

GESCHICHTEN SEHEN, BILDER HÖREN  
BILDPROGRAMME IM MITTELALTER  
AKTEN DER TAGUNG BAMBERG 2013

HG. VON ANDREA SCHINDLER UND EVELYN MEYER



University  
of Bamberg  
Press

## 8 Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

# Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

hg. vom Zentrum für Mittelalterstudien der  
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 8

# **Geschichten sehen, Bilder hören Bildprogramme im Mittelalter**

Akten der Tagung Bamberg 2013

Hg. von Andrea Schindler und Evelyn Meyer



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

Die Rechte für die Abbildungen wurden von den Autoren eingeholt. Leider war es nicht in allen Fällen möglich, die Inhaber der Rechte zu ermitteln. Es wird daher gegebenenfalls um Mitteilung an die jeweiligen Autoren gebeten.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Anna Hitthaler  
Umschlagbild: Gerald Raab (Staatsbibliothek Bamberg), Andrea Schindler

© University of Bamberg Press Bamberg 2015  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN:1865-4622  
ISBN: 978-3-86309-330-3 (Druckausgabe)  
eISBN: 978-3-86309-331-0 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-266013

# Inhalt

VORWORT .....	7
NORBERT H. OTT	
Die Wahrheit der Schrift im Bild. Ikonographie als Vermittlungsinstanz des Sprachmediums .....	9
MATTHIAS MEYER	
Mittelalterliche Kurzerzählungen und Bilderzyklen? Ein Versuch über ein beinahe nichtexistentes Phänomen .....	35
ISABELL BRÄHLER-KÖRNER	
Von der Handschrift zum Sammelbild, vom Bilderbogen zum Comic. Die Rolandssage in mittelalterlichen und neuzeitlichen Text-Bild-Kombinationen .....	49
ILSE STURKENBOOM	
Scheich Şan`ān und die Liebe zur Christin. Vom islamischen Selbst und dem Fremden in der Malerei des 15.–19. Jahrhunderts .....	75
ANJA GREBE	
Wissen und Wunder. Illustrationszyklen zu Marco Polos <i>Buch der Wunder</i> .....	111
VALERIE LUKASSEN	
Musik sehen, (Schrift-)Bilder hören. Ein- und mehrstimmige Musiknotation bei Oswald von Wolkenstein .....	141
JANINA DILLIG, SABRINA HUFNAGEL	
<i>Under helm und under schylde</i> . Inszenierungen von Maskulinität in Kunst und Literatur des Mittelalters .....	157

WIEBKE OHLENDORF

Figurengruppen in Schrift und Bild am Beispiel der Berner

*Parzival*-Handschrift Cod. AA 91 ..... 179

EVELYN MEYER

„Der Maler konnte oder wollte nicht lesen“ – oder vielleicht doch?

Die Text-Bild-Bezüge der Blutstropfenepisode in den illustrierten

*Parzival* Handschriften ..... 191

## Vorwort

Die immense Bedeutung von Visualität für die Kultur des europäischen Mittelalters wurde in den letzten Jahren in der Forschung immer wieder hervorgehoben und so das Mittelalter als Zeitalter der Sichtbarkeit oder des Sichtbaren beschrieben. Bei einem äußerst geringen Anteil an Lesekundigen wurden etwa religiöse Inhalte vorwiegend über bildliche Darstellungen (z. B. innerhalb von Kirchenräumen) an die Laien vermittelt. Auch das *per se* zunächst schriftliche Medium der Handschrift sowie später der Inkunabel/des Frühdrucks bediente sich sowohl im geistlichen wie im weltlichen Bereich immer auch bildlicher Darstellungen. Dabei sind die Bilder zugleich Ausdruck der Wertschätzung (etwa bei Repräsentations-Handschriften) und dienen daneben der Verdeutlichung von schriftlich Dargelegtem, können dabei aber auch eine „Parallelgeschichte“ erzählen. Die sprachlich manifestierten Bilder werden aber auch durch den Akt der Performanz im Vortrag hör- und vielleicht auch erlebbar, durch besondere rhetorische Kunst des Vortragenden oder auch durch die Meisterschaft des Autors, der Worte und Klänge nicht nur einsetzt, um die Handlung voranzutreiben, sondern auch um sie klanglich auszugestalten und so mit einer weiteren Ebene der Deutung auszustatten. Die zunächst mündlich tradierten, dann (auch) in die handschriftliche Überlieferung überführten Geschichten werden unter anderem etwa in Bildzyklen auf Burgen, in städtischen Repräsentationsbauten oder auf Luxus-Einrichtungsgegenständen (z. B. Wandteppichen) festgehalten, wodurch „Fiktion als Statussymbol“ (Michael Curschmann) etabliert und somit für den Betrachter sichtbar und allgegenwärtig wird – im Gegensatz zum schnell verklungenen Wort des Vortragenden.

Im Rahmen der Tagung „Geschichten sehen, Bilder hören. Bildprogramme im Mittelalter“, deren Ergebnisse im vorliegenden Tagungsband versammelt sind, haben wir versucht, diese vielfältigen Beziehungen zwischen Wort und Bild – die „Ikonotexte“ (Horst Wenzel) – im Kontext



des Erzählens von Geschichten mit zentraler Bedeutung für die Bildung eines kulturellen Gedächtnisses, als „Medien der memoria“ (Horst Wenzel) aus der Sicht verschiedener mediävistischer Disziplinen und verschiedener Kulturen zu beleuchten.

Die Spanne der Beiträge reicht dabei von allgemeinen, theoretischen Überlegungen zur „Ikonographie als Vermittlungsinstanz des Sprachmediums“ (Norbert H. Ott) über mögliche (oder un-mögliche) Gattungszusammenhänge beim Verhältnis von Text und Bild (Matthias Meyer), einzelne (europäische und außereuropäische) Werke bzw. Stoffe und ihre bildliche Gestaltung in Mittelalter und Neuzeit (Isabell Brähler-Körner, Ilse Sturkenboom, Anja Grebe, Wiebke Ohlendorf, Evelyn Meyer), den Versuch der Umkehrung, indem vom Objekt ausgehend Literatur betrachtet wird (Janina Dillig, Sabrina Hufnagel), bis hin zur (bildlichen) Darstellung von Musik in mittelalterlichen Handschriften der Werke Oswalds von Wolkenstein (Valerie Lukassen).

Wir danken allen Referentinnen und Referenten für ihr intensives Engagement im Rahmen der Tagung sowie für ihre Bereitschaft zur Mitwirkung an diesem Band und nicht zuletzt für ihre Geduld bei den diversen Verzögerungen der Drucklegung. Ebenso danken wir der Universität Bamberg und dem Zentrum für Mittelalterstudien der Universität Bamberg für die finanzielle und organisatorische Unterstützung der Tagung und der Drucklegung. Unser Dank gilt darüber hinaus allen, die durch ihre Hilfe zum Gelingen der Tagung sowie des vorliegenden Bandes beigetragen haben, insbesondere den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und den Hilfskräften des Lehrstuhls für Deutsche Philologie des Mittelalters und der Juniorprofessur für Germanistische Mediävistik und den Sekretariaten des Lehrstuhls und des Zentrums für Mittelalterstudien.

Nicht zuletzt danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der University of Bamberg Press, insbesondere der Leiterin, Frau Dipl.-Volksw. Barbara Ziegler, für die fachkundige Unterstützung.

Bamberg & St. Louis, MO, USA  
im März 2015

Andrea Schindler  
& Evelyn Meyer

Norbert H. Ott (Bayreuth)

## Die Wahrheit der Schrift im Bild

### Ikonographie als Vermittlungsinstanz des Sprachmediums

Die in ihren Anfängen – und tendenziell noch bis ins Spätmittelalter – im Banne der Oralität stehende volkssprachliche Literatur erreicht ihren mühsam errungenen Anspruch auf die vergleichbare, schon längst mit souveräner Selbstverständlichkeit demonstrierte Literarizität des gelehrten Latein im Windschatten – oder besser vielleicht: durch die tätige Unterstützung – des Bildmediums. Schon in der ältesten erhaltenen deutschsprachigen Handschrift mit Illustrationen, dem Wiener Cod. 2687 von Otfrids von Weißenburg ›Evangelienbuch‹ von 868, verschränken sich beide Konstituenten des Verschriftlichungs- und Literarisierungsprozesses der Volkssprache: das Vorbild der lateinischen Schrift- und Schriftlichkeitskultur und die Illustration als statusversicherndes Medium. Die vier Bildseiten des Codex – ein einachsiges Labyrinth auf dem Vorblatt I<sup>r</sup>, dessen Format sich exakt auf die den Bilderzyklus abschließende Kreuzigung auf Bl. 153<sup>v</sup> bezieht (Abb. 1), Jesu Einzug in Jerusalem auf 112<sup>r</sup> und eine ikonographisch ungewöhnliche Abendmahlszene auf der Rückseite dieses Blattes – imitieren, jenseits des eher bescheidenen handwerklichen Niveaus – wie Schrift und Layout –, bewußt das in der zeitgenössischen lateinischen Hochkultur schon Erreichte: Trotz des volkssprachlichen Textes ist der Wiener Otfrid-Codex in seinem Erscheinungsbild daher eine durch und durch lateinische Handschrift.

Lateinische Bilderhandschriften in offensichtlich zweisprachigem Gebrauch, an der Schnittstelle zur volkssprachlichen Kultur, waren die Verbindungsglieder, die den Literarizitäts-Status der Volkssprache wie auch das Entstehen einer volkssprachlichen Ikonographie gefördert, wenn nicht gar initiiert haben.<sup>1</sup> In lateinischen Codices aus dem Milieu

---

1 An anderer Stelle habe ich dieses Problemfeld ausführlicher diskutiert: NORBERT H. OTT: Vermittlungsinstanz Bild. Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität. In: Text und Text in lateinischer und volkssprachlicher Überlieferung des Mittelalters. Freiburger Kolloquium 2004. Hrsg. von WOLFGANG HAUBRICHS, KLAUS RIDDER, ECKART CONRAD

laikaler Religiosität – also vorwiegend für den Gebrauch von Klosterfrauen bestimmte Bücher – klammern sich deutsche Sekundärtexte an die Illustrationen des lateinischen Basistexts und führen so, gleichsam „eingeschleust“ durch lateinische Miniaturen, ihren Anspruch auf den dem Lateinischen gleichberechtigten Schriftlichkeitsanspruch der Volkssprache vor. Im Hildegard-Gebetbuch aus den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts, Clm 935 der Bayerischen Staatsbibliothek München, haben spätere Benutzerinnen manchen Illustrationen knappe deutsche Prosa-Beischriften hinzugefügt. Im sog. ›Lilienfelder Andachtsbuch<sup>2</sup>, um 1200 in Niederösterreich entstanden, sind den etwa 70 Miniaturen volkssprachliche Zeilen, zuweilen auch umfangliche Vers-Erläuterungen, beigelegt worden. Zwei lateinische Breviere für die Chorfrauen des Augustinerstifts Seckau, Cod. 287 und Cod. 763 der Grazer Universitätsbibliothek, enthalten nicht nur kurze deutsche Textpassagen, sondern stellen dem lateinischen Haupttext heilsgeschichtliche Bilderzyklen voran (Abb. 2), in deren unmittelbarer Nachbarschaft die deutschen Sekundärtexte, im Cod. 287 z. B. die ›Seckauer Mariensequenz‹, eingetragen sind.<sup>3</sup> Diese ikonographische Akzentuierung des Beginns lateinischer Gebets- und Andachtsbücher mit volkssprachlichen Einsprengeln hat

---

LUTZ. Berlin 2006 (Wolfram-Studien 19), S. 191–208, Abb. 32–41. Siehe zu diesem Themenkomplex auch MICHAEL CURSCHMANN: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachlichem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Ders., Wort. Bild. Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. 2 Bde. Baden-Baden 2007 (Saecula Spiritalia 43/44), Bd. 2, S. 661–753, hier S. 674–679 (Erstveröffentlichung in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. von WALTER HAUG. Tübingen 1999 [Fortuna Vitrea 16], S. 378–470), dem ich für vielfältige Anregungen zu Dank verpflichtet bin.

- 2 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2739\*. Die Handschrift wird mit den Babenbergern in Verbindung gebracht und war vielleicht von Leopold VI. in Klosterneuburg „für ein weibliches Mitglied der Familie in Auftrag gegeben“ worden, s. ELISABETH KLEMM: Der Bilderzyklus im Hildegard-Gebetbuch. In: Hildegard-Gebetbuch. Faksimile-Ausgabe des Codex Latinus Monacensis 935 in der Bayerischen Staatsbibliothek. Kommentarband. Wiesbaden 1987, S. 71–89. Vgl. auch ROSALIE GREEN: The Vienna and Munich Prayerbooks. In: Annus Quadrigae Mundi. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan Prof. Anna Esmeijer. Hrsg. von BAPTIST BEDAUX. Utrecht 1989 (Clavis. Kunsthistorische Monografieen 8), S. 94–98.
- 3 Vgl. ERNST HELLGARDT: Seckauer Handschriften als Träger frühmittelhochdeutscher Texte. In: Die mittelalterliche Literatur in der Steiermark. Akten des Internationalen Symposions Schloß Seggau bei Leibnitz 1984. Hrsg. von ALFRED EBENBAUER u. a. Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1988 (Jb. für Internationale Germanistik. Reihe A 23), S. 103–130.

deutlich programmatischen Charakter: Die dem Textcorpus vorangestellten Bilderzyklen konkretisieren die heilsgeschichtliche Verbindlichkeit des im Text Gebotenen wie umgekehrt die Texte diese Heilsgeschichte liturgisch vergegenwärtigen, wobei durch die „Einspeisung“ der Volkssprache sich Bild und Text „zu neuer Einheit im vom Bild gesteuerten narrativ-devotionalen Vollzug der Passion oder der Heilsgeschichte im Ganzen“<sup>4</sup> verbinden.

Das trifft besonders eindrücklich auf ein um 1215 entstandenes, bislang nach Böhmen, neuerdings nach Bamberg lokalisiertes privates Andachtsbuch zu, heute als Ms. M 739 in der New Yorker Pierpont Morgan Library aufbewahrt,<sup>5</sup> das im Hauptteil fast ausschließlich lateinische Texte enthält: das ›Officium parvum Beatae Mariae Virginis‹, zahlreiche Gebete, eine Totenvesper, die Litanei und zum Schluß den kurzen Psalter. Wie die Seckauer Breviere durchschießt auch diese nach der Überschrift des ersten Haupttexts ›Cursus Sanctae Mariae‹ genannte Handschrift die lateinischen Basistexte mit deutschen Texten und Textpartikeln, auch mit deutschen Rubriken, die an prominenter Stelle dicht an höchst qualitätvolle historisierte Initialen lateinischer Tradition gerückt sind wie auf Bl. 149<sup>r</sup> mit dem hl. Wenzel und dem hl. Nikolaus. Der im lateinischen Text und in der ihn einleitenden lateinischen Bild-Initiale sich ausdrückende Schriftlichkeits-Status teilt sich so unmittelbar auch dem volkssprachlichen Sekundärtext mit.

Den Texten voraus gehen nach einem Kalender auf sieben Blättern 32 ganzseitige gerahmte Bildtafeln, bis auf das zweizonige Bild 9<sup>v</sup> stets in

---

4 CURSCHMANN [Anm. 1], S. 676.

5 Als Referenztext noch immer unverzichtbar ist die Arbeit von META HARSSEN: *Cursus Sanctae Mariae*. New York 1937, die die Handschrift im Prämonstratenserstift Louka bei Znojmo (Znaim) im Auftrag der Markgräfin Kunigunde von Mähren als Geschenk für ihre Nichte Agnes, Tochter Ottokars I. von Böhmen, entstanden sieht. MICHAEL STOLZ: *Das Experiment einer volkssprachlichen Bilderhandschrift im mitteleuropäischen Kontext der Zeit nach 1200*. In: *Deutsche Literatur des Mittelalters in und über Böhmen*. 2. Tagung in České Budějovice/Budweis 2002. Hrsg. von VACLAV BOK und HANS-JOACHIM BEHR. Hamburg 2004 (Schriften zur Mediävistik 2), S. 9–45, nimmt im Anschluß an GUDE SUKALE-REDLEFSEN (Gebetbuch. In: *Die Andechs-Meranier in Bamberg. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter* [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von LOTHAR HENNIG. Mainz 1998, S. 373f.) an, der Codex sei im Umfeld der Herzogsfamilien von Wittelsbach und von Andechs-Meranien womöglich in Bamberg entstanden. Der Gebrauch der Handschrift im böhmisch-schlesischen Raum bleibt davon aber auf Grund zahlreicher Einträge unberührt.

drei Bildregister aufgeteilt, ein Layout, das ursprünglich für die großformatigen karolingischen Bibeln aus Tours entwickelt wurde – also bereits formal höchsten Anspruch transportiert. In insgesamt 96 Einzelseiten aus dem Alten und 40 aus dem Neuen Testament wird die biblische Geschichte von Luzifers Abfall bis zur *Majestas Domini* in Form einer Bilderreihe vergegenwärtigt. In die Rahmen der Miniaturen, zuweilen auch in Spruchbänder innerhalb der Bildfelder einbeschriebene deutsche Beischriften erläutern die Darstellungen, wie etwa auf Bl. 20<sup>r</sup> (Abb. 3), wo in fünf Szenen die Ereignisse von Christi Geburt bis zum Bethlehemischen Kindermord dargestellt und benannt sind: durch bloße Namensbeischriften, durch lakonische Hinweissätze (*hie ist vnser herre geborn, hie chundet der engel den hirten die geburt*), aber auch in ausführlicheren Passagen, die oft über die Bildrahmen hinauslaufen. Von solcherart „Bemühen, über das Bild zugleich Anschluß an die volkssprachliche Vergegenwärtigung des Texts zu gewinnen“<sup>6</sup>, wie MICHAEL CURSCHMANN dieses Verfahren genannt hat, profitiert letztlich die Volkssprache, indem sie auf dem Umweg über das Bild auf den literarischen Status lateinischer Schriftlichkeit gehoben wird – oder zumindest daran teilhat. Für drei um 1200 wohl in regensburgischem Umkreis entstandene Fragmentblätter einer ähnlich organisierten Handschrift im Kunstmuseum Detroit<sup>7</sup> gilt das gleiche: Die ebenfalls mit deutschen Beischriften versehenen Bildblätter werden wohl auch einem Psalter vorangestanden haben. Auch hier fand die noch auf dem Weg zur Literaturfähigkeit befindliche Volkssprache durch die Vermittlungsinstanz des Bildmediums – zunächst als Bildbeischrift – Eingang in die lateinisch geprägte Literarizität.

Dieser Befund gilt übrigens nicht nur für die deutsche Volkssprache. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts stattete der Oxforder Buchmaler William de Brailes einen lateinischen Psalter mit einem dem New Yorker ›Cursus Sanctae Mariae‹ sehr ähnlichen Textbestand, der sich heute in Stockholm<sup>8</sup> befindet, verschwenderisch mit figürlichen Illustrationen und

---

6 CURSCHMANN [Anm. 1], S. 677.

7 Detroit, Institute of Arts, Acc. No. 1224. 74–76.

8 Stockholm, Nationalmuseum, B. 2010. Zu de Brailes s. SIDNEY C. COCKERELL: *The Work of William de Brailes. An English Illuminator of the Thirteenth Century*. Cambridge 1930, S. 11–15. Beschreibung der Handschrift: NIGEL J. MORGAN: *Early Gothic Manuscripts 1190–1250. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. Bd. 4. London 1982, Nr. 68.

üppigen Bordüren aus. Dieser Handschrift ging einst eine wohl Anfang des 19. Jahrhunderts entfernte, heute noch 31 Blätter umfassende, auf zwei Sammlungen – das Walters Art Museum in Baltimore und das Musée Marmottan Monet in Paris<sup>9</sup> – verteilte Bilderfolge mit volkssprachlichen Beischriften voraus. Über der Miniatur, auf der die Landtiere, geleitet von einem Engel, die Arche Noah besteigen (Abb. 4), steht in anglo-normannischem Französisch *ceo e[st] l[']arche noe*, darunter wird der Bildinhalt ausführlich erklärt: *de cumanda noe fer un arche a tres astages e ke il me[ist] lens lui e sa fe[m]me e sa treis fiz, cham e sam e iafet e lur fe[m]mes e de bestes e de volatilie ii e ii*. („Gott befahl Noah, eine dreistöckige Arche zu bauen, und brachte da hinein sich selbst, seine Frau und seine drei Söhne Sem, Ham und Jafet und ihre Frauen“ – im Oberdeck zu sehen – „und Tiere und Vögel, je zwei und zwei“). Die Volkssprache, in der der vermutlich adelige Besitzer mit Hilfe der Bilder mündlich oder stumm meditierte, nimmt über die lateinischer Tradition verpflichtete Text- und Bild-Einheit teil an deren Schriftlichkeits- und somit Wahrheitsanspruch. Mündlichkeit nämlich hat, wie nicht zuletzt die Prophetendarstellungen in der Buchmalerei und der Kathedralplastik zeigen, den Charakter „vorläufiger“ Wahrheit – der des Alten Testaments nämlich –, dargestellt durch Schriftrollen in ihren Händen, während die ihnen gegenübergestellten Evangelisten Bücher halten, in denen die endgültige, die ewige Wahrheit des Neuen Testaments schriftlich fixiert ist.<sup>10</sup>

---

9 Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W 106 (24 Blätter); Paris, Musée Marmottan Monet, o. Sign. (sieben Blätter). Faksimile der Bildblätter Luzern 2004. Kommentar: WILLIAM NOËL: The Oxford Bible Pictures. Ms. W. 106 The Walters Art Museum, Baltimore. Musée Marmottan Monet, Paris. Commentary. Luzern 2004.

10 Dazu MICHAEL CURSCHMANN: *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*. Hrsg. von HAGEN KELLER, KLAUS GRUBMÜLLER und NIKOLAUS STAUBACH. München 1992 (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), S. 211–229, hier S. 224. Wieder abgedruckt in CURSCHMANN, *Wort. Bild. Text* [Ann. 1], Bd. 1, S. 253–281. Vgl. auch: NORBERT H. OTT: *Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*. In: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von HORST WENZEL, WILFRIED SEIPEL und GOTTHART WUNBERG. Wien/Milano 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien 5), S. 104–143, hier S. 106.

Um 1200 wird im deutschen Südosten erstmals ein systematisch geplantes Bildprogramm für einen volkssprachlichen Text entwickelt, der sich nicht auf eine lateinische, sondern eine ebenfalls volkssprachliche Quelle bezieht und nicht bloß im Schlepptau der lateinischen Schrift- und Bildkultur – wie bisher – seinen bescheidenen Anspruch auf Literarizität geltend machen darf: das ›Rolandslied‹ des Pfaffen Konrad.<sup>11</sup> Die deutsche Version dieser *Chanson de geste* ist im Gegensatz zur französischen ›*Chanson de Roland*‹, deren nicht illustrierte Vortragsmanuskripte fahrender Sänger die orale Gebrauchssituation der Gattung widerspiegeln, von Anfang an als Schriftliteratur – und das heißt auch: illustrierte Literatur<sup>12</sup> – geplant, „motiviert und aktiviert das Bild doch den volkssprachlichen Text in seiner Funktion als schriftwürdiger Sinnträger“<sup>13</sup>. Auch beim ›Rolandslied‹ mit seinen bescheidenen, eher zwischen die Schriftzeilen gequetschten und einer Schrift-Struktur folgenden unkolorierten linearen Federzeichnungen (Abb. 5) spielt das Bildmedium eine zentrale Rolle bei der „Integration des einheimisch Literarischen in die neue, ursprünglich fremde Schriftlichkeit“. Die „Funktion von Bildlichkeit ist [dabei] Ausdruck eines ungewöhnlichen Anspruchsniveaus, nicht notwendig im Sinn materiellen Aufwands, sondern als Bestätigung der Dignität des volkssprachlichen Texts“<sup>14</sup>. Dieser durch das Bildmedium vermittelte Anspruch des Texts auf historische Wahrheit hat die gleiche Funktion wie die durch die Berufung auf eine lateinische Zwischenstufe programmatisch vorgeführte Anbindung des

---

11 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 112. Faksimile: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Einführung zum Faksimile des Codex Palatinus germanicus der Universitätsbibliothek Heidelberg von WILFRIED WERNER und HEINZ ZIRNBAUER. Wiesbaden 1970 (Facsimilia Heidelbergensia 1). Literatur zu den Illustrationen: PETER KERN: Bildprogramm und Text. Zur Illustration des Rolandsliedes in der Heidelberger Handschrift. *ZfdA* 101 (1972), S. 244–270; MONIKA LENGELSEN: Bild und Wort. Die Federzeichnungen und ihr Verhältnis zum Text in der Handschrift P des deutschen Rolandsliedes. Dortmund 1972; RITA LEJEUNE / JACQUES STIENNON: Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst. Brüssel 1966, Bd. 1, S. 123–153, Bd. 2, Abb. 84–125.

12 Auch die übrigen Überlieferungsträger des ›Rolandslieds‹ sind illustriert bzw. auf Illustration angelegt: Die 1870 verbrannte Handschrift der Straßburger Johanniterbibliothek enthielt einen mit dem Heidelberger Manuskript identischen Bilderzyklus; die Pergamentblätter der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin weisen fünf Bildlücken an gleichen Stellen auf.

13 CURSCHMANN [Anm. 1], S. 673.

14 CURSCHMANN [Anm. 1], S. 673.

volkssprachlichen Texts an den Literarizitätsstatus des Lateinischen. Wenn der Pfaffe Konrad behauptet, seine Übertragung des Texts von der einen in die andere Volkssprache laut Epilog nur über die Vermittlungsinstanz des Lateinischen habe zuwege bringen können – das *in franczischer zungen* geschriebene Werk habe er zunächst *in die latine bedwngin* und dann *in di tutiske gekeret* (Cpg 112, 123r) –, so verleiht er damit dem deutschen Text die Aura lateinischer Schriftlichkeit, entreißt ihn seiner mündlichen Tradition und fügt ihn ein in die der lateinischen Buchkultur – ein Vorgang, der sich in der ikonographischen Ausstattung der Überlieferungsträger ebenfalls manifestiert.<sup>15</sup>

Es ist kein Zufall, daß das mittelalterliche Autorenbild, abgeleitet aus der frühhellenistischen Buchillustration und wegen seiner Funktion als Einleitungsbild zu den Evangelien von denkbar höchstem Wahrheitsanspruch, in deutschem volkssprachlichem Gebrauch erstmals einem Text vergleichbarer Wahrheit vorangestellt wird: der auf das heilsgeschichtliche Denkmodell fokussierten Universalchronistik in der oberrheinischen Münchener Handschrift Cgm 8345 von Rudolfs von Ems Weltchronik aus den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts (Abb. 6). Dargestellt ist der Übergang des Werks von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit: Links sitzt der Repräsentant der Autorenrolle,<sup>16</sup> der aus seiner Linken heraus ein leeres Spruchband in Richtung auf den rechts am Pult sitzenden Schreiber projiziert. Dies ist eine so eindeutige wie bezeichnende Anlehnung an die Bildformel für evangelistisches Schreiben, „wo dieses leere Spruchband das Wort ‚an sich‘ bedeutet, das dem

---

15 Siehe dazu NORBERT H. OTT: *Pictura docet*. Zu Gebrauchssituation, Deutungsangebot und Appellcharakter ikonographischer Zeugnisse mittelalterlicher Literatur am Beispiel der Chanson de geste. In: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Hrsg. von GERHARD HAHN und HEDDA RAGOTZKY. Stuttgart 1992 (Kröner Studienbibliothek 663), S. 187–212, hier S. 188f.

16 Der ‚Berufsliterat‘ Rudolf von Ems ist im übrigen der erste deutsche volkssprachliche Autor, dessen Werke durch Autorenbilder eingeleitet werden: Etwa zeitgleich mit der Münchener Weltchronik-Handschrift entstand ebenfalls im Südwesten Cgm 63 der Bayerischen Staatsbibliothek mit Rudolfs ›Wilhelm von Orlens‹ und dem seinem Schreiber diktierenden Autor Bl. 1<sup>r</sup>. Im Münchener Cgm 203 aus der Mitte des 15. Jahrhunderts von Rudolfs ›Alexander‹-Roman aus der Lauber-Werkstatt wird der Bildtyp reduziert: Nun sitzt der Autor auf der den Text einleitenden Federzeichnung Bl. 2<sup>r</sup> ohne Schreiber im Inspirationsgestus vor dem auf dem Pult liegenden aufgeschlagenen Buch.



hier schreibenden Evangelisten auf diese Weise direkt vom Heiligen Geist zukommt. [...] Nachdrücklicher als durch diese Manipulation der überkommenen Formel konnte man den hohen Status volkssprachlichen Schreibens kaum reklamieren, und das geschieht hier eben gerade vom Bild her, im Bildgestus einer volkssprachlichen Ikonographie“<sup>17</sup>.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts nehmen die Eingangs-Illustrationen der vier in je eine Bild- und eine Textspalte organisierten ›Sachsenspiegel‹-Handschriften<sup>18</sup> dieses Autoren-Bildmodell auf. Im Oldenburger Codex (Abb. 7) verweist der sitzende Autor Eike von Repgow mit dem Zeigefinger der Linken auf sich selbst, mit der Rechten auf die Taube des Heiligen Geistes, die über dem Abbild dessen schwebt, was mit dieser Miniatur eingeleitet wird: dem Buch des Rechts. Dies reflektiert zugleich die Sätze, mit denen der Schreiber Hinrich Gloyesten die Oldenburger Handschrift beschließt und damit postuliert, nämlich daß es nötig sei, das Gewohnheitsrecht aus der bloßen Mündlichkeit in die Schriftlichkeit zu überführen,<sup>19</sup> da mit dem Hinscheiden der älteren Generation die Kenntnis des Rechts verloren zu gehen drohe: *quod per absentiam illorum* (nämlich der Seniores) *iura parentum suorum fuerunt*

- 17 CURSCHMANN, Wort – Schrift – Bild [Anm. 1], S. 706. Siehe auch ders., Volkssprache und Bildsprache. In: Ders., Wort. Bild. Text [Anm. 1], Bd. 2, S. 801–828, hier S. 804. (Erstveröffentlichung in: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Kolloquium 1998. Hrsg. von ECKART CONRAD LUTZ u. a. Tübingen 2002, S. 9–46.)
- 18 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. M 32; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 164; Oldenburg, Landesbibliothek, CIM I 410; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 3. 1. Aug. 2°. Wichtige Literatur: Text – Bild – Interpretation. Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. Hrsg. von RUTH SCHMIDT-WIEGAND. I. Textbd., II. Tafelbd. München 1986 (Münstersche Mittelalter-Schriften 55 I/II); RUTH SCHMIDT-WIEGAND: Die Bilderhandschriften des Sachsenspiegels als Zeugen pragmatischer Schriftlichkeit. Frühmittelalterliche Studien 22 (1988), S. 357–387; Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Aufsätze und Untersuchungen. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von RUTH SCHMIDT-WIEGAND. Berlin 1993.
- 19 Auf diesen Zusammenhang hat erstmals MICHAEL CURSCHMANN in seiner Rezension des von RUTH SCHMIDT-WIEGAND herausgegebenen Sammelbands Text – Bild – Interpretation [Anm. 18] hingewiesen in: PBB 110 (1988), S. 267–277: Die Formulierung, so S. 272, sei geradezu klassisch für die „Situation des Übergangs von traditioneller, aber plötzlich als nicht mehr traditionsfähig empfundener Mündlichkeit zur Form der unpersönlich normierenden schriftlichen Mitteilung“. Vgl. dazu auch NORBERT H. OTT: Rechtsikonographie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Der ›Sachsenspiegel‹ im Kontext deutschsprachiger illustrierter Handschriften. In: Wolfenbütteler Bilderhandschrift. Kommentarband [Anm. 18], S. 119–141, bes. S. 122f.

*iuuenibus militaribus tunc existentibus multum incognita et in ipsis iuribus sepius claudicabant.*<sup>20</sup> Im Anfangsbild der etwas jüngeren Wolfenbütteler ›Sachsenspiegel‹-Handschrift sitzen die Autoritäten des Rechts, die Kaiser Konstantin und Karl der Große, gemeinsam auf dem Thron, während der Autor Eike, inspiriert vom über ihm schwebenden Heiligen Geist, seitlich vor ihnen kniet. *Des heiligen geistes mynne, der sterke mine sinne. Das ich recht unde unrecht der sachsen bescheide*<sup>21</sup>, heißt es im nebenstehenden Text. Ein Schriftband verweist auf die Kommunikationssituation zwischen Autor und den Rechtsgaranten, von denen er die Legitimation seiner Aufzeichnung bezieht.

Mit ihren aus Ketten von Gebärdefiguren aufgebauten Illustrationen entlang der Blattränder folgt auch die Ikonographie der älteren Handschriften des ›Welschen Gasts‹ Thomasins von Zerclare<sup>22</sup> einem ähnlichen Strukturschema wie die der ›Sachsenspiegel‹ (Abb. 8). Einen „unmittelbare[n] und gegenseitige[n] Austausch zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit“<sup>23</sup> nannte dies HELLA FRÜHMORGEN-VOSS, zumal hier als weiteres Bildelement beschriftete Spruchbänder in den Händen der agierenden Personen hinzutreten, in denen sich das besondere Spannungsverhältnis zwischen Oralität und Literarizität bündelt, was wiederum die Intentionen des Autors Thomasin spiegelt, der sich „als Vermittler zwischen der Welt der (lateinischen) Bücher und der Laienkultur der Gegenwart“<sup>24</sup> verstand und sich an jene *illiterati* wendet, die *nicht die schrift* [...] *erkenne*[n] (V. 9442), also als Hörer, nicht als Leser, rezipieren.

---

20 Zitiert nach: Der Sachsenspiegel. Landrecht und Lehnrecht. Nach dem Oldenburger Codex picturatus hrsg. von AUGUST LÜBBEN. Oldenburg 1879. Nachdruck Amsterdam 1970, S. 148.

21 Zitiert nach dem Faksimile der Handschrift [Anm. 18].

22 Besonders die Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, 2. Hälfte 13. Jh. Siehe zu den Bilderhandschriften des Texts: Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclare. Hrsg. von HORST WENZEL und CHRISTINA LECHTERMANN. Köln/Weimar/Wien 2002 (Pictura et Poesis 15).

23 HELLA FRÜHMORGEN-VOSS: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte. In: Dies., Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. und eingeleitet von NORBERT H. OTT. München 1975 (MTU 50), S. 1–56, hier S. 41.

24 MICHAEL CURSCHMANN: Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200. PBB 106 (1984), S. 218–257, hier S. 240.

Somit wäre in diesen Illustrationen – auch denen der ›Sachsenspiegel‹ – ein Stadium greifbar, an dem die als ihre Lebensform noch immer virulente Mündlichkeit volkssprachlicher Literatur von der Schriftlichkeit abgelöst wird – wobei diese Ablösung sich in der spezifischen Bildlichkeit ihrer Handschriften materialisiert.<sup>25</sup>

In den Titelminiaturen der späteren Rechtsspiegel-Handschriften „schrumpft“ das Bildmodell der Autor-Rechtsstifter-Kommunikation in der Einleitungsillustration allein auf Karl den Großen als den Stifter und Garanten des Rechts ein, auf den „ideellen Autor“ gewissermaßen, jedoch nicht ohne, wie in einer Münchener ›Schwabenspiegel‹-Handschrift<sup>26</sup>, auf das Buch, das dem Text erst Dauer und Gültigkeit verleiht, zu verweisen (Abb. 9). Zuweilen wird das Abbild des Rechtsstifters und -wahrers Karl szenisch erweitert wie im Lüneburger ›Sachsenspiegel‹ des Meisters der Goldenen Tafeln von etwa 1400, wo Karl dem Sachsenherzog Widukind im Beisein Eikes und des Lüneburger Rats das Rechtsbuch überreicht.<sup>27</sup>

Spätmittelalterliche Handschriften lokaler und territorialer Chroniken wie z. B. 2° Cod. Halder 1 der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek und Cgm 213 der Bayerischen Staatsbibliothek von Sigismund Meisterlins ›Augsburger Chronik‹,<sup>28</sup> die einen den Rechtsbüchern vergleichbaren Wahrheitsanspruch vertreten, unterstreichen mit ihren Titelminiaturen Bl. IV<sup>v</sup> bzw. 12<sup>v</sup>, die die feierliche Überreichung des Buchs durch den Autor und seinen Auftraggeber an den Rat der Stadt zeigen (Abb. 10), schon durch die Wahl solcher im Kontext der Rechtsikonographie eindeutig „besetzten“ Bildformeln den Wahrheitsanspruch des Tex-

---

25 „Das Aufkommen der Illustration weltlicher Texte hängt an der Wurzel irgendwie zusammen mit dem Aufkommen der Schriftlichkeit im Rahmen der höfischen Laienkultur, und dem Bild fällt dabei zugleich vermittelnde und bildende Funktion zu“, so CURSCHMANN [Anm. 24], S. 256.

26 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1139, Bl. 62<sup>v</sup>.

27 Lüneburg, Ratsbücherei, Ms. Jurid. 2, Bl. 20<sup>v</sup>.

28 Siehe dazu NORBERT H. OTT: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Städtechroniken. Sigismund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele. In: *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken*. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Hrsg. von STEPHAN FÜSSEL und JOACHIM KNAPE. Baden-Baden 1989 (Saecula Spiritalia Sonderband), S. 77–106. Beschreibung der Handschriften in: *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdIH)*. Begonnen von HELLA FRÜHMORGEN-VOSS † und NORBERT H. OTT. Hrsg. von ULRIKE BODEMANN, PETER SCHMIDT und CHRISTINE STÖLLINGER-LÖSER. Bd. 3. München 2011, S. 138–173.

tes. Zahlreiche Illustrationen der beiden aus der elsässischen Lauber-Werkstatt stammenden Handschriften des ›Sigmundbuchs‹ Eberhard Windecks aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts<sup>29</sup> betonen die Verbindlichkeit des schriftlich Fixierten durch überdimensionierte Urkunden, hinter denen die Protagonisten förmlich verschwinden (Abb. 11) – hier ein Vertrag zwischen dem Deutschen Orden und dem polnischen König. Sie heben damit das Deutungsangebot der Sigismund-Chronik, die mit der Integration wörtlich zitierter Urkunden und Briefe in die darstellenden Passagen ein Beispieltext einer sich zunehmend verschriftlichenden Welt ist, ins Sichtbare. Auch die ›Spiezer Chronik‹ Konrad Justingers bzw. Diebold Schillings im Ms. h.h. I 16 der Berner Burgerbibliothek von 1484 setzt mit einem Autorenbild ein, das jedoch nicht den meditierenden, diktierenden oder gar schreibenden Autor zeigt, auch nicht die Aushändigung des vollendeten Buchs, sondern die Auftragserteilung an den Autor durch die Ratsherren als feierlichen Akt, der der Handschrift, der diese Miniatur voransteht, ihren „offiziellen“ Charakter, ihre amtliche Wahrheit, ihre Legitimität verleiht.<sup>30</sup> Einer der Herren verweist dezidiert auf ein mitgeführtes Buch – möglicherweise die schriftliche Quelle, auf die der Autor sich beziehen soll.

Doch auch hier wird nicht auf das „Ich im Bild“ angespielt, wie der Titel der Untersuchung von URSULA PETERS<sup>31</sup> über die Autorenbilder vorwiegend französischer Troubadour-Handschriften unterstellt. Auch die Evangelisten des für das ganze Mittelalter verbindlichen Autorenbild-Modells werden ja nicht als die tatsächlichen Autoren der Texte verstanden, als deren Schreiber sie in den Miniaturen, die sie einleiten, fungieren, sondern nur als Vermittler der Worte des göttlichen Autors ins Schriftmedium. Dargestellt ist in den Autorenbildern vielmehr der Autor in seiner Rolle als Autor, die zugleich die Rolle des Erzählers ist, der den Text an das Publikum vermittelt. Er tut dies im ständigen Oszillieren zwischen Mündlichkeit, die weiterhin als sekundäre, als ‚Auf-

---

29 Ehem. Cheltenham, Sir Thomas Philipps, MS 0381 (jetzt unbekannter Privatbesitz); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod 13975 sowie Privatbesitz (ehem. Wien. Bll. 109 und 349). Beschreibungen in KdiH Bd. 3 [Anm. 28], S. 509–530.

30 Dazu OTT, *Ausstattungsanspruch* [Anm. 28], S. 85. Beschreibung der Handschrift in: KdiH Bd. 3 [Anm. 28], S. 344–348.

31 URSULA PETERS: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachlichen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien 2008 (Pictura et Poesis 22).

führungs‘-Mündlichkeit die Vermittlung der volkssprachlichen Literatur bestimmt, und Schriftlichkeit, die ihr Dauer und der Laienkultur überhaupt vor allem Gleichberechtigung mit der lateinischen Gelehrtenkultur verleiht.

Auch die Gebärdefigur des Herrn im blauen Rock im Zentrum mehrerer Bildregister (Abb. 12) der München-Nürnberger ›Willehalm‹-Fragmente vom Anfang des 14. Jahrhunderts<sup>32</sup> aus der gleichen Werkstatt wie der Archetyp der vier zweispaltigen ›Sachsenspiegel‹-Handschriften, die mit überkreuzten Armen auf die Bildelemente rechts und links seiner zeigt, ist natürlich nicht, wie zuweilen behauptet, der Autor – Wolfram, Ulrich von dem Türlin oder Ulrich von Türheim. Es ist vielmehr der Erzähler der die Handlung interpretierend zusammenfassenden Erzählerkommentare Wolframs inmitten seiner Erzählfiguren. Und es ist zugleich der ikonographische Verweis auf die orale Dimension der volkssprachlichen Literatur, ihre sekundäre Mündlichkeit, in der die nunmehr schon länger schriftlich fixierten Texte ans Publikum vermittelt werden. Der Schrift und Bild in zwei Spalten vereinende Aufbau jeder Buchseite dieser Handschrift vergegenwärtigt die spezifische Rolle des Bildmediums am Schnittpunkt von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Realisiert sich der neben der Bildspalte stehende, geschriebene Text als im Rezeptionsvorgang je mündlich vorgetragener, über das Ohr vermittelter, so erschließt sich der Sinngehalt der Bildspalten über das Auge in einem dem Lesen vergleichbaren Vorgang. Während die Textspalte, so paradox das klingen mag, Mündlichkeit evoziert, entsprechen der Bildspalte ganz und gar die Definitionsmerkmale der Schriftlichkeit. In den Illustrationen mit der Erzählerfigur im Zentrum verschränken sich diese beiden Komponenten literarischer Vermittlung. Die Einbeziehung der Erzählerfigur in die inhaltliche Bildebene, die alle Akteure gleichwertig auf dieselbe Bildfläche projiziert, vergegenwärtigt den Text in seiner oralen Dimension, d. h. seinem unmittelbaren gesellschaftlichen Bezug. Die so entstandene Bilderfolge, die sich weniger an der epischen

---

32 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 193, III; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Hz 1104–1105 Kapsel 1607. Faksimile: Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Die Bruchstücke der ‚Großen Bilderhandschrift‘. Im Faksimile hrsg. von ULRICH MONTAG. Stuttgart 1985. Vgl. MICHAEL CURSCHMANN: The French, the Audience, and the Narrator in Wolfram’s ‚Willehalm‘. *Neophilologus* 59 (1975), S. 548–562.

Handlung selbst als an ihrer verbalen Oberfläche orientiert, mag dem Benutzer der Handschrift geradezu den Eindruck vermittelt haben, einer Aufführung des Textes beizuwohnen. Und es ist, wie in allen erwähnten Beispielen, auch hier das Bildmedium, das das literarische Werk seiner vergänglichen oralen Zeit-Dimension entzieht und ihm die Dauer schriftlicher Gültigkeit verleiht.

## Abbildungen

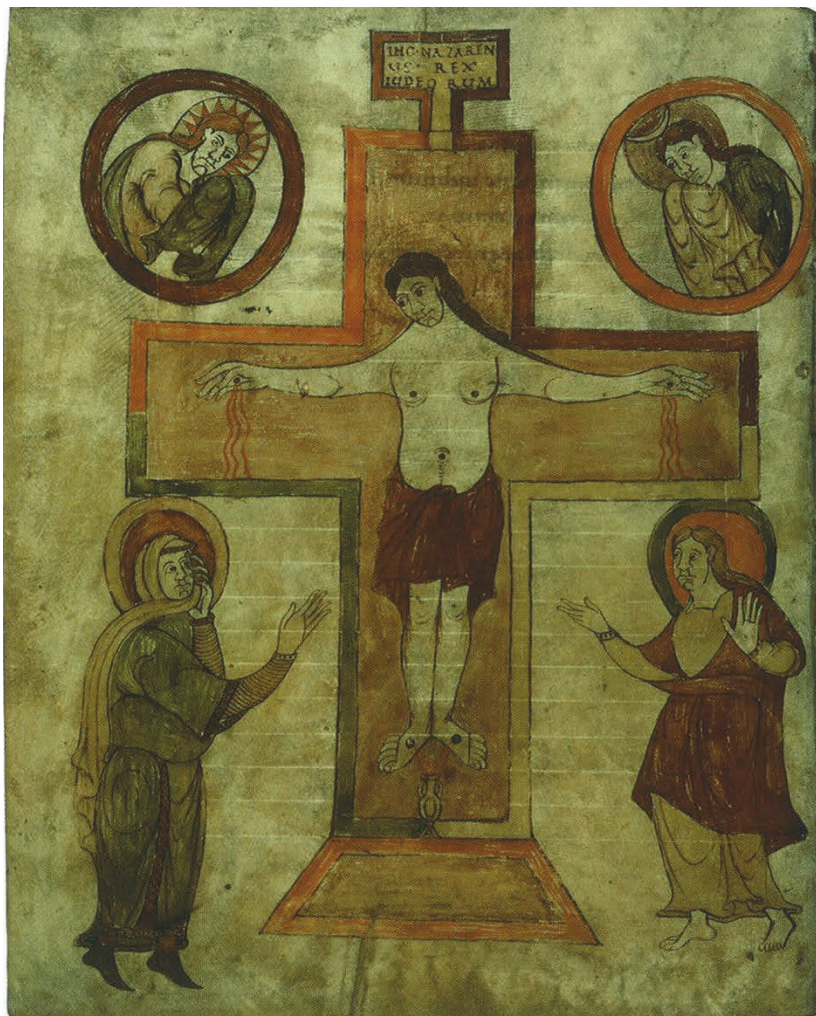


Abb. 1: Otfrid von Weißenburg, »Evangelienbuch«: Kreuzigung. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2687, Bl. 153<sup>v</sup>.



Abb. 2: Seckauer Brevier: Geißelung Christi. Graz, Universitätsbibliothek, cod. 763, Bl. 8<sup>v</sup>.





Abb. 3: »Cursus Sanctae Mariae«: Christi Geburt, Verkündigung an die Hirten (oben); Hl. Drei Könige, Flucht nach Ägypten (Mitte); Bethlehemischer Kindermord (unten). New York, The Morgan Library and Museum, MS. M. 739, Bl. 20<sup>r</sup>.



Abb. 4: Bildervorspann zu einem Psalter: Die Tiere werden in die Arche geleitet. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W 106, Bl. 2<sup>r</sup>.

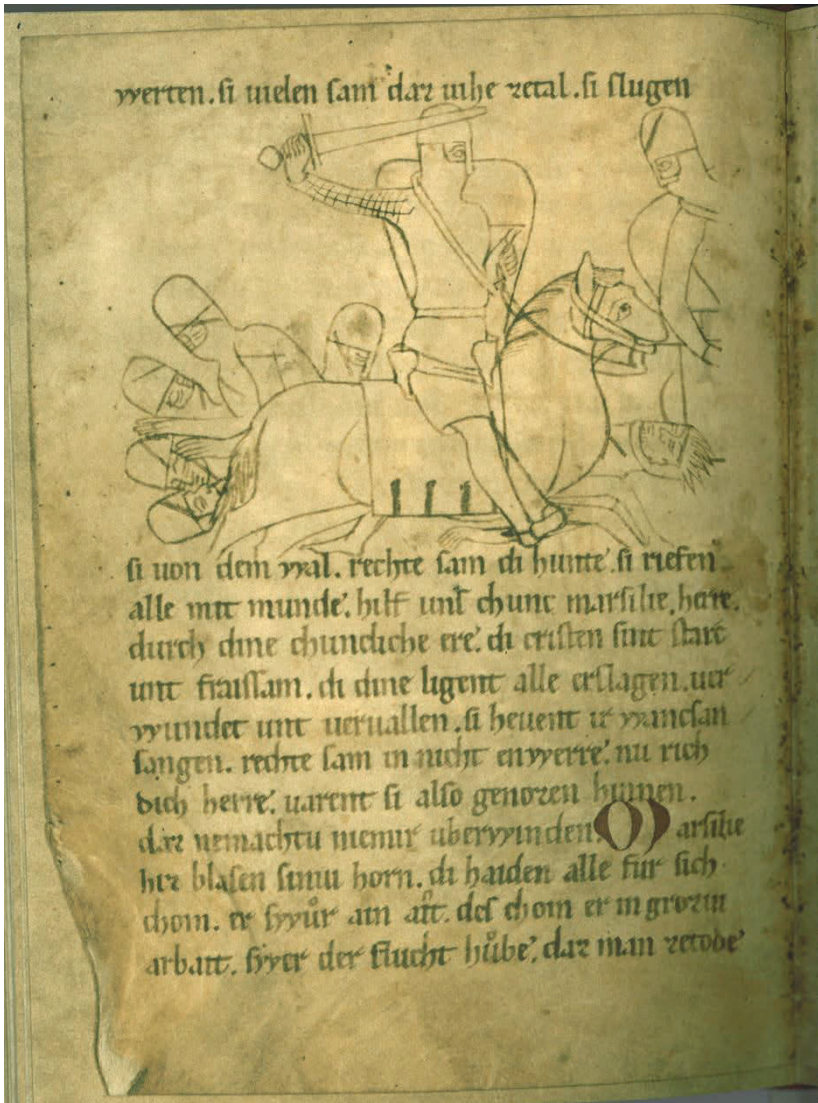


Abb. 5: Pfaffe Konrad, »Rolandslied«: Roland verfolgt den Heidenkönig Marsilies. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 112, Bl. 74<sup>v</sup>.



Abb. 6: Rudolf von Ems, ›Weltchronik‹: Der Autor diktiert sein Werk. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8345, Bl. I<sup>r</sup>.

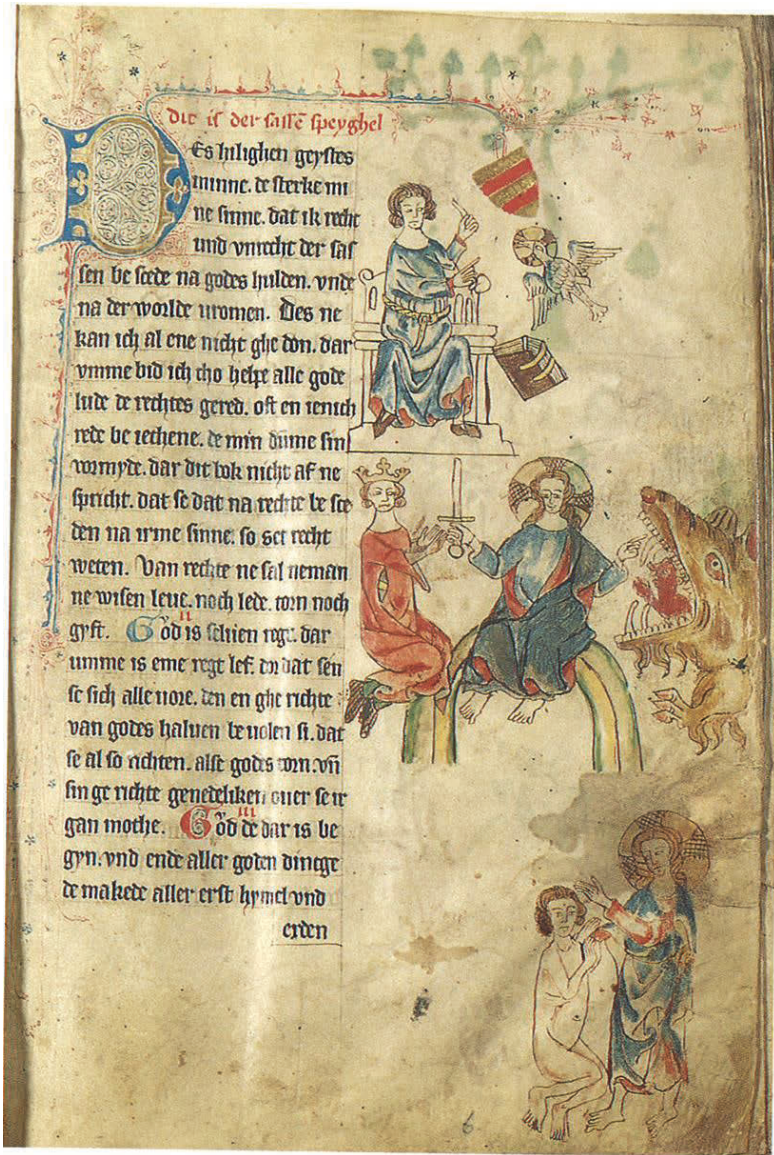


Abb. 7: Eike von Repgow, »Sachsenspiegel«, Eingangsminiatur: Der Autor, der inspirierende Hl. Geist und sein Buch (oben); Gott überreicht dem Herrscher das Richtschwert (Mitte); Erschaffung Adams (unten). Oldenburg, Landesbibliothek, CIM I 410, Bl. 6r.

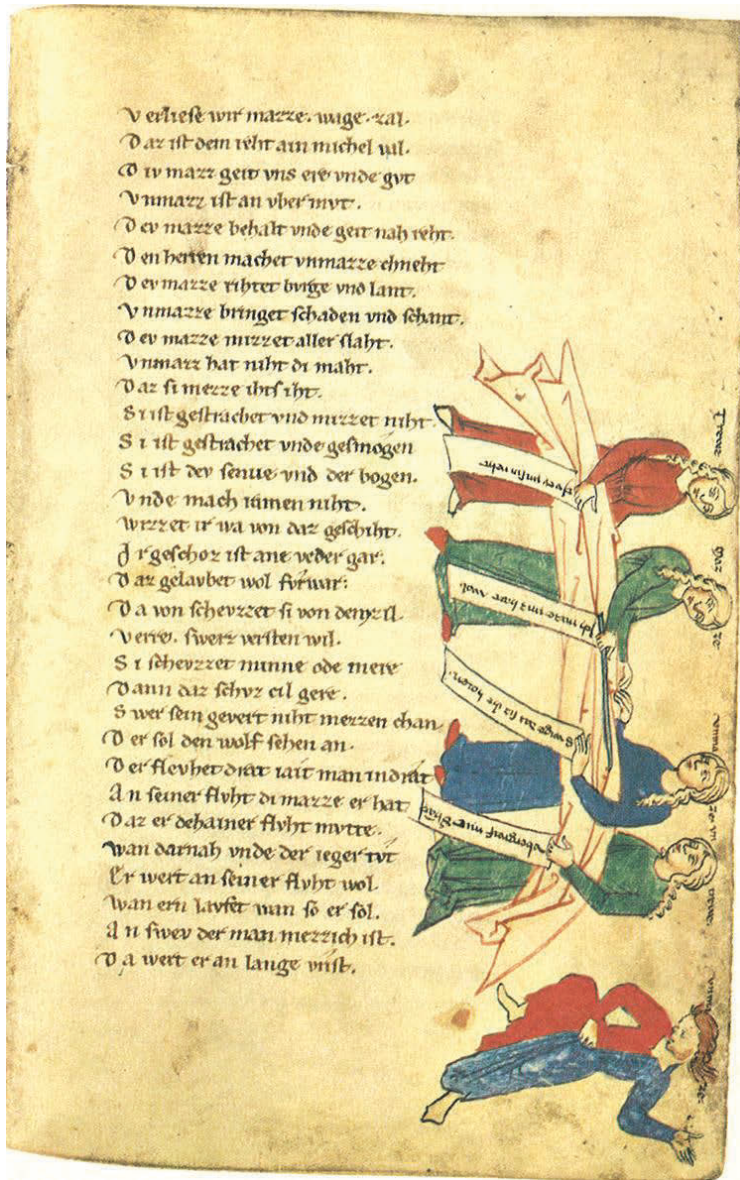


Abb. 8: Thomasin von Zerclaere, »Der welsche Gast«, »maze und unmarze am Beispiel des Vermessens eines Stoffs. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, Bl. 154<sup>r</sup>.

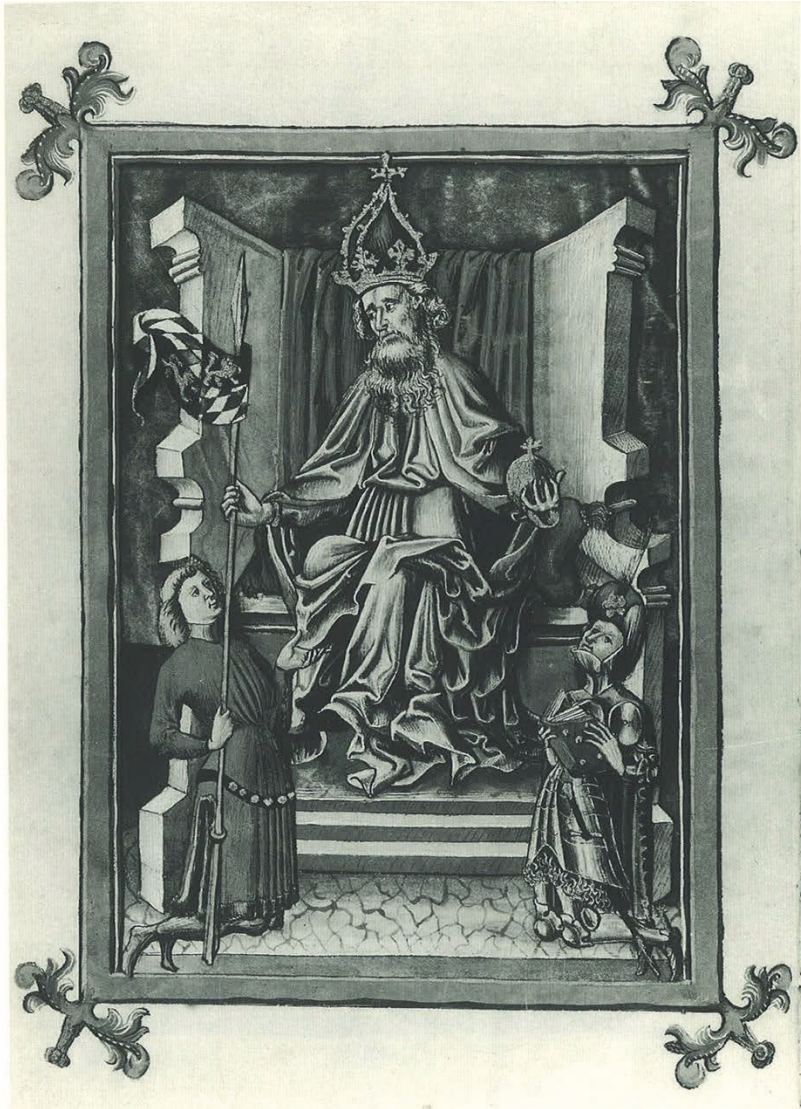


Abb. 9: ›Schwabenspiegel‹: Karl der Große verleiht Fahne und Rechtsbuch. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1139, Bl. 62ʷ.



Abb. 10: Sigismund Meisterlin, ›Augsburger Chronik‹: Der Autor Meisterlin überreicht seinem Mentor Gossembrot und dem Augsburger Rat seine Chronik. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 1, Bl. IV<sup>v</sup>.





Abb. 11: Eberhard Windeck, »Kaiser Sigismunds Buch«: Der Komtur des Deutschen Ordens, der polnische König und König Sigismund mit dem *verzigungsbrief*: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13975, Bl. 55<sup>r</sup>.



Abb. 12: Wolfram von Eschenbach, ›Willehalm‹: Der Erzähler in der Erzählung (Mitte und oben). München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1903/III, Bl. 1ʳ.



Matthias Meyer (Wien)

## Mittelalterliche Kurzerzählungen und Bilderzyklen?

Ein Versuch über ein beinahe nichtexistentes Phänomen

‚Geschichten sehen‘ kann man im Mittelalter und der Frühen Neuzeit entweder in meist recht komplex gestalteten Einzelbildern (wie z. B. (spät)mittelalterlichen Bildern, die auf einer Tafel die gesamte Johanneslegende darstellen) oder in mehr oder weniger ausführlich gestalteten Zyklen. Wenn man von dieser Beschreibung ausgeht, ist meine Materialbasis sehr schmal – was natürlich mit der handschriftlichen Überlieferung von Kurzerzählungen zu tun hat. Dennoch ergeben sich von der Frage nach der Rolle von erzählenden Bildern und Bildzyklen in der Überlieferung mittelalterlicher Kurzerzählungen ausgehend generelle Überlegungen zur Überlieferung von Kurzerzählungen, die zum Abschluss dieses Beitrags skizziert werden sollen. Ich beginne jedoch mit zwei Beispielen von Illustrationen, die man zwar als Bilderzyklen, nicht aber als narrativ bezeichnen könnte. Am Schluss steht dann ein Blick auf die Wiener Handschrift der *Königin von Frankreich* des vermutlich fahrenden Dichters Schondoch.<sup>1</sup>

Die Überlieferung von mittelalterlichen Kurzerzählungen in Versen unterscheidet sich deutlich von der Überlieferung anderer erzählender Gattungen. Im Unterschied zu den längeren Erzählformen, die relativ schnell literarisch werden und sich von einer genuin mündlichen Erzähl-dichtung abheben (Antikenroman, Artusroman, andere Formen des höfischen Romans, *chansons de geste*, dann Heldenepik), dauert es bei den Kurzerzählungen (mit einigen Ausnahmen wie dem *Armen Heinrich*, dem *Schneekind* und, vielleicht, dem *Mauritius von Craûn*) etwa ein halbes Jahrhundert länger, bis im Bereich der deutschsprachigen Literatur mit dem Werk des Stricker diese Gattung literarisch wird; existiert haben wird sie,

---

1 Möglich wurde dieser Beitrag durch die Mitarbeit im Forschungsprojekt ‚Dynamics of the Medieval Manuscript‘, das im Rahmen des ersten HERA-Calls der EU gefördert wurde; ich werde auf Ergebnisse des Projekts zurückgreifen.  
<http://dynamicsofthemedievalmanuscript.eu/>; das Projekt wurde 2010–2013 gefördert.

davon ist auszugehen, als rein mündliche Gattung bereits vorher.<sup>2</sup> Den Weg in die Schriftlichkeit findet sie mit einer ebensolchen Phasenverschiebung: Während die Überlieferung der höfischen Literatur und der Heldenepik bereits im frühen 13. Jahrhundert verstärkt einsetzt (mit einigen wichtigen Ausreißern nach vorne), werden die frühesten Kleinepiksammlungen – es handelt sich hierbei zunächst meist um Anhängsel an großepische Handschriften wie im Falle des Münchner cgm 16<sup>3</sup> – auf das Ende des 13. Jahrhunderts datiert. Doch dann geht, zu Beginn des 14. Jahrhunderts, mit einem Quantitätssprung die Überlieferung in großen Sammelhandschriften los, die nur oder hauptsächlich gereimte Kurzerzählungen enthalten. Diese Situation ist – was die Überlieferung betrifft – eher mit der Minnesangüberlieferung denn mit der Überlieferung der großformatigen erzählenden Literatur vergleichbar. Auch von der Materialität der Handschriften her sind diese Sammlungen in einigen Aspekten mit den großformatigen Liederhandschriften (Codex Manesse, Jenaer Liederhandschrift) vergleichbar (professionelle Machart, gutes Pergament in Folio). Doch anders als beim Minnesang gibt es – mit Ausnahme einiger Strickersammlungen – zunächst kein Autorprinzip und damit natürlich auch keine Autorenbilder wie im Codex Manesse.

