

Also ein vnsage sagete wie pelcus und sin frore solten ein kint gewö-
nnen Das solt zu troie erlagen werden Und solt do nach troie zerstö-
ret werden etc



VISUALISIERUNG DES WUNDERBAREN

Herausgegeben von
Jutta Eming

HARRASSOWITZ VERLAG

Visualisierung des Wunderbaren

Harrassowitz Journals
nur zum persönlichen Gebrauch / keine unbefugte Weitergabe

Episteme in Bewegung

Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte

Herausgegeben von Gyburg Uhlmann
im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 980
„Episteme in Bewegung.
Wissenstransfer von der Alten Welt
bis in die Frühe Neuzeit“

Band 38

2025

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Visualisierung des Wunderbaren

Herausgegeben von Jutta Eming
unter Mitarbeit von Laura Monique Ginzel

2025

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Die Reihe „Episteme in Bewegung“ umfasst wissenschaftliche Forschungen mit einem systematischen oder historischen Schwerpunkt in der europäischen und nicht-europäischen Vormoderne. Sie fördert transdisziplinäre Beiträge, die sich mit Fragen der Genese und Dynamik von Wissensbeständen befassen, und trägt dadurch zur Etablierung vormoderner Wissenschaftsforschung als einer eigenständigen Forschungsperspektive bei.

Publiziert werden Beiträge, die im Umkreis des an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereichs 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ entstanden sind.

Herausgeber:innenbeirat:

Mira Becker-Sawatzky (FU Berlin)

Anne Eusterschulte (FU Berlin)

Kristiane Hasselmann (FU Berlin)

Andrew James Johnston (FU Berlin)

Jochem Kahl (FU Berlin)

Klaus Krüger (FU Berlin)

Christoph Marksches (HU Berlin)

Miltos Pechlivanos (FU Berlin)

Helge Wendt (FSU Jena)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 191249397 – SFB 980.

Abbildung auf dem Umschlag:

Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*, Hagenau 1440–1445, ms. germ. fol. 1,
kolorierte Federzeichnung auf Papier. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 42v.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <https://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter

<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2025

Kreuzberger Ring 7c-d, 65205 Wiesbaden, produktsicherheit.verlag@harrassowitz.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne

Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und

für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISSN 2365-5666

eISSN 2701-2522

ISBN 978-3-447-12303-7

eISBN 978-3-447-39617-2

Zum Geleit

Andrew James Johnston und Gyburg Uhlmann

Der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“, der im Juli 2012 seine Arbeit aufgenommen hat, untersucht anhand exemplarischer Problemkomplexe aus europäischen und nicht-europäischen Kulturen Prozesse des Wissenswandels vor der Moderne. Dieses Programm zielt auf eine grundsätzliche Neuorientierung wissenschaftsgeschichtlicher Forschung im Bereich der Vormoderne ab. Sowohl in der modernen Forschung als auch in den historischen Selbstbeschreibungen der jeweiligen Kulturen wurde das Wissen der Vormoderne häufig als statisch und stabil, traditionsgebunden und autoritätsabhängig beschrieben. Dabei waren die Stabilitätspostulate moderner Forscherinnen und Forscher nicht selten von der Dominanz wissenschaftsgeschichtlicher Szenarien wie dem Bruch oder der Revolution geprägt sowie von Periodisierungskonzepten, die explizit oder implizit einem Narrativ des Fortschritts verpflichtet waren. Vormodernen Kulturen wurde daher oft nur eine eingeschränkte Fähigkeit zum Wissenswandel und vor allem zur – nicht zuletzt historischen – Reflexion dieses Wandels zugeschrieben. Demgegenüber will dieser SFB zeigen, dass vormoderne Prozesse der Wissensbildung und -entwicklung von ständiger Bewegung und auch ständiger Reflexion geprägt sind, dass diese Bewegungen und Reflexionen aber eigenen Dynamiken unterworfen sind und in komplexeren Mustern verlaufen, als es eine traditionelle Wissenschaftsgeschichtsschreibung wahrhaben will.

Um diese Prozesse des Wissenswandels fassen zu können, entwickelte der SFB 980 einen Begriff von ‚Episteme‘, der sich sowohl auf ‚Wissen‘ als auch ‚Wissenschaft‘ bezieht und das Wissen als ‚Wissen von etwas‘ bestimmt, d. h. als mit einem Geltungsanspruch versehenes Wissen. Diese Geltungsansprüche werden allerdings nicht notwendigerweise auf dem Wege einer expliziten Reflexion erhoben, sondern sie konstituieren sich und werden auch reflektiert in Formen der Darstellung, durch bestimmte Institutionen, in besonderen Praktiken oder durch spezifische ästhetische oder performative Strategien.

Zudem bedient sich der SFB 980 eines speziell konturierten Transfer-Begriffs, der im Kern eine Neukontextualisierung von Wissen meint. Transfer wird hier nicht als Transport-Kategorie verstanden, sondern vielmehr im Sinne komplex verflochtener Austauschprozesse, die selbst bei scheinbarem Stillstand iterativ in Bewegung bleiben. Gerade Handlungen, die darauf abzielen, einen erreichten

Wissensstand zu tradieren, zu kanonisieren, zu kodifizieren oder zu fixieren, tragen zum ständigen Wissenswandel bei.

Gemeinsam mit dem Harrassowitz Verlag hat der SFB die Reihe „Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte“ ins Leben gerufen, um die Ergebnisse der Zusammenarbeit zu präsentieren und zugänglich zu machen. Die Bände, die hier erscheinen, werden das breite Spektrum der Disziplinen repräsentieren, die im SFB vertreten sind, von der Altorientalistik bis zur Mediävistik, von der Koreanistik bis zur Arabistik. Publiziert werden sowohl aus der interdisziplinären Zusammenarbeit hervorgegangene Bände als auch Monographien und fachspezifische Sammelbände, die die Ergebnisse einzelner Teilprojekte dokumentieren.

Allen ist gemeinsam, dass sie die Wissensgeschichte der Vormoderne als ein Forschungsgebiet betrachten, dessen Erkenntnisgewinne von grundsätzlichem systematischen Interesse auch für die wissensgeschichtliche Erforschung der Moderne sind.

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	IX
<i>Jutta Eming</i> Zur Einführung	1
1 Wahrnehmung des Wunderbaren	
<i>Annette Gerok-Reiter</i> An den Grenzen der Visualität? Figurationen des Wunderbaren und ihr ästhetisches Potenzial in Gottfrieds <i>Tristan</i>	13
<i>Gesine Mierke und Christoph Schanze</i> Zur multisensorischen Wahrnehmung und Medialisierung des Wunderbaren in den <i>Wigalois</i> -Bilderhandschriften	33
2 Mirabilia, Tiere und Natur	
<i>Beatrice Trînca</i> „Dieses unwahrscheinliche Tier“ – Der Papagei in Literatur und Wissen des Hoch- und Spätmittelalters (Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg, <i>Aristoteles und Phyllis</i>)	59
<i>Laura Monique Ginzel</i> Pluralität und Brechung: Visualisierungsstrategien anthropozoomorpher Sirenen- und Kentaurendarstellungen im <i>Apollonius von Tyrland</i>	77
<i>Henrike Manuwald</i> Pflanzenmenschen im Bild: Staunen aus Unwissen und ästhetische Faszination	99
3 Das Wunderbare in religiöser Perspektive	
<i>Andreas Kraß</i> Aus dem Rahmen fallen. Zur Visualisierung des Wunderbaren in einem illustrierten Gebetbuch des deutschen Spätmittelalters (Berlin, SBB, mgo 489)	125
Farbteil	141

Paul Stein

Schlüsselszenen. Die Text-Bild-Tradition der Legende *Gregorius auf dem Stein*
in der Druckgeschichte des Legendars *Der Heiligen Leben* 167

4 Kunstgeschichtliche Zugänge zum Wunderbaren

Christian Freigang

Wunderbare Konstruktion. Spätmittelalterliche Architektur und Dichtung
in Frankreich 195

Christina Lechtermann

Geringe Kunst und wunderbare *techné*. Inszenierungen textiler Arbeit im
16. und 17. Jahrhundert 205

Clara Marie Kahn

Vom Blatt zur Seite: Grenzüberschreitungen in illuminierten
Stundenbüchern 227

Verzeichnis der Autor:innen 251

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1.1** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, Farbteil LTK 537, fol. 53r.
- Abb. 1.2** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, Farbteil LTK 537, fol. 53v.
- Abb. 1.3** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71, fol. 101v.
- Abb. 1.4** *Dresdner Heldenbuch* (Heldenbuch des Kaspar von der Rhön). Farbteil Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. M 201, fol. IVv.
- Abb. 1.5** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, Farbteil LTK 537, fol. 68v.
- Abb. 1.6** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, Farbteil LTK 537, fol. 69r.
- Abb. 1.7** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71, fol. 125r.
- Abb. 1.8** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, Farbteil LTK 537, fol. 28v.
- Abb. 1.9** Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71, fol. 54r.
- Abb. 2.1** Werkstatt Diebold Lauber: Der Papagei, Hagenau, um 1442–1448(?), Farbteil in: Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur*. Cpg 300, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 32 x 22 cm. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, fol. 161v, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg300/0342/image.info> (20.02.2024).
- Abb. 2.2** Willem Vrelant oder Mitarbeiter: Dreifaltigkeit, Zierrahmen, Farbteil 1470–1479, in: *Horarium in membrana nigra scriptum usui principissae destinatum*, sog. Stundenbuch der Maria von Burgund, Officium vom Heiligen Geist, Cod. 1857, Deckfarben auf Pergament, 22,5 x 16,3 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 51r (Detail), URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7456416&order=1&view=SINGLE (29.02.2024).

- Abb. 3.1** Frau Thetis übergibt Achill zur Erziehung an Schyron, in: Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*, Hagenau 1440–1445, ms. germ. fol. 1, kolorierte Federzeichnung auf Papier. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 58v, URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN756657482&PHYSID=PHYS_0140&DMDID=DMDLOG_0002 (17.09.2024).
- Abb. 3.2** Apollonius und Sirenenkönigin im Gespräch, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (c), Wien 1467(?), Cod. 2886, Federzeichnung auf Papier, 280 x 213 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 26v, URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9032272&order=1&view=SINGLE (17.09.2024).
- Abb. 3.3** Apollonius und Sirenenkönigin im Gespräch, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (b), Mittelbayern um 1465/1467, Cod. Chart. A 689, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 289 x 210 mm. Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt, fol. 40v, URL: https://dhh.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00014775/Chart-A-00689_00084.tif (17.09.2024).
- Abb. 3.4** Apollonius tötet den Kentauren Achiron, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (c), Wien 1467(?), Cod. 2886, Federzeichnung auf Papier, 280 x 213 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 25v, URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9032272&order=1&view=SINGLE (17.09.2024).
- Abb. 3.5** Apollonius tötet den Kentauren Achiron, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (b), Mittelbayern um 1465/1467, Cod. Chart. A 689, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 289 x 210 mm. Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt, fol. 39r, URL: https://dhh.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00014775/Chart-A-00689_00081.tif (17.09.2024).
- Abb. 4.1** Mandragora in Kräuterbuch, in: Johannes Hartlieb: *Kräuterbuch* und andere Texte, Regensburg(?), um 1460, Ms. germ. qu. 2021, Papierhandschrift, 28 x 21,5 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 109v. [Public Domain Mark 1.0].
- Abb. 4.2** Birgit Jürgenssen, Ohne Titel, Fotografie, 30,9 x 23,9 cm. Wien 1975, Estate Birgit Jürgenssen, PH 1071. Bildzitat aus: *Ich bin eine Pflanze. Naturprozesse in der Kunst*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ravensburg. 11. Juli–8. November 2015. Hg. von Nicole Fritz. Ravensburg 2015, S. 97.
- Abb. 4.3** Mandragora in Kräuterbuch, in: Pseudo-Apuleius: *Herbarium Apulei* und andere Texte, Nordfrankreich(?), 1. Viertel 14. Jh., BPL 1283, Pergamenthandschrift, 22 x 16,4 cm. Leiden, Universitätsbibliothek, fol. 35v. [Public Domain Mark 1.0].

- Abb. 4.4** Apollo und Daphne, in: Petrus Berchorius: *Ovidius moralizatus*, Bologna, ca. 1350, Memb. I 98, Pergamenthandschrift, 36,5 x 25,2 cm. Gotha, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, fol. 9v. [Public Domain Mark 1.0].
- Abb. 4.5** Verkündigung und Traum des Astyages, in: *Speculum humanae salvationis*, alemannischer Raum, 2. Viertel 14. Jh., Cod. 243, Pergamenthandschrift, 33 x 25,5 cm. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, fol. 8v. [Mit freundlicher Genehmigung der Stiftsbibliothek Kremsmünster.]
- Abb. 4.6** ‚Geburt‘ Mariens und Wurzel Jesse, in: *Speculum humanae salvationis*, alemannischer Raum, 2. Viertel 14. Jh., Cod. 243, Pergamenthandschrift, 33 x 25,5 cm. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, fol. 9v. [Mit freundlicher Genehmigung der Stiftsbibliothek Kremsmünster.]
- Abb. 4.7** Wurzel Jesse, in: *Speculum humanae salvationis*, alemannischer Raum, 2. Viertel 14. Jh., Cod. 243, Pergamenthandschrift, 33 x 25,5 cm. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, fol. 55r. [Mit freundlicher Genehmigung der Stiftsbibliothek Kremsmünster.]
- Abb. 4.8** Bildertafel zum Memorieren von Spielkarten, in: Bernhard Hirschvelder: *Gedächtniskunst*, Raum Nördlingen, um 1475, Cgm 4413, Papierhandschrift, 19,8 x 14,4 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 34r. [Mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München.]
- Abb. 4.9** Baumparabel, (vgl. Richter 9,7–20), in: *Bible moralisée*, Paris, um 1225–1249, Cod. 2554, Pergamenthandschrift, 34,4 x 26 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 60v. Detail (oberste Medaillonreihe). [Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.]
- Abb. 4.10** Paradies, Rekonstruktion von fol. 19r des *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg, Elsass, um 1175. Bildzitat aus: Herrad of Hohenbourg: *Hortus deliciarum*. Reconstruction and Commentary. Hg. von Rosalie Green. 2 Bde. London 1979 (Studies of the Warburg Institute 36), Bd. 2: Reconstruction, Pl. 12.
- Abb. 4.11** Sündenfall, Hildesheim, um 1230, Tempera auf Eichenholz, 300 x 313 cm (Bildfeld). Hildesheim, St. Michael, Holzdecke. [Mit freundlicher Genehmigung der Kirchengemeinde St. Michaelis in Hildesheim.]
- Abb. 4.12** Lazarus in Abrahams Schoß, in: *Landgrafenpsalter*, Thüringen oder Sachsen (Hildesheim?), 1210/1211–1213, HB II 24, Pergamenthandschrift, 23,3 x 17 cm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, fol. 176v. [Public Domain Mark 1.0].

- Abb. 4.13** Paradies, Rügen, Bergen, um 1200, Wandmalerei an der Nordwand des Chorraums der Marienkirche. [Mit freundlicher Genehmigung des Kirchengemeinderates Bergen.]
- Abb. 4.14** *Herba istatoris*, in: Herbarium, Norditalien, 15. Jh., Oversize LJS 419, Papierhandschrift, 24,5 x 17,6 cm, Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, fol. 42r. [Public Domain Mark 1.0].
Farbteil
- Abb. 5.1** Meister der Paulus-Briefe: Anna selbdritt, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 1r. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).
Farbteil
- Abb. 5.2** Meister der Paulus-Briefe: Anbetung der Könige, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 2v. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).
Farbteil
- Abb. 5.3** Meister der Paulus-Briefe: Himmelfahrt Jesu, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 10v. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).
Farbteil
- Abb. 5.4** Meister der Paulus-Briefe: Auferstehung, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 10r. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).
Farbteil
- Abb. 6.1** Legendensammlung für Anna von Zimmern, Gräfin von Kirchberg, Füssen 1454, Cod. Donaueschingen 117, Federzeichnung, 15,5 x 11 cm. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, fol. 96v.
- Abb. 6.2** *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Bämle, Augsburg 1475, 2° Inc.c.a. 387-2, Holzschnitt, 8,1 x 7,2 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 172r.
- Abb. 6.3** Codex mit Legenden aus *Der Heiligen Leben*, Auszug aus *Spiegel menschlicher behaltnis* und Gebeten, Bayern, viertes Viertel des 15. Jahrhunderts, Cgm 840, Federzeichnung, 7,5 x 6,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 8r.
- Abb. 6.4** *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Prüss, Straßburg um 1484/1485, Ed.vet.s.a.m.79, Holzschnitt, 7,6 x 6,7 cm. Leipzig, Universitätsbibliothek, fol. 109r.
- Abb. 6.5** *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Günther Zainer, Augsburg 1471/1472, Rar. 733-1, Holzschnitt, 7,2 x 7,2 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 98v.

- Abb. 6.6** *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Sensenschmidt, Nürnberg 1475, 2° Inc 1845, Holzschnitt, 8,2 x 8,1 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 262r.
- Abb. 6.7** *Der Heiligen Leben*, Simon Koch, Magdeburg 1487, 4° Inc 1494.3, Holzschnitt, 6,7 x 6,3 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 90v.
- Abb. 6.8** *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Konrad Fyner, Urach 1481, 2° Inc.c.a. 1073, Holzschnitt, 8,4 x 7,2 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 99r.
- Abb. 6.9** *Der Heiligen Leben*, Anton Koberger, Nürnberg 1488, 2° Inc 1732b, Holzschnitt, 8,9 x 18,6 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 251v.
- Abb. 6.10** *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Grüninger, Straßburg 1502, Res/2° P.lat. 1726 b, Holzschnitt, 7,7 x 13,9 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 255r.
- Abb. 7.1** Beauvais, Kathedrale, Südquerhaus, Fotografie (© Christian Freigang).
Farbteil
- Abb. 7.2** Rouen, St-Maclou, Westfassade, Fotografie (© Wiki Commons, Christ06).
Farbteil
- Abb. 7.3** Paris, St-Eustache, Inneres, Fotografie (© Wiki commons, Diliff).
Farbteil
- Abb. 7.4** *Les Douze Dames de Rhétorique: Clere invencion*. Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, fol. 34v. (Creative Commons Attribution-Non-Commercial 3.0 Unported License, CC BY-NC 3.0).
Farbteil
- Abb. 7.5** *Les Douze Dames de Rhétorique: Deduccion loable*. Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, fol. 36v. (Creative Commons Attribution-Non-Commercial 3.0 Unported License, CC BY-NC 3.0).
Farbteil
- Abb. 7.6** Brou, Klosterkirche St-Nicolas de Tolentin, Westfassade, Fotografie (© Wiki Commons, Welleschik).
Farbteil
- Abb. 7.7** Brou, Klosterkirche St-Nicolas de Tolentin, Chorapsis, Fotografie (© Christian Freigang).
Farbteil
- Abb. 8.1** Johann Sibmacher: *Newes Modelbuch In Kupffer gemacht. Darinen aller hand Arth Newez Mödel von Dün Mittel vnd Dick außgeschnidener Arbeit auch andern Künstlichen Nehwerck zu gebrauchen [...]*, Nürnberg 1601, N 594, Titelpupfer, ca. 14,5 x 18,5 cm (quer). Nürnberg, Germanisches National Museum Nürnberg, URL: <https://dlib.gnm.de/item/N594> (13.09.2024).
- Abb. 8.2** Johann Sibmacher: *Schön Newes Modelbuch von allerley lüstigen Mödeln naczunehen züwürcken vnd züsticken [...]*, Nürnberg 1597 (VD 16 S 6256), Rar. 499 f, Titelpupfer, ca. 14,5 x 18 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026001-0 (13.09.2024).

- Abb. 8.3** Johann Sibmacher: *Neues Modelbuch In Kupffer gemacht. Darinen aller hand Arth Newez Mödel von Dün Mittel vnd Dick außgeschnidener Arbeit auch andern Künstlichen Nehwerck zu gebrauchen [...]*, Nürnberg 1601, Binnen-Titel, N 594, Kupferstich, ca. 14,5 x 18,5 cm (quer). Nürnberg, Germanisches National Museum Nürnberg, URL: <https://dlib.gnm.de/item/N594> (13.09.2024).
- Abb. 9.1** *Horae ad usum romanum (Grandes Heures d'Anne de Bretagne)*, Frankreich (Tours), 1503–1508, Latin 9474, Handschrift auf Pergament, illuminiert durch Jean Bourdichon und Werkstatt, 238 ff., 300 x 190 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, fol. 161r. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 9.2** *Horae ad usum romanum (Grandes Heures d'Anne de Bretagne)*, Frankreich (Tours), 1503–1508, Latin 9474, Handschrift auf Pergament, illuminiert durch Jean Bourdichon und Werkstatt, 238 ff., 300 x 190 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, fol. 81r. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 9.3** Ludwig Krug: Deckelpokal in Gestalt eines Kürbisses, Deutschland (Nürnberg), um 1530, Silber vergoldet, 468 x 17 mm. Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inventarnummer KG 2001/6. Fotografie: bpk / Deutsches Historisches Museum / Sebastian Ahlers.

Zur Einführung

Jutta Eming

Der vorliegende Band geht auf eine Tagung zurück, die das Teilprojekt B02 „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ in Kooperation mit der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz vom 12.–14. Juni 2023 veranstaltet hat. Das Projekt sah zu diesem Zeitpunkt dem Ende seiner dritten Förderperiode im Juni 2024 entgegen und wollte mit der Konzeption der Veranstaltung an wichtige Arbeitsschwerpunkte der vorausgegangenen Jahre anschließen. Die Tagung war dennoch nicht als ‚Summe‘ unserer Ergebnisse, sondern eher als Weiterentwicklung von Fragestellungen konzipiert, die uns während der Projektarbeit anhaltend beschäftigt haben. Zweifellos bezeichnet sie grundsätzlich ein Forschungsfeld eigenen Rechts: die Visualisierung des Wunderbaren.

Für Untersuchungen relevanter Aspekte der Visualisierung des Wunderbaren in bildlichen Darstellungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit steht eine Abundanz von Materialien zur Verfügung: Handschriftenillustrationen, bebilderte Drucke, Weltkarten, illustrierte Reisebeschreibungen und Chroniken, Wunderzeichenbücher, Flugblätter u. v. m. – ganz zu schweigen von historischen Exponaten, welche heute verschiedene Spezialmuseen bestücken. In Berlin finden diese sich in der Gemäldegalerie ebenso wie in der Skulpturensammlung, im Kunstgewerbemuseum und in der medizinhistorischen Sammlung der Charité, doch sie waren bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zumeist gemeinsam in fürstlichen und später auch bürgerlichen Wunderkammern und Lehrsammlungen ausgestellt.¹ Im Rahmen der Tagung sollten die Untersuchungsgegenstände bevorzugt aus der Staatsbibliothek bezogen, an Beispielen erläutert und, wo möglich, auch in Form einer begleitenden Ausstellung gezeigt werden. Dafür, dass die Vorträge teilweise tatsächlich von beeindruckenden Exponaten begleitet werden konnten, galt der Leiterin der Handschriftenabteilung, Dr. Carolin Schreiber, ein ebenso großer Dank der Teilnehmer:innen wie Dr. Falk Eisermann und Dr. Bertram Lesser.

Die einschüchternde Fülle an potenziellen Gegenständen für die Tagung ließ sich durch den Forschungsansatz des SFB 980 und unseres Projekts durchaus ein Stück weit fokussieren. Dies betrifft in erster Linie die Relationierung von Wunder und Wissen. Prominent von Platon und Aristoteles thematisiert, avancierte sie vor allem in der Fassung des Aristoteles zum viel zitierten Leitsatz geisteswissen-

1 Zum Thema vgl. Eva Dolezel: Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museumsgeschichtliche Verortung. Berlin 2019.

schaftlicher Forschung: „Weil sie sich nämlich wunderten, haben die Menschen zuerst wie jetzt noch zu philosophieren begonnen; sie wunderten sich anfangs über das Unerklärliche, das ihnen entgegentrat.“² Dem Sich-Wundern (*thaumazein*) liegt demnach ein Erkenntnismangel mit Blick auf einen Erkenntnisgegenstand zugrunde; wenn dieser Mangel behoben ist, hört hinsichtlich des jeweiligen Gegenstandes das *thaumazein* auf.³ Verwunderung oder Staunen ist in diesem Sinne ein Einfallstor für Wissen, und in der Folge von Wissenschaft. Mit Blick auf den historischen Wissensfortschritt kann deshalb in bestimmter Hinsicht von einer Auflösung des Wunderbaren durch Wissen gesprochen werden.⁴ Das ist indessen nur eine Form des Bedingungsverhältnisses von Wunderbarem und Wissen, wie es seit der Antike thematisiert wird.⁵ Im Projekt wurde der Konnex von Wunder (oder Verwunderung), Wunderbarem und Wissen speziell an der Frage ausgerichtet, inwiefern das literarische Wunderbare selbst Wissen repräsentiert, und – in Anlehnung an das Forschungsprogramm des SFB 980 – inwiefern sich dieses Wissen immer dann verändert, wenn es in Bewegung gerät, also etwa in andere Texte übernommen, übersetzt oder in ihnen neu bearbeitet wird. Eine wesentliche Aufgabe des Teilprojekts in seiner gesamten Laufzeit galt deshalb dem Nachweis, dass das Wunder selbst Wissen enthält, bindet, verkörpert usw. und in der Fülle, wie in Topographien des ‚Mirabilienorients‘, Szenerien des höfischen Romans oder Anordnungen in der Wunderkammer, internen Vernetzungen unterliegt, die eigene Episteme bilden.⁶

Der Wirkungs- und Inszenierungszusammenhang des Wunderbaren, der Umstand, dass es Objekte über Effekte beschreibt und Subjekte zu ihnen positioniert, hat sein Verständnis für die Arbeit im Projekt von Beginn an bestimmt. Der Projekt-Definition zufolge ist das Wunderbare nicht nur auf einer phänomenologischen Ebene (als Monstrum, Automat oder unerklärlicher Vorgang) zu begreifen, sondern als eine durch charakteristische Darstellungsweisen und Gegenstandsbereiche bestimmte, gleichermaßen ästhetische wie epistemische Konfiguration, die auf

2 Aristoteles: *Metaphysik*. Schriften zur Ersten Philosophie. Übers. und hg. von Franz F. Schwarz. Stuttgart 1970, 982b, S. 21. Metaphysik, I. Buch, A. Angelegt ist diese Gedankenfigur bereits bei Platon, insbesondere im *Theaitet* (155D). Die Aussage ergeht im Text durch die Sprecherfigur Sokrates, die gegenüber Theaitetos erklärt: „Denn dies ist eben, was einem Philosophen widerfährt: die Verwunderung; ja, es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen [...]“ Platon: *Theaitet*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Revision und Nachwort von Reinhard Thurow. Frankfurt a. M. 1979, S. 36.

3 Ich danke Christian Vogel für seine Bereitschaft, diese Zusammenhänge mit mir zu diskutieren.

4 Vgl. dazu insbesondere Christoph Strosetzki (Hg.): *Mirabiliratio*. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft. Heidelberg 2015 (Beihefte zum Euphorion 88); dazu auch die Rezension von Jutta Eming in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 67 (2017), H. 3, S. 354–356.

5 Vgl. dazu auch Michelle Karnes: Marvels in the Medieval Imagination. In: *Speculum* 90 (2015), H. 2, S. 327–365, hier S. 364f.

6 Vgl. Jutta Eming: Das Wunderbare als Wissensmodus in der Literatur des Mittelalters. In: Logbuch Wissensgeschichte. Hg. von Mira Becker-Sawatzky et al. Wiesbaden 2024 (Episteme in Bewegung 36), S. 149–162.

eine Provokation von Verwunderung zielt. Dies bezieht Formen des (religiösen) Wunders mit ein. Die Frage, wie das Wunderbare in literarischen und Wissens-Texten imaginiert wird, war von ganz grundsätzlicher Relevanz für das Projekt noch *vor* der Frage, ob es in diesen Texten von Illustrationen begleitet wird. Es gilt ferner, dass auch Wissenstexte das Wunderbare inszenieren, um es glaubhaft zu machen, und bekanntlich ist eine kategoriale Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität für Texte der Vormoderne hinfällig. Dennoch zeigte sich während der Projektarbeit schon früh, dass erzählende Texte – zum Beispiel Alexanderromane – das Wunderbare besonders wirkungsvoll an Objekten entfalten.⁷ In der zweiten und dritten Förderphase des SFB 980 (2016–2020 und 2020–2024) hat uns diese Beobachtung zunehmend auch mit Blick auf Aspekte von Visualität, Materialität und Intermedialität beschäftigt. Hierzu gab es Veranstaltungen und Publikationen zu Dingen und Dinglichkeit, zu Form und Affordanz, zur literarischen Tradition von Wunderkammern, zur Theorie der Bildproduktion über die Fakultät des Imaginären.⁸ Denn aus der genannten Beobachtung erwächst eine Fülle weiterer Fragestellungen: Welche emergenten und immersiven Wirkungen werden den Objekten in literarischen Texten zugeschrieben, welche Affordanzen gehören zu ihnen? Wie anziehend, kurios oder schrecklich, überwältigend, regelkonform, schein- oder lügenhaft, ja gleisnerisch stellt sich das Wunderbare der Objekte jeweils dar?⁹ Welche

- 7 Vgl. etwa Jutta Eming: Luxurierung und Auratisierung von Wissen im *Straßburger Alexander*. In: Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne. Hg. von ders. et al. Berlin 2015 (Literaturwissenschaft 43), S. 63–83.
- 8 Vor allem Jutta Eming und Kathryn Starkey (Hg.): *Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600*. Berlin 2022 (Sense, Matter, and Medium 7); Tilo Renz: *Community of Things. On the Constitution of the Ideal Kingdom of Crisa in Heinrich von Neustadt's Apollonius of Tyre*. In: ebd., S. 175–192; Jutta Eming et al. (Hg.): *Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*. Wiesbaden 2022 (Episteme in Bewegung 29); Falk Quenstedt: *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur. Straßburger Alexander, Herzog Ernst, Reise-Fassung des Brandan*. Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 22); Antonia Murath: *Gewänder, Gobeline, goldene Fäden: Textile Verflechtungen in Mai und Beaflo und La Manekine*. In: *Das Mittelmeer und die deutsche Literatur der Vormoderne. Transkulturelle Perspektiven*. Hg. von Falk Quenstedt. Berlin, Boston 2023, S. 69–99; Antonia Murath: *Dichten in Gold und Lasur: Stoffe des Wunderbaren im Partonopier und Meliur Konrads von Würzburg*. In: Becker-Sawatzky et al. (Hg.): *Logbuch Wissensgeschichte (Anm. 6)*, S. 273–290; Jutta Eming, CJ Jones und Carolin Pape (Hg.): *Form und Affordanz. Interdisziplinäre Zugänge*. Wiesbaden 2024 (Episteme in Bewegung 37).
- 9 Vgl. Jutta Eming und Volkhard Wels (Hg.): *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 21); Falk Quenstedt: *„Paradisieren“ – Rätsel-Spannung, Lehre und religiöse Erfahrung im Jüngerer Titirel*. In: ebd., S. 49–65; Jutta Eming: *Nuancen des Geheimnisvollen: Negative Wissenstransfers im höfischen Roman. In: Dynamiken der Negation. (Nicht)Wissen und negativer Transfer in vormodernen Kulturen*. Hg. von Şirin Dadaş und Christian Vogel. Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 20), S. 167–185; Jutta Eming: *manic wunder wilde*. Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg. In: *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne*. Hg. von Annette Gerok-Reiter et al. Berlin, Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten 3), S. 199–215.

Entsprechungen gibt es zwischen Dingen in literarischen Texten und solchen in realen Sammlungen oder Architekturen?¹⁰

In Anlehnung an das Forschungsprogramm des SFB 980 ging das Teilprojekt schließlich der Frage nach, inwiefern Elemente des Wunderbaren Aspekte von Wissen transportieren, die in hohem Maße an die Form ihrer Darstellung, ihre Medialität und Materialität, geknüpft sind.¹¹ Für die Tagung zur Visualisierung des Wunderbaren wurde diese Fragestellung einschlägig. Denn Wissen, das ‚in Bewegung‘ gerät und sich folglich verändert, wenn es zum Beispiel im Zuge von Vermittlungsprozessen in neue Texte übernommen wird, sollte solche Veränderung ebenso erfahren, wenn es visualisiert wird. Elemente des Wunderbaren, die in literarischen Texten begegnen, verändern sich dann durch die Visualisierung selbst ebenso wie die Formen des Wissens, die an ihnen greifbar werden. Zur Visualisierung gehören dabei alle Ebenen von Darstellung und Materialität: die Illustration und ihre *mise en page* ebenso wie Maltechnik und Druckvorlagen, Farbgebung, Rahmungen, Rahmen u. v. m.

Ein Schwerpunkt sollte deshalb auf der Beschreibung von Elementen des Wunderbaren in literarischen Texten und auf der Frage liegen, wie bildliche Repräsentationen diese Elemente aufnehmen. Dass es Übereinstimmungen zwischen der topographischen Randständigkeit der Monstren des Ostens¹² und ihrer Randständigkeit auf mittelalterlichen Seiten von Handschriften gibt,¹³ ist nur eine, auffällige, Entsprechung. Im Verhältnis von Text zu Bild kann es sein, dass Elemente aufgenommen (oder gerade nicht berücksichtigt werden), dass Illustrationen den Text begleiten und solchermaßen ergänzen, kontrastieren oder verschieben. Gemäß der transkulturellen Ausrichtung des Teilprojekts sind außerdem europäische in Korrelation mit außereuropäischen Darstellungsmustern relevant, auf welche gerade von kunstgeschichtlicher Seite schon früh hingewiesen worden ist.¹⁴

Das Wunderbare konstituiert sich im literarischen Text – dies war ein weiteres wesentliches Ergebnis unserer Projektarbeit – in erheblichem Maße über eine Dy-

10 Vgl. Falk Quenstedt: Mittelalterliche Narrative der Sammlung, Präsentation und Gabe mirabiler Objekte und ihr Wandel im 15. und 16. Jahrhundert. In: Eming et al. (Hg.): Wunderkammern (Anm. 8), S. 67–98; Tilo Renz: Mirabilien ausstellen. Erzählte Sammlungen des Mittelalters und ihre Räume (*Herzog Ernst B, Straßburger Alexander, Apollonius von Tyrland*). In: ebd., S. 41–66.

11 Vgl. Carolin Pape: *daz gewürhte waz sô wilde*. Lanzelets Prunkzelt und die Medialisierung des Wunderbaren. In: Becker-Sawatzky et al. (Hg.): Logbuch Wissensgeschichte (Anm. 6), S. 291–303.

12 Klassische Studien dazu wurden von Rudolf Wittkower: *Marvels of the East: a Study in the History of Monsters*. In: ders.: *Allegory and the Migration of Symbols*. London 1977, S. 45–74, verfasst, sowie von Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature*. 1150–1750. New York 1998.

13 Vgl. Michael Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London 2003 [1992] (*Essays in Art and Culture*).

14 Vgl. Jurgis Baltrušaitis: *Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*. Aus dem Französischen übers. von Peter Hahlbrock. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985 [frz. 1955].

namik von Wissen und Nichtwissen, von Offenbarung und Verrätselung, Entfaltung und Verschlüsselung, Zeigen und Verbergen,¹⁵ die, so eine daraus entstandene Arbeitshypothese für die Tagung, auch für Visualisierungen bestimmend sein könnte. Gibt es vergleichbare visuelle Markierungen wie in literarischen Texten (Farbe, Glanz etc.)? Wie werden Grenzen des Darstellbaren angezeigt? Wie wird die Bildproduktion der ‚Fakultät‘ *imaginatio* und ihre Tendenz, Illusionen zu erzeugen, in der literarischen und künstlerischen Tätigkeit reflektiert?¹⁶ Es ist evident, dass solche Fragen gerade hinsichtlich des Verhältnisses von Wissen und Unverfügbarkeit brisant werden. Wie werden Kipp-Phänomene visuell repräsentiert, in denen das Wunderbare faszinierend, aber auch angsteinflößend wirkt und Züge des Dämonischen, Diabolischen und Magischen annimmt? Wie wird das Dämonische visualisiert, das – anders als das Göttliche – Lizenzen von Darstellbarkeit für sich in Anspruch nehmen kann? Die bildgewaltigen und detailreichen Darstellungstraditionen, welche kunstgeschichtlich etwa zu den vielen unterschiedlichen Dämonen entwickelt wurden, die den Heiligen Antonius bedrängen, bieten hier nur einen besonders bekannten von vielen möglichen Ansatzpunkten für aufschlussreiche Untersuchungen.

Schließlich interessiert eine grundsätzlich paradoxe Konstellation der Vermittlung: Das Wunderbare hat seit der Antike ein reiches Repertoire an Darstellungskonventionen ausgebildet, die – zum Beispiel in Topographien wie dem ‚Mirabilienorient‘ oder Formen des Grotesken und Monströsen – bis in die Frühe Neuzeit reichen und einen hohen Grad an Wiedererkennbarkeit garantieren. Einen Komplex von typischen Figuren, Wesen, Motiven, Szenerien des Wunderbaren hat etwa Claude Lecouteux in einer Fülle von Untersuchungen erarbeitet.¹⁷ Dennoch gilt, dass Wunder und Wunderbares einmalig sind und zugleich konventionell, dass sie überraschen und zugleich hinsichtlich bestimmter Parameter identifizierbar sein müssen. Diese Anforderung, dass Wunderbares als Wissen zugleich wiedererkennbar sein und Überraschungsmomente aufweisen muss, hat uns auch mit Blick auf seine Konzeptionalisierung in mittelalterlichen Quellen beschäftigt. So muss das Wunderbare gemäß einer internen Überbietungslogik, welche schon früh gesehen wurde (Gervasius von Tilbury: *Otia Imperialia*), das eingeführte Repertoire an Formen und Erscheinungen stets übertreffen und erneuern.¹⁸ Hieraus

15 Vgl. Eming und Wels (Hg.): Darstellung und Geheimnis (Anm. 9).

16 Zuletzt etwa Michelle Karnes: *Medieval Marvels and Fictions in the Latin West and Islamic World*. Chicago, London 2022.

17 Vgl. u. a. Claude Lecouteux: *Les monstres dans la littérature allemande du moyen âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*. Bd. I: Étude, Bd. II: Dictionnaire, Bd. III: Documents. Göppingen 1982 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 330); Claude Lecouteux: *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter*. Köln, Wien 1987; Claude Lecouteux: *Introduction à l'étude du merveilleux médiéval*. In: *Etudes germaniques* 36 (1981), S. 273–290; Claude Lecouteux: *Les monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*. Paris 1993 (*Cultures et civilisations médiévales* 10); Claude Lecouteux: *Der Drache*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 108 (1979), S. 13–31.

18 Einschlägig sind die Ausführungen von Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden. Otia*

resultierte für das Teilprojekt die wichtige Frage, wie das per definitionem bestehende Wissen und vorhandene Erfahrung überschreitende Wunderbare darstellerisch dennoch eingeholt wird. Einem weiteren Schwerpunkt der Projektarbeit in den letzten Jahren folgend ist schließlich die Beziehung des Wunderbaren zu frühneuzeitlichen Wunderkammern mit Blick auf Objektwahl und -anordnung, Wissensvermittlung und allgemeine spatiale Elemente von bildlichen Darstellungen von großem Interesse,¹⁹ wobei grundsätzlich Aspekte der räumlichen Anordnung relevant sind,²⁰ auch in Kartendarstellungen, wie etwa der Ebstorfer Weltkarte oder der *Carta marina* des Olaus Magnus.

Viele literarische Texte, die uns während der Projektarbeit interessiert haben, sind in illustrierten Handschriften und (Früh-)Drucken überliefert, die eine geeignete Basis für Fragen der Visualisierung bieten. Dazu gehören die Alexanderromane, höfische und späthöfische Romane und Reiseromane (*Herzog Ernst*, *Wigalois*), verschiedene Liebes- und Abenteuer- (*Theagenes und Charikleia*) bzw. Minne- und Aventiureromane (*Apollonius von Tyrland*, *Wilhelm von Österreich*) und Reisebeschreibungen (Jean de Mandeville) oder Prosaromane (*Melusine*). Ebenso, wenn auch in anderer Hinsicht einschlägig für das Thema, sind literarische Texte, die stark auf die Visualisierung des Wunderbaren setzen, ohne dass sie – von Gottfrieds *Tristan* bis zur *Historia D. Johann Fausten* – für einschlägige Passagen von Abbildungen begleitet würden. Manche Gegenstände – am bekanntesten vielleicht der Gral aus Wolframs von Eschenbach berühmtem *Parzival*-Roman – markieren die Grenzen entsprechender visueller Vergegenwärtigung schon auf der sprachlichen Ebene.

Der Begriff des Wunderbaren wurde im Teilprojekt immer so definiert, dass er den des (religiösen) Wunders einschließt.²¹ Dies ist nicht zuletzt mit Blick auf die Lexik naheliegend. Damit grenzte er sich zugleich von einer älteren These ab, der gemäß das Wunder in der weltlich-fiktionalen Literatur einen anderen Status hat als in der religiösen. Max Wehrli brachte dies auf die seither viel zitierte Formel, das Wunder werde zum Wunderbaren.²² Das Teilprojekt hat die Auffassung vertreten, dass das Wunderbare auch in der höfischen Literatur mit Phänomenen

imperialia. Eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Heinz Erich Stiene. Bd. 2. Stuttgart 2009 (Bibliothek der mittellateinischen Literatur 7), S. 308.

19 Vgl. Eming et al. (Hg.): Wunderkammern (Anm. 8).

20 Vgl. Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg (Hg.): Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2018.

21 Dazu zuletzt auch Jutta Eming: Das synkretistische Wunder im späthöfischen Roman am Beispiel der Himmelstuhlepisode in Johanns von Würzburg ‚Wilhelm von Österreich‘. In: Konfigurationen des Wunders. Texte, Praktiken und Funktionen in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Nina Nowakowski, Elke Koch und Julia Weitbrecht. Stuttgart 2024 (Beiträge zur Hagiographie 26), S. 259–282.

22 Max Wehrli: Roman und Legende im deutschen Hochmittelalter. In: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Hg. von Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt. Berlin 1961, S. 428–443; wieder in Max Wehrli: Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze. Zürich 1969, S. 155–176, hier S. 163.

von Geheimnis und Verrätselung arbeitet und Schwellen, Übergänge und Unverfügbarkeiten von Wissen gestaltet, die eigene Formen religiösen Wissens vertreten (*Parzival*). Trotzdem ist zu untersuchen und lässt sich geltend machen, dass religiöse Wunder (*miracula*) eigene Darstellungsprinzipien ausbilden, die sich auch in Visualisierungsstrategien niederschlagen. Nicht zuletzt mit Blick auf dieses Potenzial wurde den Teilnehmer:innen der Tagung kein fester Begriff des Wunderbaren für die Arbeit vorgegeben.

Die skizzierten Fragen wurden von den Vortragenden/Beitragenden in einer großen Bandbreite von Ansätzen aufgegriffen. Einige schließen an eingeführte Topographien und Phänomenologien des Wunderbaren mit ihrem zugleich stabilen wie beweglichen Vorrat an Monstra, Tieren, Mineralien usw. an²³ und behandeln vor diesem Hintergrund Aspekte, welche zum Beispiel die Kreativität literarischer Texte im Umgang mit naturgeschichtlichem Wissen zu erkennen geben (Beatrice Trınca). Eine große ‚Beweglichkeit‘ zwischen Textsorten und ihren Plausibilisierungsstrategien und zentralen Begriffen, die heute *prima vista* als Wissensliteratur einerseits, als Dichtung andererseits verstanden werden, gibt der semantische Bereich der *techne* zu erkennen (Christina Lechtermann). Der Ansatz bei Aspekten von Medialität inspirierte die wichtige Frage, wie sich das Wunderbare mit Blick auf Phänomene des Klangs konzeptualisieren lässt bzw. wie visuelle und auditive Elemente zusammenspielen (Annette Gerok-Reiter).²⁴ Als ergiebig erweist sich die Arbeitshypothese der möglichen Verschiebungen zwischen Text und Bild auch dort, wo Bilder eindeutig der Illustrierung des Textes dienen, was grundsätzlich nicht immer gegeben ist (Gesine Mierke/Christoph Schanze). Die Nähe zwischen Wunderkammern, Stundenbüchern und ihren Illustrationen, auf die Christel Meier vor einigen Jahren in einem grundlegenden Aufsatz hingewiesen hat,²⁵ wird am Beispiel einer exotischen Frucht sichtbar, die wohl im Zuge der Erschließung (und Kolonialisierung) der Wunder der ‚Neuen Welt‘ in das bis dato bekannte europäische Formenrepertoire eingeführt wurde (Clara Marie Kahn). Ein eigener Beitrag ist Stilelementen und Darstellungstraditionen aus dem Bereich der frühneuzeitlichen Architektur gewidmet, durch welche ein Bau als Wunderwerk erfahren wird (Christian Freigang), Stilelemente, für die sich Modelle in der hochmittelalterlichen Dichtkunst nachweisen lassen, in der wiederum auch Verbindungen zur bildenden Kunst hergestellt werden. Ähnlich vom Ansatz, aber

23 Es gibt einen Komplex von typischen Figuren, Wesen, Motiven, Szenerien des Wunderbaren, wie ihn zum Beispiel Claude Lecouteux in seinen Arbeiten erforscht hat. Vgl. auch das von Francis Dubost und Francis Gingras für die französische Literatur des Mittelalters erarbeitete Register typischer Motive bei Francis Dubost: *La Merveille médiévale*. Paris 2016 (*Essais sur le Moyen Âge* 60), S. 395–425.

24 Auch CJ Jones hielt im Zuge der Tagung einen anregenden Vortrag zum Thema: CJ Jones (University of Notre Dame, Indiana): ‚so hebt er dz corporal vf‘: Visualisierte Auferstehung durch die Sequenz ‚Victimae paschali laudes‘ in observanten Dominikanerinnenklöstern.

25 Vgl. Christel Meier: Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammlungskonzepts. In: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar. Berlin 2006, S. 29–74.

anders in der Stoßrichtung stellte sich die Frage nach Analogien zwischen rhetorischen Mitteln einerseits und Darstellungsmustern, insbesondere Farbigkeit, in den Illustrationen eines spätmittelalterlichen Gebetbuches andererseits (Andreas Kraß). Andere Beiträge gehen Frageinteressen aus eigenen Forschungszusammenhängen nach, welche sich in ihrer Spezifik so gar nicht antizipieren ließen. Zum Beispiel: Entsteht die bildliche Darstellung des Wunderbaren, wenn Texte aus bestimmten religiösen Gebrauchskontexten gelöst werden (Paul Stein)? Ein Konnex, welcher mehrere Beiträge beschäftigt, betrifft die Evokation von Verwunderung bzw. die Möglichkeiten und Grenzen, aus dem überlieferten sprachlich-textuellen und visuellen Material Rückschlüsse auf sie zu ziehen – Fragen, welche die meisten Forscher:innen, die sich mit dem Wunderbaren befasst haben, schon in ähnlicher Weise beschäftigt haben,²⁶ ohne dass sie endgültig und zweifelsfrei zu lösen wären: Lassen sich aus Darstellungen und Erzählstrategien auf Reaktionen der (historischen) Leser:innen und Betrachter:innen schließen (Laura Monique Ginzler)? Wie lange wundert man sich, wundert man sich überhaupt (Henrike Manuwald)? Die Relativität und Standortgebundenheit des Wunderbaren – ebenso wie das Bewusstsein und die Reflexion darüber – lassen sich mühelos aus historischen Quellen ableiten, nicht wenige Beiträge des vorliegenden Bandes führen dazu die einschlägigen Passagen etwa bei Augustinus oder Gervasius von Tilbury an. Aber es geht darum, Signale am historischen Material selbst zur Evidenz zu bringen. Ein Weg dorthin wäre, Konventionen, Erwartungshaltungen und Wissenshorizonte zu rekonstruieren, welche das Wunderbare durchbricht (Ginzler). Welche Verbindungen lassen sich in dieser Hinsicht zu modernen künstlerischen Trends ziehen, wie dem Surrealismus, der ähnlich verfährt (Manuwald), zu ästhetischen Haltungen, wie Faszination, zur Phantastik?²⁷ Insbesondere das

26 Wichtige Systematisierungsansätze wurden etwa von Michel Meslin: *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*. Paris 1984 und Daniel Poirion: *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris 1982 (Que sais-je? 1938) vorgelegt, vgl. auch Paul Rousset: *Le sens du merveilleux à l'époque féodale*. In: *Le Moyen Âge* 62 (1956), S. 25–37. Zu epistemologischen Fragen vgl. auch Daston und Park: *Wonders* (Anm. 12). Die Autorinnen sprechen sich in ihrer einflussreichen Studie für eine strikte Orientierung an historischen Begriffsverwendungen aus, um eine Aufweichung („loose category coextensive“) hin zu Kategorien wie Fiktionalität, Fantastik etc. zu vermeiden. Ebd., S. 15. Dies ist eine nachvollziehbare und gut begründbare Entscheidung, die in ähnlicher Weise Caroline Walker Bynum: *Metamorphosis and Identity*. New York 2001, S. 38–39 trifft. Dagegen vgl. etwa Ulrich Wyss: *Über Vergnügen und Missvergnügen an Erzählungen vom Wunderbaren*. In: *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*. Hg. von Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 5), S. 129–139, hier S. 134: „Wir müssen den Begriff des Wunderbaren, mit dem wir arbeiten wollen, selber verantworten“.

27 Vgl. dazu etwa die Beiträge in Martin Baisch, Andreas Degen und Jana Lüttke (Hg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Freiburg i. Br. 2013 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 191) sowie Jutta Eming: [Art.] *Mittelalter*. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Hans-Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart, Weimar 2013, S. 10–18, ausführlich auch Francis Dubost: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}–XIII^{ème} siècles)*. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois.

Spektrum der intermedialen Konstellationen des Wunderbaren – zwischen Auge und Klang, zwischen Wissens- oder Gebrauchsliteratur und Dichtung, zwischen Sammlung, Text und Gemälde wird so in nicht erschöpfender, aber doch bereits eindrucklich exemplarischer Weise abgebildet. Grundsätzlich, so ist zu vermuten, ließe sich auch hier ein eigener Forschungsbereich etablieren.

Genf 1991 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 15) sowie Dubost: *La Merveille médiévale* (Anm. 23). Vgl. zu Dubosts Ansatz auch Friedrich Wolfzettel: *Das Problem des Phantastischen im Mittelalter. Überlegungen zu Francis Dubost*. In: ders. (Hg.): *Das Wunderbare* (Anm. 26), S. 3–21.

1

Wahrnehmung des Wunderbaren

An den Grenzen der Visualität?

Figurationen des Wunderbaren und ihr ästhetisches Potenzial in Gottfrieds *Tristan*

Annette Gerok-Reiter

Es dürfte Konsens darüber bestehen, dass Gottfrieds *Tristan* an entscheidenden Stellen der Romanhandlung mit Anspielungen auf Wunderbares operiert oder dieses dezidiert in szenischen Tableaus entfaltet. Als ‚Wunderbares‘ verstehe ich dabei, vor allem Jutta Eming folgend,¹ ein Ensemble an Kriterien, dessen einzelne Bestandteile unterschiedlich aktiviert werden sowie in diversen Konstellationen auftreten können:

Das Wunderbare lässt sich als Bereich des mittelalterlichen Imaginären, konkreter der mittelalterlichen Kunst, Literatur und Architektur bezeichnen, in den Wissensbestände, Narrative und Mythologeme aus antiken und orientalischen Traditionen transferiert und zu neuen Semantiken re-kontextualisiert werden.²

Wunderbares wird, folgt man Eming weiter,³ oft durch seine Herkunft aus der *vremede*, häufig aus Anderswelten markiert,⁴ seien dies mythische Räume, Jenseitswelten oder Feenreiche, sei dies der Orient, das Paradies oder lediglich ein *ungehiures eteswaz*,⁵ das als das Andere im Eigenen fungieren kann. Ebenso ist seine

1 Vgl. etwa Jutta Eming: Emotionen im *Tristan*. Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik. Göttingen 2015 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 20), S. 155–157; ausführlicher Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), S. 5–37; in Abgrenzung vom Phantastischen: Jutta Eming: [Art.] Mittelalter. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart, Weimar 2013, S. 10–18, hier insbes. S. 11–13. Grundlegend gilt: Das Wunderbare muss im Text „als solches markiert [sein], ob durch Figuren- oder Erzählerrede oder andere Formen der Akzentuierung“ (ebd., S. 11), also durch „explizite Benennung oder durch Techniken der Ästhetisierung“ (ebd., S. 12).

2 Eming: Emotionen im *Tristan* (Anm. 1), S. 156.

3 Vgl. die prägnante Kriterienzusammenstellung bei Eming: Emotionen im *Tristan* (Anm. 1), S. 156f.

4 Die Nähe zu Anderswelten wird deutlich in den Beschreibungen von Judith Klinger: [Art.] Anderswelten. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Hg. von Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg. Berlin, Boston 2018, S. 13–39, hier insbes. S. 13f. und S. 36–38.

5 Konrad von Würzburg: *Partonopier und Meliur*. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, hg. von

Darstellung an ausgeprägte Inszenierungsformen von Medialität und vor allem Materialität gebunden, insofern Aspekte von Kostbarkeit, Reichtum, z. T. Extravaganz als Index schillernder Überfülle von Gewicht sind. Daher spielen auch Sinnesreize eine besondere Rolle, meist als synästhetisches Konglomerat; maßgeblich ist auch und gerade der Aspekt der Visualität. Schließlich muss das Wunderbare wahrgenommen werden. Es ist auf Rezeption, auf eine spezifische Wirkung aus. Primär zielt es auf den Eindruck des Inkommensurablen, auf Verwunderung, in gesteigerter Form auf einen Zauber, auf Verzauberung und Magie. Dies kann positiv bewertet werden, d. h. das bezaubernd Wunderbare kann faszinieren und Sinnzusammenhänge eröffnen; z. B. indem es Wissens Elemente transportiert, die in synkretistischen Verfahren zusammenfinden und auf diese Weise auch neue Wissensbestände indizieren können.⁶ Es kann jedoch auch negativ erscheinen, als täuschende Illusion oder als Zwang; in dieser Hinsicht bedeutet das Verzaubernde eine Gefahr.⁷ Oft sind beide Positionen nicht scharf zu trennen.⁸ Aufgrund seiner Inkommensurabilität lässt es sich – bei allen Verwandtschaften mit der umgebenden Welt – oft nicht vollständig in diese integrieren. Insbesondere durch die Pointierung von sinnlicher Affizienz, Synästhesien oder Inkommensurabilität liegt seine Nähe zu Darstellungspraktiken des Ästhetischen auf der Hand. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Vor diesem Hintergrund rufe ich zwei Szenen des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg auf, die – beide gut bekannt – Wunderbares thematisieren, wenngleich in deutlich zu unterscheidender Art und Weise: Die erste Szene betrifft Isoldes Gesangsauftritt am irischen Hof, bei dem ihr inkommensurabler Gesang ebenso wie ihre inkommensurable Schönheit den Erzähler veranlassen, Isolde mit der mythischen Figur der Sirene zu vergleichen. Im Mittelpunkt der zweiten Szene steht das magische Hündchen Petitcreiu, das Tristan Isolde übergibt, damit sie ihr Leid ver-

Karl Bartsch. Mit einem Nachwort von Rainer Gruenter in Verbindung mit Bruno Jöhnk, Raimund Kemper und Hans-Christian Wunderlich. Berlin 1970 [Reprint der Ausgabe Wien 1871] (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des Mittelalters), V. 7699. Dazu: Annette Gerok-Reiter: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik. Tübingen, Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51), S. 256–274.

- 6 Vgl. zur Erfahrung des Wunderbaren als Möglichkeit des Wissenszuwachses mit positiver Wertung in Bezug auf den *Partonopier* Jutta Eming: *manic wunder wilde*. Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg. In: Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne. Hg. von Annette Gerok-Reiter et al. Berlin, Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten 3), S. 199–215, grundlegend zur Relation von *wunder* und Episteme insbes. S. 200–203, mit dem wichtigen Hinweis: „Hingegen wird in der Forschung die Möglichkeit eher vernachlässigt, dass das Wunderbare nicht nur durch Wissen abgelöst wird, sondern selbst eine Form des Wissens repräsentiert“ (S. 202).
- 7 Greifbar wird diese grundlegende Spannung im Verhältnis von ‚Schein‘ und ‚Anschein‘; siehe hierzu über das Wunderbare hinaus Annette Gerok-Reiter et al.: Zur Einführung: Schein und Anschein – ein Problemaufriss. In: dies. et al. (Hg.): Schein und Anschein (Anm. 6), S. XI–LI, hier insbes. S. XXf. und S. XXVII–XXX.
- 8 Zur Möglichkeit ambiger Wertungen, ebenfalls auf den *Partonopier* bezogen, vgl. Annette Gerok-Reiter: Die Angst des Helden und die Angst des Hörers. Stationen der Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik. In: Das Mittelalter 12 (2007), H. 1, S. 127–143, hier S. 139–143.

gisst, sowie Tristans und Isoldes Umgang mit dem Hündchen. Dabei geht es mir methodisch im Folgenden nicht um die Verfahren der Übertragung von narrativ entfalteter Bildlichkeit ins Medium des materialen Bildes. Ich bleibe im Textfeld. Mich interessiert in beiden Szenen stattdessen, wie die Art und Weise der *descriptions* die je zentralen Figuren Isolde und Petitcreiu als Wunderbares konfigurieren. Visualisierungsstrategien haben hieran zweifelsohne erheblichen Anteil. Neben visuellen Phänomenen ruft Gottfrieds Text jedoch ebenso Klangelemente und Klangwirkungen auf, um Wunderbares zu indizieren und darzustellen. Die hervorgerufenen Imaginationen ‚vor dem inneren Auge‘ werden somit durch zwei Sinnesreize bzw. zwei mediale Zugänge gespeist. In der textuellen Vermittlung ist mit ihnen denn auch eine doppelte Darstellungsstrategie verbunden, in der sich visuelle und klangliche Stimulatoren ergänzen und überlagern.⁹ Die diskutierten medialen Zugänge und Stimulatoren geraten jedoch durchaus auch – und dies hat bisher weniger Aufmerksamkeit gefunden – in eine gewisse Konkurrenz zueinander. Unter dieser Perspektive, die ich in den Mittelpunkt stellen möchte, rücken rezeptionsästhetische Fragen in den Vordergrund, die – gespiegelt in den Figuren selbst – auch über die ausgewählten Szenen hinaus zentrale Bedeutung für den Roman insgesamt haben dürften. An der doppelten Darstellungsstrategie, deren narrativer Rückbindung sowie der damit verbundenen rezeptionsästhetischen Aussagedimension setzen daher meine Fragen zu diesen Szenen an:

- (a) Sollen durch die doppelte narrative Strategie Grenzen der Möglichkeiten visueller versus auditiver Vermittlung für Darstellungen des Wunderbaren aufgezeigt werden? Geht es um Hierarchisierungen beider Möglichkeiten oder einfach um ein Spiel mit Varianten und Erweiterungen von Darstellungs- und Markierungsformen des Wunderbaren?
- (b) Welche Wertungen möglicher Rezeptionshaltungen werden von hier aus entwickelt?
- (c) Dies führt zum Fragenkomplex, ob dem Wunderbaren auf diese Weise Raum gegeben oder Raum genommen wird, und damit zur Überlegung, in welcher Relation das Wunderbare zum Ästhetischen steht. Zielen die Inszenierungen der Beispiele auf eine ‚Ästhetik des Wunderbaren‘ oder eine ‚wunderbare Ästhetik‘?

9 Die Bedeutung synästhetischer Verfahren betont, bezogen auf den höfischen Roman insgesamt, Martin Baisch: Immersion und Faszination im höfischen Roman. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42 (2012), H. 3, S. 63–81: So basiert dessen „ästhetische Wirkung“ vielfach auf der „Stimulierung sämtlicher Sinne [...]“. Textuelle und visuelle, stimmliche und klangliche, mimisch-gestische und musikalische Vollzüge und Partizipationen prägen das Erscheinen dieser Werke und lenken und formen die Erwartung und die Aufmerksamkeit des Publikums“ (S. 64).

1 Isolde als Figuration des Wunderbaren

Die junge Isolde gibt ihr musikalisches Können vor der versammelten Hofgesellschaft ihres Vaters und dessen Gästen am Königshof in Irland zum Besten. Sie tritt hierzu in die Hof-Öffentlichkeit und bietet ihren Gesang dar. Zunächst figuriert sie dabei lediglich als vielversprechende Königstochter gemäß dem höfischen Konzept der Repräsentation, in das sie sich problemlos zu integrieren scheint. Aspekte des Wunderbaren stehen somit zu Beginn der Szene keineswegs im Vordergrund. Dies sei betont, denn die Frage ist, wie Isolde von hier aus, genau besehen, zu einer Figuration des Wunderbaren wird, einer Figuration, die schließlich monströse Züge annimmt.

Auffallend ist zunächst, dass Isoldes Auftritt durch den Verweis auf dessen Voraussetzung – den Lerneifer der Protagonistin – recht nüchtern vorbereitet wird:

Sus kam diu süeze junge
ze solher bezzeringe
an lère und an gebære
in dem halben jâre,
daz von ir sælekeite
allez daz lant seite [...]
(V. 8027–8032)¹⁰

Sie machte, jung und bezaubernd,
in einem halben Jahr
solche Fortschritte
in Wissen und Gebaren,
daß man im ganzen Land
von dem begnadeten Mädchen redete [...]

Isoldes Präsentationserfolg, so wird gesagt, beruht auf einem Können, das sie lange (*in dem halben jâre*; V. 8030) durch Lehre (*lère*; V. 8029) erwerben musste und das fortschreitend zu akkumulieren war (*bezzeringe*; V. 8028), Standardvoraussetzungen einer musikalischen Kunstausbildung, die in erster Linie auf Wissen in intellektueller und handwerklicher Hinsicht im Sinn von erlernbarer Kunstfertigkeit gründet.¹¹ Ähnlich setzt die kurz darauf folgende Beschreibung der Fähigkeiten Isoldes im Bereich der musikalischen Darbietung an. Die Beschreibung lässt sich als eine Art summarischer ‚Lehrkatalog‘ verstehen, der Kunstfertigkeit in Form der Kenntnis diverser Darbietungsweisen (*videln, lîren, harphenspil, singen*), verschiedener Instrumente und vor allem verschiedener Liedgattungen (*stampenîe, leiche, pasturêle* usw.) fasst, die differenziert aufgezählt werden:

10 Hier und im Folgenden zitiert nach: Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*. Hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas. Hg., übers. und komm. von Walter Haug. 2 Bde. Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 10 und 11). Abweichungen, die ich gegenüber der Übersetzung vorschlage, werden von mir in eckigen Klammern angeführt.

11 Die Ausstellung dieses Wissens in intellektueller und handwerklicher Hinsicht unterstreicht den repräsentativen Charakter des Auftritts, der höfische Idealvorstellungen gleichsam exemplarisch in Szene setzt. So auch Louise Gnädinger: Musik und Minne im ‚Tristan‘ Gotfrids von Strassburg. Düsseldorf 1967 (Beiheft zur Zeitschrift *Wirkendes Wort* 19), S. 62f., die zutreffend hervorhebt, dass dem Zweck der Demonstration höfischer Idealvorstellungen auch „das Instrumentensortiment, die verschiedenen musikalischen und dichterischen Gattungsbezeichnungen und assimilierte fremde Techniken“ dienen (S. 63).

si videlte ir stampenîe,
leiche und sô vremediū notelîn,
diu niemer vremeder kunden sîn,

in franzoiser wîse
von Sanze und San Dinîse:
der kunde s'ûzer mâze vil.
ir lîren unde ir harphenspîl
sluoc si ze beiden wenden
mit harmblanken henden
ze lobelîchem prîse.
in Lût noch in Thamîse
gesluogen vrouwen hende nie
seiten sūezer danne hie
la dûze Îsôt, la bête.
si sanc ir pasturêle,
ir rotruwange und ir rundate,
schanzûne, reflait und folate
wol unde wol und alze wol [...]
(V. 8058–8075)

Sie fiedelte *estampies*,
Lais und so fremdartige Melodien,
daß sie gar nicht überraschender hätten
sein können,
in der französischen Manier
von Sens und Saint-Denis:
Sie kannte ungewöhnlich viele davon.
Die Leier und die Harfe,
die schlug sie beidseitig
mit hermelinweißen Händen
zu Lob und Bewunderung.
Weder in Lut noch in Themse
haben Frauenhände je
herrlicher als hier in die Saiten gegriffen.
La douce Isot, la belle,
sie sang ihre Pastourelle,
ihre *rotruenge* und ihr *rondeau*,
Kanzone, Kehrreimstrophen und *folate*
gut und gut und übergut.

Doch bereits in der zuerst zitierten kleinen Passage (V. 8027–8032) wird deutlich, dass das erlernbare Wissen offenbar gleichsam körperlich auf Isolde als ganze Person übergeht, übergehen muss, ihr ‚Gebaren‘ (*gebâre*; V. 8029), d. h. ihre Haltung, ihr ganzes Auftreten umfasst. Dieser körperliche Anspruch färbt auch das am Anfang prominent gesetzte Attribut *sūeze* (V. 8027) ein. *Sūeze* bezieht sich somit nicht nur auf die Attraktivität der Jugend (*sūeze junge*; V. 8027), sondern wird als richtungsweisende Vokabel der ganzen Passage zum Signum jener Vollkommenheit, die sich durch die höfische Erziehung in den Körper einschreibt¹² und die Gesamtpersönlichkeit formt. Entsprechend überrascht es nicht, dass auch in den ‚Lehrkatalog‘ durchaus körperliche Anspielungen inseriert sind, die verstärkt sinnlich aufgeladene Visualität ins Spiel bringen. Wenn etwa das Detail aufgerufen wird, dass Isolde Leier und Harfe mit *harmblanken henden* (V. 8066) schlägt, darf dies als erotisches Signal gelten,¹³ das den gesamtkörperlichen Aspekt mit

- 12 Vgl. Joachim Bumke: Höfische Körper – Höfische Kultur. In: Modernes Mittelalter. Bilder einer populären Epoche. Hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt a. M., Leipzig 1999, S. 67–102: „Höfische Bildung und höfische Kultur werden am höfischen Körper manifest“ (S. 96). Zur diskutierten Stelle im *Tristan* in Bezug auf den gesamtheitlichen Erziehungsaspekt, der körperliche ebenso wie ethische Komponenten umgreift und sich im Begriff der *morâliteit* (V. 8004) verdichtet, siehe C. Stephen Jaeger: *The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950–1200*. Philadelphia 1994 (Middle Ages Series), S. 170–172.
- 13 Mireille Schnyder: Isoldes Stimme. In: Germanistik in der Schweiz. Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik 11 (2014), S. 1–8, hier S. 2f., hebt hervor, dass die Engführung von Musik und Körperlichkeit im Verweis auf Isoldes weiße Hände,

Minneassoziationen weiter auflädt und ausdifferenziert¹⁴ und das *süeze* Saitenspiel, die Kunst, mit der Figur der Isolde, ihrer weiblichen Schönheit, kurzschließt, somit musikalische und visuelle Wahrnehmung überblendet: *la dûze Îsôt, la bêle* (V. 8071): „die süße Isolda, die schöne“ ...

Die *descriptio* zielt in dieser Erweiterung der Darstellungsaspekte auf *evidentia* im ekphrastischen Sinn,¹⁵ sie transferiert somit die irische Königstochter als handelnde Figur in ein ‚Gesamtkunstwerk‘, das Jungsein, höfisches Verhalten und erotische Attraktivität ebenso assimiliert wie gekonnten Gesang und virtuoses Saitenspiel. Diese Einheit von Schönheit, Musik, Lehre, Gesamtkörperlichkeit in äußerer und innerer Übereinstimmung resümiert der Text denn auch ausdrücklich:

Sus hæte sich diu schœne Îsôt
von Tristandes lère
gebezzeret sêre.
si was suoze gemuot,
ir site und ir gebærde guot [...]
(V. 8132–8136)

Soweit ist die schöne Isold
durch Tristans Unterricht
gekommen.
Ihr Wesen war bezaubernd,
ihr Umgang und ihre Haltung trefflich [...]

Auch auf Rezeptionsseite wird deutlich, dass es keineswegs nur Isoldes Gesang ist, der in den Bann zieht, sondern beides, Gesang und Isoldes Erscheinung, das Zusammenspiel von Wissen und Haltung, *muot* und Körper, Darbietung und darbietender Künstlerin, Ohr und Auge. So betont der Text denn auch konsequent die doppelte Performanz von Gesang und visuell wahrnehmbarem körperlichem In-Erscheinung-treten, arbeitet auf medialer wie materialer Seite einen synästhetisch zu erfahrenden Gesamteindruck heraus, dessen unwiderstehliche Intensität, markiert im semantisch vieldeutigen Leitwort *süeze* (in der an dieser Stelle treffenden Übersetzung „bezaubernd“), sich offenbar erst aus dem Zusammenschluss

mit welchen sie die Harfe schlägt, sinnfällig werde, da die Visualisierung dazu führe, dass die Hände (und in weiterer Ausdehnung Isoldes ganzer Körper) Teil des Musikinstruments würden; insgesamt sei Isolda „für den irischen Hof Gesang und zum Instrument gewordener Körper“ (S. 3).

- 14 Entscheidend ist, dass die inszenierten Konnotationen über die gängigen Schönheitsbeschreibungen höfischer Epik hinausgehen: Vgl. Ingrid Kasten: Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters. In: Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. Hg. von Bea Lundt. München 1991, S. 255–276, hier S. 256: „Sie [Frauen in mhd. Literatur] sind schön, weil das normbildende höfische Frauenideal dies verlangt und weil es der Rolle der Umworbenen und Liebespartnerin entspricht, welche die Frauen in den Dichtungen der Zeit zumeist innehaben“; sowie Barbara Haupt: Der schöne Körper in der höfischen Epik. In: Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999). Hg. von Klaus Ridder und Otto Langer. Berlin 2002 (Körper – Zeichen – Kultur / Body – Sign – Culture 11), S. 47–73, hier insbes. die Zusammenfassung der übergreifend vorzufindenden Merkmale auf S. 48.
- 15 Zur Ekphrasis vgl. Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3), insbes. die einleitenden Reflexionen S. 2–30.

mehrerer Wirkungsregister ergibt. Isolde ist in diesem Sinn ebenso *ougenweide* (V. 8050) wie Genuss (*lust*; V. 8051) für Ohr und Herz:

si hæten an ir beide eine sælige ougenweide, der ôren unde des herzen lust:	Für die Augen war sie ein Bild des Entzückens und für die Ohren und die Herzen eine Lust:
ûzen und innerhalb der brust dâ was ir lust gemeine. diu sœuze Îsôt, diu reine si sanc in, si schreip und si las [...] (V. 8049–8055)	allen machte es innerlich und äußerlich das gleiche [lustvolle] Vergnügen. Isold, untadelig [lieb-reizend] entzückend, sang für sie, dichtete und trug es vor [...] (V. 8049–8055)

Isolde als Gesamtartefakt ist somit ein lieb-reizendes ‚sœuze-Ereignis‘.¹⁶ Als solches könnte sie durchaus höfisches Präsentationsparadigma bleiben. Doch dieses ‚sœuze-Ereignis‘ überwältigt offenbar mehr und mehr; ja es scheint eben diese übermäßige Wirkung zu sein, die das höfische Präsentationsparadigma schließlich sprengt, es durch das Wunderbare als Inkommensurables konterkariert.

Auch diese – dritte – Markierung, die Markierung des Inkommensurablen, schwingt von Anfang an in der *descriptio* mit, erfährt jedoch in der Narration konstant eine Steigerung: So heißt es zunächst lediglich, das ganze Land spreche von Isoldes Kunstfertigkeit, Zeichen einer umfassenden Fama, einer übergreifenden Faszination. Deutlicher hervorgehoben wird die Inkommensurabilität im ‚Lehrkatalog‘ im dreifach ansetzenden Hinweis, dass Isolde *vremediu notelîn* (V. 8059) beherrscht, ja mehr als das: *notelîn, / diu niemer vremeder kunden sîn* (V. 8060), und zwar: *der kunde s’ûzer mâze vil* (V. 8063).¹⁷ Und schließlich singt sie – wie es am Ende

16 Die Semantik des Lexems *sœuze* reicht in den aufgezeigten Passagen, wie die bisherigen Belege zeigen, vom Attribut der Protagonistin, das sich zunächst mit ihrem Jungsein, dann ihrem höfischen Verhalten, aber auch ihrer erotischen Attraktivität assimiliert, über eine Beschreibungsvokabel für die Faszinationskraft der musikalischen Darbietung bis hin zur Bezeichnung einer inneren Einstellung. In dieser semantischen Traversale wird die grundsätzliche Assimilationsfähigkeit des Lexems *sœuze* und dessen ästhetisches Potenzial deutlich. Vgl. hierzu das Projekt B03 des SFB 1391 (erste Förderphase) sowie die hieraus hervorgegangenen Publikationen, u. a. etwa Marion Darilek: Mit *sœuzer andâht*: Quantitative und qualitative Beobachtungen zur Semantik und Ästhetik der Süße in Hugos von Trimberg *Der Renner*. In: Auszählen und Ausdeuten. Quantitative und qualitative Zugänge zum ästhetischen Wortschatz der mittelhochdeutschen Literatur. Hg. von Manuel Braun und Marion Darilek. Paderborn 2022 (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 69.1), S. 65–85; Annette Gerok-Reiter: *Sœuze* (er-)zählen im *Fließenden Licht der Gottheit*. Historische Semantik zwischen Annotation, Hermeneutik und Performativität. In: ebd., S. 45–64.

17 Schnyder: Isoldes Stimme (Anm. 13), S. 3, hebt zudem hervor, dass der Wechsel ins Französische *la dûze Îsôt, la bête* (V. 8071) an dieser Stelle nochmals zusätzlich die Fremdheit der gesamten Darbietung hervorhebt: Fremd erscheinen somit nicht nur die Lieder oder das sprachliche Können Isoldes; vielmehr assimiliert auch die Beschreibung auf Darstellungsebene gleichsam die Fremdheit.

der Passage heißt – nicht nur *wol unde wol*, sondern *alze wol* (V. 8075), allzu gut: Das *wol* wird ambig, kippt, so ist herauszuhören, in ein ‚Zuviel‘.

Erst dieses *alze wol*, dieses ‚Zuviel‘ an Wirkung, scheint das bisher immer noch austarierte, wenn auch deutlich fragile höfische Tableau aus dem Gleichgewicht zu bringen, nun aber radikal. Genau dies wird explizit Thema in der folgenden Textstelle, die genau jetzt und eben erst jetzt den Sirenenvergleich einspielt:

Wem mac ich si gelîchen
die schœnen, sælderîchen
wan den Syrênen eine,
die mit dem agesteine
die kiele ziehent ze sich?
als zôch Îsôt, sô dunket mich,
vil herzen unde gedanken în,
die doch vil sicher wânden sîn
von senedem ungemache.
(V. 8085–8093)

Mit wem könnte ich sie vergleichen,
die Schœne, Segensreiche,
außer mit den Sirenen,
die mit dem Magnetstein
die Schiffe an sich ziehen?
So zog Isold, meine ich,
viele Herzen und Gedanken auf sich,
die sich gefeit wâhnten
gegen Liebesnot.

Dabei ist mehreres zu beachten, was bisher in der reichhaltigen Forschung zum Sirenenvergleich¹⁸ wenig konturiert wurde:¹⁹ Zum einen wird der Vergleich mit der Sirene durch den Erzähler fragend (*Wem mac ich si gelîchen*; V. 8085) und mit einer gewissen Unsicherheit vorgenommen (*sô dunket mich*; V. 8090), denn der Erzähler versucht zum anderen offenbar, sich in die Betrachtenden hineinzudenken und aus deren Perspektive zu argumentieren. So wird nun deren Reaktion und Haltung besonders beschrieben: Die Betrachtenden kommen durch ihre Faszination vom Weg ab: vom Weg der Betrachtung Isoldes als Gesamtkunstwerk?

18 Neben den bereits genannten Beiträgen von Gnädinger: Musik und Minne im ‚Tristan‘ Gotfrids von Strassburg (Anm. 11), S. 68f. und Schnyder: Isoldes Stimme (Anm. 13), sind vor allem zu nennen Manfred Kern: Isolde, Helena und die Sirenen: Gottfried von Straßburg als Mythograph. In: Oxford German Studies 29 (2000), H. 1, S. 1–30; Andreas Kraß: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt a. M. 2010, S. 62–68; William Layher: *sô süeze waz der schellen klanc*. Music, Dissonance and the Sweetness of Pain in Gottfried’s ‚Tristan‘. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 133 (2011), H. 2, S. 235–264, hier S. 254f.; Andreas Kraß: Poetik der Stimme. Der Gesang der Sirenen in Homers *Odysee*, im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg. In: *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Ingrid Bennewitz und William Layher. Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 31), S. 31–43, hier S. 34–38; Tobias Bulang: Die Rückkehr der Sirenen des Boethius. In: ders.: *guldîne lînge*. Fünf Essays zu Gottfrieds *Tristan*. Wiesbaden 2021, S. 9–27, hier insbes. S. 23–25.

19 Es dominieren Überlegungen zu den Sirenen als Symbol von Isoldes gefährlicher Schönheit und als Symbol des „Ursprung[s] der poetischen Literatur in der Einbildungskraft des Dichters“, so Kraß: Meerjungfrauen (Anm. 18), S. 18 und S. 63 (Zitat S. 18); demnach müsse in Gottfrieds Roman immer von einer doppelten Funktion der Einspielung des Sirenenmythos ausgegangen werden: Auf Handlungsebene stehe der Sirenenvergleich sinnbildlich für die Schönheit Isoldes; auf poetologischer Ebene sei damit die „inspirierende Instanz für den Akt des Dichtens“ (S. 63) aufgerufen.

In jedem Fall wird nun die Reaktion haltlosen Begehrens hervorgehoben. In der Gemengelage der vielfältigen Assoziationen der Sirenen als Musen, Singende, Liebesverführerinnen wird damit – dies wäre als Drittes zu beachten – der letzte Aspekt zur Dominante:²⁰

ouch sint die zwô sache,
kiel âne anker unde muot,
[...]
wankende beidiu an und abe,
ündende hin unde her.
sus swebet diu wîselôse ger,
der ungewisse minnen muot
[...]
diu gevüege Îsôt, diu wîse,

diu junge süeze künigîn
alsô zôch si gedanken in
ûz maneges herzen arken,
als der agestein die barken
mit der Syrênen sange tuot.
(V. 8094–8111)

Ja, die zwei Dinge:
ein Herz und ein Schiff ohne Anker,
[...]
schaukeln auf und ab,
schwanken hin und her.
So treibt das steuerlose Verlangen,
das ungesichert liebende Herz dahin
[...]
So zog Isold, die bezaubernde junge
Königin,
höfisch und voll Geist
die Gedanken aus dem Schrein
vieler Herzen an sich,
wie der Magnetstein des Sirenengesangs
die Schiffe an sich zieht.

Ein ‚Zuviel‘ an Anziehung durch die sinnliche Affizienz – setzt man nicht kluge Schutzstrategien wie Odysseus dagegen – führt offenbar zum Zerschellen, führt in den Abgrund.²¹ Sinnliche Affizienz kann, erfahren als synästhetische Übermacht, in der die Balance der ästhetischen Wahrnehmung abhandenkommt, zu Distanz-, Kontroll- und Selbstverlust führen.²² Diese äußerste, prekäre Gefahr wird im Sirenenvergleich ins Bild gesetzt. Isolde, die doch eigentlich *gevüege* (V. 8106) und *sælderîch* (V. 8086) ist, fungiert damit nicht mehr als Integral höfischer Präsentation und höfischen Prestiges, auch nicht als bewunderungswürdiges Gesamtkunstwerk. Vielmehr wird sie erst unter dieser und durch diese distanzlose Affizienz zur ‚Systemsprengerin‘. Pointiert gesagt: Die Inszenierung des Textes betont nicht,

20 Zu beachten sind die hiermit, insbes. in Bezug auf die negativen Wertungen, verbundenen Genderaspekte, siehe hierzu Julia Stiebritz-Banischewski: Hofkritik in der mittelhochdeutschen höfischen Epik. Studien zur Interdiskursivität der Musik- und Kleiderdarstellung in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Hartmanns von Aue *Ereck*, der *Kudrun* und im *Nibelungenlied*. Berlin, Boston 2020 (Literatur – Theorie – Geschichte 19), S. 102–105.

21 Bzw. dies stellt die „gesamte höfische Welt des Romans [...] auf den Kopf“, siehe Kern: Isolde, Helena und die Sirenen (Anm. 18), S. 15.

22 Vgl. dazu auch den Musenanruf im Literaturexkurs des *Tristan*, in dem dichterische Inspiration und erotische Anziehungskraft im Bild der Sirenen parallel geführt werden. Interessant ist hier, dass auch christliche Bildlichkeit eingebracht wird, wodurch die antiken Bezüge in ein christliches Traditionsgefüge integriert, zugleich aber die gefährlichen, verführerischen Tendenzen der Sirenen nicht negiert werden. Dazu Bulang: Die Rückkehr der Sirenen des Boethius (Anm. 18), S. 11–16.

dass Isolde eine Sirene ist. Konturiert wird an der Reaktion der intradiegetisch Rezipierenden vielmehr, dass erst eine spezifische Art der Rezeption Isolde zu einer monströsen Konfiguration des Wunderbaren macht.

Nur von hier aus erschließt sich meines Erachtens die überraschende Differenzsetzung von klanglichen und visuellen Aspekten, die nun folgt: Denn nachdem zunächst nochmals Ohren- und Augenaffizienz als synästhetisches Phänomen betont wurden, spielt der Text eine Unterscheidung ein. Deutlich positiv gewertet wird das auditive Erlebnis, der ‚offenliegende‘ *süeze* Gesang, der seinen medialen Weg – analog zur mittelalterlich gedachten Empfängnis Mariens – durch das Ohr nimmt und das Herz durch *senftez* [...] *clingen* (V. 8118) zutiefst berührt:

ir sanc, den s'offenlîche tete
beide anderswâ und an der stete,
daz was ir süeze singen,
ir senftez seiten clingen,
daz lûte und offenlîche
durch der ôren künicrîche
hin nider in diu herzen clanc.
(V. 8115–8121)

Ihr offenliegender Gesang,
sei's hier oder woanders,
das war ihr süßes Singen,
das liebliche Erklängen der Saiten,
das voll und frei
durch das Königreich der Ohren
in die Tiefe der Herzen tönte.

Dagegen wird die Affizienz durch visuelle Bezauberung, die Schönheit und das daran gebundene Begehren – nicht des Gesangs, sondern Isoldes – deutlich anders beschrieben:

sô was der tougenlîche sanc
ir wunderlîchiu schœne,
diu mit ir muotgedæne²³
verholne unde tougen
durch diu venster der ougen
in vil manic edele herze sleich
und daz zouber dar in streich,
daz die gedanke zehant
vienc unde vâhende bant
mit sene und mit seneder nôt.
(V. 8122–8131)

Der heimliche Gesang hingegen,
das war ihre wundersame Schönheit,
die mit ihrer inneren Musik
heimlich und verstohlen
durch die Fenster der Augen
sich in viele edle Herzen schlich
und sie mit Zauber erfüllte,
der die Gedanken leichthin
fing und band und fesselte
mit Liebe und sehnsuchtsvoller Qual.

Auch das erotisch affizierende visuelle Erlebnis der Schönheit dringt – wie der Gesang – nach innen, betrifft im Herzen; doch die Beschreibungsvokabeln sind nun doppeldeutig, erhalten bei aller Faszination negative Konnotationen: Die personifizierte, eben nun *wunderlîchiu* (V. 8123) Schönheit schleicht sich wie eine Diebin

23 Layher: *sô süeze waz der schellen klanc* (Anm. 18), S. 254, vergleicht das Lexem *muotgedæne* mit den an anderer Stelle im Roman auftauchenden Lexemen *seitgedæne* und *vogelgedæne*. Während bei den zum Vergleich herangezogenen Lexemen immer eine auditiv wahrnehmbare Komponente enthalten ist, „has [*muot*] no acoustic counterpart; it cannot express itself except through speech, gesture, or another signifying act by the emoting body“ (ebd.).

‚verstohlen‘ ins Herz, ‚bestreicht‘, ‚betört‘ dieses mit ihrem Zauber (*zouber*; V. 8128), setzt Gedanken nicht frei, sondern fängt, bindet und fesselt sie mit Liebesqual.²⁴

Offenbar sind hier zwei verschiedene Wirkungsweisen von klanglichem und visuellem Eindruck bzw. zwei Optionen, mit dem überwältigenden Erlebnis einer synthetischen Erfahrung umzugehen, aufgerufen. Gottfrieds Anliegen ist es dabei sicherlich nicht, beide Eindrucks- bzw. Wirkungsformen, deren Engführung er zuvor betrieben hatte, systematisch wieder auseinanderzuidividieren.²⁵ Stattdessen weist die Passage subtil auf die Folgen, die entstehen könnten, würde jenes essentielle Zusammenspiel von Klang und Erscheinung im Umgang mit ihm aus der Balance gebracht. So scheint es die vereinseitigend visuell orientierte Wahrnehmung zu sein, genauer derjenige Blick, der zum Blick des Begehrens wird, durch den sich die Schönheit Isoldes gleichsam zu verselbstständigen beginnt, allererst zur machtvoll-zerstörerischen Personifikation wird, die – in Umkehrung des ursprünglichen Subjekt-Objekt-Verhältnisses – alles unter ihre Perspektive zu zwingen vermag. Das heißt, indem nicht mehr auf der Basis medial-klanglicher Vermitteltheit oder im Rahmen eines Gesamtkunstwerkes der Genuss als Kunstgenuss erscheint,²⁶ wird Isolde nicht als Künstlerin angesehen, sondern wird zum vereinnahmten Objekt unter dem Blick der Begierde, ein Blick, der das Klangerlebnis instrumentalisiert, indem er es allenfalls als erotisches Stimulans benötigt. Erst dieser vereinnahmende Blick auf Isolde als Person – in der Absetzung vom Klangerlebnis – ist es demnach, der Isolde als heillose Verführerin konfiguriert, als gefährlich Wunderbares, als Faszinosum Sirene, attraktiv und monströs zugleich. Treten damit Visualität und Klang in eine Wertungskonkurrenz?

2 Das Hündchen Petitcreiu als Figuration des Wunderbaren

Umgekehrt zur bisher beschriebenen szenischen Dramaturgie verfährt die Petitcreiu-Episode. Hier steht am Anfang fest, dass das Hündchen Petitcreiu in den Bereich des magisch-gefährlich Wunderbaren gehört, während dieser Status am

24 Nach Layher: *sô süeze waz der schellen klanc* (Anm. 18), S. 255, sprechen die Vokabeln des Fangens, Bindens und Fesselns dem Gesang Isoldes eine eigene *agency* zu. Genauer wäre dies jedoch auf Isoldes Schönheit zu beziehen.

25 Das enge Zusammenspiel von visuellem und akustischem Eindruck wurde vielfach hervorgehoben; besonders prägnant formuliert dies Kraß: Meerjungfrauen (Anm. 18), S. 66: „[D]ie visuelle Wahrnehmung der schönen Gestalt (*durch ougen*) und die auditive Wahrnehmung des schönen Gesangs (*durch ôren*) wirken zusammen. Der Betrachter ‚hört‘ die Schönheit ihrer Gestalt.“ Entsprechend etwa Layher: *sô süeze waz der schellen klanc* (Anm. 18), S. 254; tendenziell harmonisierend argumentiert auch Gnädinger: Musik und Minne im ‚Tristan‘ Gotfrids von Strassburg (Anm. 11), S. 69: „Isoldes anziehende und bezaubernde Schönheit – auch deren Gefährlichkeit und Übermaß – wird im Lichte von Kultur und Bildung, besonders aber im Medium der Musik erst eigentlich offenbar und wird so gleichzeitig [...] dem Bereich des übersteigend Wunderbaren zugewiesen.“

26 Ähnlich hebt Schnyder: Isoldes Stimme (Anm. 13), S. 4f., hervor: „Die (mediale) Blindheit des irischen Hofes hat mit der Perfektion von Isoldes Vortrag zu tun, der die mediale Vermittlung vergessen macht“ (S. 4), wobei die Differenzierung der medialen Register einzubeziehen bleibt.

Ende eingeeht bzw. fraglich erscheint. Das Hündchen stammt, so setzt die *descriptio* unmissverständlich an,²⁷ aus dem Feenland Avalun (V. 15808); eine Göttin hat es Herzog Gilan gesandt. Es wird von vornherein als *vremede unde wunderlich* (V. 15802) bezeichnet, Charakteristika, die in Variation wiederkehren: Es sei das *vremede werc von Avalûn* (V. 15838); das *wunderliche wunder* (V. 15861) erregt das Interesse von Tristan usw. (vgl. auch V. 15869f., V. 16296).²⁸ Als solches ist es unbeschreibbar (V. 15811–15817). Der Hund bellt, frisst oder trinkt nicht (V. 15886–15890).²⁹ Seine Außerordentlichkeit³⁰ äußert sich jedoch vor allem in zweierlei Hinsicht: zum einen in dem nicht definierbaren Farbspiel seines Fells, zum anderen in dem süßen Klang einer Schelle, die er um den Hals trägt und die – magisches Relikt – erklingend jede Trauer vergessen lässt.

Visualität und Klang – auch hier werden somit zwei mediale Modi zusammengefasst und zur Evidenz der Darstellung eines Gesamtwunderwerks genutzt. Und wie in der Isolde-Szene zuvor geht es dabei in erster Linie um die Reaktionen auf dieses Wunderwerk in der Auseinandersetzung mit dem zauberhaften Doppelangebot. Diesmal jedoch reagieren Protagonistin und Protagonist selbst. In der Darstellung dieser Reaktionen scheint der Sinn der Szene zu liegen, die sich ansonsten wie ein überflüssiges Intermezzo kurz vor erneuter Zusammenkunft

27 Vgl. Eming: Emotionen im *Tristan* (Anm. 1), S. 157–175.

28 Nach Andreas Hammer: Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Iwein* Hartmanns von Aue. Stuttgart 2007, S. 134f., verweist die mythologische Prägung der Herkunft aus Avalun sowohl auf die Ferne (und unterstreicht damit das Wunderbare, das dem Hund eignet) als auch auf keltische Traditionselemente, die vielfach auf Hunde rekurrieren, die Heil- oder Zauberkräfte besitzen.

29 Vgl. Martin Baisch: Medien der Faszination im höfischen Roman. In: Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit. Hg. von dems., Andreas Degen und Jana Lüdtke. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2013 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 191), S. 213–234, hier S. 215. Baisch betont aufgrund der Gesamtbeschreibung: „Das Hündchen ist ein Wunderding und ein Artefakt“ (S. 218); Christiane Witthöft: Zur Ideengeschichte eines ‚höfischen Skeptizismus‘. Petitcreiu und der literarische Zweifel im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. In: Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Maximilian Benz und Gideon Stiening. Berlin, Boston 2022, S. 125–157, hier S. 141f., pointiert noch stärker: Petitcreiu sei „alles Hündische ausgetrieben“ (S. 141); Lina Herz: Der beste aller Freunde. Von Menschen und Hunden in mittelalterlicher Literatur. In: Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Judith Klinger und Andreas Kraß. Köln, Weimar, Wien 2017, S. 77–88, hier S. 78f., sieht in Petitcreiu dagegen weniger ein Artefakt denn ein lebendiges „Wunderwesen“ (S. 78).

