

Denise Grduszak

Anschaulichkeiten herstellen. Eine medienanthropologische Untersuchung der *Driu liet von der maget* mit besonderer Berücksichtigung der bildlichen Darstellungsprinzipien in der Fassung D.

Dissertationsschrift zur Erlangung des Grades Dr. phil.

Eingereicht an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam

Gefördert durch ein Stipendium im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 1539: „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“

Literaturwissenschaften, Germanistische Mediävistik

Disputation am 31.03.2021

Dissertation, Universität Potsdam, 2023

Soweit nicht anders gekennzeichnet, ist dieses Werk unter einem Creative-Commons-Lizenzvertrag Namensnennung 4.0 lizenziert.
Dies gilt nicht für Zitate und Werke, die aufgrund einer anderen Erlaubnis genutzt werden.
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>

Betreuerin: Prof. Dr. Ute von Bloh
Betreuer: Prof. Dr. Andreas Köstler

Gutachterin: Prof. Dr. Ute von Bloh
Gutachter: Prof. Dr. Dieter Mersch

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
<https://doi.org/10.25932/publishup-61229>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-612292>

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wurde 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam angenommen und 2023 für die Veröffentlichung leicht überarbeitet. Aufgenommen wurde die Forschung im Jahr 2011 im Rahmen eines Stipendiums des DFG-Graduiertenkollegs „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ und konnte von 2013 bis 2018 am Lehrstuhl für germanistische Mediävistik an der Universität Potsdam fortgeführt werden. Mein erster Dank gilt daher der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Universität Potsdam für die finanzielle Ermöglichung des Promotionsvorhabens und zweier Forschungsreisen nach Krakau.

Meinen aufrichtigen Dank möchte ich für Prof. Dr. Ute von Bloh zum Ausdruck bringen. Sie hat als Betreuerin und Gutachterin die Entwicklung der Arbeit von Beginn an mit Aufmerksamkeit begleitet, wertvolle Denkanstöße gegeben sowie Orientierung in diesem interdisziplinären Feld ermöglicht. Ihre zuverlässige, fachliche Unterstützung und persönliche Betreuung haben wesentlich zum Abschluss der Arbeit beigetragen. Prof. Dr. Andreas Köstler bin ich für die Übernahme der Zweitbetreuung sowie die Leitung des Promotionsausschusses zu großem Dank verpflichtet. Mein Dank gilt weiterhin Prof. Dr. Dieter Mersch für die Anfertigung des Zweitgutachtens sowie für sein außerordentliches Engagement im Graduiertenkolleg.

Die Zeit im Kolleg war geprägt von einem konstruktiven Austausch insbesondere unter den Stipendiatinnen und Stipendiaten. Danke für das gemeinsame Denken: Alicia, Amrei, Anita, Arne, Daniela, Janine, Magda, Martin B., Martin S., Nora, Lina, Robert, und Sophie.

Von besonderer Bedeutung für diese Dissertation ist Prof. Dr. Judith Klinger, die mich zum Promovieren ermutigte und auch die Endkorrekturen übernahm. Dafür und für ihre Freundschaft bin ich von Herzen dankbar. Dies gilt ebenso für meine lieben Freundinnen und Freunde, die diesen Weg mit Zuversicht und Neugier sowie Anregung und Ablenkung begleitet haben.

Meine Eltern Irene und Fritz Grduszk haben das Vorhaben von Anfang an mit Stolz begleitet und die Veröffentlichung unterstützt. Ihnen und meiner Tochter Wanda widme ich diese Arbeit in Liebe und Dankbarkeit.

Inhalt

1.	Irritationen an/und Kippfiguren.....	7
1.1	Untersuchungsschwerpunkte	14
1.1.1	Medienanthropologische Perspektivierung	20
1.1.2	Darstellung: Herstellung und Vorstellung.....	22
1.1.3	Herstellung von Materialität.....	23
1.1.4	Repräsentation von Vorstellungen	25
1.2	Forschungsstand.....	28
1.2.1	Editionen als Motor der wissenschaftlichen Rezeption	28
1.2.1.1	Konsequenzen der Editionspraxis	35
1.2.1.2	Mutmaßungen über die Entstehung eines Archetypus und den Verfasser.....	36
1.2.2	Von der ambivalenten Hierarchie zwischen Bild und Text	39
1.2.2.1	Eloquente Bilder?	40
1.2.2.2	Die Grenzen der marienikonographischen Praxis	42
1.2.2.3	Die heilsgeschichtliche Programmatik des Bildzyklus	44
1.2.2.4	Spruchbandhybride.....	45
1.2.2.5	Von der Illustration zum Mehrwert der Bilder.....	47
1.2.3	Mikronarrative als Ergebnis von Layoutexperimenten?	49
1.2.3.1	Vom Experiment zur konzeptionellen Planung der Hs. D	51
1.2.4	Die Hs. D im Kontext der volkssprachigen Verschriftlichung um 1200	52
1.2.4.1	Vorbild Psalter?	54
1.2.4.2	Das Produktionsumfeld	55
1.2.4.3	Mutmaßungen über die Rezeptionsgemeinschaft	57
1.2.4.4	Die Funktionen der Handschrift	58
1.2.4.5	Paratexte und Säkularisierungseffekte	60
1.2.5	Sonderstatus und Desiderate	62
2	Materialität	64
2.1	Die primären Produzierenden: Der Beginn einer Spurensuche	64
2.2	Beschreibung der Handschrift	67
2.2.1	Kodikologische Angaben zur Hs. D.....	67
2.2.2	Gliederungsprinzipien des Textes	68
2.2.3	Produktionsästhetische Besonderheiten der Hs. D und Rückschlüsse.....	73
2.3	Die Überlieferungszeugen der Driu liet. Textgeschichte in (Ein-)Bänden..	74
2.3.1	Gliederungsspezifische Besonderheiten der Hs. A	75
2.3.1.1	Vergleich der Gliederungsprinzipien der Hs. D mit der Hs. A	77
2.3.1.2	Vergleich der Hs. D mit den älteren Fragmenten E, F und W	78
2.3.1.3	Vergleich der Hs. D mit den jüngeren Fragmenten B/G und C	82
2.3.2	Medien- und literaturhistorische Kontextualisierung der Vergleichsbefunde ...	83
2.3.2.1	Der ‚Wert‘ fragmentarischer Textfunde.....	86

2.4	Das Konglomerat der Bild-Textanlage in der Hs. D	87
2.4.1	Darstellungsverfahren: Zur Abfolge der Fertigung der Hs. D	94
2.4.1.1	Vorarbeiten und redaktionelle Tätigkeiten.....	96
2.4.1.2	Die Schreibenden	97
2.4.1.3	Die Malenden	98
2.5	Rekonstruktion der Produktionsabläufe nach Lagen	102
2.5.1	Die erste Lage (fol. 1r - fol. 8v)	104
2.5.2	Die zweite Lage (fol. 9r – fol. 16v).....	112
2.5.3	Die dritte bis siebente Lage (fol. 17r – fol. 56v)	115
2.5.4	Die achte bis zwölfte Lage (fol. 57r – fol. 91v)	122
3	Repräsentation	126
3.1	Wider die Semiotik oder: die Abkehr vom Diktat des Diskursiven	126
3.1.1	Bildanthropologische Wege im Labyrinth der Wahrnehmung	128
3.1.2	Innere und äußere Bilder	129
3.1.3	Bedeutungsp pluralismus Bild: Die Konsequenzen der Bildanthropologie in der mediävistischen Germanistik	133
3.1.4	Bild- und Textmedien: Wahrnehmungsästhetische Differenzen	135
3.1.5	Die Anerkennung des Bildes	137
3.2	Ikonische Anschauung	140
3.2.1	Szenische Konfigurationsfigur	141
3.2.2	Situative Attribuierung	143
3.2.3	Flächendisposition im Bildausschnitt.....	145
3.3	Analyse der Darstellungsprinzipien	147
3.3.1	Tradierte und neue Darstellungsmodi	147
3.4	Tradierte Darstellungsmodi: Gegenüberstellungen – Zentralisierungen – Sonderfälle	149
3.4.1	Prinzipien der Gegenüberstellung	151
3.4.1.1	Relativierung des Größenunterschieds durch Attribuierungen	152
3.4.1.2	Horizontale Verkettungen im Bildraum.....	159
3.4.1.3	Kombinationen aus attribuierenden und räumlichen Figurationen	161
3.4.1.4	Diagonale Gegenüberstellungen	165
3.4.2	Prinzipien der Zentralisierung	169
3.4.2.1	Stabilisierende und destabilisierende Bildelemente	170
3.4.3	Sonderfälle	174
3.4.3.1	Verschobene Symmetrien	178
3.5	Neue Darstellungsmodi: Gegenüberstellungen – Zentralisierungen – Sonderfälle	184
3.5.1	Prinzipien der Gegenüberstellung: Analogien zu und Abweichungen von den tradierten Darstellungsmodi	185

3.5.1.1	Geschlechtsspezifische Differenzierungen und Platzierungen im Bildraum ...	186
3.5.1.2	Das Bildzentrum als Ort von Schauhandlungen	190
3.5.1.3	Bildräumliche Verschiebungen in szenischen Konfigurationen	193
3.5.1.4	Räumliche Staffelungen	199
3.5.1.5	Horizontale Figurenanlagen mit entgegengesetzten Akzenten	201
3.5.2	Prinzipien der Zentralisierung: Analogien zu und Abweichungen von den tradierten Darstellungsprinzipien	204
3.5.2.1	Szenisches Konfigurieren: Räumliche und figürliche Variationen	206
3.5.2.2	Bewegungsrichtungen und Dynamiken im Bildraum	218
3.5.2.3	Machtausübung und Gemeinschaft	225
3.5.3	Sonderfälle	229
3.5.3.1	„Turbulenzfiguren“. Tumult im Bild	229
4	FAZIT	232
Anhang	239
Tabellarische Übersicht der fragmentarischen Überlieferungszeugen	239
Tabellarische Übersicht der Lagenstruktur der Hs. D	244
Bibliographie	256
Handschriftensiglen – Bibliotheks- / Besitzvermerke	256
Abkürzungen	256
Editionen der Driu liet von der maget sowie frühe Forschung	256
Primärtexte	258
Sekundärliteratur	258
Signaturen zitierter Hss. und Einzelblätter	280

1. Irritationen an/und Kippfiguren¹

Die vorliegende Arbeit entsprang der Motivation, einer Irritation nachzugehen: und zwar einer Wahrnehmungsirritation, die wiederholt bei der Betrachtung von hochmittelalterlichen volkssprachigen Bilderhandschriften auftrat und zu der Beobachtung führte, dass zahlreiche dieser Zeichnungen ein gewisses Maß an Vertrautheit suggerieren, obwohl sie zugleich bewährte Sehgewohnheiten in Frage stellen. Befremdliche Details, wie die gestenreich zueinander in Beziehung gesetzten Figuren oder die ungewöhnliche Verschachtelung der Bildräume, affizieren kontinuierlich die Wahrnehmung und entziehen sich zugleich dem Verständnis moderner Betrachtender.² Gilt es nun, die Bedeutung der bildlichen Wahrnehmungsangebote systematisch zu erhellen, so wächst die Herausforderung angesichts von Darstellungen in weiteren Bilderhandschriften oder bei der Durchsicht der Forschungsliteratur. Denn in anderen Handschriften kommen sowohl ähnliche als auch weitere irritierende bildliche Wahrnehmungsangebote ans Licht. Zur Klärung der in Frage stehenden bildspezifischen Irritationen oder gar deren Funktion oder genereller Darstellungsprinzipien tragen die bisherigen Untersuchungen nur wenig bei. Das übliche interpretatorische Vorgehen zeichnet sich durch eine Hierarchisierung aus, die den Text als ursächliche wie verbindliche Grundlage der dazugehörigen bildlichen Darstellungen privilegiert.³ Oder anders ausgedrückt: die Erkenntnis wächst nicht über die sprachlichen Vermittlungen des Textes hinaus. Für den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit indizieren wichtige Gründe die Notwendigkeit, von diesem Vorgehen abzuweichen.⁴ Es scheint mir angebracht, den oben beschriebenen Zusammenhang an einer Irritationserfahrung zu veranschaulichen und die Fragestellungen sowie das Vorgehen exemplarisch zu entwickeln.

¹ Bei der Kippfigur, die im Folgenden besprochen wird, handelt es sich im wortwörtlichen Sinne um eine Figur, die scheinbar in den Bildraum kippt. – Kippfiguren können aber auch von anderer Art sein, wie der Hasen-Enten-Kopf in Wittgensteins Traktat: Es handelt sich um eine Darstellung, die zwei Tiere zugleich verkörpert, von denen aber stets nur eines wahrgenommen werden kann. Was sichtbar wird, hängt von den Operationen des Geistes ab, die über die Betrachtungsweise entscheiden. Vgl. dazu Mersch 2011, 113ff. – Im übertragenen Sinne steht die Kippfigur hier auch für die Möglichkeit, dass die Wahrnehmung eines Bildes und vor allem das Sprechen darüber immer von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wird. Wahrnehmungen sind historisch konstruiert und damit wandelbar: ein Gedanke, der leitend für die folgende Arbeit ist.

² Sofern keine ernstzunehmenden Indizien eine geschlechtsspezifische Festlegung rechtfertigen, wähle ich eine alle Geschlechter einschließende Formulierung. Die vorliegende Arbeit sowie der Text der untersuchten Handschrift richten sich explizit an eine heterogene Rezeptionsgemeinschaft. Vgl. dazu Kap. 1.2.4.3. Gleiches gilt für die Produktionsgemeinschaft, vgl. dazu Kap. 1.2.4.2.

³ Vgl. dazu Kap. 1.2.2.

⁴ Den nötigen Impuls geben die veröffentlichten, wenn auch noch vorsichtig formulierten Überlegungen von Ziegeler [2017], der die bislang angenommene Hierarchie des Textes über die Bilder im Produktionsprozess für einige Bilder in Frage stellt: ausführlich dazu Kap. 1.2.3.1.

Als Bildbeispiel soll eine Federzeichnung (fol. 7v, Abb. 1)⁵ aus der Handschrift D (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. germ. oct. 109, Depositum; im Folgenden abgekürzt Hs. D) dienen. Der Kodex zählt zu jenen Werken, die um 1200 den Auftakt der mittelhochdeutschen Verschriftlichung bezeugen,⁶ und enthält die älteste, vollständige Textfassung der *Driu liet von der maget* (im Folgenden abgekürzt *Driu liet*).⁷ Über den Text hinaus verfügt die Hs. D im Unterschied zu den weiteren Überlieferungszeugen über einen Bilderzyklus.⁸



Abb. 1 Bildausschnitt fol. 7v

Auf dem Blatt 7v befindet sich die fünfte von insgesamt 85 kolorierten Federzeichnungen. Das Bild ist eingebettet in den Textabschnitt, der Joachims Lebensführung durch die Aufzählung seiner regelmäßigen Beschäftigungen veranschaulicht: Joachim singt, liest und fastet im Glauben an Gott. Jährlich teilt er seinen Besitz mit den Armen und der Kirche, den dritten Teil seines Vermögens behält er für sich und seinen Hausstand. Er ist ein ehrlicher Mann, der niemanden betrügen will.⁹ Mit Bezug auf diesen Textabschnitt fasst Radaj den Bildinhalt wie folgt zusammen: „Joachim teilt seinen Besitz in drei gleiche Teile.“¹⁰ In der ikonographischen Beschreibung tritt Joachim als zentrale Figur des Bildes hervor.¹¹ In der Zeichnung erscheinen aber zwei weitere Figuren, die zusätzliche Akzente setzen. Auf dem Bild sind drei Männer um einen mandelförmigen Tisch platziert.¹² Im Zentrum handhabt Joachim

⁵ Zum besseren Nachvollzug der Argumentation sind ausführlich besprochene Bilder oder Textblöcke als verkleinerte Ausschnitte in den Text eingefügt. Das Digitalisat der Biblioteka Jagiellońska liefert im Bedarfsfall Einsicht in die Verschränkung von Bild und Text auf den Doppelseiten oder vermag in der Analyse nur gestreifte Bezüge zu veranschaulichen.

⁶ Vgl. Henkel 2014, 12-14.

⁷ Die Bezeichnung *Driu liet* steht im Rahmen dieser Untersuchung für alle Überlieferungszeugen. Gegenwärtig existieren sechs fragmentarische Fassungen (B/G, C, E, F, W) und zwei vollständige Handschriften (A, D), die zwischen dem Anfang des 13. Jh. und der Mitte des 14. Jh. entstanden sind. Vgl. zur kodikologischen Beschreibung Kap. 2.2 sowie 2.3. Eine tabellarische Übersicht über sämtliche Überlieferungszeugen befindet sich im Anhang der Arbeit S. 240ff. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Überlieferungszeugen behandle ich ausführlich in Kap. 2.3.

⁸ Zur Verschränkung von Bild und Text im Kodex Kap. 2.4.

⁹ Es handelt sich um den Vater von Maria, dessen Großzügigkeit und Glaubensfestigkeit im Text beispielhaft an seinem Handeln vorgeführt wird: vgl. Vv. 291-336. Diese und alle folgenden Versangaben beziehen sich – sofern nicht anders angegeben – auf die Edition des Textes von Wesle 1927.

¹⁰ Radaj 2001, 26. Sie ändert damit mit Recht die Kurzbeschreibung von Wegner 1928, 2, der die Haufen als „Geld“ identifiziert. Henkel gibt zudem in seiner Kurzbeschreibung „die Armen“, „die Tempeldiener“ sowie Joachim selbst als Empfänger an, die auch im Text aufgeführt werden (Henkel 2014, 45).