Großformatige Sammelhandschriften mit Kurzerzählungen, wie die Heidelberger Handschrift cpg 341<sup>4</sup> und ihre Schwesterhandschrift, der Kalocsaer Codex, der jetzt in Coligny-Genf liegt<sup>5</sup>, erzeugen ein Problem: Sie überliefern eine Textmasse – im Falle des Heidelberger Codex 374 Folio-Blätter, der Genfer Codex hat heute noch 333 Blätter – die kaum

---

2 Hierfür kann zum Beispiel der sogenannte *dorfspell*-Exkurs der *Crône* Heinrichs von dem Türlin als Beleg herangezogen werden.

3 Zu dieser Handschrift vgl. <http://www.handschriftencensus.de/1311>. Hier sind einige Stricker-Texte an eine Barlaam-Handschrift angehängt. Der Codex ist – in vergleichsweise schlechter Qualität – online unter <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00035330/images/>.

Der Zusammenhang Stricker – Barlaam begegnet häufiger in der Überlieferung. Hierzu vgl. Holzngel, Franz-Josef: Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reimpaartexte des Strickers. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Hg. von Elisabeth Anderson u. a., Tübingen 1998, S. 163–184.

4 Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/4214>. Der Codex ist online unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg341>.

5 Coligny-Genf, Bibl. Bodmeriana, Cod. Bodm. 72, früher Kalocsa, Cathedralbibl. Ms. 1; vgl. <http://www.handschriftencensus.de/4215>. Der Codex ist online unter <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/cb/0072>.

noch zu differenzieren ist. Zur Textgliederung gibt es aus heutiger Perspektive offensichtliche Hilfsmittel, die aber, wie ein Blick auf die frühe kleine Stricker- und Konrad-Sammlung im cgm 16 zeigt, erst erfunden werden müssen: Dort sind die Kurzerzählungen ohne Unterbrechung geschrieben. Zwar werden die jeweiligen Textanfänge durch Initialen gekennzeichnet, da es aber auch andere Initialen im Text gibt, sind die einzelnen Textanfänge mit einer Ausnahme nicht wirklich identifizierbar. Der cpg 341 zeigt die nächste Stufe: Den Texten werden meist paarge reimte rubrizierte Überschriften beigegeben. Es sind in der Mehrzahl der Fälle markante Überschriften, bei denen der Inhalt aus der Überschrift erkennbar wird. Was eine solche Handschrift nicht ermöglicht, ist ein leichtes Auffinden der einzelnen Geschichten. Dies erreicht in einem nächsten Schritt erst die Abschrift des cpg 341, der Kalocsaer Codex. Der Schreiber, der neben vier weiteren bereits an der Heidelberger Handschrift mitgeschrieben hat, fügt ein Inhaltsverzeichnis hinzu, das mit wenigen Ausnahmen buchstabenidentische Überschriften liefert – buchstabenidentisch mit der folgenden Handschrift, nicht mit der Vorlage, denn es wird oft, z. B. metrisch glättend oder auch Formulierungen präzisierend, in die Überschriften der Vorlage eingegriffen. Wie man sich die konkreten Produktionsbedingungen hier vorzustellen hat, bleibt für mich unklar – ein faszinierender Fall sind diese Schwesternhandschriften allemal, zumal sie eine riesige Textmenge in einer Gattung präsentieren, die bis auf wenige Ausnahmen schriftliterarisch für uns vorher inexistent war.

Was die Überschriften wie die gesamte *mise en page* des Kalocsaer Codex ebenfalls bewirken, ist der Eindruck einer geplanten Einheit, eines Gesamtwerks. Dies wird durch das Inhaltsverzeichnis verstärkt – wie auch durch den Titel, den diese Handschrift schon im Mittelalter erhalten hat: Die gesammelten Abenteuer: *Daz buche heiset gesampt habentewer*.<sup>6</sup>

Eine solche Einheit eines Buches kann nun auch durch andere Mittel hergestellt werden, etwa durch Illustrationen. Was mich zu meinem ersten Beispiel bringt, das, systematisch gesprochen, nicht wenig an die illustrierten Liederhandschriften erinnert, bei denen man ja argumen-

---

6 Bibl. Bodm. 72, fol. IIr. Damit lautet der Titel des Buches eben auch nicht ‚Das Gesamtabenteuer‘ – ein unsinniges Wort, das erst von der Hagen erfunden hat. Denn es ist zwar eine Sammlung, aber sie hat einen sammelnden, keinen enzyklopädischen Anspruch.

tieren kann, dass die Autorbilder einen Ersatz für die in der bloßen Lektüre fehlende Performanz des Sängers (und Präsenz des Sängerkörpers) darstellen. Damit aber werden sie auch zu einem Dokument eines deutlich verifizierbaren Autorbewusstseins, denn der Sänger ist ja nicht irgendeiner, sondern ein durch Namen und (wenn auch oft fiktives) Wapen konkretisiertes Individuum.

Ein solches Autorbewusstsein hat man für eine berühmte französische Sammelhandschrift des späten 13. Jahrhunderts, Paris Arsenal MS 3142, angenommen (wie es Olivier Collet und Waguih Azzam sowie jüngst Hannah Morcos in einem noch unveröffentlichten Artikel gezeigt haben<sup>7</sup>). Für diese Argumentation gibt es gute Gründe: 1. Der Codex ist eindeutig autororientiert aufgebaut: Es finden sich in ihm verschiedene Autorsammlungen gereiht, die so etwas wie eine nach Autoren geordnete Auswahl der besten Werke des 12. Jahrhunderts bilden. Die Handschrift beginnt mit einer großen Gruppe von Werken Adenets le Roi, es folgen u. a. Jean Bodel, Marie de France, Alart de Cambrai. Dieses Autorenprinzip wird nun auch bildlich umgesetzt: Die Werke Renclus' de Mollions etwa werden mit einer Miniatur eröffnet, die der etablierten ikonographischen Tradition folgt, den Autor im Mönchshabit mit erkennbarer Tonsur in seiner Zelle abzubilden (fol. 203ra). Jeder Autor der Handschrift ist mindestens einmal abgebildet. Die Fabeln der Marie de France beginnen, der Fall ist berühmt, mit einer Miniatur der Autorin (fol. 256ra), die sie sitzend und (vermutlich die Fabeln) schreibend an einem Pult zeigt. Am Ende der Fabelsammlung, zu Beginn des Epilogs, erscheint Marie wieder in einer Initiale (fol. 273ra). Hier sehen wir eine kritisch dreinschauende Marie, die Mundwinkel sind deutlich nach unten gebogen, wie sie ihr Werk korrigiert, auf einem Tisch neben ihr liegen etliche Bücher.<sup>8</sup>

---

7 Azzam, Waguih und Collet, Olivier: Le Manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII<sup>e</sup> siècle. In: *Cahiers de civilisation médiévale* 175 (Juillet-septembre 2001), S. 207–245; vgl. demnächst: Besamusca, Bart; Griffith, Gareth; Meyer, Matthias; Morcos, Hannah: Author Attributions in Medieval Text Collections: An Exploration, Section 2. Dieser Artikel ist im Zusammenhang des Forschungsprojekts (vgl. Anm. 1) entstanden. Der Codex ist online unter <http://gallica.bnf.fr>.

8 Die Illustration erzeugt einen doppelten Effekt: Die RezipientInnen haben – wie Marie – gerade die Fabeln abgeschlossen und sie werden damit parallel zur Autorin geführt. Gleichzeitig wird ihnen nahegebracht, dass Marie die Fabeln sorgfältig und mit Quellenstudium und großem Bearbeitungsaufwand verfasst hat.

Nicht jeder Autor erscheint in der Handschrift in einer figürlichen Initiale, es gibt auch Miniaturen, die über mehr als eine Spalte gehen, die Autorabbildungen enthalten. Aber jeder Autor erscheint einigermaßen individualisiert und wird durch Setting oder Kleidung hervorgehoben. Dies setzt sich sogar innerhalb einiger Werke fort: Alarts de Cambrai *Livre de philosophie et de moralité* enthält Sentenzen und Lehren, die antiken Autoritäten zugeschrieben werden. Diese Autoritäten werden nun genauso inszeniert wie die ‚modernen‘ Autoren des Codex. *Auctoritas* und *auctor* gehen Hand in Hand. Während innerhalb des *Livre* einerseits eine größere Uniformität der Abbildungen zu erkennen ist, so werden sie andererseits durchaus individualisiert: Aristoteles wird mit einer Krone dargestellt, Ovid erhält eine Tonsur.<sup>9</sup>

In der Gruppe der Fabeln der Marie de France tritt ein anderer Aspekt hinzu: Hier erhält jede Fabel eine eigene illustrierte Initiale, die die Inhalte der Narratio der Fabeln aufgreifen. Zum einen hat dieser enorme Aufwand an buchkünstlerischer Gestaltung natürlich einen Selbstzweck, er ist ein ästhetisches Plus. Zum anderen aber helfen die Abbildungen, da Überschriften fehlen, auch ganz prosaisch beim Wiederauffinden einzelner Fabeln. Sie dienen aber sicher nicht, davon ist selbst bei einer Folio-Handschrift auszugehen, der parallelen visuellen ‚Lektüre‘ zu einem vorgelesenen Text (dazu sind sie schließlich doch zu klein); sie sind ganz auf den individuellen Leser ausgerichtet.

Optisch weit weniger beeindruckend ist ein deutschsprachiger Parallelfall.<sup>10</sup> Es handelt sich um die Innsbrucker Ferdinandeumshandschrift FB 32001.<sup>11</sup> Diese Handschrift, laut Colophon am 3. September 1456 beendet, ist eine Tochterhandschrift des Wiener Codex 2885,<sup>12</sup> die 1393

- 9 Hierauf hat Hannah Morcos in dem in Anm. 7 genannten Aufsatz als erste hingewiesen.
- 10 Vgl. demnächst: Zotz, Nicola: Sammeln als Interpretieren. Paratextuelle und bildliche Kommentare von Kurzerzählungen in zwei Sammelhandschriften des späten Mittelalters. In: *ZfDA* 143 (2014), S. 349–372. Auch dieser Beitrag ist im Rahmen des in Anm. 1 genannten Forschungsprojekts entstanden.
- 11 Die Handschrift liegt im Faksimile vor: Sammlung kleinerer deutscher Gedichte. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex FB 32001 des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, hg. und eingeleitet von Norbert Richard Wolf. Graz 1972; vgl. weiters <http://www.handschriftencensus.de/4211>.
- 12 Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/4213>; die Handschrift ist online unter <http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2759142.xml&dvs=>



beendet wurde. Die Ferdinandeumshandschrift basiert auf der Wiener Handschrift, sie ist aber keine direkte Abschrift, wie nach den Untersuchungen Zwierzinas<sup>13</sup> feststeht; doch die Ähnlichkeiten sind groß. Man hat die Bearbeitungstendenz der Innsbrucker Handschrift damit erklären wollen, dass die didaktisch-theologischen Texte nicht übernommen worden sind. Doch finden sich solche Texte durchaus in der Innsbrucker Handschrift. Das Kriterium der Übernahme muss wohl anders formuliert werden: Texte, die keine deutlichen narrativen Elemente enthalten, wurde nicht immer übernommen. Nicola Zotz hat festgestellt, dass, anders als in der bisherigen Forschung angenommen, die Illustrationen, die dieser Handschrift beigegeben sind, einem stringenten Prinzip folgen. Zwar ist nicht, was der Idealfall wäre, jedem Text eine Illustration beigegeben, doch erwies sich auch die Annahme, dass manche Texte zwei, andere nur eine, manche keine Miniaturen erhielten, als falsch: Jeder Text, der illustriert wurde, hat genau ein Bild erhalten. Und diese Illustration hat, so krude sie auch im Einzelfall sein mag, einen hohen Wiedererkennungswert. Das *Herzmaere*, um ein Beispiel zu nennen, wurde in der älteren Forschung und auch im Kommentar zur Faksimileausgabe als ein Fall gesehen, dem zwei Illustrationen beigegeben wurden. Den Schluss des Textes kennzeichnet in dieser Lesart ein Amor (fol. 10vb), den Beginn das schon im Mittelalter titelgebende Herz (fol. 8r). Das aber ist, wie Zotz überzeugend zeigen kann, eine Fehlinterpretation. Denn – das hat schon die ältere Forschung gewundert – ein Amor, der einen Pfeil abschießt, ergibt ja keine besonders angemessene Illustration des Schlusses des *Herzmaere*. Man musste sich also mit unfähigen Illustratoren behelfen, was angesichts der (verglichen z. B. mit der Arsenal-Handschrift geringeren) Qualität der Illustrationen nahelag. Doch inhaltlich sind die Kernszenen oft sehr gut getroffen. Der Ritter mit der halben Birne ist genauso gut zu erkennen wie, an anderer Stelle, Kaiser Otto mit dem Bart, den er sich rauft. Was ist also mit Amor los? Er ist, so Zotz, kein Amor, sondern der kleine Junge, der im folgenden Kotzemäre beim Spielen zu seinem Großvater kommt, dem er eine halbe Decke zukommen lassen will und ihn so

---

[1394809099916-888&locale=de\\_DE&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=1.](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0011-7)

13 Vgl. Zwierzina, Konrad: Die Innsbrucker Ferdinandeumshandschrift kleinerer mhd. Gedichte. In: Festgabe Samuel Singer. Hg. von Harry Maync, Tübingen 1930, S. 40–53.

vor den Übergriffen seines Sohnes bewahrt – kurz: Die Illustratoren arbeiten mehrfach im Codex mit dem Prinzip der zweigeteilten oder zumindest über zwei Seiten oder Spalten gehenden Illustration, weichen aber vom Prinzip ‚ein Text – eine Zeichnung‘ nur dann ab, wenn sie nichts illustrieren. Wir haben es hier also mit einem Illustrationsprinzip zu tun, das dem mit den Inhalten bereits durch eine erste Lektüre vertrauten Leser ein schnelles Wiederfinden in einer großen Textsammlung erlaubt. Die Illustration ist hier als Orientierungshilfe ein integraler Bestandteil der Handschrift, sie bildet daher den Kern des Textes ab. Sie stellt damit den Grenzfall einer ‚gesehenen Geschichte‘ dar: Was sie nicht ist, ist eine erzählte Geschichte, wohl aber der narrative Kern einer solchen. Oft sind diese Abbildungen aber nicht weit von einer erzählten Geschichte entfernt. Das liegt aber weniger an den Abbildungen als an der Machart der Texte, die auf einen zentralen Punkt hin ausgerichtet sind, auf einen Szenekern hin erzählt werden.

Mein letztes Beispiel bietet nun doch einen bildlichen Erzählzyklus zu einer Kurzerzählung: Es geht um *Die Königin von Frankreich*.<sup>14</sup> Ein nicht näher bekannter Autor namens Schondoch, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts anzusiedeln ist, verfasste diese in 21 Handschriften überlieferte Erzählung.<sup>15</sup> Sie folgt dem Typ Sibia/Sibille/Genoveva. In der Forschung wird allgemein davon ausgegangen, dass es keine direkte Vorlage für diesen Text gegeben hat, sondern dass es sich um eine ad hoc-Erfindung auf Basis einer breiten Stofftradition handelt. Diese Erfindung wird, wie die Überlieferung zeigt, zu einem Erfolg,<sup>16</sup> sie ist auch gut und pointiert erzählt; präsent in der Überlieferung ist sie

---

14 Vgl. Strippel, Jutta: Schondoch's ‚Königin von Frankreich‘. Untersuchungen zur handschriftlichen Überlieferung und kritischer Text. Göppingen 1978 (GAG 252).

15 Die abweichende Angabe von 24 Überlieferungszeugen bei Weiler ergibt sich daraus, dass sie auch neuzeitliche Abschriften einbezieht; Weiler, Christina: Die Geschichte der Königin von Frankreich (Wien, ÖNB Cod. 2675\*). Wie Bilder erzählen. Diplomarbeit Wien 2009 (lesbar über: [http://othes.univie.ac.at/7201/1/2009-10-05\\_0604882.pdf](http://othes.univie.ac.at/7201/1/2009-10-05_0604882.pdf) oder über den Katalog der UB Wien), S. 7.

16 Es handelt sich wohl um das am häufigsten abgeschriebene Märe; vgl. Jefferis, Sibylle: Königin – junger Prinz-Beziehungen in der *Königin von Frankreich*, in *Parzival und dem Nibelungenlied*. In: Current Topics in Medieval German Literature: Texts and Analyses (Kalamazoo Papers 2000–2006). Hg. von Sibylle Jefferis. Göppingen 2008 (GAG 749), S. 71–82, hier S. 79.

aber auch, weil sie sich verschiedenen Kontexten anpasst, geistlichen ebenso wie historisch-politischen und allgemein weltlichen.<sup>17</sup>

Die Königin von Frankreich und der König führen eine perfekte Ehe. Der König hat die Sitte, sehr viel früher als seine junge Frau aufzustehen und zur Jagd zu gehen. Der Marschall des Königs verliebt sich in die Königin, die ihn jedoch abblitzen lässt. Das aber führt zu einer Racheintrige: Als der König erneut zur Jagd reitet und die Königin noch schläft, legt der Marschall den ebenfalls noch schlafenden Hofzwerg der Ruhenden an die Brust. Er holt den König, der durch den vermeintlich offenkundigen Ehebruch so entsetzt ist, dass er den Hofzwerg an die Wand klatscht und ihn dadurch tötet und die Königin hinrichten lassen will. Die jedoch beteuert ihre Unschuld und ist obendrein schwanger, was der plötzlich dabeistehende Markgraf Leopold von Österreich nutzt, um einen Aufschub für sie zu erwirken und sie durch einen Ritter in die Verbannung bringen zu lassen. Der Marschall, der seine Position am Hof durch die Königin gefährdet sah, plant nun einen Mordanschlag auf Ritter und Königin. Der Ritter wird getötet, die Königin kann fliehen und findet bei einem Köhler Unterschlupf, der sie zuerst nicht beherbergen will. Sie unterstützt den Köhler, den sie zunächst nach Paris schickt, um Rohstoffe für Handarbeiten zu kaufen, durch den Verkauf von Taschen und Stickereien, die sie produziert. Mittlerweile gebiert sie auch einen Sohn. Die Erzählung kehrt dann zurück an den Hof des Königs von Frankreich, an dem kurze Zeit nach der Bluttat der Hund des Ritters auftaucht und den Marschall ins Bein beißt. Dies wiederholt sich, und als der Marschall schließlich den Hund töten lassen will, greift wiederum Markgraf Leopold ein, interpretiert den Hund richtig und kann den Kriminalfall mittels eines Gottesgerichtsweikampfes zwischen Hund und Marschall klären. Letzterer unterliegt, gesteht die gesamte Intrige und wird getötet. Nun soll natürlich die Königin wiedergefunden werden. Anhand der von ihr produzierten Taschen wird sie von einer Krämerin erkannt und man reitet in kleiner

---

17 Überlieferungskontexte variieren sehr breit: Höfische Epik (*Ortnit/Wolfdietrich*; Strickers *Daniel*, Elisabeth von Nassau-Saarbrücken), Kurzerzählungen (die typische Mischung von Märenhandschriften), Geistliches (Legenden, *Artes moriendi*) und Historisches (Chroniken, *Heinrich von Kempten*). Die Überlieferungszusammenhänge stellen jeweils andere Aspekte des Textes in den Vordergrund und perspektivieren damit den Blick auf den Text und lenken die Rezeptionshaltung (oder die Interpretation) der RezipientInnen.

Gesellschaft zu ihr in den Wald. Zum Happy End kehren alle, einschließlich des Köhlers, an den Hof zurück.

Mich interessiert nun die Wiener Handschrift 2675\*.<sup>18</sup> Anhand der Bilder datiert die letzte mir bekannte kunstgeschichtliche Untersuchung die Handschrift auf ca. 1430<sup>19</sup> – die Schrift spricht nicht dagegen, es könnte auch etwas später, vermutlich aber nicht früher sein. Die Handschrift ist auffällig, weil es sich um eine Pergamenthandschrift im Format ca. 28x20 cm handelt, die aus einer einzigen Lage von acht Blättern besteht und nur diesen Text enthält. Zusätzlich zum Text finden sich acht Miniaturen. Dieses Heft wurde offenkundig so konzipiert, dass es allein für sich stehen konnte, denn die erste recto und letzte verso-Seite sind leer, sie enthalten Federproben und alte Katalogeinträge. Schlägt man das Heft auf, so beginnt die Geschichte mit einer ganzseitigen Illustration (fol. 1v), die, zusammen mit dem eigentlichen Titel auf fol. 2r, die Funktion eines Titelbilds erfüllt. Wir sehen die Königin von Frankreich, die – das wird beim Lesen des Textes auf fol. 2r dann schnell deutlich – dem Marschall eine Abfuhr erteilt. Dies ist die Initialszene der Handlung und daher ist es durchaus sinnvoll, mit ihr den Illustrationszyklus zu beginnen. Auf der nächsten Doppelseite folgen zwei dramatische Bilder: Der Marschall legt den Zwerg ins Bett der Königin und reitet dann davon, um den König zu informieren. Dies zeigt der Bildstreifen im oberen Bereich von fol. 2v. Im oberen Bereich von fol. 3r wird die Erzählung fortgesetzt mit der Entdeckung und der Tötung des Zwergs, während die Königin und der Markgraf sowie der Ritter in der zweiten Bildhälfte der Illustration auf fol. 3r in Konversation gezeigt werden. Auf fol. 4r sieht man den Mordanschlag – ergänzt durch den Hund, der hier im Text nicht erwähnt wird, der in der Illustration dem Marschall bereits ins Bein beißt – und die Flucht der Königin. Die nächste aufgeschlagene Doppelseite bietet dann nur mehr Text, hier wird die Aufnahme durch den Köhler sowie die iterative Hundeszene erzählt, die im Gerichtskampf zwischen Hund und Marschall gipfelt, der auf fol. 5v dargestellt wird. Fol. 6v zeigt König, Markgraf, Krämerin und Köhler, fol. 7v verbindet Ritt im Wald, Ankunft in der Köhlerhütte und Versöhnung zu einer narrativen Bildkomposition, am Fuß des Textes

---

18 Das Digitalisat ist am besten verfügbar über den Katalogeintrag (<http://data.onb.ac.at/rec/AL00159742>), dort dem Link ‚Digitalisat‘ folgen.

19 Weiler (2009), S. 22, spricht vom zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts.

auf fol. 8r schließlich findet sich die einzige Illustration mit einer Bildüberschrift, welche die Rückkehr von acht Personen auf sechs Pferden an den Hof des Königs zeigt.

Es kann kein Zweifel bestehen, dass es sich hierbei um auf genauer Textkenntnis basierende Illustrationen handelt, die den Text in seinen zentralen Szenen abbilden. Es wurde sehr genau aus dem Text heraus entschieden, was dargestellt wird. Eine der zentralen Passagen des Textes ist natürlich der wiederholte Angriff des Hundes, der zunächst zu scheitern droht und dann durch den Markgrafen richtig interpretiert wird – übrigens eine Parallele zur Entlarvung des Ehebrechers im *Bisclavret* der Marie de France durch den Werwolf. Doch ist diese Szene, so gut erzählt sie ist, in ihrer Wiederholungsstruktur und ihrer Pointe kaum bildlich umzusetzen. Der Illustrator entscheidet richtig und platziert den Hund bereits in der vorhergehenden dramatischen Szene der Ermordung als Verteidiger seines Herrn. In der Gerichtskampfszene kommt er dann ein zweites Mal zu seinem Recht (es ist ja auch kein Zufall, und der Illustrator scheint sich hier anzuschließen, dass die Geschichte in einer Handschrift den Titel trägt: *Von dem hunt von franckreich*<sup>20</sup>). Jedenfalls fällt auf, dass die beiden mittleren Bilder des Textes den Hund in den Mittelpunkt stellen.

Eingangs- und Schlussbild illustrieren Initialzündung (Zurückweisung) und Happy End. Die dazwischen liegenden Bilder sind von Weiler überzeugend als eine Kette von drei Dypticha gelesen worden: Im Zentrum des ersten Dyptichons stehen Zwerg und König, im zweiten Marschall und Hund, im dritten der Köhler.<sup>21</sup> Die Königin ist nur in einem Bild nicht präsent – im Gerichtskampfbild; im Marktbild ist sie durch ihre Waren repräsentiert, die im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Es fällt aber auf, dass in diesen Bildern der Markgraf, der ja ihre Sache vertritt, seine Mantelfarbe zu Blau wechselt, das sonst der Königin vorbehalten ist; dies mag symbolisch auf seine Vertretung der Interessen der Königin verweisen.

Christina Weiler hat darauf hingewiesen, dass Szenentypen aus der Bibel Vorlagen abgeben: So sei die Eingangsszene der Verkündigungs-

---

20 So in Berlin, SBPK, mgq 267, fol. 2v als rubrizierte Überschrift.

21 Vgl. Weiler (2009), die auch auf S. 96 eine entsprechende Abbildung bietet.

szene nachempfunden.<sup>22</sup> Mich stört hier die semantische Sperrung zwischen Verkündigung einerseits und emphatischer Zurückweisung andererseits (obwohl ich Verkündigungsszenen kenne, in denen man das Gefühl hat, Maria würde den Engel am liebsten hinauswerfen) und ich frage mich, ob es nicht andere Bildtypen von Mann und Frau in einem Raum gibt, etwa die Paarszenen im Codex Manesse, die ebenfalls als Vorbild dienen könnten. Die Tötung des Zwergs nimmt, so Weiler, Modelle des bethlehemitischen Kindermords auf.<sup>23</sup> Bemerkenswert an dieser Lesart ist die optische Nähe von Zwerg und Kind, die mir besonders im Vergleich zwischen dem Bild, in dem der Zwerg ins Bett gelegt wird, und dem Rückkehrbild, in dem das Kind der Königin auf dem Arm gehalten wird, gegeben zu sein scheint. Hier verweist der Illustrationszyklus auf eine weitere Interpretationsdimension der Geschichte: Dass der Marschall überhaupt erst mit seiner Intrige zum Zuge kommt, ist die unausgesprochene Schuld des Königs, der nicht bei seiner Ehefrau schläft, sondern lieber (ich ergänze: woanders) jagen geht. Der Zusammenhang von Liebe und Jagd ist natürlich ein fest etablierter Konnex, der vom *Eneasroman* und der Szene zwischen Dido und Eneas bis zu den Jagdallegorien der Minnereden reicht. In der *Königin von Frankreich* jagt der König im Wald, während zu Hause seine Frau gejagt wird. Erst viel später, nachdem der König den Jäger seiner Frau getötet hat, kann er Frau und Kind (das ja auch für die Fortsetzung seiner Dynastie steht), das er zuvor symbolisch im Zwerg getötet hat, endlich ins Happy End führen.

Es gibt auch außerhalb der schriftlichen Überlieferung eine Bildtradition, die mit der *Königin von Frankreich* in Zusammenhang gebracht wird, von der dieser Zyklus aber unabhängig ist.<sup>24</sup> Ob es sich bei dem vorliegenden Heft um eine Abschrift handelt, weiß ich nicht zu entscheiden. Einige Bilder wirken, wie die Lesart als eine Dypticha-Reihe nahelegt,

---

22 Vgl. Weiler (2009), S. 42f.

23 Vgl. Weiler (2009), S. 44.

24 Hierzu – neben Weiler (2009), passim – vor allem Jefferis, Sibylle: Das Meisterlied von der *Königin von Frankreich*: Ihre Geschichte in Text und Bildern. In: Current Topics in Medieval German Literature: Texts and Analyses (Kalamazoo Papers 2000–2006). Hg. von Sibylle Jefferis. Göttingen 2008 (GAG 749), S. 117–149, und dies.: *The Cronica von der Königin von Frankreich*: The Prose Adaptation of Schondoch's Novella. In: Nu lôn' ich iu der gäbe. Fs. Francis G. Gentry. Hg. von Ernst Ralf Hintz. Göttingen 2003 (GAG 693), S. 159–172, mit dem Hinweis auf die von der Wiener Handschrift unabhängige Abbildungstradition der Fresken im Palazzo Nero in Coredo.

als ob sie besser näher beieinander hätten platziert werden sollen. Optische Entsprechungen, wie sie mit den beiden ‚Zwergenbildern‘ auf fol. 2v und fol. 3r zu finden sind, gehen bei den nächsten beiden Bildern verloren.<sup>25</sup> Das könnte ein Indiz dafür sein, dass es sich um eine Abschrift einer Handschrift handelt, bei der die Platzierung der Bilder noch sinnfälliger war. Doch ist angesichts des Textes und der Verteilung der Bilder im Text an die Stelle, wo sie inhaltlich hinpassen, kaum vorstellbar, wie eine solche Handschrift ausgesehen haben könnte – oder anders formuliert: Entweder die Bilder stehen an der textlich korrekten Stelle und dann gehen mögliche Bildbezüge verloren, oder sie stehen so, dass sie als Dypicha zu sehen sind, dann stehen sie an der falschen Stelle im Text. Es erscheint mir am wahrscheinlichsten, dass die Bilder nebeneinander vorskizziert worden sind, um dann in der Handschrift ungefähr dort platziert zu werden, wo sie textlich passen. Wie dem auch sei, die Handschrift zeigt eine enge Zusammenarbeit zwischen Schreiber und Illustrator.

Das Format des Textes erlaubt die Vorstellung, dass mehrere Personen zusammen mit einem Vorleser den Bildern gefolgt sind, doch scheint diese Annahme wenig wahrscheinlich, da ein solches Heft eher die Assoziation der Privatlektüre hervorrufft. Das scheint mir auch durch den hohen Detailreichtum einiger Bilder, der sich erst bei längerem und genauerem Hinsehen erschließt, nahegelegt zu werden: Auch dies weist eher auf intensives Schauen eines oder zweier Nutzer hin. Am ehesten wird man an Habsburger-freundliche Kreise (wohl in Verbindung mit dem Wiener Hof) als Erstpublikum denken, die Figur des Markgrafen Leopold deutet auf einen laudatorischen Bezug zu Österreich hin.

Wichtiger als eine solche Anbindung an eine konkrete Entstehungssituation aber sind mir die Hinweise, die sich aus dieser Handschrift für die Überlieferung von Kurzerzählungen ergeben: Es scheint klar, dass wir die Erhaltung der Handschrift ihrer Hochwertigkeit verdanken; sie war im 16. Jahrhundert in bürgerlichem Besitz, kam aber spätestens 1576 in die Hofbibliothek (was natürlich auch zu ihrem Überleben beigetragen hat). Was mich zur Frage der Produktion bringt: Zwei Möglichkeiten scheinen plausibel: 1. Ein Auftraggeber gibt eine Handschrift der *Königin von Frankreich* in Auftrag, vermutlich ein Bürger/Adliger aus

---

25 Vgl. den Abdruck der Bilder als von Eingangs- und Schlussbild gerahmte Reihe von drei Dypicha bei Weiler (2009).

Wien, Wiener Neustadt oder Salzburg, wo er den Text und einen Illustrator findet, mit dem er das Bildprogramm entwerfen und im Detail besprechen kann. Als Variante ist auch denkbar, dass einfach nur eine illustrierte Handschrift der *Königin von Frankreich* bestellt wurde, dann wären Konzeption der Handschrift und Gestaltung der Illustrationen Sache einer Werkstatt gewesen. 2. Ein Käufer findet in einer Werkstatt das fertige Heft vor und erwirbt es. Da die Außenseiten des einlagigen Heftes frei sind (zwei leere Blätter der Lage sind am Ende einfach weggeschnitten, das Ende des Textes auf einer recto-Seite und die erste freie recto-Seite sind eindeutig geplant), hat es, wie Abriebspuren deutlich zeigen, separat existiert und ist auch für eine solche Separat-Existenz gedacht. Ich gehe mittlerweile davon aus, dass solche Einzelhefte die Normalform der schriftlichen Existenz von Kurzerzählungen gewesen sind, jedenfalls müssen sie weitaus häufiger gewesen sein, als sie sich bis heute erhalten haben, und ich gehe weiters davon aus, dass solche Hefte nicht unbedingt gebunden waren.

In Wien liegt eine weitere Handschrift (ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, aber deutlich später), die heute aus fünf ursprünglich separaten Lagen und Texten/Textkonvoluten besteht.<sup>26</sup> Auch hier ist jeweils der Beginn der einzelnen Lage deutlich als Titelblatt konzipiert (allerdings ohne Illustration): Auf der Mitte der jeweiligen ersten recto-Seite der Lage steht ein Titel, darauf folgt ab der ersten verso-Seite der Lage der Text. Alle fünf Einzelhefte stammen von einer Hand. In Hamburg findet sich eine Schwesterhandschrift aus der gleichen Werkstatt, die nach dem gleichen Prinzip gearbeitet ist.<sup>27</sup> Hier haben wir einen weiteren Fall einer Überlieferung in Einzelheften, der ebenfalls auf einen Werkstattzusammenhang hinweist. Dass uns diese Einzelhefte erhalten sind, ist hochgradig selten. Eher noch haben sich umfangreichere Texte, die bereits mehr als eine Lage ausmachen, z. B. Minnereden, oder auch

---

26 Es handelt sich um Wien, ÖNB, Cod. 13711, der Eintrag im Handschriftencensus hilft hier nicht weiter, aber im Eintrag bei Menhard kann man die Struktur der Handschrift noch gut nachvollziehen

([http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0750c\\_b1337\\_jpg.htm](http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0750c_b1337_jpg.htm)).

27 Hamburg, SUB, Cod. Germ 13, vgl. Horváth, Eva und Stork, Hans-Walter (Hg.): Von Rittern, Bürgern und von Gottes Wort. Volkssprachige Literatur in Handschriften und Drucken aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ausstellungskatalog (Schriften aus dem Antiquariat Dr. Jörn Günther, Hamburg, 2). Kiel 2002, S. 122f. (Nr. 51) mit S. 148.



kleinere Textkonvolute erhalten. Allerdings spricht ein Fall wie die Wiener Handschrift mit ihrer Hamburger Schwesterhandschrift dafür, dass eine solche Existenz als kleines Einzeltextheft oder kleines Konvolut im 15. Jahrhundert durchaus häufiger vorgekommen ist.

Erst seit 2011 ist eine mittlerweile von der Berliner Staatsbibliothek erworbene Handschrift weiter bekannt, die aus dem 13. Jahrhundert stammt und die im winzigen Format von ca. 8x6 cm auf 16 Blatt, allerdings nicht in einer Lage, drei Mären überliefert.<sup>28</sup> Die Annonce der Handschrift in den Mitteilungen der Berliner Staatsbibliothek beschreibt die Handschrift als Liebhaberstück, von jemandem in Auftrag gegeben, der genau diese drei Texte haben wollte.<sup>29</sup> Daran aber zweifle ich. Zwar ist richtig, dass diese Handschrift keinem der bekannten und erhaltenen Überlieferungstypen entspricht. Sie entsteht aber in der Zeit kurz (vielleicht 20 bis 30 Jahre) vor den ersten riesigen Sammelhandschriften von Mären, die bald nach 1300 in vergleichsweise großer Zahl auftauchen. Diese Entstehung ist aber nur vorstellbar, wenn es im Vorfeld eine breite Märenüberlieferung gegeben hat, die aus solchen Einzelheften oder winzigen Sammlungen bestanden hat. Sicher sind die Erscheinungsformen der winzigen Berliner Märenhandschrift, der Wiener Bilderhandschrift der *Königin von Frankreich* und der Sammlungen von Nürnberger unterhaltenden Texten, wie sie in der Wiener und der Hamburger Handschrift vorliegen, sehr unterschiedlich und sicher stammen sie aus unterschiedlichen Jahrhunderten. Doch sie sind alle Indizien für einen Überlieferungstypus, von dem ich mittlerweile annehme, dass er das Rückgrat der mittelalterlichen Märenüberlieferung gewesen ist und ohne den die großen Sammlungen nie hätten entstehen können.

---

28 Berlin, SBPK, mgo 1430; vgl. Overgaauw, Eef: Klein und wertvoll. Eine Märenhandschrift des 13. Jahrhunderts als Neuerwerbung der Staatsbibliothek zu Berlin. In: Bibliotheksmagazin. Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München. 2013, Heft 1, S. 66–70.

29 Overgaauw (2013), S. 70, der auch von einem Unikat ausgeht (was sicher stimmt, wenn man einen Blick auf die erhaltenen Handschriften wirft).

Isabell Brähler-Körner (Bamberg)

## Von der Handschrift zum Sammelbild, vom Bilderbogen zum Comic

### Die Rolandssage in mittelalterlichen und neuzeitlichen Text-Bild-Kombinationen\*

Während die Rolandssage in Deutschland seit der Jahrhundertwende vor allem in epischen Texten rezipiert wird, sei es in Iny Lorentz' historischem Frauenroman „Die Rose von Asturien“ (2008), in Richard Dübells historischem Roman „Der letzte Paladin“ (2013) oder in den Sagensammlungen Hans Friedrich Bluncks (2013), Katharina Neuschäfers (2011) und Erich Ackermanns (2012), wird die Sage im europäisch-frankophonen Raum seit jeher in Text-Bild-Kombinationen innerhalb der so genannten *neuvième art*, der *bande dessinée*, tradiert.<sup>1</sup>

Bereits 1952 nahm der *Spirou*-Comic „Oncle Paul raconte la mort de Roland“<sup>2</sup> den Stoff des altfranzösischen Heldengedichts *La Chanson de Roland* (11. Jh.) wieder auf. Danach folgte von 1966 bis 2001 die Hefromanerie „Chevalier Ardent“ von François Craenhals. Zu den neuesten französischsprachigen Comics zählen „Charlemagne“ (2002)<sup>3</sup>, das ironisch-satirische *album* „La (vraie) chanson de Roland“ (2004)<sup>4</sup> sowie die vierteilige *bande dessinée* „Durandal“ (seit 2010)<sup>5</sup>. Dank deutschsprachiger Übersetzungen der Comics „Chevalier Ardent“<sup>6</sup> und „Durandal“<sup>7</sup> bleibt die Rolandssage jedoch auch in Deutschland in Text-Bild-Gefügen präsent, nachdem sie zuletzt im ausgehenden 19. und in der ersten

---

\* Dieser Beitrag ist im Rahmen einer Promotion entstanden, die durch ein Begabtenstipendium der Hanns-Seidel-Stiftung aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert wird.

1 Auch für den englischsprachigen Raum können zwei aktuelle Comics genannt werden: Alexis Fajardos *Kid Beowulf and the song of Roland* (Portland 2010) sowie Peter Timonys Online-Comic *Sir Roland* (vgl. <http://www.twincomics.com/sir-roland-3/> [28.07.2014]).

2 Coley (1952).

3 Secher (2002).

4 Rocour (2004).

5 Jarry (2010–2012).

6 Der Titel der deutschen Ausgabe lautet „Roland, Ritter Ungestüm“ (1973–2010).

7 2012 erschien der erste Comicband in Deutschland im Splitter-Verlag.

Hälfte des 20. Jahrhunderts in Form von Reklamesammelbildern und als sog. Münchener Bilderbogen visualisiert wurde.

Doch schon das Mittelalter kennt handschriftliche Überlieferungen, die Text und Bild beinhalten: Die wohl früheste Text-Bild-Kombination des Rolandsstoffes stellt die Heidelberger Pergamenthandschrift P des *Rolandslieds* des Pfaffen Konrad (um 1170) mit ihren 39 Federzeichnungen dar, da bislang kein bebildeter Codex der französischsprachigen Textvorlage, der *Chanson de Roland*, aufgefunden wurde.<sup>8</sup>

Diese mittelalterliche Handschrift soll den Ausgangspunkt für eine Analyse neuzeitlicher Text-Bild-Kombinationen bilden, für die exemplarisch die als Sammelbilder und Bilderbogen visualisierten Balladen Ludwig Uhlands „Klein Roland“ (1808) und „Roland Schildträger“ (1811) sowie der französischsprachige Comic „Charlemagne“ (2002) herangezogen werden. Gefragt wird jeweils nach der Möglichkeit einer textunabhängigen „Lesbarkeit“ der Illustrationen, der möglichen Spiegelungen des Texts auf der Bildebene sowie nach den potenziellen Funktionen der jeweiligen Illustrationsmedien. Dabei dienen die Bezeichnungen ‚loses Text-Bild-Verhältnis‘ – wenn die Möglichkeit einer textunabhängigen Rezeption der Illustration besteht – und ‚enge Text-Bild-Korrelation‘ – für direkte Bezüge der Bilder auf den Text oder einzelne Textstellen – zur Beschreibung der Pole einer Skala, auf der selbstverständlich auch graduelle Überschneidungen möglich sind.

## 1 Die Text-Bild-Korrelation in der Heidelberger Handschrift P

Die Heidelberger Pergamenthandschrift P, deren Lokalisierung nach wie vor umstritten ist,<sup>9</sup> spiegelt die „zögerlichen Anfänge“<sup>10</sup> der Bebilderung um 1200 wider, „als deutschsprachige Handschriften [...] noch mit bescheidenen linearen, nur ungenügend in den Schriftraum eingepaßten Federzeichnungen ausgestattet wurden“<sup>11</sup>. Einen deutlichen Gegensatz dazu stellt die rund 100 Jahre später entstandene kolorierte St. Gallerer

---

8 Vgl. Kern (1972), S. 251.

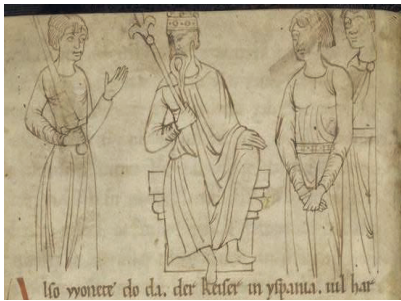
9 Vgl. Nagel (2009), S. 204 f. Kern (1972, S. 244) und Lengelsen (1972, S. 2) gehen von Regensburg als Entstehungsort aus.

10 Ott (2000), S. 124.

11 Ott (2000), S. 124.

Handschrift VadSlg Ms. 302 von Strickers *Karl dem Großen* dar, die zu den „schönsten illuminierten Handschriften“<sup>12</sup> des Mittelalters zählt und allein durch ihre Kolorierung über weit mehr Möglichkeiten der visuellen Präsentation des Rolandstoffes verfügt als die Heidelberger Handschrift P. Bei der Rolandsliedhandschrift P handelt es sich, wie Kern 1972 nachweisen konnte, um einen „Originalzyklus“<sup>13</sup>, der speziell für den Text des Pfaffen Konrad geschaffen wurde, wobei der Illustrator selbst diesen Zyklus nicht entworfen, sondern eine bereits vorhandene Vorlage kopiert hat.<sup>14</sup> Die 39 Illustrationen wurden mit brauner Tinte gezeichnet, rahmenlos in den Text eingefügt und blieben wohl aufgrund des größeren Bildformats der Vorlage überwiegend unvollständig.<sup>15</sup>

Unter Berücksichtigung der bisherigen Forschungsergebnisse – Vorarbeiten haben hier bereits Monika Lengelsen (1972), Peter Kern (1972) sowie zuletzt Franz Nagel (2009) geleistet – soll die Text-Bild-Korrelation exemplarisch an den Illustrationen auf fol. 5v, 6r, 43v und 52r analysiert werden.<sup>16</sup> Die Federzeichnung auf fol. 5v bildet von links nach rechts betrachtet Roland als Schwertträger, Kaiser Karl, Olivier und einen weiteren Gefolgsmann ab. Auf fol. 6r ist das heidnische Äquivalent zu sehen: König Marsilias, ein Schwertträger sowie ein älterer, bärtiger Mann.<sup>17</sup>



cpg 112, fol. 5v



cpg 112, fol. 6r

12 Walther (2005).

13 Kern (1972), S. 251.

14 Vgl. Kern (1972), S. 246 ff.; vgl. auch Lengelsen (1972), S. 16.

15 Vgl. Lengelsen (1972), S. 16, und Kern (1972), S. 246.

16 Ich beziehe mich hier auf die von der Universität Heidelberg digitalisierte Handschrift, welche unter folgender Internetadresse zugänglich ist:

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112> (28.07.2014).

17 Vgl. Universitätsbibliothek Heidelberg: HeidICON. Die Heidelberger Bilddatenbank. <http://HeidICON.uni-hd.de>; zuletzt aufgerufen am (08.12.2013).

Die Illustration auf fol. 43v zeigt die Übergabe des Fahnenlehens auf Roland durch Kaiser Karl, während entsprechend dazu auf fol. 52r die Übergabe des Fahnenlehens durch König Marsilias auf Cernubiles dargestellt ist.<sup>18</sup>



cpg 112, fol. 43v



cpg 112, fol. 52r

Bereits ein erster Blick auf die vier ausgewählten Illustrationen offenbart eines ihrer wesentlichen Charakteristika: Die Bildszenen aus dem christlichen (fol. 5v, 43v) und heidnischen (fol. 6r, 52r) Lager verfügen jeweils über eine eindeutige kompositorische Parallelität.<sup>19</sup> Dadurch entsteht beim Rezipienten der Eindruck einer scheinbaren Vertauschbarkeit der Illustrationen von fol. 5v und 6r bzw. von fol. 43v und 52r, denn der ähnliche Bildaufbau, der unter anderem aus der Orientierung des Illustrators an vorgegebenen ikonographischen Schemata resultiert,<sup>20</sup> erschwert bei einer textunabhängigen „Lektüre“ eine eindeutige Figurenzuordnung. Darüber hinaus findet man für die Federzeichnungen auf fol. 5v und 6r keine direkte Entsprechung auf Textebene, d. h. es handelt sich hierbei nicht um „Illustration[en] eines bestimmten Augenblickes“<sup>21</sup>. Vielmehr geht es darum, den Kontrast zwischen Christen und Heiden nicht nur auf Text-, sondern auch auf Bildebene widerzuspiegeln.<sup>22</sup> Lengelsen interpretiert die Illustrationen auf fol. 5v und 6r als Demonstration von christlicher bzw.

18 Vgl. Universitätsbibliothek Heidelberg: HeidICON. Die Heidelberger Bilddatenbank. <http://HeidICON.uni-hd.de> (08.12.2013).

19 Vgl. Kern (1972), S. 262.

20 Vgl. Kern (1972), S. 252.

21 Kern (1972), S. 256; vgl. auch Nagel (2009), S. 208.

22 Vgl. Nagel (2009), S. 208.

heidnischer Macht.<sup>23</sup> Dies scheint insofern nachvollziehbar, als dass es sich hierbei um die ersten Bilder handelt, die Kaiser Karl und König Marsilias mit ihren engsten Vertrauten darstellen.<sup>24</sup> Kaiser Karls Übermacht wird dabei durch seinen längeren Bart, der dessen Weisheit und Erfahrung symbolisiert, sowie sein größeres Lilienzepter verdeutlicht. Darüber hinaus weist die Stellung von Karls Schwerträger auf dessen rechter Seite, wohingegen Marsilias Schwerträger zu dessen linker steht, auf eine bedeutendere Funktion Rolands hin, da wichtige Figuren heraldisch betrachtet häufig rechts vom König bzw. Kaiser stehen.<sup>25</sup> Geht man davon aus, dass die Bilder der theologisch motivierten Ideologie der Dichtung folgen, könnte man demnach auch ohne Einbezug der die Illustrationen umrahmenden Textstellen aufgrund von einigen wenigen grundlegenden Stoffkenntnissen darauf schließen, dass es sich auf fol. 5v um Christen und auf fol. 6r um Heiden handelt. Insofern bieten entgegen der Auffassung von Nagel, der die Illustrationen der Heidelberger Handschrift P nicht als „zweiten Vermittlungsweg für den Textinhalt“<sup>26</sup> versteht, diese beiden Federzeichnungen (fol. 5v, 6r) durchaus die Möglichkeit, sich der theologisch motivierten Kernaussage der Dichtung ohne Zuhilfenahme des Textes zu nähern, wenngleich der Illustrator hier sehr subtil vorgegangen ist. Die Zuordnung der Illustration auf fol. 5v zum christlichen und derjenigen auf fol. 6r zum heidnischen Lager ohne Textreferenz kann allerdings nur dann gelingen, wenn man die beiden Federzeichnungen einander gegenüberstellt. Betrachtet man die Illustrationen jedoch einzeln, so kann aufgrund der fehlenden Individualisierung der dargestellten Figuren – insbesondere der beiden Schwerträger – keine eindeutige Aussage darüber getroffen werden, um welche Personen es sich hierbei

---

23 Lengelsen (1972), S. 22 f. Für die Federzeichnung auf fol. 5v existieren unterschiedliche Text-Bild-Zuordnungen in der Forschungsliteratur; diese fasst Kern (1972) auf Seite 256 f. zusammen.

24 Die erste Federzeichnung der Heidelberger Handschrift P auf fol. 5r stellt die Taufe eines Heiden durch Bischof Turpin dar. Sie bezieht sich auf die Verse 351 bis 360 und kann stellvertretend für die Kreuzzugsideologie des ganzen Epos angesehen werden.

25 Vgl. z. B. diverse Darstellungen der sieben Kurfürsten: Hier stehen die Geistlichen rechts vom König bzw. Kaiser, wohingegen die Weltlichen, die hinter den geistlichen Kurfürsten zurückstehen, links von diesem abgebildet sind.

26 Nagel (2009), S. 227.

handelt.<sup>27</sup> Demzufolge lässt sich das Text-Bild-Verhältnis der Federzeichnungen auf fol. 5v und 6r – bei jeweils unabhängiger, einzelner Betrachtung – hinsichtlich einer vom Text unabhängigen Rezeption als ein enges beschreiben: Der Betrachter ist auf den Text als Verständnishilfe angewiesen. Da sich die beiden Illustrationen jedoch nicht unmittelbar auf eine Textstelle beziehen, lässt sich in diesem Fall von einer losen Text-Bild-Korrelation sprechen. Auch Kern kommt zu dem Schluss, dass

durch die typische, auf keinen bestimmten Moment festlegbare Darstellung [...] den Illustrationen [...] ein Spielraum begrenzter Unabhängigkeit vom unmittelbar benachbarten Text belassen [ist], ohne daß die Bindung an die Erzählung ganz aufgegeben wäre.<sup>28</sup>

Auf Vers 3224 und somit nach der Beschreibung der Übergabe des Fahnenlehens auf Roland durch Kaiser Karl folgt die Federzeichnung auf fol. 43v.<sup>29</sup> Die Illustration verfügt demnach über einen direkten Textstellenbezug, da sie eine bereits abgeschlossene Handlung visualisiert. Ebenso verhält es sich mit dem Bild auf fol. 52r: Der unmittelbare Bezug auf eine Textstelle ist gegeben, allerdings wird das Bild nicht nachträglich, sondern simultan zum Textgeschehen eingefügt: Die Illustration auf fol. 52r ist nach Cernubiles Kampfangebot und vor seiner Übernahme des heidnischen Heeres eingebettet.<sup>30</sup> Demzufolge kann, was die Visualisierung der Dichtung auf Bildebene angeht, bei den Federzeichnungen auf fol. 43v und 52r von einer engen Text-Bild-Korrelation gesprochen werden. Erneut stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer vom Text losgelösten Rezeption dieser beiden Federzeichnungen. Nagel plädiert dafür, dass die Illustrationen auf den Text angewiesen seien, da sie aufgrund fehlender Individualmerkmale und ihrer Parallelität in der Bildkomposition kaum voneinander zu unterscheiden seien.<sup>31</sup> Stellt man die beiden Bilder auf fol. 43v und 52r jedoch gegenüber, so ergeben sich durchaus einige Unterschiede: Im Gegensatz zu König Marsilias hält Kaiser Karl

---

27 Die Federzeichnung auf fol. 5v wurde vor den Versen 361 ff. eingefügt, in denen von Kaiser Karls Feldzug in Spanien berichtet wird. Die Illustration auf fol. 6r folgt auf den Vers 428. In den Versen zuvor und danach berät sich König Marsilias mit seinen Anhängern darüber, wie sie mit der Bedrohung durch den fränkischen Kaiser und dessen Heer umgehen sollen.

28 Kern (1972), S. 257.

29 Vgl. V. 3181: *Rôlant enphie den uan.*

30 Vgl. V. 3808 ff.: *daz her fûre du dar / unt hantel iz mit sinnen / unt enlaz ir nehainen hinnen.*

31 Nagel (2009), S. 212.

ein Lilienzepter in der linken Hand, welches bereits in der Illustration auf fol. 5v auftaucht. Cernubiles, der innerhalb des Textes als *swarz unt übil getan* (V. 3765) beschrieben wird, wird zwar nicht schwarz und hässlich dargestellt,<sup>32</sup> trägt aber als Unterscheidungskriterium zu Roland einen Bart.<sup>33</sup> Darüber hinaus hält Roland in der linken Hand ein Schwert, was wiederum an seine Darstellung als Schwertträger auf fol. 5v erinnert. Außerdem verfügt die Federzeichnung auf fol. 52r über eine Inschrift, die den Namen Cernubiles wiedergibt.<sup>34</sup> Eine Verwechslung der beiden Illustrationen auf fol. 43v und 52r ist demnach ausgeschlossen. Wie bereits für die Bilder auf fol. 5v und 6r nachgewiesen werden konnte, ist eine genaue Figurenzuordnung – sofern die Illustrationen einzeln betrachtet werden – ohne Bezugnahme auf den Text jedoch nahezu unmöglich. Lediglich bei der Federzeichnung auf fol. 52r wird die Figurenidentifikation durch die Inschrift auf der rechten oberen Bildhälfte erleichtert. Demnach ergibt sich, was die textunabhängige Rezeption betrifft, für die Illustration auf fol. 43v ein enges und für diejenige auf fol. 52r ein etwas loseres Text-Bild-Verhältnis.

Die hier bereits anhand der vier ausgewählten Federzeichnungen gewonnenen Ergebnisse lassen sich auch auf die restlichen Illustrationen der Heidelberger Rolandsliedhandschrift P übertragen. Zahlreiche Bilder orientieren sich an tradierten ikonographischen Schemata, weisen eine große Parallelität in der Bildkomposition auf, d. h. „ähnliche Bildszenen und Bildelemente werden zweimal (oder mehrmals) nach dem Prinzip der Wiederholung mit Variation in das Bildprogramm aufgenommen“<sup>35</sup>,

---

32 Nagel (2009; S. 222, 226) weist darauf hin, dass die Hervorhebung der Christen gegenüber den Heiden nicht über eine „physiognomisch[e] [H]erabsetz[ung]“ geleistet wird. Vielmehr werden ihre Handlungen „subtil“ einander gegenübergestellt. Dabei treten entsprechend dem theologischen Überbau der Erzählung die christliche Religiosität auf der einen und die heidnische Habsucht auf der anderen Seite hervor.

33 Roland trägt auf keiner der Illustrationen, auf denen er eindeutig zu identifizieren ist, einen Bart. Insofern könnte man hier auch nach dem Ausschlussprinzip verfahren und die Personen entsprechend zuordnen.

34 Nagel (2009, S. 212) geht allerdings davon aus, dass diese Inschrift erst nachträglich eingefügt worden ist.

35 Kern (1972), S. 262 ff.: Zu den kompositorisch ähnlich aufgebauten Federzeichnungen zählen neben der Darstellung Rolands und eines heidnischen Kriegers als Schwertträger (vgl. fol. 5v, 6r) die Übergabe des Fahnenlehens an Roland bzw. Cernubiles (vgl. fol. 43v, 52r), der Sturm auf befestigte Anlagen durch das Christenheer (vgl. fol. 11v, 57v, 117r) sowie christliche und heidnische Krieger im Kampf (vgl. fol. 66v, 71v).



und sind somit „stärker [...] auf den Zyklus als Strukturgerüst und eine Textstelle als inhaltlichen Bezugspunkt angewiesen“<sup>36</sup>, um eine eindeutige Orts- und Figurenidentifikation zu gewährleisten. Zudem erschweren fehlende Individualmerkmale bzw. eine mangelnde Konsequenz des Zeichners bei der Darstellung von Individualattributen eine zuverlässige Identifikation der illustrierten Personen: So wird Karl der Große einmal mit langem (vgl. fol. 5v, 19r) und einmal mit kurzem Bart (vgl. fol. 41v, 43v) dargestellt. Roland agiert auf Bildebene nur ein einziges Mal mit seinem Horn Olifant, das neben seinem Schwert Durndart zu seinen charakteristischen Attributen zählt (vgl. fol. 93v).<sup>37</sup> Darüber hinaus beziehen sich die Illustrationen nicht immer „auf den unmittelbar benachbarten Text“<sup>38</sup>, weshalb in der Forschungsliteratur bei einigen Bildern immer noch Unklarheit darüber besteht, welcher Textstelle sie zuzuordnen sind.<sup>39</sup>

Kern weist nach, dass die Heidelberger Pergamenthandschrift über drei unterschiedliche – und damit letztlich über alle denkbaren – Techniken verfügt: Die Bilder nehmen die Handlung entweder vorweg, reichen sie später nach oder stellen sie simultan zum Textgeschehen dar.<sup>40</sup> Dies erlaubt, wie oben bereits erläutert, eine gewisse Lösung der Bilder von der Textebene.<sup>41</sup> Dabei unterstreicht die Möglichkeit des Vor- und Rückgriffs auf zentrale Handlungen innerhalb des *Rolandslies* in besonderer Weise den „Verweischarakter“<sup>42</sup> der Federzeichnungen. Dieser äußert sich u. a. darin, dass zahlreiche Illustrationen auf „solche Textstellen [...] verweisen, die sich mit dem Gegensatz von *miles Dei* und heidnischem Krieger, also mit der Motivation im Seelenheil bzw. im irdischen Reichtum, auseinandersetzen“<sup>43</sup>. Die Forschungsliteratur kommt hier übereinstimmend zu dem Schluss, dass eine der Hauptaufgaben der Illustration

---

36 Nagel (2009), S. 218 f. Besonders deutlich wird dies bei den Kampfdarstellungen auf fol. 63r, 66v und 71v. Hier lassen sich keinerlei Unterschiede zwischen Christen und Heiden erkennen.

37 Auf fol. 93v wird Roland im Zweikampf mit einem heidnischen Krieger dargestellt, wobei er sich mit seinem Horn verteidigt.

38 Kern (1972), S. 253.

39 Vgl. z. B. die unterschiedlichen Forschungsmeinungen, die Kern (1972, S. 256 f.) für die Illustration auf fol. 5v aufzeigt.

40 Kern (1972), S. 254 f.

41 Kern (1972), S. 257.

42 Lengelsen (1972), S. 152.

43 Nagel (2009), S. 221 f. Vgl. außerdem Lengelsen (1972), S. 152.

tionen darin liegt, die Konfrontation zwischen Heiden- und Christentum widerzuspiegeln – allerdings nicht, indem die Heiden „physiognomisch [herabgesetzt]“<sup>44</sup> werden, sondern indem die Handlungen im Hinblick auf den „theologisch-appellativen Überbau der Dichtung“<sup>45</sup> ideologisch motiviert und illustriert werden.<sup>46</sup> Der Gegensatz Christ versus Heide wird innerhalb des Bildmaterials der Heidelberger Handschrift P dadurch forciert, dass Illustrationen, in denen (Kampf-)Handlungen präsentiert werden, den Federzeichnungen vorausgehen bzw. folgen, in denen religiös fundierte Handlungsmotivationen der Christen dargestellt werden. Derartige Begründungen für das Handeln bleiben bei den heidnischen Kämpfern nahezu aus.<sup>47</sup> Das Martyrium der christlichen Kämpfer verbunden mit der im *Rolandslied* vorherrschenden Kreuzzugsideologie sowie die unterschiedlichen Handlungsmotivationen seitens der Christen und Heiden werden insbesondere anhand der Figur des Bischofs Turpin deutlich, der bei seiner Todesszene nicht in seiner Rüstung, sondern in seinem Ornatsgewand präsentiert wird.<sup>48</sup>

Damit wird sein Tod zum Sinnbild dessen, was er vorher den milites Dei als Erfüllung ihres gemeinsamen Gottesdienstes verheißen hat, nämlich zum Martyrium, durch das sie alle in das Himmelreich eingehen werden.<sup>49</sup>

Durch die subtile Hervorhebung der Christen gegenüber den Heiden, durch die Darstellung des „Kontrast[s] zwischen christlicher Ergebenheit

---

44 Nagel (2009), S. 223.

45 Nagel (2009), S. 223.

46 Vgl. auch Kern (1972), S. 264, sowie Lengelsen (1972), S. 152.

47 Nagel (2009, S. 223) macht sogar darauf aufmerksam, dass innerhalb der Rolandsliedhandschrift P insgesamt mehr Handlungsmotivationen als Handlungen selbst illustriert werden. Für die Gestaltung des Konflikts zwischen Christen und Heiden auf Bildebene lassen sich zahlreiche Beispiele anführen: Der Darstellung Rolands als Schwertträger (cpg 112, fol. 5v) geht die Taufe eines Heiden voraus (cpg 112, fol. 5r). Auf die Übergabe des Fahnenlehens an Roland (cpg 112, fol. 43v) folgt die Verteilung von Hostien an die christlichen Kämpfer durch Bischof Turpin (cpg 112, fol. 47r). Cernubiles' Erhalt des Fahnenlehens (cpg 112, fol. 52r) hingegen geht Cursabiles Angebot der Kampfunterstützung für Marsilias voraus (cpg 112, fol. 49v). Bevor christliche Kämpfer einen heidnischen Tempel zerstören (cpg 112, fol. 57v) erhalten sie den göttlichen Segen durch Bischof Turpin (cpg 112, fol. 53v). Dem Racheschlag Kaiser Karls gehen gleich zwei religiös motivierte Handlungen voraus: Zum einen erscheint ihm ein Engel (cpg 112, fol. 98r), zum anderen kniet er sich vor seinen Soldaten zum Gebet nieder (cpg 112, fol. 108v).