30 Für die Außerordentlichkeit des Hundes spricht auch, so Louise Gnädinger: Hiudan und Petitcreiu. Gestalt und Figur des Hundes in der mittelalterlichen Tristandichtung. Zürich, Freiburg i. Br. 1971, S. 30f., dass er wie ein „sakrale[r] Gegenstand[er]“ (S. 30) in die Erzählung eingeführt wird; die Vorbereitungen, die seinem Eintreffen vorausgehen, wie z. B. das Ausbreiten des purpurnen Tuches, ähneln einer „kultischen Handlung“ (S. 31). Katharina-Silke Philipowski: Mittelbare und unmittelbare Gegenwärtigkeit oder: Erinnern und Vergessen in der Petitcreiu-Episode des ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 120 (1998), H. 1, S. 29–35, verweist zudem darauf, dass bereits der Name Petitcreiu auf die Unbeschreibbarkeit, die Außerordentlichkeit des Hundes ziele, da ‚Petitcreiu‘ lediglich ‚kleine Kreatur‘, bedeute, somit nicht eigentlich als Name zu sehen sei (S. 31).

der Liebenden nach kurzer Zeit der Trennung lesen würde. Die Forschung hat sich denn auch vor allem auf diese Reaktionen konzentriert, insbesondere was die Wirkung der Schelle betrifft, da die Auseinandersetzungen der Protagonist:innen mit der Klangstimulanz ganz offensichtlich mit der Liebeshandlung am engsten verwoben sind.³¹ Tristan nämlich kann mit Hilfe des Klangs der Schelle seine Traurigkeit vergessen (V. 15847–15853). So heißt es im Text, dass er:

[...] des leides gâr vergaz, daz in durch Îsôte twanc.	[...] sein ganzes Leid vergaß, das ihn wegen Isold in Bann gehalten hatte.
sô süeze was der schellen clanc,	So bezaubernd war der Klang des Glöckchens,
daz si nieman gehôrte, si'n benæme im und zestôrte	daß niemand es hören konnte, ohne daß es ihm seine Sorgen und alles Unglück
sîne sorge und al sîn ungemach. (V. 15854–15859)	genommen und zerstreut hätte.

Ganz anders reagiert Isolde. Sofort als sie den Hund erhält und den Klang der Schelle vernimmt, sodass ihre Traurigkeit schwindet, reflektiert sie das Geschehen. Dabei erachtet sie es als unrecht, dass sie sich freuen soll, während Tristan dem Leid ausgesetzt bleibe:

„ôhî ôhî! und vröuwe ich mich, wie tuon ich ungetriuwe sô? [...]“ (V. 16368f.)	„O weh und ach! Und ich freue mich! Wie kann ich nur so treulos sein? [...]“
--	---

Ihr Selbstgespräch, das sich über fast 20 Verse erstreckt, mündet in die entschiedene Zerstörung der Schelle:

„nu'n welle got der guote, daz ich in mînem muote iemer vröude âne in gehabe!“ hie mite brach si die schellen abe und lie die ketene dar an. (V. 16385–16389)	„Der gnädige Gott möge es verhüten, daß mein Herz jemals Freude empfinde ohne ihn!“ Damit riß sie das Glöckchen ab und ließ nur die Kette am Hals.
--	--

31 Hierüber herrscht Konsens sowohl in der älteren wie jüngeren Forschung. Vgl. etwa Gnädinger: Musik und Minne im ‚Tristan‘ Gotfrids von Strassburg (Anm. 11), S. 74f.; Gnädinger: Hiudan und Petitcreiu (Anm. 30), S. 26f.; Werner Schröder: Das Hündchen Petitcreiu im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. In: Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz. Hg. von Rainer Schönhaar. Berlin 1973, S. 32–42; über Dirk R. Glogau: Untersuchungen zu einer konstruktivistischen Mediävistik. Tiere und Pflanzen im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Nibelungenlied*. Essen 1993, S. 129–131; bis zu Philipowski: Mittelbare und unmittelbare Gegenwärtigkeit (Anm. 30).

Wie in der Isolde-Szene zuvor tritt die Klangdimension somit am Ende zurück. Ganz anders aber ist die Begründung: Diesmal ist offensichtlich sie es, von der die prekäre, in diesem Fall offenbar als magisch zu bewertende Gefahr ausgeht.³² Wie ist diese veränderte Einschätzung zu verstehen?

Es wurde in Bezug auf die Szene erwogen, dass sie Isolde als bessere Liebende kennzeichnen und präfigurieren solle, da Isolde die Treue halte, indem sie sich dem Leid stelle, während Tristan bereit sei, sich abzulenken.³³ Dies sei als Paradigma für den Gesamtverlauf zu verstehen. Doch geht die Szene, setzt man die Ekphrasis wie zuvor in der Szene von Isoldes Auftritt vor dem Hof in Relation zum narrativen Verlauf, in einer einlinigen Deutung kaum auf und erscheint vor allem wieder in rezeptionsästhetischer Hinsicht komplex.

So muss zunächst gesehen werden, dass Tristan keineswegs unter der Klingeinwirkung einer illusorischen Lebensleichtigkeit verfällt, sondern sich in auffällender Weise geradezu analytisch beiden Wirkungsaspekten des Hundes, sowohl dem klanglichen wie dem visuellen, zuwendet und dabei in auffällender Weise den visuellen Eindruck als das eigentliche Faszinosum favorisiert.³⁴

Tristan der hōrte unde sach daz wunderliche wunder an: hunt unde schellen er began	Tristan hörte und betrachtete das wunderbare Wunder; er schaute auf den Hund und auf das Glöckchen
bemerken unde betrahten, ietwederz sunder ahten, den hunt und sīne vremede hût,	und achtete auf beides je für sich, auf den Hund mit seinem fremdartigen Fell
die schellen unde ir süezen lût:	und auf das Glöckchen mit seinem süßen Klang.
ir beider nam in wunder und dûhte in doch hier under daz wunder umb daz hundelîn vil michel wunderlīcher sîn	Beides setzte ihn in Erstaunen, und doch erschien ihm dabei das wunderbare Hündchen sehr viel wunderbarer

32 So wenig musikalische und visuelle Wahrnehmung immer übereinstimmen, so wenig ist auch die Wirkung eines Mediums immer dieselbe. Zu Abstufungen des Schellenklangs gegenüber anderen Klängen vgl. Gnädinger: Musik und Minne im ‚Tristan‘ Gotfrids von Strassburg (Anm. 11), S. 72f.

33 Philipowski: Mittelbare und unmittelbare Gegenwärtigkeit (Anm. 30), wertet die Differenz in Wirkung und Wahrnehmung Petitcreius, die sich zwischen Isolde und Tristan zeige, deutlich negativ: Sie sei als „Indikator einer Brechung in der Tristanminne“ aufzufassen (S. 29); vgl. auch zum Fortgang: „Offenbar gelingt es Tristan in der Trennung nicht, ein Bild Isoldes zu bewahren, die Bindung auch in der physischen Abwesenheit der Minnepartnerin so stark gegenwärtig zu erhalten, daß eine neue Minnebindung ausgeschlossen wird“ (S. 33).

34 Baisch: Medien der Faszination (Anm. 29), S. 219, hebt hervor, dass die Faszination Tristans für die Fellfarbe des Hundes auch durch die Vokabel der *aventure* an dieser Stelle im Text greifbar werde. Vgl. zum faszinierenden Farbspiel des Felles ausführlich Gnädinger: Hiudan und Petitcreiu (Anm. 30), S. 33–37.

dan umbe den süezen schellen clanc, der im in sîn ôre sanc und nam im sîne triure. diz dûhte in âventiure [...] (V. 15860–15874)	als der bezaubernde Glöckchenklang, der ihm in die Ohren drang und ihm seine Traurigkeit vertrieb. Es erschien ihm als etwas Unglaubliches [...]
--	--

Tristan betrachtet nicht nur das Fell; vielmehr reflektiert er zugleich über die Unmöglichkeit, dessen changierende Farbe zu fassen – eine in Distanz und Reflexionsanspruch deutlich ästhetische Rezeptionshaltung.³⁵ Die visuellen Stimulantien balancieren bei ihm somit offenbar die Klangwirkung aus. Trotz der visuellen Faszination bewegt er sich dabei keineswegs auf ein einseitiges Begehren hin; ebenso wenig werden erotische Valeurs ganz aufgegeben. So hat Eming eindrücklich herausgearbeitet, wie die visuellen Reize bei Tristan zu einem taktilen ‚Begreifen‘ des Fells, einem Streicheln und Betasten führen, das Tristan nach wie vor als Liebenden präsent hält,³⁶ womit auch Isolde keineswegs völlig aus dem Fokus verschwindet. Daher verwundert es auch weniger, als es die moralisch ansetzenden Deutungen zulassen, die Tristans späteres Versagen bereits hier antizipiert sehen, dass der Protagonist, kaum ist er nicht mehr im Bann des Hündchens, nur eines möchte: dieses bezaubernde Wunderwerk Isolde zukommen lassen, um sie von ihrem Leid zu befreien. Dass dies ein durchaus altruistischer Akt ist, der Tristans Liebe und Treue unmissverständlich zum Ausdruck bringt, demonstriert der Text dadurch, dass erhebliche Hürden zu überwinden sind, um diesen Wunsch umzusetzen, Hürden, die der Protagonist konsequent angeht.³⁷ Denn Herzog Gilan möchte den Hund um keinen Preis hergeben.³⁸ In der Folge muss sich Tristan dem lebensgefährlichen Kampf mit dem Riesen Urgan stellen, der Herzog Gilan und

35 Diese Haltung betont auch Eming: Emotionen im *Tristan* (Anm. 1), S. 168–170. Die Begründung des Ästhetischen über einen reflektierenden Zugriff ergänzt die Herleitung des ästhetischen Anspruchs aus dem nicht bestimmbareren Gegenstand um eine wesentliche Komponente. Vgl. Christoph Huber: Merkmale des Schönen und volkssprachliche Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg. In: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Manuel Braun und Christopher Young. Berlin, New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 111–141, hier S. 139f.; er verweist darauf, dass das nicht begrifflich bestimmbare Farbspiel des Fells den Hund „als ästhetisches Objekt konzipiert“ (S. 139). Ähnlich Witthöft: Zur Ideengeschichte eines ‚höfischen Skeptizismus‘ (Anm. 29), insbes. S. 146–151: Dass die Fellfarbe nicht eindeutig bestimmbar ist, hebe hervor, wie stark die Wahrnehmung von der jeweiligen Perspektive abhängig ist, die der Betrachter einnimmt. Dies zeige, dass „ein (ästhetischer) Gegenstand über die Sinne nicht eindeutig zu erfassen ist“ (S. 146).

36 Vgl. Gnädinger: Hiudan und Petitcreiu (Anm. 30), S. 38f.; Eming: Emotionen im *Tristan* (Anm. 1), S. 170.

37 So auch Viola Wittmann: Bunte Hunde. Zur narrativen Funktion tierischer Farbexoten im höfischen Roman. In: Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes vom 1. bis 5. März 2009 in Bamberg. Hg. von Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler. Bd. 2. Berlin 2011, S. 505–519, hier S. 511.

38 Hierbei greifen der faszinierende Kunstcharakter sowie die emotionale Beziehung Gilans zum Hund, die fast Minnecharakter habe, so Herz: Der beste aller Freunde (Anm. 29), S. 78f., ineinander.

dessen Land mit der Forderung von Zinszahlungen erpresst. Auch als der Herzog nach erfolgreichem Sieg Tristan lieber seine schöne Schwester und die Hälfte seines Besitzes übergeben möchte, wehrt dieser entschieden ab (V. 16229–16238). Tristans ästhetische Beschäftigung mit dem Hündchen, die darin besteht, dessen zauberhafte Klangwirkungen in ausgewogener Relation zu den visuellen Eindrücken wahrzunehmen, ohne beiden Wirkungen auf Dauer zu verfallen, führt somit nicht wirklich von Isolde fort. Vielmehr mündet sie in der Folge dieser Wirkungen und durch sie in einen gesteigerten Einsatz für die Geliebte.

In anderer Weise ficht Isolde jenen Grenzgang zwischen Überwältigung und Distanznahme aus. Zu einer ausgewogenen Wahrnehmung von Klang und Visualität kann sie nicht gelangen. Sie würde, so weiß sie, der Faszination des Klangs erliegen und mit ihrem Leid die Essenz ihrer Liebesbindung vergessen. Angesichts des gesetzten Ideals, *herzeliep* und zugleich *senede nôt* zu ertragen (V. 61), und der von hier aus erfolgenden Identitätszuschreibung durch die spezifische Minne hieße dies, dass die Erleichterung des Vergessens letztlich mit einem Selbstverlust einherginge. Auch hier geht es somit – wie im Sirenenvergleich – in der Wahrnehmung des affizierenden Angebots um ein ‚Zuviel‘. Dieses ‚Zuviel‘ realisiert sich jedoch nicht in der Profanierung des Kunstwerks aufgrund fehlender Distanzlosigkeit, sondern nun umgekehrt in der einseitigen Verabsolutierung des Hündchens als bezaubernd klingendes Artefakt. Denn aufgrund dieser Verabsolutierung ginge das entscheidende Wissen um den Kontext, d. h. das Wissen um das Hündchen als altruistische Liebesgabe von Tristan an Isolde, verloren. Es ist daher konsequent, wenn Isolde die ursprüngliche Aufgabe Petitcreius um 180 Grad umfunktioniert. So nutzt sie das wunderbare Hündchen, nachdem sein eigentlich magisches Accessoire des ‚Zuviel‘,³⁹ die Schelle, zerstört ist, nun geradezu demonstrativ dafür, dass sie sich durch dessen visuellen Anblick unablässig an Tristan und ihr gemeinsames Leid erinnert:⁴⁰

sus was ez [daz hundelîn] naht
unde tac
offenlichen unde tougen
Îsolde vor den ougen.
si hæte die gewonheit,
swâ sô si was, swar sô si reit,
dâ’n kam ez ûz ir ougen nie:
man vuorte ez oder truoc ez ie,
dâ si’z mit ougen an sach;

So hatte Isold es [das Hündchen] Tag und
Nacht,
wenn sie in Gesellschaft war oder allein,
vor Augen.
Es wurde ihr zur Gewohnheit,
wo immer sie war, wohin sie auch ritt,
es nie aus den Augen zu lassen;
man führte oder trug es immer so,
daß sie es im Blick hatte;

39 Dass dieses ‚Zuviel‘ bei Tierdarstellungen je nach Kontext durchaus auch von der exotischen Fellfarbe ausgehen kann, beschreibt Wittmann: *Bunte Hunde* (Anm. 37), S. 515–518. Dieser Hinweis bestärkt, dass es im *Tristan* nicht etwa um topische Konkurrenzen von Medien geht, sondern um die Art und Weise der jeweiligen Wahrnehmung bzw. des Umgangs mit den Eindrücken.

40 Dazu etwa nachdrücklich Schröder: *Das Hündchen Petitcreiu im Tristan* Gottfrieds von Straßburg (Anm. 31), S. 34–36; oder Bulang: *Die Rückkehr der Sirenen des Boethius* (Anm. 18), S. 26f.

<p>und entete daz durch dekein gemach: si tete ez, als uns diz mære seit, ze niuwenne ir senede leit und ze liebe Tristande, der'z ir durch liebe sande. (V. 16344–16356)</p>	<p>und sie tat das nicht zu ihrem Vergnügen, sie tat es, wie es die Geschichte überliefert, um ihr sehnsüchtiges Leid zu erneuern, und aus Liebe zu Tristan, der es ihr aus Liebe geschickt hatte.</p>
--	--

Indem das wunderbare Hündchen seine betörend-inkommensurable Klangwirkung, sein eigentlich magisches Element verliert, kann es funktional von Isolde als Memorialzeichen eingesetzt und als solches auch von ihr ästhetisch kultiviert werden: Isolde lässt dem Hund ein *wunneclîchez hûselîn* erstellen, gewirkt aus *kostlichen sachen*, Geschmeide und Gold, ausgelegt mit reichem Seidenstoff (V. 16336–16343). Die entgrenzende Wirkung des *süezen* Klangs, wie es immer wieder heißt, ist damit doppelt aufgehoben: verstummt auf der Handlungsebene, zugleich auf der Ebene des *discours* abgelöst von *descriptiones*, die einen nach wie vor affizierenden, nun aber offenbar handhabbaren Zustand ins Bild setzen. Gerade weil Isolde sich dem betörenden Klang verweigert, wird ihr eine visuell gesteuerte ästhetische Haltung zugänglich,⁴¹ die nicht vereinnahmende Überwältigung bedeutet, sondern in der subtilen Austarierung von Distanz und Affizienz auch Reflexion erlaubt, eine Reflexion, die zugleich zur Intensivierung der Emotionen jenseits bloßer Illusion und täuschungsbasierten Glücks beiträgt und zurückführt. Die ästhetische Domestizierung des Wunderbaren modelliert damit dessen Prekarität, schließt das Inkommensurable aber keineswegs grundsätzlich aus: Statt zu überwältigen und zu betören, wird das Prekäre nun in den Bereich bewusster Aneignung und Auseinandersetzung hineingenommen.⁴² Erst und gerade als „exklusives Anschauungsobjekt“⁴³ bleibt der Hund für Isolde selbst gewähltes schmerzhaftes Erinnerungszeichen einer skandalösen Minne.

3 Ästhetik des Wunderbaren – wunderbare Ästhetik?

Entlang der zu Anfang aufgeworfenen Fragen ist abschließend ein Fazit zu ziehen:

- (a) Gottfrieds *Tristan* erzählt auf vielfältige Weise vom Wunderbaren.⁴⁴ Dabei wird eine Ästhetik entworfen, die visuelle Elemente und Klangelemente in synäs-

41 Vgl. Eming: Emotionen im *Tristan* (Anm. 1), S. 175: Petitcreiu werde von Isolde durch das aufgezeigte Arrangement ausdrücklich „zum Kunstwerk stilisiert“.

42 So trifft zwar zu, dass das Haus, welches Isolde Petitcreiu bauen lässt, den Hund und die mit seinem Fell verbundene Farbwahrnehmung aus dem Raum der Öffentlichkeit in einen exklusiven Raum verlagert, der die Komplexität der Farbwahrnehmung – wie Wittmann: Bunte Hunde (Anm. 37), S. 513f., erläutert – nicht mehr öffentlich zur Debatte stellt, doch eine Stabilisierung des höfischen Raumes (ebd.) ist damit letztlich, wie auch die Romanhandlung zeigt, nicht erreicht.

43 Wittmann: Bunte Hunde (Anm. 37), S. 513.

44 Auf die Quantität des Motivs des Wunders und dessen Staunen erregender Kraft im *Tristan* verweist auch C. Stephen Jaeger: Wunder und Staunen bei Wolfram und Gottfried. In: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Martin Baisch et al.

thetischer Relation, aber auch in differenzierender Konkurrenz zeigt. Verhandelt werden über beide medialen Register rezeptionsästhetische Varianten in der Spannung zu einer Überwältigungserfahrung im Sinne magischen Zwangs. Letztere wird deutlich von einer ästhetischen Wahrnehmung abgegrenzt. Die Gegenüberstellung der Isolde- wie Petitreiu-Szenen konnte dabei plausibilisieren, dass die Qualität des magischen Banns als einem Aspekt des Wunderbaren nicht an dem jeweiligen medialen Register per se hängt. Stand im ersten Beispiel eher die Visualität, so im zweiten der Klang als Stimulans einer betörenden Illusion auf dem Prüfstand. Es geht somit nicht darum, Grenzen visueller versus klanglicher Strategien (und vice versa)⁴⁵ oder – allgemeiner gesprochen – Grenzen unterschiedlicher deskriptiver Techniken zu demonstrieren, sondern darum, rezeptionsästhetische Gefahren, die mit einem Übermaß an Wirkung verbunden sein können, aufzuzeigen.

- (b) Entscheidend ist statt des medialen Registers somit die jeweilige Rezeptionshaltung und -fähigkeit. Die Beispiele schilderten hier differente Möglichkeiten und damit auch differente Arten der Gefahr. So wurde im ersten Beispiel deutlich, wie der Text sukzessive die Wahrnehmung steuert und umlenkt: von Isolde als repräsentativ-höfischer Akteurin über sie als Gesamtartefakt bis hin zu ihr als zerstörerischer Sirene. Die Entfaltung der Wirkungsmacht als Sirene wurde dabei in erster Linie korreliert mit dem Aspekt visueller Überwältigung, deren Resultat es ist, die ästhetische Distanz zugunsten eines *wiselose[n]* (V. 8102) Begehrens aufzugeben. Nicht mehr das Artefakt selbst ist hierbei erotisches Objekt des Begehrens, sondern – so meine Deutung – Isoldes Schönheit, noch genauer: sie selbst. Die ästhetische Wirkung scheint in dieser verkürzten und zugleich subjektiv vereinnahmenden Wahrnehmung unterlaufen. Indem Akt und Artefakt, d. h. Isolde als ‚Gesamtkunstwerk‘, mit dem Leben, d. h. mit Isolde als Person, verwechselt zu werden droht, geht offensichtlich die ästhetische Distanz verloren. Das zweite Beispiel verweist auf eine entgegengesetzte Gefahr der Rezeption: das Sich-Vergessen sowie das Vergessen aller Lebenszusammenhänge angesichts des klangmagischen Zaubers des Kunstobjekts. Nicht das Unterlaufen der ästhetischen Wirkung des Kunstwerks, sondern gleichsam ihre Übererfüllung, die Gefahr eines Sich-Verlierens in der illusorischen Wirkung einer autonom gesetzten Kunst, wird hier ausgestellt.⁴⁶ Tristan

Königstein i. T. 2005, S. 122–139, hier S. 124. Allerdings spricht er dem Motiv keine tragende Rolle für den Roman insgesamt zu (S. 128). Diese wird wohl erst in der Korrelation mit der ästhetischen Dimension deutlich, insofern erst dann das grundsätzliche reflexive Potenzial des Themas für den *Tristan* als selbst ‚wunderbares Artefakt‘ ins Spiel kommen kann.

45 Zur Bedeutung von Zusammenspiel und Interaktion beider Medien im Rahmen höfischer Kommunikation vgl. in grundsätzlicher Hinsicht Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995 (C. H. Beck Kulturwissenschaft), insbes. S. 48–94 und S. 128–192.

46 Zu Recht verweist Bulang: Die Rückkehr der Sirenen des Boethius (Anm. 18), S. 27 (FN 86), in diesem Kontext auf die „Abblendung eines sedativ-ästhetizistischen Missverständnisses von Dichtung“, dem Gottfried entgegenwirke (vgl. ebendort Hinweise zur weiteren Diskussion).

kann diese Gefahr, die an das Wunderbare im Sinn magischer Überwältigung gebunden ist, durch ein dezidiert ästhetisch-analytisches Interesse an beiden sensuellen Kanälen, die Petitcreiu anspricht, austarieren. Im Gegensatz hierzu wählt Isolde den Weg, von vornherein dem Aspekt magischer Illusionsüberwältigung auf Kosten des Lebens und Liebens keinen Raum zu geben, indem sie sich radikal für jene Wahrnehmungsoption entscheidet, die ihr in diesem Fall ästhetischen Genuss ‚mit Distanzoption‘ ohne Abstriche erlaubt.

- (c) So unterschiedlich die Beispiele auch sind: Deutlich werden sollte, dass über sie nicht nur die Themen Liebe, Treue, Tod und Untergang in paradigmatischer Vorwegnahme des weiteren Romanverlaufs verhandelt oder mit dem Wunderbaren lediglich Faszinationsmarker eingespielt werden. Vielmehr wird das Wunderbare zu einer – wie vom SFB 1391 *Andere Ästhetik* her zu formulieren wäre – zentralen Reflexionsfigur des Ästhetischen.⁴⁷ So wird in den Beispielen eine Gratwanderung sichtbar, die das Wunderbare aufgrund seines inkommensurablen Potenzials einerseits als Ingrediens des Ästhetischen präsent hält, es andererseits jedoch aufgrund der damit verbundenen Gefahr des Umschlags in magischen Zwang zu regulieren sucht. Diese Gratwanderung erfolgt dabei unter je anderen Voraussetzungen entlang der Frage: Ab wann und warum zieht eine sensuelle Wirkung, die eine ästhetische Rezeption unterstützen sollte, so sehr in den Bann, dass hierüber die Freiheit des Denkens, Handelns und Fühlens verlorengeht? Dieser Gratwanderung muss sich auch Gottfrieds Text in seinem rezeptionsästhetischen Anspruch stellen, der sich auf den Ebenen von *histoire* und *discours* selbst über Elemente des Wunderbaren zusammensetzt. Einsinnige Lösungen, so darf man schließen, gibt es auch hier nicht. Die Narration in ihrer Thematik wie die narrativen Strategien der *descriptions* zeigen aber unmissverständlich, inwiefern Gottfried Darstellungen und Darstellungsformen des Wunderbaren pointiert nutzt, um die Ambiguität des inkommensurabel Wunderbaren als Chance ebenso wie als Handicap des Ästhetischen zu reflektieren.⁴⁸

47 Zum Forschungsprogramm des SFB vgl. Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne*. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391. In: *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*. Hg. von Annette Gerok-Reiter et al. Berlin, Boston 2022 (*Andere Ästhetik. Koordinaten 1*), S. 3–51; zum Begriff der „ästhetischen Reflexionsfigur“ insbes. S. 26–31.

48 Der Beitrag wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

Zur multisensorischen Wahrnehmung und Medialisierung des Wunderbaren in den *Wigalois*-Bilderhandschriften

Gesine Mierke und Christoph Schanze

1 Wunderbarer *Wigalois*

Der *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg, der neben dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach ausweislich der Überlieferung und der Rezeption als erfolgreichster deutscher Artusroman anzusehen ist, zeichnet sich insbesondere durch die ‚phantastischen‘ und ‚wunderbaren‘ Züge der narrativ erschaffenen Aventüre-Welt und der sie bewohnenden Wesen aus. Walter Haug hat sich eingehender mit diesen Aspekten des *Wigalois* und anderer späterer Artusromane befasst, um eine spezifisch ‚nachklassische‘ Ästhetik zu skizzieren,¹ nachdem Max Wehrli kursorisch auf die besondere Qualität der erzählten ‚Stimmung‘ im *Wigalois* hingewiesen, diesen Aspekt aber nicht näher erörtert hatte.² Diese Impulse sind in der *Wigalois*-Forschung produktiv aufgenommen worden; sie trugen wesentlich zur Neubewertung des späteren Artusromans bei und wirken noch immer nach.³

- 1 Vgl. Walter Haug: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 204–231; wieder in: Walter Haug: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Tübingen 1989, S. 651–671; Walter Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. 2., überarb. und erw. Aufl. Darmstadt 1992 [zuerst 1985], S. 263f.
- 2 Vgl. Max Wehrli: *Wigalois*. In: Der Deutschunterricht 17 (1965), H. 2, S. 18–35; wieder in: Max Wehrli: Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze. Zürich, Freiburg i. Br. 1969, S. 223–241 (zitiert), hier S. 226–229 und S. 235f.
- 3 Vgl. Stephan Fuchs: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31), S. 100–236; Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart 1998, S. 183; vor allem Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), S. 133–237 sowie Cora Dietl: Wunder und *zouber* als Merkmal der *aventure* in Wirnts *Wigalois*? In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hg. von Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 [Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 5], S. 297–311; zusammenfassend Christoph Fasbender: Der *Wigalois* Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung. Berlin, New York 2010, vor allem S. 160–184; jüngst Jutta Eming: Wunder über Wunder. Immanente Überbietung im mittelhochdeutschen Roman. In: Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertung im Artusroman und in der Artusforschung. Hg. von Cora Dietl, Christoph Schanze und Friedrich Wolfzettel. Berlin, Boston 2020 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische

Im Hinblick auf das Wunderbare im höfischen Roman allgemein hat Wehrli an anderer Stelle grundsätzlich festgehalten, dass das Wunderbare im Vergleich zur Legende schon in deren erzählerischer Ausgestaltung seine „religiöse Verbindlichkeit“ verliere und zum „bloß Wunderbaren, wenn nicht Phantastischen“⁴ werde. Dieses „bloß Wunderbare[]“ jedoch – darauf wiesen Klaus Grubmüller und Jutta Eming hin, nun wiederum konkret mit Blick auf den *Wigalois*⁵ – ist im höfischen Erzählen nicht vollständig aus dem religiösen Kontext lösbar, es wird vielmehr gerade auch für die religiöse Sinnggebung funktionalisiert. Jutta Eming hat das Wunderbare daher zusammenfassend als „ein semantisches Feld, in das unterschiedliche Vorstellungen eingegangen sind und das verschiedene Ebenen umgreift“,⁶ charakterisiert, und dieser dynamische Hybridisierungsprozess lässt sich anhand des *Wigalois* ganz besonders gut nachzeichnen, nicht zuletzt anhand des Zusammenspiels von christlich determinierten Formen des Wunderbaren und solchen, die es – zumindest auf den ersten Blick – nicht sind.⁷

Wir können die komplexe Frage nach den Begrifflichkeiten und Definitionsmöglichkeiten des Wunderbaren⁸ im vorliegenden Beitrag nicht grundsätzlich aufrollen. Eine funktionale Präzisierung der Terminologie bietet – blickt man auf das mittelalterliche Verständnis des Wunderbaren – Gervasius von Tilbury in seinen *Otia imperialia* (entstanden zwischen 1210 und 1214 für Kaiser Otto IV.). Gervasius unterscheidet im Prolog zum dritten Buch im Zuge seiner Behandlung der Frage, was eine Neuigkeit ausmache, zwischen *miracula* und *mirabilia*. Als *miracula*

Sektion 15), S. 225–244, die als Fazit notiert: „Was heißt atmosphärisch, geheimnisvoll, vielleicht phantastisch? Seit Haug über diese Fragen nachdachte, sind wir ihnen nur in einigen Punkten nähergekommen“ (S. 243).

- 4 Beide Zitate Max Wehrli: Roman und Legende im deutschen Hochmittelalter. In: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Hg. von Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt. Berlin 1961, S. 428–443; wieder in: Wehrli: Formen mittelalterlicher Erzählung (Anm. 2), S. 155–176 (zitiert), hier S. 163. Vgl. dazu auch Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 12–15.
- 5 Vgl. Klaus Grubmüller: Artusroman und Heilsbringerethos. Zum *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1985), S. 218–239, hier S. 226; Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3).
- 6 Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 5.
- 7 Vgl. dazu Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 14f. und zusammenfassend S. 209–215.
- 8 Vgl. dazu auch den einschlägigen und forschungsgeschichtlich wichtigen Sammelband Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur (Anm. 3) und vor allem die im Teilprojekt B02 „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ (Leitung: Jutta Eming) des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ und seinem Umfeld entstandenen und entstehenden Arbeiten, z. B.: Falk Quenstedt und Tilo Renz: Kritik und Konstruktion des Wunderbaren in den *Otia imperialia* (1214) des Gervasius von Tilbury. In: Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur. Hg. von Stefanie Kreuzer und Uwe Durst. Paderborn 2018 (Traum – Wissen – Erzählen 3), S. 251–262; Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. Working Paper des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ 12/2018, URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/26668> (01.03.2024); Eming: Wunder über Wunder (Anm. 3).

bezeichnet er übernatürliche Vorgänge, die auf göttliche Wirkmacht zurückzuführen und auf diese Weise erklärbar sind („Wunder“). Unter *mirabilia* versteht er hingegen „das, was unser Fassungsvermögen übersteigt, auch wenn es natürlich ist“. Und weiter führt er aus: „Wunderbar wird etwas auch durch unser Unvermögen zu erklären, warum etwas so ist, wie es ist.“⁹ Die Definition, die Gervasius bietet, bezieht also auch den Wahrnehmungsprozess und die rationale Verarbeitung des Wahrgenommenen mit ein. *Mirabilia* müssen demnach nicht gedeutet werden, sondern werden allein in ihrer Einzigartigkeit beschrieben – eben weil man sie gar nicht vollumfänglich und konzis erklären kann.¹⁰

Gerade der letzte Aspekt scheint auch für die Entfaltung des Wunderbaren im *Wigalois* relevant: Hier wird zwar ausgiebig von Wesen, Dingen und Begebenheiten erzählt, die dem Bereich des Wunderbaren zugeordnet werden können, diese werden aber nicht erklärt, sondern als Elemente der erzählten Welt als gesetzt aufgefasst – keiner ‚wundert‘ sich über das Wunderbare, und es wirkt auch nicht zwangsläufig beängstigend oder erschreckend¹¹ (auch wenn es das durchaus sein kann). Die Verwunderung, die die Elemente des Wunderbaren hervorrufen, zielt vielmehr auf die extradiegetische Ebene, betrifft also eher produktions- und rezeptionsästhetische Fragen als das, was tatsächlich erzählt wird. In den Erscheinungsbereich dieses Wunderbaren gehören Figuren wie Feen, Riesen, Zwerge, Zauberer, groteske und monströse Gestalten, aber auch das Erzählen von Verwandlungen und Erscheinungen, von Jenseitswelten oder von den Wundern des Orients.¹²

9 Die ganze Passage lautet folgendermaßen: *Porro miracula dicimus usitatius que preter naturam diuine uirtuti ascribimus, ut cum uirgo parti, cum Lazarus resurgit, cum lapsa membra reintegrantur. Mirabilia uero dicimus que nostre cognitioni non subiacent, etiam cum sunt naturalia; sed et mirabilia constituit ignorantia reddende rationis quare sic sit* (S. 558); „Als Wunder bezeichnen wir gewöhnlich Vorgänge, die wir als übernatürlich der göttlichen Wundermacht zuschreiben: wenn zum Beispiel die Jungfrau gebiert, wenn Lazarus wiederaufersteht oder verletzte Körperteile wieder heil werden. Wunderbar nennen wir das, was unser Fassungsvermögen übersteigt, auch wenn es natürlich ist. Wunderbar wird etwas auch durch unser Unvermögen zu erklären, warum etwas so ist, wie es ist“ (Bd. 2, S. 309). Benutzte Ausgabe: Gervase of Tilbury: *Otia imperialia. Recreation for an Emperor*. Hg. und übersetzt von Shelagh E. Banks und James W. Binns. Oxford 2002 (Oxford Medieval Texts); benutzte Übersetzung: Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden. Otia imperialia*. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Heinz Erich Stiene. 2 Bde. Stuttgart 2009 (Bibliothek der mittellateinischen Literatur 7).

10 Vgl. ausführlich zu Gervasius' Definitionen und zum Phänomen des Wunderbaren in den *Otia* z. B. Michael Rothmann: *Mirabilia uero dicimus, quae nostrae cognitioni non subiacent, etiam cum sint naturalia*. Wundergeschichten zwischen Wissen und Unterhaltung. Der *Liber de mirabilibus mundi* (*Otia Imperialia*) des Gervasius von Tilbury. In: *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungsformen, Deutungen*. Hg. von Martin Heinzelmann, Klaus Herbers und Dieter R. Bauer. Stuttgart 2002 (Beiträge zur Hagiographie 3), S. 399–432; Quenstedt und Renz: *Kritik und Konstruktion des Wunderbaren* (Anm. 8).

11 Vgl. zu diesem Aspekt des Wunderbaren auch Francis Dubost: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}–XIII^{ème} siècles)*. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois. Genf 1991 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 15), der hierin den wesentlichen Unterschied zwischen dem Wunderbaren und dem Phantastischen sieht.

12 Zum genuinen Zusammenhang zwischen dem Wunderbaren und der Verwunderung, die dieses auslöst, vgl. Eming: *Wunder über Wunder* (Anm. 3), S. 230–235, vor allem S. 232: „Ohne

Auffällig ist, dass auch diese Phänomene des Wunderbaren, die eigentlich im Vergleich zu den *mirabilia* nicht unbedingt christlich konnotiert sein müssen, im *Wigalois* teilweise eine Verbindung zum Bereich des Religiösen allgemein bzw. konkret zur christlichen Heilsgeschichte aufweisen oder sich zumindest assoziativ daran rückbinden lassen. So steht der Staunen erregende und Furcht erweckende Drache Pfetan neben dem christlich konnotierten Drachentöter Wigalois, und die Lanze, mit der Wigalois diesen Drachen später überwinden wird, erinnert nicht nur an die legendarische Longinus-Lanze,¹³ sondern sie wird auch von einem Engel in die Textwelt gebracht; das magische Wunderbrot, das Wigalois beim Aufbruch von Roinunt von Larie erhält, entfaltet seine Wirkung aufgrund seiner kunstvollen Herstellung und seiner Zutaten, lässt aber auch an das Brot der Eucharistie denken; der Teufelsbündner Roaz erscheint antithetisch als Gegenbild zum Erlöser Wigalois – die hier angeführten Beispiele ließen sich problemlos vermehren.

Grundsätzlich scheinen sich also in Wirnts Roman Dimensionen des Mirakulösen und des Mirabilienhaften zu überlagern. Das erweckt den Eindruck, als wären die beiden Kategorien hier deutungssoffen angelegt. Die Leidener Handschrift des *Wigalois* (Leiden, Universitätsbibliothek, LTK 537; Sigle: B), die 1372 im Kloster Amelungsborn für Herzog Albrecht I. von Braunschweig-Grubenhagen angefertigt und mit einem ursprünglich 50 Seiten umfassenden Zyklus von Malereien, von denen heute noch 49 erhalten sind, ausgestattet wurde,¹⁴ wählt einen anderen Weg: Im Wechselspiel von Text und Bild werden insbesondere die Elemente, die man dem Bereich der *mirabilia* zurechnen könnte, christlich eingehegt.

Dies wollen wir im Folgenden anhand dreier Fallbeispiele darlegen, die zugleich exemplarisch zeigen können, wie ein konkretes materiales Objekt bei seiner Visualisierung des Wunderbaren in Text und Bild verschiedene medialisierte Ausdrucksformen bereithält und welche Deutungsperspektiven deren Nebeneinander eröffnet. Es geht also auch um die grundsätzliche Frage, wie das Wunderbare in der mittelhochdeutschen höfischen Epik piktural vermittelt wird und welche Funktion den Bildern in diesem Transformationsprozess zukommt, der nicht zuletzt auch von der Materialität der zugrundeliegenden Medien bestimmt wird. Dabei ist auch zu berücksichtigen, wie Elemente des Wunderbaren sich verändern, wenn sie in ein anderes Medium, also vom Text ins Bild, überführt werden. Unser Hauptaugenmerk gilt dabei dem Leidener *Wigalois*-Codex; vergleichend einbezo-

die Verwunderung des Protagonisten und/oder der Rezipierenden gibt es [...] das Wunderbare nicht, und prinzipiell kann jedes Objekt zum Gegenstand der Verwunderung werden.“

13 Vgl. dazu z. B. Fasbender: Der *Wigalois* Wirnts von Grafenberg (Anm. 3), S. 84 und S. 173.

14 Vgl. zur Handschrift und ihrem Bilderzyklus Gesine Mierke und Christoph Schanze: Wigalois am Rande des Paradieses. Zum Bildprogramm des Leidener *Wigalois*-Codex. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 143 (2021), S. 596–631; zu den Entstehungsumständen zusammenfassend Oliver Auge, Gesine Mierke und Christoph Schanze: *her Jan von Brunswik – Ioñē – Johannes von Braunschweig-Grubenhagen*. Neue Überlegungen zum Schreiber und zur letzten Doppelseite des Leidener *Wigalois*-Codex. Erscheint in: Zeitschrift für deutsches Altertum 154 (2025).

gen wird punktuell der ehemals Donaueschinger, nun Karlsruher *Wigalois*-Codex (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71; Sigle: k).¹⁵

2 Das Wunderbare im Leidener *Wigalois*-Codex

Trotz seines faszinierenden Bilderzyklus hat der Leidener *Wigalois*-Codex mit wenigen Ausnahmen¹⁶ erst jüngst breiteres Interesse in der Forschung gefunden, und dies vorwiegend aus germanistischer Perspektive.¹⁷ Eine Pionierarbeit stellt in vielerlei Hinsicht die Freiburger Magisterarbeit von Antonia Gräber aus dem Jahr 2001 dar. Mit Blick auf das Wunderbare im Leidener Codex hat Gräber beobachtet, dass sich die „Bebildung der Handschrift als relativ unregelmäßig“ darstellt. Ferner hält sie fest, dass „gerade die an wunderbar-phantastischen Ereignissen reichsten Abschnitte nicht bebildert“ sind und im Gegensatz dazu etwa die „Arme-Leute-Episode, die in ähnlicher Weise atmosphärisch ausgeschmückt ist, aber auf Übernatürliches verzichtet“,¹⁸ mit auffällig vielen Bildern versehen wurde. Trotz dieser Beobachtung kommt Gräber zu dem Schluss, dass „[d]iejenigen Neuerungen Wirnts, die sich auch in den Bebildern durchsetzen, [...] vor al-

15 Die Digitalisate der beiden Handschriften sind online verfügbar unter URL <https://digital.blb-karlsruhe.de/id/4961597> (Karlsruhe) (10.05.2024) und URL: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1615443> (Leiden) (10.05.2024).

16 Zu nennen sind etwa Antonia Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois*. Magisterarbeit masch. Freiburg i. Br. 2001. Hg. und mit einem Vorwort von Marcus Schröter und Volker Schupp. Freiburg i. Br. 2012; Anja Becker: Dialogszenen in Text und Bild. Beobachtungen zur Leidener *Wigalois*-Handschrift. In: Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik. Hg. von Nine Miedema und Franz Hundsnuerscher. Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), S. 19–41; Anja Becker: Das Problem der Interpretation alteritärer Texte. Responsivität als Antwort? In: Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren. Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), S. 73–101; James H. Brown: Imagining the Text. Ekphrasis and Envisioning Courtly Identity in Wirnt von Gravenberg's *Wigalois*. Leiden, Boston 2016 (Visualising the Middle Ages 10); aus kunsthistorischer Perspektive Kristina Domanski und Margit Krenn: Liebesleid und Ritterspiel. Mittelalterliche Bilder erzählen große Geschichten. Darmstadt 2012, S. 65–76.

17 Vgl. vor allem die folgenden Beiträge: Mierke und Schanze: *Wigalois* am Rande des Paradieses (Anm. 14); Martin Baisch und Anabel Recker: Ein Traum von arthurischer *sælde*. Die Leidener *Wigalois*-Handschrift (Leiden, Universitätsbibliothek, Ltk. 537, Sigle B). In: Von Widukind zur *Sassine*. Prozesse der Konstruktion und Transformation regionaler Identität im norddeutschen Raum. Hg. von Martin Baisch, Malena Ratke und Regina Toepfer. Wien, Köln 2023 (Forschungen zu Kunst, Geschichte und Literatur des Mittelalters 4), S. 99–130; Cora Dietl, Christoph Schanze und Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Artusroman und Bildlichkeit*. Berlin, Boston 2023 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 17), hier die Beiträge von Manuel Hoder: Text – Wappen – Bild. Ikonographie und Poetik des Heraldischen im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg und im Bildprogramm der Leidener Handschrift, S. 71–119; Sandra Hofert: Figuren- und Dingidentitäten. *Wigalois* und seine Hilfsmittel in Text und Bild, S. 121–149 und Christoph Schanze: Ritter und Damen mit Hündchen. Zu einem rekurrenten Bildmotiv im Leidener *Wigalois*-Codex, S. 151–182; Manuel Hoder et al. (Hg.): *Wigalois* in Text und Bild. Der Leidener Codex und seine Kontexte. In: Vorb. (in diesem Band kommt dank der Beteiligung eines Historikers und dreier Kunsthistorikerinnen auch die dringend nötige interdisziplinäre Perspektive auf den Leidener *Wigalois*-Codex zu ihrem Recht).

18 Alle Zitate Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois* (Anm. 16), S. 144.

lem die Einführung phantastischer Elemente“ seien (um eine Differenzierung der Begriffe ‚wunderbar‘ und ‚phantastisch‘ geht es Gräber dabei nicht, sie scheint sie mehr oder weniger synonym zu gebrauchen). Der um 1420 im Vor- oder Umfeld der Lauber-Werkstatt entstandene Karlsruher *Wigalois*-Codex, der als einzige weitere Handschrift von Wirnts Roman mit einem Bilderzyklus ausgestattet wurde, verzichtet im Vergleich dazu beinahe ganz auf die picturale Darstellung von im Romantext präsenten Phänomenen des Wunderbaren.

Wir wollen an den Befund, den Gräber zwar bereits formuliert, allerdings nicht weiter ausgeführt hat, anknüpfen, indem wir drei Wesen, die dem Bereich des Wunderbaren zugeordnet werden können, näher in den Blick nehmen: den Drachen Pftan, die Wilde Waldfrau Ruel sowie den Papagei, dem Wigalois im Zuge der Schönheitspreis-Aventüre begegnet.

2.1 Der Drache Pftan

Im Reich Korntin, das der Teufelsbündner Roaz besetzt hält, trifft Wigalois auf Beleare, die das Verschwinden ihres Mannes, des Grafen Moral von Joraphas, und dreier weiterer Ritter beklagt: Ein Drache habe sie verschleppt. Wigalois nimmt sofort die Verfolgung auf und geht dabei einer Klangspur nach, die das Tier hinterlässt. Das Ungeheuer kündigt sich nämlich durch Gebrüll und durch das Zerbersten der Bäume an, die es mit seinem riesigen Körper zerstört – also in erster Linie akustisch, mit einer überaus bedrohlich wirkenden Lärmkulisse, die durch die Plosivhäufung in V. 5007 auch extratextuell erfahrbar wird:

Sus reit er [Wigalois] einen berc zetal.
 dâ hörte er mangel grôzen val
 von den starken esten;
 die boume begunden bresten
 dâ der wurm hin sleif;
 swaz er mit dem zagel begreif,
 daz brach er allez nâch im nider;
 sîner sterke was niht wider.
 (V. 5004–5011)¹⁹

So ritt er einen Berg hinab. Da hörte er immer wieder das laute Geräusch dicker herabfallender Äste; die Bäume zerbarsten, wo sich der Drache entlangwälzte; was auch immer er mit dem Schwanz erfasste, das alles brach er um sich herum nieder; nichts konnte seiner Kraft standhalten.

Die Beschreibung dieser Lärmkulisse wird kurze Zeit später, als der Drache im Kampf mit Wigalois stirbt, in beinahe identischer Formulierung wiederholt

¹⁹ Benutzte Ausgabe: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine und Ulrich Seelbach. Berlin, New York 2005. Hier und im Folgenden eigene Übersetzung.

(V. 5100–5106); sie wird so zu seiner akustischen Signatur.²⁰ Das heißt aber auch, dass der Drache zunächst über seine Klanglichkeit wahrgenommen wird, und zwar sowohl innerhalb der Textwelt als auch seitens der Rezipienten des Romans.

Visuell erfahrbar wird der Drache im Romantext dann durch eine ausführliche, über 50 Verse umfassende *descriptio* (V. 5025–5076), die explizit als *digressio* ausgewiesen ist: *ich sagiu wie er was getân* (V. 5025) – so leitet der Erzähler die Beschreibung ein und beruft sich sogleich aufs Hörensagen und auf Wigalois selbst als Quelle (V. 5026f.: *als er sît selbe jach / der in bescheidenliche sach*).²¹ Dadurch wird mehrfach und auf unterschiedlichen Ebenen die mediale Übercodierung dieser Beschreibung akzentuiert: Der Text, der (in einer Vortragssituation) gehört wird, evoziert ein mentales Bild, das auf der verbalen Vermittlung des visuellen Eindrucks des ursprünglichen, ‚realen‘ Objekts beruht. Als Rezipient kann man den Drachen so auf ganz unterschiedlichen sinnlichen Wegen imaginieren.²²

Pfetan hat einen riesigen Kopf mit eberartigen Zähnen, einem Kamm wie ein Hahn, Maultierohren und einer Kehle wie aus Steinbockhorn, einen vielfarbigen, mit krokodilartigen Schuppen bedeckten, kegelförmigen Körper, einen langen Drachenschwanz, greifenartige Füße, die behaart sind wie die eines Bären, und schöne Flügel, die schillern wie die eines Pfauen. Er trägt damit chimärische Züge,²³ die durch die inserierten Tiervergleiche akzentuiert werden und sich aus antiken und mittelalterlichen Traditionen speisen,²⁴ teils aber wohl auch Wirnts Imagination zu verdanken sind. Seine umfangreiche und phantasievoll-kreative Drachenbeschreibung ist jedenfalls in der deutschen Literatur ohne Vorbild – und

20 Vgl. dazu Gesine Mierke und Christoph Schanze: Stimmen aus dem Off. Klangregie im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg. In: Artusroman und Klanglichkeit. Hg. von Cora Dietl et al. Berlin, Boston 2024 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 18), S. 109–136, hier S. 116f.

21 Vgl. dazu auch Michael Veeh: Auf der Reise durch die Erzählwelten hochhöfischer Kultur. Rituale der Inszenierung höfischer und politischer Vollkommenheit im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg. Berlin 2013 (Regensburger Studien zur Literatur und Kultur des Mittelalters 2), S. 166. Bianca Häberlein: Gestimmte Räume. Zur Poetizität und Interpassivität im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg. Berlin 2021 (Philologische Studien und Quellen 281), S. 86f. mit Anm. 235, hält – explizit anders als Veeh – nicht Wigalois, sondern Wirnts „fingierte mündliche Quelle, den Knappen“ (S. 86), für den Augenzeugen, auf den sich der Erzähler hier beruft. Aber wieso sollte dieser Knappe den Drachen ‚genau gesehen‘ (V. 5027) haben? Wigalois ist allein nach Korntin aufgebrochen.

22 Vgl. zur multisensorischen Inszenierung Pfetans und zur Rolle der *mise en page* im Leidener Codex Christoph Schanze: Bilder – Erzählung – Bilderzählung. Der Leidener *Wigalois*-Codex und sein Bilderzyklus. In: Hoder et al. (Hg.): *Wigalois* in Text und Bild (Anm. 17).

23 Vgl. dazu Timo Rebschloe: Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas. Heidelberg 2014 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), S. 283f.; Eva Bolta: Die Chimäre als dialektische Denkfigur im Artusroman. Mit exemplarischen Analysen von Teilen des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, des *Wigalois* Wirnts von Grafenberg und der *Crône* Heinrichs von dem Türlin. Frankfurt a. M. u. a. 2014 (Mikrokosmos 81), S. 87–111, vor allem S. 92–96.

24 Vgl. Claude Lecouteux: Der Drache. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 108 (1979), S. 13–31, hier S. 23–29; Alois Brandstetter: Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Frankfurt a. M. 1971, S. 54–66, der die rhetorische Faktur der Passage akzentuiert.

einmalig.²⁵ Pfetan als Element des Wunderbaren resultiert also ganz wesentlich aus einer hybridisierenden Dynamisierung von naturkundlichen Wissensbeständen, die bei den Rezipienten als (mehr oder weniger) bekannt vorausgesetzt werden können. Wir greifen zu Illustrationszwecken aus der umfangreichen Beschreibung die beiden Abschnitte des Romantexts heraus, die sich dem exorbitanten und schrecklichen Haupt des Untiers widmen:

sîn houbt was âne mâze grôz,
 swarz, rûch; sîn snabel blôz,
 eins klâfters lanc, wol ellen breit,
 vor gespitzet, unde sneit
 als ein niuwesliffen sper;
 in sînem giele hêt er
 lange zene als ein swîn;
 breite schuopen hûrnîn
 wâren an im über al;
 von dem houbet hin ze tal
 stuont ûf im ein scharfer grât,
 als der kokodrille hât, [...]
 einen kamp hêt er als ein han,
 wan daz er ungevüege was;
 sîn bûch was grüene alsam ein gras,
 diu ougen rôt, sîn site gel
 (V. 5028–5058)

Sein Kopf war maßlos groß, schwarz, behaart; sein blankes Maul war einen Klafter lang, eine Elle breit, vorne spitz und schnitt wie eine frisch geschärfte Lanze; in seinem Rachen hatte er lange Zähne wie ein Eber; er war überall mit dicken Hornschuppen bedeckt; vom Kopf zog sich den Rücken hinab ein scharfer Grat wie bei einem Krokodil, er hatte einen Kamm wie ein Hahn, nur dass er riesig war; sein Bauch war grasgrün, die Augen rot, die Seiten gelb.

Der Maler, der die Bilder des Leidener Codex anfertigte, hat die Beschreibung, die der Text bietet, sehr genau umgesetzt. Auf fol. 53r (siehe Abb. 1.1) erscheint der Drache mit all den Attributen, die im Text benannt sind, und das von wenigen punktuellen Abweichungen abgesehen in erstaunlicher Detailgenauigkeit.²⁶ Das pikturale Bild vermag es nicht zuletzt dank seiner Buntheit vor einem farbtintensiven purpurnen Hintergrund ganz besonders, die Imagination anzuregen und damit ein sehr einprägsames imaginatives Bild zu generieren. Gerade dadurch ist es

25 Vgl. Lecouteux: Der Drache (Anm. 24), S. 23 und S. 29.

26 Vgl. dazu auch Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois* (Anm. 16), S. 65f.

bestens geeignet, beim Betrachten Verwunderung im Sinne von Staunen,²⁷ damit aber auch Bewunderung hervorzurufen. Auf der Darstellungsebene liefert das gesamte Bild eine Zusammenschau: Einerseits visualisiert es die *descriptio* Pfetans, also das imaginierte Bild, das der Text im Rezeptionsprozess erzeugt (wodurch es die Vielzahl möglicher innerer Bilder zunächst einmal vereindeutigt und die freischießende textbasierte Imagination einhegt); andererseits zeigt es, wie Wigalois gegen den Drachen kämpft und ihn tötet. Es bietet also mit Blick auf die Text-Bild-Narration eine konzentrierte pikturale Darstellung mehrerer textimmanenter Ereignisse: Wigalois durchbohrt mit seiner Lanze den Hals des Ungeheuers, das mit seinem Schwanz den Grafen Moral und seine drei Begleiter umschlungen hält. Im Moment des Kampfes ist im Bild – abweichend vom narrativen Gefüge des Texts – also neben der *descriptio* und der Schilderung des Kampfs auch Belears klagevoller Bericht darüber präsent, dass der Drache ihren Mann geraubt hat, denn bei der narrativen Beschreibung des Drachenkampfes werden die vier von ihm gefangenen Ritter nicht nochmals erwähnt (V. 5088–5102).

Dies ist jedoch nicht die einzige pikturale Darstellung Pfetans im Leidener Codex; er erscheint dort dupliziert – nach dem Umblättern ist er nämlich auf der folgenden Seite (fol. 53v, siehe Abb. 1.2) nochmals zu sehen. Man erblickt den Gegenangriff des sterbenden Drachen auf Wigalois. Die Lanze steckt noch immer im Hals des Ungeheuers, doch nun ist es Wigalois, den der Schwanz des Drachen umschlungen hält, um ihn zu Tode zu pressen. Gleich wird er den Ritter *als eynen bal* (V. 5120, Text zitiert nach fol. 54r der Handschrift) den Abhang zu dem am unteren Bildrand sichtbaren Ufer des Sees hinunterschleudern, wo Wigalois dann ohnmächtig liegenbleibt. Die zweifache bildliche Darstellung Pfetans hebt ihn als Element des Wunderbaren besonders hervor und intensiviert zugleich sein imaginatives Potenzial, das wesentlich von der Farbigkeit der Bilder und von der genauen, aber im Transformationsprozess dynamisierten Korrespondenz von Text und Bild abhängig ist.

Blickt man vergleichend in den Karlsruher *Wigalois*-Codex, lassen sich – abgesehen vom Stil der Malereien und ihren wesentlich ‚realistischeren‘ Zügen – deutliche Unterschiede in der Darstellungsweise und im Verhältnis von Bild und Text feststellen. Auf fol. 101v (siehe Abb. 1.3) ist der Drache zwar eindeutig als solcher erkennbar, die Ausführung des Bildes ist aber ganz offensichtlich nicht an diejenige des Romantexts angepasst, sondern folgt den Darstellungskonventionen, indem sie auf die ikonographische Formel Georgs (oder Michaels) als Drachenbezwingers zurückgreift. Damit steht hier die für den Handlungsverlauf wichtige

27 Gerade das Phänomen des Staunens scheint eine Grenze des Wissens zu markieren, an welcher der Blick in etwas Fremdes greifbar wird. Vgl. zum Begriff des Staunens Johannes Bartuschat et al. (Hg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*. Paderborn 2019 (*Poetik und Ästhetik des Staunens* 5), S. 1–10. Vgl. zu Pfetan als einem Element des Wunderbaren auch Jutta Eming: *Drachengold*. In: *Logbuch Wissensgeschichte des SFB „Episteme in Bewegung“*, Freie Universität Berlin, 13.05.2024. URL: <https://www.logbuch-wissensgeschichte.de/3788/wunder-und-wissen-drachengold/> (29.08.2024).

Tötung des Drachen durch Wigalois im Vordergrund und mithin auch dessen ritterliche Reputation, während der Maler des Leidener Codex deutlich das imaginative Potenzial des wunderbaren Wesens ins Zentrum gerückt hat.

Im Leidener Codex füllt der Körper des Drachen auf beiden Bildseiten einen Großteil der bemalten Fläche aus, und im ersten Bild sprengt er sogar den Rahmen – der Kamm, das schnabelartige Maul und der rechte Fuß ragen über die doppelte Rahmung hinaus. Dies unterstreicht seine unermessliche Größe²⁸ und die von ihm ausgehende Bedrohung (dieser Befund ändert sich auch nicht durch den Umstand, dass im gesamten Bilderzyklus häufig Figuren oder sonstige Elemente den Rahmen überschneiden). Zudem hält der Drache beide Male scheinbar mühelos die überwältigten Ritter mit seinem Schwanz fest umklammert – zunächst Belesares Gatten und seine drei Begleiter, dann Wigalois –, und obwohl Wigalois' Lanze ihn bereits tödlich getroffen hat, ist er auch im zweiten Bild als (noch) gänzlich lebendig dargestellt, was seine bedrohliche Erscheinung weiter verstärkt. Auch wenn der Maler die Vorgaben des Texts hinsichtlich des Aussehens des Drachen genau aufnimmt, setzt er in der konkreten Umsetzung doch eigene Akzente, die die bedrohlich-fremdartigen Aspekte Pfetans unterstreichen. Zugleich wird über die ikonographische Ausgestaltung der beiden Bilder und den christlich-heilsgeschichtlichen Rahmen, den der Bilderzyklus des Leidener Codex rezeptionsästhetisch in den Vordergrund stellt,²⁹ diese Art des Wunderbaren christlich eingehegt und in ihrer Bedrohlichkeit depotenziert. Zwar ist Wigalois, der Retter Korntins, in größter Not, zugleich ist aber auch unzweifelhaft, dass Wigalois als Erlöser nicht nur den Drachen besiegen, sondern auch den später mit dem Drachen assoziierten Usurpator Korntins,³⁰ Roaz, überwinden wird. Ein Hinweis darauf könnte im ersten der beiden Drachenkampf-Bilder der Baum sein, der den attackierenden Wigalois überwölbt und beschirmt; er verweist einerseits auf die Darstellung des Paradiesbaums, die den Leidener Codex eröffnet und die Geschichte des Artusritters Wigalois heilsgeschichtlich determiniert (fol. [I*]r),³¹ andererseits auf die ganzseitige und dadurch besonders herausgehobene bildliche Darstellung der Begegnung Wigalois' mit der Seele König Jorels (fol. 49v),³² der ihm nach dem Eintritt in das usurpierte Reich Korntin seine siegreiche Zukunft offenbart und ihn mit einer Zauberblüte und einer besonderen Lanze für den Dra-

28. Erinnert sei an die Beschreibung des Drachenhaupts: *sîn houbt was âne mâze grôz* (V. 5028).

29. Vgl. dazu Mierke und Schanze: Wigalois am Rande des Paradieses (Anm. 14).

30. Vgl. zum Verhältnis von Roaz und Pfetan z. B. auch Rebschloe: Der Drache (Anm. 23), S. 286f.; Häberlein: Gestimmte Räume (Anm. 21), S. 87f.; Hoder: Text – Wappen – Bild (Anm. 17), S. 100–106.

31. Vgl. dazu Mierke und Schanze: Wigalois am Rande des Paradieses (Anm. 14), vor allem S. 605–609.

32. Vgl. dazu Mierke und Schanze: Wigalois am Rande des Paradieses (Anm. 14), S. 614–620 sowie Gesine Mierke und Christoph Schanze: Im Schatten des Baumes. Zur Semantisierung des Schattens im höfischen Roman. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 180/45 (2015): Schatten. Spielarten eines Phänomens in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von Björn Reich, Christoph Schanze und Hartmut Bleumer, S. 12–44, hier S. 23–26.

chenkampf ausstattet.³³ Abstrahiert ist das Baum-Element auch im zweiten der beiden Drachenkampf-Bilder präsent (so wie in den meisten Bildern). Es verdeutlicht somit auf einer rein pikturalen Ebene, dass der Sieg des Wigalois über den Drachen heilsgeschichtlich nicht nur notwendig, sondern vor allem auch ganz gewiss ist. Vielleicht wird im Leidener Codex gerade deshalb nicht die im späten 14. Jahrhundert bereits weit verbreitete ikonographische Formel des Drachentöters Georg genutzt, wie es im Karlsruher Codex der Fall ist (siehe Abb. 1.3) und übrigens auch bei der Bildseite, die ursprünglich den Dresdener *Wigalois*-Codex (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. M 219) eröffnete, aber später (wohl im 18. Jahrhundert) umgebunden wurde und seitdem das Dresdener Heldenbuch (Mscr. M 201, fol. IVv, siehe Abb. 1.4)³⁴ schmückt.

Wichtig ist offensichtlich das imaginative Potenzial, das der Leidener *Wigalois*-Codex im Zusammenspiel von Romantext und Bild entfaltet. Dabei interagieren eine textuelle *descriptio*, die auf multisensorische Wahrnehmbarkeit und gesteigerte Imaginierbarkeit ausgerichtet ist, und eine bildliche Darstellung, die die visuelle Imagination akzentuiert. Diese mehrschichtigen Transformationsprozesse zielen im Rezeptionsvorgang auf ein intensives inneres Verlebendigen der dargestellten wunderbaren Wesen und auf ein Miterleben und Nachvollziehen der an sie gebundenen wunderbaren Ereignisse. Mit der heilsgeschichtlichen Determiniertheit wird – produktions- wie rezeptionsästhetisch gesehen – ein möglicher Deutungshorizont des Dargestellten vorgegeben, ohne dass dieser absolut gesetzt würde. Es ist gerade die Dynamisierung des Wunderbaren zwischen Text und Bild, die den Leidener *Wigalois*-Codex in seiner materialen Gesamtheit ausmacht.

2.2 Die Wilde Waldfrau Ruel

Ähnliche Verfahrensweisen der intermedialen Konfiguration wie in der Drachenkampf-Episode lassen sich auch bei der Umsetzung der nächsten existentiellen Herausforderung des Helden Wigalois beobachten: seiner wiederum beinahe tödlich endenden Begegnung mit der Wilden Waldfrau Ruel. Diese ist wie der Drache Pfetan dem Bereich des Gefährlich-Wunderbaren zuzuordnen,³⁵ das das Reich Korntin bestimmt, ohne dass der Usurpator Roaz jedoch gänzlich die Kontrolle darüber hätte. Die beiden Wesen gehören nämlich – anders als etwa der Kampfwerg Karrioz und der hunds-köpfige, feuerwerfende Zentaur Marrien – nicht zu den Wächtern, die die Burg Korntin vor Eindringlingen schützen sollen, sondern

33 Vgl. dazu z. B. Christoph Schanze: Jorams Gürtel als ‚Ding‘. Zur Polysemie eines narrativen Requisites. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 135 (2013), S. 535–581, hier S. 543f. und S. 569; Sandra Linden: Ein Ritter mit Gepäck. Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im *Wigalois*. In: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Hg. von Anna Mühlherr et al. Berlin, Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 208–231, hier S. 214f.; Hofert: Figuren- und Dingidentitäten (Anm. 17), S. 136f. und S. 140f.

34 Digitalisat der Handschrift online unter: URN: urn:nbn:de:bsz:14-db-id2742821860 (10.05.2024).

35 Zu Ruel als Element des Wunderbaren vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 199f.

agieren gewissermaßen „auf eigene Rechnung“.³⁶ Da ihr Gatte Feroz von einem Mann namens Flojir von Belamunt erschlagen wurde (V. 6356–6362), will Ruel sich an Wigalois rächen – warum dies so ist, bleibt offen; vermutlich nimmt Ruel Wigalois als Ritter und als Mann in Sippenhaft. Als sie ihn, der vom Weg abgekommen war und gerade versuchte, mittels eines Floßes einen breiten und tiefen Fluss zu überqueren, erblickt, packt sie ihn, ohne dass er sich wehren kann, und schleppt ihn weg *als einen sac* (V. 6385), um ihn mit seinem eigenen Schwert zu enthaupten. Erst als Ruel wenig später das panische Wiehern von Wigalois' Pferd hört, ergreift sie umgehend die Flucht, denn sie glaubt, der Drache nähere sich.³⁷

Auch bei Ruel wird das Aussehen der Figur im Text detailreich und ausführlich beschrieben (V. 6285–6354),³⁸ wenngleich die eigentliche *descriptio* mit knapp 40 Versen kürzer ausfällt als diejenige des Drachen. Sie ist zudem etwas anders konzipiert, denn in die Beschreibung sind ausführliche Vergleiche eingebunden, die eine Eigendynamik entwickeln (siehe dazu unten). Ruel ist gänzlich schwarz gefärbt und am gesamten Körper behaart wie ein Bär, sie hat lange Haare und eine grobe Physiognomie, riesige Zähne in einem großen Mund, Hängeohren wie ein Hund, einen krummen Rücken mit Höcker, Hängebrüste, greifenartige Klauen und Handflächen, die hart wie die eines Bären sind, sowie schließlich kräftige Beine und unförmige Füße, kurzum: Sie ist *ungehiure* (V. 6340), was nicht zuletzt durch die Vertierung Ruels mittels systematisch in die Beschreibung inserierter punktueller Tier-Vergleiche betont wird. Hierin ähnelt die Beschreibung Ruels derjenigen des Drachen Pfetan, was sicher kein Zufall ist, sondern vielmehr hier wie dort hinsichtlich der intensivierten Imagination des Wunderbaren funktional motiviert sein dürfte.³⁹ Anders als im Falle Pfetans erwächst die Beschreibung Ruels aus literarischen Traditionen, nämlich einerseits aus derjenigen des Typus ‚hässliche Frau‘,⁴⁰ wie er in Cundrie in Wolframs von Eschenbach *Parzival* vorge-

36 Fasbender: *Der Wigalois* Wirnts von Grafenberg (Anm. 3), S. 88 (in Bezug auf den Drachen Pfetan).

37 Vgl. zu dieser Wirkung von Pfetans ‚Klangsignatur‘ (siehe auch oben) Mierke und Schanze: *Stimmen aus dem Off* (Anm. 20), S. 117f.

38 Zur rhetorischen Faktur der *descriptio* vgl. Brandstetter: *Prosaauflösung* (Anm. 24), S. 40–48.

39 Vgl. dazu Annette Gerok-Reiter: *Waldweib, Wirnt und Wigalois. Die Inklusion von Didaxe und Fiktion im parataktischen Erzählen*. In: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Hg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden. Berlin, New York 2009, S. 155–172, hier S. 166: „Durch Detailfülle und präzisierende Anschaulichkeit wird – gleichsam in einem Überschuss an Imagination – eine Plastizität der Figur erreicht, die die Gefahr dem Rezipienten in affizierender Illustration vor Augen stellt und zum visuellen Korrelat, ja Agens jenes Schreckens wird, den der Handlungsverlauf durch die gewalttätigen, gleichermaßen entwürdigenden wie destruirenden Aktivitäten des Waldweibs auf die Spitze treibt.“

40 Vgl. dazu Ingrid Kasten: *Hässliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters*. In: *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter*. Hg. von Bea Lundt. München 1991, S. 255–276. Auch Cordula Böcking: *daz wær ouch noch guot wibes sit, / daz si iht harte wider strit*. Streitbare Frauen in Wirnts *Wigalois*. In: *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung*. Hg. von Brigitte Burrichter et al. Berlin, Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland-Österreich 9), S. 363–380, befasst sich ausführlich mit der Ruel-Episode (zur *descriptio* vgl.

bildet ist (313,1–314,10)⁴¹ – auch an die Beschreibung der Sibylle im *Eneas* Heinrichs von Veldeke ist zu denken (V. 2702–2741) –, andererseits aus derjenigen der Spezies der Wilden Leute⁴² (zu der etwa der Wilde Mann im *Iwein* Hartmanns von Aue zählt; V. 425–470), die per se dem Bereich des Wunderbaren zuzuordnen ist.

Im Leidener *Wigalois*-Codex ist Ruel wie der Drache auf zwei aufeinanderfolgenden Bildseiten zu sehen, die hier sogar als Doppelseite angelegt sind, sodass man beide Ruel-Bilder gleichzeitig in den Blick nehmen kann (fol. 68v und 69r, siehe Abb. 1.5 und 1.6). Ihr ist also ähnlich großes Gewicht beigemessen wie Pfetan. Ruel erscheint als finstere und diabolische Frauengestalt, als *tuuelin* (V. 6379; zitiert nach fol. 68r der Handschrift), wie es im Text heißt, der ja auch ihre schwarze Färbung benennt: *Die was in eyner varwe gar / Swarz ruch als eyn ber* (V. 6287f.; fol. 67r). Interessant ist an der bildlichen Darstellung im Leidener Codex, die sich auch eng an den Romantext hält,⁴³ Ruel aber nicht ganz so detailreich wie Pfetan ins Bild setzt, dass das zweite Bild, das Ruel zeigt, als sie Wigalois den Kopf abschlagen will, ikonographisch an die Opferung Isaaks erinnert. Gerade vor dem Hintergrund, dass der Codex auch an anderen Stellen christliche Auslegungsmöglichkeiten bietet, wird für die Ruel-Szene ebenfalls eine christlich-ikonographische Tradition assoziierbar – erinnert sei neben der durchgehend präsenten Paradiesbaum-Ikonographie z. B. daran, dass Wigalois, als er nach dem Drachenkampf und der Rettung durch das arme Fischerpaar nackt im Wald über seine Situation nachdenkt, im Leidener Codex bildlich so dargestellt wird wie Christus in der Rast oder Hiob

S. 365–369), im Mittelpunkt ihrer Überlegungen stehen die normabweichende Ausgestaltung einer Frauenrolle und *gender*-Aspekte; vgl. zu letzterem auch Sophie Marshall: Unterlaufenes Erzählen. Psychoanalytische Lektüren zum höfischen Roman. Wiesbaden 2017 (Münchener Texte und Untersuchungen 146), S. 419–427; Jöran Balks: Riese und Wilde Frau: Intersektionale Problemfiguren im *Wigalois* am Rande höfischer Integration. In: Riesen. Entwürfe und Deutungen des Außer-Menschlichen in mittelalterlicher Literatur. Hg. von Ronny F. Schulz und Silke Winst. Wien 2020 (Studia Mediaevalia Septentrionalia 28), S. 127–150, hier S. 136–143; Katrin auf der Lake: Handlung, Wissen und Komik im Artusroman. Strategien des Erzählens im *Wigalois* und *Diu Crône*. Berlin, Boston 2021 (Narratologia 79), S. 187–217, die die Inszenierung Ruels als einer Minnedame untersucht und als Mittel der narrativen Komikerzeugung deutet.

- 41 Zum Verhältnis von Wirnts Ruel und Wolframs Cundrie (*descriptio*: 313,1–314,10) vgl. z. B. Grubmüller: Artusroman und Heilsbringerethos (Anm. 5), S. 228–236; Werner Schröder: Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*. In: Euphorion 80 (1986), S. 235–277, hier S. 235f. und S. 253–255; Hartmut Bleumer: Das *wilde wip*. Überlegungen zum Krisenmotiv im Artusroman und im *Wolfdietrich* B. In: Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters. Colloquium Exeter 1997. Hg. von Alan Robertshaw und Gerhard Wolf. Tübingen 1999, S. 77–89, hier S. 82–86 (unter Einbeziehung des Waldmenschen aus Hartmanns *Iwein*).
- 42 Vgl. dazu z. B. Rudolf Simek: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 100–109.
- 43 Es fällt auf, dass sich die bildliche Darstellung Ruels nicht an die ikonographische Tradition der Darstellung Wilder Leute anlehnt, sondern offensichtlich unmittelbar aus dem Text gespeist ist. Vgl. dazu Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois* (Anm. 16), S. 66f.; zum Bildtypus der Wilden Leute vgl. Vincent Mayr: Wilde Leute. In: RDK Labor (2019). URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=111347>, Stand: 02.06.2023 (24.04.2024).

auf dem Dung (fol. 63r)⁴⁴ und dass Japhite, die heidnische Partnerin des Roaz, im Bild marianische Züge trägt (fol. 79r).⁴⁵ Damit erscheint die *tiuvelin* Ruel als besondere Prüfung für Wigalois, und das Wunderbare wird hier noch deutlicher als im Falle des Drachenkampfes in einen christlichen Deutungshorizont eingebunden. Sowohl Wigalois' Begegnung mit Pftan als auch die mit Ruel ist darüber hinaus als eine von hinten her,⁴⁶ nämlich von der finalen Auseinandersetzung mit Roaz motivierte paradigmatische Bezugskette zu verstehen, die den Artusritter im Bild als Erlöser ausweist. Dies wird durch das wiederum prominent in beiden Bildern platzierte Paradiesbaum-Motiv zusätzlich unterstrichen.

Bezüglich eines anderen Aspekts weicht die bildliche Darstellung Ruels im Leidener Codex deutlich vom Text ab.⁴⁷ Das zweite Ruel-Bild legt nämlich den Fokus auf Wigalois und dessen Erinnerung an Larie. Während der Erzähler im Text die Stelle, an der Wigalois Ruel hilflos ausgeliefert ist, noch lapidar kommentiert (V. 6423f.; fol. 69r: *in dirre not gedachte her / der schonen maget larien*), wird diese Reaktion des Wigalois auf sein drohendes Ende im Bild mittels des inserierten Spruchbandes stärker dramatisiert, indem der rein narrative Modus des Roman-texts durch die interne Fokalisierung des Spruchbandes subjektiviert wird. Im Bild seufzt Wigalois nämlich, und sein Gedenken an Larie ist in direkter Rede wiedergegeben: *ach vor larie mines herzen amie*. Die Erinnerung an die Geliebte und die Sehnsucht nach ihr werden im Bild auf diese Weise in weitaus stärkerem Maße als im Text betont: Wigalois denkt in dieser ausweglosen Situation an seine Gattin und schöpft aus der Liebe neue Hoffnung. Die Rolle seines Pferdes als unwissentlichen Retters und die Flucht Ruels rücken in den Hintergrund. Daran zeigt sich, wie das intermediale Zusammenspiel auf einer anderen Ebene als derjenigen der (bildlichen) Darstellungsweise für eine Intensivierung der dargestellten Ereignisse sorgt, die wiederum mit einer – hier visuell-akustisch funktionierenden – Steigerung der Imagination operiert. Das Monströs-Wunderbare, das bereits durch die Ikonographie als gezähmt erscheint, wird in der Bild-Erzählung durch die Liebe weiter eingehegt. Auch hier sind es verschiedene Formen von Wissen, die die Perzeption des Wunderbaren determinieren und zugleich dynamisieren.

Möglicherweise ist die von der akustischen Dimension der Spruchbänder ausgehende Imagination Laries im zweiten Ruel-Bild des Leidener *Wigalois*-Codex vom Romantext angeregt, allerdings gewissermaßen doppelt über Bande gespielt. Die *descriptio* im Text arbeitet zur Darstellung Ruels nämlich – und dies ist der oben erwähnte strukturelle Unterschied zur *descriptio* des Drachen Pftan – ge-

44 Vgl. dazu Mierke und Schanze: Wigalois am Rande des Paradieses (Anm. 14), S. 613f.

45 Vgl. dazu Mierke und Schanze: Wigalois am Rande des Paradieses (Anm. 14), S. 621–623; Christoph Schanze: Maria von Glois. Roaz und Japhite im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg und Japhites pikturale Deutung in *Wigalois*-Bilderhandschriften des 14. und 15. Jahrhundert. In Vorb.

46 Vgl. Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt a. M. 1976, S. 67: „Das Motivierende ist um des Motivierten willen da.“

47 Vgl. zum Folgenden auch Mierke und Schanze: Stimmen aus dem Off (Anm. 20), S. 129f.

zielt mit intertextuellen Verweisen,⁴⁸ die zeigen, wie Ruel nicht ist: nämlich, so führt der Erzähler aus, nicht schön und höfisch ideal wie Frau Enite, von der Herr Hartmann sagte, sie sei die Schönste zu Karidol, und wie Jeschute, die gegen ihren Willen von Parzival entringt und geküsst wurde. Deren makellose Schönheit wiederum habe Herr Wolfram, der *wise man von Eschenbach* (V. 6344), gepriesen, dem wiederum Wirnt nun ein großes und schönes Lob zollt: *sîn herze ist ganzes sinnes dach; / leien munt nie baz gesprach* (V. 6345f.). Das Verhältnis von Ruel zu ihren literarischen Gegenfiguren Enite und Jeschute bringt der Erzähler abschließend mit einem anderweitig nicht belegten Vergleich auf den Punkt: *si wârûn gelîch, als ich ez weiz, / reht als ein bin einer geiz* (V. 6338f., bezogen auf Jeschute). Durch die Beschreibung von Ruels monströser Hässlichkeit im ex-negativo-Vergleich mit der Schönheit Enites und Jeschutes werden die intertextuell beschlagenen Rezipienten dazu eingeladen, nicht nur Ruels Hässlichkeit, sondern auch die Schönheit der anderen Frauenfiguren zu imaginieren.⁴⁹ Über den Hinweis im Text und die Ausrichtung auf Larie und ihre Funktion für Wigalois wird nun Larie in diesen Vergleich eingebunden, und zwar implizit über die Erwähnung Enites und Jeschutes als Prototypen schöner Frauen, wie ja auch Larie eine ist, aber auch explizit, indem der Erzähler schon zu Beginn der Hässlichkeitsbeschreibung Ruels die schöne Larie ebenfalls als positive Vergleichsgröße anführt:⁵⁰

als uns diu âventiure seit,
sô was diu schœne Larîe
schœner danne ir [Ruel] drîe.
(V. 6301–6303)

Wie uns die Geschichte berichtet, war die schöne Larie schöner als drei von ihr.

Zugleich wird Larie dadurch überhöht: Es sind einzig sie und die Minne zu ihr, die Wigalois befreien und retten können, indem sie Ruel überbieten,⁵¹ was wie-

48 Vgl. dazu z. B. Gerok-Reiter: Waldweib, Wirnt und Wigalois (Anm. 39), S. 167f.; Häberlein: Gestimmte Räume (Anm. 21), S. 98–101; ausführlich auf der Lake: Handlung, Wissen und Komik (Anm. 40), S. 195–206.

49 Etwas später verweist Wirnt auch noch auf Lunete: Diese habe den gefangenen Löwenritter besser behandelt als Ruel Wigalois (V. 6396–6398).

50 Insofern ist Gerok-Reiter: Waldweib, Wirnt und Wigalois (Anm. 39), S. 168, nicht zuzustimmen, wenn sie schreibt, dass „der Verweis auf Larie (6301f.) offensichtlich um des Hinweises auf die Quelle, die *âventiure*, geschieht“, und auch nicht Häberlein: Gestimmte Räume (Anm. 21), S. 98, die annimmt, dass die „Nennung Laries [...] als name-dropping zu verstehen ist, weil sie als schöne Frauenfigur im *Wigalois* als Folie *par excellence* dienen kann“. Es ist eben nicht irgendeine besonders schöne Frauenfigur, sondern Larie.

51 Für diese Deutung spielt auch der Umstand eine Rolle, dass Ruels abstoßende Hässlichkeit auch über eine – ironisch gebrochen – in Aussicht gestellte Liebesbeziehung mit der Wilden Frau inszeniert wird: *swen si ir minne solde wern, / daz wær ein sûrez trûten* (V. 6323f.); und am Ende der *descriptio* heißt es: *ein kurziu naht diu machet in alt / swer bî ir solde sîn legen; / sô süezer minne kunde si pflegen* (V. 6350–6352).

derum (allerdings auf einer anderen Ebene und nur indirekt) als paradigmatische Vorwegnahme des Sieges über Roaz gedeutet werden kann: dem Besten die Schönste. Dass es tatsächlich Wigalois' Pferd ist, das seine Rettung in die Wege leitet, spielt in dieser Hinsicht keine Rolle. Im Leidener Codex wird genau diese an der Textoberfläche nicht sichtbare Funktion Laries mittels der Spruchbänder als akustische Imagination ins Bild gesetzt.

Hinsichtlich der beiden Ruel-Bilder lässt sich also festhalten: Hier wie im Falle Pfetans akzentuieren die Bilder das imaginative Potenzial der Elemente des Wunderbaren und hegen zugleich seine potenzielle Bedrohlichkeit ein, indem sie – jedoch auf je unterschiedliche Weise – imaginative Auswege aus der ausweglos erscheinenden Situation weisen.

Wenn man sich an Wirnts Romantext hält, könnte man mit Blick auf den finalen Roaz-Kampf und Wigalois' Rolle als Erlöser, die im Bilderzyklus des Leidener Codex besonders betont wird, vermuten, dass sich in die skizzierte paradigmatische Reihe der Pfetan- und Ruel-Bilder auch die Kämpfe des Wigalois gegen Karrioz und Marrien einbinden lassen. Beide sind als *monstra* Elemente des Wunderbaren, und beide sind Wigalois feindlich gesonnen. Der Leidener Codex weist Marrien und Karrioz über seine Bilder aber offenbar eine andere Stellung zu: Der Kampf gegen Marrien ist überhaupt nicht bebildert, der Kampf gegen Karrioz (fol. 71v) ist als ganz normaler ritterlicher Zweikampf dargestellt. Das könnte damit zusammenhängen, dass Marrien und Karrioz als ‚Hüter der Aventüre‘ anscheinend in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu Roaz stehen, was für Pfetan und Ruel nicht gleichermaßen gilt. Diese beiden dürften eher als Symptome der unrechtmäßigen Okkupation Korntins anzusehen sein, wie es Christoph Fasbender formuliert: „Die Welt Korntins ist unter der Herrschaft des Teufels, deshalb ist alles aus dem Ruder gelaufen (auch der Drache Pfetan kämpft nicht etwa für Roaz, sondern gegen ihn!).“⁵² Nur bei Pfetan und Ruel, nicht aber bei Karrioz und Marrien ist das Wunderbare damit das radikal ‚Andere‘ der höfischen Sphäre, und nur dann ist es für das Konzept des Leidener Wigalois-Codex offenbar nötig, die freischießende visuelle Imagination piktural einzuhegen.

Die bildliche Darstellung Ruels im Karlsruher Wigalois-Codex folgt augenscheinlich einem anderen Konzept. Auf fol. 125r (siehe Abb. 1.7) ist zu sehen, wie Ruel den gefangenen Wigalois gepackt hat und ihn unter ihren Arm geklemmt davonträgt, um ihn – ausweislich der Bildrubrik auf fol. 124v – geradewegs in ihre Höhle zu schleppen: *Also herwigelis ein wildes wip nam und in / In ein hülen trüg*. Ob dies das einzige Bild zur Ruel-Episode war oder ob das Blatt zwischen fol. 124 und fol. 125, das ausgerissen wurde und – wie die Reste zeigen – auf der recto-Seite ebenfalls ein Bild enthielt, eine weitere Ruel-Darstellung aufwies, ist nicht sicher zu entscheiden.⁵³ Im erhaltenen Bild hat der von Ruel überwältigte Wigalois eine

52 Fasbender: Der Wigalois Wirnts von Grafenberg (Anm. 3), S. 86.

53 Vgl. dazu Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg Wigalois (Anm. 16), S. 139. Die durch diesen Blattverlust fehlenden Verse (V. 6265–6296) berichten davon, dass Wigalois am

steife Körperhaltung; diese unterscheidet sich jedoch von zwei ähnlich dargestellten Toten auf den folgenden beiden Bildseiten, die aber nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ruel-Bild stehen, weil sie gut 15 bzw. 25 Blätter später platziert sind (fol. 142v: einer der beiden Torwächter; fol. 151r: Roaz, von Japhite betrauert). Durch die geöffneten Augen wird angezeigt, dass Wigalois noch am Leben ist.⁵⁴ Die bildlich dargestellte Szene ist wesentlich weniger drastisch als die Enthauptungs-Szene im Leidender Codex, und das Bild wird hier auch nicht dazu genutzt, gegen den Text die Erinnerung an Larie ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Ganz im Gegenteil: Hier steht der hilflos der Wilden Frau ausgelieferte Protagonist im Mittelpunkt – und nicht seine heilsgeschichtliche Sendung oder seine bedingungslose Liebe, die als Ausweg visualisiert wären und die pikturale Imagination des Wunderbaren eingrenzen würden. Dafür wählt der Maler für Ruel eine traditionelle ikonographische Darstellungsweise: Sie entspricht weniger der Beschreibung im Romantext als dem konventionellen Schema der Darstellung Wilder Leute, deren Hände, Füße und Gesicht meist als unbehaart gezeigt werden.⁵⁵ Das Wunderbare und sein imaginatives Potenzial werden hier also weniger christlich-heilsgeschichtlich eingehegt als gewissermaßen durch ikonographisches Wissen; zudem steht die Darstellung der Handlung im Vordergrund.

2.3 Der Schönheitspreis-Papagei

Handelt es sich beim Drachen Pfetan und der Wilden Frau Ruel um Elemente des Wunderbaren, die dem Helden feindlich entgentreten, so ist das dritte Fallbeispiel, das wir analysieren wollen, auf einer anderen Ebene angesiedelt. Der Papagei,⁵⁶ der zusammen mit einem wunderschönen Pferd und einem am Sattel befestigten wertvollen Käfig Bestandteil des Schönheitspreises von Elamie von Tyrus ist und über Sprechfähigkeit verfügt (V. 2517f.: *einen sitich, der wol sprach / swaz er sprechen wolde*), kann jedoch ebenfalls als Element des Wunderbaren eingestuft werden, das intentional in den Romantext integriert wurde und dort eine spezifische Funktion erfüllt. Hierbei handelt es sich aber nicht um den Bereich des Feindlich-Wunderbaren, sondern um orientalisch geprägte Wunder; zudem ist die Textpassage nicht Bestandteil der Korntin-Handlung, sondern gehört zu den Bewährungsaventüren des ersten Romanteils, die Wigalois in Begleitung von Laries Botin Nereja auf dem Weg nach Roimunt zu absolvieren hat. Dies zeigt, dass das

Ufer des Flusses, den er überqueren will, ein Floß entdeckt; kurz darauf taucht Ruel auf, und der Romantext hebt mit ihrer *descriptio* an. Die Reste des Blattes lassen am linken Bildrand Wigalois' Pferd erkennen, das an einem Baum festgebunden ist (V. 6270f.). Man kann also davon ausgehen, dass das Bild Wigalois beim Auffinden des Floßes zeigte und dass eventuell auch schon die heranstürmende Ruel zu sehen war.

54 Vgl. Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois* (Anm. 16), S. 139.

55 Vgl. Mayr: Wilde Leute (Anm. 43); Gräber: Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg *Wigalois* (Anm. 16), S. 66 (mit weiteren Nachweisen).

56 Zur Verankerung dieses Papageis in der naturkundlichen Tradition vgl. Stephanie Mühlendorf: Konzepte der ‚exotischen‘ Tierwelt im Mittelalter. Göttingen 2019, S. 400–403. Vgl. auch den Beitrag von Beatrice Trınca in diesem Band.

Wunderbare im *Wigalois* nicht auf die anderweltlich-numinose Korntin-Episode beschränkt bleibt, sondern auch Teil der ‚realen‘ außerhöfischen Welt sein kann.⁵⁷

Als Wigalois zusammen mit Nereja unterwegs nach Roimunt ist, um Larie zu treffen und für sie die finale Aventüre gegen Roaz zu wagen, begegnet er zufällig Elamie von Tyrus, welcher der Rote Ritter Hojir von Mansfeld⁵⁸ den ihr zugesprochenen Schönheitspreis geraubt hatte – nämlich eben Pferd und Papagei und dazu einen Zwerg, der sich um die Tiere kümmert. Diesen Preis hatte der König von Irland ausgesetzt. Das alles berichtet Elamie Wigalois, und sie erzählt ihm auch, dass der Papagei, als Hojir ihn ihr wegnahm, jämmerlich schrie und den Roten Ritter beschimpfte:

der sitich jæmerliche schrê
bescheidenliche als ein man
zehant als er sichs versan
daz in der rôte rîter nam.
dem schalt er unde was im gram;
er klaget mich, das hôte ich wol.
(V. 2589–2594)

Der Papagei schrie sogleich jämmerlich – klug wie ein Mensch –, sobald er realisierte, dass ihn der Rote Ritter raubte. Den beschimpfte er und war ihm böse; er bedauerte mich, das hörte ich genau.

Die Sprechfähigkeit des Papageis wird also in der Binnenerzählung Elamies besonders betont, und es wird auch verdeutlicht, dass der Papagei eine Art Kommentarfunktion einnimmt, indem er auf die rechtmäßigen Besitzverhältnisse verweist. Wohl nicht umsonst ist der eigentlich mit der Schönheitspreis-Aventüre assoziierte Sperber (wie etwa in den verschiedenen Ausformungen des *Erec*-Stoffs oder bei Andreas Capellanus) hier durch einen Papagei ersetzt, wobei sich hierin auch die stoffgeschichtliche Nähe des *Wigalois* zum altfranzösischen *Chevalier du Papegau* zeigt,⁵⁹ der nur anonym in einer Handschrift aus dem 15. Jahrhundert überliefert ist.

57 Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 147f.

58 Zur konkreten außerliterarischen Referenz dieser Figur (Graf Hoyer I. von Mansfeld, gestorben 1115) vgl. Andreas Klare: Überlegungen zur Literarisierung von historischen Figuren am Beispiel des Hoyer von Mansfeld in Wirnts *Wigalois*. In: Leuvense Bijdragen 83 (1994), S. 482–521; Volker Honemann: Wigalois' Kampf mit dem Roten Ritter. Zum Verständnis der Hojir-Aventüre in Wirnts *Wigalois*. In: German Narrative Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries. FS Roy Wisbey. Hg. von dems. et al. Tübingen 1994, S. 347–362, hier S. 351–354; Sybille Wüstemann: Der Ritter mit dem Rad. Die *state* des *Wigalois* zwischen Literatur und Zeitgeschichte. Trier 2006 (Literatur – Imagination – Realität 36), S. 42f. und S. 144–150; Fasbender: Der *Wigalois* Wirnts von Grafenberg (Anm. 3), S. 21–24.