¹¹ Ich verwende den Begriff „Ikonographie“ hier im Sinne von Panofsky, der die ikonographische Analyse stets als eine Herstellung zwischen Bild- und Textbezügen auffasst (vgl. Panofsky 1978, 36-43). Vgl. ausführlich zur Problematik der ikonographischen Beschreibung Kap. 1.2.2.2.

¹² Schiller sieht fol. 7v einen ‚runden Tisch‘ und die Verbindung zu einem Altarbehang, der um 1400 gefertigt wurde. Sie führt aus, dass ‚[d]er runde Tisch mit den drei Haufen [...] Grund zur Annahme einer gemeinsamen Vorlage oder der Kenntnis der älteren Buchillustrationen durch mehrere Kopien der Wernher-Dichtung [gibt]‘ (Schiller

mit überkreuzten Armen vor ihm befindliche Anhäufungen.¹³ Von der rechten Seite tritt eine Figur hinzu und schüttet einen weiteren Batzen aus einem Sack. Beide Männer sind aufrecht an den Vertikalen des verschachtelten Bildraums orientiert. Im Kontrast dazu erscheint auf der linken Seite eine Figur, deren Körper sich in einer Schräglage befindet. Sie steht in Blickkontakt mit Joachim und ist ihm durch ihre Neigung in der oberen Bildhälfte angenähert. Die Neigung wirkt ausgleichend auf die Abstände aller Figuren. Die Anlage der Figur irritiert jedoch moderne Wahrnehmungsgewohnheiten und entzieht sie einer eindeutigen Identifikation, wie die Ausführungen von Radaj belegen:

Die Funktion der links von Joachim gezeichneten Person ist nicht klar. Sie scheint in den Bildraum zu schweben, da sie leicht schräg gezeichnet ist. Bis auf den rechten Ellenbogen befindet sich nur ihr Oberkörper vollständig im Bildraum. Ihre Handhaltung könnte sowohl die Geste des Beratens wie die des Nehmens ausdrücken.¹⁴

Weder die Neigung noch die Geste befindet Radaj als zuverlässige Angaben für die Funktion der Figur. Im Anschluss daran postuliert Radaj, dass die Bildanlage auf fol. 7v ein anfängliches Unvermögen der Malenden¹⁵ ausstellt, da „die Bildkomposition nicht so ausgewogen und lebendig wie bei den drei vorhergehenden Abbildungen [wirkt]“, was sie ursächlich mit „fehlende[n] Überlieferungen zur Person Joachims“ in Zusammenhang bringt.¹⁶ Doch – Vorbilder hin oder her¹⁷ – die beobachteten kompositorischen Mängel verschieben die Aufmerksamkeit bei Radaj von der Funktion der geneigten Figur auf vermeintliche Unzulänglichkeiten der Produzierenden. Dagegen sind vor allem zwei Beobachtungen anzuführen: Zum einen werden – wie Radaj selbst anmerkt – in den vorherigen Zeichnungen die bemerkenswerten Fähigkeiten der Malenden deutlich,¹⁸ angesichts derer es schwer fällt,

1980, 55f. sowie 292ff., hier Abb. 466). Der Altarbehang weist tatsächlich einen runden Tisch auf, die vermutete Existenz einer weiteren bebilderten Textfassung der *Driu liet*, die einen runden Tisch enthält, ist jedoch nicht zu belegen.

¹³ Bei den silbernen und dem goldenen Haufen handelt es sich wahrscheinlich um Münzen, wobei die goldene Abhebung des mittleren Haufens ein wertvolleres Gut nahelegt und der „Gleichartigkeit der Teile [widerspricht]“ (Radaj 2001, 27). – Bei der Darstellung von Gleichartigkeit spielt die Farbe im Gegensatz zur Größe der Güter für die Malenden offensichtlich eine untergeordnete Rolle.

¹⁴ Radaj 2001, 26f., Hervorhebung D. G.

¹⁵ Hier und im Folgenden wird von Malenden die Rede sein. Zum einen wird damit dem Umstand Rechnung getragen, dass das Geschlecht der Produzierenden nicht eindeutig zu benennen ist, zum anderen ist davon auszugehen, dass mehrere Personen für die Herstellung der Zeichnungen verantwortlich waren.

¹⁶ Radaj 2001, 26f.

¹⁷ Radaj führt aus, dass Joachim „[i]n der Ostkirche [...] seit alters zusammen mit Anna verehrt“ wurde (2001, 27). In ihrer Untersuchung berücksichtigt sie die Tradierung über die Grenzen des Kunstkreises hinaus selten. – Bereits seit dem 9. Jh. sind im byzantinischen Kunstkreis Freskenzyklen zu finden, die Darstellungen von Joachim (meist zusammen mit Anna) aufweisen und im Zusammenhang mit Szenen aus dem Marienleben stehen (vgl. Nitz 1971, Sp. 213). Frühere Bilder des Teilens sind mir nicht bekannt.

¹⁸ Vgl. dazu fol. 1v, 2r, 6r und 6v. – Die Darstellungen sind nach heutigem Verständnis kompositorisch ausgewogen und belegen das technische Können der Malenden. Neben horizontalen und vertikalen Figuren verdienen im Zusammenhang mit der geneigten Figur auf fol. 7v vor allem die diagonal angelegten Engel Beachtung.

sich ihr technisches Können nur im Rückgriff auf Vorbilder vorzustellen und nicht als konkrete Darstellungsabsicht. Zum anderen ist auf jeder Pergamentseite der Hs. D eine Blindlinierung eingezogen, und dieses Gitternetz drängt sich förmlich als Hilfestellung für die Figureneinzeichnung auf. Nachweislich richteten die Produzierenden der Hs. D ihre Tätigkeiten daran aus.¹⁹ Zweifelsohne wäre es bei der Vorzeichnung fol. 7v technisch möglich gewesen, die Figur aufrecht im Bildraum zu platzieren. Im Hinblick auf die darzustellende Situation wird die Anlage einer schrägen Figur jedoch offensichtlich als sinnvolles Wahrnehmungsangebot gewählt. Zu antizipieren war dabei vor allem die Rezeptionsfähigkeit der zeitgenössischen Betrachtenden.²⁰ Demnach müsste in der Figurenanlage doch gerade eine Darstellungsabsicht zum Ausdruck kommen, die den Wahrnehmenden die Funktion der Figur verdeutlicht.

Nützliche Spuren, die zur Erhellung der für Radaj in Frage stehenden Geste und Neigung der Figur beitragen, finden sich vor allem bei der Durchsicht der weiteren Zeichnungen des Kodex. Ich beziehe mich zunächst in Kürze auf die Geste, die bereits auf dem nachfolgenden Blatt (fol. 8v) und nur in diesem einen weiteren Bild in der Hs. D zu finden ist. Sie kommt bei der Darstellung der sogenannten „Vermählung“²¹ zum Einsatz und wird hier von Joachim ausgeführt, der seine Braut in Empfang nimmt. Die Geste Joachims, obwohl spiegelverkehrt und trotz etwas geschlossener Handhaltung, gleicht jener der schrägen Figur auf fol. 7v, die sich analog dazu als Empfang von Gaben verstehen ließe.²² Daher erschließt sich das Verständnis der Figur durch die Wiederholung der Geste bereits auf der folgenden Seite bei der Durchsicht des Bildzyklus. Ungewiss bleibt, ob die Wiederholung für das Verständnis der zeitgenössischen Rezipierenden überhaupt notwendig war. Anzunehmen ist, dass die im Kodex seltene Geste den Betrachtenden entweder bekannt war, da sie ein gemeinschaftliches Handeln inszeniert, das einen sehr konkreten Bezug auf ihre Lebensrealität ausstellt.²³

Geneigte Figuren sind im Bildzyklus häufiger zu beobachten: zunächst das himmlische Personal, das überwiegend diagonale Bildlinien besetzt,²⁴ weiterhin einige Figuren, deren

¹⁹ Vgl. dazu Kap. 2.4.1 - Darstellungsverfahren: Zur Abfolge der Fertigung der Hs. D.

²⁰ Vgl. zu variantenreichen Körperhaltungen, die auf „die Bereitschaft des Betrachters [setzen], Beziehungen in Gruppen hineinzudeuten“, Baxandall 1987, 93. An anderer Stelle: „dem Maler fiel die äußere, dem Publikum die innere Visualisierung zu. Der Geist des Publikums war keine leere Tafel, in die sich die Vorstellungen des Malers von einer Geschichte oder einer Person einprägen konnten; er war eine aktive Instanz der inneren Visualisierung, mit der sich jeder Maler auseinanderzusetzen hatte“ (ebd., 61).

²¹ Radaj 2001, 27.

²² Auskunft zu Herkunft und vielseitigen Einsatzmöglichkeiten der Geste gibt Amira 1905, 189: „Leute, die Geld zahlen oder in Empfang nehmen, eine Sache aushändigen oder sich aushändigen lassen, erheben eine Hand. Dies kann unmöglich ein Rechtsbrauch gewesen sein. Denn nicht allemal hat man bei solchen Geschäften eine Hand frei. Die Illustratoren des Sachsenspiegels aber kannten gewisse ältere Widmungsbilder, wo derselbe Gestus den Schenkungs bzw. den Annahmewillen auszudrücken scheint.“

²³ Siehe dazu Anm. 20.

²⁴ Allen voran fol. 6r, wobei die Engel zugleich auf der diagonal ausgerichteten Himmelsleiter platziert sind und mit deren Anlage korrespondieren. Dass die diagonale Anlage von Engeln im Zusammenhang mit ihrer

Haltung von einer weniger starken Schräglage bestimmt ist,²⁵ sowie jene, die lediglich ihren Oberkörper neigen.²⁶ Eine tatsächlich vergleichbare Schräge weist nur eine weitere Figur auf, wobei ihre Anlage im Bild die Aufmerksamkeit vor allem auf das räumliche Dazwischen lenkt, in dem sie situiert ist.²⁷ In dem etwa zeitgleich entstandenen Berliner Eneasroman weisen diagonal angelegte Figuren auf einen Zusammenhang mit der Überwindung oder Verkoppelung verschiedener Handlungsorte hin.²⁸ Der formale Kontrast zwischen den geneigten Figuren und dem geschachtelten Grund des Bildes könnte demnach die Mobilität zwischen unterschiedlichen Handlungsorten indizieren.²⁹ Demzufolge übernimmt die linke Figur eine zweifache Funktion: Sie hat zum einen den Auftrag, Gaben entgegenzunehmen und diese Bedürftigen oder Vertretern der Kirche zu überbringen.³⁰ Die Empfangenden sind nicht im Bild, aber die Neigung der Figur regt möglicherweise die Betrachtenden dazu an, die räumliche Erweiterung der Bildwelt als angrenzenden Handlungsraum zu imaginieren.³¹

Die geneigte Figur hat demnach – wie die übrigen beiden Figuren auf fol. 7v – eine elementare Funktion während der sich jährlich wiederholenden Prozedur der Besitzverwaltung. Die Aufmerksamkeit der Betrachtenden erregt sie nicht nur formal, sondern auch aufgrund ihres Blickkontaktes mit Joachim, der die Aufteilung im Zentrum des Bildes organisiert.³² Die Darstellung verdeutlicht, dass den Malenden das Vorbildliche Handeln nur im Miteinander und nur im Bezug zu einem Umfeld vorstellbar ist. Die Zweifel moderner Rezipierender an der Gleichwertigkeit der Figuren scheinen zwar durch den Text und die Anlage von Joachim im Zentrum des Bildes indiziert, verengen aber den Blick für ikonische Prinzipien und sind

Mittlerfunktion und der Überwindung von Sphären steht, drängt sich hier förmlich auf. Vgl. dazu Suarez-Nani 2006, 30ff. Eine Ähnlichkeit anderer Art ergibt sich im Vergleich der Darstellungen fol. 7v und fol. 25v. Beide Bilder besitzen eine zentrale Hauptfigur mit Botenkontakt. Der Austausch der Gaben unterscheidet sich zwar in einigen Details, die Übergabe wird aber durch eine diagonale Bildlinie verdeutlicht.

²⁵ Vgl. fol. 38v, 47r sowie 54r. In den Darstellungen neigen sich weibliche Figuren ihrem Gegenüber zu oder umarmen einander. Die Neigung ist aber deutlich geringer als in fol. 7v.

²⁶ Vgl. fol. 41v, 60v, 61v, 63v, 68v, 69r und 88r.

²⁷ Vgl. fol. 29v. Die Darstellung zeigt den Bischof Abiathar in einer Art Türraum. Er bittet eine Gruppe anwesender Männer um Rat, wie mit Marias Verweigerung einer Heirat umzugehen ist. Sein Spruchband präzisiert diesen Inhalt (vgl. dazu Henkel 2014, 48). Möglicherweise ist die formale Ähnlichkeit zwischen dem geneigten Bischof und der Figur fol. 7v der Grund für Radajs Annahme einer beratenden Funktion? Vgl. Radaj 2001, 27.

²⁸ Im Bildzyklus des *Berliner Eneasroman* finden sich insbesondere zu Beginn zahlreiche diagonal angelegte Figuren (so fol. 2r, 6r, 15r, 17r und 19r): Es handelt sich um Lastenträger und Boten. Der Bote, der Dido die Nachricht von Eneas' Abreise überbringt (fol. 15r), erweckt den Eindruck, dass es sich um eine bewegte Figur handelt, deren Funktion in der Verbindung unterschiedlicher Handlungsräume besteht. Vgl. zur Funktion von Boten und ihrer Vermittlungsfunktion zwischen räumlich Getrenntem Scior 2006, 113. – Doch auch Figuren zwischen zwei Räumen ohne Botenfunktion sind häufig schräg angelegt: so Anna beim Eintritt in die Kammer der verstorbenen Dido (fol. 19r).

²⁹ Auf räumliche Organisationsprinzipien hat vor allem Klingler 2004 aufmerksam gemacht.

³⁰ Siehe dazu Anm. 10.

³¹ Vgl. Ziegeler 2017, 130, der den Kontrast zwischen der Dynamik der Figuren und der Statik des Raumes bemerkt.

³² Messerer 1979, 457, sieht die Geste Joachims als „Spannungszentrum eines aktiven Zueinander“.

angesichts der bildlichen Darstellung nicht ohne Brüche vermittelbar.³³ Vielmehr wird deutlich, dass Figuren nicht aufgrund ihrer handlungstragenden Bedeutung im Text privilegiert werden sollten, sondern auch die figürlichen Konstellationen innerhalb des Bildzyklus zu fokussieren sind. Notwendig ist dieses Vorgehen nicht zuletzt, da einige bildlich ausgestellte Figurenbeziehungen keine figürliche Entsprechung im Text besitzen, wodurch eine an den Hauptfiguren orientierte Bildbeschreibung die Chance vergibt, die Eigenständigkeit der bildlichen Wahrnehmungsangebote aufzudecken. Eine Annäherung an die Darstellungs- und Vorstellungsmodalitäten der historischen Betrachtenden kann derart kaum erzielt werden.³⁴

Die Figurenkonstellation des Bildbeispiels weist jedoch auch Analogien zu den im Mittelalter allgegenwärtigen frontalen und symmetrischen Darstellungsprinzipien auf.³⁵ Mehrfach zeigen sich im Bildzyklus der Hs. D charakteristische Merkmale dieser Anlage wie die Erhöhung der zentralen Figur, seitlich flankierendes Bildpersonal sowie goldene Akzente, die die Aufmerksamkeit verstärkt auf das Zentrum und auf die dort befindliche Bildhorizontale lenken.³⁶ Ob die Ähnlichkeit der Darstellungsprinzipien von den Malenden bewusst eingesetzt wurde, kann zwar in Frage gestellt werden, der Wahrnehmung der Betrachtenden drängen sich die bildlichen Analogien durch ihr verstärktes Auftreten zu Beginn des Zyklus aber geradezu auf. Die sehr wahrscheinlich gut bekannte, da vielfach eingesetzte Darstellungsweise verstärkt dabei möglicherweise noch die Aufmerksamkeit für die geneigte Figur auf fol. 7v. Unter Umständen sahen sich die Malenden bei der Fertigung der Zeichnung aber auch mit der Herausforderung konfrontiert, die Darstellung auf fol. 7v von einem ähnlichen Bildtypus abzugrenzen, der ebenfalls drei Männer um einen Tisch versammelt zeigt: die Darstellung des Emmausmahles.³⁷ Seit dem 8. Jh. begegnet das Emmausmahl in bebilderten Handschriften und verstärkt seit dem 11. Jh. in Reliefs sowie in Plastiken.³⁸ Trotz ähnlicher Figurenkonstellation unterscheidet sich das Bild auf fol. 7v der Hs. D vom Emmausmahl durch einige

³³ Vgl. dazu Anm. 12 und 13.

³⁴ Ausführlich dazu Kap. 3.1.5.

³⁵ „Frontalität und Symmetrie“ sind geläufige Darstellungsprinzipien in der mittelalterlichen Kunst. Die visuelle Relevanz besteht darin, dass es sich um „Darstellungsmuster [handelt], derer sich die christliche Kunst bedient, um heilsgeschichtlich verbindliche, ewig ‚wahre‘ Ereignisse festzuhalten“ (Ott 2002a, 183).

³⁶ Vgl. die Bildkomposition der ganzseitigen Bilder auf den gegenüberliegenden Blättern 1v/2r. Auch hier sind die zentralen Figuren erhöht und durch den Einsatz von Gold besonders ausgezeichnet.

³⁷ Vgl. Lk 24,13–35.