48 Vgl. Nagel (2009), S. 222, sowie Lengelsen (1972), S. 145.

49 Lengelsen (1972), S. 145.

gegenüber dem göttlichen Auftrag und heidnischer Herrsch- und Habsucht“<sup>50</sup> erfüllen die Illustrationen der Heidelberger Handschrift P eine weitere Funktion: die Spiegelung der theologisch motivierten Ideologie der Dichtung auf der Bildebene. Es wäre demnach zu kurz gedacht, die Federzeichnungen als bloßes Schmuck- und Handlungsstrukturelement zu verstehen.<sup>51</sup> Denn wenn auch der überwiegende Teil der Federzeichnungen ohne Zuhilfenahme des Begleittextes nicht zu ‚lesen‘ ist, die 39 Illustrationen im Verbund kein vom Text unabhängiges Bildsystem darstellen, da sie – wie Nagel nachweist – über keinen erzählenden Charakter verfügen und eine vom Text losgelöste Rezeption der Bilder allein aus praktischen und ökonomischen Gründen nicht intendiert sein kann,<sup>52</sup> so stellen sie dennoch eine Interpretation des Textes dar und bieten die Möglichkeit, sich auch unabhängig vom Text der Aussage der Dichtung zu nähern.<sup>53</sup> Demnach ist das Verhältnis von Text und Bild zwar durchaus ein enges, aber nicht derart eng, wie in der bisherigen Forschungsliteratur postuliert wird.<sup>54</sup>

Da es sich um eine der ersten illustrierten mittelhochdeutschen Handschriften handelt, gilt es auch zu bedenken, dass die Technik zu diesem Zeitpunkt nicht derart ausgereift sein konnte wie etwa 100 Jahre später, als die St. Gallener Handschrift von Strickers *Karl* angefertigt wurde.<sup>55</sup> Im Rahmen seiner Möglichkeiten sind aber durchaus die Bemühungen des Illustrators zu erkennen, Unterschiede zwischen Christen und Heiden hervortreten zu lassen, um deren unterschiedliche Machtpositionen und Handlungsmotivationen deutlich werden zu lassen. Für das Verhältnis von Text und Bild lässt sich demnach folgern, dass für diejenigen Zeichnungen, die sich direkt auf eine Textstelle

---

50 Nagel (2009), S. 222.

51 Vgl. Lengelsen (1972), S. 119, sowie Nagel (2009), S. 223, zur Funktion der Illustrationen als Schmuck- und Strukturelement.

52 Vgl. Nagel (2009), S. 221, 225, 227.

53 Vgl. dazu Ott (2000, S. 110), der auf die Funktion der Illustration als Interpretation des Textes hinweist.

54 Nagel (2009, S. 227) vertritt bspw. die Ansicht, dass im Falle einer Loslösung der Illustrationen vom Text „die Erzählstruktur gänzlich zusammen[bräche].“ Demzufolge kategorisiert er diese Illustrationen im Sinne eines sehr engen Text-Bild-Verhältnisses.

55 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die 39 Federzeichnungen der Heidelberger Handschrift P gerade wegen ihrer fehlenden Kolorierung und Rahmung unter ästhetischem Blickwinkel eine enge Verzahnung mit dem Text eingehen. Vgl. hierzu Kern (1972), S. 252.

beziehen, eine enge Korrelation besteht, im Gegensatz zu denjenigen, die keinen direkten Textstellenbezug zu verzeichnen haben. Dennoch gehen auch Letztgenannte stets mit der theologischen Ideologie des Textes konform und entfernen sich keinesfalls vom Textgeschehen. Was die vom Text losgelöste Rezeption der Illustrationen betrifft, so gelingt es dem Illustrator trotz des vorliegenden engen Text-Bild-Bezuges kompositorisch ähnlich aufgebaute Bilder so zu gestalten, dass diese bei einer Gegenüberstellung durchaus auch ohne Text differenziert zu interpretieren wären.

## 2 Ludwig Uhlands illustrierte Rolandsballaden

Die beiden Balladen „Klein Roland“ (1808) und „Roland Schildträger“ (1811) des Dichters Ludwig Uhland (1787–1862), der als „Nachzügler der romantischen Mittelalter-Bewegung“<sup>56</sup> gilt, rezipieren Elemente aus der Kinder- und Jugendzeit des Protagonisten Roland, welche zwar im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad sowie in der anonym überlieferten *Chanson de Roland* nicht enthalten sind, sich jedoch auf den karolingischen Sagenkreis beziehen. Als Quellen standen Uhland sowohl mittelhochdeutsche als auch altfranzösische Handschriften zur Verfügung, die er insbesondere während seines Paris-Aufenthaltes 1810/11 studierte.<sup>57</sup> Uhlands Interesse für das Mittelalter kann „als pluralistische[r] Wissensdrang zur Epoche“<sup>58</sup> beschrieben werden, denn er

widmete [...] sich nicht nur den deutschen Helden- und Volksbüchern, dem *Nibelungenlied*, *König Rother*, der Artus- und Gralsage, altnordischen Erzählungen und Geschichten um Karl den Großen, deutschen und lateinischen Chroniken, sondern ebenfalls dem altfranzösischen Epos und den *Chansons de geste* der Romania.<sup>59</sup>

---

56 Wagner (2001), S. 226.

57 Vgl. Wagner (2001), S. 226.

58 Wagner (2001), S. 226.

59 Wagner (2001), S. 226.

## 2.1 Die Reklamesammelbildserie „Roland Schildträger“ (Nr. 737)

Uhlands Ballade „Roland Schildträger“ wurde in Form von Reklame-



sammelbildern der Marke *Liebig's Fleischextract* in einer Serie von sechs aufeinander folgenden Bildern visualisiert.<sup>60</sup> Bei Reklamesammelbildern handelt es sich um Werbemittel, die mittels Chromolithografie, d. h. Farb-Steindrucktechnik, produziert wurden. Ihren Ursprung haben

<sup>60</sup> Für Reklamesammelbilder waren Erzählstränge der Rolandsage insgesamt beliebte Motive: So existiert neben der hier behandelten Serie eine weitere sechsteilige Reihe der Marke *Hartwig & Vogel's Tell Cacao*, welche die Ballade „Roland Schildträger“ visualisiert. Die Bildserie „Karl der Große“ von *Liebig's Fleischextract* enthält neben zentralen Lebensereignissen des Kaisers die Todesszene von Roland. Sie trägt die Bildinschrift: „Tod des Paladins Roland in der Schlacht von Ronceval“. Szenen aus dem mittelalterlichen *Rolandslied* werden in einer Sammelbildreihe von *Echte Wagner* rezipiert.

sie in Frankreich, wo Aristide Boucicaut im Pariser Kaufhaus Au Bon Marché in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Hilfe dieser neuen Technik Papierkärtchen mit Werbetexten auf der Vorder- und bunte Genrebilder auf der Rückseite verteilte.<sup>61</sup> Schnell jedoch wurden die nun nicht mehr schwarz-weiß, sondern farbig gedruckten Bilder zur eigentlichen Vorderseite und die Nachfrage seitens der Kundschaft nach immer neuen Bildern wuchs.<sup>62</sup> Diese Reklamestrategie machte sich auch die 1865 in Uruguay gegründete Firma Liebig zunutze.<sup>63</sup>

Über die primäre Funktion aller Liebigbildserien hinaus, ein Werbemittel für das Produkt sowie für das Unternehmen selbst zu sein und mit ihrem Appell an den „sicheren Urtrieb des Menschen“<sup>64</sup>, das Sammeln, eine Umsatzsteigerung durch den vermehrten Kauf ihrer Ware zu erzielen,<sup>65</sup> fungierten die Sammelbilder auch als Informationsquelle: Auf der Rückseite hielten sie Werbetexte, Kochrezepte und Informationen zu den Bildern bereit. Für die Kundschaft – anfangs v. a. Kinder besser gestellter Familien<sup>66</sup> – hatten die Bildserien überdies einen gewissen Unterhaltungs- und Spaßfaktor, da das Sammeln dieser Bilder durchaus als Hobby verstanden werden kann. Zudem förderten sie die Kommunikation und den Austausch mit anderen Sammlern. Durch die Vermittlung und Wiederbelebung älterer Stoffe, unter anderem auch durch kurze Zusammenfassungen auf der Rückseite, weckten sie bei dem einen oder anderen womöglich auch das Interesse am Originaltext.

Im Gegensatz zu den farblosen Federzeichnungen der Rolandsliedhandschrift P kann die sechsteilige Bildserie „Roland Schildträger“ jederzeit unabhängig vom Text rezipiert werden. Es handelt sich hierbei also um eine lose Text-Bild-Korrelation, denn auch ohne dezidierte Kenntnis der Rolandsage ist zumindest ihr Grund- bzw. Erzählmuster, das sich in folgende Bildszenen untergliedert, jederzeit verständlich.

---

61 Vgl. Ciolina/Ciolina (2007), S. 7.

62 Vgl. Ciolina/Ciolina (2007), S. 7.

63 Vgl. Ciolina/Ciolina (2007), S. 90. Ab 1872 verteilte die Firma Liebig in 15 europäischen Ländern Sammelbilder, dabei wurden allein in deutscher Sprache 1138 Bildserien produziert.

64 Ciolina/Ciolina (2007), S. 23.

65 Vgl. Ciolina/Ciolina (2007), S. 24 und 26.

66 Vgl. Ciolina/Ciolina (2007), S. 8.

- Bild 1: **Beratung**
- Bild 2: **Auszug**
- Bild 3: **Kampf**
- Bild 4: **Sieg**
- Bild 5 und 6: **Heimkehr**

Das Erzählschema kann jedoch logischerweise nur dann durchdrungen werden, wenn – wie es im Idealfall sein sollte – die Sammlung vollständig vorliegt und demnach die Bilder simultan rezipiert werden können. Erst dann offenbart sich, dass die Illustrationen dank ihrer detailreichen Darstellung aufeinander aufbauen und somit über einen erzählenden Charakter verfügen. Mit geringer Textkenntnis oder unter Zuhilfenahme der Informationen auf der Rückseite kann die Identifikation einzelner Figuren und Orte problemlos gelingen.<sup>67</sup> Die Hauptfiguren Karl der Große, Roland sowie der Riese weisen Individualisierungsmerkmale auf, die sie eindeutig von anderen Personen abgrenzen. Kaiser Karl trägt als einziger von den älteren Figuren eine Krone, einen langen Bart sowie ein rotes Gewand. Der Riese zeichnet sich durch seine blaue Bekleidung, den leuchtenden Smaragd in seinem Schild sowie durch seine Größe aus. Roland verfügt über kindliche Gesichtszüge – im Gegensatz zu den anderen Rittern oder dem Kaiser hat er bspw. keinen Bart –, eine schmale Statur und geringe Körpergröße. Außerdem trägt er keine Rüstung. Die Ortswechsel zwischen Burg und Wald sind ebenfalls durch die detaillierte Darstellung leicht zu erkennen.

Hinsichtlich der Umsetzung von Ludwig Uhlands Balladentext weisen die einzelnen Illustrationen der Liebigserie „Roland Schildträger“ ein enges Verhältnis von Bild und Wort auf. Wie in den Strophen eins und zwei der Ballade beschrieben, wird im ersten Bild Karl zusammen mit seinen Fürsten an einer Tafel mit Speisen und Getränken dargestellt, wobei „viel Goldgeschirr von klarem Schein“ (V. 5)<sup>68</sup> zu sehen ist. Das zweite Bild bezieht sich auf die dritte, vierte und fünfte Strophe:

---

67 Auf der Rückseite jedes Bildes befindet sich eine kurze Zusammenfassung der jeweiligen Szene, die sich – u. a. durch direkte Zitate – unmittelbar auf die literarische Vorlage, d. h. Ludwig Uhlands Ballade „Roland Schildträger“, bezieht. Die Informationen auf der Rückseite, die über das im Bildmaterial Visualisierte hinausgehen, sollen dabei ggf. mangelnde Textkenntnis des Rezipienten ausgleichen.

68 Die Versangaben beziehen sich auf folgende Textausgabe: Uhland (1914).

Sechs Fürsten des Kaisers, „Graf Richard, Erzbischof Turpin, Herr Haimon, Naim von Bayern, Milon von Anglant [und] Graf Garin“ (V. 15 ff.) ziehen aus, um den Riesen aus dem Ardennerwald zu überwältigen. Roland erhält die Erlaubnis, die erfahrenen Ritter als Schild- und Lanzenträger seines Vaters zu begleiten. Das dritte Sammelbild zeigt das Gefecht zwischen Roland und dem Riesen. Es verweist auf den in der zwölften Strophe geschilderten Lanzenkampf:

Der Riese mit der Stange schlug,  
Auslangend in die Weite  
Jung Roland schwenkte schnell genug  
Sein Roß noch auf die Seite.  
Die Lanz er auf den Riesen schwang,  
Doch von dem Wunderschilde sprang  
Auf Roland sie zurücke.

Innerhalb der sechsteiligen Sammelbildreihe wird auf weitere Kampfdarstellungen verzichtet – schließlich richten sich die Bilder ja vor allem an Kinder –, stattdessen wird mit Bezug auf die 15. Strophe Rolands Sieg im vierten Sammelbild demonstriert: „Und aus des Toten Schild hernach / Roland das lichte Kleinod brach / Und freute sich am Glanze.“ (V. 103–105) Das fünfte Bild bezieht sich auf die 23. Strophe der Ballade, in der „der Erzbischof Turpin / den Riesenhandschuh brachte, / die ungefüge Hand noch drin“ (V. 155–157). Im sechsten und letzten Bild werden die Strophen 28 bis 30 bildlich umgesetzt: Roland trägt den Schild seines Vaters, in welchen er das „Riesenkleinod“ (V. 194) eingesetzt hat und sich somit als siegreicher Bezwinger des Riesen zu erkennen gibt.



### 2.2 Der Münchener Bilderbogen „Klein Roland“ (Nr. 1129)



Für einen hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad von Uhlands Balladen spricht auch die Visualisierung von „Klein Roland“ in Form des Münchener Bilderbogens, der seit dem 19. Jahrhundert als fest umrissene

nes Genre gilt.<sup>69</sup> In den Jahren 1849 bis 1898 erschienen in 50 Jahrbänden um die 1200 Bilderbogen, die durch den Künstler Kaspar Braun (1807–1877) und den Buchhändler Friedrich Schneider (1815–1864) herausgegeben wurden.<sup>70</sup> Durch ihre enge Verzahnung von Text und Bild weisen sie eine große Ähnlichkeit zum Flugblatt, Andachtsbild oder zur Spielkarte auf.<sup>71</sup> Bereits über 200 Jahre früher – etwa im Dreißigjährigen Krieg – wurden sie auch zu Propagandazwecken eingesetzt. Primäres Publikum stellten allerdings Kinder dar.<sup>72</sup>

Der hier behandelte Münchener Bilderbogen, der 1891 erschien, liefert – wie es in der Überschrift heißt – neben sechs ineinander verwobenen Bildern eine Nacherzählung der „gleichnamige[n] Ballade“ von Ludwig Uhland. Daraus lässt sich schließen, dass eine isolierte Rezeption des Bildmaterials, wenngleich diese durchaus möglich ist, im Gegensatz zur Liebigserie „Roland Schildträger“ eher nicht intendiert ist. Vielmehr fungiert der Münchener Bilderbogen als Bildergeschichte. Da Kinder als Zielpublikum gelten, dienen die Bilder in kognitiver Hinsicht zum leichteren Verständnis und Behalten des Textes sowie zur Förderung der kindlichen Imaginationsfähigkeit. Allein aufgrund der Proportionen, die Bild und Text einnehmen, kann man davon ausgehen, dass hier jedoch ein Schwerpunkt auf der Visualisierung und nicht der Nacherzählung von Uhlands Ballade vorliegt. Dabei verfügt die Illustration durch den unten abgebildeten Baumstamm, der durch seine sich nach oben hin verästelnden Zweige alle sechs Bilder umschließt, über einen besonderen ästhetischen Reiz.

Da die Einzelbilder des Druckes vergleichbar mit der Sammelbildreihe „Roland Schildträger“ über einen erzählenden Charakter verfügen und ihre Rezeption kaum auf den Begleittext bzw. Uhlands entsprechender Ballade angewiesen sind,<sup>73</sup> lässt sich auch hier von einem eher losen Text-Bild-Verhältnis sprechen. Eine Ausnahme bildet allerdings die zweite

---

69 Vgl. Schwarze (1987), Vorwort.

70 Vgl. Schwarze (1987), Vorwort.

71 Vgl. Schwarze (1987), Vorwort.

72 Vgl. Schwarze (1987), Vorwort.

73 Die Benutzung des Begleittextes ist allein aufgrund der Konzeption des Münchener Bilderbogens sicher durchaus intendiert ist, hier wird jedoch bewusst nach einer textunabhängigen Rezeption der Illustrationen gefragt, denn schließlich tritt der Text hinter den Bildern deutlich zurück.

Illustration, in der Roland als siegreicher Kämpfer gegen sieben<sup>74</sup> Jungen dargestellt wird. Dieses Bild befindet sich – folgt man der Chronologie der Erzählung – nicht an der richtigen Stelle. Wie aus der 22. Strophe von Uhlands Ballade „Klein Roland“ hervorgeht, handelt es sich hierbei um einen Ausschnitt aus der Konversation zwischen Kaiser Karl und Roland, die im vierten Bild<sup>75</sup> visualisiert wurde. Roland klärt dabei seinen Oheim über die besondere Beschaffenheit seines Gewandes auf:

„Ich hab' bezwungen der Knaben acht  
 Von jedem Viertel der Stadt,  
 Die haben mir als Zins gebracht  
 Vierfältig Tuch zur Wat.“

Ohne fundierte Textkenntnis der Ballade bzw. ohne Zuhilfenahme der Nacherzählung erscheint dieses Bild nahezu unverständlich.

Aus ästhetischen Gesichtspunkten sowie hinsichtlich der Spiegelung des Textes<sup>76</sup> auf der Bildebene weist der Druck eine sehr enge Korrelation von Wort und Illustration auf. Das erste Bild (links oben) bezieht sich auf Bertas Bitte aus der fünften Strophe von Uhlands Ballade: „Klein Roland, geh zur Stadt hinab, / Zu bitten um Speis und Trank“ (V. 17 f.)<sup>77</sup>. Das dritte Bild (rechts oben) illustriert schließlich Rolands Weg in die Stadt, deren Mauer in der rechten Bildhälfte dargestellt ist. Auf die Strophen sechs bis 24 nimmt die vierte Abbildung in der Mitte des Bilderbogens Bezug, als Roland sich an der Tafel von Kaiser Karl bedient, wobei hier streng genommen nur die elfte Strophe visualisiert wurde:

Herein zum Saal klein Roland tritt,  
 Als wär's sein eigen Haus.  
 Er hebt eine Schüssel von Tisches Mitt'  
 Und trägt sie stumm hinaus.

Das fünfte Bild (links unten) zeigt Rolands Mutter Berta „im grauen Pilgergewand“ (V. 110), die in Begleitung von Roland „auf des Königs Wink“ (V. 99) von drei Rittern und Damen aufgesucht wird, um sie an Karls Hof zu holen (vgl. Strophe 25). Im sechsten Bild (rechts unten)

74 In Uhlands Ballade „Klein Roland“ sowie in der Nacherzählung handelt es sich um acht Jungen.

75 Hierbei handelt es sich um das große Bild in der Mitte des Bilderbogens.

76 Das enge Wort-Bild-Verhältnis trifft dabei sowohl auf die abgedruckte Nacherzählung des Bilderbogens als auch auf Uhlands Ballade „Klein Roland“ zu.

77 Die Versangaben beziehen sich auf folgende Textausgabe: Uhland (1914).

treffen Karl und seine Schwester Berta schließlich aufeinander. Karl erkennt Roland als „[s]ein eigenes Geschlecht“ (V. 108) und verzeiht seiner Schwester schließlich ihre Mesalliance mit Milon:

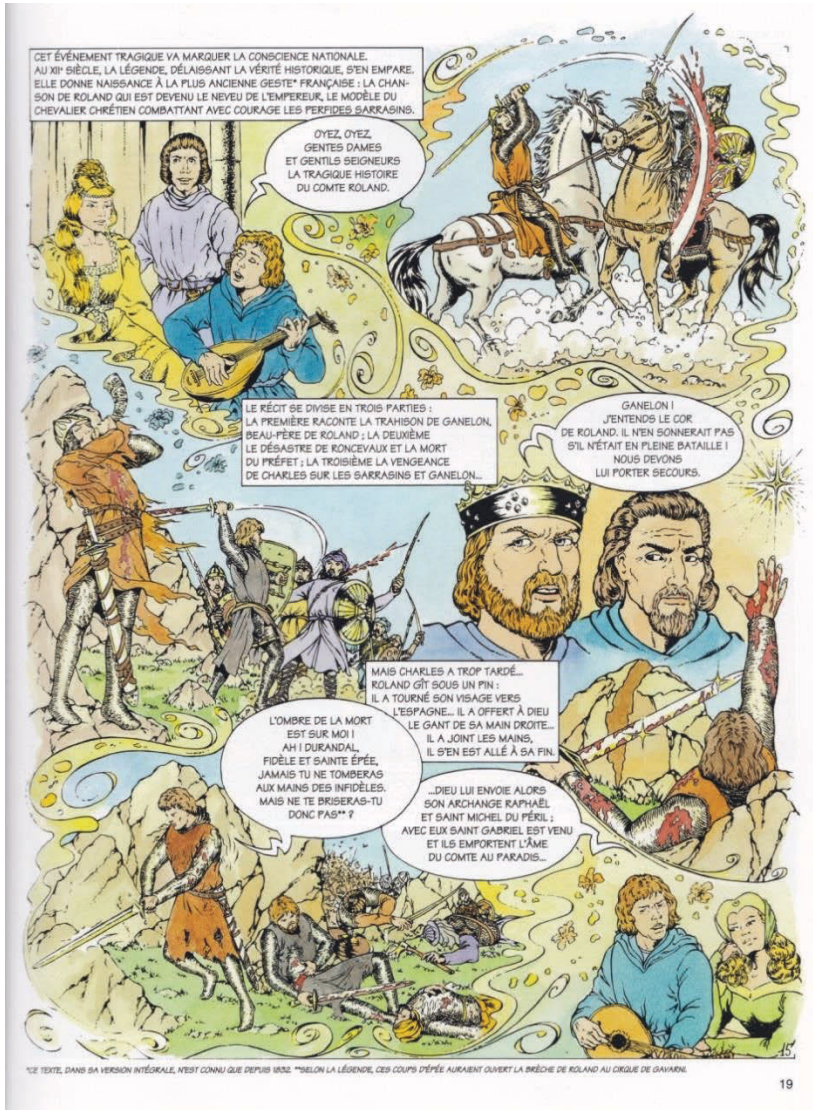
Da spricht der König in mildem Ton:  
„Steh auf, du Schwester mein!  
Um diesen deinen lieben Sohn  
Soll dir verziehen sein.“ (31. Strophe)

Eine Ausnahme hinsichtlich der Umsetzung des Textes auf Bildebene stellen allerdings die am Baumstamm abgebildeten Individualisierungsmerkmale Rolands, sein Horn Olifant, sein Schwert Durndart sowie sein Schild, dar. Auf diese Gegenstände wird weder in Uhlands Ballade „Klein Roland“ noch in der Nacherzählung des Einblattdruckes Bezug genommen.<sup>78</sup> Sie erfüllen aber insofern ihren Zweck, als dass sie die Identifikation von Roland unterstützen, der hier ja als kleiner Junge und nicht als christlicher Ritter mit Horn und Schwert auftritt.

---

78 Es ist anzunehmen, dass der Schild auf denjenigen Erzählstrang der Rolandsage verweist, welchen auch Ludwig Uhland in seiner Ballade „Roland Schildträger“ rezipiert.

### 3 Die Rolandsliedrezeption im Comic des 21. Jahrhunderts



Für diese Untersuchung wird aus den in der Einleitung genannten Umsetzungen des Rolandstoffes im Comic der 2002 publizierte französischsprachige Comic „Charlemagne“ von Reynald Secher und Ray Saint-Yves näher betrachtet, da hier alle zentralen Lebensetappen und Eroberungsfeldzüge des Frankenkönigs Karls des Großen thematisiert werden. Die Schlacht von Roncevaux wird innerhalb dieses historischen Comics<sup>79</sup> gleich zweimal geschildert: einmal integriert in die fortlaufende Story (S. 18) und einmal als Exkurs, um die „plus ancienne geste française: la Chanson de Roland“<sup>80</sup> mit einigen wenigen Bildern, Sprechblasen und Blocktexten zusammenzufassen (S. 19). Eine Analyse hinsichtlich einer textunabhängigen Rezeption der „Story in Form einer Bilderabfolge“<sup>81</sup> sowie der Funktion der einzelnen Illustrationen erscheint an dieser Stelle überflüssig, ist es doch das Charakteristikum der Kunstform Comic schlechthin, Dialoge in Sprechblasen sowie zusätzliche Informationen in Blocktexten mit Bildmaterial zu kombinieren.<sup>82</sup> Daher soll nun ausschließlich der Frage nachgegangen werden, inwiefern der Comictext im Bildmaterial des einseitigen Exkurses über die *Chanson de Roland* seine Umsetzung findet.

Allein durch ihre graphische Gestaltung erfährt die Rolandsliedepisode in dem Exkurs eine Steigerung der dem Comic inhärenten engen Text-Bild-Korrelation: Die einzelnen Bilder sind im Gegensatz zum restlichen Comic nicht durch gerade horizontal und vertikal verlaufende, sondern durch geschwungene, ornamenthafte, gelbe Linien unterteilt, wodurch die Grenzen zwischen den einzelnen Panels fließender erscheinen. Auch werden zwei Blocktexte nicht am Bildrand, sondern mehrere Bilder überschneidend abgedruckt. Der im ersten und letzten Panel dargestellte *jongleur* umrahmt zudem die fünf Szenen, die direkt auf das *Rolandslied* Bezug nehmen. Damit wird auch auf die mittelalterliche Vortragsweise von Heldenliedern rekurriert, die durch so genannte *jongleurs* mündlich vorgetragen und tradiert wurden. Insgesamt betrachtet lässt sich für die Realisierung des Textes auf Illustrationsebene von einer engen Text-Bild-Korrelation sprechen – allerdings nur, was die Sprechblasen angeht. Bei

---

79 Ich folge hier der Klassifizierung von Mittler (2008), S. 46.

80 Secher/Saint-Yves (2002), S. 19.

81 Mittler (2008), S. 34.

82 Vgl. Mittler (2008), S. 34.

den Blocktexten und Fußnoten handelt es sich fast ausschließlich um literarhistorische Zusatzinformationen, die über das in den Bildern Dargestellte hinausgehen.<sup>83</sup> Der erste Blocktext informiert den Rezipienten über die Bedeutung der ersten französischen *Chanson de geste* und führt deren Protagonisten Roland ein, der im zweiten Bild rechts oben gegen einen Heiden kämpft. Dieses Gefecht könnte sich womöglich auf die entsprechende Aussage im Blocktext „le modèle du chevalier chrétien combattant avec courage les perfides sarrasins“ beziehen, da Sprechblasen in diesem Panel fehlen. Der zweite Blocktext stellt die drei Erzählstränge vor, in die sich die *Chanson de Roland* untergliedert. Alle für diesen Exkurs ausgewählten Illustrationen beziehen sich dabei auf den zweiten Teil des *Rolandslieds*: „le désastre de Roncevaux et la mort du préfet“. Demzufolge wird Roland dargestellt, wie er gegen einen Sarazenen kämpft, sein Horn Olifant bläst und schließlich an seinen Verletzungen den Märtyrertod stirbt. Weitere Informationen über Rolands Todesszene, die innerhalb des Exkurses nicht visualisiert werden, kann der Rezipient dem dritten Blocktext entnehmen: Roland richtet im Moment des Sterbens seinen Blick auf Spanien, er übergibt Gott seinen rechten Handschuh und faltet schließlich seine Hände zum Gebet. Als Reaktion auf das dritte Panel, in welchem Roland mit seinem Horn Olifant um Hilfe ruft, ist die zweite Sprechblase Karls des Großen zu verstehen. Der Frankenherrscher erkennt, dass sich Roland und sein Heer in großer Not befinden: „Il [= Roland] ne sonnerait pas s’il n’était en pleine bataille!“ Die Äußerung Rolands in der dritten Sprechblase, „Durandal, fidèle et sainte épée, jamais tu ne tomberas aux mains des infidèles“, bezieht sich auf das entsprechende Panel, in welchem Roland versucht, sein Schwert Durndart an einem Stein zu zerschmettern. Die letzte Sprechblase, die dem Sänger zugeordnet ist, nimmt auf das sechste Bild Bezug, wo Roland die Erzengel Raphael, Michael und Gabriel in Form eines gelben Lichts erscheinen: „Ils emportent l’âme du comte au paradis“.

---

83 Das Einfügen von zahlreichen Zusatzinformationen ist m. E. jedoch vor allem der Tatsache geschuldet, dass Autor und Illustrator darum bemüht waren, die *Chanson de Roland* auf einer einzigen Seite zusammenzufassen.

## 4 Fazit

Der Streifzug durch mittelalterliche und neuzeitliche Text-Bild-Kombinationen der Rolandsage verdeutlicht, dass die Liebigserie „Roland Schildträger“ sowie der Münchener Bilderbogen „Klein Roland“ im Gegensatz zu den Federzeichnungen der Heidelberger Handschrift P (weitgehend) auch ohne den entsprechenden Text – seien es Ludwig Uhlands Balladen oder die Nacherzählungen auf Vorder- bzw. Rückseite – vom Betrachter zu rezipieren sind. Insofern lässt sich bei den Reklamesammelbildern und dem Bilderbogen im Hinblick auf eine vom Text unabhängige Rezeption von einer losen Text-Bild-Korrelation sprechen. Genau so wie der hier behandelte Comic „Charlemagne“, bei welchem aus gattungsspezifischen Gründen auf eine Analyse der vom Text losgelösten „Lektüre“ der Bilder verzichtet wurde, verfügen die neuzeitlichen Illustrationen über ein koloriertes Bildmaterial, eine differenzierte und detailreiche Darstellung bzw. Zeichnung der einzelnen Szenen oder Panels sowie dank der aufeinander aufbauenden Bildszenen über einen erzählenden Charakter. Die 39 Federzeichnungen der Rolandsliedhandschrift hingegen weisen ein enges Text-Bild-Verhältnis auf, da sie eine lineare Beschaffenheit und nur wenige bis gar keine Individualmerkmale zur Differenzierung der Einzelpersonen besitzen. Zudem wird eine Rezeption ohne Zuhilfenahme des Textes durch die zahlreichen kompositorisch ähnlich aufgebauten Bilder sowie die Orientierung an ikonographischen Schemata erschwert. Dennoch belegt die Untersuchung der exemplarisch herangezogenen Illustrationen auf fol. 5v, 6r, 43v und 52r, dass eine gewisse Unabhängigkeit vom Text durchaus besteht. Stellt man die Federzeichnungen auf 5v und 6r bzw. auf 43v und 52r gegenüber, treten Unterschiede bei der Darstellung von Christen und Heiden hervor, die sich vor allem auf deren Machtpositionen beziehen. Außerdem markiert der Zeichner durch die Illustration von Handlungsmotivationen seitens der Christen entsprechend dem theologischen Überbau der Dichtung deren positiv konnotierte Religiosität, während eine Rechtfertigung für das Handeln der Heiden auf Bildebene ausgespart wird. Demzufolge stellt auch das Bildmaterial der Heidelberger Handschrift P eine vom Text unabhängige Informations- bzw. Interpretationsquelle für das *Rolandslied* dar, auch wenn eine getrennte Rezeption – ähnlich wie bei dem hier behandelten Münchener Bilderbogen sowie beim Comic „Charlemagne“



– keinesfalls intendiert gewesen sein kann. Bild und Text gehen sowohl bei der Rolandsliedhandschrift P als auch beim Einblattdruck „Klein Roland“ und dem Comic „Charlemagne“ eine Symbiose ein, indem sie sich gegenseitig stützen und ergänzen.

Für alle Text-Bild-Kombinationen konnte darüber hinaus nachgewiesen werden, dass sie über eine enge Korrelation von Text und Illustration verfügen, was die Umsetzung des Textes auf Bildebene angeht. Eine Ausnahme stellen lediglich diejenigen Illustrationen der Heidelberger Handschrift P dar, die sich nicht unmittelbar auf eine Textstelle beziehen, sowie die im Comic enthaltenen Blocktexte und Fußnoten. Hierbei handelt es sich insbesondere um literarhistorische Zusatzinformationen, die innerhalb des Bildmaterials nicht umgesetzt sind bzw. nicht realisiert werden konnten.

Ein signifikanter Unterschied zwischen den neuzeitlichen und mittelalterlichen Text-Bild-Kombinationen besteht allerdings darin, dass durch die fehlende Kolorierung der 39 Federzeichnungen der Heidelberger Handschrift P das Augenmerk vor allem auf den zu Grunde liegenden Text gelegt wird, wohingegen bei der Liebigssammelbildreihe, dem Münchener Bilderbogen sowie dem französischsprachigen Comic die Aufmerksamkeit deutlich auf dem farbigen Bildmaterial liegt. Insofern wäre eine weiterführende Analyse, die zum Beispiel die mittelalterliche kolorierte St. Gallener Handschrift VadSlg Ms. 302 von Strickers *Karl dem Großen* mit einbezieht, gewiss lohnend.

## Bibliographie

### *Primärquellen*

- Ackermann, Erich (Hg.): Sagen des Mittelalters. Köln 2012.
- Blunck, Hans Friedrich: Die schönsten deutschen Heldensagen. Bindlach 2013.
- Coley, R.: Spirou No 758. Oncle Paul raconte la mort de Roland. Marcinelle 1952.
- Craenhals, François: Chevalier Ardent. 1966–2001.
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Hg. von Carl Wesle und Peter Wapnewski. Tübingen 1985 (= ATB 69).
- Dübell, Richard: Der letzte Paladin. Köln 2013.
- Jarry, Nicolas; Lemercier, Gwendal: Durandal. La marche de Bretagne. Bd. 1–4. Toulon 2010–2012.
- Liebig Sammelbildserie 737: Roland Schildträger. o.A.
- Lorentz, Iny: Die Rose von Asturien. München 2008.
- Münchener Bilderbogen 1129: Klein Roland. München 1891.
- Neuschaefer, Katharina: Die schönsten Sagen aus aller Welt. Hamburg 2011.
- Rocour, Jean: La (vraie) chanson de Roland. Brüssel 2004.
- Secher, Reynald; Saint-Yves, Ray: Charlemagne. Empereur d'Occident. 747–800/814. Du Royaume franc à l'empire carolingien. Noyal-sur-Vilaine 2002.
- Uhland, Ludwig: Klein Roland. In: Ludwig Uhland. Gesammelte Werke in acht Bänden. 1. Bd. Hg. v. Walter Reinöhl. Leipzig 1914, S. 211–215.
- Uhland, Ludwig: Roland Schildträger. In: Ludwig Uhland. Gesammelte Werke in acht Bänden. 1. Bd. Hg. v. Walter Reinöhl. Leipzig 1914, S. 215–220.

### *Forschungsliteratur*

- Ciolina, Evamaria; Ciolina, Erhard: Das Reklamesammelbild. Sammlerträume. Ein Bewertungskatalog. Von Schokolade bis Schuhcreme – kleine Kunstwerke in der Werbung. Regenstauf 2007.
- Kern, Peter: Bildprogramm und Text. Zur Illustration des Rolandslieds in der Heidelberger Handschrift. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 101 (1973), S. 244–270.
- Lejeune, Rita; Stiennon, Jacques: Die Rolandsage in der mittelalterlichen Kunst. 2 Bd. Brüssel 1966.
- Lengelsen, Monika: Bild und Wort. Die Federzeichnungen und ihr Verhältnis zum Text in der Handschrift P des deutschen Rolandsliedes. Dortmund 1972.

- Mittler, Hubert: Prinz Eisenherz oder: Das Mittelalter in der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 1200 in ausgewählten historisierenden Comics. Frankfurt et al. 2008 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 54).
- Nagel, Franz: Die Weltchronik des Otto von Freising und die Bildkultur des Hochmittelalters. Marburg 2009.
- Ott, Norbert H.: Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit. In: Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. v. Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg. Wien 2000, S. 105–144.
- Schwarze, Michael: Eine lustige Gesellschaft. 100 Münchener Bilderbogen in einem Band. Zürich 1987.
- Universitätsbibliothek Heidelberg: HeidICON. Die Heidelberger Bilddatenbank. <http://HeidICON.uni-hd.de>; zuletzt aufgerufen am 08.12.2013.
- Wagner, Fritz: Zur Mittelalterrezeption Ludwig Uhlands. In: „daß gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001. Hg. v. Lothar Bluhm und Achim Hölter. Trier 2001, S. 226–237.
- Walther, Ingo (Hg.): Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. 400 bis 1600. Köln et al. 2005.

## Abbildungsnachweis

- <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112>, Universitätsbibliothek Heidelberg, zuletzt aufgerufen am 11.11.2013.
- Secher, Reynald; Saint-Yves, Ray: Charlemagne. Empereur d'Occident. 747–800/814. Du Royaume franc à l'empire caroligien. Noyal-sur-Vilaine 2002.
- Privatsammlung der Autorin*
- Liebig Sammelbildserie 737: „Roland Schildträger“. o.A.
- Münchener Bilderbogen 1129: Klein Roland. München 1891.

Ilse Sturkenboom (Bamberg)

## Scheich Ṣan‘ān und die Liebe zur Christin

Vom islamischen Selbst und dem Fremden in der Malerei  
des 15.–19. Jahrhunderts\*

Ein frommer Muslim oder Scheich verliebt sich eines Tages in eine Christin. Er konvertiert – aus Liebe zu ihr und aus dem Verlangen diese Andersgläubige zu heiraten – zum Christentum und praktiziert für Muslime verbotene Handlungen, wie das Hüten von Schweinen und das Trinken von Wein.

Mit dieser Erzählung liegt uns ein weit verbreitetes Motiv vor, das in verschiedenen Formen tradiert und rezipiert worden ist. Aus dem Mittelalter sind schriftliche Versionen im Arabischen<sup>1</sup>, im Persischen<sup>2</sup> und in

---

\* Die hier präsentierten Forschungsergebnisse entstammen dem Promotionsprojekt der Autorin „Illustrierte Handschriften des *Manṭiq at-ṭayr*“ im Fach der Islamischen Kunstgeschichte und Archäologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Diese Dissertation wird begleitet von Prof. Dr. Lorenz Korn, dem ich für seine Unterstützung, seine Ratschläge und seinen kritischen Blick zu tiefstem Dank verpflichtet bin. Dieses Projekt wird ermöglicht durch ein Stipendium der Gerda Henkel Stiftung (2010–2012) und ein Andrew W. Mellon Fellowship am Metropolitan Museum of Art, New York (2013–2014).

- 1 Eine solche Geschichte ist im arabischen *Al-mustaṭraf fi kull fann mustaṭraf* enthalten, niedergeschrieben von Muḥammad bin Aḥman Ibšīhī (gest. 1446) und überliefert von Šiblī (gest. 946), siehe Qumayḥa (1986), Band 1, S. 334–338. Die Ähnlichkeiten dieser Geschichte mit ‘Aṭṭār’s Erzählung vom Scheich Ṣan‘ān wurden 1955 zum ersten Mal von Hellmut Ritter (1978), S. 387, aufgedeckt und im Anschluss von mehreren iranischen Forschern wie Furūzanfar (1974), S. 346–347, und Šafī‘ī-Kadkanī (2008), S. 189–194 nachverfolgt.
- 2 Aus dem Mittelalter sind uns mehrere persische Versionen dieser Geschichte überliefert. Die liebende Hauptfigur des Ibn Saqqā‘ kommt im *Zindigī-nāma* des Ḥwāga Yūsuf Kamadānī (gest. 1140) vor, das eine Überlieferungskette bis in das 10. Jh. hat, hierzu Furūzanfar (1974), S. 125–129; Mīnuwī (1961), S. 13; Maškūr (1968), S. 723–725; Šafī‘ī-Kadkanī (2008), S. 194–197. Drei sehr ähnliche Geschichten über Muslime, die sich in Christinnen verlieben und im Islam verbotene und/oder erniedrigende Handlungen vollziehen, sind im Buch *Al-fuṣūl* aufgeführt, das Abū Ḥanīfa ‘Abd-‘l-Wahhāb bin Muḥammad um 1100 schrieb, hierzu Šafī‘ī-Kadkanī (2008), S. 198–207. Die bekannteste Version der Geschichte, die vom Scheich Ṣan‘ān handelt, ist im Buch *Manṭiq at-ṭayr* festgehalten, das Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār um 1200 verfasste (deutsche Übersetzung von Katja Föllmer, Föllmer [2008], S. 59–73). Die rezenteste persische Edition stammt von Muḥammad Riḍā Šafī‘ī-Kadkanī (2008), S. 286–303. Die Geschichte des ‘Aṭṭār findet im Buch *Tuḥfat al-mulūk* Wiederklang, dessen früheste

Turksprachen<sup>3</sup> überliefert, bis die Geschichte ab dem 19. Jahrhundert ebenfalls in europäische Sprachen übersetzt wurde.<sup>4</sup> Neben diesen Verschriftlichungen muss auch eine mündliche Tradition angenommen werden. Dieser Tradition gingen Niederschriften voraus<sup>5</sup> und sie scheint gleichermaßen eine Folge der schriftlichen Vorlagen gewesen zu sein.<sup>6</sup>

Besondere Beliebtheit genoss diese Geschichte über die Liebe des Scheich Šan‘ān zur Christin in der Version des persischen mystischen *Manṭiq aṭ-ṭayr* (*Vogelgespräche*), das um 1200<sup>7</sup> von Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār aus Nischapur, einer Stadt im Nordosten der heutigen Republik Iran, verfasst worden ist. Die Bekanntheit dieser Erzählung ist einerseits in den späteren Versionen – die sich anscheinend ausnahmslos auf ‘Aṭṭār

Abschrift auf 1305–1306 datiert ist. In einer persischen Edition ist diese Version auf S. 294–296 in Dāniš-Pažūh (1965) enthalten. Ihre Zusammenhänge mit dem *Manṭiq aṭ-ṭayr* wurden von Šafi‘ī-Kadkanī (2008), S. 181–189, analysiert. Die Geschichte des Scheich Šan‘ān von ‘Aṭṭār wurde, mit wenigen Veränderungen und Auslassungen, in die Biographie unterschiedlicher Mystiker *Mağālis al-‘uṣṣāq* (1502–1503) des Kamāl ad-Dīn Husayn Gāzargāhī eingegliedert, siehe S. 126–135 der Edition Ṭabaṭaba‘ī-Mağd (1997).

- 3 Ein frühosmanisches *Manṭiq aṭ-ṭayr*, 1317 von Gulšahrī verfasst, enthält ebenfalls eine Geschichte, die auf ‘Aṭṭār’s Erzählung von Scheich Šan‘ān in seinem gleichnamigen Werk basiert. In einem Faksimile einer undatierten Handschrift der Sammlung Raif Yelkenci befindet sich diese Geschichte auf den fol. 11a–25b, siehe Levend (1957), S. 22–51. ‘Alī Šīr Nawā‘īs tschagatai-türkische Version des *Manṭiq aṭ-ṭayr* von 1495–1496, *Lisān aṭ-ṭayr* genannt, basiert ebenfalls auf ‘Aṭṭār’s Erzählung. Vgl. die Edition Canpolat (1995), S. 93–127 und in usbekischer Prosa-Version Rahmonov – Qayumov – Hayitmetov – Komilov – Abdug’afirov (2005), S. 33–47. Eine englische Übersetzung von Azimov (2006), basierend auf der usbekischen Prosa-Version, enthält die Geschichte auf S. 50–72.
- 4 Siehe zu diesen Übersetzungen ins Französische und Englische Shackle (2006), S. 168ff.
- 5 Bezüglich der Version der Geschichte in ‘Aṭṭār’s *Manṭiq aṭ-ṭayr* argumentierte Muḥammad Riḍā Šafi‘ī-Kadkanī, dass der Autor die Erzählung eher gehört als gelesen hätte. Dies schloss er aus dem Namen des Scheichs – Šan‘ān – in ‘Aṭṭār’s Version. Diesen hätte der Schreiber, nach Šafi‘ī-Kadkanī (2008), S. 198, vom Namen (Ibn) Saqqā, der Hauptfigur früherer Versionen, hergeleitet.
- 6 Epische Reimdichtung, die meist gewählte Form für diese Geschichten, wurde in höfischen Kreisen vorgetragen, siehe Rubanovich (2012), S. 657–658. Daneben existierte ebenfalls das Genre des *dastān* – von Julia Rubanovich (2012), S. 653 als „capacious fictional prose narratives with branching plots“ definiert –, das erzählt und weiter erzählt wurde. Diese *dastāns* wurden an Hand von oralen Quellen – Volkserzählungen und Legenden – und geschriebenen Vorlagen – historischen Werken und epischer Reimdichtung – verfasst. Siehe zu *dastāns* und zur persischen oralen Tradition Rubanovich (2012), bes. S. 660–675.
- 7 Siehe zur Datierung Šafi‘ī-Kadkanī (2008), S. 63–74, bes. S. 72, und Nafisī 1941.

*Scheich Ṣanʿān* beziehen<sup>8</sup> – zu erkennen. Andererseits lässt sie sich ab dem 14. Jahrhundert besonders durch bloße Verweise auf ʿAṭṭār's Geschichte in den Dichtungen anderer Autoren belegen. Außer der generellen Referenz auf diese Erzählung in der 1317 datierten Dichtung *Gulṣān-i rāz* des Maḥmūd-i Ṣabistārī,<sup>9</sup> ist der Scheich vor allem in der Sammlung (*Dīwān*) von Kurzgedichten, hauptsächlich Gaselen (lyrische Gedichte), des berühmten Dichters Ḥāfīz aus Schiraz (gest. 1390) vertreten,<sup>10</sup> obwohl nur in einem dieser Gedichte Scheich Ṣanʿān namentlich erwähnt wird.<sup>11</sup> Diese Beispiele – bei denen die Geschichte nicht nach-erzählt, sondern viel mehr konnotiert wurde – belegen, dass dem Rezipienten dieser späteren Dichtungen der Inhalt der Erzählung von ʿAṭṭār's *Scheich Ṣanʿān* bekannt war und er die Anspielungen zu deuten wusste.

Im Kontext dieser wenn nicht allgemeinen, dann doch wenigstens am Hofe vorzufindenden Bekanntheit der Geschichte des ʿAṭṭār, ist wohl ebenfalls eine daneben existierende visuelle Rezeption einzuordnen. Gerade in Schiraz, in der Stadt des damals 20 Jahre zuvor verstorbenen Ḥāfīz, entstanden die frühesten der bekannten illustrierenden Malereien zu dieser Geschichte. Sie sind in Handschriften enthalten, die für den Timuridenherrscher Iskandar bin ʿUmar Ṣayḥ (gest. 1415) hergestellt worden sind.<sup>12</sup> Wie bereits Zahrā Rahbarniyā und Abū-ʿl-

8 Bis ins 16. Jh. sind dies das *Tuḥfat al-mulūk* und das *Maḡālis al-ʿuṣṣāq*, op. cit. FN 2, das *Manīq aṭ-ṭayr* des Gulṣāhī und das *Lisān aṭ-ṭayr*, op. cit. FN 3.

9 Siehe zum Einfluss des ʿAṭṭār auf Ṣabistārī's Dichtung Ilahi-Ghomshei (2006), S. 40–44.

10 Mehrere Beispiele von Ḥāfīz's Referenzen auf ʿAṭṭār's Geschichte des Scheich Ṣanʿān benennen Murtaḍawī (1956), S. 382–393, und Ilahi-Ghomshei (2006), S. 45–53.

11 Es handelt sich hier besonders um die Zeilen 6–8 des Gasals Nr. 69 in Brockhaus (1969), Band 1, und Nr. 77 in Qazwīnī – Ġānī (2003). Siehe für die Verbindung dieses Gasals mit ʿAṭṭār's Erzählung des *Scheich Ṣanʿān* Murtaḍawī (1956), S. 382; Ritter (1959), S. 29, 30 und Ilahi-Ghomshei (2006), S. 48–49.

12 Es handelt sich hier um zwei Anthologien, die ʿAṭṭār's *Manīq aṭ-ṭayr* in gekürzter Form enthalten. Die häufig publizierte Anthologie L.A. 161 im Lissabonner Museo Calouste Gulbenkian ist an mehreren Stellen – fol. 294b, 408b und 428b – 813 H. / 1410–1411 datiert. Obwohl ein Ort der Herstellung nicht genannt wird, kann Schiraz als Herstellungsort angenommen werden, weil die Anthologie auf den fol. 4a, 294b und 408b dem Timuriden Iskandar fol. gewidmet ist. Von den beiden Malereien, die die Geschichte des Scheich Ṣanʿān illustrieren – das Verlieben des Scheichs auf fol. 10b und die Konversion des Scheichs auf fol. 13a –, wurde nur die letztere publiziert in Thompson (1912), Taf. 12, und Hillenbrand (1977), Kat. Nr. 95. Siehe zu dieser Anthologie ebenfalls Soucek (1992). Eine andere Anthologie, jetzt im New Yorker Metropolitan Museum of Art, 13.228.19, wurde wie das Lissabonner Exemplar teilweise im Duktus *nastaʿlīq* geschrieben, und zwar vom Kalligraphen Maḥmūd bin Murtaḍā bin Aḥmad al-Ḥāfīz al-Ḥusaynī,

Qāsim Dādwar (2007) feststellten, lässt sich die visuelle Rezeption dieser Geschichte bis in unsere heutige Zeit nachweisen. Die beiden Autoren unterschieden in erster Linie die verschiedenen Medien, in denen die Geschichte präsentiert wurde. Die erste Gruppe der Buchmalerei findet ihren Anfang, wie erwähnt, im frühen 15. Jahrhundert und ist bis in das 19. Jahrhundert zu verfolgen. Außer der Geschichte des Scheichs in handschriftlichen Kopien von ‘Aṭṭār’s Werk wurden Manuskripte zweier Werke, die in dieser Erzählung stark von der Version im *Manṭiq aṭ-ṭayr* geprägt sind, ab dem 16. Jahrhundert mit Malereien versehen. Diese visuelle Rezeption in Illustrationen des auf 1495–1496 datierten tschagatai-türkischen *Lisān aṭ-ṭayr* (*Vogelgespräche*), das von ‘Alī Šīr Nawā’ī in Herat geschrieben wurde, und des persischen *Mağālis al-‘uṣṣāq* (*Sitzungen der Liebenden*), das 1502–1503 ebenfalls in Herat von Kamāl ad-Dīn Husayn Gāzargāhī verfasst wurde,<sup>13</sup> werden weiterhin durch einige Darstellungen des Scheichs und der Christin in Kopien des *Dīwān* von Ḥāfiẓ ergänzt, die aus Zentralasien oder Indien des 18. und 19. Jahrhunderts stammen.<sup>14</sup> Obwohl es möglich, sogar wahrscheinlich ist, dass Maler sich schon vor dem 18. Jahrhundert nicht nur auf die textuelle Vorlage stützten, die sie illustrierten, und sich stattdessen ebenso an oralen und visuellen Traditionen bedienen konnten, wird dieses Phänomen wiederum im Falle des *Dīwāns* greifbarer. Wie auch der Text der Gaselen direkt auf die Narration des Scheich Ṣan‘ān verweist, knüpfen

---

und für einen weiteren Teil im Duktus *nash* von einem Schreiber, der nur in der Lissabonner Handschrift als Ḥasan al-Ḥāfiẓ identifiziert ist. Trotzdem lassen der oder die gleichen Kalligraph(en) der beiden Anthologien wie auch die Datierung der New Yorker Anthologie auf das Jahr 814 H./ 1411 auf Iskandar als Auftraggeber und Schiraz als Herstellungsort schließen. Ebenfalls wurden aus der Geschichte des Scheich Ṣan‘ān die gleichen Szenen wie in der Lissabonner Anthologie zur Illustration ausgewählt auf den fol. 11a und 13a. Beide Malereien sind auf der Webseite des Metropolitan Museum of Art abrufbar, sie zeigen deutlich spätere Phasen auf:

[http://www.metmuseum.org/collections/search-the-](http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/446553?rpp=20&pg=1&ft=13.228.19&img=26)

[collections/446553?rpp=20&pg=1&ft=13.228.19&img=26](http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/446553?rpp=20&pg=1&ft=13.228.19&img=26)

und <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/446553?img=27>.

13 Op. cit. FN 2 und 3 für das *Mağālis al-‘uṣṣāq* und das *Lisān aṭ-ṭayr*.

14 Aus der Sammlung des Beruni Instituts für orientalische Studien der Akademie der Wissenschaft der Republik Usbekistan in Taschkent sind drei handschriftliche Kopien vom *Dīwān* des Ḥāfiẓ, aus dem 18. oder frühen 19. Jh., bekannt, in denen der Scheich und die Christin bildlich dargestellt sind. Siehe hierzu Kat. Nr. 14 in Madraimov – Musaev – Ismailova (2003) und Kat. Nr. 2 und 9 in Madraimov – Musaev – Ismailova (2004).

ebenso die Illustrationen an eine bekannte Geschichte und an eine vertraute Ikonographie an. Dies ist ebenfalls in der zweiten Gruppe zu erkennen, die Rahbarniyā und Dādwar identifizierten. Die Malerei oder zweidimensionale Darstellung in anderen Medien als Buchmalerei – Wand-, Lack- und Ölmalerei sowie Teppiche und Fliesen<sup>15</sup> –, wie sie ab dem 18. bis in das 20. Jahrhundert<sup>16</sup> vorkamen, sind völlig vom Text losgelöst und zeugen davon, dass man die Vertrautheit des Betrachters mit der Geschichte und seine Fähigkeit voraussetzte, die präsentierten Motive mit der Erzählung in Verbindung zu setzen. Die dritte, hier nicht behandelte Gruppe – Darbietungen wie Theaterspiele und Oper,<sup>17</sup> die ab dem 20. Jahrhundert anzusetzen sind – fügte der visuellen Rezeption außerdem Bewegung und Musik hinzu.

Die hier betrachtete Visualisierung der Geschichte in der Malerei der Periode 1400 bis 1900 ist nicht nur in Gruppen unterschiedlicher Medien einzuteilen. Eine andere Herangehensweise bei der Analyse und der Kategorisierung, die aber teilweise mit der Wahl des Mediums einhergeht, ist weiterhin die in der Visualisierung vorhandene oder implizierte Interpretation der Erzählung. Wie hier argumentiert wird, veränderte sich diese über die Jahrhunderte, indem immer wieder andere Bedeutungen aus der geschriebenen oder oral vermittelten Erzählung hervorgehoben und vom Zeitgeist bedingte Ansichten und Konnotationen mit dieser Geschichte in Verbindung gebracht wurden. Bevor jedoch tiefer

---

15 Die Teppiche und Fliesen werden in dieser Studie außer Acht gelassen. Die der Autorin bekannten Teppiche stammen alle aus dem 19. Jh. und wurden in Kerman hergestellt. Sie bilden das Weintrinken des Scheichs mit der Christin ab. Ein solcher Teppich wurde 1993 versteigert, hierzu Christie's London (1993), Lot 532, andere befinden sich im Teheraner Teppichmuseum und im Niāwarān Palast in Teheran. Ich danke Mirja Wachter für den Hinweis auf den letztgenannten Teppich. Fliesen des 19. Jhs. mit der Darstellung des Weintrinkens und des Schweinehütens des Scheich Šan‘ān wurden in den letzten Jahren auf Auktionen angeboten, siehe Christie's South Kensington (2007), Lot 248; Christie's London (2008), Lot 195; Sotheby's London (2011), Lot 342.

16 Auch das 20. Jh. bleibt hier ausgespart. Taymā'ī (1964) besprach Malereien zur Geschichte des Scheich Šan‘ān, die die iranischen Maler ‘Alī Karīmī, Abū Ṭālib Muqīmī und Muḥammad Ḥusayn Mušawar al-Mulki in den 1930er und 1940er Jahren anfertigten.

17 Rahbarniyā – Dādwar (2007), S. 57–59, besprachen das Stück *Scheich Šan‘ān* des iranischen Schriftstellers und Regisseurs Mahdī Šamsā'ī, das 2002 im Teheraner Talār-i wahdat gespielt wurde. Die Oper *Sheyx Senan* des aserbaidschanischen Komponisten Üzeyir Hacıbeyov wurde 1909 in Baku aufgeführt. Weitere Informationen zum Komponisten: <http://www.hajibeyov.com>.



auf diese verschiedenen Formen der visuellen Rezeption eingegangen werden kann, müssen die vorhandenen Bedeutungsebenen der Geschichte selbst näher betrachtet werden. Hierfür möchte ich von der Dichtung des ‘Aṭṭār ausgehen, die das Vorbild und die Referenz für die anderen illustrierten Versionen – das *Lisān at-ṭayr* und das *Mağālis al-‘uṣṣāq* – bildete.

## Die Bedeutungsebenen der Geschichte des Scheich Ṣaṅ‘ān

### *Die mystische Ebene*

Das Epos ‚*Vogelgespräche*‘ des ‘Aṭṭār besitzt, wie auch Nawā‘īs tschagataitürkisches Pendant vom Ende des 15. Jahrhunderts, eine Rahmengeschichte, die als Metapher für den Weg des Sufis oder des islamischen Mystikers zu Gott von der Reise einer Gruppe von Vögeln berichtet.<sup>18</sup> Diese führt, so macht der Wiedehopf als Anführer der Vögel schon früh im Epos bekannt, zum König der Vögel, dem sog. Sīmurǧ. Über sieben Täler führe dieser Weg und diese Reise, die als äußerstes Ziel die Nähe zu oder gar die Vereinigung mit Gott hat, werde keinesfalls einfach. So begreift man auch, dass sich die Gruppe zunächst sträubt und die einzelnen Vögel nach Ausreden suchen, um sich nicht auf die Reise begeben zu müssen. Die längste der Begleitgeschichten des Epos, die Geschichte des Scheich Ṣaṅ‘ān, wird in den beiden Dichtungen vom Wiedehopf als Antwort auf die allgemeine Haltung der Vögel angeführt und bringt für die Vögel den entscheidenden Ausschlag, sich auf den Weg zu machen.

Genau wie die Vögel beschreitet Scheich Ṣaṅ‘ān in allen später illustrierten Versionen der Geschichte einen Weg, der den mystischen Pfad symbolisiert. Als frommer Lehrer in Mekka träumt er mehrmals, dass er in Rūm oder im christlichen Byzanz Götzen anbeten würde, und macht sich daraufhin mit seinen Jüngern tatsächlich auf die Reise in das weit entfernte Rūm, wo er sich in die Christin verliebt. Noch mehrere weite Reisen, die in den Dichtungen nicht selten mit Pilgerfahrten verglichen werden, stehen dem Scheich, den Schülern und auch der Christin im

---

18 Für eine kurze Zusammenfassung des Epos siehe Ritter (1978), S. 8–18, und Schimmel (1999), bes. S. 146–148.

Verlauf noch bevor. Als sie denken, dass der Scheich – der in dem Moment schon Wein getrunken hatte, zum Christentum konvertiert und gerade zum Schweinehirten geworden war – nicht mehr zu retten wäre, pilgern die Schüler zurück nach Mekka. Auf die Initiative eines Zurückgebliebenen hin reisen sie jedoch wieder nach Rūm. Hier kommt der Scheich zu innerer Einkehr und läuft mit seinen Jüngern zur Stelle nahe der Kaaba zurück. Schließlich wird auch die Christin durch einen Traum dazu angeregt, sich auf die Reise nach Mekka zu begeben.

Die Anstrengung und Schwere der mystischen Reise wird schon am Anfang der Geschichte des Scheich Ṣan‘ān verdeutlicht. Hier heißt es:

„Es gibt niemanden auf der ganzen Welt, der nicht solche Gefahren auf dem Weg hätte. Wenn er sie jetzt beendet, wird sein Weg zu Gott erleuchtet. Bleibt er aber in der Gefahr, wird für ihn der Weg länger.“<sup>19</sup>

Der Weg ist also voller Herausforderungen – hier die Liebe zum christlichen Götzen (die Christin), das Weintrinken, die Konversion und das Schweinehüten –, die man aber annehmen sollte, um sein Ziel zu erreichen. Das Ziel, die Einheit mit Gott, wird in dieser Geschichte u. a. an Hand des Todes der Christin am Ende der Geschichte verdeutlicht. Auf ihren Traum hin, der sie aufgefordert hatte, dem Scheich zu folgen und seinen Glauben anzunehmen, verlässt sie Rūm mit dem Ziel Mekka. Noch auf dem Wege begegnet sie dem Scheich, der ihr entgegen gereist war, nachdem er von ihrem Kommen Kunde erhalten hatte. Sie sagt:

„Oh Scheich, meine Kraft ist am Ende. Ich kann die Trennung nicht mehr ertragen. Ich gehe von dieser Welt voller Schmerzen. Lebe wohl, Scheich der Welt. Wenn meine Worte unterbrochen werden, entschuldige meine Schwäche und sei kein Feind.“<sup>20</sup>

Die Bedeutung dieses Sterbens und die Auflösung der Trennung – nicht vom Scheich, sondern von Gott – werden folgendermaßen beschrieben:

---

19 Übersetzung von Föllmer (2008), S. 59, der Zeilen 1206–1208 in der Edition von ‘Aṭṭārs *Manṭiq aṭ-ṭayr* des Ṣafi‘ī-Kadkanī (2008). Diese Zeilen sind auch im *Maḡālis al-‘uṣṣāq* vorhanden, hierzu Ṭabāṭabā‘ī-Maḡd (1996), S. 127; eine ähnliche Botschaft wird im *Lisān aṭ-ṭayr* vermittelt, siehe Azimov (2006), S. 51.

20 Übersetzung von Föllmer (2008), S. 72, der Zeilen 1590–1592 in der Edition von ‘Aṭṭārs *Manṭiq aṭ-ṭayr* des Ṣafi‘ī-Kadkanī (2008). Diese Zeilen finden im *Maḡālis al-‘uṣṣāq* Entsprechung, siehe hierzu Ṭabāṭabā‘ī-Maḡd (1996), S. 135.