59 Zur Motivgeschichte und zu Wirnts Quellen vgl. Stephan Fuchs-Jolie: *Bel Inconnu, Wigalois und Chevalier du Papegau*. In: Höfischer Roman in Vers und Prosa. Hg. von René Pérennec und Elisabeth Schmid. Berlin, New York 2010 (Germania litteraria mediaevalis francigena 5),

Wigalois möchte Elamie dazu verhelfen, ihren Schönheitspreis zurückzugewinnen, und gelangt dabei zum Zelt einer persischen Prinzessin, der Cousine Elamies, wo man rastet und Wigalois sich auf den anstehenden Kampf vorbereitet. Jutta Eming hat darauf hingewiesen, dass sowohl durch die gesamte Szenerie und das Personal (Elamie von Tyrus sowie die persische Prinzessin) als auch durch die „außerordentliche Kostbarkeit“ der Bestandteile des Schönheitspreises assoziativ der Orient aufgerufen und damit eine „Aura der Fremde“ hergestellt wird.⁶⁰ Der Papagei wird so als Element des Orientalisch-Wunderbaren verstehbar, auch wenn er ausweislich des Romantexts eigentlich mit Irland zu assoziieren ist (V. 2514–2520), also zugleich auch auf die keltische Sphäre verweist, der das Erzählmotiv vom Sperber-Preis entstammt.

Als Wigalois und Elamie das Zelt des Roten Ritters betreten, um den Preis zurückzufordern, spricht der Papagei Elamie direkt an und weist sie so erneut als seine rechtmäßige Herrin und damit auch als rechtmäßige Besitzerin des Schönheitspreises aus:

Der sitich stuont vor in und sprach
als er die juncvrouwen sach
,willekomen, liebiu vrouwe mîn!
ich sold et iuwer zerehte sîn;
mit gewalte bin ich iu benomen.
von swelhem dinge daz sî komen,
daz nider got und rihtez hie,
wand er gestuont dem rehte ie.'
(V. 2766–2773)

Der Papagei stand vor ihnen und sagte, als er die Jungfrau erblickte: ‚Willkommen, meine liebe Herrin! Euch sollte ich rechtmäßig gehören; mit Gewalt wurde ich euch genommen. Aus welchem Grund auch immer das gekommen sei, Gott möge es hier bezwingen und berichtigen, denn er stand stets der rechtmäßigen Seite bei.‘

Aus dieser Äußerung des Papageis schöpft Wigalois Zuversicht, weil damit von Anfang an klar ist, dass Wigalois auf der richtigen Seite kämpfen und Elamie zu ihrem Recht verhelfen wird: *daz gap dem rîter guoten muot* (V. 2774). Die Begegnung mit dem Wunderbaren hat hier also eine gänzlich andere Wirkung auf Wigalois als im Falle Pfetans und Ruels, nämlich eine positive.⁶¹ Und so kommt es, wie es kommen muss: Wigalois besiegt Hojir in einem langen und harten Kampf,

S. 221–248, hier S. 233f. und ausführlich auf der Lake: Handlung, Wissen und Komik (Anm. 40), S. 125–142, die Wirnts Umakzentuierungen detailliert herausarbeitet.

60 Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 171–173 (Zitate auf S. 172 und S. 173).

61 Vgl. dazu auch Eming: Funktionswandel des Wunderbaren (Anm. 3), S. 172f., die darauf hinweist, dass das Wunderbare den Protagonisten emotional berühren kann, was eine „höchst

der Unterlegene muss Elamie den Preis zurückgeben und wird an den Artushof geschickt. Dass sich Wigalois mit diesem Sieg eine ganze Reihe von Problemen einhandelt,⁶² hat mit der Integration des Orientalisch-Wunderbaren in den Romantext nichts zu tun.

Im Leidener Codex (fol. 28v; siehe Abb. 1.8) ist diese Szene piktural selbst für die an sich schon üppigen visuellen Verhältnisse des Bilderzyklus sehr aufwendig gestaltet. Das Bild nimmt beinahe die ganze Seite ein und zeigt Wigalois und Elamie im Zelt des Roten Ritters, wo der Papagei wie im Romantext auch Elamie begrüßt: *willecome leve vrowe min . ich solde uwer ztu rechte sin*. Das Spruchband gibt als eines von insgesamt neun Spruchbändern im gesamten Bilderzyklus den Beginn der Rede des Papageis im Text fast identisch wieder (V. 2768) – nur das *liebe* hat als *leve* eine niederdeutsche Prägung erhalten.⁶³

Zusammen mit Wigalois und Elamie betritt auch der Rezipient das Zelt, das sehr kostbar ausgestattet erscheint, worauf die farbigen Vorhänge, der goldgeschmückte Boden, der goldene Käfig des Vogels und nicht zuletzt der Goldrahmen, der die gesamte Szene umschließt, hindeuten. Aus ihm erwächst zugleich die abstrahierte architektonische Form des Zeltes, die signalisiert, dass sich die Szene in dessen Innerem abspielt. Der Blick des Rezipienten wird durch die Redegeste des Wigalois, die im Rezeptionsprozess zu einer Zeigegeste wird, direkt auf den Papageien als Element des Wunderbaren gelenkt – und zugleich auf dessen wörtliche Rede im Spruchband. Der Papagei begrüßt Elamie, spricht sie an und weist zugleich auf den ihr zustehenden Schönheitspreis hin. Der Rezipient soll also die Rede des Papageis, die ihm in Form des Spruchbandes entgegenzuwehen scheint, sofort vernehmen. Die bewegte Form des Spruchbandes lässt sich hier auf die Modulation der Stimme des Vogels beziehen, der das Paar freundlich begrüßt. Im Bild wird Elamies Anspruch auf den Papagei zusätzlich betont, indem der Käfig vor denselben roten Hintergrund gestellt ist wie Wigalois und Elamie,⁶⁴ und auch das Spruchband, das diesen Anspruch akustisch ins Bild integriert, untermauert diesen durch die konkrete Art und Weise seines medialen Einbezugs und die komplexe Interaktion der Zeichen zusätzlich. Die Zeigegeste des Wiga-

eigenwillige, spezifisch den *Wigalois* kennzeichnende „Aneignung“ des Wunderbaren“ (S. 173) darstelle.

62 Durch den Sieg für Elamie erringt Wigalois zugleich ihr Herz und das Anrecht auf ihr Land und die Herrschaft. Er hat mit dem Eintreten für sie die Rolle des Beschützers übernommen, die er dann aber aufgrund der (zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch recht vagen) Verpflichtung gegenüber Larie nicht ausfüllen kann. Mit der Ablehnung brüskiert Wigalois Elamie, die deswegen auch auf ihren Schönheitspreis verzichtet (V. 3187–3254). Vgl. dazu Fuchs: *Hybride Helden* (Anm. 3), S. 132; Eming: *Funktionswandel des Wunderbaren* (Anm. 3), S. 174f.; Fasbender: *Der Wigalois* Wirnts von Grafenberg (Anm. 3), S. 71f; auf der Lake: *Handlung, Wissen und Komik* (Anm. 40), S. 118–152; Christoph Schanze: *Wigalois liest Eneas*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 174 (2022), S. 253–263.

63 Zu den Spruchbändern vgl. ausführlich Gesine Mierke: *Sehen, Hören, Fühlen*. Zu den Spruchbändern im Leidener *Wigalois*-Codex. In: Hoder et al. (Hg.): *Wigalois in Text und Bild* (Anm. 17).

64 Vgl. Gräber: *Bild und Text bei Wirnts von Gravenberg Wigalois* (Anm. 16), S. 42 und S. 72.

lois haben wir bereits erwähnt; zudem weht das Spruchband aus der roten Wigalois-Elamie-Papagei-Sphäre in die blaue Hojir-Sphäre hinüber, macht die richtigen Besitzansprüche also genau dort manifest. Das Bild gibt die Szenerie einerseits textnah wieder, verwendet aber auffällig viel Mühe darauf, sie wirkungsvoll auszugestalten und – erneut – das multisensorisch imaginative Potenzial der wunderbaren Elemente hervorzuheben.

Im Karlsruher *Wigalois*-Codex wird ebenfalls das Aufeinandertreffen von Wigalois und Elamie mit Hojir und seiner Freundin bildlich darstellt (fol. 54r; siehe Abb. 1.9); das entsprechende Bild ist allerdings weit vor der zugehörigen Textstelle platziert (die Ankunft Elamies und Wigalois' bei Hojirs Zelt wird erst ab fol. 56v geschildert). Auch hier akzentuiert der Codex im Zusammenspiel von Text und Bild – so, wie es für die Bilderhandschriften aus dem Lauber-Umfeld üblich ist⁶⁵ und wie es auch die beiden bereits analysierten Fälle erweisen – den narrativen Modus und die Darstellung der handelnden Figuren, wodurch die Handlung im Vordergrund steht. Es eröffnet sich kein multisensorisch inszenierter ‚Hörraum‘ wie im Leidener Codex, und auch die subtile auditiv-visuelle Betonung der eigentlichen Besitzverhältnisse findet hier keine Entsprechung. Der Papagei ist klar der Sphäre Hojirs und seiner Freundin zugewiesen, was auch damit zusammenhängt, dass Wigalois und Elamie noch gar nicht Hojirs Zelt betreten haben, sondern gerade erst zu Pferde dort eintreffen. Das Bild wirkt dadurch dynamischer, aber eben auch weniger vielschichtig. Im Gegensatz zum narrativen Modus im Karlsruher Codex steht im Leidener Codex durch die Gestaltung des Bildes der imaginative Modus im Zentrum, und die Dimension des Wunderbaren, die hier durch die besondere farbige Gestaltung des Zeltes und des Vogelkäfigs sowie durch die besondere Rolle des Papageis vermittelt wird, bleibt im Karlsruher Codex vollständig ausgeblendet.

3 Wunder in Bewegung

Sowohl im Text als auch in den Bildern des Leidener *Wigalois*-Codex werden die Figuren, die sich dem Bereich des Wunderbaren zuordnen lassen, auf je besondere Weise dargestellt, um das spezifisch Wunderbare medial zu vermitteln und es intensiv und eindrücklich imaginierbar zu machen. Dabei werden im Vergleich von textueller und visueller Vermittlung einzelne Elemente verändert: Sie geraten in Bewegung bzw. durchlaufen durch die Medialisierung einen Transformationsprozess, der per se dynamisch ist und sowohl die evaluative Struktur als auch die mit ihr einhergehenden Bedeutungsbildungsprozesse bei der Rezeption der bimedialen Text-Bild-Kombination betrifft. Für den Text ist dabei die Technik der *descriptio* wesentlich, um Staunen zu erregen und das Objekt – Drache, Waldfrau

65 Vgl. dazu anhand mehrerer *Parzival*-Handschriften Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen *Parzival*-Handschriften. In: Probleme der Parzival-Philologie. Marburger Kolloquium 1990. Hg. von Joachim Heinze, L. Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1992 (Wolfram-Studien 12), S. 124–152, hier S. 138–149.

oder Papagei – vor Augen zu stellen. So wird eingelöst, was die antiken Rhetoriklehren fordern. In der aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert stammenden, auch im Mittelalter weit verbreiteten *Rhetorica ad Herennium* heißt es etwa in Buch IV, die Sache solle so mit Worten ausgedrückt werden, dass der Vorgang sich abzuspielen und der Gegenstand vor Augen zu stehen scheine.⁶⁶ Damit zielt die Darstellung auf das Vorstellungsvermögen des Rezipienten, die *imaginatio*, die durch detaillierte Beschreibung angeregt werden soll. Zugleich wird damit verdeutlicht, dass das Beschriebene mit eigenen Augen beobachtet und das auf diese Weise vermittelte Wissen einer kritischen Überprüfung unterzogen wurde. Die Wunder – die *mirabilia* im Sinne von Gervasius – sind auch Phänomene der Natur und werden als solche beschrieben, sie können aber, wie einleitend dargelegt, nicht erklärt werden, und das müssen sie auch nicht. Wie Falk Quenstedt und Tilo Renz hinsichtlich des Wunderbaren bei Gervasius gezeigt haben, haftet den *mirabilia* zudem eine Neuartigkeit an; sie haben somit das Potenzial, Verwunderung hervorzurufen.⁶⁷ Dieses Phänomen wird in den beschriebenen Beispielen besonders im Falle Ruels deutlich, die Wirnt zu bereits bekannten Frauenfiguren in Beziehung setzt, wobei er aber immer wieder ihre Neu- und dabei zugleich Fremdartigkeit betont. An dieser Stelle wird das narrative Potenzial des Wunderbaren greifbar, das in seinen verschiedenen medialen Präsentationsmodi immer wieder neue Wahrnehmungsmomente bereithält.

In den Bildern der Leidener Handschrift rückt das Wunderbare mehrmals in den Fokus, wobei seine Imaginierbarkeit wiederholt multisensorisch verstärkt wird. Insbesondere die Spruchbänder öffnen die Bilder für die Wahrnehmung des Rezipienten, regen zum Innehalten an und sind auf die innere Seelenbewegung hin ausgerichtet. Sie verlebendigen die Figuren, vergegenwärtigen die Szene und dienen der Emotionalisierung und Dramatisierung. Die Spruchbänder verstärken damit das, was bereits im Text angelegt ist, nämlich die besondere imaginative Qualität des Akustischen. Der spätantike lateinische Grammatiker Priscian, der im Mittelalter breit rezipiert wurde, führt etwa in seinen *Institutiones grammaticae* aus, dass die Sache „den Augen durch die Ohren vergegenwärtigt“ werden solle.⁶⁸ Dies verweist darauf, dass die klangliche Dimension die Intensität der entstehenden mentalen Bilder verstärkt und den Geist und damit auch die Wahrnehmung des Wunderbaren in Bewegung setzt.

66 *Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur* (IV, 68; „Eine anschauliche Schilderung liegt vor, wenn ein Sachverhalt so mit Worten zum Ausdruck gebracht wird, daß der Eindruck entsteht, die Tat werde wirklich ausgeführt und die Sache spiele sich vor unseren Augen ab“). Benutzte Ausgabe und Übersetzung: *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Theodor Nüßlein. 2. Aufl. Düsseldorf, Zürich 1998, S. 314/315.

67 Vgl. dazu Quenstedt und Renz: Kritik und Konstruktion des Wunderbaren (Anm. 8).

68 *oportet enim elocutionem paene per aures oculis praesentiam facere ipsius rei* (*Praeexercitamina* X, 29–30, S. 438f., hier X, 30, S. 439). Benutzte Ausgabe: Prisciani grammatici Caesariensis *Institutionum grammaticarum libri XVIII*. 2 Bde. Hg. von Martin Hertz. Bd. 2. Leipzig 1859 (Grammatici latini 3).

Die intersensorische Koppelung von Sehen und Hören im Leidener Codex ist wenig verwunderlich, denn dieses intersensorische Prinzip ist bereits im Prolog angelegt, der mit einer Frage des Buches an den Rezipienten einsetzt: *Wer hat mich guter uf ghe tan?* (fol. 1r; V. 1).⁶⁹ Dadurch wird der Rezipient in den ersten Versen des Prologs ganz direkt zur Auseinandersetzung mit dem materialen Buch und seinen multimedialen Inhalten aufgefordert. Überdies nimmt der Erzähler im zweiten Teil des Prologs ab V. 20 ausführlich auf die trügerische Wahrnehmung Bezug und expliziert dies am falschen Hören. Er erklärt, dass den schlechten Leuten die gute Rede *vil wênic ze herzen gât* (V. 96).⁷⁰ Dementsprechend hören die Rezipienten auch nicht richtig zu, da sie das Vernommene zwar auditiv wahrnehmen, sich aber nicht darauf konzentrieren (V. 98–104). Gerade die Wahrnehmung mit dem Herzen – und damit verweist Wirnt direkt auf den *Iwein* Hartmanns von Aue⁷¹ – ist hier wesentlich, denn dadurch macht der Erzähler schon zu Beginn deutlich, dass sich der Erkenntnisprozess im Inneren des Menschen vollzieht, nämlich eben der mittelalterlichen Vorstellung gemäß im Herzen. Dieser Erkenntnisprozess vom Äußeren zum Inneren wird bereits mit dem Aufschlagen des Buches in Gang gesetzt und durch die Wahrnehmung des doppelten Bild-Prologs des Leidener Codex weiter befördert.⁷²

So ist die „mediale Korrelation von Sehen und Hören“,⁷³ die sowohl den Text von Wirnts Roman als auch die Bilder des Leidener Codex auszeichnet, bereits

69 Diese Passage findet sich nur in zwei der 13 Textzeugen, die den Prolog überliefern – neben dem Leidener Codex ist es die Kölner Handschrift, die in der Kapteyn'schen Ausgabe als Leithandschrift fungiert: Köln, Hist. Archiv der Stadt, Best. 7020 (W*) 6. Vgl. zur Auseinandersetzung mit diesem Topos Sandra Linden: Das sprechende Buch. Fingierte Mündlichkeit in der Schrift. In: Text – Bild – Schrift. Vermittlung von Information im Mittelalter. Hg. von Andres Laubinger, Brunhilde Gedderth und Claudia Dobrinski. Paderborn 2007 (Mittelalter-Studien 14), S. 83–100; Christian Buhr: *Wer hât mich guoter uf getân?* Vom Lesen des Romans mit Auge und Ohr. In: Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Joachim Hamm und Dorothea Klein. Würzburg 2021 (Publikationen aus dem Kolleg „Mittelalter und Frühe Neuzeit“ 8), S. 77–97; zum *Wigalois*-Prolog vgl. auch Manfred Günter Scholz: Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert. Wiesbaden 1980, S. 125–130.

70 Die Übersetzung von Seelbach / Seelbach ist an dieser Stelle missverständlich, da *herze* mit ‚Verstand‘ übertragen wird. Im Text lautet die ganze Passage: *swâ von dem guoten guot geschiht, / daz dunket die bœsen gar enwiht, / wand in vil wênic ze herzen gât / guotiu rede und guot getât* (V. 94–97). Seelbach / Seelbach (Anm. 19) übersetzen: „Was immer dem Ehrenhaften guttut, das erscheint dem Unwerten von geringem Wert, da eine gute Erzählung und edle Tat ihren Verstand gar nicht erreicht.“

71 *man verliuset michel sagen, / man enwellez merken unde dâgen. / maniger biut die ôren dar: / ern nemes ouch mit dem herzen war, / sô ne wirt im niuwan der dôz, / unde ist der schade al ze grôz: / wan si verliesent beide ir arbeit, / der dâ hæret unde der dâ seit* (V. 249–256). Benutzte Ausgabe: Hartmann von Aue: *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*. Hg. und übersetzt von Volker Mertens. Frankfurt a. M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 6 / Bibliothek deutscher Klassiker 189).

72 Vgl. dazu Mierke und Schanze: *Wigalois* am Rande des Paradieses (Anm. 14).

73 Hartmut Bleumer: Von der Fiktion zur Immersion. Narrative Semantik und ästhetische Erfahrung im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg. In: Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven. Hg. von Martin Przybil-

zu Beginn des Codex programmatisch angelegt. Der Seh- und der Hörsinn des Rezipienten werden ganz besonders sensibilisiert, und es ist genau diese intersensorische Ästhetizität, die im Umgang mit dem Codex als ästhetischem Objekt das immersive Eintauchen des Rezipienten in einen Wahrnehmungsprozess offensiv einfordert. Das Wunderbare hat, wie es scheint, diese multisensorische Wahrnehmung und ihre multimediale Vermittlung in ganz besonderer Weise affiziert.

ski und Nikolaus Ruge. Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 9), S. 83–105, hier S. 90.

2

Mirabilia, Tiere und Natur

„Dieses unwahrscheinliche Tier“ – Der Papagei in Literatur und Wissen des Hoch- und Spätmittelalters (Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg, *Aristoteles und Phyllis*)

Beatrice Trînca

Für Ralf Klausnitzer

Kurt Tucholsky schrieb 1931 in einer Glosse über einen „Papagei-Papagei“ namens Lora: „Dieses unwahrscheinliche Tier gibt es wirklich, ich habe es selbst mit eigenen Ohren gesehen, und es ist die merkwürdigste Spielart Vogel, die man sich vorstellen kann. [...] Er spricht wie ein Papagei, der wie ein Papagei spricht.“¹ Lora benutzt das menschliche Idiom so, wie sie meint, dass Papageien sprechen. Man sei geteilter Meinung, ob der Vogel versteht, was er sagt,² aber seine „Unermüdlichkeit“³ qualifiziere ihn für die Politik.

Wenngleich sie nicht – wie in dieser satirischen Zuspitzung – Artgenossen imitieren, die sich wie Menschen artikulieren, verfügen Papageien schon in der Antike über die unwahrscheinliche Eigenschaft, sprechen zu können. In *De mirabilibus mundi* unterstreicht etwa Solinus ihre Eloquenz: Weil römische Luxus-Liebhaber das Talent des Vogels bewunderten, *ingenium* [...] *Romanae deliciae miratae sunt*,⁴ habe sich der Handel mit Papageien etabliert. Ein Tier, das über Artikulationsfähigkeit verfügt, ist kostbar und erregt Aufsehen – unter Solinus’ Zeitgenoss:innen genauso wie in nachantiker Zeit.

Im Mittelalter erreicht der Papagei Europa als seltenes Geschenk aus dem ‚Orient‘ und ist erst recht eine Rarität. Bruce Thomas Boehrer hält fest:

-
- 1 Kurt Tucholsky: Der Papagei-Papagei. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 9: 1931. Hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg 1975, S. 254f., hier S. 254.
 - 2 „Gussy behauptet, er verstehe, was er sagt, und jeder feinere Papageienfreund wird mir bestätigen, daß sie recht hat. Wenn aber dieser versteht, was er manchmal sagt, das Ferkel, dann wäre er rot und nicht grün.“ Tucholsky: Der Papagei-Papagei (Anm. 1), S. 255.
 - 3 Ebd.
 - 4 Gaius Iulius Solinus: *Wunder der Welt*. Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Kai Brodersen. Darmstadt 2014, LII,45. Vgl. zu weiteren antiken Quellen Stephanie Mühlenfeld: Konzepte der ‚exotischen‘ Tierwelt im Mittelalter. Göttingen 2019, S. 287–311.

The story of parrots in medieval Europe is in large part the story of their absence. Yet, paradoxically, as they grow less available in the feather, they loom larger in the cultural imagination [...]. From a parrot's-eye-view, at least, the Middle Ages stand as the high point of western civilization. People didn't bother them much [and] tended to view them with reverence and amazement [...].⁵

Im Diskurs über Papageien spielen Enzyklopädien und naturkundliche Kompendien angefangen mit Isidor von Sevilla über Hrabanus Maurus, Thomas von Cantimpré, dann im Anschluss an ihn auf Deutsch Konrad von Megenberg etc. eine tragende Rolle. Sie bauen auf antiken Quellen auf, zum Beispiel auf Plinius und Solinus. Die Angaben variieren, und gleichzeitig sichert Iteration den Bestand des Wissens, das sie vermitteln.⁶

Der Papagei stammt in der Regel aus Indien.⁷ Die älteste europäische Karte, die den Papagei (im weißen Federkleid) abbildet, die Ebstorfer Weltkarte, situiert ihn entsprechend auf einem indischen Berg.⁸ In der Naturkunde ist der Papagei hingegen grün mit rotem oder purpurfarbenem Halsband (Abb.2.1).⁹ Es wird

- 5 Bruce Thomas Boehrer: *Parrot Culture. Our 2,500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird*. Philadelphia 2004, S. 23 und 50. Zu Papageien als Sammlungsobjekt und höfischem Requisite nach der ‚Entdeckung‘ Amerikas vgl. Christian Freigang: *Margaretas Paradiesvogel. Vereinnahmungen des Fremden und Wunderbaren aus der Neuen Welt im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs*. In: *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. I. Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien* (Heiden, Barbaren, Juden). Hg. von Ludger Grenzmann et al. Berlin, New York 2009 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen N.F. 4), S. 73–99.
- 6 Vgl. Ralf Klausnitzer: *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin, New York 2008, S. 12f.; Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger: *Institution – Iteration – Transfer. Zur Einführung*. In: *Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer*. Hg. von dens. Wiesbaden 2015 (Episteme in Bewegung 1), S. 1–13; Jutta Eming: *manic wunder wilde*. Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg. In: *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne*. Hg. von Annette Gerok-Reiter et al. Berlin, Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten 3), S. 199–215, hier S. 200f.
- 7 „Indien [wird] für Jahrhunderte als Raum des Wunderbaren wahrgenommen und weiter ausgestaltet“. Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: *Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie*. Working Paper des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ 12/2018, URL: https://www.sfb-episteme.de/Listen_Read_Watch/Working-Papers/No_12_Eming_Quenstedt_Renz_Das-Wunderbare/index.html (14.02.2024), S. 7.
- 8 Vgl. Boehrer: *Parrot Culture* (Anm. 5), S. 29; Uwe Ruberg: *Die Tierwelt auf der Ebstorfer Weltkarte im Kontext mittelalterlicher Enzyklopädik*. In: *Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte. Interdisziplinäres Colloquium 1988*. Hg. von Hartmut Kugler und Eckhard Michael. Weinheim 1991, S. 319–346. – „Nach der Lesart des *topographical turn* repräsentiert eine Karte nicht nur konkrete Räume, sie gibt als *téchne* auch Aufschluss über den jeweiligen Entwicklungs- und Wissensstand einer Kulturpraxis.“ Annette Gerok-Reiter und Franziska Hammer: *Spatial Turn / Raumforschung*. In: *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*. Hg. von Christiane Ackermann und Michael Egerding. Berlin, Boston 2015, S. 481–516, hier S. 489.
- 9 Vgl. Mühlenfeld: *Konzepte* (Anm. 4), S. 312.

nicht zwischen Papagei, Sittich, Kakadu etc. unterschieden. Im Lateinischen trägt er den Namen *psittacus*, deutsch *sittich*. Alexander Neckam schlägt für *papagabio* eine Pseudo-Etymologie vor: Der Vogel sei ein *mirabilis gabio*, wobei *gabio* nicht im Lateinischen vorkommt, und der Papst bewundere ihn: *Papae enim admirantis est* – daher *papa-gabio*.¹⁰

Bei Neckam und Vinzenz von Beauvais gleicht sein Körperbau demjenigen des Falken.¹¹ Der Papagei vertrage kein Regenwasser, lege aber Wert auf ein gepflegtes Federkleid.¹² Weil er eine breite Zunge besitzt, kann er die menschliche Sprache erlernen.¹³ Bereits in der Antike exklamiert er: *ave Caesar!*¹⁴ „Thus parrots embody the fundamental human capacity for mimesis.“¹⁵ Der Papagei sei außerdem erstaunlich lebensklug, *Mirae calliditatis est*, wie Neckam schreibt, und witzig,¹⁶ manchmal lüstern, weil er sich – wenn er Wein trinkt – für junge Frauen interessiert.¹⁷ Es steht nicht immer fest, dass der hochbegabte Vogel versteht, was er sagt, aber oft wird ihm „[a] miraculous command of language and [...] fully developed human consciousness“¹⁸ zugeschrieben. Conrad Gessner, der Mitte des 16. Jahrhunderts Autoritätenwissen mit Empirie verknüpft, ist sich ebenfalls sicher: Der indische Vogel denkt nach.¹⁹ Über den Papagei lässt sich demnach staunen, weil

10 Alexander Neckam: *De naturis rerum libri duo*. With the Poem of the Same Author, *De laudibus divinae sapientiae*. Hg. von Thomas Wright. Cambridge u. a. 2012 [1863], I,XXXVI, S. 87f. Vgl. Mühlenfeld: *Konzepte* (Anm. 4), S. 318.

11 Vgl. Mühlenfeld: *Konzepte* (Anm. 4), S. 365.

12 Vgl. Mühlenfeld: *Konzepte* (Anm. 4), S. 317 und 367.

13 *Er hat ein groz prait zungen, vnd darvmb macht er auch gestuktew wort sam ein mensch, also schon, sæhest du sein niht, du wændst, ez wær ein mensch. Er gruezzt den menschen vnd spricht: Aue chere, daz spricht wælhisch: Got gruezz dich, lieber, oder gruezzt mit andern worten, als er gelernt hat. Jdohc lernt er in dem ersten oder in dem andern iar allermaist vnd helt di wort aller lengst.* Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur*. Bd. II: Kritischer Text nach den Handschriften. Hg. von Robert Luff und Georg Steer. Tübingen 2003 (Texte und Textgeschichte 54), III.B.63, S. 248. „Er hat eine große, breite Zunge, und deshalb spricht er auch die Worte einzeln wie ein Mensch aus, so schön, sähest du ihn nicht, würdest du denken, er sei ein Mensch. Er grüßt den Menschen und spricht: ‚Ave, cher‘, das bedeutet auf Romanisch: ‚Gott grüße dich, Lieber‘, oder er grüßt mit anderen Worten, wie er es gelernt hat. Im ersten oder im zweiten Jahr lernt er aber am meisten und behält die Wörter am längsten in Erinnerung.“ Übersetzungen stammen, falls nicht anders angemerkt, von der Verf.

14 Vgl. Mühlenfeld: *Konzepte* (Anm. 4), S. 294 und Boehrer: *Parrot Culture* (Anm. 5), S. 8 und 11.

15 Sarah Kay: *Parrots and Nightingales. Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*. Philadelphia 2013 (The Middle Ages Series), S. 22.

16 Neckam: *De naturis rerum* (Anm. 10), I,XXXVI, S. 88.

17 *Aristoteles spricht, daz der sittich gern wein trinch vnd ist gar ein vnchæuscher vogel, vnd daz ist niht ein wunder, wan der wein ist ein vrsach der vnchæusch. Ez spricht auch Aristotiles: Wenn der vogel trunchen wirt von wein, so schawt er gern iunkfrawen vnd ist an dem anpicke gar lustig.* Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur* (Anm. 13), III.B.63, S. 248. „Aristoteles sagt, dass der Papagei gern Wein trinkt, und er ist ein ganz unkeuscher Vogel, und das ist kein Wunder, denn der Wein verursacht Unkeuschheit. Aristoteles spricht auch: Wenn sich der Vogel mit Wein betrinkt, schaut er gern junge Damen an und erfreut sich an ihrem Anblick/und ihr Anblick erweckt sein Begehren.“

18 Boehrer: *Parrot Culture* (Anm. 5), S. 33.

19 Conrad Gessner: *Historiae Animalium Liber III: qui est de Avium natura*. Zürich 1555, S. 692 (*medi-*

er Exotik mit einer unnatürlichen Begabung, der menschlichen Sprachfähigkeit, kombiniert, und schmunzeln, wenn er zu menschlich wirkt.²⁰

Er kann aber auch pietätvollen Ernst vor Augen führen. Im Wiener Stundenbuch der Maria von Burgund (ÖNB, Cod. 1857, fol. 51r, Abb. 2.2) zielt ein Papagei mit wachem Blick und offenem Schnabel den Rand des Officiums vom Heiligen Geist, das mit den Worten beginnt: *Domine labia mea aperies / et os meum adnuntiabit laudem tuam* (Ps 50,17; „Herr, du wirst meine Lippen öffnen, und mein Mund wird dein Lob verkünden“).²¹ Dieser Wunsch erfüllt sich bereits in der Sprachfähigkeit des Papageis. Vielleicht verkörpert er darüber hinaus die dritte Person der Trinität, etwa wie im Kölner *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* des Franz von Retz, das um 1490 entstand (National Library of Ireland, Ms. 32). Dort schwebt der Heilige Geist als grüner Papagei (nicht als Taube) über Maria und dem Engel der Verkündigung (fol. 7r), und er wiederholt das Wort, das Papageien schon in der Antike sprechen: *Ave*.²²

Im 11. Jahrhundert geht der Papagei in die geistliche Naturkunde ein, in die *Physiologus*-Tradition.²³ Dort heißt es, so wie der Papagei Sprache nachahmt, so soll der Mensch die Stimme der Apostel imitieren. Gelehrte wie Hildegard von Bingen, Alexander Neckam, Albertus Magnus oder Thomas von Cantimpré, die zur sogenannten Wissenschaftsliteratur zählen,²⁴ sperren sich nicht prinzipiell gegen Allegorese, aber sie nehmen keine Notiz von der Papagei-Auslegung im *Physiologus*, der bei ihnen keinen Bezug zur Heilsgeschichte hat. Ebenso wenig

tari). Conrad Gessner: *Vogelbuch oder außführliche Beschreibung und lebendige, ja auch eygentliche Controfactur und Abmahlung aller und jeder Vögel, wie dieselben unter dem weiten Himmel allenthalben gefunden und gesehen werden*. Übersetzt von Rudolf Heusslein. Frankfurt a. M. 1600, S. 468 (dichten). Zu Gessner vgl. Julia Weitbrecht: Zur Faszinations- und Wissensgeschichte des Einhorns. Mensch-Tier-Beziehungen in historischer Perspektive. In: Geschichtsdidaktische Perspektive auf die ‚Vormoderne‘. Fachwissenschaft und Fachdidaktik im Dialog. Hg. von Sebastian Barsch. Kiel 2021 (Think! Historically: Teaching History and the Dialogue of Disciplines 1), S. 57–68, hier S. 66.

20 Vgl. auch *Ecbasis captivi*. In: Frühe deutsche und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150. Hg. von Walter Haug und Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek des Mittelalters 1), S. 300–387. Dies spielt sich vor dem Hintergrund einer festen „Grenzziehung zwischen Mensch und Tier“ im theologischen Diskurs des Mittelalters ab, lange bevor „der Mensch realiter zum Tier geworden ist, seit Darwin“. Udo Friedrich: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009 (Historische Semantik 5), S. 19.

21 Übersetzung von Francesco De Vecchi. In: Hieronymus: *Biblia Sacra Vulgata*. Lateinisch-deutsch. Hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin, Boston 2018, Bd. 3, S. 270. – Ein weiterer Papagei (hier mit rotem Halsband) verneigt sich auf fol. 53r des Wiener Stundenbuchs vor den göttlichen Qualitäten: *Omnipotens sempiterna [Deus]*.

22 Vgl. URL: <https://catalogue.nli.ie/Record/vtls000188411>, fol. 7r (29.05.2024). – Vgl. dann später und ironisch: Gustave Flaubert: *Un cœur simple*.

23 Vgl. Mühlenfeld: *Konzepte* (Anm. 4), S. 325.

24 Vgl. Thomas Cramer: *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*. München 1990, S. 123f. Zum ‚gelehrten Wissen‘ vgl. Tobias Bulang: *Enzyklopädische Dichtungen. Fallstudien zu Wissen und Literatur in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Berlin 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 2), v. a. S. 30f.

Beachtung erfährt der *Physiologus*-Papagei in der religiösen Panegyrik. In Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede* veranschaulicht *der wilde siticus* Marias Reinheit, paradoxerweise weil er kein Wasser verträgt: Sie hielt sich analog zu ihm von der Flut der Unkeuschheit fern.²⁵ Wie sich zeigt, ist die religiöse Semantik des Papageis flexibel. Dass er in der bildenden Kunst bis in die Neuzeit hinein etwa bei Hans Baldung Grien (*Maria mit Kind und Papageien*, 1533) oder Hans Sebald Beham (*Maria mit Kind und Papagei und Birne*, 1549) zu den Madonnenattributen zählt, geht wohl unter anderem auf Konrad zurück,²⁶ könnte aber genauso auf den Heiligen Geist in Papagei-Gestalt anspielen.

Gattungs- und kontextabhängig wird naturkundliches Wissen unterschiedlich ausformuliert²⁷ und manchmal nur vorausgesetzt. Ob es sich dann um Alltagswissen oder um Bezugnahmen auf Spezialdiskurse handelt, lässt sich kaum feststellen. Der Papagei verfügt jedenfalls auch jenseits von Wissenstexten über Artikulationsfähigkeit: Im höfischen Liebesdiskurs betrifft das „Staunen über den Papagei [...] meist ausschließlich dessen Sprachtalent, nicht aber sein Äußeres oder seine fremdländische Herkunft.“²⁸ Drei intertextuell miteinander verbundene Dichtungen, die den Gattungen Roman und *maere* angehören, Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (um 1210), Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (1281–1287) und *Aristoteles und Phyllis* (aus dem späten 13. Jahrhundert), nehmen hier eine Sonderrolle ein und sollen uns aus diesem Grunde im Folgenden beschäftigen. Dabei stellt sich die Frage nach dem poetischen Umgang mit naturkundlichem Wissen.

25 *swie gar der wilde siticus / grünen als ein gras erliuhte, / er wirt doch selten fluhte / von regen noch von touwe: / dem tet geliche, frouwe, / din magetlich gemüete, / daz von unkiuscher flüete / nie wart genetzet hares groz [...]. Die goldene Schmiede des Konrad von Würzburg. Hg. von Edward Schröder. 2. Aufl. Göttingen 1969 [1926], V. 1850–1857. „Wie der fremdartige Papagei ganz grün wie Gras leuchtet, er wird doch weder von Regen noch von Tau befeuchtet, ähnlich handelte, Herrin, dein jungfräulicher Sinn, der von unkeuscher Flut nicht um ein Haar benetzt wurde [...].“ Der Papagei verkörpert hier im Übergang von der Bildebene (grün wie Gras) zur Naturkunde (Trockenheit des Vogels) Unmögliches: frisches Gras ohne Wasser. Darin besteht eine Analogie zur schwangeren Jungfrau.*

26 Vgl. Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 342; Boehrer: Parrot Culture (Anm. 5), S. 37–40; Hans Baldung Grien: *Maria mit Kind und Papageien* (1533), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, URL: <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/8843/view> (01.03.2024); Hans Sebald Beham: *Maria met kind en papegaai en peer* (1549), Rijksmuseum Amsterdam, URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-10.725> (01.03.2024).

27 Vgl. Tilmann Köppe: Literatur und Wissen. Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen. In: Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge. Hg. von dems. Berlin, New York 2011 (linguae & litterae 4), S. 1–28. Erst im 18. Jahrhundert entwickelten sich bekanntlich Wissenschaft und Literatur zu eigenständigen gesellschaftlichen Funktionssystemen. Vgl. Roland Borgards et al.: Vorwort. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von dens. Stuttgart, Weimar 2013, S. 1f., hier S. 1.

28 Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 395.

1 Gottfried von Straßburg: *Tristan*

Bevor sie ein Liebespaar werden, hat Tristan den Auftrag, im verfeindeten Irland für seinen Onkel Marke um die Hand der Königstochter Isolde anzuhalten. Für Tristan spricht, dass er anders als die Einheimischen den Mut aufbringt, einen Drachen zu töten. Der Truchsess der Königin behauptet aber, selbst das Ungeheuer besiegt zu haben, und beansprucht Isolde für sich. Nun muss in der höfischen Öffentlichkeit die Wahrheit ans Licht kommen. Isolde und ihre Mutter betreten den Gerichtssaal, und der Erzähler konzentriert sich auf die Tochter, die Faszination auslöst:

si was an ir gelâze
 ûfreht und offenbaere,
 gelîch dem sperwaere,
 [gestreicht also ein papegân (H, F, W) / papigan (F);
 si liez ir ougen umbe gân – diese zwei Verse fehlen in M, B, E]
 als der valke ûf dem aste;
 ze linde noch ze vaste
 heten si beide ir weide.
 si weideten beide
 als ebene unde als lîse
 und in sô sûezer wîse,
 daz dâ vil lützel ougen was,
 in enwaeren diu zwei spiegelglas
 ein wunder und ein wunne.
 (V. 10996–11009)²⁹

Aufrecht war ihre Haltung und frei, dem Sperber gleich, sie war fein angezogen³⁰ wie ein Papagei. Sie blickte um sich wie der Falke auf dem Ast, weder zu sanft noch zu eindringlich weideten sich/jagten ihre beiden Augen. Sie taten es beide so sorgfältig und so leise und in so angenehmer Art und Weise, dass es dort kaum Augen gab, für die die zwei Spiegel [ihrer Augen] nicht Wunder und Freude waren.³¹

29 Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Bd. 1: Text. Hg. von Karl Marold, besorgt von Werner Schröder. 4. Aufl. Berlin, New York 2004 [1977]. Für die Textherstellung wurden die Handschriften H (Cod. pal. germ. 360, „4. Viertel 13. Jh.“), F (Florenz, BNCF ms. B.R. 226, „1. Hälfte 14. Jh.“) und W (Wien, Cod. vindob. 2707, „Anfang 14. Jh.“) berücksichtigt. Handschriften-tensensus Nr. 1278, 2686 und 3130, URL: <https://handschriftencensus.de/1278>; <https://handschriftencensus.de/2686>; <https://handschriftencensus.de/3130> (15.02.2024).

30 Krohn übersetzt: „schön hergerichtet“. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. Bd. 2. 8. Aufl. Stuttgart 2005 [1980], V. 10995.

31 Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Bd. 2: Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek. Berlin, New York 2004, S. 131, stark modifiziert.

Bewunderung ernten vor allem Isoldes Augen. Die Vergleiche mit der Tierwelt³² weisen sich als „Techniken des Vor-Augen-Stellens“³³ aus. *Evidentia* bezeichnet in der klassischen Rhetorik „Mittel, die [...] im Wege der Veranschaulichung [...] zur Einsicht führen“, genauso wie das Ergebnis dieser Verfahren.³⁴ Im spezifischen Kontext der Adelskultur leuchten die Bezugnahmen auf den Sperber und auf den Falken unmittelbar ein. „Nach Friedrich II. ist die Falkenjagd die edelste Art der Jagd, die entsprechend von Adeligen und nur selten von Nichtadeligen ausgeübt wird.“³⁵ Beizjagd setzt voraus, dass man durch menschliche Disziplin und Technik die Verfügungsgewalt über ein wildes Tier erlangt, welches sich ihr prinzipiell jederzeit entziehen kann.³⁶ Das Elitäre färbt auf die Tiere ab, die selbst zur Projektionsfläche des Adels werden.

Auch im erotischen Diskurs schließen sich Adel und Trieb gerade nicht aus; Liebeszwang wird toposhaft mit der Gier der Beizvögel gleichgesetzt. Das Verlangen teilen auch Frauen. Bei Gottfried assoziieren die Beizvögel stolze Zugehörigkeit zur Oberschicht, Souveränität und Gefahr. Der Falke Isolde lässt sein Jagdrevier *in sô süezer wîse* nicht aus den Augen. Die Bedrohung, ihre Aggressivität gefällt, weil sie Begehren impliziert. Gefangen in sozialen Zwängen und von Heiratswilligen als Beute angesehen, kann die junge Frau als Raubvogel doch nur darauf aus sein, Herzen zu erbeuten (vgl. V. 10965), um ihren erotischen Hunger zu stillen – wie aus Zuschauersicht erwünscht. Ihre Augen (*ein wunder und ein wunne*) spiegeln das auf sie gerichtete Verlangen, die allgemeine Bewunderung, und das Vogelhafte changiert zwischen Subjekt und Objekt der Jagd.

Was hat es aber mit dem Papagei auf sich, worin besteht seine Evidenz?³⁷ Der Papagei zählt nicht zu den Beiz-, sondern zu den Ziervögeln. Er akzentuiert die dekorative Rolle der jungen Frau, deren kostbare Kleidung Kontakte zu jenen fernen Ländern verrät, aus denen nicht nur teure Stoffe, sondern auch Papagei-Geschenke stammen. Der Vergleich lässt Isolde fremdartig wirken; sie kommt einem Naturwunder gleich, und sie erfüllt damit eine wohl epochenübergreifende Anforderung elitärer Mode: die Exotik.³⁸ Auch deshalb liegen ihr die Hofleu-

32 Vgl. Stephan Fuchs-Jolie: Metapher und Metonymie bei Wolfram. Überlegungen zum ‚Personalstil‘ im Mittelalter. In: Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Hg. von Elizabeth Anderson et al. Berlin, Boston 2015, S. 413–425, hier S. 419–421.

33 Ansgar Kemmann: [Art.] *Evidentia*, Evidenz. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 39.

34 Ebd., Sp. 39f.

35 Friedrich: *Menschentier* (Anm. 20), S. 181.

36 Vgl. Corinna Dörrich und Udo Friedrich: Bindung und Trennung – Erziehung und Freiheit. Sprachkunst und Erziehungsdiskurs am Beispiel des Kürenberger Falkenliedes. In: *Der Deutschunterricht* 55 (2003), S. 30–42; Friedrich: *Menschentier* (Anm. 20), S. 182.

37 Der Papagei wird als „semiotisches“, nicht als „diegetisches Tier“ eingesetzt. Zu diesen Begriffen: Roland Borgards: Tiere und Literatur. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. von dems. Stuttgart 2016, S. 225–244, hier S. 226.

38 Vgl. Andreas Kraß: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*. Tübingen, Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 50), S. 158f. Kaum nachvollziehbar ist, dass Stepha-

te bedingungslos zu Füßen. Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz halten fest: „Ohne die Verwunderung des Protagonisten und der Rezipierenden gibt es das Wunderbare nicht.“³⁹ Im Gerichtssaal staunt man nicht über die ornithologische Rarität, die in Gottfrieds *discours* in Erscheinung tritt, sondern über Isoldes Augen. Gottfrieds Publikum könnte aber auf den ungewöhnlichen Vergleich mit Überraschung reagiert haben. Das *mirabile* erweckte seine Neugier, eine Form des Begehrens, das sich nicht auf die junge Frau, sondern auf lexikalisches bzw. naturkundliches Wissen richtete.

Der Text weist keine besondere Nähe zur Wissensliteratur auf. Gottfried war aber nachweislich mit den Werken Ovids vertraut, und der römische Dichter setzt in den *Amores* dem seltenen Vogel, *ales rara*,⁴⁰ – nicht ohne Ironie – ein literarisches Denkmal. In ehrlicher Bewunderung spricht er über seine Flügel, die Smaragde, grüne Edelsteine, erleben lassen. Außerdem unterstreicht Ovid immer wieder „den enormen Wert“⁴¹ des sprachbegabten Vogels, der *imitatrix ales* (II,VI,1), der Nachahmerin „unter den Vögeln“.⁴² Ihre Qualitäten stimmen mit denjenigen überein, die die antike Naturkunde anführt. Bei Gottfried tritt Isolde in einem Mantel und einem engen Kleid aus braunem Samt auf. Sie trägt außerdem die Farben Weiß, Schwarz und Grau sowie ein goldenes Diadem mit bunten Edelsteinen (Smaragden, Hyazinthen etc.).⁴³ Damit bleibt sie eher im Farbspektrum der Greifvögel. Der antike Prätext antizipiert aber die Wertschätzung, die Isolde auf Erzähler- und Handlungsebene entgegengebracht wird. Von Ironie fehlt bei Gottfried jede Spur, genauso wie von Zoologie.

Angesichts der topischen Sprachfähigkeit des „oiseau savant et polyglotte“⁴⁴ fällt auf, dass Isolde still bleibt. Zwar ist die irische Prinzessin mehrsprachig und gelehrt, weil sie bei Tristan in die Schule ging, aber in dieser Szene überzeugt sie allein durch ihr Aussehen. Sie „gefällt, statt gehört zu werden“.⁴⁵ Das Visuelle

nie Mühlenfeld dem Papagei Isolde jegliche Exotik abspricht. Vgl. Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 366.

39 Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 7), S. 3.

40 P[ublius] Ovidius Naso: *Amores*. Liebesgedichte. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997, II,VI,9. – „In an outrageous mock oration [...], Ovid summons the world's birds [...] to mourn the death of his girlfriend's parakeet: the choice of bird implies both irony toward his theme and mimicry of Catullus's wellknown lament for his girlfriend's loss of her pet sparrow.“ Kay: Parrots (Anm. 15), S. 1, Hervorh. im Orig.

41 Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 303.

42 Ovid: *Amores* (Anm. 40), S. 77.

43 Dass sich in dieser Szene die Beschreibungen Tristans und Isoldes entsprechen, präfiguriert die zukünftige Liebesbeziehung. Vgl. Kraß: Geschriebene Kleider (Anm. 38), S. 187; Tobias Bulang: *guldine linge*. Fünf Essays zu Gottfrieds *Tristan*. Wiesbaden 2021, S. 34.

44 Suzanne Thiolier-Méjean: Le langage du perroquet dans quelques textes d'oc et d'oïl. In: Le Plurilinguisme au Moyen Âge. Orient-Occident, de Babel à la langue une. Hg. von Claire Kappler und ders. Paris 2009 (*Méditerranée médiévale*), S. 267–299, hier S. 299, vgl. auch S. 273 und 276.

45 Anita Traninger: *Copia / Kopie*. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit. Hannover 2020 (Neue Perspektiven der Frühneuzeitforschung 3), S. 55 zu einer lang anhaltenden Tradition.

kommt gerade als Abwesenheit des Akustischen zur Geltung: Isoldes Blicke sind nicht nur sanft, sondern auch stumm. Im gleichen Zuge stellt Gottfried in „Wiederholungsfiguren“⁴⁶ die Klanglichkeit seiner Rede aus – in den bereits oben zitierten Doppelungen: *ze linde noch ze vaste, als ebene unde als lise*, auch alliterierend: *ein wunder und ein wunne*, und im Chiasmus: *si beide ir weide. / si weideten beide*. Sprachliche Artifizialität akzentuiert die extravagante Visualität. Der Papagei, ein Virtuose der Wiederholung, hüllt sich indessen in Schweigen. Gleichzeitig entfalten sich klangliche Iterationen: bereits in seinem Namen (*pa-pe*) und erst recht im Anschluss in der Erzählung.

Gottfried verwendet hier zum ersten Mal im Deutschen das Wort *papegân*, das auf das altfranzösische *papegai*, *papegaut* zurückgeht. Im 12. Jahrhundert trägt der seltene Vogel bereits den Namen *sitich*. *Sitige* kommen zum Beispiel in einem Geschenke-Katalog des *Straßburger Alexander* im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts vor. Sie sind Luxus-Tiere aus der Ferne, die sprechen und singen können.⁴⁷ Gottfried hat den *papegân* vielleicht aus seiner französischen Vorlage von Thomas übernommen, aber da uns diese nur in wenigen Fragmenten erreicht hat, können wir dies nicht überprüfen. Wolfram von Eschenbach, Gottfrieds Zeitgenosse, hätte ebenfalls von einem *papegân* sprechen können: Bei Chrétien de Troyes übertrifft Percevals zukünftige Freundin in ihrer Eleganz einen Sperber (*esperviers*) und einen *papeguauz*.⁴⁸ Auf beide verzichtet aber Wolfram an entsprechender Stelle im *Parzival*-Roman, um im gleichen Zuge Condwîrâmûrs' Unschuld zu akzentuieren.⁴⁹ Insofern kommt bei Gottfried eine lexikalische und klangliche Novität zur Geltung. Die Hofleute staunen über Isolde; im Publikum wundert man sich vielleicht über das ungewöhnliche oder unbekannte Wort. Gottfrieds Lakonie in Bezug auf den Neologismus *papegân* akzentuiert die Fremdartigkeit des Denotats, welches seinerseits in Gelehrtenkreisen vor allem auf Grund des Vermögens, sich zu artikulieren, als staunenswert gilt.

46 Susanne Köbele: Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede* (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben). In: *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Hg. von Anja Becker und Jan Mohr. Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), S. 303–333, hier S. 320.

47 Vgl. *Straßburger Alexander*. In: Pfaffe Lambrecht: *Alexanderroman*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Elisabeth Lienert. Stuttgart 2007, S. 155–553, V. 5111f. Zur Datierung vgl. ebd., S. 17. In der Lyrik kann der Papagei nur sprechen, vgl. Stephanie Mühlenfeld: Papagei – E.4 – IV.2 Lyrische Texte, URL: <https://www.animaliter.unimainz.de/2017/12/29/papagei-e-4-iv-2-lyrische-texte/> (16.02.2024).

48 Chrétien de Troyes: *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval*. Edition und Übers. von Charles Méla. In: Chrétien de Troyes: *Romans suivis des Chansons avec, en appendice, Philomena*. Paris 1994, S. 937–1211, V. 1755f. Der Reim *papeguauz-bliauz* („Tunika“, Felicitas Olef-Krafft) akzentuiert auch hier die Verbindung zwischen Papagei und vestimentärer Kostbarkeit. Chrétien de Troyes: *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal / Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral*. Altfranzösisch / Deutsch. Übersetzt, hg., kommentiert von Felicitas Olef-Krafft. Stuttgart 1991, S. 103.

49 Vgl. Beatrice Trınca: *Parrieren und undersniden*. Wolframs Poetik des Heterogenen. Heidelberg 2008 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 46), S. 86f.

Im Publikum waren mit Sicherheit nicht alle klassisch gebildet und zweisprachig, um den Papagei-Vergleich zu goutieren. Evidenz stellte sich dann eben nicht ein. Wie andere Medien auch, wird Sprache, wie Sybille Krämer unterstreicht, ihrer Aufgabe gerecht, wenn sie sich anaesthetisiert, für das Gemeinte durchsichtig wird.⁵⁰ Komplementär dazu⁵¹ manifestiert sich die poetische Funktion der Sprache gerade darin, dass sich, wie Roman Jakobson schreibt, „das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet“.⁵² Sie ziehen in „Gottfrieds klangintensiver Komposition“⁵³ die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Ein unbekanntes Wort kann verhindern, dass man das Gemeinte erfasst, es steht aber dem Hörer nicht im Wege, auch wenn der Vergleich unverstanden bleibt.

Die *Tristan*-Überlieferung dokumentiert wiederum, dass man Störungen vermeiden wollte. Drei von elf Handschriften, die signifikante Textlängen überliefern, zielen wohl auf „bessere Verständlichkeit“⁵⁴ und verzichten auf den *papegân*: dieses ‚unwahrscheinliche‘ Wort. Im gleichen Zuge verschwindet stillschweigend auch der nächste Vers, der sich auf *papegân* reimt. Die Auslassung soll gar nicht auffallen. Der älteste dieser drei Textzeugen, M, bairisch-ostalemannisch, entstanden „im Auftrag der staufisch-wittelsbachischen Königskanzlei“,⁵⁵ heute in München, wird auf das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts datiert⁵⁶ (Cgm 51, fol. 69rb).⁵⁷ Die „formende Redaktion“ durch den Hauptschreiber nimmt der Isolde-Figur generell „die exzeptionellen Züge“.⁵⁸ So gesehen kommt sie besser ohne die zwei Verse aus, in denen sich *papegân* auf *umbe gân* reimt. Der Text wirft keine Verständnisfragen auf und vereinfacht die Figurenzeichnung.

50 Vgl. Sybille Krämer: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Die Sichtbarkeit der Schrift. Hg. von Susanne Strätling und Georg Witte. München 2006, S. 75–84, hier S. 76.

51 Jan Stellmann und Daniela Wagner denken diesen Wechsel als „Kippfigur“. Jan Stellmann und Daniela Wagner: Materialität und Medialität. Zur Einführung. In: Materialität und Medialität. Grundbedingungen einer anderen Ästhetik in der Vormoderne. Hg. von dens. Berlin, Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten 5), S. XIII–LI, hier S. XXXIXf. Sie schließen an Christian Kiening an, der festhält: „Die Übermittlung von Inhalten und die Aufmerksamkeit für die Übermittlung müssen einander nicht ausschließen. Für ästhetisch aufgeladene Kommunikation ist dies geradezu konstitutiv“. Christian Kiening: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter. Zürich 2016, S. 36.

52 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960]. In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1977, S. 83–121, hier S. 92f.

53 Beatrice Trınca: *klebewort* und *übergulde* – Evidenz und *dissimulatio* in Gottfrieds *Tristan* mit einem Seitenblick auf Dante. In: Gerok-Reiter et al. (Hg.): Schein und Anschein (Anm. 6), S. 247–263, hier S. 259.

54 Martin Baisch: Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft. *Tristan*-Lektüren. Berlin, New York 2006 (Trends in Medieval Philology 9), S. 181.

55 Ebd., S. 99.

56 Vgl. Handschriftencensus Nr. 1286, URL: <https://www.handschriftencensus.de/1286> (16.02.2024).

57 Vgl. das Digitalisat unter: <https://daten.digitalisat-sammlungen.de/~db/0008/bsb00088332/images/index.html?id=00088332&nativo=69r> (19.02.2024).

58 Baisch: Textkritik (Anm. 54), S. 110 und 149.

Die Forschung attestiert der Handschrift H aus Rheinfranken, aus dem vierten Viertel des 13. Jahrhunderts, heute in Heidelberg (Cpg 360, fol. 72vb), eine größere Nähe zum Archetyp. Sie überliefert den *papegân*.⁵⁹ Im Anschluss an M bleibt aber der ungewöhnliche Vogel in zwei weiteren Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts abwesend.⁶⁰ Die Mehrheit der Handschriften hält indes am Papagei fest, auch wenn in anderen mittelhochdeutschen Texten die Bezeichnung *sitich* dominiert,⁶¹ für die sich auch Konrad von Würzburg entscheidet.

2 Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg

Als Paris Helena zum ersten Mal sieht, ist er ihr sofort verfallen, und der Erzähler widmet sich ihrem höfischen Auftritt.⁶² Anmutige Bewegungen runden das sehr detaillierte Porträt ab, es heißt:

Si kam dort her geslichen
gestreicht und gestrichen
reht als ein wilder siticus,
dem sîn gefider sô noch sus
zerfüeret noch zerschrenket lît.
(V. 20297–20301)⁶³

Sie kam leise gleitend dahin, fein angezogen und geschminkt wie ein wilder/
wunderbarer Papagei, dessen Gefieder weder so noch andersherum zerzaust
oder wirr liegt.

⁵⁹ Vgl. Handschriftencensus Nr. 1278, URL: <https://handschriftencensus.de/1278> und das Digir talisat unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg360/0152/image/info> (20.02.2024).

⁶⁰ Es handelt sich um die Handschriften B (Historisches Archiv der Stadt Köln Nr. 88, 23.08.1323, mittelfränkisch oder moselfränkisch-riparisch) und E (Modena, Ms. Est. 57, 1450–1465, elsässisch). Vgl. Handschriftencensus Nr. 3203, URL: <https://handschriftencensus.de/3203>; Handschriftencensus Nr. 6103, URL: <https://handschriftencensus.de/6103> (16.02.2024).

⁶¹ *Papageyen* häufen sich in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, wobei manche Autoren im Sinne der Klarheit beide Bezeichnungen angeben. Vgl. Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 436–466 und z. B. Johannes Kreutzer: *Geistlicher Mai*. In: Natalija Ganina: ‚Bräute Christi‘. Legenden und Traktate aus dem Straßburger Magdalenenkloster. Edition und Untersuchungen. Berlin, Boston 2016 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 7), S. 217–274, hier S. 273. *Der Sickust wirt auch ein Sittich und Pappengey genannt*. Gessner: *Vogelbuch* (Anm. 19), S. 466 (Abk. aufgelöst). Der Stricker spricht als einziger von einem *Babiân*. Der Stricker: *Daniel von dem Blühenden Tal*. Hg. von Michael Resler. 3., überarbeitete Aufl. Berlin, Boston 2015 (Altdeutsche Textbibliothek 92), V. 550.

⁶² „Die fatale Schönheit, die einen Weltkrieg hervorruft – und wert ist –, bedarf, wenn sie glaubhaft sein soll, freilich mehr als der bloßen Behauptung.“ Elisabeth Lienert: *wildeckeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg. In: *wildeckeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Hg. von Susanne Köbele und Julia Frick. Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 323–341, hier S. 338.

⁶³ Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg* und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoenen und Bianca Häberlein. Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).

„Helenas Schönheit ist ein von Gott bewirktes *wildez wunder* (V. 19824),⁶⁴ *überwildet* (V. 19826) alles, was sonst an Glanz und Schönheit vorstellbar ist“.⁶⁵ Hier ähnelt sie einem Papagei. Das Adjektiv *wilde* unterstreicht die Seltenheit des *siticus*. Ein zahmer Vogel würde sich durch Artikulationsfähigkeit als *wilde* im Sinne von ‚wunderbar‘ ausweisen; ein wilder Papagei spricht hingegen nicht. In dieser Passage fallen Über- und Unkultiviertes in eins,⁶⁶ Helena gleicht sich in ihrer exquisiten Erscheinung dem Naturfremden an. Wie die Forschung vielfach herausgearbeitet hat, markiert *wildekeit* bei Konrad „das Raffinierte avancierter Erzählkunst“, das stofflich wie sprachlich Aufsehen Erregende bis hin zum schwer Verständlichen.⁶⁷ Zum Aparten zählt nicht zuletzt, dass er Helena mit einer ornithologischen Rarität vergleicht, und zwar in äußerst kunstvollen Formulierungen.

Der Erzähler legt Wert darauf, die Unordnung des Federkleids anzusprechen, um sie – im Anschluss an die Naturkunde –⁶⁸ zu negieren. Ein Bezug zum gelehrten Wissen zeichnet sich deutlicher ab als bei Gottfried, nicht zuletzt in der lateinischen Endung *-us* (*siticus*). Das von der Hand gewiesene Durcheinander, die Unordnung, von der sich der Erzähler distanziert, stellt, so meine ich, bereits hier im Kleinen die spätere Kriegskatastrophe vor Augen, die Helenas außergewöhnliche Schönheit auslösen wird.

Es geschieht in einer „synonymische[n] Doppelung[]“, *zerfüeret noch zerschrenket*, die an die „Wiederholungsfiguren“⁶⁹ desjenigen Autors erinnert, für den Konrad Bewunderung empfand.⁷⁰ Aus Gottfrieds Isolde-Beschreibung übernimmt der Verfasser des *Trojanerkriegs* auch den exotischen Vogel, nicht aber das Wort *papegân*. Konrad verzichtet auf Gottfrieds Zweisprachigkeit, obwohl er das Wort kennt: Herzog Alîn, der auf der Seite der Griechen kämpft, schützt sich mit einem roten Schild, den *ein grasegrüener papigân* (V. 31682; „ein grasgrüner Papagei“) aus

64 Zur Verbindung von *wunder* und *wild* bei Konrad vgl. Eming: *manic wunder wilde* (Anm. 6), S. 199 und 211.

65 Lienert: *wildekeit* (Anm. 62), S. 327. – Das gilt auch für ihre Kleidung: Der verzauberte gold-durchwirkte Seidenstoff aus Indien, aus dem Mantel und Oberkleid geschneidert wurden, wechselt siebenmal am Tag die Farbe und ist sowohl mit naturgetreuen Darstellungen der Pflanzen- und Tierwelt als auch mit Edelsteinen geschmückt. Er sorgt dafür, dass man sich bei jeder Temperatur wohlfühlt. Der Mantel ist mit dem sechsfarbigem duftenden Fell eines exotischen Tieres namens *dindialus* gefüttert. Vgl. Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg* (Anm. 63), V. 20055–20199.

66 Vgl. Lienert: *wildekeit* (Anm. 62), S. 323.

67 Vgl. Lienert: *wildekeit* (Anm. 62), S. 325, 339 und 341 (Zit.). Die „*wilde* Erzählung weckt Aufmerksamkeit und Wißbegier, erregend verführt sie den Hörer zu konzentriertem Mitgehen – und zwar erregend durch die Reize des Besondern, ja Ausgefallenen. Was sie berichtet läßt stutzen und staunen, es zeigt sich überraschend und merkwürdig, wie aus geheimnisvollem Dunkel auftauchend, es will verfolgt und ergründet sein.“ Wolfgang Monecke: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*. Mit einem Geleitwort von Ulrich Pretzel. Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24), S. 11, vgl. auch S. 13.

68 „Laut Albertus Magnus ist das Tier [...] ganz besonders um seinen Schwanz besorgt, den es oft mit dem Schnabel zurechtrückt.“ Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 317.

69 Köbele: Zwischen Klang und Sinn (Anm. 46), S. 320.

70 Vgl. Eming: *manic wunder wilde* (Anm. 6), S. 200.

Smaragden schmückt. Die Edelsteine erinnern an Ovid. Akzentuiert durch die lexikalische Rarität treffen hier animalische und anorganische Kostbarkeit aufeinander. Mit dem *papigân* gab es in der *Trojanerkrieg*-Überlieferung keine Schwierigkeiten; Helena gleicht hingegen einem *siticus*.

Dass sie elegant und geschminkt ist, erinnert ebenfalls an den *Tristan*. Die alliterierenden Partizipien *geslichen* / *gestreichet* und *gestrichen* stammen wörtlich aus der Minnegrottenepisode. In der dortigen Stille, in der Gottfrieds Klangfiguren erst recht zur Geltung kommen, findet sich der legitime Ehemann Marke in der Rolle eines Voyeurs wieder. Er beobachtet seine schlafende Frau, Tristan und das zwischen ihnen liegende Schwert.⁷¹ Die personifizierte Minne kommt „auf leisen Sohlen herbei“:⁷² *geslichen* (V. 17541). [*G*]estreichet (V. 17542) bezieht sich auf Kostbarkeit und auf ein ordentliches Aussehen. Die demnach tadellos gekleidete Minne hat sich trügerisch mit goldener Verleugnung geschminkt: *gestrichen* (V. 17542). Die aufgetragene Farbe steht für das falsche ‚Nein‘, Isolde habe keinen Ehebruch begangen. Marke lässt sich gern täuschen. Auf Grund dieser intertextuellen Bezüge deutet Konrads Helena-Porträt erotische Gefahr und Unaufrichtigkeit an. „Helena ist unübersehbar als gesteigerte Isolde inszeniert – in nochmaliger Überbietung von Gottfrieds Gestaltung Isoldes als gesteigerter Helena“.⁷³ Hier verschmelzen in Helena Isolde und die verlogene Minne ineinander. Zitate verlangen danach, erkannt zu werden;⁷⁴ sie entfachen ein Begehren nach Literatur, das den in Szene gesetzten Eros überblendet.

Der *Trojanerkrieg* changiert zwischen Abweichung und Übereinstimmung mit Gottfried. Auch hier bleibt der *siticus* still, und im Text dominieren Klangkohärenzen, die Konrad zum Teil wortwörtlich von seinem Vorgänger übernimmt. Dabei kommt gerade die topische Sprach- und Wiederholungsfähigkeit des Papageis zum Tragen, ganz ohne pejorative Implikationen. So wird der *siticus* als Chiffre für Konrads – von Gottfried initiierte – Wiederholungspoetik lesbar,⁷⁵ die sich zum einen in Klangfiguren und zum anderen in Zitaten manifestiert.

Ohne die Arbeitsweise der beiden deutschsprachigen Autoren zu kennen, untersucht Sarah Kay in der Romania die „creativity of repetition“,⁷⁶ die eine Poetik des Zitats aus der Lyrik der Troubadours bestimmt. Auf Grund der Qualitäten, über die Papageien im Mittelalter verfügen, und weil die untersuchte Zitierpraxis eloquente Papageienfiguren in den Fokus rückt,⁷⁷ spricht Kay im Zusammenhang mit dieser Poetik von „the parrots’ way“.⁷⁸ Überträgt man ihre Formulierung auf

71 Vgl. Trínca: *klebewort* (Anm. 53), S. 253–259.

72 Übersetzung von Knecht (Anm. 31), S. 204.

73 Elisabeth Lienert: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22), S. 208.

74 Vgl. Kay: Parrots (Anm. 15), S. 2.

75 Zum Papagei als „poetologische[m] Tier“ im *Chevalier du Papegau* vgl. Mühlenfeld: Konzepte (Anm. 4), S. 403–412 und 433 (Zit.).

76 Kay: Parrots (Anm. 15), S. 197.

77 Vgl. Kay: Parrots (Anm. 15), S. 4f.

78 Kay: Parrots (Anm. 15), S. 12.

die deutsche Literatur, dann betrifft sie zusätzlich die Mikroebene lautlicher Rekurrenzen.

3 *Aristoteles und Phyllis*

Am Ende der Textreihe steht das anonyme Schwank-Märe *Aristoteles und Phyllis*. Phyllis verführt den Philosophen, um sich an ihm zu rächen, und er lässt sie auf seinem Rücken reiten. Der Text ist uns in zwei Redaktionen überliefert, wobei sich die jüngere Version durch „eine an Gotfrid von Straßburg und Konrad von Würzburg geschulte sprachliche Stilisierung“ auszeichnet.⁷⁹ Sie enthält außerdem (wenngleich nicht in allen Handschriften) vier Passagen aus dem *Tristan*.⁸⁰

Um Aristoteles' Begehren zu entfachen, begibt sich Phyllis kostbar gekleidet in den Garten vor seinem Fenster:

sú was an ir gelaze
 ufreht und offenbere
 gelich dem sperwere
 unde gestreichet als ein papegan [r: Gestrichen als ein pfoben stan / k:
 pfahen swan],
 unde lies ir ougen umbe gan
 als ein valke uf dem aste.
 zuo lise noch zuo vaste
 hetten sú beide ir weide.
 sú weideten beide
 vil eben unde vil lise
 in harte suezer wise.
 (V. 274–284)⁸¹

Aufrecht war ihre Haltung und frei, dem Sperber gleich, und sie war fein angezogen wie ein Papagei [r: sie stand? geschminkt wie ein Pfau / k: geschminkt wie ein Pfauenschwan]. Und sie blickte um sich wie ein Falke auf dem Ast. Weder zu sanft noch zu eindringlich weideten sich/jagten ihre beiden Augen. Sie taten es beide sehr sorgfältig und sehr leise und in sehr angenehmer Art und Weise.⁸²

⁷⁹ Klaus Grubmüller (Hg.): *Novellistik des Mittelalters*. Übers. und kommentiert von dems. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2017 [2010], S. 1187.

⁸⁰ Vgl. Reinhard Berron: *Aristoteles und Phyllis*. Kommentar. In: *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts* (DVN). Bd. 2: Nr. 57–80. Hg. von Klaus Ridder und Hans-Joachim Ziegeler. Berlin 2020, S. 95–99, hier S. 96.

⁸¹ *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts* (DVN). Bd. 2: Nr. 57–80. Hg. von Klaus Ridder und Hans-Joachim Ziegeler. Berlin 2020, S. 77–94 (Bearbeiter: Reinhard Berron), 2. Redaktion nach der Handschrift S (zur Handschrift s. u.).

⁸² Übersetzung von Knecht (Anm. 31), S. 131, stark modifiziert.

Das *maere* wiederholt in „the parrots’ way“⁸³ die *Tristan*-Passage im neuen Kontext. Ein intradiegetisches Publikum, das Phyllis’ Augen als *wunder und [...] wunne* wertschätzen könnte, gibt es hier nicht. Der Papagei-Vergleich akzentuiert ihre luxuriöse Erscheinung und rekuriert, genauso wie im *Tristan*, nur implizit auf naturkundliches Wissen. Sperber und Falke führen eine Gier vor Augen, die sich in Phyllis’ Plan einfügt: Sie beabsichtigt, Aristoteles alle Sinne zu rauben und ihn zu erniedrigen. Ein solches Kalkül bleibt Isolde hingegen fern. Und als ihr der Philosoph 20 Mark Gold und den Inhalt seiner Truhe für eine Liebesnacht anbietet, hat Phyllis ihr Ziel erreicht. Anders als Aristoteles macht sie sich genauso wenig lächerlich wie Isolde und Helena vor ihr. Das *maere* versteht sich als Warnung vor dem weiblichen Geschlecht und endet mit der misogynen Feststellung, man befinde sich auf der sicheren Seite, wenn man die Gesellschaft der Frauen meide.

Mit dem *papegan* gab es erneut Schwierigkeiten, Gottfrieds Fremdwort stieß offenbar auf Unverständnis. Die Edition richtet sich nach der Handschrift S aus dem Elsass, entstanden ca. Mitte des 14. Jahrhunderts, zuletzt in „Straßburg, Ehemal. Stadtbibliothek, Cod A 94 der Johanniterbibliothek (1870 verbrannt)“,⁸⁴ die uns, wie auch r, bairisch, 14. Jahrhundert, zuletzt in „Regensburg, Jesuitenbibliothek, ohne Signatur (seit 1809 verschollen)“,⁸⁵ nur mittelbar zugänglich ist: „S ist durch die Abschrift von Myller und die Edition von von der Hagen bezeugt, r nur durch die Lesarten im GA.“⁸⁶ Die im Original erhaltene Handschrift k, heute in Karlsruhe (Badische Landesbibliothek Cod. K 480, fol. 85rb) ist deutlich jünger. Sie entstand 1430/1435 „auf der Grenze zwischen Schwäb[isch], Bair[isch] und Ostfr[änkisch] (nach alem[anisch]-schwäb[ischer] Vorlage)“.⁸⁷ In k und in der bairischen Handschrift r sieht Phyllis wie der klanglich benachbarte Pfau (*phôbe, phâhe*) aus.⁸⁸ Die drei Silben von *papegan* wurden durch zwei wahrscheinlichere Lexeme ersetzt. Evidenz stellt sich ein: Der Pfau assoziiert toposhaft sündhaften Hochmut, auch wenn nicht im gleichen Maße Exotik. In r irritiert das Naheliegendere, der Pfau und das Verb ‚stehen‘, die Syntax (wenn die Transkription stimmt); die Wortkombination *pfoben stan* erhöht die Opazität des Mediums und stellt die Lesbarkeit der

83 Kay: Parrots (Anm. 15), S. 12.

84 Berron: *Aristoteles und Phyllis*. Kommentar (Anm. 80), S. 95. Vgl. Handschriftencensus Nr. 2724, URL: <https://handschriftencensus.de/2724> (18.02.2024).

85 Berron: *Aristoteles und Phyllis*. Kommentar (Anm. 80), S. 95. Vgl. Handschriftencensus Nr. 5588, URL: <https://handschriftencensus.de/5588> (18.02.2024).

86 Berron: *Aristoteles und Phyllis*. Kommentar (Anm. 80), S. 95 mit Verweis auf Friedrich Heinrich von der Hagen: *Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen*. 3 Bde. Stuttgart, Tübingen 1850 [Nachdruck Darmstadt 1961].

87 Handschriftencensus Nr. 4208, URL: <https://handschriftencensus.de/4208>. Das Digitalisat findet sich unter: <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn:nbn:de:bsz:31-1298> (12.02.2024).

88 Adelung stellt fest: „S. Sittich, welcher Nahme besonders im Oberdeutschen für Papagey üblich ist.“ [Art.] Papagey, der. In: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Bd. 3. Leipzig 1798, S. 649–650. Elektronische Volltext- und Faksimile-Edition nach der Ausgabe letzter Hand Leipzig 1793–1801, URL: <http://www.zeno.org/Adelung-1793/A/Papagey,+der> (12.02.2024). Das gilt möglicherweise bereits für das Hoch- und Spätmittelalter und erklärt das Missverständnis.

Zeichen in Frage. Sie ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, weil sie stören, prekär sind und insofern mit der Kostbarkeit des ‚Gottfried-Idioms‘ kontrastieren.

4 Schluss

Heutzutage haben Papageien insofern einen schweren Stand, als sie sich (mit Tucholsky) zum Lästern über Politiker:innen eignen, und ChatGPT – über das wir zu Beginn staunten – gilt als „Papagei im Netz“.⁸⁹ „Stochastische Papageien“ „ultimately do not truly understand the meaning of the language they are processing“.⁹⁰ In mittelalterlichen Quellen erfreuen sich Papageien einer weit größeren Wertschätzung, und das macht ihre Alterität aus. In der Lebenswelt des Adels avancieren zunächst Beizvögel zum bildhaften Medium des Sprechens über Begehren und verheerende Schönheit. In anerkennendem Gestus gesellt sich der Papagei zu ihnen, ein Luxus-Lebewesen, welches vor allem die Phantasie und ihre Produkte bevölkert. In den Porträts – Isolde, Helena, Phyllis – stellt er stilvolle Extravaganz vor Augen.

Gegenwärtig betonen Animal Studies, dass Tiere „ein Schlüssel zum Verständnis fremder Kulturen“⁹¹ sind. Im Hoch- und Spätmittelalter bezeugt der Papagei eine Faszination für Exotik, die zum Selbstverständnis der Elite gehört. Er zählt zu den *mirabilia*, insbesondere weil er sprechen kann, und repräsentiert insofern allem voran eine akustische Rarität. Selbst dort, wo seine äußere Erscheinung in erster Linie ins Gewicht fällt, in Roman und *maere*, initiiert der Papagei eine Überschreitung des Visuellen hin zu den kunstvoll arrangierten Klängen des ‚Gottfried-Idioms‘. Der *Tristan* konfrontiert sein Publikum zunächst mit sprachlicher Alterität, dem Neologismus *papegân*. Einige Gottfried- und *Aristoteles* und *Phyllis*-Handschriften tilgen oder ersetzen das vorgefundene Lexem; *maere*-Kopisten wiederholen es unpräzise. Im stillen Medium Schrift ähneln diese Schreiber aber dennoch nicht Papageien ohne Verstand: Obwohl das Approximative ihrer Abschrift Unverständnis offenbart, bemühen sie sich stets um Sinn.

89 Dennis Yücel: Künstliche Intelligenz: Der plappernde Papagei im Netz. In: Tagesspiegel, 20.02.2023, URL: <https://www.tagesspiegel.de/kunstliche-intelligenz-der-plappernde-papagei-im-netz-9381044.html> (10.02.2024).

90 „At its core, the term ‚stochastic parrots‘ refers to large language models that are impressive in their ability to generate realistic-sounding language but ultimately do not truly understand the meaning of the language they are processing. These models rely on statistical patterns in data to generate responses but are not capable of true reasoning or understanding.“ Muhammad Saad Uddin: Language Models and Their Limitations, URL: <https://towardsai.net/p/machine-learning/stochastic-parrots-a-novel-look-at-large-language-models-and-their-limitations> (10.02.2024). – Parrot AI hat sich zum beliebten Protokollanten für Online-Sitzungen qualifiziert: „Parrot AI intelligently captures and organizes conversational knowledge from Zoom, Google Meet, Microsoft Teams, Webex, screen recordings and more. Our AI assistant prepares meeting summaries organized by topic and potential action items.“ URL: <https://parrot.ai/> (10.02.2024).

91 Roland Borgards, Esther Köhring und Alexander Kling: Einführung. In: Texte zur Tiertheorie. Hg. von dens. Stuttgart 2015, S. 7–24, hier S. 14.

Angesichts des außergewöhnlichen Wortes wird in diesen Handschriften eine sprachliche Alteritätserfahrung in der historischen Rezeption greifbar. In der literaturwissenschaftlichen Perspektive der Gegenwart stellt wiederum die Materialität „handschriftlicher Schriftproduktion das generellste und vielleicht sogar auch das überzeugendste Kriterium“ für Alterität dar,⁹² das heißt für das, worüber die Moderne im Rückblick staunt. Für Zeitgenoss:innen, die das Wort verstanden und die Artikulationsfähigkeit des Vogels aus der Naturkunde, von Ovid oder aus Alltagsgesprächen kannten, verkörperte der Papagei Spezifika des Textes: Figuren der Wiederholung. Gottfried partizipiert nicht an der zeitgenössischen naturkundlichen Wissensproduktion. Sein Interesse gilt einem außergewöhnlichen Vergleich und klanglichen Rekurrenzen, die sich angefangen mit dem *Tristan* als poetisches Verfahren, auch im Zitat, etablieren,⁹³ die der Papagei emblematisch repräsentiert und über deren Kunstfertigkeit sich staunen lässt.

92 Ursula Peters: ‚Texte vor der Literatur‘? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie. In: *Poetica* 39 (2007), S. 59–88, hier S. 85.

93 Zum „Wissen, wie ...“ vgl. Klausnitzer: *Literatur und Wissen* (Anm. 6), S. 29f. und 44.

Pluralität und Brechung: Visualisierungsstrategien anthropozoomorpher Sirenen- und Kentaurendarstellungen im *Apollonius von Tyrland*

Laura Monique Ginzel

1 Das Monströse und das Wunderbare

Bereits seit der Antike werden *monstra* in der Literatur und in der bildenden Kunst dargestellt und das Wissen über sie und die mit ihnen verbundenen Motivtraditionen rezipiert. Im Mittelalter werden sie als unbegreifliche Phänomene, als Zeichen der Vorsehung, als Warnung oder als noch zu entschlüsselnde Wahrheit verstanden.¹ Jutta Eming konstatiert, dass sich *monstra* „einem rationalen Zugriff entziehen oder zumindest außergewöhnlich sind“² und daher als *mirabilia* dem Geltungsbereich des Wunderbaren zuzuordnen sind.³ Häufig werden sie von Protagonist:innen bekämpft und nicht selten getötet.⁴ Sie evozieren in den Rezipient:innen Emotionen und Reaktionen wie Angst, Verwunderung oder Neugierde und anders als in modernen, popkulturell beeinflussten Vorstellungen zeichnen sich die *monstra* der Vormoderne beinahe immer durch eine optische Nähe zum Menschlichen aus und werden folglich primär auf phänotypischer Ebene kategorisiert.⁵ In der volkssprachigen Literatur des Mittelalters, in natur-

- 1 Vgl. Gabriela Antunes: An der Schwelle des Menschlichen. Darstellung und Funktion des Monströsen in mittelhochdeutscher Literatur. Trier 2013 (Literatur – Imagination – Realität 48), S. 60.
- 2 Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), S. 5; zur Verbindung von Wissen und Wunderbarem vgl. Jutta Eming: Das Wunderbare als Wissensmodus in der Literatur des Mittelalters. In: Logbuch Wissensgeschichte. Hg. von Mira Becker-Sawatzky et al. Wiesbaden 2024 (Episteme in Bewegung 36), S. 149–162.
- 3 Vgl. Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. Working Paper des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ 12/2018, URL: <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-26425> (27.05.2024), S. 2f.
- 4 Für einen Überblick über Monstren und Wundervölker und ihre Rezeption seit der Antike, inklusive Glossar vgl. Rudolf Simek: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. 2., verb. Aufl. Wien, Köln, Weimar 2019; zum Monströsen als Zeichen vgl. Constanze Geisthardt: Die Potenzialität des Monströsen. Zum medialen Verhältnis von impliziter Poetik und Text im *Wilhelm von Österreich* von Johann von Würzburg. In: Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hg. von Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter. Bielefeld 2015, S. 31–46.
- 5 Wesen, die in der Neuzeit in die Kategorie des Monströsen fallen, sind in der Vormoderne nicht zwangsläufig ebenfalls monströs: Drache, Greif und Mantikor sind nach mittelalterli-

kundlichen Schriften oder auf *mappae mundi* weist das Monströse daher stets auch menschliche, optisch wahrnehmbare Merkmale auf. Dies zeigt sich beispielhaft an Wundervölkern wie den *Skiapoden*, menschlich anmutenden Wesen, die nur über ein Bein mit übergroßem Fuß verfügen, auf dem sie sich springend fortbewegen,⁶ sowie den *Panotii* (griech. ‚Großohren‘), einem menschenähnlichen Volk mit riesigen Ohren, die sie wie einen Mantel als Kälteschutz einsetzen, indem sie ihre Körper darin einwickeln.⁷ Diese Wundervölker werden, und so stehen sie sinnbildlich für die Gesamtheit des Monströsen der Vormoderne, außerdem als in der Fremde, im ‚Orient‘⁸ oder am ‚Rande der bekannten Welt‘ ansässig imaginiert und stehen hier in Anbindung an die *Marvels of the East* in einer langen Darstellungstradition.⁹

Versuche, das Monströse zu systematisieren, wie beispielsweise durch Rudolf Simek, zeigten, dass durch die Vielzahl der zu berücksichtigenden Wesen und ihrer teilweise erheblichen Differenzen keine allgemeine Kategorisierung sinnvoll erscheint. Vielmehr muss von einem breitgefächerten Spektrum des Monströsen gesprochen werden, das neben den zuvor genannten Wundervölkern, die durch ihre visuell wahrnehmbaren körperlichen Attribute als *monstra* klassifiziert werden, unter anderem auch Wesen umfasst, die sich durch andere Aspekte vom

cher Vorstellung Tiere; vgl. Simek: *Monster im Mittelalter* (Anm. 4), S. 89. Zur Faszination von Monstern und Mischwesen in der Literatur des (Spät-)Mittelalters vgl. u. a. Albrecht Classen: *Die Freude am Exotischen als literarisches Phänomen des Spätmittelalters*. Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland*. In: *Wirkendes Wort* 54 (2004), H. 1, S. 23–46; Antunes: *An der Schwelle des Menschlichen* (Anm. 1); John Block Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, London 1981; Petra Giloy-Hirtz: *Begegnung mit dem Ungeheuer*. In: *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*. Hg. von Gert Kaiser et al. München 1991 (*Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur* 12), S. 167–209; Ulrich Müller und Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen 1999 (*Mittelalter Mythen* 2).

- 6 Vgl. z. B. Gervasius von Tilbury: *Otia Imperialia*, II,3; Isidor von Sevilla: *Etymologiae*, XI,3,23; Konrad von Megenberg: *Buch von der Natur*, VIII,3.
- 7 Vgl. z. B. Isidor von Sevilla: *Etymologiae*, XI,3,19; Hartmann Schedel: *Liber Chronicarum*, 12v oder die Monsterdarstellungen auf der Ebstorf Weltkarte – für eine optische Darstellung: digitale, interaktive Ebstorf Weltkarte des Projekts „Ebskart“ der Universität Lüneburg, URL: <https://warnke.web.leuphana.de/hyperimage/EbsKart/#O9999/> (27.05.2024).
- 8 Da der Begriff des ‚Orient‘ in der neueren Forschung zunehmend als problematisch, eurozentrisch und hierarchisierend wahrgenommen wird, wird er im Folgenden in Anführungszeichen angegeben. Er soll im Kontext dieser Arbeit nicht als Abwertung durch den europäischen Blick verstanden, sondern als kulturell wertvoller und literarisch produktiver Raum erkannt werden, der die Betrachtungen der *monstra* durch das ihm inhärente Wissen und dessen Traditionen bereichert. Vgl. zum Begriff des ‚Orientalismus‘ Edward W. Said: *Orientalism*. Reprinted with a New Preface. London 2003.
- 9 Vgl. u. a. Rudolf Wittkower: *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), S. 159–197 sowie Friedman: *The Monstrous Races* (Anm. 5); zur Verortung der *monstra* im ‚Orient‘ vgl. Simek: *Monster im Mittelalter* (Anm. 4), S. 49–68; Marina Münkler und Werner Röcke: *Der ordo-Gedanke und die Hermeneutik der Fremde im Mittelalter. Die Auseinandersetzung mit den monströsen Völkern des Erdenrandes*. In: *Die Herausforderung durch das Fremde*. Hg. von Herfried Münkler unter Mitarbeit von Karin Meßlinger und Bernd Ladwig. Berlin 1998 (*Interdisziplinäre Arbeitsgruppen* 5), S. 701–766, hier insb. S. 735–747.

Menschlichen abheben.¹⁰ Die in diesem Beitrag behandelten *monstra* – Sirene und Kentaur –, von mir im Folgenden als anthropozoomorphe Mischwesen bezeichnet, werden als Geschöpfe überkreuzter menschlicher und tierischer Natur imaginiert. Sie unterscheiden sich darüber hinaus durch charakterliche, habituelle und lebenssituative Merkmale einerseits von gewöhnlichen *monstra* und nähern sich andererseits auf einer sekundären, nicht-visuellen Ebene dem Menschlichen an, grenzen sich aber auch davon ab. Im Einzelnen gibt es unterschiedlich starke Ausprägungen der menschlichen oder tierischen Merkmale.¹¹ Durch Erweitungskategorien wie individuelle Charaktereigenschaften, Lebensumstände, soziale Kompetenzen und Emotionen sowie Wissen können die Grenzen zwischen menschlichen und monströsen Wesen differenziert bestimmt werden. Als Beispiel kann hier etwa Schyron im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg genannt werden:

[Schiron] was er geheizen
 und hete ein fremdez bilde,
 wan sîn figûre wilde
 truoc an ir zweiger hande schîn:
 daz oberteil der forme sîn
 was gestellet als ein man
 und stiez ein underteil dar an,
 daz eime rosse was gelîch.
 (V. 5850–5857)¹²

Er wurde Schyron genannt und er bot einen befremdlichen Anblick, denn seine wilde Gestalt hatte zweierlei Aussehen: Der obere Teil seines Körpers sah aus wie der eines Mannes und daran schloss sich ein Unterleib an, der einem Pferd glich.

Die Textstelle verdeutlicht nicht nur die Identität und das Erscheinungsbild Schyrons, sondern illustriert auch die Merkmale eines anthropozoomorphen Mischwesens: Schyron erscheint als fremdartige, verwilderte Gestalt mit dem Oberkörper eines Mannes und dem Unterleib eines Pferdes. Im weiteren Verlauf erfahren

10 Für einen Kategorisierungsversuch des Monströsen vgl. Simek: *Monster im Mittelalter* (Anm. 4), S. 69–132.

11 Britta Wittchows Kategorisierungsversuch des Monströsen im *Apollonius von Tyrland* zwischen Menschlich und Nicht-Menschlich auf Basis intersektionaler Überlegungen veranschaulicht die Bandbreite der nicht-visuellen Differenzierungsebenen des Monströsen: vgl. Britta Wittchow: *Skalen des Menschlichen. Versuch einer intersektionalen Analyse der Monster im Apollonius von Tyrland* Heinrichs von Neustadt. In: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Hg. von Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen. Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), S. 365–393.

12 Im Folgenden immer zitiert aus: Konrad von Würzburg: ‚Trojanerkrieg‘ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Hg. von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein. Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51); alle folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

die Rezipient:innen zudem Näheres zu seinen Lebensumständen: Schyron lebt tiergleich in einer Höhle im Wald und verzehrt rohes Fleisch (V. 5888–5909), er wird aber gleichzeitig als großer Meister der Erziehung: [*Schiron*], *der zühte meister hoch* (V. 6090), als der beste Schütze: *er was der beste schütze, / der ie zer welte wart geborn* (V. 5870–5871) und initial explizit als Mann bezeichnet, der darüber hinaus über so große Klugheit und Kampfeskunst verfügt, dass man ihm Achilles zur Erziehung überlässt:

daz fuorte si dô z'eime man,
der kunde liste gnuoge
und manger hande fuoge,
die man sol ze strîte haben.
(V. 5826–5829)

Das [die Reise] führte sie zu einem Mann, der über große Weisheit und mancherlei Kunstfertigkeit verfügte, die man zum Kampf benötigt.

Die für Kentauren typische Kombination eines menschlichen Oberkörpers mit dem Hinterleib eines Pferdes markiert Schyron eindeutig als *monstrum* und die habituelle und lebenssituative Verbindung menschlicher und nicht-menschlicher Aspekte macht ihn in Ergänzung zu einem anthropozoomorphen Mischwesen. Damit reiht Konrad den Kentauren Schyron zugleich in eine Darstellungstradition ein, die seit der Antike bekannt ist. Im *Trojanerkrieg* wird eine der zwei bis in das Mittelalter tradierten Kentaurentraditionen aufgenommen – Konrad beschreibt Schyron als weisen und gebildeten Erzieher Achilles', der mit gutem Benehmen und höfischen Sitten den tugendhaften und höfischen Menschen und ihrem Verhalten entspricht. Schyron repräsentiert damit eine sehr gegensätzliche Darstellung zur zweiten bekannten Tradition von Kentauren, in der sie als lüsterne, gewaltbereite und vor allem trinkfeste *monstra* beschrieben werden, die mit ihrem hässlichen tierischen Aussehen außerhalb des höfischen Kontextes existieren und generell eher als Gegner des Protagonisten agieren.¹³

Bezieht man nun pikturale Darstellungen Schyrons in die Betrachtung mit ein (Abb. 3.1), fällt eine Diskrepanz zwischen der *descriptio* und seiner Abbildung auf. Nur durch das Kontextwissen wird klar, wer hier abgebildet wird: Schyron sieht,

13 Seit der Antike werden Kentauren in dieser Dualität dargestellt. Zur Motivtradition des Kentauren in Antike und Mittelalter vgl. Andreas Kraß: Die Spur der Zentauren. Pferde- und Eselsmänner in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Tiere im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen. Hg. von Hans Jürgen Scheuer und Ulrike Vedder. Bern 2015 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F. 29), S. 81–96; Tobias Leuker: [Art.] Kentauren. In: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly. Supplemente 5). Hg. von Maria Moog-Grünwald. Stuttgart, Weimar 2008, S. 388–390; Virgilio Masciadri: Das Problem der Kentauren. Die Griechen und das Wunderbare. In: Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen. Hg. von Paul Michel. Zürich 2013 (Schriften zur Symbolforschung 16), S. 65–98.