³⁸ Charakteristisch für die Darstellung des Emmausmahls sind drei männliche Figuren und ein Tisch mit Speisen. Jesus steht im Zentrum hinter dem Tisch und bricht das Brot oder verteilt es an die Männer. Seine Arme sind dabei nie über Kreuz, sondern stets geöffnet. Früheste Belege um 800 im *Kodex purpureus* sowie um 1100 im *Egbert-Kodex* und in der *Vita Sancti Luidgeri*; um 1150 in Mosaiken und Reliefplastiken in und an Kirchen (Monreale, Santa Maria la Nuova, Mosaik im Nordquerhaus sowie Chartres, Notre-Dame (Vorhalle West, Kapitellzone über der 1. und 2. Säule). Insbesondere die Darstellung im *Egbert-Kodex* weist in der Figurenanlage um einen ovalen Tisch große Ähnlichkeiten auf. Alle Beispiele einsehbar im Bildarchiv Marburg (www.bildindex.de) unter dem Stichwort Emmausmahl bei zeitlicher Eingrenzung auf die Jahre 801-1200 (letzter Zugriff 02.04.2023).

Besonderheiten wie die Neigung der linken Figur, die Güterlast der rechten, darüber hinaus die Gestaltung des Tisches mitsamt den darauf befindlichen Gaben im Gegensatz zu einer charakteristischen Tafel mit Speisen³⁹ und nicht zuletzt durch den fehlenden Nimbus sowie die überkreuzten Arme Joachims. Mit Sicherheit lässt sich nicht bestimmen, ob und welche Bildquellen und Bildformeln die Produzierenden für die Darstellung auf fol. 7v adaptierten. Allenfalls legen die Ähnlichkeiten der Figurenkonstellation eine formelhafte Übernahme nahe, die sich durch zahlreiche visuelle Akzente und bildliche Individualisierungen auszeichnet, wie zum Beispiel in der Geste Joachims, die sicher nicht als Andeutung eines Konfliktes gesehen werden kann.⁴⁰ Doch welche Möglichkeiten hatten die Malenden, die Armhaltung alternativ darzustellen? Aufliegende Hände hätten Passivität ausgedrückt, nach links und rechts ausgebreitete Arme die Betrachtenden an das Speisungswunder oder die Brotvermehrung erinnert, und erhobene Hände einen transzendenten Austausch evoziert.⁴¹ Das bildliche Wahrnehmungsangebot setzt damit innerhalb der zyklischen Darstellungen zum Leben von Joachim einen neuartigen visuellen Akzent.⁴² Die Individualisierung der Bildformel gilt einem Mann, der sich durch sein gottgefälliges und vorbildliches Handeln auszeichnet und dessen Anschluss an sowie aktives Handeln innerhalb einer adlig-laikalen Gemeinschaft durch die Darstellung von Dienstverhältnissen hergestellt wird.

Es wird zum Abschluss der Untersuchung zu überlegen sein, welche Tendenzen die Programmatik des Bildzyklus bestimmen und welche Funktionen neben der belehrenden Erbauung oder Andacht angelegt sind.⁴³ Neben dem Vorstoß von Ziegeler, der den Anspruch des Bildprogramms in der Hs. D neu formuliert,⁴⁴ können auch die jüngst von Quast für einen Textausschnitt der Hs. D postulierten „Säkularisierungseffekte“ oder die

³⁹ Vgl. die Darstellung des Tisches auf fol. 25v. Auf diesem ist eine Tischdecke aufgelegt sowie Speisen, Besteck oder Geschirr.

⁴⁰ Jakobi-Mirwald veranschaulicht dies an einer Darstellung, die vor 1200 entstanden ist und in der „überkreuzte Arme[.] oder Beine [...] Konflikte oder ›krumme Dinge‹ an[deuten]“ (Jakobi-Mirwald 2014, 211f., dort auch die Abbildung). – Radaj 2001, 27, sieht in der Geste Joachims die formale Parallele zum „Jakobssegen“, fügt aber keine bildlichen Belege an. Eine typologische Deutung der Geste, entsprechend der „Kreuzsinnbildlichkeit“ des Jakobssegens ist nicht anzunehmen (vgl. Bloch 1969, 139, sowie zur Ikonographie Art. „Jakob“ (LCI Bd. 2, Sp. 370-383). Eine Zeichnung ist allerdings nachweisbar: Frontal und mit überkreuzten Armen erscheint Jakob auf einem Einzelblatt, das um 1150 entstandene *Feuillet Wittert*.

⁴¹ Vgl. dazu Schiller 1966, 443ff., sowie die Bildtafeln 479-487.

⁴² Amira 1905, 204 sowie 231, weist mehrfach überkreuzte Arme in Rechtshandschriften nach. Sie weisen auf einen Sachverhalt hin oder drücken Verweigerung aus.

⁴³ So die Einschätzung Henkels 1996, 8, zur Funktion des Kodex. – Allgemein wird die steigende Anzahl bebildeter volkssprachiger Hss. mit einem Diktum Gregor des Großen und einem ständeübergreifenden Erziehung- oder Bildungsprogramm begründet: exemplarisch Curschmann 1992, 211-215. Dass Bilder Gedächtnisleistungen anregen und Gliederungsaufgaben übernehmen, hat Saurma-Jeltsch 1988, 47, dargelegt. Weiterhin zur Bedeutung und Funktion von Bildern in Handschriften u.a. Ott 1997, 43; Ott 2000, 119; Ott 2002b, 39.

⁴⁴ Vgl. dazu Kap. 1.2.2.3.

„Laikalisierungstendenzen“ wegweisende Anregungen liefern.⁴⁵ Die Effekte und Tendenzen sollen in der vorliegenden Arbeit anhand der bildspezifischen Wahrnehmungsangebote eruiert werden.⁴⁶ Es ist davon auszugehen, dass in den Zeichnungen die visuelle Kompetenz der Produzierenden wie Rezipierenden zum Ausdruck kommt, wie sie durch die sichtbare Wirklichkeit aus- und eingepägt wurde. Auch wenn die Vielfalt und Kenntnis der künstlerischen Bildwelt nur unter Vorbehalt als Grundlage der Bebilderung der Hs. D angesehen werden kann, nimmt die vorliegende Arbeit gelegentlich darauf Bezug. Der vollständige Bildzyklus der Hs. D erscheint als ein geeignetes Zeugnis, da er eine umfängliche Basis unterschiedlicher Darstellungsprinzipien bietet. Dies macht ihn zu einem idealen Zeugnis mittelalterlicher Darstellungsprozesse.⁴⁷

1.1 Untersuchungsschwerpunkte

Mit Blick auf die materialphilologische Untersuchung (erstes Analysekapitel) ist festzustellen, dass der Produktionsgemeinschaft wenigstens eine Textfassung der *Driu liet* (ob gebunden oder in einzelnen Lagen ist hierbei unwesentlich) zur Abschrift vorlag.⁴⁸ Die Produzierenden der Hs. D orientierten sich bei der Verschriftlichung des Textes an einer bereits existierenden Fassung und konnten bei der Einrichtung auf ihre Kenntnisse der damaligen Einrichtungsmodalitäten zurückgreifen.⁴⁹ In diesem Zusammenhang wurde in der Vergangenheit die Ähnlichkeit der Hs. D mit Psalterhandschriften in Format und Ausstattung attestiert.⁵⁰ Vergleichbar den Psalterhandschriften erscheint aber allenfalls das Format der Hs. D.⁵¹

Die vorliegende Untersuchung möchte den Einfluss der Einrichtungsmoden wie der schriftlichen Überlieferung auf die Produktion der Bilder der Hs. D veranschaulichen und zwar

⁴⁵ Quast 2014, 137. Ähnlich Schmitt 2012, 434, die die Erzählweise der *Driu Liet* mit Konrads von Fußesbrunnen *Kindheit Jesu* vergleicht und zu dem Schluss kommt, dass sich bei Konrad die „Freude an der erzählerischen Gestaltung des Geschehens“ ausdrückt und er „das Handeln der Akteure in ihrer Welt begreifbar machen [möchte]. Dafür muss er eine (Erzähl-)Welt ausgestalten, in der diese als handelnde Figuren begriffen werden können.“ Es scheint, als würde diese Strategie auch mit dem Bildzyklus der Hs. D verfolgt, auch wenn dies von Schmitt nicht ausgeführt wird, vgl. dazu Kap. 1.2.4.5.

⁴⁶ Bislang wurde für den Bildzyklus lediglich festgestellt, dass sich in ihm der repräsentative Anspruch der (sehr wahrscheinlich adligen) Auftraggeber ausdrückt. Die kompositorischen Prinzipien wurden teilweise von Messerer 1979 erhellt, aber nicht in Zusammenhang mit der Funktion der Hs. D vermittelt. Vgl. dazu Kap. 1.2.2.1.

⁴⁷ Der Terminus Darstellungsprozess wird gemäß des medienphilosophischen Vorschlags von Schürmann verwendet und bezieht sich gleichermaßen auf die Vorgänge der technischen Herstellung sowie die intentionalen Bedingungen, die den bildlichen Darstellungen zugrunde liegen. Ausführlich dazu Kap. 1.1.2.

⁴⁸ Die Existenz einer Vorlage ist anzunehmen, da zwischen der Datierung im Text der *Driu liet* und der Fertigung der Hs. D etwa 50 Jahre liegen. Vgl. dazu Kap. 1.2.1.2.

⁴⁹ Vgl. dazu Kap. 1.2.4 sowie die tabellarische Übersicht der fragmentarischen Überlieferungszeugen im Anhang S. 240ff.

⁵⁰ So Henkel 2000, 247, aber auch Wolf 2008, 92f.: beide bringen sowohl das Format als auch das einspaltige Layout in Anschlag.

⁵¹ Im Hinblick auf die gliederungsspezifische Ausstattung gilt dies unter Vorbehalt allenfalls für die ältesten Fragmente der *Driu liet*. Vgl. dazu Kap. 2.3.1.3

vor dem Hintergrund der in Frage stehenden Wahrnehmungsirritationen.⁵² Da der Produktionsprozess der Hs. D die längste Zeit vom Primat des Textes gedacht wurde,⁵³ soll nun eine neue Perspektive eingenommen werden. Das Vorgehen wird bestärkt von materialphilologischen Tendenzen in der wissenschaftlichen Diskussion.⁵⁴ Erst kürzlich beleuchtete Ziegeler die Präzision und Sorgfalt, mit denen die Produzierenden bei der Fertigung der Hs. D vorgehen, und nahm besonderen Bezug auf das Zusammenspiel zwischen der Initialgliederung und den Bildern aus einer produktionsästhetischen Perspektive.⁵⁵ Darüber hinaus äußert er die Vermutung, dass die rote Bildlinienbegrenzung in einigen Bildern vor der Niederschrift des Textes festgelegt wurde.⁵⁶ Die Annahme kann im Hinblick auf fol. 7v durch den Befund gesichert werden, dass nicht nur die Festlegung des Bildfeldes, sondern die gesamte Vorzeichnung – inklusive Figuren und geschachteltem Hintergrund – vor der Eintragung des Textes erfolgte.⁵⁷ Meine Rekonstruktion des Herstellungsablaufs gemäß den einzelnen Darstellungsvorgängen der Produzierenden wird veranschaulichen, dass in den ersten Lagen des Kodex die Arbeit mit der Einzeichnung der Bilder begann. Für fol.7v ergibt sich dadurch auch die bemerkenswerte Situation, dass die bildliche Darstellung möglicherweise sogar die Schreibenden veranlasste, einen (erklärenden?) Textzusatz zu verfassen: Jedenfalls weisen einige Verse, die auf das bereits bebilderte Blatt eingetragen wurden, einen expliziten Bezug zu einem Tisch auf, was sich auch mit der ungewöhnlichen bildlichen Darstellungsweise des Tisches in Zusammenhang bringen ließe.⁵⁸ Ob das Vorhandensein von Bildern auf weiteren Blättern die Schreibenden auch zu weiteren Textzusätzen veranlasst, ist für den Einzelfall zu prüfen. Dabei kann die vorliegende Untersuchung gelegentlich auch von einem Vergleich zwischen dem Text der Hs. D mit den ältesten Fragmenten profitieren.⁵⁹

⁵² Ausführlich zu den grundlegenden wahrnehmungstheoretischen Unterschieden zwischen Texten und Bildern Kap. 3.1.4.

⁵³ Die Annahme, dass die Produzierenden zunächst den Text abschreiben und im Anschluss die Bilder und Initialen einfügen, vertrat zuerst Kugler 1853. Seiner Einschätzung schließen sich die Forschungen zur Hs. D weitgehend an; vgl. dazu Kap. 1.2.2.

⁵⁴ Ich folge der Einschätzung von Balke 2017, 44: „Unter dem Stichwort einer „material philology“ hat sich zudem eine offen medien- und kulturgeschichtlich argumentierende Philologie etabliert.“

⁵⁵ Ziegeler 2017; vgl. dazu Kap. 1.2.3.1.

⁵⁶ Ziegeler erarbeitete seine Überlegung anhand eines Digitalisats der Hs. D, weshalb er seine Ergebnisse zum Teil nur unter Vorbehalt formulieren konnte. – Durch die Einsicht in die Originalhandschrift konnten seine Vermutungen nicht nur bestätigt, sondern um zusätzliche Befunde erweitert werden. Vgl. dazu Kap. 2.2.3.

⁵⁷ Vgl. Kap. 2.4.2.1.

⁵⁸ Die ungewöhnliche Darstellung des Tisches (s.a. Anm. 12 und Anm. 39) veranlasste die Schreibenden möglicherweise dazu, den Text um die Verse zu ergänzen: *daz dritteil behielt er / ze sin selbes tische / vnt sinem hiwische* (Den dritten Teil behielt er für seinen eigenen Tisch und seine Hausgenossen; Vv. 314-316). Der Reim fehlt in der jüngeren Hs. A und ist aufgrund von Überlieferungsleerstellen nicht durch die ältesten fragmentarischen Zeugnisse zu belegen. Vgl. die Bruckstücke und Versabschnitte in den Hss. D und A sowie Fragment C: Wesle 1927, 18f.

⁵⁹ Schröder 2003, 73, charakterisiert die Hs. D als eine Bearbeitung, die sich im Vergleich mit den Fragmenten F und C sowie der Hs. A durch eine „andere Wortwahl, neue Reime, Umstellung, Auslassung und Hinzutun von

Der erste Analyseteil begründet sich durch die Tatsache, dass die Produktionsvorgänge – im Gegensatz zu den in jüngeren Fassungen übermittelten Entstehungsumständen der *Driu liet*⁶⁰ – für die Forschung bislang von untergeordnetem Interesse waren.⁶¹ Im Gegensatz zu den Spuren der Rezipierenden an den Bildern der Hs. D⁶² führen die Spuren der Produzierenden in der Forschungsliteratur ein Schattendasein; allenthalben wurden sie reduziert auf ihren Beitrag zur Textüberlieferung, was sich in mehrfachen Editionen des Textes äußert.⁶³ Die technischen Reproduktionen bedienen textkritische Bemühungen, und die Ausgaben sind zugeschnitten auf den literaturwissenschaftlichen und sprachlichen Vergleich der Fassungen.⁶⁴ Das Erscheinungsbild der Handschrift ist dafür nicht von Bedeutung.

In der vorliegenden Arbeit erhält die Materialität der Hs. D in produktionstechnischer Perspektive neues Gewicht für die Interpretation des Werks. Die vorliegende Untersuchung rekonstruiert die Reihenfolge der Arbeitsabläufe, wie sie bei der Autopsie der Hs. D ermittelt wurden.⁶⁵ Die unterschiedlichen Kompetenzen und Zuständigkeiten der Produzierenden sind dazu wortwörtlich unter die Lupe genommen worden.

Die Herstellung der Hs. D oblag einem größeren Personenkreis. Angefangen bei der Einrichtung der Doppelblätter bis zur abschließenden Ausmalung der Bilder: überall finden sich die Spuren der malenden und schreibenden Produzierenden. Ihr Vorgehen wird in Kapitel 2.4.1 erfasst und gemäß dem Zeitpunkt ihres Darstellungsverfahrens unterschieden. Um die Übersichtlichkeit der Untersuchung zu wahren, orientiert sich die Erörterung der Darstellungsverfahren an der Lagenstruktur des Kodex. Als Nebenerkenntnis kristallisiert sich dabei auch die Einsicht heraus, dass die Herstellung des Kodex von den Produzierenden offensichtlich mit wechselhafter Aufmerksamkeit betrieben wurde.⁶⁶

Versen“ auszeichnet. – Zum Zusammenhang der Textzusätze und den Bildern in der Hs. D vgl. Kap. 2.4.

⁶⁰ Vgl. dazu Kap. 1.2.1.2.

⁶¹ Vgl. dazu den Forschungsstand Kap. 1.2.

⁶² Die Rezeptionsspuren in der Hs. D sind in der Vergangenheit mehrfach dargelegt worden, wobei angenommen wird, dass sie magisches Handeln andeuten, indem sie der Abwehr von Gefahren dienen oder dem Wunsch nach einer Annäherung an eine wunderbare Begebenheit entsprechen. Vgl. dazu Forschungsstand 1.2.4.4.

⁶³ Vgl. zu den Prämissen der Editionen und der Umsetzung Kap. 1.2.1.

⁶⁴ Vgl. dazu Kap. 1.2.1.1.