„Ihre Sonne verschwand im Nebel, und ihre süße Seele wurde von ihr getrennt, oh weh. Sie war ein Tropfen in diesem Meer der übertragenen Bedeutungen und kehrte wieder zum Meer der Wahrheit zurück.“<sup>21</sup>

Das Meer der Seele, nach dem Hellmut Ritter seine Monographie über ‘Aṭṭār und seine Werke benannte, ist der primordiale Ort, von dem die Seele kommt, und gleichzeitig eine Einheit mit all dem Sein, zu dem die Seele zurückkehrt, nachdem sie die lange mystische Reise erfolgreich absolviert hat.<sup>22</sup> Nur im *Mağālis al-‘uṣṣāq* wird auch dem Scheich dieser Übergang in die Einheit mit Gott und dem Sein explizit zuerkannt. In seiner Einführung zu dieser Geschichte schreibt der Verfasser dieser Sammlung von Biographien von Mystikern, Gāzargāhī, dass Scheich Ṣan‘ān zum ‚Entwerden‘ (*fanā*) gelangt.<sup>23</sup>

Auf die Frage, wie man zu diesem Ziel der Einheit mit Gott und dem Sein gelangen könnte, gibt ‘Aṭṭār die klare Antwort ‚Liebe‘. Als Vorspann zur Geschichte des Scheich Ṣan‘ān spricht er durch sein ‚Sprachrohr‘, den Wiedehopf:

„Wer verliebt ist, denkt nicht an die Seele. Zu jemandem, der auf die Seele verzichtet, sagt man Verliebter, ob er Asket ist oder in Ausschweifung lebt. Wenn dein Herz zum Feind deiner Seele geworden ist, gib die Seele auf, der Weg ist zu Ende. Die Grenze des Weges ist die Seele. Erweise ihr die Ehre. Dann wirf den Blick aus und schau. Wenn man dir sagt, du sollst vom Glauben abweichen, und man von dir fordert, dich von der Seele zu lösen, und du beides aufgibst, vom Glauben und der Seele ablässt, sagt ein Leugner, dass dies richtiger Frevel ist. Aber antworte, dass Liebe höher als Glaube und Unglaube ist. Was hat Liebe mit Unglauben und Glauben zu tun und die Liebenden nur einen Augenblick mit der Seele?“<sup>24</sup>

Das höchste auf dem Wege also ist die Liebe, jene Liebe vom Liebenden (‘*āṣiq*), dem Menschen, zum Geliebten (*ma‘šūq*), Gott. Diese Liebe, für die man die Seele (*ḡān*) aufgeben, also sterben sollte, kennt in der mystischen Dichtung viele Metaphern. ‘Aṭṭārs oft rezipierte Metapher der Liebe eines muslimischen Liebenden zu einer christlichen Geliebten ver-

21 Die Zeilen 1594–1595 in der Edition von ‘Aṭṭārs *Mantiq aṭ-ṭayr* von Ṣafi‘ī-Kadkanī (2008) übersetzt von Föllmer (2008), S. 72. Sie sind auch im *Mağālis al-‘uṣṣāq* enthalten, siehe Ṭabāṭabā‘ī-Mağd (1996), S. 135.

22 Vgl. Ritter (1978), S. 614–617.

23 Ṭabāṭabā‘ī-Mağd (1996), S. 126.

24 Föllmer (2008), S. 58, Übersetzung der Zeilen 1169–1176 des Ṣafi‘ī-Kadkanī (2008). Diese Zeilen finden Entsprechung im *Lisān aṭ-ṭayr*, siehe Azimov (2006), S. 49.

leht dieser Geschichte eine wunderbare Mehrdeutigkeit. Hier steht diese Liebe nämlich nicht nur als Symbol für die Gottesliebe und das Aufgeben des Islams und die Annahme des Christentums sowie die dazu gehörenden Handlungen sind nicht nur als auf dem Pfade anzunehmende Herausforderungen und Opfer auf dem Wege zum Ziel zu interpretieren, sondern diese Vergleiche referieren ebenfalls auf ein weltliches Bild des Christentums, ein Bild, das gleichermaßen von Verboten wie auch von einer gewissen Anziehungskraft geprägt ist.

## Das weltliche Bild des Christentums

### *Das Verbotene oder die didaktische Beleidigung*

„Im Wesen eines Jeden gibt es hundert Schweine. Entweder müssen sie verbrannt oder der Gürtel der Christen umgebunden werden. Du glaubst, Unbekannter, dass nur der Scheich in diese Gefahr geraten ist. Aber in jedem gibt es diese Gefahr. Sie kommt dann hervor, wenn man sich auf die Reise begibt. Wenn du nichts über deinen Seelenhund weißt, ist es schwer entschuldbar, wenn du nicht ein Mann des Weges bist. Wenn du aber wie ein richtiger Mann den Fuß auf den Weg setzt, wirst du hunderttausend Götzen und Schweine sehen. Töte das Schwein und verbrenne den Götzen in der Wüste der Liebe. Wenn du es nicht tust, werde wie der Scheich durch die Liebe entehrt.“<sup>25</sup>

Mit diesen Worten richtet ‘Aṭṭār sich an den Leser oder Zuhörer, als Scheich Ṣan‘ān an seinem Tiefpunkt angekommen ist. Aus Liebe zur Christin hat er sich zum Weintrinken verführen lassen und in einem Kloster den Christengürtel umgebunden, was einen eindeutigen (bildlichen) Hinweis auf einen Christen darstellt. Weil der asketische Scheich keinen Brautschatz für seine christliche Geliebte hatte, hütet er nun ein Jahr lang die Schweine des Mädchens. Natürlich sind dies Fehlritte für einen Muslimen. Der Scheich hat es nicht zu Wege gebracht, seinen inneren Schweinehund zu bekämpfen. Stattdessen hat er sich den Verführungen des Weges – Götzen und Schweinen, oder dem Christentum an sich – ergeben. Er ist durch sein Fehlverhalten entehrt.

Wie bereits erwähnt, fordert dieses Verhalten des Scheichs auf der mystischen Ebene die totale Aufopferung des Selbst für die Liebe, die

---

25 Föllmer (2008), S. 67, Übersetzung der Zeilen 1430–4 des Šafi‘ī-Kadkanī (2008). Diese Zeilen befinden sich ebenfalls im *Mağālis al-‘uṣṣāq*, hierzu Ṭabāṭabā‘ī-Mağd (1996), S. 133.

am Ende zu Vereinigung führen wird. Warum verwendete ‘Attār dann aber gerade diese entehrenden Handlungen, die für jeden Muslim Verbote darstellen und zweifelsohne auch direkt diese Konnotation hervorgerufen hatten?

Die didaktische Beleidigung ist nach Franklin Lewis (2009) der Grund, weswegen ‘Attār in seiner Dichtung Konversion, interkonfessionelle Liebe sowie auch Homoerotik zwischen einem älteren Mann und einem Knaben vorkommen lässt. Gerade diese bewusste Hinwendung zu sozialen Grenzen bewirke die Gegenüberstellung von Glauben und Unglauben, dem rechten und dem unrechten Handeln, dem positiven Maskulinen und dem negativen Femininen. In Bezug auf die Geschichte des Scheich Ṣan‘ān wird somit an Hand der negativen Beispiele aus der christlichen Lebenswelt, die – vermeintlich – Götzenanbetung, Alkoholkonsum und das Hüten und Essen von Schweinen beinhaltet, die positive Stellung des Islam hervorgehoben und dem Rezipienten vorgeführt.

## Die Anziehung der fremden, christlichen Lebenswelt

Eine andere Deutung der Christin und der christlichen Lebenswelt, die wie die didaktische Beleidigung viel mehr an das weltliche Leben als an eine mystische Ebene anknüpft, ist ihre Bewertung als etwas Anziehendes und Schönes. Selbst wenn die Christin den geliebten Gott symbolisiert, ist die Beschreibung ihres Wesens im Moment, in dem der Scheich sie zum ersten Mal erblickt, die Charakterisierung eines besonders schönen und begehrenswerten Menschen:

„Ihre Augen waren eine Versuchung für die Verliebten und ihre Augenbrauen ein gewölbter Bogen. Wenn ihr Blick auf einen Verliebten fiel, vergaß er seine Seele wegen eines Augenzwinkerns. Die Brauen über dem Mond ihres Gesichtes waren zu einer gewölbten Kuppel gebunden, auf der der Blick der Menschen ruhte. Wenn sie einen Blick auf die Leute warf, jagten die Seelen von Hunderten danach. Ihr Gesicht strahlte unter den Locken und das Leuchten hatte viel Kraft. Ihr benetzter Rubinmund hatte eine Welt von Durstenden, ihre trunkenen Narzissenaugen tausende schmale, kurze Wimpern. Wer nach ihrer Quelle durstete, dem wurde jede ihrer Wimpern zu hundert Dolchen im Herzen [...]“<sup>26</sup>

---

26 Föllmer (2008), S. 60, Übersetzung der Zeilen 1220–1226 in Šafi‘ī-Kadkanī (2008), die ebenfalls im *Mağālis al-‘uṣṣāq* – siehe Ṭabāṭaba‘ī-Mağd (1996), S. 127 – enthalten sind.

Auch die Gäste und der Gastgeber des Klosters, in das der Scheich nach seinem Versprechen, Wein zu trinken, gebracht wird, werden als „von unermesslicher Schönheit“<sup>27</sup> beschrieben. Dieses Bild der Christen als schön und begehrenswert, das Bild ihrer Lebenswelt als aufregend und fremd, gehe, so wies der ʿAṭṭār-Forscher Badiʿ az-Zamān Furūzanfar nach, in der Geschichte auf die frühesten muslimischen Schriften zurück und sei als Inspirationsquelle für die Erzählung des Scheich Ṣanʿān zu betrachten.<sup>28</sup> In Berichten über die ersten beiden islamischen Dynastien, die der Ummayyaden und Abbasiden, wird uns ein lebendiges und umfassendes Bild von der Anziehungskraft des Christentums und des christlichen Anderen vermittelt. Klöster werden hier als landschaftlich prächtig situierte Komplexe beschrieben, die von hohen Mauern umfasst werden. Hinter den Mauern nahmen die Muslime an im Islam verbotenen Festen teil, bei denen reichlich Wein flösse und bei denen nicht selten ebenfalls die Liebe zu Christen oder die Konversion zum Christentum eine Rolle spielten.

Wie ummauerte Klöster, so ist auch das westlich gelegene Rūm in der Geschichte des Scheich Ṣanʿān – sicherlich von ʿAṭṭārs Heimatsort Nischapur im Osten des Irans aus gesehen – als eine Anspielung auf eine entfernte, exotische und ebenso begehrenswerte Welt zu verstehen, die somit der Vorstellungskraft freie Bahn lässt. Somit ist diese Geschichte nach Muḥammad Baqāʿī-Mākān (2008) eines der frühesten Zeugnisse der Bildformung des Westens oder sogar des Okzidentalismus (*ġarb-andīšī*) im iranischen Raum.

---

Im *Lisān aṭ-ṭayr* werden teilweise andere Metaphern verwendet, die aber nicht weniger die Schönheit der Christin beschreiben, siehe hierzu Azimov (2006), S. 52–53.

27 Föllmer (2008), S. 65, übersetzt aus der Zeile 1359 in Šafiʿī-Kadkanī (2008). Dieser Ausdruck ist auch im *Maġālis al-ʿuṣṣāq* übernommen, siehe ʿAbātabāʿī-Maġd (1996), S. 131. Im *Lisān aṭ-ṭayr* findet das Weintrinken in einer Kirche und nicht in einem Kloster statt. Die Kirche ist hier beschrieben als reich dekoriert und dem Himmel ähnelnd. Sie besitzt einen hohen Thron, besetzt mit unzählbaren Edelsteinen und von unvergleichbarer Schönheit, siehe zu dieser Beschreibung Azimov (2006), S. 62.

28 Furūzanfar (1974), S. 320–329.

## Die visuelle Rezeption der Geschichte des Scheich Şan‘ān in der Malerei der Periode 1400 bis 1900

In der hier betrachteten Periode des 15. bis 19. Jahrhunderts schwankt die Anzahl der entstandenen Malereien, die die Geschichte des Scheich Şan‘ān illustrieren, offenbar. Das laufende Promotionsprojekt der Autorin<sup>29</sup> weist nach, dass die gemalten Zeugnisse dieser Geschichte chronologisch, aber auch an Hand ihrer Interpretation der Erzählung in zwei Gruppen zu unterteilen sind. Die erste Gruppe vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis ca. 1600 besteht aus jeweils einer oder mehreren Malereien in insgesamt 32 bekannten Handschriften, die aus einem geografischen Gebiet zwischen Istanbul und dem heutigen Uzbekistan stammen. Sie enthalten den Text zur Geschichte des Scheich Şan‘ān des *Manṭiq at-ṭayr*, *Lisān at-ṭayr* oder *Mağālis al-‘uṣṣāq*. Bei weitem am häufigsten illustriert – 24 Mal in den 32 Manuskripten – ist die Szene, in der der Scheich sich in die Christin verliebt. Der Moment, in dem der Scheich mit der Christin Wein trinkt, ist in diesen Handschriften fünf Mal illustriert, wobei aber angemerkt sei, dass Verweise auf das Weintrinken – durch das Weintrinken des Scheichs an sich oder durch eine Weinkanne oder einen Weinschenk – sowohl in der Szene des Verliebten als auch in der Szene, in der der Scheich zum Christentum konvertiert (die vier Mal illustriert wurde), zu finden sind. Zwei weitere mit Malereien versehene Momente der Geschichte in den bekannten Handschriften dieser ersten Periode sind das Schweinehüten des Scheichs (fünf Mal illustriert) und das Sterben der Christin (drei Mal illustriert). Wie im Folgenden gezeigt wird, schließt sich die vermittelte Interpretation der Geschichte hauptsächlich an die weltliche Sicht an, die das Christentum und die mit ihm verbundenen Handlungen als ein Verbot interpretiert. In einem Einzelfall ist jedoch auch die mystische Deutung der Geschichte explizit hervorgehoben.

Nach einer Unterbrechung oder zumindest der Reduktion der Herstellung von Illustrationen zur Geschichte des Scheichs im 17. Jahrhundert, aus dem der Autorin keine Illustrationen bekannt sind, lassen sich wieder Malereien zu dieser Geschichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert

---

29 Den hier angeführten Ergebnissen können möglicherweise im Laufe des Projektes noch weitere Malereien zur Geschichte des Scheich Şan‘ān hinzugefügt werden.

auffinden, und zwar in Handschriften mit den Texten des *Manṭiq at-ṭayr*, des *Lisān at-ṭayr*, des *Mağālis al-ʿuṣṣāq* und des *Dīwān* von Ḥāfiḏ. Die Malereien dieser ca. 15 Manuskripte stammen aus den Gebieten des heutigen Iran, Zentralasien und Indien. Sie illustrieren die gleichen Momente der Geschichte wie die Malereien der ersten Periode, wobei ebenfalls die Szene, in der der Scheich sich in die Christin verliebt am häufigsten bildlichen umgesetzt wurde. Zwei Manuskripte dieser Gruppe fügen dem Genre zusätzlich weitere Szenen hinzu.<sup>30</sup>

Die zweite Gruppe der visuellen Rezeption der Geschichte des Scheich Ṣanʿān wird, wie bereits erwähnt, von vielen Darstellungen in anderen Medien vervollständigt. Die Nennung einer Zahl dieser Werke, die alle aus dem heutigen Iran unter der Regierung der Zand und Kadscharen stammen, wäre arbiträr: Es ist erst seit einigen Jahren ein vermehrtes Interesse an der Kunst dieser Dynastien bemerkbar, was u. a. an den Versteigerungen von Objekten dieser Perioden in Auktionshäusern abzulesen ist. Sicher sind hier noch viele Entdeckungen von Darstellungen der Geschichte des Scheich Ṣanʿān zu erwarten. Mehr als in der Buchmalerei der Zand- und Kadscharendynastien ist eine Rezeption der Geschichte in Malereien in und auf anderen Medien zu erkennen. Die Bedeutungsebene, durch die die Rezeption aus der Erzählung herausgelöst wird, ist vordergründig die weltliche Sicht, die die christliche,

---

30 Die 1741/42 datierte *Manṭiq at-ṭayr* Handschrift Or. 5010 der British Library, London enthält außer der Szene des Verliebten des Scheichs eine Malerei auf fol. 30a, die des Scheichs Traum darstellt, in dem er Götzen anbetet, und weiter eine Illustration auf fol. 30b, auf der seine Schüler den Scheich auf die Reise nach Byzanz begleiten. Siehe zu dieser Handschrift Titley (1977), S. 35, Nr. 93. Eine andere Handschrift des *Manṭiq at-ṭayr*, die sich unter der Nummer A./Nm. 977 in der Salar Jung Library in Hyderabad befindet, ist im Kolophon auf das Jahr 1671 datiert. Die insgesamt 112 kleinen Malereien dieser Handschrift befinden sich alle am Rande des Papiers, neben dem Textfeld, und wurden nach Ashraf (1967), S. 91–92, Nr. 1236 im 19. Jh. zugefügt. Außer den bereits bekannten Szenen wurden hier auch ‚neue‘ Momente der Geschichte mit Malereien versehen. Der in Mekka zurückgebliebene Student des Scheichs ist auf fol. 51a dargestellt, das Resultat seiner Rede – nämlich, dass die Jünger wieder zum zurückgelassenen Scheich in Byzanz zurücklaufen – ist auf fol. 52a abgebildet. Der kniende Scheich, der in Rūm wieder zu innerer Einkehr kommt, umringt von seinen Schülern, schmückt den Rand auf fol. 53a. Auch der Weg der Christin zum Islam ist illustriert. Auf fol. 54a ist sie auf ihrer Reise nach Mekka dargestellt. Fol. 54b zeigt ihre Wiedervereinigung mit dem Scheich, gefolgt durch ihren Tod, abgebildet auf fol. 55a. Auch einige dem Originaltext zugefügten Verszeilen, die beschreiben, wie auch der Scheich stirbt, sind auf fol. 55b auf dem Rand mittels der Darstellung von zwei Gräbern illustriert.



hier eher die europäische Lebenswelt als anziehend darstellt. Im Folgenden soll nun jeweils für die in der Geschichte auszumachende Deutung die visuelle Rezeption der definierten Gruppen erläutert und an Hand von Beispielen beschrieben werden.

## Die mystische Ebene der Geschichte in den Malereien des 15. bis 19. Jahrhunderts

Die Hervorhebung und das Verständnis der mystischen Bedeutung von 'Atṭār's Werken wird sicherlich nicht nur von der zeitgenössischen wissenschaftlichen Rezeption vertreten. Wie Leonard Lewisohn nachwies, wussten mittelalterliche Rezipienten von 'Atṭār's ‚Glorifizierung der Untreue‘ – vor allem Ṣafī ad-Dīn Ardabīlī (gest. 1334). So konnten sie das Übertreten zum falschen oder zum Un-Glauben als eine Eigenschaft des mystischen Weges oder als ‚Welt der Liebe‘ deuten, in der der Sufi sich in unterschiedlichen Stationen von der materiellen Welt löst.<sup>31</sup> Nach Gāzargāhīs Einführung zur Geschichte des Scheich Ṣan'ān im *Maḡālis al-uššāq* zu urteilen, sah auch er Scheich Ṣan'ān als einen großen Mystiker, der trotz seiner Konversion zum Christentum, aber wahrscheinlicher eben gerade deswegen, das ultimative Ziel erreichte.<sup>32</sup>

Umso überraschender mag es dennoch sein, dass in den illustrierten Malereien zu dieser Geschichte die mystische Bedeutung kaum zur Geltung kommt. Sicherlich können die Darstellungen vom ‚Fehlverhalten‘ des Scheichs – das Verlieben, das Weintrinken, die Konversion und das Schweinehüten – in Kombination mit dem Text oder der bekannten Erzählung von den Malern und deren Rezipienten gleichermaßen als Metapher für die Opfer oder eine Stufe auf dem Wege betrachtet worden sein. Mit diesen Kenntnissen der Geschichte ist auch die Darstellung des Sterbens der Christin – eine relativ selten dargestellte Szene,<sup>33</sup> der in

---

31 Lewisohn (2006), S. 260 ff.

32 Vgl. Ṭabāṭabā'ī-Maḡd (1996), S. 126.

33 Der Autorin sind für die Periode des 15.–19. Jhs. insgesamt vier Darstellungen dieser Szene bekannt. Die erste befindet sich auf fol. 22b der Handschrift des *Mantiq at-Ṭayr* 63.210 des Metropolitan Museum of Art in New York. Sie wird auf das Jahr 1487 datiert, wobei zu ihr auch weitere Illustrationen gehören, darunter auch diese, die kurz vor ihrer Stiftung 1606–1607 am Schrein des Scheich Ṣafī in Ardabil am Hofe des Schah 'Abbās in Isfahan zugefügt wurden, hierzu Grube (1967) und Kamada (2010).

der Geschichte eine ausgesprochene mystische Bedeutung verliehen wird – als ein Übergehen in das Meer der Seele zu verstehen. Die Male-  
reien selber geben jedoch kaum einen bildlichen Hinweis auf die Mög-  
lichkeit einer mystischen Interpretation.

Eine Ausnahme stellt eine Illustration der Szene des Verliebens des  
Scheichs in einer Handschrift des *Lisān at-tayr* dar, die sich jetzt in der  
Bibliothèque nationale in Paris befindet (Abb. 1). Diese auf 1552–1553  
datierte Malerei<sup>34</sup> zeigt in einem Gebäude, das im Text als Kirche gedeutet  
wird, die schöne Christin, die oben im Bild aus einer Position hinter  
einem Vorhang herabschaut. Die Symbolik eines Vorhangs oder Schlei-  
ers (*parda*), der den Liebenden vom Geliebten trennt, wird in der sufi-  
schen Bildersprache häufig für die Trennung zwischen Mensch und  
Gott verwendet. Auch im Text des *Lisān at-tayr* wird der Schleier vor  
dem Gesicht der Christin erwähnt, der, als er vom Wind weggeblasen  
wird, Strahlen wie die der Sonne aufdeckt.<sup>35</sup> Die ‚Gottesschau‘, die von  
dieser Brise ermöglicht wird, zeigt unten im Bild – dargestellt auf der  
Symmetrieachse der Malerei, auf der ebenfalls die Christin abgebildet  
ist – ihre Wirkung: Wie im Text zu lesen, verliert der Scheich (beinahe)  
das Bewusstsein durch die Liebe, die seine Seele und seinen Körper  
entzündet und seine Blasphemie, seine Religion und seinen Glauben in  
Flammen versetzt.<sup>36</sup> So ist ebenfalls die entflammte Liebe mittels des  
Kaminfeuers zwischen dem Scheich und der Christin im Bild symboli-

---

Eine zweite Darstellung dieser Szene befindet sich in einer Anthologie, die vom  
*Manṭiq at-tayr* nur die Geschichte des Scheich Šan‘ān beinhaltet und die 1564–1565 in  
Buchara hergestellt wurde, siehe Melikian-Chirvani 2000, bes. S. 157–159 und pl. 2–6.  
Die Darstellung des Sterbens der Christin ist ebenfalls auf fol. 22b der Anthologie  
Supplément turc 978 der Pariser Bibliothèque nationale de France zu finden, die die  
Geschichte des Scheichs in der Version des Nawā’ī beinhaltet. Die Malereien zur  
Geschichte des Scheichs, abgebildet von Suleiman – Suleimanova (1982), Nr. 195–  
200, sind aus stilistischen Gründen der Bagdader Schule um 1600 (hierzu Milstein  
1990) zuzuschreiben. Die letzte Darstellung befindet sich auf fol. 55a, der *Manṭiq at-  
tayr* Handschrift A./Nm. 977 der Salar Jung Library in Hyderabad, op. cit. FN 30.

34 Die Jahreszahl 960 H./1552–1553 steht im blauen Fries an der Oberseite der Malerei,  
wo ebenfalls die Stadt Buchara als Herstellungsort und die Bibliothek des damaligen  
Herrschers Abū-l-Faṭḥ Muḥammad Yār Bahadur Ḥān als Auftraggeber genannt wird.  
Eine französische Übersetzung der Inschrift bietet Blochet (1926), S. 106.

35 Vgl. Azimov (2006), S. 52.

36 Vgl. Azimov (2006), S. 53–55.

siert.<sup>37</sup> Eine persische Verszeile aus dem Werk *Bahāristān* (*Frühlingsgarten*), 1487 von Ġāmī verfasst, ist oberhalb der Malerei als zusätzliche Erläuterung des Geschehens angebracht: „Manchmal bin ich der Verehrer des Klosters, manchmal der Stiller der Moschee, dies heißt, dass ich Dich von Haus zu Haus suche“.<sup>38</sup> Auf seiner Suche an mehreren, selbst ungewohnten Orten wie in einer Kirche, hat Scheich Ṣan‘ān den Geliebten, so zeigt es die Malerei, im Bildnis der Christin gefunden.

## Das weltliche Bild des Christentums

Die weltliche Sicht auf das Christentum ist deutlich stärker als die mystische Deutung der Geschichte des Scheich Ṣan‘ān in den Visualisierungen der Periode 1400 bis 1900 vertreten. Diese Sicht wurde aufgegriffen und mittels neuer Symbole versinnbildlicht. Die beobachtete zeitliche Lücke in der Herstellung von Bildern zur Geschichte des Scheich Ṣan‘ān stellt ebenso eine Trennlinie in der Interpretation der Geschichte dar. Obwohl Malereien der Geschichte nicht immer eine Bewertung des Geschehens bieten, kann die visuelle Rezeption des weltlichen Bildes des Christentums in ein Hervorheben des Verbotenen in der Periode von 1400 bis 1600 und in eine Betonung des Anziehenden in der Periode von 1700 bis 1900 unterteilt werden.

### *Das Verbotene oder die didaktische Beleidigung in der Periode von 1400 bis 1600*

Die Bewertung des Christentums als etwas Negatives und Gefährliches kennt in der Malerei der ersten Periode mehrere visuellen Umsetzungen, die häufig aus Symbolen bestehen, die nicht direkt aus dem Text hervorgehen. Ein frühes und, soweit bekannt, nicht wirkungsmächtiges Beispiel stellt die Illustration zum Moment des Weintrinkens der Christin und des Scheichs in einer Handschrift dar, die 1420 für den Herater Gouverneur Bāysungur in Schiraz hergestellt worden ist (Abb. 2).<sup>39</sup>

37 Siehe für die mystische Deutung dieser Malerei ebenfalls Milstein (1986), S. 545–546, und Barry (2004), S. 16–17, 127–128.

38 Diese Verszeile findet sich im Teil des „siebten Gartens“ dieses Werkes, siehe Afṣaḥ-Zād (2000), S. 150.

39 Siehe zu dieser Handschrift im Berliner Museum für islamische Kunst: Kühnel (1931), Enderlein (1970) und Enderlein (1991).

Diese Darstellung scheint auf das Wesentliche reduziert zu sein. Die beiden Hauptakteure der Geschichte werden uns vor einer Landschaft gezeigt, die lediglich aus einem Hügel mit Grastupfen, wenigen Pflanzen und einem Baum besteht. Die Christin reicht dem Scheich eine Trinkschale, deren Inhalt – nämlich Wein – sich nicht nur aus dem Text, sondern auch aus der Kanne links unten im Bild erschließt. Dass der Scheich, der seine beiden Armen gierig zur Schale hin ausstreckt, gerade dabei ist, einen großen Fehler zu begehen, ist hier nur sehr dezent angedeutet. Die Gefahr, die von seinem Verhalten ausgeht, symbolisiert eine Kerbe im Baum. Sie befindet sich auf der dem Scheich zugewandten Seite des Stammes und könnte dafür verantwortlich sein, dass der Baum bei einem starken Windstoß den Scheich erschlägt.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde eine weitere Ikonologie für die negative Bewertung des Christentums entwickelt, die sich dann bis in das 16. Jahrhundert fortsetzt. Diese besteht aus einer im Text nicht erwähnten Person, die in der Tür des Hauses dargestellt ist, auf dessen Balkon die Christin sich dem *Mantiq at-tayr* nach befindet, als der Scheich sie zum ersten Mal erblickt und sich anschließend in sie verliebt. In manchen Fällen, wie in einer auf 1494 datierten Handschrift,<sup>40</sup> ist dieser Bedeutungsträger ein schwarzer Mann (Abb. 3). Er ist als Iblīs oder Satan zu identifizieren, dessen Erschaffung aus dem Feuer ihm seine charakteristische Schwärze verliehen hat.<sup>41</sup> Die Anwesenheit des personifizierten Bösen im Hause des christlichen Mädchens verurteilt ebenfalls die erstaunt herabblickende Christin, und verdeutlicht somit letztendlich, dass es ein Fehltritt ist, sich in diese teuflische Christin zu verlieben.

Häufiger wird die Stelle an der Tür zum Hause der Christin von einem europäisch aussehenden Mann eingenommen. Wohl eine der frühesten dieser Darstellungen findet sich in einer undatierten Hand-

---

40 Zu dieser Handschrift in der Biblioteka Książąt Czartoryskich in Krakau siehe Robinson (1954), S. 109, Fig. 9–14, und Majda (2006).

41 Milstein (1986), S. 543, pl. 3, erläutert diese Ikonographie des Iblīs. Eine weitere Handschrift mit einer Darstellung dieses schwarzgesichtigen Mannes, die mit dem Krakauer Exemplar nah verwandt ist, ist das auf 1493 datierte Manuskript Elliot 246 der Bodleian Library in Oxford. Siehe zu dieser Handschrift Robinson (1958), S. 47–48, pl. 6 und Lukens-Swietochowski (1972), S. 41, 47, 49, 50, 53, 59, 63, 66, 67, fig. 5, 10, 16, 25, 30, 31, 40.

schrift des *Manṭiq at-tayr*, jetzt in der David Samling in Kopenhagen (Abb. 4).<sup>42</sup> Dass er zum Haus der Christin gehört, das hier sogar als Kirche abgebildet wird, deutet die offene Tür an, vor der sich dieser Mann befindet. Auch die Weinflasche in seiner Hand soll das gängige negative Bild vom Christentum ausdrücken und dient gleichermaßen als Präfiguration für das Weintrinken des Scheichs und der Christin. Das ‚exotische‘ Aussehen dieses Weinschenks – mit Schnabelschuhen, eng anliegender Hose, einer sehr kurzen Robe, und einem *chapel à bec* als Kopfbedeckung – hat deutliche Anklänge an die europäische Mode der Mitte des 15. Jahrhunderts; die engsten Vergleichsbeispiele stammen aus Frankreich.<sup>43</sup> Dies ließe sich zwar vom Aussehen und Auftreten europäischer Händler und Reisender auf iranischem Gebiet herleiten, ist aber wohl eher auf bildliche Vorlagen zurückzuführen, die gehandelt oder verschenkt wurden.<sup>44</sup>

Der Europäer an der Tür bleibt bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der Szene, solange man nämlich das Verlieben des Scheichs in Handschriften des *Mağālis al-‘uṣṣāq* findet, die häufig in der Stadt Schiraz hergestellt wurden (Abb. 5).<sup>45</sup> Dass der Europäer das Christentum per se in diesen Darstellungen repräsentiert, ist ebenfalls der verwandelten Erscheinung des Scheich Ṣan‘ān zu entnehmen. Diese Verwandlung nimmt ihren Lauf, nachdem er sich den mit dem Christentum verbundenen Handlungen unterworfen hatte. Während der Scheich in den Darstellungen der Szene des Verliebten meist mit Turban und Derrischkutte als frommer Muslim gezeigt wurde, ist er in manchen Male-

---

42 Siehe zu dieser Handschrift von Folsach (2007), S. 24–25, 44–45, Nr. 13.

43 Meinen herzlichen Dank schulde ich Dr. Christine Seidel, einer Spezialistin der französischen Miniaturmalerei des späten Mittelalters, die dieses Kostüm unmittelbar zu deuten wusste. Ein enges Vergleichsbeispiel für die Darstellung des Europäers findet sich im Stundenbuch des Peter II, Herzog der Bretagne, Bibliothèque nationale de France, Paris, MS lat. 1159, fol. 18. Siehe van Buren – Wieck 2011, S. 182–183, pl. 49.

44 Für das 15. Jh. ist vor allem der Handel zwischen Nord-Iran und Italien bekannt. Der kastilische Reisende Ruy Gonzáles de Clavijo berichtete am Anfang des 15. Jhs. von Händlern aus Genua und Venedig in der Stadt Soltaniyeh im Nordwesten Irans, hierzu Lindgren (1993), S. 76. Auch in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. sind Handelskontakte zwischen Venedig und nordiranischen Städte wie Tabriz bekannt, siehe hierzu Carboni – Kennedy – Marwell (2000).

45 Siehe zu den Schirazer Handschriften des *Mağālis al-‘uṣṣāq* Uluç (2000) und Uluç (2006), S. 183–223.

reien als Weintrinkender<sup>46</sup> oder als Schweinehirte in ein europäisches Gewand gehüllt. Der Scheich, der seinen inneren Schweinehund nicht zu bändigen vermochte und vor dessen Fehlritten ‘Atṭār den Rezipienten explizit warnte (siehe oben), ist in einer Handschrift des *Manṭiq at-ṭayr* vom Ende des 15. Jahrhunderts als Europäer dargestellt, der mit einem Stecken in der Hand davon laufenden Schweinen nachjagt (Abb. 6).<sup>47</sup> Gleichermäßen wie der Satan bei der Tür der Christin, scheint der Europäer – ebenfalls an der Tür des christlichen Mädchens oder als Verbildlichung der Verwandlung des Scheich Şan‘ān – als Indikator für das Böse und das Gefährliche des Christentums zu fungieren. Jedoch ist nicht auszuschließen, dass dieser exotische Europäer gleichzeitig auch als spannend und anziehend empfunden wurde.

#### *Die Anziehung der fremden, christlichen Lebenswelt*

In der Periode des 18. und 19. Jahrhunderts, aus der uns Malereien zur Geschichte des Scheich Şan‘ān weniger als Buchillustrationen, sondern hauptsächlich in der Form von Darstellungen in anderen Medien bekannt sind, wird die Bedeutung des Textes der Erzählung geringer. Selbst in Handschriften lässt sich dieses Phänomen beobachten; so enthält eine Anthologie von unterschiedlichen persischen Gedichten, die wohl am Anfang des 19. Jahrhunderts anzusetzen ist, nicht das ganze *Manṭiq at-ṭayr*, und nicht einmal die ganze Geschichte des Scheich Şan‘ān in der Version des ‘Atṭār. Vielmehr sind die Malereien der Szenen des Verliebenseins und des Weintrinkens des Scheich Şan‘ān hier von den richtigen Textstellen umgeben, aber andere fehlen, wodurch ein nicht mit der Erzählung vertrauter Leser der Geschichte kaum folgen könnte.<sup>48</sup>

46 So z. B. auf fol. 81b der *Mağālis al-‘uṣṣāq* Handschrift I 1986.229 im Berliner Museum für islamische Kunst. Diese Malerei, siehe von Gladiss (2005), Taf. 12, ist in der Textstelle passend zum Moment des Weintrinkens platziert. In der rechten Bildhälfte ist jedoch ebenfalls das Verliebensein des mit Kutte und Turban dargestellten Scheichs abgebildet, weswegen seine Verwandlung bis zum Moment des Weintrinkens, das links illustriert ist, umso deutlicher wird. Gekleidet in eine Jacke mit Knöpfen und mit einem Federhut, setzt er gerade das Trinkgefäß an den Mund, wobei er von seinen ebenso in europäische Kleidung gehüllten Schülern umringt ist. Damen mit einer Kopfbedeckung, die eine weniger gelungene Nachahmung des europäischen *hennin* darstellt, spielen Musik und vervollständigen das Bild der europäisch-christlichen Sünde.

47 Op. cit. FN 41 für diese Handschrift Elliot 246 der Bodleian Library.

48 Es handelt sich hier um das Manuskript Ms. or. 9 der römischen Biblioteca dell’Accademia dei Lincei. Eine Notiz auf fol. 1a (119b in der westlichen Nummerierung) ist auf

Der Grund hierfür ist sicherlich nicht nur, dass der Betrachter des Bildes die Geschichte ohnehin kannte. Andere Deutungen waren der Geschichte hinzugefügt; Deutungen, die nur teilweise in der Erzählung vorhanden sind und eher an anderen Stellen belegt sind. Im 19. Jahrhundert findet man den Scheich nämlich wieder in Reiseberichten von Iranern, die Europa besuchten. In den Reiseberichten – ein neues Genre der persischen Literatur, das sich nach William L. Hannaway am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte – stellte gerade die Beschreibung der europäischen Frau eine Herausforderung für die Moral dar. Als Zeichen von guter Bildung und um nicht in Vulgarität zu verfallen, wurde das als erotisch bewertete Vorkommen der europäischen Frau nicht selten in einem poetischen Stil und mit Verweis auf bekannte Figuren der persischen Poesie vermittelt.<sup>49</sup> Das Staunen über das Aussehen der europäischen Frau – unverschleiert, mit tiefem Ausschnitt und ohne Hose unter dem Rock – und ihr Verhalten – intim mit Männern in öffentlichen Parks, Ballsälen und Theatern, wo sie kokettierend den Männern direkt in die Augen blickt – äußerten mehrere Reisenden, indem sie sich mit dem liebenden Scheich Šan‘ān verglichen.<sup>50</sup>

Der Auftritt der eleganten und zwinkernden Frauen in einem Londoner Theater, das der Kadscharische Prinz Riḍā Qulī Mīrzā 1836 besuchte, ließ, seiner Beschreibung nach, Tausende wie Scheich Šan‘ān den Glauben verlieren. Er widmete diesem Gedanken folgende Verszeile:

---

den 18. Ğumādā II des Jahres 1254 oder 1256 datiert, was mit dem 08.09.1838 oder dem 17.08.1840 korrespondiert und einen *terminus ante quem* für die Herstellung setzt. Angelo Michele Piemontese (1974), S. 54–55, (1989), S. 273–274, Nr. 313, und Cristina Delvecchio (1986), S. 195–196, datieren diese Handschrift auf den Anfang des 19. Jhs. oder in die Regierung des Herrschers Faṭḥ ‘Alī Šāh (reg. 1798–1834). Von der Geschichte des Scheichs ist der Anfang bis zum Moment des Weintrinkens, jedoch ebenfalls mit Auslassung von mehreren Zeilen, auf den fol. 143a (57b)–148a (50a) niedergeschrieben und umringt die Darstellung des Verliebens des Scheichs auf fol. 148b (52a). Die Darstellung des Schweinehütens auf fol. 187b (13a) wird nur mit wenigen Zeilen, nämlich 1424–1430, 1432, 1434–1438 in Šafi‘ī-Kadkanī (2008), auf den beiden umliegenden fol. 187a (13b) und 188a (12b) zum Vorgang des Schweinehütens begleitet und ist auf den gleichen Folien ursprünglich von Gedichten des Sa‘dī eingerahmt.

49 Vgl. Hannaway (2002), bes. S. 252–254, 258–260, 262–265. Siehe für den Vergleich von europäischen Frauen mit poetischen Figuren und weiterhin mit religiösen Konnotationen für das Bild der europäischen Frau als Hūrī aus dem Paradies: Tavakoli-Targhi (2001), S. 56–59.

50 Siehe für diese Beschreibungen Tavakoli-Targhi (2001), S. 58–71, für die Vergleiche mit dem Scheich weiterhin Tavakoli-Targhi (1993), S. 80, und (2002), S. 312–313.

„Der Wein deiner Locken ist die Falle von Unglauben und Glauben, ihr Götzenhaus ein Beleg hierfür“<sup>51</sup>. Auch Mīrzā Abū-Ṭālib Ḥān Iṣfahānī war um 1800 begeistert von den englischen Damen, für die er, so sein Gasal, den Gedanken an das islamische Paradies aufgab. Stattdessen wollte er – wie der Scheich – Wein trinken, die neue Religion annehmen und sein Leben in die Hände der Christin geben.<sup>52</sup> Seine anscheinend gedankenlose Hingabe zur Liebe zu christlichen Frauen bereute Abū-Ṭālib jedoch später: Als Buße besuchte er auf dem Heimweg mehrere schiitische Schreine.<sup>53</sup>

Wie diese Berichte, so zeugt auch die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts von der erotischen Interpretation des anziehenden Exotismus durch die Christin, wie wir ihn in der Erzählung des Scheich Šan‘ān wiederfinden.<sup>54</sup> In Schirazer Gebäuden, die unter dem Herrscher der Zand-Dynastie Karīm Ḥān (reg. 1750–1779) errichtet wurden, finden sich Wand- und Ölgemälde (Abb. 7 und 8), die den Scheich in Begleitung von seinen als Derwischen gemalten Schülern zeigen. Er wird in absoluter Hingabe und vor der Christin kniend präsentiert, während sie auf ihrem Balkon steht oder ihm ein Trinkgefäß mit Wein an den Mund hält. Die europäische Kleidung der Christin und ihrer Begleitung lässt keinen Zweifel über ihre Herkunft aufkommen und stellt klar, dass es vielmehr die zeitgenössischen Reiseberichte als Referenz – statt die Geschichte selbst – sind, die hier versinnbildlicht werden. Die tief ausgeschnittenen Kleider der Christin und die ihrer Begleiterinnen, ebenso wie ihre direkten Blicke, die vor allem den Betrachter in die gemalte Szene hineinziehen wollen, fügen sich direkt in das durch die Reiseberichte vermittelte Bild.

Noch weiter von der Erzählung entfernt sich die Darstellung auf einem Ölgemälde der Kadscharenperiode (Abb. 9).<sup>55</sup> Statt eine bestimmte Szene der Geschichte umzusetzen, versinnbildlicht es den ‚europäi-

51 Farmānfarmā‘ī Qāğār (1967), S. 360–361, und Tavakoli-Targhi (2001), S. 59.

52 Siehe für diese Stelle des Reiseberichtes Ḥādīwğam (1983), S. 128, und Steward (2005), S. 70, für eine englische Übersetzung.

53 Siehe Ḥādīwğam (1983), S. 408–420; Tavakoli-Targhi (1993), S. 80; Tavakoli-Targhi (2001), S. 73; Hanaway (2002), S. 264–265; Tavakoli-Targhi (2002), S. 313.

54 Für die Darstellung des Scheichs in Malereien des 19. Jhs. siehe ebenfalls Najmabadi (1998), bes. S. 83–85, und Najmabadi (2005), bes. S. 42–57.

55 Siehe zu diesem Ölgemälde Christie’s London (2000), S. 87, Lot 101.



schen Himmel auf Erden', der von Reisenden beschrieben wurde.<sup>56</sup> Als Stilizitat einer westlichen Venus befindet sich die Christin mit nur einem locker um die Hüften gewickelten Tuch im Mittelpunkt. Während sie die Hand des Scheichs hält, kokettiert sie, wie ebenfalls einige ihrer europäisch gekleideten Gesellinnen, mit dem Betrachter. Nichts in dieser Darstellung verweist noch auf einen moralischen Fehler oder auf ein Verbot. Vielmehr wird die europäische Christin hervor-, ja sogar emporgehoben und als Fokus der sexuellen Begierde präsentiert.

Die Warnung vor einer Liebe zu Christinnen und einer Konversion zum Christentum, so wie sie von 'Aṭṭār vermittelt und von Mīrzā Abū-Ṭālib Ḥān Iṣfahānī noch verstanden wurde, verschwindet aber auch in der Malerei nicht ganz. Eine Darstellung, die auf mehreren Federkästchen des 19. Jahrhunderts vorkommt, stellt der Christin – auf ihrem Balkon kokettierend, mit einer Hand unter ihrem Busen, und dem knienden Scheich Wein in den Mund gießend – in zwei der drei abgebildeten Szenen eine in Schwarz gehüllte, verschleierte Frau gegenüber (Abb. 10).<sup>57</sup> Obwohl die mystische Bedeutung der Geschichte des Scheichs in keiner der späteren Malereien explizit hervorgehoben wurde, ging die didaktische Beleidigung und die Gegenüberstellung von Gut und Böse letztendlich nicht gänzlich verloren.

## Zum Schluss

Von den verschiedenen Versionen der Erzählung eines Muslimen, der sich in eine Christin verliebt, wurde die Geschichte des Scheich Ṣan'ān in der Version des 'Aṭṭār am häufigsten und in mannigfaltigen Formen und Medien rezipiert. Vor allem mag dies auf die Mehrdeutigkeit seiner Erzählung zurückzuführen sein, die eine Vielheit an Deutungen ermöglicht.

In der Malerei ist hauptsächlich die weltliche Sicht der Geschichte aufgegriffen und symbolisiert. Dabei werden in einer ersten Phase von ca. 1400 bis 1600 vordergründig die verbotenen Aspekte des Christentums versinnbildlicht, und in einer zweiten Phase, im 18. und 19. Jahr-

56 Hierzu Tavakoli-Targhi (2001), S. 54 ff.

57 Siehe für drei unterschiedlichen, jedoch auf den gleichen Entwurf basierenden Lackfederhalter Iḥsānī (1989), S. 58, Fig. 31; Bonhams Knightbridge (1995), S. 76–77, Lot 749; Christie's London (2002), S. 134–135, Lot 161.

hundert, der anziehende Charakter der christlichen Lebenswelt vermehrt zum Ausdruck gebracht.

Auffallend in beiden Perioden ist, dass der Exotismus des ‘Aṭṭār in der Verlagerung der Geschichte in das christliche Byzanz eine quasi geografische Brücke nach Europa schlägt. Anatolien, das in ‘Aṭṭārs Zeit noch teilweise in byzantinischer Hand war, hatte wohl spätestens ab der Eroberung Istanbuls 1453 durch die Osmanen seine Stellung als christliches Gebiet verloren. Viel exotischer scheinen die fremden Europäer gewesen zu sein, die als Händler, Reisende oder Missionare im iranischen Gebiet auftauchten und mittels Handel wahrscheinlich ebenso für bildliche Vorlagen aus und zu der europäischen Lebenswelt sorgten. Das Bild des christlichen Europäers diente in den Malereien der ersten Periode – neben der Darstellung des Satans und einer Kerbe im Baum – als ein Indikator für das Böse, mag aber, wegen einer ‚Lust am Grauen‘ in Bezug auf das exotische Fremde, ebenfalls als Grund für die häufige Illustration der mit dem Christentum verbundenen Handlungen angeführt werden. Somit ist bereits in dieser Phase ein Entfernen vom bloßen Textverständnis und der bloßen Textillustration zu beobachten. Der Kontakt mit dem europäischen Anderen mag den Auslöser bedeutet haben, sich auch bildlich und möglichst auch in oralen Erzählungen zu aktuellen Ereignissen zu positionieren und das positive muslimische Selbst gegenüber dem negativen Christentum an Hand der Geschichte des Scheich Şan‘ān abzugrenzen.

Die Malerei wurde in der Periode der Zand- und Kadscharenherrschaft in verstärktem Maße zur Vermittlung einer Idee benutzt, die stark vom aktuellen Zeitgeist geprägt war. Wie in Schriften von Europa-reisenden auch, war die Bezugnahme auf die Geschichte des Scheich Şan‘ān nur noch ein hauchdünner Schleier, der die eigenen erotischen Phantasien über willige Frauen im europäischen ‚Himmel auf Erde‘ überdeckte: Ein muslimisches Selbst, das – wider besseren Wissens – dem erotischen Fremden gänzlich verfallen war. Dieses innere Dilemma und sein direkter Vergleich mit der Lage des Scheich Şan‘ān war für die Maler, die Reiseberichtsautoren und die Rezipienten so geläufig, dass eine Wiedergabe des Textes dieser Erzählung – dies belegen die künstlerischen Erzeugnisse des 18. und 19. Jahrhunderts deutlich – völlig überflüssig geworden war.

## Bibliographie

- Afṣaḥ–Zād, A'lakhān (Ed.). Bahāhistān wa rasā'il-i Ğāmī. Teheran 2000 /1389 H. š.
- Ashraf, Muḥammad. Concerning 546 Mss. of Poetry from Beginning to 900 A.H., Firdausi to Jami. Hyderabad 1967 (= A Concise Descriptive Catalogue of the Persian Manuscripts in the Salar Jung Museum and Library, Nr. 4).
- Azimov, Shavkat (Übers.). Alisher Nava'i: The Language of the Birds. A Priceless Pearl of World Literature. Bloomington 2006.
- Baqā'ī-Mākān, Muḥammad. 'Attār wa ġarb-andīši. In: Ittilā'āt-i ḥikmat wa ma'rifat 25 (2008/1387 H. š.), S. 20–22.
- Barry, Michael. Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzād of Herāt (1465–1535). Paris 2004.
- Bloch, Edgar. Les enluminures des manuscrits orientaux – turcs, arabes, persans – de la Bibliothèque nationale. Paris 1926.
- Bonhams Knightbridge. Oriental and European Rugs and Carpets and Islamic Works of Art. Tuesday 17th October 1995 at 2 p.m. (Rugs and Carpets) and Wednesday 18th October 1995 at 11 a.m. (Islamic Works of Art). London 1995.
- Brockhaus, Hermann (Ed.). Die Lieder des Hafis. Persisch mit dem Commentare des Sudi, herausgegeben von Hermann Brockhaus. Neudruck der Ausgabe 1854–1860. Osnabrück 1969.
- van Buren, Anne H. – Wieck, Roger S. Illuminating Fashion. Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands 1325–1515. New York, London 2011.
- Canpolat, Mustafa (Ed.). Ali Şir Nevayî: Lisānü't-Ṭayr. Ankara 1995 (= Türk dil kurumu yayınlarından; Nr. 626).
- Carboni, Stefan – Kennedy, Trinita – Marwell, Elizabeth. Venice's Principal Muslim Trading Partners: the Mamluks, the Ottomans, and the Safavids. In: Heilbrunn Timeline of Art History, 2000, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/vmos/hd\\_vmos.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/vmos/hd_vmos.htm).
- Christie's London. Islamic Art, Indian Miniatures, Rugs and Carpets. London. Tuesday, 19 October 1993 at 10:30 a.m. and 2.30 p.m. Thursday, 21 October 1993 at 2.30 p.m. London 1993.
- Christie's London. Islamic Art and Manuscripts. Tuesday, 10 October 2000. London 2000.
- Christie's London. Islamic Art and Manuscripts. Tuesday, 23 April 2002. London 2002.
- Christie's London. Art of the Islamic and Indian Worlds. Tuesday 7 October 2008. London 2008.
- Christie's South Kensington. Indian and Islamic Works of Art. Friday 26 October 2007 at 10:30 a.m. and 2.00 p.m. South Kensington 2007.
- Dāniš-Pažūh, Muḥammad Taqī. Tuḥfat al-Mulūk-i Abū Ḥamid Muḥammad Ğazālī. In: Mağalla-i Dāniškada-i Adabiyāt-i Mašhad 1: 2–3 (1965/1344 H. š.), S. 249–300.

- Delvecchio, Cristina. *Storie d’amore in miniature persiane dell’Ottocento*. In: *Islam. Storie e civiltà* 5:4 (1986), S. 194–203.
- Enderlein, Volkmar. *Die Miniaturen der Berliner Bāisonqur-Handschrift*. Leipzig 1970 (= Insel-Bücherei; Nr. 865).
- Enderlein, Volkmar. *Die Miniaturen der Berliner Bāisonqur-Handschrift*. Berlin 1991 (Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Nr. 1).
- Farmānfarmā ī Qāğār, Ašğar (Ed.). *Safar-nāma-i Riḏā Qulī Mirzā nūh-i Faṭḥ ‘Alī Šāh dar barā-i aḥwāl-i ḥwad wa ‘ammūhā wa barādarānaš dar Īrān wa Urūpa wa waqāi‘-i sālḥā-i awwal-i salṭanat-i Muḥammad Šāh*. Teheran 1967/1346 H. š (= Intiṣārāt-i Dānišgāh-i Tihirān; Nr. 1157).
- Föllmer, Katja (Übers.). *Farid ud-Din Attar: Die Konferenz der Vögel*. Aus dem persischen übersetzt von Katja Föllmer. Wiesbaden 2008.
- Folsach, Kjeld von. *For the Privileged Few. Islamic Miniature Painting from the David Collection*. Humlebæk, Kopenhagen 2007.
- Furūzanfar, Badi‘ az-Zamān. *Šarḥ-i aḥwāl wa naqd wa taḥlīl-i āṭār-i Šayḥ Farīd ad-Dīn Muḥammad ‘Aṭṭār-i Nīshābūrī*. 2. Auflage. Teheran 1974/1353 H. š.
- Gladiss, Almut von. *Die Freunde Gottes. Die Bilderwelt einer persischen Luxushandschrift des 16. Jahrhunderts*. Berlin 2005 (= Veröffentlichungen des Museums für Islamische Kunst; Nr. 4).
- Grube, Ernst J. *The Seventeenth-Century Miniatures*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 25:9 (1967), S. 339–352.
- Ḥadiwğam, Ḥusayn (Ed.). *Masīr-i ṭālibī ya Safar-nāma-i Mirzā Abū Ṭālib Ḥān*. 2. Ausgabe. Teheran 1983/1363 H. š.
- Hanaway, William L. *Persian Travel Narratives. Notes Toward the Definition of a Nineteenth-Century Genre*. In: *Society and Culture in Qajar Iran. Studies in Honor of Hafez Farmayan*. Hg. von Elton L. Daniel. Costa Mesa 2002, S. 249–68.
- Hillenbrand, Robert. *Imperial Images in Persian Painting. A Scottish Arts Council Exhibition*. Scottish Arts Council Gallery. 13th August–11th September 1977. Edinburgh 1977.
- Iḥsānī, Muḥammad Taqī. *Ğildhā wa qalamdānhā-i Īrānī/ Iranian Bookbinding and Pencases. A Commentary on the History of Bookbinding and Pencases in Iran*. Teheran 1989/1368 H. š.
- Ilahi-Ghomshei, Husayn. 2. *Of Scent and Sweetness. ‘Aṭṭār’s Legacy in Rūmī, Shabistārī and Ḥāfiẓ*. In: *‘Aṭṭār and the Persian Sufi Tradition. The Art of Spiritual Flight*. Hg. von Leonard Lewisohn – Christopher Shackleton. London, New York 2006, S. 27–56.
- Kamada, Yumiko. *A Taste for Intricacy. An Illustrated Manuscript of Mantīq al-Ṭayr in the Metropolitan Museum of Art*. In: *Orient. Reports of the Society for Near Eastern Studies in Japan* 45 (2010), S. 129–175.
- Kühnel, Ernst. *Die Baysonghur-Handschrift der Islamischen Kunstabteilung*. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 52:3 (1931), S. 133–152.

- Levend, Ağah Sırrı (Ed.). *Gülşehrî: Mantıqu't-Tayr*. Tıpkıbasım. Ankara 1957 (= Türk dil kurumu yayınlarından; Nr. 166).
- Lewis, Franklin. *Sexual Occidentation. The Politics of Conversion, Christian-love and Boy-love in 'Aṭṭār*. In: *Iranian Studies* 42:5 (2009), S. 693–723.
- Lewisohn, Leonard. 13. Sufi Symbolism in the Persian Hermeneutic Tradition. Reconstructing the Pagoda of 'Aṭṭār's Esoteric Poetics. In: 'Aṭṭār and the Persian Sufi Tradition. *The Art of Spiritual Flight*. Hg. von Leonard Lewisohn – Christopher Shackle. London, New York 2006, S. 225–308.
- Lindgren, Uta (Übers.). *Clavijos Reise nach Samarkand 1403–1406*. Aus dem Altkastilischen übersetzt und mit Einleitung und Erläuterungen versehen von Uta Lindgren. München 1993 (= *Algorismus. Studien zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften*; Nr. 10).
- Lukens-Swietochowski, Marie. *The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantıq al-Tayr of 1483*. In: *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*. Hg. von Richard Ettinghausen. New York 1972, S. 39–72.
- Madraimov, A. – Musaev, Sh. – Ismailova, E. *Oriental Miniatures. Volume II: The 18th–19th Centuries*. Taschkent 2003.
- Madraimov, A. – Musaev, Sh. – Ismailova, E. *Oriental Miniatures. Volume III: The 19th–20th Centuries*. Taschkent 2004.
- Majda, Tadeusz. „Mantıq ut-Tayr – The Conference of the Birds“ by Fariduddin 'Attar. 1494 Manuscript at the Czartoryski Library in Kraków. In: *Arma virumque cano*. Hg. von Juliusz A. Chrościcki. Krakau 2006, S. 321–329.
- Maškūr, Muḥammad Ğawād. *Dāstān-i Šayḥ Ṣan'ān dar Mantıq at-tayr*. In: *Mağalla-i wahid* 5:8 (1968/1347 H. š.), S. 721–732.
- Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. *The Anthology of a Sufi Prince from Bokhara. In: Persian Paintings from the Mongols to the Qajars. Studies in Honour of Basil W. Robinson*. Hg. von Robert Hillenbrand. London, New York 2000, S. 151–185.
- Milstein, Rachel. *Light, Fire and the Sun in Islamic Painting*. In: *Studies in Islamic History and Civilization in Honour of Professor David Ayalon*. Hg. von Moshe Sharon. Jerusalem, Leiden 1986, S. 533–552, pl. 1–9.
- Milstein, Rachel. *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*. Costa Mesa 1990 (= *Islamic Art and Architecture*; Nr. 5).
- Mīnuwī, Muğtabā. *Az ḥazā'in-i Turkiyya*. In: *Mağalla-i Dāniškada-i Adabiyāt* 8:3 (1961/1340 H. š.), S. 1–29.
- Murtaḍawī, Manūčīhr. *Yaddāštī darbāra-i nāṭir Ḥwāğa Ḥafız az dāstān-i Šayḥ Ṣan'ān*. In: *Našriya-i Dāniškada-i Adabiyāt-i Tabriz* 8 (1956/1335 H. š.), S. 362–381.
- Nafisī, Sa'īd. *Ğustuġū dar aḥwal wa āṭār-i Farid ad-Dīn 'Aṭṭār-i Nišābūrī*. Teheran 1941/1320 H. š.

- Najmabadi, Afsaneh. Reading for Gender Through Qajar Painting. In: Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch, 1785–1925. Hg. von Layla S. Diba – Maryam Ekhtiar. New York 1998, S. 76–89.
- Najmabadi, Afsaneh. Women with Mustaches and Men without Beards. Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity. Berkeley, Los Angeles, London 2005.
- Piemontese, Angelo M. I manoscritti persiano dell'Accademia Nazionale dei Lincei (fondi Caetani e Corsini). Rom 1974.
- Piemontese, Angelo M. Catalogo dei manoscritti persiani conservati nelle biblioteche d'Italia. Rom 1989.
- Qazwīnī, Muḥammad – Ġānī, Qāsim. Dīwān-i Ḥāfiz-i nuṣṣa-i Muḥammad Qazwīnī wa Duktur Qāsim Ġānī. 4. Ausgabe. Teheran 2003/1392 H. š.
- Qumayḥa, Muḥammad (Ed.). Muḥammad bin Aḥmad Ibšīhī: Al-mustatraf fi kull fann mustazraf. 2 Bände. Beirut 1986/1406 H.
- Rahbarniyā, Zahrā – Dādwar, Abū-l-Qāsim. «Šayḥ Šanʿān», mukarrar wa naw ba naw „sih dūra-i zamānī wa sih maḥmil-i bayānī“ barā-i dāstānī ʿibrat-āmūz. In: Mudarris-i hunar 2:1 (2007/1386 H. š.), S. 51–63.
- Rahmonov, Vahob – Qayumov, Aziz – Hayitmetov, Abduqodir – Komilov, Najmiddin – Abdugʻafirov, Abdurashid (Ed.). Alisher Navoiy: Lison ut-tayr (nasriy bayon). Taschkent 2005.
- Ritter, Hellmut. Philologika. XV. Farīduddīn ʿAṭṭār. III. 7. Der Dīwān (Mit Vergleich einiger Verse von Sanāʿī und Ḥāfiz). In: Oriens 12:1/2 (1959), S. 1–88.
- Ritter, Hellmut. Das meer der seele. Mensch, welt und gott in den geschichten des Farīduddīn ʿAṭṭār. Nachdruck mit zusätzen und verbesserungen. Leiden 1978.
- Robinson, B. W. Origin and Date of Three Famous Shāh-nāmeḥ Illustrations. In: Ars Orientalis 1 (1954), S. 105–112.
- Robinson, B. W. A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford 1958.
- Rubanovich, Julia. 25. Orality in Medieval Persian Literature. In: Medieval Oral Literature. Hg. von Karl Reichl. Berlin 2012, S. 653–679.
- Šafiʿī-Kadkanī, Muḥammad Riḍā. Mantīq aṭ-ṭayr-i ʿAṭṭār (Farīd ad-Dīn Muḥammad bin Ibrāhīm-i Nišābūrī). 4. Auflage. Teheran 2008/1387 H. š. (= Maḡmūʿa-i āṭar-i ʿAṭṭār; Nr. 1).
- Schimmel, Annemarie. ʿAttār: Vogelgespräche und andere klassische Texte. Vorgestellt von Annemarie Schimmel. München 1999.
- Shackle, Christopher. 9. Representations of ʿAṭṭār in the West and in the East. Translations of the Mantīq al-ṭayr and the Tale of Shaykh Šanʿān. In: ʿAṭṭār and the Persian Sufi Tradition. The Art of Spiritual Flight. Hg. von Leonard Lewisohn – Christopher Shackle. London, New York 2006, S. 165–193.