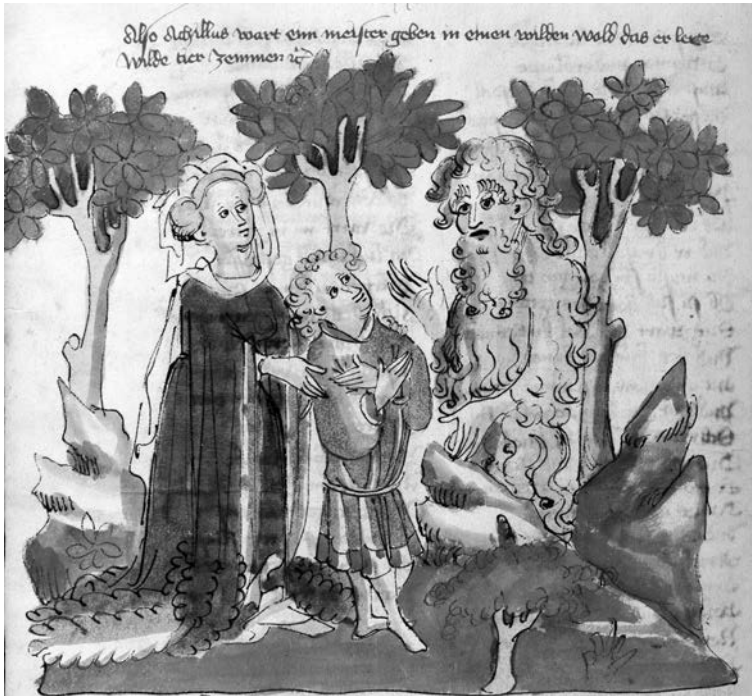


Abb. 3.1: Frau Thetis übergibt Achill zur Erziehung an Schyron, in: Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*, Hagenau 1440–1445, ms. germ. fol. 1, kolorierte Federzeichnung auf Papier. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 58v., URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN756657482&PHYSID=PHYS_0140&DMDID=DMDLOG_0002 (17.09.2024).

anders als erwartet, weder monströs noch wie ein Kentaur aus, sondern wirkt sehr menschlich, auch wenn er deutliche Züge Wilder Menschen mit deren charakteristischer Körperbehaarung trägt, die sich auch in seinem Aufenthaltsort im Wald widerspiegeln.¹⁴

¹⁴ Thomas von Cantimpré beschreibt die Wilden Menschen als im Wald lebende, schweinsborstige und grunzende Einzelgänger:innen, zumeist werden sie aber als verwilderte, stimmlose Personen mit einer Ganzkörperbehaarung charakterisiert, die sich abseits der Zivilisation aufhalten. Es wird außerdem zwischen der temporären und der dauerhaften Form Wilder Menschen unterschieden. Ab dem 14. Jahrhundert werden sie plötzlich deutlich positiver dargestellt und finden sogar ihren Platz in Familienwappen. Zwar behalten Wilde Menschen ihren Status des Andersartigen, sie verlieren aber ihre gefährliche Zuschreibung, vgl. Ernst Ralf Hintz: *Der Wilde Mann – ein Mythos vom Andersartigen*. In: Müller und Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (Anm. 5), S. 617–626. Zum Motiv der Wilden Menschen vgl. außerdem Antunes: *An der Schwelle des Menschlichen* (Anm. 1), v. a. S. 44–51 und Simek: *Monster im Mittelalter* (Anm. 4), S. 100–111.

Der aus der Vermischung menschlicher und tierischer Aspekte des Kentauren im Text resultierende Status des Monströsen ist es schließlich auch, der es erlaubt, dieses Wesen dem Bereich des Wunderbaren zuzuordnen. *Monstra* können zugleich als ein Teil des Wunderbaren gefasst werden, das auf der Handlungsebene und auch extratextuell von Rezipient:innen wahrnehmbar wird. Aber nicht nur das monströse Wesen an sich evoziert das Wunderbare. Eming, Quenstedt und Renz nennen noch weitere Aspekte, die relevant sind: zum Beispiel die Verwunderung. Das überraschende, von der Norm, dem Gewohnten und Bekannten abweichende Aussehen der anthropozoomorphen Wesen kann in den Protagonist:innen und vermutlich auch in den Rezipient:innen eine Reaktion evozieren. Sie resultiert daraus, dass die „Herleitung des Phänomens oder seine Einbindung in bekannte Klassifikationsformen des Wissens zumindest vorübergehend nicht gelingt.“¹⁵ Beim Protagonisten kann es zu Erstaunen, Verwunderung oder sogar Angst kommen.

Darüber hinaus muss das Wunderbare nicht isoliert, sondern in seinem semantischen Kontext betrachtet werden, da es sich erst im Zusammenwirken mit dem umgebenden Erzählraum und der Erzählsequenz des Wunderbaren manifestiert:

Das Wunderbare ist diesem Verständnis gemäß dann nicht nur ein Palast, Zyklop oder eine Sirene per se, sondern umfasst auch die Erzählsequenz, in der ein Objekt, etwa mittels einer *descriptio*, vergegenwärtigt wird, beim Protagonisten Bewunderung, Furcht oder andere Emotionen hervorruft und in Interaktion mit ihm tritt. Ohne die Verwunderung des Protagonisten und der Rezipierenden gibt es das Wunderbare nicht. Die Ermittlung poetologischer Strategien, Verwunderung zu erzeugen, muss demnach integrativer Bestandteil einer Analyse des Wunderbaren sein. Dass diese Vorgänge der Wahrnehmung auf der Ebene der Handlung erzählender Texte vielfach dargestellt werden, deutet darauf hin, dass sie in ähnlicher Weise auch für das Verhältnis der textexternen Rezipienten zu den Phänomenen des Wunderbaren gelten, von denen in den Texten die Rede ist.¹⁶

Eming, Quenstedt und Renz erkennen hier eine Interaktion zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem, also zwischen *monstra* und Protagonisten bzw. zwischen *monstra* und Rezipient:innen.¹⁷ Übertragen auf den *Trojanerkrieg* führt die Diskrepanz zwischen Schyrons schriftlich-auditiver *descriptio* und der visuellen Darstellung bei den Rezipient:innen potenziell zu Verwunderung.

¹⁵ Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 3), S. 2.

¹⁶ Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 3), S. 3.

¹⁷ Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 3), S. 2.

2 Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland* – Text und Bild

Auch im späthöfischen Minne- und Aventiureroman *Apollonius von Tyrland*¹⁸ Heinrichs von Neustadt trifft der gleichnamige Protagonist in der Fremde, also an für ihn unbekannten Orten fern seines persönlichen Herrschaftsgebiets, auf anthropozoomorphe Wesen, die in besonderer Weise eine Abweichung zwischen *descriptio* und Handschriftenabbildung aufweisen, die wiederum Verwunderung auslösen und somit das Wunderbare evozieren. Im Folgenden werden exemplarisch an der Sirenenkönigin und dem Kentauren Achiron interne Verbindungen zwischen Text und Bild genauer betrachtet. Es soll gezeigt werden, mit welchen Strategien anthropozoomorphe Mischwesen in Texten und Abbildungen als Bestandteil des Wunderbaren visualisiert werden und welche Auswirkungen dies auf die Protagonist:innen und unter Umständen auch auf die Rezipient:innen hat. Um diese Verbindung zu veranschaulichen, werden die anthropozoomorphe Sirenenkönigin und der Kentaure Achiron kontextualisiert und ihre *descriptiones* mit zwei Visualisierungen des 15. Jahrhunderts abgeglichen. Genau wie bei Schyron im *Trojanerkrieg* wird sich hierbei eine evidente Diskrepanz zwischen textueller Imagination und visueller Darstellungsrealität zeigen. Dennoch kann die gemeinsame Wirksamkeit von Text und Bild im *Apollonius von Tyrland* als Visualisierungsstrategie des Wunderbaren verstanden werden, und zwar nicht obwohl, sondern gerade weil die Handschriftenillustrationen die *descriptiones* nicht vollständig abbilden.

Der um 1300 entstandene Minne- und Aventiureroman *Apollonius von Tyrland* Heinrichs von Neustadt ist in fünf Handschriften überliefert. Nur zwei Papier-Handschriften davon sind illustriert: Forschungsbibliothek zu Gotha, Cod. Chart. A 689¹⁹ und Österreichische Nationalbibliothek zu Wien, Cod. 2886.²⁰ Beide sind zwischen 1467 und 1470 im süddeutschen Sprachraum entstanden und enthalten 128 bzw. 109 Federzeichnungen, die in der Gothaer Handschrift kräftig koloriert sind, in der Wiener Handschrift hingegen vorwiegend einfarbig bleiben. Abhängigkeiten und Vorlagen der Handschriften sind nicht abschließend geklärt. Während unter anderem Samuel Singer davon ausgeht, dass die Handschriften eine gemeinsame Vorlage haben,²¹ nimmt Wolfgang Achnitz an, dass Text und

18 Vgl. und im Folgenden zitiert aus: Heinrich von Neustadt: ‚Apollonius von Tyrland‘ nach der Gothaer Handschrift, ‚Gottes Zukunft‘ und ‚Visio Philiberti‘ nach der Heidelberger Handschrift. Hg. von Samuel Singer. Berlin 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters 7); alle folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

19 Vgl. Handschriftencensus Nr. 3909, URL: <https://handschriftencensus.de/3909> (27.05.2024).

20 Vgl. Handschriftencensus Nr. 6540, URL: <https://handschriftencensus.de/6540> (27.05.2024).

21 Vgl. Heinrich von Neustadt: ‚Apollonius von Tyrland‘ (Anm. 18), S. VII f.; auch Margit Krenn und Simone Schultz-Balluff sprechen sich für eine gemeinsame, nicht mehr erhaltene Vorlage aus, vgl. Margit Krenn: Minne, Abenteuer und Heldenmut. Das spätmittelalterliche Bildprogramm zu Heinrichs von Neustadt „Apollonius von Tyrland“. Marburg 2013, S. 82 und Simone Schultz-Balluff: Dispositio picta – Dispositio imaginum. Zum Zusammenhang von Bild, Text, Struktur und ‚Sinn‘ in den Überlieferungsträgern von Heinrichs von Neustadt „Apollonius von Tyrland“. Bern 2006 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 45), S. 58.

Bilderzyklus der Wiener Handschrift auf die Gothaer Handschrift zurückgehen.²² Heinrich von Neustadt bediente sich beim *Apollonius von Tyrland* einer älteren Vorlage: Die *Historia Apollonii regis Tyri* ist in zwei lateinischen Fassungen des 5. bzw. 6. Jahrhunderts n. Chr. überliefert, die wiederum auf einen nicht bekannten hellenistischen Liebes- und Abenteuerroman aus dem 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr. zurückzuführen sind. Heinrich erweitert die ursprünglich ca. 5000 Verse umfassende *Historia* um eine Binnenerzählung und einen umfangreichen Schluss auf knapp 21.000 Verse.²³ Die Szenenwahl und ikonographische Gestaltung beider Handschriften lassen eine relative Nähe und Darstellungsgenauigkeit von Text und Bild erkennen – insbesondere die in ekphrastischen Beschreibungen erwähnten Details finden sich auch in den bildlichen Umsetzungen wieder. Simone Schultz-Balluff resümiert in ihrer Analyse der Bilderzyklen, dass beide Handschriften „eine enge Rezeption der beiden Medien [Text und Bild] [vorsehen]“, liegen doch im überwiegenden Fall die entsprechenden Abbildungen und die auf sie bezogenen Verse auf der gleichen Seite.²⁴ Lediglich vereinzelt lassen sich im direkten Abgleich von Text und Abbildungen stellenweise Ungenauigkeiten erkennen.²⁵

Im *Apollonius von Tyrland* reist der gleichnamige nicht-christliche Königssohn nach dem Scheintod der eigenen Ehefrau und der Unterbringung seiner neugeborenen Tochter bei Pflegeeltern insgesamt vierzehn Jahre durch den ‚Orient‘, befreit dort in mehreren aneinandergereihten aventiureartigen Episoden Länder und Völker, besteht Tugendproben, bekämpft monströse Wesen und gewinnt Frauen und Königreiche. Am Ende dieser Reise findet er erst seine Tochter und dann auch die totgeglaubte Frau wieder, er konvertiert zum Christentum und herrscht bis zu seinem Tod weitere fünfundvierzig Jahre.²⁶

22 Vgl. Wolfgang Achnitz: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland*. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Chart. A 689 der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Einführung in das Werk und Beschreibung der Handschrift von Wolfgang Achnitz. München 1998 (Codices illuminati medii aevi 49), S. 16f.

23 Zu den illustrierten Handschriften des *Apollonius von Tyrland* vgl. Krenn: Minne, Aventiure und Heldenmut (Anm. 21), insb. S. 33–82 sowie Schultz-Balluff: Dispositio picta – Dispositio imaginum (Anm. 21).

24 Schultz-Balluff: Dispositio picta – Dispositio imaginum (Anm. 21), S. 56f.

25 So besitzt beispielsweise der Drache Pelua in der Illustration der Gothaer Handschrift zwölf Beine, in der Wiener Handschrift wird er hingegen mit lediglich zehn Beinen abgebildet, womit letztere Handschriftenabbildung vom Text abweicht. Vgl. dazu: Krenn: Minne, Aventiure und Heldenmut (Anm. 21), S. 80f.

26 Vgl. zur Textstruktur des *Apollonius von Tyrland* Ulrike Junk: Transformationen der Textstruktur. *Historia Apollonii* und *Apollonius von Tyrland*. Trier 2003 (Literatur – Imagination – Realität 31); vgl. zu Räumen und Macht im *Apollonius von Tyrland* und der *Historia Apollonii* Lea Braun: Transformationen von Herrschaft und Raum in Heinrichs von Neustadt ‚Apollonius von Tyrland‘. Berlin, Boston 2018 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 95); zum Monströsen im *Apollonius von Tyrland* vgl. Albrecht Classen: Die Freude am Exotischen (Anm. 5), S. 23–46; Christian Kiening: Apollonius unter den Tieren. 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. 415–431; Silke Winst: Wilde Frauen. Intersektionelle Überkreuzungen von Wildheit,

Apollonius' Begegnung mit der Sirenenkönigin und dem Kentauren Achiron ist relativ zu Beginn seiner 14-jährigen Reise verortet. Nach einem Schiffbruch trifft Apollonius auf einer unbekannten Insel auf die Sirenenkönigin und kämpft für sie gegen Achiron, der versucht, zwei ihrer Töchter zu entführen. Letztlich gelingt es Apollonius, den Kentauren zu töten. Zum Dank schenkt ihm die Sirenenkönigin einen magischen Ring und ein Heilkraut. Abschließend hilft Apollonius ihr dabei ins Meer zurückzukehren, woraufhin sie zusammen mit ihrem Volk ein Loblied auf ihn und seine Heldentat singt (V. 4975–5369).

3 Die Sirenenkönigin und der Kentaure Achiron

Zunächst ist es nicht ungewöhnlich, dass Sirenen und Kentauren im *Apollonius von Tyrland* gemeinsam auftreten – das Motiv der Rivalität zwischen den Wesen und ihre gemeinsame literarische Darstellung ist bereits seit der Antike überliefert. Ihre Gemeinschaft z. B. in vormodernen Bestiarien ist auf den Einfluss griechischer Bibelübersetzungen zurückzuführen. So werden in der *Septuaginta* Sirenen und Kentauren gemeinsam in den Ruinen der verdammten Stadt Babylon tanzend und hausend imaginiert.²⁷ Auch in unterschiedlichen *Physiologus*-Versionen werden beide Wesen gemeinsam erwähnt.²⁸ Die allegorisch-christliche Auslegung des Mittelalters interpretiert die Sirene als Dirne und Verführerin und den Kentauren als Ketzer und Heuchler, wobei beide als doppelzünftig charakterisiert werden. Erst im 12. Jahrhundert beginnt sich die Verbindung der beiden allmählich aufzulösen und sie werden zunehmend getrennt voneinander beschrieben.²⁹ Im *Apollonius von Tyrland* werden die Mischwesen wiederum gemeinsam dargestellt, vermutlich, um das Motiv des Geschlechterkampfes zu verstärken. Die Betonung ihrer Verbindung zum Wunderbaren und dessen Visualisierungsstrategien weichen aber voneinander ab und lassen unterschiedliche Bewertungen erkennen. Durch diese Abweichung wird zusätzlich die beginnende Trennung der gemeinsamen Darstellung betont.

Betrachtet man die Begegnung mit der Sirenenkönigin genauer, fällt auf, dass der Protagonist und sein Knappe die Sirene zunächst auditiv wahrnehmen, bevor sie sie erblicken:

Da horten sy ain stymme
Mit jamer und mit grymme

Gender und Monstrosität. In: Bennewitz, Eming und Traulsen (Hg.): *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität* (Anm. 11), S. 395–416 sowie Britta Wittchow: *Skalen des Menschlichen* (Anm. 11).

27 Vgl. Andreas Kraß: Sirenen und Zentauren. Geschlechterverhältnisse in vormodernen Bestiarien, Alfred Hitchcocks Film *'The Birds'* (1963) und Joanne K. Rowlings Buch *'Fantastic Beasts and Where to Find Them'* (2001). In: *Natur – Geschlecht – Politik. Denkmuster und Repräsentationsformen vom Alten Testament bis in die Neuzeit*. Hg. von Andreas Höfele und Beate Kellner. Paderborn 2020, S. 299–324, hier S. 300.

28 Vgl. hierzu Valentine A. Pakis: Contextual Duplicity and Textual Variation. The Siren and Onocentaur in the *Physiologus* Tradition. In: *Mediaevistik* 23 (2010), S. 115–185; Kraß: Sirenen und Zentauren (Anm. 27), S. 301.

29 Vgl. Kraß: Sirenen und Zentauren (Anm. 27), S. 302.

Schreyen und wainen.
 'Herre, was mag das maynen?
 Ich hor in diser awen
 Clagen aine frauwen.
 West ich das (es war mein ger)
 Wer di frauwen pracht her!
 (V. 4981–4988)

Da hörten sie eine Stimme schmerzlich und wild schreien und weinen.
 „Herr, was kann das bedeuten? Ich höre hier auf dieser Insel eine Dame wehklagen. Ich wüsste gerne, wer die Dame hierherbrachte!“

Der Verweis auf eine wehklagende Frau kann in den Köpfen der Protagonisten und der Rezipient:innen noch vor der eigentlichen Beschreibung ihres Aussehens ein erstes Bild evozieren. Es lässt an das klassische Motiv einer höfischen Dame, die in Not geraten ist, denken. Und auch Apollonius entschließt sich, der Stimme nachzugehen und der hilfsbedürftigen Dame beizustehen. Bevor er sie jedoch erblicken kann, gerät er in einen Kampf mit dem Kentauren Achiron, der ihn unvermittelt angreift und der von ihm letztendlich getötet wird. Erst nach dem Kampf erhalten Apollonius und sein Begleiter die Möglichkeit, die Dame genauer zu betrachten:

Sy giengen zu der frauwen,
 Si wolten sy peschauwen:
 Si was ain mynnikliches weib.
 Schneweyß, sinebel was ir leib,
 Ir har langk und goltvar,
 Ir mundel rot, ir augen klar,
 Ir haupt gezieret mit der krone:
 Di was gewachsen schone
 Auß irem hirn selben gar dar.
 Si was sunder schon gevar
 Und was weyplich gestalt.
 Ir schone was manigvalt.
 Paide dort und hie,
 Geleich hin untz auff di knie:
 Da was di frauwe mynikleiche
 Zwen schuepfischen geleiche.
 (V. 5139–5154)

Sie gingen zu der Dame hin, um sie zu beschauen. Sie war eine hübsche Frau mit einem schneeweißen und wohlgerundeten Körper. Ihr Haar war lang und goldfarben, ihr Mund rot, ihre Augen glänzend, ihr Haupt war mit der Krone geziert, die aus ihrem eigenen Hirn schön herausgewachsen war. Sie war von vollkommener weiblicher Beschaffenheit, ihre Schönheit

war bis hinab zu den Knien sehr groß. Von dort an glich die liebliche Frau zwei geschuppten Fischen.

Ähnlich wie bei Schyron im *Trojanerkrieg* vermittelt auch hier eine ausführliche *descriptio* die physiognomischen Besonderheiten: Zunächst betont der Erzähler die menschliche bzw. weibliche Seite der Sirene und festigt somit das bereits durch die auditive Wahrnehmung antizipierte Bild der höfischen Dame. Insbesondere die Beschreibung der roten Lippen in Verbindung mit schneeweißer Haut können als Merkmale höfischer, tugendhafter und schöner Damen verstanden werden.³⁰ Auch dies unterstützt die bislang aufgebaute *imaginatio*, die durch die Betonung ihres königlichen Status komplettiert wird: Die Sirenenkönigin trägt eine Krone, die aber nicht auf ihrem Haupt ruht, sondern aus dem Schädel herauszuwachsen scheint. Diese überraschende Attribuierung ist eine erste Abweichung vom Erwartbaren und kann durch die daraus resultierende Verwunderung somit als Hinweis auf das Wunderbare fungieren. Anders formuliert: Was als Beschreibung einer höfischen und makellosen Dame einsetzt, wird gebrochen, und das Wunderbare kann in Erscheinung treten.

Im Anschluss benennt der Erzähler auch ganz explizit Unerwartetes: Die Dame hat sirenentypische Attribute, die sich in zwei geschuppten, Fischschwänzen ähnelnden Beinen manifestieren (V. 5152ff.). Diese gelten als das prominenteste Sirenenmerkmal, dessen Bekanntheit für das Spätmittelalter nachweisbar ist. Nachdem Sirenen sehr lange mit einem Vogelunterleib dargestellt werden, dominiert spätestens ab dem Ende des 12. bzw. zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Darstellung mit einem ein- oder zweischwänzigen Fischleib, vereinzelt werden auch Sirenen mit Körperteilen aller drei Wesen beschrieben. Ähnlich wie die zuvor genannten Kentauren ist auch die Sirene seit der Antike bekannt, insbesondere die Sirenen in der *Odyssee* trugen maßgeblich zur Verbreitung des Motivs und seiner Bewertung bei.³¹

Die erfolgte *descriptio* der Sirene im *Apollonius* verändert nun die Vorstellung der Dame: Denn die Erwartungen durch die zunächst nur auditive Perzeption

30 Vgl. zur *descriptio personae* im höfischen Roman Barbara Haupt: Der schöne Körper in der höfischen Epik. In: Körperinszenierungen in der mittelalterlichen Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999). Hg. von Klaus Ridder und Otto Langer. Berlin 2002 (Körper, Zeichen, Kultur 11), S. 47–73, hier S. 48.

31 Vgl. zur Sirenentradition in Antike und Mittelalter: Rüdiger Krohn: „*daz si totfuorgiu tier sint*“. Sirenen in der mittelalterlichen Literatur. In: Müller und Wunderlich (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen (Anm. 5), S. 545–563; Alfred Ebenbauer: Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im ‚Apollonius von Tyrant‘ des Heinrich von Neustadt – und anderswo. In: *Classica et Mediaevalia: Studies in Honor of Joseph Szövérfy*. Hg. von Irene Vaslef und Helmut Buschhausen. Washington, Leyden 1986, S. 31–56; Anna Maria Stuby: Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden 1992 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur); Andreas Kraß: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt a. M. 2010 und sehr ausführlich bei Bernd Roling: Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten. Leiden u. a. 2010 (Mittelalterliche Studien und Texte 42), v. a. Kapitel II, S. 19–288.

und die *descriptio* passen nicht deckungsgleich zusammen: In der synästhetischen Überschneidung wird erkennbar, dass die hilfsbedürftige Dame, die sich akustisch ankündigte, eine Sirene ist, die außerdem vollständig positiv beschrieben wird, anders als aus dem bekannten antiken Sirenenwissen tradiert und so mit hoher Wahrscheinlichkeit auch von den Rezipient:innen antizipiert.

Die zunächst aufgebaute Erwartungshaltung wird durch das gehörte Wort verändert. Der Mittelalterhistoriker Karl Brunner erinnert daran, dass „[d]as Wort [...] nicht als solches, als bloßer Klang wahrgenommen [wird], sondern [...] im Hörer [sic!] sofort ein Bild [provoziert]“. Brunner spricht von einem „Kino im Kopf“, das bei der Wiedergabe und Rezeption eines Textes entsteht³² und so müssten die Rezipient:innen mit den neuen Informationen aus der Deskription auch ihr ‚Bild im Kopf‘ anpassen:

Texte sind ‚Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung‘ oder evozieren, geschrieben und gelesen, eine solche: „als ich das buoch hörte sagen“. Die – gelesene und gedachte oder beim Vortrag gespielte – Szene erst lässt viele Zusammenhänge verstehen, wenn man Details der „Aufführung“ – Blicke, Gesten, Bewegungen – mitdenkt.³³

Die erwähnte bloße Existenz der Sirene, ihr ungewohntes Aussehen, aber auch der Verweis auf ihre höfische Art und die sehr bekannte antike Sirenentradition evozieren in Kombination Staunen oder Verwunderung, die als „Wahrnehmungseffekt“³⁴ auf das Wunderbare verweisen. Das ‚Kino im Kopf‘ wird potenziell durch die Hilferufe der Dame initiiert, durch die anschließende gelesene bzw. gehörte *descriptio* verfestigt und dabei durch bekanntes Wissen ergänzt. Es kommt zur Imagination einer schönen, höfischen Dame, die aber im zweiten Schritt erstaunlicherweise einen Fischschwanz besitzt. Diese Diskrepanz evoziert Verwunderung und lässt die Sirene zu einem Bestandteil des Wunderbaren werden.

Die Intention, die Sirene an das Wunderbare anzuschließen, lässt sich darüber hinaus auch an bestimmten Markierungen im Text selbst nachweisen. An späterer Stelle wird die Sirene explizit als *wunder* bezeichnet. Dieses Signalwort verweist auf Situationen, in denen Figuren oder narrative Instanzen staunen oder ein Geschehen als Wunder verstanden werden soll: *Do sahen sy ain wunder groß / Das weib was nackent und ploß.* (V. 5286–5287; „Da sahen sie ein großes Wunder. Die Frau war splitternackt.“).

Und auch in der Begegnung mit dem antagonistisch zu bewertenden Kentaurer Achiron fungiert *wunder* als Signal für das Wunderbare. Beim Erblicken des

32 Karl Brunner: Die Bilder im Kopf. Kulturwissenschaft jenseits der akademischen Fächer. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bd. 6. Hg. von Peter Wiesinger. Bern 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 61), S. 27–34, hier S. 28–29.

33 Brunner: Die Bilder im Kopf (Anm. 32), S. 29.

34 Zum Wahrnehmungseffekt vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 3), S. 2–18.

monstrum wundern sich Apollonius und sein Begleiter und in kurzer Abfolge ist zweimal von einem *wunder* die Rede. Außerdem wird Achiron mit der Attribuierung *kunder* eine explizite Anbindung an das Monströse attestiert:

Untz das sy vor in nahen
 Ain frayßlich tier sahen:
 Ain roß niden, oben ain man;
 Sein haupt rauch und ungetan;
 Sein gesicht was unsuesse;
 Dy zwen foderen fusse
 Hetten strausen also langk.
 (V. 4999–5005)

Deß nam Printzel wunder:
 'Herre, was ist ditz kunder?
 Es ist tier und ist man,
 Scheutzlich ist es getan.
 Hatt es der Tyrlander erslagen?
 Das muß man ze wunder sagen.[']
 (V. 5274–5279)

Bis sie ein schreckliches Tier sich ihnen nähern sahen, mit dem Unterleib eines Pferdes und dem Oberkörper eines Mannes. Sein Haupt war behaart und ungepflegt, sein Anblick war scheußlich. Die beiden Vorderfüße waren mit Klauen versehen, wie die eines Straußes.

Darüber wunderte sich Printzel: „Herr, was ist dies für ein Ungeheuer? Es ist ein Tier und auch ein Mann, es sieht ganz scheußlich aus. Hat es der Tyrer erschlagen? Das ist wahrlich ein Wunder.[“]

Im zweiten Abschnitt wird explizit gemacht, worüber sich der Knappe wundert. Auch hier reicht die bloße Existenz monströser Merkmale bereits aus, um den Kentauren als *monstrum* und somit als Element des Wunderbaren zu erkennen, das Erstaunen oder Verwunderung evoziert. Dem Wahrnehmungseffekt folgend, erschließen der Abgleich mit der bekannten Kentaurentradition der Antike, zusammen mit der Verwunderung über die ungewöhnliche Optik und das wilde Verhalten den Bereich des Wunderbaren. Die Akzentuierung der tierischen und hässlichen Merkmale marginalisiert außerdem Achirons Menschlichkeit und betont damit zusätzlich die Brechung mit dem Bekannten.

Auch Achiron kann auf eine antike und mittelalterliche Darstellungstradition zurückgeführt werden, denn durch seine abwertende Akzentuierung in der *descriptio* steht er zunächst in der Linie zahlreicher negativer Kentaurendarstellungen der Antike. Auffällig ist jedoch, dass sein Name ausgerechnet auf den einzigen im Mittelalter bekannten Kentauren referiert, der sich diesem negativen und dem Menschen feindlich gesinnten Bild entzieht: Achirons Name verweist auf

den bereits erwähnten gebildeten und positiv konnotierten Chiron/Schyron bzw. Cheiron, dem Erzieher des Achilles. Vielleicht hat Heinrich bei der Namenswahl Achirons den antiken Chiron als Vorlage verwendet. Diese Vermutung scheint naheliegend, berücksichtigt man, dass Heinrich auch bei der Namenswahl anderer Mischwesen im *Apollonius* eine Vorliebe für Aptronyme und Verweise auf die griechische Mythologie zeigt.³⁵ Mit dem vorangestellten ‚A‘ wird Achiron quasi zum ‚Anti-Chiron‘ (griech. Negationspräfix a- = nicht, un-) und bildet somit den größtmöglichen Kontrast der beiden Kentaurendarstellungen. Indem er für seinen Kentauren eine sehr konträre Wesenszuschreibung zu der für Chiron bekannten formuliert und ihn dennoch namentlich an ihn bindet, stellt Heinrich Achiron in die Tradition beider Kentaurenkonzepte. Genau wie bei der Sirene übernimmt Heinrich auch hier ein antikes Figurenmotiv und belässt ihm die aus der Überlieferung vertraute Optik. Er verändert bei Achiron zwar das Wesen nicht grundlegend, setzt es jedoch mit der Namenswahl in Verbindung zur zweiten, sehr positiven Kentaurendarstellung und zielt bei seiner Darstellung darauf, die Rezipient:innen zu verwundern.

Die erste Wahrnehmung der Sirene und des Kentauren ruft im Protagonisten Verwunderung hervor, da sie vom Erwartbaren und von der Vorstellung im eigenen Kopf, seiner persönlichen Imagination, abweicht. Akzentuiert wird dies dadurch, dass mehrfach von *wunder* die Rede ist. Auch auf die Rezipient:innen könnte diese mehrfache Betonung eine Auswirkung gehabt haben. Vermutlich bekanntes Wissen der Rezipient:innen über antike und mittelalterliche Sirenen und Kentauren in der Literatur und bildenden Kunst spielt hier eine entscheidende Rolle. In einem relativierenden Abgleich mit dem eigenen Wissen wird das Wunderbare schließlich zu einem Wahrnehmungseffekt.

4 Pluralität und Brechung als Visualisierungsstrategien des Wunderbaren

Eine Untersuchung synästhetischer Überkreuzungen visueller und textlich-auditiver Darstellung machen die Merkmale des Wunderbaren und die zuvor herausgearbeitete Verwunderung als Hinweis darauf besonders einsichtig. Sie sind wesentlicher Bestandteil der Visualisierungsstrategien des Wunderbaren im *Apollonius von Tyrland*. Dies stellt beispielsweise Norbert H. Ott heraus: Er spricht

35 So wird beispielsweise das antagonistische Mischwesen Ydrogant von Heinrich nach seiner Fähigkeit der Wetterbeeinflussung durch Regen und Unwetter mithilfe seiner drei magischen Krüge (griech. *hydria* = Krug) und seiner Verbindung zum Wasser (griech. *hydor*) benannt. Außerdem lässt sich in seinem Namen die Nähe zur Wasserschlange Hydra erkennen, was wiederum auf Ydrogants Frau Serpanta verweist, die mit ihrem ebenfalls aptronymen Namen auf ihre optische Ähnlichkeit zu einer Schlange und zu Medusa referiert – Serpantas Schultern und ihr Kopf sind mit Schlangen und Nattern bedeckt. Vgl. Simek: Monster im Mittelalter (Anm. 4), S. 80 und S. 275f. und Helmut Birkhan: Anmerkungen. In: Leben und Abenteuer des großen Königs Apollonius von Tyrus zu Land und zur See. Ein Abenteuerroman von Heinrich von Neustadt verfaßt zu Wien um 1300 nach Gottes Geburt. Übertragen mit allen Miniaturen der Wiener Handschrift C, mit Anmerkungen, einem Nachwort und hg. von dems. Bern u. a. 2001, S. 347.

sich für ein produktives Verhältnis von Bild und Text aus und setzt sie in eine symbiotische Beziehung zueinander. Das illustrierte Buch sei „nicht nur Speicher- und Überlieferungsmedium von Texten [...], denen Bilder bloß hinzugefügt sind“, sondern, so betont Ott „dem Bildmedium [kommt] vielmehr eigenständige – und in der Verschränkung mit den Texten diese interpretierende – Funktion zu [...]“³⁶ Michael Curschmann attestiert Text und Bild sogar eine grundsätzliche Interaktion: Er bezeichnet sie als „komplementäre Sinnträger, deren übergreifende gemeinsame Bedeutung sich erst im gesellschaftlichen Umgang audiovisuell enthüllt.“³⁷ Und in ihrem Band „Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten“ sprechen sich Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger ebenfalls für eine gemeinsame Perzeption von Text und Bild aus:

Text und Bild [lassen sich] nicht mehr als Opposition von Darstellungs- und Illustrationsfunktion gegeneinander polarisieren, sondern sind verbunden durch eine wechselseitige Semiosis, die beide Bereiche durchdringt. In diesem Sinn steht der Begriff der Visualisierungsstrategie für beide Bereiche.³⁸

Die Semiosis ermöglicht den Rezipient:innen, das über das rein audio-visuell Erfahrbare hinausreichende Evidente vor Augen zu stellen³⁹ und, ähnlich wie bei der Funktion des Monströsen, noch zu entschlüsselnde Wahrheiten aufzuzeigen, geht hier die „menschliche Kraft der Verbildlichung“⁴⁰ über die simple text- bzw. bildbasierte Ebene hinaus. Die Rezipient:innen erschließen durch das Zusammenwirken von Text und Bild eine übergeordnete Ebene der Imagination, die – in diesem Fall – Raum für das Wunderbare eröffnet.

Da Text und Bild eine gemeinsame Bedeutung enthüllen, soll nun auch die durch die *descriptio* aufgebaute Imagination der Sirene durch die Rezipient:innen mit ihrer Visualisierung abgeglichen werden. Dabei zeigt sich: Die zuvor aufgebaute Erwartung wird nicht verifiziert, sondern mehrfach gebrochen, sodass in der Überblendung textueller und pikturaler Darstellungen der Sirenenkönigin im *Apollonius von Tyrland* von einer Visualisierungsstrategie der Brechung gesprochen werden kann. Diese Brechung manifestiert sich zunächst in einer sehr offensichtlichen Abweichung im Abgleich von Text und Bild und offenbart sich an der bemerkenswer-

36 Norbert H. Ott: Text und Bild – Schrift und Zahl. Zum mehrdimensionalen Beziehungssystem zwischen Text und Bildern in mittelalterlichen Handschriften. In: Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000. Hg. von Ulrich Schmitz und Horst Wenzel. Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen 177), S. 57–92, hier S. 57.

37 Michael Curschmann: *Pictura laicorum literatura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. Bd. 2. Hg. von dens. Baden-Baden 2007 (Saecula Spiritalia 44), S. 253–282, hier S. 269.

38 Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger: Einleitung. In: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Hg. von dens. Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 7–16, hier S. 9.

39 Vgl. Wenzel und Jaeger: Einleitung (Anm. 38), S. 8.

40 Ebd.

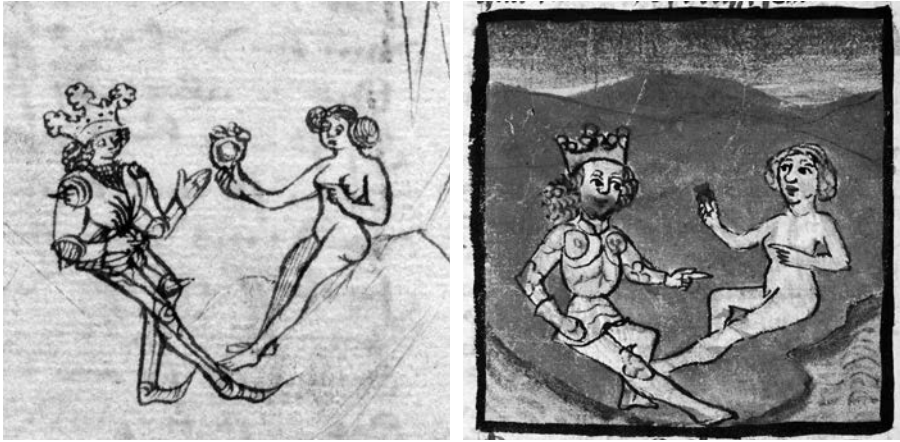


Abb. 3.2: Apollonius und Sirenenkönigin im Gespräch, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (c), Wien 1467(?), Cod. 2886, Federzeichnung auf Papier, 280 x 213 mm.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 26v, URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9032272&order=1&view=SINGLE (17.09.2024).

Abb. 3.3: Apollonius und Sirenenkönigin im Gespräch, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (b), Mittelbayern um 1465/1467, Cod. Chart. A 689, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 289 x 210 mm. Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt, fol. 40v, URL: https://dhhb.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00014775/Chart-A-00689_00084.tif (17.09.2024).

ten Absenz des einen wesentlichen Merkmals einer Fische: ihrem schuppigen Fischschwanz. In den Handschriftenminiaturen besitzt die Sirene stattdessen vollkommen menschliche Beine und Füße. Außerdem fehlt ihre Krone als wesentliches Erkennungsmerkmal einer Königin. So kann in einer von der Textlichkeit losgelösten bildlichen Visualisierung der Sirenenkönigin weder konkret von einer Sirene noch von einer Königin ausgegangen werden – die semantische Anbindung an das antike Sirenenmotiv ereignet sich also erst im Abgleich mit dem Text.

Die menschlichen und vor allem typisch höfischen Merkmale der Dame werden hingegen deutlich fokussiert. Wie bereits durch den Textabschnitt initiiert, können sich die Rezipient:innen nun also ihrer höfischen Attribuierung vergewissern: Ihr Körper ist auch hier weiß und wohlgerundet, das Haar ist – zumindest in der kolorierten Gothaer Abbildung – goldfarben, aber nicht lang, sondern zu einer höfischen Steckfrisur hochgebunden, und ihr Mund ist rot. Margit Krenn erkennt in dieser Darstellung nun eine „eher positiv besetzte typische Minneikonographie“⁴¹, die hier nicht mehr an die einstige Bedrohungsmotivik durch Sirenen erinnert. Unterstützt wird dies durch die Eigenbezeichnung der Sirene als *mer mynne* (V. 5187). Und so kommt es erneut zu einer Brechung. Denn beim Abgleichen

41 Krenn: Minne, Aventure und Heldenmut (Anm. 21), S. 149.

der zunächst durch die schriftliche Imagination aufgebauten Vorstellung mit der bildlichen Visualisierung kann erneut gestaunt werden. Die hier gezeigte Dame weicht von den aufgebauten Vorstellungen erneut ab – die Sirene sieht anders aus, als das ‚Kino im Kopf‘ es erwarten lässt.

Aber nicht nur die abweichende Optik irritiert. Überraschend ist auch die Situation, in der sie mit Apollonius dargestellt wird. Das Paar sitzt, scheinbar in ein Gespräch vertieft, einander zugewandt gegenüber, Apollonius gestikuliert in die Richtung der Sirene und sie hält ihm einen Ring entgegen (Abb. 3.2 und 3.3). Krenn erkennt hier eine subtile Annäherung an höfische Ideale und verweist auf die Tradition der *conversation galante*, einer „verbreiteten Darstellung [...] des liebenden Zwiegesprächs“,⁴² die um das Element der Minnegabe und des Treueversprechens, das durch die Übergabe des Ringes angedeutet wird, ergänzt wird.⁴³ Das Bildthema der *conversation galante* kann als ein Verweis auf die Verhaltensdirektive der Hohen Minne, „die dem Dialog eine zentrale Rolle in der erotischen Werbung zuschreibt“,⁴⁴ verstanden werden und fügt somit dem abgebildeten Paar im *Apollonius von Tyrland* eine zusätzliche sexuelle Ebene hinzu, die auf antike Sirenen Vorstellungen rekurriert. Mit der Andeutung der hier überraschend erscheinenden ebenbürtigen Minne wird die *imaginatio* um die erotisch konnotierte Verführungskraft der antiken Sirene ergänzt. Es wird in den Darstellungen also auf bekanntes Wissen rekurriert, dies wird aber gleichzeitig direkt gebrochen, indem die höfischen Traditionen zwar konturiert, jedoch mit einer unerwarteten Abweichung entfremdet werden: Die Sirene ist diejenige, die den Ring übergibt und somit eine Rollenumkehr symbolisiert, die die bekannte Minnemotivik unterwandert⁴⁵ und so zusätzlich die Brechung mit dem Bekannten betont. Und eine noch offensichtlichere Tatsache bricht mit den höfischen Erwartungen: Die Sirene ist nackt. Krenn deutet die Nacktheit als Symbol der Wollust, das die höfischen Standards für erotisches Verhalten überzeichnet und sogar als Parodie bekannter Minnedarstellung verstanden werden kann.⁴⁶ Die Nacktheit der Sirene verweist aber außerdem, und hier scheint sie erneut die einzige verbliebene Referenz auf die antike Sirene zu sein, auf die gefährliche, weibliche Verführung männlicher Seefahrer. Die Brechung bekannter Motive evoziert erneut Verwunderung, die zusammen mit der erwähnten optischen Diskrepanz eine Verwunderungskette bildet, die in ihrem Zusammenwirken wiederum als Visualisierungsstrategie auf das Wunderbare verweist.

Das Wunderbare ist insofern immer in Bewegung und damit in Veränderung, als bekannte Motive, also das Erwartbare, keine Verwunderung auslösen können.⁴⁷

42 Ebd.; vgl. zur *conversation galante* Markus Müller: Minnebilder: Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts. Köln 1996 (Pictura et poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 7), S. 101–110.

43 Vgl. Krenn: Minne, Aventure und Heldenmut (Anm. 21), S. 150.

44 Müller: Minnebilder (Anm. 42), S. 103.

45 Vgl. Krenn: Minne, Aventure und Heldenmut (Anm. 21), S. 151.

46 Vgl. Krenn: Minne, Aventure und Heldenmut (Anm. 21), S. 150.

47 Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 3), S. 4.

Und auch in den Bilderzyklen des *Apollonius von Tyrland* ist eine Erneuerung erkennbar. Sie weichen von der literarischen Gestaltung ab, greifen Bekanntes auf, rekombinieren es und führen es mit anderen Motiven zusammen. Das Wunderbare wird in den Visualisierungen durch Divergenz wirksam. Diese Divergenz beschränkt sich außerdem nicht nur auf isolierte Bilderzyklen, sondern ist auch zwischen ihnen erkennbar. So folgen beide Handschriften eindeutig den gleichen Motiven, es gibt starke Ähnlichkeiten im Bildaufbau und in der Umsetzung – dies würde die Vermutung einer gemeinsamen Vorlage bekräftigen –, aber die Abbildungen weichen in bestimmten Darstellungsdetails auch voneinander ab, greifen unterschiedliche Referenzen auf und gestalten Unterschiede aus. Dies wird bei den Abbildungen Achirons der Wiener und Gothaer Handschriften deutlich: In beiden Miniaturen wird Achiron eher tierisch dargestellt. Anders als zuvor bei der Sirene sind nun deutliche nicht-menschliche, monströse Merkmale erkennbar, und so folgen die Abbildungen dem zuvor vom Text Imaginierten zwar relativ genau, in der detaillierten Betrachtung können aber auch Abweichungen zwischen den Miniaturen erkannt werden. Diese Unterschiede verweisen nun auf eine zweite Visualisierungsstrategie des Wunderbaren, die sich neben der Brechung mit Konventionen, wie bereits für die Sirene erkennbar wurde, durch ihre Divergenz auszeichnet. An den Abbildungen Achirons lassen sich gleich mehrere intertextuelle Querverweise herausarbeiten, die auf eine Darstellungsppluralität hinweisen.

Achiron wird in den Handschriftenabbildungen zunächst als Kentaur mit einem Pferdeleib, Hufen an den hinteren Extremitäten und einem Schweif dargestellt und entspricht so dem bekannten Kentaurenbild. Auffällig ist hierbei aber, dass Achiron in beiden Handschriften lediglich mit zwei Beinen abgebildet wird – im Gegensatz zu antiken Darstellungen, in denen Kentauren gewöhnlich vier tierische Beine und zwei menschliche Arme aufweisen. Er weicht in dieser Hinsicht erheblich ab und es kommt zur Brechung von Darstellungskonventionen. Das antike Wissen über das Kentaurenmotiv wird im *Apollonius von Tyrland* also weiter tradiert, jedoch auch verändert, die optische Darstellung des monströsen Wesens wandelt sich, eventuell, damit es zur Verwunderung kommen kann.

Im direkten Abgleich der Gothaer und Wiener Handschriftenabbildungen des Kentauren werden aber auch Diskrepanzen ersichtlich. So evozieren beispielsweise Achirons Farbgebung und körperliche Gestaltung in der Gothaer Miniatur eher das Bild eines Esels als das eines Pferdes. Dies entspricht zwar der Kentaurentradition, da bereits Isidor von Sevilla Kentauren entweder mit dem Körper und den Beinen eines Pferdes (sogenannte Hippokentauren) oder eines Esels (sogenannte Onokentauren) beschreibt,⁴⁸ und Letztgenannte tatsächlich häufig mit nur zwei Beinen charakterisiert werden. Da Achiron im Text jedoch explizit mit einem

48 Vgl. Isidorus Hispalensis: *Etymologiae*, z. B. Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller. Wiesbaden 2008, XI,37f. Häufig ist in mythologischen Texten der Hippokentaur zu finden, während in naturkundlichen Texten, wie dem *Physiologus*, eher die Rede vom Onokentauren ist. Vgl. Kraß: Die Spur der Zentauren (Anm. 13), S. 81.

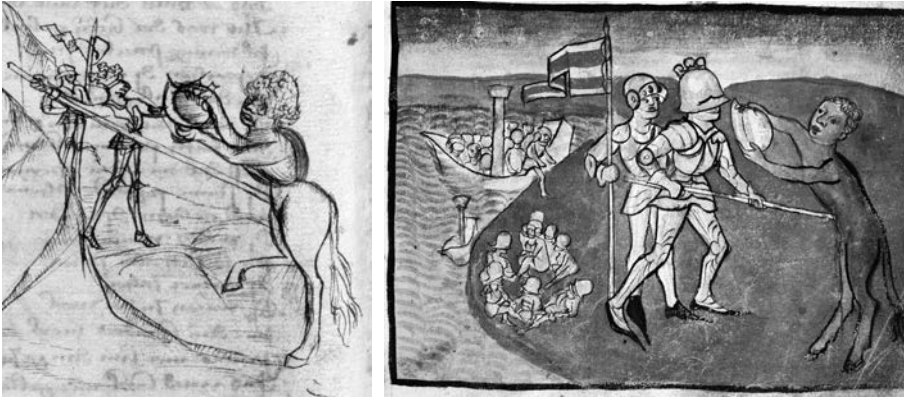


Abb. 3.4: Apollonius tötet den Kentauren Achiron, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (c), Wien 1467(?), Cod. 2886, Federzeichnung auf Papier, 280 x 213 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 25v, URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9032272&order=1&view=SINGLE (17.09.2024).

Abb. 3.5: Apollonius tötet den Kentauren Achiron, in: Heinrich von Neustadt: *Apollonius von Tyrland* (b), Mittelbayern um 1465/1467, Cod. Chart. A 689, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 289 x 210 mm. Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt, fol. 39r, URL: https://dhhb.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00014775/Chart-A-00689_00081.tif (17.09.2024).

Pferdekörper (*Ain roß niden*; V. 5001) beschrieben wird, manifestiert sich somit eine erneute Diskrepanz zwischen der textuellen und der ikonographischen Darstellung als Onokentaur. Es kommt also zu einer Vermischung unterschiedlicher Motive, die eine Darstellungspluralität bezeugt.

Außerdem weist Achiron eine Ähnlichkeit mit dem Teufel auf, die auch im Text betont wird. Er wird, und so steht er in einer Reihe mit vielen *monstra* im *Apollonius von Tyrland*, explizit mit dem Teufel assoziiert. Der Kentaur wird zunächst als *von einem wilden kunder / Des teufels mer wunder* (V. 5061–5062) bezeichnet, womit die mittelalterliche Vorstellung einer Anbindung des Monströsen an das Teuflische erkennbar wird, und anschließend wird Achiron selbst als *tievel* (z. B. V. 5071) bezeichnet. Im Abgleich mit der Ikonographie beider Handschriften greifen insbesondere die behuften Hinterbeine, der Schweif und die Farbe des Fells typische Visualisierungsmerkmale des Teuflischen auf. Im Kontrast dazu steht das höfisch anmutende Gesicht mit roten Lippen und das blonde gelockte Haar, das wie bereits bei der Sirenenkönigin eindeutig auf das klassische Schönheitsideal höfischen Personals verweist⁴⁹ und auch bei den anderen unzweifelhaft höfischen Personen im Bild erkennbar wird. Apollonius' Begleiter und einige der anderen Ritter im Hintergrund auf dem Schiff und am Ufer haben ebenfalls markant rote Lippen.

49 Vgl. auch hier Haupt: *Der schöne Körper* (Anm. 30), S. 49.

In der pikturalen Visualisierung werden also bekannte Elemente miteinander rekombiniert, um Erneuerung zu ermöglichen und so Staunen zu evozieren. Diese Darstellungspluralität des Achiron ermöglicht multiple hermeneutische Zugänge zum Wunderbaren in den Kentaurenabbildungen. Denn die Abbildungen beschränken die Vorstellungskraft des ‚Kinos im Kopf‘ nicht, sondern fördern eine offene, multidimensionale Interpretation. Ott spricht in diesem Kontext von einem Überschuss des Informationsträgers Bild gegenüber dem Text: Illustrationen würden vielfach das Informationsangebot des Textes übersteigen, beiläufig Erwähntes alleine durch Illustrationen hervorgehoben.⁵⁰ Während sich der Protagonist also darüber wundert, erneut einem Wesen zu begegnen, das durch seine ungewöhnliche Optik von der Norm abweicht, staunen die Rezipient:innen womöglich über die erneute Diskrepanz zwischen der Visualisierung in den Handschriften und dem zuvor imaginierten Aussehen. Auch wenn Achirons Visualisierung eindeutiger den Text abbildet als es zuvor bei der Sirene zu sehen war, kann auch hier von einer Brechung gesprochen werden. Die bereits aufgebaute Verwunderung über die bloße Präsenz des anthropozoomorphen Mischwesens wird dadurch gesteigert, dass gleich mehrere Deutungsmöglichkeiten angeboten werden. Auf diese Weise kann sowohl für die Handlungs- als auch für die Rezeptionsebene von einer ‚Überbietungslogik‘ gesprochen werden. Schon Gervasius von Tilbury macht in den *Otia Imperialia* darauf aufmerksam, dass es nur dann zum Fortbestand des Wunderbaren kommen kann, wenn es kontinuierlich erneuert oder gar übertroffen wird.⁵¹ Dies zeigt sich immer wieder im *Apollonius von Tyrland*. So folgen mit der Sirene und dem Kentauren in kurzem Abstand zwei Wesen aufeinander, die in mehrfacher Hinsicht vom Bekannten abweichen. Und auch im weiteren Verlauf trifft Apollonius auf seiner Reise durch den ‚Orient‘ auf immer mehr anthropozoomorphe Mischwesen, die zunehmend hässlicher, schrecklicher und menschenfeindlicher werden.⁵²

Auch am eingangs besprochenen Kentauren Schyron fällt eine Abweichung vom Imaginierten auf, die eine Darstellungspluralität erkennbar macht. Schyron besitzt keinen klar erkennbaren Pferdehinterleib und generell erinnert wenig an ihm an einen Kentauren, obwohl der Text die typischen optischen Merkmale eines Kentauren klar benennt. Einzig eine gewisse Wildheit, betont durch seine starke Ganzkörperbehaarung und die Umgebung, lässt erkennen, dass der Miniatur-Schyron kein reiner Mensch ist. Die Diskrepanz zwischen dem von der *descriptio* evozierten Aussehen Schyrons und seiner visuellen Darstellung wird deutlich.

50 Vgl. Ott: Text und Bild (Anm. 36), S. 64f.

51 Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 3), S. 4.

52 Ihre *descriptions* werden immer ausführlicher, ihre anthropozoomorphen Merkmale werden teilweise über mehrere hundert Verse beschrieben, sie erhalten Biographien und ihre monströsen Verhaltensweisen werden zuweilen mit persönlichen Schicksalsschlägen begründet und somit relativiert. Dennoch steht außer Frage, dass der Protagonist gegen sie kämpfen und sie schließlich besiegen wird.

Aber auch hier wird das Wunderbare dadurch nicht gemindert, sondern durch die erkennbare Darstellungspluralität sogar noch verstärkt.

5 Fazit

Die eingangs aufgeworfene Frage, mithilfe welcher Strategien anthropozoomorphe Mischwesen in Texten und Abbildungen des *Apollonius von Tyrland* als Bestandteil des Wunderbaren visualisiert werden und welche Auswirkungen dies auf die Protagonist:innen und unter Umständen auch auf die Rezipient:innen hat, konnte anhand zweier Visualisierungsstrategien des Wunderbaren, Brechung und Pluralität, beantwortet werden.

Nachdem die Wesen zunächst kontextualisiert und ihre *descriptions* mit zwei Handschriftenabbildungen abgeglichen wurden, zeigte sich, dass sich Text und Bild voneinander unterscheiden und dieser Umstand das Wunderbare sogar noch befördert, statt es zu mindern. Im Falle der Sirenenkönigin vollzieht sich die Wahrnehmung in ihrer textlichen Darstellung schrittweise – zunächst ausschließlich auditiv, danach durch visuelles Wahrnehmen durch den Protagonisten – und wird in Zwischenschritten mit dem eigenen ‚Film im Kopf‘ abgeglichen. Es kommt zur Diskrepanz, die Verwunderung evoziert: Die Sirene sieht ganz anders aus als durch das Gehörte und anschließend Gesehene imaginiert. Im Abgleich mit den Handschriftenabbildungen und dem wahrscheinlich bekannten Sirenenwissen kommt es vermutlich auch bei den Rezipient:innen zur Verwunderung. Diese mehrfache Brechung mit Vorstellungen, Wissen, Gehörtem und Gesehenen auf der inter- und extratextuellen Ebene und der daraus resultierenden Verwunderung verstärkt die Anbindung der Sirene an das Wunderbare.

Bei Achiron wird eine andere Visualisierungsstrategie des Wunderbaren wirksam. Hier wird Erstaunen erzeugt, indem zusätzlich zur Diskrepanz und der Brechung von Erwartung und Existenz eine Darstellungspluralität angeboten wird: So können in den Handschriftenabbildungen neben der überraschenden Abweichung von klassischen Kentaurendarstellungen auch Anleihen an teuflische Darstellungen und Onokentauren ersichtlich werden. Im Text wird Achiron zudem trotz seiner klar antagonistischen Position an die positive Kentaurentradition angebunden. Die Darstellungspluralität der Beschreibungen erzeugt Verwunderung, Achiron wird damit Teil des Wunderbaren.

Während die Sirenenkönigin in bekanntes höfisches Wissen und Motivtraditionen eingebettet, dies aber gleichzeitig mit Abweichungen gebrochen wird, bietet der Kentaure zusätzlich Variationen fremder Darstellungsverweise, die in ihrer Summe Verwunderung erzeugen. In der gemeinsamen Wirksamkeit von Text und Bild wird das Wunderbare nicht trotz, sondern gerade durch die Abweichungen und die damit verbundene Verwunderung des Protagonisten und der Rezipient:innen dargestellt. Die Visualisierung des Wunderbaren kann durch die übergreifende gemeinsame Bedeutung im gesellschaftlichen Umgang und durch bekanntes Wissen audiovisuell erkannt werden.

Pflanzenmenschen im Bild: Staunen aus Unwissen und ästhetische Faszination *

Henrike Manuwald

1 Pflanze oder Mensch?

In Ms. germ. qu. 2021 der Berliner Staatsbibliothek ist auf fol. 109v innerhalb eines doppelten Rahmens eine menschenähnliche stehende Figur in Rückenansicht zu sehen (Abb. 4.1):¹ Deutlich zu erkennen ist jedenfalls ein Rumpf mit Hals, Wirbelsäulenlinie, Taille und Gesäßbacken. Auch scheint die Figur Arme zu haben, wobei die gespreizten Finger der Hände allerdings ungewöhnlich spitz auslaufen. Auch Beine meint man zu erkennen. Jedoch wirkt es so, als ob sie in einem grünen Untergrund steckten, so dass unklar bleibt, ob die Figur Füße hat. Angesichts der Menschenähnlichkeit der Figur und der abgeschattierten gräulichen Farbgebung, die an eine Steinskulptur erinnert, ist es überraschend, dass aus dem leicht überdimensionierten ‚Hals‘, der am oberen Ende eine Vertiefung aufweist, fächerförmig vier Zweige sprießen. Einen Menschenkopf hat die Figur also nicht. Die Konstellation erscheint auf den ersten Blick außerdem deshalb seltsam, weil an das ‚rechte Bein‘ der Figur ein Hund gebunden ist, der sich von der Figur wegbewegen scheint. Der Hund ist wie die menschenähnliche Figur grau koloriert. In diesem Fall ist aber eindeutig ein belebtes Wesen gemeint, wie am erhobenen linken Vorderlauf zu erkennen ist, der eine Bewegung andeutet.

Kann diese Darstellung als Visualisierung von etwas Wunderbarem interpretiert werden in dem Sinne, dass sie Verwunderung provoziert? Heute mag die Darstellung wegen der Durchbrechung bestimmter Seherwartungen an Kunstwerke des Surrealismus erinnern, für den ‚le merveilleux‘ geradezu als Schlüsselbegriff gelten kann.² In der Tradition des Surrealismus steht eine von Birgit

* Der Duktus des Vortrags, der dem Aufsatz zugrunde liegt, wurde im Wesentlichen beibehalten; Literaturangaben sind auf das Nötigste beschränkt.

- 1 Für eine Kurzbeschreibung der Handschrift (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Ms. germ. qu. 2021) mit Bibliographie und Link zum Digitalisat vgl. den Eintrag im Handschriftencensus Nr. 8781, URL: <https://www.handschriftencensus.de/8781> (17.03.2024).
- 2 Für eine historische Einordnung der surrealistischen Auffassungen von ‚le merveilleux‘ in sich verändernde Konzepte des Wunderbaren vgl. Victoria Ferentinou: *The Quest for the Marvellous. Pierre Mabillet's Le Miroir du Merveilleux (1940), Surrealism and Art Theory*. In: *Beyond Given Knowledge. Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-Garde*. Hg. von Harri Veivo et al. Berlin, Boston 2018 (*European Avant-Garde and Modernism Studies* 5), S. 205–223, hier S. 205–210.

Jürgenssen 1975 erstellte Fotografie einer menschlichen Silhouette, die statt eines Kopfes ein Efeublatt hat (Abb. 4.2),³ sie ähnelt der eingangs beschriebenen ‚Figur‘ nicht nur in der Pflanzlichkeit des ‚Kopfes‘, sondern auch in der Körperhaltung. Aus der surrealistischen Bewegung selbst ließen sich zahlreiche Beispiele für menschlich-tierische Mischwesen wie der Minotaurus anführen;⁴ aber auch Hybridwesen aus Pflanzen und Menschen sind zu finden,⁵ zum Beispiel in einem Werk von Victor Brauner aus dem Jahr 1942, bei dem Vögel mit weiblichen Menschenköpfen (und bei einem auch weiblicher Brust) mit einem männlichen Baum-Mensch-Wesen kombiniert sind.⁶ Hingewiesen sei auch auf die Serie von Grafiken mit dem Titel *Flordali*[®] (*Les Fruits*), die Salvador Dalí 1969/1970 nach seiner im strengen Sinne surrealistischen Zeit angefertigt hat, die sich aber einer surrealistischen Bildersprache bedienen: Auf der Grundlage botanischer Illustrationen des französischen Pomologen Pierre-Antoine Poiteau aus dem Jahr 1846 hat Dalí in dieser Serie Pflanzenteile und menschliche Körperteile in verschiedenster Weise kombiniert.⁷

Diese Serie ist wegen ihres Bezugs zur Botanik in Zusammenhang mit dem eingangs beschriebenen Bild von Interesse, denn es stammt aus einem ‚Kräuterbuch‘,⁸ genauer gesagt aus einer nach Wasserzeichenbefund um 1460 verfertigten naturkundlich-medizinischen Sammelhandschrift (wohl aus dem Regensburger Raum), die Johannes Hartliebs *Kräuterbuch* enthält.⁹ Wer die Handschrift durch-

- 3 Vgl. dazu Ninja Walbers: Am eigenen Leib. Von der performativen Natureinführung ab den 1970er Jahren. In: Ich bin eine Pflanze. Naturprozesse in der Kunst. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ravensburg. 11. Juli–8. November 2015. Hg. von Nicole Fritz. Ravensburg 2015, S. 107–119, hier S. 117 mit Anm. 29f. (S. 119).
- 4 Vgl. Friedrike Voßkamp: Das Tier als Collage. Mischwesen und Mythenfiguren in der Kunst des Surrealismus. In: Surreale Tierwesen. Ausst.-Kat. Max Ernst Museum, Brühl 2021/2022. Hg. von Achim Sommer. Köln 2021, S. 44–51.
- 5 Zu „Natur-Mensch-Metamorphosen im Surrealismus“ vgl. (insbesondere im Hinblick auf Landschaften) Nicole Fritz: Naturprozesse in der Kunst. Vom Expressionismus bis in die Gegenwart. In: dies. (Hg.): Ich bin eine Pflanze (Anm. 3), S. 67–81, hier S. 71–75 (Zitat auf S. 71).
- 6 Victor Brauner: *Ohne Titel* (um 1942), Gouache, Bleistift, laviert, 23,5 x 15 cm. Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole; abgebildet in Fritz: Naturprozesse (Anm. 5), S. 74.
- 7 Vgl. Ralf Michler und Lutz W. Löpsinger (Hg.): Salvador Dalí. Das druckgraphische Werk 1924–1980. Œuvre-katalog der Radierungen und Mixed-Media-Graphiken. Unter Einbeziehung des von J. P. Schneider verlegten Werkes ‚Salvador Dalí – 257 Editions Originales 1964–1985‘ von Charles Sahli. Mit einem Vorwort von Robert Descharnes. München 1994, Kat.-Nr. 344–355, S. 175, mit Erläuterung auf S. 261. Vgl. dazu auch die Ausstellung *Reimagining Nature: Dalí's Floral Fantasies* (Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, FL, 18.05.–20.10.2024).
- 8 Zum anachronistischen Charakter der Bezeichnung vgl. Pia Rudolph: Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien 2020 (Pictura et Poesis 35), S. 39f.
- 9 Für eine Bibliographie zur Handschrift s. den Eintrag im Handschriftencensus Nr. 8781 (Anm. 1). Zur Lokalisierung und Datierung vgl. insbes. Bernhard Schnell: Kräuterbücher. Johannes Hartlieb, ‚Kräuterbuch‘. Handschrift Nr. 70.2.2. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Fröhmann-Voss und Norbert H. Ott. Hg. von Ulrike Bodemann et al. Bd. 7. München 2017. URL: <http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/70/2/2/>; zuletzt geändert am 05.12.2023 (17.03.2024).



Abb. 4.2: Birgit Jürgenssen, Ohne Titel, Fotografie, 30,9 x 23,9 cm. Wien 1975, Estate Birgit Jürgenssen, PH 1071. Bildzitat aus: *Ich bin eine Pflanze. Naturprozesse in der Kunst*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ravensburg. 11. Juli–8. November 2015. Hg. von Nicole Fritz. Ravensburg 2015, S. 97.

blättert, wird im Bereich des durchgehend mit ganzseitigen Bildern ausgestatteten *Kräuterbuchs* Pflanzendarstellungen erwarten, so wie die Darstellung des Echten Steinsamens (Meerhirse, *Milium solis*) auf der vorhergehenden Doppelseite (fol. 108v/109r). Die Rubrik über dem Bild mit der menschenähnlichen Figur auf fol. 109v bezeichnet das Dargestellte als Alraune (*Alraun*). Über dem dazugehörigen Textabschnitt, der auf fol. 110r beginnt, steht *Mandragora*. Damit sind die beiden geläufigen Bezeichnungen für ein Nachtschattengewächs angegeben, dessen Wurzeln einer menschlichen Gestalt ähneln können.

Bekanntlich wurden dieser Heilpflanze schon in der Antike magische Kräfte zugeschrieben. Im spätantiken *Herbarium* des Pseudo-Apuleius wird (in Kap. 131) besonders ausführlich beschrieben, wie sich diese bemerkenswerte Pflanze ern-

ten lässt. Wegen der gewaltigen Wirkung, die von der Pflanze ausgehe und den Tod für jeden bedeute, der sie aus der Erde ziehe, solle man sie bei der Ernte nicht berühren, sondern die Erde vorsichtig mit einem Stab entfernen. Dann sollten ‚Hände‘ und ‚Füße‘ der Pflanze mit einem Bindfaden gefesselt werden, der dann einem Hund um den Hals gebunden werden solle.¹⁰ In einer im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts wohl in Nordfrankreich entstandenen Handschrift des *Herbarium* des Pseudo-Apuleius¹¹ ist neben der Fesselung der ‚Beine‘ der Alraune-Wurzel ein weiteres für die Ernte wichtiges Detail visualisiert, dass nämlich der Hund zunächst hungrig gemacht und dann mit Futter dazu bewegt werden solle, an der Wurzel zu zerren (Abb. 4.3): Der Hund strebt mit ausgestreckter Zunge einer Schüssel zu. Während die ‚Hände‘ und ‚Füße‘ der Alraune-Figur eher pflanzlich wirken, da keine Finger und Zehen ausdifferenziert sind, ist der Rumpf unter anderem durch die Ausarbeitung von Hals und Brustlinie wie der eines Menschen gestaltet. Entsprechend zeigt die untere Hälfte des ‚Kopfes‘ einen Nasenansatz, Mund und Bart; erst darüber setzt ein Blattkranz an.¹² Typischerweise sind die Alraune-Wurzeln in der Darstellung ihrer Ernte wie Menschen mit dem ‚Kopf‘ nach oben dargestellt, ohne dass sie eingegraben wirken. Nur selten ist – wie in Randzeichnungen des auf 1310/1320 zu datierenden *Queen Mary Psalters*¹³ – visualisiert, dass sich die Wurzeln im Erdboden befinden. Es ist auffällig, dass sie ‚kopfüber‘ in der Erde stecken und die Blätter den ‚Füßen‘ entspringen.¹⁴ Menschliche Geschlechtsmerkmale der anthropomorphen Wurzeln machen außerdem sichtbar, dass es männliche und weibliche Alraune-Pflanzen gibt.

10 Vgl. Antonii Musae *De herba Vettonica liber*. Pseudoapulei *Herbarius*. Anonymi *De taxone liber*. Sexti Placiti *Liber medicinae ex animalibus*, etc. Hg. von Ernst Howald und Henry E. Siegrist. Leipzig 1927 (*Corpus medicorum latinorum* 4), S. 222. Vgl. dazu Carina Nolte: Zwischen Aberglaube und Heilung – Die Alraune im Mittelalter. In: *Mensch-Natur-Wechselwirkungen in der Vormoderne. Beiträge zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Umweltgeschichte*. Hg. von Margit Mersch. Göttingen 2016, S. 287–306 (mit weiterer Literatur), bes. S. 296 (mit Übersetzung der Textstelle). Zu weiteren antiken Quellen und deren Rezeption vgl. ebd., S. 295f.; Tom De Schepper: *De man in de mandragora*. In: *Kennis in beeld. Denken en doen in den Middeleeuwen*. Hg. von Orlanda S. H. Lie et al. Hilversum 2014 (*Artesliteratuur in de Nederlanden* 8), S. 160–167, hier S. 165 mit Anm. 7f. (S. 167); Sivan Gottlieb: ‘Already Verified’. A Hebrew Herbal between Text and Illustration. In: *Drugs in the Medieval Mediterranean. Transmission and Circulation of Pharmacological Knowledge*. Hg. von Petros Bouras-Vallianatos und Dionysios Ch. Stathakopoulos. Cambridge 2023, S. 204–242, hier S. 222–231.

11 Leiden, Universitätsbibliothek, BPL 1283, fol. 35v. Für ein Katalogisat mit Bibliographie vgl. URL: <http://hdl.handle.net/1887.1/item:851469> (17.03.2024).

12 Es gibt auch Beispiele für Mandragora-Darstellungen mit voll ausgearbeiteten Köpfen. Vgl. die Bildauswahl in De Schepper: *De man* (Anm. 10); Nolte: *Zwischen Aberglaube und Heilung* (Anm. 10); Gottlieb: ‘Already Verified’ (Anm. 10), S. 222–231.

13 London, British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 119v (Digitalfaksimile der BL vorhanden, aber Stand November 2024 nicht zugänglich). Vgl. dazu De Schepper: *De man* (Anm. 10), S. 164f.

14 Für ein Beispiel für die Darstellung einer eingegrabenen Wurzel, aus deren ‚Kopf‘ Blätter sprießen vgl. eine norditalienische Handschrift des *Tacuinum sanitatis in medicina* vom Ende des 14. Jahrhunderts: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644, fol. 40r; abgebildet in Nolte: *Zwischen Aberglaube und Heilung* (Anm. 10), S. 299, Abb. 5; zur Handschrift vgl. folgendes Katalogisat mit Link zum Digitalisat: URL: <https://manuscripta.at/?ID=36297> (17.03.2024).

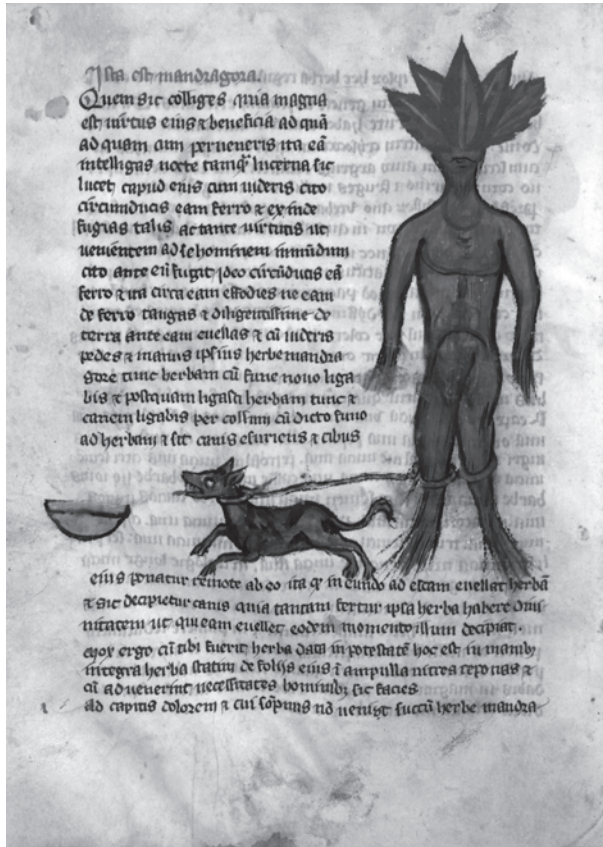


Abb. 4.3: Mandragora in Kräuterbuch, in: Pseudo-Apuleius: *Herbarium Apulei* und andere Texte, Nordfrankreich(?), 1. Viertel 14. Jh., BPL 1283, Pergamenthandschrift, 22 x 16,4 cm. Leiden, Universitätsbibliothek, fol. 35v. [Public Domain Mark 1.0].

Diese botanische Information findet sich auch in Hartliebs Text.¹⁵ Im Einklang mit der Textvorlage für diesen Abschnitt, dem *Buch der Natur* Konrads von Megenberg,¹⁶ thematisiert Hartlieb allerdings weder die magischen Kräfte der Pflanze noch irgendwelche Besonderheiten, die bei ihrer Ernte zu beachten wären. Zwar gelten die Illustrationen als konzeptioneller Bestandteil von Hartliebs *Kräuterbuch*, die aus Vorlagen übernommene Ikonographie wurde jedoch offenbar nicht an den Text angepasst.¹⁷ So finden wir in der bildlichen Darstellung den tradierten Hund

15 Vgl. Johannes Hartlieb: *Kräuterbuch*. Zum ersten Mal kritisch hg. von Gerold Hayer und Bernhard Schnell. Wiesbaden 2010 (Wissensliteratur im Mittelalter 47), Kap. 109 (S. 114f.).

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Hayer und Schnell: Die Illustrationen. In: Johannes Hartlieb: *Kräuterbuch* (Anm. 15), S. 52–57, hier S. 56.

(ohne dass allerdings eine Fesselung der ‚Füße‘ angezeigt wäre). Bei entsprechendem Kontextwissen kann der Hund als Verweis auf die magischen Kräfte der Pflanze interpretiert werden.

Unabhängig davon ist meines Erachtens die Kombination von menschlichen und pflanzlichen Elementen bei der Darstellung der Alraune-Wurzel, die hier zu einer Uneindeutigkeit führt, als potenziell wunderbar im Sinne von ‚staunenswert‘ anzusehen. Doch hat gerade der Vergleich mit surrealistisch geprägten Kunstwerken erkennen lassen, in welchen unterschiedlichen Kontexten und mit entsprechend verschiedenen Implikationen solche Pflanzenmenschen ins Bild gesetzt werden können. Ist man also berechtigt, vom bloßen Phänomen eines uneindeutigen Wesens oder Mischwesens auf Verwunderung auf der Rezipientenseite zu schließen? Ist das Vorwissen für die Reaktion entscheidend? Kann es sein, dass die Darstellung ihren staunenswerten Charakter verliert, sobald sie als gängige Darstellung einer Alraune eingeordnet wird? Oder kann man postulieren, dass wegen der Unbestimmtheit der Figur (zwischen Pflanze und Mensch) trotzdem ein Moment der ästhetischen Faszination bleibt?¹⁸ Grundsätzlicher gefragt: Woran kann man bei Bildern das Wunderbare überhaupt festmachen? Dazu seien zunächst einige allgemeine Überlegungen angestellt, bevor das Problem konkret an einigen Fallstudien zur visuellen Kombination von Pflanze und Mensch diskutiert wird.

2 Das Wunderbare im Bild?

In ihrem programmatischen Beitrag „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie“ (2018) haben Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz festgehalten, dass das Wunderbare vom wahrnehmenden Subjekt abhängig ist, da Phänomene insbesondere dann als wunderbar wahrgenommen werden, wenn „die ursächliche Herleitung des Phänomens oder seine Einbindung in bekannte Klassifikationsformen des Wissens zumindest vorübergehend nicht gelingt“.¹⁹ Dem Problem unterschiedlicher Rezeptions-

18 Andreas Degen zeichnet in seiner Begriffsgeschichte eine historische Entwicklung von einer physischen über eine epistemologische zu einer ästhetischen Faszination nach, die er ab der Zeit um 1800 ansetzt. Vgl. Andreas Degen: *Ästhetische Faszination. Die Geschichte einer Denkfigur vor ihrem Begriff*. Berlin, Boston 2017 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte 87 [321]). Unabhängig von dieser Entwicklungslinie bestimmt er Faszination allgemein als „Herausforderung des Intelligiblen durch das Sinnliche“ (ebd., S. 9). Ausgehend von der Annahme, dass Verstehensprozesse mögliche Uneindeutigkeiten auf der Darstellungsebene nicht vollständig auflösen, wird im Folgenden auch für mittelalterliche Werke die Möglichkeit einer ästhetischen Faszination nicht ausgeschlossen.

19 „Weicht etwas von gewohnten Ordnungen und vom gewohnten Lauf der Dinge ab, so kann das Staunen auslösen, eine Reaktion, die anzeigt, dass die ursächliche Herleitung des Phänomens oder seine Einbindung in bekannte Klassifikationsformen des Wissens zumindest vorübergehend nicht gelingt. Das Wunderbare ist damit grundsätzlich relational: Es entsteht im Zuge eines Wahrnehmungsprozesses, bei dem Objekt und Subjekt der Wahrnehmung in ein Wechselverhältnis treten und eine Interaktion zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem stattfindet. Es ist also immer ein Wissenshorizont des Gewohnten vorauszusetzen.“

voraussetzungen solle im gemeinsamen Projekt durch die Konzentration auf Phänomene begegnet werden, die in den historischen Texten selbst als wunderbar oder fremdartig bezeichnet würden.²⁰ Der Ansatz wird unter anderem an der Episode zu den sogenannten Blumenmädchen aus dem *Straßburger Alexander* exemplifiziert,²¹ die hier von besonderem Interesse sind, weil im Text über ihre Genese gesagt wird, dass sie aus Blütenkelchen kämen (V. 4791/5241–4815/5265).²² Für die Identifizierung des Wunderbaren in dieser Episode ist für Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz jedoch nicht die ungewöhnliche Verbindung von Pflanze und Mensch entscheidend, sondern die Beschreibung der Wirkung der Blumenmädchen und ihres Gesanges als exzeptionell durch die Alexanderfigur, bei der im entsprechenden Abschnitt des *Straßburger Alexander* Figuren- und Erzählebene zusammenfallen.

Bei Bildern fehlt eine solche explizite Beschreibung der Wahrnehmung, was es gerade bei einem großen historischen Abstand umso schwieriger macht zu beurteilen, was als wunderbar eingeordnet worden sein könnte. Allerdings können Wissenskontexte rekonstruiert werden, anhand derer sich der ‚Wissenshorizont des Gewohnten‘ und Abweichungen davon tentativ beschreiben lassen. Dabei ist zu bedenken, dass auch synchron von verschiedenen Wissensständen auszugehen ist. Ich verweise nur auf die von Falk Quenstedt und Tilo Renz eingehend untersuchte Stelle aus dem Vorwort zum dritten Buch der *Otia imperialia* des Gervasius von Tilbury, wonach Wunderbares sich durch ‚unser‘ Unvermögen konstituieren zu erklären, warum etwas so ist, wie es ist.²³ Im Umkehrschluss heißt das, dass durch

zen, vor dem und im Verhältnis zu dem sich das Wunderbare als ein Wahrnehmungsprozess entfaltet.“ Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. Working Paper des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ 12/2018, URL: https://www.sfb-episteme.de/Listen_Read_Watch/Working-Papers/No_12_Eming_Quenstedt_Renz_Das-Wunderbare/index.html (17.03.2024), S. 2. Zum Zusammenhang von Staunen und Unwissen vgl. auch Mireille Schnyder: Staunen und *conversio*. In: Zwischen Ereignis und Erzählung. Konversion als Medium der Selbstbeschreibung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Julia Weitbrecht, Werner Röcke und Ruth von Bermuth. Berlin, Boston 2016 (Transformationen der Antike 39), S. 169–185, hier S. 169f.; Nicola Gess und Mireille Schnyder: Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung. In: Staunen als Grenzphänomen. Hg. von Nicola Gess et al. Paderborn 2017 (Poetik und Ästhetik des Stauens 1), S. 7–15, hier S. 7f.

20 Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 19), S. 3–6.

21 Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 19), S. 11–14.

22 Der *Straßburger Alexander* ist zitiert nach: Pfaffe Lamprecht: *Alexanderroman*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg., übers. und kommentiert von Elisabeth Lienert. Stuttgart 2007, S. 155–553.

23 [...]; *sed et mirabilia constituit ignorantia reddende rationis quare sic sit*. Gervase of Tilbury: *Otia imperialia*. Recreation for an Emperor. Hg. und übers. von S. E. Bans und J. W. Binns. Oxford 2002 (Oxford Medieval Texts), S. 558; vgl. auch Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden*. *Otia imperialia*. Eingeleitet, übers. und mit Anm. versehen von Heinz Erich Stiene. Zweiter Halbband. Stuttgart 2009 (Bibliothek der Mittellateinischen Literatur 7), S. 309. Vgl. dazu Falk Quenstedt und Tilo Renz: Kritik und Konstruktion des Wunderbaren in den *Otia imperialia* (1214) des Gervasius von Tilbury. In: Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur. Hg. von Stefanie Kreuzer und Uwe Durst unter Mitarbeit von Caroline

eine Erklärung etwas, das von der ‚gewohnten Wahrnehmung‘ abweicht, weniger wunderbar erscheinen kann. Gervasius selbst hebt hervor, dass über das, was man häufig wahrnehme und woran man gewöhnt sei, nicht mehr gestaunt werde.²⁴

Für die Untersuchung der Frage, unter welchen Umständen Pflanzenmenschen als wunderbar empfunden worden sein mögen, stellen sich vor diesem Hintergrund zwei Aufgaben: Zum einen gilt es eine Abweichung von der ‚gewohnten Wahrnehmung‘ plausibel zu machen, zum anderen potenzielle Gewöhnungseffekte auszuloten.

3 Pflanzenmenschen als *mirabilia*

Bei Darstellungen wie der der Mandragora in der Berliner Handschrift Ms. germ. qu. 2021 (Abb. 4.1), bei der menschenähnliche Züge des Figurenkörpers einen Kopf erwarten lassen, an dessen Stelle sich aber Zweige finden, ist anzunehmen, dass spontan ein Wahrnehmungsprozess in Gang kommt, wie ihn Gervasius' Vorwort zum dritten Buch der *Otia imperialia* für *miracula* und *mirabilia* beschreibt:

Que inaudita percipiuntur amplectimur, tum ex mutatione cursus naturalis quam admiramur, tum ex ignorantia cause cuius ratio nobis est imper-scrutabilis, tum ex assuetudine nostra quam in aliis uariari sine cognitione iudicii iusti cernimus.²⁵

Was als Außergewöhnliches wahrgenommen wird, das halten wir fest: einmal weil ein natürlicher Ablauf verkehrt wird – was uns in Erstaunen versetzt; sodann, weil wir die Ursache nicht kennen, deren Wirken für uns unergründlich ist; schließlich auch, weil etwas von unserer gewohnten Wahrnehmung abweicht, ohne dass wir eine plausible Erklärung dafür hätten.²⁶

Der komposite Charakter der Alraune-Darstellung kann als Abweichung vom sonst in der Natur Gegebenen erscheinen, allerdings nur, solange das Wissen zur Einordnung des Phänomens fehlt. Bei Beschreibungen von *mirabilia* finden sich wesentlich häufiger Mischwesen bestehend aus Mensch und Tier²⁷ als Mischwe-

Frank. Paderborn 2018 (Traum – Wissen – Erzählen 3), S. 251–262, hier S. 254–256; zur Einordnung vgl. außerdem Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*. New York 1998, S. 21–25; Michelle Karnes: *Medieval Marvels and Fictions in the Latin West and the Islamic World*. Chicago, London 2022, S. 9–14.

24 *Quia vero ante oculos nostros cotidiana de hiis documenta uersantur, non genere minus mirabili, sed ipsa uisus assiduitate uilescent* [...]. Gervase of Tilbury: *Otia imperialia* (Anm. 23), S. 562. – „Doch weil dergleichen Phänomene, die auf ihre Weise nicht weniger wunderbar sind, sich jeden Tag vor unseren Augen abspielen, sind wir an sie gewöhnt und machen uns nichts mehr daraus.“ Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden* (Anm. 23), S. 311.

25 Gervase of Tilbury: *Otia imperialia* (Anm. 23), S. 558.

26 Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden* (Anm. 23), S. 308f. (mit Veränderungen).

27 Sie stehen in antiker Tradition. Vgl. dazu Irene Berti und Filippo Carlà-Uhink: *Mixanthropoi*. Die mittelalterliche Rezeption antiker hybrider Kreaturen. In: *Mittelalterliche Mythenrezept-*

sen aus Mensch und Pflanze,²⁸ aber der chimärenhafte Charakter beider Typen erlaubt den Schluss, dass auch Pflanzenmenschen auf den ersten Blick als stauenswert wahrgenommen worden sein dürften. Über den kompositen Charakter der Mischwesen hinaus kann bei der Kombination von Pflanze und Mensch noch der Aspekt des Wachsens relevant sein.

Bekanntlich ist eine ‚Naturwidrigkeit‘ bestimmter Kombinationen von Pflanze und Mensch in einem ganz anderen Kontext thematisiert worden, nämlich bereits in der Antike in Vitruvs Kritik an der Ornamentform der Grotteske.²⁹ Vitruv kritisiert explizit, dass aus einer Ranke doch schließlich keine Wesen herauswachsen könnten, die halb Blume und halb (menschliche) Figur seien. Ähnlich wie Horaz, wenn er in seiner *Ars poetica* (V. 1–13) ein menschlich-tierisches Mischwesen anführt,³⁰ geht es Vitruv um die Verurteilung einer bestimmten künstlerischen Form,³¹ was von der Frage nach dem Wunderbaren wegführt. Dasselbe gilt für die Diskussion der Grotteske als Ornamentform, ihrer Wiederentdeckung im 15. Jahrhundert und der Frage ihres Verhältnisses zu dem Grotesken als Kunstprinzip.³² Es sei nur in Erinnerung gerufen, dass auch im Kontext von Kunsttheorie und Poetik über die Wirkung von Mischwesen reflektiert wurde. In der im Mittelalter breit rezipierten Horaz-Stelle³³ ist von Gelächter als erwartbarer Reaktion auf die Disparatheit der Bestandteile der Figur die Rede (V. 5), also nicht vom Staunen über etwas Wunderbares. In beiden Fällen geht es aber um Wirkungen, die entstehen, wenn Erwartungen durchbrochen werden.

tion. Paradigmen und Paradigmenwechsel. Hg. von Ulrich Rehm. Wien, Köln, Weimar 2018 (Sensus 10), S. 193–221.

- 28 Vgl. aber z. B. die Darstellung einer anthropomorphisierten Alraune in ‚Afrika‘ auf der Hereforder Weltkarte vom Ende des 13. Jahrhunderts, vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 23), S. 28f. (mit Detailabbildung); für eine farbige Reproduktion vgl. URL: <http://www.themappamundi.co.uk/> (17.03.2024). – Nicht näher betrachtet wird hier der Fall, dass Tiere wie das Bormetzwild aus Pflanzen erwachsen, vgl. dazu Daston und Park: ebd., S. 35–37.
- 29 *quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari?* (7,5,4). „Wie kann nämlich ein Rohr[,] ein Dach oder ein Lampenständer den Schmuck eines Giebels oder ein so zarter und biegsamer Stengel ein darauf sitzendes Figürchen tragen, oder wie können aus Wurzeln und Stengeln bald Blumen, bald Halbfiguren hervorsprossen?“ Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Lateinisch und deutsch. Übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch. 2., durchges. Aufl. Darmstadt 1976, S. 334f.
- 30 Vgl. Horaz: *Ars poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer, bibl. ergänzt von Niklas Holzberg. Ditzingen 2017.
- 31 Vgl. dazu als Standardwerk Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957, S. 21.
- 32 Vgl. dazu u. a. Dorothea Scholl: Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004 (*Ars rhetorica* 11); Susanne Frieder: ‚Ci rappresenta una sconvenevolissima inventione‘. Überlegungen zum Status der Grotteske um die Mitte des Cinquecento. In: *Mirabilatio. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft*. Hg. von Christoph Strosetzki und Dominique de Courcelles. Heidelberg 2015 (Beihefte zum Euphorion 88), S. 297–313.
- 33 Zur Rezeption vgl. Klaus Niehr: Horaz in Hildesheim – Zum Problem einer mittelalterlichen Kunsttheorie. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 1–24.

Dieser Aspekt ist auch für einen weiteren Bereich zentral, der für die Einordnung von ‚Pflanzenmenschen‘ relevant erscheint: die Mnemotechnik. Im Zusammenhang mit mentalen Erinnerungsbildern wird in verschiedenen Abhandlungen diskutiert, wie sie beschaffen sein sollten, damit sie gut im Gedächtnis blieben.³⁴ So führt der Verfasser der *Rhetorica ad Herennium* aus, dass der Geist (*animus*) nicht durch das Alltägliche, sondern nur durch Neues und Bewundernswertes bewegt werde,³⁵ um im Folgenden (3,36f.) zu erläutern, dass der ungewöhnliche Charakter durch Normabweichungen aller Art erreicht werden könnte (z. B. durch die Größe der imaginierten Gegenstände, ihre Lächerlichkeit oder ihr Beschmiertsein mit Blut).³⁶ Chimärenhafte Wesen werden in der *Rhetorica ad Herennium* und entsprechenden Traktaten meines Wissens nicht erwähnt, auch wenn sie dem allgemeinen Kriterium der Normabweichung entsprechen.

Mischwesen begegnen jedoch bei materiellen Bildern, für die eine mnemotechnische Funktion diskutiert wird (wie Marginalien in Handschriften),³⁷ oder als solchen konzipierten Gedächtnisbildern (wie dem ‚Siebenlasterweib‘ bzw. der ‚Figura mundi‘).³⁸ Beim Siebenlasterweib kommt es gerade nicht auf einen Überraschungseffekt an, denn die Figur soll dazu dienen, die Laster zu memorieren. Sie dürfte – legt man antike und mittelalterliche Aussagen zu mentalen Gedächtnisbildern zugrunde – aber nur dann als Memorierfigur geeignet sein, wenn sich der Effekt des Ungewöhnlichen nicht vollkommen abgenutzt hat.

Für die folgenden Fallstudien bedeutet dieses Spektrum der Wirkung und Funktion von Erwartungsdurchbrechungen, dass das Wunderbare umso schwerer festzumachen sein dürfte. So sollen die Beispiele vor allem dazu dienen, diese Schwierigkeiten aufzuzeigen. Bewusst werden bei der Analyse die einschlägigen

34 Vgl. dazu den grundlegenden Überblick bei Ludwig Volkmann: *Ars memorativa*. Wien 1929 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N.F. Sonderheft 30), S. 114–118, außerdem Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. 2., überarb. Aufl. Cambridge 2008 (Cambridge Studies in Medieval Literature 70), S. 56–194.

35 *Docet igitur nos ipsa natura, quid oporteat fieri. Nam si quas res in vita videmus parvas, usitatas, cottidianas, meminisse non solemus, propterea quod nulla nova nec admirabili re commovetur animus; at si quid videmus aut audimus egregie turpe, inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus.* (3,35). „Uns lehrt also die Natur selbst, was getan werden muß. Denn wenn wir im Leben unbedeutende, gewöhnliche, alltägliche Dinge sehen, prägen wir uns diese gewöhnlich nicht ein, deswegen weil unser Sinn durch keine neuartige und bewundernswerte Sache beeindruckt wird; aber sehen oder hören wir etwas ausnehmend Schändliches, Unehrenhaftes, Ungewöhnliches, Bedeutendes, Unglaubliches, Lächerliches, so prägen wir uns dies gewöhnlich für lange ein.“ *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch – Deutsch. Hg. und übers. von Theodor Nüßlein. 2. Aufl. Düsseldorf 1998 [1994], S. 174f.