⁶⁵ Arbeitsgrundlage der vorliegenden Untersuchung sind das von der Biblioteka Jagiellońska Kraków bereitgestellte Digitalisat der Handschrift sowie die Einsicht in das Original im September 2014 sowie Mai 2018. Für die Erlaubnis, die Handschrift einzusehen, danke ich Dr. Lycina Nowak, Zbigniew Kozinski sowie Monika Jaglarz von der Handschriftenabteilung der Biblioteka Jagiellońska Kraków recht herzlich. Hilfreich war vor allem die Unterstützung durch Dr. Nowak, der ich für ihre einlässliche Bereitschaft zur Diskussion der Beobachtungen zu besonderem Dank verpflichtet bin. Die nachfolgend vorgetragenen Ergebnisse stützen sich exemplarisch auf die Absicherung durch ihren kompetenten Blick.

⁶⁶ Zwar sind für das letzte Drittel der Hs. D (im Vergleich mit anderen volkssprachigen, zeitnah entstandenen Werken) weder Textverlust noch unvollendete Bilder zu vermelden (abgesehen von zwei fehlenden Lombarden sowie wenigen unbeschrifteten Spruchbändern). In den flüchtigen und übermalenden Ausmalungen zeigt sich jedoch ein Wandel im Anspruch an die Ausstattung. Grundlegend zum unbeständigen Ausstattungsniveau in volkssprachigen Hss. um 1200 Wolf 2010.

Der materialphilologische Untersuchungsteil bietet damit einen Aufriss zur Praxis der Handschriftenproduktion und fokussiert die Abfolge der bild- wie schriftbasierten Darstellungsverfahren.⁶⁷ Das bemerkenswerte Zusammenspiel zwischen den eingefügten Bildern und der Einteilung des Textes in einzelne Erzählabschnitte wird gemäß dieser Erhebung als ein intentionaler Darstellungsmodus aufgefasst und vermittelt einen Einblick in die konzeptionellen Vorstellungen, die die Produzierenden von ihrem Werk hatten.⁶⁸ Eine redaktionell arbeitende Person koordinierte die Vorgänge, die im Umfeld der mittelalterlichen Produktionspraxis zu kontextualisieren sein werden.⁶⁹

Letztlich zeigt sich der Sonderstatus der Hs. D, über Textkritik und Bildausstattung hinaus,⁷⁰ vor allem im Vergleich der Ausstattungsprinzipien der Hs. D mit den übrigen Überlieferungszeugen der *Driu liet*.⁷¹ Erklärtes Ziel der Analyse ist es, zukünftigen Interpretationen ein materialspezifisches Korrektiv anzubieten, das den historischen Darstellungsverfahren einen intentionalen Anteil bei der Auseinandersetzung mit dem Kodex einräumt.

Voraussetzungsreicher ist der zweite Analyseteil, der auf den Befunden des ersten Teils aufbaut und sich auf die bildlichen Darstellungsprinzipien konzentriert. Dies bedeutet zuerst, dass die wissenschaftshistorisch verwurzelte Überzeugung vom Primat des Textes durch die Vorrangstellung des Bildes in der Produktionspraxis zu ersetzen ist. Dadurch ergibt sich die Schwierigkeit, den Einfluss von Vorbildern und Textvorlagen zu gewichten. Bei der Fertigung des Bildzyklus greifen die Malenden vor allem auf eine ihnen bekannte Bildwelt zurück und transformieren sie durch eigenständige Akzente, um sinnstiftende bildliche Wahrnehmungsangebote zu schaffen.⁷² Zwar sind sie den narrativen Konstanten der Erzählung verpflichtet, ihre Tätigkeit gründet sich aber auf Vorstellungen, deren Fundament kollektive Erinnerungsbilder oder Bildformeln sein können.⁷³ Dass die Bildproduktion der schriftlichen Überlieferung eines Stoffes im Mittelalter vorausgehen kann, ist für einige mittelhochdeutsche

⁶⁷ Unter Darstellungsverfahren sind vorerst sämtliche Arbeitsschritte zu verstehen, die von den primären Produzierenden ausgeführt wurden und sich in der Materialität der Hs. D bewahrt haben. Dazu ausführlich Kap. 2.1.

⁶⁸ Vgl. dazu Kap. 2.2.

⁶⁹ Vgl. dazu Kap. 2.5.

⁷⁰ Zuletzt Schröder 2003, 73.

⁷¹ Vgl. dazu Kap. 2.3.1.3 sowie 2.3.1.4.

⁷² In Bezug auf den Bildsinn präzisieren Heßler und Mersch 2009, 13, diesen Gedanken wie folgt: „Denn jeder Strich, jede Linie, jede Farbentscheidung, jede Positionierung im Raum, jede Rahmung, jede Wahl von Technologien und dergleichen bildet einen konstitutiven Teil des Erkenntnisproduktion genauso wie Stiltraditionen und Sehkonventionen, an die angeschlossen wird.“

⁷³ Kollektive Erinnerungsbilder entsprechen in ihrer Struktur und Funktionsweise den Pathosformeln, denen Warburg einen dauerhaften Ort innerhalb einer Gesellschaft verbürgt. Die affizierende Darstellungsweise der „leidenschaftlichen Erfahrung“ des Visuellen, die Warburg den Pathosformeln attestiert, trifft auch den Kern einiger Darstellungen in der Hs. D (vgl. dazu Port 1999, 7ff.).

Texte im Umfeld der höfischen Kultur herausgearbeitet worden.⁷⁴ Während mündliche Vorstufen erklären können, weshalb in solchen Fällen die Bilder zuerst angefertigt wurden, gelten diese medialen Bedingungen nicht für geistliche Werke und auch nicht für die Hs. D, denn zum Zeitpunkt ihrer Entstehung sind geistliche Erzählungen bereits unverbrüchlich mit der Schriftform verbunden.⁷⁵ Im Dunklen bleibt weiterhin, ob die Produktionsgemeinschaft und insbesondere die Malenden die zur Abschrift vorliegende Textfassung selbst lesen konnten, sie vorgelesen bekamen oder sich darüber mündlich verständigten.⁷⁶ Feststellbar ist hingegen für den gesamten Bildzyklus die Aufnahme der narrativen Konstanten aus dem heilsgeschichtlichen Erzählverlauf und eine Abstimmung der Bildinhalte sowie der Anzahl der Bilder auf den Umfang des Textes.⁷⁷ Die kunsthistorische Forschung kommt letztlich zur Feststellung, dass es sich bei dem Bildzyklus der Hs. D um die „reichhaltigste Quelle zur Ikonographie des Marienlebens unmittelbar nach 1200“⁷⁸ handelt. Die zahlreichen neuen szenischen Bilder bezeugen die Kompetenz und Fähigkeit einer Produktionsgemeinschaft, die das Projekt von Anfang an umfänglich überblickte.⁷⁹

Seit geraumer Zeit beschäftigen sich mediävistische Untersuchungen mit den Imaginationsleistungen und der „Kultur der Sichtbarkeit“.⁸⁰ Dabei wird vielfach ein erweiterter Bildbegriff proklamiert, von dessen Verwendung die vorliegende Untersuchung aufgrund der bildspezifischen Betrachtungsweise absehen wird.⁸¹ Im Rahmen des zweiten Analysekapitels setzt die Bestimmung des Bildes ontologisch an⁸² und hält an der grundlegenden Unterscheidung zwischen Bild und Text aufgrund der unterschiedlichen

⁷⁴ Vgl. Heinzle 2003/2004, 5. Stephan Müller 2005, 417, hat darauf aufmerksam gemacht, dass auch die Iweinfresken auf Rodenegg vor der schriftlichen Überlieferung entstanden sind und dadurch „auf eine Herausgehobenheit des Stoffes [verweisen], die sich in den Handschriften gerade nicht greifen lässt.“

⁷⁵ Grundlegend zu den Wechselbeziehungen zwischen profanen und geistlichen Themen um 1200 Henkel 1996. Eine Systematik der frühen mittelhochdeutschen Überlieferungszeugnisse entwickelt Müller 2005, 426-432.

⁷⁶ Zur Lesefähigkeit der Malenden vgl. Kap. 1.2.4.2 sowie Kap. 2.4.1.3.

⁷⁷ Vgl. dazu Kap. 2.4.

⁷⁸ Nitz 1971, 230.

⁷⁹ Der mündliche Austausch der Produzierenden ist ein schwer nachzuweisendes, aber naheliegendes Mittel angesichts der überzeugenden Handschriftenkonzeption. Dazu Kap. 2.4.1.

⁸⁰ Der unbestritten bedeutende Einfluss der Sichtbarkeit auf die historische Gesellschaft des Mittelalters war ausführlicher Gegenstand der mediävistischen Germanistik. Die Bemühungen substanziieren sich in der Formel zur „Kultur der Sichtbarkeit“. Eine überblicksartige, fundierte Aufarbeitung der Wegbereiter und Positionen bietet Velten 2014, 304-320. – Programmatisch stellt Gumbrecht die zeichenhaften Bezüge zur Bestimmung des Sinns in den Vordergrund und begründet die „Präsenzkultur“: vgl. Gumbrecht 2004, 33 sowie 99ff.

⁸¹ Gemäß einer bildanthropologischen Auffassung verhalten sich Bilder wie Nomaden und körpern sich unterschiedlichen Trägern ein: vgl. Belting 2001, 32. Daraus leiten mediävistische Untersuchungen programmatisch eine Wesensgleichheit von inneren und äußeren Bildern ab, die dazu führt, dass die visuellen Bilder dem literarischen Substrat untergeordnet werden. Exemplarisch: Wandhoff 2008, 3ff. Ausführlich dazu Kap. 3.1.3.

⁸² Die Ontologie des Bildes entzieht sich auf besondere Weise der Sprache sowie der Sprachlogik, wie die folgende Formulierung von Didi-Huberman 1995, 26, auf den Punkt bringt: „Das Bild, dem das logische Denken unzugänglich bzw. gleichgültig ist, schöpft gerade aus dieser Gleichgültigkeit seine ganze Kraft des Bedeutens.“ Ausführlich dazu Kap. 3.1.5.

Wahrnehmungsanforderungen fest, die bereits Augustinus formulierte:

Wenn wir eine schöne Handschrift sehen, dann genügt es nicht, die Geschicklichkeit des Schreibers zu loben, weil er die Buchstaben sauber, gleichmäßig und schön gestaltet hat, wir müssen auch lesen, was er uns mit diesen Buchstaben sagen will. Mit Bildern ist das anders. Denn wenn Du ein Bild angeschaut hast, so hast Du es im ganzen gesehen und bewundert.⁸³

Während das Erscheinungsbild eines Textes im Vergleich zu seinem Inhalt eine Nebensache sein sollte, da seine Bestimmung vor allem in der Bereitstellung einer „diskursiven Erkenntnis“⁸⁴ zu sehen ist, spricht das Erscheinungsbild einer bildlichen Darstellung die Wahrnehmung unmittelbar an. Werden nun Bilder ausschließlich in ihrer illustrativen Funktion und Beziehung zum Text betrachtet, so wird das oberste Ziel des Bildmediums hinfällig und dem textlich Dargestellten untergeordnet. Die Spezifik der bildlichen Darstellungen wird vom Primat des Textes verdeckt.⁸⁵ Methodisch verpflichtend ist dieses Vorgehen für die ikonographischen Beschreibungen von Radaj, die neben der Bildtradition vor allem den Text der Hs. D sowie weitere apokryphe Quellen als Fundament der einzelnen Bildblätter zementiert.⁸⁶ Die Kenntnis eines derart umfangreichen Textkorpus ist dabei kaum für die Malenden anzunehmen und führt angesichts der zahlreichen eigenständigen Akzente für einen Großteil der Bilder auch nicht weiter. Letztlich münden die Beschreibungen von Radaj in die Unterscheidung zweier Bildtypen: jene, die offensichtlich an eine Bildtradition anknüpfen, und jene, die die bekannte Bildwelt erweitern. Ihre Einschätzung relativiert die Verbindlichkeit des Textes, der zwar narrative Konstanten liefert, aber kaum kongruent zur dargestellten Vielfalt in den Bildern angesehen werden kann. An dieser Stelle kann allenfalls über die Bedeutung von Vorbildern und Bildformeln nachgedacht werden, und in diesem Sinne bildet Radajs Einschätzung einen günstigen Ausgangspunkt für die Erfassung der bekannten und der neuartigen Darstellungsprinzipien.

Zusammenfassend begründet sich der zweite Analyseteil durch zwei konstruktive Impulse:

1) Die Produzierenden greifen offensichtlich auf ihre Kenntnis bildlicher Quellen zurück oder adaptieren Bildformeln entsprechend den Erfordernissen ihres Illustrationsauftrages. In Korrelation mit dem materialphilologischen Befund zeigt sich, dass die Bilder – unabhängig davon, ob sie Vorbilder besitzen oder nicht⁸⁷ – vor der Niederschrift des Textes auf die Blätter

⁸³ Zitat bei Meyer-Schapiro 1947, 59f.

⁸⁴ Der Terminus kann einfürend im Sinne Kants gebraucht werden. Er unterscheidet zwischen einer intuitiven und einer diskursiven Erkenntnis. Bei der intuitiven Erkenntnis handelt es sich um die Anschauung als menschliches Grundvermögen der sinnlichen Wahrnehmung. Die diskursive Erkenntnis ist das verstandesmäßige Vermögen, Begriffe zu verwenden. Vgl. Kant 1800, 45-47.

⁸⁵ Vgl. dazu Kap. 3.1.

⁸⁶ Radaj 2001.

⁸⁷ Dies ergibt die Korrelation des materialphilologischen Befundes mit der ikonographischen Beschreibung Radajs.

gezeichnet wurden.⁸⁸ Das heißt: der Arbeitsablauf wird nicht davon beeinflusst, ob das geplante Bild aus Vorbildern bekannt war oder nicht. Sämtliche bildliche Darstellungen in der Hs. D entspringen dem Vorstellungshorizont der Produzierenden, dessen mediale Konstitution allenfalls über Umwege festzustellen ist.⁸⁹

2) Radajs Einordnung der Zeichnungen in eine Bildtradition eröffnet die Gelegenheit, den Blick gezielt auf die formelhaft bekannten oder neuen bildlichen Darstellungsprinzipien zu lenken. Die bildlichen Wahrnehmungsangebote werden dabei als Resultate von Darstellungsprozessen aufgefasst, deren Herstellung die Produktionsgemeinschaft gemäß ihren Vorstellungen aushandelt. Formale Ähnlichkeiten in den Bildern legen daher eine einvernehmliche Auffassung der Produktionsgemeinschaft über die sinnstiftende Funktion des Wahrnehmungsangebotes nahe, so dass diese als Agenten einer intentionalen Darstellungsweise fungieren und auch als solche aufgefasst werden sollen.⁹⁰ Leitend für die Untersuchung von bildlichen Darstellungsprinzipien ist eine ‚ikonische Anschauung‘, wie sie von Imdahl vorgeschlagen wurde.⁹¹ Zwei analytische Schwerpunkte werden daraus abgeleitet: die Untersuchung der unterschiedlichen Modi der Figurenanbringung und im Zusammenhang damit die Figur-Raum-Relationen.⁹² Die programmatischen Tendenzen der bildlichen Konstellationen, insbesondere in den neuartigen Wahrnehmungsangeboten, sind dementsprechend zu systematisieren und können abschließend mit literaturwissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen korreliert werden.

1.1.1 Medienanthropologische Perspektivierung

Möglicherweise im Reflex auf die Komplexitätssteigerungen der Gegenwart zeichnet sich seit geraumer Zeit disziplinübergreifend eine Konjunktur anthropologischer Untersuchungen ab.⁹³ Auf die ubiquitäre Präsenz und die zunehmende Bedeutung der Medien im Alltag reagiert die Medienanthropologie. Sie widmet sich medialen Erscheinungsformen und erhellt diese im

Vgl. dazu Kap. 3.3.

⁸⁸ Zu den Unregelmäßigkeiten der Produktionsabläufe, die im letzten Drittel des Werks und womöglich durch einen Wechsel der Produzierenden oder der Verfahrensweisen bewirkt wurden, siehe Kap. 2.5.

⁸⁹ Im ersten Viertel der Hs. D finden sich viele ikonographische Neuerungen, die im Zusammenhang mit Marias Jugend und ihrem Klosterleben stehen, doch auch in den übrigen Lagen können zahlreiche Zeichnungen identifiziert werden, für die keine ikonographischen Vorbilder gefunden werden können.

⁹⁰ So profitieren nachweislich noch im Spätmittelalter geistliche und weltliche Vermittlungsformen voneinander. Die Komplexität der Wahrnehmungsanforderungen hat von Bloh 2014, 275ff., dargelegt.

⁹¹ Imdahl 1995.

⁹² Ausführlich dazu Kap. 3.2.

⁹³ Dies belegt nicht zuletzt die steigende Anzahl anthropologischer Studiengänge an deutschen Universitäten mit kultur- oder naturwissenschaftlichen Schwerpunkten (2009 Berlin: „Sozial- und Kulturanthropologie“, 2012 Mainz: „Anthropologie“ mit Schwerpunkt Biologie; 2012 Freiburg „Interdisziplinäre Anthropologie“). Als universitärer Vorläufer auf dem Gebiet der Naturwissenschaften kann wohl das anthropologische Institut an der Göttinger Universität von 1972 gelten. Einen „anthropological turn“ vermelden Fürnkäs et al. 2005, 9.