- Sotheby's London. Arts of the Islamic World Including Fine Carpets and Textiles. London 6 April 2011. London 2011.
- Soucek, Pricilla P. 1992. The Manuscripts of Iskandar Sultan. Structure and Content. In: *Timurid Art and Culture. Selected Papers from the Symposium „Timurid and Turkmen Societies in Transition: Iran in the Fifteenth Century“*. Held in Conjunction with the Twenty-third Annual Meeting of the Middle East Studies Association in Toronto, Canada, November 15–18, 1989. Hg. von Lisa Golombek – Maria Subtelny. Leiden 1992 (= *Studies in Islamic Art and Architecture. Supplements to Muqarnas*; Nr. 6), S. 116–131.
- Steward, Charles (Übers.). *Westward Bound. Travels of Mirza Abu Taleb*. Translated by Charles Steward. Edited with an introduction by Mushirul Hasan. New Delhi 2005.
- Suleiman, Hamid – Suleimanova, Fazila. *Miniatures Illustrations of Alisher Navoi's Works of the XV–XIX Centuries*. Taschkent 1982.
- Ṭabāṭabā'ī-Maḡd, Ḡulām Riḏā (Ed.). *Amīr Kamāl ad-Dīn Ḥusayn Gāzargāhī: Maḡālis al-'ushshāq (Taḏkira-i 'urafā)*. 2. Auflage. Teheran 1997/1376 H. š.
- Tavakoli-Targhi, Mohammad. *Imagining Western Women. Occidentalism and Euro-eroticism*. In: *Radical America* (1993), S. 73–87.
- Tavakoli-Targhi, Mohammad. *Refashioning Iran. Orientalism, Occidentalism and Historiography*. New York 2001.
- Tavakoli-Targhi, Mohammad. 2002. *Eroticizing Europe*. In: *Society and Culture in Qajar Iran. Studies in Honor of Hafez Farmayan*. Hg. von Elton L. Daniel. Costa Mesa 2002, S. 311–346.
- Taymā'ī, Firidūn. *Šaykh Šan'ān*. In: *Hunar wa Mardum* 25 (1964/1343 H. š.), S. 32–37.
- Thompson, Henry Yates. *Illustrations from One Hundred Manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson Consisting of Sixty-Nine Plates Illustrating Ten MSS. of Various Countries from the IX to the XVIIth Centuries*. London 1912.
- Titley, Norah M. *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and British Museum*. London 1977.
- Uluç, Lâle. *The Majālis al-'Ushshāq. Written in Herat, Copied in Shiraz, Read in Istanbul*. In: M. Uğur Derman Armağanı. *Altmışbeşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler/M. Uğur Derman Armağanı. Papers Presented on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*. Hg. von Irvin Cemil Schick. Istanbul 2000, S. 569–602.
- Uluç, Lâle. *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors. Sixteenth Century Shiraz Manuscripts*. Istanbul 2006.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Scheich Ṣanʿān verliebt sich in die Christin. *Lisān at-ṭayr* des Mīr ʿAlī Šīr Nawāʾī. Buchara 1552–1553, Malerei ca. 21 × 13 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris, Supplément turc 996, fol. 20a. Quelle: <http://mandragore.bnf.fr>.
- Abb. 2: Scheich Ṣanʿān trinkt Wein mit der Christin. *Manṭiq at-ṭayr* des Farīd ad-Dīn ʿAṭṭār in einer Anthologie. Schiraz 1420, Malerei ca. 9 × 10 cm. Museum für islamische Kunst, Berlin, I 4628, S. 96. Quelle: Enderlein 1970, Abb. 5.
- Abb. 3: Scheich Ṣanʿān verliebt sich in die Christin. *Manṭiq at-ṭayr* des Farīd ad-Dīn ʿAṭṭār. Schiraz 1494, Malerei ca. 12 × 6 cm. Biblioteka Książąt Czartoryskich, Krakow, 3885, fol. 57a. Quelle: Majda 2006, Fig. 5.
- Abb. 4: Scheich Ṣanʿān verliebt sich in die Christin. *Manṭiq at-ṭayr* des Farīd ad-Dīn ʿAṭṭār. Nord-Iran (?), 3. Viertel des 15. Jhs. (?), Malerei ca. 10 × 8 cm. David Samling, Kopenhagen, 34/2006, fol. 37b. Quelle: von Folsach 2007, Kat. Nr. 13.
- Abb. 5: Scheich Ṣanʿān verliebt sich in die Christin. *Mağālis al-ʿuṣṣāq* des Kamāl ad-Dīn Ḥusayn Gāzargahī. Schiraz (?) 1581, Malerei ca. 17 × 13 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris, Supplément persan 1150, fol. 84a. Quelle: <http://mandragore.bnf.fr>.
- Abb. 6: Scheich Ṣanʿān hütet Schweine. *Manṭiq at-ṭayr* des Farīd ad-Dīn ʿAṭṭār. Schiraz (?), 1493, Malerei ca. 13 × 7 cm. Bodleian Library, Oxford, Elliott 246, fol. 45a. Quelle: Robinson 1958, pl. 6, Nr. 503.
- Abb. 7: Scheich Ṣanʿān verliebt sich in die Christin. Wandmalerei des Haft Tanān, Schiraz, erbaut unter Karīm Ḥan Zand (reg. 1750–1779). Foto der Autorin.
- Abb. 8: Scheich Ṣanʿān trinkt Wein mit der Christin. Ölgemälde hergestellt für das Kulāh Farhangī, Schiraz, erbaut unter Karīm Ḥan Zand (reg. 1750–1779). Foto der Autorin.
- Abb. 9: Scheich Ṣanʿān im 'europäischen Himmel auf Erden'. Ölgemälde, ca. 1840–1850, 179 × 71 cm. Quelle: Christie's London 2000, S. 87, Lot. 101.
- Abb. 10: V.r.n.l. Scheich Ṣanʿān verliebt sich in die Christin, Scheich Ṣanʿān trinkt Wein mit der Christin, Scheich Ṣanʿān hütet Schweine. Lackfederhalter, 3. Viertel des 19. Jhs. Quelle: Christie's London 2002, S. 134–135, Lot. 161.



## Abbildungen

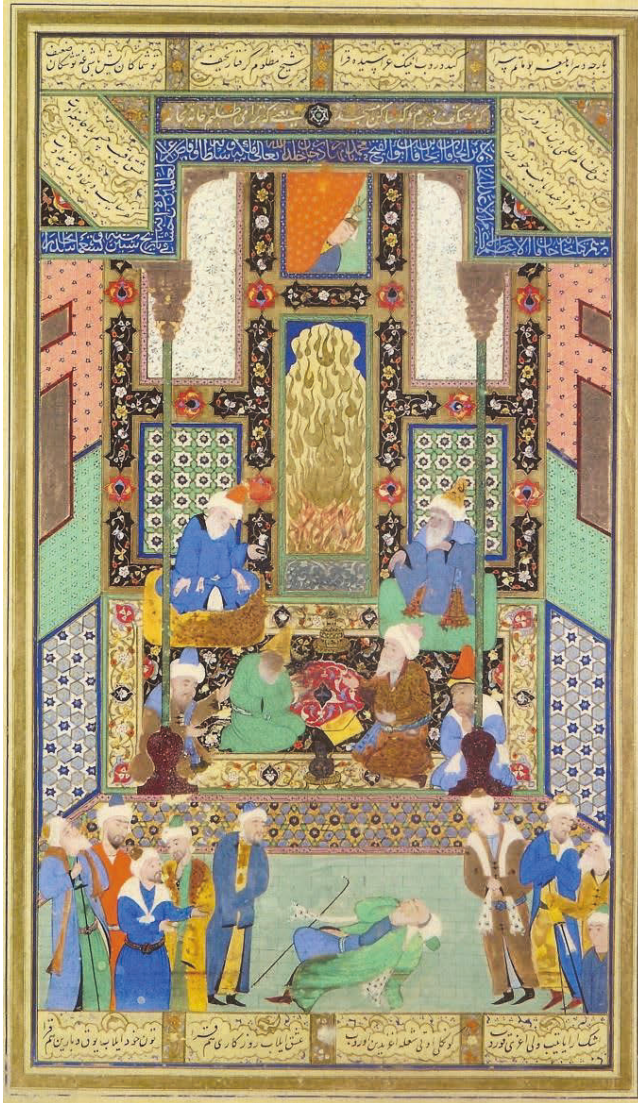


Abb. 1: Scheich Şan'an verliebt sich in die Christin. *Lisān at-ṭayr* des Mīr 'Alī Şīr Nawā'ī. Buchara 1552–1553, Malerei ca. 21 × 13 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris, Supplément turc 996, fol. 20a.



Abb. 2: Scheich Şan‘ān trinkt Wein mit der Christin. *Manṭiq at-ṭayr* des Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār in einer Anthologie. Schiraz 1420, Malerei ca. 9 × 10 cm. Museum für islamische Kunst, Berlin, I 4628, S. 96.



Abb. 3: Scheich Şan‘ān verliebt sich in die Christin. *Manṭiq at-ṭayr* des Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār. Schiraz 1494, Malerei ca. 12 × 6 cm. Biblioteka Książąt Czartoryskich, Krakow, 3885, fol. 57a.



Abb. 4: Scheich Şan'an verliebt sich in die Christin. *Maniq at-ıayr* des Farid ad-Din 'Atfär. Nord-Iran (?), 3. Viertel des 15. Jhs. (?), Malerei ca. 10 × 8 cm. David Samling, Kopenhagen, 34/2006, fol. 37b.

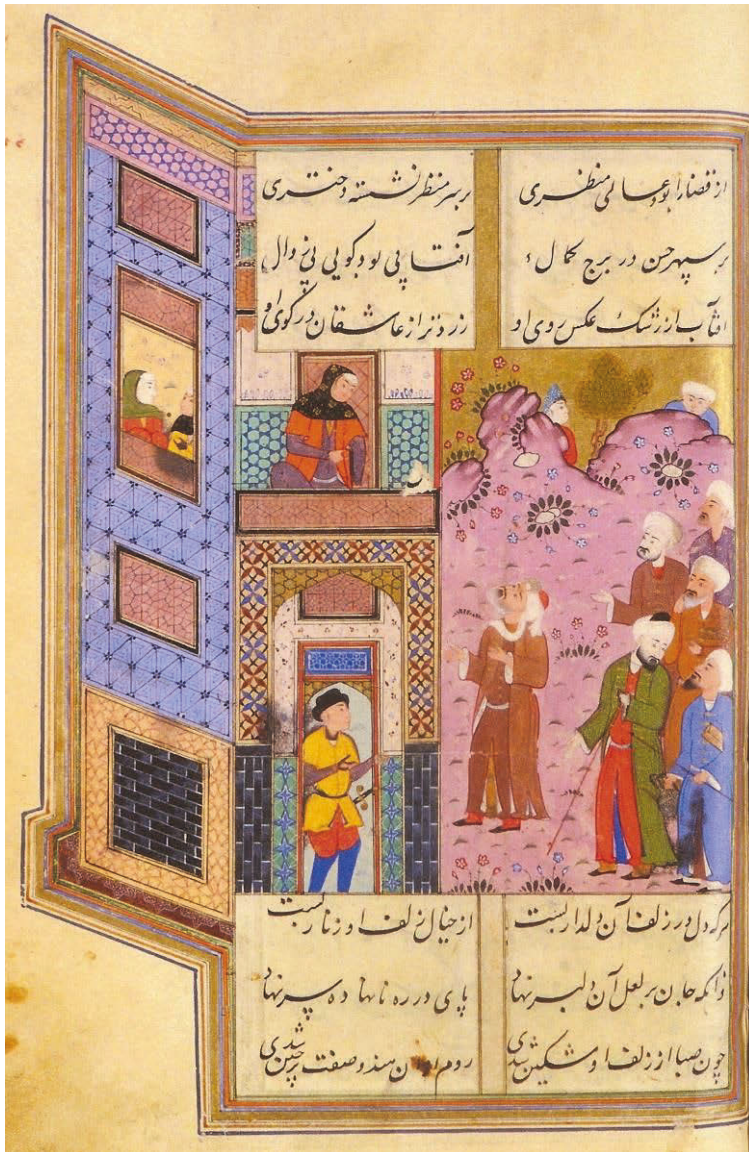


Abb. 5: Scheich Ṣan‘ān verliebt sich in die Christin. *Mağālis al-‘uṣṣāq* des Kamāl ad-Dīn Ḥusayn Gāzargahī. Schiraz (?) 1581, Malerei ca. 17 x13 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris, Supplément persan 1150, fol. 84a.

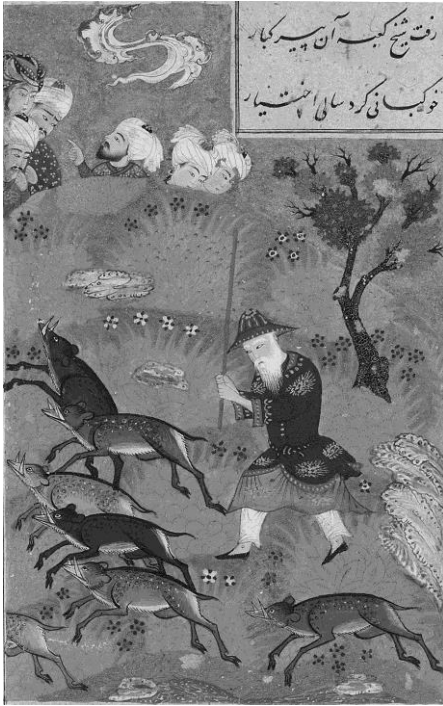


Abb. 6: Scheich Şan'ân hütet Schweine. *Manîq at-ţayr* des Farîd ad-Dîn 'Aţţâr. Schiraz (?), 1493, Malerei ca. 13 × 7 cm. Bodleian Library, Oxford, Elliott 246, fol. 45a.



Abb. 7: Scheich Şan'ân verliebt sich in die Christin. Wandmalerei des Haft Tanân, Schiraz, erbaut unter Karîm Ĥan Zand (reg. 1750–1779).



Abb. 8: Scheich Şan'ân trinkt Wein mit der Christin. Ölgemälde hergestellt für das Kulah Farhangī, Schiraz, erbaut unter Karim Ĥan Zand (reg. 1750–1779).



Abb. 9: Scheich Şan'an im ‚europäischen Himmel auf Erden‘. Ölgemälde, ca. 1840–1850, 179 × 71 cm.



Abb. 10: V.r.n.l. Scheich Şan'an verliebt sich in die Christin, Scheich Şan'an trinkt Wein mit der Christin, Scheich Şan'an hütet Schweine. Lackfederhalter, 3. Viertel des 19. Jhs.

Anja Grebe (Freiburg)

## Wissen und Wunder

### Illustrationszyklen zu Marco Polos *Buch der Wunder*

„Wer genaue Kunde über die verschiedenen Gegenden der Welt erlangen will, der nehme dieses Buch und vertiefe sich darin. Es wird ihm erschließen die denkwürdigsten Wunder Großarmeniens, Persiens, des Tatarenlandes und Indiens. All dies und noch viel mehr ist in diesem Buch in guter Ordnung und in allen Einzelheiten niedergelegt, nach dem Bericht des Marco Polo, des gelehrten und weisen Bürgers von Venedig. Er hat es mit eigenen Augen gesehen. Was er nicht selbst gesehen, ist ihm aus sicherer Quelle bekannt; und das sind nur wenige Dinge. Wir werden deshalb genau unterscheiden, was er in Wahrheit gesehen und was er nur von anderen erfahren. So daß unser Buch wahrhaftig sei und ohne Trug. Der Hörer oder Leser kann ihm uneingeschränkt Glauben schenken. Alles ist vollständig wahr.“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten beginnt die Pariser Bilderhandschrift Ms. fr. 2810 von Marco Polos *Buch der Wunder* (*Livre des Merveilles*), deren Text-Bild-Verhältnis im Zentrum des nachfolgenden Beitrags steht.<sup>2</sup> Der Prolog macht nur knappe Angaben zum Autor, der als „weiser und gelehrter Bürger der Stadt Venedig“ vorgestellt wird. Aus dem Text und zeitgenössischen Sachquellen geht hervor, dass Marco der Sohn des venezianischen Kaufmanns Niccolò Polo war. Der erste Teil des Buches handelt von der Asienreise, die Niccolò mit seinem Bruder Maffeo um 1254 zum Zeitpunkt von Marcos Geburt unternahm.<sup>3</sup> Marco selbst nahm an der zweiten Asienreise von Vater und Onkel teil, die sehr wahrscheinlich von 1270/1271 bis

---

1 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 2810, fol. 1r. Diese und die folgenden dt. Übersetzungen zit., soweit nicht anders angegeben, nach Tesnière (1996), hier S. 101. Vollständiges Digitalisat und kodikologische Beschreibung: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n> (zuletzt abgerufen am 14.1.14).

2 Der Text war im Spätmittelalter auch unter Titeln wie „Beschreibung der Welt“ („Devisement du monde“), „Il Milione“ oder „Livre du Grand Khan“ bekannt. Zur Textgeschichte und Überlieferung vgl. Benedetto (1928), S. XI–CCXXI. Die von Benedetto edierte französisch-italienische Handschrift Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1116 gilt als ältestes Textzeugnis. Vgl. die Edition von Ronchi (1982).

3 Zur Biographie vgl. Zorzi (1982). Larner (1999). Münkler (1998). Zum ehemaligen Wohnhaus der Polos in Venedig siehe Fozzati/Cester (2011).



1295 währte<sup>4</sup> und einen ausgedehnten Aufenthalt in China am Hof des Mongolenfürsten Kublai Khan einschloss. Diese Reise wird im zweiten Teil des Buches geschildert. Nach seiner Rückkehr war Marco in Venedig als Kaufmann tätig, wo er am 9. Januar 1324 starb.

Laut Prolog diktierte Marco Polo den Text seinem Mithäffling „Rustulan de Pise“ 1298 während seiner Genueser Gefangenschaft, in die er wahrscheinlich nach der venezianischen Niederlage in der Seeschlacht von Curzola geraten war. In der Forschung ist umstritten, wie viel „Rustulan“, wahrscheinlich der um 1272–1299 als Autor altfranzösischer Artus-Romane tätige Rusticchello da Pisa, zu dem Werk beigetragen hat.<sup>5</sup> Überwiegend wird angenommen, dass der Pisaner Marco Polos eher sachliche Beschreibungen von Landschaften, Orten, Personen und Sitten mit aus der Literatur kompilierten Legenden und Wunderberichten romanhaft ausschmückte.<sup>6</sup> Andere Autoren stellen den Wahrheitsgehalt des Textes insgesamt in Frage und bezweifeln, dass Marco Polo jemals in China war. Vielmehr soll er bzw. Rusticchello ähnlich wie der Autor der *Reisen des Sir John Mandeville* (um 1357) die Reisebeschreibung komplett erfunden und/oder aus literarischen Versatzstücken kompiliert haben.<sup>7</sup>

Die Fragen von Autorschaft und Wahrheitsgehalt hängen eng mit der Gattungszuordnung zusammen. Marco Polos Buch versteht sich, so der Schlusssatz von Ms. fr. 2810, als „Beschreibung der Welt und ihrer Wunder“ („division du monde et des merueilles dicelluy“).<sup>8</sup> Es geht also um die Vermittlung von Sachkenntnissen über die verschiedenen Regionen der Erde und ihrer jeweiligen „Wunder“. Diese werden jedoch aus der Sicht eines subjektiven Reise- bzw. Augenzeugenberichts dargeboten.<sup>9</sup> Somit lässt sich die moderne begriffliche Unterscheidung von „Wissen“ als einer sachlich begründeten Kenntnis und „Wunder“ als einem letztlich

4 Nach den Angaben im Buch währte sie von 1275 bis 1292.

5 Zur Diskussion vgl. Rieger (1992). Gossen (1975) sieht aufgrund lexikalischer Untersuchungen Marco Polo als Hauptautor. Zu Rusticchello vgl. Cigni (1994).

6 Vgl. Wunderli (1993), mit Überblick über die Diskussion. Olschki (1960).

7 Vgl. Wood (1996). Dagegen u. a. Haw (2006) und Vogel (2013). Zu Mandeville vgl. Bremer (1985). Ladero Quesada (2008). Tzanak (2003).

8 Ms. fr. 2810, f. 96v. Tesnière (1996), S. 219, übersetzt „Und so endet das Buch des Marco Polo über die Wunder aller Regionen der Welt.“ Angesichts der häufigen Titelbezeichnung als „Devisement du monde“ scheint „division“ (dt. „Einteilung“) jedoch eher eine Schreibvariante von „devison“ („Beschreibung“) zu sein.

9 Vgl. Gaunt (2013).

nur glaubhaften Phänomen auf Marco Polos *Beschreibung* nur bedingt anwenden. Beide Kategorien gehen im Text eine kaum auflösbare Verbindung ein. Was man aus moderner Sicht als „Wunder“ bezeichnen würde, ist hier Teil des „Wissens“ und beansprucht prinzipiell denselben Wahrheits- bzw. Wahrscheinlichkeitsgrad. Historisch adäquater erscheint es daher, „merveilleux“ mit „Merkwürdigkeiten“ zu übersetzen. So gehörten bis in die Frühe Neuzeit die heute eindeutig zum Bereich des „Wunders“ gezählten Monstervölker und phantastischen Wesen ebenso wie mythische Orte wie das Irdische Paradies zum festen, bereits auf die Antike zurückreichenden Wissensbestand über Asien und den Orient.<sup>10</sup>

Marco Polo übernimmt das in Texten und Bildern tradierte Wissen über den Osten und seine „Wunder“ nicht in allen Fällen unhinterfragt, sondern konfrontiert es mit seinem auf seinen Reisen gesammelten Erfahrungswissen. Wie seine Charakterisierung des als Einhorn identifizierten Nashorns zeigt, modellierte er seine Orientbeschreibungen nach den in der europäischen Literatur und Bildwelt vermittelten Vorstellungen,<sup>11</sup> bringt jedoch auch Bedenken und Korrekturen am überlieferten Textwissen an:

„Diese [d. h. die Einhörner, AG] sind fast so groß wie die Elefanten; sie haben das Fell eines Büffels und die Hufe eines Elefanten. Mitten auf der Stirn tragen sie ein weißes Horn. Von diesem Horn geht jedoch keine Gefahr aus, gefährlich ist vielmehr ihre Zunge, die mit vielen großen, langen Zacken gespickt ist. Ihr Kopf erinnert an den eines Wildschweins, sie tragen ihn immer zu Boden geneigt. [...] Sie sind überaus häßlich. Mit jenen, von denen es bei uns heißt, man fände sie im Schoße der Jungfrauen, haben diese hier gar nichts zu tun.“<sup>12</sup>

Erkennungszeichen eines Einhorns war gemäß dem *Physiologus* „ein Horn in der Mitte seines Kopfes“ („unum cornum habet super caput“).<sup>13</sup> Allerdings widersprachen Gestalt und Verhalten des von Marco Polo beobachteten Tieres der in der abendländischen Literatur- und Bildtradition geprägten Vorstellung vom Einhorn als einem grazilen Wesen.<sup>14</sup> Trotz seiner Bedenken ging der Autor nicht soweit, die einhörnigen Tiere auf Java als eigene Gattung aufzufassen und die Existenz von Einhörnern gänzlich zu

10 Zum „Ostasiensbild der Antike“ vgl. Reichert (1992), S. 15–64, mit Verweis auf die Quellen.

11 Vgl. Wittkower (1984), bes. S. 153–161.

12 Tesnière (1996), S. 193. Vgl. Richard (1996), S. 65–66.

13 Vgl. die gegenüberstellende Wiedergabe des Einhorn-Kapitels in unterschiedlichen lateinischen Fassungen in Einhorn (1998), S. 66–69, hier zit. nach S. 66.

14 Vgl. Einhorn (1998).

verneinen;<sup>15</sup> er schlug nur vor, die gängige Vorstellung von Einhörnern von lieblich in furchterregend zu korrigieren.<sup>16</sup> Er verbreitete zugleich jedoch selbst Irrtümer, indem er die chinesische Legende der stacheligen Zunge des Rhinoceros als wahrhaftig hinstellte.<sup>17</sup> Die Möglichkeit, Textwissen und Erfahrungswissen zu Einhörnern unmittelbar gegenüberzustellen, bot sich in Europa erst 1515 mit der Ankunft des ersten indischen Panzernashorns in Lissabon als Geschenk Sultan Muzafars II. von Cambay (Gujarat) an den portugiesischen König Manuel I. In Albrecht Dürers Einblattholzschnitt des „Rhinoceros“ (1515) sind die Gestalt und der (angebliche) Charakter von Nashörnern als eigener zoologischer Gattung erstmals, allerdings ebenfalls nicht fehlerlos, in Bild und Text festgehalten.<sup>18</sup>

Kaum ein mittelalterlicher Leser hatte die Gelegenheit, Marco Polos Aussagen anhand eigener Reiseerfahrungen zu überprüfen.<sup>19</sup> Offenbar sah man seinen Bericht grundsätzlich als wahr an; zumindest ist keine substantielle Kritik oder Gegenschrift überliefert. Hingegen wird bereits in der um 1320–1330 verfassten *Chronica Imaginis mundi* des Dominikaners Jacobus de Acquis Marco Polos Buch als verlässliche Informationsquelle für asiatische Reiche genannt. Dem scheint die in der *Chronica* kolportierte Anekdote zu widersprechen, dass Marco Polo auf dem Totenbett von seinen Freunden aufgefordert wurde, alles Unwahre in seinem Buch zu widerrufen. Die Quelle lässt offen, auf was sich der Vorwurf des Schwindels genau bezieht – sind es die fehlenden oder von Polo korrigierten Orient-Topoi,<sup>20</sup> wie die Mehrheit der Forschung annimmt, oder eher die als „quasi incredibilia“ und „superflue“ bezeichneten „Merkwürdigkeiten“ Asiens, deren Existenz man bezweifelte? Im Kontext der *Chronica*, die bei der Beschreibung der asiatischen Staaten immer wieder auf Einzelheiten aus Marco Polos Bericht zurückgreift, erscheint letzteres wahrscheinlicher.<sup>21</sup>

---

15 So erwähnt er Einhörner als Wildnisbewohner in der Provinz Mien (Myanmar?) (Ms. fr. 2810, fol. 59r–59v).

16 Ähnlich auch die Feststellung von Einhorn (1998), S. 169–170.

17 Vgl. Wittkower (1984). Zur Legende vgl. Ettinghausen (1950), S. 103.

18 Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum (2002), S. 420–424.

19 Vgl. Reichert (1992). Aus literaturwissenschaftlicher Sicht vgl. Münkler (2000). Jandesek (1993), S. 89–98.

20 U. a. Larner (1999), S. 115. Nach Wunderli (1993), S. 183, würden die geschilderten „Wunder“ allein der Legitimation des „Wissens“ dienen.

21 Jacopo D’Acqui: *Imago mundi seu Chronica*, um 1320–1330. Die Passage findet sich in den beiden Abschriften Mailand, Biblioteca Ambrosiana, D 526 (14. Jahrhundert) und

Mit seinem *Livre* erweiterte Polo das überlieferte Wissen über Asien um zahlreiche neue, staunenswerte Einzelheiten, etwa in Bezug auf die dort vorgefundenen Reichtümer, die Pracht der Städte, kulturelle, soziale, religiöse, ökonomische und sexuelle Verhältnisse und die gute Organisation des Staatswesens. Vermutlich handelt es sich bei der fraglichen Passage daher um eine bewusste Inszenierung de Acquis, die nicht Marco Polos Glaubwürdigkeit infrage stellen, sondern sie durch ihr scheinbares Gegenteil bekräftigen sollte.<sup>22</sup>

Tatsächlich hätte das „Buch der Wunder“ wohl kaum so viel Erfolg gehabt und wäre nicht in zahlreiche Textsammlungen mit Orientberichten aufgenommen worden, wenn man in ihm nur einen Lügenbericht oder reinen Unterhaltungsroman gesehen hätte. Wie sehr man Marco Polos Bericht, sowohl hinsichtlich des „Wissens“ wie der „Wunder“, noch 200 Jahre nach seiner Abfassung Glauben schenkte, zeigt der Nürnberger „Behaim-Globus“ von 1492, dessen Darstellung der asiatischen Welt in Wort und Bild in nicht unerheblichem Maße auf die Beschreibungen von „ritter marco polo“ zurückgeht.<sup>23</sup> Die autoritative Kraft des Textes belegt auch die Tatsache, dass Christoph Columbus ein gedrucktes lateinisches Exemplar des *Milione* zur Planung seiner Entdeckungsreisen benutzte und mit eigenhändigen Annotationen, vor allem zu Orten, landesspezifischen Waren und Rohstoffen, versah.<sup>24</sup>

---

Mailand, Biblioteca Trivulziana, Ms. trivulziano 704 (dat. 1428), gemeinsam ediert in Benedetto 1928, S. CXCIV (der Text in Klammern gibt die Variante von Ms. trivulziano 704 wieder): „Iste dominus Marchus multo tempore fuit cum patre suo et avunculo in Tartaria et multa ibi vidit et lucratus est et etiam multas (multa) didicit, quia fuit homo (magni) valoris. Et ideo lanue existens in carcere facit (fecit) librum de magnis mirabilibus mundi, de hiis scilicet que vidit. Et minus dicit (scripsit) quam viderit (vidit) propter linguas detrahentium, qui de facilli imponunt aliis mendacia (mendacium), et iudicant temere mendacium quod ipsi mali credere (eo quod male credere) vel intelligere nolunt. Et vocator ille liber milionis (milonis) de mirabilibus mundi. Et quia ibi magna et maxima et quasi incredibilia reperiuntur, rogatus fuit ab amicis in morte (in morte omesso dal Trivulz.) quod librum suum corrigeret et quod superflue (superfluum) scripserat revocaret. Qui respondit: non scripsi mediantem (mediatatem) de hiis que vidi. Et quia talia in morte dixit magis creditur hiis que scripsit. De quibus, superflua et nimis proluxa precidendo, hic inferius compendiose tractabimus (prout inferius pars aliqua tractabitur).“

22 Vgl. Münkler (1998), S. 94–100, bes. S. 96–98.

23 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. WI 1826. Willers u. a. (1992). Ravenstein (1908), mit Transkription der Texte. Jandesek (1992), mit Übersicht über die Quellen. Weitere Hauptquellen Behaims waren Ptolemäus' „Geographie“ (2. Jh. n. Chr.) und Johann von Mandevilles „Reisebericht“ (um 1357–1371).

24 Vgl. Gil (1992), S. XXIX–LXVII, 1–175. Heers (1984), zu Kolumbus bes. S. 138–142.

## Marco Polos *Beschreibung der Welt* – Inhalt und Aufbau

Das Urmanuskript von Marco Polos *Beschreibung der Welt* ist verschollen. Insgesamt sind rund 150 Handschriften und Fragmente in verschiedenen Sprachen und Versionen aus dem Mittelalter überliefert, wobei das älteste Textzeugnis aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts stammt.<sup>25</sup>

Das Buch enthält die Berichte von mehreren Reisen. Es beginnt, wie erwähnt, mit der ersten Orientreise von Niccolò und Maffeo Polo, die um 1250 von Venedig über Konstantinopel, Kasachstan und Buchara bis nach Peking an den Hof des Mongolenfürsten Kublai Khan (1215–1294) führte. Bei der zweiten, unter Beteiligung Marcos unternommenen Reise gelangten Vater, Sohn und Onkel Polo über Stationen in Persien, Afghanistan und Tibet ebenfalls bis nach Peking. Hier wurde laut Text der sprachkundige Marco in die Verwaltungsdienste des Großkhans aufgenommen, dessen Hofhaltung er eingehend beschreibt. Auf Inspektionsreisen lernte er das Landesinnere kennen, über dessen Orte, Landschaften und Lebensweisen der Bewohner er ausführlich Zeugnis ablegt. Der dritte Teil des Buches umfasst die Rückreise mit Beschreibungen der Inseln, Länder und Orte an den Küstenregionen des indischen Subkontinents, des Nahen Ostens und Ostafrikas.

Aus narrativer Sicht stellen die beiden Reiseerzählungen nur das Rahmengeschehen für die landeskundlichen Erläuterungen dar. Das in diesen dargelegte historische, geographische und ethnographische „Wissen“ überwiegt bereits vom Umfang her die narrativen Partien.<sup>26</sup> Diese „Wissens“-Passagen folgen der Tradition geographischer Literatur, erscheinen durch die Einbettung in den Reisebericht jedoch zugleich als persönliche Erfahrungen des Autors. Der Leser nimmt die fremden Welten mit den Augen Marco Polos wahr, der gleichsam als imaginärer Führer fungiert.

Einigen Prolog-Versionen zufolge richtete sich das Buch primär an Leser aus dem Adels- und Bürgerstand, die über eine gewisse Bildung verfügten, dieses um Wissen über ferne Länder und ihre Sitten vermehren wollten und als Kreuzfahrer, Pilger oder Kaufleute zu den potenziellen Orientreisenden gehörten.<sup>27</sup> Aus dieser Adressatengruppe stammt

---

25 Vgl. Monfrin (1996), bes. S. 76–78, mit Verweis auf die ältere Forschung.

26 Vgl. Larner (2008), bes. S. 135–137. Voiret (1997).

27 Polo (1477), fol. 2r. Vgl. Yeager (2008).

auch die Mehrheit der erhaltenen Exemplare. Darüber hinaus wurde das Buch, wie nicht zuletzt das Beispiel de Acquis zeigt, auch von Klerikern gelesen.<sup>28</sup> Inwieweit es eher als Sach- oder Unterhaltungsliteratur gelesen wurde, war wohl von Rezipient zu Rezipient verschieden, aber wohl auch von der Textzusammenstellung und materiellen Ausstattung des jeweiligen Bandes abhängig.<sup>29</sup>

## Frühe Miniaturenzyklen

Ein Indikator für das Ansehen des *Buchs der Wunder* in adligen und höfischen Kreisen sind die zahlreichen illuminierten Exemplare.<sup>30</sup> Die ältesten stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, d. h. aus der Zeit der ersten Textzeugen. Allerdings beschränkt sich der Buchschmuck bei den meisten Exemplaren auf Initialen, Randverzierungen und einige wenige Miniaturen, die die Bände jedoch gleichwohl aus der überwiegenden Masse der reinen Texthandschriften hervorheben.

Zu den frühesten mit einem kompletten Bildzyklus ausgestatteten Codices gehört die wohl um 1333–1340 für den französischen König Philipp VI. Valois geschaffene Handschrift Royal 19 D I.<sup>31</sup> (Abb. 1) Der Sammelband in französischer Sprache vereint Marco Polos hier als *Li Livres du grant Caam* betiteltes Buch mit weiteren Texten über den Orient mit dem *Alexanderroman* (*La vraie ystoire dou bon roi Alixandre*) an erster Stelle. David J. A. Ross zufolge muss die Zusammenstellung des Bandes vor dem Hintergrund der Kreuzzugspläne des Königs gesehen werden.<sup>32</sup> Die Kreuzzugspropaganda-These lässt sich mit Blick auf ähnliche Orient-Textsammlungen, für die kein konkreter Entstehungskontext benannt werden kann, jedoch nicht eindeutig belegen. Eher stand

---

28 Vgl. Larner (2008), S. 137–141.

29 Vgl. Yeager (2008). Wunderli (1993) zu den verschiedenen im *Buch der Wunder* behandelten Themenfeldern.

30 Vgl. Ménard (1986). Bislang fehlt eine umfassende vergleichende Studie zu den verschiedenen illuminierten Exemplaren von Marco Polos Buch.

31 London, British Library, Royal 19 D I. Digitalisat und ausführliche Beschreibung: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal\\_MS\\_19\\_D\\_I](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_19_D_I) (zuletzt abgerufen am 14.1.14). Warner/Gilson (1921), S. 339–341. McKendrick u. a. (2011), S. 289, Kat. 91. Das *Buch der Wunder* (fol. 58r–135r) steht als dritter Text nach dem *Alexanderroman* (fol. 1r–46r) und Jehan le Venelais *La Venjance Alixandre* (fol. 47r–57r).

32 Vgl. Ross (1952), hier S. 63. Vgl. Gousset (1996), bes. S. 89. Quigley (2009).

der Wunsch nach einer breiten Information über die Länder des Ostens über die eigentlichen Kreuzzugsgebiete hinaus im Vordergrund.

Der Marco Polo-Teil ist neben einer größeren Titelminiatur mit 36 annähernd quadratischen Kolumnenminiaturen bebildert, die in unregelmäßiger Folge am Beginn eines Kapitels stehen. Sie nehmen, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, in der Regel auf den anschließenden Text Bezug, sodass sich aus inhaltlicher Sicht von Illustrationen sprechen lässt. Häufig dienten die Angaben in der Rubrik als Ausgangspunkt für die Komposition. Die Miniaturen zeichnen sich durch einen kürzelhaften Stil aus, der ganz auf die Figuren und ihre Handlungen konzentriert ist. Die mehrheitlich stereotypen Figuren werden in erster Linie durch die jeweilige Farbe des Inkarnats, die Art der Kleidung und bestimmte Attribute charakterisiert – so besitzen etwa alle „Orientalen“ dunkles Inkarnat. Ausgenommen sind allein der Großkhan und seine Familie, die auf diese Weise den Europäern angenähert werden. Die farbigen Muster- oder Goldgründe verleihen den Bildern eine prächtige Wirkung, doch fehlt bis auf formelhafte Architekturen und Landschaftselemente praktisch jede Angabe von Räumlichkeit. Die im Text geschilderten Wunderwesen und „Merkwürdigkeiten“ werden entweder gar nicht oder recht unspezifisch wiedergegeben. Beispielsweise sind die in der Provinz Karajan beschriebenen „Schlangen“ – wohl entweder Krokodile oder Pythons – als große Katzen dargestellt, die von den Jägern mit einer Hand hochgenommen werden (fol. 101r).

Die Royal 19 D I zugrundeliegende Textfassung diente wahrscheinlich als Vorlage für die als *Li Livres du Graunt Caam* betitelte Version im Oxforder Codex MS. Bodl. 264, die um 1400–1410 in den Niederlanden von einem Maler Johannes und seiner Werkstatt illuminiert wurde.<sup>33</sup> Auch in Anzahl und Platzierung der Miniaturen stimmen die beiden Handschriften überein, nicht jedoch in Stil und Motivik. Die Bilder von MS. Bodl. 264 zeichnen sich durch eine realistischere Gestaltungsweise hinsichtlich Figuren und Hintergründen aus. So wirken die Figuren insgesamt individualisierter, besitzen plastisch modellierte Gewänder und

---

33 Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. 264, fol. 218r–271v. Zum Verhältnis der beiden Fassungen siehe Dutschke (1998). Pächt/Alexander (1973), Nr. 792. Digitalisat: <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=mssbodl264> (zuletzt abgerufen: 30.12.13).

agieren mit bewegter, psychologisch nachvollziehbarer Gestik und Mimik. Die Mustergründe sind weitgehend zurückgedrängt zugunsten von variierten Hintergrundarchitekturen mit zahlreichen realistischen Elementen in perspektivischen Ansichten. Vor allem die große Titelminiatur, die den Aufbruch der Polos aus Venedig (fol. 218r) zeigt, erlaubt eine vergleichsweise realitätsnahe Vorstellung vom Schauplatz der Handlung und besitzt durch die vielen, mit verschiedenen Tätigkeiten beschäftigten Figuren den Charakter einer Momentaufnahme. (Abb. 2) Ähnlich detailliert sind die Gebäude der Stadt Camadi (fol. 224v) dargestellt, wenngleich es sich hier um eine gänzlich fiktive Architektur handelt.

Mit ihrer enger am Text orientierten Darstellungsweise bietet die Oxfordter Handschrift im Vergleich zu Royal 19 D I einen lebendigeren und detaillierteren Nachvollzug des im Text beschriebenen Geschehens. Um dies zu erreichen, sind die Miniaturisten allerdings an einigen Stellen vom strengen Illustrationsprinzip, nach dem jeweils der Inhalt des nachfolgenden Kapitels bebildert wird, abgewichen, um stattdessen eine vorausgehende, zumeist aktionsreichere Passage zu visualisieren.<sup>34</sup> Auch wenn eine Handschrift wie Royal 19 D I die Vorlage für MS. Bodl. 264 war, so hat sich der Miniaturist durchaus eigenständig mit dem Text auseinandergesetzt.

## Der Bildercodex Ms. fr. 2810

Wesentlich umfangreicher als die beiden bislang vorgestellten Bildfolgen ist der Miniaturenzyklus zum *Livre des Merveilles* im Pariser Codex Ms. fr. 2810. Der großformatige Band enthält sechs dem Orientthema gewidmete Reiseberichte sowie thematisch verwandte Texte, mehrheitlich in der französischen Übersetzung des Benediktiners Jean Le Long.<sup>35</sup> Der Codex beginnt mit Marco Polos *Buch der Wunder*, das mit 84 von insgesamt 265 Miniaturen auch der am ausführlichsten illustrierte Text

---

34 Vgl. Dutschke (1998), S. 292–293. Zum Text-Bild-Verhältnis siehe auch Strickland (2008), die vor allem auf die inhaltlichen Widersprüche hinweist, die etwa die im Mittelalter übliche Wiedergabe entfernter Länder und Epochen in einem europäischen „Gewand“ betreffen.

35 Vgl. Monte Croce (1997). Panella (1988).



ist.<sup>36</sup> Es spricht für eine gute Gesamtedaktion des Sammelbandes, dass trotz der zahlreichen thematischen Überschneidungen eine Doppelung von Bildmotiven vermieden wurde.

Stilistisch zeichnen sich die Miniaturen von Ms. fr. 2810 im Vergleich zum nur wenig älteren Zyklus von MS. Bodl. 264 durch einen wesentlich realistischeren Figurenstil, stärker tiefenräumlich konstruierte Landschaften, perspektivisch dargestellte Architekturen und eine größere Detail- und Erzählfreude aus.<sup>37</sup> Mit dem Boucicaut-Meister, seiner Werkstatt und dem Bedford-Meister werden sie einigen der berühmtesten Pariser Buchmaler des frühen 15. Jahrhunderts zugeschrieben. Die erlesene Ausstattung erklärt sich mit Blick auf den Auftraggeber und den späteren Adressaten: Der um 1410–1412 wohl zunächst für den burgundischen Herzog Johann Ohnefurcht hergestellte Codex wurde 1413 von diesem als Neujahrgeschenk an seinen Onkel, den bibliophilen Herzog Jean de Berry (1360–1416), überreicht, der als Auftraggeber der Gebrüder Limburg zu den Hauptförderern einer neuen realistischen Darstellungsweise in der Buchmalerei gehörte.<sup>38</sup>

Die Miniaturen verteilen sich wie in Royal 19 D I und MS. Bodl. 264 in unregelmäßiger, wengleich dichter Folge über die Kapitelanfänge. Die mit einer querrrechteckigen, gerahmten Kolumnenminiatur ausgestatteten Kapitelanfänge sind jeweils durch eine größere, meist 6-zeilige Initiale ausgezeichnet, die übrigen Kapitelanfänge besitzen eine 3-zeilige Initiale. Durch die vor oder nach der Miniatur platzierten Rubriken besteht formal ein sehr enges Text-Bild-Verhältnis: Die Miniaturen dienen als bildliche Pendants und Erweiterungen der Rubriken als „Lesezeichen“ zur Hervorhebung bestimmter Textabschnitte und damit als

---

36 Noch umfangreicher ist der Bildzyklus in der um 1520 entstandenen Handschrift Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. Arsenal 5219 mit 197 Miniaturen. Kodikologische Beschreibung der Handschrift und vollständiges Digitalisat:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005891m/f21.image.r=arsenal%205219>

(zuletzt abgerufen am 14.1.14).

37 Vgl. Meiss (1968), bes. S. 43–46, 116–122. Zur Händescheidung vgl. Avril (1996), S. 37–54. Vgl. die tabellarische Übersicht der Zuschreibungen in Avril u. a. (1996), S. 237–240.

38 Zur Besitzergeschichte, mit Quellennachweisen, vgl. Avril (1996), bes. S. 19–34. Die Kapitelzählung folgt der in der Handschrift angegebenen Nummerierung. Voiret u. a. (1995). Zu Jean de Berry vgl. Autrand (2000). Lehoux (1966–1968). Jean de Berry besaß noch eine zweite Marco Polo-Handschrift (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 5631), die jedoch nur zwei Miniaturen enthält.

optische Orientierungshilfe für den Leser. Allerdings sind die Miniaturisten, wie noch näher gezeigt werden soll, ähnlich wie der Illuminator von MS. Bodl. 264 an einigen Stellen vom Prinzip der inhaltlich korrelierenden Bildüberschrift abgewichen und haben vorausgehende Passagen als Grundlage für ihre Komposition genommen.

Bei der Ausarbeitung des Bildzyklus bestand für die Künstler die Schwierigkeit, dass offenbar keine derart umfangreiche Bildfolge als Vorlage verfügbar war, sondern viele Szenen neu entworfen werden mussten. Hierbei griffen die Miniaturisten entsprechend der mittelalterlichen Werkstattpraxis für viele Motive auf Musterbücher und Vorbilder aus anderen Handschriften zurück, die sie mehr oder weniger treffend dem neuen Textzusammenhang anpassten.<sup>39</sup> Hierbei handelt es sich vor allem um Motive aus verwandten thematischen Kontexten wie mittelalterlichen Alexanderromanen, Weltchroniken, Jagdbüchern und Bestiarien.<sup>40</sup> Die Gestaltung der Miniaturen geht jedoch weit über eine bloße Wiederholung bestehender Motivvorlagen hinaus.

## „Wissen“ und „Wunder“ in Text und Bild

Angesichts der Größe und Vielzahl der Miniaturen kommt dem Bildschmuck in Ms. fr. 2810 eine wichtige Rolle bei der Vermittlung der Textinhalte zu. Im Folgenden soll im Hinblick auf die Frage des Geschichtenerzählens in Text und Bild analysiert werden, inwieweit der insgesamt enge formale Bezug von Text und Miniaturen auch auf inhaltlicher Ebene seine Entsprechung findet. Dabei gilt ein besonderes Augenmerk der Frage, welches Bild vom Orient in Text und Bild vermittelt wird und wie sich das Verhältnis von „Wissen“ und „Wunder“ im Buch gestaltet.

---

39 Zur Darstellung von Schiffen in den verschiedenen Marco Polo-Zyklen vgl. die motivgeschichtliche Studie von Bousquet-Labouérie (1996). Zur Herstellungspraxis vgl. Alexander (1992). Da sich die genaue Rollenverteilung bei Konzept und Herstellung der Handschrift nicht mehr feststellen lässt – zumal technologische Untersuchungen der Handschrift, die Aufschluss über den Herstellungsprozess und eventuell vorhandene Unterzeichnungen geben könnten, nicht existieren –, wird der Begriff „Miniator“ bzw. „Buchmaler“ im Folgenden als Sammelbegriff für alle an der Planung und Ausführung der malerischen Ausstattung beteiligten Personen gebraucht.

40 Vgl. von Euw (1995), S. 21–39, bes. S. 30–39 („Vorgeschichte der Bebilderung von Ms. fr. 2810“). Wittkower (1984).

Inhaltliche Abweichungen zeigen sich bereits bei der Miniatur zum Prolog, die sich durch ihr größeres Quadratformat von den übrigen Textminiaturen unterscheidet und damit zugleich als Titelminiatur des gesamten Buches hervorgehoben ist (fol. 1r). (Abb. 3) Zu sehen sind zwei Männer, die sich vor den Toren einer Stadt von einer Menschengruppe verabschieden. Rechts im Mittelgrund warten zwei Begleiter mit Pferden. Die Platzierung suggeriert, dass hier Marco Polos Aufbruch von Venedig dargestellt ist, tatsächlich handelt es sich jedoch um Niccolò und Maffeo Polo, die sich zu Beginn ihrer ersten Orientreise vom venezianischen Statthalter zu Konstantinopel und seinem Gefolge verabschieden.<sup>41</sup> Statt des Prologs illustrierte der Miniator also das erste Kapitel bzw. nur dessen Rubrik: „Comment les II freres se partent de constantinoble pour cerchier du monde“ („Wie die beiden Brüder Konstantinopel verließen, um die Welt zu entdecken“; fol. 1v), da die Brüder Polo laut Text nicht mit Pferden, sondern per Schiff von Konstantinopel aufbrachen. Der Widerspruch war möglicherweise bewusst geplant, denn so visualisierte die Eingangsminiatur eine allgemeine Abschiedsszene, die durch ihre mangelnde Spezifizierung eine Doppelfunktion als Textillustration und Titelbild des gesamten Codex ausüben konnte, bildet doch das Motiv des Aufbruchs den erzählerischen Rahmen für alle darin enthaltenen Reisetexte.

Mit der Ableitung der Bildkomposition von der Rubrik (wenngleich hier des nachfolgenden Kapitels) bleibt die Titelminiatur kein Einzelfall – ähnlich wie in den älteren Bilderhandschriften scheint auch in Ms. fr. 2810 die Mehrheit der Miniaturen primär die Kapitelüberschriften zu visualisieren. Diese greifen zumeist entweder einen markanten Handlungsmoment heraus, der oft auch den erzählerischen Rahmen für das jeweilige Geschehen abgibt, oder sie benennen die Örtlichkeit, die in der Folge detaillierter beschrieben wird. Die zumeist monoszenischen Miniaturen geben als visuelle Pendants zu den Überschriften damit in konzentrierter Form einen Einblick in den Inhalt des nachfolgenden Abschnitts, indem sie das Hauptgeschehen, die daran beteiligten Personen und den Ort der Handlung vorstellen, zu deren genauer Identifikation

---

41 Nach Gousset (1996), S. 221, waren den Miniaturisten möglicherweise andere Textversionen bekannt, in denen der Name des venezianischen Repräsentanten in Konstantinopel, Messer Ponte, genannt wird.

allerdings bisweilen die Lektüre des nachfolgenden Textes nötig ist. Vor allem im ersten Teil des Buches ergänzen sich die Einzelszenen dank ähnlicher Physiognomien und Kleidungsdetails der Protagonisten zu einer kontinuierenden Erzählfolge.

Ein typisches Beispiel für das komplexe inhaltliche Verhältnis von Rubrik, Text und Miniatur ist das 7. Kapitel, das von der Rubrik: „Cy apres parle comment le grant kaan envoya les II freres par les messaiges au pappe“ („Sodann berichtet er, wie der Großkhan die beiden Brüder als seine Gesandten mit einer Botschaft zum Papst schickte“; fol. 2v) eingeleitet wird. (Abb. 4) Die Miniatur zeigt einen niedrig ummauerten Palasthof, in welchem die an ihrer äußeren Erscheinung wiedererkennbaren Polo-Brüder zusammen mit einem mongolischen Offizier vor dem unter einem mächtigen roten Baldachin thronenden Großkhan knien (fol. 3r). Der Offizier hält in seiner Rechten einen Brief, vor dem Hoftor wartet ein Reiter mit zwei gesattelten Pferden. Auf den ersten Blick ließe sich die Miniatur als Ankunftsszene mit den drei knienden Männern bei der Überbringung einer Botschaft verstehen. Erst die Lektüre von Rubrik und Text macht die korrekte Interpretation der Bildszene möglich. Die Darstellung weicht allerdings insofern vom nachfolgenden Text ab, als dass dort die gemeinsame Audienz mit dem mongolischen Offizier Cogotal nicht erwähnt wird. Während der Text auch auf den Inhalt des Schreibens an den Papst eingeht, bleibt die Miniatur auf die Darstellung der Handlung beschränkt.

In den handlungsärmeren zweiten und dritten Teilen überwiegen hingegen Einzeldarstellungen von Landschaften, Städten oder charakteristischen Tätigkeiten der Bewohner, die in keinem kontinuierenden Erzählzusammenhang stehen. Die dargestellten Schauplätze lassen sich zumeist nur mit Hilfe der Rubriken und nachfolgenden Texte identifizieren. Hierbei lassen sich eigenständige Präzisierungen und Hinzufügungen der Buchmaler beobachten, so im Abschnitt über das indische Königreich Cambaet (Cambay/Khambhat). (Abb. 5) Unter der Rubrik: „Cy devise du royaume de cambaet“ („Er spricht über das Königreich Cambaet“; fol. 86v) informiert der Text in knapper Form zunächst über die politischen, religiösen und geographischen Verhältnisse, um dann etwas ausführlicher auf die Wirtschaft und den lebhaften Tuchhandel einzugehen. Allein diesem widmet der Miniaturist mit der Darstellung einer belebten Hafencity seine Aufmerksamkeit. Doch ist die Wiedergabe von Cambaet als

Hafenstadt eine deduktive Setzung des Malers, da der Text weder genaue Angaben zur Örtlichkeit noch zu Transportarten macht. Kaufmannsschiffe werden allerdings in den vorausgehenden Kapiteln zu den Königreichen Malabar („Mehlar“, Kap. 28) und Tana („Tanamy“, Kap. 30) gemacht, die selbst ohne Illustrationen geblieben sind. Offensichtlich synthetisierte der Maler also den Inhalt der verschiedenen Kapitel, was eine relativ gute Textkenntnis nahelegt, sofern man nicht eine entsprechende (verlorene) Vorlage annehmen möchte.

Interessant ist die Cambaet-Miniatur auch hinsichtlich der Stadtdarstellung. Im Text finden sich keine präzisen Angaben zur Art der Architektur. Der Maler hat die inhaltlichen Leerstellen des Textes mit seinen eigenen Vorstellungen gefüllt, wobei er wohl unter Rückgriff auf Werkstattvorlagen mit den Fachwerkaufbauten, Ecktürmen und Spitzgiebeln eine von zeitgenössischen europäischen Architekturformen geprägte Hafenstadt imaginierte. Damit stehen diese und andere Miniaturen des Codex im Einklang mit der franko-flämischen Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts, bei der historische, biblische und mythologische Geschehnisse im Gewand der eigenen Zeit dargestellt werden.<sup>42</sup> Nur an wenigen Stellen finden sich „exotisch“ anmutende Versatzstücke wie die Zwiebelhaube des Turms in der Darstellung des Kalifenpalastes von Bagdad (fol. 9r). (Abb. 6) Diese und andere orientalisierende Elemente verleihen den weitgehend formelhaft dargestellten Schauplätzen ein gewisses „Lokalkolorit“. Auch die Physiognomien, Inkarnate und Gewänder der Figuren entsprechen überwiegend (nord-)europäischen Typen, ergänzt durch einzelne orientalisierende Versatzstücke, zu denen typische Kopfbedeckungen wie Turbane, bestimmte Barttrachten oder Kleidungsstücke wie Kaftane gehören. Allerdings wird bis auf wenige Ausnahmen nicht zwischen den einzelnen Ethnien, etwa Arabern, Persern, Mongolen, Chinesen, Indern oder Afrikanern differenziert.<sup>43</sup> Vielmehr sind die Figuren im Gegensatz zu den detaillierteren Charakterisierungen der Texte gewissermaßen als „Einheitsorientalen“ gekennzeichnet.<sup>44</sup>

---

42 Vgl. Taburet-Delahaye (2004). Belting/Kruse (1994).

43 Zu den wenigen Ausnahmen gehört die Miniatur auf fol. 45r, in der die chinesische Besonderheit der Herstellung von Papiergeld gezeigt wird und zwei Figuren chinesische Bartformen und Schlitzaugen besitzen.

44 Zur Diversität der östlichen Welt in den Beschreibungen Marco Polos vgl. zusammenfassend Gaunt (2013).

Spezifischere Hinweise auf die fernöstlichen Ziele von Marco Polos Reise geben allein die Miniaturen, in denen exotische Tiergattungen wie Elefanten, Angehörige von Wundervölkern, Drachen und legendäre Wesen wie Einhörner oder dunkelhäutige Menschen auftauchen. Allerdings erscheinen auch diese in einer weitgehend dezidiert europäischen bzw. franko-flämischen Umgebung – bei zwei Miniaturen ist im Hintergrund z. B. eine Windmühle zu erkennen (fol. 49r, 50r). Auch die im Text als besonders eigentümlich beschriebenen Handlungen sind nach europäischen Bildmustern wiedergegeben. So lassen manche Darstellungen von Zeremonien eher an Kostümfeste am Burgunderhof denken (z. B. fol. 23r, 44r).<sup>45</sup> Ebenso sitzen die von Marco Polo als wilde und grausame Bergbewohner beschriebenen Menschenfresser im Königreich Falet wie europäische Fürsten gesittet an einem gedeckten Tisch mit Tischtuch, während sie ihr Leichenmahl verspeisen (fol. 74v).<sup>46</sup> (Abb. 7) Weiterhin fällt auf, dass Darstellungen von Prostituierten bzw. Prostitution weitgehend fehlen, obwohl sie von Marco Polo als ein Hauptmerkmal des Orients beschrieben werden. Die Miniaturen zeichnen also im Gegensatz zum Text ein überwiegend „zivilisiertes“ Bild des Orients orientiert an höfisch-westlichen Mustern.

Dezidierte Abweichungen der Bilder vom Text gibt es nur an wenigen Stellen. Hierzu zählt die Illustration zum Kapitel über das Königreich Ernigul (heute Provinz Gansu, China), in dem laut Text „wilde Rinder von der Größe eines Elefanten“ mit schwarz-weißem Fell und sehr feinen Haaren, Fasanen mit ungewöhnlich langen Federn sowie Moschusochsen leben (fol. 29v–30r). (Abb. 8) Statt dieser aus europäischer Perspektive durchaus „merkwürdigen“ Tiergattungen bildete der Maler einen Blemmier, Skiapoden und Pamilar (einäugiger Riese) ab, d. h. drei Vertreter jener Monstervölker, die bereits antike Autoren mit den Rändern der Welt assoziierten.<sup>47</sup> Möglicherweise erschienen dem Künstler die in diesem und dem vorausgehenden Kapitel beschriebenen Landstriche – das Altai-

---

45 Vgl. Heers (1986). Franke (1997).

46 Vgl. Tesnière (1996), S. 194.

47 Eine ähnliche Zusammenstellung von Wunderwesen findet sich in MS. Bodl. 264, fol. 260r als Illustration zu Marco Polos Beschreibung der Insel Angaman, die Heimstätte der Cynocephalen (Hundsköpfigen) sein soll. Die Miniatur zeigt neben einem Cynocephalus auch einen gegen einen Drachen kämpfenden Blemmier, einen Pamilar und einen Wilden Mann.

gebirge und die Hochebene von Bargu, in der „wilde Tiere“ ohne weitere Spezifizierung erwähnt werden – als geeignete Orte, die „monstra“ in den Illustrationszyklus einzubringen. Ähnlich knüpft auch die Darstellung von Cynocephalen (Hundsköpfigen), die dem Kapitel zur Insel Seilan (Ceylon) voransteht (fol. 76v), an die Beschreibung der Bewohner von Angamanam im vorausgehenden Abschnitt an.

### Fazit: „Wunder-Wissen“ in Bild und Text

Wie lassen sich derartige Abweichungen vom sonstigen, inhaltlich eng am Text orientierten Illustrationsprinzip erklären? Die meisten Autoren deuten diese „textunabhängigen Interpolationen“<sup>48</sup> als Zugeständnisse an die Erwartungshaltung der zeitgenössischen Leser/Betrachter, in einem Asien-Reisebericht die „klassischen“ Wundervölker anzutreffen. So vermutete Rudolf Wittkower dahinter die Absicht der Miniaturisten „die Wunder des Orients begreifbar [zu machen], indem ihnen die optische Hülle einer alten Tradition verliehen wurde. Wenn und falls Marco Polo davon abwich, dann zerstreute der Illustrator die Besorgnis des Lesers dadurch, daß er auf die altehrwürdigen Muster zurückgriff.“<sup>49</sup> Nach Auffassung von Debra Higgs Strickland näherten sich die Miniaturisten damit der Sensationslust ihrer fürstlichen Auftraggeber sowie deren Erwartungen bezüglich des Andersseins („ambivalence“)<sup>50</sup> der fernen Länder und ihrer Bewohner an:

„[...] Moreover, in order to feed the seemingly insatiable courtly appetite for the marvellous, they supplied imagery of the imaginary exotic that transcends textual boundaries. While it has been well noted that images of Monstrous Races constitute one such attempt to meet patron demand, these extraneous monsters fulfilled still another function, which was to push the ‚Devisement‘ into a conceptual niche between fiction and empiricism, in which images supply the ‚true value‘ seemingly missing in Marco’s text.“<sup>51</sup>

Die motivische Diskrepanz von Miniaturen und Text wäre demnach nicht als Widerspruch oder gar „Fehler“ gesehen worden. Vielmehr hät-

48 Von Euw (1995), S. 46.

49 Wittkower (1984), S. 179 (engl. Original, S. 172: „to even ‚correct‘ the text so as to harmonize it with traditional conceptions.“).

50 Vgl. Strickland (2005), bes. S. 494–495.

51 Strickland (2008), S. 55–56. Vgl. Wittkower (1984).

ten die Darstellungen von Wundervölkern und „Fabelwesen“ eine affirmierende Funktion besessen, da sie der Erwartungshaltung der Rezipienten entsprach.

Ausgangspunkt für derartige Thesen ist die zitierte Passage aus Jacobus de Acquis *Chronica*. Doch wie oben dargelegt, ist es nicht erwiesen, ob überhaupt und wenn ja, welche Passagen aus dem „Buch der Wunder“ von den spätmittelalterlichen Lesern konkret als unglaubwürdig verurteilt wurden. Grundsätzlich gilt zu bedenken, dass die meisten mittelalterlichen Betrachter den Orient nur vermittelt über solche europäisierenden Bilder kannten, wie sie auch Ms. fr. 2810 darbietet. Die Miniaturen waren jedoch mit genügend Versatzstücken angereichert, um der allgemeinen Vorstellung von fernen Ländern zu entsprechen, und zugleich so spezifisch, dass der Rezipient den Verlauf von Marco Polos Reise nachvollziehen konnte.

Es ist fraglich, inwieweit ein Rezipient um 1400 tatsächlich so deutlich wie ein moderner Leser zwischen „Wissen“ und „Wunder“ trennte und welche Elemente er gegebenenfalls der einen oder anderen Kategorie zuordnete. Insgesamt gesehen, ist die Zahl der „monstra“-Darstellungen in Ms. fr. 2810 äußerst gering. Die überwiegende Mehrheit der Miniaturen folgt dem grundsätzlichen Tenor des Textes, der ein insgesamt kultiviertes Bild des Orients entwirft und vor allem Größe, Reichtum und Pracht der asiatischen Städte und Gebiete betont. Indem die Illustrationen selbst fremdartige oder barbarisch erscheinende Sitten der Einwohner in einem europäisierten Gewand zeigen, mögen sie zur Verwunderung des Betrachters beigetragen haben, ohne auf traditionelle Wundervorstellungen zurückzugreifen.

Im Gesamtkontext des Buches betrachtet, versetzen die Bilder als eine in schillernden Farben dargebotene, mit Gold und Silber angereicherte Szenerie den Rezipienten zu Beginn eines Kapitels in die Welt des Orients und lassen zugleich genügend Entfaltungsspielraum, die im wahrsten Sinne imaginäre Szenerie mit Leben und Details aus den nachfolgenden Schilderungen Marco Polos zu füllen. Durch ihre realistische Darstellungsweise verliehen die Miniaturen den im Buch geschilderten staunenerregenden Berichten zusätzliche Wahrhaftigkeit – Wissen und Wunder sind in Text und Bild gleichermaßen eng verknüpft.



## Bibliographie

- Alexander, Jonathan J. G.: *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven/London 1992.
- Autrاند, Françoise: *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*. Paris 2000.
- Avril, François: *Das Buch der Wunder, Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France*. In: *Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France*, Paris. Kommentar. Bearb. von François Avril u. a. Luzern 1996, S. 19–54.
- Avril, François u. a.: *Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France*, Paris. Faksimile und Kommentar. 2 Bde. Luzern 1996.
- Belting, Hans/Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemälde*s. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994.
- Luigi Foscolo Benedetto (Hg.): *Marco Polo. Il Milione*. Florenz 1928.
- Bousquet-Labouerie, Christine: *L'Orient par la mer*. In: *Voyages et voyageurs au moyen-ge*. Paris 1996 (= *Actes des congrès de la Société des historiens mdivistes de l'enseignement supérieur public*, Bd. 26), S. 217–234.
- Bremer, Ernst: Art. 'Jean de Mandeville'. In: *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Bd. 5. Berlin/New York 1985, Sp. 1201–1214.
- Cigni, Fabrizio: *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*. Edizione critica, traduzione e commento. Pavia 1994.
- Dutschke, Consuelo W.: *The Truth in the Book. The Marco Polo Texts in Royal 19.D.I and Bodley 264*. In: *Scriptorium* 52 (1998), S. 278–299.
- Einhorn, Jürgen Werinhard: *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München 1998.
- Ettinghausen, Richard: *Studies in Muslim Iconography. The Unicorn*. Washington, DC 1950.
- Euw, Anton von: *Le Livre des Merveilles du Monde/Das Buch der Wunder der Welt*. In: *Marco Polo. Ausst.-Begleitband*. Bearb. von Jean-Pierre Voiret u. a. Zürich 1995, S. 21–39.
- Euw, Anton von: *Marco Polo. Die Bilder der Handschrift fr. 2810 in Paris*. In: *Marco Polo. Ausst.-Begleitband*. Bearb. von Jean-Pierre Voiret u. a. Zürich 1995, S. 40–55.
- Fozzati, Luigi/Cester, Rossella: *Das Geburtshaus von Marco Polo. Die Ausgrabungen unter dem Theater Malibran*. In: *Marco Polo. Von Venedig nach China*. Ausst.-Kat. Hannover. Hg. von Giandomenico Romanelli. Hannover 2011, S. 101–105.
- Franke, Birgit: *Feste, Turniere und städtische Einzge*. In: *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Hg. von Birgit Franke/Barbara Welzel. Berlin 1997, S. 65–84.
- Gaunt, Simon: *Marco Polo's „Le Devisement du Monde“*. *Narrative Voice, Language and Diversity*. Woodbridge/Rochester, NY 2013.