36 Ähnliche Empfehlungen finden sich auch in mittelalterlichen Gedächtnistraktaten. Vgl. Carruthers: *The Book of Memory* (Anm. 34), S. 166f. zu dem Thomas Bradwardine zugeschriebenen Traktat *De memoria artificiali adquirenda* (vgl. eine englische Übersetzung ebd., S. 361–368).

37 Vgl. dazu exemplarisch Carruthers: *The Book of Memory* (Anm. 34), S. 315.

38 Vgl. dazu Nikolaus Henkel: *Schauen und Erinnern. Überlegungen zu Intentionalität und Appellstruktur illustrierter Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts*. In: *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*. Hg. von Volker Honemann, Sabine Griesse und Falk Eisermann. Tübingen 2000, S. 209–244, hier S. 229–238.

Wissenskontexte jeweils erst einmal ausgeblendet. Stattdessen erfolgt eine Annäherung an das Dargestellte vom Bildphänomen her, mit einer groben Sortierung nach ‚Pflanzen, die aus Menschen wachsen‘, und ‚Menschen, die aus Pflanzen wachsen‘.

4 Pflanzen, die aus Menschen wachsen

In der linken Miniatur auf fol. 9v einer Bologneser Handschrift wohl aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Abb. 4.4) ist rechts eine weibliche Figur in einem roséfarbenen Gewand zu sehen, die von einer weiblichen Figur in einem blauen Gewand umfasst wird.³⁹ Aus den über dem Kopf zusammengeführten Händen wachsen Zweige bzw. die Finger der linken Hand erscheinen als Zweige, die in eine Baumkrone münden. Der linke Arm hat ebenfalls die Farbe der Zweige, scheint also zum pflanzlichen Element der Figur zu gehören. Nimmt man den Bildkontext hinzu, wird deutlich, dass hier letztlich kein seltenes Pflanze-Mensch-Wesen ins Bild gesetzt ist, sondern ein Übergangsstadium; denn innerhalb des Rahmens des linken Bilds ist dieselbe weibliche Figur (identifizierbar an ihrem roséfarbenen Gewand) links im Vordergrund ganz als Mensch zu sehen, in der Miniatur rechts daneben überwiegt die Baumnatur (die Körperhaltung verweist darauf, dass dieselbe Figur gemeint ist). Schon aus der Bilderfolge lässt sich erschließen, dass ein Verwandlungsprozess dargestellt worden ist. In der Tat handelt es sich um Bilder zu Ovids *Metamorphosen*, konkret um die Darstellung der Verwandlung Daphnes.⁴⁰ Diese Verwandlung dürfte als wunderbar empfunden worden sein, da sie den Naturgesetzen widerspricht.

Das Wunderbare der Verwandlung wird allerdings in den Wissenskontexten, die aus der Textumgebung der Miniaturen zu erschließen sind, nicht herausgestellt, ja sogar konterkariert. Denn die Miniaturen befinden sich in einem Exemplar des *Ovidius moralizatus* des Petrus Berchorius. Dort wird zwar in einer Zusammenfassung der ovidischen Erzählung gesagt, dass die Götter Daphne auf der Flucht vor Phoebus, der sie habe schänden wollen, in einen Lorbeerbaum verwandelt hätten, so dass sie ihre Jungfräulichkeit habe bewahren können. In der allegorischen Auslegung wird der Lorbeerbaum dann aber gerade als bestimmter Menschentyp ausgedeutet: Phoebus wird als Teufel interpretiert, Daphne als verfolgte christliche Seele, der entstehende Lorbeer als

39 Gotha, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, Memb. I 98. Für ein Digitalisat der Handschrift vgl. URL: https://dwb.thulb.uni-jena.de/servlets/solr/dwb_restricted?qry=berchorius (17.03.2024). Vgl. einführend dazu Dieter Blume und Christel Meier (Hg.): Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert. 2 Bde. Bd. 1: dies. und Caroline Smout: Die Metamorphosen Ovids in der Deutung des Petrus Berchorius und in den italienischen Bildzyklen des 14. Jahrhunderts. Berlin, Boston 2021, bes. S. 61–146; Bd. 2: Petrus Berchorius: ‚Ovidius moralizatus‘. Textedition, Übersetzung, Kommentar, in Zusammenarbeit mit Anna Stenmans hg. von Christel Meier. Berlin, Boston 2021.

40 Zu den Miniaturen vgl. Blume und Meier (Hg.): Petrus Berchorius (Anm. 39), Bd. 1, S. 102.

eine fromme Person, tugendhaft und vollkommen, dadurch dass sie ihre ziellos schreitenden Füße fest einwurzelt, eine Rinde der Reue anlegt, und Zweige guten Strebens annimmt und das Grün eines ehrenvollen Lebenswandels niemals ablegt. Denn, so verwandelt, wird sie das Begehren des Phoebus nicht fürchten und die Unversehrtheit des Geistes und Herzens bewahren, Io. 20,14: „Sie wandte sich um und sah Jesus.“⁴¹

Blickt man mit diesem Wissenshorizont auf die Miniaturen und folgt der Interpretation des Ereignisses als innere Verwandlung, wird die Verbindung von Pflanze und Mensch zeichenhaft. Allerdings bleibt im Übergangsbild ein ästhetischer Effekt der Uneindeutigkeit, weil unklar ist, ob man nun Hände oder Zweige vor sich hat.

Ebenfalls auf eine allegorische Auslegung zielt eine Darstellung im *Speculum humanae salvationis* in einer heute in der Stiftsbibliothek in Kremsmünster befindlichen Handschrift aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, die im alemannischen Raum entstanden ist: Die Darstellung zeigt einen träumenden König mit einer Figur, die sich – bei entsprechendem Kontextwissen – als Trauminhalt interpretieren lässt (Abb. 4.5).⁴² Zu sehen ist eine weibliche gekrönte Figur, deren Gewand vorne so geöffnet ist, dass man erkennen kann, dass quasi aus dem Brustbein symmetrisch zwei beblätterte Zweige wachsen; diese Zweige hält sie in ihren Händen. Die Pflanze tritt hier zum vollständigen Körper hinzu; eine solche Körpererweiterung könnte ein Anzeichen für Monstrosität sein.⁴³ In vergleichbaren Darstellungen ist das Gewächs als Weinstock identifizierbar.⁴⁴ Dann verweist es noch deutlicher auf das Motiv des Traumes des medischen Königs Astyages, der träumte, dass aus dem Schoß seiner Tochter Mandane ein Weinstock wachsen würde, der bald ganz Asien überschatten würde. Traumdeuter interpretierten das so, dass der Sohn Mandanes, Kyros II., anstelle des Großvaters herrschen würde, weshalb Astyages versuchte, das Kind zu töten. Im *Speculum humanae salvationis* dient der Traum des Astyages als Typus für die Verkündigung an Anna, da Annas Tochter Maria den Erlöser gebären werde, so wie die Tochter des Astyages Kyros gebär, der das jüdische Volk

41 Für die Übersetzung und die Edition der Textpassage vgl. Petrus Berchorius: ‚Ovidius moralizatus‘ (Anm. 39), S. 137, Z. 15–S. 138, Z. 4, Zitat auf S. 138, Z. 12–21: *id est religiosa persona virtuosa et perfecta, pedes vanorum gressuum radicaliter figendo, corticem penitentie induendo et ramos bonarum affectionum acquirendo et virorem honeste conversationis numquam deponendo. Sic enim commutata istius Phebi cupidinem non timebit et integritatem mentis et cordis conservabit*, Io. 20: *Conversa retrorsum vidit Iesum*.

42 Kremsmünster, Stiftsbibliothek, Cod. 243, fol. 8v. Für ein Katalogisat mit Bibliographie vgl. URL: https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=35908 (17.03.2024).

43 Zu zusätzlichen Körperteilen als Zeichen für Monstrosität vgl. Rudolf Simek: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*. 2., verb. Aufl. Wien, Köln, Weimar 2019, S. 69–80.

44 Vgl. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2612, fol. 5v (Südwestdeutschland/Österreich, 1336?). Für ein Katalogisat mit Bibliographie und Link zum Digitalisat vgl. URL: https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=5601 (17.03.2024).

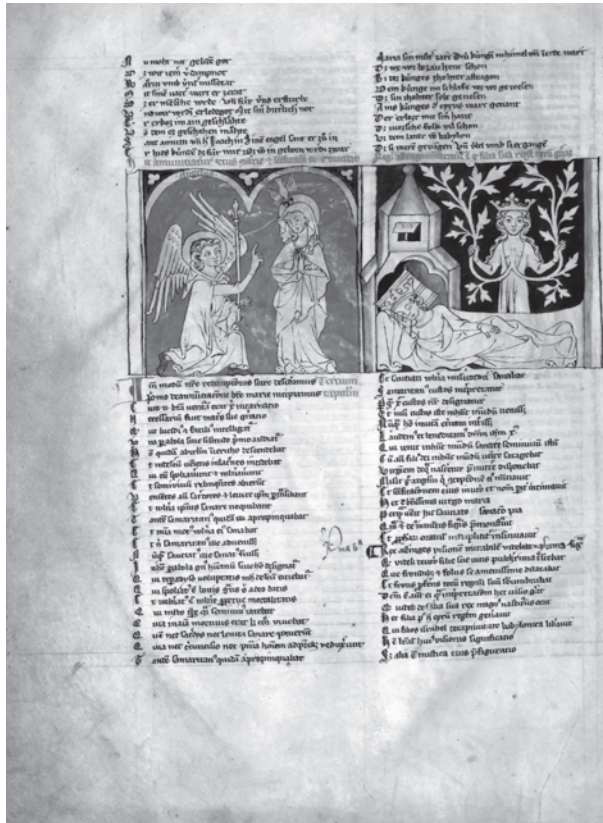


Abb. 4.5: Verkündigung und Traum des Astyages, in: *Speculum humane salutacionis*, alemannischer Raum, 2. Viertel 14. Jh., Cod. 243, Pergamenthandschrift, 33 x 25,5 cm. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, fol. 8v.

[Mit freundlicher Genehmigung der Stiftsbibliothek Kremsmünster.]

aus der Babylonischen Gefangenschaft erlöst habe.⁴⁵ Die Verbindung von Pflanze und Mensch beansprucht als Traumbild nicht, Abbild einer in der Natur denkbaren Konstellation zu sein. Durch die Darstellung im materiellen Bild könnte jedoch

⁴⁵ Vgl. Manuela Niesner: *Das Speculum Humane Salutacionis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Übersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text*. Köln, Weimar, Wien 1995 (Pictura et poesis 8), S. 45f. (mhd. Text), 180f.; Susanne Wittekind: *Visualizing Salvation: The Role of Arboreal Imagery in Manuscripts of the Speculum Humane Salutacionis*. In: *The Tree. Symbol, Allegory and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*. Hg. von Pippa Salonijs und Andrea Worm. Turnhout 2014 (International Medieval Research 20), S. 117–142, hier S. 118 (auch zur *Historia Scholastica* des Petrus Comestor als Quelle).

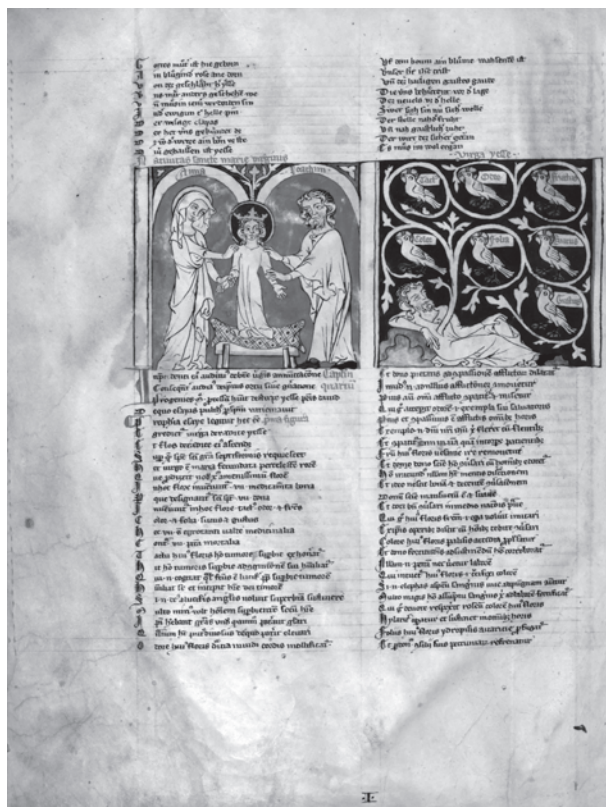


Abb. 4.6: ‚Geburt‘ Mariens und Wurzel Jesse, in: *Speculum humanae salvationis*, alemannischer Raum, 2. Viertel 14. Jh., Cod. 243, Pergamenthandschrift, 33 x 25,5 cm.

Kremsmünster, Stiftsbibliothek, fol. 9v.

[Mit freundlicher Genehmigung der Stiftsbibliothek Kremsmünster.]

wegen der relativen Seltenheit des Motivs ein Irritationsmoment entstehen, das durch die Auslegung erst wieder eingeholt werden muss.

Anders dürfte der Effekt – auch heute – bei Darstellungen der Wurzel Jesse sein, da das Baumbild als Abstammungsdiagramm hochgradig konventionalisiert ist. Im Fall der Wurzel Jesse geht es bekanntlich auf eine wörtliche Illustration von *radix Jesse* (Röm 15,12) zurück.⁴⁶ In der Handschrift des *Speculum humanae salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster finden sich zwei Ausprägungen des Motivs: Auf fol. 9v bilden die Zweige medaillonartige Felder für die sogenann-

⁴⁶ Vgl. Alois Thomas: [Art.] Wurzel Jesse. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 4. Rom u. a. 1972, Sp. 549–558, hier Sp. 549. Zu verschiedenen Ausprägungen des Baummotivs vgl. die Beiträge in Salonijs und Worm (Hg.): *The Tree* (Anm. 45).



Abb. 4.7: Wurzel Jesse, in: *Speculum humanae salvationis*, alemannischer Raum, 2. Viertel 14. Jh., Cod. 243, Pergamenthandschrift, 33 x 25,5 cm. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, fol. 55r. [Mit freundlicher Genehmigung der Stiftsbibliothek Kremsmünster.]

ten Geisttauben (Abb. 4.6),⁴⁷ auf fol. 55r wird auch die Abstammung Jesu ins Bild gesetzt (Abb. 4.7),⁴⁸ allerdings wegen eines mariologischen Fokus stark verkürzt. Maria scheint dort auf einem durch Zweige gebildeten Sitz zu thronen (in anderen Darstellungen ist der Sitz in Anspielung auf die aus der Wurzel hervorgehende Blume als Blütenkelch gestaltet).⁴⁹ Die Zweige des Baums sind hier eindeutiger als Umrahmungen von Medaillons gestaltet, in denen sich Halbfiguren von Propheten befinden. In beiden Bildern wächst der Stamm des Baumes aus dem Körper

47 Vgl. dazu Niesner: *Das Speculum Humanae Salvationis* (Anm. 45), S. 47f. (mhd. Text), 183; Wittekind: *Visualizing Salvation* (Anm. 45), S. 117 und 128f.

48 Vgl. Wittekind: *Visualizing Salvation* (Anm. 45), S. 126–128.

49 Vgl. Thomas: [Art.] *Wurzel Jesse* (Anm. 46), Sp. 550f.



Abb. 4.8: Bildertafel zum Memorieren von Spielkarten, in: Bernhard Hirschvelder: *Ge-dächtniskunst*, Raum Nördlingen, um 1475, Cgm 4413, Papierhandschrift, 19,8 x 14,4 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 34r.
[Mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München.]

Jesses. Das ist nicht immer bildlich so umgesetzt, doch scheint diese Konstellation der springende Punkt für die Memorierung des Motivs gewesen zu sein.

Jedenfalls legt das ein Bildkürzel aus einer um 1475 angefertigten ostschwäbischen Handschrift des mnemotechnischen Traktats Bernhard Hirschvelders nahe (Abb. 4.8).⁵⁰ Dort scheint – im Kontext einer Bildertafel zum Memorieren von Spielkarten⁵¹ – die Bildformel ‚Baum entwächst der Brust eines schlafenden Mannes‘

50 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 4413, fol. 34r. Für eine Kurzbeschreibung mit Bibliographie und Link zum Digitalisat vgl. den Eintrag im Handschriftencensus Nr. 10115, URL: <https://handschriftencensus.de/10115> (17.03.2024).

51 Vgl. Volkmann: *Ars memorativa* (Anm. 34), S. 154–158.



Abb. 4.9: Baumparabel, (vgl. Richter 9,7–20), in: *Bible moralisée*, Paris, um 1225–1249, Cod. 2554, Pergamenthandschrift, 34,4 x 26 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 60v. Detail (oberste Medaillonreihe).

[Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.]

zur Identifikation zu genügen; flankiert ist sie allerdings von der Beischrift *Baum Jesse*. Man kann vermuten, dass im Kontext der Mnemotechnik doch wieder die Ungewöhnlichkeit des Motivs eine Rolle gespielt hat. Dadurch, dass mit dem Motiv der Wurzel Jesse allerdings ein klares Ziel der Versinnbildlichung verfolgt wird, eine diagrammatische Betrachtungsweise also herausgefordert wird, scheint mir wenig Spielraum für Wahrnehmungsmöglichkeiten im Kontext von etwas Wunderbarem in einem epistemologischen Sinn gegeben zu sein. Jedoch kann durch die Art der Darstellung die ästhetische Aufmerksamkeit auf die Verbindung von Stamm und Körper gelenkt werden, wie es zum Beispiel auf fol. 55r der Kremsmünsterer Handschrift des *Speculum humanae salvationis* (Abb. 4.7) der Fall ist, wo Jesse mit seiner Linken den aus seinem Bauch ragenden Stamm umfasst. Insgesamt zeigt bereits die knappe Beispielreihe, wie unterschiedlich Darstellungen von Pflanzen, die aus Menschen wachsen, funktionalisiert sein können.

5 Menschen, die aus Pflanzen wachsen

Ein ähnlich breites Spektrum lässt sich bei Menschen, die aus Pflanzen ‚wachsen‘, feststellen. Festzuhalten ist zunächst, dass bei Pflanze-Mensch-Kombinationen, bei denen die Pflanze die Basis bildet, das Motiv des Wachsens nicht immer aktiviert ist. Bei Phallusbäumen oder den im 16. und 17. Jahrhundert populären Liebeswunschbäumen⁵² sind die Phalli wie die menschlichen Figuren in der Regel so sehr als ‚Früchte‘ gestaltet, dass keine Übergängigkeit von Pflanze zu Mensch

⁵² Vgl. Christiane Klapisch-Zuber: *L'arbre aux galants*. In: *Le corps, la famille et l'État: Hommage à André Burguière*. Hg. von Myriam Cottias, Laura Downs und ders. Rennes 2010, S. 117–132, hier zitiert nach der Abschnittszählung der Online-Version: URL: <http://books.openedition.org/pur/103998> (17.03.2024); Johanna Thali: *Schauliteratur. Formen und Funktionen literarischer Kommunikation in Text und Bild*. Zürich 2019 (*Medienwandel – Medienwechsel* – Medienwissen 20), S. 159–177.

zu beobachten ist, zumal wenn – wie bei den Phalli – nur einzelne Körperteile an den Baum ‚gehängt‘ sind.

Auch bei einer Darstellung von Bäumen mit Köpfen darin in zwei Medaillons einer Pariser *Bible moralisée* aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts (Abb. 4.9) ist nicht ganz klar, ob die einzelnen menschlichen Körperteile eine organische Verbindung zu den Bäumen haben.⁵³ Der gekrönte Kopf in der linken Baumkrone im rechten Medaillon könnte zum Beispiel auf eine Figur im Baum verweisen, wie das nicht selten bei der Marke-Figur in bildlichen Darstellungen der Baumgartenszene des *Tristan* der Fall ist.⁵⁴ Dort, wo die Baumkronen kleiner sind und die Köpfe die Neigung der Baumstämme fortsetzen, erscheinen sie jedoch als Teil der Bäume. Die Darstellung der Bäume mit Köpfen darin hat einen klaren Textbezug: Sie referiert auf die Baumparabel aus dem Buch der Richter 9,7–20.⁵⁵ Abimelech hat alle seine Brüder getötet bis auf Jotam, den jüngsten, der entkommen konnte. Als Abimelech sich zum König krönen lässt, erzählt Jotam die Baumparabel: Weder der Ölbaum noch der Feigenbaum noch der Weinstock wollen König werden. Schließlich machen sie den Dornbusch zum König, der ihnen Vernichtung durch Feuer androht, wenn sie sich nicht in seinem Schatten bergen wollen. Jotam legt die Erzählung dann auf die Machtergreifung seines Bruders aus. Für unseren Kontext ist wichtig, dass die Verbindung von Baum und Mensch hier offenbar das Konzept der Personifikation ausdrücken soll. Wie beim Traumbild des Astyages verweist die Kombination von Pflanze und Mensch auf bildhafte Formen der Kommunikation.

Davon unterscheidet sich die Darstellung von Köpfen in Blütenkelchen in der Lebensbaumikonographie. Das Grundprinzip ist in der Rekonstruktion einer Paradiesdarstellung auf fol. 19r der zerstörten Handschrift des *Hortus deliciarum* der

53 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 60v (oberste Medaillonreihe). Für ein Katalogisat mit Bibliographie und Link zum Digitalisat vgl. URL: https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=11688 (17.03.2024).

54 Noch deutlicher ist die Tendenz bei einer entsprechenden Darstellung in einer heute in Oxford befindlichen *Bible-moralisée*-Handschrift (Paris, Mitte des 13. Jahrhunderts), bei der von der Figur im linken Baum (dort mit Krone in der Hand) auch der Schulteransatz und die Arme zu sehen sind, vgl. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Bodl. 270b, fol. 111v, 3. Medaillonreihe von oben, rechtes Medaillon; für ein Katalogisat mit Link zum Digitalisat vgl. URL: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_1323 (17.03.2024). Zur Ikonographie der Baumgartenszene des *Tristan* vgl. einführend Doris Fouquet: Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973), S. 360–370; Hella Frühmorgen-Voss: Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: dies.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hg. und eingeleitet von Norbert H. Ott. München 1975, S. 119–139, Abb. 37–53, Farbtafel; Michael Curschmann: From Myth to Emblem to Panorama. In: Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde. Hg. von Jutta Eming, Ann Marie Rasmussen und Kathryn Starkey. Notre Dame, IN 2012, S. 107–129, hier S. 109–116 mit Anm. auf S. 125f.

55 Vgl. Hieronymus: *Biblia Sacra Vulgata*. Lateinisch-deutsch. Hg. von Michael Fieger, Widu-Wolfgang Ehlers und Andreas Beriger. Bd. 2. Berlin, Boston 2018, S. 168–171.



Abb. 4.10: Paradies, Rekonstruktion von fol. 19r des *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg, Elsass, um 1175. Bildzitat aus: Herrad of Hohenbourg: *Hortus deliciarum*. Reconstruction and Commentary. Hg. von Rosalie Green. 2 Bde. London 1979 (Studies of the Warburg Institute 36), Bd. 2: Reconstruction, Pl. 12.

Herrad von Landsberg (um 1175) erkennbar (Abb. 4.10):⁵⁶ Umgeben von Repräsentationen der vier Paradiesflüsse ist ein als *lignu(m) vite* bezeichneter Baum dargestellt, dessen drei Zweige jeweils in einen vegetabilen Kelch münden, in dem ein Kopf platziert ist.

In der um 1230 entstandenen Bemalung der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim ist ein entsprechendes Motiv zu sehen: ein Baum mit fünf Köpfen in Blattkelchen. Im Zentrum der Darstellung steht dort der Baum der Erkenntnis als fruchttragender Baum, von dem Eva gerade eine Frucht isst (Abb. 4.11). Ikonographisch belegt ist auch die Darstellung des Baums der Erkenntnis als dürrer Baum oder Baum mit Totenköpfen.⁵⁷ Demgegenüber könnten die Köpfe im Baum des Lebens das Lebensprinzip darstellen.

⁵⁶ Vgl. Herrad of Hohenbourg: *Hortus deliciarum*. Reconstruction and Commentary. Hg. von Rosalie Green. 2 Bde. London 1979 (Studies of the Warburg Institute 36), Bd. 2: Reconstruction, Pl. 12, Commentary, S. 99. Vgl. dazu Klapisch-Zuber: *L'arbre aux galants* (Anm. 52), Abschnitt 8.

⁵⁷ Vgl. Johanna Flemming: [Art.] Baum, Bäume. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 1. Rom u. a. 1968, Sp. 258–268, hier Sp. 265. Zur Zahl der Paradiesbäume vgl. Ute Dercks: Two Trees in Paradise? A Case Study on the Iconography of the Tree of Knowledge and the Tree of Life in Italian Romanesque Sculpture. In: *Salonius und Worm* (Hg.): *The Tree* (Anm. 45), S. 143–158, hier S. 143–145.

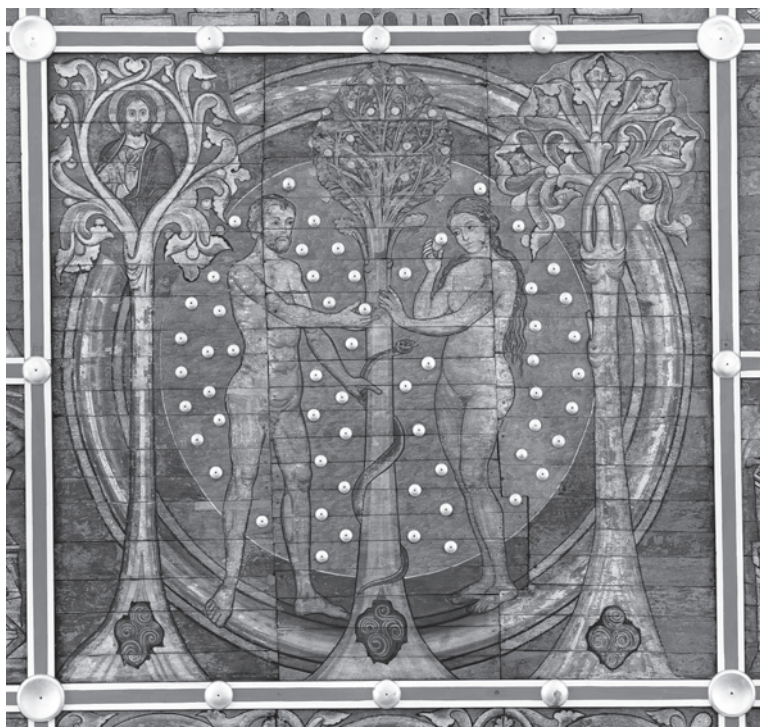


Abb. 4.11: Sündenfall, Hildesheim, um 1230, Tempera auf Eichenholz, 300 x 313 cm (Bildfeld). Hildesheim, St. Michael, Holzdecke. [Mit freundlicher Genehmigung der Kirchengemeinde St. Michaelis in Hildesheim.]

Erwogen wird, dass die Köpfe auf die spirituelle Unsterblichkeit der Seligen verweisen könnten, denn das Motiv begegnet auch in Zusammenhang mit der Darstellung von Lazarus in Abrahams Schoß, so wie im zwischen 1210/1211 und 1213 entstandenen Landgrafenpsalter (Abb. 4.12).⁵⁸ In der Forschung wird aufgrund ikonographisch verwandter Darstellungen angenommen, dass Lazarus Früchte des lebensspendenden Baumes verteilt.⁵⁹ Wenn die Köpfe auf die Seligen verwiesen, erklärte das auch, warum in dem insgesamt unorthodoxen Paradiesbild der wohl ursprünglich um 1200 entstandenen Wandmalereien der Marienkirche in Bergen auf Rügen nicht nur ein Baum mit Köpfen zu sehen ist, sondern mehrere (Abb. 4.13).

58 Württembergische Landesbibliothek, HB II 24, fol. 176v. Zur Handschrift vgl. Felix Heinzer (Hg.): Der Landgrafenpsalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Handschrift HB II 24 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Faksimileband und Kommentarband. Graz 1992 (Codices Selecti XCIII und XCIII*).

59 Vgl. dazu Renate Kroos: Der Landgrafenpsalter – kunsthistorisch betrachtet. In: Heinzer (Hg.): Der Landgrafenpsalter (Anm. 58). Kommentarband, S. 63–140, hier S. 133f.; Klapisch-Zuber: *L'arbre aux galants* (Anm. 52), Abschnitt 10.



Abb. 4.12: Lazarus in Abrahams Schoß, in: *Landgrafenpsalter*, Thüringen oder Sachsen (Hildesheim?), 1210/1211–1213, HB II 24, Pergamenthandschrift, 23,3 x 17 cm. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, fol. 176v. [Public Domain Mark 1.0].

Die Malereien sind stark restauriert, aber eine Aufnahme des Zustandes vor der Restaurierung belegt, dass die Köpfe nicht eine Zutat des Restaurators sind.⁶⁰

⁶⁰ Vgl. Sabine-Maria Weitzel: Die romanischen Wandmalereien im Chor und Querschiff der St. Marienkirche in Bergen auf Rügen – Original und Erfindung. In: *Baltische Studien* N.F. 91 [137] (2005), S. 39–60, hier S. 50; Sabine-Maria Weitzel: Das romanische Ausmalungsprogramm der Marienkirche in Bergen auf Rügen. Überlegungen zu einer Bildkomposition der Weltgerichtsdarstellung. In: *Byzanz in Europa. Europas östliches Erbe. Akten des Kolloquiums 'Byzanz in Europa' vom 11. bis 15. Dezember 2007 in Greifswald*. Hg. von Michael Altripp. Turnhout 2011 (Byzantios 2), S. 329–341, hier S. 340f. Die in Abb. 4.13 reproduzierte Darstellung eines Baums mit Köpfen befindet sich in der rechten oberen Ecke des Paradiesbilds.



Abb. 4.13: Paradies, Rügen, Bergen, um 1200, Wandmalerei an der Nordwand des Chorraums der Marienkirche. [Mit freundlicher Genehmigung des Kirchengemeinderates Bergen.]

In der *Lignum-vitae*-Ikongraphie versinnbildlichen die Köpfe also wohl etwas, das als wunderbar gelten kann, weil es vom menschlichen Vorstellungsvermögen kaum zu fassen ist: das Prinzip des ewigen Lebens. Die Normabweichung der Köpfe, die aus Blatt- oder Blütenkelchen wachsen, korrespondiert hier mit dem Wunderbaren als Darstellungsinhalt, ist jedoch letztlich wie bei der Personifikation nur ein visueller Anhaltspunkt für eine übergeordnete Bedeutungsebene. Bei Kunstformen, die insgesamt einen hochgradig zeichenhaften Charakter haben, kann man Sehgewohnheiten postulieren, bei denen Abweichungen von der aus der Lebenswelt ‚gewohnten Ordnung‘ schnell als verweisendes Darstellungsmittel eingeordnet worden sein dürften.

6 Vom Staunen aus Unwissen zur ästhetischen Faszination

Die Suche nach etwas Wunderbarem im Bild, soweit sie auf Pflanzenmenschen gerichtet war, ist zunächst ernüchternd ausgefallen. So unterschiedlich die rekonstruierbaren Wissenskontexte auch sind, haben sie doch jeweils das Potenzial, vermeintliche Abweichungen von gewohnten Ordnungen erklärbar zu machen. Bei etablierten Darstellungskonventionen wie bei der Wurzel Jesse ist außerdem mit

einem ausgeprägten Gewöhnungseffekt zu rechnen. Dieser Gewöhnungseffekt entspricht dem, der von Gervasius von Tilbury im Vorwort zum dritten Buch seiner *Otia imperialia* beschrieben wird, mit dem Unterschied, dass sich seine Ausführungen auf natürliche Phänomene beziehen, nicht auf menschengemachte Bilder, bei denen generell mit einem hohen Grad an Zeichenhaftigkeit zu rechnen ist, umso mehr bei mittelalterlicher christlicher Kunst, die allenfalls partiell einen mimetischen Anspruch hat.⁶¹ Allerdings ist auch für das Staunen über die Schöpfung deren Zeichenhaftigkeit konstitutiv,⁶² so dass eine Übertragbarkeit der Wahrnehmungsprozesse (wenn auch nicht des Erkenntnisziels) gerechtfertigt erscheint.

Eine rein epistemologische Betrachtungsweise des Staunens vernachlässigt jedoch, dass eine visuelle Anziehungskraft durch eine vermeintliche Normabweichung auch erhalten bleiben bzw. durch bestimmte Gestaltungsmittel von Neuem evoziert werden kann, wenn ein möglicher Grund dafür bekannt ist. Gervasius von Tilbury führt im Vorwort zum dritten Buch seiner *Otia imperialia* auch das Argument an, dass – um dem Streben des menschlichen Geistes nach etwas Neuem Genüge zu tun – etwas sehr Altes in etwas Neues, etwas ‚Natürliches‘ in etwas Wunderbares und etwas Vertrautes in etwas Unerhörtes umgewandelt werden müsse.⁶³ Dass ein solcher Umwandlungsprozess für möglich gehalten wird, impliziert eine Verschiebung der Kategorie des Wunderbaren vom Gegenstand auf die Darstellungsweise, also bei Texten auf rhetorisch-narrative Strategien, wie in der Forschung zur sprachlichen Faktur des Wunderbaren bereits herausgearbeitet wurde.⁶⁴ Bei Bildern wären entsprechend visuelle Darstellungsmittel zu nennen, die ästhetische Faszinationseffekte hervorrufen.

Methodisch sind solche Faszinationseffekte allerdings kaum zu greifen, auch wenn sie im Kontext der Forderung nach ungewöhnlichen Gedächtnisbildern in der Mnemotechnik plausibel erscheinen. Es lassen sich aber Indizien finden wie etwa die bei den hier besprochenen Beispielen mehrfach zu beobachtenden Uneindeutigkeiten. Bei der eingangs diskutierten Darstellung der Alraune in der Berliner Handschrift Ms. germ. qu. 2021 (Abb. 4.1) beispielsweise ist in verschiedener Hinsicht mit Überraschungseffekten zu rechnen. Zwar ist das Bildmotiv konventionalisiert, zieht aber in der Folge der sonstigen Pflanzendarstellungen der Handschrift⁶⁵ bereits durch den Gegenstand die Aufmerksamkeit auf sich. Die

61 Zu den epistemologischen Verschiebungen, die sich ergeben, wenn „das Objekt des Staunens ein vermitteltes ist, ein Kunstprodukt“, vgl. Schnyder: Staunen und *conversio* (Anm. 19), S. 170.

62 Vgl. Schnyder: Staunen und *conversio* (Anm. 19), S. 169.

63 *Et quoniam humane mentis audivitas ad audiendas ac hauriendas novitates semper accuitur, antiquissima commutari necesse erit in noua, naturalia in mirabilia, apud plerosque usitata in inaudita.* Gervase of Tilbury: *Otia imperialia* (Anm. 23), S. 558. Vgl. dazu auch die Übersetzung in Gervasius von Tilbury: *Kaiserliche Mußestunden* (Anm. 23), S. 308. Zur Stelle vgl. Quenstedt und Renz: Kritik (Anm. 23), S. 255. Sie übersetzen zu Recht *naturalia* als „das, was den Regelmäßigkeiten der Natur entspricht“.

64 Vgl. Quenstedt und Renz: Kritik (Anm. 23), bes. S. 254–258. Zum Wunderbaren als ‚Schreibweise‘ vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare (Anm. 19), S. 18–27.

65 Zu deren schematischer Ausführung vgl. Britta Juliana Kruse: Kat.-Nr. 167: Johann Hartliebs

Ausgestaltung bietet nicht nur wegen der Uneindeutigkeit der ‚Körpergestalt‘ ein visuelles Irritationspotenzial, sondern auch wegen der grauen Farbgebung, da die Kolorierung von der der übrigen Pflanzen abweicht. Entsprechende Farbeffekte finden sich auch in weiteren Herbarien (Abb. 4.14).⁶⁶ Angesichts solcher visueller Signale ist zu vermuten, dass eine ästhetische Faszinationskraft des Wunderbaren im Bild gegeben ist.

Kräuterbuch. In: Aderlaß und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln. Hg. von Peter Jörg Becker und Eef Overgaauw. Mainz 2003 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge N.F. 48), S. 352–354, hier S. 353; Hayer und Schnell: Die Illustrationen (Anm. 17), S. 56f.

- 66 Vgl. die Darstellung der mit *jstatoris* bezeichneten Pflanze in einem norditalienischen Herbarium aus dem 15. Jahrhundert: Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, Oversize LJS 419, fol. 42r, URL: <https://openn.library.upenn.edu/Data/0001/html/ljs419.html> (17.03.2024); Die Wurzel ist nicht nur mit einem menschlichen Gesicht versehen, sondern auch blau koloriert. Eine entsprechende Konstellation von blauer Kolorierung und menschlichem Gesicht findet sich in der Handschrift auf fol. 52r (*scudaria*). Die *herba istatoris* ist fester Bestandteil des sog. alchemistischen Herbariums, das größtenteils medizinische Rezepte enthält, vgl. dazu Vera Segre Rutz: Il giardino magico degli alchimisti. Un erbario illustrato trecentesco della Biblioteca universitaria di Pavia e la sua tradizione. Introduzione, edizione critica e commento. Mailand 2000 (Testi e documenti 12), zum Rezept mit *herba istatoris* vgl. ebd., S. 88; Gottlieb: ‘Already Verified’ (Anm. 10), S. 236. Segre Rutz (ebd., S. xli) identifiziert die *herba istatoris* als *isatis tinctoria* (Färberwaid), die Wurzel ist aber nicht immer blau dargestellt, vgl. z. B. eine bräunliche Färbung der Wurzel mit Gesicht in dem von Segre Rutz edierten norditalienischen Herbarium vom Ende des 14. Jahrhunderts, das noch weitere Wurzeln in Kopf- bzw. Handform aufweist: Pavia, Biblioteca universitaria, Pavia, Aldini, Ms. Ald. 211, fol. 30r; Katalogisiert und Digitalisiert sind erreichbar über URL: <https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=ald.+211&instance=metaindice> (17.03.2024). – Für wertvolle Hinweise zur *herba istatoris* danke ich Almut Breitenbach.

3

Das Wunderbare in religiöser Perspektive

Aus dem Rahmen fallen

Zur Visualisierung des Wunderbaren in einem illustrierten Gebetbuch des deutschen Spätmittelalters (Berlin, SBB, mgo 489)

Andreas Kraß

Der folgende Beitrag befasst sich mit einem illustrierten deutschsprachigen Gebetbuch, das in der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur mgo 489 aufbewahrt wird und in der Datenbank des „Online-Repertoriums der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen (Berliner Repertorium)“ erfasst wurde.¹ Die vermutlich für eine Fürstin bestimmte Pergamenthandschrift entstand um das Jahr 1400 im obersächsischen Raum.² Dass es für eine hochadelige Dame bestimmt war, belegt eine dem Buch vorangestellte Miniatur (Bl. 1r), die die Stifterin mit einem hermelinbesetzten Mantel und einem modischen Kruseler, d. h. einem gekräuselten Schleier zeigt. Das kleinformatige, an den Seiten beschnittene Buch mit den Maßen 142 x 105 mm besteht aus Pergament, es umfasst achtundsiebzig einspaltig beschriebene Blätter. Bevor es in die Bestände der Berliner Staatsbibliothek aufgenommen wurde, gehörte es dem Schriftsteller Achim von Arnim (1781–1831) und dem Münchner Antiquar Jacques Rosenthal (1854–1937). Die genaue Provenienz ist nicht bekannt. Die Schreibsprache verweist in den mitteldeutschen Raum, sie wird als mittelhochdeutsch oder obersächsisch identifiziert.³

- 1 Ich danke den Teilnehmer:innen der Tagung herzlich für zahlreiche Hinweise und Anregungen, von denen dieser Beitrag sehr profitiert hat. Jutta Eming wies mich auf die Gesten hin, mit denen die Figuren in den Bildern auf das Wunderbare reagieren, Paul Stein auf die Fußabdrücke, die Jesus in der Darstellung der Himmelfahrt auf dem Erdboden hinterlässt, und Gesine Mierke auf die Grenze zwischen Dargestelltem und Nicht-Dargestelltem, die der Bildrahmen erzeugt.
- 2 Vgl. Handschriftencensus Nr. 8267, URL: <https://handschriftencensus.de/8267> (05.04.2024); Berliner Repertorium ID 6335, URL: <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/manuscript.html#6335> (05.04.2024).
- 3 Als mittelhochdeutsch bestimmt sie Hugo Suolahti: Eine mittelhochdeutsche Paraphrase der Sequenz *Ave praeclara maris stella*. In: *Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors* 5 (1909), S. 505–545, hier S. 512–514; als sächsisch Hans Wegener: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500. Leipzig 1928 (Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen-Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin 5), S. 130; als obersächsisch Peter Ochsenbein: Deutschsprachige Privatgebetbücher vor 1400. In: *Deutsche Handschriften 1100–1400*. Oxforder Kolloquium 1985. Hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988, S. 379–398, hier S. 384.

Das Gebetbuch beginnt mit einem Zyklus von vierundzwanzig farbigen Miniaturen, der Stationen aus dem Leben Jesu und Marias zeigt und einen Akzent auf die Passionsgeschichte setzt.⁴ Auf den Bildzyklus folgt eine deutsche Reimübersetzung der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*, die zum Gebetsteil der Handschrift überleitet. Bildteil und Gebetsteil weisen thematische Verbindungen auf, doch ist der Zusammenhang locker. Der Gebetsteil wird von zwei weiteren Miniaturen unterbrochen, die die Stigmatisierung des heiligen Franziskus sowie Christus als Weltenrichter in der Mandorla mit Maria und Johannes dem Täufer zeigen. Den Schlusspunkt bildet ein Bild, das die Anbetung der Gottesmutter durch einen Kleriker darstellt.

Anhand der Miniaturen lassen sich Motive aufzeigen, mit denen der Illustrator den Effekt des Wunderbaren erzeugt. Zwei Gruppen lassen sich unterscheiden: zum einen goldene Sterne, Kronen und Gloriolen, zum anderen von oben ins Bild hineinragende Engel, Tauben und Wolken. Diese Bildmotive sollen im Folgenden mit der lateinischen Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* und ihrer gereimten deutschen Bearbeitung *Got grüße dich, luter sterne glantz* verglichen werden. Es soll gezeigt werden, wie die Texte mit rhetorischen Mitteln ähnliche Effekte erzeugen wie die Bilder mit ikonographischen Mitteln. Zunächst untersuche ich die Bildlichkeit der ersten beiden Strophen der lateinischen Sequenz. Dann nehme ich einen sprachlichen Vergleich der deutschen Bearbeitung mit ihrer lateinischen Vorlage vor. Schließlich vergleiche ich die spezifischen Gestaltungsmittel der Bilder und der Texte.

1 Visualisierung des Wunderbaren im Text

1.1 Ave praeclara maris stella

Im Mittelpunkt der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* steht das heilsgeschichtliche Paradoxon der jungfräulichen Mutterschaft.⁵ Wenn Gott Mensch wird, geschieht dies unter besonderen Bedingungen, die der Göttlichkeit des Kindes Rechnung tragen. So heißt es in Versikel 5b: *virgo mater facta* („da du als Jungfrau Mutter wurdest“).⁶ Es handelt sich hier um ein Wunder in der von Augus-

4 Zur Marienfrömmigkeit in liturgischen Liedern und deren volkssprachlichen Bearbeitungen vgl. zuletzt Eva Rothenberger und Lydia Wegener (Hg.): *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1).

5 Eine umfassende Studie zur lateinischen Sequenz und ihren Versübertragungen des deutschen Mittelalters bietet Eva Rothenberger: *„Ave praeclara maris stella“*. Poetische und liturgische Transformationen der Mariensequenz im deutschen Mittelalter. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 2); vgl. Berliner Repertorium ID 6261, URL: <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/hymn.html#6261> (05.04.2024).

6 Ich zitiere den lateinischen Text mit Rothenberger: *„Ave praeclara maris stella“* (Anm. 5), S. 69–71, nach der Ausgabe von Bettina Klein-Ilbeck: *Antidotum vitae*. Die Sequenzen Hermanns des Lahmen. Dissertationsdruck/Mikrofiche. Heidelberg 1998, S. 82–91; vgl. auch die Ausgabe in den *Analecta hymnica: Ave praeclara maris stella*. In: *Hymnographi latini*. Lateinische Hymnedichter des Mittelalters. Zweite Folge. Aus gedruckten und ungedruckten Quellen hg. von

tinus formulierten Definition, dass die Naturgesetze scheinbar, d. h. aus der Sicht der Menschen, durchbrochen werden:

Denn von allen Wundern sagen wir, sie seien naturwidrig, obwohl sie es in Wirklichkeit nicht sind. Wie könnte auch etwas wider die Natur sein, was nach Gottes Willen geschieht, da doch der Wille des großen Schöpfers die Natur jedes geschaffenen Dinges ist? Wunder sind also nicht wider die Natur, sondern nur wider die uns bekannte Natur.⁷

Die Mariensequenz spricht die Jungfrauengeburt in Versikel 4a ausdrücklich als Wunder an und verschränkt sie mit der Erlösungstat Christi und deren sakramentaler Vergegenwärtigung in der Eucharistie:

4a

Hinc gentium nos reliquie
tue sub cultu memorie,
mirum in modum
quem es enixa,
propitiationis agnum
regnantem celo
eternaliter
devocamus ad aram
mactandum mysterialiter.

Daher rufen wir, der Rest der Völker, in
Verehrung deines Andenkens das von
dir auf wunderbare Weise geborene
Lamm der Versöhnung, das ewiglich
im Himmel herrscht, am Altare an und
schlachten es im Mysterium.

Dieses Wunder wird im Laufe der Sequenz metaphorisch visualisiert. Sie besteht aus drei Teilen: einem Marienpreis (Versikel A–1b), einer Darstellung der heilsgeschichtlichen Ereignisse (Versikel 2a–5b) und einer an Maria und Christus gerichteten Bitte (Versikel 6a–Z). Metaphern finden sich vor allem im ersten Teil, dem Marienpreis. Maria, der von Gott erwählten Mutter, werden Bilder zugeschrieben, die das Wunderbare ihrer Person illustrieren:

Guido Maria Dreves. Leipzig 1907 [unveränderter Nachdruck 1961] (*Analecta Hymnica* 50), Nr. 241, S. 313–315. Die deutsche Übersetzung folgt Walter Berschin: Hermann der Lahme als Sequenzendichter. Mit Diskussion der Antiphonen *Salve regina* und *Alma redemptoris*. In: Hermann der Lahme. Gelehrter und Dichter (1013–1054). Hg. von dems. und Martin Hellmann. 2., erweiterte Aufl. Heidelberg 2005 (Reichenauer Texte und Bilder 11), S. 73–105, hier S. 91; in der Interpretation gebe ich zum Teil eigene, wörtlichere Übersetzungen.

7 Aurelius Augustinus: *Vom Gottesstaat* (*De civitate dei*). Buch 11 bis 22. Aus dem Lateinischen übertragen von Wilhelm Thimme. Eingeleitet und kommentiert von Carl Andresen. München 1997, S. 694 (Buch 21, Kap. 8).

A

Ave praeclara
maris stella,
in lucem gentium,
Maria,
divinitus orta.

Gegrüßet seist du, leuchtender Meer-
stern, Maria, „zum Licht der Völker“
von Gott her aufgegangen.

1a

Euge, dei porta
que non aperta
veritatis lumen,
ipsum solum iusticie,
indutum carne
ducis in orbem.

Wohlan, du verschlossene Gottespforte,
die du das Licht der Wahrheit, ja ,die
Sonne der Gerechtigkeit‘ in mensch-
licher Gestalt zur Welt bringst.

1b

Virgo, decus mundi,
regina celi,
preelecta ut sol,
pulchra lunaris ut fulgor,
agnosce omnes
te diligentes.

Jungfrau, du Zier der Welt, Himmels-
königin, „auserkoren wie die Sonne“,
schön wie der Glanz des Mondes,
erkenne alle, die dich lieben.

Drei Gruppen lassen sich unterscheiden. Die erste betrifft die Lichtmetaphorik, die mit den Motiven der Sonne, des Mondes und der Sterne korrespondiert. Maria ist der „Meersterne“ (*maris stella*), sie ist „auserkoren wie die Sonne“ (*preelecta ut sol*) und „schön wie der Glanz des Mondes“ (*pulchra lunaris ut fulgor*). Das Motiv der Sonne verbindet sie mit ihrem göttlichen Sohn, der als „Sonne der Gerechtigkeit“ (*solum iusticie*) und „Licht der Wahrheit“ (*veritatis lumen*) gepriesen wird. Die zweite Gruppe umfasst die Schmuckmetaphorik, die mit der Vorstellung einer gekrönten Herrscherin einhergeht. Maria ist die „Zier der Welt“ (*decus mundi*) und „Himmelskönigin“ (*regina celi*). Dies ist ein Parallelismus: Die Gottesmutter schmückt nicht nur die Erde, sondern auch den Himmel. Die dritte Gruppe betrifft die Überschreitung der Grenze zwischen Himmel und Erde, also zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. Das eindruckliche Bild hierfür ist die Pforte, die Gott durchschritten hat, obwohl sie verschlossen war. Das paradoxe Bild antwortet auf die mariologische Paradoxie der Jungfrauengeburt. Zwei weitere Motive der Transgression kommen hinzu: der Stern, der „von Gott her“ für die Menschen „aufgegangen“ ist (*divinitus orta*), und die Vorstellung, dass Maria Gott in Fleisch gekleidet (*indutum carne*) und so in die Welt hineingeführt hat (*ducis in orbem*). Diese Bilder umkreisen das Wunder der Inkarnation, der Menschwerdung Gottes.

1.2 Got grüße dich, luter sterne glantz

Eine der zahlreichen poetischen Bearbeitungen der lateinischen Mariensequenz im deutschen Mittelalter ist das Gedicht *Got grüße dich, luter sterne glantz*. Es handelt sich um eine paraphrasierende Übersetzung in Reimpaarversen, die in zahlreichen Handschriften überliefert ist. Das Berliner Repertorium verzeichnet folgende zwölf Textzeugen:⁸

1. Berlin, SBB, mgo 19, 62r–68v.
2. Berlin, SBB, mgo 137, 127v–133v.
3. Berlin, SBB, mgo 489, 13r–22v.
4. Breslau, UB, Cod. I O 49, 107v–110v.
5. Heidelberg, UB, Cpg 356, 96v–103r.
6. Helsinki, Nationalbibl., Fragm. memb., DIG.8.2.3, 1r–4v.
7. Hohenfurt, Stiftsbibl., Ms. 15, 144v–155r.
8. Paris, BNF, Ms. allem. 150, 336r–341v.
9. Philadelphia, University Library, Ms. Cod. 824, 62r–67r.
10. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 8966, 313va–316ra.
11. Straßburg, NUB, ms. 1995, 122r–127v.
12. Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 2.4 Aug. 2°, 200ra–202rb.

Die Handschriften präsentieren das Gedicht in unterschiedlichen Zusammenhängen. Mehrfach rücken sie es in die Nachbarschaft des berühmten *Goldenen Abc* des Mönchs von Salzburg, was auf die hohe Dignität auch dieses Gedichts schließen lässt. Im Folgenden befasse ich mich mit dem Berliner Textzeugen mgo 489, da nur in seinem Fall das Gedicht mit einem Zyklus von Miniaturen verknüpft wird.⁹ Zwar ist die Zusammenstellung sekundär; doch ist deutlich erkennbar, dass die Nachbarschaft einem konzeptionellen Plan folgt.

Auf den Bilderzyklus folgt der Textteil, der mit der gereimten deutschen Paraphrase von *Ave praeclara maris stella* beginnt. Die inhaltliche Verknüpfung ist über das Motiv der Verkündigung gegeben. Am Anfang des Bilderzyklus stehen vier

⁸ Vgl. Berliner Repertorium ID 6330, URL: <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/translation.html#6330> (05.04.2024).

⁹ Vgl. Berliner Repertorium ID 6336, URL: <https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de/browse/witness.html#6336> (05.04.2024); Beschreibungen: Regina Cermann: Handschrift Nr. 43.1.27. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bode-mann. Bd. 5.1: 43. Gebetbücher A–F. München 2002, S. 91–95; Gerard Achten: Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck. Berlin 1987 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge 13), S. 76f.; Ochsenbein: Deutschsprachige Privatgebetbücher (Anm. 3), S. 379–398; Hermann Degering: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek III. Die Handschriften in Oktavformat und Register zu Band I–III. Leipzig 1932 (Mitteilungen aus der Preußischen Staatsbibliothek 9), S. 161f.; Wegener: Beschreibendes Verzeichnis (Anm. 3), S. 130–131; Suolahti: Eine mittelhochdeutsche Paraphrase (Anm. 3); J. Rosenthal: Katalog 36. Auswahl seltener und werthvoller Bücher, Bilderhandschriften, Inkunabeln und Autographen. München 1905, S. 59.

Miniaturen, die sich auf die Kindheitsgeschichte Jesu beziehen und dabei immer auch die Gottesmutter in den Mittelpunkt stellen. Das erste dieser Bilder zeigt die Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria. Dies ist zugleich das initiale Motiv der Mariensequenz. Die Verbindung wird innerhalb des Bildes auch mit textuellen Mitteln markiert: In der betreffenden Miniatur hält der Engel ein Schriftband in der Hand, auf dem die Verkündigungsworte *Ave gratia plena* stehen. Mit diesem Gruß beginnen auch die lateinische Mariensequenz (*Ave*) und ihre deutsche Bearbeitung: *Got grüße dich*.

Die Beobachtungen zum Wunderbaren in der lateinischen Mariensequenz lassen sich anhand der deutschen Bearbeitung bestätigen, doch setzt diese auch eigene Akzente. So wird das Motiv des Wunders verdoppelt. Das Mirakel der Jungfrauengeburt, das in der lateinischen Vorlage erst in Versikel 4a als solches bezeichnet wird (*mirum in modum*), erscheint in der deutschen Bearbeitung schon früher, nämlich in den ersten drei Versen des Versikels 3b:

3b

Gnade, frauwe, du bist die,
an der got gros wúnder begie,
daz vor noch nie geschehen wart.¹⁰

Gnade, Herrin, du bist die, an der Gott
ein großes Wunder beging, das sich
noch nie zuvor ereignet hat.¹¹

Die Übersetzung hebt gegenüber der Vorlage die Einzigartigkeit dieses Wunders hervor, „das sich noch nie zuvor ereignet hat“.

Von einem Wunder ist auch in Versikel 4a die Rede, nun aber in abgewandelter Form. Es wird nicht mehr auf die Jungfrauengeburt bezogen, sondern auf die Erlösungstat Christi (Verse 6–7):

4a

Wir ander, die noch lebende sint,
begeren, daz din zartes kint
uns gebe hilff und auch trost,
wann er mit sinem blude herlost
uns hat von grosser erbeit.
sin wúnder lang, gros und breit
sint off der erden wol erkant.
er treit auch unser sünden bant,
daz lemmelin, daz da sicher ist:

Wir anderen, die noch leben, begehren,
dass dein zartes Kind uns Hilfe und
Trost schenke, da er uns mit seinem
Blut von großer Mühsal erlöst hat. Sei-
ne gewaltigen Wunder sind auf Erden
wohlbekannt. Er trägt auch unsere
Sündenfessel, das Lamm, das gewiss
Vater, Geist und wahrer Christus ist;

10 Zitiert nach Rothenberger: ‚Ave praeclara maris stella‘ (Anm. 5), S. 224–242; vgl. auch S. 62f., 243–246, 304f. und 320.

11 Hier und im Folgenden meine Übersetzung.

vatter, geist, gewarer Christ,
und dúrch uns alle tegelich
die prister lassent handeln sich
zwar mit willeclicher ger
zú troste uns misterialiter.

und unsertwegen handeln die Priester
táglich, und zwar aus tiefem Wunsch,
auf mystische Weise uns zur Zuver-
sicht.

Das *wunder* erstreckt sich in drei Dimensionen, es ist *lang, gros und breit* und daher auf der ganzen Welt sichtbar. Es wiederholt sich auf mystisch-sakramentale Weise (*misterialiter*) in der Eucharistie.

Auch die Bildlichkeit des Wunderbaren wird übernommen. Wieder lassen sich verschiedene Felder unterscheiden: erstens die Lichtmetaphorik mit Sonne, Mond und Sternen, zweitens die Metaphorik der Auszeichnung durch Schmuck und Rang und drittens Motive, die die Grenzüberschreitung zwischen den Sphären des Menschlichen und Göttlichen bezeichnen.

Der erste, stark erweiterte Versikel lautet:

A

Got grúße dich, luter sterne glantz,
Maria, bluwender gnaden crantz,
des meres liecht, der welte schin.
du bist in hymmel ein konigin,
gewaltig dines vatter port,
du bist auch sin usserwelter hort.
sine gotheit dich von erste gebar,
zú troste dieser welte schar
gab er dich uns zú heile:
du loste uns von dem seyle
des tufels, damit er uns bant.
wir waren sicher gar an sin hant
von Eva valle gegeben.
du brechte uns daz leben
und versunest uns den großen zorn.
wir waren sicher gar verlorn,
du kemde uns zú troste,
frauwe, dine gebúrte uns herloste
von dem ewigen valle.
darumbe wir auch alle
sollen singen: Maria,
divinitus orta.

Gott grüße dich, lauterer Sternenglanz,
Maria, blühender Gnadenkranz, Licht
des Meeres, Schein der Welt. Du bist
im Himmel eine Königin, hast Gewalt
über die Pforte deines Vaters und bist
sein auserwählter Schatz. Seine Gott-
heit gebär dich zuerst, zum Trost aller
Welt schenkte er dich zu unserem Heil:
Du erlöstest uns von der Fessel des
Teufels, mit der er uns gebunden hatte.
Wir waren wahrhaftig durch Evas
Sündenfall seiner Hand überantwortet
worden. Du brachtest uns das Leben
und befreitest uns von dem großen
Zorn. Wir waren wirklich ganz und
gar verloren; da kamst du uns zum
Trost, Herrin, und deine Geburt erlöste
uns vom ewigen Sündenfall. Darum
sollen wir auch alle singen: Maria,
divinitus orta.

Die Lichtmetaphorik wird teils übernommen, teils erweitert. Der Vorlage entsprechen die Formulierungen *luter sterne glantz* (*praeclara stella*) und *der welte schin* (*in lucem gentium*). Das Motiv des Meeres wird vom Motiv des Sterns entkoppelt und

als *des meres liecht* wiedergegeben. Auf diese Weise entsteht der Parallelismus zwischen dem „Licht des Meeres“ und dem „Schein der Welt“, wodurch eine kosmische Dimension eröffnet wird. Das Motiv des Schmucks und Rangs der Gottesmutter wird schon in der ersten Strophe ausgeführt: Maria ist ein „blühender Gnadenkranz“ (*bluwender gnaden crantz*), eine „Himmelskönigin“ (*in hymmel ein konigin*) und ein „auserwählter Schatz“ (*usserwelter hort*). Das Motiv der Grenzüberschreitung, das im lateinischen Text in der Formulierung „von Gott her aufgegangen“ (*divinitus orta*) zum Ausdruck kommt, wird teils wörtlich zitiert, teils durch die Motive des ‚Bringens‘ (*du brechte uns daz leben*) und ‚Kommens‘ (*du kemde uns zú troste*) gestützt. Die heilsgeschichtliche Bedeutung Marias beginnt damit, dass sie ‚von Gott geboren wurde, um der Welt Zuversicht und Heil zu bringen‘ (*sine gotheit dich von erste gear, / zú troste dieser welte schar / gab er dich uns zú heile*). Es klingt darin aber auch das Paradoxon an, dass erst Gott Maria, danach Maria Gott gebar. Natürlich wurde Maria nicht von Gott, sondern von ihrer Mutter Anna geboren, doch im Auftrag Gottes und unter wunderbaren Umständen, nämlich ohne Erbsünde (das ist die eigentliche Bedeutung der ‚unbefleckten Empfängnis‘, die oft mit der jungfräulichen Geburt verwechselt wird).

In Versikel 1a wird die Lichtmetaphorik auf Christus ausgeweitet. Das „Licht der Wahrheit“ (*veritatis lumen*) wird als „helles und klares Licht“ (*sin liecht, luter und clar*) wiedergegeben. Einerseits werden die Motive der Wahrheit und der „Sonne der Gerechtigkeit“ gestrichen, andererseits wird durch die Hinzufügung der Attribute *luter und clar* ein Bezug zur auf Maria bezogenen Lichtmetapher der ersten Strophe hergestellt (*luter sterne glantz*):

1a

O du gotdes porte,
die doch an keinem orte
von menschen ye wart off getan.
got wolt selber da dúrch gan
zú troste dirre welte schar.
sin liecht, luter und clar,
gos er dúrch dich, vil reine maget,
als uns der wyssage hat gesaget.
der sach got dúrch beslossen tor
der welt zú troste gen herfor,
und gab uns sinen werden segen,
ducis in orbem, frauwe, den <degen>.

O, du Pforte Gottes, die doch niemals
von einem Menschen geöffnet wurde.
Gott selbst wollte hindurchschreiten
zur Hoffnung dieser Welt. Sein helles
und klares Licht goss er durch dich,
reinste Jungfrau, wie uns der Prophet
vorhergesagt hatte. Der sah Gott durch
das verschlossene Tor zur Hoffnung
der Welt hindurchgehen, und Gott gab
uns seinen heiligen Segen. Du führtest,
Herrin, den Helden in den Erdkreis.

Das Motiv der Grenzüberschreitung wird ausgebaut. Die Metapher der Gottespforte wird übernommen und erweitert um die Erklärung, dass sie für die Menschen verschlossen gewesen, aber von Gott durchschritten worden sei. Die Metapher wird in variiert Form noch einmal wiederholt, und zwar als erfüllte Weissagung des Propheten: Gott sei durch das verschlossene Tor gegangen: *der sach got dúrch*

beslossen tor / der welt zú troste gen herfor. Die Lichtmetapher wird in das Motiv der Grenzüberschreitung miteinbezogen: Gott habe das Licht in Maria ‚hineingegossen‘, womit zweierlei gemeint ist: dass sie das göttliche Kind empfangen habe und dass sie selbst von Licht erfüllt sei. Die Formulierung *ducis in orbem* wird wörtlich beibehalten, das Motiv der Fleischwerdung (*indutum carne*) gestrichen.

Versikel 1b hält sich enger an die Vorlage:

1b

O reine, susse, kusche maget,
din zyerheit in der welte taget.
dú bist dez hymmels kunigin,
herwelt als der sonnen schin
und als dez liechten manes gelast;
diner clarheit, frauwe, nie gebrast.
darumbe bit ich nú des:
erkenne te diligentes.

O reine, süße, keusche Jungfrau, deine
Zierde leuchtet in der Welt auf. Du bist
die Königin des Himmels, auserwählt
wie der Schein der Sonne und der
Glanz des hellen Mondes; an deiner
Klarheit, Herrin, hat es nie gefehlt. Da-
rum bitte ich nun darum: Erkenne die,
die dich lieben.

Maria wird wie in der lateinischen Sequenz als „Zier der Welt“ (*zyerheit*, vgl. *decus*) und als „Himmelskönigin“ (*dez hymmels kunigin*, vgl. *regina celi*) bezeichnet. Die Lichtmetaphorik wird unterstrichen, indem aus der ‚Sonne‘ (*sol*) der ‚Sonnen-schein‘ (*sonnen schin*) wird. Neu hinzukommt die Metapher des ‚Tagwerdens‘ (*taget*), die die Vorstellung des Lichts enthält, sowie das Motiv der *clarheit*, das noch einmal die Vorstellung Marias als eines Lichtwesens aufnimmt.

Hinsichtlich des in religiöser Hinsicht Wunderbaren sind auch die Motive der Gnade (Versikel A: *gnaden*), der Erlösung (Versikel A: *herloste*), des Segens (Versikel 1a: *segen*), und der Zuversicht (Versikel A/1a: *troste*) erwähnenswert, da sie die Zuwendung Gottes zu den Menschen bezeichnen; in der lateinischen Sequenz fehlen sie.

2 Visualisierung des Wunderbaren im Bild

Der in sich geschlossene Bildzyklus umfasst vierundzwanzig Miniaturen, die auf den ersten zwölf Blättern (1r–12v) aufeinander folgen. Hinzukommen drei Miniaturen, die sich weiter hinten im Buch auf den Blättern 61r, 61v und 78r befinden. Die Miniaturen haben das Format 100 x 70 mm. Sie sind von einer schmalen farbigen oder goldenen Leiste eingefasst. Im Abstand von einem Zentimeter folgt eine weitere, grüne oder rosafarbene Umrandung. An den Rahmenecken sind großlappige Blätter aufgemalt, die nach außen hin abstehen.

Die Illustrationen stammen von einem Buchmaler, der als „Meister der Paulus-Briefe“ bezeichnet wird.¹² Es handelt sich um denselben Künstler, der die Wiener Handschrift ÖNB Cod. 2789 illustrierte, eine Sammlung von Paulusbriefen in deutscher Sprache. Er gehörte der Wenzelswerkstatt an, die zwischen 1380 und

12 Vgl. Cermann: Handschrift Nr. 43.1.27 (Anm. 9), S. 91.

1411 in Prag tätig war und für Wenzel IV. von Böhmen eine deutsche Bibel ausstattete. Der Künstler gilt als Schüler und Mitarbeiter eines zu seiner Zeit fortschrittlichen Meisters, der in den Jahren 1360/1361 die Initialen des Vorauer Antiphonars ausgemalt hatte (Bibliothek des Chorherrenstifts, Cod. 265 [259/I–IV]).

2.1 *Komposition des Bildzyklus*

Der Bildzyklus beginnt und endet mit einem Andachtsbild. Das erste zeigt die Stifterin in Anbetung der Anna selbdritt und setzt somit einen mariologischen Akzent, das letzte zeigt den auferstandenen Gekreuzigten mit den Marterwerkzeugen und setzt somit einen christologischen Akzent. Dazwischen befinden sich vier Bildgruppen: zunächst vier Stationen aus der Kindheitsgeschichte Jesu (alle mit Maria), dann zwölf Stationen aus der Passionsgeschichte (davon vier mit Maria), anschließend vier Stationen aus der Zeit nach der Passion (Höllenfahrt, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten; die letzten beiden mit Maria) und zuletzt zwei Stationen aus der Mariengeschichte (Marienod, Marienkrönung). Die weitgehend achsensymmetrische Komposition lässt sich also auf die Formel $1 + 4 + 12 + 4 + 2 + 1$ bringen. Maria erscheint auf dreizehn von vierundzwanzig Bildern:

Teil	Nr.	Blatt	Sujet	Maria	Themengruppe
I	1	1r	Anna selbdritt mit kniender Stifterin	anwesend	Andachtsbild
II	2	1v	Verkündigung	anwesend	Kindheit
	3	2r	Geburt Christi	anwesend	
	4	2v	Anbetung der Hl. Drei Könige	anwesend	
	5	3r	Darbringung im Tempel	anwesend	
Teil	Nr.	Blatt	Sujet	Maria	Themengruppe
III	6	3v	Palmsonntag	abwesend	Passion
	7	4r	Letztes Abendmahl	abwesend	
	8	4v	Gebet am Ölberg	abwesend	
	9	5r	Gefangennahme	abwesend	
	10	5v	Christus vor Pilatus	abwesend	
	11	6r	Geißelung	abwesend	
	12	6v	Dornenkrönung	abwesend	
	13	7r	Kreuztragung	anwesend	
	14	7v	Kreuzannagelung	abwesend	
	15	8r	Kreuzigung	anwesend	
	16	8v	Beweinung	anwesend	
	17	9r	Grablegung	anwesend	

Teil	Nr.	Blatt	Sujet	Maria	Themengruppe
IV	18	9v	Christus in der Vorhölle	abwesend	Höllenfahrt bis Pfingsten
	19	10r	Auferstehung	abwesend	
	20	10v	Himmelfahrt Christi	anwesend	
	21	11r	Pfingsten	anwesend	
V	22	11v	Marientod	anwesend	Maria
	23	12r	Marienkrönung	anwesend	
VI	24	12v	Schmerzensmann mit Arma Christi	abwesend	Andachtsbild

2.2 Gestaltung der Bilder

Der von Hella Frühmorgen-Voss begonnene Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters charakterisiert den Bildkünstler im Zusammenhang des ebenfalls von ihm stammenden Wiener Codex ÖNB Cod. 2789 wie folgt:

[S]eine Miniaturen sind vergleichsweise derb und handwerklich schlicht ausgeführt. Charakteristisch für seine Figurenzeichnung sind Merkmale wie die leicht vorgebeugte Haltung der Figuren, die mit stark einwärts gebogenem Federstrich ausgeprägt konturierten Nasenflügel, die sehr weiche Farbmodellierung der Gewänder. Seine Kolorierung zeichnet sich dadurch aus, dass alle Farben mit Weiß ausgemischt oder übermalt sind, dazu werden Lichter mit Deckweiß aufgesetzt; gelegentlich Überzeichnung mit schwarzen Federstrichen.¹³

Zur Farbgebung des Bildzyklus des in diesem Beitrag besprochenen Gebetbuchs führt sie aus:

Dominierend ist ein Dreiklang aus Blau, Grün, Rotorange. Hinzu kommen helles Inkarnat [Farbton für menschliche Haut], Ocker, Braun, Schwarz, Grau. Blattgold auf schwarzem Bolus [Malgrund]. Die Gewänder der Figuren in zwei Farbstufen modelliert, entweder mit Weiß stark aufgelichtet oder mit roter Tinte abgedunkelt. Konturlinien zum Schluß mit brauner Feder auf die Farbschichten gezeichnet.¹⁴

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass die Farbe Gelb fehlt. Stattdessen wird Blattgold benutzt, um die Sterne, Kronen, Heiligenscheine und Geschenke der Könige und in einem Fall auch den stets monochromen Hintergrund zu füllen.

13 Ulrike Bodemann: Handschrift Nr. 75.0.13. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Hg. von Kristina Freienhagen-Baumgardt, Pia Rudolph und Nicola Zotz. Bd. 8: 72. Lanzelot – 84. Johann von Soest, ‚Margreth von Limburg‘. München 2020, S. 352.

14 Cermann: Handschrift Nr. 43.1.27 (Anm. 9), S. 95.

Der Gebrauch von Blattgold anstelle von gelber Farbe ist signifikant. Gold, als das edelste und dem Himmel gewissermaßen am nächsten stehende Metall, wird genutzt, um das Wunderbare zu visualisieren. Dies betrifft erstens die Sterne, die auf den Himmel verweisen, zweitens die Kronen, die für Herrschaft stehen, drittens die Gloriolen, die Heiligkeit bedeuten, und viertens die kostbaren Geschenke, die traditionell als Aspekte Christi ausgelegt wurden: das Gold als Zeichen der Königswürde, der Weihrauch als Zeichen der göttlichen Natur und die Myrrhe als Zeichen der menschlichen Natur Christi. Im Fall des Goldes fallen Zeichen und Bezeichnetes zusammen, denn das goldene Geschenk und die goldenen Kronen werden mithilfe von Blattgold ausgeführt.

Auch aus dem Bildaufbau lassen sich Rückschlüsse ziehen. Der Katalog erläutert:

Das Schwergewicht liegt auf den Figuren, der Buchmaler kam mit wenig Beiwerk aus: So genügten ein Thron (1r, 5v, 6v, 12r), Stall (2r), Altar (3r), Palmbaum (3v), Tisch mit Bänken (4r), der Bach Kidron (4v), die Martersäule (6r), ein Grab (9r, 10r, 12v) oder eine Bettstatt (11v), um die Situation kurz zu umreißen. Schilderungen von Räumlichkeiten fehlen. Der Hintergrund wurde bis auf 1v (Blattgold) [...] mit einem durchdringenden Blau verschlossen, dessen von der Wirklichkeit abgehobener Charakter durch ein zartes, weißes Ornamentband, das den Bildrand säumt, zusätzlich betont wird. Allein in der unteren Zone des Bildes wurde stets ein naturalistischer Erdstreifen in verschiedenen Grau-, Grün- oder Brauntönen angedeutet. Einige modische Details – wie Kruseler und Gebende bei den Frauen, Schecke und Beinlinge, Eisenhut oder Beckenhaube mit Halsbrünne bei den Schergen – verleihen den Bildern etwas Zeitkolorit. Ungewöhnlich sind die farbigen Heiligenscheine (neben Blattgold Rot, Blau, Rosa, Grün). Gesichter, Hände und Haare wurden mit brauner Feder prägnant gezeichnet, die Stoffe dagegen weich modelliert. Die Gewänder umschließen die Körper eng, werfen aber innerhalb der Konturen reiche Falten. Die Blutstropfen auf dem Leib Christi auf 6r–8r und 12v dürften eine spätere Zutat sein.¹⁵

Der „von der Wirklichkeit abgehobene[] Charakter“ wird also nicht nur durch die Verwendung von Blattgold erzeugt, sondern auch durch den in Blau oder Gold ausgeführten Hintergrund, die farbigen Heiligenscheine und das farbige Ornamentband am Bildrand.

Goldene Kronen finden sich in der Darstellung der Heiligen Drei Könige (Abb. 5.2) und der Marienkrönung. Auch die Geschenke, die die Könige dem Jesuskind darbringen, sind in Gold ausgeführt. Goldene Heiligenscheine tragen Gottvater in der Verkündigungsszene, Maria in der Weihnachtsszene, bei der Anbetung der Könige, in der Pfingstszene und bei ihrem Tod und einige Apostel beim Letzten Abendmahl, beim Gebet auf dem Ölberg und beim Marientod. Außerdem tragen Christus, Maria und Johannes in der Kreuzigungsszene goldene

¹⁵ Cermann: Handschrift Nr. 43.1.27 (Anm. 9), S. 94.

Heiligenscheine. Der goldene Stern von Bethlehem ist in der Krippenszene und bei der Anbetung der Könige aufgemalt.

Weitere Zeichen kommen hinzu, so zum Beispiel die Gesten des Erstaunens, mit denen die Figuren auf das Wunderbare reagieren. Man kennt dies aus der literaturgeschichtlichen Tradition. Wie Gotthold Ephraim Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) schreibt, verzichtet Homer in der *Ilias* auf eine Beschreibung der Schönheit Helenas und betont stattdessen den Eindruck, den sie bei den greisen Männern, an denen sie vorbeigeht, hinterlässt:

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeygehen erfahren, daß Helena weisse Arme und schönes Haar gehabt; eben der Dichter weis dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern: [„Tadelt nicht die Troer und hellumschienten Achaier, / Die um ein solches Weib so lang’ ausharren im Elend! / Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn!“ (Il. 3,156–158)]. Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?¹⁶

Zu ähnlichen Mitteln greift der Illustrator, wenn er zum Beispiel in der Verkündigungsszene zeigt, wie Maria in einer Geste der Verwunderung die rechte Hand auf die Brust legt, als wollte sie fragen, ob wirklich sie gemeint sei mit der Ankündigung der jungfräulichen Empfängnis des Gottessohnes. Auch die Gebärde, mit der einer der drei heiligen Könige die Krone vom Haupt nimmt, um kniend die Füße des Jesuskindes zu küssen, stellt eine Reaktion auf das Wunderbare dar: Der König unterwirft sich dem Kind. Ein drittes Beispiel ist die Szene der Himmelfahrt, in der die Gottesmutter und die Jünger die Hände zur Anbetung des entschwindenden Gottessohnes erheben. Das Wunderbare wird somit indirekt geschildert über die Reaktionen der Verwunderung, der Unterwerfung und der Anbetung.

Ein weiteres Mittel zur Inszenierung des Wunderbaren findet sich in der Darstellung der Himmelfahrt (Abb. 5.3). Unten im Bild erkennt man die schattenhaften Fußabdrücke Jesu auf dem Erdboden, oben hingegen die stigmatisierten Füße des Aufgefahrenen, der fast schon aus dem Bild verschwunden ist. Auf diese Weise markiert der Illustrator die Differenz zwischen der menschlichen und göttli-

16 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2001, S. 156; die von Lessing zitierten griechischen Verse aus Homers *Ilias* habe ich durch die deutsche Übersetzung der Tuscolum-Ausgabe ersetzt (Homer: *Ilias*. Griechisch und deutsch. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 97).

chen Natur Christi, der in der diesseitigen Welt nur noch in der Spur präsent ist, die er hinterlassen hat. Ferner ist festzustellen, dass der Illustrator den vertikalen Mittelstreifen des Bildes zwischen den Figuren mit dem monochromen Blau des Hintergrunds gefüllt und so die Verbindung zwischen den nach oben entschwindenden Füßen und den unten verbliebenen Fußabdrücken sichtbar gemacht hat.

Ebenfalls an der Darstellung der Himmelfahrt Christi lässt sich aufzeigen, welche Bedeutung die mehrfache Rahmung der Bilder für den Effekt des Wunderbaren hat. Der Rahmen verweist nicht nur auf die Begrenzung des Bildes, sondern auch auf die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. In der vorliegenden Miniatur ist Christus schon weitgehend in den Himmel entrückt. Nur noch die Füße und der untere Saum seines Gewandes sind sichtbar, der Rest des Körpers entzieht sich bereits dem Blick der Betrachtenden. Der Bewegung nach oben aus dem Bild heraus entspricht die Bewegung nach unten in das Bild hinein. Wiederum wird die Grenze zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, der menschlichen und der göttlichen Sphäre überschritten, nun aber in umgekehrter Richtung. In der Pfingstszene schwebt der Heilige Geist in Form einer Taube von oben ins Bild hinein, gesäumt von einer ornamental stilisierten Wolke. In der Szene, die den Marientod illustriert, sieht man in der oberen rechten Bildecke, wie Christus im roten Strahlenkranz ins Bild eintritt, um die – als kindliche Maria verkörperte – Seele der verstorbenen Mutter in den Himmel aufzunehmen. Es handelt sich um eine Inversion des Bildmotivs der Madonna mit dem Kind: Hier ist es Christus, der Maria wie ein Kind auf dem Arm trägt. Eine ähnliche Geste begegnet im folgenden Bild, das die Himmelskrönung Marias zeigt. Vom oberen Bildrand herab schwebt ein Engel, der Maria die Krone aufsetzt, während der Himmelskönig sie segnet. Auch in der Verkündigungsszene sieht man ein vergleichbares Motiv. Während der Engel der künftigen Gottesmutter die Botschaft bringt, ragt oben eine aus dem Flügel des Engels hervortretende Figurengruppe ins Bild, die, bestehend aus dem bärtigen Vater, dem kreuztragenden Sohn und der Taube des Heiligen Geistes, die Trinität symbolisiert. Das Wunderbare ist das, was den Rahmen sprengt oder, wie in den hier besprochenen Miniaturen, die durch den Rahmen markierte Grenze des Bildes überschreitet – sei es, dass es in die dargestellte Szene hineintritt oder aus ihr entschwindet. Nach Jurij Lotman entsteht ein Ereignis, wenn eine raumsemantische Grenze überschritten wird – hier ist das Ereignis das Wunder.¹⁷

Der Rahmen erfüllt verschiedene Aufgaben. Zunächst hebt er die gemalte Miniatur vom Hintergrund ab, der aus unbemaltem und unbeschriftetem Pergament besteht. Zweitens zieht er die Grenze zwischen der irdischen und himmlischen Sphäre: Was von der oberen Linie des Rahmens aus ins Bild hineinragt, stammt aus dem Himmel, wie die Engel, Christus, der als Taube dargestellte Geist Gottes

17 Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Aufl. München 1993, S. 332: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“.

und die Trinität. Was jenseits der oberen Rahmenlinie verschwindet, geht in den Himmel ein wie Christus bei seiner Himmelfahrt. Drittens kommt dem Rahmen eine ornamentale Funktion zu.

Bei genauer Betrachtung lassen sich mehrere gestaffelte Linien und Streifen erkennen. Noch im Bildfeld selbst, etwas nach innen vom Rahmen abgerückt, findet sich eine feine weiße Linie, die in regelmäßigen Abständen mit je vier weißen Punkten (der vierte Punkt kann auch eine Linie sein) geschmückt ist. Diese Begrenzung, die sich auf die blaue Fläche des Hintergrunds beschränkt, mildert den Übergang vom Bildfeld zum gemalten Rahmen ab und lässt die geschilderten Szenen, die sich vom blauen Hintergrund abheben, umso deutlicher hervortreten. Der gemalte Rahmen ist als schmaler goldener oder roter Streifen ausgeführt, der in der roten Ausführung mittig wiederum von einer weißen Linie durchzogen wird. Nach außen hin folgt dann ein erster Streifen des bloßen Pergaments, an den sich ein zweiter gemalter Rahmen anschließt, der mit einer grünen oder roten Lasur gefüllt ist. Daran schließt sich ein weiterer Streifen bloßen Pergaments an. An den vier Ecken füllen lilienförmige, dreigliedrige Blätter den Raum zwischen dem äußeren Rahmen und dem äußeren Ende des Blatts. Die vielfache Rahmung (Abb. 5.4) federt den Übergang von der Miniatur zum Pergament ab und gestaltet ihn als ästhetisch komplexe Zone, die den Miniaturen einen Objektcharakter verleiht.¹⁸ So beanspruchen die Bilder innerhalb des Buches einen eigenen Raum. Sie sollen mehr sein als bloße Abbilder, nämlich eine Vergegenwärtigung des Wunderbaren.

Umso bemerkenswerter ist, dass die Fürstin, die das Buch gestiftet hat und zum andachtsvollen Gebet in ihren Händen hält, sich zugleich im Buch selbst befindet, nämlich als Stifterinnenfigur auf dem ersten Bild, der Darstellung der Anna selbdritt (Abb. 5.1). Sie kniet links unten neben der Figurengruppe, umgeben vom Blau des Hintergrunds. Doch berührt ihr blauer Mantel das rote Untergewand Annas, der Mutter der Gottesmutter und Großmutter des Jesuskindes. So erweitert sich das Motiv gewissermaßen zu einer Anna selbviert, denn die Stifterin wird in die Gruppe der weiblichen Figuren einbezogen, die sich dem Gotteskind hinzugesellen. Wenn die Fürstin niederkniet, das Gebetbuch aufschlägt und die erste Miniatur betrachtet, sieht sie sich selbst, wie sie innerhalb des Bildes niederkniet und die Hände anbetend zu Anna, Maria und Jesus erhebt. Sie tritt in die heilige Szene und Sphäre hinein, wird ihr anverwandelt. So wird die Stifterin, Besitzerin und Nutzerin des Andachtsbuchs selbst sichtbarer Teil des Wunderbaren.

3 Fazit

Die vergleichende Untersuchung zeigte, dass es zahlreiche Parallelen, aber auch kategoriale Unterschiede zwischen den Inszenierungen des Wunderbaren in Text und Bild gibt. Die Texte arbeiten mit einer elaborierten Metaphorik, die

¹⁸ Vgl. Klaus Krüger: Bildpräsenz – Heilspresenz. Ästhetik der Liminalität. Göttingen 2018 (Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur 6); Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München 2001.

drei Felder umfasst: das Licht (Motiv der Sonne, des Mondes, der Sterne), den Schmuck (Motiv der Krone, des Kranzes, des Schatzes) und die Überschreitung der Grenze zwischen Himmel und Erde (Motiv der Pforte und der Fleischwerdung). Während die textuellen Motive und Metaphern auf die Einbildungskraft der Rezipient:innen zielen, also auf die Erzeugung innerer Bilder, stellen die Miniaturen den Betrachter:innen konkrete Bilder vor Augen: goldene Sterne, Kronen und Gloriolen (Licht- und Schmuckmotive) sowie von oben ins Bild hineinragende Engel, Tauben und Wolken, die den Bildrahmen als durchlässig erscheinen lassen (Überschreitungsmotive). Den rhetorischen und ikonographischen Inszenierungen des Wunderbaren ist gemein, dass sie das Wunderbare nur behaupten und nur ‚glaubhaft‘ machen, es aber nicht ‚wirklich‘ darstellen können. Auch die gemalten Motive sind nur Zeichen, mit deren Hilfe der *Effekt* des Wunderbaren erzielt werden soll.

Auch mit Blick auf den zeitlichen ‚Rahmen‘ lassen sich Parallelen und Unterschiede zwischen Text und Bild konstatieren. Insgesamt gilt, dass heilsgeschichtliche Ereignisse wie die jungfräuliche Geburt des Gottessohnes die temporalen Ebenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kollabieren und somit die irdische Zeit hinter sich lassen. Die Lektüre der Texte und die Betrachtung der Bilder sind darauf angelegt, die heilsgeschichtliche Entgrenzung der Zeit nachvollziehbar zu machen, insbesondere auf dem Weg der Andacht, des beschaulichen Innehaltens im Ablauf der alltäglichen Zeit, und der Herbeiführung eines Zustandes, der sich den Gesetzen der Zeit entzieht. Diese spezifische Temporalität, die ‚Eigenzeit der Andacht‘, wird, wie sich zeigte, am deutlichsten, wenn der Illustrator die Stifterin in die Figuration der Anna selbdritt mit hineinnimmt. Wie sich in der Anna selbdritt drei Generationen zusammenfinden, so verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Anwesenheit der Stifterin in dieser Szene. Die Anna, Maria und das Jesuskind anbetende Stifterin wird Teil einer Gegenwärtigkeit, einer heilsgeschichtlichen Präsenz, die nicht mehr zwischen den Stufen der Zeit unterscheidet. Das Wunderbare ist somit nicht zuletzt ein temporales Phänomen, das die Texte und Bilder mit ihren jeweiligen Mitteln beschwören.

Farbteil



Abb. 1.1: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, LTK 537, fol. 53r.



Abb. 1.2: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, LTK 537, fol. 53v.



Abb. 1.3: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71, fol. 101v.



Abb. 1.4: Dresdner Heldenbuch (Heldenbuch des Kaspar von der Rhön). Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. M 201, fol. IVv.



Abb. 1.5: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Leiden, Universitätsbibliothek, LTK 537, fol. 68v.



Abb. 1.6: Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Leiden, Universitätsbibliothek, LTK 537, fol. 69r.



Abb. 1.7: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71, fol. 125r.



Abb. 1.8: Wirnt von Grafenberg; Wigalois. Leiden, Universitätsbibliothek, LTK 537, fol. 28v.



Abb. 1.9: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 71, fol. 54r.



Abb. 2.1: Werkstatt Diebold Lauber: Der Papagei, Hagenau, um 1442–1448(?), in: Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur*. Cpg 300, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 32 x 22 cm. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, fol. 161v, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg300/0342/image.info> (20.02.2024).



Abb. 2.2: Willem Vrelant oder Mitarbeiter: Dreifaltigkeit, Zierrahmen, 1470–1479, in: *Horarium in membrana nigra scriptum usui principissae destinatum*, sog. Stundenbuch der Maria von Burgund, Officium vom Heiligen Geist, Cod. 1857, Deckfarben auf Pergament, 22,5 x 16,3 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol. 51r (Detail), URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7456416&order=1&view=SINGLE (29.02.2024).



Abb. 4.1: Mandragora in Kräuterbuch, in: Johannes Hartlieb: *Kräuterbuch* und andere Texte, Regensburg(?), um 1460, Ms. germ. qu. 2021, Papierhandschrift, 28 x 21,5 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 109v. [Public Domain Mark 1.0].



Abb. 4.14: *Herba istatoris*, in: Herbarium, Norditalien, 15. Jh., Oversize LJS 419, Papierhandschrift, 24,5 x 17,6 cm, Philadelphia, University of Pennsylvania Libraries, fol. 42r.
[Public Domain Mark 1.0].



Abb. 5.1: Meister der Paulus-Briefe: Anna selbdritt, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 1r. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).



Abb. 5.2: Meister der Paulus-Briefe: Anbetung der Könige, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 2v. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).



Abb. 5.3: Meister der Paulus-Briefe: Himmelfahrt Jesu, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 10v. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).



Abb. 5.4: Meister der Paulus-Briefe: Auferstehung, um 1400, mgo 489, farbige Miniatur auf Pergament, 100 x 70 mm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Bl. 10r. URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN685002659> (05.04.2024).



Abb. 7.1: Beauvais, Kathedrale, Südquerhaus, Fotografie (© Christian Freigang).



Abb. 7.2: Rouen, St-Maclou, Westfassade, Fotografie (© Wiki Commons, Christ06).



Abb. 7.3: Paris, St-Eustache, Inneres, Fotografie (© Wiki Commons, Diliff).



Abb. 7.4: *Les Douze Dames de Rhétorique: Clere invencion*. Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, fol. 34v (Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported License, CC BY-NC 3.0).



Abb. 7.5: *Les Douze Dames de Rhétorique: Deduccion loable*. Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, fol. 36v (Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported License, CC BY-NC 3.0).



Abb. 7.6: Brou, Klosterkirche St-Nicolas de Tolentin, Westfassade, Fotografie
(© Wiki Commons, Welleschik).



Abb. 7.7: Brou, Klosterkirche St-Nicolas de Tolentin, Chorapsis, Fotografie
(© Christian Freigang).



Abb. 9.1: *Horae ad usum romanum* (Grandes Heures d'Anne de Bretagne), Frankreich (Tours), 1503–1508, Latin 9474, Handschrift auf Pergament, illuminiert durch Jean Bourdichon und Werkstatt, 238 ff., 300 x 190 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, fol. 161r. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Schlüsselszenen

Die Text-Bild-Tradition der Legende *Gregorius auf dem Stein* in der Druckgeschichte des Legendars *Der Heiligen Leben*

Paul Stein

Der *Gregorius* Hartmanns von Aue¹ gehört fraglos zu den Klassikern der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters. Schon im Mittelalter fand die Erzählung reges Interesse und wurde immer wieder umgearbeitet und wiedererzählt.² Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts traten – befördert durch das neue Medium Druck – neben die Narration Illustrationen, in denen die Geschichte des heiligen Büßers Gregorius ins Bild gebracht wird. In der Forschung ist die Darstellungstradition, die die Legende *Gregorius auf dem Stein* in den spätmittelalterlichen Drucken des Legendars *Der Heiligen Leben* erfuhr, bisher kaum beachtet worden.

- 1 Hartmann von Aue: *Gregorius*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Neumann neu hg., übersetzt und kommentiert von Waltraud Fritsch-Rößler. Stuttgart 2011.
- 2 Vgl. zur *Gregorius*-Rezeption im Mittelalter: Volker Mertens: *Gregorius Eremita. Eine Lebensform des Adels bei Hartmann von Aue in ihrer Problematik und ihrer Wandlung in der Rezeption*. Zürich, München 1978 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 67), S. 105–129; *Gregorius auf dem Stein*. Frühneuhochdeutsche Prosa (15. Jh.) nach dem mittelhochdeutschen Versepos Hartmanns von Aue. Die Legende (Innsbruck UB Cod. 631), der Text aus dem ‚Heiligen Leben‘ und die sogenannte Redaktion. Hg. und kommentiert von Bernward Plate. Darmstadt 1983 (Texte zur Forschung 39); Sylvia Kohushölter: *Die lateinische und deutsche Rezeption von Hartmanns von Aue „Gregorius“ im Mittelalter. Untersuchungen und Editionen*. Tübingen 2006 (Hermaea N. F. 111); Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer: *Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung*. 3. Aufl. München 2007 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 231–235. Hartmanns Erzählung ist selbst text- und motivgeschichtlicher Bestandteil eines Rezeptionsprozesses; vgl. Ulrich Mölk: *Zur Vorgeschichte der Gregoriuslegende. Vita und Kult des hl. Metro von Verona*. In: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse* 4 (1987), S. 29–54; *La vie du pape Saint Grégoire ou La légende du bon pêcheur*. Das Leben des heiligen Papstes Gregorius oder Die Legende vom guten Sünder. Text nach der Ausgabe von Hendrik Bastiaan Sol, mit Übersetzung und Vorwort von Ingrid Kasten. München 1991 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 29); Hans-Jörg Uther: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Bd. 1. Helsinki 2004, S. 393f. (Nr. 736A: *The Ring of Poly-crates*); Cormeau und Störmer: *Hartmann von Aue* (Anm. 2), S. 123–125; Fritz Peter Knapp: *„Grégoire“/„Gregorius“*. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. Bd. 4: *Historische und religiöse Erzählungen*. Hg. von Geert H. M. Claassens, Fritz Peter Knapp und Hartmut Kugler. Berlin, Boston 2014, S. 385–408.