Kontext der menschlichen Existenzbedingungen.⁹⁴ Das Medium ist dabei keineswegs nur als etwas gegenständlich Vorhandenes aufzufassen,⁹⁵ sondern zugleich das „Mittel von Informationsübertragung und Generierung von Bedeutung [...], das im Gebrauch konstituiert und wirksam wird“. ⁹⁶ An dieser Stelle setzt eine anthropologische Ausrichtung des Medienbegriffs durch Eva Schürmann an, die Medien als Vermittlungsorgane „operativer Verfahrensweisen“ auffasst, die durchsetzt sind mit den „Vollzugsformen des Wahrnehmens, Vorstellens, Deuten und Bestimmens“. ⁹⁷ Demnach zeigt sich die Verbindung zwischen Menschen und Medien als ein reflexives Geflecht zwischen den technischen Bedingungen der medialen Ermöglichung und den darin zum Ausdruck kommenden bildlichen wie textlichen Wahrnehmungsangeboten.⁹⁸

Unverkennbar ist in dieser Auffassung ein Bezug zu den Untersuchungsschwerpunkten angelegt: zunächst durch die Abhängigkeit von der (menschlichen Existenz in der) Instanz der Produzierenden, deren Darstellungsaktivitäten sich im Medium der Hs. D materialisieren. Ihre Handlungen sind entsprechend des Herstellungsablaufs rekonstruierbar. Deutlich treten dabei die komplexen Anstrengungen vor Augen, die die Produzierenden unternommen haben, um Bilder und Schrift auf den Blättern unterzubringen. Während die Anstrengungen am Material evident werden, sind Fragen nach dem Vorstellungshorizont der Produzierenden, der den medialen Figurationen zu Grunde lag, kaum zu beantworten. Doch offenkundig entstand die Hs. D in einem Umfeld, das von vielfältigen medialen Erscheinungsformen durchsetzt war, die immerhin unter Vorbehalt für die Interpretationen in Betracht gezogen werden können. Feststellungen über die tatsächliche Anschaulichkeit der historischen Bildwelt sind kaum zu konkretisieren, obwohl diese zweifelsohne einen konstituierenden Einfluss auf die Arbeit der Produzierenden hatte. Sicher ist nur, dass die Handschrift in einem historischen Umfeld

⁹⁴ Vgl. zu den unterschiedlichen Ausrichtungen der Medienanthropologie mit relevanten Forschungsnachweisen Schürmann 2018, 142-145.

⁹⁵ Ich schließe hier an den weiten Medienbegriff von Schürmann an, der sämtliche Formen der materialen wie auch interaktionalen Vermittlungsmodi umfasst. Vgl. ebd. 2015, 139. – Was alles „unter Medium oder Medien [...] verstanden werden“ kann, hängt vor allem von der methodischen Entscheidung ab, die im Rahmen wissenschaftlichen Erörterungen eingenommen wird, wie die Überlegungen von Kiening und Stercken 2010, 3, veranschaulichen: „Stehen die primären, sekundären oder tertiären Formen der Kommunikation im Zentrum? Oder auch [...] andere materielle Formen und symbolische Formationen, weitergefasste technische und organische Dispositive, vielfältige Mittel und Akteure der Zeichenartikulation?“ Vgl. auch die umfangreiche Auswahlbibliographie zum mediengeschichtlichen und -theoretischen Forschungsfeld in der Mediävistik ebd., 9-19.

⁹⁶ Stercken 2010, 96.

⁹⁷ Schürmann 2015, 140. – Auch Kiening/Stercken 2010, 6, haben darauf aufmerksam gemacht, dass Medien „auch mehr oder weniger tiefsinnige Reflexionsformen [repräsentieren], in denen Medialität zugleich zum Einsatz und zum Vorschein gebracht ist, zugleich praktiziert, ostendiert, kommentiert, interpretiert und generalisiert wird.“

⁹⁸ Kiening/Stercken 2010, 6: „Das *medium* ist oft kein neutrales Mittel oder funktionslogisches Mittleres, sondern hat teil an dem, was es medialisiert, oder „berührt“ sich mit diesem [...] und besitzt zugleich die Möglichkeit, materielle oder konzeptuelle Übertragungen auf andere Figuren, Objekte oder Bereich vorzunehmen.“

hergestellt wurde, in dem vielfältige, mediale Einflüsse auf die Vorstellungen der Produzierenden wirkten und bewusst oder unbewusst die Herstellung von sinnstiftenden Rezeptionsangeboten beeinflussten. Da die Vorstellungen, die im Sinne von Imaginationen oder mentalen (und damit flüchtigen wie individuellen) Bildern⁹⁹ die Fertigung des Bildzyklus beeinflussten, nicht konkretisierbar und präzisierbar sind und der Text sich im Zusammenhang mit Fragestellungen zu bildlichen Figurationen nur als semantisches Referenzmedium der Bilder erweist, ist nach Wegen zu suchen, die im Zusammenhang mit Fragestellungen zur bildlichen Figuration hilfreich sind.

Die Arbeit verfolgt das Ziel, die materialen Befunde sowohl für die Herstellung des Kodex als auch für die bildlichen Figurationen zu erheben und die repräsentativen Prinzipien der medialen Erscheinungsformen zu untersuchen. Mit Kiening und Stercken kann hier von einem Analysemodell gesprochen werden, das mehrstufig angelegt ist und die „historischen wie systemischen Bedingungen der Möglichkeit des Medialen“ ebenso berücksichtigt wie die „relativ spezifische[n], konkrete[n] Formationen“, die dem Medium eigen sind.¹⁰⁰ Die theoretischen Voraussetzungen der Analysekapitel fallen dadurch unterschiedlich umfangreich aus und werden dem jeweiligen Kapitel vorangestellt. Die folgenden Ausführungen sollen zunächst die für das Modell zentralen Begriffe erhellen und den theoretischen Rahmen für die methodisch unterschiedlichen Perspektiven auf den Untersuchungsgegenstand vereinen.

1.1.2 Darstellung: Herstellung und Vorstellung

Als Handlungsrahmen der Produzierenden sind bereits mehrfach die Praktiken des Herstellens und Vorstellens adressiert worden. Genau genommen handelt es sich dabei um zwei Seiten derselben Medaille, wie Schürmann verdeutlicht. Sie erhellt den Begriff der Darstellung in etymologischer und erkenntnistheoretischer Perspektive¹⁰¹ und arbeitet das wenig eindeutige Bedeutungsumfeld heraus:

Der Begriff [Darstellung] ist semantisch verzahnt mit Mimesis und Poiesis, Praxis und Performanz, Spiel und Inszenierung, Repräsentation und Imagination, außerdem hat er wesentliche Überschneidungen mit Tätigkeiten des Beschreibens, des Ausdrucks und der Artikulation und ist im Wortbedeutungsumfeld von exhibition, ostendere, proponere und praesentare angesiedelt.¹⁰²

⁹⁹ Analogien zum Konzept der internen Repräsentationen sind angelegt: vgl. dazu Belting 2007b, 50. – Die Unterscheidung zwischen internen und externen Repräsentationen führt im Zusammenhang mit der Untersuchung der Hs. D aber nicht weiter. Vgl. dazu Kap. 3.1.2.

¹⁰⁰ Kiening/Stercken 2010, 4f. Dort auch ein dezidiertes Plädoyer für die modellhafte Untersuchung mittelalterlicher Artefakte: ebd., 7.

¹⁰¹ Vgl. Schürmann 2018, 29-40 sowie 51-68.

¹⁰² Schürmann 2018, 29.

In den Begriffspaaren kommen sowohl verschiedene Modi medialer Realisierung als auch die vielfältigen Möglichkeiten der Partizipation an medialen Erscheinungsformen zum Ausdruck.¹⁰³ Die Verbindung zwischen beiden Polen lässt sich kaum besser auf den Punkt bringen als in einer weiteren Formulierung Schürmanns: „Das Dargestellte ist etwas Hergestelltes zum Zwecke der Vergegenwärtigung von Wahrgenommenem und Vorgestelltem.“¹⁰⁴ In diesem Sinne ist die Hs. D als Zeugnis von sehr unterschiedlichen Darstellungsoperationen aufzufassen, in dem vielschichtige Perspektiven auf die technische Praxis und den Wissenshorizont der mittelalterlichen Produktionsgemeinschaft angelegt sind. Die erste Analyse wird die Darstellungsverfahren anhand der Materialität der Hs. D erhellen, während der zweite Analyseteil sich den bildlichen Darstellungsprinzipien widmet und diese vor dem Hintergrund historischer Wahrnehmungsmöglichkeiten auswertet.¹⁰⁵

1.1.3 Herstellung von Materialität

Das Material bildet die stoffliche Voraussetzung jedweder produktiven oder interpretierenden Praxis.¹⁰⁶ Die vorliegende Arbeit fasst das Material als Träger von bildlichen und textlichen Bearbeitungsspuren auf. Zur Herstellung zählen alle Techniken, die bei der Fertigung des Kodex zum Einsatz kommen.¹⁰⁷ Zusammengenommen bestimmen diese Herstellungspraktiken die einzigartige Materialität der Handschrift.¹⁰⁸ Die Analyse geht dabei über die materialphilologische Betrachtung der rezeptionslenkenden Funktion von Schriftzeichen hinaus:¹⁰⁹ Grundlegend ist die Erfassung der Abfolge einzelner Arbeitsschritte, die der Hs. D

¹⁰³ Kiening und Stercken 2010, 6, verstehen unter den „Erscheinungsformen des Medialen [...] Formen, in denen Medialität zugleich zum Einsatz und zum Vorschein gebracht ist, zugleich praktiziert, ostendiert, kommentiert, interpretiert und generalisiert wird“. Diesem sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetischem Vermittlungswert des Medialen schließe ich mich an.

¹⁰⁴ Schürmann 2018, 32.

¹⁰⁵ Oder anders formuliert: die Untersuchung geht von materialen Erscheinungsformen aus und diskursiviert mediale Dispositive auf der Grundlage materialisierter Dynamiken. Vergleichbar zur Formulierung von Voss/Engell 2015, 10: „[A]us der Perspektive einer Medialen Anthropologie [rücken] historisch verschiebbare und dynamische Relationen zwischen unterschiedlichen Funktionen, Qualitäten, Milieus und Entitäten in den Blick.“ – Der Begriff des Dispositivs ist in Anlehnung an Foucault gewählt und bezieht sich auf ein strategisch angelegtes, komplexes Netz von Relationen innerhalb der Kultur: vgl. Foucault 2000, 119f. – Die starke Verknüpfung des Dispositivbegriffs mit der sprachlichen Vermittlung wird durch die nähere Bestimmung ‚medial‘ ausgeweitet auf jegliche Formen der Realisierung von Vermittlungen.

¹⁰⁶ Vgl. dazu die Überlegungen zur Ambivalenz des Materialbegriffs von Meier/Focken/Ott 2015, 19-25, die die unterschiedlichen konzeptuellen Voraussetzungen beleuchten und immer wieder auf die Problematik von Abgrenzung und Differenz zwischen Material und Materialität hinweisen.

¹⁰⁷ Materialität ist damit synonym mit dem Ausdruck „manuscript matrix“, den Nichols 1989, 9, für das mediale Konglomerat aus Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften verwendet. Als entscheidende Komponenten der Matrix hebt er in einer weiteren Untersuchung den Einfluss der Rubriken, Initialen, Marginalien wie Glossen als spezifische Werkfaktoren hervor: vgl. Nichols 2015, 34.

¹⁰⁸ In diesem Sinne auch Strässle 2013, 7ff., sowie die konzeptionellen Bestimmungen von Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, 33f.

¹⁰⁹ So Schultz-Balluff 2010, 333, die die Materialität von Medialisierungsprozessen anhand des Einsatzes gliedernder Schriftzeichen beleuchtet. – Eine (obschon begründete, jedoch alles unter das Primat der Schrift subsumierende)

eine sinnvolle Struktur verleihen und ihren ästhetischen Anspruch ausstellen.¹¹⁰ Im Fokus steht die Reihenfolge, in der die Malenden und Schreibenden ihre Tätigkeit ausübten. Erschlossen werden kann diese aufgrund von farbigen Überlagerungen oder räumlichen Abwägungen beim Einsatz ihrer Darstellungsverfahren. Denn für die Produzierenden ergibt sich in erster Linie die Herausforderung, zwei mediale Ausdrucksformen sinnstiftend zusammenzubringen.¹¹¹

Die erfassten Abläufe der bildlichen und textlichen Herstellungspraxis bieten nicht nur einen grundlegenden Einblick in die konzeptionelle Arbeit der Produktionsgemeinschaft, die Ergebnisse ermöglichen auch einen Vergleich mit den übrigen Überlieferungszeugen der *Driu liet*. Eine an der Materialität interessierte Perspektive auf die Handschriften und Fragmente der *Driu liet* verdeutlicht nicht nur die unterschiedliche Qualität der Werke, sondern dadurch vor allem die unterschiedlichen Prämissen und vielseitigen Möglichkeiten der hochmittelalterlichen Produktionsgemeinschaften anhand eines spezifischen Textkorpus.¹¹² Da bislang kein weiterer Überlieferungszeuge mit einem Bildprogramm aufgefunden wurde, kann der Vergleich nur die schriftgestützten Gliederungsprinzipien berücksichtigen. Die Auswertung der Ergebnisse erfolgt im Rückgriff auf kulturhistorische Entwicklungen und kontrastiert diese mit den bisherigen literaturwissenschaftlichen Überlegungen, insbesondere zur Funktion der fragmentarischen Überlieferungszeugen.¹¹³

Für die wissenschaftliche Rezeption spielte die Materialität des Überlieferungskorpus der *Driu liet* zunächst eine ambivalente und dann eine untergeordnete Rolle. Die Gelehrten zu Beginn des 19. Jahrhunderts gingen mit detektivischem Aktionismus auf die Suche nach Schriftstücken und Fragmenten, um diese unter textzentrierten Fragestellungen auszuwerten.¹¹⁴ Auffällig ist,

Auffassung von Materialität als „Darbietung“ von „Zusammenhängen und Strukturen“ und zugleich ein Plädoyer für Untersuchungen, die sowohl die „überschaubaren Konfigurationen“ des Schriftbildes berücksichtigen als auch die „Vielzahl anderer Strukturgebilde“, die Schrift „vergegenwärtigt“, findet sich bei Kogge 2006, 86ff. (Hervorhebungen im Original).

¹¹⁰ Primäre Produzierende sind jene Menschen, die für die Konzeption und Herstellung der Hs. D verantwortlich sind. Vgl. dazu Kap. 2.1.

¹¹¹ Dass die voraussetzungsreichen Prozesse der Sinn(v)ermittlung aus produktions- wie rezeptionsästhetischer Perspektive ein stiefmütterlich behandeltes Feld innerhalb der Text-Bild-Forschung sind, hat Manuwald 2008b, 17f., angemerkt. – Produktionstechnische Aspekte werden gelegentlich über kodikologische Beschreibungen eingeschleust, stehen aber eher selten im Zentrum des Interesses. Der Aufsatz von Ziegeler 2017, der exemplarisch die Produktionsvorgänge rekonstruiert, erscheint als wegweisende wie bemerkenswerte Ausnahme innerhalb der Forschungsliteratur zur Hs. D. Ausführlich dazu Kap. 1.2.3.1.

¹¹² Bereits Palmer weist darauf hin, dass es sich bei der Hs. D um das „frühe Beispiel für eine dreistufige Gliederung bei einem deutschen Verstehtext“ handelt. Dieser Typus zeichnet sich durch eine „Büchereinteilung, durchgezählt, Untergliederung der Bücher durch kleine Initialen oder Paragraphenzeichen, keine Kapitelüberschriften“ aus (Palmer 1989, 53 sowie 64).

¹¹³ Insbesondere der zerschnittene Kodex C wurde mit magischen Praktiken in Verbindung gebracht. Eine These, der nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen zu widersprechen ist. Vgl. dazu Kap. 1.2.4.4.

¹¹⁴ Die Entdeckung der Fragmente E (b), F, B, C (b) und C (d) fällt in eine Zeit, in der zahlreiche Handschriften „aufgeknüpft“ wurden. D.h. Buchdecken und Falzverstärkungen mittelalterlicher Handschriften wurden aus philologischen oder ökonomischen Interessen aufgebunden, um die dort verarbeiteten Fragmente zu studieren oder zu verkaufen. Ausführlich dazu Kap. 2.3.2.1.

dass die Textkritiker vielfach die Beurteilungen der historischen Rezipierenden in Zweifel ziehen und sie letztlich durch moderne Editionen revidieren. Unbestritten sind der Sinn und die Nützlichkeit von Handschrifteneditionen, insbesondere von Parallelfassungen, wie sie von Wesle für die *Driu liet* erstellt wurde. Doch lohnt sich ein Blick auf die Konsequenzen, die die wissenschaftlichen Bemühungen auf den Umgang mit den Quellen haben.¹¹⁵ Die Überlieferungszeugen werden auf ihre Textualität¹¹⁶ reduziert, und perspektivisch schleicht sich eine Materialvergessenheit ein.¹¹⁷ Grund genug für die vorliegende Untersuchung, sich auch mit den modernen Darstellungsverfahren und den Prinzipien der wissenschaftlichen Edierung und Rezeption zu befassen und die Überlieferungsgeschichte der *Driu liet* anhand der technischen Reproduktionen fortzuschreiben.¹¹⁸

Zusätzlich erhellt die Praxis der modernen Darstellungsverfahren auch den Einfluss eines wissenschaftshistorischen Paradigmas, das interdisziplinär die Interpretation der Bilder tangiert.¹¹⁹ Der erste Untersuchungsteil verfolgt daher vor allem das Ziel, die bisherigen Forschungspositionen mit materialbasierten Beobachtungen zu kontrastieren und der Handschrifteninterpretation ein mögliches Korrektiv zum textzentrierten Paradigma anzubieten.