- Juan Gil (Hg.): El libro de Marco Polo. Las apostillas a la Historia natural de Plinio el Viejo. Sevilla 1992.
- Gossen, Carl Theodor: Marco Polo und Rustichello da Pisa. In: *Philologica Romanica*. Erhard Lommatzsch gewidmet. Hg. von Manfred Bambeck/Hans Helmut Christmann/Erich von Richthofen. München 1975, S. 133–143.
- Gousset, Marie-Thérèse: Die Miniaturen des Buchs von Marco Polo. In: *Marco Polo. Das Buch der Wunder*. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris. Kommentar. Bearb. von François Avril u. a. Luzern 1996, S. 221–235.
- Haw, Stephen G.: *Marco Polo's China. A Venetian in the Realm of Khubilai Khan*. Abingdon 2006.
- Heers, Jacques: De Marco Polo à Christophe Colomb. Comment lire le „Devisement du monde“? In: *Journal of Medieval History* 10,2 (1984), S. 125–143.
- Heers, Jacques: Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter. Frankfurt a. M. 1986.
- Jandeseck, Reinhold: Reiseberichte nach China als Quellen für Martin Behaim. In: *Focus Behaim-Globus*. Ausst.-Kat. Nürnberg. Bd. 1. Hg. von Johannes Karl Wilhelm Wilbers u. a. Nürnberg 1992, S. 239–255.
- Jandeseck, Reinhold: Der Umgang mit dem „Fremden“ in den Berichten mittelalterlicher Chinareisender. In: *Die Begegnung des Westens mit dem Osten*. Kongreßakten des 4. Symposions des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlaß des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu. Hg. von Odilo Engels/Peter Schreiner. Sigmaringen 1993, S. 89–98.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel: Reale und imaginäre Welten: John Mandeville. In: *Legendäre Reisen im Mittelalter*. Hg. von Feliciano Novoa Portela/F. Javier Villalba Ruiz de Toledo. Stuttgart 2008, S. 55–75.
- Larner, John: *Marco Polo and the Discovery of the World*. New Haven/London 1999.
- Larner, John: Plucking Hairs from the Great Cham's Beard. Marco Polo, Jan de Langhe, and Sir John Mandeville. In: *Marco Polo and the Encounter of East and West*. Hg. von Suzanne Conklin Akbari/Amilcare Iannucci. Toronto/Buffalo/London 2008, S. 133–155.
- Lehoux, Françoise: *Jean de France, Duc de Berri. Sa vie, son action politique*. 4 Bde. Paris 1966–1968.
- McKendrick, Scot u. a.: *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*. Ausst.-Kat. London. London 2011.
- Meiss, Millard: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*. London 1968.
- Ménard, Philippe: L'illustration du Devisement du monde de Marco Polo. Etude iconographique comparée. In: *Métamorphoses du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat* (2 mars 1985). Hg. von François Moureau. Paris/Genf 1986, S. 17–31.

- Monfrin, Jacques: Zur Geschichte des Textes. In: Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris. Kommentar. Bearb. von François Avril u. a. Luzern 1996, S. 69–85.
- Riccardo de Monte Croce: Pérégrination en Terre Sainte et au Proche Orient. Lettres sur la chute de Saint-Jean d'Acre. Hg. und übers. von René Kappler. Paris 1997.
- Münkler, Marina: Marco Polo. Leben und Legende. München 1998.
- Münkler, Marina: Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts. Berlin 2000.
- Olschki, Leonardo: Marco Polo's Asia. An Introduction to his „Description of the World“ called „Il Milione“. Berkeley/Los Angeles, CA 1960.
- Panella, Emilio: Ricerche su Riccardo da Monte di Croce. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 58 (1988), S. 5–85.
- Polo, Marco: Hie hebt sich an das puch des edeln Ritters vnd landtfarers Marco Polo [...]. Nürnberg: Friedrich Creußner 1477.
- Quigley, Maureen: Romantic Geography and the Crusades. British Library Royal ms. 19.D.I. In: Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture 2,3 (2009), S. 53–76.
- Pächt, Otto/Alexander, Jonathan J. G.: Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library. Bd. 3: British, Irish and Icelandic Schools. Oxford 1973.
- Ravenstein, Ernst Georg: Martin Behaim. His Life and His Globe. London 1908.
- Reichert, Folker E.: Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter. Sigmaringen 1992.
- Richard, Jean: Marco Polo. Der Reisende und sein Buch In: Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris. Kommentar. Bearb. von François Avril. Luzern 1996, S. 55–67.
- Rieger, Dietmar: Marco Polo und Rustichello da Pisa. Der Reisende und sein Erzähler. In: Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Hg. von Xenia von Ertzdorff-Kupfer/Dieter Neukirch/Rudolf Schulz. Amsterdam 1992, S. 289–312.
- Ronchi, Gabriella: Marco Polo, Milione. Divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana. Mailand 1982.
- Ross, David John Athole, Methods of Book-Production in a XIVth Century French Miscellany (London, B. M., MS. Royal 19. D. 1.). In: Scriptorium 6 (1952), 63–75.
- Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen. München u. a. 2002.
- Strickland, Debra Higgs: Artists, Audience, and Ambivalence in Marco Polo's „Divisament dou monde“. In: Viator 36 (2005), S. 493–517.
- Strickland, Debra Higgs: Text, Image, and Contradiction in the „Devisement dou monde“. In: Marco Polo and the Encounter of East and West. Hg. von Suzanne Conklin Akbari/Amilcare Iannucci. Toronto 2008, S. 23–59.

- Elisabeth Taburet-Delahaye (Hg.): Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Ausst.-Kat. Paris. Paris 2004.
- Tesnière, Marie-Hélène: „Das Buch der Wunder Groß-Asiens, Groß- und Klein-Indiens und der verschiedenen Weltreligionen.“ Übersetzung der Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France. In: Marco Polo. Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris. Kommentar. Bearb. von François Avril u. a. Luzern 1996, S. 101–219.
- Tzanaki, Rosemary: Mandeville's Medieval Audiences. A Study on the Reception of the Book of Sir John Mandeville, 1371–1550. Aldershot/Burlington, VT 2003.
- Vogel, Hans Ulrich: Marco Polo Was in China. New Evidence from Currencies, Salts and Revenues. Leiden u. a. 2013.
- Voiret, Jean-Pierre: China, „objektiv“ gesehen. Marco Polo als Berichterstatter. In: Asiatische Studien/Etudes Asiatiques 51,3 (1997), S. 805–821.
- Voiret, Jean-Pierre u. a.: Marco Polo. Ausst.-Begleitband. Zürich 1995.
- Warner, George F./Gilson, Julius P.: British Museum Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections. Bd. 2. London 1921.
- Willers, Johannes Karl Wilhelm u. a. (Hg.): Focus Behaim-Globus. Ausst.-Kat. Nürnberg. 2 Bde. Nürnberg 1992.
- Wittkower, Rudolf: Marco Polo und die Bildtradition der „Wunder des Ostens“. In: Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Köln 1984, S. 151–179. (engl.: Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East. In: Oriente Poliano 1957, S. 155–172).
- Wood, Frances: Marco Polo kam nicht bis China. München/Zürich 1996.
- Wunderli, Peter: Marco Polo und der Ferne Osten. Zwischen „Wahrheit“ und „Dichtung“. In: Reisen in reale und mythische Ferne. Reiseliteratur in Mittelalter und Renaissance. Hg. von Peter Wunderli. Düsseldorf 1993, S. 124–196.
- Yeager, Suzanne M.: The World Translated. Marco Polo's „Le Devisement dou monde“, „The Book of Sir John Mandevill“, and Their Medieval Audiences. In: Marco Polo and the Encounter of East and West. Hg. von Suzanne Conklin Akbari/Amilcare Iannucci. Toronto/Buffalo/London 2008, S. 156–181.
- Zorzi, Alvise: Vita di Marco Polo veneziano. Mailand 1982.

## Abbildungen



Abb. 1: Royal 19 D I, fol. 101r: Die Tötung von Riesenschlangen (Krokodilen) in Karajan (British Library).



Abb. 2: MS. Bodl. 264, fol. 218r: Aufbruch der Brüder Polo aus Venedig (Wikimedia Commons).



Abb. 3: Ms. fr. 2810, fol. 1r: Aufbruch von Niccolò und Maffeo Polo aus Konstantinopel (Repro aus: Tesnière 1996).

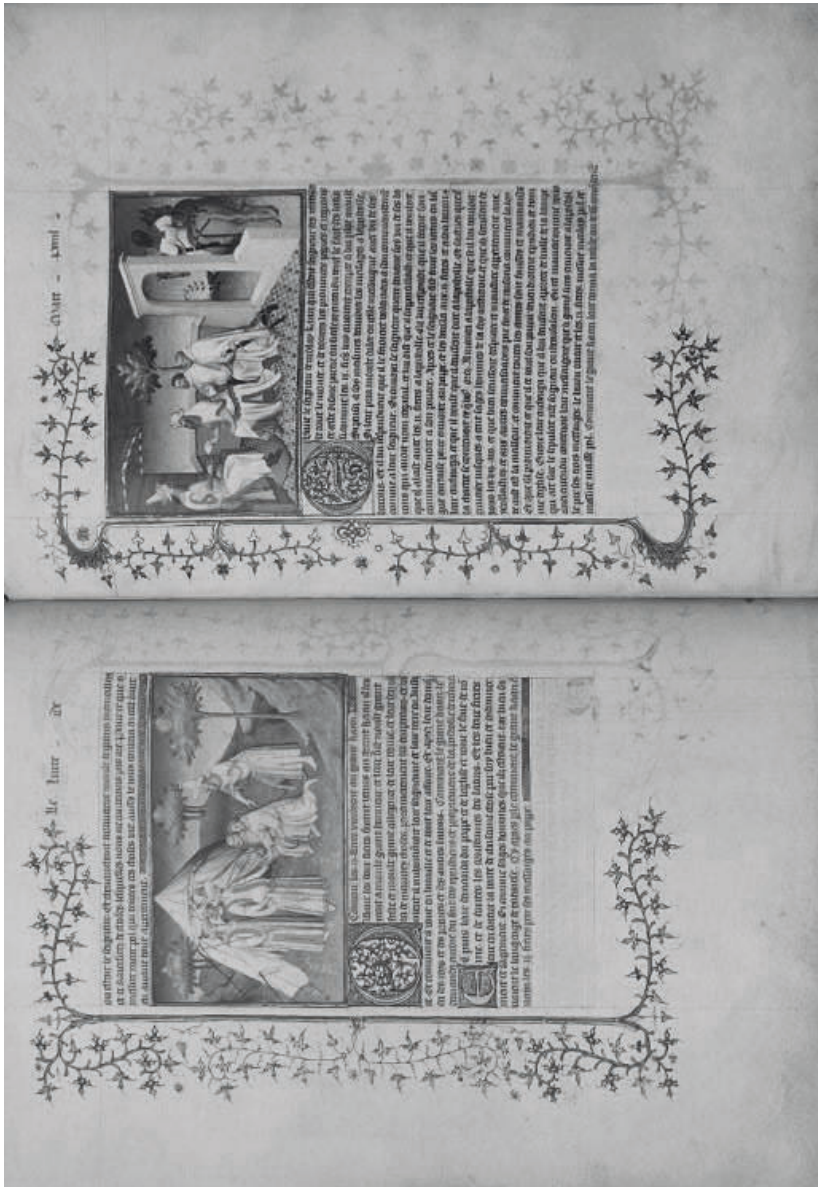


Abb. 4: Ms. fr. 2810, fol. 3r: Niccolò und Maffeo Polo werden vom Großkhan als Gesandte zum Papst geschickt (Repro aus: Tesnière 1996).



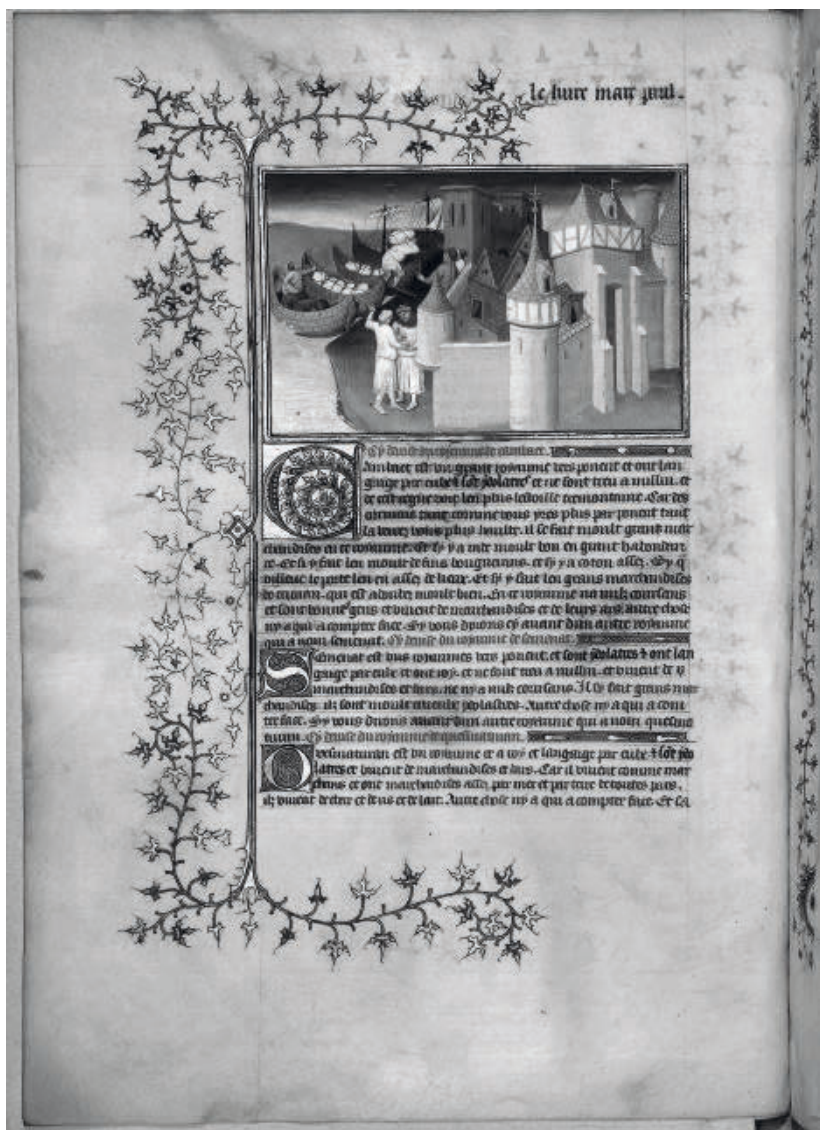


Abb. 5: Ms. fr. 2810, fol. 86v: Das Königreich Cambaet (Repro aus: Tesnière 1996).



Abb. 6: Ms. fr. 2810, fol. 9r: Der Kalifenpalast von Bagdad (Repro aus: Tesnière 1996).



Abb. 7: Ms. fr. 2810, fol. 74v: Menschenfresser im Königreich Falet (Repro aus: Tesnière 1996).



Abb. 8: Ms. fr. 2810, fol. 29v: Monstervölker im Königreich Ernigul (Repro aus: Tesnière 1996).



Valerie Lukassen (Köln)

## Musik sehen, (Schrift-)Bilder hören

### Ein- und mehrstimmige Musiknotation bei Oswald von Wolkenstein

Musik ist bekannterweise eine akustische Kunst, die durch Notation schriftlich fixiert und visuell wahrnehmbar wird. Die Notation von Musik hat einerseits die Aufgabe, „Anweisungen mitzuteilen, die nötig sind, um ein Stück zum Erklingen zu bringen“<sup>1</sup>. Andererseits reichen die in ihr enthaltenen Informationen und Botschaften weiter. „Weil Schrift sich ans Auge richtet, gibt sie auch optische Signale“ und verweist „mit ihren Zeichen auf Hörbares *und* Sichtbares“<sup>2</sup>. Hörbarer Musikklang und seine optische Darstellung haben also stets ein komplexes, mehrdeutiges Verhältnis zueinander.

Wenn man sich mit Noten und Musikhandschriften aus dem Mittelalter auseinandersetzen will, führt der Weg ins Spätmittelalter. Denn die Musikhandschrift etabliert sich als eigener Handschriftentyp und „wirklich eigenständiges Überlieferungsphänomen“<sup>3</sup> erst um 1400. Im deutschsprachigen Raum entstehen im 15. Jahrhundert mehrere Musikhandschriften, die einstimmige und mehrstimmige Lieder mit volkssprachlichem Text enthalten. Zu nennen sind hier v. a. das Lochamer Liederbuch<sup>4</sup>, das Glogauer Liederbuch<sup>5</sup> und das Schedelsche Liederbuch<sup>6</sup>. Hinzu treten zwei prächtige Handschriften, die Anfang des 15. Jahrhunderts in Südtirol entstanden sind und die Lieder Oswalds von Wolkenstein enthalten. Diese autornahen Handschriften sind in mehrerer Hinsicht ein Sonderfall in der Literaturgeschichte, u. a. wegen ihrer eindrucksvollen Autoren-Porträts auf dem Vorsatzblatt. Ihr Bestand ist weitgehend deckungsgleich: Sie enthalten rund 130 Lieder (90 einstimmige, 40 mehrstimmige), die in den

---

1 Schmid 2012, S. 275.

2 Schmid 2012, S. 275f.

3 Lütteken 2007, S. 289f.

4 Entstanden in Nürnberg, Mitte 15. Jh. Vgl. Petzsch 1985.

5 Entstanden in Schlesien, ca. 1480. Vgl. Sappeler 1981.

6 Entstanden in Leipzig, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vgl. Sappeler 1992.

vergangenen Jahrzehnten literaturwissenschaftlich und teilweise auch musikwissenschaftlich untersucht wurden. Aus musikhistorischer Sicht gilt Oswald von Wolkenstein als der erste deutsche Dichter und Komponist, der Polyphonie mit volkssprachlicher Dichtung verband.<sup>7</sup>

Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung stehen diese Wolkenstein-Handschriften A und B, die hinsichtlich ihrer optischen und musikalischen Eigenschaften betrachtet werden sollen. Es wird sich zeigen, dass sie sich zwar als mehrstimmige Codices präsentieren, ihr musikalischer Inhalt aber deutlich stärker der Tradition der Einstimmigkeit verhaftet ist als bisher von der Forschung angenommen. Denn bestimmte mehrstimmige Lieder können wegen ihrer Notation und ihres musikalischen Satzes zu den einstimmigen Liedern gezählt werden. Mögliche Gründe für die mehrstimmige Inszenierung der Lieder und der damit verbundenen Stilisierung des Urhebers Oswald von Wolkenstein zum polyphonen Komponisten sind Selbstdarstellung und Repräsentation. Polyphonie erzeugt schlicht mehr Eindruck beim Betrachter und wird hier als Mittel für ein ‚optisches Upgrade‘ einstimmiger Musik genutzt.

Die These der folgenden Studie lautet, dass die polyphone Gestaltung der Wolkenstein-Handschriften mit der Repräsentationsfunktion von mittelalterlicher Buchmalerei verglichen werden kann. Norbert H. Ott erläuterte bereits 1975, dass reich geschmückte Handschriften wie die Manesische Liederhandschrift und insbesondere verschiedene Weltchroniken des 14. Jahrhunderts „ihren Anspruch durch prächtige und qualitätvolle Ausstattung“<sup>8</sup> manifestieren. Entsprechend machten sich die Auftraggeber „diese Stoffe für ihre (machtpolitischen bzw. Heils-)Ansprüche zunutze“ und gewährten den Texten eine „repräsentative Überhöhung mit so materiellen Werten wie Deckfarbenmalerei, Goldverwendung, ausgemalten Hintergründen, [...] kostbaren Initial- und Seitenranddekor“<sup>9</sup>. Inwiefern sich diese Eigenschaften des Buchschmucks auf die Musiknotation übertragen lassen, sollen die folgenden Ausführungen deutlich machen.

---

7 Die Eigenschaften der einstimmigen Lieder dagegen wurden bisher noch nicht systematisch untersucht.

8 Ott 1975, S. XXVI.

9 Ott 1975, S. XXVI.

Das Kloster Neustift bei Brixen in Südtirol gilt als Herstellungsort beider Handschriften Oswalds von Wolkenstein. Die ältere Handschrift A entstand ab 1425, hat ein Groß-Quart-Format (37 x 27cm) und umfasst 61 Pergamentblätter. Die Noten sind überwiegend in schwarzer Mensuralnotation auf fünf Linien, die Liedtexte in Bastarda-Schrift notiert. Die jüngere Handschrift B entstand im Wesentlichen 1432, hat ein Groß-Folio-Format (49 x 34cm) und umfasst 48 Pergamentblätter. Beiden Handschriften ist ein ganzseitiges Porträt Oswalds von Wolkenstein vorge setzt, beide verweisen namentlich auf ihn als Urheber. Der Bestand beider Handschriften stimmt im Wesentlichen überein, d. h. dass der Großteil der Lieder sowohl in Handschrift A als auch B notiert ist.

Wie Laurenz Lütteken in seiner Untersuchung zu den Handschriften Oswalds von Wolkenstein darlegt, sind sie in der Gestaltung, dem Format und ihrer Notation nach dem damals neuen oberitalienischen Vorbild erstellt, sie wollen sich bewusst „als solche präsentieren“<sup>10</sup>. Jedoch waren diese oberitalienischen Codices „ausschließlich auf mehrstimmige Musik fixiert“<sup>11</sup> – Mehrstimmigkeit ist bei Oswald dagegen eine Ausnahme. Nur ein knappes Drittel des Liedbestands ist mehrstimmig, der Großteil sind einstimmige Lieder. Innerhalb einer Handschrift sind die Lieder nicht vermischt, sondern zu ein- oder mehrstimmigen Gruppen sortiert zusammengestellt. Die Schreiber haben sie i. d. R. in verschiedenen Notationsweisen aufgeschrieben.

Viele einstimmige Lieder erscheinen in rhythmisch relativ freier Choralnotation oder aber Mensuralnotation mit kaum rhythmischer Differenzierung. Um welche Notationsform es sich nun handelt, lässt sich nicht immer abschließend festlegen.<sup>12</sup> Häufig sind ganze Ketten von Semibreven gesetzt, die an einzelnen Stellen, z. B. am Anfang und Ende von Melodieabschnitten, von Melismen mit vielen Ligaturen abgerundet werden. Sie können rhythmisch vielfältig interpretiert werden, je nachdem welcher Text- und Musikausdruck passend erscheint. Der Schlussteil eines einstimmigen Liedes, beispielsweise der Abgesang bei Liedern in Kanzonenform, ist oftmals durch abwechselnde Minimae und Semi-

---

10 Lütteken 2007, S. 300.

11 Lütteken 2007, S. 300.

12 Schon Schatz/Koller thematisieren die unklare rhythmische Bedeutung der Notation. „Mensuriert oder neumiert?“ fragen sie in der Einleitung zu ihrer Edition 1902.



brevem markiert. Dieser durchlaufende, sehr schlichte Rhythmus (kurz-lang-kurz-lang) unterstreicht den Textrhythmus mit seinen alternierenden Senkungen und Hebungen. Streng genommen weist eine solche einstimmige Melodie also keine eigene, musikalisch motivierte Rhythmisierung auf.<sup>13</sup> Einstimmige Lieder weisen bei Oswald von Wolkenstein zudem jeweils mindestens drei Strophen, teilweise auch sechs, acht oder mehr als zehn Strophen auf. Einige einstimmige Melodien sind mehrfach textiert, also für mehr als ein Lied genutzt. Am Beispiel des Lieds *Ain tunckle farb* (Kl 33) lassen sich diese Charakteristika einprägsam nachvollziehen (vgl. Abb. 1)

Die mehrstimmigen Lieder sind in rhythmisch präziser Mensuralnotation notiert und benutzen die ganze Bandbreite an mensuralen Notenzeichen: Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Fusa, Plica und weitere Pausenzeichen. Das dreistimmige Lied *Der mai mit lieber zal* (Kl 50) zeigt dies beispielhaft. Hier werden in den verschiedenen Stimmen komplexe Rhythmen notiert, z. T. mit Wechseln zwischen binärem und ternärem Grundrhythmus. Eine solche *Fractio Modi* wird durch Notenzeichen in roter statt schwarzer Tinte dargestellt.<sup>14</sup> Anders als heute üblich, sind die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Werks damals nicht in einer Partitur untereinander sondern separat nacheinander, z. T. mit eigener Textierung in die Handschrift geschrieben, zuerst der Diskant, es folgen Tenor und ggf. Contratenor. Die Bezeichnung der Stimmen ist jeweils in roter Tinte unter den Notensystemen vermerkt (vgl. Abb. 2).<sup>15</sup>

Bei der Betrachtung der Notation ist grundsätzlich zu bedenken, dass die Noten in den Oswald-Handschriften – und ebenso in anderen Handschriften der Zeit – nicht derart exakte Niederschriften darstellen, wie wir sie heute gewohnt sind. Auf der Grundlage der damaligen Notation ist jemandem, der die Stücke nicht kannte, nicht problemlos eine Neu-

---

13 Daher wird teilweise von „andeutender Mensur“ gesprochen, so etwa bei Pelnar 1982, S. 21f.

14 Weitere Erläuterungen zur Kolorierung siehe Schmid 2012, S. 141–147.

15 Es gibt einige einstimmig notierte Lieder, die deutliche Merkmale von Mensuralnotation tragen. Sie könnten aus einem ursprünglich mehrstimmigen Satz entnommen sein, wobei die Notation der Vorlage beibehalten wurde. Ein Lied, Kl 100, wurde bereits als Tenor-Stimme eines dreistimmigen französischen Werks nachgewiesen (vgl. Böhm 2001), bei anderen Liedern wird zumindest vermutet, dass sie aus einem polyphonen Werkumfeld stammen: Kl 80, 81, 89, 92, 123 u. a., vgl. Welker 1990/1991.

erarbeitung möglich. Die Notation bleibt an vielen Stellen vage, denn sie wurde „nicht als ‚Vorschrift‘ für Musiker, sondern vielmehr als ‚Nachschrift‘, als Erinnerungsstütze und zur Repräsentation eingesetzt“<sup>16</sup>. Generell sind aber reine ‚Aufführungsmanuskripte‘ aus der Zeit des Spätmittelalters nicht erhalten. So bleibt die „Relation zwischen dem Aufgezeichneten und der musikalischen, der klingenden Wirklichkeit [...] weitgehend unklar“<sup>17</sup> und muss von Fall zu Fall (re)konstruiert werden.

Die Grenze zwischen Monodie und Polyphonie kann bei Oswald von Wolkenstein nicht so scharf gezogen werden, wie es zunächst erscheint. Die Trennung der einstimmigen Lieder von den mehrstimmigen Liedern wird jedoch in der Forschung bis heute durchgehalten und beeinflusst die Rezeption der Lieder. Die Lieder werden getrennt betrachtet und ediert, von unterschiedlichen Fachleuten diskutiert. Diese Trennung sorgt dafür, dass bestimmte Phänomene außer Acht bzw. nur am Rande behandelt werden. Im Laufe der Forschungsgeschichte haben sich Spezialisten für die Einstimmigkeit und für die Mehrstimmigkeit Oswalds etabliert, die sich vorrangig mit dem einen oder anderen Liedtypus befassen. So äußerten bzw. äußern sich Ivana Pelnar und Lorenz Welker vor allem zu den mehrstimmigen Liedern, während Bruno Stäblein und Horst Brunner vor allem die einstimmigen Werke betrachten.<sup>18</sup>

Die Stimmenzahl einzelner Lieder ist in den Handschriften A und B unterschiedlich, es gibt also in wenigen Fällen ein- und mehrstimmige Fassungen des gleichen Lieds.<sup>19</sup> In der bisherigen Forschung wurden die Lieder mit unterschiedlicher Stimmenzahl stets den mehrstimmigen Liedern zugeordnet. Diese Lieder sollen hier nun genauer betrachtet und auf ihre optischen und musikalischen Eigenschaften untersucht werden. Kriterien sind dabei das Seitenlayout, die Notationsweise und der musikalische Satz, d. h. die Selbständigkeit der verschiedenen Stim-

---

16 Lewon 2011a, S. 172.

17 Lütteken 2007, S. 293.

18 Z. B. Pelnar 1982, Welker 1990/1991 und 2007, Stäblein 1972, Brunner 2011 u. a.

19 Stimmabweichung in neun teilweise mehrfach benutzten Melodien (=10 Lieder), davon sechs Melodien (=7 Lieder) auch einstimmig: Kl 37/38 Hs. A 2st., Hs. B 1st.; Kl 43 Hs. A 2st., Hs. B 3st.; Kl 47 Hs. A 2st., Hs. B 1st.; Kl 48 Hs. A 4st., Hs. B 2st.; Kl 49 Hs. A 4st., Hs. B 2st.; Kl 54 Hs. A 3st., Hs. B 2st.; Kl 68 Hs. A 2st., Hs. B 1st.; Kl 77, Hs. A 2st., Hs. B 1<sup>st</sup>. (aber leere Notenlinien = Cantus war vorgesehen), Kl 94 Hs. A 2st., Hs. B 1st (aber leere Notenlinien = Cantus war vorgesehen). Siehe auch die Übersicht bei Lewon 2011a, S. 189–191.

men. Ziel ist es, die jeweils einstimmigen Liedvarianten als eigenständige Fassungen zu begreifen und nicht weiter aus Perspektive der Mehrstimmigkeit als defizitär („nur“ einstimmig, also weniger kunstvoll) oder fehlerhaft („es wurden Stimmen vergessen“) zu betrachten. Basierend auf den vorangegangenen Erläuterungen der unterschiedlichen Notationsweise von ein- und mehrstimmigen Liedern bei Oswald von Wolkenstein, ist entsprechend anzunehmen, dass sich die einstimmige Fassung von der mehrstimmigen unterscheidet und die Charakteristika der Einstimmigkeit anzutreffen sind. Ich werde darüber hinaus zeigen, dass auch die jeweils mehrstimmige Fassung im Grunde einstimmig funktioniert. Statt also die einstimmige Version unter die Mehrstimmigkeit zu subsumieren, plädiere ich dafür, bestimmte mehrstimmige Lieder als *einstimmig gedacht* einzuordnen.<sup>20</sup>

Generell sind die mehrstimmigen Fassungen eher in der älteren Handschrift A zu finden, während die jüngere Handschrift B Fassungen mit geringerer Stimmenzahl aufweist.<sup>21</sup> Wie Erika Timm nachgewiesen hat, wurden die meisten Lieder mit abweichender Stimmenzahl zunächst ein- oder zweistimmig in die Handschriften eingetragen und erst im *Nachhinein* um weitere Stimmen zu einem zwei-, drei- oder vierstimmigen Lied ausgebaut.<sup>22</sup> So ist etwa das Lied *Ain güt geboren edel man* (Kl 43) in Handschrift B (Beginn Bl. 18r) durch Nachtrag von Diskant und Contratenor am unteren Rand der vorherigen Seite (Bl. 17v) zu einem

---

20 Einstimmig gedacht sind Pelnars „bodenständige Tenorlieder“. Vgl. Pelnar 1982.

21 Dies lässt sich laut Timm damit erklären, dass bestimmte Schreiber der Handschrift A „Zugang zu weiteren Melodieaufzeichnungen“ als Vorlagen gehabt haben, aus denen Zusätze in A eingetragen wurden. Diese lagen dann aber bei der Herstellung der späteren Handschrift B nicht mehr vor. Timm 1972, S. 95.

22 Es gibt auch umgekehrt klare Fälle in den Oswald-Handschriften: Die zweistimmigen Lieder Kl 77 und 94 sind in beiden Handschriften mehrstimmig angelegt, es fehlt in Handschrift B schlicht die zweite Stimme. Während in Handschrift A Diskant und Tenor planvoll zweistimmig übereinander notiert sind, klafft in B über dem Tenor eine Lücke: Der Bezeichnung „Discant“ folgen leere Notensysteme. Die Lieder stehen inmitten mehrstimmiger Lieder, ein weiterer Hinweis, dass sie nicht als einstimmige Lieder gedacht waren. „Warum der Notenschreiber diesen [Diskantus] nicht eintrug, ob Schreiber ihn in der Vorlage überhaupt vorgefunden hat oder nur aufgrund seiner Kenntnis des Satzes Platz frei ließ, muß dahingestellt bleiben.“ Timm 1972, S. 96.

dreistimmigen Lied gemacht worden. In weiteren Fällen wurde mithilfe von Rasuren Platz für zusätzliche Notensysteme geschaffen.<sup>23</sup>

Ein typischer Fall begegnet uns im Lied *Des himels trone* (Kl 37). In B (Bl. 15v – siehe Abb. 3) ist das Lied einstimmig, in Handschrift A (Bl. 34v–35r – siehe Abb. 4) zweistimmig eingetragen, wobei zunächst der Tenor notiert und nach der letzten Strophe „Et sic est finis“ vermerkt ist. Dieser Hinweis wurde später durchgestrichen und auf der Folgeseite ein Contratenor eingetragen.<sup>24</sup> Der Schreiber in Handschrift A hatte bei Lied Kl 37 zunächst keine Kenntnis einer weiteren Stimme, sonst hätte er sie direkt über oder unter dem Tenor geschrieben. „Die Vorlage für diese zweite Stimme bzw. eine weitere, zweistimmige Version der Melodie ist dem Schreiber g [bei seiner Korrektur] also erst bekannt geworden, nachdem er Tenor und Texte bereits eingetragen hatte“, vermutet Erika Timm.<sup>25</sup>

Die Notation und rhythmische Gestaltung des Liedes ist typisch für einstimmige Lieder. In beiden Handschriften sind im ersten Teil Semibrevisketten und im Schlussteil Semibrevis-Minima-Wechsel („andeutende Mensur“) notiert. In Handschrift A ist die Gruppierung der Semibreven nach melismatischen Abschnitten der Melodie vorgenommen worden und nicht nach der Textunterlegung gegliedert. Sie können „als absichtliche Angaben von Zäsuren aufgefaßt werden, und daher einen wichtigen Anhaltspunkt für den rhythmischen Vortrag des Liedes darstellen“<sup>26</sup>.

---

23 „Alle Melodieteile und vollständigen Lieder, die in B fehlen, nämlich von Kl 48 Triplum und Contra, von Kl 54 Medium (und Tenor), hinter Kl 49 Triplum und Tenor, Kl 119, 120, 121, sowie diejenigen, die erst ganz hinten eingetragen wurden (B 93 und 94), sind in A als Einschübe erkennbar, teilweise wurde mit Hilfe von Rasuren eigens Platz für sie geschaffen.“ Timm 1972, S. 39.

24 Dass ein zweistimmiges Lied aus Tenor und Contratenor besteht, ist ein Sonderfall. Üblicherweise besteht ein zweistimmiges Lied bei Oswald aus Tenor und Diskant, wobei der Diskant (ob textiert oder nicht) stets oberhalb des Tenors notiert wird. Der Contratenor tritt üblicherweise bei einem drei- oder vierstimmigen Satz als dritte Stimme hinzu.

25 Timm 1972, S. 96. Für alle Lieder, die in A mehr Stimmen haben als in B, d. h. für die noch weitere Quellen herangezogen wurden, ist „der Verdacht gegeben, daß es sich um übernommene Melodien handelt. Das betrifft die Lieder Kl 37, 49, 68, 77, 94; das gleiche gilt für Kl 43, bei dem in B zwei Stimmen nachgetragen wurden. Den Notenschreibern [...], die nachweislich mit Sachkenntnis gearbeitet haben, dürften die von Oswald benutzten Originalsätze bekannt gewesen sein, und sie können von sich aus darauf verfallen sein, aus den ihnen zugänglichen Quellen die bei Oswald ‚fehlenden‘ Stimmen zu ergänzen.“ Timm 1972, S. 154. Dieser Argumentation folgt auch Strohm 1993.

26 Pelnar 1982 S. 22.

Zudem steht das Lied inmitten einer einstimmigen Liedgruppe, umfasst mehrere Strophen und seine Melodie wird mehrfach benutzt (Lied Kl 38 *Keuschlich geborn* verwendet die gleiche Melodie).<sup>27</sup> Wenn man nur die einstimmige Fassung, also die Tenor-Stimme, betrachtet, handelt es sich bei Lied Kl 37 um ein typisches einstimmiges Lied. Weitere Stimmen würde man weder vermuten noch vermissen. Umso mehr überrascht es, dass in Handschrift A auf der Folgeseite (Bl. 35r) ein Contratenor notiert ist. Eine Untersuchung von Notation und musikalischem Satz zeigt aber, dass dieser nicht als eigenständige Stimme zu verstehen ist, sondern sich stets auf den Tenor bezieht. So ist etwa die Bedeutung der Rubrizierung (rote Noten) anhand des Contratenors allein nicht zu verstehen, da sie inkonsequent benutzt wird. Setzt man sie in Bezug zur Tenor-Stimme können die roten Noten wie folgt interpretiert werden:

Anfangs halbiert die rubrizierte Semibrevis die Dauer (zwei rote Semibreven fallen auf eine schwarze), hat also rhythmische Bedeutung. Später ist die rhythmische Bedeutung nicht klar, jedoch müssen die roten Noten irgendwie schneller gesungen werden, sonst passen die Stimmen harmonisch nicht zusammen. Gleichzeitig sind die roten Noten eine optische Gliederung des untextierten Contratenors, die dem Sänger hilft sich mit den „rhythmischen Gruppierungen des Tenors besser [zu] koordinieren“<sup>28</sup> und den Einsatz für die Schlusswendung zu finden.

Die rhythmische Bedeutung von Notenhälsen, also die so genannte Kaudierung, ist im Contratenor des Lieds Kl 37 ebenfalls nicht eindeutig. Ebenso wie die Rubrizierung signalisiert die Kaudierung dem Sänger, bestimmte Stellen etwas schneller zu singen, und hat zudem eine optische „Signal-Funktion, die nur im Zusammenhang mit dem Tenor sinnvoll wird“<sup>29</sup>.

Auch der musikalische Satz zeigt eine enge Verwandtschaft zur Einstimmigkeit. „Es handelt sich um eine Art archaischer Mehrstimmigkeit, wie wir sie schon aus dem frühen Organum kennen, und die sich als feste Tradition im deutschen Raum, besonders in Klöstern, lange gehalten hat“.<sup>30</sup> Man kann hier also nicht von einer mehrstimmigen Kom-

---

27 Dazu ein entsprechender Hinweis in Handschrift B, Bl. 16r.

28 Pelnar 1982, S. 23.

29 Pelnar 1982, S. 24.

30 Pelnar 1982, S. 25f.

position im engeren Sinne sprechen. In der Handschrift A wurde stattdessen ein „gehobener, kunstvoller Vortrag eines im Grunde einstimmigen Liedes festgehalten“<sup>31</sup>.

## Zusammenfassung und Fazit

Es wurde deutlich, dass zwischen einigen eindeutigen Fällen von Ein- und Mehrstimmigkeit bei Oswald von Wolkenstein eine breite Grauzone liegt, bei der eine klare Zuordnung zu einer der beiden Vertonungs-, Notations- oder Aufführungstypen nicht möglich ist.<sup>32</sup>

Bei einigen Liedern, die heute als mehrstimmig gezählt werden, kann man annehmen, dass sie von Oswald ursprünglich als einstimmig konzipiert wurden.<sup>33</sup> Diese Vermutung liegt besonders bei Liedern nahe, die nur in einer der beiden Haupthandschriften mehrstimmig notiert sind. Am Beispiel des Liedes Kl 37 kann mithilfe einer Analyse von Notation und Satz gezeigt werden, dass der Eindruck von Mehrstimmigkeit hier nur bei äußerlicher Betrachtung entstehen kann. Sobald eine klangliche Umsetzung versucht und die Notation auf ihre konkrete musikalische Bedeutung untersucht wird, zeigt sich der einstimmige Charakter.

Sogar bei Liedern, die in beiden Handschriften mehrstimmig überliefert sind, finden wir Merkmale einstimmiger Notation, die nahelegen, „dass das Stück möglicherweise genuin als einstimmig zu betrachten ist und weitere Stimmen eventuell nur als Option anbei gestellt werden“<sup>34</sup>. Bei weiteren Liedern kann man aufgrund der musikalischen Satztechnik begründet annehmen, dass sie nicht originär mehrstimmig gedacht sind, sondern eher eine „erweiterte Einstimmigkeit“<sup>35</sup> bzw. „mehrfache Einstimmigkeit“<sup>36</sup> aufweisen.

Lorenz Welker plädiert daher für den grundsätzlichen Vorrang der Einstimmigkeit vor der Mehrstimmigkeit im Werk Oswalds von Wolkenstein. Er betont, dass auch mehrstimmige Stücke jederzeit mit weniger Stimmen oder sogar einstimmig aufgeführt werden konnten. Die

---

31 Pelnar 1982, S. 25f.

32 So auch Welker 2007 und Lewon 2011a, S. 174f.

33 So etwa Timm 1972 und Welker 2007, S. 320–322.

34 Pelnar 1982, S. 115.

35 Lewon 2011a, S. 174.

36 Pelnar 1982, S. 26.

texttragende Stimme, i. d. R. der Tenor, kann also auch allein stehen. Welkers Einschätzung nach hat Oswald von Wolkenstein bei seinen eigenen Aufführungen oft auf den „solistischen Vortrag zurückgreifen“ müssen, da ihm nicht immer die benötigte Anzahl an „in Mehrstimmigkeit ausgebildeten Musikern zur Verfügung“<sup>37</sup> stand. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Handschrift B, die häufig eine Liedfassung mit weniger Stimmen enthält, „ökonomischer und gleichzeitig aufführungsnäher“<sup>38</sup>. Denn ihr Schreiber neigte dazu, „nur die Stimmen zu notieren, die Oswald auch tatsächlich aufführte. Er notierte häufiger also auch Lieder, die in Handschrift A noch zweistimmig stehen, in Handschrift B dann nur mit der Hauptstimme“<sup>39</sup>.

Entsprechend wäre Handschrift A die repräsentativere der beiden Haupthandschriften, da in ihr tendenziell mehr Lieder mehrstimmig notiert sind als in Handschrift B. Die Schreiber der Handschrift A haben die Lieder um weitere Stimmen ergänzt, auch wenn diese in der Anlage der Handschrift ursprünglich nicht vorgesehen und daher Einschübe auf Folgeseiten und Rasuren nötig waren. Mehrstimmigkeit lasse ein Stück respektabler aussehen, führt Marc Lewon aus, weshalb zusätzliche Stimmen auch „aus optischen Gründen in die Handschrift aufgenommen“<sup>40</sup> worden sein könnten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Lieder Oswalds von Wolkenstein im Wesentlichen einstimmige Werke sind, die aber aus Repräsentationszwecken und zur Selbstinszenierung des Autors im Gewande einer mehrstimmigen Prachthandschrift daher kommen. Die Stimmen und Noten erhalten, neben ihrer musikalischen Bedeutung, die zusätzliche Funktion des Buchschmucks und der optischen Pracht. Die grafische Wiedergabe der Musik erhält Bildcharakter und erzeugt die Bewunderung des Betrachters. Dem Hörer ergibt sich ein anderes Bild.

---

37 Vgl. Welker 2007 zusammengefasst bei Lewon 2011a, S. 174f.

38 Vgl. Welker 2007 zusammengefasst bei Lewon 2011a, S. 174f.

39 Vgl. Welker 2007 zusammengefasst bei Lewon 2011a, S. 174f.

40 Lewon 2011a, S. 173.

## Bibliographie

### Primärquellen

- Oswald von Wolkenstein, Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar Francesco Delbono (Codice selecti LIX), Graz 1977.
- Oswald von Wolkenstein, Handschrift B. Vollständiges Digitalisat der Handschrift [ohne Signatur] der Universitätsbibliothek Innsbruck.
- Oswald von Wolkenstein, Geistliche und weltliche Lieder. Ein- und mehrstimmig. Der Text von Joseph Schatz, die Musik von Oswald Koller (Publikation der Gesellschaft zu Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. 9, 1. Teil), Wien 1902. Fotomechanischer Nachdruck, Graz 1959.

### Forschungsliteratur

- Böhm, Rainer: Entdeckung einer französischen Melodievorlage zum Lied *O wünniklicher, wolgezierter mai* (Kl. 100) von Oswald von Wolkenstein. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 13 (2001/02), S. 269–278.
- Brunner, Horst: Die einstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Strophenbau und Wort-Ton-Beziehungen. In: Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption. Hg. von Ulrich Müller, Margarete Springeth. Berlin/New York: De Gruyter 2011, S. 154–167.
- Lewon, Marc: Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der stauischen Epoche. In: Volker Gallé (Hg.): Dichtung und Musik der Stauferzeit. Wissenschaftliches Symposium der Stadt Worms 12.–14. November 2010. Worms 2011, S. 69–123. [= Lewon 2011b]
- Lewon, Marc: Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder. In: Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption. Hg. von Ulrich Müller, Margarete Springeth. Berlin/New York: De Gruyter 2011, S. 168–191. [Lewon 2011a]
- Lütteken, Laurenz: Musikalischer Text – Musikalische Wirklichkeit. Probleme spätmittelalterlicher Schriftlichkeit im Licht der Wolkenstein-Handschrift A. In: Birgit Lodes (Hg.): Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Tutzing: Schneider 2007, S. 287–309.
- März, Christoph: Deutsche Liederbücher im Spiegel ihrer musikalischen Notation. Zur Disposition von Text- und Melodieaufzeichnung. In: Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte, Rostock 24.–27. September 1997. Hg. von Karl Heller, Andreas Waczkat, Hartmut Möller. Hildesheim u. a.: Olms 2000, S. 129–148.
- Ott, Norbert H.: Einleitung. In: Hella Frühmorgen-Voss: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hg. und eingeleitet von Norbert H. Ott. München: Beck 1975, S. IX–XXXI.



- Pelnar, Ivana: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Band 1: Textband. Tutzing: Schneider 1982.
- Petzsch, Christoph: Artikel „Lochamer Liederbuch“. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon Band 5 (2. Aufl.). Berlin: de Gruyter 1985, Sp. 888–891.
- Sappler, Paul: Artikel „Glogauer-Liederbuch“. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon Band 3 (2. Aufl.). Berlin: de Gruyter 1981, Sp. 57–59.
- Sappler, Paul: Artikel „Schedels Liederbuch“. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon Band 8 (2. Aufl.). Berlin: de Gruyter 1992, Sp. 625–628.
- Schmid, Manfred Hermann: Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012.
- Stäblein, Bruno: Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 46 (1972), S. 112–160.
- Timm, Erika: Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck, Hamburg: Matthiesen 1972 (Germanische Studien, Heft 242).
- Welker, Lorenz: Mehrstimmige Sätze bei Oswald von Wolkenstein: eine kommentierte Übersicht. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 6 (1990/91), S. 225–264.
- Welker, Lorenz: Die Überlieferung französischer Chansons in der Handschrift 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek (Wolkenstein-Handschrift A). In: Birgit Lodes (Hg.): Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Tutzing: Schneider 2007, S. 311–330.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Oswald von Wolkenstein *Ain tunckle farb* (Kl 33), Oswald von Wolkenstein, Liederhandschrift B. Neustift (?), 1432, mit Nachträgen 1436 u. 1438. Universitäts- und Landesbibliothek Innsbruck, ohne Signatur, Bl. 16v. © Universitäts- und Landesbibliothek Tirol.
- Abb. 2: Oswald von Wolkenstein *Der mai mit lieber zal* (Kl 50), Oswald von Wolkenstein, Liederhandschrift A., Neustift (?) 1425. Österr. Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob. 2777, Bl. 19v. © Österr. Nationalbibliothek Wien.
- Abb. 3: Oswald von Wolkenstein *Des himels trone* (Kl 37), Oswald von Wolkenstein, Liederhandschrift B. Neustift (?), 1432, mit Nachträgen 1436 u. 1438. Universitäts- und Landesbibliothek Innsbruck, ohne Signatur, Bl. 34v–35r. © Universitäts- und Landesbibliothek Tirol.
- Abb. 4: Oswald von Wolkenstein *Des himels trone* (Kl 37), Oswald von Wolkenstein, Liederhandschrift A., Neustift (?) 1425. Österr. Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob. 2777, Bl. 15v–16r. © Österr. Nationalbibliothek Wien.





Abb. 2: Oswald von Wolkenstein *Der mai mit lieber zal* (Kl 50), Handschrift A, Bl. 19v.



Abb. 3: Oswald von Wolkenstein *Des himels trone* (Kl 37), Handschrift B, Bl. 34v–35r.

The image displays two pages from a medieval manuscript, folios 15v and 16r. Both pages feature musical notation on staves with square neumes, accompanied by Latin text in Gothic script. The top page (15v) begins with a large, decorated initial 'D' in red and black, followed by the text 'Dumbatene heros des himels trone'. The bottom page (16r) also starts with a large decorated initial 'D' and the text 'Des himels trone...'. The manuscript is written in red and black ink on parchment.

Abb. 4: Oswald von Wolkenstein *Des himels trone* (Kl 37), Handschrift A, Bl. 15v–16r.

Janina Dillig, Sabrina Hufnagel (Bamberg)

## *Under helm und under schylde*\*

### Inszenierungen von Maskulinität in Kunst und Literatur des Mittelalters

In einer „Kultur der Sichtbarkeit“<sup>1</sup>, wie es das europäische Mittelalter mit Sicherheit in weiten Teilen war, werden zentrale Werte über Kunst- und Alltagsgegenstände vermittelt wie auch die Literatur zentrale Elemente dieses historischen Diskurses transportiert. Stehen deshalb Bilder, die Geschichten ‚(weiter-)erzählen‘, im Zentrum dieses Bandes, so versucht es dieser Beitrag *vice versa*: Ausgangspunkt ist ein (spät-)mittelalterliches Kunstobjekt (eine Skulptur, ein Bild oder eine andere Objektivation), dessen Entwurf von Männlichkeit interpretiert wird; daran schließen sich Überlegungen an, wo ein solches Konzept in der mittelalterlichen Literatur verhandelt wird. Ausgehend von der grundlegenden Annahme, dass Literatur und Kunst ihren Ausgang von vergleichbaren Diskursen nehmen bzw. einer historischen Episteme im Sinne Foucaults entstammen,<sup>2</sup> wurde in einem gemeinsamen Projektseminar der Bamberger Germanistischen Mediävistik<sup>3</sup> mit dem German Department der Duke University in Durham, North Carolina<sup>4</sup> die Frage nach der Darstellung von Männlichkeiten in der westlichen (vormodernen und modernen) Kultur gestellt, dessen Ergebnisse in zwei virtuellen Ausstellungen zu finden sind.<sup>5</sup> Im

---

\* ‚Alpharts Tod‘, V. 1315 (zitiert nach: ‚Alpharts Tod‘ und ‚Dietrich und Wenezlan‘ [2007]).

1 Vgl. Wenzel (2009), S. 11.

2 „Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.“ Foucault (1987), S. 124.

3 Projektleitung: Prof. Dr. Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Janina Dillig und Sabrina Hufnagel, Kooperationspartner und Bereitstellung der Ausstellungsobjekte: Historisches Museum der Stadt Bamberg (Dr. Regina Hanemann).

4 Projektleitung: Prof. Dr. Ann Marie Rasmussen unter Mitarbeit von Steffen Kaupp.

5 Die Bamberger Studierendengruppe erarbeitete eine Ausstellung zur Inszenierung von Männlichkeiten in der Vormoderne

(vgl. <http://vc.uni-bamberg.de/moodle/course/view.php?id=2168>, Stand: 10.10.2013, die Studierenden aus Duke konzipierten eine Ausstellung zur Maskulinität in der Moderne (vgl. <http://rivalrousmasculinities.humanitieswritlarge.duke.edu/>, Stand: 10.10.2013).

Folgenden soll der methodische Ansatz dieser Ausstellungen an einem Beispiel erläutert werden.

## Text und Objekt

Eine Diskussion der Verbindung von Bild und Text – im vorliegenden Fall: Objekt und Text – ist in Bezug auf die Kultur des europäischen Mittelalters nicht zuletzt deshalb gewinnbringend, weil die mittelalterliche Kultur geprägt ist durch ein reziprokes Verhältnis von Repräsentation und Sichtbarkeit.<sup>6</sup> Die Literatur des deutschsprachigen Mittelalters partizipiert dabei stark an diversen Visualisierungsstrategien, womit „das Sagen und das Schreiben [als] ein ‚Vor-Augen-Stellen‘“<sup>7</sup> verstanden werden kann. Mit Rückgriff auf Jacques Le Goff<sup>8</sup> und seiner Betonung der höfischen Kultur als einer ‚Kultur der Sichtbarkeit und Gestik‘<sup>9</sup> versteht Horst Wenzel die mittelalterliche Gesellschaft als eine, welche die öffentliche Vergegenwärtigung ihrer Normen primär visuell gestaltet. Die höfische Literatur kann in der Folge als eine ‚Repräsentation der Repräsentation‘ interpretiert werden, da

„[d]ie symbolischen Kommunikationsmedien [...] als Zeichenträger [fungieren], die für die Vergegenwärtigung von Inhalten reserviert sind, in denen Momente der Repräsentation und Konstruktion zusammenwirken.“<sup>10</sup>

Wenzel führt zur Verstärkung seiner Argumentation ein Zitat von Jürgen Becker an: „Ich kann nur schreiben, wenn ich Bilder vor mir sehe“<sup>11</sup>. Der vorliegende Versuch geht von einer vergleichbaren theoretischen Grundlage aus: Erinnern uns Bilder und Objekte nicht auch unmittelbar an Geschichten? Bilder oder Gegenstände sind nicht ‚nur‘ Objekte, sondern verweisen als visualisierte Narrationen auf etwas dahinter Liegendes;<sup>12</sup> sie

---

6 Vgl. v. a. die Arbeiten von Wenzel (1995), Wenzel/Jaeger (2005), Wenzel (2009).

7 Wenzel (2009), S. 9.

8 Vgl. Le Goff (1970), S. 608f.

9 Zur Rolle der Gesten und Gebärden in der Kultur des Mittelalters vgl. außerdem Schmitt (1992), S. 16.

10 Wenzel (2009), S. 11.

11 Vgl. Wenzel (2005), Zitat von Nink. Vgl. dazu Schimmang (2007) sowie Wenzel (2009), S. 11.

12 Dieses Verfahren erinnert an die mittelalterliche Hermeneutik als Lehre vom Verstehen, Auslegen und Interpretieren von Texten im Kontext der transzendentalen ‚Wirk-

imaginieren Bestände des eigenen kulturellen Wissens. Sowohl mündlich als auch schriftlich tradierte Erzählungen sind ein wesentlicher narrativer Bestandteil dieses Wissens; sie werden automatisiert abgerufen und damit in diesem Vorgang immer wieder selbst – auch epochenübergreifend – ‚gespiegelt‘<sup>13</sup>. Objekte können in diesem Sinne auch als ‚Weitererzählung‘ einer Geschichte verstanden werden.<sup>14</sup> Kultur materialisiert (‚objektiviert‘) sich in gegenständlichen Formen – in der Literatur wie in Kunstgegenständen – und zeigt dabei, wie untrennbar geistige und materielle Phänomene miteinander verwachsen sind. Wesentlich ist dabei die kulturelle Codierung der Imaginationsräume, die erst durch einen Aneignungsprozess nach Vorgaben von Texten und Bildern sowie Techniken des Erinnerns und Vorstellens hergestellt werden können.

Ein mögliches Beispiel hierfür ist Peter Paul Rubens' Gemälde von Daniel in der Löwengrube: Sofern man über das Wissen des gleichnamigen biblischen Gleichnisses verfügt, wird die Geschichte beim Betrachten des Gemäldes in unserer Erinnerung aufgerufen. Dabei ist es irrelevant, dass zwischen der Entstehung des Gleichnisses (ca. 2. Jh. vor Christus) und der Entstehung von Rubens' Gemälde (ca. 1630) knapp zwei Jahrtausende liegen.<sup>15</sup> Natürlich handelt es sich bei diesem Beispiel um eine Kongruenz von Objekt und Text, die zusätzlich durch religiöses Wissen verstärkt wird. Doch ein ähnlicher ‚Mechanismus‘ kann für alle Symbole einer Episteme/einer Kultur beansprucht werden. Freilich weist Wenzel hier zu Recht für die jeweilige temporäre Abhängigkeit von Wahrnehmungsprozessen, dennoch kann behauptet werden, dass in der Regel der Kern der Narration durch die Zeit weitgehend erhalten bleibt, sich die äußere Rahmenhandlung (vielleicht epochenspezifisch) verändert, doch grundsätzlich imaginiert das kulturelle Gedächtnis nach der Wahrnehmung quasi gleichbleibende Muster: „Sie [die Dinge, die Autoren] geben den Blick zurück, reflektieren den jewei-

---

lichkeit‘. Diese transzendente Ebene ist im Folgenden jedoch nicht die primäre Interpretationsgrundlage.

- 13 ‚Spiegelung‘ wird hier im Sinne Wenzels verstanden, der den sozialen mit dem medialen Spiegelbegriff koppelt und damit die Ebenen Körper – Bild – Text miteinander verbindet, vgl. Wenzel (2009), S. 16f.
- 14 Vgl. auch die Illustrationen in mittelalterlichen Handschriften, die als zusätzlicher Erzählstrang der Geschichte verstanden werden können, vgl. v. a. Schmidt-Wiegand (1986), außerdem (u. a.) die Tagungsbände Harms (1990) und Wenzel/Lechtermann (2002).
- 15 Vgl. Schäfer in: <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Daniel.htm>, Stand: 10.10.2013.



ligen Zugriff.“<sup>16</sup> Die damit verbundene doppelte Funktion von inneren und äußeren Bildern ist untrennbar mit dem Bildbegriff an sich verbunden und weist außerdem auf eine anthropologische Fundierung hin.<sup>17</sup> Wie Wenzel gezeigt hat, ähnelt dieses theoretische Konstrukt stark der mittelalterlichen Vorstellung vom „äußere[n] Auge als ‚Fenster der Seele‘ [und dem] Sehen mit den ‚Augen des Herzens‘“. <sup>18</sup> Im Kontext einer Ausstellung beweist ein Objekt die

„menschliche Aktivität und Kreativität, besitzt selbst Individualität und Eigenart. Aber erst [der] Versuch kausaler Deutung des Objekts [führt] zum Verständnis kultureller und historischer Zusammenhänge.“<sup>19</sup>

Der Faktor Zeit spielt dabei eine wichtige Rolle: Wenngleich der Sinngehalt eines Objekts als zeitlos verstanden werden kann, ist er dennoch in seiner Deutung gleichermaßen abhängig von den Vorstellungen der Zeit seiner Interpretation. Das Objekt als Sinngebilde wird „zu einer Sache, der dies oder jenes begriffliche Merkmal anhängt; zu einem Sachverhalt, der beurteilt [...] werden kann“<sup>20</sup>. In diesem Reflexionsprozess wird ein Objekt – ein ‚Original‘ seiner Zeit – zum „Wertträger in künstlerischer, ethischer, sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht. Körperliche, geistige und seelische Bezüge werden wirksam“<sup>21</sup>. Das Objekt transportiert so auch die Normen ‚seiner Zeit‘ in ‚andere Zeiten‘ hinein.

Gerade aber in der Kultur des europäischen Mittelalters sind Bild und Text eng verknüpft. So zeigt Wenzel anhand einer Textpassage aus dem *Welschen Gast* Thomasins von Zerklære, dass zur Wahrnehmung durch Auge und Ohr, dem Sehen und dem Hören, die *imaginatio* trete, um das ‚Bild‘ zu vervollständigen; hat die *imaginatio* ein Bild geformt, gebe sie dies weiter an die *memoria*: *imaginâtiô ir swester gît / swaz vor den ougen lît / memorjâ behalten kan / wol, swaz ir swester ê gewan. (Der Welsche Gast, V. 8813ff).*<sup>22</sup> Natürlich gehen diese Bilder der *memoria*

---

16 Wenzel (2009), S. 16.

17 Vgl. Belting (2001), S. 11ff.

18 Wenzel (2009), S. 43; Wenzel erklärt dieses Phänomen anhand von Gottfrieds *Tristan*, dessen Erzählung von Beginn an diesen Zusammenhang voraussetze.

19 Vieregg (2006), S. 44.

20 Gomperz (1929), S. 125.

21 Vieregg (2006), S. 46 (Hervorhebung i. O.).

22 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden zitiert nach der Ausgabe von Eva Willms: *Thomasin von Zerklære* (2004). Übersetzung: *imaginatio* liefert

wiederum mittels der *imaginatio* „in die bildgesättigte Rede“<sup>23</sup> und damit in die Kommunikation ein, wobei die komplexe Bedeutung des mittelhochdeutschen Wortes *bilde* bedacht werden muss: Neben dem Verständnis als Abbild und Vorbild meint es eben auch die innere und äußere Wahrnehmung, die schriftlich oder bildlich vermittelt wird. Gerade in Hinblick auf die *repraesentatio* des mittelalterlichen Adels wird der Bedarf an Visualisierung und stetiger Regenerierung von Status evident. Erst spät kam es im Deutschen zu einer semantischen Ausdifferenzierung des gemeinsamen Funktionsraums von Bild und Schrift, ähnlich dem Lateinischen oder auch Altfranzösischen.<sup>24</sup>

Weiter haben Symbole vor allem eine Eigenheit:<sup>25</sup> Werden Ideative, quasi Objekt gewordene Vorstellungen, einmal visualisiert und damit die „faktischen Machtkonstellationen ins Normative“<sup>26</sup> gesetzt, „mit der Kraft des Wortes Bilder“ entworfen und damit „die Leistungskraft des äußeren und des inneren Auges miteinander“<sup>27</sup> verbunden, so sind diese nicht leicht zu trennen und dominant im narrativen Gedächtnis verankert. Das kollektive Imaginäre wirkt dabei in den verschiedenen Künsten; der theologische, politische und literarische, aber eben auch der kulturelle Diskurs funktionieren innerhalb dieses Phänomens, sie lassen sich aufeinander beziehen und wirken ineinander.<sup>28</sup>

## „Männlichkeiten“

Das für uns interessante normative Ausschlussverfahren und zugleich für die genderpolitische Machtkonstellation des europäischen Mittelalters grundlegende ist die binäre Geschlechtermatrix von Weiblichkeit und Männlichkeit. Diese Trennung muss Judith Butler zufolge bestän-

---

ihrer Schwester, / was vor Augen liegt. *Memoria* / kann aufbewahren, was ihre / Schwester zuvor aufgenommen hat.