Im Folgenden soll daher die Text-Bild-Tradition dieser Legende in den Blick genommen werden. Dabei steht die Frage im Zentrum, wie die Ikonographie des Gregorius Elemente eines in der Narration thematisierten religiösen Wunders³ visualisiert. Daran geknüpft ist auch eine epistemologische Frage: Wie wird das, was die Rezipierenden über den Heiligen aus dem Text wissen, durch die Visualisierung aktualisiert, ergänzt und neu perspektiviert, das heißt, in welches Verhältnis geraten Text und Bild zueinander? Dafür ist zunächst der Rahmen der Überlieferungsgeschichte zu erläutern und zu beschreiben, welche Entwicklung der Visualisierungen sich in der relativ kurzen Darstellungstradition der Legende *Gregorius auf dem Stein* (1454–1521) beobachten lässt. Denn das Wunder ist nicht von Beginn an Teil der Ikonographie der Legende. Es gerät im Verlauf der Druckgeschichte etappenweise ins Bild.

1 Die handschriftliche Überlieferung und Druckgeschichte von *Der Heiligen Leben*

Der Heiligen Leben war das beliebteste nicht-lateinische Legendar des Mittelalters. Es ist mit knapp 200 Handschriften überliefert und erhielt im Druck 40 Auflagen.⁴ Die Herausgeber:innen der maßgeblichen Edition gehen davon aus, „daß das Legendar in handschriftlicher und gedruckter Form in ca. 30.000 bis 40.000 Exemplaren im gesamten deutschen Sprachraum sowie in Skandinavien und den Niederlanden verbreitet gewesen sein muß“.⁵ Die Legendensammlung entstand zwischen 1384 und 1421 wahrscheinlich in Nürnberg, wo sie vermutlich im Zuge der von Colmar ausgehenden Einführung der Observanz verfasst wurde, um den zu reformierenden Nonnenklöstern „[f]ür die tägliche Tischlesung [...] geeignete Literatur zur Verfügung“ zu stellen.⁶ Damit wurde die Gregoriuslegende erstmals

3 Das religiöse Wunder ist nicht deckungsgleich mit dem Wunderbaren, das diesen Tagungsband rahmt; es fällt aber auch nicht vollständig aus dessen Zusammenhängen heraus: Beide Begriffe beziehen sich auf Phänomene, die epistemische Provokationen darstellen können. Das religiöse Wunder und das Wunderbare stehen, allein schon etymologisch, in Verwandtschaft zueinander, ohne dass darunter eine allzu stringente Entwicklungslogik – etwa in der Ansicht, das religiöse Wunder würde sich im höfischen Kontext seiner religiösen Dimension beraubt zum Wunderbaren wandeln – gefasst wäre. Vgl. eingehender zur Unterscheidung von religiösem Wunder und Wunderbarem: Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), insb. S. 27–33.

4 Vgl. Margit Brand et al.: Einleitung. In: *Der Heiligen Leben*. Bd. 1: Der Sommerteil. Hg. von dens. Tübingen 1996 (Texte und Textgeschichte 44), S. XIII–LIII, hier S. XIII. Die Herausgeber:innen zählen 41 Auflagen. Eine überarbeitete Auflistung der Drucke findet sich am Ende dieses Beitrags.

5 Ebd.

6 Vgl. Werner Williams-Krapp: Studien zu ‚Der Heiligen Leben‘. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 105 (1976), S. 274–303, hier S. 291–293, Zitat: S. 293. Vgl. weiterhin: Werner Williams-Krapp: Die Literatur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Bd. 1: Modelle literarischer Interessenbildung. Berlin, Boston 2020 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit 3.2.1), S. 221–224; Klaus Gantert: Der Heiligen Leben (Sommer- und Winterteil). In: Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher

„in eine im kirchlichen Raum verwendete Legendensammlung aufgenommen“.⁷ Den monastischen Kontext verließ die Legende aber auch rasch wieder, wie die Überlieferungsgeschichte des Legendar zeigt, denn schnell fand dieses außerhalb des Klosters Verbreitung. Mit der Beliebtheit in Laienkreisen nahm auch die Illustration der Legendare zu, die für die klösterliche *lectio ad mensam* kaum Nützlichkeit besaß.⁸ Bei den Drucken schließlich wurde die Bebilderung obligatorisch: Vor jeder Einzellegende stand nun ein Holzschnitt – das sind je nach Menge der Sonderlegenden mindestens 250 Holzschnitte.

Der Heiligen Leben gehört zu den Legendaren *per circulum anni*, das heißt, die Legenden sind nach den Festtagen der Heiligen im Lauf des Kirchenjahrs geordnet. Aufgrund seines Umfangs gliedert sich der Text in zwei Bände, einen Sommerteil und einen Winterteil, welche beide aufgrund der Aufteilung eine je eigenständige handschriftliche Überlieferungsgeschichte besitzen.⁹ Die Drucke folgen ebenfalls dieser Zweiteilung – auch bei den Auflagen, die Sommer- und Winterteil in einem

Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln. Hg. von Peter Jörg Becker und Eef Overgaauw. Mainz 2003 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge N. F. 48), S. 219–221.

- 7 Volker Mertens: [Art.] Gregorius. In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 3. Berlin u. a. 1981, Sp. 244–248, hier Sp. 244.
- 8 Die Überproportionierung der illustrierten Handschriften in Laienkreisen gegenüber den Klosterhandschriften ist charakteristisch für die Legendare *per circulum anni*; vgl. Werner Williams-Krapp: Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte. Tübingen 1986 (Texte und Textgeschichte 20), S. 368. Werner Williams-Krapp begründet diese auffällige Illustrationsarmut der Klostercodizes am Beispiel der lateinischen *Legenda aurea*-Handschriften, von deren über 1000 überlieferten Exemplaren nur knapp zehn illustriert sind: Einerseits ergibt sich aus der Menge der Einzellegenden ein hoher Illustrationsaufwand und andererseits ist die Nützlichkeit der Illustrationen für Gebrauchsfunktionen wie die klösterliche Tischlesung oder die Predigtvorbereitung eher gering; vgl. Werner Williams-Krapp: Bild und Text. Zu den illustrierten Handschriften der ‚Legenda aurea‘ des französischen und deutschsprachigen Raums. In: Archiv für Kulturgeschichte 97 (2015), S. 89–107, hier S. 89f.
- 9 Vgl. Konrad Kunze: [Art.] *Der Heiligen Leben*. In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 3. Berlin u. a. 1981, Sp. 617–625, hier Sp. 620. Kurz nach seiner Entstehung erhielt *Der Heiligen Leben* eine Erweiterung, die in der Forschung als *Der Heiligen Leben-Redaktion* bezeichnet wird. Darin wurde der Legendenbestand auf 365 erhöht, also auf eine Legende pro Tag. Vermutlich war dieses Legendar für die klösterliche Tischlesung intendiert. Aufgrund des gestiegenen Umfangs wurde das Legendar nun nicht mehr auf zwei, sondern auf drei Bände aufgeteilt. Die Bezeichnung als ‚Redaktion‘ ist tendenziell irreführend: Zunächst erweiterte die *Redaktion* das zugrundeliegende Legendar lediglich. Erst deutlich nach seiner Entstehung wurde es in einer zweiten Phase stilistisch überarbeitet. In einer dritten Phase wurden einzelne Legenden durch ausführlichere Varianten ersetzt. Eine vollständige dreibändige Fassung ist nicht überliefert. Die Edition steht noch aus. Vgl. zur *Der Heiligen Leben-Redaktion*: Karl Firsching: Die deutschen Bearbeitungen der Kilianslegende unter besonderer Berücksichtigung deutscher Legendarhandschriften des Mittelalters. Würzburg 1973 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 26), S. 85–103; Konrad Kunze: [Art.] *Der Heiligen Leben*, Redaktion. In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 3. Berlin u. a. 1981, Sp. 625–627; Williams-Krapp: Legendare (Anm. 8), S. 315–338; Kohushölter: Rezeption (Anm. 2), S. 186–190; Williams-Krapp: Die Literatur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (Anm. 6), S. 225–227.

Band vereinen. Die Handschriften scheinen im Lauf der Druckgeschichte keinen Einfluss mehr auf die Drucke zu nehmen.¹⁰ Sommerteil und Winterpart der Drucke gehen also jeweils auf einen Überlieferungsast der Handschriften zurück, wobei bisweilen unter Einbezug anderer Werke Anhänge hinzukommen und Überarbeitungen einzelner Legenden vorgenommen werden.

Werner Williams-Krapp systematisiert erstmals und bis heute maßgeblich in seiner 1986 erschienenen Habilitationsschrift *Die deutschen und niederländischen Legendarie des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte* die mittelalterlichen Legendensammlungen, die aufgrund ihrer zuvor kaum erforschten Überlieferung oftmals undifferenziert als Übersetzungen der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine geführt worden waren. Darin gibt er eine Übersicht von 41 *Der Heiligen Leben*-Drucken.¹¹ Im Folgenden übernehme ich zur Bezeichnung der Drucke die von Williams-Krapp eingeführte Nummerierung. Bei der Recherche von Exemplaren sämtlicher Druckauflagen ergab sich, dass die Übersicht an einzelnen Stellen angepasst werden muss, was hier nicht ausgeführt werden kann.¹² Die überarbeitete Übersicht mit insgesamt 40 *Der Heiligen Leben*-Drucken ist diesem Beitrag als Anhang beigefügt.

Das frühe Zentrum der *Der Heiligen Leben*-Drucke war Augsburg. Dort ließ Günther Zainer 1471/1472 die Erstauflage (d1) drucken. Lange Zeit marktbeherrschend war der Augsburger Johann Schönsperger. Er legte das Legendar insgesamt achtmal auf. Die letzte Auflage (d41) brachte Martin Flach 1521 – im Jahr des Wormser Reichstags und Edikts – auf den Markt. 50 Jahre nach Zainers Editio princeps verdarb offenbar die protestantische, antihagiographische Polemik den Verlegern das Geschäft mit dem Legendar.¹³

Die *Der Heiligen Leben*-Drucke sind oftmals Folianten mit – Sommer- und Winterpart zusammengekommen – rund 500 Blättern, meist zweispaltig gesetzt und,

10 Vgl. Williams-Krapp: *Legendarie* (Anm. 8), S. 262 und 268; Kohushölter: *Rezeption* (Anm. 2), S. 181 und 193.

11 Vgl. Williams-Krapp: *Legendarie* (Anm. 8), S. 235–238. Erneut abgedruckt in: Brand et al.: *Einführung* (Anm. 4), S. XXVf.

12 Vgl. dazu Paul Stein: *Neues zur Druckgeschichte von ‚Der Heiligen Leben‘*. In: *Maniculae* 5 (2024), S. 24–30, URL: <https://doi.org/10.21248/maniculae.57> (25.10.2024).

13 „Treffend exemplifiziert ein handschriftlicher Ersatz des Titels in einem Basler Druck der Universitätsbibl. Rostock diese neue Haltung dem Werk gegenüber: *Dit is dat olde Loegen Boeck*“ (Williams-Krapp: *Studien* [Anm. 6], S. 300). Dass das Legendar mitunter selbst Sachverhalte vorreformatorischer Kirchenkritik thematisierte bzw. kirchenkritische Lesarten nicht ausschloss, zeigt André Schnyder: *Legendenpolemik und Legendenkritik in der Reformation. Die Lügend von St. Johanne Chrysostomo bei Luther und Cochläus. Ein Beitrag zur Rezeption des Legendars Der Heiligen Leben*. In: *Archiv für Reformationsgeschichte* 70 (1979), S. 122–140, hier S. 125f. und 136, Anm. 59. Williams-Krapp veranschaulicht die Bedingungen der spätmittelalterlichen Legendenkritik und stellt fest, dass *Der Heiligen Leben* als „das ‚Laienlegendar‘ schlechthin“ eine bedeutende Textgrundlage für die an Laien gerichtete Legendenkritik war; vgl. Werner Williams-Krapp: *Laienbildung und volkssprachliche Hagiographie im späten Mittelalter*. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981*. Hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (*Germanistische Symposien-Berichtsbände* 5), S. 697–707, Zitat: S. 706.

wie erwähnt, reich mit Holzschnitten ausgestattet. Dabei gehörte *Der Heiligen Leben* zum Kerngeschäft der Offizinen. Ein überliefertes gedrucktes Verlagsangebot belegt die Spitzenstellung im Sortiment. Dort steht das Legendar „an erster Stelle, noch vor den Evangelien“.¹⁴ Für eine andere Druckauflage (d28) kann die Auflagenstärke aufgrund eines gut dokumentierten Rechtsstreits zwischen Schönsperger und dem Straßburger Drucker Johann Grüninger nachgewiesen werden.¹⁵ Als Grüninger ins Geschäft mit dem Legendar einsteigen wollte und sogar Sebastian Brant als renommierten Herausgeber gewann,¹⁶ schaltete sich Schönsperger ein – scheinbar aus Sorge, auf seiner Vorjahresauflage (d27) sitzenzubleiben. Schönsperger kaufte Grüninger die Verlagsrechte für sechs Jahre, die Holzstöcke und 800 Exemplare des Drucks ab. 200 Exemplare durfte Grüninger in seiner Heimatstadt zu einem Festpreis selbst vertreiben. Aus diesem Zusammenhang geht hervor, dass Grüninger das Legendar 1502 mit 1000 Exemplaren auflegte. Auch die anderen Auflagen dürften dem nicht nachgestanden haben.¹⁷

Der fraglose Höhepunkt der Druckgeschichte des Legendars ist die Ausgabe des Nürnberger Druckers Anton Koberger vom 5. Dezember 1488 (d19).¹⁸ Sie ist zudem die am besten überlieferte Auflage des Legendars: Der *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* verzeichnet 108 Exemplare.¹⁹ In Kobergers Holzschnitt zur Gregoriuslegende wird das Wunder der Schlüsselversenkung und -wiederauffindung

14 Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 305. Eine Abschrift der Anzeige ist abgedruckt in: Anton Sorg: *Verlagskatalog vom Jahre 1483*. In: *Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. Texte und Zeugnisse*. Hg. von Hedwig Heger. Bd. 1: *Spätmittelalter und Frühhumanismus*. München 1975 (*Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse* 2.1), S. 440–442.

15 Vgl. Williams-Krapp: *Studien* (Anm. 6), S. 298f.; Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 304f. und 310f.; Kunze: [Art.] *Der Heiligen Leben* (Anm. 9), Sp. 617.

16 Neben Grüninger geben auch Adam Petri und Matthias Hupfuff Sebastian Brant als vermeintlichen Herausgeber an. Vermutlich aufgrund dieser Zuschreibungen führen einige Bibliographien für Drucke des 16. Jahrhunderts *Der Heiligen Leben* unter dem Verfassernamen Sebastian Brant; vgl. François Ritter: *Catalogue des livres du XVIe siècle ne figurant pas à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*. Straßburg 1960 (*Répertoire bibliographique des livres imprimés en Alsace aux XVe et XVIe siècles* 4), S. 58f.; *Index Aureliensis. Catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum*. Bd. 1.5. Baden-Baden 1974, S. 126–131. Dagegen steht natürlich die Textgenese. Der Vergleich mit den anderen *Der Heiligen Leben*-Druckauflagen zeigt außerdem, dass Brants Eigenleistung nicht zu hoch eingeschätzt werden sollte. Vor allem diene sein durch das *Narrenschiff* bekannter Name wohl als Verkaufsargument im kaufmännischen Wettstreit. Vgl. dazu Williams-Krapp: *Studien* (Anm. 6), S. 298–299; Werner Williams-Krapp: *Die deutsche Ida-Legende des schweizerischen Humanisten Albrecht von Bonstetten*. In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 130 (1982), S. 71–80, hier S. 73; Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 310–313; Werner Williams-Krapp: *Mittelalterliche deutsche Hagiographie in Skandinavien*. In: *Niederdeutsch in Skandinavien III. Akten des 3. nordischen Symposiums ‚Niederdeutsch in Skandinavien‘ in Sigtuna 17.–20. August 1989*. Hg. von Lennart Elmevik und Kurt Erich Schöndorf. Berlin 1992 (*Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie* 6), S. 176–185, hier S. 178f.

17 Vgl. Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 305.

18 Vgl. auch Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 308.

19 Vgl. URL: <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/LEGENDA1.htm#M11407> (12.10.2024).

dargestellt. Die Visualisierung dieses Wunders entwickelt sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, aus der vorangegangenen Ikonographie der Legende.²⁰

Die *Gregorius auf dem Stein*-Legende ist in 38 Druckauflagen erhalten.²¹ Neben Exemplaren dieser Ausgaben, die ich im Original, in Mikroform oder als Digitalisat einsehen konnte, ziehe ich drei *Der Heiligen Leben*-Handschriften hinzu, in denen die Gregoriuslegende illustriert wird – nach meinem Kenntnisstand sind es die einzigen Federzeichnungen des Pseudoheiligen in der handschriftlichen Überlieferung des Legendaris:

1. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 117 (Füssen, 1454)
2. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 504 (Raum Freising, 1475)
3. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 840 (Bayern, viertes Viertel des 15. Jahrhunderts)

2 Erster ikonographischer Typ: Gregorius als stereotyper heiliger Papst

Die früheste Illustration, die den ‚Papierheiligen‘²² Gregorius zeigt, findet sich in einer Handschrift, die 1454 für die Gräfin von Kirchberg, Anna von Zimmern, angefertigt wurde (Abb. 6.1).²³ Der Codex bietet eine nicht nach Festtagen, sondern nach Gender geordnete Auswahl von Legenden aus *Der Heiligen Leben*, die jeweils durch ganzseitige Federzeichnungen der oder des Heiligen eingeführt werden. Die Darstellung der Gregoriuslegende ist am unteren Bildrand beschriftet mit *Sant Gregorius der pabst*, ein Titel, der in *Der Heiligen Leben* üblicherweise für die Legende Gregors I. reserviert ist. Die Bezeichnung bringt auf den Punkt, was ich als ersten Typ der Ikonographie der Gregoriuslegende beschreiben möchte. Gregorius wird in dieser Federzeichnung weitgehend losgelöst von der Erzählung und daher stereotyp als Papst dargestellt. Der erste ikonographische Typ visualisiert noch kein Wunder. Die Legendenillustrationen dieses Typs folgen dem Interesse der Ikonographie zur systematisierenden Eingliederung der Einzellegende, indem sie erkennbar machen, von welchem Heiligentyp die dazugehörige Legende be-

20 Als einen ikonographischen Typ bezeichne ich im Folgenden Bildergruppen, die sich durch gemeinsame Bildkonventionen bündeln und von anderen Bildergruppen abgrenzen lassen. Vgl. zu den Gregorius-Holzschnitten auch: Mertens: Gregorius Eremita (Anm. 2), S. 121.

21 Für die folgenden Erläuterungen zur *Gregorius auf dem Stein*-Legende lassen sich zwei der insgesamt 40 Ausgaben ausschließen: d22 ist nur mit dem Sommerteil überliefert, wobei sich die Gregoriuslegende im Winter teil befunden hätte, und der Winter teil von d20* ist nur mit einem Fragment ohne die Gregoriuslegende überliefert.

22 So bezeichnet Konrad Kunze jene Heilige, die im spätmittelalterlichen Literaturbetrieb Aufnahme in hagiographische Standardwerke fanden, ohne dass dem eine konkrete Heiligenverehrung zu Grunde lag; vgl. Konrad Kunze: Papierheilige. Zum Verhältnis von Heiligenkult und Legendenüberlieferung um 1400. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 4 (1986), S. 53–65.

23 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 117, URL des Digitalisats: <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn:nbn:de:bsz:31-28642> (12.10.2024). Vgl. zu Datierung und Lokalisierung fol. 77v, zu Auftraggeberin und weiterer Datierung fol. 189v.



Abb. 6.1: Legendensammlung für Anna von Zimmern, Gräfin von Kirchberg, Füssen 1454, Cod. Donaueschingen 117, Federzeichnung, 15,5 x 11 cm. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, fol. 96v.

richtet, hier von einem Papstheiligen. Der zweite ikonographische Typ, darauf sei hier bereits hingewiesen, konkretisiert die typologische Einordnung der Legende und deutet den Wunderzusammenhang an. Der dritte ikonographische Typ erweitert die Darstellung um weitere Bildelemente, verändert dabei die Markierung als Papstlegende und bringt das Wunder ins Bild.

Wenn Gregorius – auch in anderen Abbildungen – mit einer Kopfbedeckung dargestellt wird, dann trägt er die päpstliche Tiara, genauer die Triregnum genannte dreikronige Form, die ab dem 14. Jahrhundert die „Endgestalt“ der Tiara darstellte und die gegenüber der für die Liturgie reservierten Mitra ganz generell

die *plenitudo potestatis*, die Fülle der Gewalt des Papstes, symbolisierte.²⁴ In der Regel wird die Tiara mit den zwei an ihr befestigten, als *infulae* – gelegentlich als *fimbriae* (wörtlich ‚Fransen‘) oder *caudae* – bezeichneten Bändern, die „nur Autoritäten vorbehalten“ waren, dargestellt, wie sie auch in dieser Federzeichnung auf der Rückseite der Krone angebracht sind.²⁵ In der rechten Hand hält der Gregorius des Codex Donaueschingen 117 eine Ferula, also den oben in einem Kreuz endenden Stab, der neben der Tiara noch einmal das Hirtenamt des Papstes symbolisiert.²⁶ Der Nimbus verdeutlicht, dass es sich bei dem dargestellten Papst um einen Heiligen handelt. In der linken Hand hält dieser Gregorius ein Buch – zu erkennen an den angedeuteten Metallbeschlägen und Schließen. Die Darstellung mit dem Buch ist ungewöhnlich, verweist es als Gattungsattribut doch eigentlich „auf die Lehrfunktion der attribuierten Person“.²⁷ Möglicherweise dachte der Illustrator, wie es auch die Bildunterschrift suggeriert, er würde den heiligen Gregor den Großen gestalten. Die Darstellung wäre nicht ungewöhnlich in dessen Ikonographie.²⁸ Allerdings lässt sich die Federzeichnung für sich genommen nicht eindeutig Gregor I. zuordnen, weil der dargestellte Heilige nur generelle Gattungsattribute trägt und nicht szenisch eingebunden ist. Dass anhand der Abbildung nicht klar erkennbar ist, ob der Zeichner tatsächlich *Gregorius auf dem Stein* oder die Legende des Kirchenvaters illustrierte bzw. zu illustrieren meinte, unterstreicht die Stereotypie des dargestellten Papstheiligen.

Auch in den Drucken wird Gregorius, unabhängig von der erwähnten Handschrift, stereotyp als heiliger Papst dargestellt. Johann Bämmler übernimmt in seinem Druck von 1475 (d3) für Gregorius den bereits bei Marcus I. verwendeten Holzschnitt (Abb. 6.2):²⁹ Gregorius wird hier mit den päpstlichen Insignien Tiara, Ferula, Purpurmantel und der wichtigsten ‚Heiligeninsigne‘, dem Nimbus, auf einem Thron sitzend dargestellt. Dazu kommt die Andeutung pontifikaler Fußbekleidung.³⁰ Die rechte Hand hat Gregorius zur Segensgeste erhoben.³¹

Die Imposanz der Drucke färbte ebenfalls auf die Handschriftenüberlieferung ab, indem die Holzschnitte gelegentlich als Vorlagen für Federzeichnungen in Codices dienten. So wurde Bämmlers Druck zur Vorlage für eine Handschrift, in der neben

24 Odilo Engels: [Art.] Tiara. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 8. Stuttgart, Weimar 1999, Sp. 759. Vgl. zur Geschichte der Tiara auch: Joseph Braun: Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1924, S. 174–176.

25 Engels: [Art.] Tiara (Anm. 24), Sp. 759.

26 Vgl. Adalbert Voretzsch: [Art.] Stab. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 4. Rom u. a. 1972, Sp. 193–198, hier Sp. 197.

27 Rainer Volp und Lore Kaute: [Art.] Attribute. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Rom u. a. 1968, Sp. 197–201, hier Sp. 199.

28 Vgl. Alois Thomas: [Art.] Gregor I. der Große. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 6. Rom u. a. 1974, Sp. 432–441, hier Sp. 435f.

29 Der Holzschnitt von Marcus I. findet sich auf fol. 39v. Schon Günther Zainer ließ 1471/1472 (d1) die Legende vom Amtsnachfolger Silvesters mit diesem Holzschnitt drucken (dort fol. 23v).

30 Vgl. zu den Pontifikalschuhen: Braun: Paramente (Anm. 24), S. 158–163.

31 Vgl. dazu Joachim Poeschke: [Art.] Segen. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 4. Rom u. a. 1972, Sp. 145f., hier Sp. 146.



Abb. 6.2: *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Bämle, Augsburg 1475, 2° Inc.c.a. 387-2, Holzschnitt, 8,1 x 7,2 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 172r.

einigen Legendentexten die dazugehörigen Abbildungen kopiert wurden, darunter auch der Holzschnitt von Gregorius (Abb. 6.3).³² Für die wenigen Abbildungen der Gregoriuslegende lässt sich ausschließlich diese zweite Rezeptionsrichtung vom Druck in den Codex feststellen.³³ Auffällig ist, dass Gregorius als einziger Heiliger in dieser Handschrift keinen Nimbus trägt. Vermutlich handelt es sich dabei aber nicht um eine unterschwellige Reflexion über die ‚Historizität‘ des Heiligen, sondern der Nimbus wurde schlichtweg vergessen. Denn in der paränetischen Schlussformel wird der Heilige dennoch in seiner Rolle als Heilmittler angesprochen: *Nun pitten wir den lieben herren sand gregorium das er uns umb got erwerb rechte rew umb unser sund und pesserung unsers lebens und darnach das ewig leben. amen.*³⁴

Auch die Drucker übernahmen ihre Holzschnitte in den meisten Fällen aus bereits existierenden Drucken. In den 38 überlieferten Druckfassungen der *Gregorius*

32 Vgl. Karin Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 619–867. Wiesbaden 1984 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis 5.5), S. 571f.

33 Vgl. dazu auch Anm. 42 in diesem Beitrag.

34 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 840, fol. 41r–41v.



Abb. 6.3: Codex mit Legenden aus *Der Heiligen Leben*, Auszug aus *Spiegel menschlicher behaltnis* und Gebeten, Bayern, viertes Viertel des 15. Jahrhunderts, Cgm 840, Federzeichnung, 7,5 x 6,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 8r.

auf dem Stein-Legende werden 18 unterschiedliche Holzschnitte verwendet.³⁵ Das heißt, in 20 Ausgaben finden sich Holzschnitte, mit denen die Gregoriuslegende bereits früher illustriert worden war. Dazu kam es selbstverständlich, wenn ein Drucker das Legendar selbst erneut auflegte. Beispielsweise geben Bäumlers Ausgaben von 1477 und 1480 (d4 und d7) ebenfalls den beschriebenen Holzschnitt wieder. Holzstöcke wurden aber auch getauscht, verliehen oder verkauft, was Zusammenhänge zwischen den Druckakteuren aufzeigt, die hier nicht genauer

³⁵ Wenn man die Holzschnitte der *Gregorius auf dem Stein*-Legende ähnlich den Druckauflagen systematisiert, indem man sie chronologisch nummeriert, und jeder Druckauflage den verwendeten Holzschnitt zuordnet, ergibt sich die folgende Übersicht, wobei die Erstverwendungen in der Druckgeschichte der Legende unterstrichen sind: d1 = h1, d2 = h2, d3 = h3, d4 = h3, d5 = h4, d6 = h2, d7 = h3, d8 = h5, d9 = h4, d10 = h3, d11 = h6, d12 = h7, d13 = h6, d14 = h8, d15 = h9, d16 = h10, d17 = h2, d18 = h11, d19 = h12, d20 = h10, d21 = h13, d23 = h11, d24 = h8, d25 = h10, d26 = h13, d27 = h8, d28 = h14, d29 = h8, d30 = h13, d33 = h14, d34 = h14, d35 = h15, d36 = h16, d37 = h14, d38 = h14, d39 = h17, d40 = h18, d41 = h17.



Abb. 6.4: *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Prüss, Straßburg um 1484/1485, Ed.vet.s.a.m.79, Holzschnitt, 7,6 x 6,7 cm. Leipzig, Universitätsbibliothek, fol. 109r.

verfolgt werden können.³⁶ Bämle, der sich – scheinbar aufgrund der Konkurrenz Schönspergers³⁷ – aus dem Druckgeschäft zurückzog, gab seine Holzstöcke weiter. Daher illustriert der gleiche Holzschnitt wie in d3, d4 und d7 unter anderem 1482 die Gregoriuslegende in Johann Otmars erster Ausgabe des *Legendars* (d10).³⁸

Andererseits wurden neue Holzschnitte unter Hinzuziehung bereits veröffentlichter Drucke nachgeschnitten. Die Herstellung bestand im Allgemeinen, so fasst es Wolfgang Schmitz zusammen, aus drei Produktionsschritten: der Entwurfszeichnung, der seitenverkehrten Übertragung der Zeichnung auf einen Holzstock und der Herstellung des druckfähigen Holzstocks.³⁹ Der erste Arbeitsgang, die Zeichnung des Entwurfs, konnte durch die Vorlage eines früheren Drucks erleichtert werden – das lässt sich an der Druckgeschichte der Gregoriuslegende gut beobachten –, indem der publizierte Abdruck seitengleich auf einen neuen Holzstock übertragen wurde. Gegebenenfalls wurde die Abbildung vorher abgezeichnet und später auf den Holzstock übertragen. Durch den in jedem Druck entstehenden Effekt der Spiegelverkehrung erscheint die Komposition dann gegenüber der Vorlage seitenverkehrt. Offenbar wurde kein Wert darauf gelegt, mit höherem

36 Vgl. zu dem Phänomen: Wolfgang Schmitz: *Grundriss der Inkunabelkunde*. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels. Stuttgart 2018 (Bibliothek des Buchwesens 27), S. 325f.

37 Vgl. Ferdinand Geldner: [Art.] Bämle, Johann. In: *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 1. Berlin 1953, S. 521.

38 Anton Sorg verwendete den Holzschnitt für die Markuslegende seiner Ausgaben von 1481/1482 und 1485/1486 (d9 und d14).

39 Vgl. Schmitz: *Inkunabelkunde* (Anm. 36), S. 321.

Aufwand ein mit der Vorlage seitengleiches Ergebnis zu erzielen. Ein prägnantes Beispiel für dieses Nachschnittverfahren zeigt Johann Prüss' *Legendar* (d12), das um 1484/1485 in Straßburg gedruckt wurde. Darin findet sich ein geradezu musterhafter Nachschnitt (Abb. 6.4), der unverkennbar Bäumlers Holzschnitt (Abb. 6.2) zur Grundlage hatte.

Dass sich in der Druckgeschichte der Legende 18 unterschiedliche Holzschnitte finden, bedeutet also nicht, dass zwischen diesen keine Abhängigkeiten bestehen.⁴⁰ Tatsächlich scheint mindestens die Hälfte der Holzschnitte zur Gregoriuslegende in der beschriebenen Weise nachgeschnitten worden zu sein. Insbesondere in der Frühphase ihrer Druckgeschichte wurde die Legende mit Darstellungen eines stereotypen Papstheiligen illustriert. Unabhängig von Bildwiederholungen finden sich Holzschnitte dieses Typs in elf Druckauflagen,⁴¹ wobei die ikonographischen Typen einander nicht chronologisch ablösen, sondern nach ihrer jeweiligen Erstverwendung mit unterschiedlicher Gewichtung nebeneinander verwendet wurden.

3 Zweiter ikonographischer Typ: Gregorius als büßender Papst-Eremit

In der Erstaussage von Günther Zainer (d1) wird Gregorius auch als heiliger Papst mit Tiara, Purpurmantel und Nimbus dargestellt (Abb. 6.5), das heißt, in der imperialen Stellung des Bischofs von Rom verbildlicht. Dabei verortet der Holzschnitt Gregorius jedoch im Raum der Erzählung – das ist der zweite Typ der *Gregorius auf dem Stein*-Ikonographie. Gregorius sitzt in diesem Holzschnitt, den Arm auf seinem Bein angewinkelt und mit der Hand den Kopf stützend, auf einer Insel. Eine im Boden befestigte Kette führt unter sein Gewand – ein eindeutiger Verweis auf seinen 17 Jahre dauernden Bußaufenthalt auf der Steininsel.⁴² Die Fessel deutet den Wunderzusammenhang der Auffindung des dazugehörigen Schlüssels an, doch erst Anton Kobergers Druck (d19) bringt diesen Zusammenhang ins Bild. Die Darstellungen des zweiten ikonographischen Typs sind im Interesse einer Zuordnung der Einzellegende zu einem Heiligentypus konkreter auf die Erzählung bezogen: Gregorius erscheint nicht als bloßer Papstheiliger, sondern zugleich als Eremit.

Gregorius' Position und Körperhaltung – auf einem Stein sitzend, den Arm auf dem Bein angewinkelt und mit der Hand den Kopf stützend – entspricht der konventionalisierten Bildformel „der trauernden Introspektion“, deren Beständigkeit von der Antike bis in die Neuzeit Horst Wenzel nachzeichnet.⁴³ Das Bild-

40 Nicht verfolgt wird hier, inwieweit für die Gregoriuslegende Holzschnitte, vor allem Abbildungen als ein stereotyper Papstheiliger, aus Drucken anderer Werke übernommen wurden.

41 Dabei handelt es sich um d3, d4, d5, d7, d9, d10, d12, d14, d23, d27 und d29.

42 Auch an diesem Beispiel lässt sich zeigen, wie die aufwendig gestalteten Drucke zu Vorlagen für Handschriften werden konnten: Wenige Jahre nach Zainers Druck schrieb ein Goldschmied im Freisinger Raum große Teile des *Legendars*, nahezu zeilengenau, samt Initialen ab und malte die Holzschnitte nach. Der Codex befindet sich in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 504 (Federzeichnung von Gregorius: fol. 89v). Vgl. zu Cgm 504: Karin Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 501–690. Wiesbaden 1978 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis 5.4), S. 23f.

43 Horst Wenzel: *Melancholie und Inspiration*. Walther von der Vogelweide L. 8,4ff. Zur Ent-



Abb. 6.5: *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Günther Zainer, Augsburg 1471/1472, Rar. 733-1, Holzschnitt, 7,2 x 7,2 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 98v.

schema versammelt für Gregorius' Bußaufenthalt begreifliche Assoziationsbereiche: „eine Situation der Meditation, des Schmerzes, der Trauer“,⁴⁴ „Reue über frühere Schuld“,⁴⁵ „Nachdenklichkeit“ und „Selbstreflexivität als einer isolierten Tätigkeit“.⁴⁶ Neben der unweigerlich evozierten ersten Reichston-Strophe Walthers von der Vogelweide (*ich saz ûf einem steine*)⁴⁷ und den danach gearbeiteten Dichterporträts der Liederhandschriften B und C finden sich zahlreiche Textstellen in der mittelhochdeutschen Literatur, die das Bildschema als konventionalisierte Geste belegen.⁴⁸ Zur Zeit der Entstehung und Verbreitung des Legendars

wicklung des europäischen Dichterbildes. In: Walthers von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 133–153, hier S. 136. Vgl. zu dem Bildschema zuletzt auch: Heinz Rölleke: „Ich saz ûf eime steine ...“. Ikonographische und literarische Rezeption des Reichsspruchs Walthers von der Vogelweide. In: *Wirkendes Wort* 57 (2007), S. 173–183.

44 Wenzel: *Melancholie* (Anm. 43), S. 136.

45 Wenzel: *Melancholie* (Anm. 43), S. 137.

46 Wenzel: *Melancholie* (Anm. 43), S. 150f.

47 Walthers von der Vogelweide: *Reichsklage*. In: ders.: *Werke*. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. 3. verbesserte und erweiterte Aufl. Hg. von Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2009, S. 74f.

48 Vgl. Wenzel: *Melancholie* (Anm. 43), v. a. S. 138 und 149f. sowie den Kommentar in der Edition: Walthers: *Werke* (Anm. 47), S. 340.

Der Heiligen Leben, im ausgehenden 14. und im 15. Jahrhundert, ist die Bildformel insbesondere im Andachtsbild ‚Christus im Elend‘ greifbar.⁴⁹ Die Trauergeste ist also auch verquickt mit dem religiösen Assoziationsbereich des *timor dei* (Gottesfurcht), welcher die Vorbedingung für die erste Stufe des Bußsakraments, die *contritio cordis* (Zerknirschung des Herzens bzw. Reue), darstellt.⁵⁰ Der Holzschnitt in Zainers Erstaussgabe zeigt nicht nur einen (zukünftigen) Papst in seiner Eremitage, sondern wird den Rezipierenden zugleich als Visualisierung eines büßenden Sün-derheiligen erkennbar. Der Heilige, das lässt sich weiter annehmen, dient als ein zur *imitatio*, das heißt hier, zur introspektiven Sündeneinsicht anregendes Vorbild.

Auffällig ist der scheinbare Bruch mit der Chronologie der Legende. Denn eigentlich erst, als Gregorius’ Buße beendet und die Fessel von seinem Bein gelöst ist, wird er nach Rom geführt, um das Papstamt zu übernehmen. Dass Gregorius, noch auf dem Stein befindlich, als Papst markiert wird, erleichtert es den Betrachter:innen, die aufgeschlagene Legende unmittelbar einem bestimmten Heiligkeitypus zuzuordnen, aber auch direkt als Legende *Gregorius auf dem Stein* wiederzuerkennen. Abgesehen von dieser pragmatischen, aber doch zu kurz greifenden Erklärung für den Chronologiebruch veranschaulicht der Holzschnitt, der Gregorius als Papst und Büßer zugleich zeigt, dass dieser durch die Bußaskese bereits die Würde des Papsttums trägt. Es entsteht im Bild eine ‚Fallhöhe‘ zwischen der Haltung des Bußasketen und dessen Sichtbarkeit als geistlichem Herrscher. In dieser scheinbaren Asynchronie ist Gregorius bereits das, was er werden wird. Hatte der erste ikonographische Typ nur einen stereotypen Papstheiligen gezeigt, aber noch kein Wunder, so weist diese Darstellung bereits auf das Ende von Gregorius’ Buße und die damit verknüpften Wunder voraus.

Volker Mertens beobachtet als Auffälligkeit auf der Textebene „charakteristische Auslassungen“ zwischen Hartmanns *Gregorius* und der *Der Heiligen Leben*-Prosa- und Prosalegende, die zeigen würden, „daß die zur Zeit Hartmanns realen Lebensformen nicht mehr präsent“ gewesen seien, weil „[d]as die eremitische Lebensform charakterisierende Detail des Barfußgehens“ fehle.⁵¹ Allerdings bringen mit einer Ausnahme sämtliche Holzschnitte, die Gregorius auf der Insel zeigen, seine Barfüßigkeit ins Bild.⁵² Zum Vergleich: Die geradezu topische Fußfessel des Gregorius findet sich dagegen nur bei der Hälfte der Holzschnitte, die ihn an seinem Bußort darstellen. Die Imagination der passenden *forma vivendi* scheint für die Zeitgenossen durchaus verfügbar gewesen zu sein.

49 Vgl. Wenzel: Melancholie (Anm. 43), S. 140.

50 Vgl. zur Furcht als Bestandteil mittelalterlicher Bußpraxis: Notger Slenczka: Der endgültige Schrecken. Das jüngste Gericht und die Angst in der Religion des Mittelalters. In: *Das Mittelalter* 12 (2007), S. 97–112.

51 Volker Mertens: Verslegende und Prosalegendär. Zur Prosafassung von Legendenromanen in ‚Der Heiligen Leben‘. In: *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter*. Würzburger Colloquium 1978. Hg. von Volker Honemann et al. Tübingen 1979. S. 265–289, hier S. 272.

52 Auch der Holzschnitt der Ausgabe, nach der Mertens zitiert, Schönspergers Druck von 1482 (d11), zeigt einen barfüßigen Papst-Eremiten.



Abb. 6.6: *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Sensenschmidt, Nürnberg 1475, 2° Inc 1845, Holzschnitt, 8,2 x 8,1 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 262r.

Johann Sensenschmidt ließ für seine Auflage von 1475 (d2) Zainers Holzschnitt nachschneiden (Abb. 6.6). Das Resultat war eine gespiegelte Kopie, in der der ‚leere Hintergrund‘ durch Berge und Bäume gefüllt wurde. Auffällig ist vor allem, dass die Fessel, durch die Gregorius an seinen Bußort gebunden ist, nicht übernommen wurde, was sich auch auf spätere Verwendungen des Entwurfs auswirkte. Denn bei langlebigen Entwürfen konnte sich der beschriebene Prozess des Nachschneidens mehrfach wiederholen: Auf Grundlage von Sensenschmidts Ausgabe edierte Lucas Brandis das erste niederdeutsche *Der Heiligen Leben* (d6), das 1478 erschien und die Holzschnitte der Vorlage übernahm. 1487 legte Simon Koch das niederdeutsche Legendar in Magdeburg neu auf (d15) und ließ dazu Brandis’ (bzw. Sensenschmidts) Holzschnitte nachschneiden. Im erneut gegenüber der Vorlage spiegelverkehrten Abbild (Abb. 6.7) ist der Hintergrund ebenfalls durch Landschaftselemente gefüllt und es fehlt auch hier die Fessel. Dagegen trägt Gregorius nun einen Bart – neben den nackten Füßen ein weiteres Eremitenmerkmal, das zudem einen Zusammenhang zur Erzählung herstellt, indem es an die Hervorhebung von Gregorius’ Behaarung bei der Abholung von der Steininsel denken lässt.⁵³

⁵³ Hier zitiert nach Simon Kochs Ausgabe (d15) – Abkürzungszeichen werden aufgelöst –: *Do segghen se Gregorius an / unde he was van grotene kummere gantz iammerliken geschapen / unde was gantz naket und bloet. unde was mit hare bewassen unde was gantz mager geworden* (fol. 94r).



Abb. 6.7: *Der Heiligen Leben*, Simon Koch, Magdeburg 1487, 4° Inc 1494.3, Holzschnitt, 6,7 x 6,3 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 90v.

Eine Unterform des zweiten ikonographischen Typs, so zuerst bei Konrad Fyner, Urach 1481 (d8), sind Darstellungen, die Gregorius als heiligen Papst – wiederum bärtig – auf dem Stein zeigen und das Bild durch ‚Zivilisationselemente‘ erweitern (Abb. 6.8).⁵⁴ Hinzu kommen hier eine Stadt im Hintergrund, ein Schiff, das womöglich auf die Erzählung verweist und auf dessen Segel ein Kreuz zu erkennen ist, sowie ein aufgeschlagenes Buch neben Gregorius. Das dargestellte Buch und Gregorius’ Gebetshaltung verweisen möglicherweise auf eine durch das Legendar zur *imitatio* nahegelegte Andachtspraxis. Im Holzschnitt wird ein sozialer Raum wahrnehmbar, der vielleicht einen Lokalbezug zum Druckort herstellte oder einen *communitas-eremita*-Gegensatz hervorheben sollte. Der Zusammenhang mit der Legende ist jedoch nicht zwingend. Es fällt auf, dass am Ende der Kette, die Gregorius an den Inselboden fesselt, eine Befestigung dargestellt wird, auf der sich ein Schlüsseloch erahnen lässt. Nicht mehr nur die Kette, sondern auch das Schloss als Gegenstück zum schließlich bei Koberger abgebildeten Schlüssel wird visualisiert.

⁵⁴ Diese Unterform wurde recht beliebt. Sie findet sich neben Fyners Druck (d8) in d11, d13, d16, d18, d20, d23 und d25, wobei bei den fünf letzten das Schiff fehlt und das Buch auf Gregorius’ Schoß anstatt neben ihm liegt.



Abb. 6.8: *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Konrad Fyner, Urach 1481, 2° Inc.c.a. 1073, Holzschnitt, 8,4 x 7,2 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 99r.

Der zweite Typ der Gregorius-Ikonographie wurde in 15 Drucken verwendet.⁵⁵ Er hält die Darstellung als Papst zwar präsent, ergänzt aber auch die Figuration des heiligen Büßers und verortet ihn im Raum der Erzählung. Dieser Typ steht am Beginn der Druckgeschichte des Legendars, wird dann zunächst parallel zum ersten Typ, in den 1480er Jahren wieder verstärkt und nach dem Erfolg von Kobergers Legendar, das einen anderen ikonographischen Typ prägt, nur noch vereinzelt aufgenommen.

4 Dritter ikonographischer Typ: Das Schlüsselwunder

Anton Kobergers *Der Heiligen Leben* (d19) erschien 1488 und bringt erstmals den Wunderzusammenhang der Gregoriuslegende eindeutig ins Bild. Koberger war ein in seinen Illustrationsverfahren tendenziell traditioneller Buchdrucker: Nur rund ein Zehntel der Drucke seiner Offizin wurde mit Holzschnitten bestückt; sonst wurden sie noch händisch illuminiert.⁵⁶ Dennoch sticht seine Produktion

⁵⁵ Das sind neben den in der vorangegangenen Anmerkung aufgeführten Drucken d1, d2, d6, d15, d17, d36 und d40.

⁵⁶ Vgl. Christine Sauer: Roh, illuminiert oder gebunden. Zur Ausstattung der von Anton Kober-

in der Inkunabelzeit heraus: „Anton Kobergers Buchdruckerei, Verlag und Buchhandel war ja zweifellos der größte Buchbetrieb des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen“.⁵⁷ „Er unterhielt Filialen unter anderem in Breslau, Krakau, Wien, Venedig, Mailand, Paris und Lyon und betrieb mit reisenden Händlern einen ‚internationalen‘ Buchhandel“.⁵⁸ In einem wenige Jahrzehnte nach Kobergers Tod entstandenen Verzeichnis Nürnberger Werkleute und Künstler wird angegeben: „Kohberger hatte täglich mit 24 Pressen zu drucken; darzu hielt er über 100 Gesellen, die waren einestheils Setzer, Correctores, Drucker, Posselirer, Illuministen, Componisten (alii Comportisten)[,] Buchbinder“.⁵⁹ Wenngleich letztere Angabe in der Forschung umstritten ist, steht eine umfassende Revision der Produktionsverhältnisse in Kobergers Offizin noch aus.⁶⁰

Kobergers Druck gewichtet die Holzschnitte stärker als seine Vorgänger. Erstmals in der Breite von zwei Textspalten ließ er 259 Holzschnitte für das *Legendar* anfertigen.⁶¹ Durch die querformatige Verbreiterung stand ein deutlich größerer

ger gedruckten und gehandelten Bücher. In: Anton Koberger. Zum 500. Todestag des Druckers der Schedelschen Weltchronik. Hg. von ders. Nürnberg 2013 (Ausstellungskatalog der Stadtbibliothek Nürnberg 107), S. 14–29, hier S. 20–22.

57 Ferdinand Geldner: Inkunabelkunde. Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks. Wiesbaden 1978 (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens 5), S. 181.

58 Rainer Schoch: Ein Jahrhundert Nürnberger Druckgraphik. In: Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Nürnberg, New York 1986, S. 93–100, hier S. 96.

59 Diese sprachlich modernisierende Abschrift des Verzeichnisses ist abgedruckt in: Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546. Nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Abgedruckt nach einer alten Handschrift in der Campeschen Sammlung. Hg. von Friedrich Campe. Nürnberg 1828, S. 56.

60 Vgl. Christine Sauer: Anton Koberger und seine „Manufaktur“ – (k)ein Forschungsthema? In: Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte 42 (2017), S. 77–96; Schmitz: Inkunabelkunde (Anm. 36), S. 311; Karl-Georg Pfändtner: Ein Buchmaler für Anton Koberger? In: Gutenberg-Jahrbuch 84 (2009), S. 251–268. Als Gesamtdarstellung ist daher bis heute Oscar von Hases Studie zu den Druckern der Familie Koberger einschlägig; vgl. Oscar von Hase: Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit. 3. Aufl. Amsterdam, Wiesbaden 1967 [Neudruck der 2. Aufl. von 1885].

61 Vor jeder der 258 Legenden steht je ein Holzschnitt, mit Ausnahme der einleitenden Ambrosiuslegende, die mit zwei Holzschnitten ausgestattet ist. In der älteren Forschung finden sich abweichende Angaben zur Anzahl der Holzschnitte von Kobergers *Der Heiligen Leben*, die mitunter in späteren Arbeiten übernommen wurden: Hans Lülfiing zählt nur 254 Holzschnitte, Oscar von Hase dagegen 262; vgl. Hans Lülfiing: [Art.] Koberger, Anton. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 12. Berlin 1980, S. 245f., hier S. 245; Hase: Die Koberger (Anm. 60), S. 119. Unkolorierte Reproduktionen der Holzschnitte finden sich bei: Albert Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 17: Die Drucker in Nürnberg. 1. Anton Koberger. Leipzig 1934, Tafel 21–107 bzw. Abb. 56–314. Die Holzschnitte in Kobergers *Der Heiligen Leben* sind bisher nicht gebührend untersucht worden. Firsching verweist auf eine geplante Studie von H. Schopf mit dem Titel *Das Verhältnis von Bild und Text im Koberger-Passional*, die allerdings nie erschienen zu sein scheint; vgl. Firsching: Kilianslegende (Anm. 9), S. 82, Anm. 64. Die 2006 eingereichte Dissertation von Ina-Maria Reuß zu Kobergers *Der Heiligen Leben* ist nur stark eingeschränkt zu gebrauchen; vgl. Ina-Maria Reuß: Kobergers Heiligenleben von 1488 und die Entwicklung der bebilderten Legendensammlung in der Frühdruckzeit. 2 Bde. Berlin 2006.



Abb. 6.9: *Der Heiligen Leben*, Anton Koberger, Nürnberg 1488, 2° Inc 1732b, Holzschnitt, 8,9 x 18,6 cm. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, fol. 251v.

Bildraum zur Verfügung. Das Format ermöglichte zudem mehr Variabilität in der Aufteilung und Nutzung des Bildraums. Die bereits in den früheren Drucken durch ihre Masse beeindruckenden Bilder wurden nun komplexer und detailreicher. Für die bildliche Umsetzung der legendarischen Inhalte setzte Kobergers Druck neue Maßstäbe. Wer genau die Holzschnitte ausführte, ist nicht bekannt. In der Forschung hat man versucht, einzelne Künstlerfiguren hinter den Holzschnitten zu entdecken. In der älteren Forschung wurde vermutet, es handle sich um frühe Arbeiten von Kobergers Patensohn Albrecht Dürer – so verzeichnet noch Erwin Panofsky in seiner Dürer-Monographie Kobergers Druck von 1488.⁶² Heute werden die Holzschnitte ohne belastbaren Grund in der Regel mit denen des Drucks von Thomas Lirers *Schwäbischer Chronik* in Verbindung gebracht.⁶³ Weitere Untersuchungen hierzu fehlen.

Der Holzschnitt zur Gregoriuslegende (Abb. 6.9) gehört zu den komplexeren Darstellungen der Ausgabe: Gregorius sitzt als Büsser angekettet auf einer Insel auf der rechten Bildseite. Der Heilige wird wiederum mit der auf die *contritio* verwei-

62 Ernst Holzinger vermutet, es könne sich bei einigen Holzschnitten des Legendars um frühe Arbeiten Dürers handeln; vgl. Ernst Holzinger: *Der Meister des Nürnberger Horologiums* von 1489. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1927), S. 9–19, insb. S. 15. Erwin Panofsky vermerkt Kobergers Druck daher in seiner Bestandsliste der Holzschnitte und Holzstöcke Dürers; vgl. Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer*. Bd. 2: *Handlist, Concordances, and Illustrations*. 3. Aufl. Princeton, New Jersey 1948, S. 52.

63 Dieser Künstler wird auch als ‚Meister des Ulmer Terenz‘ identifiziert. Vgl. Paul Kristeller: *Kupferschnitt und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*. 4. Aufl. Berlin 1922, S. 47f.; Horst Kunze: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland*. Das 15. Jahrhundert. Bd. 1: *Textband*. Leipzig 1975, S. 268f.; Geldner: *Inkunabelkunde* (Anm. 57), S. 208; Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 308.

senden Trauergeste dargestellt. Länger und damit sichtbarer als in den früheren Abbildungen ist nun die Kette, mit der Gregorius gefesselt ist, ausgeführt. Es treten auch neue Bildelemente hinzu, durch die der Wunderzusammenhang stärker in den Blick gerät. Die linke Bildhälfte zeigt vor kulissenhafter Architektur die Wiederfindung des Schlüssels, mit dem Gregorius von seinem Bußort befreit werden kann. Das Gebäude wird durch zwei am Ufer liegende Reusen als das Haus eines Fischers markiert. Die Legaten aus Rom stehen an einem Tisch, an dem der Fischer einem Fisch den Schlüssel entnimmt. Verbunden werden die beiden im Kontext der Erzählung gleichzeitig denkbaren Situationen, ohne die Markierung einer harten Bildgrenze, durch die Darstellung einer anderen Szene: In einem Ruderboot hält der Fischer den Schlüssel empor, um ihn in den See zu werfen.⁶⁴ Fischer und Schlüssel doppelten sich also im Bild.

Es fällt auf, dass Kobergers Holzschnitt Gregorius die Tiara abnimmt. Der Heilige wird nicht mehr in derselben Weise als Papst markiert. Damit ist der Abzug der eindeutigen pontifikalischen Paramente gemeint. Freilich können Fels, Fisch, Fischer und Schlüssel auch als typologische Präfigurationen gelesen werden, das heißt, als Inbezugsetzungen Petri mit Gregorius und somit ihrerseits als verbildlichte Marker des Päpstlichen: der Fels als Verweis auf Mt 16,18,⁶⁵ der Fisch als Kennzeichen des Fischers und Anspielung auf die Tetradrachme im Maul des Fisches (Mt 17,27),⁶⁶ dazu der Fischer selbst und der Schlüssel als Verweis auf Mt 16,19,⁶⁷ das heißt „als Verdeutlichung der Binde- u. Lösegewalt“ Petri.⁶⁸ Diese schon in der Erzählung angelegten Verweisstrukturen zu erschließen, ist ein anderes semiotisches Verfahren, als es die bildliche Darstellung eines Papstheiligen erfordert. Unter Rückbezug auf die anderen beiden ikonographischen Typen, die das Interesse erkennbar machen, die Legende einem Heiligentypus – Papst oder Papst-Eremit – zuzuordnen, verschwindet zwar die päpstliche Gewandung, doch in eine neue Verweisstruktur übertragen bleibt die Referenz auf die Papstwürde erhalten.

64 Dargestellt wird hier nicht die Abholung vom Stein, weil die Legaten im Boot fehlen.

65 *et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalerunt adversum eam* („Und ich sage dir, dass du Petrus bist, und auf diesen Felsen werde ich meine Gemeinde erbauen. Und die Tore der Unterwelt werden nichts vermögen gegen sie“). Die *Vulgata* und ihre Übersetzung werden hier und im Folgenden zitiert nach: Hieronymus: *Biblia Sacra Vulgata*. Lateinisch-deutsch. 5 Bde. Hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin, Boston 2018.

66 *ut autem non scandalizemus eos vade ad mare et mitte hamum et eum piscem qui primus ascenderit tolle et aperto ore eius invenies staterem illum sumens da eis pro me et te* („Damit wir sie aber nicht in Verwirrung bringen, geh ans Meer und wirf einen Angelhaken aus und den Fisch, der als erster aufsteigt, den nimm! Und nachdem sein Maul geöffnet worden ist, wirst du einen Stater finden. Nimm und gib ihnen diesen für mich und für dich“).

67 *et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis* („Und ich werde dir die Schlüssel zum Königreich der Himmel geben. Und was du auf der Erde verbindest, wird in den Himmeln verbunden sein, und was du auf der Erde löst, wird in den Himmeln gelöst sein“).

68 Volp und Kaute: [Art.] Attribute (Anm. 27), Sp. 200.



Abb. 6.10: *Der Heiligen Leben*, Winterteil, Johann Grüninger, Straßburg 1502, Res/2° Pl.at. 1726 b, Holzschnitt, 7,7 x 13,9 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 255r.

Koberger legte das Legendar nur einmal auf, zudem wurde sein Holzstock nicht von anderen Druckern wiederverwendet, doch der beschriebene Holzschnitt diente als Vorlage für den – geht man nach der Anzahl der Druckauflagen, in denen er verwendet wurde – beliebtesten Holzschnitt der Druckgeschichte der Gregoriuslegende: 14 Jahre nach Koberger folgte Johann Grüninger dessen Vorbild (d28) und ließ die Holzschnitte in der Breite von zwei Textspalten nachschneiden. Grüningers Illustration der Legende *Gregorius auf dem Stein* (Abb. 6.10) – erneut in der für die Nachschnitte charakteristischen Spiegelung – übernimmt die Bildkomposition.⁶⁹ Darstellungen des dritten ikonographischen Typs finden sich insgesamt in neun Drucken.⁷⁰

⁶⁹ Neben der Ausgabe von 1502 wurde dieser Holzschnitt in seinen Legendaren von 1510 und 1513 (d33 und d37) verwendet. Außerdem findet sich der Holzschnitt in Adam Petris in Basel (!) aufgelegten, niederdeutschen *Der Heiligen Leben*-Drucken von 1511 und 1517 (d34 und d38). Offenbar kooperierten Grüninger und Petri, um ihre norddeutschen Konkurrenten vom Markt zu drängen; vgl. dazu Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 312f.

⁷⁰ Neben Kobergers Druck (d19) finden sich Holzschnitte dieses Typs in d28, d33, d34, d35, d37, d38, 39 und d41. Eine Besonderheit stellt der Holzschnitt dar, den Steffen Arndes in seinen Drucken von 1492, 1499 und 1507 (d21, d26 und d30) verwendete und für den er direkt auf Kobergers Ausgabe als Vorlage zurückgriff; vgl. auch Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 308. In Arndes' Holzschnitt wird Gregorius, die Hände scheinbar zum Gebet vor der Brust aneinandergelegt, zwar auch als heiliger Büsser auf der Steininsel gezeigt, doch fallen die anderen Bildelemente weg, wodurch sich dieser Holzschnitt wiederum dem zweiten ikonographischen Typ annähert, jedoch die Markierung als Papst gänzlich verschwindet. – Arndes' Holzschnitte sind die einzigen Bilder aus der Druckgeschichte des Legendars, die in der Moderne außerhalb der Forschung Verbreitung fanden: Der ‚völkisch‘ motivierte Pädagoge

Indem Kobergers Holzschnitt das Wunder der Schlüsselversenkung und -auffindung visualisiert, wird die Illustration gewissermaßen narrativer. Die Beziehung von Text und Bild verdichtet sich gegenüber den vorangegangenen Holzschnitten des büßenden Papst-Eremiten. Nicht nur der ‚Gregorius-Stoff‘ im weitesten Sinne wird durch die Abbildung erkennbar, sondern konkrete, in der Erzählung nachvollziehbare Handlung. Der Text der *Der Heiligen Leben*-Gregorius-legende geht mit einer Zwischenstufe im sogenannten *Bamberger Legendar* zurück auf Hartmanns *Gregorius*.⁷¹ Die Legende gehörte mit hoher Sicherheit zum Ur-corpus des Legendars.⁷² Sylvia Kohushölter untersucht in ihrer Studie zur mittelalterlichen *Gregorius*-Rezeption das Verhältnis zwischen der Prosafassung des *Bamberger Legendars* und deren Vorlage bei Hartmann.⁷³ Wie sie zeigt, folgt das Bearbeitungsverfahren einer modellhaften Prosifizierung.⁷⁴ Die Erzählung wird

und spätere eifrige Nationalsozialist Severin Rüttgers verwendete sie 1913 für seine neuhochdeutschen Legendennacherzählungen; vgl. *Der Heiligen Leben und Leiden*, anders genannt *das Passional*. 2 Bde. Hg. von Severin Rüttgers. Leipzig 1913, die Legende *Gregorius auf dem Stein*: Bd. 1: Winterteil, S. 154–166. Neun Jahre darauf erschien eine nach ‚Themenkreisen‘ geordnete Auswahl der Legenden; vgl. *Der Heiligen Leben und Leiden*, das sind die schönsten Legenden aus den deutschen Passionalen des 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und übertragen von Severin Rüttgers. Leipzig 1922, die Legende *Gregorius auf dem Stein* (im Themenkreis ‚Vorchristliche Sagen als Legenden‘): S. 380–393.

71 Vgl. Werner Williams-Krapp: Das ‚Bamberger Legendar‘. Eine Vorarbeit zu ‚Der Heiligen Leben‘. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 123 (1994), S. 45–54; Kohushölter: *Rezeption* (Anm. 2), S. 125 und 131.

72 Vgl. Kohushölter: *Rezeption* (Anm. 2), S. 122 und 124. Dabei nahmen, wie eingangs erwähnt, die Handschriften keinen Einfluss mehr auf die späteren Druckauflagen. Gleiches gilt im Besonderen für die Einzellegende: Zeitgleich abgeschriebene Handschriften von Hartmanns *Gregorius* wurden nicht zu einer späteren Überarbeitung der Prosalegende herangezogen; vgl. Kohushölter: *Rezeption* (Anm. 2), S. 193.

73 Vgl. Kohushölter: *Rezeption* (Anm. 2), S. 125–133 und 167–178.

74 Vgl. für das Folgende: Kohushölter: *Rezeption* (Anm. 2), S. 173–179. Vgl. zu den Bearbeitungsverfahren anderer *Der Heiligen Leben*-Legenden: Firsching: *Kilianslegende* (Anm. 9), S. 99–103; Williams-Krapp: *Die deutsche Ida-Legende* (Anm. 16); Williams-Krapp: *Legendare* (Anm. 8), S. 271–279; Konrad Kunze: *Fridolins Weg in die Legendensammlungen bis zur Reformation*. In: *Frühe Kultur in Säckingen. Zehn Studien zu Literatur, Kunst und Geschichte*. Hg. von Walter Berschin. Sigmaringen 1991, S. 77–104, hier insb. S. 85–90; *Die Legende der Heiligen Maria Aegyptiaca. Ein Beispiel hagiographischer Überlieferung in 16 unveröffentlichten deutschen, niederländischen und lateinischen Fassungen*. Hg. von Konrad Kunze. Berlin 1978 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 28), S. 104f.; Edith Feistner: *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation*. Wiesbaden 1995 (Wissensliteratur im Mittelalter 20), S. 271–292; Helmut Lomnitzer: *Die heilige Elisabeth in deutschen Prosalegendaren des ausgehenden Mittelalters*. In: *Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche. Festschrift zur 700jährigen Wiederkehr der Weihe der Elisabethkirche Marburg* 1983. Hg. von Udo Arnold und Heinz Liebing. Marburg 1983 (Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens 18), S. 52–77, hier S. 67–74; Martin Schubert: *Das Leben der heiligen Elisabeth im Spiegel der deutschen Literatur des Mittelalters*. In: *Elisabeth von Thüringen und die neue Frömmigkeit in Europa*. Hg. von Christa Bertelsmeier-Kierst. Frankfurt a. M. 2008 (Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit 1), S. 275–294, hier S. 286f.; Stephanie Seidl: *Blendendes Erzählen. Narrative Entwürfe von Ritterheiligkeit in deutschsprachigen Georgslegenden des Hoch- und*

durch die Streichung und die Zusammenfassung von Passagen gekürzt und stilistisch vereinfacht. Die Prosafassung eliminiert rhetorische Mittel, Nebenfiguren werden ausgelassen oder reduziert. Der Protagonist wird fokussiert, Erzählerkommentare verschwinden, höfische Elemente werden weitgehend beseitigt.⁷⁵ Im Legendar *Der Heiligen Leben* setzt sich – zunächst in den Handschriften und dann auch in den Drucken – die beschriebene Verfahrensweise der Prosifizierung geringfügig fort, vor allem auf syntaktischer und stilistischer Ebene.

Die für den Bildzusammenhang des Holzschnitts chronologisch erste Szene ist jene, in welcher der Fischer den Schlüssel versenkt – ich zitiere nach Kobergers Ausgabe:⁷⁶

da furt er [der Fischer] in [Gregorius] untugentlichen auff einen wilden steyn. und beschluß im seine beyn mit der eyßnen ketten zu dem steyn. und sprach. du must hye sterben. und kumpst nit mer von dannen. und warff den schlüssel inn den tieffen see. und sprach in einem gespöt. wenn ich den schlüssel find. so hast du dein sund gebuesset. und fur damit von im. (fol. 254r)

Hierauf folgt die Beschreibung, wie Gregorius auf dem Stein verbleibt:

Da beleyb Gregorius auff dem steyn und het kein beschirmung vor dem schnee noch vor dem reyffen noch vor dem regen noch vor dem wind dann des almechtigen gottes seggen. und hett arme kleyder an. und wurden im sein arm und sein beyn bloß. und het weder zuessen noch zutrincken. dann nuor ein trunck wassers der ran auß dem steyn tag und nacht inn ein gruben. des neret er sich sibentzehen iar. wann got waz mit im unnd fristet in mit seiner güte er wer anders hungers gestorben. (fol. 254r)

Das ist der auf der rechten Bildseite von Kobergers Holzschnitt dargestellte Zustand des heiligen Büßers, der sich hält, bis der Schlüssel wiedergefunden und Gregorius von den Fesseln befreit wird. Als der Schlüssel wiedergefunden wird – ich springe in der Erzählung voran –, berichtet die Legende:

da fand er [der Fischer] den schlussen inn des visches magen damit er sant Gregorius vor sibentzehen iarn in den steyn verschlossen hett. da wurden sie gar fro. da sprach er. Ich bekenn das ich gesundet hab. unnd saget in alle ding herwider wie es im mit sant Gregorio ergangen was. und wie er im zu dem steyn geholffen und daran geschlossen het. Da wurden sy gar fro. und gedachten es wer der selb mensch von dem in got kundt het getan. (fol. 254r)

Spätmittelalters. Berlin 2012 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 141), S. 183–204.

75 Auffällig ist, dass das Gespräch mit dem Abt weitgehend ungekürzt übernommen wird, wobei hauptsächlich Stellen aus dem Disput gestrichen wurden, „die das Klosterleben im Gegensatz zum Rittertum als negativ darstellen“ (Kohushölter: Rezeption [Anm. 2], S. 177). Gerade hier, meint Kohushölter, deutet sich die Intention des – vermutlich klerikalen – Prosateurs an, ein monastisches Publikum anzusprechen; vgl. Kohushölter: Rezeption (Anm. 2), S. 177f.

76 Abkürzungszeichen und Superscripta werden aufgelöst.

Auch wenn der Text – sieht man von den niederdeutschen Bearbeitungen ab – zwischen den einzelnen Druckauflagen kaum verändert wird, kommt es durch die bildliche Gewichtung zu deutlichen Verschiebungen. Der Holzschnitt bedient sich zur Verbildlichung des Wunderzusammenhangs einer besonderen Zeitstruktur. Das Versenken und das Wiederauffinden des Schlüssels stehen in der Erzählung in einer zeitlichen Abfolge, erscheinen aber im offenen Bildraum des Holzschnitts simultan. Die Darstellung des Gregorius lässt sich nicht einfach in diese zeitliche Abfolge einrücken. Sie kann simultan mit dem Versenken des Schlüssels oder mit dem Ausnehmen des Fisches gedacht werden. Die drei im Bild zusammengeführten Szenen lassen sich also nicht in einer letztgültigen Leserichtung ordnen. Vom Versenken des Schlüssels bis zur Befreiung von der Fessel befindet sich Gregorius auf der Insel. Vielmehr präsentiert also der Holzschnitt den Heiligen in der für die Legende *Gregorius auf dem Stein* titelgebenden Buße, die – auch im raffenden Erzählen auf der Textebene – zum zeitlich unbestimmten Zuständlichen zusammenschrumpft. Gregorius erscheint, metaphorisch ausgedrückt, auf der Zeitebene versteinert. Das heißt: Nicht nur werden ungleichzeitige Ereignisse im offenen Bildraum verknüpft; auch stehen Sukzession und Stagnation im Bild nebeneinander.

Im Unterschied zur vorangegangenen Gregorius-Ikonographie bringt diese besondere Zeitstruktur des Holzschnitts den komplexen Wunderzusammenhang der Erzählung ins Bild. Das Wunder des re-emergierenden Schlüssels reagiert auf eine spezifische Verfügbarkeitserwartung. Es ist nicht erwartbar, dass der versenkte Schlüssel wieder auftaucht – ebenso wie es auf der Handlungsebene auch völlig unerwartbar ist, dass ein Sünder wie Gregorius zum Oberhaupt der Kirche aufsteigt.⁷⁷ Wenn ich den schlüssel find, hatte der Fischer in der Erwartung, dass der Schlüssel verschwunden bleibt, spottend zu Gregorius gesagt, *so hast du dein sund gebuessed*. Mit derselben Erwartung reagiert auch der ostentativ demütige Heilige auf den Bericht der römischen Boten, sie seien gekommen, um ihn als Papst nach Rom zu führen:

Ob nun got durch sein genad meiner sund vergessen hat. so geb er uns ein warzeychen und helff uns daz wir den schlüssel finden damit ich verschlossen bin worden inn den steyn oder ich wil hie sterben. da viel der vischer fur in weynent und sprach. Ich warff den schlüssel inn den see und hab seyder nye an euch gedacht untz gestern. da fand ich den schlüssel in einem visch. und schloß da dy eyßnen ketten auff. (fol. 254v)

Unwissend, dass der Schlüssel längst wiedergefunden wurde, fordert Gregorius sein Auftauchen als göttliches Zeichen ein, wird von dessen Erfüllung prompt in Kenntnis gesetzt und aus seinem liminalen Zustand gelöst. Kobergers Druck treibt also das über Unverfügbarkeit bzw. die Erwartbarkeit von Unverfügbarkeit

⁷⁷ Die Petrus-Analogie drängt sich erneut auf: *exi a me quia homo peccator sum Domine* (Lc 5,8; „Geh weg von mir; denn ich bin ein sündiger Mensch, Herr“).

funktionierende Wunder ins Bild und bringt damit zum Vorschein, was bereits im Text angelegt ist. Dieser komplexe Wunderzusammenhang findet den für geübte Legendenrezipient:innen wohl erwartbaren Schluss – das ließe sich dann auch an anderen Elementen dieser Erzählung zeigen⁷⁸ –, dass Gott das Unverfügbare verfügbar machen kann.

Anhang: Übersicht der *Der Heiligen Leben*-Drucke

- d1 Günther Zainer, Augsburg 1471/1472
- d2 Johann Sensenschmidt, Nürnberg 1475
- d3 Johann Bämle, Augsburg 1475
- d4 Johann Bämle, Augsburg 1477
- d5 Anton Sorg, Augsburg 1478
- d6 Lucas Brandis, Lübeck um 1478
- d7 Johann Bämle, Augsburg 1480
- d8 Konrad Fyner, Urach 1481
- d9 Anton Sorg, Augsburg 1481/1482
- d10 Johann Otmar, Reutlingen 1482
- d11 Johann Schönsperger, Augsburg 1482
- d12 Johann Prüss, Straßburg um 1484/1485
- d13 Johann Schönsperger, Augsburg 1485
- d14 Anton Sorg, Augsburg 1485/1486
- d15 Simon Koch, Magdeburg 1487
- d16 Johann Schönsperger, Augsburg 1487
- d17 Steffen Arndes, Lübeck 1488
- d18 Anton Sorg, Augsburg 1488
- d19 Anton Koberger, Nürnberg 1488
- d20 Johann Schönsperger, Augsburg 1489
- d20* Johann Prüss (?), Straßburg um 1490
- d21 Steffen Arndes, Lübeck 1492
- d22 Johann Schönsperger, Augsburg 1494 (nur ST)
- d23 Hans Schobser, Augsburg 1494 (nur WT)
- d24 Johann Schönsperger, Augsburg 1496/1497
- d25 Johann Schönsperger, Augsburg 1499
- d26 Steffen Arndes, Lübeck 1499
- d27 Johann Schönsperger, Augsburg 1501
- d28 Johann Grüninger, Straßburg 1502

⁷⁸ Etwa Gregorius' Überleben auf dem Stein, die Auffindung der Elfenbeintafel, die Bewahrung der kirchlichen Lehre durch den Beistand des Heiligen Geistes und vielleicht auch die Sündenvergebung an sich tragen zu diesem Wechselspiel von erwartbarer Kontingenz und erfahrener Gottesnähe bei. Weitere Wunder treten hinzu: das Speisewunder, selbstständiges Glockengeläut (das heißt durch Heiligkeit belebte Objekte) und Krankenheilungen.

- d29 Johann Otmar, Augsburg, 1507
- d30 Steffen Arndes, Lübeck 1507
- d33 Johann Grüninger, Straßburg 1510
- d34 Adam Petri, Basel 1511
- d35 Matthias Hupfuff, Straßburg 1513
- d36 Johann Otmar, Augsburg 1513
- d37 Johann Grüninger, Straßburg 1513
- d38 Adam Petri, Basel 1517
- d39 Johann Knoblouch (Verleger), Straßburg 1517
- d40 Johann Miller, Augsburg 1517/1518
- d41 Martin Flach, Straßburg 1521

Kunstgeschichtliche Zugänge zum Wunderbaren

Wunderbare Konstruktion

Spätmittelalterliche Architektur und Dichtung in Frankreich*

Christian Freigang

Die technisch kühnen Architekturen der französischen Spätgotik, des sog. Flamboyant, mit ihren virtuos-raffinierten Formenvariationen im Pfeileraufbau, in den Gewölben und Maßwerkdekorationen, stellen exemplarische Realisierungen und Vorführungen technischer Höchstleistungen dar (Abb. 7.1, 7.2, 7.6, 7.7). Die mit perfekter Meisterschaft betriebene Steinmetztechnik ermöglicht in diesen Bauten, überkomplexe Formgebilde zu generieren; obzwar dies evidentermaßen strengen Herstellungsregeln folgt, erschließt sich deren Konzeption und Realisierung keineswegs unmittelbar, erzeugt im besten Fall verwundertes Staunen.¹ Dies war der gewichtigste Grund dafür, der spätgotischen Architektur bis weit in das 20. Jahrhundert irrationale Dekadenz zu bescheinigen. Zeitgenössisch verband sich damit aber zweifellos die Motivation, ein technisches Wunderwerk, ein

* Der Essay stellt die revidierte Fassung meines Aufsatzes: *La merveille rimée, la merveille construite. Poésie et architecture flamboyante*. In: *La Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*. Hg. von Dominique de Courcelles. Paris 2019 (Rencontres 399), S. 207–223 dar.

1 Die erst seit kurzem in der französischen Forschung intensiver untersuchte Flamboyant-Architektur wird im Moment vor allem hinsichtlich biographischer, sozialgeschichtlicher und logistischer Aspekte behandelt, vgl. Florian Meunier: *Martin et Pierre de Chambiges. Architectes des cathédrales flamboyantes*. Paris 2015; Odette Chapelot: *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrages et maîtres d'œuvre aux XIV^e–XVI^e siècles*. Paris 2001 (Civilisations et sociétés 106); Étienne Hamon: *Une capitale flamboyante. La création monumentale à Paris autour de 1500*. Paris 2011, dabei mit Ausnahme von Jean-Marie Guillouët: *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality. The Rise of Artistic Consciousness at the End of Middle Ages (c. 1400–c. 1530)*. Turnhout 2019 (Architectura Medii Aevi 12) Fragen nach der geometrisch-handwerklichen Produktion aber wenig beachtet. Diese Aspekte stehen hingegen bei mehreren jüngeren Forschungen im deutschsprachigen Bereich im Vordergrund, u. a. bei Stefan Bürger, Norbert Nußbaum und David Wendland, vgl. auswahlweise Stefan Bürger: *Technologie und Form. Monumentalisierung und Perfektion der sächsischen Baukunst unter Konrad Pflüger (1482 bis 1507)*. In: *Werkmeister der Spätgotik. Personen, Amt und Image*. Hg. von dems. und Bruno Klein. Darmstadt 2010, S. 193–215; Stefan Bürger: *Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos. Die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74 (2011), S. 123–132; Thomas Bauer, Jörg Lauterbach und Norbert Nußbaum: *Arnold von Westfalen und Benedikt Ried. Innovativer Gewölbebau im Dienst frühneuzeitlicher Fürstenhöfe*. Worms 2021; David Wendland (Hg.): *Steinerne Ranken, wunderbare Maschinen: Entwurf und Planung spätgotischer Gewölbe und ihrer Einzelteile*. Petersberg 2019.

merveille, zu realisieren.² Um die ästhetische Eigenheit der Spätgotik zu verstehen, muss man hervorheben, dass sie sich in ihrem Grundverständnis entschieden von der neuzeitlich-vitruvianischen Architektur absetzt, also einer Bauästhetik, die im 15. Jahrhundert im italienischen Bereich entsteht und sich – vielfach explizit den antiken Architekturtheoretiker Vitruv aktualisierend – bis in das 20. Jahrhundert zu einem weltweit angewandten Architekturverständnis weiterentwickelt. Das vitruvianische Ideal einer anthropologischen Schönheit, die auf kanonisch gedachten und visuell erfahrbaren Maßverhältnissen der Bauglieder beruht, verbindet sich mit der Forderung nach komplexer sozialer und funktionaler Angemessenheit der äußeren Erscheinung eines Gebäudes, sowohl was seine Typologie als auch seinen Dekor anbelangt. Die architektonischen Ordnungen – toskanisch, dorisch, jonisch, korinthisch und komposit – werden nunmehr zur Basis von semantisch aufgeladenen bildhaften Patterns, um Architektur als komplexes System bildlich-räumlicher Repräsentation zu etablieren, soziale Hierarchie abzubilden und eine komplexe Syntax und Sprachfähigkeit zu entwickeln, die überdies mimetische Bezüge auf zahlreiche ideale historische Bauten oder Epochen entwerfen kann.³ Das Diskursmedium, das diese Ansprüche intellektuell verhandelt, bildet die bezeichnenderweise gleichzeitig entstehende, auf humanistischer Gelehrsamkeit beruhende Architekturtheorie.⁴

Somit steht diese vitruvianische Ästhetik konzeptuell in scharfem Kontrast zur spätgotischen Architektur. Das bedeutet nicht, dass beide Konzepte sich nicht gegenseitig überlagern und verbinden konnten, wie zahlreiche Gebäude insbesondere des 16. Jahrhunderts zeigen, die etwa vitruvianische Säuleninstrumentierung mit komplizierten Gewölben kombinieren, wie zum Beispiel St-Eustache in Paris unmittelbar veranschaulicht (Abb. 7.3). Die Gotik versteht sich insoweit keineswegs als eine visuelle Repräsentation der Welt und Natur mithilfe eines ästhetischen Kanons. Im Gegenteil, ihr Merkmal liegt in ihrer handwerklich-technisch bewirkten Selbstkonstitution, gleichsam einer ‚Neuschöpfung‘, die analog zur Natur mithilfe der natürlichen Materie des Steins auf der Grundlage von geometrischen Entwurfsprozessen entsteht: eine bemerkenswerte Transzendierung des rohen Materials in ein dem menschlichen Verstehen zunächst entzogenes Unbegreifliches. Das gilt gerade auch für die *prima vista* so täuschend ‚echten‘ vegetabilen Astwerkfiligrane der Spätgotik, die niemals reales Pflanzenwerk imitieren, sondern in der virtuosen technischen Bearbeitung ihre eigene Materialität trans-

2 Im deutschsprachigen Bereich führte das dazu, dass der kühne und filigrane Straßburger Münsterturm schon im 16. Jahrhundert als achtes Weltwunder bezeichnet wurde.

3 Natürlich kennt auch das Mittelalter ‚Zitate‘ herausragender Bauten – von der Jerusalemer Grabeskirche über die Aachener Pfalzkapelle bis zur Pariser Sainte-Chapelle. Aber das sind keine ästhetisch, sondern religiös motivierte Übertragungen von Sakralität bzw. heilsstiftender Virtus. Auch gibt es zahlreiche Wiederholungen von Baudispositionen, z. B. bei den Zisterziensern, doch auch hier liegen keine ästhetischen Motive vor, sondern solche von Regelkonformität, liturgischer Nutzung u. ä.

4 Vgl. Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. 3. Aufl. München 1991 [1985], S. 55–91.

zendieren: Stein wird paradoxerweise rückübersetzt in geschmeidige Vegetabilien (Abb. 7.2, 7.7). Auch die filigranen Strukturen der Ausstattungen – Chorgestühle, Altarretabel, Sakramentshäuser, Glasmalereien – gehen vielfach in die Struktur der Architektur über, Stein scheint sich dann bisweilen in Edelmetall zu verwandeln. Gleichzeitig mutet es an, als ob die physikalischen Gesetze angesichts all der technischen Raffinessen wie den überhöhten Wimpergen, den prekären hängenden Schlusssteinen oder den filigranen Maßwerkfüllungen völlig außer Kraft gesetzt wären (Abb. 7.1, 7.2): ein Wunder, das *prima vista* nicht denkbar erscheint, aber dennoch ganz konkret existiert.⁵

Die Verfahren, die bei dieser architektonischen Gestaltung angewandt werden müssen, sind keineswegs willkürlich oder gar ‚irrational‘; ganz im Gegenteil gab es eine Vielzahl streng anzuwendender immanenter Regeln handwerklicher Natur, um diese technisch kühnen Architekturen zu verwirklichen.⁶ Dieses Regelsystem stützte sich natürlich auf lange etablierte Traditionen der Baustellen. Gerade in Frankreich wurde zudem ein seit dem 12. Jahrhundert entstehender Bautypus immer wieder aufgegriffen: eine dreischiffe Basilika mit Zweiturmfasade, Querhaus und Chor mit Umgang und Kapellenkranz. Gerade die flamboyante Architektur hält diese jahrhundertealten Dispositionen und Formkomplexe präsent, um solchermassen die Innovationen in der Verfeinerung von Portalfasaden, Bündelpfeilern, Maßwerkfenstern, Rippengewölben usw. umso anschaulicher zu machen (Abb. 7.1–7.3). Zugleich aber verschleiern die Vielzahl von Stäben, Profilen und ihre mehrdeutigen Verflechtungen absichtlich die Logik und Hierarchie der konstruktiven Elemente. Zu klassifizieren sind diese unterschiedlichen Ausformungen höchstens nach Werkstatttraditionen, denen ein theoretischer Diskursrahmen etwa hinsichtlich der Fragen von Schönheit oder Angemessenheit aber fehlte – wie er parallel im Vitruvianismus entwickelt wurde. Dies blieb nicht unproblematisch, gab es doch fallweise bezeichnende Konflikte zwischen Bauherren und Baumeistern, die deutlich machen, dass die ästhetische Beurteilung auf jeweils individuellen Geltungsbehauptungen und Vorlieben der technischen Spezialisten beruhte.⁷

Wenn also eine systematisch begründete Bauästhetik des Flamboyant fehlt, so gibt es doch – bislang praktisch unbemerkt geblieben – zahlreiche auffällige Parallelen zwischen dem Bauen und einem gewichtigen Teilbereich der spätmittelalterlichen französischen Dichtung. Die sogenannten *Grands Rhétoriciens*, darunter

5 Vgl. Meunier: Chambiges (Anm. 1), S. 200–233; Linda Elaine Neagley: Disciplined Exuberance. The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen. University Park 1998.

6 Hierzu nachdrücklich Wendland (Hg.): Steinerne Ranken (Anm. 1).

7 Der Rouenser Kathedralwerkmeister Guillaume Le Roux übererfüllte 1516 den Auftrag für einen neuen Vierungsturm durch eine kühne, aber juristisch, finanziell und statisch bedenkliche Ausführung und konnte sich gleichwohl mit dem Argument rechtfertigen, dass sich nur damit Großartigkeit und Schmuck der Kirche erreichen lasse, vgl. Costanza Beltrami: Building a Crossing Tower. A Design for Rouen Cathedral of 1516. London 2016, S. 88 und 126.

Georges Chastellain (1405–1475), Jean Molinet (1435–1507), Octovien de Saint-Ge-lais (1468–1502) und Jean Lemaire de Belges (1473–ca. 1525), verfassen ihre zumeist höfisch-panegyrischen Werke – vorwiegend Chroniken, Lobgedichte, Fürsten-spiegel, religiöse Lyrik – durchgehend als äußerst kunstvolle, sprachlich virtuose Wortgebilde, die von subtil arrangierten Allegorien und Personifikationen gera-dezu überborden. Die Dichtungen dienen zumeist der fürstlichen Memoria, spie-geln gezielt Gelehrsamkeit und umkreisen oftmals sehr subtil aktuelle Debatten, Ereignisse oder politische Programme. Wie insbesondere Paul Zumthor und Gi-sela Febel gezeigt haben, unterscheidet sich diese später so genannte *Seconde rhéto-rique*, der die zitierten Autoren zuzuordnen sind, gezielt von der antiken Rhetorik mit ihrer persuasiven, zweckorientierten Zielsetzung mittels der gesprochenen Rede in Prosa.⁸ Die *Seconde rhétorique* insistiert nämlich auf der Entzückung durch die formale Qualität des Textgebildes – ein Anspruch, aus dem im 19. Jahrhun-dert die Tradition der konkreten Poesie entsteht. Wesentlich erscheint in unserem Zusammenhang, dass insbesondere die lyrischen Werke dieser Dichter durch-gehend auf einer sehr professionellen und systematisierten versifikatorischen Handwerklichkeit basiert, die bis zu – auch kalligraphisch oder typographisch vermittelten – verräumlichten Schriftgebilden führen kann. So können zum Bei-spiel Akrostichen eine zweite Lektüreebene ausbilden, dabei auch Französisch und Latein wortwörtlich intertextuell verwoben werden.⁹ Diese *poésie flamboyante* hat veritable Regelhandbücher zur Handhabung zahlreicher metrischer Genres und Reimarten hervorgebracht.¹⁰ Die ästhetische Qualität dieser Dichtung basiert insoweit maßgeblich auf ihrer regelhaften und zugleich virtuosens ‚Konstruktion‘, nicht etwa auf narratologischen oder diegetischen Qualitäten.

Als weiteres Charakteristikum kann gelten, dass allegorische Objekte und Per-sonifikationen häufig in einer detailreichen mimetischen Kohärenz geschildert werden, in der jede der evozierten Eigenschaften allegorische Bedeutung an-nimmt. Insbesondere gilt dies für Bekleidungen, Raumausstattung und die tech-nische Anfertigungsqualität der Gegenstände. Dabei spielen gerade Bauwerke, deren skulpturale Dekoration sowie Luxusgegenstände eine besondere Rolle, was allein in den Werktiteln hervortritt: *Le Temple de Bocace* (Chastellain), *Le Chapelet des Dames* (Molinet), *La Couronne margaritique* (Lemaire).¹¹ Die hier geschilderten

8 Vgl. Paul Zumthor: *Anthologie des grands rhétoriciens*. Paris 1978; Paul Zumthor: *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris 1978; Gisela Febel: *Poesia ambigua oder vom Alphabet zum Gedicht. Aspekte der Entwicklung der modernen französischen Lyrik bei den Grands Rhétoriciens*. Frankfurt a. M. 2001 (Analecta romana 62), v. a. S. 237–296.

9 Vgl. Febel: *Poesia* (Anm. 8), S. 145–235, insb. S. 158–164 mit der beispielhaften Analyse der französischen *Oraison* von Jean Lemaire de Belges, in dem sich gitterartig Silbenabfolgen zu einem lateinischen Gebet zusammenfügen.

10 Vgl. Ernest Langlois: *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*. Paris 1902.

11 Vgl. Cynthia Skenazi: *Le poète architecte en France*. Paris 2003 (*Études et essais sur al Renaissance XLVIII*); David Cowling: *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*. Oxford 1998 (Oxford Modern Languages and Literature Mono-

Kunstgegenstände und Bauwerke erscheinen zumeist materiell höchst präziös und wunderbar – das Wortumfeld *merveilleux* ist omnipräsent – und insoweit als exquisite, dem höfischen Bereich angemessene Artefakte. Dabei geht es häufig darum, die technisch solide und herausragend qualitätvolle Werkerstellung als handwerklich gute, gleichsam moralisch perfekte *édification* – Erbauung bzw. moralische Ertüchtigung – zu vermitteln.¹² Angesichts der eminenten Bildlichkeit dieser literarischen Werke ist es nicht erstaunlich, dass die mimetischen Fähigkeiten von Dichtung und Malerei explizit in einer Art Paragone miteinander verglichen werden können. In Lemaïres Nekrolog *La Plainte du Désiré* (ca. 1503) wettstreiten *Peinture* und *Rhétorique* über die Frage, welche der beiden Kunstgattungen besser in der Lage sei, die vergängliche Natur des beklagten Prinzen unsterblich zu halten.¹³

Aus architekturhistorischer Perspektive ist es interessant zu konstatieren, wie in diesem Kontext die Anfänge einer Architekturtheorie außerhalb des rein baulichen Umfeldes entstehen. Denn die Poetologie kann sich konkret in einer architektonischen Allegorie entäußern. Das 1468 verfasste Werk *Les Douze Dames de Rhétoriques* stellt eine literarische Debatte zwischen Jean Robertet und Georges Chastellain dar, beide Beamte, Dichter und Chronisten am burgundischen Hof.¹⁴ In einer gereimten Rede über die wahren literarischen Tugenden des höfischen Dichters betonen die Personifikationen *Clere Invention* (einsichtige Themenfindung) und *Deduccion loable* (am besten mit ‚lobenswerte Komposition‘ zu übersetzen) die Bedeutung der sorgfältigen Abfassung eines literarischen Werkes. *Clere Invention* bezieht sich auf die Findung der richtigen Thematik mithilfe der Instrumente der Inspiration. Die Miniaturen in den Handschriften von Cambridge (Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, fol. 34v) und Paris (Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 1174, fol. 29v) nehmen die Anspielungen auf Handwerkslichkeit direkt auf und visualisieren die Stelle durch das Szenario eines Steinbruchs (Abb. 7.4), in dem die Personifikation Steine extrahiert. Tatsächlich bildet die Wahl eines geeigneten Steinmaterials eine herausragende Qualität damaliger Werkmeister. Der Text verdeutlicht weiter, dass diese Arbeit mit mühevolem Eifer erfolgen solle, ohne jedoch den Grundsatz der Angemessenheit in Bezug auf das zu erreichende Ziel zu vergessen und entsprechend ungeeignete Materialien zu

graphs); Christian Freigang: Die Italian Connection? Bau, Bild und Text bei Jean Lemaire de Belges. In: Maraviglia. Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne. Festschrift für Ingo Herklotz. Hg. von Peter Bell et al. Wien, Köln 2021 (Studien zur Kunst 45), S. 33–47.

12 Vgl. Cowling: Building (Anm. 11), v. a. Kap. 5 und 6.

13 Vgl. Jean Lemaire de Belges: *La plainte du désiré*. Hg. von D. Yabsley. Paris 1932; Freigang: Italian Connection (Anm. 11), S. 36–39.