1.1.4 Repräsentation von Vorstellungen

Der Darstellungsbegriff lässt sich für medial motivierte Fragestellungen ebenso strapazieren wie für materielle. Als Bild-Text-Zeugnis zeichnet sich der Kodex sowohl durch seine Materialität als auch durch die Inhalte der medialen Vermittlung aus. Er repräsentiert die medialisierten Vorstellungen einer historischen Produktionsgemeinschaft.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit einem historischen Gegenstand oder einem Kunstwerk steht zunächst immer vor dem Problem, dass sich in jede deskriptive Perspektive anachronistische Momente einschleichen, insbesondere wenn es um Fragen nach dem menschlichen Vorstellungsvermögen oder der Wahrnehmung von Wirklichkeit geht. So

¹¹⁵ Ausführlich zu den Bemühungen der Editoren um ein einheitliches Schriftbild, das einem wissenschaftlichen Interesse entspricht, zugleich aber eine Betrachtungsweise anregt, die den Text privilegiert, Kap. 1.2.1.1.

¹¹⁶ Vgl. Keupp/Schmitz-Esser 2015, 13: „Mit den Metaphern ‚Kultur als Text‘ und ‚Text als Kultur‘ setzte sich auf den Schwingen des ‚linguistic turn‘ die Anschauung durch, dass alleine schriftlich fixierte Äußerungen eine methodisch stringente Lektüre vergangener Sinnwelten erlaubten.“ Vgl. dazu auch Kap. 3.1.

¹¹⁷ Dazu bemerkt Mersch 2013, 29: „Überall lässt sich [...] eine Historie der ›Materialvergessenheit‹ nachweisen [...], die in den hermeneutischen, semiotischen, strukturalistischen und konstruktivistischen Theoriebildungen des 20. Jhs. ihr Korrelat findet und der die eklatante ›Materialitätsbetonung‹ der Künste der Avantgarde vehement entgegensteht.“

¹¹⁸ Dazu weiter unten Kap. 1.2.1.

¹¹⁹ Mit Spitzmüller 2018, 525, kann hier eine „medienindifferente[.] Sicht“ angenommen werden, die sich dadurch auszeichnet, dass „der Wert [...] der bestimmten medialen Formen und materiellen Artefakten in bestimmten Kontexten zugewiesen wird“, vernachlässigt wird.

erscheint vor allem fraglich, wie zu(ver)lässig Einschätzungen sind, die sich einen historischen Vorstellungshorizont anzunähern versuchen. Allen möglichen Einwänden zum Trotz ist aber auch von einem Mehrwert auszugehen, sofern es gelingt, spezifische Vorstellungen oder Auffassungen, die in Bildern und Texten zum Ausdruck kommen, in sinnstiftende Zusammenhänge einzuordnen. Nicht zuletzt wird das erste Analysekapitel belegen, welcher großen Aufwand die Produzierenden bei der Herstellung des Kodex betrieben haben, angesichts dessen es unvorstellbar erscheint, dass sie in ihm nicht in erster Linie ein nützliches und sinnvolles Vermittlungsangebot sahen.¹²⁰ Zwar kann die historische Distanz nicht überwunden werden, aber immerhin kann eine intensive Auseinandersetzung mit dem Produktionsprozess erfolgen, bei dem die vielfältigen bildlichen Darstellungsprinzipien zunächst extrahiert werden.

Ideengeschichtlich ist die ‚Vorstellung‘ unter anderem mit dem Begriff der Repräsentation verbunden.¹²¹ Repräsentationen zeichnen sich gemäß Schürmann durch zwei wesentliche Aspekte aus: 1) Sie besitzen immer einen ‚Objektbezug‘, da sie ‚etwas vergegenwärtigen, das sie selbst nicht sind‘, und 2) sie vermitteln ‚an den Schnittstellen von Geist-Selbst-Relationen wie von Geist-Welt-Relationen‘.¹²² Die mediale Qualität von Repräsentationen tritt deutlich vor Augen: Sie machen etwas sichtbar, das nicht durch eine konkrete Ähnlichkeit zum Dargestellten charakterisiert ist und vor dem Hintergrund der Selbst- und Welterfahrung von den Rezipierenden verstanden werden kann. In diesem Sinne ist der Begriff der Repräsentation auch ein Schlüsselbegriff der mediävistischen Germanistik, um inszenatorische Strategien und die Wahrnehmungspraktiken der höfischen Gesellschaft auszuloten.¹²³ Höfische Repräsentation setzt eine stofflich-mediale Erscheinungsform und einen gemeinsamen Interaktionsrahmen voraus, damit sichtbar wird, was selbst nicht anwesend ist oder sein kann. Da die Betrachtenden aber Erfahrungen mit dem Modus der Medialisierung haben, ist es ihnen möglich, diese zu erkennen und zu deuten.¹²⁴ Höfische Repräsentationen bedürfen damit konstruktiver Bemühungen eines produzierenden wie rezipierenden Bewusstseins, das die Wahrnehmungsangebote jeweils in sinnvolle Zusammenhänge stellt. Damit sind Repräsentationen gekennzeichnet durch einen Mangel, der in der Vorstellung der Produzierenden und der Rezipierenden kompensiert wird.¹²⁵ Repräsentation ist eine Form der

¹²⁰ Schürmann 2018, 9: „Vorstellungen nehmen durch darstellerische Verfahrensweisen des Bewusstseins erst eine wahrnehmbare Gestalt an und Darstellungen spiegeln und stiften durch mediale Verkörperungsprozesse hindurch Sichtweisen auf die Welt.“

¹²¹ Vgl. Schürmann 2018, 79-100. – Anders Belting 2007b, 50; vgl. dazu Kap. 3.1.2.

¹²² Schürmann 2018, 84.

¹²³ Grundlegend dazu Wenzel 1988 sowie Wenzel 2005.

¹²⁴ Vgl. dazu Wenzel 2009, 97f.

¹²⁵ Schürmann 2018, 146: „Medien liegen den Interpretationspraktiken dispositionell zugrunde, indem durch sie

Medialisierung, die bedingt wird durch Prozesse des Vorstellens und Darstellens.

Übertragen auf die kippende Figur aus dem Bildbeispiel fol. 7v der Hs. D bedeutet dies, dass die Produzierenden mit der Anlage einer diagonalen Figur möglicherweise eine räumliche Übergangssituation vor Augen hatten, die sie im Rückgriff auf ihre visuellen Erfahrungen für diesen Zusammenhang als plausible Repräsentation eines Dienstverhältnisses ansehen. In diesem Fall ist eine mentale Operation anzunehmen, bei der die Produzierenden ihre Vorstellungen vom Darzustellenden reflektieren und gemäß der Darstellungsabsicht umsetzen.¹²⁶ Ungesichert bleiben jedoch die mentalen Operationen, die die Auswahl der bildlichen Darstellung begründen.

Eine Möglichkeit, sich der repräsentativen Logik der Wahrnehmungsangebote im Bildzyklus anzunähern, sehe ich darin, den Blick auf spezifische Ähnlichkeiten in den sich wiederholenden Figurationen im Kodex zu richten. Als Figurationen sind die bildlichen Resultate von Vorstellungs- und Darstellungstätigkeiten der Produzierenden zu verstehen. Der Begriff Figuration ist nicht auf einen (körperzentrierten) figürlichen Bezug festgelegt, sondern offen für alle bildlichen Formen zur Ausstellung von Sichtbarkeiten.¹²⁷

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die Erfassung der Auswahl und Anordnung der Bildfiguren in ihrem Verhältnis zueinander und in Bezug zum Raum.¹²⁸ Für die systematische Erhebung spielen formalästhetische Ähnlichkeiten eine entscheidende Rolle, da ihnen womöglich auch ähnliche Vorstellungen der Malenden zugrunde liegen, die faktisch vergleichbare Indizien liefern, die wiederum interpretierbar sind. In der Zusammenschau schärfen die Ähnlichkeiten und Unterschiede den Blick für die repräsentativen Darstellungsprinzipien, denen die Malenden unbewusst oder bewusst bei der Anlage der Bilder folgten. Es wird deutlich werden, dass die Interpretation der bildlichen Wahrnehmungsangebote eine Perspektive auf das Werk eröffnet, die die bisherigen literaturwissenschaftlichen Einschätzungen der Handschrift zu bereichern vermag.¹²⁹

hindurch ‚etwas als etwas‘ perspektiviert wird, das sonst unvernünftig bliebe. Und sie sind in der einen oder anderen Weise gleichzeitig präsent und absent, opak und transparent, sie machen sich selbst unsichtbar, aber gerade darin durchsichtig auf das Vermittelte.“

¹²⁶ Vgl. Schürmann 2018, 31. An anderer Stelle weist sie auf die „Dialektik von Abbildung und Konstruktion“ hin, die spezifisch für den Begriff der Repräsentation ist (ebd., 81).

¹²⁷ Nach Boehm 2007, 30, sind unter dem Begriff der ‚Figuration‘ alle auf den Bildgrund aufgetragenen Formen und Farben zu fassen, die eine ikonische Differenz markieren.

¹²⁸ Anders Didi-Huberman 1995, 10, der die moderne Auffassung von der Figuration, dem mittelalterlichen Verständnis der Produzierenden gegenüberstellt: „Eine Sache zu figurieren heißt heute für jedermann, den sichtbaren Aspekt dieser Sache wiederzugeben. Für Fra Angelico und die religiösen Denker seiner Umgebung hingegen hieß es, sich vom äußeren Aspekt zu entfernen, ihn zu verschieben und einen Bogen um die Ähnlichkeit und die eindeutige Bezeichnung zu machen.“

¹²⁹ Dadurch soll der Einsicht Rechnung getragen werden, die in den fortschreitenden Debatten „um die Rolle des Autors, um die Relevanz von Oralität, Körper und Ritual in der mittelalterlichen Kultur“ gewonnen wurde (Groos/Schiewer 2004, 7). Deren Bedeutung, wie die Herausgebenden des Bandes „Kulturen des

1.2 Forschungsstand

Die wissenschaftliche Rezeption der Hs. D nimmt bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihren Anfang.¹³⁰ Doch noch um die letzte Jahrtausendwende beklagt Strohschneider den „wenig eindrucksvollen [...] aktuellen Stand der Forschung“.¹³¹ Seitdem häufen sich Untersuchungen, die das Werk in literatur- und/oder kulturwissenschaftlichen Kontexten erörtern.¹³² Zusammengenommen dokumentieren die Arbeiten ein mehr oder weniger kontinuierliches Interesse an der Herkunft und den Überlieferungsumständen der Handschrift,¹³³ des bewertenden Vergleichs mit den übrigen Textfassungen nicht zuletzt für editorische Zwecke,¹³⁴ der Funktion und Interpretation des Werks oder seiner Teile¹³⁵ sowie an den Vermittlungsleistungen des Bildzyklus.¹³⁶

Die Forschungsergebnisse werden im Folgenden im Hinblick auf die Untersuchungsschwerpunkte gebündelt. Dabei gilt es, das Augenmerk immer wieder auf die disziplinübergreifende Herangehensweise zu richten, die eine hierarchische Beziehung zwischen den Bildern und dem Text stiftet.¹³⁷ Da sowohl die literatur- als auch die kunsthistorischen Erörterungen bislang vom Vorrang des Textes bei der Fertigung des Werks ausgehen.¹³⁸

1.2.1 Editionen als Motor der wissenschaftlichen Rezeption

Beleuchtet wird zunächst die wissenschaftliche Praxis der Handschriftenedition zwischen dem 19.-20. Jahrhundert anhand der insgesamt sechs, sehr unterschiedlichen Editionen der Hs. D.¹³⁹ Den Auftakt bildet die Ausgabe von Oetter, der 1802 unter dem Titel „Wernher eines Geistlichen im zwölften Jahrhundert Gedicht zur Ehre der Jungfrau Maria“ den Text sowie eine

Manuskriptzeitalters“ anmerken, ist für „den Umgang mit den Objekten mittelalterlicher Kultur [...] theoretisch weit entwickelt, aber an den Artefakten mittelalterlicher Kultur nur unzureichend geklärt“ (ebd.).

¹³⁰ Oetter 1802, Kugler 1853.

¹³¹ Strohschneider 2003, 608.

¹³² Schubert 2009, Schmitt 2012, Quast 2014, Ziegeler 2017.

¹³³ Zuerst Kugler 1853. Die überlieferten Entstehungsumstände sowie Provenienzforschung sind auch in der Gegenwart noch Bestandteil von Forschungsarbeiten. Vgl. dazu Kap. 1.2.1.2.

¹³⁴ Zuletzt Schröder 2003 und Hellgart 2011, dort auch die Dokumentation der textkritischen Forschungsarbeiten.

¹³⁵ Henkel 2000, Henkel 2014, Düwel 2001, Curschmann 2009, Schubert 2003, Schubert 2009, Schmitt 2012, Quast 2014, Strohschneider 2003, Ziegeler 2017.

¹³⁶ Messerer 1979, Radaj 2001.

¹³⁷ Die Verschränkung von Text und Bild manifestiert sich ikonographisch (Kugler 1853, Radaj 2001), als Beziehung zwischen Spruchbandtext und Bild (Henkel 2000) oder im sprachlichen Ausdruck (Messerer 1979). – Bisher ist mir für die Hs. D keine Arbeit bekannt, die nicht die Dominanz des Textes über das Bild ausstellt.

¹³⁸ Exemplarisch sei hier auf Henkels Einschätzung verwiesen, dass die Bildeinfügungen in den Handschriftentext das Ergebnis eines experimentierenden Vorgehens der Produzierenden sind, denen erst zum Ende ihrer Arbeit eine ästhetisch ansprechende Zusammenstellung gelingt (vgl. Henkel 2014, 31f). – Auch Radaj stützt sich in ihrer kunsthistorischen Arbeit auf den Text, um zu dem Schluss zu kommen, dass zahlreiche Bilder die Marienikonographie erheblich erweitern. Vgl. Radaj 2001.

¹³⁹ Oetter 1802, Hoffmann von Fallersleben 1837, Weissbrodt 1857, Uhland 1866, Degering 1925, Wesle 1927.

Auswahl von sechs illuminierten Kupferstichen, die nach den Bildern der Handschrift gefertigt wurden, herausgibt.¹⁴⁰ Er kommt nicht umhin, auf die künstlerischen Feinheiten der Bilder hinzuweisen und sein Urteil durch sachkundige, anonyme Bewunderer abzusichern.¹⁴¹ Im Vorwort legt er überdies die historischen Besitzverhältnisse sowie die daraus für ihn persönlich gewachsene Verantwortung für eine Veröffentlichung dar.¹⁴²

Oetter schließt aus dem Einband, dass sich die Handschrift ehemals in einer königlichen Bibliothek befand.¹⁴³ Der Verbleib des Einbandes sowie eines (Vorsatz-?)Blattes mit einer lateinischen Kurzbeschreibung sind ungeklärt.¹⁴⁴ Die Erneuerung des Einbandes muss kurz nach der Mitte des 19. Jhs. erfolgt sein¹⁴⁵ und damit in einer Zeit, in der das Aufknüpfen von Handschriften durch wissenschaftliche und ökonomische Interessen angetrieben wurde.¹⁴⁶

Die Begeisterung für und das Interesse an der mittelhochdeutschen Sprache und Literatur waren

¹⁴⁰ Oetter 1802. Die Reproduktionen der Bilder werden auf gesonderten Blättern nachträglich eingeklebt. Es handelt sich um die folgenden Zeichnungen: Joachim reitet in die Wüste (Oetter Fig. 1, Seite 21/Hs. D fol.10v), der Engel verkündet Anna die Geburt eines Kindes (Fig. 2/fol.12v), Annas Unterredung mit der Magd (Fig. 3/fol. 14r), Joachim klagt dem Engel von seinem Leid (Fig. 4/fol. 15r), Geburt Mariens (Fig. 5/fol. 20v), Marias Tempelweihe (Fig. 6/fol. 21v). – Oetter 1802, XI, „bedauert“, dass „nicht die wichtigen Gemälde [...] in Kupfer gestochen worden [sind].“ Diese Einschätzung teilt Kugler 1853, 26, Anm. 8. – Welche ‚Gemälde‘ indes von Oetter als relevant eingeschätzt wurden, bleibt unklar. Ausgeschlossen werden können konservatorische Auswahlkriterien im Gegensatz zu pragmatischen: Die Bilder in Oeters Ausgabe entstammen alle dem ersten *liet*. Vereinzelt wurden Verwischungen ausgebessert, doch nicht konsequent wurden beschädigte Blätter ausgewählt. Die Reproduktionen zeichnen sich durch die Farbigkeit illuminierten Kupfertafeln und den punktiert-gestochenen Duktus aus. Die Gesichtszüge der Figuren erscheinen allesamt stark verfeinert. Die Bildbeischrift von jüngerer Hand (Fig. 1/fol. 10v) wird übernommen, ebenso Verschreibungen sowie Korrekturen des Spruchbandtextes (Fig. 2/fol. 12v).

¹⁴¹ Oetter 1802, XI-XII: „Es hat 179 Seiten und 84 Gemälde an welchen geschickte Maler die vortreflichen Farben, besonders die rothe bewundert und gesagt haben, dass man ietzt das Feuer bei derselben nicht mehr haben könne. [...] Alle Kenner, welche diesen codicem bei mir in Augenschein genommen, haben die Schönheit desselben bewundert.“ – Die von mir ermittelte Anzahl der Bilder beträgt 85 inklusive der zwei ganzseitigen Federzeichnungen zu Beginn des Werks. Die Zählung deckt sich mit den Angaben von Radaj 2001, 12; Henkel 2000, 248 und Messerer 1979, 448. Abweichende Angaben – 86 Bilder – ermitteln Schubert 2003, 570, sowie Curschmann 2009, 18.