23 Wenzel (2009), S. 43.

24 Vgl. Wenzel (2009), S. 44ff.

25 Zur Konstitution von Symbolen vgl. Stollberg-Rilinger (2004); grundlegend zu diesem Thema zudem Althoff (1997).

26 Rehberg (1995), S. 183.

27 Wenzel (2009), S. 15.

28 Vielleicht ließen sich solche Phänomene auch einer *longue durée* zuschreiben, wie sie von den Historikern der Annales-Schule, allen voran Fernand Braudel, vorgeschlagen wurde, vgl. u. a. Braudel (1997).

dig performativ erneuert werden, um Normativität beanspruchen zu können.<sup>29</sup> Insbesondere die Arbeit von Connell hat hierzu aber deutlich gemacht, dass und in welcher Form diese Binarität graduell gebildet wird. Um dann jene diskursive Formation von Männlichkeit zu benennen, die in einem patriarchalen Gesellschaftssystem wie dem europäischen Mittelalter die zentrale Machtstellung innehat, hat Connell im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Patriarchat den Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ geprägt:

„Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“<sup>30</sup>.

Die tatsächliche Partizipation von Männern an dieser Diskursformation ist aber auch historisch sehr gering. Hegemonialität konstruiert sich relational zu Komplizenschaft und Unterordnung, genau wie sie Marginalisierung als Ausschlussverfahren bedingt.<sup>31</sup> Deshalb ist das männliche Subjekt keine einheitliche Entität, die als das ‚Normale‘ das ‚Andere‘ bzw. das ‚Weibliche‘ ausschließt. Im Zuge dessen darf hegemoniale Männlichkeit nicht als absolute Norm verstanden werden, sondern als „eine Position im Geschlechterverhältnis“<sup>32</sup>, das als graduelles Verhältnis eine Pluralität von Männlichkeiten bedingt:

„Die Erforschung der Männlichkeit beginnt mit der Entdeckung des Plurals. Statt eines monolithischen Kollektivsingulars kommen bei genauere Betrachtung eher plurale und widersprüchliche ‚Männlichkeiten‘ zum Vorschein.“<sup>33</sup>

Allerdings erweist sich für eine Analyse von Männlichkeiten in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters der Begriff der hegemonialen Männlichkeit schnell insoweit als unzureichend, als CONNELL sich ausschließlich auf Männlichkeitsformationen der Moderne bezieht, die ihm zufolge nur eine Form von Männlichkeit als hegemonial ausbildet.<sup>34</sup>

---

29 Vgl. Butler (1988) sowie dazu Schößler (2008), S. 10, und Spreitzer (1999).

30 Connell (1999), S. 98.

31 Vgl. Connell (1999), S. 97ff.

32 Connell (1999), S. 91.

33 Erhart (2000), S. 134.

34 Vgl. Dinges (2005), S. 13ff.

Eine Konkurrenz von pluralen Männlichkeitsformen um die Vorherrschaft – immer unter Abgrenzung zur Weiblichkeit –, ist aber sehr wohl denkbar, denn „die Existenz *einer* hegemonialen Männlichkeit setzt *ein* Zentrum gesellschaftlicher und politischer Macht voraus“<sup>35</sup>, das weder für die Postmoderne noch für die Vormoderne nachweisbar ist. Für das europäische Mittelalter lassen sich dabei vor allen Dingen zwei dominante Diskursräume ausmachen, die jeweils eine eigene normative Vorstellung von Männlichkeit entwickeln: der theologisch-philosophische und der höfisch-ritterliche Diskurs.<sup>36</sup>

Beide Diskurse bilden Formationen von Männlichkeit aus, die als dominant überliefert sind. Sie konkurrieren miteinander, weil sie im gleichen geographischen Raum zur gleichen historischen Zeit dominieren, werden aber zugleich immer wieder von untergeordneten Männlichkeiten herausgefordert.<sup>37</sup> Diese untergeordneten Männlichkeitsformen bilden sich durch weitere Ausschlusskategorien neben dem Geschlecht wie Alter, Stand, Religion oder in der Moderne Ethnie und Klasse.<sup>38</sup> Die daraus resultierende Pluralität von Männlichkeiten impliziert zahlreiche Konnotationen und Ungenauigkeiten, die vom Diskurs mitgetragen werden. Dennoch soll im Folgenden eine solche dominante Männlichkeitsform im Rahmen des weltlichen Diskurses anhand der Verbindung von Text und Objekt als eine diskursive Formation historisch rekonstruiert werden.

---

35 Meuser/Scholz (2005), S. 216.

36 Nicht jeder Diskursraum entwickelt eine eigene hegemoniale Männlichkeitsform, hegemonial ist eine Männlichkeitsformation nur bei diskursübergreifendem Anspruch, vgl. Meuser/Scholz (2005), S. 217.

37 Vgl. Hadley (1999).

38 Vgl. Meuser/Scholz (2005), S. 214.



Maskenhelm

Inventarnummer 14/6a, Sammlung Rückel, Historisches Museum der Stadt Bamberg.

## Kunst und Literatur

Als Beispielobjekt haben wir in diesem Rahmen einen Maskenhelm gewählt. Der Helm stammt aus der Sammlung Rückel und ist im Historischen Museum der Stadt Bamberg, konkret in der alten Hofhaltung am Domberg, gemeinsam mit anderen Rüstungsbestandteilen aus ebendieser Sammlung im Rahmen der Dauerausstellung zu sehen. Die Form des Helms ist grundsätzlich die einer Beckenhaube, erinnert jedoch auch an ein Schnauzenvisier. Die Luftlöcher des Visiers, das im sog. italienischen Typus an zwei Drehbolzen befestigt ist, vermitteln den Eindruck von Pockennarben. Das markanteste Kennzeichen von Männlichkeit des Maskengesichts ist der Bart am Kinn. Weiter ist der Helm durch eine groteske Nase und sehr runde, weit geöffnete Augen gekennzeichnet; der Mund des Maskengesichts ist nach unten gezogen, eingebaute Atemlöcher evozieren gefletschte Zähne.

Als Helm steht das Objekt *pars pro toto* für die gesamte ritterliche Rüstung des mittelalterlichen Kämpfers, wie auch das Haupt in der mittelalterlichen Gesellschaft den ganzen Körper repräsentiert.<sup>39</sup> Die Rüstung verkörpert fast sinnbildlich eine der zentralen ständischen Männlichkeitskonzeptionen des Mittelalters: den Ritter. Erst der gerüstete Mann ist ein vollständig (ritterlicher) Mann, wie auch Hartmann von Aue in seinem *Erec*<sup>40</sup> darlegt. Zu Beginn erleidet Erec durch den Schlag eines Zwergs Schande, kann sich aber nicht wehren, *wan Êrec was blôz als ein wîp* (*Erec*, V. 103).<sup>41</sup> Das Fehlen der Rüstung wird gleichgesetzt mit Weiblichkeit als Kontrastpol einer polaren *gender*-Konzeption. Aufgrund dieser Schande muss Erec ausreiten, um seine *êre* – als Mann – neu zu erwerben. Dies kann aber nur geschehen, nachdem er von seinem zukünftigen Schwiegervater eine Rüstung erhalten hat.

Ziel von Erecs Ausritt ist der gerüstete Kampf mit dem Ritter, in dessen Begleitung sich der Zwerg befand. Im weiteren Handlungsverlauf bezwingt Erec den Ritter im Turnierkampf. Weil aber Erecs Position zu Beginn der Erzählung noch am ‚weiblichen‘ Ende der *gender*-Polarität verortet wurde, muss die Männlichkeit des Protagonisten durch den

---

39 Vgl. Wenzel (2003), S. 248f.

40 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Manfred Günter Scholz: Hartmann von Aue (2007).

41 Übersetzung: ... denn Erec war unbewehrt wie eine Frau.

Kampf performativ inszeniert werden. Klein beschreibt den *Erec* in diesem Zusammenhang als eine „komplexe Verhandlung über Männlichkeit“<sup>42</sup>, die zum einen durch Liebe, zum anderen durch die Gewalt des Kampfes hergestellt wird: „Die Männlichkeit des Helden konstituiert sich [...] primär über das diskursive Feld der Gewalt.“<sup>43</sup>

Für den weltlichen Diskurs des europäischen Mittelalters stellt die „Selbstdefinition des adligen Mannes durch sein Gewaltmonopol“<sup>44</sup> auf zwei Ebenen ein zentrales Moment dar. Zum einen sind Gewalt und das Sprechen von Gewalt wie im *Erec* die Möglichkeit der Abgrenzung von Männlichkeit zur Weiblichkeit, zum anderen aber ist Gewalt – dargestellt und umgesetzt im Zweikampf – das Mittel zur „Hierarchisierung von Männlichkeit“<sup>45</sup>:

„Eine solche männliche Identität ist aber nicht in Relation zum Weiblichen konstruiert, sondern in Relation zu dem jeweiligen männlichen Gegenüber, an dem sie sich beweisen kann.“<sup>46</sup>

Der Maskenhelm objektiviert also eine Männlichkeitsformation, die nicht nur Maskulinität festschreibt, sondern vielmehr eine Form von Männlichkeit spezifiziert, die einen privilegierten Status demonstriert: Helm und Rüstung bedeuten einen hohen finanziellen Aufwand, den weitgehend nur der ökonomisch befähigte Adel leisten kann. Damit grenzt sich die Männlichkeitsform ‚gerüsteter Ritter‘ klar anhand seiner demonstrierten Privilegien (ökonomisch und ständisch) von anderen Männlichkeiten ab.

Weiter aber steht die Männlichkeitsformation des Ritters für ein männerbündisches Kollektiv. Deutlich wird dies, wenn man den Maskenhelm des Historischen Museums nicht nur als *pars pro toto* der ritterlichen Rüstung betrachtet, sondern auch als Möglichkeit, durch das Schanzensvisier das Gesicht des Ritters zu verdecken und ihn damit unkenntlich zu machen. Indem Helme das Gesicht verdecken, können „Rüstungen als Identitätsausweis und Identifizierungshindernis zugleich“<sup>47</sup> dienen. Einerseits maskiert der Helm den Ritter zwar nicht vollständig – der Ritter bleibt Ritter –, aber ohne zusätzliche Erkennungsmerkmale verdeckt der Masken-

---

42 Klein (2002), S. 435.

43 Klein (2002), S. 435.

44 Lienert (2002), S. 225.

45 Friedrich (2005).

46 Mindnich (2003), S. 244.

47 Schonert (2005), S. 348.

helm den individuellen Kämpfer. Dieser Widerspruch ist insbesondere in der Gattung des höfischen Romans produktiv.

Der bekannteste *chevalier errant* ist in diesem Zusammenhang sicherlich der Protagonist des *Prosa-Lancelot*<sup>48</sup>, der beste aller Ritter. Ihm ist zu Beginn nicht einmal sein eigener Name bekannt, er muss das Wissen um den eigenen Namen erst im Verlauf der Handlung ritterlich ‚erkämpfen‘. Doch selbst nachdem der Protagonist seinen Namen und von seinem Erbe erfahren hat, handelt der Roman in der Folge vom Verbergen ebendieses Namens: Lancelot hält bei jedem seiner Kämpfe sein Gesicht verdeckt und wechselt sogar mehrfach seinen Schild. Dem Artushof ist er abwechselnd als weißer, roter oder schwarzer Ritter bekannt. Gawain, der erste Ritter des Artushofes, versucht, den unbekanntem Ritter zu identifizieren und ihm damit die Eingliederung in das Kollektiv des Artushofes zu ermöglichen.<sup>49</sup> Dreimal muss Gawain ausfahren, um Lancelot endlich zu erkennen: Durch die erste *queste* erfährt er den Namen Lancelots und kann ihn der Artusgesellschaft verkünden. Dies führt allerdings nicht sofort zu einer Eingliederung Lancelots in die Artusgesellschaft, denn weder können der Artushof und sein Repräsentant Gawain Lancelot als den noch immer für tot gehaltenen weißen Ritter identifizieren noch können sie den roten/schwarzen Ritter als Lancelot erkennen. Erst in der dritten *queste* vor den Toren des *Verlorn Werd* kommt es zu einem Zweikampf zwischen dem Repräsentanten der höfisch-arthurischen Welt (Gawain) und Lancelot, wodurch es Gawain möglich wird, „Lancelots ganze ritterliche Qualität zu erfahren, an der er ihn auch später stets wiedererkennen wird“<sup>50</sup>. Danach kann Lancelot als der erkannt werden, der er ist. Die Folge dieser Identifikation ist aber eben keine Vereinzelung des Ritters, sondern es erfolgt eine Einbindung in das Kollektiv des Artushofes, die zugleich eine Auszeichnung des besten aller Ritter darstellt.

Für Klinger ist die Ritteridentität Lancelots allerdings nur ein Ersatz für seine verlorene Herrscheridentität.<sup>51</sup> Als Lancelot seinen Namen auf seinem Grab im Hof der Dolorosen Garde liest, steht dort: *In dißem grab sol Lancelot ligen von dem Lacke, des kóniges Banes son von Bonewig und Alenen*

---

48 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Hans-Hugo Steinhoff: *Lancelot und Ginover* (1995).

49 Vgl. Klinger (2001), S. 115.

50 Klinger (2001), S. 123.

51 Vgl. Klinger (2001), S. 75.



*synes wibes*<sup>52</sup> (Buch I, 454,4f). Bis zu seinem Tode wird Lancelot ‚der vom See‘ bleiben: „Im Zusatz von *dem Lacke* ist außer dem bislang noch erwartbaren Rückgewinn von Bonewig auch der etwaige Erwerb rangmäßiger Herrschaft negiert.“<sup>53</sup> Der beste aller Ritter kann nicht zugleich Herrscher sein: Während die ritterliche Konzeption die Männlichkeit an ein (ritterliches) Kollektiv bindet, exkludiert die Männlichkeitskonzeption des Herrschers diesen von eben jenen Männlichkeiten des Kollektivs.

Als ein Beispiel dieser ‚anonymisierten Maskulinität‘ kann darüber hinaus eine Textstelle in Wolframs von Eschenbach *Willehalm*<sup>54</sup> gelten, in der Gyburg von Willehalm bei dessen Ankunft verlangt, seinen Helm abzusetzen, damit sie ihn erkennen kann:<sup>55</sup>

der helm und diu *goufe*  
 wart ûf gestricket und ab gezogen.  
 diu künegîn was *unbetrogen*:  
 die mâsen si bekante.  
 mit vreuden si in nante  
 „Willelm ehkurneis,  
 willekomen, werder Franzeis.“  
 (Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*, 92,12–18)<sup>56</sup>

Das Kollektiv dieser kampfbereiten Männlichkeitsformation ist aber nicht nur ständisch definiert, sondern wird sowohl im *Willehalm* als auch im *Prosa-Lancelot* mit Tugenden besetzt.

„Die Figur des ‚höfischen Ritters‘ partizipiert einerseits am Ideal des heroischen Kämpfers, ist andererseits aber eingebunden in das miles-christi-Modell, das die Ausübung von Gewalt unter einen christlichen Wertehorizont stellt.“<sup>57</sup>

---

52 Übersetzung: In diesem Grab wird liegen Lancelot vom See, der Sohn König Bans von Bonewig und seiner Ehefrau Alene.

53 Klinger (2001), S. 89.

54 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Joachim Heinzle: *Wolfram von Eschenbach* (1991).

55 *Willehalm* wird auf Grund des eingetauschten heidnischen Helms – normalerweise trägt er einen Helm mit goldenem Stern – von seiner Gemahlin Gyburg nicht erkannt. Erst nach genauer Befragung und einigen Prüfungen (er muss eine Gruppe gefangener Christen befreien und zuletzt sein Visier öffnen), erkennt sie ihn und lässt ihn nach Orange einreiten, das sie während seiner Abwesenheit alleine verteidigt hatte.

56 Übersetzung: Helm und Kopfschmuck wurden gelöst und abgenommen. Die Königin sah sich nicht getäuscht: sie erkannte die Narbe. Freudig rief sie seinen Namen: „Willelm au court nez, willkommen, edler Franzose!“

57 Hammer (2010), S. 160.

Diese Vorstellung des *miles Christi* sowie das Konzept des *bellum iustum* verbindet Wolframs *Willehalm*<sup>58</sup> mit dem *Rolandslied*<sup>59</sup> des Pfaffen Konrad. Gerade das *Rolandslied* erzählt in seiner affirmativen Darstellung des Krieges davon, wie die christlichen Krieger nach heroischer Gegenwehr als Märtyrer sterben, wobei die religiöse Überformung der dargestellten Gewalt und die Spiritualisierung der Krieger gegenüber der französischen Vorlage signifikant verstärkt und damit eine frappante Antithetik von Christen und Heiden etabliert wird.

Die Rüstung – und dabei vor allem der Helm – dient der Narration dabei in mehrfacher Hinsicht: Der performative Akt der Ausstattung mit einer Rüstung ist das weithin sichtbare Zeichen für den Eintritt des christlichen Kriegers in den (gerechten) Krieg gegen die Heiden, wie im Falle Rolands:

Ruolant sich geraite.  
 mit flize er sich bewarte  
 mit aime liechten roc vesten,  
 daz unter dem himele neweste  
 sînen bezzeren nehain.  
 von sînen brüsten vorne scain  
 ain trache von golde,  
 sam ûz im varen scolde  
 die funken fiures flammen,  
 mit gesmelze bewallen,  
 daz gestaine alsô edele,  
 sôz wol gezam deme helede.  
 der helm hiez Venerant,  
 den der helt ûf bant,  
 mit golde beworchten,

---

58 Auch der *Willehalm* schildert den Krieg zwischen Christen und Nichtchristen (Heiden) in seinen brutalen und blutigen Konsequenzen und thematisiert im Kontext der Kreuzzugsideologie den Märtyrertod des christlichen Kriegers. Darüber hinaus integriert Wolfram aber auch eine Reihe von intertextuellen Bezügen, die eher als Abgrenzung gelesen werden können (bspw. die Beschreibung der heidnischen Gegner, die nicht mehr als Inkarnation des Bösen, sondern als vorbildliche höfische Ritter dargestellt werden; die detaillierte Darstellung des menschlichen Leids als Gegenpol zur abstrakten Kreuzzugsideologie; die Diskussion um die Schonung des Feindes u. a. in Gyburgs Rede vor den Fürsten, vgl. 306,4–310,29): Das *Rolandslied* wird als Kulisse in Erinnerung gerufen (vgl. etwa die Nennung der zentralen Figuren aus dem *Rolandslied* sowie der wichtigsten Requisiten [Rolands Olifant] oder auch der Schlachtruf ‚*Munschoy*‘), um dessen Darstellung der Thematik zu problematisieren.

59 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Dieter Kartschoke: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad* (2007).

den die haiden harte vorchten.  
(Pfaffe Konrad: Rolandslied, V. 3279–3294)<sup>60</sup>

Wie die Beschreibung von Rolands Rüstung eindrücklich zeigt, dient die Rüstung des christlichen Heros aber nicht allein der Verteidigung oder dem Kampf, sondern definiert darüber hinaus als ‚sprechender‘ Schmuck die glorifizierte Außerordentlichkeit des christlichen Kriegers. Diese maskuline Exorbitanz bezieht sich dabei sowohl auf die Kampfestüchtigkeit als auch den Status und die Tugendhaftigkeit des Trägers.<sup>61</sup>

Dieses Zeichen des Aufbruchs in den Kampf und der Betonung der Idealität des Heros funktioniert umgekehrt auch dann, wenn die Ausrüstung der heidnischen Gegner (vgl. u. a. V. 4217ff)<sup>62</sup> oder auch eines Verräters wie Genelun (vgl. V. 2543ff)<sup>63</sup> beschrieben werden. Allerdings steigert diese Darstellung die Superiorität des christlichen Heros, der in seiner Überlegenheit durch die Hilfe Gottes die – scheinbare – heidnische Übermacht am Ende zu besiegen vermag.<sup>64</sup>

- 
- 60 Übersetzung: Roland machte sich bereit. Sorgfältig legte er ein schimmerndes Gewand an, das unter dem Himmel seinesgleichen nicht hatte./ Auf seiner Brust glitzerte ein Drachen aus Gold, als ob aus ihm die lodernen Flammen des Feuers herausführen, umgeben mit Emailschnuck und so kostbaren Edelsteinen, wie diesem Helden zukam. Venerant hieß der Helm, den der Held aufband, verziert mit Gold, den die Heiden sehr fürchteten.
- 61 Besonders auffällig ist dabei freilich die Benennung von Ausrüstungsteilen des Kriegers wie bspw. bei Roland. Zu Personifizierung, ‚Magisierung‘ und der u. a. damit verbundenen Exorbitanz des Helden vgl. u. a. von See (1978), bes. S. 38, Müller (2001), S. 122–128, sowie Müller (2007), S. 72–79.
- 62 *Dô kom Falsaron./ von der erden Dathan unt Abiron/ was er verre gevaren./ ain guldînen aren/ fuort er an deme schilte./ [...] von sînem helme dâ schain/ der liechte karfunkelstain/ unt ander werc spæhe* (V. 4217–4225). Übersetzung: Nun kam Falsaron heran. Aus den Ländern Dathan und Abiron war er weither gekommen. Einen goldene Adler führte er als Schildwappen./ [...] Von seinem Helm erstrahlten ein leuchtender Karfunkel und andere Schmuckstücke.
- 63 *Oliboris hiez ime für tragen/ ein helm harte wol beslagen./ diu liste was rôt guldîn./ er sprach: „Genelûn, lieber friunt mîn,/ disen helm scoltu tragen./ dune darft nehaine angest hân,/ swâ du in des kaiserres scar/ unter disem helme rîtest gar,/ daz dîn dehein wâfen gewinne ...“* (V. 2543–2551) Übersetzung: Oliboris ließ ihm einen schönen Helm bringen; die Spange war aus rotem Gold. Er sagte: „Mein lieber Freund Genelun, diesen Helm sollst du tragen. Du brauchst nicht zu befürchten, daß, wo du im Heer des Kaisers geschützt von diesem Helm reitest, irgendeine Waffe dir etwas anhaben könne ...“
- 64 Im Falle Rolands verliert der christliche Krieger bekanntlich den ‚irdischen‘ Kampf gegen die Heiden aufgrund eines Hinterhalts, erfährt aber durch seinen Märtyrertod einen weitaus größeren Triumph. Ferner gelingt dem christlichen Heer unter Kaiser Karl am Ende ein vernichtender Sieg gegen die Heiden. Dargestellt wird dies, indem

Auf diese Inszenierung der Überlegenheit des christlichen Kriegers zielt letztendlich auch die Entwaffnung und Tötung des heidnischen Kämpfers, die damit die optimale Maskulinität durch den Faktor ‚wahrer Glaube‘ definiert. Das *Rolandslied* verwendet für die Tötung des Gegners quasi synonym die Bezeichnung ‚Helme zerschlagen‘<sup>65</sup>, dies in Verbindung mit der bereits beschriebenen literarischen Ästhetisierung brutaler Gewalt:

dâ vielen ze allen stunden  
 die tóten úber die wunden.  
 [...]  
 die haiden muosen wenken.  
 die wâren gotes kemphen  
 liezen si lúzzel rasten.  
 úber dríe raste  
 hôrt man si wê scrígen,  
 des tiuvels hígen.  
 die helme si verscarten.  
 die halsperge si in zezarten.  
 (Pfaffe Konrad: Rolandslied, V. 4427–4442)<sup>66</sup>

Im Kontext der Kreuzzugsthematik steht hier demnach die Rüstung des christlichen Heros als *pars pro toto* für dessen Superiorität im Kampf gegen die Heiden. Gleichermäßen ‚beweist‘ die rasende Gewalt der christlichen Maskulinität (vgl. u. a. V. 4199ff, 4841ff, 8555ff) gegen die Heiden deren Inferiorität, die sich in erster Linie aus deren fehlendem bzw. falschem Glauben speist.

Weiter steht der Maskenhelm nicht nur für die Einbindung des einzelnen Kämpfers in ein geschlechtliches, ständisches und moralisches Kollektiv, sondern man kann zudem in Bezug auf die Textualisierung des Objekts Helm noch auf eine Beobachtung von Armin Schulz verweisen, der auf einen zentralen gattungstheoretischen Unterschied zwischen dem männlichen Kämpfer der Heldenepik und dem Ritter des höfischen Romans aufmerksam macht.<sup>67</sup> Während Helden wie Lancelot

---

vor allen Dingen der Körper der christlichen Helden gegenüber den heidnischen Kämpfern transzendentalisiert wird, vgl. Schulz 2008, S. 58.

65 So auch ähnlich etwa bei Wolfram von Eschenbach: *Da war manic helm versniten / von den die manlichen striten / bi Terramers kinden* (Wh. 375,1–3)

66 Übersetzung: Unaufhörlich fielen Tote auf Verwundete. [...] Die Heiden mußten zurückweichen. Die wahren Gottesstreiter ließen sie nicht zur Ruhe kommen. Über drei Rasten weit hörte man sie wehklagen, die Teufelsdiener. Sie zerschlugen die Helme und zerrissen ihnen die Rüstungen.

67 Vgl. Schulz (2008), S. 63ff und 182.

oder Iwein als Ritter ihre Identität verheimlich können, kann der heldenepische Kämpfer von Merkmalsgleichen anhand seiner körperlichen Präsenz sofort identifiziert werden. Deshalb wird Siegfried von Hagen erkannt, als er im *Nibelungenlied* – ähnlich wie Lancelot als *chevalier errant* – am Hof in Worms als *unkunde[r] degen* (83,2) ankommt, obwohl Hagen diesen noch nie gesehen hat:<sup>68</sup>

Alsô sprach dô Hagene: „ich wil des wol verjehen,  
swi ich Sivriden nimer hab gesehen,  
sô wil ich wol gelouben, swi ez dar umbe stât,  
daz ez sî der recke, der dort sô hêrlichen gât.“<sup>69</sup>  
(Nibelungenlied, Str. 84)

In der Folge kann Hagen von den Taten Siegfrieds berichten,<sup>70</sup> die nicht wie die Taten Lancelots erst langsam von Gawain in Erfahrung gebracht werden müssen. Der heroische Held kann seine Identität nur schwer mit einem Maskenhelm verbergen, es sei denn er verfügt über eine Art ‚magischen Helm‘ wie Siegfried: Mit seiner Tarnkappe agiert er ebenfalls unerkannt zwischen den Sphären von Öffentlichkeit und Heimlichkeit:

Dannen gie dô Sifrit zer porten ûf den sant  
in siner tarnkappen, da er ein schiffel vant.  
dar an sô stuont vil tougen daz Sigemundes kint.  
(Nibelungenlied, Str. 480, 1–3)<sup>71</sup>

Dieses ‚unerkannte‘ Handeln im Verborgenen steht in der Heldenepik allerdings gleichsam unter dem Verdacht der Illegitimität, mindestens jedoch der *list* – die im *Nibelungenlied* anders als beim Gottfriedschen ‚Tristan‘ meist negativ konnotiert ist, wenngleich auch nicht unbedingt aus Sicht des Handelnden.<sup>72</sup>

---

68 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden im Folgenden zitiert nach: Nibelungenlied (2010).

69 Übersetzung: Da fuhr Hagen fort: „Ich möchte dazu folgendes sagen, obwohl ich Siegfried noch nie gesehen habe, so möchte ich wohl annehmen, wie immer es sich verhält, dass er der Recke sein kann, der dort so stolz auf und ab geht.“

70 Diese Erzählung Hagens kann quasi im Umkehrschluss als literarischer Beleg – wenn freilich auch in Korrelation zur heldenepischen Erzähllogik – für das enge Wechselverhältnis von (Erscheinungs-)Bild und narrativem Wissen verstanden werden.

71 Übersetzung: Siegfried ging in seiner Tarnkappe zum Tor, das zum Ufer führte, wo er ein Boot fand. Das bestieg Siegmunds Sohn unbemerkt.

72 Zur Diskussion von *offenlich* – *heimlich* – *tougen* vgl. v. a. Müller (2007), S. 272–283; zur positiven Konnotation von *list* im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg vgl. Hollandt (1966).

Er sprach: „ich kum noch hinte ze der kemenäten din  
 alsô tougenlichen in der tarnkappen mîn,  
 daz sich mîner liste mac niemen wol verstên.“  
 (Nibelungenlied, Str. 650, 1–3)<sup>73</sup>

Der ‚magische Helm‘, Siegfrieds Tarnkappe, stellt demnach in der Heldenepik sowohl ‚Waffe‘<sup>74</sup> als auch Element anti-heroischer (da heimlicher) Aktivität dar. Dieses Element potenziert also einerseits die heroische Maskulinität, stellt sie aber gleichzeitig auch wieder in Frage, wird sie *heimliche* und damit nicht für jeden einsehbar, benutzt.

Zurück zum Objekt: Der höfische Kämpfer des ritterlichen Kollektivs wird im Objekt des Maskenhelms nicht mit ritterlicher Schönheit dargestellt, sondern mit grotesker Nase und furchterregenden spitzen Zähnen. Das Maskengesicht steht auch für den als Kämpfer schreckenerregenden Ritter. Bei Gottfried wird Tristans Gegner Morold in genau dieser Weise beschrieben.<sup>75</sup> Nachdem Tristan Morold getötet hat, trauert der irische König jedoch um Morold als einen ritterlichen Mann:

er verlôs an disem einen man  
 herze unde muot, trôst unde craft  
 und maneges mannes ritterschaft.  
 (Gottfried von Straßburg: Tristan, V. 7158–7160)<sup>76</sup>

Zu seinen Lebzeiten aber war der Ritter Morold von seinem Äußeren her für seine Gegner so furchteinflößend, dass er diese um deren Männlichkeit berauben konnte:

sô was ouch Môrolt also starc,  
 als unerbermig unde als arc,  
 daz wider in lützel kein man,  
 sach er in under ougen an,  
 getorste wâgen den lip

73 Übersetzung: Er fuhr fort: „Ich betrete noch heute abend in meiner Tarnkappe heimlich Dein Zimmer, so dass niemand hinter meine Künste kommen kann.“

74 Die Tarnkappe verleiht Siegfried nicht nur Unsichtbarkeit, sondern auch unglaubliche Stärke: *Alsô der starke Sivrit di tarnkappen truoc./ sô hêt er dar inne krefte genuoc:/ wol zwelf manne sterke zuo sîn selbes lip.* (Nibelungenlied, Str. 335, 1–3). Übersetzung: Wenn der starke Siegfried die Tarnkappe trug, dann bekam er gewaltige Kraft: nämlich zur eigenen Stärke die von zwölf Männern dazu.

75 Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung werden im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Rüdiger Krohn: Gottfried von Straßburg (1993/1994).

76 Übersetzung: Denn er verlor an diesem einen Mann Kühnheit und Tapferkeit, Hoffnung und Stärke und die Kampfkraft vieler Männer.

ihte mēre danne ein wīp.  
(Gottfried von Straßburg: Tristan, V. 5973–5978)<sup>77</sup>

Das männliche Antlitz im Maskenhelm kann deshalb zwar als eine Beschreibung eines religiösen, ständischen und männlich-ritterlichen Kollektivs verstanden werden, die groteske Umformung aber setzt den Schwerpunkt einer Objektinterpretation auf die Betonung des notwendigen performativen Beweises von (überlegener) Männlichkeit durch den Kampf und körperlicher Stärke.

### „Männlichkeiten“ in Kunst und Literatur des Mittelalters

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Objekt ‚Maskenhelm‘ primär auf eine Formation von Männlichkeit verweist, die eng an die Möglichkeit von Gewalt und Dominanz gebunden ist. Damit wird die zentrale Bedeutung von Gewalt bei der diskursiven Herausbildung von mittelalterlicher Männlichkeit deutlich, die aber zugleich auch ständisch beschränkt ist, weshalb eine Rekonstruktion der einzelnen Aspekte dieser dominanten Männlichkeitsformation anhand der ebenfalls ständisch gebundenen höfischen Literatur der Laiengesellschaft des Mittelalters besonders ertragreich ist.

Wir haben versucht, anhand eines Objektes wie dem Maskenhelm die Möglichkeiten der Rekonstruktion von mittelalterlichen Männlichkeitsinszenierungen darzustellen. Die Beschränkung auf ein Objekt hat aber gleichzeitig auch in der Analyse eine Fokussierung auf die dargestellte(n) Männlichkeit(en) zur Folge. In unserem Fall wurden deshalb beispielsweise klerikale Männlichkeitsformationen außer Acht gelassen – eine wesentliche Ausformung innerhalb der Pluralität von dominanten Männlichkeitsformen in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters, deren Objektivation in zahlreichen anderen Kunstgegenständen dieser Zeit wiederzufinden ist. Es sei angemerkt, dass uns dabei gerade jene Objekte interessant erscheinen, die die Kollision der benannten Männlichkeitsformationen diskursiv verhandeln, so dass es mitunter dem Rezipienten überlassen bleibt, welchen der Männlichkeitsentwürfe er als dominant zu erkennen vermag.

---

77 Übersetzung: Zudem war Morold so stark wie rücksichtslos und boshaft, und kein Mann, wenn er ihn anschaute, getraute sich mehr als eine Frau.

## Bibliographie

### Primärquellen

- „Alpharts Tod“ und „Dietrich und Wenezlan“. Hg. von Elisabeth Lienert und Viola Meyer. Tübingen 2007 (= Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik; 3).
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2010.
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übers. u. kom. von Dieter Kartschoke. Durchges. Ausgabe. Stuttgart 2007 (= RUB; 2745).
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg. ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. Bd. 1: 6., durchgesehene Auflage. Bd. 2: 4., durchgesehene Auflage. Bd. 3: 3., neubearbeitete Auflage. Stuttgart 1993/1994/1991 (= RUB; 4471, 4472, 4473).
- Hartmann von Aue: Erec. Hg. von Manfred Günter Scholz. Übersetzt von Susanne Held. Frankfurt/Main 2007 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch; 20).
- Lancelot und Ginover. Prosalancelot. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147 hg. von Reinhold Kluge, erg. durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris. Übers., kom. und hg. von Hans-Hugo Steinhoff. 2 Bände. Frankfurt 1995 (= Bibliothek des Mittelalters; 14).
- Thomasin von Zerklære: Der Welsche Gast. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin/New York 2004.
- Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Hg. von Joachim Heinze. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer. Frankfurt/Main 1991 (= Bibliothek deutscher Klassiker; 69).

### Forschungsliteratur

- Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997.
- Belting, Hans: Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Braudel, Fernand: Geschichte und Sozialwissenschaft. Die *longue durée*. In: Marc Bloch, Fernand Braudel, Lucien Febvre: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zu einer systematischen Aneignung historischer Prozesse. Hg. von Claudia Honegger. Frankfurt a. M. 1997 (= edition suhrkamp; 814), S. 47–85.
- Butler, Judith: Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Theatre Journal 40/4 (1988), S. 519–531.
- Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Übersetzt von Christian Stahl. Hg. und mit einem Geleitwort versehen von Ursula Müller. Opladen 1999.



- Dinger, Martin: ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ – Ein Konzept auf dem Prüfstand. In: Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Hg. von Martin Dinges. Frankfurt/New York 2005. (= Geschichte und Geschlechter; 49), S. 7–33.
- Erhart, Walter: Männlichkeit als Kategorie der postmodernen Kondition. In: Räume der literarischen Postmoderne. Hg. von Paul Michael Lützeler. Tübingen 2000 (= Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur; 11), S. 127–146.
- Friedrich, Udo: Die ‚symbolische Ordnung‘ des Zweikampfs im Mittelalter. In: Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen. Hg. von Manuel Braun und Cornelia Herberichs. München 2005, S. 123–158.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. In: Foucault, Michel: Die Hauptwerke. Frankfurt/Main 2008, S. 7–469.
- Foucault, Michel: Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts. In: Foucault, Michel: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Hg. von Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow. Frankfurt am Main 1987, S. 243–261.
- Gomperz, Heinrich: Über Sinn und Sinngebilde, Verstehen und Erklären. Tübingen 1929.
- Hadley, D.M.: Introduction: Medieval Masculinities. In: Masculinity in Medieval Europe. Hg. von D.M. Hadley. Edinburgh 1999 (= Women and Men in History), S. 1–18.
- Hammer, Andreas: Der heilige Drachentöter: Transformation eines Strukturmusters. In: Helden und Heilige. Kulturelle und literarische Integrationsfiguren des europäischen Mittelalters. Hg. von Andreas Hammer und Stephanie Seidl in Verbindung mit Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Heidelberg 2010 (= GRM-Beiheft; 42), S. 143–179.
- Hollandt, Gisela: Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan. Wesenszüge – Handlungsfunktion – Motiv der List. Berlin 1966 (= Philologische Studien und Quellen; 30).
- Klein, Dorothea: Geschlecht und Gewalt. Zur Konstruktion von Männlichkeit im ‚Erec‘ Hartmanns von Aue. In: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag. Hg. von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 2002, S. 433–463.
- Klinger, Judith: Der mißratene Ritter. Konzeptionen von Identität im Prosa-Lancelot. München 2001 (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 26).
- Le Goff, Jacques: Kultur des europäischen Mittelalters. München (u. a.) 1970.
- Lienert, Elisabeth: Zur Diskursivität der Gewalt in Wolframs ‚Parzival‘. In: Wolfram-Studien XVII (2002), S. 223–245.
- Meuser, Michael; Scholz, Sylka: Hegemoniale Männlichkeiten. Versuch einer Begriffserklärung aus soziologischer Perspektive. In: Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Hg. von Martin Dinges. Frankfurt/ New York 2005 (= Geschichte und Geschlechter; 49), S. 211–228.
- Mindnich, Ann: *male bonding* – Männerfreundschaft und ritterlicher Zweikampf in Bertholds von Holle „Demantin“. In: Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts. Hg. von Martin Baisch, Hendrikje Haufe u. a. Göttingen 2003 (= Aventiure; 1), S. 233–258.

- Müller, Jan-Dirk: Sage – Kultur – Gattung – Text. Zu einigen Voraussetzungen des Verständnisses mittelalterlicher Literatur am Beispiel des ‚Nibelungenliedes‘. In: 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick. 6. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Hg. von Klaus Zatloukal. Wien 2001 (= *Philologica Germanica*; 23), S. 115–133.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- Nink, Peter: „Ich kann nur schreiben, wenn ich Bilder vor mir sehe“. Gespräch mit Jürgen Becker. In: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte* 52 (2005), S. 61–64.
- Rehberg, Karl-Siegbert: Die Öffentlichkeit der Institutionen. Grundbegriffliche Überlegungen im Rahmen der Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen. In: *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*. Hg. von Gerhard Göhler. Baden-Baden 1995, S. 181–211.
- Schäfer, Joachim: Art. ‚Daniel‘. In: *Ökumenisches Heiligenlexikon*, <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienD/Daniel.htm> (Stand: 10.10.2013).
- Schimmang, Jochen: Eine Lyrik der Aufmerksamkeit. In: *taz* vom 10.07.2007, <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?ressort=ku&dig=2007%2F07%2F10%2Fa0019&cHash=630feeb6d9/> (Stand: 10.10.2013).
- Schmidt-Wiegand, Ruth (Hg.): *Text – Bild – Interpretation. Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*. 2 Bd. München 1986.
- Schmitt, Jean-Claude: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Stuttgart 1992.
- Schonert, Christiane: Rüstung als Maske. Ein Täuschungsmanöver und seine Funktion im Prosalancelot. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52/3 (2005), S. 248–361.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008.
- Schulz, Armin: *Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik*. Tübingen 2008 (= *Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*; 135).
- Spreitzer, Brigitte: Störfälle. Zur Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion von Geschlechterdifferenz(en) im Mittelalter. In: *Manlichiu wip, wiplich man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Internationales Kolloquium der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten 1997. Hg. von Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren. Berlin 1999 (= *Zeitschrift für deutsche Philologie/Beihefte*; 9), S. 249–263.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31 (2004), S. 489–527.
- Vieregg, Hildegard: *Museumswissenschaften*. Paderborn 2006 (= UTB; 2823).
- von See, Klaus: Was ist Heldendichtung? In: *Europäische Heldendichtung*. Hg. von Klaus von See. Darmstadt 1978 (= *Wege der Forschung*; 500), S. 1–38, [wieder in: *K.v.S.: Edda, Saga, Skaldendichtung*. Heidelberg 1981, S. 154–193].

- Weichselbaumer, Ruth: Normierte Männlichkeit. Verhaltenslehren aus dem *Welschen Gast* Thomasins von Zerclaere. In: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur. Hg. von Ingrid Bennewitz, Ingrid Kasten. Münster 2002 (= Bamberger Studien zum Mittelalter; 1), S. 157–177.
- Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter. Berlin 2009 (= Philologische Studien und Quellen; 216).
- Wenzel, Horst/Jaeger, C. Stephen (Hgg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Berlin 2005 (= Philologische Studien und Quellen; 195).
- Wenzel, Horst: Heroische Männlichkeiten? Rittertum und Gender-Trouble im höfischen Roman (*Érec*) und in der Märendichtung (*Beringer*). In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln u. a. 2003 (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 18), S. 248–276.
- Wenzel, Horst/ Lechtermann, Christina (Hgg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere. Köln (u. a.) 2002 (= Pictura et poesis; 15).
- Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Wiebke Ohlendorf (Braunschweig)

## Figurengruppen in Schrift und Bild am Beispiel der Berner *Parzival*-Handschrift Cod. AA 91

Die ausführliche schriftliche Überlieferung des *Parzival* Wolframs von Eschenbach mit über 80 Textzeugen umfasst eine hohe Anzahl an bebilderten Handschriften.<sup>1</sup> Schon die frühen Überlieferungsträger weisen Miniaturen auf, die die Inhalte des Romans für den Rezipienten visualisieren. Als Beispiel sei die Münchner *Parzival*-Handschrift Cgm 19 genannt, deren Entstehung auf den Beginn des 13. Jahrhunderts datiert wird.<sup>2</sup> Die Miniaturen befinden sich auf einer eingefügten Einzellege und zeigen Szenen aus dem Ende des Romans. Durch die Verwendung von Registerbildern geschieht dies in erzählerisch dichter Weise, die auch mehrere Szenen in einem Bild ermöglichen. Die Bebilderung des 15. Jahrhunderts ist hingegen quantitativ deutlich ausgeprägter.<sup>3</sup> Die Bilder erhalten eine zusätzliche gliedernde Funktion, indem sie jeweils Kapiteln zugeordnet sind und vorhandene Tituli mit Inhaltsverzeichnissen korrespondieren.<sup>4</sup>

Die *Parzival*-Handschrift der Berner Burgerbibliothek stellt einen Übergang in der Konzeption und der Funktion der Bilder dar. In ihr werden die Miniaturen sowohl zur Vermittlung von Inhalten genutzt als auch für ein Spiel mit den formalen gestalterischen Optionen von Bebilderungen. Den Codex AA 91 zeichnet eine allgemeine Experimentierfreude aus.<sup>5</sup> Am deutlichsten zeigt sie sich im Umgang mit den variierenden Bild- und Seitenformaten, die von anfänglicher Kolumnengröße hin zur ganzseitigen Gestaltung übergehen. Auch der Umgang mit bildbegrenzenden Linien verändert sich innerhalb der Handschrift. Die ersten Bilder werden mit einem geschlossenen rechteckigen Rahmen eingefasst (z. B.

---

1 Vgl. Bumke (1999) Sp. 1381 f.

2 Vgl. Bumke (1999) Sp. 1382 f.

3 Z. B. die Handschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers UB Heidelberg Cpg 339, ÖNB Wien Cod. 2914 und Sächsische LB Cod. M66 oder der Berner Codex AA 91.

4 So beispielsweise in der Heidelberger Handschrift Cpg 339.

5 Vgl. Curschmann (1992), S. 57.

fol. 8<sup>r</sup>), welcher erst am oberen Rand verschwindet (z. B. fol. 29<sup>v</sup>). Schließlich werden Bilder vollständig ohne Randbegrenzungen (z. B. fol. 118<sup>r</sup>) ausgeführt. Auch auf der Ebene der Detailgestaltung finden sich Belege für die Verwendung fester bildlicher Muster einerseits und Abweichungen andererseits. Eine dieser visuellen Besonderheiten ist das Verhältnis zwischen der Komposition der Miniaturen und der Gestaltung der Schrift im Satzspiegel. Gemeinsam korrespondieren diese Elemente wiederum mit den Bildformaten. Die 28 Miniaturen der Handschrift zeigen einen kompositorischen Schwerpunkt in der Bildaufteilung durch das Gruppieren von Personen. Anhand dieses Beispiels soll die Gestaltungsvielfalt des Berner *Parzival* im Folgenden untersucht werden.

## Gruppierungsstrategien

Die Handschrift weist eine Tendenz auf, Personen nach inhaltlichen und formalen Kriterien in Gruppen aufzuteilen. Das Personeninventar der Bilder aus dem 15. Jahrhundert ist eine Auswahl derer, die der Wolfram'sche Roman über 200 Jahre vorher begründet. Durch Tituli gibt Johann Stemhein, der Schreiber des Codex AA 91, dem Maler vor, welche Szenen in das Bild übertragen werden sollen. Der Maler hat allerdings die Gelegenheit, inhaltlich mehrteilige Bildanweisungen nach seiner eigenen Vorstellung umzusetzen.<sup>6</sup> Diese Selektionsschritte sind bereits interpretatorisch und wirken sich auf die Wahrnehmung des Codex als Gesamtwerk durch den zeitgenössischen Rezipienten aus. Der Maler bietet diesem in der Bebilderung durchgängig stereotype Identifikationsfiguren an, die optisch deutlich herausgearbeitet werden. Dies geschieht zum einen, indem Personen optische Wiedererkennungsmerkmale attributiv zugewiesen bekommen. Bei dem bildlichen Protagonisten Parzival ist dies beispielsweise die individuelle Rüstung, die nach dem Kampf gegen Ither und seiner äußeren Anpassung an den Ritterstand aus einer Plattenrüstung, einer grünen Hose und roten Stiefeln besteht. Da der Helm bis auf

---

6 Z. B. R fol. 165<sup>vb</sup>: *Hie sol man kundrien machen [...] Hie rittent die botten* (Hier soll man Cundrie machen [...] Hier reiten die Boten). Der Maler entscheidet sich dafür, Cundrie darzustellen, und reduziert das Geschehen so auf eine der genannten Handlungen. In älteren Handschriften ist die Abfolge von Ereignissen durchaus innerhalb eines Bildes vermittelt, indem mehrere Sequenzen mit denselben Personen gemalt werden (vgl. z. B. den Münchener *Parzival*-Codex Cgm 19).

die Nasenwurzel reicht, ist das Gesicht meist nicht zu erkennen. Um die Figur des Roten Ritters trotzdem eindeutig zu charakterisieren, erhält der Helm ein rotes Zierband, das in nahezu allen Darstellungen hinter Parzival im Wind flattert. Durch diese Art der Bildrhetorik ist es möglich, auf eine ikonographische Weise auf Personen zu verweisen, ohne diesen ausgeprägte individuelle Züge zu geben. Sie erhalten eine inhaltlich markierte Position im Personeninventar der Bilder. Zum anderen arbeitet der Maler mit formalen Gestaltungsmitteln, um Figuren zu systematisieren und sie Szenen zuzuweisen. Dabei orientiert er sich an den Vorgaben der Kompositionslinien, die durch den allgemeinen Seitenaufbau entstehen. Die Handschrift ist zweispaltig angelegt, wodurch der Satzspiegel rein visuell aus zwei Blöcken besteht. Auch wenn die Kolumnen nicht in einem strengen Block-, sondern einem Flattersatz gehalten sind, ist diese visuelle Aufteilung für die Anordnung der Bilder prägend. Dies bezieht sich offensichtlich auf die Orientierung der Bildergröße an ein- oder zweispaltigen Formaten, aber auf einer weiteren Ebene auch auf die Platzierung von Figuren. Bild und Schrift gehen entsprechend als Elemente der gestalterischen Ebene gleichberechtigt eine Verbindung ein. Die Schrift bezieht sich in diesem Zusammenhang nur bedingt auf die übertragenen Inhalte. Sofern es nicht um eine generelle Kenntnis des Romans oder um die Anweisung der Bildüberschriften geht, wird die Schrift in ihrer Funktion als Schriftbild analysiert. Sie trägt ebenso zur Seitengestaltung bei, wie es durch die Bebilderung selbst geschieht.

Die Bilder im engeren Sinn vermitteln Gruppierungen von Figuren durch mehrere Methoden. Für die folgenden Beispielanalysen sollen diese in inhaltliche und formale Bildgestaltungsmittel unterschieden werden.

### Inhaltliche Bildgestaltungsmittel

Inhaltlich können Figuren gruppiert werden, indem das Dargestellte einen starken Bezug zu textlichen Vorgaben hat und den Inhalt abbildet. Sowohl der gesamte Romaninhalt als auch speziell die Tituli zum jeweiligen Bild sind für das vollständige Aufnehmen der Bildinformationen relevant. Ungeachtet der grundsätzlichen Aussage darüber, was oder wer in den Miniaturen gemalt ist und auf welche Weise dies geschieht, kann der weitergehende Inhalt über ein gewisses Maß hinaus nicht verstanden

werden, wenn die Informationen des Textes nicht in diesen Prozess einbezogen sind. Die dargestellten Inhalte beziehen sich stärker auf die sprachlichen Vorgaben und werden autark möglicherweise missverständlich.<sup>7</sup> Dies verdeutlicht die Relevanz der Verbindung zwischen Schrift und Bild auf der Ebene der inhaltlichen Vermittlung von Informationen.

In Bezug auf die Gruppierung von Personen sind die inhaltlichen Gestaltungsmittel in unterschiedlicher Intensität vertreten. In auffälliger Weise werden beispielsweise auf fol. 47<sup>v</sup> Gruppen konstituiert. Dort wird eine „Tischszene in der Gralsburg“<sup>8</sup> abgebildet, in der vor einer gewölbartigen Wand eine Tafel dargestellt ist, an der vier Personen symmetrisch verteilt sind. An der dem Betrachter zugewandten Seite stehen mittig durch Kronen gekennzeichnet Königin und König<sup>9</sup> gesäumt von je einem sitzenden Begleiter.<sup>10</sup> Durch ihre Anordnung hinter der Tafel separieren sich diese vier Figuren von den beiden weiteren Personen. Sie sind auf der anderen Seite des Tisches platziert und stellen ganz offensichtlich Bedienstete dar. An dieser Trennung zeigt sich ein Aspekt der Gruppenzuordnung, der von einer sozialen Hierarchie ausgeht. Die Trennung der Diener von den Bedienten geschieht durch den Tisch, der als real existierende Barriere dafür genutzt wird, die sozialen Gruppen voneinander zu unterscheiden. Sein Einfluss auf die Gestaltung ist somit inhaltlich zu sehen, denn er ist für die Figuren des Bildes ein haptisch wahrnehmbarer Gegenstand. Die Funktion, die aus dieser Anordnung resultiert, ist relativ deutlich zu erkennen. Beide Parteien haben eine vergleichbare deiktische Haltung. Die Zeigegesten des Königspaares und der Bediensteten sowie einige Blicke weisen auf die Bildmitte, in der sich die Speisen als Sinnbild für die Wundertätigkeit des Grals be-

---

7 Als allgemeines Beispiel für diese Grenze der bildlichen Informationsvermittlung bietet sich die Figur Cunnewares an, die in fol. 60<sup>v</sup> als Mann dargestellt wird. Betrachtet man nur das Bild, so erkennt man die Identität der Figur nicht. Bezieht man den Titulus in die Betrachtung ein, so erfährt man den Namen der Figur. Ist der gesamte Roman bekannt, so weiß man auch, dass es sich bei dieser Person um eine Frau handelt.

8 Schirok (1985), S. 195.

9 Bei den Figuren handelt es sich demnach um Repanse de Schoye und Anfortas. Zur Szenerie im Allgemeinen vgl. auch Schirok (1985), S. 195.

10 Die Vorgabe des Romans besagt für die Anordnung der Personen: *le vier gesellen sundersiz / da enzwischen was ein underviz* (Pz 230,1 f. „Es saßen immer vier Personen zusammen, dazwischen war ein Zwischenraum“; zitiert nach dem Text Karl Lachmanns, die Übersetzungen stammen – soweit nicht anders angegeben – von der Verfasserin).

finden. Auch wenn der *stein* (Pz 469, 28) nicht bildlich umgesetzt wird, so ist er doch indirekt anwesend. Die entstehende visuelle Leerstelle wird von den anwesenden, sozialen Hierarchien mit Bedeutung gefüllt, indem sie einvernehmlich Hinweise geben. Die Aufteilung in Gruppen dient der gesteigerten Aufmerksamkeit und der argumentativen Verstärkung, da alle Beteiligten, gleich welchen sozialen Standes, auf den Gral und seine Wundertaten konzentriert sind.

Ein weiteres Beispiel für inhaltliche Abgrenzung kann die Natur bieten, die im Berner Codex meist symbolisch oder funktional eingesetzt wird. Auf fol. 126<sup>r</sup> ist Gawan zu sehen, der auf dem Land des Gramoflanz und in dessen Gegenwart Zweige von einem Baum bricht. Orgeluse als Initiatorin dieser *aventure* beobachtet die Szene. Der Titulus gibt diese Zweiteilung bereits vor: *Hie komp d[er] kung Gramoflancz czu Gawin geritten do er den crancz / gebrochen hett und hie die herczogin ennent wass[er] vnd lüg czû* (R 126<sup>r</sup>).<sup>11</sup> Die geforderte Trennung durch die zweifache Verwendung des deiktischen Adverbs *hie* führt dazu, dass der Maler die beiden Handlungsorte trennen muss, wenn er sich nicht für eine Reduktion der Inhalte entscheidet. Wie er diese räumliche Trennung umsetzen soll, ist nicht weiter spezifiziert. Der Maler nutzt die Landschaft bzw. das erwähnte *wasser*. Der diagonale Flusslauf bietet sich an, um die Umgebung in zwei Bereiche zu trennen. Er stellt außerdem eine Talsohle dar, die in der Kombination mit der nicht kolorierten Fläche des Himmels ein Dreieck bildet. Der dadurch entstehende visuelle Keil verstärkt die Trennung der Landschaft in zwei Bereiche. Links befindet sich Orgeluse auf einem Pferd, die die Geschehnisse auf der rechten Seite der Landschaft betrachtet, die dem Aufeinandertreffen von Gawan und Gramoflanz vorbehalten ist. Orgeluse wird durch diese Strategie zur passiven Beobachterin – die Aktionen finden auf der anderen Seite des Flusses statt. Daran macht sich der Sinn der Trennung erkennbar: Die Herzogin kann in das Geschehen aufgrund ihres Standortes nicht eingreifen und wird konsequenterweise gleich völlig von der aktiven bildlichen Seite getrennt. Sie hat keinen Einfluss auf die Handelnden mehr, da sie durch die natürlich vorhandene Barriere daran gehindert wird. Der Fluss ist damit inhaltlich als Trennelement einzuordnen.

---

11 Hier kommt der König Gramoflanz zu Gawan geritten, als er den Kranz abgebrochen hat, und hier [kommt] die Herzogin jenseits des Wassers und sieht zu.



## Formale Bildgestaltungsmittel

Beide bisher genannten Elemente können auf der formalen Ebene ebenso als Bildgestaltungsmittel definiert werden. Als diese können sie nur aus der externen Perspektive des Betrachters wahrgenommen werden, da sie von der Bildkomposition abhängen. Auffällige formale Trennelemente stehen wiederum sehr eng neben den inhaltlichen Bildgestaltungsmittel und überschneiden sich durchaus. Als Beispiel kann der bereits erwähnte Tisch der Gralsburg (fol. 47<sup>v</sup>) dienen. Neben der inhaltlich haptischen Barriere zwischen den Dienenden und Bedienten ist die formale Abgrenzung in der visuellen Trennlinie zu sehen, die durch die Fläche des Tisches gebildet wird. Die Tafel wird zum bildlich-rhetorischen Erzählmittel, das dem Betrachter die Grenze der Hierarchien auch visuell vermittelt. Durch diese Betrachterperspektive wird die soziale Unterscheidung sowohl inhaltlich als auch formal verstärkt.

In einem engeren Sinne sind bildkompositorische Methoden als formal zu klassifizieren, wenn sie sich nicht in einem inhaltlichen Gegenstand des Bildes finden lassen. Sie sind daher unabhängig von den Vorgaben des Romans und weitestgehend auch von den Anweisungen der Tituli. Als Ausnahmen können die deiktischen Hinweise angesehen werden, weil sie direkten Einfluss auf die formale Einteilung des Bildes haben. Gerade hinsichtlich Gruppenbildung trägt diese Anweisung zur ‚geometrischen‘ Gestaltung des Bildes zur Wahrnehmung des Inhaltes maßgeblich bei. Die prägnanteste Gruppierungsmethode ist die schlichte Teilung des Bildes in zwei Hälften. Auffällig ist in der Berner Handschrift, dass diese Teilung häufig an der Mittelachse des gerahmten Bildes stattfindet. Grundsätzlich erklärt sich dies durch die ausgeprägte Orientierung der Malereien an der Gestaltung der gesamten Buchseite. Da die Handschrift zweispaltig ist, ergibt sich damit fast zwangsläufig eine Mittelachse, die sich auf die Bilder auswirkt. Da diese in ihrem Format wechseln, kann die Spaltenbreite als Maßstab gesehen werden und ein Bild entsprechend einspaltig oder zweispaltig sein.<sup>12</sup> Der Maler hält sich häufig auch an diese Vorgabe, wenn es sich um ganzformatige Bilder handelt, bei denen auf der eigentlichen Seite keine Textspalten als

---

12 Vgl. fol. 8<sup>v</sup> zweispaltig und fol. 21<sup>r</sup> einspaltig.

Anhaltspunkt vorhanden sind.<sup>13</sup> Die allgemeine Orientierung der Bilder am Seitenspiegel gehört zu den visuellen Eigenarten der Berner Handschrift. Bezogen auf die Mittelachse trägt sie maßgeblich zur Gruppierung von Figuren bei, indem diese sich auf eine der jeweiligen dadurch entstehenden Seiten befinden. Als Beispiel sei fol. 8<sup>v</sup> genannt, an dem im Folgenden die verschiedenen Kompositionselemente erklärt werden. Formale und inhaltliche Bildgestaltungsmittel lassen sich auf der Ebene der Rezeption nicht ohne Weiteres voneinander trennen, können aber als Gestaltungsmittel identifiziert werden.

### Analysebeispiele

Das erste Bild im Berner Codex zeigt die Begegnung Gahmurets und Isenharts, die in Booten auf dem Meer platziert sind. Die Trennung in zwei Gruppen wird durch das Aufeinandertreffen der beiden Boote sehr eindeutig dargestellt. Die Buge bilden auf der formalen Ebene eine kompositorische Linie, die sich auf derselben Senkrechten befindet wie auch die Trennlinie zwischen den Schriftspalten. Die Trennlinie der Schriftspalten wird im Bild nicht nur durch die Boote selber übernommen, auch das Wasser lenkt das Auge des Rezipienten. Die geschickte Anordnung der wirbelartigen Wellen auf der senkrechten Mittelachse führen dazu, dass diese Linie noch stärker als nur über die Inhalte betont wird. Gemeinsam mit der Waagerechten, die durch die Wasserkante und Tauchtiefe der Boote gebildet wird, entsteht durch die Mittelachse eine Kreuzkomposition.

Diese formale Anordnung der Bildelemente lenkt die Wahrnehmung des Betrachters auf die entscheidende Szene, die sich in der Mitte der entstandenen Kreuzkomposition abspielt. Mit der Übergabe des Helms wird auf die abgebildeten Inhalte referiert, die zur Gruppierung beitragen. Der Bezug zur textlichen Grundlage der Handlung, also der Übergabe des Helms von einem zum anderen Gefolge, lässt eine Aufteilung bereits inhärent erscheinen.<sup>14</sup> Durch die Anordnung der Personen in Booten ergibt sich eine Trennung zu Gruppen nahezu von selbst.

---

13 Vgl. fol. 128<sup>f</sup> (Versöhnungsszene zwischen Orgeluse und Gawan).

14 Vgl. Pz 58, 1–30.

Von dieser visuell-kompositorischen Aufteilung wird im weiteren Verlauf der Handschrift auch abgewichen. In fol. 62<sup>r</sup> ist beispielsweise zu sehen, wie der reitende Parzival von rechts zu einer Gruppe hinzukommt, die von Artus und der Königin angeführt wird und ihm begrüßend entgegen tritt. Parzival als einer ‚Mann-Pferd-Gruppe‘ wird eine zwar isolierte, aber auch positiv betonte Stellung zugeteilt. Seine Abgrenzung geschieht einerseits, indem er von der rechten Seite auf die Gruppe zureitet, dem Rezipienten also nicht mehr der intuitive Zugang der Leserichtung geboten wird. Andererseits sitzt Parzival noch immer im Sattel. Dies führt jedoch nicht dazu, dass er als Reiter erhöht abgebildet wird, sondern seine ‚Gruppe‘ durch die Größe des Tieres mehr Bildfläche einnimmt.

Da das Bild etwa aus den oberen zwei Dritteln der gesamten Seite besteht, bleibt genügend Raum für einen Schriftanteil, der in der üblichen, zweispaltigen Umsetzung genutzt wird. In diesem Fall jedoch entspricht die formale Anordnung des Bildes nicht der symmetrischen Spaltenaufteilung. Der linke Vorderhuf des Pferdes markiert einen Punkt auf einer Linie, die diffus in mehrere Richtungen weiter verfolgbar ist: zum einen durch den Zielpunkt der Köpfe der arthurischen Gruppe, zum anderen zum Kopf Parzivals. Da die Gesichter einander zugewandt sind, wird der Betrachter auf den entstehenden Zwischenraum gelenkt, der durch die auffälligen Zeigegesten der Hauptakteure unterstützt wird. Diese Aufspaltung der Mittelachse führt dazu, dass die königliche Gruppe an den linken Bildrand gerückt wird. Sie vermitteln den Eindruck, als seien sie gerade aus dem außerbildlichen Raum getreten.<sup>15</sup> Die deutliche Betonung des reitenden Parzival führt dazu, dass er mehr Platz einnimmt, als es ihm von den Vorgaben des Romans zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Entwicklung als Ritter zustehen würde. Die freundliche Begrüßung der königlichen Gruppe betont seine Stellung, lässt seine besondere Rolle bereits erahnen. Die Bebilderung der Handschrift weist eine „Tendenz zu einer allgemeinen Überhöhung“<sup>16</sup> auf, die ermöglicht, dass Parzival als Ritter bildlich idealisiert wird. Da

---

15 Da sich die Gruppe im Bild des vorangehenden fol. 61<sup>v</sup> in einer Bewegung befindet und sich diese Bilder im aufgeschlagenen Buch gegenüber stehen, ist dieser Bewegungseindruck bewusst gestaltet.