14 Vgl. George Chastellain, Jean Robertet und Jean de Montferrant: *Les Douze Dames de Rhétorique*. Kritische Edition von David Cowling. Genf 2002; Karen Straub: „Les Douze Dames de Rhétorique“ in Text und Bild. Allegorisches Manifest und literarische Debatte an den Höfen von Burgund und Bourbon. Affalterbach 2016 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 15).

verwerfen.¹⁵ ‚Lobenswerte Komposition‘ bezieht sich auf die richtige Anordnung oder Zusammensetzung der einzelnen Elemente, die zusammengefügt eine perfekte Einheit bilden sollen. Denn die Formen, ihre Handhabung und die Ausstattung müssten nach den richtigen Regeln und Proportionen in solider und nahtloser Art und Weise kombiniert werden. Schließlich solle das Werk mit Blumen und Farben verziert werden.¹⁶ In der entsprechenden Miniatur des Cambridger Manuskripts (fol. 36v, Abb. 7.5; bzw. Paris BNF, ms. fr. 1174, fol. 31v) sehen wir eine sitzende Frau in einem Interieur, das sich eindeutig auf die Werkstatt eines Werkmeisters bezieht. Die Personifikation trägt eine Art Arbeitskleidung, doch gleichzeitig scheint sie, wie der nachdenkliche Gestus ihres linken Arms andeutet, über die Planung und Ausführung einer Architektur nachzudenken, die im Hintergrund des Bildes im Bau zu sehen ist. In ihrer rechten Hand hantiert die Dame mit den üblichen Instrumenten dieses Handwerks: Winkel, Zirkel, Lot; und auf der Arbeitsbank sieht man die im Text erwähnten Blumen bereitgelegt, um als Dekoration zu dienen.

Wir haben es also mit einer bemerkenswerten Überblendung der geläufigen Kriterien der antiken Rhetorik – von der *inventio* über die *dispositio* zur *elocutio* – einerseits und der handwerklichen Regeln des Bauwesens andererseits zu tun. Parallel kann man implizit die Qualitäten eines guten Baumeisters entnehmen: Sein Wissen in Geometrie wird mit praktischer Erfahrung auf der Baustelle kombiniert. Das Kriterium der Angemessenheit bezieht sich sowohl auf die Auswahl der Materialien als auch auf den Zweck des zu errichtenden Gebäudes. Und schließlich findet man eine Auffassung, die eher an die Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts erinnert: Die konstruktive Konzeption des Bauwerks wird von seiner Verzierungen getrennt, die als sekundäre Anwendung betrachtet wird. So zeichne sich ein *Ceuvre excellent vraiment noble et sublime* einerseits durch eine glatte, fugenlose Konstruktion und andererseits durch eine sichtbar kostbare Einkleidung – wohl die Farbfassung – aus: *D'estoffe riche et apparante*.¹⁷

Was hier – für die Regionen nördlich der Alpen erstaunlich und deswegen in der Architekturgeschichte bislang nicht vermerkt – die Existenz einer Para-Architekturtheorie signalisiert, bestätigt sich in Octovien de Saint-Gelais' *Séjour d'Honneur*, 1491/1492 verfasst.¹⁸ Dort finden sich detaillierte Beschreibungen der Architektur, vor allem des im Titel genannten Ehrenpalastes, der zum Ruhm eines Fürsten – gemeint ist König Karl VIII. – errichtet wurde. Das Gebäude erhebt sich auf einem hohen Berg, unter dem sich die weitläufigen Gebiete dieser Majestät erstrecken. In der altbekannten architektonischen Metapher oszillieren mehrere

15 Vgl. Chastelain, Robertet und Montferrant: *Douze Dames* (Anm. 14), S. 151–152; Straub: *Douze Dames* (Anm. 14), S. 276.

16 Vgl. Chastelain, Robertet und Montferrant: *Douze Dames* (Anm. 14), S. 155–156; Straub: *Douze Dames* (Anm. 14), S. 278.

17 Vgl. Chastelain, Robertet und Montferrant: *Douze Dames* (Anm. 14), S. 155; Straub: *Douze Dames* (Anm. 14), S. 278.

18 Octovien de Saint-Gelais: *Le séjour d'honneur*. Kritische Edition von Frédéric Duval. Genf 2002.

Realismen, die ein bemerkenswertes Fachwissen suggerieren: Die imaginierte Festung sei stark und alt, was sich sowohl auf ihre eigene Stabilität und Dauerhaftigkeit als auch auf die ebenfalls stabile und dauerhafte Ehre ihrer Bewohner bezieht.¹⁹ Die Gestaltung des Schlosses beschränkt sich nicht auf die Andeutung von wertvollen Baumaterialien: Der Schmuck lasse erkennen, dass hier eine göttliche Hand alle fünf Sinne aktiviert habe, um ein Werk zu schaffen *si bien oeuvré que c'est merveille*.²⁰ Es ist also bemerkenswert, wie der Ovidische Topos des *materiam superabat opus* hier auf die Machart des Schlosses angewandt wird und explizit als Begründung des – multisensoriell zu erfahrenden – Wunderbaren dient. Auch die Inszenierung der allegorischen Statuen, die den Palast krönen, entkleidet diese gleichsam ihrer primär symbolischen Präsenz als Tugendpersonifikationen, denn sie sind offenbar aufwendig präsentierte bildhauerische Ausstattungen der Baulichkeit. Aufgrund ihrer räumlichen Entfernung kann der Erzähler sie zunächst nur mit Mühe und erst nach einer Positionsänderung identifizieren. Die Bedeutung der Personifikation zu ermitteln ist daher der geistigen Reflexion des Lesers überlassen – aber gleichzeitig ist dieser Annäherungsprozess buchstäblich ein Akt der Dechiffrierung, den ein Betrachtender vor einer scheinbar realen und gleichzeitig wunderbaren, künstlerisch attraktiven Architektur vollzieht. Ohne Mühe kann man sich ausmalen, dass vergleichbare Kriterien auch bei der Planung eines tatsächlichen Bauwerks verhandelt wurden.

In der Tat können derartige literarischen Strategien in einigen Fällen direkt mit der realisierten zeitgenössischen Architektur in Verbindung gebracht werden. Im Fall von Lemaire, dem Chronisten von Margarete von Österreich, überlagern sich das poetische Schaffen, die fürstliche Panegyrik und die Konzeption von Großbauten tatsächlich untrennbar. Der Dichter diente von 1509 bis 1512 auch als Planer der berühmten Kirche St-Nicolas-de-Tolentin in Brou in der Nähe von Bourg-en-Bresse, die schließlich zwischen 1512 und 1532 von dem niederländischen Baumeister Louis de Bodeghem realisiert wurde (Abb. 7.6, 7.7).²¹ Für Lemaire eröffnete seine Tätigkeit auf der Baustelle ein breites Erfahrungsfeld, in dem er bewusst architektonische Gestaltung, fürstliche Weisheit und literarische Fantasie mitein-

19 Vgl. de Saint-Gelais: *séjour* (Anm. 18), v. a. II, 1; IV, 1.

20 de Saint-Gelais: *séjour* (Anm. 18), II, 1 (S. 195).

21 Vgl. Laura D. Gelfand: Regional Styles and Political Ambitions. Margaret of Austria's Monastic Foundation at Brou. In: Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600). Hg. von Ingrid Alexander-Skipnes. Turnhout 2007 (Museums at the Crossroads 18), S. 193–202; Christian Freigang: Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse. In: Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung. Hg. von Anna Moraht-Fromm. Ostfildern 2003, S. 59–84; Markus Hörsch: Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse. Brüssel 1994 (Verhandeligen van de koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België 56, Nr. 58); Marie-Françoise Poirêt: Le Monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur. Paris 1994; Marie-Françoise Poirêt: Brou. Bourg en Bresse. Paris, Brou 1990; Charles-Jules Dufay: L'église de Brou et ses tombeaux. Lyon 1867.

ander verwob. Als Architekt zu arbeiten und literarisches Lob zu singen, bezieht sich auf Margaretes Ruhm, da sich ihre Rolle als Bauherrin mit derjenigen des subtil planenden Baumeisters vereint. Deswegen wird Margarete selbst Teil einer professionellen Debatte, in der sich die programmatisch-symbolische Konzeption des Bauwerks mit dem konkreten Akt der Schöpfung zu einer herausragenden, gleichsam wunderbaren Tugend verbindet. Vor allem ein 1510 verfasster Brief Lemaïres an Margarete zur Frage der Materialien für das Gebäude und die Gräber ist hier als Programmatik aufschlussreich: In seiner kleinen Studierstube (*petite estude solitaire*) arbeite er daran

[...] de bastir et construire litteralement le palais d'honneur feminin duquel verbalement par vostre facunde et ingeniosité celeste despieca manevie baillé le deuis, platte forme, pourtraicts et inuention, pour lequel executer et mettre en euure, tout tel simple ouurier et architecte que je suis, jaüe desja le compas en main lescarre preste, le plomb et le lyueau tous agensez et mes massons qui sont mes dix sens naturelz, tant intrinsecques comme extrinsecques, a tout leurs ciseaux, marteaux et autres instrumens duisans a massonnerie, tous uniz, assemblez et encouragez de bien faire. La matière estoit sur le lieu et les grandz quartiers de marbre, qui sont mes livres espars ca et là deuant mes yeulx.²²

... den Palast weiblicher Ehre wortwörtlich/dichterisch zu bauen und zu konstruieren, zu dem Sie mich durch Ihre überreiche und himmlische Einfallsgabe schon vor längerem mit dem Entwurf, dem Grundriss, der Ansicht und der Erfindung beauftragt hatten. Um dies auszuführen und zu verwirklichen, hatte ich, als einfacher Arbeiter und Architekt, schon den Zirkel in der Hand, den Winkel bereit, das Bleilot, die Richtwaage und alles angeordnet und meine Steinmetzen, welche meine zehn natürlichen Sinne sind – sowohl intrinsisch wie extrinsisch – mit all ihren Meißeln, Klöpfeln und anderen Steinmetzwerkzeugen, vereint, zusammengerufen und zu gutem Werk ermuntert. Das Material war vor Ort, und auch die großen Marmorblöcke, die meine hier und dort [liegenden] Bücher sind, [waren] vor meinen Augen. (meine Übersetzung)

Es ist bezeichnenderweise nicht eindeutig vermittelt, ob die komplexe und kohärent eingesetzte Metapher der Bauplanung sich als elegantes und gesuchtes Stilmittel versteht, um die literarische Tätigkeit Lemaïres zu umschreiben oder sich tatsächlich auf die Bauplanung bezieht, welche Gelehrsamkeit implizieren soll. In der Absicht Lemaïres: *bastir et construire litteralement le palais d'honneur feminin* oszilliert das Adverb zwischen der Bedeutung von ‚literarisch/dichterisch‘ und

22 Jean Lemaire de Belges: *Lettre de Lemaire à Marguerite*. In: Œuvres de Jean Lemaire de Belges. Hg. von Jean-Auguste Stecher. 4 Bde. Lüttich 1882 [Reprint Genf 1969], Bd. IV, S. 396–398, hier S. 397.

‚wortwörtlich‘, sorgfältige Steinmetzen sind mit den abwägenden zehn Sinnen, Marmorblöcke mit Büchern als literarischem Material gleichgesetzt. Planvolles Dichten und regelgerechtes Konstruieren fallen absichtsvoll in eins. Die Heraushebung der sorgfältigen Gemachtheit des ‚Palastes der weiblichen Ehre‘, sei damit die Grabeskirche oder ein literarischer Panegyrikus gemeint, dient jedenfalls dazu, den Anspruch auf dessen ewige Dauer zu untermauern. Aus diesem Grund insinuiert Lemaire, dass Margarete als Bauherrin die eigentliche Konzeptorin des Ehrenpalastes sei, der unmittelbar ihre Tugend spiegele. Ganz in diesem Sinne wird ihre Kirche in einer etwas späteren Ekphrase detailreich als wunderbares Werk der Schatzkunst gepriesen, in dem sich Margaretes Frömmigkeit in der exquisiten künstlerischen Gestaltung entäußere.²³

Analoge Strategien lassen sich noch klarer in Lemaire's dichterischem Werk ausmachen. Vor allem seine große Panegyrik *La Couronne margaritique*, die er um 1504–1505 zu Ehren von Margarete und ihrem ersten Ehemann Philibert von Savoyen schrieb, berichtet von der Herstellung einer kostbaren Krone für die Fürstin.²⁴ Auf Wunsch des Königs ‚Ehre‘ (*Honneur*) beauftragt der Erzähler den Goldschmied ‚Verdienst‘ (*Merite*) mit dem Entwurf dieses Kunstwerks. Eine Tanzrunde von zehn schönen Jungfrauen tritt auf, die je unterschiedliche, genau beschriebene höfische Tugenden der Fürstin personifizieren; jede trägt einen Edelstein, deren Namen das Akrostichon MARGARETE ergeben. Dieses Naturvorbild dient der Malerin Martia – eine aus Boccaccios Chronik weiblicher Heldinnen übernommene Figur – als Modell, nach der sie ein Bild malt, das aber wiederum lediglich die Vorlage für das kostbare Goldschmiedewerk der Krone abgeben soll. Dessen Anfertigung wird nicht geschildert, überschreitet es doch in seiner Schönheit die Grenzen des Sagbaren. In diese mehrfache Transponierung eines Naturvorbildes in ein präziöses *merveille* sind mehrere Gutachtergremien – zunächst bekannte Philosophen, dann antike und zeitgenössische Künstler – involviert, die das gemalte Kunstwerk der Tugenden rühmen, dabei subtil die politische Programmatik der Fürstin einflechten. Die Tugendkrone Margaretes bildet also gerade in der detaillierten Schilderung ihres reichen und komplexen Äußeren ein nicht zu

23 Vgl. Antoine de Saix: *Le blason de Brou, Temple nouvellement édifié au pays de Bresse par très-illustre, excellente et vertueuse princesse, Dame Marguerite d'Autriche* Bourg-en-Bresse 1876, S. 21–22. Der Text stammt von 1532, auf Deutsch etwa: „Welch ein schöner Chor von wunderbarem Raum, der als Umfriedung alles andere übertrifft, erleuchtet von kristallinem Glas, alles bereichert mit dädalischen Werken, von schönen Bildern funkelnd und Genealogien umfassend [...] Beim Heraustreten ruft Dich lieblich die unvergleichliche und exquisite Kapelle, das Sanktuarium der Versenkung, der reine Musterort des Frohlockens, das Kabinett und fromme Oratorium, das Tabernakel und heimliche Schatzkammerchen, wo man sich schweigend zurückzieht, wenn im Geiste Gott uns zu sich ziehen will. Um der Zeit, die alles verschleißt und erledigt, zu trotzen, verklammerte er den Stein mit reinem Gold.“ (meine Übertragung).

24 Vgl. Lemaire: *La Couronne margaritique*. In: Stecher (Hg.): *Œuvres* (Anm. 22), Bd. IV, S. 10–167; Christian Freigang: Literarisch-fiktionale Luxusobjekte als Demonstration politischer Macht: Die ‚Couronne margaritique‘ von Jean Lemaire de Belges (1504/1505). In: Core, Periphery, Frontier – Spatial Patterns of Power. Hg. von Jan Bemann, Dittmar Dahlmann und Detlev Taranczewski. Göttingen 2021 (Macht und Herrschaft 14), S. 343–371.

dissoziierendes, perfekt konzipiertes Wunderwerk, das allein in der Lage ist, die gleichsam übermenschliche moralische Schönheit der Prinzessin zu repräsentieren. Darin liegt eine völlig neuartige politische Botschaft, denn Margaretes Tugenden erscheinen hier keineswegs als angeboren, sondern werden durch ‚Ehre‘ und ‚Verdienst‘ kunstfertig und handwerklich perfekt ‚zusammengesetzt‘ und ‚angefertigt‘, es handelt sich gleichsam um eine moralische *édification*. Die Kunstfertigkeit Lemaïres liegt darin, diese aufwendige Fabrikation rein literarisch zu evozieren und dabei die Krone gleichwohl als eine reale Insignie präsent zu halten, mit der die Fürstin tatsächlich zeremoniell gekrönt werden könnte. Die Transzendenz der Gattungen – vom natürlichen Vorbild über den gemalten Entwurf bis hin zur Beschreibung der Krone selbst – ist fallweise im Werkprozess selbst beschrieben: So schaffe Martia im Malen bereits Goldschmiedewerk – sie imitiert es nicht etwa, sondern überschreitet handwerkliche Gattungsgrenzen.²⁵

Nachdrücklich tritt hier in der Literatur erneut eine pointiert produktions-ästhetische Auffassung zu Tage, die in diesem besonderen Fall gar als wichtige Quelle dafür gelten kann, in welchen Kriterien die Schatzkunst und Architektur des Flamboyant ihre Wertschätzung erfuhren. In beiden Bereichen geht es um eine naturanaloge Schöpfung, die die kostbare Qualität des Materials – das teure Metall und die Qualität des Steins – sowie die Virtuosität seiner ‚Manipulation‘ betont, welche das Werk in Übernatürliches, eben Wunderbares, transzendiert. Der Mädchenreigen wird zur unsagbar kostbaren Goldkrone, tektonische Elemente wie Leisten und Säulchen verwandeln sich im Bauwerk in eine Art Vegetation oder Miniaturarchitektur, die paradoxerweise in manchen Fällen zugleich – in einem Akt der doppelten Verwandlung – an die Goldschmiedekunst erinnert. Mit einer sehr subtilen Virtuosität werden die zugrundeliegenden handwerklichen Regeln in eine schimmernde Mehrdeutigkeit transponiert und lassen eine zweite Natur, ein *merveille*, entstehen, das scheinhaft parallel zur sinnlichen und realen Natur existiert (Abb. 7.1, 7.4, 7.5). Was die Flamboyant-Architektur betrifft, wird verständlich, dass es eine normative Architekturtheorie innerhalb dieser Ästhetik des Wunderbaren nicht geben konnte.

25 Lemaire: *La Couronne margaritique* (Anm. 24), S. 159: *Martia donc la pucelle tressage / Donne au portrait termes d'orfauerie, / Et aux fleurons fait vn double souage* (etwa: „Martia, die sehr tugendhafte Jungfrau, malt den Entwurf in Kriterien der Goldschmiedekunst, gibt der floralen Dekoration einen doppelte Fassung“, meine Übertragung).

Geringe Kunst und wunderbare *techné*

Inszenierungen textiler Arbeit im 16. und 17. Jahrhundert

Christina Lechtermann

In memoriam Horst Wenzel (1941–2024)

1 „Anyone can wear the mask.”¹

Im 16. und 17. Jahrhundert entfaltet sich das Wunderbare nicht nur in Erzählungen und gemalten Bildern, sondern es erscheint neben Ranken und geometrischen Formen auf den schwarz-weißen Rastern und faltbaren Blättern von Modelbüchern: Drachen, Greifen, Sirenen, exotische Pflanzen, Wilde- und Wassermänner treten an, um von den Vorlagen aus in einen ornamentalen Rapport überführt zu werden. Diese Bücher bieten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, für den deutschen Sprachraum die frühesten Zeugnisse einer beginnenden vernakularen ‚Fachliteratur‘ für textile Arbeiten.² Dass von dieser nur im uneigentlichen Sinne und folglich in Anführungszeichen die Rede sein kann, verdankt sich der Tatsache, dass den Drucken – sieht man vom impliziten Wissen ab, das in den versammelten Mustern (‚Modeln‘) adressiert ist – nur sehr wenige technische Informationen oder Verfahrensanleitungen zu entnehmen sind. Die Modelbücher, die ab ca. 1525 und zunächst als Sammlung von Holzschnitten in Zwickau, Augsburg, Basel, Nürnberg, Köln, Straßburg und Frankfurt am Main gedruckt werden, bieten ihre Musterblätter, die sie neu entwerfen, untereinander kopieren, von italienischen und französischen Vorlagen übernehmen oder schlicht aus den Rankenleisten der Druckwerkstätten zusammenstellen, weitgehend ohne begleitende Texte an.³ Lediglich die Titel verweisen auf verschiedene Realisationsmöglichkei-

-
- 1 Miles Morales. In: Peter Persichetti et al.: *Spider-Man: Into the Spider-Verse*. Sony Pictures Animation 2018.
 - 2 Siehe etwa Ute Bargmann und Claudia Wollny: *roslein und wecklein*. Die Broschiermuster für Brettchengewebe aus dem spätmittelalterlichen Cod. Pal. Germ. 551. Hürth 2018. – Relativ früh erklärt das *Nüw Modelbuoch* Christof Froschauers (Zürich 1561, VD 16 N 1319) zumindest stichwortartig die Größen- und Zahlenverhältnisse der neuartigen *Däntelschnür* (Klößelspitzen).
 - 3 Vgl. Margret Abegg: *Apropos Patterns for Embroidery, Lace and Woven Textiles*. 2. Aufl. Bern 1998 [1978] (Schriften der Abegg-Stiftung Bern 4); Margaret Harrington Daniels: *Early Pattern Books for Lace and Embroidery*. Parts 1 and 2. In: *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 17 (1933), Nr. 2, S. 2–30; Lena Dahrén: *Printed Pattern Books for Early Modern Bobbin-made Borders and Edgings*. In: *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 82 (2013), H. 3, S. 169–190; Arthur Lotz: *Bibliographie der Modelbücher*. Beschreibendes Verzeichnis der

ten und Techniken, wie etwa das 1536 in Köln gedruckte Modelbuch Peter Quentels (VD 16 ZV 24165): *Ein new kunstlich Modelbüch / dair yn meir dan Sechshundert figurenn / monster ader stalen befonden / wie mann na der rechter art / Perlenstickerß / Lauffer werck / Spansche stiche / mit der nälen / vort vp der Ramen / vnnd vp der laden / borden wircken sall [...] Sere nutzlich allen wapensticker / frauwen / ionfferenn / vnde metger / dair vß solch kunstlichlich tzo leren.* Die Model scheinen für alle möglichen textilen Arbeiten offengehalten, ihre Zuordnung bleibt oft unspezifisch (*Nehwens / Stickens / vnd Wirckens*) und nur gelegentlich sind Größenverhältnisse oder Zählungen angegeben.⁴ Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts werden die Mustersammlungen zunehmend von Texten begleitet. Diese jedoch erklären nicht, wie beim Nähen, Stickern oder Weben vorzugehen ist, bzw. wie die Model zu verwenden sind – solche Informationen treten in deutschen Modelbüchern erst im späteren 17. Jahrhundert hinzu. Vielmehr leiten sie die Sammlungen durch Widmungen, Vorreden und Gedichte ein, die textile Arbeit auf einer Metaebene thematisieren. Diese *techne*-Narrative greifen auf einen relativ überschaubaren Fundus an (Bibel-) Zitaten, Sentenzen, Motiven, Topoi und Beispielfiguren zurück, um ihr Material zu rahmen.⁵ Doch resultiert daraus keineswegs eine einheitliche Präsentation der ‚Kunst‘, der einerseits ein ‚geringes Ansehen‘, andererseits *grosse[] Würden vnd Ehren* zugeschrieben werden.⁶ Ich möchte im Folgenden, ausgehend von Widmungsschreiben und Titelblatt eines Nürnberger Modelbuchs von 1601, zwei Figuren nachgehen, die – nicht unerwartet – eine zentrale Rolle in den Narrativen textiler Arbeit übernehmen: Arachne und Minerva.

Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. 2., unveränderte Aufl. Stuttgart, London 1963. Die Heuristik zu den deutschen Modelbüchern darf dabei keineswegs als abgeschlossen verstanden werden, s. dazu: Christina Lechtermann: *techne*-Narrative und wo sie zu finden sind. In: Dialoge. Magdalena Bushart zum 65. Geburtstag. Hg. von Henrike Haug, Andreas Huth und Veronica Biermann. Oktober 2023, URL: <https://dialogemb.hypotheses.org/1911> (17.02.2024).

- 4 Die Trias findet sich im Titel eines 1555 in Frankfurt in der Offizin des Christian Egenolffs d. Ä. (Erben) gedruckten und mehrfach aufgelegten Büchleins (VD 16 ZV 29555).
- 5 Mit ‚techne‘ übernehme ich den Leitbegriff der Forschungsgruppe 3033 ‚Dimensionen der techne in den Künsten‘, URL: <https://techne.hypotheses.org> (13.09.2024); vgl. dazu Henrike Haug und Magdalena Bushart: *Künste und künstlerische Techniken 1430–1550*. In: *Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken*. Bd. 1: *Technische Innovation und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*. Hg. von dens. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 7–25, bes. S. 7–13.
- 6 Bernhard Jobin: *Neu Künstlichs Modelbuch / Von allerhand artlichen vnd gerechten Mödeln / auf der Laden zuwircken / oder mit der Zopffnot / Kreutz vnd Judenstich vnd anderer gewonlicher weiß zu machen: Allen Modelwürckerin / Näderin / vnd solcher Modelarbeyt geflissenen Weibsbildern sehr dienstlich / vnd zu andern Mustern anleytlich vnd vorständig. Dißmals erstlich gegenwärtiger fleissiger gestalt an tag geben*. Straßburg 1579 (VD 16 N 1214), Bl. 2r: *Daß man all Arbeyt / Kunst vnd Gab / Wie gering sie auch ansehen hab / Erkennen soll als Gottes Gab*. Vgl. Johann Sibmacher: *Neues Modelbuch In Kupffer gemacht. Darinnen aller hand Arth Newez Mödel von Dün Mittel vnd Dick außgeschnidener Arbeit auch andern Künstlichen Nehwerck zu gebrauchen [...]*. Nürnberg 1601 (m. W. ohne VD 17_Nr.), Widmung, O. Pag: *Es ist die löbliche Kunst deß Nähens vnd Stickens zu allen zeiten bey hohen vnd nidern Stands Personen in grossen Würden vnd Ehren gehalten worden*. In allen Zitaten sind die durch überschriebenes e angezeigten Umlaute stillschweigend normalisiert worden.

1601 stellt Johann Sibmacher in Nürnberg ein *Newes Modelbuch In Kupffer gemacht* her.⁷ Es folgt einer älteren Mustersammlung, die 1597 im Verlag von Balthasar Caimox erschienen war.⁸ Während letztere nur mit einem verspaarigen Text eröffnet wird, kombiniert der zweite Band ein (anderes) Gedicht mit einer Widmung. Adressiert an die Pfalzgräfin Maria Elisabeth, Tochter des Pfalzgrafen Johann I. von Pfalz-Zweibrücken und seiner Gattin, Magdalena von Jülich-Kleve-Berg, akzentuiert die Widmung die Würde der Näh- und Stickkunst und bringt dabei zugleich antike wie alttestamentliche Beispiele in Position:

DVrchleuchtige / Hochgeborne Fürstin / Gnediges Fräulein / Es ist die löbliche Kunst deß Nähens vnd Stickens zu allen zeiten bey hohen vnd nidern Stands Personen in grossen Würden vnd Ehren gehalten worden / In betrachtung / daß dieselbige nicht allein in alten Poetischen Schrifftten / als von *Arachne* und *Minerva*, so hierinn sehr kunstreich / und deß Nähens halber miteinander gerungen haben: sonder auch in der H. Schrifft vom König *Salomone* hoch gepreiset wird / da er im 31. Cap. in der Weiber Lobspruch / auch deß Stickens und Nähens mit diesen Worten gedencket: Ein tugendsam Weib gehet mit Wollen und Flachs umb / und arbeit gern mit ihren Händen / Sie streckt ire Händ nach dem Rocken / vnd ire Finger fassen die Spindel / Sie macht ir selbs Deck / weisse Seiden vnd Purpur ist ir Kleid / Sie macht ein Rock und verkaufft in / Jr Schmuck ist / daß sie reinlich und fleissig ist / Sie wird gerühmt werden von den Früchten jrer Händ / und jre Werck werden sie loben in den Thoren / etc. Auß welcher vrsach ich dann vor drey Jaren / neben andrer meiner Arbeit / ein newes Modelbuch von mancherley gattungen in Kupffer gradirt / und Christlichen Weibspersonen zu gutem in den Druck hab außgehen lassen / jhre ehrliche Handarbeit darmit zu befördern / das *Ingenium* durch löblichs nachsinnen zu üben / ehrlichen Lust und Ergötzlichkeit darauß zu schöpfen / und alsdann den schändlichen Müßiggang / welcher deß Teuffels Bolster von S. Ambroste genennt wird / zu fliehen. (Sibmacher: *Newes Modelbuch*, o. Pag.)

Die Widmung führt den kunstreichen Wettstreit, von dem die alten Schriften berichten, mit einem anderen Lob der Handarbeit eng, das sich im letzten Kapitel der Sprüche Salomons findet.⁹ Es ist der Mutter des König Lemuël in den Mund gelegt,

⁷ Sibmacher: *Newes Modelbuch* (Anm. 6).

⁸ Vgl. Johann Sibmacher: *Schön Newes Modelbuch von allerley lüstigen Mödeln naczunehen züwürcken vnd züsticken* [...]. Nürnberg 1597 (VD 16 S 6256).

⁹ Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung. Hg. von der deutschen Bibelgesellschaft. Stuttgart 2017, Sprüche 31, 10–30: „Wem eine tüchtige Frau beschert ist, die ist viel edler als die köstlichsten Perlen. [...] Sie geht mit Wolle und Flachs um und arbeitet gerne mit ihren Händen. Sie ist wie ein Kaufmannsschiff; ihre Nahrung bringt sie von ferne. Sie steht vor Tage auf und gibt Speise ihrem Hause und den Mägden ihr Teil. Sie trachtet nach einem Acker und kauft ihn und pflanzt einen Weinberg vom Ertrag ihrer Hände. Sie gürtet ihre Lenden mit Kraft und macht ihre Arme stark. Sie merkt, wie ihr Handel Gewinn bringt; ihr Licht verlischt des Nachts nicht. Sie streckt ihre Hand nach dem Rocken, und ihre Finger fassen die

die ihren Sohn als zukünftigen Herrscher berät, und betrifft die Pflichten und Vorzüge einer guten Ehefrau. Hier nobilitiert es jedoch nicht nur die Handarbeit und preist ihren Nutzen im Rahmen häuslicher Ökonomie, sondern es legitimiert zugleich Sibmachers Modelbuchreihe (*Auß welcher ursach ich [...]*). Der Verweis auf das ‚Lob der guten Frau‘ in den Sprüchen Salomos erscheint im Kontext dieser Widmung insofern wenig überraschend, als Maria Elisabeth selbst am 17. Mai 1601 mit dem Pfalzgrafen von Veldenz, Georg Gustav, verheiratet werden sollte. Die Widmung, die die Pfalzgräfin noch als Fräulein adressiert, ist auf den 3. März 1601 datiert und liegt damit vor dem Termin der Hochzeit. Das Buch ist also einer Braut zugeeignet, der zusammen mit den Mustern weibliche Tugenden vor Augen gestellt werden konnten. Die Produktivität christlicher Hausfrauen wird in der Widmung an artistische Aspekte (*Ingenium*) zurückgebunden, die mit Freude und Lust assoziiert werden, um dann wiederum der *Acedia* (*schändlichen Müßiggang*) als einer der Hauptsünden entgegengestellt zu werden. Schließlich werden Nähen und Sticken als Künste adressiert, zu denen nicht nur die Pfalzgräfin selbst *angeborene Lust vnnd Lieb* trage, sondern in denen sie auch *E. F. G. Geliebte Eltern nach löblichen Exempel vieler hoher Potentaten / als Keyzers Augusti, Caroli Magni, Ferdinandi vnd Isabella etc. E. F. G. mit fleiß anweisen lassen*.¹⁰ Die behandelte *techne* erscheint in dieser Widmung aufgespannt zwischen häuslicher Ökonomie und Adelskunst, zwischen Wettstreit und Nutzen, *ehrliche[r] Handarbeit* und *Lust und Ergötzlichkeit*, Fleiß und Übung des *Ingenium*.

Die antiken Spinnerinnen und Weberinnen Arachne und Minerva sind in der Widmung zu Näherinnen und Stickerinnen umgedeutet und als solche zeigt sie auch das Titelblatt (Abb. 8.1), das die links sitzende Minerva mit Helm und Medusenschild auszeichnet und der rechts sitzenden Arachne ein Spinnennetz und, weiter unten, eine Spinne beistellt. Die Blicke der Figuren sind gegeneinander gerichtet und verweisen auf das Agon von Jungfrau und Göttin, von dem die *alten Poetischen Schrifften* berichten. Erkennbar zornig ist der Blick Minervas. Die Körper der Figuren sind nach außen gerichtet und ihren Werkzeugen zugewandt, wobei Minerva mit einem Nähkissen arbeitet, während Arachne mit einem Rahmen ge-

Spindel. Sie breitet ihre Hände aus zu dem Armen und reicht ihre Hand dem Bedürftigen. Sie fürchtet für die Ihren nicht den Schnee; denn ihr ganzes Haus hat wollene Kleider. Sie macht sich selbst Decken; feine Leinwand und Purpur ist ihr Kleid. Ihr Mann ist bekannt in den Toren, wenn er sitzt bei den Ältesten des Landes. Sie macht einen Rock und verkauft ihn, einen Gürtel gibt sie dem Händler. Kraft und Würde sind ihr Gewand, und sie lacht des kommenden Tages. Sie tut ihren Mund auf mit Weisheit, und auf ihrer Zunge ist gütige Weisung. Sie schaut, wie es in ihrem Hause zugeht, und isst ihr Brot nicht mit Faulheit. Ihre Söhne stehen auf und preisen sie, ihr Mann lobt sie: ‚Es sind wohl viele tüchtige Töchter, du aber übertriffst sie alle.‘ Lieblich und schön sein ist nichts; eine Frau, die den Herrn fürchtet, soll man loben. Gebt ihr von den Früchten ihrer Hände, und ihre Werke sollen sie loben in den Toren!“

- 10 Sibmacher: *Neues Modelbuch* (Anm. 6), o. Pag. Das auf die Widmung folgende Gedicht wird diese Punkte ausführlich thematisieren und nicht nur weitere alttestamentliche Figuren anführen, sondern auch eine kleine Weltgeschichte der Nähkunst präsentieren, die behauptet, dass die zentralen europäischen Herrscherhäuser immer schon großen Wert auf eine entsprechende Ausbildung ihre Töchter gelegt hätten. Ebd., Bl. Aii–Av (B?).

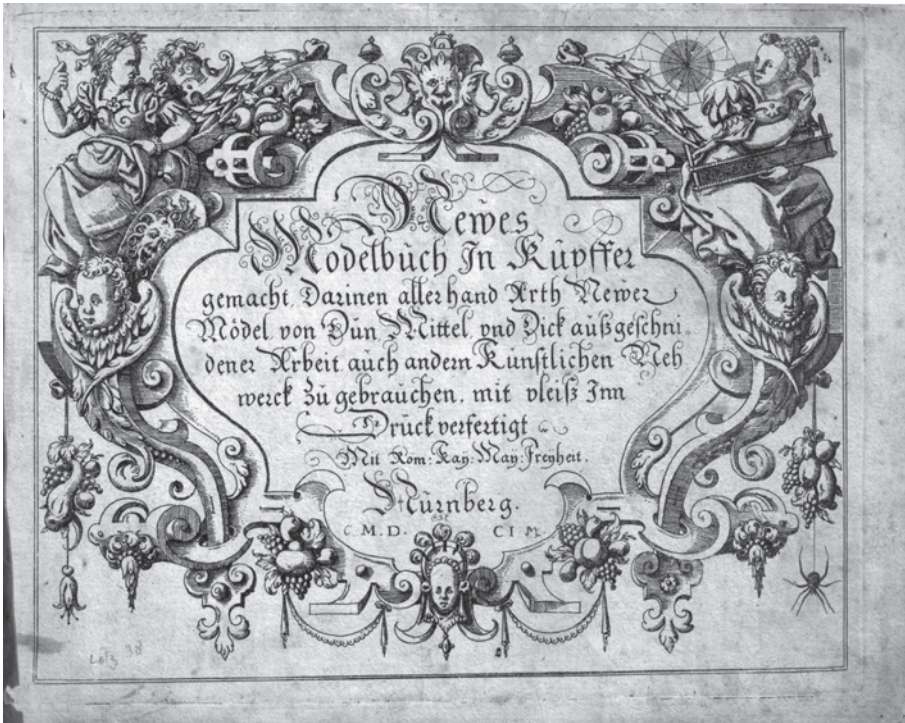


Abb. 8.1: Johann Sibmacher: *Newes Modelbuch In Kupffer gemacht. Darinnen aller hand Arth Newer Mödel von Dün Mittel vnd Dick außgeschnidener Arbeit auch andern Künstlichen Nehwerck zu gebrauchē [...]*, Nürnberg 1601, N 594, Titeltupfer, ca. 14,5 x 18,5 cm (quer). Nürnberg, Germanisches National Museum Nürnberg, URL: <https://dlib.gnm.de/item/N594> (13.09.2024).

zeigt wird, dessen feines Raster nicht nur auf das Spinnennetz antwortet, sondern die gedruckten Model selbst aufruft, die im Großteil des Büchleins und ebenso im ersten Modelbuch Sibmachers in gerasterter Form angeboten werden. Bereits auf dem Titelblatt des Büchleins von 1597, das vermutlich zugleich das erste in Kupfer gefasste Modelbuch auf deutschem Sprachgebiet ist, ist ein solcher Rahmen über die vorne links sitzende Figur (Abb. 8.2) eng mit der gerasterten Vorlage assoziiert.

Dieser erste querformatige Sibmacher-Druck ist durch ein Gedicht von 132 paargereimten Versen eingeleitet, das, lose zwischen Zierleisten gesetzt, die erste Lage umfasst. Es entwirft die Künste als Gottesgaben, die in der Schöpfung – wie Samen – dem Menschen eingepflanzt worden sind.¹¹ Der kurze Text schließt mit

¹¹ Sibmacher: *Schön Newes Modelbuch* (Anm. 8), Ar/v: *Gleich wie all ander Kunst auff Erd / Sind Gottes gute gaben werd. / Als die Gott der Allmechtig weiß / Dem menschlichen geschlecht zum preiß. / Auß sonderlicher lieb vnd gnadt / Zu jhrem nutz vnd frommen hat. / Verliehen und gegeben da / Vnd*



Abb. 8.2: Johann Sibmacher: *Schön Neues Modelbuch von allerley lüstigen Mödeln naczunehen züwürcken vnd züsticken* [...], Nürnberg 1597 (VD 16 S 6256), Rar. 499 f, Titelpupfer, ca. 14,5 x 18 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026001-0 (13.09.2024).

Arachne, die als negatives Exempel davor warnen soll, diese Gabe zu vergessen und sich die *groß pracht* ihrer Arbeit selbst zuzuschreiben.

Doch ist zumercken hie darneben
Welcher von Gott die gnad ist geben
Die vor andern da etwas kan
Daß sie dasselb nicht wende an
Allein zu Hoffart / und wolt trachten /
Ander mit dardurch zuverachten
Die sol zum beyspil nemen da /
Die Kunstreich Nethrin Archana
Wie die Poeten von ihr gschriebl /
Daß sie hab groß Hochfart getriebl

derselbigen Semina, / In die Natur gepflantz hat ein / Vnd sie damit geziert gar fein. / Also hat er auch diese Kunst / Deß Neehens (wie auch andere sonst / Dem Menschen auch mit gnaden reich / In der Schöpfung eingossen gleich.

Mit jhren Künsten mancherley
 Spinnen Nechen und Würcken frey /
 Mit solchen allen gfürt groß pracht
 Die götter selbst darob veracht
 Sam sie solchs von ihr selber hett /
 Niemand ihr solchs gleich können thet
 Die wurd von Gott gestrafft zur Rach /
 Daß sie für ihr ehr / schand vnd schmach /
 Bekam zlohn einer Spinen art /
 Darein sie auch verwandelt ward.
 (Sibmacher: *Schön Newes Modelbuch*, Aiii r/v)

Solche Adaptationen der Arachnegeschichte erheben Arachne zur Beispielfigur textiler Arbeit und deuten ihre bei Ovid erzählte Geschichte zugleich in doppelter Hinsicht um: Zum einen streichen sie, indem sie lediglich noch Arachnes Hochmut thematisieren, diejenigen Momente durch, die sie zur Erzählerin und zur Anklägerin unrühmlicher Göttertaten machen, und reduzieren sie auf die Annahme, sich Können und Wissen selbst zuzuschreiben (*Sam sie solchs von ihr selber hett*). Zum zweiten relationieren sie Arachne, insofern sie nun als Exempelfigur für alle Frauen erscheint, die *vor andern* etwas können, nicht nur gegenüber der Göttin als Quelle textiler Künste, sondern auch gegenüber den möglichen Adressatinnen der Modelbücher. Die exzeptionelle Gegnerin der Göttin textiler Künste wird eine von vielen geschickten Handwerkerinnen. So erscheint es nur folgerichtig, dass sie auf dem zweiten Titelbild Sibmachers (Abb. 8.1) diejenige Figur ist, deren gerastertes Werkzeug die Raster der Modelbücher aufruft.

Das 1579 in Straßburg erstmals gedruckte und dann wiederholt aufgelegte Modelbuch Bernhard Jobins spitzt beide Aspekte noch zu.¹² Auch Jobin lässt auf sein Titelblatt ein kurzes verspaariges Gedicht folgen. Es ist an die *Tugentsamen Matronen / Frauen vnd Jungfrauen / so zur Modelarbeyt lust tragen* gerichtet und setzt ein mit Arachnes Hochmut, die, [a]ls sie vom Würcken alle preißen / Vnd die groß Würckerin sie heißen (Bl. 2a), beginnt, die Götter gering zu achten. Vermessen meint sie, sie hett aus *eygner kunst / Erfunden solch ir künstlich gspunst*, und behauptet, nicht einmal die Heiligen im Himmel besäßen vergleichbares Können und Geschick, und selbst die *lieb Frau*, also Maria, täte dort nichts anderes als den *Fraubrüdern kappen* zu nähen

12 *Neu Künstlichs Modelbuch / Von allerhand artlichen vnd gerechten Mödeln / auff der Laden zuwirken / oder mit der Zopffnot / Kreuz vnd Judenstich vnd anderer gewonlicher weiß zu machen: Allen Modelwürckerin / Näderin / vnd solcher Modelarbeyt geflissenen Weibsbildern sehr dienstlich / vnd zu andern Mustern anleytlich vnd vorständig. Dißmals erstlich gegenwärtiger fleissiger gestallt an tag geben.* Bei [Bernhard] Jobin. Straßburg 1579 (VD 16 N 1214). Neuauflagen scheinen aus den Jahren 1582, 1586, 1588, 1589, 1596, 1598 und 1600 belegt zu sein. Vgl. Lotz: Bibliographie der Modelbücher (Anm. 3), Nr. 27a–h. Ein zweites, nach den Entwürfen Federico di Vinciolo geschnittenes Modelbuch erscheint 1592 bei Jobin (VD 16 W 2473).

(ebd.).¹³ Nicht Minerva tritt hier als Gegenspielerin an, die Arachne in ihre Schranken weist und deren Reaktion Arachne in den Selbstmord treibt, sondern Arachne erhängt sich aus Missgunst – *auß vergunst / (Die dann gemeynglich ist bei kunst)* – als sie erkennt, dass *jr Kunst eben / Andern von GOTT auch ward gegeben* (ebd.). Die darauffolgende Deutung betont, dass man *all Arbeyt Kunst vnd Gab / Wie gring sie auch ansehen hab / Erkennen soll als Gottes Gab* (ebd., b). Dies eben träfe auch auf die hier vorgestellte Kunst zu und entsprechend sollten sich diejenigen, denen Gott die zugehörigen Fähigkeiten anvertraut hat, hüten, sie nicht hochmütig zu missbrauchen. Vielmehr sollen sie ihr Können mit Fleiß üben. Arachnes Wissen und Können wird in den Vorlagen der Modelbücher verallgemeinert, nicht nur sind die Muster und Bilder, die sie herstellt, bei Jobin nicht *aus eygner kunst* erfunden, sondern sie selbst erscheint als eine von vielen, die nicht weniger von Gott begabt worden sind.

Bücher, die Vorlagen und Muster für die Nachahmung bereithalten, haben wohl notwendigerweise das Thema der wunderbaren Erfindung auszuklammern.¹⁴ Sie stehen damit solchen fachthematischen Schriften entgegen, die – wie etwa die konstruktiven Geometrien – bemüht sind, Werkzeuge für die Generierung spektakulärer neuer Formen zu bieten.¹⁵ Es ist das bereits vorhandene, gegebene Muster, das gleichwohl Gedankenkraft fordert, was seine Auswahl, Anordnung und Umsetzung betrifft, doch erscheint *Ingenium* hier nicht als Findung und Erfindung, sondern als *lößlich[] nachsinnen* (s. o.). Die Referenz auf Minerva und Arachne, die den Eingang der Widmungen bilden, scheint damit in Spannung zu dem Anliegen der Modelbücher zu treten. Um diese Spannung deutlich werden zu lassen, möchte ich kurz einen Blick auf diese Erzählung abseits der Modelbücher werfen und dann zu den Adaptationen ihrer Geschichte zurückkehren.

2 Vollkommene *techne*

In einer 1985 von Jaques Le Goff skizzierten Taxonomie des Wunderbaren findet sich ein Unterpunkt, der mit „Das künstlerische Wunderbare“ überschrieben ist.¹⁶ Wenngleich das Adjektiv gerade für das ‚mittelalterliche‘ Abendland nicht unproblematisch erscheint, so ist doch nachvollziehbar, was gemeint ist – der Bereich

13 Vgl. Stefan Trinks: Adam – Orestes, Eva – Arachne, Maria – Minerva. Mythenparallelismus in der monumentalen Theologie, 5. bis 15. Jahrhundert. In: *Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel*. Hg. von Ulrich Rehm. Wien, Köln, Weimar 2018 (Senus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 10), S. 127–155, bes. S. 141–154. Er sieht mit Blick v. a. auf Bild- und Skulpturprogramme ‚Mythenparallelismen‘ zwischen Arachne und Eva, Maria und Minerva.

14 Siehe dazu Ronny F. Schulz: *Myths of the Inventor. Inventing Myths in the Literary Concept of the Artistic Ingenium in Germany and Italy (1500–1550)*. In: *Allusions and Reflections. Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*. Hg. von Elisabeth Wäghäll Nivre et al. Newcastle 2015, S. 453–464.

15 Christina Lechtermann: *Papier – Werkzeug – Wissen*. In: *Nicht unbedingt. Mensch-Ding-Beziehungen in mediävistischer Sicht*. Hg. von Sophie Marshall und Justin Vollmann. Berlin 2024, S. 303–328.

16 Jacques Le Goff: *Das Wunderbare im mittelalterlichen Abendland* [Orig. 1985]. In: ders.: *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart 1990, S. 39–63, hier S. 56.

des außerordentlichen Hergestellten. Susanne Friede nähert sich diesem Bereich der *merveille* unter dem flexibleren Stichwort des Technischen, unter dem sie neben Apparaturen auch Architekturen und Zelte thematisiert.¹⁷ Insofern jedoch andernorts Technik nicht selten mit Mechanik gleichgesetzt wird,¹⁸ ließe sich vielleicht noch umfassender von einem Wunderbaren der *techne* sprechen, das neben Bauwerken und Zelten auch Waffen, Rüstungen, Schmuckstücke, Bildwerke, Ausstattungsgegenstände (z. B. Gefäße, Betten, Beutel) und nicht zuletzt textile Artefakte betreffen kann.¹⁹ Hergestellte Dinge, wie sie zahlreich etwa in höfischen Erzählungen des 12. und 13. Jahrhunderts vorkommen, werden als Wunderbares präsentiert, indem ihnen z. B. eine besondere Herkunft oder eine phantastische Urheberschaft zugewiesen wird.²⁰ Vor allem aber sind sie durch erstaunliche Vollkommenheit gekennzeichnet.²¹

- 17 Susanne Friede: Die Wahrnehmung des Wunderbaren. Der *Roman d'Alexandre* im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts. Tübingen 2003 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 317), S. 4 und 11–13; zum technischen Wunderbaren S. 82–187; zu den unterschiedlichen Taxonomien des Wunderbaren in der älteren Forschung und mit Blick auf die frz. Literatur vgl. ebd., S. 5–8; für den Bereich der Mediävistischen Germanistik siehe: Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), S. 5–27; Friedrich Wolfzettel: Das Problem des Phantastischen im Mittelalter. Überlegungen zu Francis Dubost. In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hg. von dems. Tübingen 2003 [Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 5], S. 3–22; Friedrich Wolfzettel: Vorwort. In: ebd., S. IX–XII.
- 18 Z. B. Ulrich Ernst: *Mirabilia mechanica*. Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters. In: Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare (Anm. 17), S. 45–77 oder Martin Zimmermann: Technische Meisterkonstruktionen – dämonisches Zauberwerk: der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur. Eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automaten-schilderungen in Erzähltexten des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes. Berlin 2011 (Studium litterarum 20). Vgl. Christina Lechtermann: [Art.] Literatur und Technik. In: Literatur und Technik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Hg. von Bernhard Dotzler und Hans-Christian von Herrmann. Berlin, Boston 2024 (im Druck).
- 19 Zu einer interdisziplinären Kulturgeschichte des Textilen mit Blick auf die Vormoderne siehe: Kristin Böse und Silke Tammen (Hg.): Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter. Berlin 2012; Beatriz Marín-Aguilera und Stefan Hanß (Hg.): In-Between Textiles, 1400–1800. Weaving Subjectivities and Encounters. Amsterdam 2023 (Visual and Material Culture, 1300–1700). Vgl. für die nordische Literatur bes. für *Íslendingasögur* und *Edda*: Rachel Balchin: Narrative Threads: Written Textiles in Old Norse Prose and Poetry. Thesis. University of Leicester 2022, URL: <https://doi.org/10.25392/leicester.data.17197601.v1> (17.02.2024), S. 47: „Scenes of textile-production are not common occurrences in the *Íslendingasögur*; rather, characters usually make use of the end-product in gift-exchange or communication [...]“
- 20 So webten etwa im *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven *wilder wibe hende* eine der Bahnen des Zeltes, das Lanzelet zusammen mit seinem Namen von einer Fee überbracht wird, aus weißem Fischhaar und die Bilder der *seltsaeniu wunder*, die mit ihrer reliefartigen Struktur nicht nur Geräusche machen, sondern im Wind wie belebt erscheinen, webte ein namenloser weiser Meister. Siehe: Ulrich von Zatzikhoven: *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Hg. von Florian Kragl. Berlin, New York 2009, V. 4840f. (vgl. die Überlieferungsvariante in P) und V. 4883–4896.
- 21 Dazu: Jürgen Schwann: Die Signatur des Vollkommenen. Anmerkungen zum Begriff. In: Das Wunderbare in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von Dietrich Schmidtke. Göppingen 1994

Höfische Prachtentfaltung im Fest, menschliche oder tierische Schönheit, von Feen und Menschenhand geschaffene Artefakte, der Gral oder das Leben in der Minnegrotte sind in den Texten durch Vollkommenheit charakterisiert. Die Kategorie ist dabei unterschiedlich aufgefasst: als nicht zu überbietende Vollständigkeit von Einzelfnem, als ästhetische Vollkommenheit im Sinne natürlicher Schönheit oder künstlerisch-handwerklicher Perfektion sowie als transzendente Vollkommenheit im Sinne ethischer Qualifikation oder größtmöglicher Nähe zum Göttlichen. Das in dieser Form in den Werken gezeigte Wunderbare entspricht nicht der Normalität der erzählten Welt und ist Gegenstand des Staunens.²²

Wie das natürliche, das magische oder das transzendente, wird auch das gemachte Wunderbare somit vor allem über seine Devianz erkennbar: Was kostbar, neu oder fremdartig ist, was in seiner ‚Künstlichkeit‘ als inkommensurabel aus der je entworfenen Ordnung tritt und so zu Staunen oder Erschrecken führt, kann als wunderbar beschrieben werden.²³ Erzählte Werkstücke bestehen aus ausgesuchten Materialien, sind vollendet, makellos, unübertroffen, von erheblicher Fülle und/oder zeitigen überraschende oder täuschende Wahrnehmungseffekte – wo es um bebilderte Stoffe geht, nicht selten solche der Verlebendigung.²⁴ Sprachlich werden solche Aspekte erzählter Dinge durch hyperbolische Formeln ergänzt, die die Vollkommenheit des Genähten, Geschnittenen oder Gewebten als Unsagbares beschwören, antike Vergleichsfiguren bemühen oder Apostrophen an die

(Göppinger Arbeiten zur Germanistik 606), S. 85–110, hier S. 87: „Für die mittelalterliche Philosophie und Theologie, für die geistliche und weltliche Literatur ist der Begriff der Vollkommenheit konstitutiv. In ihn ist der des Wunderbaren eingebettet.“ – Gemachte Dinge können angesichts der wunderbaren göttlichen Vollkommenheit, der gegenüber sie relationiert sind, freilich nur einen „eingeschränkte[n] Vollkommenheitsgehalt“, nur eine relative „Vollkommenheit erreichen“, ebd., S. 102f; vgl. Claudia Olk: Vollkommenheit und Transformation. Eine Einleitung. In: Vollkommenheit. Ästhetische Perfektion in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Verena Olejniczak Lobsien, ders. und Katharina Münchberg. Berlin, New York 2010 (Transformationen der Antike 13), S. 1–12, bes. S. 3–7.

- 22 Klaus Ridder: Die Fiktionalität des höfischen Romans im Horizont des Vollkommenen und des Wunderbaren. In: Wolfzettel (Hg.): Das Wunderbare (Anm. 17), S. 23–44, hier S. 24f.
- 23 Vgl. Eming: Funktionswandel (Anm. 17), S. 2–37; Torsten Hoffmann und Claudius Sittig: [Art.] Wunderbare, das. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Hg. von Gert Ueding. Berlin, Boston 2013, URL: https://doi.org/10.1515/hwro.9.wunderbare_das (17.02.2024); Stefanie Kreuzer: [Art.] Das Wunderbare. In: Handbuch Märchen. Hg. von Lothar Bluhm und Stefan Neuhaus. Berlin, Heidelberg 2023, S. 21–27.
- 24 So stammt etwa die Seide für Japhites Mantel im *Wigalois* (Wirnt von Grafenberg; *Wigalois*. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2., überarbeitete Aufl. Berlin, Boston 2014, V. 7431–7443) von Salamandern, die sie im Inneren eines Berges spinnen, der im Herrschaftsbereich ihrer Mutter steht. Das Seidengewand Laries stammt aus dem ‚Heidenland‘ (*geworht in der heidenschaft / dā ist der sinne hoehstiu kraft*, ebd., V. 10577–10580) und die Seide für ihr Zelt kommt aus dem Kaukasus (V. 10853).

Rezipient:innen richten.²⁵ Indem sie das Unerreichbare zu erreichen scheinen, zeigen die beschriebenen Gegenstände diejenige Form der Exorbitanz, die verbunden mit einer „Ästhetisierung der Abweichung“ als Signatur des Wunderbaren gelten kann.²⁶ Figuren und Erzähler begegnen ihnen mit entsprechenden Wahrnehmungseffekten (z. B. erfreuen, erstaunen, erschrecken, erstarren).²⁷

Insofern Vollständigkeit (als *perfectio* und als *integritas*) und Abgeschlossenheit wesentliche Aspekte der Vollkommenheit bilden, erfolgen die Präsentationen des gemachten Wunderbaren fast immer *ex post*; die Erzählungen stellen zumeist keine Produktionsprozesse, sondern Produkte vor.²⁸ Die kleinteiligen, repetitiven Momente der Herstellungsverfahren, in denen Kleider oder Wandbehänge entstehen, werden in der Regel ausgespart, bzw. nur über ein entsprechendes Verb (i. S. von ‚es war gemacht / gewebt / genäht‘) aufgerufen. Selten hören wir von der Arbeit der Handwerker:innen.²⁹ Dieses Moment einer Dissimulation der *techne* als Verfahren angesichts des vollkommenen Produkts dürfte – zumindest in den hier

25 Vgl. etwa die Beschreibungen von Erecs Krönungsmantel im afrz. *Erec et Enide* (Chrétien de Troyes: *Erec et Enide*. Hg. und übersetzt von Albert Gier. Stuttgart 1978, V. 6674–6747) oder von Enites Satteldecke im dt. *Erec* (Hartmann von Aue: *Erec*. Mhd. Text und Übertragung von Thomas Cramer. Frankfurt a. M. 1972, V. 7582–7666). Vgl. dazu Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, Boston 2003 (Trends in Medieval Philology 3), S. 119–179; Ridder: Die Fiktionalität (Anm. 22), S. 26–29.

26 Jutta Eming: [Art.] Mittelalter. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart, Weimar 2013, S. 10–18, hier S. 10f.; vgl. Laurence Harf-Lancner: Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge: une catégorie mentale et un jeu littéraire. In: Dimensions du merveilleux / Dimensions of the Marvellous. Hg. von Juliette Fröhlich. Bd. 1. Oslo 1987, S. 243–256, hier S. 244.

27 Zur Bestimmung des Wunderbaren vom Moment seiner Wahrnehmung her siehe etwa Eming: [Art.] Mittelalter (Anm. 26), S. 11f: „Die Reziprozität zwischen einem Gegenstand und der Emotion, die er im wahrnehmenden Subjekt erzeugt, wird in der mittelalterlichen Literatur auch grammatisch manifest: *des nam sie michel wunder* (Herzog Ernst, V. 2315); ‚darüber wunderten sie sich sehr‘. Sie macht deutlich, dass in der mittelalterlichen Literatur als *wunder* nur gelten kann, was vom Betrachter so erfahren und im Text [...] entsprechend stilisiert wird“. – Vgl. Friede: Wahrnehmung (Anm. 17), bes. S. 9–13; Claude Lecouteux: Au-delà du merveilleux. Des croyances du Moyen Âge. Paris 1995 (Cultures et civilisations médiévales 13), bes. S. 18–30; mit Blick auf eine entsprechende affektive Reaktion vgl. Le Goff: Das Wunderbare (Anm. 16), S. 39–63, bes. S. 40f.

28 Vgl. Schwann: Signatur (Anm. 21), S. 88f: „Vollkommenheit bezeichnet [...] einmal dasjenige, das zu seiner Erfüllung, seinem ‚Vollen‘ gekommen ist. Es ist das, was wir als das ‚Komplette‘, das ‚Vollständige‘ angeben. Die Vollständigkeit ist dadurch gekennzeichnet, daß sich von Außen nichts mehr hinzufügen läßt. Diese Perspektive der Vollkommenheit ist mithin eine summenhafte.“

29 Friede: Wahrnehmung (Anm. 17), S. 136–141: Friede zeigt zudem für die frz. Literatur, dass in ihrem Untersuchungsmaterial die je zugehörigen Handwerker zwar bei der Errichtung von Grabmälern thematisiert werden, nicht aber bei der Beschreibung von Zelten. Im *Wigalois* (Anm. 24) lässt sich Ähnliches beobachten: Roaz wird als Hersteller von Japhites Sarkophag und Grabgewölbe genannt (V. 8223–8344) und die Bewohner einer nahegelegenen Stadt errichten die Marmorkapelle für Liamere (V. 11234–12237), doch wird bei den Decken und Behängen des seidenen Elefantenkastells sowie für das Zelt Laries, das Teil der Heerfahrt gegen Liameres Mörder ist, kein Urheber angegeben.

genannten Zusammenhängen – zu den Signaturen wunderbarer Artefakte zählen. Die weitgehende Ausblendung ihrer Möglichkeitsbedingungen und Herstellungsprozesse bildet gleichsam die Kehrseite ihrer Visualisierung. Beschreibungen des textilen Wunderbaren werden, dank der etymologischen Wurzel von *textus* und ihrer Nähe zu *texere* (weben, flechten), oft als reflexive Metaphern gelesen, die von der Faktur des erzählten Stoffes oder Gewands auf diejenige des erzählenden Textes und weiter auf eine ungeschriebene Ästhetik und Poetik der vernakularen Literatur verweisen. Doch ist es – Ausnahmen konzediert – in der Regel das beschriebene Gewebe oder Genähte und selten ausführlicher erzähltes Weben oder Nähen, das Anlass für entsprechende Lektüren gibt.³⁰ Das wunderbar Vollkommene dieser *techne* zeigt sich im Produkt.³¹ Anders gesagt:

Das Vollkommene verwischt, was auf seine Entstehung, den Prozeß seines Werdens hinweisen könnte, es leugnet insofern die genetisch unvermeidlichen

30 Etwa: Elisabeth Coatsworth: Text and Textile. In: Text, Image, Interpretation. Studies in Anglo-Saxon Literature and its Insular Context in Honour of Éamonn Ó Carragáin. Hg. von Alastair Minis und Jane Roberts. Turnhout 2007 (Studies in the Early Middle Ages 18), S. 187–207; Andreas Kraß: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen, Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 50), bes. S. 338f und S. 356–374; Almut Schneider: Das Gewebe der Sprache. Poetische Kreativität bei Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg. In: Medieval Theories of the Creative Act / Theorien des kreativen Akts im Mittelalter / Théories médiévales de l'acte créatif. Freiburger Colloquium 2015. Hg. von Elisabeth Dutton und Martin Rohde. Wiesbaden 2017 (Scrinium Friburgense 38), S. 87–102; Almut Schneider: Buch – Gewand – Text – Körper. Reflexionen des Medialen im legendarischen und höfischen Erzählen der Vormoderne. In: Paramente in Bewegung. Bildwelten liturgischer Textilien (12. bis 21. Jahrhundert). Hg. von Ursula Röper und Hans Jürgen Scheuer. Regensburg 2019, S. 96–110; Kathryn Starkey: On Deer and Dragons: The Poetics of Textiles in König Rother. In: Animals in Text and Textile. Story-Telling in the Medieval World. Hg. von ders. und Evelin Wetter. Riggisberg 2018 (Riggisberger Berichte 23), S. 47–64; Beatrice Trınca: ‚Parrieren‘ und ‚undersniden‘. Wolframs Poetik des Heterogenen. Heidelberg 2008 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 46); Sebastian Winkelsträter: Bricolage. Textiles Erzählen im *Grauen Rock*. In: Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter. Hg. von Birgit Zacke et al. Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5), S. 143–175; Bettina Bildhauer: Medieval Things: Agency, Materiality and Narratives of Objects in Medieval German Literature and Beyond. Columbus 2020 (Interventions: New Studies in Medieval Culture), bes. S. 59–91; Bettina Bildhauer: Textiles, Gender, and Materiality: A Response. In: Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality 56 (2020), H. 1, S. 70–83.

31 Auch die Philomela- und Laüsticerzählungen bringen v. a. die Produkte der Arbeit (und weniger die Herstellungsprozesse) in Position. Vgl. dazu Lena Behmenburg: Philomela. Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2009 (Trends in Medieval Philology 15); Ludger Lieb: Woven Words, Embroidered Stories: Inscriptions on Textiles. In: Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature. Hg. von dems., Ricarda Wagner und Christine Neufeld. Berlin, Boston 2019 (Materiale Textkulturen 30), S. 209–221, hier S. 216–218; Michael Waltenberger: Laüstic. Eine Geschichte paradigmatischer Interpretationen. In: Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Margreth Egidi et al. Berlin 2012 (Philologische Studien und Quellen 240), S. 371–389.

Momente von Unvollkommenheit, seine ‚Endlichkeit‘, gibt sich den Anschein, als wäre es in seiner Vollkommenheit bereits ‚zur Welt gekommen‘ [...].³²

Diesem gleichsam voraussetzungslosen Erscheinen des Vollkommenen stehen solche Erzählungen entgegen, die das gemachte Wunderbare aus einem Wettbewerb hervorgehen lassen. Zugehörige Künstleranekdoten, etwa über Apelles, Protogenes oder Zeuxis, sind bei Plinius überliefert und bleiben in Mittelalter und Früher Neuzeit bekannt.³³ Sie erzählen implizite Konkurrenzen oder eigens inszenierte Wettkämpfe, die Geschick und Schnelligkeit, Präzision in der Linienführung oder die täuschende Naturtreue der Bilder herausstellen. Wo von Konkurrenz und Wettstreit als „Wirkprinzip“ des Wunderbaren die Rede ist, gerät die Arbeit selbst in den Blick und wird so erzählbar.³⁴ Dieses Moment ist konstitutiv für die Arachneerzählung, doch findet der Text noch einen zweiten Weg, die Vollkommenheit von Prozessen der *techné* anzuschreiben.

3 Das Wunderbare im Blick

Die Arachneerzählung Ovids und ihre deutsche, über Albrecht von Halberstadt vermittelte Adaptation durch Georg Wickram, thematisieren nicht nur die Bedingtheit und Relationiertheit menschlichen Könnens und Wissens, sondern sie machen auch die repetitiven Momente textiler Arbeit zum Thema und kennzeichnen die textilen Produkte wie den Prozess ihrer Herstellung gleichermaßen als wunderbar.³⁵ Dabei setzt nicht allein der erzählte Wettbewerb die entsprechenden Gesten in Szene. Ovids *Metamorphosen* berichten, noch bevor das Können der Lydierin durch Minerva geprüft wird, dass die Nymphen, und zwar sowohl die Waldnymphen des Tmolus-Berges als auch die Flussnymphen des Pactolos, oft (*saepe*) zu Arachne kommen, um nicht nur das fertige Werk, sondern auch die Arbeit, das elegante Können Arachnes zu sehen (*nec factas solum vestes, spectare iuvabat / tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti*), das, wie der Erzähler betont,

32 Josef Früchtel und Sibille Mischer: [Art.] Vollkommen/Vollkommenheit. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck et al. Bd. 6. Stuttgart, Weimar 2010, S. 367–397, hier S. 367f.

33 Vgl. dazu Renate Prochno: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Berlin 2006, bes. S. 25–34; vgl. Plinius: *Naturalis historiae*. Farben, Malerei, Plastik. Lateinisch-Deutsch. Hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. Bd. 35. 2. Aufl. Düsseldorf, Zürich 1997, § 65–110.

34 Ich übernehme die Formulierung von Prochno: Konkurrenz (Anm. 33), S. 1.

35 Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin, Boston 2017, VI. V. 1–145 (im Folgenden Textzitate und Übersetzungen aus dieser Ausgabe). Vgl. zu den vormodernen dt. Ovid-Rezeptionen Brigitte Rücker: Die Bearbeitung von Ovids *Metamorphosen* durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorchius. Göttingen 1997 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 641); zur Geschichte des Arachnemythos von Ovid bis ins 16. Jahrhundert siehe Sylvie Ballestra-Puech: *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genf 2006, S. 29–139.

nur von Pallas erlernt sein kann.³⁶ Die kleinen Handgriffe, das Zusammenballen, Glattstreichen und Ziehen werden ebenso wie später die größeren Gesten des Webens (s. u.) als beobachtete Handlungen erzählt. Was sich in der kleinteiligen Arbeit selbst kaum mitteilt, das Inkommensurable von Arachnes Können, das sich bereits bei der Herstellung der Garne zeigt, wird ostensiert, indem die Wahrnehmung dieser Arbeit an ein fantastisches Publikum delegiert wird. Die Nymphen, deren Blicke die Gesten der *techne* zugleich rahmen und auszeichnen, bleiben auch Beobachterinnen des im Folgenden erzählten Wettkampfs, in dem größere Gesten die Fäden so verweben, dass sie die Wahrnehmung täuschen.³⁷ Auf die erneute Beschreibung des Verfahrens, nun der Praxis des Webens, folgen dann zwei Ekphrasen, die nicht mehr konkret vom Textilen, sondern vom Darstellen und Zeichnen der verschiedenen Götter- und Menschen-Geschichten sprechen (VI, V. 71: *pingit*; V. 103: *designat*). Die deskriptive wie tatsächliche Vollendung der beiden Werke, des notwendig vollkommenen der Göttin und des erstaunlich vollkommenen der Färbertochter (VI, V. 30: *tibi fama petatur / inter mortales faciendae maxima lanæ. / cede deae veniamque tuis* [...]; vgl.: V. 129f: *Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus.*), wird jeweils durch die das Dargestellte umfassenden Kreisabschlüsse, den Olivenkranz auf Pallas' und den mit Blumen bestückten Efeukranz auf Arachnes

36 Ovid: *Metamorphosen* (Anm. 35), VI, V. 14–18; ebd. V. 19–23: *sive rudem primos lanam glomerabat in orbes, / seu digitis subigebat opus repetitaeque longo / vellera mollibat nebulas aequantia tractu, / sive levi teretem versabat pollice fusum, / seu pingebat acu: scires a Pallade doctam.* („Sei's, dass die rohe Wolle zuerst zu Kugeln sie ballte, oder dann mit den Fingern sie glattstrich und mehrfach durch langes Ziehen die Flocken, welche den Wolken glichen, entfilzte, oder die glatte Spindel drehte mit hurtigem Daumen oder stickte: Erkannt hättest du, dass von Pallas sie's lernte“). – Zu den Adaptationen des Arachnemythos bei Christine de Pizan vgl. Josette A. Wisman: Christine de Pizan and Arachne's metamorphoses. In: *Fifteenth Century Studies* 23 (1996), S. 138–151; zu den frz. Adaptationen im Umfeld des *Ovide moralisé* vgl. Ballestrapuech: *Métamorphoses* (Anm. 35), S. 90–106.

37 Vgl. Ovid: *Metamorphosen* (Anm. 35), VI, V. 53–69: *Haud mora, constituunt diversis partibus ambae / et gracili geminas intendunt stamine telas; / tela iugo vincta est, stamen secernit harundo, / insemitur medium radiis subtemen acutis, / quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum / percusso pavium insecti pectine dentes. / utraque festinant cinctaeque ad pectora vestes / brachia docta movent studio fallente laborem. / illic et Tyrium quae purpura sensit aenum / textitur et tenues parvi discriminis umbrae, / qualis ab imbre solet percussis solibus arcus / inficere ingenti longum curvamine caelum, / in quo diversi niteant cum mille colores, / transitus ipse tamen spectantia lumina fallit, / usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant. / illic et lentum filis immittitur aurum / et vetus in tela deducitur argumentum.* („Beide stellen sofort zwei Webstühle hin auf verschiedenen Seiten und spannen daran die feine Kette. Den Webstuhl hält der Querbaum zusammen; es teilt die Kette ein Rohrstab. Mitten hindurch wird gelenkt mit spitzen Schiffchen der Einschlag, den die Finger dann abwickeln; ist er geführt durch die Kette, schlagen ihn fest des Weberkamms eingeschnittene Zähne. Jede beeilt sich; das Kleid an die Brust gegürtet, bewegen beide geschickt ihre Arme, vor Eifer die Mühe vergessend. Purpur verwoben wird da, der den tyrischen Kessel gespürt hat, feine Schattierungen auch, voneinander nur wenig verschieden, wie den weiten Himmel in riesiger Krümmung der Bogen färbt, wenn die Strahlen der Sonne vom Regen getroffen sind: Während tausend Farben in ihm verschieden erglänzen, so täuscht doch gerade der Übergang das betrachtende Auge: So gleich ist, was sich berührt; verschieden sind freilich die äußersten Enden. Da wird zwischen die Fäden geschmeidiges Gold auch gezogen, und im Gewebe entwickelt wird nun eine alte Geschichte.“)

Werkstück (VI, V. 101f. und 127f.) markiert. Als vollendet, harmonisch, als in sich geschlossen und erstaunlich in Ansicht und Effekt tragen die Produkte wesentliche Aspekte des Vollkommenen, doch wird auch ihr Entstehen als wunderbar gekennzeichnet, insofern es durch den Wettbewerb ebenso wie durch phantastische Beobachterinnen gerahmt ist.³⁸ Die Ekphrasen bieten dabei den Rezipient:innen an, den Blick und die Haltung der Nymphen zu übernehmen. Neben den wunderbaren Geweben tritt auf diese Weise die *techne* als Praxis hervor. Produkt und Prozess erscheinen gleichermaßen ausgezeichnet.³⁹ Doch nur das Gewebe der Göttin freilich kann letztlich als vollkommenes bestehen, denn es bleibt in seiner *perfectio* und *integritas* unangetastet, während dasjenige Arachnes im Zorn zerrissen wird.⁴⁰ So erweist sich am Ende nur das als vollkommen, was – wie die Göttin selbst, die mal alt, mal jung erscheinen kann – der Zeit enthoben, nicht zerstörbar ist.

In Wickrams Erzählung (1545) werden die Ekphrasen der entstehenden Stoffe verändert und z. T. erweitert:⁴¹ So ist etwa Pallas' Werk durch einen Sternzeichenkranz und die vier Hauptwinde zu einer kosmologischen Arbeit ausgebaut und dem Abschlussring aus Olivenblättern wird ein erster Kreis aus Reben, die täuschend echt und also wie gewachsen wirken, entgegengestellt (Wickram: *Metamorphosis*, LVii vb).⁴² Wie lebendig scheinen die Bilder und *meisterlich* verflochten ist der Kranz, mit dem Pallas ihr Gewebe ‚vollbringt‘ (LViii). Auch Arachnes Werk

38 Zur zentralen Stellung der Arachne-Episode im Gesamtgefüge der *Metamorphosen* sowie im Hinblick auf Ovids Kunstverständnis siehe: Michael von Albrecht: *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberg 2014 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft), S. 113–121, bes. S. 117f. Vgl. mit besonderem Akzent einerseits auf der Relationierung der Arachnegeschichte gegenüber anderen Figuren und Konstellationen der *Metamorphosen*, andererseits auf der Entstehungssituation des Textes: Ballestra-Puech: *Métamorphoses* (Anm. 35), S. 30–59.

39 Vgl. dazu Henriette Harich-Schwarzbauer: Over the Rainbow. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression. In: *Weben und Gewebe in der Antike / Texts and Textiles in the Ancient World. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik / Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics*. Hg. von ders. Oxford 2015, S. 147–163, hier S. 147: „Dieser Aspekt der Erzählung [i.e. der Technische, C. L.] wird in der Forschung kaum wahrgenommen und steht nach wie vor im Schatten des Motivs ihrer Vermessenheit, auf die hin Arachne festgelegt wird.“ Harich-Schwarzbauer verweist besonders auf den Vergleich des Gewebes mit einem Regenbogen als Aufwertung und wissenschaftliche Begründung von Arachnes Kunst, vgl. ebd., S. 152–156. Zum Weben als kalkulatorischer Praxis siehe den Beitrag von Ellen Harlizius-Klück: Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche. In: ebd., S. 87–107.

40 Von Albrecht: *Ovids Metamorphosen* (Anm. 38), S. 118: „Die Göttin ist der Ursprung von Arachnes Können, kann also keine gleichberechtigte Konkurrentin sein.“

41 P. Ouidij Nasonis deß aller sinnreichsten Poeten *Metamorphosis* / Das ist von der wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen / Thier / vnd anderer Creaturen durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstat im Reimeweiß verteutscht / Jetzt erstlich gebessert vnd mit Figuren der Fabeln geziert / durch Georg Wickram zu Colmar. Mainz: Ivo Schöffner 1545, VI. LVII r–LVIII v und LX v (VD 16 O 1663).

42 Die vier Ecken des Gewebes scheinen so doppelt besetzt: einerseits durch die vier Hauptwinde, andererseits – wie bei Ovid – durch die Geschichten der von den Göttern bestraften Menschen. Die stilistische Differenz, die für Ovids Ekphrasen beobachtet worden ist (vgl. die in Anm. 38 genannten Beiträge), erscheint damit preisgegeben.

wird stärker ausgezeichnet, insofern das Meer, das sie webt, so *künstlich* gewirkt ist, als *wann es sich beweget sehr* (LViii vb) und der Blütenkranz, der hier das Werk ‚endet‘, wird als besonders zierlich gekennzeichnet (ebd.). Mit seiner Beschreibung ist nicht nur die Bewertung des Werkstücks durch Pallas eingeleitet, die hier ebenfalls nichts hätte schelten mögen, sondern der Erzähler versichert zudem, dass die Göttin, sogar wenn sie selbst Hand angelegt hätte, die Arbeit nicht hätte verbessern können. Auch in der deutschen Adaptation erschallt bereits vor dem Wettkampf das Lob von Arachnes Kunst dermaßen weit, dass nicht nur die Gewebe, sondern gleichermaßen die Arbeit selbst Aufmerksamkeit erregt:

Der selbigen Arachne nam
 Erschal vber gantz Libiam
 Das man ir trug groß huld vnd gunst
 Schuff all jr wircken vnd ir kunst
 Zuo jr kamen oft die waltfrawen
 Das sie moechten jr arbeyt schawen
 Dann sie mit wircken stiftet wunder
 Die weiber kamen welche vnder
 Dem wasser jre wonung handt
 Die kamen rauß vff trucken landt
 Damit sie sehen jr arbeyt
 An welch sie grosse kunst offleyt
 Vnd doch mit wircken nit alleyn
 Sonder mit aller arbeit gmein
 Welche dann sond die weiber pflegen
 Es wer mit spinnen/ wircken nehen
 (Wickram: *Metamorphosis*, LVII rb/va)

Noch bevor der Wettstreit mit der Göttin Arachnes *techne* zum Ereignis werden lässt, in dem sich Exorbitanz abbilden kann, um schließlich in Gestalt der Spinne ebenso auf Dauer gestellt wie beendet zu werden, kann im Blick der Wald- oder Wasserfrauen das tägliche Spinnen, Wirken und Nähen, das entgegen der historischen Sachlage weiblich konnotiert wird,⁴³ als *mit wircken* gestiftetes *wunder* (s. o.) erscheinen. Die sehr knappe Auslegung der Arachnefigur, die im Kommentar des Gerhard Lorichius dem sechsten Buch nachgestellt ist, verweist jedoch das Wunderbare von Arachnes Können an Gott, dessen Gnade man *alles quots sol zu schreiben* (Wickram: *Metamorphosis*, LX v) und stellt mit Bezeleel und Ooliab, den

43 Entsprechend zeigt etwa das Ständebuch von Jost Amman und Hans Sachs (1568) einen männlichen Seidensticker bei der Arbeit (Bl. h). Zu einer beiden Geschlechtern offenen Praxis vgl. Rozsika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. 2. Aufl. Dublin 2010 [1984], S. 40–52; zur spätmittelalterlichen/frühneuzeitlichen Ausdifferenzierung des Weberhandwerks (am Bsp. Leidens) Tabea Schindler: *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Emsdetten 2014 (Textile Studies 6), S. 23–52.

Goldschmieden und Seidenstickern aus Exodus 31 und 36, zwei (männliche) Gegenfiguren auf, die trotz ihrer Berühmtheit ihre Kunst Gott zuschreiben und die Vollkommenheit ihrer Werke also in die gültige Ordnung einpassen. Arachne dagegen wird als *giffigs würmblein*, das *auß jrem eygenem giff* ein Gewebe spinnt, zum Exempel für *lügenhaffte[] gleißner* (ebd.).

Sind der Protagonistin dieser Verwandlungsgeschichte in der Auslegung nur wenige Zeilen gewidmet, so wird Pallas/Minerva umso ausführlicher behandelt: Im Vorgriff auf das siebte Buch wird sie als Göttin sowohl der Weisheit als auch des Krieges, vor allem aber als Göttin der Keuschheit thematisiert. Besonders letztere *heydnisch pahntasei* (LIX v) sei nicht zu verwerfen, weil mit dem christlichen Glauben kompatibel, denn:

erstlich woellen die heyden das alle weißheit eyn Göttlich gab sey. Zum andern wöllen sie / das alle so der Göttlichen gaben / deß verstandts vnd siegks / begern / sich vor vnkeuscheyt hütten / sich dapffer / arbeytsam vnd keusch halten. (Wickram: *Metamorphosis*, LIX v)⁴⁴

Das damit aufgespannte Feld verschränkt *techne* und Weisheit, Keuschheit und Lust, Demut und Anmaßung, Fleiß und Müßiggang. Es wird für die Modelbücher leitend bleiben, die ihre je eigenen Arachne- und/oder Pallaserzählungen sehr unterschiedlich gestalten.

4 Blickgeschichten

Für die Widmungen, Eingangsgedichte und Titelblätter der Modelbücher des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts bleiben Minerva und Arachne zentrale Bezugsfiguren. Doch ist es kaum mehr der unmittelbare Wettstreit, der erzählt wird. Die Geschichte scheint, wie einleitend für Sibmacher gezeigt, als bekannt vorausgesetzt und wird jeweils nur kurz aufgerufen. Arachne ist in solchen Verweisen zwar weiterhin gerühmte Handwerkerin, doch bleibt sie vor allem Figur der Anmaßung und wird, wie oben gezeigt, zu einem Negativbeispiel für die Nutzer:innen der Modelbücher, denen sie über die Gemeinsamkeit der gottverliehenen Fähigkeiten zugleich angenähert wird. Etwas lernen und vorzüglich können und dabei Arachne in ihrer Selbstüberhebung nicht nachfolgen, lautet der Auftrag. Der Wettbewerb ist so für die Einleitungen der Modelbücher gerade nicht mehr erzählbar – doch bleiben, so scheint es, die Blicke auf die Arbeit erhalten. Michalis Valaouris hat dies v. a. für die Titelblätter der vierteiligen Modelbuchreihe von Paulus und Rosina Helena Fürst untersucht, die zwischen 1660

44 Mit verschiedenen Zitaten aus Bibel und Klassikern wird die Forderung nach Keuschheit belegt und auch im Hinblick auf Ordensritter und Gotteskrieger gegenüber anderslautenden (zeitgenössischen) Schriften behauptet, wobei besonders gegen die *Veneres* und *heerhuren* gewettert wird (ebd.). Die umfangreiche Auslegung endet mit dem Fazit, die Heiden hätten demnach recht, wenn sie Pallas nicht nur als Göttin der Weisheit, des Streits und der Jungfräulichkeit, sondern auch als *keyn müßgengerin vnd vppige hoffdentzerin gedicht / sondern eyn messige oder nüchtere / arbeytsame Jungfraw* beschrieben hätten (LX).

und 1680 gedruckt worden ist.⁴⁵ Er stellt die Titelblätter und Eingangsgedichte in den Zusammenhang einer Geschichte weiblicher Arbeit und ihrer Überwachung durch den männlichen Blick.⁴⁶ Während die Texte dabei „moralische und soziale Normen von Weiblichkeit“ konstruierten, die die „Erziehung der Mädchen prägten“, zeigten die Bilder „das Frauenzimmer als einen moralisch aufgeladenen Wohnraum, in dem junge Frauen ihre Weiblichkeit unter männlichen Augen an tradierte Normen anpassten“.⁴⁷ Dieser Akzent auf die Formierung weiblicher Norm gilt zweifellos auch für den zweiten Sibmacher-Druck von 1601, dessen Widmung oben bereits vorgestellt wurde.⁴⁸ Das Gedicht, das auf die Widmung folgt, fasst seine didaktischen Momente jedoch in eine Blickgeschichte, die nicht allererst Überwachung, sondern die vielmehr eine wunderbare Beobachtung aufruft. Dies geschieht im Stil und mit den Eingangsmotiven einer Minnerede.⁴⁹ Der zweispaltig gesetzte, ornamental gerahmte Text eröffnet mit einem Ich, das bei einem Spaziergang vor einer Stadt (*Die ein berühmten Namen hat*, Aii ra) an eine Gartenpforte und einen Garten gerät, in dem es *frembde vnd sondre Sachn* (Aii ra) vermutet. Als eine ihm unbekannte Jungfrau erscheint, verbirgt sich der Erzähler, der sich später als Johann Sibmacher zu erkennen gibt, hinter einer Rosenhecke und beobachtet das Geschehen: Die Jungfrau setzt sich in den Schatten eines Baumes und packt ihr Nähkästchen aus, doch als sie beginnt, kommt sogleich eine zweite – *hoffertig von Kleid und Sinn* (Aii va) – und fordert sie zum Spazierengehen und zum Spiel auf, was erstere entschieden ablehnt. Der Erzähler nennt die Figuren beim Namen: Industria die eine, Ignavia die andere. Bereits die kurze Personenliste am Eingang des Textes (Aii r) legt die allegorische Dimension des Textes offen und behandelt dabei Fleiß und Geschicklichkeit gleichsam synonym – Industria erscheint daher sowohl als arbeitsame wie als ‚künstliche‘ Näherin, die sich nachsagen lassen muss, sie wolle die *aller geschicktest auf Erden* sein (Aii vb).⁵⁰

45 I. e. Paulus Fürst: *Neues Modelbuch / Von unterschiedlicher Art der Blumen* [...]. Nürnberg 1660 (1689, 1705, 1728); Rosina Helena Fürst: *Daß Neüe / Modelbüch / Von Schönen Nädereyen* [...]. Nürnberg 1666 (1689, 1705, 1728); Rosina Helena Fürst: *Model-Buchs / Dritter Theil* [...]. Nürnberg 1676 (1728); Rosina Helena Fürst: *Des Nuernbergischen Model- Oder Naehe-Buchs Vierdter Theil* [...]. Nürnberg nach 1676 (1728).

46 Siehe Michalis Valaouris: Überwachen und Sticken, um 1670. In: *Unbehaust Wohnen. Konfliktvolle Räume in Kunst – Architektur – Visueller Kultur*. Hg. von Irene Nierhaus und Kathrin Heinz. Bielefeld 2020 (wohnen +/- ausstellen 7), S. 249–268; vgl. Rozsika Parker und Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London 1981 (Bloomsbury Revelations), bes. S. 58–69.

47 Valaouris: *Überwachen* (Anm. 46), S. 255.

48 Sibmacher: *Neues Modelbuch* (Anm. 6).

49 Siehe dazu Sonja Glauch: Zu Ort und Funktion des Narrativen in den Minnereden. Eine Skizze. In: *Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung*. Hg. von Iulia-Emilia Dorobantu, Jacob Klingner und Ludger Lieb. Heidelberg 2014, S. 53–69.

50 Das im Frühneuhochdeutschen noch recht breite Bedeutungsspektrum von Geschicklichkeit konnotiert noch mehr: Angemessenheit, Begabung (durch das Geschick, also Gott) und ein ‚dazu geschickt sein‘, das auch heißt, dass man sich in der richtigen Ordnung befindet.

In dem Moment tritt eine dritte Frau hinzu, *von Jaren alt [...] doch noch schön von kleid vnd gstalt* (Aiii ra). Es ist Sophia, die Tante der Industria, die im Folgenden die Position ihrer Nichte in einem längeren Monolog stützt und gegen Ignavia verteidigt. Sie verweist zunächst auf den ökonomischen Nutzen der Handarbeit, dann werden als Argumente gegen das Spaziergehen, das hier mit Leichtfertigkeit und Unkeuschheit konnotiert wird, und für das Nähen zunächst die Notwendigkeiten tugendhaften Verhaltens angeführt. Schließlich folgt ein ausführliches Lob künstlichen Nähens, das mit Verweisen auf die Bibel und die nicht weiter spezifizierten antiken Schriften ausgeführt wird (Aiv r/v): So sei die Stiftshütte im Alten Testament von Frauen geziert worden, im neuen Testament belege Tabea (*Die war so künstlich ihrer Hand / Von weben vnd nähen mit fleiß / Daß sie von jedermann hett preiß*, Aiv ra), dass künstliches und fleißiges Nähen sogar zur Auferweckung vom Tod führen könne. Als Ignavia die biblischen Geschichten mit der Bemerkung *deß dings ist lang vergessn* (Aiv rb) zur Seite wischt, entfaltet Sophia nachgerade eine Weltgeschichte berühmter Näherinnen und ausgezeichnete textiler Kunst. So seien die Römerinnen Sabina und Claudia ob ihres Könnens weit berühmt gewesen und in Spanien sei es heute noch üblich, Nähwettbewerbe zu veranstalten, deren Gewinnerin hoch gepriesen wird. Die *Epirotn vnd Macedon* hätten unter König Pyrrhos keine anderen Kleider getragen, als die sie selbst hergestellt hätten. Alexander der Große habe Kleider getragen, die mit *sonderliche[r] Kunst* von Mutter und Schwester gemacht worden seien, desgleichen Kaiser Augustus. Carolus Magnus habe die Damen an seinem Hof angehalten ihre Kleider selbst herzustellen und Isabella und König Ferdinand hätten die Infantinnen alle *solch Kunstarbeit* lernen lassen und jede sei darin berühmt geworden (A iv r/v) – kurz:

Daß/ nach dem dann zu allen zein
 Von so hoch vnd gwaltigen Leutn/
 Ja beyds von Frauen vnd von Mann
 So wol ist worden gsehen an
 Die Kunst des Nähens mancherley/
 Man wol mag sagen ohnescheu/
 Daß billich dem Exempelgut
 Manch schöne Jugnfrau folgen thut/
 Vnd were wol zu frieden auch/
 Daß allenthalben noch wer der brauch/
 Daß keine nichts ließ an ihr sehn/
 Von solchem künstlichen außnäh/
 Daß nicht/wann sie drumb gfraget wirdt
 Mit lieblicher geberd vnd zierd
 Sie sagen köndt/ ich muß gestehen/
 (Doch ohn allen Ruhm zu verjehn)
 Daß diß alls/ wie schlecht es mag sein/
 Mit mein händen ich gemacht allein.
 (Sibmacher: *Newes Modelbuch*, B ra/b)

Letztlich lässt sich Ignavia auch davon nicht überzeugen, denn die dermaßen und im Wortsinne nobilitierte Kunst reizt sie zwar, doch will sie sie nicht erlernen. Sie eilt davon; auch Sophia und Industria ziehen sich zur weiteren Arbeit ins Gartenhaus zurück, sodass der Erzähler sein Versteck verlassen kann. Ihm wird das Beobachtete und die Rede Sophias so sehr im Gedächtnis bleiben, dass er es nicht nur aufschreibt, sondern der Geschichte auch noch *Viel schöner Mödel* anhängt, die er selbst *alle gantz auff's neu* in Kupfer gradiert habe, wobei er sich seinerseits vom Hass und Neid anderer nichts annehmen wolle, und hoffe, er habe für jeden Geschmack etwas getroffen.⁵¹

Während Minerva in der Rolle der personifizierten Weisheit in die Gedichte der Modelbücher zurückkehren darf, kann sie – nach der tropologischen Festlegung der Figur auf Vermessenheit – durch keine Arachne mehr herausgefordert werden. Vielmehr begegnet sie keuschen und fleißigen Arachniden, die *ohn allen Ruhm zu verjehn* (s. o.) beständig bei ihrer Näharbeit bleiben. Fleiß und Geschick sind dabei in diesen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts einander jedoch so angenähert, dass sich die beobachtete und die von Sophia gelobte *techne* keineswegs auf die ökonomischen Momente oder auf das Repetitive der Handarbeit reduzieren lässt. Rückgeführt auf die Vorhänge der Stiftshütte und die Prunkgewänder Alexanders oder Augustus' behält die in den Mustern und Vorlagen der Modelbücher gemein gemachte Arbeit ihre Verbindung zum Wunderbaren. Entsprechend häufig fallen besonders in der zweiten Hälfte des kurzen Textes Formulierungen, die das Nähen nicht nur mit Keuschheit und Fleiß, sondern mit ‚Kunst‘ im Sinne von Können, Wissen und Geschick in Verbindung bringen. Rund zwanzig Mal ist von künstlicher oder kunstreicher Arbeit, von Kunststücken, Nähkunst oder Kunstarbeit die Rede. Diese Arbeit stellt auch das zweite Bild, das sich im Exordialbereich des Drucks von 1601 findet, ins Zentrum.