¹⁴² Die Besitzverhältnisse verfolgt er bis in 17. Jh. zurück: Johann Schilter (1632-1705), Heinrich Christian Reichsfreiherr von Senckenberg (1704-1768) und Samuel Wilhelm Oetter (1720-1792), Vater von F. W. Oetter, mit dessen Ableben dem Sohn die Aufgabe zufällt, die Handschrift zu veröffentlichen (vgl. Oetter 1802, V-VIII). – Die Reihung der Besitzer muss möglicherweise um Krafft erweitert werden, um den Vermerk in einem Bibliothekskatalog (Krafft'sche Bibliothek in Ulm) in die Provienggeschichte zu integrieren, statt etwa eine weitere bebilderte Handschrift zu vermelden. Vgl. dazu Graf 2012.

¹⁴³ Oetter 1802, XII, führt zum Einband aus: „Mit einem doppelten Adler von Gold bezeichnet mit der Kaiserlichen Krone [...] wie die Krone, mit welcher K. Carl IV. auf Münzen und sonst abgebildet wird [v]ielleicht [...] ein Beweis, dass es ehehin in einer Kaiserlichen Bibliothek gewesen ist.“

¹⁴⁴ Kugler 1953, 29, beschreibt den Einband noch. Spätestens 1857 befindet sich die Hs. D im Besitz der Königl. Bibliothek Berlin: vgl. dazu die Vorrede von Brühl in der Ausgabe von Weissbrodt 1857, V. – Feifalik 1860, XII, Anm. 1, sieht den Verlust des Vorsatzblattes im Zusammenhang mit einem „neuen Einband“, dabei wurde auch die erste Seite auf den Deckel geklebt, und eine handschriftliche Notiz verschwand. Hoffmann von Fallersleben macht keine Angaben darüber. Angemerkt sei schließlich, dass er seine Ausgabe nach einer Abschrift von von Nagler vorgenommen hat, in dessen Besitz sich die Hs. D längere Zeit befand (vgl. dazu Feifalik 1860, XIII). Wahrscheinlich wurde der Einband im Zeitraum der Besitzerwechsel von Oetter zu von Nagler ausgetauscht. Dass dem Kunsthändler und Sammler von Nagler eine Schlüsselrolle in diesem Zusammenhang zukommt, ist anzunehmen, aber nur durch weitere Nachforschungen zu sichern, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zielführend sind.

¹⁴⁵ Anders Radaj 2001, 13, die angibt, dass die Erneuerung des Einbandes im 19. oder 20. Jh. erfolgte.

¹⁴⁶ Vgl. dazu Kap. 2.3.2.1.

bereits am Ende des 18. Jahrhunderts in der europäischen Gelehrtenkultur etabliert.¹⁴⁷ Oetters Edition ermöglicht also einer bibliophilen Rezeptionsgemeinschaft die Kenntnis des Textes. In diesem Sinne sind auch die gelegentlichen Übersetzungen im Fußnotenfeld zu bewerten, die von Oetter vorgeschlagen werden, um das Leseverständnis zu erleichtern.¹⁴⁸ Zwar spielt die Ausgabe für die beginnende systematische Erschließung des mittelhochdeutschen Wortschatzes allenfalls eine untergeordnete Rolle, doch erweist sie sich insgesamt als ein früher Versuch, den Text in der Wahrnehmung der Philologen zu platzieren.¹⁴⁹ Unvorhergesehen ist hingegen die Bedeutung seiner Edition für die alsbald einsetzende Identifikation weiterer Fragmente der Textgruppe.¹⁵⁰ Die Auffindung und Bestimmung jedes neuen Überlieferungszeugen geht einher mit der Veröffentlichung auch fragmentarisch überlieferter Texte in Anzeigern und Zeitschriften, gefolgt von gelegentlich kontroversen Diskussionen, die die Nähe des Textzeugen zu einem vermeintlichen Autographen erörtern oder seinen Wert für einen autornahen Text einschätzen.¹⁵¹

Die Entstehungszeit der Hs. D leitet Oetter (falsch) aus dem Epilog ab.¹⁵² Spätestens mit der Auffindung weiterer Textzeugen wurde klar, dass diese Angabe zu korrigieren war.¹⁵³ Er verzichtet auf eine Zählung der Blätter oder Verse und setzt die Verse – wohl der Lesbarkeit wegen, aber ohne Angabe von Gründen – ab. Offensichtlich verlangt die Edition den Rezipierenden mit einem wissenschaftlichen Interesse ein hohes Maß an Selbsttätigkeit ab.¹⁵⁴

¹⁴⁷ Anschauliche Ausführungen zur Entwicklung der philologischen Wissenschaft und ihren Tendenzen zwischen philologischer Systematisierung, Bewahrung und Herstellung literarischer Texte bietet Röcke 2010, 51ff.

¹⁴⁸ Dem Interesse am mhd. Wortschatz entspricht er mit der durchgängigen numerischen Erfassung unbekannter Wörter oder Wortgruppen, für die er im Fußnotenfeld teilweise mittelmäßige, dem Zeitgeist entsprechende Übersetzungsvorschläge angibt. So übersetzt er *wider heim* mit „in das Vaterland“ (Oetter 1802, 2), gemeint ist hingegen das Reich Gottes. Aus der (falschen Abschrift) *froue gozze* wird die „göttliche Frau“ (Oetter 1802, 4).

¹⁴⁹ Oetter 1802, V-VI, selbst beklagt die mangelnde Berücksichtigung der Hs. D für das „Glossario germanico medii aevi“.

¹⁵⁰ Docen 1807, 103-108, verkündet 1807 den Fund des ersten Fragments (B), dessen Bestimmung ihm wegen der Ähnlichkeiten zum Text der Oetter-Ausgabe gelingt. Einige Jahre später identifiziert Mone 1837, 164, das erste Fragment des Codex dissicus C (b) ebenfalls aufgrund seiner Kenntnis der Oetterschen Edition.

¹⁵¹ Vgl. Docen 1807, 104, Keinz 1869, 297, sowie Bartsch 1886, 3, Wesle 1925, 151f., Pretzel 1938, 73. Bei der Einschätzung des textkritischen Werts und der Herstellung des „echten Wortlautes“ konnte – kaum überraschend – keine Übereinstimmung erzielt werden. Vgl. Wesle 1925, 152; seine Einschätzung teilt Gärtner 1974, 103ff. – Grundsätzlich stellt Müller 1999, 149-153, den Sinn und Wert derartiger Bemühungen im Hinblick auf die mittelalterlichen Überlieferungsbedingungen in Frage. Dennoch reißt der Wille zur Einschätzung der Fragmente bezüglich ihrer Nähe zum Original nicht ab. Dies veranschaulichen exemplarisch die Ausführungen von Schröder 2003, 73. Mit Betonung des „text- und literaturgeschichtliche[n] Interesse[s]“ und der „Varianz der Handschriften“ befürwortet zuletzt Hellgardt 2011, 2, die synoptische Zusammenstellung der Textzeugen in einem Paralleldruck.

¹⁵² Oetter 1802, IX, ermittelt aus dem Epilog das Jahr 1159; vgl. Vv. 5111-5126. Richtig ist das Jahr 1172, die Angabe gilt aber nicht für die Hs. D. Vgl. dazu Kap. 2.2.1.

¹⁵³ Kugler 1853, 27-30, vertritt frühzeitig die These, dass es sich bei der Hs. D nur um eine Kopie nach dem Original handeln kann und gibt als Entstehungszeit um 1200 an. Vgl. dazu auch Kap. 1.2.1.2.

¹⁵⁴ So besitzt das Grimm-Zentrum der Humboldt-Universität zu Berlin eine Ausgabe aus dem Besitz der Brüder Grimm, in der handschriftlich die Verse gezählt und in Fünferschritten jeweils vor dem Vers angegeben wurden. Es finden sich akribische Korrekturen des Textes, Markierungen oder Durchstreichungen von falschen Übersetzungen. Vgl. Oetter 1802, 4, 7, 10, 14, 20 usw.

Die Absetzung der Verse des fortlaufend geschriebenen Textes der Hs. D prägt sich dennoch dem Erscheinungsbild zukünftiger Editionen ein.

Als bald genügte Oetters Edition – mit ihren zahlreichen Verschreibungen, flüchtigen Übersetzungen und dem Fehlen jeglicher Zählung – nicht mehr den philologischen Ansprüchen. Dies ist möglicherweise auch der Beweggrund für Hoffmann von Fallersleben, im Jahr 1837 einen Neuabdruck vorzunehmen.¹⁵⁵ Die „bessere und genauere“¹⁵⁶ Edition erweist sich mit kleinen Einschränkungen als annähernd diplomatischer Abdruck: Diakritische Zeichen sowie Ligaturen der Hs. D sind wiedergegeben (von Oetter weggelassen bzw. diphthongiert); uneinheitlicher geht Hoffmann von Fallersleben bei den Abbrüviaturen vor und fügt darüber hinaus – wenngleich nicht nach der Hs. D – Kommata und Punkte ein, die Oetter ebenso gegen den Handschriftentext nur am Ende eines vollständigen Absatzes verwendet hat.¹⁵⁷ Die typographische Entscheidung, den Text nach Verspaaren und nicht nach einzelnen Versen wie Oetter abzusetzen, könnte die Bemühung dokumentieren, die Ausgabe dem Schriftbild der Hs. D anzupassen.¹⁵⁸ Zudem zeigt sich Hoffmann von Fallersleben besonders beflissen bei der Einfügung von Referenzen: Er unternimmt die Zählung der Verspaare, die allerdings auf jeder Seite neu beginnt und ermöglicht damit Zitationen, die auf den Seiten- und Versangaben seiner Edition basieren. Zudem referenziert er zu Beginn entsprechender Zeilen Oetters Ausgabe durch die Angabe von fett gedruckten und in Klammern den Versen vorangestellten Seitenzahlen, bisweilen korrigiert er auch dessen fehlerhafte Lesungen.¹⁵⁹ Hoffmanns Referenzsystem befriedigt den wissenschaftlichen Anspruch der Philologen, doch eine Bezugnahme auf die Hs. D durch Blatt-, Seiten-, Vers- oder Zeilenangaben ist nicht intendiert. Seine numerischen, indexikalischen Bemühungen sind orientiert an der verfügbaren Edition des Textes. Zwar finden sich im Fußnotenfeld der Ausgabe Bildnummern und Transkriptionen der Spruchbandtexte, die die Ausstattung der Handschrift D in Erinnerung rufen, dieses originäre Alleinstellungsmerkmal der Hs. D ist dabei aber auf einen Nebenschauplatz verwiesen. Immerhin eröffnete die Wiedergabe der Bildinschriften findigen und gewillten Rezipierenden

¹⁵⁵ Hoffmann von Fallersleben 1837, 147-212.

¹⁵⁶ Bartsch 1886, 3.

¹⁵⁷ Die Schreibenden der Hs. D setzten jeden Vers durch einen Punkt ab, auch Doppelpunkte kommen zum Einsatz. Der Einsatz der Zeichen erleichtert die Erfassung des Textes während der Lektüre und folgt nicht syntaktischen, sondern rhetorischen Prinzipien. Vgl. zur Zeichensetzung in mittelhochdeutschen Handschriften Schneider 2014, 91.

¹⁵⁸ Hoffmann von Fallersleben ediert in seinen Fundgruben weitere mittelalterliche Texte, die er entweder nach Versen oder Verspaaren absetzt, was eine bewusste Entscheidung für den Druck der jeweiligen Texte nahelegt. – Annähernd alle bislang aufgefundenen mittelalterlichen Textzeugen der *Driu liet* weisen jedoch unabgesetzte Verse auf. Einzig in Hs. A wechselt der Schreiber erst auf dem dritten Blatt von abgesetzten Versen zur durchgängigen Schreibung. Hs. A war 1802 sowie 1837 jedoch noch nicht bekannt.

¹⁵⁹ Vgl. Hoffmann von Fallersleben 1837, 165, dort Anm. 3; 173, Anm. 1; 190, Anm. 1.

die Möglichkeit, mehr oder weniger gezielt mit der Edition und der Handschrift zu arbeiten, sofern eine derartige Handhabung notwendig war.¹⁶⁰ Dass die Verbindung zwischen Manuskript und Edition allerdings derart angelegt ist, scheint fraglich, zumal sich die numerischen Bildangaben nicht mit der Zählung in der Hs. D decken.¹⁶¹ Darüber hinaus ist auffällig, dass Hoffmann von Fallersleben die Ausführung der mehrzeiligen und farbigen Initialen durchgängig mit großen Anfangsbuchstaben wiedergibt und auch andere Großschreibungen aus der Hs. D übernimmt, ohne jedoch die gliederungsspezifischen Unterschiede deutlich zu machen.

In kurzer Folge erschienen weitere Editionen, die andere Rezeptionsinteressen ansprechen: zunächst 1857 Weissbrodts neuhochdeutsche Übersetzung des Textes,¹⁶² 1866 gefolgt von Uhlands Nacherzählung des Inhalts,¹⁶³ darauf 1925 Degerings neuhochdeutsche Übertragung mit den Reproduktionen sämtlicher Bilder.¹⁶⁴ Alle drei wenden sich offenbar an einen „größeren Leserkreis“¹⁶⁵ und stehen in der Tradition historisierender Konversationsobjekte für eine gelehrte oder interessierte Öffentlichkeit. Weissbrodts Übersetzung ist weitgehend in Vergessenheit geraten, obwohl sie im Gegensatz zu den gelegentlich sehr umständlichen Formulierungen der Degeringschen Ausgabe einen gründlich übersetzten und durchaus lesbaren Text präsentiert. In erster Linie wird Degerings Übertragung aber wegen der Bildreproduktionen geschätzt und genutzt.¹⁶⁶ Seine Ausgabe ist in Format und Layout der Hs. D nachempfunden, jedoch führt der durch die Übersetzung aufgeblähte Textteil zu enormen Verschiebungen der Initial- und Bildanlage.¹⁶⁷ Darüber hinaus sind eigenmächtige

¹⁶⁰ Die Verse geben – soweit erkennbar – den genauen Wortlaut der Spruchbandtexte wieder. Alle Bilder ohne Spruchband sind lediglich numerisch erfasst, wodurch der Spruchbandtext zur einzigen Orientierungshilfe wird: vgl. Hoffmann von Fallersleben 1837. – Die erste zusammenfassende Übersicht der Spruchbandtexte erstellt Henkel 2000, 255-267.

¹⁶¹ Zwar gibt Radaj 2001, 12f., an, dass die Bilder mit Ausnahme der ersten beiden eine „moderne Nummerierung“ aufweisen. Diese konnte ich bei meiner Autopsie der Hs. D jedoch nicht durchgängig feststellen. Dagegen spricht auch, dass Hoffmann von Fallersleben 1837, 10, die beiden ersten ganzseitigen Bilder mitzählt. Damit entspricht die von Radaj aufgefundene Zählung nicht den Bildnummern der Edition.

¹⁶² Weissbrodt 1858. – Die neuhochdeutsche Übertragung orientiert sich zwar stark am mittelhochdeutschen Text, war für Philologen aber kaum von Interesse. Der vollständige Verzicht auf Anmerkungen oder Verszahlen ist ein weiterer Grund dafür, dass die Ausgabe kaum Beachtung fand.

¹⁶³ Uhland 1866, 14-26, reduziert den Umfang des Textes durch verkürzende Nacherzählung und bietet eine gute Möglichkeit für einen inhaltlichen Schnellüberblick.

¹⁶⁴ Degering 1925.

¹⁶⁵ Degering 1925, V. Degering referiert im Vorwort knapp die zeitgenössische philologische Diskussion um das Verhältnis der Hs. D zum Original, sein Resümee von Kuglers Einschätzung der Hs. D als „Originalniederschrift“ (ebd., VIII) ist jedoch falsch. Kugler sah in der Hs. D stets die Kopie eines bebilderten Archetypus. Vgl. dazu Kap. 1.2.1.2.

¹⁶⁶ Auf Degerings Ausgabe für die Interpretation der Bilder greifen Messerer 1979, Clausberg 1991 sowie Henkel 2000 und Henkel 2014 zurück. Henkel gibt an, 1993 eine „Autopsie“ der Handschrift D vorgenommen zu haben, empfiehlt aber (eventuell der besseren Zugänglichkeit wegen?) die „farbige[n] Reproduktionen“ bei Degering noch zu einem Zeitpunkt, als bereits das Digitalisat sowie die Mikrofiche-Edition von Radaj vorliegen. Henkel 2014, 25ff., Anm. 42 sowie 50.