16 Saurma-Jeltsch (1992), S. 150.

Parzival sich seines Fehlverhaltens noch nicht bewusst ist und sowohl die Krise als auch den Weg der Wiedergutmachung noch vor sich hat, hebt er sich durch die Überschätzung des eigenen Rittertums von dem königlichen Gefolge ab. Obwohl er den formalen Hauptanteil des Bildes und durch seine exponierte Position auf dem Pferd eine formal erhöhte Stellung einnimmt, ist er dennoch deutlich von der ätherischen Gruppe der höfischen Kultur entfernt. Parzival sieht zwar wie ein Ritter aus, wie die ikonographischen Inhalte auch belegen, kann aber in seiner Vergleichswelt noch nicht als ein Ritter gesehen werden, da ihm die vollständige Entwicklung zu diesem Zeitpunkt noch fehlt. Letzteres zeigt sich durch die formale Abgrenzung zum Gefolge.

In den bisherigen Beispielen haben sich Gruppen nach sozialen Kategorien der Herkunft (Boote mit unterschiedlichen Heeren), Hierarchie (Diener, Bediente) und der Zugehörigkeit zur ritterlich-höfischen Welt konstituiert. Als ein letztes exemplarisches Unterscheidungskriterium (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) soll das Geschlecht dienen, wie es im Bild der Orgeluse schon ansatzweise erkennbar ist.

Fol. 47<sup>r</sup> zeigt „Parzival vor der Gralsburg“<sup>17</sup>. Von links reitet der junge Ritter auf eine Burgfassade zu, von deren Zinnen ihn drei Personen beobachten. Im Verhältnis zur Gebäudegröße sind die Proportionen nicht realistisch. Da in dieser Szene Parzival in seiner Rolle als *gast* gezeigt wird, lässt sich an der sicheren Entfernung der Beobachter die gebotene Vorsicht vor einem Reisenden erkennen. Parzival weist auf das offene Tor der Burg, womit er einerseits dem ihn begrüßenden Diener sein Ziel angibt und andererseits die Kommunikation zwischen ihnen für den Betrachter kenntlich gemacht wird. Die Situation spielt sich jedoch, trotz der freundlichen Aufnahme, vor den Burgmauern ab. Parzival isoliert sich damit inhaltlich von der Gemeinschaft des Gralshofes. Seine Außenseiterrolle wird auch formal umgesetzt. Das Bild ist an einer Mittelachse in eine Hälfte der Natur und eine der Architektur geteilt. Parzival befindet sich als reisender Mann auf der Seite der Landschaft, wohingegen die statische Beobachtergruppe auf der Burgmauer eindeutig zwei Frauen umfasst.<sup>18</sup> Diese Polarisierung von statisch-weiblicher und aktiv-männlicher Ikonographie findet sich auch in weiteren

---

17 Schirot (1985), S. 163.

18 Die linke Figur trägt, vor allem im Vergleich mit dem Diener, männliche Züge.

Bildern. Ein Beispiel ist die Darstellung der Jeschute in fol. 23<sup>f</sup>. Ungeachtet der eigentlichen Handlung, der ersten, übergriffigen Begegnung Parzivals mit Jeschute, ist das Zelt nicht nur ein Symbol des Lagers, in dem sich ihr Bett befindet. Durch die Kombination der bildlichen Elemente einer höfischen Dame und des Innenraums des Zeltes wird durch die Ikonographie der Handschrift auf die höfische, kulturelle Welt verwiesen. Parzival als männlicher Reisender steht bildlich und metaphorisch außerhalb.

Sieht man einmal von der selbstbewussten Orgeluse ab, werden die Frauen auffällig häufig mit Innenräumen, der Nähe zu Gebäuden, Anspielungen auf Architektur oder Vergleichbarem verbunden. Ihre damit betonte Ortsgebundenheit geht sogar so weit, dass die Pflege Gawans nach dem Kampf im *schastel marveille*, die durch drei Frauen übernommen wird, hinter einer angedeuteten Zinne stattfindet (fol. 118<sup>v</sup>). Da sie zudem auf einer Wiese platziert ist, wäre diese Verbindung zu einer undefinierten Landschaft eigentlich ausreichend für die Konstitution eines vagen Handlungsraumes. Trotzdem wird eine Burgmauer ergänzt, die die unmittelbare Nähe zur befestigten sicheren Lage verdeutlicht. Dies geschieht ungeachtet dessen, dass die Mauer etwa ein Drittel des Bildes einnimmt und vor der eigentlichen Handlung platziert ist. Sie grenzt den Betrachter durch ihre massive Fläche von dem Geschehen ab und lässt ihn zudem im Unklaren darüber, ob es innerhalb oder außerhalb der Burg stattfindet. So führt die nahezu zwingende Verbindung von Frauengruppen zu Befestigungen und das scheinbar inhaltsleere Ergänzen von Architekturelementen dazu, dass die eigentliche Orientierung der Frau zur zivilisierten Welt ad absurdum geführt wird, wenn in diesem Fall nicht mehr eindeutig erkennbar ist, welche Seite Gawans Pflegerinnen einnehmen.

## Fazit

Die Malereien im Berner *Parzival*-Codex bilden visuelle und inhaltliche Kategorien der Trennung in figurative Gruppen und erreichen damit zunächst eine Zuordnung zu Stereotypen. Diese ermöglichen dem Rezipienten, die Bilder der Handschrift einzuordnen. Die stereotypen Gruppen unterstützen das erzählerische Hauptthema der Bilder, den Ent-

wicklungsstand der Parzival'schen Sozialisation in der höfisch-ritterlichen Welt. Sie vermitteln den Status dieses Verlaufs, der sich von den anfänglichen inhaltlichen und formalen Abgrenzungsstrategien zum Ende des Romans zu einer abschließenden Integration wandelt.<sup>19</sup> Im positiven Sinne dienen die formalen kompositorischen Mittel ebenso wie die inhaltlichen dazu, eine Zugehörigkeit zu vermitteln. Im negativen Sinne grenzen sie Gruppen voneinander ab bzw. aus.

Der Maler schafft mit der Bildung von stereotypen Gruppen durch die Zuordnung nach Geschlecht, Hierarchie, Stand und erzählerischer Funktion der Figur Maßstäbe zur Vergleichbarkeit des Personeninventars. Er bietet einem Rezipienten gleichzeitig an, sich selbst in diese Skala der höfischen Welt einzuordnen. Die Erfahrungen der in den Bildern des Berner Codex dargestellten, nachträglichen Sozialisation des isolierten jungen Mannes in der ritterlich-höfischen Welt kann auf diese Weise von der Handschrift in die außersprachliche und -bildliche Realität des Rezipienten übertragen werden.

---

19 Die letzten Bilder der Handschrift sind nahezu ausschließlich Versöhnungsszenen (Fol. 128<sup>r</sup> Gawan und Orgeluse, fol. 158<sup>v</sup> Feirefiz und Parzival) oder fügen die Protagonisten in eine feste Gruppe ein wie beim gemeinsamen Ritt zur Gralsburg (fol. 165<sup>v</sup> und fol. 166<sup>v</sup>).

## Bibliographie

### *Primärquellen*

- Pz:** Wolfram von Eschenbach: Parzival. Text und Übersetzung. Studienausg., 2. Aufl./mittelhochdt. Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bernd Schiroke. Berlin [u. a.] 2003.
- Hs. G:** Münchener Wolfram-Handschrift (Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19). Hrsg. durch das Parzival-Projekt. Bern 2008. [CD-Rom 2008].
- Hs. n:** Wolfram von Eschenbach: Parzival. Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 339. [<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339j>].
- Hs. R:** Berner Parzival-Handschrift (Burgerbibliothek, Cod. AA 91). Hrsg. durch das Parzival-Projekt. Bern 2009. [DVD 2005].

### *Forschungsliteratur*

- Curschmann (1992):** Curschmann, Michael: Der Berner ‚Parzival‘ und seine Bilder. In: Probleme der Parzival-Philologie: Marburger Kolloquium 1990, hrsg. von Joachim Heinzle [u. a.]. (Wolfram-Studien 12). Berlin 1992. S. 153–171.
- Saurma-Jeltsch (1992):** Saurma-Jeltsch, Liselotte E.: Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen ‚Parzival‘-Handschriften. In: Probleme der Parzival-Philologie. Marburger Kolloquium 1990, hrsg. von Joachim Heinzle [u. a.]. (Wolfram-Studien 12). Berlin 1992. S. 124–152.
- Schiroke (1985):** Schiroke, Bernd: Wolfram von Eschenbach ‚Parzival‘. Die Bilder der illustrierten Handschriften (Litterae 67). Göppingen 1985.

Evelyn Meyer (Saint Louis & Bamberg)

## „Der Maler konnte oder wollte nicht lesen“ – oder vielleicht doch?

Die Text-Bild-Bezüge der Blutstropfenepisode in den illustrierten *Parzival*-Handschriften

Zugegebenermaßen, das Zitat Michael Curschmanns im Titel zum Maler der Berner *Parzival*-Handschrift „Der Maler [...] konnte oder wollte nicht lesen“<sup>1</sup> ist hier aus seinem Zusammenhang genommen, aber es war genau dieses Zitat, welches mich dazu anregte, über die inhaltlich-thematische Gestaltung der Bilder in Handschriften nachzudenken: Woher genau nahmen die Maler und Zeichner ihre inhaltlichen Impulse für die *Parzival*-Illuminationen? Wie viel konkrete Textkenntnis hatten sie und wie viel davon ließen sie in die Bilder einfließen? Oder trifft die in der (älteren) Forschung oft propagierte Text-un-kenntnis<sup>2</sup> oder fehlende Sorgfalt im Umgang mit dem literarischen Stoff in den Bildern doch auf sie zu,<sup>3</sup> die zu ‚falschen‘ Umsetzungen des Textes in den Illuminationen geführt haben sollen? Dass es Illuminationen in den Handschriften gibt, die faktisch mit dem Inhalt des niedergeschriebenen *Parzival* nicht übereinstimmen, lässt sich nicht abstreiten, und auch nicht dass diese zum Teil auf fehlerhafte oder nicht eindeutige Anweisungen des Rubrikators oder auf fehlende Textkenntnis zurückgehen können. Aber nicht jede Unstimmigkeit im Verhältnis zwischen Text, *tituli* und Illumination ist deshalb unbedingt als ‚falsch‘ anzusehen. Außerdem nehmen diese Unstimmigkeiten auch recht unterschiedliche Formen an: Sie „reichen von bloßen Inkongruenzen im Bilddetail über Eigenwilligkeiten bei der Szenenauswahl und über Merkwürdigkeiten in der Wahl der Bildformel bis hin zu nahezu völliger Ignoranz des Textes bei der Gestaltung einer Bildszene“<sup>4</sup>, wie Sabine Obermaier für die illuminierten *Parzival*-Handschriften zusammenfasst. Hier stellt sich dann die Frage, wie man mit solchen Un-

---

1 Curschmann (1992), S. 163.

2 Siehe z. B. Schirok (1982), S. 142.

3 Z. B. Benziger (1914), Wegener (1926), aber auch noch Koppitz (1980). Siehe hierzu auch die Besprechung von Obermaier (2005), S. 27b.

4 Obermaier (2005), S. 27b.



stimmigkeiten umgeht, ob man sie eher negativ wertet, den Malern fehlende Textkenntnis oder ein überwiegend blindes Befolgen der rubrizierten Anweisungen unterstellt und den Bildern als Erzählmedium im Vergleich zum mündlich oder schriftlich überlieferten Text einen untergeordneten Rang zuweist, oder aber versucht, die Eigentümlichkeiten der Epenillustration aus den spezifischen Bedingungen zu erhellen, denen der Herstellungsprozess mittelalterlicher Bilderhandschriften unterlag, wie dies vor allem Norbert Ott, Michael Curschmann, Lieselotte Saurmajeltsch und Bernd Schirok getan haben. Damit werden die Text-Bild-Inkongruenzen als ein Resultat der Arbeitsteilung zwischen Schreiber, Rubrikator und Illuminator begreifbar. Andererseits sagt Ott aber auch, dass „[d]ie Bildzeugnisse [ ] nicht den Text [reproduzieren], sondern [ ] auf den Stoff [reagieren], [ ] ihn zum Anlaß [nehmen], um eine neue Geschichte exemplarisch vorzuführen.“<sup>5</sup> Wenn man Unstimmigkeiten als ein Reagieren auf und sich Auseinandersetzen mit dem Stoff vonseiten der Illuminatoren versteht, eröffnet dies neue Interpretationsmöglichkeiten und deutet auf festere, ineinandergreifende Bezüge des Erzählens durch Wort und Bild und auch darauf, dass die Illuminatoren mit stilistischen Mitteln ihres Mediums eigene narrative Akzente setzten. Somit wird die narrative Leistung der Maler im Medium Bild aufgewertet und auch in engeren Zusammenhang mit dem schriftlich Erzählten gebracht. Anhand der Illuminationen der Blutstropfenepisode, die in vier der sechs illuminierten *Parzival*-Handschriften zu finden sind,<sup>6</sup> möchte ich den bewussten Umgang des Illuminators mit seinem Stoff veranschaulichen. Der Bilderzyklus der Berner Handschrift von 1467 besteht aus fünf kolorierten Feder-

---

5 Ott (1993), S. 57.

6 Wien, Cod. 2914, ca. 1440–1445, Lauber-Werkstatt (1 Bild für die Blutstropfenepisode); Heidelberg, Cpg 339, ca. 1443–1446, Lauber-Werkstatt (2 Bilder für die Blutstropfenepisode); Dresden, M 66, ca. 1445–1450, Lauber-Werkstatt (2 Bilder für die Blutstropfenepisode) und Bern, Cod. AA 91, 1467, Süddeutschland / Schweiz (5 Bilder in einem Bilderzyklus für die Blutstropfenepisode). Keine Illuminationen zur Blutstropfenepisode sind in den beiden Münchener-*Parzival* Handschriften aus dem 13. Jahrhundert erhalten: München, Cgm 19, ca. Mitte des 13. Jahrhunderts (in dieser Handschrift ist nur die Bebilderung des Endes der Geschichte enthalten) und München, Cgm 18, ca. 1270er (in dieser Handschrift war ein großes Bildprogramm vorgesehen, aber nur die erste Miniatur wurde ausgeführt; für die Blutstropfenepisode waren 7 Bildstreifen beziehungsweise 14 Doppelbilder vorgesehen.) Ich verweise im Folgenden mit dem heutigen Aufbewahrungsort auf die jeweilige Handschrift, z. B. der Wiener *Parzival*.

zeichnungen.<sup>7</sup> Hier lässt sich zeigen, wie der Illuminator konsequent die rubrizierten Anweisungen durch gute Textkenntnisse bildlich korrigierte und ergänzte, indem er viele Details aus der Blutstropfenepisode in die Bilder hinein malte, die so in den *tituli* nicht erwähnt wurden. Am Beispiel der drei Handschriften aus der Lauber-Werkstatt, die heute in Wien, Dresden und Heidelberg aufbewahrt werden, wird nachgewiesen, dass es trotz der wortgleichen Anweisung der Überschrift zu unterschiedlichen bildlichen Ausgestaltungen und inhaltlichen Interpretationen kommt und wie eine Illumination, die zunächst wirkt, als sei die Anweisung völlig falsch verstanden worden, den Inhalt dieser Szene mittels visuellen Erinnerns an Vorhergeschehenes doch ‚richtig‘ erzählt, indem sie Artus- und Gralswelterzählstränge visuell fester miteinander verknüpft. Die Blutstropfenszene wird in den Lauber-Handschriften auf insgesamt fünf Illuminationen dargestellt, einmal in der Wiener Handschrift<sup>8</sup> und je zweimal in der Heidelberger<sup>9</sup> und Dresdener Handschrift<sup>10</sup>.

Die fünf Bilder in dem Zyklus der Blutstropfenszene im Berner *Parzival* stellen die ganze Episode mit den wichtigsten Handlungsstationen in richtiger Reihenfolge und auch gemäß dem Text ‚richtig‘ im Bildmedium dar. Die Position der Bilder stimmt inhaltlich mit dem erzählten Text überein. Allerdings gehen die Bilder deutlich über die Anweisungen des Schreibers hinaus, indem sie Details aus der Erzählung aufnehmen. In dem ersten Bild auf Bl. 56r (s. Abb. 1) wurde der Maler angewiesen, Folgendes zu malen: „*hie hielt parczifal by dem falcken / Der die gans gefange het*“ (Bl. 56r)<sup>11</sup>. Dies tut er auch und das hätte ausgereicht, um das Bild deutlich als Anfang der Blutstropfenszene zu identifizieren.

7 Cod. AA 91, Bl. 56r, 57v, 58r, 59v & 60v: siehe Abbildungen 1–5.

8 Cod. 2914, Bl. 179v: Die Illumination kann unter <http://data.onb.ac.at/rec/AL00165619> eingesehen werden, indem man dort das Wort „Digitalisat“ anklickt und dann Bild 376 wählt.

9 Heidelberg Cpg 339: Die Illuminationen können hier eingesehen werden:

Bl. 208v: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339i/0430>

& Bl. 218v: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339i/0450>.

10 Dresden M 66: Die Illuminationen können hier eingesehen werden:

Bl. 197r: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/12735/399/>

& Bl. 218v: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/12735/419/>.

11 „Hier hielt Parzival bei dem Falken, der die Gans gefangen hatte“. Alle Transkriptionen aus den Handschriften und Übersetzungen sind meine eigenen. In den Transkriptionen sind Kürzel aufgelöst und werden als solche durch Klammern gekennzeichnet.

Parzival wurde in roter Rüstung auf seinem Pferd sitzend gemalt. Sein Speer ist aufgerichtet, womit fehlende Kampfbereitschaft signalisiert werden soll. Das Pferd steht vor einem Stück schneebedeckten Boden, auf dem drei Blutstropfen zu sehen sind, und das Pferd schaut in den Baum hinauf, in dem der Falke die Gans weiter verletzt. Somit ist klar, dass der Maler zwar der Anweisung folgte, aber in der Illumination auch andere Episoden-identifizierende Merkmale hinzufügte, nämlich den schneebedeckten Boden und die drei Blutstropfen darauf. Nicht ganz textgenau ist die Darstellung, wie der Falke die Gans verwundet. In der Handschrift heißt es:

Mit hurte flog er vnd(er) sy  
 Der falk vnd schlug ir eine hin  
 So daß sy Im harte kum enbrast  
 Vnd(er) eines gefalne(n) rones ast  
 An ir hohen flug ward ir so we  
 Vß ir wunden vff den schne  
 Vielent dry zech(er) blütes rot  
 (Berner-Parzival, Bl. 56ra 7–13; Pz. 282, 15–20)<sup>12</sup>

Im Text verwundet der Falke die Gans im Flug, die sich dann unter einen auf den Boden gefallen Baumstamm retten kann. Im Bild krallt der Falke die Gans im Baum fest, die ihm hilflos ausgeliefert ist und somit kaum eine Überlebenschance hat, da er weiter auf sie einhackt, was durch weitere fallende Blutstropfen angedeutet wird und durch seinen Schnabel, mit dem er erneut in die Wunde der Gans pickt. Wie man solche Unstimmigkeiten im Bild im Vergleich zum Text oder Detailergänzungen im Bild, die über die Rubrikatur hinausgehen, zu interpretieren hat, wird man zum Teil von Bild zu Bild entscheiden müssen. Hier verstehe ich es einerseits als ergänzende Korrektur vonseiten des Malers, ebenso als ein Indiz für dessen genaue Textkenntnis, die er einsetzt, um die Gewalt und Macht, die in dieser Episode eine so große Rolle spielen, aus verschiedenen Perspektiven bildlich darzustellen: die brutale Gewalt des Falken und die Macht der *minne*, die Parzival im Bild der Blutstropfen gefangen nimmt.

---

12 „Mit Eile flog der Falke zu der Gans hinunter und schlug ihr eine Wunde, so dass sie ihm nur mit Mühe unter einen gefallen Baumstamm entkam. Sie kam durch ihren hohen Flug zu Schaden. Aus ihrer Wunde fielen drei rote Blutstropfen auf den Schnee.“ Der Text wird nach der jeweiligen Handschrift mit Blatt-, Spalten- und Zeilenangabe zitiert. Zur Orientierung im Roman gebe ich zusätzlich die Standard-Zählung an.

Die Anweisung für das zweite Bild (s. Abb. 2) lautet: „*hie hept parczifal vnuersinnet / ob den drin troppfen bliüt im schne*“<sup>13</sup> (Bl. 57v), doch das wurde hier so nicht gemalt, vermutlich da es sich nicht merklich vom ersten Bild unterschieden hätte. Stattdessen zeigt der Maler, wie ein anderer Ritter Parzival, der tief in das Bild der Blutstropfen im Schnee versunken ist, in die Gegenwart zurückzuholen versucht, indem er ihn mit seiner Lanze auf den Helm schlägt. Laut der Handlung kann das nur Keye sein, was auch durch den Text direkt unter dem Bild in der linken Spalte bestätigt wird, da er dort namentlich genannt wird. Der Illuminator malt zwar das, was in der Anweisung steht, nämlich den über den Blutstropfen im Schnee sinnenden Parzival, aber er fügt Keye und dessen Kampfesaufforderung textgerecht hinzu. Wenn der Maler sich ausschließlich an die Rubrikatur gehalten hätte und den Text nicht lesen konnte bzw. ihn nur schlecht gekannt hätte, dann hätte diese Illumination so nicht gemalt werden können. Das dritte Bild (s. Abb. 3) dieses Zyklus zeigt den Kampf zwischen Parzival und Keye gemäß der Rubrikatur „*Da streit parczifal mit key nach / dem vns er wid(er) zu Im selbs kam / von versinen sin(er) amis*“<sup>14</sup> (Bl. 58r), der Maler ergänzt aber über den *titulus* hinausgehend im Bild, dass Parzival Keye verwundet und besiegt hat: Keye hat seine Lanze schon verloren, sie liegt am Boden, und dort, wo Parzival seine Lanze auf Keyes Rüstung gestoßen hat, tropft Blut herunter und seine Haltung macht deutlich, dass er gerade rücklings vom Pferd fällt. Dies wird auch in anderen Kampfszenen bildlich so dargestellt, sowohl in der Berner Handschrift als auch in den Lauber-Handschriften.<sup>15</sup> Die Bildanweisung für das vierte Bild (s. Abb. 4) lautet: „*Hie hept parczifal by den schne / Vnd wie zu*

---

13 „Hier hält Parzival wegen der drei Blutstropfen im Schnee in Gedanken versunken an.“

14 „Da kämpft Parzival gegen Keye, nachdem er aus seiner Liebesversunkenheit wieder zu sich selbst kam.“

15 Im Berner *Parzival* wird Ither auf Bl. 28v in der gleichen Position dargestellt, mit der fallenden Haltung und mit dem tropfenden Blut genau dort, wo Parzivals Speer auf ihn trifft; ebenso in Bl. 38r, 40v und 52v. Besonders auffällig ist in diesem Kontext der visuell anders gestaltete Bruderkampf (Bl. 156v), der die Brüder zu Fuß kämpfend zeigt und mittels einer symmetrischen Komposition deren Gleichwertigkeit betont. Als ein Beispiel aus den Lauber-Handschriften sei hier auf Bl. 197r aus dem Dresdener *Parzival* verwiesen, welches ich im Folgenden kommentieren werde, aber dort werden Parzivals Kämpfe gegen Segramors und Keye in einem Bild zusammengefasst und die beiden Ritter werden in dieser Haltung als durch Parzival vom Pferd gestoßen und somit als besiegt markiert.

*Jm kam Her gawan*<sup>16</sup> (Bl. 59v), was auch dargestellt wird, aber wieder darüber hinausgehend erweitert der Maler die Komplexität des Bildes durch Textwissen, indem er einen unbewaffneten Gawan zeigt, der Parzival friedlich und ohne ritterliche Aggression begegnet, und der gerade die Blutstropfen bedeckt, um endgültig Parzivals *minne*-Bann zu brechen. Das letzte Bild in diesem Zyklus (s. Abb. 5) zeigt, wie Parzival und Gawan auf ihren Pferden sitzend von einem Pagen oder unbewaffneten Ritter empfangen werden. Hier ist dem Illuminator wohl ein ‚Fehler‘ unterlaufen, denn die Anweisungen lauten: „*Hie vart parczifal mit he(r) Gawan / vnd wirt empfangen von Cüneware(n)*“<sup>17</sup> (Bl. 60v). Wer den Text kennt, weiß, dass Cunneware eine höfische Dame ist und die Figur im Bild, die die beiden Ritter in Empfang nimmt, dies nicht ist. Dieser Fehler des Illuminators wurde mehrfach in der Forschung als solcher erwähnt, u. a. von Curschmann, der diesen als eines von vielen Indizien der fehlenden Textkenntnis des Malers sieht, da dieser nicht weiß, wer Cunneware ist.<sup>18</sup> Dies mag einfach ein Fehler sein, aber alternativ könnte man auch eine Korrektur des Malers vermuten, denn im höfischen Protokoll haben Damen Ritter zwar empfangen und ihnen die Rüstung abgenommen, aber sich nicht automatisch um deren Pferde gekümmert, wie es die Figur rechts im Bild tut. Dieser Figurentausch im Bild von Cunneware zu einem Pagen kann als bewusste Korrektur im Bild gemäß höfischen Protokolls verstanden werden. Andererseits könnte man diesen Figurentausch auch als einen Rückgriff auf eine Bildformel für Empfangsszenen verstehen,<sup>19</sup> denn in der Illumination für Parzivals Ankunft auf der Gralsburg (Bl. 47r) wird Parzival ebenfalls so von einem Pagen empfangen, der ihm das Pferd abnimmt, so wie es der Page hier mit Gawans und Parzivals Pferden tut.

Michael Stolz hält die Berner *Parzival*-Handschrift für ein „charakteristisches Beispiel für den literarischen Geschmack eines städtischen Publikums in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts“ und konstatiert, dass „die Berner Handschrift eine Version [beinhaltet], in der die höfischen und religiösen Dimensionen der Dichtung nur noch gebrochen vermittelt

---

16 „Hier hält Parzival beim Schnee und wie Herr Gawan zu ihm kam.“

17 „Hier reist Parzival mit Herrn Gawan und wird von Cunneware empfangen.“

18 Vgl. Curschmann (1992), S. 163.

19 Siehe auch Curschmann (1992), S. 164.

sind“<sup>20</sup>. Diese Bearbeitung des Stoffes durch den Schreiber Johann Stemhein habe zu inhaltlichen Abweichungen gegenüber der älteren Überlieferung und öfters zu missglückten Bemühungen um eine verständlichere Vermittlung der Dichtung geführt, was „in der wiederholten Missdeutung einzelner Verse, in der verzerrten Wiedergabe von Textzusammenhängen bei den Malanweisungen und nicht zuletzt in der Missachtung dieser Vorgaben durch den Zeichner“ zu bemerken sei.<sup>21</sup> Curschmann geht hier noch weiter in seiner negativen Bewertung dieses Zeichners, wenn er sagt:

Wer hier freilich heute diese Handschrift durchblättert (und dazu den Kommentar von Bernd Schirok), der muß den Eindruck bekommen, daß da ganz wenig wirklich stimmt und paßt. Daß weder die Bilder noch oft auch die Rubrikaturen in besonders deutlichem oder bedeutungsvollem Einklang mit dem Text stehen, sobald es ein wenig ins Detail geht – das allein wäre natürlich kein Grund zu Verwunderung, das ist eher normal [...]. Aber die Bilder haben oft auch wenig mit den Rubrikaturen zu tun, und die Rubrikaturen wiederum ähneln manchmal eher skribalen Selbstgesprächen als Hinweisen an die Adresse des Malers oder Lesers. [...] Der Künstler wiederum scheint wiederholt diesen „Anweisungen“ nicht gefolgt zu sein, an anderen Stellen hätte er es aber doch getan, wenn auch nicht, ohne u. U. eine Formulierung mißzuverstehen oder nicht textgerecht zu interpretieren; einmal könnte er sich selbständig (und richtig) am Text orientiert haben, gleich darauf fehlte ihm jedoch offenbar die elementarste Textkenntnis, um eine Figur korrekt zu identifizieren, usw.<sup>22</sup>

Eine Experimentierfreudigkeit in den Illuminationen lässt sich in dieser Handschrift nicht abstreiten, die auch Curschmann schon erwähnt,<sup>23</sup> denn es gibt zum Beispiel kein festes Bildformat: Man findet ein Kolumnenbild, aber vor allem querformatig-zweispaltige und ganzseitige Bildformate, die dem Maler durch das von Stemhein angelegte Layout vorgegeben waren. Auffallend ist meiner Meinung nach in den Illuminationen allerdings nicht die in der Forschung dominierende Bewertung des Berner Illuminators, der willkürlich und eigenwillig mit den Anweisungen zu den Bildern umgegangen sei und nicht lesen konnte oder wollte,<sup>24</sup> sondern wie von mir oben gezeigt sich eher durch eine hohe Detailgenauigkeit auszeichnet, mit der er die meist vagen, allgemein gehaltenen Rubrikaturen in seinen bildlichen Darstellungen der Geschichte korrigierte

---

20 Stolz (2009), S. 7.

21 Stolz (2009), S. 7–8.

22 Curschmann (1992), S. 154–155.

23 Siehe Curschmann (1992), S. 157.

24 Siehe Curschmann (1992), S. 163.

und ergänzte, die auch in den anderen Bilderzyklen auffällig ist und die nur aufgrund guter Textkenntnisse und einer Auseinandersetzung mit dem Stoff in die Illuminationen einfließen konnten. Hier kommt es in den Bildern weit mehr zu textnahen Ergänzungen als zu textfernen, ‚fehlerhaften‘ Bildern, die das Resultat mangelnder Sorgfalt oder Unkenntnis der Erzählung seitens des Malers sein sollen.

Den Lauber-Handschriften liegt ein völlig anderes Muster der Bebilderung der Handschriften zugrunde, da die Bilder meist an den Anfang eines Kapitels oder einer inhaltlichen Texteinheit positioniert wurden und so der Gliederung des Textes dienen. Die Illuminationen nehmen jeweils die ganze Seite ein und die Rubrikaturen sind sowohl Kapiteltitle als auch Anweisung für den Illuminator.<sup>25</sup> Auch für die Lauber-*Parzival*-Handschriften wurde den Malern bei der Gestaltung der Illuminationen in den Text-Bild-Beziehungen fehlende Textkenntnis beziehungsweise ein fast ausschließliches Verlassen auf die Anweisungen über die Rubrikaturen unterstellt.

In der Forschung ist nachgewiesen worden, daß für die Lauber-Handschriften nicht die Kenntnis des Romantextes Grundlage für die Illustration ist, sondern die Überschriften den Bildinhalt vorgeben. Damit bilden Überschriften und Bilder eine sich bedingende Erzählkette von Situationen. Wie wenig dann nur noch Romantext und Bild korrespondieren, läßt sich in der dritten der Lauberhandschriften, der Heidelberger Handschrift, Handschrift n, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg. 339 beobachten.<sup>26</sup>

Dass die Maler sich primär auf die Anweisungen mittels der Rubrikatur verlassen haben, lässt sich nicht abstreiten, aber dies allein ist kein Grund daraus zu schlussfolgern, dass Romantext und Bild nur noch wenig korrespondieren. Vielmehr wird auch hier wieder ersichtlich werden, dass die Illuminatoren Textwissen über die Anweisungen hinausgehend in die Illuminationen eingearbeitet haben. Saurma-Jeltsch konnte feststellen, dass die Wiener und Dresdener Handschriften durch die Malergruppe A bebildert wurden,<sup>27</sup> wohingegen die Heidelberger Handschrift von einem einzelnen Maler illuminiert wurde, Maler O,<sup>28</sup> der nicht Teil der Malergruppe A war.

25 Vgl. Saurma-Jeltsch (1992) v. a. S. 140–141; Saurma-Jeltsch (1987), S. 47; Saurma-Jeltsch (2001), Bd. 1, S. 80 ff.

26 Unzeitig (2004), S. 306.

27 Saurma-Jeltsch (2001), für Wien: Bd. 2, S. 114; für Dresden: Bd. 2, S. 34.

28 Saurma-Jeltsch (2001), für Heidelberg: Bd. 2, S. 65.

In allen drei Handschriften findet sich jeweils eine Illumination am Anfang von Buch VI.<sup>29</sup> Die Dresdener- und Heidelberger Handschriften beinhalten noch ein weiteres Bild der Blutstropfenepisode, in dem Keye Parzival zum Kampf herausfordert.<sup>30</sup> An diesem ersten Set von Illuminationen in den drei Handschriften fällt sofort auf, dass keine Blutstropfen im Schnee gemalt wurden, die in Parzival tiefe *minne*-Versunkenheit hätten auslösen können. „Der Akzent liegt deutlich auf den Kampfhandlungen, die nicht näher begründet werden“<sup>31</sup>, allerdings werden diese als Kampfgewirr und nicht als aufeinander folgende Zweikämpfe verbildlicht. Jedes Bild zeigt drei Ritter, die miteinander kämpfen; einer von ihnen ist immer deutlich als Parzival zu erkennen. In dem Bild der Wiener Handschrift sehen wir noch eine vierte Person. Die Rubrik ist dieselbe in allen drei Handschriften und lautet „*Wie parcifal seg(re)mors und keien nider stach und mit gawane do für tûse für*“<sup>32</sup> (Wien Bl. 179v), jedoch interpretieren die Illuminatoren die Anweisung jeweils etwas anders. So wie sie formuliert wurde, kann man sie als einen gleichzeitigen Kampf Parzivals gegen Segradors und Keye verstehen, wie es der Maler in der Dresdener Handschrift malte (Bl. 197r), der uns somit eine inhaltliche Alternative vor Augen stellte. Dort werden zwei Ritter gleichzeitig durch Parzivals Lanzenstoß von ihren Pferden gestoßen. Parzival ist nach Ausweis der übrigen Bilder eindeutig die Figur links im Bild. Bei den beiden anderen Figuren lässt sich nicht feststellen, wer Segradors und wer Keye sein soll. Beide werden mittels der schon im Kontext der Berner Illuminationen erwähnten fallenden Haltung als besiegt markiert, obwohl Parzivals Lanze nur die vordere Figur von seinem Pferd stößt. In dem Wiener Bild (Bl. 179v) und dem Heidelberger Bild (Bl. 208v) wird jeweils ein Aufeinanderfolgen der beiden Zweikämpfe bildlich dargestellt, indem immer ein Ritter als schon besiegt dargestellt wird, im Wiener Bild mittels der zerbrochenen Lanze und seines Nicht-Beteiligtsein am Zweikampf und noch eindeutiger im Heidelberger Bild, da er schon im Vordergrund besiegt am Boden liegt. Im Wiener Bild (s. Abb. 6) ist

29 Wien Bl. 179v, Heidelberg Bl. 208v und Dresden Bl. 197r; Weblinks für diese Illuminationen siehe Fußnoten 8–10.

30 Heidelberg Bl. 218v und Dresden Bl. 207r; Weblinks für diese Illuminationen siehe Fußnoten 9–10.

31 Viehhauser-Mery (2009), S. 335.

32 „Wie Parzival Segradors und Keye niederstach und mit Gawan zu Artus zog.“



Parzival eindeutig die Figur vorne links, die die Figur vorne rechts mit ihrer Lanze rückwärts vom Pferd stößt. Hinter diesen beiden Figuren sind noch zwei weitere Figuren zu sehen, direkt hinter Parzival ist Gawan, der nicht nur an seinem typischen breitrempigen Hut zu erkennen ist, sondern auch zusätzlich daran, dass er textgerecht völlig unbewaffnet ist. Die Figur hinter der vorderen rechten Figur muss Segramors sein, da seine Lanze schon zerbrochen ist; er hält das untere Ende noch in der Hand, die Spitze liegt im Vordergrund auf dem Boden. Obwohl das Bild zuerst den Eindruck eines gleichzeitigen Kampfgewirrs erzeugt, wird nach genauerer Betrachtung deutlich, dass der Maler die Sequenz der Kämpfe in der Blutstropfenszene in dieser Illumination über die vage Anweisung hinaus dargestellt hat: Segramors, mit dem Parzival zuerst gekämpft hat, wird mittels der zerbrochenen Lanze als besiegt dargestellt; Parzivals Kampf gegen Keye findet gerade statt und geht zu Ende, da Keye durch die fallende Haltung des Besiegten dargestellt wird; und Gawan, der zuletzt zu Parzival kommt, wird unbewaffnet dargestellt. Trotz der Einschränkung auf eine Bildseite hat dieser Illuminator die drei wichtigsten ritterlichen Szenen bei den Blutstropfen im Schnee darstellen können.

Viehhauser-Mery interpretiert die Figur, die ich als Segramors verstehe, als eine zweite bildliche Darstellung von Parzival, der sich mit Gawan unterhält, Gawan, der ihn über die beiden gewonnenen Kämpfe gegen Segramors und Keye informiert. Er führt als Beweis dafür an, dass die hintere rechte Person „dem gelockten Parzival-Typus“<sup>33</sup> entspricht, und die zersplitterte Lanze, nach der Parzival auch im Text (Pz. 302,17ff) im Gespräch mit Gawan fragt. Somit unterscheidet Viehhauser-Mery zwei unterschiedliche Szenen in diesem Bild, eine Kampfszene im Vordergrund und die friedliche Verhandlung zwischen Gawan und Parzival, die Parzivals Rückkehr zum Artushof ermöglicht. Dies sei die bildliche Gestaltung der zweiten Hälfte der Rubrikatur „*wie parcifal [...] mit gawane do für tuse fur*“ (Bl. 179v).<sup>34</sup> Ich stimme mit Viehhauser-Mery überein, dass es offensichtliche Parallelen zwischen diesen beiden Figuren gibt, die er für die ‚zwei‘ Parzivale hält, aber es gibt auch feine Unterschiede in ihnen, die von Bedeutung sind. In keiner Illustration dieser Hand-

---

33 Viehhauser-Mery (2009), S. 336.

34 Viehhauser-Mery (2009), S. 334–336, v. a. S. 336.

schrift, in der Parzival in Rüstung gezeigt wird, erhält er eine an Blütenblätter erinnernde Dekoration auf den Schulterblättern, wie dies bei der hinteren, rechten Figur der Fall ist. Außerdem sind die Waffenröcke dieser beiden Figuren unterschiedlich und nach Ausweis der übrigen Illustrationen ist die Figur links auch durch den Waffenrock als Parzival gekennzeichnet. Obwohl diese Unterschiede fast unmerklich sind, sind sie doch ausreichend, um zwei unterschiedliche Figuren zu sehen und nicht eine doppelte Darstellung Parzivals.

Im korrespondierenden Heidelberger Bild (Bl. 208v) wurde das Aufeinanderfolgen der beiden Kampfszenen bildlich noch eindeutiger betont. Zwar fehlt Gawan hier im Bild völlig, aber es ist eindeutig, dass der erste Kampf, gegen Segradors, schon zu Ende gegangen ist, da dieser am Boden kniend dargestellt wird, während Parzival, die Figur im Bild rechts, gerade gegen einen weiteren Ritter, Keye, kämpft. Der Kampf ist hier noch nicht entschieden, denn beide sitzen aufrecht auf ihren Pferden und haben die Lanzen auf dem Brustschild ihres Gegners platziert.

Die Bildüberschrift aller drei Illuminationen stellt hier eine inhaltliche Zusammenfassung der ritterlichen Handlungen der gesamten Blutstropfenszene dar, allerdings fehlt die durch die Blutstropfen im Schnee in Parzival ausgelöste *minne*-Versunkenheit völlig, die ein wichtiger Teil dieser Episode in der Erzählung ist und die auch seine Kampfleistung noch beachtlicher werden lässt. Dass die Betonung auf den ritterlichen Alltag gelegt wurde, sollte nicht überraschen, denn, wie schon Saurma-Jeltsch und Ott aufzeigten, zeigt das Bildprogramm in den *Lauber-Parzival*-Handschriften fast ausschließlich den ritterlichen Alltag.<sup>35</sup> Allerdings stellen diese drei Illuminationen im Kontext dieser Handschriften auch wieder eine Ausnahme dar, denn normalerweise wird das Bild in unmittelbarer Nähe zum geschriebenen Wort in der Handschrift positioniert. Diese drei Bilder hier zeigen nicht den Anfang von Buch VI, zum Beispiel Artus' Suche nach dem roten Ritter oder Parzivals einsame Nacht im Wald, was sonst gemäß der Praxis zwischen schriftlichem Wort und Bildposition in der Illumination zu erwarten wäre. Hier wurde aber gemäß der Rubrikanweisung etwas gemalt, was erst einige Seiten später über mehrere Seiten hinweg erzählt wird. Weiterhin ist ungewöhnlich, dass in einem Bild mehrere aufeinanderfolgende Hand-

---

35 Vgl. Saurma-Jeltsch (1992), S. 146; Ott (1984), S. 357–359.

lungen zusammengefasst werden – es gibt nur ein weiteres solches Bild in den *Lauber-Parzival*-Handschriften, in dem zwei aufeinanderfolgende Handlungen in einem Bild dargestellt wurden.<sup>36</sup> Normalerweise wird ein Moment aus der Erzählung im Bild aufgegriffen. Auch in diesen Bildern haben die Maler Details in die Bilder mit hinein gemalt, die ihnen nicht in der Bildüberschrift vermittelt wurden, z. B. die zerbrochene Lanze oder den Ausgang der Kämpfe. Deshalb sollte man auch hier daraus schließen, dass die Illuminatoren gute Textkenntnisse besaßen und diese über die Anweisung hinausgehend in die Ausgestaltung der Bilder einbrachten. In der Blutstropfenepisode geht es u. a. ja um eine Darstellung der ritterlichen Überlegenheit Parzivals, der selbst völlig unwillig und unvorbereitet aus einer tiefen Trance heraus kurz und schmerzlos zwei der besten Artusritter besiegen kann, und genau dies haben die Maler in diesen drei Illuminationen auf eigene Weise betont, indem sie Parzival mittels der visuellen Überlagerung mehrerer Einzelkämpfe als eine Art ‚Superhelden‘ malten. Sie nutzen eine nicht eindeutige Anweisung, um ihr Textverständnis von *Parzival* in dieser Episode mittels ihrer malerischen Möglichkeiten zu illustrieren.

Eine weitere, noch drastischere Umsetzung einer Überschrift finden wir in dem nächsten Bild der Blutstropfenepisode in der Dresdener und der Heidelberger Handschrift. Über beiden Bildern steht wieder dieselbe Anweisung: „*Also key den helt parcifal mit dem sper umb den helm slüg vnd jach er muse wachen vnd sich gege(n) ym wern*“<sup>37</sup> (Heidelberg Bl. 218v). Der Maler aus der Malergruppe A in der Dresdener Handschrift weiß, dass beide Ritter ebenso wie Parzival in seinem Trancezustand auf Pferden sitzen und dieser den heranreitenden Keye nicht wahrgenommen hat. Er malte Keye rubrikengerecht und auch textgerecht, indem er Keye Parzival mit seiner Lanze an dessen Helm schlagen lässt, um diesen aus seiner Trance zu wecken und zum Kampf aufzufordern. Interessanterweise trägt

---

36 Das andere Sequenzbild befindet sich ebenfalls im Heidelberger *Parzival* (Bl. 104r) und stellt im Bild rechts die trauernde Sigune am Sarg Schionatulanders in der Klause dar und links im Bild, wie sie vor der Klause mit Parzival spricht. Man kann dieses Bild sowohl von links nach rechts als auch in umgekehrter Richtung lesen, da Sigune ständig um ihren Geliebten klagt und diese Klage nur unterbricht, wenn sie selbst unterbrochen wird wie z. B. durch die wiederholten Begegnungen mit Parzival.

37 „Wie Keye den Held Parzival mit dem Speer auf den Helm schlug und ihm sagte, dass er aufwachen und sich gegen ihn zur Wehr setzen müsse.“

Parzival in dieser Illumination im Gegensatz zur vorherigen einen Helm.<sup>38</sup> Der Maler O der Heidelberger Handschrift interpretiert diese Überschrift auf eine verblüffende Weise neu (s. Abb. 7). Parzival liegt an einen Felsen gelehnt unbewaffnet am Boden und schläft beziehungsweise ist tief in Gedanken versunken. Ein bewaffneter Ritter, Keye, steht hinter dem Felsen und hält eine Lanze in der Hand, die er in Parzivals Kopf zu stoßen scheint. Interessant ist auch, dass beide Enden der Lanze eine Spitze haben, eine Metallspitze, die Keye hier nicht benutzt, und eine stumpfe Spitze aus Holz, mit der er Parzival an den Kopf schlägt. Normalerweise haben die Lanzen in diesen Illuminationen nur eine Metallspitze, die die Ritter im Kampf gegen ihren Gegner einsetzen, und nicht auch noch eine Spitze aus Holz am anderen Ende. Die Frage stellt sich natürlich, warum diese Lanze zwei Spitzen hat. Ist dem Maler hier beim Vorzeichnen ein Fehler unterlaufen, indem er die Lanzenspitze bei Parzivals Kopf zuerst gezeichnet hat, was er dann bei der farblichen Ausgestaltung des Bildes korrigierte und deshalb eine Metalllanze an das andere Ende der Lanze malte? Wollte er somit vielleicht Verwirrung oder ein Missverständnis vermeiden und hat deswegen daraus eine stumpfe Holzspitze am kopfnahen Lanzenende gemalt? Dies sind mögliche Erklärungen, aber es ist auch möglich, dass die untere Lanzenspitze Teil einer bewussten Umgestaltung seitens des Malers ist, wodurch er an andere herabgestoßene Lanzen erinnert, die ich im Folgenden weiter besprechen werde. Außerdem fehlt ein Turnierkrönchen auf der Lanzenspitze, durch das der Tod des Gegners verhindert werden sollte, was zusätzlich Keyes aggressives Verhalten gegenüber Parzival im Bild hervorhebt. So wie dieses Bild gemalt wurde, muss der Betrachter Parzivals Tod befürchten. „Da der Zeichner offenbar wie der Rubrikator keine Vorstellung davon hatte (oder haben wollte), dass Parzival am Pferd sitzend in den schlafähnlichen gedankenverlorenen Zustand fällt, hat er den Helden wie einen normalen Schlafenden dargestellt – und dabei wäre eine Rüstung wohl unpassend gewesen.“<sup>39</sup> Diese bildliche Darstellung passt zum einen nicht zum Inhalt der Erzählung, aber auch nicht zu dem ersten Bild, welches Buch VI in dieser Handschrift einleitet, in dem Parzival als ‚Superheld‘ dargestellt wurde. Offensichtlich hat dieser Maler einige Aspekte der

---

38 Siehe Viehhauser-Mery (2009), S. 338.

39 Viehhauser-Mery (2009), S. 338.

Überschrift sehr wörtlich genommen, nämlich, dass Parzival am Schlafen war, er aufgeweckt werden musste, und dass Keye ihm dafür mit seiner Lanze an den Kopf schlug, alles also ein Indiz dafür, dass der Maler seine *Parzival*-Erzählung doch nicht so gut kannte, um Parzivals Aufwecken als ein Aufwecken aus einem Trancezustand zu verstehen. Dieses unerwartet ‚falsche‘ Bild lädt allerdings zur Kontemplation und einer tieferen Auseinandersetzung mit ihm ein, so wie es Menschen im Mittelalter gewohnt waren und so wie Parzival es hier im Text über den Blutstropfen tut. Laut Joachim Bumke

stellt [Parzival] einen Zusammenhang zwischen dem Blut der verwundeten Gans und Condwiramurs' Schönheit und dem Blut an der Grallanze her, ein Zusammenhang, der nicht logisch-kausal begründet ist, der vielmehr in der Vision bildhaft erkennbar wird. Im Schnee am Plimizoel entdeckt Parzival den Zusammenhang von *wîp* und *grâl*.<sup>40</sup>

Vielleicht hat der Maler O dieses Bild absichtlich umgestaltet, damit die Betrachter dieser Illumination ähnliche Zusammenhänge entdecken. Diese dominante Position der Lanze, die sich von oben auf Parzivals Kopf hinabsenkt, so als ob Keye ihn erstechen möchte, ruft sofort Bilder an andere prominente Lanzen aus der *Parzival*-Erzählung in Erinnerung, nämlich die Lanze, mit der Gahmuret getötet wurde, indem man sie ihm durch den aufgeweichten Diamantheilm in den Kopf stieß, und die Lanze, die Anfortas in seine Wunde gestoßen wird, um seine unerträglichen Schmerzen zu lindern. Diese beiden Lanzen wurden auch schon in der Forschung mit der Blutstropfenepisode in Zusammenhang gebracht. Bruno Quast zum Beispiel verbindet die Lanze, die Gahmuret tötete, mit dieser Szene, da sie einer ähnlichen Transformation von Objekt oder Bild in einen Körper unterworfen ist, die hier die Blutstropfen im Schnee zu Condwiramurs werden lässt.<sup>41</sup> Matthias Meyer verbindet die Grallanze und deren Blutstropfen während Parzivals erstem Besuch auf der Gralsburg mittels des jahreszeitlich ungewöhnlichen Schneefalls mit der Bluts-

---

40 Bumke (2001), S. 52; ähnlich Florian Kragl: „Die Blutstropfen – daran lassen Erzähler und Parzival keinen Zweifel – verweisen auf Condwiramurs, auf ihre Schönheit, dann im Weiteren auf Parzivals Liebe zu ihr, und, in Gedanken versunken, rufen sie in Parzival – vielleicht wegen des Blutes? – auch die Erinnerung an den Gral (wohl: sein Versagen auf der Gralsburg) wach (296,5f).“ Kragl (2013), S. 136.

41 Für eine genauere Analyse siehe Quast (2003), v. a. S. 50–55, vergleiche hierzu auch Pz. 111,30–112,2.

tropfenszene, der ja in beiden Episoden fällt.<sup>42</sup> Wäre es somit nicht möglich, diese ungewöhnliche Illumination als eine visuelle Umgestaltung und Neuinterpretation dieser Szene zu verstehen, in der es um weit mehr geht, als nur den Moment bildlich darzustellen, in dem Parzival zum Kampf geweckt werden soll? Dass dies im Bild beinhaltet ist, ist offensichtlich, aber gerade die ungewöhnliche Position Parzivals am Boden, der gedankenversunken oder schlafend und unbewaffnet in den Himmel starrt, und diese so dominante, herunterstoßende Position der Lanze, welche so eindeutig Erinnerungen an die Grallanze und die Gahmuret tötende Lanze wachruft, weisen auf eine bewusste und gewollte Umgestaltung dieser Illumination hin. Indem sie bildlich an markante Episoden aus der Artuswelt (Gahmurets Lanze) und aus der Gralswelt (Anfortas' Lanze) erinnert, die sich gerade auf besondere Weise in der Blutstropfenepisode kreuzen,<sup>43</sup> kann diese umgestaltete Illumination als eine andere Zusammenfassung dieser Episode verstanden werden, nicht als Zusammenfassung der ritterlichen Kämpfe wie bei den Illuminationen, die an den Anfang von Buch VI gesetzt wurden, sondern mittels visuellen Erinnerns an schon gehörte Bilder und gesehene Geschichten aus der Grals- und Artuswelt als komplexe Zusammenführung von Erzählsträngen und Themen, wie dies auch im schriftlichen Text immer wieder der Fall ist. Horst Wenzel und Stephen C. Jaeger schlugen diesbezüglich folgendes vor:

- 
- 42 „The blood [dripping from the lance, E. M.] is explained as the blood of Anfortas, for due to the very unusual astrological alignment of Saturn, the unseasonable cold is very pronounced and produces extreme pain in Anfortas, so that the passing of the lancepoint over the skin produces no effect, but the point is inserted into the open wound, to alleviate the pain. This is the blood Parzival sees – and it is linked to the blood-drop scene: the same unseasonable and extreme cold that induces the desperate measure of inserting the tip of the lance anew produces the white snow that is the background of Parzival's vision. Thus Wolfram links lance and blood-drop scene – other than Chrétien not metaphorically, but Trevrizent constructs a logical (albeit astrological) connection between the two.“ Meyer (2006), S. 415. Für eine genauere Analyse siehe ibid. S. 410 – 416, vergleiche hierzu auch Pz. 231,1–232,8 & Pz. 489,22–490,30.
- 43 Siehe hierzu auch Grace Armstrong, die die Blutstropfenepisode in Chretiens *Perceval* in ihrem Titel als „a crucial narrative moment“ bezeichnet, Armstrong (1972), S. 127; auch Katharina Mertens Fleury, die sie als „Scharnierstelle der Erzählung“ identifiziert, Mertens Fleury (2008), S. 90; und Benedikt Jeßing, „[d]ie Blutstropfenepisode ist also im Romanaufbau Scharnier zwischen beiden Welten [der Artus- und Gralswelt, E. M.], zwischen beiden Symbolsystemen [dem ritterlichen und religiösen Alltagsleben, E. M.]“, Jeßing (1995), S. 124.

Rückt man innere und äußere Bilder näher aneinander, [...] lassen sich auch Text und Bild nicht mehr als Opposition von Darstellungs- und Illustrationsfunktion gegeneinander polarisieren, sondern sind verbunden durch eine wechselseitige Semiosis, die beide Bereiche durchdringt.<sup>44</sup>

Somit wird auch diesem Bild in der Heidelberger Handschrift das anfängliche ‚Falschverstehen‘ der Rubrikatur von Seiten des Malers wegen fehlender Textkenntnis genommen, denn die wechselseitige Semiosis ermöglicht es, diese Unstimmigkeit als eine bewusste, vielschichtige Neuinterpretation des komplexen Geschehens der Blutstropfenszene mittels der ungewöhnlichen Lanzenposition zu verstehen.

Aufgrund der von den Illuminatoren immer wieder eingesetzten Textkenntnis, durch die sie die Anweisungen in den Rubrikaturen ergänzten, um- oder neu gestalteten, hören und sehen wir in den Bildern die Geschichte neu und anders, als wir sie zum Teil aus dem wörtlich vorgetragenen Text kennen. Selbst wenn die Illuminatoren sich zuerst an den Rubrikaturen orientierten, hoffe ich dargestellt zu haben, dass sie keineswegs den Text außer Acht gelassen haben, sondern dass die Illuminatoren mit dem (schriftlichen) Inhalt des *Parzival* sehr wohl vertraut waren, was sich in der Aufnahme vieler textgerechter Details oder der textgerechten Korrekturen in den Illuminationen sehen lässt. Nicht nur im Text lässt sich somit ein „Spiel mit bildhaften Elementen und Semantiken – eine Bedeutungsvielfalt“<sup>45</sup> feststellen, sondern auch im Bereich von Bild und Text. Wie Florian Kragl u. a. für die Blutstropfenszene feststellen konnte: „Wer aber auf die Schnittbereiche – auf die Überschneidungen – von Bild und Handlung blickt, dem erschließt sich ein poetisches Feld, in dem es vor semantischen Angeboten nur so wimmelt.“<sup>46</sup> Diese semantischen Angebote in den Bildern und im Text der Blutstropfenepisode aufzuzeigen, war mein Ziel.

---

44 Wenzel und Jaeger (2006), S. 9.

45 Kragl (2013), S. 145.

46 Kragl (2013), S. 145.

## Bibliographie

### *Primärquellen*

- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausgabe. 2. Auflage. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in die Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bernd Schirok. Berlin, New York, 2004.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Die Berner *Parzival*-Handschrift (Burgerbibliothek, Cod. AA 91) mit Volltranskription und einer Einführung von Michael Stolz. DVD mit einem Begleitheft. Konzept von Michael Stolz, Simbach/Inn 2009.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Dresden, M66, ca. 1445–1450, Lauber Werkstatt. Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/12735/1/cache.off> [20.12.2013].
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Heidelberg, Cpg 339, ca. 1443–1446, Lauber Werkstatt. Digitalisat: Bd. 1: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339i>, Bd. 2: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339ii> [20.12.2013].
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. München, Cgm 18, ca. 1270er. Digitalisat: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002134/image\\_1](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002134/image_1) [20.12.2013].
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Wien, Cod. 2914, ca. 1440–1445, Lauber Werkstatt. Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00165619> [20.12.2013].

### *Forschungsliteratur*

- Armstrong, Grace: The Scene of the Blood Drops on the Snow: A Crucial Narrative Moment in the *Conte du Graal*. In: *Kentucky Romance Quarterly* 19 (1972), S. 127–147.
- Benziger, Karl J.: *Parzival* in der deutschen Handschriftenillustration des Mittelalters. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 175. Straßburg 1914.
- Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2001.
- Curschmann, Michael: Der Berner *Parzival* und seine Bilder. In: *Probleme in der Parzival-Philologie*. Marburger Kolloquium 1990. Hg. von Joachim Heinzle, Leslie Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1992. S. 153–171.
- Jeßing, Benedikt: Die Blutstropfenepisode. Ein Versuch zu Wolframs *Parzival*. In: *bickelwort und wildiu mære*. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag. Hg. von Dorothee Lindemann, Berndt Volkmann, Klaus-Peter Wegera. Göppingen 1995. S. 120–150.
- Koppitz, Hans-Joachim: *Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert*. München 1980.
- Kragl, Florian: Bilder-Geschichten. Zur Interaktion von Erzähllogiken und Bildlogiken im mittelalterlichen Roman. Mit Beispielen aus „Flore und Blanscheflur“ und „Parzival“. In: *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Ak-



- ten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011. Hg. von Florian Kragl und Christian Schneider. Heidelberg 2013. S. 119–151.
- Mertens Fleury, Katharina: Zur Poetik von *ratio* und *experientia* in der Blutstropfenszene im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: *Wolfram Studien XX* (2008), S. 73–94.
- Meyer, Matthias: Filling a Bath, Dropping into the Snow, Drunk through a Glass Straw. Transformations and Transfigurations of Blood in German Arthurian Romances. In: *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society* 58 (2006), S. 399–424.
- Obermaier, Sabine: Lesen mit den Augen der Illustratoren. Mittelalterliche und neuzeitliche Blicke auf Wolframs *Parzival*. In: *Gutenberg-Jahrbuch* 80 (2005), S. 23–41.
- Ott, Norbert H.: Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bilderzyklen. Die Beispiele des Wienhausener Tristanteppichs I, des Münchener ‚Parzival‘ Cgm 19 und des Münchener ‚Tristan‘ Cgm 51. In: *Bild und Text im Dialog*. Hg. von Klaus Dirscherl. Passau 1993. S. 53–70.
- Ott, Norbert H.: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und der Reformationszeit*. Hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984. S. 356–386.
- Quast, Bruno: *Diu bluotes mâl*. Ambiguisierung der Zeichen und literarische Programmatik in Wolframs von Eschenbach *Parzival*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77:1 (2003), S. 45–60.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen *Parzival*-Handschriften. In: *Wolfram-Studien* 12 (1992), S. 124–152.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: *zuht und wicze*: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 41 (1987), S. 42–70.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Spätformen mittlalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. 2. Bd. Wiesbaden 2001.
- Schirok, Bernd: *Parzivalrezeption im Mittelalter*. Darmstadt 1982.
- Stolz, Michael: Die Berner *Parzival*-Handschrift – Wolframs *Gralroman* im städtischen Kontext des 15. Jahrhunderts. In: *Die Berner Parzival-Handschrift (Burgerbibliothek, Cod. AA 91) mit Volltranskription und einer Einführung von M.St.* DVD mit einem Begleitheft. Konzept von M.St., Simbach/Inn 2009. S. 7–72.
- Unzeitig, Monika: Die Bildsequenz in der *Parzival*-Handschrift Codex Cgm 19, fol. 49r: Die ikonographische Darstellung der Konfliktlösung zwischen Gawan und Gramoflanz durch König Artus. In: *Reisen – Erkunden – Erzählen. Bilder aus der europäischen Ethnologie und Literatur*. Hg. von Michael Nagel. Bremen 2004. S. 295–310.
- Viehhauser-Mery, Gabriel: *Die Parzival-Überlieferung am Ausgang des Manuskriptzeitalters. Handschriften der Lauberwerkstatt und der Straßburger Druck*. Berlin, New York 2009.

Wegener, Hans: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters. In: *Mittelalterliche Handschriften*. Festgabe für Hermann Degering. Leipzig 1926. S. 316–324.

Wenzel, Horst und C. Stephen Jaeger: Einleitung. In: *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*. Hg. von H.W. und C.S.J. Berlin 2006. S. 7–16.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bern, Cod. AA 91, Bl. 56r (Ausschnitt).

Abb. 2: Bern, Cod. AA 91, Bl. 57v (Ausschnitt).

Abb. 3: Bern, Cod. AA 91, Bl. 58r (Ausschnitt).

Abb. 4: Bern, Cod. AA 91, Bl. 59v (Ausschnitt).

Abb. 5: Bern, Cod. AA 91, Bl. 60v (Ausschnitt).

Abb. 6: Wien, Cod. 2914, Bl. 179v.

Abb. 7: Heidelberg, Cpg 339, Bl. 218v.

## Abbildungen



Abb. 1: Bern, Cod. AA 91, Bl. 56r (Ausschnitt).



Abb. 2: Bern, Cod. AA 91, Bl. 57v (Ausschnitt).



Abb. 3: Bern, Cod. AA 91, Bl. 58r (Ausschnitt).



Abb. 4: Bern, Cod. AA 91, Bl. 59v (Ausschnitt).



Abb. 5: Bern, Cod. AA 91, Bl. 60v (Ausschnitt).



Abb. 6: Wien, Cod. 2914, Bl. 179v.



Abb. 7: Heidelberg, Cpg 339, Bl. 218v.



University  
of Bamberg  
Press

Literarische Stoffe werden im Mittelalter, einer von Visualität geprägten Kultur, nicht in erster Linie über das Medium der Schrift verbreitet, sondern über die Performanz und über bildliche Darstellungen. Dadurch entstehen jeweils durchaus unterschiedliche Geschichten, etwa durch den Vortrag oder aber die Umsetzung von einzelnen Szenen durch einen Maler. Darüber hinaus können die Stoffe eine spezifische Bedeutung erhalten, wenn sie in bildlichen Darstellungen zur Repräsentation und als Statussymbol dienen.

Im vorliegenden Tagungsband sind Beiträge verschiedener mediävistischer Disziplinen versammelt, die das Verhältnis von Wort und Bild und dessen Wirkung und Rezeption theoretisch beleuchten und anhand von europäischen und außer-europäischen Texten und deren bildlicher Darstellung untersuchen.



eISBN 978-3-86309-331-0



[www.uni-bamberg.de/ubp](http://www.uni-bamberg.de/ubp)