Besonders die auf Sibmacher folgenden Nürnberger Drucke werden Elemente dieser Erzählung in unterschiedlicher Form aufnehmen und adaptieren: So lässt etwa Georg Hermann⁵² Minerva selbst als Traumvision in die Kammer des Kupferstechers treten, um ihn anzuspornen, die deutschen Frauen – angesichts der Leistungen Italiens und Frankreichs – durch ein weiteres Modelbuch zur ‚Kunst‘ zu reizen. Auch das erste der vier Modelbücher, die Paul und Rosina Helena Fürst ab 1660 herausgeben,⁵³ dichtet das Gespräch von Industria, Ignavia und Sophia nach, und baut dabei u. a. die Eingangspassage so aus, dass nicht nur ein wunderbarer Garten, sondern nachgerade ein Schloss der künstlichen Handarbeit die Kulisse für das Gespräch bildet. Immer sind es Erzählungen, die aus der Perspek-

51 Sibmacher: *Newes Modelbuch* (Anm. 6), B vb.

52 Georg Herman: *Ein New künstlich Modelbuch. Mitt großer Mühe vnd Sonderm vleis auß ansehnlichen Frauen Zimmern, auch sonst Bey andern künstreichen, Matronen vnd Jungfrauen zusammen, Colligiert, vnd ins Kuyffer gebracht* [...]. Nürnberg 1625 (Verlag Balthasar Caimox).

53 Fürst: *Neues Modelbuch* (Anm. 45).



Abb. 8.3: Johann Sibmacher: *Newes Modelbuch In Kupffer gemacht. Darinen aller hand Arth Newez Mödel von Dünn Mittel vnd Dick außgeschnidener Arbeit auch andern Künstlichen Nehwerck zu gebrauchen [...]*, Nürnberg 1601, Binnen-Titel, N 594, Kupferstich, ca. 14,5 x 18,5 cm (quer). Nürnberg, Germanisches National Museum Nürnberg, URL: <https://dlib.gnm.de/item/N594> (13.09.2024).

tive eines Ichs der Nähkunst im Rahmen einer wunderbaren Erscheinung begegnen. So geht dem diskursiven Lob des Nähens immer seine erzählerische und/oder bildliche Epiphanie voraus. Dass dabei im Sinne Valaouris „moralische und soziale Normen von Weiblichkeit“ konstituiert werden (s. o.),⁵⁴ steht einer gleichzeitigen Inszenierung wunderbarer *techne* nicht entgegen. Diese jedoch legitimiert in den hier behandelten Einleitungsgedichten allererst das jeweilige Modelbuch selbst, das den Begegnungen und Beobachtungen als vorrangiges Produkt folgt. Zusammen mit der Nobilitierung der ‚geringen‘ Kunst des Nähens empfehlen die Kupferstecher:innen und Radierer:innen ihre Produkte und ihr eigenes Können.

⁵⁴ Valaouris: Überwachen (Anm. 46), S. 255.

Vom Blatt zur Seite: Grenzüberschreitungen in illuminierten Stundenbüchern*

Clara Marie Kahn

1 Einleitung

In der Mitte eines spätmittelalterlichen Stundenbuchs befindet sich eine Pflanze, die zu seiner Entstehungszeit an der Schwelle zum 16. Jahrhundert in Europa ein Novum darstellt: Auf fol. 161r des *Großen Stundenbuchs der Anne de Bretagne*, Ms. Latin 9474 der Bibliothèque nationale de France in Paris, ist in der Bordüre eine Kürbis-pflanze dargestellt. Sie wurde 2006 durch Harry S. Paris, Marie-Christine Daunay, Michel Pitrat und Jules Janick in einer botanischen Studie als erste bekannte europäische Darstellung der Gattung *Cucurbitae* identifiziert.¹ Wenngleich die gestalterische Einbettung des Kürbisgewächses stilistisch ganz und gar nicht aus dem Rahmen des Bildprogramms fällt, bricht sie als ‚neue‘ Spezies in West-europa zu jener Zeit mit dem Kanon eines tradierten Bildrepertoires, das auf den ersten Blick in einem Stundenbuch zu erwarten sein könnte.

Die Gattung des Stundenbuchs, von Roger S. Wieck als „Bestseller“² des späten Mittelalters und der Renaissance bezeichnet, stand im Zentrum der alltäglichen Begegnung mit Religiosität, Zeiterfahrung und (visueller) Unterhaltung. Während der Gebetstext, dessen Ursprung im frühmittelalterlichen Psalter liegt, abseits von kleinen Variationen kanonischen Charakter besitzt, ist insbesondere das Bild-programm in den Bordüren aufwendig gestalteter Handschriften bemerkenswert divers und wartet mit einem breiten Repertoire an Motiven, Farben und Gestal-tungselementen auf, die von luxuriös bis abstrakt oder kurios ausfallen.³ Traditio-

* Dieser Artikel entstand mit freundlicher Unterstützung des Max-Planck-Instituts für Wissen-schaftsgeschichte.

1 Harry S. Paris et al.: First Known Image of *Cucurbita* in Europe, 1503–1508. In: *Annals of Bota-ny* 98 (2006), S. 41–47.

2 Roger S. Wieck: Prayer for the People: The Book of Hours. In: *A History of Prayer. The First to the Fifteenth Century*. Hg. von Roy Hammerling. Leiden, Boston 2008 (Brill's Companions to the Christian Tradition 13), S. 389–416, hier S. 389.

3 Vgl. hierzu im Überblick Roger S. Wieck: Prayer for the People (Anm. 2), S. 389–394. Die Funk-tion des Stundenbuchs arbeitet Roger S. Wieck in einer detaillierten Abhandlung anhand von Beispielen der Pierpont Morgan Library heraus. Vgl. ders.: *The Medieval Calendar. Locating Time in the Middle Ages*. New York 2017. Allgemein zur Funktion und Rolle des Stunden-buchs siehe Sandra Hindman und James H. Marrow (Hg.): *Books of Hours Reconsidered*. London 2013 (*Studies in Medieval and Early Renaissance Art History* 72); Roger S. Wieck et al. (Hg.): *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York 2001.

nell prägt insbesondere die Pflanzenwelt das spirituelle Erleben und die religiöse Metaphorik im europäischen Mittelalter.⁴ Folglich fand die Flora in vielfältigster Ausprägung auch in illuminierte Stundenbücher des Spätmittelalters und der Renaissance Eingang und nahm innerhalb der Ausstattung eine wesentliche Rolle ein. Ob als Ornament, verstreute Blüten, Ranken oder in Form eines überdimensionierten Veilchens, neben welchem tierische und menschliche Bordürenbewohner in verschwindend kleinem Maßstab agieren: Zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert blüht, wächst und wuchert die Natur vielgestaltig, mal gezähmt, mal wild wachsend, um Texte und Miniaturen herum.

Die Rolle der Pflanze in der Andachts- oder Gebetspraxis spiegelt sich neben Handschriften und Architektur auch in anderen Objekten devotionalen Gebrauchs wider. Beispielhaft zeigen die Miniaturgärten aus dem Nonnenkloster im belgischen Mechelen aus dem 15. Jahrhundert, wie Natur und Pflanzen in die Andachtspraxis eingebunden wurden: Aus verschiedenen Materialien wie Textilien, Gold und Edelsteinen angefertigt, stellen diese eingefassten Gärten, beziehungsweise *Besloten Hoffes*, kleine Räume dar, die in Form eines in sich abgegrenzten *Hortus conclusus* Heilige, die Jungfrau Maria oder Szenen der christlichen Passion vergegenwärtigen. Sie entstehen aus einer spirituellen Praxis der Herstellung und des Gebrauchs, die Barbara Baert und Hannah Iterbeke als „spiritual horticulture“⁵ bezeichnen. Die Natur wird hier geradezu ‚materialisiert‘ und verweist ganz eindrucklich auf die meditative Funktion floraler Objekte und die spirituelle Metaphorik eines Seelengartens oder *Hortus conclusus*.⁶ In Form von als *Paradiesgärtlein* oder *Seelengärtlein* betitelten Gebetbüchern wird der Garten als religiöser Meditations- und Erfahrungsraum des Weiteren nicht nur materiell oder visuell, sondern auch literarisch aufgegriffen.⁷ Die floralen Bordüren in Stundenbüchern stehen ganz im Kontext dieser devotionalen Hinwendung zur Natur. Die Imagination der Gläubigen sowie ihre Aspiration an heilbringende und spirituelle

-
- 4 Eine übergreifende und differenzierte Studie stellt hierzu folgender Sammelband dar, der sich spezifisch der Rolle von Natur in der Andachtspraxis und dem spirituellen Leben widmet: Guita Lamsechi und Beatrice Trínca (Hg.): *Spiritual Vegetation. Vegetal Nature in Religious Contexts Across Medieval and Early Modern Europe*. Göttingen 2022 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 26). Vgl. zum Pflanzenbild im Mittelalter auch Claudia A. Chavannes-Mazel und Linda Ijpelaar (Hg.): *The Green Middle Ages. The Depiction and Use of Plants in the Western World 600–1600*. Amsterdam 2023.
 - 5 Barbara Baert und Hannah Iterbeke: *Revisiting the Enclosed Gardens of the Low Countries (Fifteenth Century Onwards). Gender, Textile and the Intimate Space as Horticulture*. In: *Textile 15* (2017), H. 1, S. 2–33, hier S. 5.
 - 6 Vgl. Barbara Baert: *Trompe-l'Œil und Raum der Intimität. Die Einfassten Gärten in den Niederlanden neu denken (15. Jahrhundert und später)*. In: *Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze*. Hg. von Helga Lutz und Bernhard Siegert. München 2020, S. 163–196.
 - 7 Vgl. Michaela Bill-Mrziglod: *Die Inner(welt)lichkeit des Gartens im 16. Jahrhundert: Der Garten als Thema und Ort der Meditation*. In: *Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*. Hg. von Elke Koch und Heike Schlie. Paderborn 2016, S. 311–323, hier S. 312.

Erfahrung ist durch die Pflanze, den Garten (als *Paradiesgärtlein* oder *Hortus conclusus*) sowie eine Zuwendung zu (mentaler) Kultivierung und Imagination bestimmt, ganz im Sinne der „spiritual horticulture“.

Gleichzeitig ist die Gestaltung der Bordüre weniger festen Regeln unterworfen als das biblisch-mythologische Bildprogramm der Miniaturen und weicht dadurch von diesem teils spielerisch und kreativ ab.⁸ In seiner Position zwischen Buchrand und Buchinhalt wird der Raum am Rand zu einem ‚Explorationsraum‘ künstlerischer Gestaltung.⁹ Diese liminale Rolle der illuminierten Bordüre lässt sich gleichsam auf die am Rand der Buchseite gemalte Pflanze beziehen. Im Pflanzenbild verbinden sich eine religiös-symbolische Funktion und die Naturwahrnehmung in anderen Bereichen – Medizin, Wissensproduktion, Ökonomie – der jeweiligen Zeit und des Kulturkreises. Gerade in der Gestaltungsfreiheit, die das Bordürenbild bietet, lässt sich eine Flexibilität und rasche Adaption von Bedeutungen der Flora bei ihrer Übertragung in die Malerei beobachten. Demzufolge ist die Pflanzendarstellung in der Bordüregestaltung ab dem späten Mittelalter in Europa mit Blick auf visuelle und literarische Wissenspraktiken sowie epistemologische Prozesse im Spiegel einer neuen Funktion zu sehen. Mit dem Aufkommen europäischer Expansion und dem transatlantischen Handel kommt es zu einer Neubewertung der Natur, die sich in der Etablierung einer systematischen Naturgeschichte und dem Aufkeimen einer botanischen Wissenschaft manifestiert.¹⁰ Einhergehend mit einem aufstrebenden naturwissenschaftlichen Interesse entfaltet sich in Europa zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert eine künstlerische und kunsthandwerkliche Zuwendung zu Naturobjekten und Naturformen.¹¹ Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen ist auch die Pflanzendarstellung im Stundenbuch zu betrachten.

Was bedeutet das alles für einen Kürbis im Gebetbuch, zudem für ein Exemplar, das aus europäischer Perspektive zu dem Zeitpunkt neu ist? Der folgende Beitrag möchte am Beispiel der Darstellung der *Cucurbita pepo* in Ms. Lat. 9474 einen Blick darauf werfen, wie die Pflanzendarstellung ‚am Rand‘ zwischen religiö-

8 Zu den unterschiedlichen Ausprägungen der Bordüregestaltung vgl. Michael Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London 1992 sowie Elisabeth Klemm: Zwischen Moral, Didaktik und Satire. Beobachtungen zu Tieren und Monstren in der Buchmalerei. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46 (1993), S. 287–302. Herzlichen Dank an dieser Stelle auch an Kathryn M. Rudy für die Bestärkung dieser Position der Bordüre im Verhältnis zur Miniatur und das produktive Gespräch in Bezug auf die diskutierten Pflanzendarstellungen.

9 Vgl. Myra D. Orth: What Goes Around: Borders and Frames in French Manuscripts. In: *The Journal of the Walters Art Gallery* 54 (1996), S. 189–201.

10 Vgl. zur Formierung der Naturwissenschaft Brian W. Ogilvie: *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago 2006, insbes. S. 25–51; Florike Egmond: *Into the Wild: Botanical Fieldwork in the Sixteenth Century*. In: *Naturalists in the Field: Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century*. Hg. von Arthur McGregor. Leiden, Boston 2018 (*Emergence of Natural History* 2), S. 166–211.

11 Vgl. Pamela H. Smith: *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago, London 2004, insbes. S. 59–92.

ser Funktion und Buchgebrauch einerseits, Sammlungspraxis und naturhistorischen Entwicklungen andererseits oszilliert. Hiermit soll hervorgehoben werden, inwiefern die Bordüre als wirksames Medium für den Gebrauch und die Erwartung an das Stundenbuch betrachtet werden kann. Entlang der Kürbisranke, die zwischen einem wachsenden ästhetischen Interesse an außereuropäischer Flora als Faszinosum sowie agro-ökonomischen oder wissenschaftlichen Bestrebungen steht, eröffnet der folgende Text einen Blick auf die Bedeutung (und Deutungsmöglichkeiten) der Pflanzenbordüren.

2 *Cucurbita pepo*: Die wachsende Bordüre

Mit auffälligen gelben Blüten, birnenförmigen Früchten, großen gezackten Blättern und begleitet von mehreren Insekten ‚wächst‘ am Beginn eines Mariengebets, *De nostre dame de pitie*, auf fol. 161r der Handschrift Ms. Lat. 9474 eine Kürbispflanze (Abb. 9.1).¹² Die Seite selbst besteht aus Pergament, beschrieben in gotischer Handschrift und kleinen Schmuckelementen im Text, wie einer ornamentierten Initiale und einem ebenfalls ornamentierten Zeilenfüller in der Überschrift, die in Blau gefasst ist. Das Bordürenfeld ist gleichzeitig das Bildfeld für die genannte Pflanze und umfasst in Form einer eckigen Klammer halbseitig den Textspiegel. Damit folgt es einer fest vorgegebenen Gestaltung des Layouts, durch die durchgehend jeweils der Beginn eines neuen Textabschnitts in der gesamten Handschrift markiert wird.¹³ Durch die feine Schatten- und Lichtführung an den Rändern entsteht der Eindruck, das goldene Bordürenfeld sei leicht erhaben von dem Pergament der Buchseite. Hier hinein rankt sich wiederum die illusionistisch vom Grund abgehobene Kürbispflanze. Ihr Verlauf und die Anlage von Blüten, Blättern und Früchten sind dergestalt angeordnet, dass sie jeweils bis in die Ecken des Bordürenfeldes reichen – weder wird der Rand des Feldes berührt, noch entstehen Leerstellen. Grüne gezackte Blätter, zwei in der Reife befindliche Früchte sowie vier markante gelbe Blüten zeichnen das Erscheinungsbild der Pflanze aus.

Die Ranke wird außerdem von einer Schnecke, einem Hirschkäfer, einem Schmetterling, einer Fliege und einer Raupe begleitet – oder vielmehr bewohnt, beachtet man die jeweilige Positionierung der Tierchen auf den Stängeln, Blüten und Früchten. Lediglich der Hirschkäfer ist auf einer horizontalen Fläche im Bildraum des Goldgrunds platziert. Die Erzeugung von Tiefenwirkung durch den Schattenwurf von Insekt und Pflanze auf diesem lässt den Bordürenraum hier unbestimmt. Während die nach oben rankende Pflanze die Vertikalität der Seite unterstreicht, indem sie entweder auf der Goldfläche zu liegen beziehungsweise

12 Zum inhaltlichen Aufbau des Stundenbuches vgl. Marie-Pierre Laffitte: *Description du manuscrit*. In: *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. Kommentarband zum Faksimile. Hg. von M. Moleiro. Barcelona 2010, S. 13–24.

13 In der ersten Hälfte der Handschrift wird jeweils der Beginn der Textabschnitte durch umlaufende Bordüren, ab etwa der zweiten Hälfte durch die hier beschriebenen Rahmungen in Form der eckigen Klammer markiert. Für eine kodikologische Erfassung der Handschrift vgl. Laffitte: *Description du manuscrit* (Anm. 12).

vor ihr zu wachsen scheint, nutzt der Hirschkäfer den gleichen Untergrund als horizontale Auflagefläche. Der Raum ist damit zwar eindeutig dreidimensional markiert, in seiner Tiefe, seiner Ausrichtung und seiner Funktion als Objektträger allerdings nicht bestimmt.¹⁴ Die Hervorhebung von Räumlichkeit an sich wird stärker gewichtet als die genaue Definition dieses Raumes. Durch die tiefenräumliche Illusion der Bildelemente variiert die Buchseite hier zwischen einem Bildträger – der Bordüre und ihrem scheinbar dreidimensionalen Raum – einerseits, zwischen der Fläche des Pergaments und der Funktion als Schriftträger andererseits.

Die Bordüre endet allerdings – zumindest inhaltlich – nicht am Rand des goldenen Feldes. Zu ihr gehört auch die jeweilige Benennung der Pflanze in Latein und Französisch in dunkelroter Schrift jeweils über und unter dem Bildfeld. Die Benennung, im Französischen als *Quegourdes de turquie* und im Lateinischen als *Colloquitida*, verdeutlicht Leser:innen und Betrachter:innen des Buches diese Darstellung als botanisch gegenständliche Spezies. Die Pflanze ist – insbesondere im Vergleich mit anderen Pflanzenornamenten – nicht nur Teil der illuminierten Rahmung, sondern bildet mit ihrer Benennung einen Paratext, der epistemisch auf den Bereich des Pflanzenwissens verweist. Scheinbar voneinander getrennt, zeigen sich Name und Bordüre als Einheit: Dass die dunkelrote Farbe der Schrift dem Schattenstreifen der Bordüre entspricht und sogar im leicht schimmernden Geweih des Hirschkäfers wiederzufinden ist, erzeugt auch zwischen den scheinbar voneinander divergierenden Ebenen eine visuelle Kontinuität.

Hier als Einzelseite betrachtet, ist die beschriebene Kürbispflanze Teil eines blühenden Ensembles von hunderten Pflanzen (und Insekten), die auf den Seiten des Ms. Lat. 9474¹⁵ zu wachsen scheinen. Die Handschrift auf Pergament im Umfang von insgesamt 238 Folios wurde zwischen 1503 und 1508 in Tours in Frankreich angefertigt. Sie entstand vermutlich im Auftrag ihrer Namensgeberin Anne de Bretagne (1477–1514, ab 1491 Königin von Frankreich), und verblieb bis zu ihrem Tod in ihrem Besitz. Das aufwendig illuminierte Manuskript, das mit den Maßen von 300 x 190 Millimetern zudem ein bemerkenswert großes Format hat, ist vor allem durch die Pflanzendarstellungen in den Bordüren bekannt. Über 300 unterschiedliche Gewächse finden sich in der Handschrift. Wie der beschriebene Kürbis sind sie einzeln auf goldenem Grund in Bildfeldern dargestellt, die zwischen Text und äußerem Seitenrand positioniert sind. In rechteckigen Kacheln in Höhe des Schriftspiegels ist je ein Exemplar wiedergegeben. Neue Gebetsab-

14 Dieses Phänomen betrifft weitere Bordüren des Stundenbuchs, in denen der Raum durch unterschiedliche Verhandlungen von Fläche bzw. Bildträger nahezu ‚verschleiert‘ wird. Vgl. zum Umgang mit Raum und Fläche in den Bordüren illuminierter Stundenbücher Helga Lutz und Bernhard Siegert: Das Nachleben des Mediums im Bildobjekt. Trompe-l’Œil als Figuren medialer Rekursion. In: dies. (Hg.): Exzessive Mimesis (Anm. 6), S. 115–140, hier insbes. S. 129–130.

15 Vollständiger Titel und Aufbewahrungsort: *Horae ad usum romanum (Grandes Heures d’Anne de Bretagne)*, Frankreich (Tours) 1503–1508. Pergament, 238 Folios, 300 x 190 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 9474.

schnitte sind mit ganzseitigen Miniaturen versehen, gegenüber denen die Bordüre um den Text umlaufend oder ihn halb umschließend angelegt ist. Zudem ist eine jede Pflanze mit ihrer botanischen Benennung in lateinischer und französischer Sprache versehen.¹⁶ Hervorgehoben ist die französische Benennung hierbei durch ihre in das Bordürenfeld integrierte Position: In goldener Schrift auf rotem oder blauem Grund schließt sie die Bordüre ab, ihre Platzierung entspricht der letzten Zeile des Textspiegels.¹⁷

Eindrücklich ist neben der detailreichen Ausführung und der sorgfältigen Erfassung der Struktur feiner Blüten oder schillernder Oberflächen der Insekten die teils annähernd illusionistische Räumlichkeit. Über- und untereinander verlaufende Zweige, Blätter und Blüten unterstreichen die fingierte Dreidimensionalität und vermitteln gleichzeitig einen Eindruck von der Beschaffenheit der Pflanzenteile (so beispielsweise bei Blättern oder Früchten). Verstärkt wird dieser Eindruck weiterhin durch die zahlreichen Insekten, die die Pflanzen begleiten. Unterschiedliche Schmetterlinge, Bienen, Käfer, Raupen, Schnecken und weitere Kleintiere – ebenso wie wenige Amphibien – beleben den Raum der Bordüren. Unter, auf und neben den Pflanzen platziert unterstreichen sie nicht nur die Plastizität der Pflanzen, sondern markieren sie gleichzeitig als physisch und ‚echt‘; nicht frisch gepflückt (wie verstreute Blüten beispielsweise in anderen Bordüren), sondern wachsend und eingebunden in ein belebtes Umfeld, beziehungsweise ein regelrechtes Biotop.

Wie 1722 der französische Botaniker Antoine de Jussieu nach einer eingehenden Studie des Stundenbuchs hervorhebt, erlaubt die genaue Wiedergabe, die eine detaillierte Betrachtung und Erfassung der wachsenden und blühenden Flora ‚nach der Natur‘ nahelege, die Bestimmung der meisten Pflanzen anhand der Darstellung selbst.¹⁸ Wenngleich die Benennungen aus der Zeit vor der systematischen Botanik stammen, sind die meisten Pflanzendarstellungen in den Bordüren entweder in der Darstellung oder anhand der Benennung bis auf einen

16 Detaillierte Studien der Handschrift und ihres historischen Kontexts bieten Nicholas Herman: Jean Bourdichon (1475–1521). Tradition, Transition, Renewal. New York 2014, insbes. S. 269–304; Carlos Miranda García-Tejedor: Iconographie et iconologie des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. In: Moleiro (Hg.): *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. Kommentarband (Anm. 12), S. 133–376; Léopold Delisle: Les *Grandes Heures de la Reine Anne de Bretagne* et l'Atelier de Jean Bourdichon. Paris 1913.

17 Aufgrund der abweichenden Platzierung der lateinischen Kennzeichnung über den Bordüren legt Nicholas Herman eine spätere Hinzufügung dieser Namen nahe. Herman: Jean Bourdichon (Anm. 16), S. 314.

18 Erste Bestrebungen der Identifikation erfolgten 1722 durch den Botaniker Antoine de Jussieu, gefolgt durch den Botaniker Joseph Decaisne in einer ein erstes Faksimile begleitenden Publikation 1861. Vgl. Ludovic Lalanne: *Mémoire inédit d'Antoine de Jussieu sur le livre d'heures d'Anne de Bretagne*. In: Bulletin du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Histoire et Philologie 3–4 (1886), S. 227–236; Léon Curmer: *Le Livre d'Heures de la Reine Anne de Bretagne*. Bd. 1 (mit einem Katalog der Pflanzen von Joseph Decaisne). Paris 1861; Jules Camus: Les Noms des Plantes du *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne*. In: Journal de Botanique 19 (1894), H. 8, S. 325–335.

Bruchteil identifizierbar.¹⁹ Die Bandbreite der dargestellten Spezies reicht dabei von Gartenblumen über Kräuter, Obst- und Gemüsesorten bis hin zu Getreide- sowie Baumarten. Einer Systematik, welche die Bilder nach Pflanzengattungen, Wirkungsweisen oder in alphabetischer Reihenfolge zuordnet, wie in Herbarien und medizinischen Traktaten üblich, wurde hier nicht gefolgt. Ungeachtet der Pflanzennamen als Referenz auf Herbarien und Pflanzensammlungen zeugt die Gestaltung, insbesondere die Einbindung von Tierwelt und Raumillusion, davon, dass weitaus mehr als die reine Wiederholung tradierter Buchtypen angestrebt wurde. Vielmehr liegt der Fokus auf einem Gesamteindruck, der sich im Blättern erschließt und die Pflanzen selbst in ihrer ästhetischen Erscheinung und ihren Eigenschaften als lebendig, wie in einem Garten von Insekten bewohnt und als unmittelbar (be)greifbar hervorhebt. Ganz ‚wahllos‘ ist die Ordnung gleichzeitig nicht, wie die Zuweisung symbolisch bedeutender Pflanzen zu bestimmten Gebeten und ihrer Miniaturen zeigt, beispielsweise die Rose und die Lilie am Beginn des Marienoffiziums gegenüber einer Miniatur mit Verkündigungsszene oder eine Distelart auf einem Bifolio mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten (fol. 26v–27r).²⁰

In der Vielfalt der dargestellten Pflanzenwelt wird die christlich-symbolische Bedeutung um die ästhetische Wirkung der Sammlung wie auch den Detailreichtum einer jeden Einzelpflanze erweitert. Zudem wird durch die detailgetreue Darstellung die Pflanze zum Gegenstand botanischer Forschung: Anhand der detaillierten Wiedergabe, vor allem der Blüten und Blätter, konnte dieses Kürbisbild durch Paris, Daunay, Pitrat und Janick trotz einiger Abweichungen in der bildlichen Übersetzung als *Cucurbita pepo (texana)* identifiziert werden. Diese Illumination ist laut der genannten Autor:innen damit mit hoher Wahrscheinlichkeit die Darstellung einer wildwachsenden Unterart der *Cucurbitae*, deren ursprünglicher Verbreitungsraum auf dem amerikanischen Kontinent lokalisiert wird und die heute weltweit als Speise- und Zierkürbis in kultivierter Form zu finden ist. Eine etwas später, von 1515–1518 datierte, als Teil der für Agostino Chigi angefertigten Wanddekoration in der Villa Farnesina in Italien enthaltene Darstellung der *Cucurbita* wird ebenfalls als eine der frühesten Darstellungen und damit als Referenzpunkt angeführt, zeigt allerdings keine wilde Art – wie in Ms. Lat. 9474 – sondern eine essbare Kulturpflanze. Gemeinsam mit weiteren erstmaligen Darstellungen von Pflanzen aus der ‚Neuen Welt‘ wie anderen Vertretern der *Cucurbitae* sowie einer Maissorte zeugen auch diese Wandgemälde von dem frühen

19 Zu einer vollständigen Liste der Pflanzen sowie den bisher nicht identifizierten Exemplaren vgl. Michèle Bilimoff: Promenade dans les jardins disparus. Les plantes du Moyen âge d'après les *Grandes heures d'Anne de Bretagne*, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 9474. Rennes 2001, S. 231–236 sowie S. 27. Wie die Diskussionen von Antoine de Jussieu und Jules Camus zeigen, gestaltet sich eine Aufschlüsselung in Unterarten durchaus schwierig. Vgl. Camus: Les Noms des Plantes (Anm. 18); Lalanne: Mémoire inédit (Anm. 18).

20 Zu einer detaillierteren Aufschlüsselung der Pflanzensymbolik anhand mehrerer Beispiele vgl. García-Tejedor: Iconographie et iconologie (Anm. 16).

und regen Austausch von Pflanzen im Zuge des transatlantischen Handels über Spanien (vor allem Sevilla) und innereuropäischen Netzwerken zwischen westbeziehungsweise mitteleuropäischen politischen und wirtschaftlichen Eliten.²¹ Zugleich stehen sie im Kontext eines florierenden Marktes von Exotika und dem Interesse an immer neuen, bestaunenswerten Objekten aus der ‚neuen Welt‘ und anderen entlegenen Gebieten, die die europäischen Wunderkammern füllten.²² Mit Blick auf die Darstellung der *Cucurbita* im Stundenbuch der Anne de Bretagne lässt sich eine entsprechende ökonomische wie diplomatische Vernetzung zwischen Spanien und dem französischen Hof nachvollziehen.²³ Sie lässt sich zudem als Beweis dafür sehen, wie der Wert von Exotika deren Mobilität bedingte und sie, wie die Darstellungen in der Villa Farnesina ebenso zeigen, in repräsentative höfisch-künstlerische Kontexte eintreten ließ.

3 Abgrenzung und Ähnlichkeit: Zwei Kürbis-Bilder

Neben den äußeren Merkmalen ist es zusätzlich die Kennzeichnung als *Quegourdes de turquie*, die dieses Exemplar als Neophyt in der europäischen Flora ausweist. Der Einsatz der Bezeichnung *de turquie* fand auch 1542 bei Leonhard Fuchs für Kürbispflanzen und Maispflanzen amerikanischen Ursprungs in seinem Herbarium Verwendung und zeigt, dass diese Zuschreibung primär der Kenntlichmachung einer nicht-europäischen Herkunft dienen sollte.²⁴ Gemeinsam mit anderen Pflanzen außereuropäischen Ursprungs, wie dem auf fol. 12v des Ms. Lat. 9474 dargestellten Buchweizen, dort als *Blé de Turquie* betitelt,²⁵ ist der Kürbis in seiner Benennung nicht einem spezifischen Ursprung zugewiesen, sondern vielmehr als andersartig im Vergleich zur heimischen Flora markiert.²⁶ Kürbisgewächse waren seit langer Zeit durch den Flaschenkürbis in Europa bekannt und wurden als Zier- und Nutzpflanzen kultiviert. Sie stellten einen festen Part im Repertoire von

21 Die Darstellungen der *Cucurbitae* und weiterer Kürbisarten in den Wandgemälden zeigen eine beachtenswerte Variation und reflektieren damit das Interesse, das nicht nur wilden Arten per se, sondern auch ihrer Kultivierung entgegengebracht wurde. Vgl. hierzu Jules Janick und Harry S. Paris: *The Cucurbit Images (1515–1518) of the Villa Farnesina, Rome*. In: *Annals of Botany* 97 (2006), S. 165–176. Zu Spanien bzw. Sevilla als erstem Knotenpunkt des transatlantischen Handels zu Beginn des 16. Jahrhunderts vgl. Daniela Bleichmar: *Books, Bodies, and Fields: Sixteenth-Century Transatlantic Encounters with New World Materia Medica*. In: *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Hg. von Londa Schiebinger und Claudia Swan. Philadelphia 2005, S. 83–99, hier S. 84–85.

22 Vgl. Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*. New York 1998, S. 155–158.

23 Vgl. Paris et al.: *First Known Image of Cucurbita* (Anm. 1), S. 46.

24 Vgl. Paris et al.: *First Known Image of Cucurbita* (Anm. 1), S. 44.

25 Vgl. hierzu auch Bilimoff: *Promenade dans les jardins disparus* (Anm. 19), S. 231.

26 Die Bezeichnung schien nicht durchgängig zu gelten. Dass ‚indisch‘ als Betitelung für die transatlantisch explorierte Pflanzenwelt bereits früh in Gebrauch war, zeigt sich beispielsweise 1535 in Sevilla in der durch Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez verfassten *Historia general y natural de las Indias*, die die Pflanzenwelt Mittelamerikas behandelt. Vgl. Bleichmar: *Books, Bodies, and Fields* (Anm. 21), S. 85–87.

medizin- und pflanzenkundlichen Traktaten wie dem *Tacuinum sanitatis* oder dem *Livre des simples médecines* dar. Letzteres fand als französische Übersetzung des lateinischen *De simplici medicina* beziehungsweise *Circa instans* des Mattheus Platéarius auch in aufwendig illuminierten Fassungen Eingang in die französischen Bibliotheken des 15. und 16. Jahrhunderts.²⁷ Dementsprechend sind die Pflanze an sich, ihre Eigenschaften, Kultivierung und die Gestalt ihrer Früchte in ähnlicher Form bereits bekannt – anders als im Zuge von Handel und Kolonialismus importierte tropische Pflanzenarten, deren Transport und Kultivierung erst durch technische Innovationen ermöglicht wurde.²⁸ Ein Flaschenkürbis (bot. *Lagenaria siceraria*) ist ebenfalls in der Bordüre des Ms. Lat. 9474 dargestellt (Abb. 9.2). Auf fol. 81r rankt sich die Pflanze mit weißen Blüten und einer birnenförmigen Frucht in einem einfachen rechteckigen Bordürenfeld aufwärts. Als weitere Charakteristika sind neben den abgerundeten, breiten Blättern und den Knospen, die bereits in das Fruchtstadium übergehen, die kleinen spiralförmigen Ranken dargestellt. Benannt ist die Pflanze im Lateinischen als *Cucurbita*, im Französischen als *Quegourdes*. Die Identifizierung der botanischen *Cucurbita* auf fol. 161r erfolgte in der Forschung unter anderem auch in Abgrenzung zu diesem Bild, insbesondere anhand der Unterschiede im Erscheinungsbild von Blättern und Blüten.²⁹

Ungeachtet der Differenzen beider Darstellungen zeugt nicht nur die birnenförmige Frucht von der Ähnlichkeit der Pflanzen. Form und Verhältnis zur Pflanze (im Fall der *Cucurbita* die mittlere Frucht betreffend), ihre schräge Position, der gerundete Stiel, die Platzierung vor der Ranke und der sich linkerseits niedergelassene Schmetterling als Übereinstimmung beider Miniaturen unterstreichen eine visuelle Verwandtschaft maßgeblich. Es lässt sich durchaus die Verwendung einer einzelnen Vorlage für beide Pflanzen beziehungsweise eine mögliche reziproke Übertragung der Bilder vermuten, insbesondere in dem Einsatz der Insekten, die teils ähnlichen Modellen entspringen, bei welchen dann lediglich Farbe oder Struktur abgeändert wurde.³⁰ Die Ähnlichkeit zeigt aber auch, dass abseits bestimmter zu differenzierender Merkmale keine signifikante Wiedergabe eines individuellen Exemplars angestrebt wurde. Beide Kürbispflanzen unterscheiden sich zwar und sind hierdurch als distinkte Arten erkennbar, die Darstellungen unterliegen aber jeweils einer fast ornamental angelegten Bildsprache, welche die Pflanze nahezu artifiziell im Bildfeld inszeniert. Hervorzuheben ist, dass die *Colloquitida* auf

27 Vgl. François Avril: Étude codicologique et artistique. In: Platéarius: Le livre des simples médecines, d'après le manuscrit français 12322 de la Bibliothèque nationale de Paris. Paris 1986, S. 268–283.

28 Wie beispielsweise die Ananas- oder Bananenpflanze, deren Transport und Kultivierung wie die anderer tropischer Pflanzen erst durch das Gewächshaus ermöglicht wurde. Vgl. Marie-Noelle Bourguet: Measurable Difference: Botany, Climate, and the Gardener's Thermometer in Eighteenth-Century France. In: Schiebinger und Swan (Hg.): Colonial Botany (Anm. 21), S. 270–286, hier insbes. S. 283–285.

29 Vgl. Paris et al.: First Known Image of *Cucurbita* (Anm. 1), S. 44.

30 Zur möglichen Verwendung von Vorlagen und dem Prozess der Illuminierung des Stundenbuchs vgl. Herman: Jean Bourdichon (Anm. 16), S. 314–315.

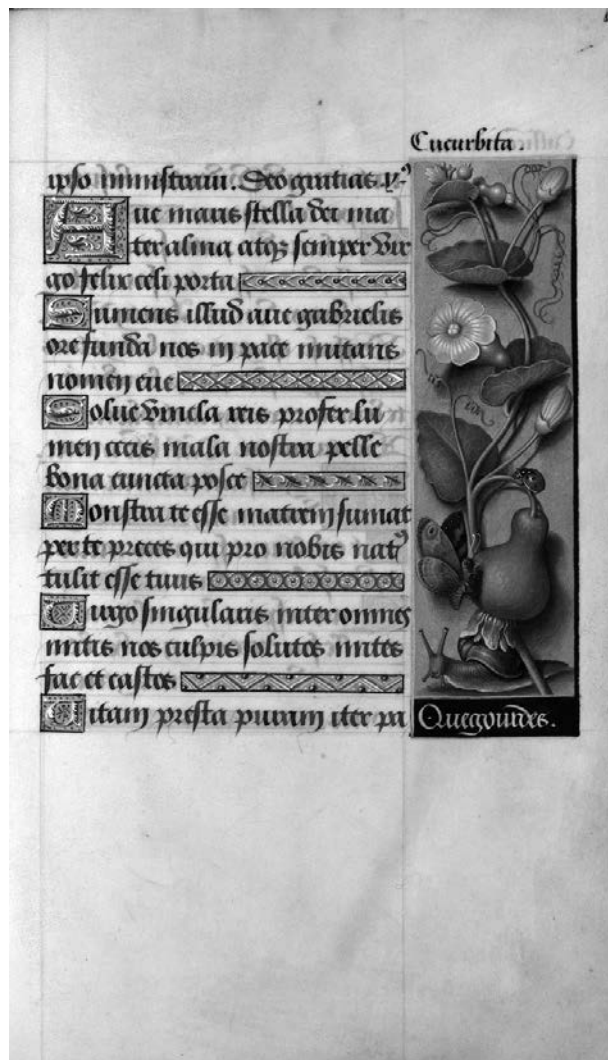


Abb. 9.2: *Horae ad usum romanum* (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*), Frankreich (Tours), 1503–1508, Latin 9474, Handschrift auf Pergament, illuminiert durch Jean Bourdichon und Werkstatt, 238 ff., 300 x 190 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, fol. 81r. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

fol. 161r im Rahmen der größeren, mehr Bildfläche umfassenden Bordüre weitaus mehr Platz einnehmen und damit Augenmerk auf sich richten kann.

Dennoch ist vor allem in Betrachtung dieser beiden Kürbispflanzen zu bekräftigen, dass die Darstellung der ‚neuen‘ Pflanze nicht von der durchgängig ko-

härent erscheinenden Gestaltung der Bordüren abweicht oder in ihrer Form als außergewöhnlich markiert ist. Die begleitenden Insekten – Raupe, Schmetterling, Fliege, Schnecke und Hirschkäfer – finden sich ähnlich auch in weiteren Teilen des Buches auf unterschiedlichen Pflanzen wieder, die auch Teil der damals bekannten europäischen Flora darstellten, wie im Fall des auffälligen Hirschkäfers am unteren Stiel einer Lavendelpflanze auf fol. 23r (eine Wertung, was als ‚neu‘ oder ‚heimisch‘ bezeichnet wird, ist mit Blick auf die Mobilität von Pflanzen generell zu diskutieren). Die Fauna wird hier als allgemeingültig und nicht in jeweiliger Abgrenzung zum Ursprung der Pflanze gezeigt – wie auch die Wiederholung der Schnecke verdeutlicht, die sowohl die *Quegourdes* als auch die *Quegourdes de Turqie* besucht. Das Insekt tritt hier noch nicht als Marker eines Ökosystems von Tier- und Pflanzenwelt auf,³¹ die Pflanze wird dementsprechend auch nicht als separiertes ‚Objekt‘ naturwissenschaftlich im Bild platziert.³² Das Zusammenspiel zwischen Entdecken und Wiedererkennen der Insekten, die anders als die Pflanzen nicht in Einzeldarstellungen separiert sind, sondern immer wieder auf und neben ihnen erscheinen, erzeugt vielmehr den Eindruck einer durch das Buch fortgeführten visuellen Wiederholung. Der Variation der Pflanze steht das Insekt als Kontinuum gegenüber. Hiervon ausgehend ließe sich aber auch wie folgt schließen: Die Fauna bindet die Pflanze visuell in die Gesamtheit des Buches ein. Wird in der Rezeption des Buches mehrfach vermutet, dass die Pflanzendarstellungen nach der Natur erfolgten, bewirkt das Zusammenspiel von Insekt und Pflanze selbst die Illusion eines zusammenhängenden Naturraumes – in der Tat die eines Gartens, innerhalb dessen zwar unterschiedliche Pflanzen kultiviert werden, der allerdings in Lage, Gestaltung und Fauna eine zusammenhängende Einheit bildet. Kurz gesagt: Wird das Buch mit dem Garten der Königin verglichen, ist die *Cucurbita* in eben jenem Garten als wachsende und kultivierte – heißt: ornamental inszenierte – Pflanze platziert.

4 Realitätsebenen: Der Kürbis im Garten der Bordüre

Wesentlich für den Eindruck eines (Garten)Raumes ist die illusionistische Interaktion von Insekten und Pflanzen im Bild. Mit Blick auf andere Beispiele spätmittelalterlicher Buchmalerei, insbesondere im franko-flämischen Raum, zeigt sich, wie auch hier Formen des Trompe-l'oeils aufgegriffen werden. Die Bordüren in der

31 Die Zusammenhänge zwischen Insekten und Pflanzen werden zwar thematisiert, vgl. hierzu Janice Neri: *The Insect and the Image. Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500–1700*. Minneapolis, London 2011, S. xi; eine empirische und vor allem bildliche Erfassung erfolgt allerdings erstmalig durch Maria Sibylla Merian, die die Tier-Pflanzen-Interaktion zum Bildgegenstand macht. Vgl. hierzu u. a. Kay Etheridge: *The Flowering of Ecology. Maria Sibylla Merian's Caterpillar Book*. Leiden, Boston 2021 (Emergence of Natural History 3).

32 Vgl. zu einer Diskussion der ‚Vereinzelung‘ und Schematisierung im naturwissenschaftlichen Bild u. a. Georg Toepfer: *Naturgeschichtlicher Naturalismus und naturwissenschaftlicher Antinaturalismus in neuzeitlichen Biodiversitätsbildern*. In: *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*. Hg. von Robert Felfe und Maurice Saß. Berlin, Boston 2019 (Naturbilder / Images of Nature 9), S. 151–170.

franko-flämischen Buchmalerei zwischen Ende des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts werden zu Bildfeldern, auf denen meist auf goldenem Grund Blüten, Edelsteine und Goldschmiedearbeiten, Naturalien und Pilgerabzeichen platziert werden – teils aufgelegt, teils mit fingierten Nadeln oder Fäden befestigt. Begleitet werden die Objekte häufig von Insekten, die ebenso wie all die anderen Dinge durch Schattenwurf die Fläche in einen Raum transformieren.

Fliegen, Schmetterlinge und Libellen befinden sich allerdings nicht nur fingiert in der Bordüre, sondern auf ihr – indem sie mit ihren Flügeln über Schriftteile oder den Bordürenrand reichen, bringen sie als *Trompe-l'œil* noch eine weitere Ebene ins Spiel. Das Überlagern der Schrift lässt sie zum Teil der Betrachter:innenebene werden, so, als hätten sie sich gerade auf das Blatt des Buches gesetzt – oder eben auf das Blatt der Pflanze? Die illusionistische Bordüre in der Buchmalerei wird so zu einem Bildmedium, das die Wahrnehmung und die Bedeutung der Seite als Bildträger und Schriftträger selbst verhandelt.³³ Während in der illuminierten Handschrift die Miniaturen mit Heiligendarstellungen und biblischen Szenen wie ein Fenster in die Tiefe gehen, treten die Objekte in der Bordüre an die Oberfläche. Sie werden – in der Nähe der Finger – geradezu greifbar und erzeugen so, wie es Kate Challis passend ausdrückt „(...) the illusion of an intimate and accessible reality.“³⁴ In der Räumlichkeit des *Trompe-l'œil* wird des Weiteren die Medialität des Buches, die flache Seite, das Greifen, Blättern und Auf- und Zuklappen, thematisiert.³⁵ Das Insekt ist dabei aufgrund seines Maßstabs und seiner Regsamkeit ganz besonders geeignet, Räumlichkeit im *Trompe-l'œil* und vor allem auf der Buchseite zu verhandeln. Die durch eine Miniatur oder Randszenen erzeugte Illusion des Raums wird, wie Karin Gludovatz am Beispiel der Fliege zeigt, durch das Insekt wiederum auf die Fläche der Seite zurückgeführt: Die Insekten „markieren die Seite und heben damit punktuell deren imaginierte Durchlässigkeit auf, die wiederum von den narrativen Szenen evoziert wird (...).“³⁶ Das Insekt, das sich auf der Buchseite niedergelassen hat, nutzt diese also als Untergrund, die in der Bordüre dargestellte Räumlichkeit wird als Illusion ‚entlarvt‘.

Dabei ist hervorzuheben, dass die Bordüregestaltung des Ms. Lat. 9474 nur bedingt diesem Einsatz des *Trompe-l'œils* der flämischen Buchmalerei nahekommt. Das Insekt, das die Bordüre mit seinen Flügeln überschneidet, lässt sich nicht auf

33 Vgl. James H. Marrow: *Scholarship on Flemish Manuscript Illumination of the Renaissance: Remarks on Past, Present and Future*. In: *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research*. Hg. von Thomas Kren und Elisabeth Morrison. Los Angeles 2006, S. 163–176, insbes. S. 174. Weiter verhandelt wird diese Frage ebenfalls von Rostislav Tumanov in ders.: *Trompe-l'Œil und Andacht. Augentäuschung und spirituelle Schau in spätmittelalterlichen Handschriften*. In: Lutz und Siegert (Hg.): *Exzessive Mimesis* (Anm. 6), S. 99–114.

34 Kate Challis: *Marginalized Jewels: The Depiction of Jewellery in the Borders of Flemish Devotional Manuscripts*. In: *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*. Hg. von Margaret M. Manion und Bernard J. Muir. Exeter 1998, S. 253–289, hier S. 254.

35 Vgl. Lutz und Siegert: *Das Nachleben des Mediums im Bildobjekt* (Anm. 14), S. 126–128.

36 Karin Gludovatz: *Kunststück Fliege. Produktive Bildstörung um 1400*. In: Lutz und Siegert (Hg.): *Exzessive Mimesis* (Anm. 6), S. 49–74, hier S. 56.

der Buchseite selbst, sondern auf den Pflanzen nieder. Damit legitimiert es geradezu die tiefenräumliche Wirkung, die die Pflanze erst als greifbar und real erscheinen lässt. Ebenso ist der zuvor erwähnte Hirschkäfer in einem derart unbestimmten Raum platziert, dass er die visuelle Illusion der räumlichen Pflanze nicht enttarnt. Wie im Trompe-l'œil signalisiert das Insekt im Verhältnis zur Pflanze durch seine imaginierte Mobilität, dass die Seite und deren Gebrauch eine temporäre, ephemere Dimension innehaben. Die Insekten unterstreichen demnach nicht nur eine natürliche Umgebung der Pflanze. Sie markieren sowohl ihre Räumlichkeit und ihre Illusion einer ‚Echtheit‘ als auch die Einbettung der einzelnen Pflanzenart in ein zusammenhängendes Ökosystem.

5 Grenzüberschreitungen: Gebetspraxis und Bordüre

Die Bordüre, die im Vorhergehenden in ihrer Gestaltung als Bild- beziehungsweise Naturraum hervorgehoben wurde, nimmt eine unmittelbare Funktion im Buch, und besonders im Stundenbuch, ein. Wie Myra D. Orth treffend verdeutlicht, bildet sie in ihrer Anlage eine visuelle Barriere zwischen den Fingern der Leser:innen, die das Buch berühren, und der Miniatur (oder dem Text).³⁷ Sie ist damit eine ganz praktische Abgrenzung, deren Nähe zu den Fingern sie sowohl greifbarer als auch fragiler erscheinen lässt. Sie stellt damit gleichzeitig in ihrer wahrnehmbaren Nähe einen Realitätsbezug zu den Leser:innen her, der durch die Motivwahl den Inhalt der Gebetbücher in deren Gegenwart zu transferieren vermag. Die Entwicklung der Bordüre „in eine Schwellenzone, in der der Realraum des Betrachters sich vermischt mit dem imaginären Bildraum der Miniatur“³⁸ zeichnen Helga Lutz und Bernhard Siegert von der (ornamentalen) Linie bis zum Trompe-l'œil nach. Sie verdeutlichen hierbei vor allem die Funktion von Raum und Fläche, Horizontalität und Vertikalität, die sich in den Bordüren auftut und durch deren Gestaltung hinterfragt wird. In der Rahmung von Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts, in denen die Darstellung von Pflanzen durch das Ornament bestimmt ist, agieren (menschliche oder tierische) Figuren im „Bordüren-dickicht [...]“³⁹ zwischen einer horizontalen Fläche und Pflanzen als Form oder Linie. Sie bilden dabei in den Worten von Lutz und Siegert „Scharniere zwischen Zwei- und Dreidimensionalität“; die Bordüre schwankt zwischen Raum und Fläche, sie wird zu einem „zweideutige(n) Raum, der zwischen ornamentalen Gestaltungselementen und repräsentationalem Bildraum oszilliert.“⁴⁰ Als ‚Scharniere‘ zwischen Fläche und Raum, beziehungsweise zwischen unterschiedlichen Raum-

37 Vgl. Orth: What Goes Around (Anm. 9), S. 189. Inwiefern entsprechende Gebrauchsspuren in der Benutzung vor allem am Rand sichtbar werden, verdeutlicht Kathryn M. Rudy in ihrer Studie zum Gebrauch und Berühren von liturgischen Handschriften: Dies.: Touching Parchment. How Medieval Users Rubbed, Handled, and Kissed Their Manuscripts. Bd. 1: Officials and Their Books. Cambridge 2023, insbes. S. 2–3.

38 Siegert und Lutz: Das Nachleben des Mediums im Bildobjekt (Anm. 14), S. 126.

39 Siegert und Lutz: Das Nachleben des Mediums im Bildobjekt (Anm. 14), S. 124.

40 Ebd.

wahrnehmungen, lassen sich auch die Bordüren in Ms. Lat. 9474 sehen. In den einfachen Bildfeldern am Rand, die maßgeblich die Rahmung bestimmen, ist die rote oder blaue Farbfläche mit goldener Schrift und dem Namen der Pflanze auch Teil der Gestaltung. Die Bordüre kann nicht nur betrachtet, sondern auch gelesen werden. Zudem schwankt – wie am Beispiel des Hirschkäfers gezeigt – der Raum des Goldgrunds. Er ist weder eine Nische noch eine Fläche (beachtet man die Insekten in den beiden hier genannten Folia, die auf einer Horizontalen sitzen), scheint aber wiederum im Fall einiger Insekten in die Tiefe seitens der Betrachter:innen zu reichen. Auch den ornamentalen Charakter hat die Pflanzendarstellung nicht aufgegeben, wie an teils artifiziell geschwungenen Ranken und Blättern deutlich wird. Die Zweideutigkeit, die Siegert und Lutz in den ornamentalen Bordüren sehen, lässt sich auch auf die Darstellungen in Ms. Lat. 9474 beziehen. Sie variieren zwischen Raum, Ornament, Pflanze und Schrift und sind dementsprechend nicht nur auf ein rein visuelles oder botanisches Interesse an der Pflanze zu deuten, sondern ebenfalls als Verweis auf eine ideelle Zuschreibung ihrer Rolle in der Gebetspraxis mit dem Stundenbuch.

Die Ränder von Stundenbüchern sind nicht nur Bildmedien, in denen das Trägermedium – die Buchseite – verhandelt wird, sondern spiegeln auch Aspekte der Imagination und ihrer Rolle in der Gebetspraxis wider. Die Imagination und die Fähigkeit, Situationen und Geschehnisse zu visualisieren, stellen einen zentralen Teil spätmittelalterlicher Gebetspraxis dar.⁴¹ Wie Michaela Bill-Mrziglod verdeutlicht, werden der Garten als Raum und die Imagination eines Gartens besonders im 16. Jahrhundert relevant und in theologischen Texten formuliert.⁴² Die Bordüre ist dabei nicht nur als bildliche Grenze zwischen Fingern, Außenraum und Buchinhalt – Text und Bild – zu verstehen: Sie nimmt als Bildraum eine zentrale Rolle in der Visualisierung und Anregung von spiritueller Imagination ein. Die ‚Greifbarkeit‘ von Objekten, die zu Teilen auch Gegenstände der Gebetspraxis selbst sind oder aus dem Besitz der jeweiligen Leser:innen stammen, erwirkt einen immersiven Effekt während des Gebets. Während Edelsteine, Pilgerabzeichen und Rosenkränze auf der Bordüre verhältnismäßig kleine Objekte darstellen, die durchaus mobil sind, ist die Pflanze in der Rahmung des Ms. Lat. 9474 keine kleine und bewegliche Preziose. Vielmehr wird sie in ihrer Dinglichkeit zu einer visuellen Anregung, einen Gartenraum zu imaginieren. Dass sich hierbei Pflanzen in diesem Garten befinden, die höchstwahrscheinlich auch dort kultiviert werden könnten – und die mit den neuesten Pflanzen des Kontinents gewissermaßen den *State of the Art* des Gartens der Königin spiegeln – erhöht den Charakter eines personalisierten Zugangs zwischen Imagination, Meditation und realem Umfeld der Leserin. Die Pflanzensammlung in Ms. Lat. 9474 macht das Gebet buchstäblich

41 Vgl. Martha Dana Rust: *Imaginary Worlds in Medieval Books. Exploring the Manuscript Matrix*. New York 2007, insbes. S. 4–5.

42 Vgl. Bill-Mrziglod: *Die Inner(welt)lichkeit des Gartens* (Anm. 7), S. 312.

konkret wirkmächtig, indem die Pflanzen an der Schwelle zwischen Naturobjekt und Imagination positioniert werden.

Die illuminierten Ränder der Buchseite markieren auch inhaltlich und anhand der Themen und Objekte, welche in ihnen Darstellung finden, die Schwelle zwischen dem Imaginären und der irdischen Welt⁴³ – ganz buchstäblich in ihrer Materialität, aber auch in ihrer Gestaltung und Zuschreibung. Eine Beziehung zwischen den Randillustrationen in spätmittelalterlichen illuminierten Handschriften und topographischen Imaginationen, auch denen, die ab 1492 die ‚Neue Welt‘ betreffen, sieht Christian Freigang in Darstellungen, die Exotika, neue Objekte von außerhalb Mitteleuropas oder ‚fremde‘ Menschen aufgreifen:

Die Ränder der Vorstellungswelt, die Phantasmata, überlagern sich mit den Rändern der irdischen Welt: Paradiesvögel, Fabelwesen und wuchernde Pflanzen, nackte Menschen, Wilde, schließlich eine naive oder krude Ordnung: all das sind Motivübereinstimmungen und Strukturmerkmale, die sich in den Bildern am Rand der Buchseite und den Vorstellungsbildern von Peripherie der Erdtopographie eigentümlich überdecken.⁴⁴

Der Rand der Welt ist der Raum, innerhalb dessen in der tradierten topographischen Vorstellung *monstra* und wundersame Völker Platz finden – ganz wie der Rand der Buchseite.⁴⁵ Erkundungsreisen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, die sich teils die Suche nach diesen Randphänomenen zur Aufgabe machten, und naturwissenschaftliche Bestrebungen sowie geographische Expansionen lassen nach Lorraine Daston und Katherine Park teils auch die *monstra* immer weiter an den Rand der bekannten Welt rücken.⁴⁶ Ließe sich also mit Blick auf vorhergehende Ausführungen vermuten, dass auch die illusionistische Pflanzenbordüre ein neues Verständnis für die Wahrnehmung der Welt widerspiegelt? Ist sie damit im Sinne der Vorstellung einer erfassbaren, greifbaren und besitzbaren irdischen Welt zu verstehen – entgegen einer phantastischen Vorstellung der menschlichen ‚Peripherie‘? Ist dies der Fall, stünde die gemalte Pflanze in der Bordüre für eine wachsend naturwissenschaftlich geprägte, sich verändernde Wahr-

43 Vgl. Christian Freigang: Margaretes Paradiesvogel. Vereinnahmung des Fremden und Wunderbaren aus der Neuen Welt im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs. In: Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. I. Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien (Heiden, Barbaren, Juden). Hg. von Ludger Grenzmann et al. Berlin, New York 2009 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen N. F. 4), S. 73–99, hier S. 93.

44 Freigang: Margaretes Paradiesvogel (Anm. 43), S. 93.

45 Vgl. übergreifend Camille: Image on the Edge (Anm. 8); Peter K. Klein: Rand- oder Schwellenphänomen? Zur Deutung der Randbilder in der mittelalterlichen Kunst. In: Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter. 11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder. Hg. von Ulrich Knefelkamp und Kristian Bosselmann-Cyran. Berlin 2007, S. 166–187.

46 Vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 22), S. 59–65. Hier insbes. mit Bezug auf Reisen, deren Motivation das Beweisen der Existenz jener genannten Erscheinungen – *monstra* oder wundersame Völker und Tiere am Rand der bekannten Welt – war.

nehmung der Welt sowie für die Benennung und die Inbesitznahme ihrer Dinge: Wie für die sich im 16. Jahrhundert entwickelnde Naturwissenschaft, die Pflanzen sammelt, klassifiziert und als Exotika in ein System von Handel, Austausch und Bewunderung integriert, ist der Kürbis nicht nur mehr als Symbol relevant, sondern als greifbares und begreifbares Objekt.

6 Die *Cucurbita* im Spiegel höfischer Sammlungen

Das Bild der *Cucurbita* im Stundenbuch der französischen Königin Anne de Bretagne zeugt von einem Interesse, das besonders Anfang des 16. Jahrhunderts, kurz nach dem ersten Kontakt mit den Amerikas durch Christoph Columbus, Pflanzen und hier insbesondere außereuropäischen Pflanzen entgegengebracht wurde. Sie stehen im Zentrum der europäischen Expansionsbestrebungen, die sich nach 1492 auch auf den amerikanischen Kontinent richteten. Ebenso wie der Export und Kultivierungsbestrebungen (z. B. von Zuckerrohr) stand der Import neuer Spezies unter einem primär ökonomischen Antrieb,⁴⁷ wurde aber gleichfalls Teil eines wachsenden Sammlungsbewusstseins für neue, unbekannte Pflanzen- und Tierarten, welches sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in Gärten, Herbarien, Kunst- und Wunderkammern widerspiegelte.⁴⁸ Aspekte des Neuen und ‚Unbekannten‘ spielten dabei ebenso eine Rolle wie die Suche nach neuen Pflanzen oder Naturalien mit medizinisch heilsamer beziehungsweise magischer Wirkung.⁴⁹ Wie die 1574 in Sevilla herausgegebene *Historia medicinal*⁵⁰ des Arztes Nicolás Monardes über (medizinisch wirksame) Pflanzen des amerikanischen Kontinents zeigt, waren außereuropäische Pflanzen aufgrund ihrer „großartigen Eigenschaften und wunderbaren Wirkungen“⁵¹ geschätzt, mit welchen sie die europäischen *Simples* der apothekarischen Gärten und Sammlungen ergänzten.

Besitz, Anwendung, Wirkung und Ästhetik standen dabei in engem Zusammenhang und überlagerten sich in der Form der Gestaltung. Beispiele hierfür

47 Vgl. Claudia Swan: Collecting *Naturalia* in the Shadow of Early Modern Dutch Trade. In: Schiebinger und dies. (Hg.): *Colonial Botany* (Anm. 21), S. 223–236, hier S. 233–234.

48 Vgl. insbesondere mit Fokus auf Pflanzen (aus Übersee) Daston und Park: *Wonders* (Anm. 22), S. 67–69 und S. 272–285; Paula Findlen: *Courting Nature*. In: *Cultures of Natural History*. Hg. von Nicholas Jardine, James A. Secord und Emma C. Spary. Cambridge 1996, S. 57–74 sowie ebd. der Beitrag von Kathie Whitaker: *The Culture of Curiosity*, S. 75–90.

49 Vgl. Londa Schiebinger: *Prospecting for Drugs. European Naturalists in the West Indies*. In: dies. und Swan (Hg.): *Colonial Botany* (Anm. 21), S. 119–133; Daston und Park: *Wonders* (Anm. 22), S. 148. Zu betrachten sind im Umkehrschluss auch Bestrebungen, die nicht nur den Gewinn von Wissen über die Anwendung der Pflanze, sondern ggf. auch das Verschleiern von Wissen (am Beispiel des Pfauenstrauchs als medizinisches Mittel für den Schwangerschaftsabbruch) beinhalteten. Vgl. hierzu übergreifend Londa Schiebinger: *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge 2004, S. 1–22.

50 Vollständiger Titel: *Historia medicinal de las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina*, vgl. Bleichmar: *Books, Bodies, and Fields* (Anm. 21), S. 85–87.

51 „[...] de grande virtudes, y marauillosos efetos.“ Hinweis auf dem Frontispiz der *Historia medicinal*, übersetzt von Bleichmar als „great virtues and marvelous effects“. Übersetzung und Frontispiz vgl. Bleichmar: *Books, Bodies, and Fields* (Anm. 21), S. 93.

sind – mit Bezug auf außereuropäische Pflanzen – die zahlreichen Pokale und Gefäße aus der Schale der Kokosnuss, die neben Gefäßen aus Straußeneiern oder der Schale der Nautilusmuschel insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert in Europa zum Inventar höfischer oder kirchlicher Sammlungen gehörten.⁵² Neben einer attribuierten wundersamen Wirkung, Gift erkennen zu können, fand die Schale der aus Asien und Afrika importierten Kokosnuss Eingang in künstlerische Gestaltungsprozesse, die Schnitzereien und Goldschmiedearbeiten inkludierten.⁵³ Dabei wurden diese Objekte zwischen Naturform und Kunstform neben der wunderbaren Wirkung ebenfalls Zeugen einer im 16. Jahrhundert vermehrt als bedeutsam formulierten Kunstfertigkeit: Wie die Naturabgüsse in Metall und Keramik durch Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy im 16. Jahrhundert zeigen, wird die Einbindung und Nachahmung natürlicher Formen und vor allem die von floralen Formen selbst zu einer künstlerischen Aspiration und Ausdruck schöpferischen, beziehungsweise kunsthandwerklichen Könnens.⁵⁴ Ein Beispiel hierfür stellt die Gestaltung von Objekten oder Pokalen in Pflanzenform dar, in denen natürliche Formeigenschaften – wie die des Flaschenkürbis – in die Kelchform integriert werden, während das Zierwerk Ranken, Formen oder Oberflächenstrukturen imitiert (Abb. 9.3).⁵⁵

Wenngleich der Kürbis neben Kokosnüssen und Straußeneiern in der Pokalgestaltung eine vergleichsweise marginale Rolle einnimmt⁵⁶ und auch deren apotropäische Wirkung nicht teilt, stellen Pflanzen allgemein (und wie zu beobachten ist, in diesen Fällen besonders auch die Rankenform) eine häufige Motivation für

52 Vgl. Daston und Park: *Wonders* (Anm. 22), S. 67–69.

53 Hierzu sind auch Erzeugnisse wie Nautiluspokale oder Hörner von Tieren zu zählen, die allerdings an dieser Stelle abseits der Betrachtung von Pflanzen nicht inkludiert werden. Daston und Park: *Wonders* (Anm. 22), S. 67–69; Florike Egmond: *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science 1500–1630*. London 2017, S. 68–12.

54 Zusätzlich hierzu sind die Handsteine hervorzuheben, bei denen Naturform und Kunstwerk vereint werden. Vgl. Pamela H. Smith: *The Codification of Vernacular Theories of Metallic Generation in Sixteenth-Century European Mining and Metalworking*. In: *The Structures of Practical Knowledge*. Hg. von Matteo Valleriani. Cham 2017, S. 371–392, hier insbes. S. 382–386.

55 Ein Beispiel hierfür ist ein um 1530 datierter Pokal in Gestalt eines Kürbisses, heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin aufbewahrt. Das Zierwerk imitiert die spiralförmigen Ranken sowie einen gebogenen Stiel, die runde Oberfläche des Kürbisses selbst ist mit ziselierten Ornamenten geziert (Deutsches Historisches Museum Berlin, Inventar-Nr. KG 2001/6). Zwei Beispiele aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien zeigen die Verknüpfung zwischen Diskurs und Material: ein Doppelpokal mit Einbindung von Kokosnuss und Handstein, datiert 1545, böhmischen Ursprungs. KHM Wien, Kunstkammer, No. 885, URL: <https://www.khm.at/de/object/87084/> (10.04.2024), ebenso wie ein Doppelpokal mit Kokosnuss gleichen Ursprungs und gleicher Datierung, bei welchem die Oberfläche der Kokosnuss naturbelassen ist, die Stiele jeweils gebogene Ranken imitieren. KHM Wien, Kunstkammer, No. 886, URL: <https://www.khm.at/de/object/87085/> (10.04.2024).

56 Vgl. zur Einbindung von Kokosnussschalen in Sammlungsobjekte Daston und Park: *Wonders* (Anm. 22), S. 69–81 sowie zur großen Varianz und den Werkstätten/Urprüngen von Pokalen und Gefäßen aus der Schale der Kokosnuss und deren Popularität u. a. die übergreifende Katalogisierung durch Rolf Fritz: *Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa. 1250–1800*. Mainz 1983.



Abb. 9.3: Ludwig Krug: Deckelpokal in Gestalt eines Kürbisses, Deutschland (Nürnberg), um 1530, Silber vergoldet, 468 x 17 mm. Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inventar-nummer KG 2001/6. Fotografie: bpk / Deutsches Historisches Museum / Sebastian Ahlers.

Variationen zwischen Kunst- und Naturform, Naturabguss oder Wiedergabe von Natur dar.

Die Imitation und Ästhetisierung – mehr noch das Übertreffen der reinen Mimesis – von Natur und Pflanzen prägt im 16. Jahrhundert gleichermaßen das kunsthandwerkliche und künstlerische Schaffen wie umgekehrt das Kultivieren der Natur. Der künstlerische und kunsthandwerkliche Umgang, die Beobachtung und die (schöpferische) Imitation der Natur dienten gleichzeitig als Mittel

der Wissensaneignung. Das so erlangte Wissen *über* die Natur sollte im künstlerischen Schaffensprozess fruchtbar gemacht werden, um sie darstellen zu können: Die produktive Schöpfungskraft der Natur wurde zum Ziel der (eigenen) künstlerischen Kreativität. Nicht die reine Mimesis war Ziel der Naturnachahmung, sondern das Übertreffen der Reproduktion durch das Materialisieren eigenen künstlerisch-schöpferischen Könnens und Wissens im Objekt – in der Begriffsgegenüberstellung von *natura naturata* und *natura naturans* verdeutlicht.⁵⁷ Eine entsprechende Interferenz von Naturwissen und künstlerischem Wissen wird ebenso in dem Umgang mit Pflanzen, der Kultivierung, Veredelung und Züchtung thematisiert.⁵⁸ Gerade *Cucurbita* und ihre zahlreichen kultivierten Exemplare, die sich sowohl in Form und Farbe als auch der Verwendung der Früchte grundlegend unterscheiden, erscheinen für eine entsprechende Exploration von Gestalt, Größe und Nutzung besonders vorbestimmt.

Der Garten mit seinen wachsenden, kultivierten und geformten Exponaten konnte wie die Wunderkammer zur Quelle von Staunen und Bewunderung werden. Neue Pflanzen trugen hierzu ebenso bei wie kunstvoll gezüchtete Blumen, Obst- und Gemüsesorten.⁵⁹ Gleichzeitig ist besonders der frühe Renaissancegarten vom artifiziellen Ordnen und Formen der Natur geprägt. So berichtet Antonio de Beatis, welcher zwischen 1517 und 1518 den Kardinal Luigi d'Aragona auf seiner Reise begleitete, wie folgt über seinen Besuch des herrschaftlichen Gartens des Château Gaillon:

In each quarter of the garden are a few trees, but mostly shrubs, rosemary and box. These are worked into a thousand whimsical shapes: men and horses, ships in a variety of birds and animals; in one quarter the royal arms and some antique lettering is laid out most cunningly in a number of varieties of small plants.⁶⁰

Die Beschreibung de Beatis' gilt als entscheidender Einblick in die Gestaltung französischer Hofgärten. Der geschilderte Eindruck von den königlichen Gartenanlagen entspricht wahrscheinlich dem Zustand, in dem sie sich schon wenige

57 Vgl. Smith: *The Body of the Artisan* (Anm. 11), S. 74–76; Robert Felfe und Maurice Saß: Warum Naturalismen? Historisches Problem und methodische Herausforderung. In: dies. (Hg.): *Naturalismen* (Anm. 32), S. VII–XXVIII, hier S. XIV.

58 Vgl. u. a. die Studien von Françoise Michaud-Fréjaville zu Gärten und ihren Pflanzen als ästhetischen Objekten: Françoise Michaud-Fréjaville: *Tradition et Innovation Horticole en Berry*. Jean Rogier et Jaques Thiboust dans leur jardin de Quantilly (1503–1526). In: *Flore et Jardins: Usages, Savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*. Hg. von Pierre-Gilles Girault. Paris 1997, S. 51–73.

59 Vgl. Kathie Withaker: *The Culture of Curiosity*. In: Jardine, Secord und Sparcy (Hg.): *Cultures of Natural History* (Anm. 48), S. 75–90, hier S. 78; Egmond: *Eye for Detail* (Anm. 53), insbes. S. 30; Michaud-Fréjaville: *Tradition et Innovation Horticole en Berry* (Anm. 58), S. 57–62.

60 Übersetzung aus dem Italienischen durch J. R. Hale: *The Travel Journal of Antonio de Beatis Through Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517–8*. Aus dem Italienischen übersetzt von J. R. Hale und J. M. A. Lindon. Hg. von J. R. Hale. London 1979, S. 105.

Jahre vor der Reise des italienischen Gesandten, unter dem Mäzenat Anne de Bretagne und Ludwigs XII., befanden.⁶¹ Sie lassen sich damit im Zusammenhang mit anderen Kunstformen und -werken der Zeit am Hof sehen, so auch dem Stundenbuch der Königin. Wie von de Beatis beschrieben, werden die Pflanzen zu Bildern, Formen und Lettern und kreieren ein Ensemble, das wiederum selbst gelesen werden kann. Buch und Garten finden hier eine Überschneidung, die ganz *buchstäblich* erfahrbar wird.⁶²

Im Hinblick auf eine derartige Rolle der Pflanze zwischen Kultivierung und Kunstform im Kunsthandwerk sowie im Garten wird nochmals deutlich, dass die Darstellung im Stundenbuch nicht allein zum Zweck einer Wiedergabe beziehungsweise einer mimetischen Erfassung der Spezies zu betrachten ist. Stellt bereits der Goldgrund eine fingierte Realität dar, zeigt auch die Form der Pflanze, dass eine ästhetische Anpassung an die Rahmung selbst und an die Gestaltung der Buchseite zwischen (scheinbar) natürlich geschwungener Form und höchst idealisierter Ornamentik angestrebt wurde. Weniger eine Singularität oder Individualität der Pflanze wurde hervorgehoben, wie in späteren botanischen Zeichnungen oder Darstellungen zum Zweck der Sammlung⁶³ sichtbar wird, sondern vielmehr die Einbindung in die Gestaltung des Buches und seine (visuellen) Regeln. Das Gebetbuch wird zu einem Idealbeispiel eines kultivierten Gartens, der zwischen aktuellen ökonomischen und politischen Bestrebungen in der Einbindung von ‚neuen‘ Pflanzen zum einen, zwischen einer Funktion als Imaginationsraum zum anderen variiert.

7 Fazit

Wie im Vorhergehenden aufgezeichnet, lassen sich anhand der als *Cucurbita pepo* identifizierten Kürbisdarstellung auf fol. 161r der Handschrift Ms. Lat. 9474 mehrere Bedeutungsstränge der Pflanze, des Buches und seiner Ausstattung aufzeigen: vom (Natur)Wissen über Gebetspraxis und Räumlichkeit im Buch, Sammlungspraxis und die immerwährende Suche nach Exotika und dem Außergewöhnlichen bis hin zu Gartengestaltung und der künstlerischen Kultivierung der Natur. Im Kontext früher Pflanzensammlungen im 16. Jahrhundert lässt sich diese Bordüre im Speziellen als Form eines neuen Blicks auf Natur sehen. Der symbolische Wert wandelt sich hin zu einer Wahrnehmung der Dinglichkeit, die

61 Die Begründung des französischen Renaissancegartens wird mit der unter Ludwig XII. und Anne de Bretagne 1499 erfolgten Umgestaltung der Anlagen zu Blois in Verbindung gebracht, für welche der italienische Gärtner Marcello Da Mercogliano hauptverantwortlich war. Der von de Beatis geschilderte Eindruck wird entsprechend als Beispiel dieser Gartenanlagen ab den 1490er Jahren herangezogen. Vgl. Élisabeth Latrémoilière: Naissance et Renaissance des jardins du château royal de Blois, de Louis XII à Henri VI. In: Jardins de Châteaux à la Renaissance. Ausst.-Kat. Blois, Musée Royal de Blois. Hg. von ders. Paris 2014, S. 41–53.

62 Michel Jakob weist auf die enge Verbindung zwischen dem Lesen des Gartens sowie der Gartenliteratur insbesondere in der Renaissance hin. Vgl. Michel Jakob: Hortographies. In: Des Jardins & Des Livres. Ausst.-Kat. Genf. Hg. von ders. Genf 2018, S. 9–13.

63 Vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 22), S. 285.

hier eng an Sammlungspraxis und die detaillierte Beobachtung von Naturformen anschließt. Im Hinblick auf die Frage nach bildlichen Darstellungen – oder Nicht-Darstellungen – des Wunderbaren erscheint die illuminierte Bordüre in Stundenbüchern besonders mit Blick auf die Variationen von *monstra*, Drôlerien, Chimären auf der einen, Heiligenwundern auf der anderen Seite von Interesse. Abstrakte florale Motive, Drôlerien, Bas-de-Page-Szenen oder Wilde Menschen, die den Rahmen bewohnen, sind aus diesem Stundenbuch, mit welchem sich hiesiger Artikel auseinandergesetzt hat, verschwunden. Lässt sich der Kürbis dabei als ‚neues‘ Gewächs aus einem Kontinent, der zur Zeit seiner europäischen Entdeckung und Besetzung noch eng mit dem Wunderbaren in Verbindung gebracht werden konnte,⁶⁴ selbst als Wunderbares verstehen? Als Phänomen des Unerklärlichen oder Göttlichen (und damit ebenso Unerklärlichen), des Bizarren der *monstra* wohl kaum.⁶⁵ Mit Blick auf das Wunderbare im Sinne eines Neuen oder Kuriosen⁶⁶ lässt sich – zumindest in der Darstellung – möglicherweise eher ein Bezug finden. Zwar sind dem Kürbis nicht, wie anderen Pflanzen, wunderbare oder apotropäische Eigenschaften zugesprochen worden. Dennoch fand er, wie andere Pflanzen, als neues Gewächs Eingang in höfische Sammlungen (ob als Bild oder Gartenexponat). Fremde, bestaunenswerte Pflanzen konnten aufgrund ihres Seltenheitswerts und der Anstrengungen, die notwendig waren, um ihrer habhaft zu werden, durchaus den Aspekt des Wunderbaren in höfischen Präsentationen und Sammlungen erzeugen. Dies gilt auch unter der Bedingung, dass eine immer stärker werdende Kultivierung der gleichen Pflanze und deren Bekanntheit den Effekt der Neuheit und des Wunderbaren auf Dauer abzuschwächen vermochte,⁶⁷ ein Schicksal, das in der schnellen Entwicklung ab der Neuzeit möglicherweise auch den Kürbis traf. Zugleich lässt sich, mit Blick auf die Dinglichkeit der Kürbisdarstellung im Stundenbuch, eine Frage nach der Visualisierung des Wunderbaren aus dem Gebrauch des Gebetbuches und der Rolle der Bordüre für dessen Wirkung ableiten. Wie Carolyn Walker Bynum mit Verweis auf Gervasius von Tilbury darlegt, ist das Staunen („to marvel at something“⁶⁸) über ein Objekt oder ein Geschehnis immer mit einer Glaubwürdigkeit desselben verknüpft: „Marveling responds to the there-ness of the event, to its concreteness and specificity.“⁶⁹ Ist das Staunen Teil der Rezeption von Heiligengeschichten und ihren Wundern, ist es gleichzeitig Teil der Rezeption eines Stundenbuches, welches am Heiligen ausge-

64 Vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 22), insbes. S. 108 und S. 148.

65 Zu einem Definitionsansatz des Wunderbaren vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 22), S. 44–52.

66 Vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 22), S. 262–272.

67 Vgl. Findlen: Courting Nature (Anm. 48), S. 66. Die Autorin nennt hier das Beispiel der Sonnenblume, deren erste Kultivierung in Italien Staunen auslöste, allerdings später aufgrund ihres fehlenden Seltenheitswerts kein besonderes Publikumsinteresse mehr zu generieren vermochte.

68 Carolyn Walker Bynum: Wonder. In: The American Historical Review 102 (1997), H. 1, S. 1–26, hier S. 24.

69 Ebd.

richtet ist oder dieses in den Miniaturen darstellt. Möglicherweise liegt im Falle des Kürbisses weniger in dem Motiv selbst als in der Positionierung desselben ein Verweis darauf, welche Wunder durch die Lektüre angesprochen oder erwirkt werden sollen. So lässt sich mit Blick auf die vorhergehende Untersuchung abschließend festhalten, dass die Buchseite, welche im Gebrauch des Buches im wahrsten Sinn des Wortes greifbar ist, diese Greifbarkeit in der visuellen Gestaltung der Bordüre widerspiegelt. Die Gegenwärtigkeit wiederum entsteht aus dem Spiel zwischen Imagination, irdischer Welt und Weltbild, das durch die relative künstlerische Freiheit im Gegensatz zur Miniatur wandelbar umgesetzt werden kann.

Weiter gedacht lässt sich aus der Darstellung selbst, der detaillierten, räumlichen und teils fast haptisch erscheinenden Übersetzung der Natur auf das Blatt ein Wirkungseffekt lesen, der die Pflanzen nicht nur vergegenwärtigt, sondern zwischen Bekanntem und Unbekannten, Alltag und wunderbarer Erscheinung verortet. In dem immer wieder schwankenden Übergang zwischen artifizierter Inszenierung und gleichzeitiger Detailgetreue sowie ihrer textlichen Bestimmung durch die Namen loten die Bilder das aus, was Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz als „Hybridisierungen unterschiedlicher Wissensbereiche“⁷⁰ in Darstellungen und Beschreibungen des Wunderbaren lokalisieren: Das Wunderbare ist in Relation zu bestehendem Wissen zu betrachten, gleichzeitig bildet die Verknüpfung unterschiedlicher Wissensbereiche in neue, eigenständige Kreationen eine Grundlage, den Effekt des Wunderbaren (und gleichzeitig neues Wissen) zu erzeugen.⁷¹ In ihrer eigenen Form der Hybridität zwischen Text und Bild, Herbarium und Stundenbuch rekurren die Pflanzen nicht nur auf unterschiedliche Wissensbereiche. Sie werden weiterhin durch ihre fingierte Materialität legitimiert. Sofern sie als Hybride zwischen neuen Pflanzen, Phantasie und Bekanntem erscheinen, zeugt die Detailtreue und Räumlichkeit der Darstellungen davon, dass sie keine reine ‚Erfindung‘ sein könnten.⁷² Mehr noch: Die zweisprachige Benennung ordnet sie in den Kontext naturgeschichtlichen Wissens ein. Indem sie sowohl auf der Darstellungsebene als auch auf der Textebene Formen des Wissens vermitteln, dieses aber wiederum um die Varianz der Darstellung (und dem damit einhergehenden Effekt der Vielfalt) erweitern, sind die Bilder im Spiegel einer eigenen, buchimmanenten Ordnung zu sehen. Diese stellt allerdings nicht

70 Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. Working Paper des SFB 980 „Episteme in Bewegung“ 12/2018, URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/26668> (10.06.2024), S. 27.

71 Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens (Anm. 70), S. 27.

72 Formen der Legitimierung oder Glaubwürdigkeit des Wunderbaren mit Rekurs auf (tradierteres) Wissen oder Augenzeugenschaft, die sich in diesem Kontext der Pflanzenbilder auch lesen lassen könnten, zeigen Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz am Beispiel mittelhochdeutscher Fassungen und Adaptionen von Reiseberichten. Vgl. Eming, Quenstedt und Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens (Anm. 70), S. 14–18. Für den Hinweis auf diese Verbindung und das Working Paper sei Jutta Eming und Laura Monique Ginzel an dieser Stelle ausdrücklich gedankt.

allein die Frage nach der Neuheit eines Kürbisses, wie die heutige botanische Forschung. Die Pflanzendarstellungen des Stundenbuchs ermöglichen (und fordern) einen Bezug der Betrachter:innen zu bestehendem Wissen auf mehreren Ebenen: spirituell, naturgeschichtlich oder medial – beispielsweise durch die Erfahrung eines Gartenraums. Gleichzeitig spielen sie mit der Neuformierung und Wiederholung von Gestalt, wie an den gleichartigen Formen der Früchte beider Kürbisbilder zu sehen. Letztere stellen vielleicht ganz praktisch eine Hybridisierung dar. Sie zeigen aber auch, dass Wissen hier selbst hybrid zwischen Kunstform und Pflanzenform gedacht werden muss. Die Übereinstimmung von artifizieller und natürlicher Darstellungsform, nicht deren Trennung, erzeugt neben dem Aspekt des Neuen einen Wahrnehmungseffekt von Wunderbarem als Wissen, der im Zusammenspiel der Texte und Bilder im Stundenbuch sowie in der medialen Erfahrung der Leser:innen entsteht.

Im immerwährenden Garten des Ms. Lat. 9474, so lässt sich schließen, steht nicht die botanische oder naturkundliche Einzelpflanze im Fokus, sondern die Sammlung im Buch. So scheint es, dass die Darstellungen eng zwischen einem wachsenden Interesse an der einheimischen und außereuropäischen Flora und dem Garten als zentralem Motiv agieren – wie die höfischen Sammlungen ihrer Zeit speist sich ihre Einzigartigkeit aus Pflanzen, die im Rahmen von Expansionsbestrebungen nach Europa kommen, Seltenheitswert besitzen und in das Eigentum und die Beherrschung ihrer Besitzer:innen (und Sammler:innen) übergehen. Die Darstellungen ähneln zwar Perlen, Rosenkränzen, (fingierten) Blüten oder Gegenständen aus der Andacht, in ihrer Singularität, hervorgehoben durch die namentliche Kennzeichnung, sind sie aber wiederum von diesen zu unterscheiden: In Darstellung und Aufbau der Bordüre, die sowohl Schrift- als auch Bildinhalt umfasst, sind sie unmittelbar gegenständlich markiert – weniger in ihrer Illusion, als vielmehr in ihrer Referenz auf eine sich entwickelnde naturwissenschaftliche Wahrnehmung der Umwelt. Die Diversität der Pflanzen, die auf die aktuelle Entwicklung von Sammlungs- und Gartenkultur reagiert und mit der *Cucurbita pepo* eine gerade erst bekannte Spezies inkludiert, unterstreicht diese materielle Referenz der Flora im Stundenbuch. Zu dem Zeitpunkt der Entstehung des Bildes der *Cucurbita pepo* in Ms. Lat. 9474 bestand diese Pflanze als Novum, wenngleich morphologisch angelehnt an die bereits in Europa heimischen Kürbispflanzen. Wenngleich ihr keine magischen Eigenschaften zugeschrieben wurden, steht sie im Kontext höfischer Akkumulation von Gütern und Objekten, deren Neuheit Erstaunen hervorrufen konnte und deren Besitz und Fähigkeit, sie kultivieren zu können, eine ganz eigene Repräsentation von Herrschaft aufzeigen konnte. Als Teil eines königlichen Gartens im Buch kann sie letztlich als ein Zeichen für eine Erwartungshaltung an das Gebetbuch gedeutet werden. Ihre Präsenz und Gegenständlichkeit sowie die Fähigkeit, einen idealen Garten (wenn auch imaginiert) zu kultivieren, lassen sich für das Gebet als wirksam deuten – gewissermaßen als Allusion einer ‚spiritual horticulture‘.

Verzeichnis der Autor:innen

Jutta Eming ist Professorin für Ältere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin und war von 2012–2024 Leiterin des Teilprojekts „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören: Emotionalität, Wunderbares und Wissen, Gender, Genre und globale Literaturen von 1200–1600.

Christian Freigang wurde nach dem Studium von Kunstgeschichte und Klassischer Archäologie in München, Bonn und Berlin 1990 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zur nordfranzösischen Gotik in Südfrankreich promoviert. In Göttingen habilitierte er sich 1999 mit einer Arbeit über Auguste Perret und die Architekturdebatte im 20. Jahrhundert. Es folgte von 2003–2012 eine Professur für Kunst- und Architekturgeschichte an der Universität Frankfurt am Main, bevor er die Professur für Architekturgeschichte an der FU Berlin übernahm. Seine Forschungsgebiete umfassen die mittelalterliche und moderne Architektur, die Architekturtheorie sowie die spätmittelalterliche Hofkunst, insbesondere im Übergangsbereich der Zeit um 1500.

Annette Gerok-Reiter ist Professorin für Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext an der Universität Tübingen. Sie war von 2014–2020 zusammen mit Volker Leppin Sprecherin des Graduiertenkollegs 1662 „Religiöses Wissen“ und ist seit 2019 Sprecherin des Sonderforschungsbereichs 1391 „Andere Ästhetik“. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen Ästhetik und Literaturtheorie, Historische Semantik und Historische Anthropologie (Emotionalitätsforschung, Genderforschung) sowie Minnesang, Höfischer Roman (Hochmittelalter/Spätmittelalter) und Mystik.

Laura Monique Ginzl studierte Germanistik, Geschichte und Deutschsprachige Literatur mit Schwerpunkt Ältere Literatur an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und an der Freien Universität Berlin. Seit 2022 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin. Zu ihren Forschungsinteressen zählen spätmittelalterliche Minne- und Aventiureromane, Theorien des Monströsen, Intersektionalitäts- und Genderforschung sowie Raumtheorie. In ihrem Promotionsprojekt befasst sie sich mit Interdependenzen von Topografie und *monstra* im spätmittelalterlichen Minne- und Aventiureroman.

Clara Marie Kahn studierte Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Nach dem Abschluss ihres Masterstudiums war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Wissenschaftskommunikation und Öffentlichkeitsarbeit am literaturwissenschaftlichen Exzellenzcluster „Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective“ der Freien Universität Berlin tätig. 2023 begann sie ihre Promotion im Rahmen der International Max Planck Research School (IMPRS) „Knowledge and Its Resources: Historical Reciprocities“ des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte und ist mit ihrem Projekt an der Freien Universität Berlin affiliert. In ihrem Forschungsprojekt befasst sie sich mit Pflanzendarstellungen in mittelalterlichen Handschriften, wobei ihr Fokus auf illuminierten franko-flämischen Stundenbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts liegt. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die europäische Handschriftenkultur des Spätmittelalters, die Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher Kunst sowie die Wissensgeschichte des europäischen Spätmittelalters, insbesondere in Bezug auf Kunst und Kunsthandwerk.

Andreas Kraß ist Professor für deutsche Literatur des hohen Mittelalters an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er leitete von 2012 bis 2022 das DFG-Langfristprojekt „Online-Repertorium der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen (Berliner Repertorium)“. Zu seinen letzten Buchpublikationen zählen Einführungen in die Anfänge der deutschen Literatur (Metzler 2022), in die höfische Lyrik (Metzler 2024) und in die höfische Epik (Metzler 2025) sowie der Band „Spielräume des Übersetzens“ mit gesammelten Aufsätzen zu deutschen Bearbeitungen lateinischer geistlicher Lieder im Mittelalter (de Gruyter 2025).

Christina Lechtermann hat an der Universität Paderborn Ältere Deutsche Literatur und Anglistik studiert und ist 2003 an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert worden. Ab 2010 war sie Junior-Professorin für Germanistische Mediävistik an der Ruhr-Universität Bochum (RUB), an der sie sich 2013 habilitierte. 2015 wechselt sie an die Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Seit 2021 ist sie Professorin für Germanistische Mediävistik an der RUB. Derzeit ist sie Mitglied der Forschungsgruppe 3033 „Dimensionen der technē in den Künsten“ und Leiterin des GRK 2945 „Wissen – Glauben – Behaupten. Wahrheitsproduktion und Wahrheitsdurchsetzung in der Vormoderne“.

Henrike Manuwald ist Professorin für Germanistische Mediävistik an der Georg-August-Universität Göttingen. Nach einem Studium der Germanistik, Anglistik und Kunstgeschichte wurde sie 2006 an der Universität zu Köln mit einer Arbeit aus dem Bereich der Text-Bild-Forschung promoviert und hat sich seither weiterhin intensiv mit Fragen der (Inter)medialität auseinandergesetzt, u.a. in der Monographie *Das Andachtsbüchlein aus der Sammlung Bouhier* (2022). Ihre Habilitationsschrift, 2014 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, ist im Gebiet „Lite-

ratur und Recht' angesiedelt. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören außerdem die Historische Semantik sowie die Text- und Editionstheorie.

Gesine Mierke ist Professorin für Germanistische Mittelalterforschung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Gegenwärtig koordiniert sie gemeinsam mit Martin Clauss das DFG-Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“ (2021–2025). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Materialität, Medialität und Rezeption der Literatur des Mittelalters, dabei interessiert sie sich insbesondere für mittelalterliche Chronistik, geistliche Dichtung und nicht zuletzt für den höfischen Roman.

Christoph Schanze ist akademischer Rat auf Zeit an der Professur für Germanistische Mittelalterforschung der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Er wurde 2015 an der Justus-Liebig-Universität Gießen mit einer Arbeit zum *Welschen Gast* Thomasins von Zerklare promoviert. Sein Habilitationsprojekt befasst sich mit der narrativen Funktionalisierung von Licht und Dunkelheit im höfischen Erzählen. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Minnesang und Sangspruchdichtung, das Lied um 1500, der höfische Roman (besonders Artusroman) und literarische Lautsphären des Mittelalters.

Paul Stein studierte Deutsche Philologie, Prähistorische Archäologie, Geschichte, Philosophie und Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 2022 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Arbeitsbereich von Prof. Dr. Elke Koch. Zu seinen Forschungsinteressen zählen religiöses Erzählen im Mittelalter, Medialität und Wissenschaftsgeschichte. In seinem Promotionsprojekt befasst er sich mit der Genese und Transformation der Drucke des Legendars *Der Heiligen Leben*.

Beatrice Trınca bearbeitet das Heisenberg-Projekt „Produktive Kommunikationsbarrieren in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters“ am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2012 bis 2020 war sie Juniorprofessorin für „Religion und Literatur in der europäischen Kultur des Mittelalters sowie deren Rezeption mit Schwerpunkt auf der Geschlechterforschung“ an der Freien Universität Berlin. 2017 habilitierte sie sich mit der Arbeit *„Amor conspirator. Zur Ästhetik des Verborgenen in der höfischen Literatur“* (erschieden 2019 bei Vandenhoeck & Ruprecht) im Fach Ältere deutsche Sprache und Literatur an der Universität Hamburg. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen: Ästhetik, Historische Kulturwissenschaft, Historische Medialität, Plant Studies, Zensur, Mittelalterrezeption.