¹⁶⁷ Exemplarisch: bei Degering stehen sich Bilder (Jakobs Traum/Ringkampf; fol. 6r/v) auf den aufgeschlagenen

Veränderungen und die Tilgung von Rezeptions- und Produktionsspuren zu beklagen.¹⁶⁸

Nur zwei Jahre nach Degering besorgt Wesle¹⁶⁹ einen Parallelabdruck der Handschriften D und A sowie der Fragmente C, E, F, B/G¹⁷⁰ und löst endgültig Hoffmanns Ausgabe für die philologische Arbeit mit den *Driu liet* ab. Wesles ambitionierter Versuch, aus den Fragmenten die „Originalfassung“¹⁷¹ herzustellen und Abhängigkeiten zwischen den einzelnen Textzeugen aufgrund des Wortlautes zu rekonstruieren, veranschaulicht die philologische Konzentration auf die textkritische Arbeitsweise.¹⁷² Wesle versammelt in seiner Ausgabe alle Angaben zu bereits edierten und bis dahin bekannten Fassungen¹⁷³ und wählt ein Layout, das auf begrenztem Raum dem Nebeneinander von drei Fassungen gerecht wird und das Referenzieren der Verse ermöglicht. Vielfach unterschlägt er die skriptographische Eigenarten der einzelnen Textzeugen oder verändert die Schreibungen, exemplarisch dafür die Anfangsbuchstaben von Personen- und Ortsnamen, die er durchgängig großschreibt.¹⁷⁴ Die unterschiedlichen Stufen der Initialgliederung reduziert er auf gleichförmig fett gedruckte Großbuchstaben,

Seiten gegenüber, während sie in der Hs. D auf der Vorder- und Rückseite eines Blattes angebracht wurden: vgl. Degering 1925, 12-13. Dem entgegen werden einige tatsächliche Gegenüberstellungen der Bilder in der Hs. D (fol. 39v/40r) insbesondere auch am Ende des Werks nicht berücksichtigt. Vgl. ebd., 95f. Die rechts- oder linksseitige Bildanlage entspricht zumeist nicht der Hs. D; vgl. ebd., 21, 23, 32, 34, 36, 38, 47, 49, 64 sowie Hs. D fol. 9v, 11v, 14r, 15r, 16r, 17r, 20v, 21v, 27r. Ebenso weicht die Anbringung der Initialen vielfach ab. Vgl. ebd., 28-29 und Hs. D fol. 12v-13r. Zeilen über dem Bild werden zum Teil nicht wiedergegeben oder ergänzt. Vgl. ebd., 44, 66, 105 und Hs. D fol. 19v; 28r, 43v. – Die Abweichungen erschweren den Nachvollzug von Henkels (2014, 33f.) Überlegungen in Bezug auf die „Mikronarrative“, deswegen ist grundsätzlich von einer Benutzung der Degering-Ausgabe für materialästhetische Fragen abzusehen.

¹⁶⁸ Siehe dazu die Ausführungen von Radaj 2001, 15f.

¹⁶⁹ Wesle 1927. Eine zweite Auflage des Buches besorgt Fromm 1969.

¹⁷⁰ Alle Siglen sind in der angehängten tabellarischen Übersicht ab S. 240 aufgelöst. – Wesle führt die Fragmente B und G gesondert auf, es handelt sich aber sehr wahrscheinlich um zwei Pergamentstücke derselben Handschrift, die Änderungen des Schreibduktus sind wohl auf Ermüdungserscheinungen des Schreibers oder auf mehrere Schreiber zurückzuführen. Wesles Befund führt zur unterschiedlichen Bewertung der Fragmente für einen kritischen Text: Gärtner 1974, 116f., setzt B und G ins Verhältnis mit E und sieht einmal „nur graduell“ Unterschiede, im anderen Fall postuliert er mit Einschränkung eine Überlegenheit von E. Vgl. dagegen die Nachträge im Handschriftencensus, dass es sich um Fragmente der gleichen Handschrift handelt: www.handschriftencensus.de/1179 (letzter Zugriff 03.04.2023) sowie die entscheidenden Überlegungen von Bertelsmeier-Kierst 1999, 299ff., für die Zugehörigkeit zu einem Kodex. Die Einschätzung deckt sich mit meinem Befund, nach dem die gleiche Anlage der Schriftspiegel sowie die in B als auch in G vorfindlichen Spatien der unausgeführten Initialen, jeweils den gleichen Zeitpunkt des Abbruchs der Produktionskette dokumentieren.

¹⁷¹ Vgl. Wesle 1927, X. Die Fragmente gelten ihm als ursprünglichste Textzeugen für die Rekonstruktion eines autornahen Textes (vgl. ebd., VI). Bereits Brunier 1890, V, lancierte das Arbeitsfeld der Philologen Ende des 19. Jhs. mit den Worten: „Denn diese rekonstruktion musste das endziel aller auf diesen gegenstand gerichteten untersuchungen sein.“

¹⁷² Wesle 1927, X, rät: „Wer die Fragmente als Sprachdenkmäler studieren will, muss nach wie vor zu den älteren Abdrücken greifen.“ – Vgl. zur Wissenschaftspraxis seit dem Beginn des 19. Jhs. Kammer 2014, 32 sowie 37, der formuliert, dass diese nach „den Gesetzen der Logik und der Dialektik“ und nicht auf der Grundlage einer Beschäftigung mit der Materialität des Buches interpretiert.

¹⁷³ Unbekannt sind ihm bis dahin die Fragmente E (a) und W.

¹⁷⁴ Alle Namen des Textpersonals wie auch von Orten lässt Wesle mit einem Großbuchstaben beginnen. Eine Einheitlichkeit, die Hs. D nicht aufweist: Eigennamen beginnen nur gelegentlich und zumeist am Satzanfang mit einer Majuskel. Vgl. exemplarisch Wesle 1927, Vv.2149, und Hs. D fol. 38r, Z.17-20. Hs. D weist gelegentlich die durchgängige Schreibung von Maria in Majuskeln auf, die von Wesle nicht berücksichtigt wird. Vgl. Hs. D fol. 24r, Z. 19, fol. 28r, Z 1.

Anschlussmajuskeln hingegen sind klein gedruckt.¹⁷⁵ Ebenso fügt er moderne Satzzeichen ein.¹⁷⁶ Im Fußnotenfeld werden die Unleserlichkeiten, Varianten sowie gelegentlich die Lesarten der noch unedierten Fragmente abgedruckt.¹⁷⁷ Der dokumentierende Fußnotenapparat und die penibel erstellten numerischen Referenzen auf vorherige Veröffentlichungen¹⁷⁸ verdeutlichen nicht nur die akribische Auseinandersetzung mit den edierten Texten, sondern auch den Wert, den Wesle seinen Bemühungen für die Rekonstruktion eines Autortextes beimisst. Das Layout und die Normalisierung der Texte im Parallelabdruck zielen auf die Gegenüberstellung der Verse der Fragmente mit denen der vollständigen Handschriften.¹⁷⁹

Zwar hat sich das Vorhaben, einen autornahen Text zu rekonstruieren, mittlerweile als aussichtslos erwiesen,¹⁸⁰ doch gibt es immer noch Bemühungen, die einzelnen Textfassungen in einem aktualisierten Paralleldruck unterzubringen.¹⁸¹ Bis dahin ist Wesles Edition (oder die unveränderte Neuauflage durch Fromm) eine unerlässliche Grundlage für Verszitationen der *Driu liet* und insbesondere für die Hs. D.¹⁸² Früh zeigt sich, dass typographische Vereinheitlichung auch zu Fehlinterpretationen führen kann.¹⁸³ Mit dem Aufkommen

¹⁷⁵ Die drei sechszeiligen, in rot, blau und grün ausgeführten Initialen werden ebenso wie die zumeist zweizeiligen roten Initialen von Wesle nur als fett gedruckte Großbuchstaben hervorgehoben. Vgl. Initialen bei Wesle 1927, 3, 69, 147 sowie Hs. D fol. 2v, 23v, 50r. Auch die vierzeilige, rote *W*-Initiale fol. 5v wird von Wesle nur fett gedruckt und ohne Kommentar zu einem *B* korrigiert (vgl. ebd., 13). Gelegentlich fehlt der Fettdruck der Majuskeln, so fol. 13r (ebd., 35), oder Wesle druckt fett, obwohl die Majuskel in der Hs. D nicht rot und auch nicht zweizeilig ist, vgl. fol. 63v, Z. 8 und V. 3687. Die unausgeführten zweizeiligen Initialen ergänzt er gemäß den anderen Fassungen, vgl. ebd., V. 4659 und V. 4693 sowie Hs. D fol. 82v und fol. 83v.

¹⁷⁶ Kommata, Ausrufungs-, Frage- und Anführungszeichen finden sich nicht in der Hs. D. Vgl. Exemplarisch für Kommata Wesle 1927, Vv. 153-162, und Hs. D fol. 4v, Z. 9-15; Fragezeichen ebd., V. 697 sowie 703, und Hs. D fol. 14v, Z. 3 und 7; Ausrufungszeichen ebd., Vv. 511-514, und Hs. D fol. 11v, Z. 1-3; Anführungszeichen ebd., V. 553 und 588. sowie Hs. D fol. 12r, Z. 2 und Z 23.

¹⁷⁷ Vgl. Wesle 1927, XI. Wesles Anmerkungen im Fußnotenbereich sind ohne Vorlage des betreffenden Textzeugnisses nur schwer verständlich. Vgl. dazu Frag. B (Cgm 5249/2a) sowie die Wiedergabe bei Wesle 1927, 72, 74, 76, 78.

¹⁷⁸ Wesle entwickelt anhand der Fragmente und Hss. eine Zählung, die vollkommen unabhängig von einem existierenden Text ist und die den Versumfang des „Originals“ angeben soll. Seine Ausgabe bietet aber auch eine Zählung der „wirklich überlieferten Verse“ der Fragmente sowie Hss. Überdies fügt er die Verszählungen der Hss. von Hoffmann und Feifalik bei (vgl. Wesle 1927, XII).

¹⁷⁹ In einem vorab erschienenen Aufsatz begründet Wesle den Aufbau des geplanten Werks: Aufgrund von sprachlichen Übereinstimmungen ermittelt er die Beziehung zwischen den Hss. A, B, C, D, E, F und G und sieht in C jene Fassung, die seiner Auffassung von einem ursprünglichen Textzeugen nahekommt. Seine Einschätzung spiegelt sich auch in der Anordnung der Edition. Die Fragmente C werden vor den übrigen Fragmenten sowie den vollständigen Hss. bevorzugt und sind Grundlage der Verszählung (vgl. Wesle 1925, 151-179, bes. 168. Anderer Meinung ist Pretzel 1938, 65-82, der entgegen Wesle (1927, VII) im Fragment F den besten Textzeugen findet. Die Debatte setzt sich ohne die einheitliche Festlegung einer Bewertungsgrundlage fort: vgl. dazu Gärtner 1974, 116.

¹⁸⁰ Vgl. dazu Gärtner 1974, 103, weiter zum „alten Stand der Wernher-Kritik mit der eigentümlichen Gleichung: Fragmente = Original“ (ebd., 116). Gleichwohl unternimmt auch Gärtner den Versuch einer Hierarchisierung (ebd., 103ff.).

¹⁸¹ Hellgart 2011, Schröder 2003.

¹⁸² Dazu trägt auch die 2. Auflage, die Fromm 1969 besorgt, bei. Er nimmt keine konzeptionellen Änderungen vor, die einer materialphilologischen Fragestellung entgegenkommen. – Seit Gärtner 1974 mehren sich die Stimmen für eine Neuausgabe. Ihre Realisierung steht m.W. gegenwärtig nicht in Aussicht.

¹⁸³ Einen singulären Vergleich zu Beginn des 20. Jhs. zwischen der „Buchstabenform“ in den Fragmenten G und B

überlieferungsgeschichtlicher und kodikologischer Forschungsperspektiven etablierte sich in jüngeren editorischen Beiträgen eine systematische Wiedergabe der skriptographischen Besonderheiten der Überlieferungszeugen, die entweder typographisch im Schriftbild der Edition oder wenigstens als Hinweis im Fußnotenfeld verankert sind.¹⁸⁴ Die Ausgabe von Wesle verdient in dieser Hinsicht eine weitere Überarbeitung. Mit dem von der Jagiellonen-Bibliothek bereitgestellten Digitalisat der Hs. D und der 2001 durch Elisabeth Radaj herausgegebenen Mikrofiche-Edition¹⁸⁵ ist die Einsicht in das Werk grundsätzlich möglich. Jedoch präsentiert sich das Digitalisat – im buchstäblichen Sinne – *einseitig* und ahmt nicht das aufgeschlagene Buch nach.

1.2.1.1 Konsequenzen der Editionspraxis

Die editorische Praxis der wissenschaftlichen Rezeption zeichnet sich im 19. Jahrhundert durch textkritischen Eifer aus.¹⁸⁶ Deutlich werden Bemühungen, die ausschließlich die schriftsprachlichen Bedingungen der Texte betrachten¹⁸⁷ und die evidenten Unterschiede zwischen den Überlieferungszeugen der *Driu liet* ausblenden. Die materialphilologischen Besonderheiten der Hs. D und der Aufwand der primären Produzierenden¹⁸⁸ werden von den Editoren des 19.-20. Jahrhunderts nicht als wissenschaftlich bedeutsames Faktum wahrgenommen, sondern ausschließlich einer diskursivierenden Praxis untergeordnet.¹⁸⁹ Perspektivisch unterminieren die Editionen den materialphilologischen oder produktionsästhetischen Vergleich, da sie eine Einschätzung der Zusammengehörigkeit einzelner Überlieferungszeugen auf Basis des Wortlauts vornehmen und die Materialität als Paradigma der Handschriftenverwandtschaft ausblenden. Die editorischen Darstellungsverfahren bedienen ein wissenschaftliches Interesse und bestimmen die Grenzen

unternimmt Klapper 1908, 306. Haacke 1963, 147, notiert zum Fragment F, dass die fälschliche Wiedergabe von Kürzungszeichen in Wesles Ausgabe eine Neudatierung erforderlich mache.

¹⁸⁴ So Gärtner 1974, der den (Neu-)Abdruck der Fragmente G, F, E (a) und E (b) vornimmt und freie Spatien, Initialen (Höhe und Farbe), Pergamentschäden durch Zuschnitt oder Löcher sowie Korrekturen im Fußnotenfeld dokumentiert. In diesem Sinne auch Hellgardt 2011, 6-21, der Angaben zu Höhe und Farbe der Initialen macht.

¹⁸⁵ Radaj 2001.

¹⁸⁶ Eine kurze wissenschaftshistorische Aufarbeitung philologischer Verfahrensweisen entlang der „diversen Material- und Medienblindheiten“ formuliert Kammer 2014, 62.

¹⁸⁷ Vgl. zur Lachmannschen Methode und ihrem Einfluss auf Editionen Roloff 2003, 63-81. – Steinmetz 2005, 44, bewertet die philologischen Verfahren zur „systematische[n] Begriffsbildung und -bestimmung“ positiv, im Hinblick auf „allgemeinere[] Aussagen über epochen- und gattungsspezifische Gemeinsamkeiten und Unterschiede“.

¹⁸⁸ Unter primären Produzierenden fasse ich jene Personen zusammen, die für die Herstellung der Hs. D – von der Vorbereitung des Beschreibmaterials bis zur Ausführung von Texten, Bildern, Buchschmuck – verantwortlich waren und den Kodex konzipierten und produzierten. Sekundäre Produzierende sind dementsprechend alle Personen, die nach der Fertigstellung des Werks Eintragungen oder Verbesserungen vorgenommen und damit jüngere Spuren in der Materialität des Kodex hinterlassen haben. Vgl. dazu Kap. 2.4.1.

¹⁸⁹ Zur Editionstypographie und deren „subversive[r] Lenkungsfunktion bei der Lektüre“ vgl. Rahn 2014, 155.

der Wahrnehmung.¹⁹⁰ Dabei könnten die Beziehungen zwischen den einzelnen Textzeugen durchaus von einer differenzierten Auswertung materialphilologischer Faktoren profitieren.¹⁹¹ Aus diesem Grund unternimmt die vorliegende Arbeit eine Aufstellung der Gliederungs- und Einrichtungsprinzipien für die sieben Überlieferungszeugen der *Driu liet*:¹⁹² nicht zuletzt, da die Kenntnis der konzeptionellen Möglichkeiten, die anhand der einzelnen Fassungen erhoben werden können, den Blick für die außerordentlichen Bemühungen der Produzierenden der Hs. D schärfen.

1.2.1.2 Mutmaßungen über die Entstehung eines Archetypus und den Verfasser

Kunsthistorische, stilkritische und zuletzt paläographische Befunde weisen auf eine Entstehungszeit der Hs. D um 1220 hin.¹⁹³ Daraus ergibt sich ein Abstand von 50 Jahren zwischen der Verschriftung eines Archetypus und der Hs. D, wie sie gemäß den historisierenden Ausführungen anzunehmen ist.¹⁹⁴ Die Angabe findet sich ebenso im Epilog der Fassung A.¹⁹⁵ Für die Forschung sind jedoch vor allem die ‚unwürdigen Arbeitsbedingungen‘ und ‚beschämenden Zuständen‘¹⁹⁶ unter denen Wernher seine Arbeit verrichtet hat, von Interesse.¹⁹⁷ Nachzulesen sind diese ausschließlich in den jüngeren Fassungen A und C: Demnach erfolgte die Niederschrift (und womöglich auch die Übersetzung?) des vermeintlichen Archetypes im Jahr 1172 in einem Zeitraum von neun Monaten durch einen Priester Wernher und unter der strengen wie kritischen Aufsicht und Beratung des Priester Manegold.¹⁹⁸ Das heißt, mit einem Abstand von mehr als 150 Jahren zum Archetyp der *Driu liet* erzählen die jüngsten Fassungen von der mühevollen Arbeit. Dass der

¹⁹⁰ So kritisiert Wolf 2008, 10, dass zu Beginn des 20. Jh. sowie insbesondere seit den 1960er Jahren eine Handschriftenforschung, die zahlreiche „werk- und sachorientierte Monographien“ hervorbringt, kaum systematisierende Züge aufweist.

¹⁹¹ Dass materialphilologische Untersuchungen einen elementaren Beitrag für das Handschriftenverhältnis sowie die Überlieferungsgeschichte leisten, beweist Bumkes Arbeit über die Gliederungsprinzipien in den unterschiedlichen Fassungen des *Nibelungenliedes* und der *Klage* (vgl. Bumke 1996, 215-249).

¹⁹² Vgl. TAB. Ü, S. 240ff.

¹⁹³ Vgl. Radaj 2001, 8f., dort auch die entsprechenden Forschungsnachweise.

¹⁹⁴ Vgl. Vv. 5111-5124 (D), in denen welt- und kirchenpolitische Ereignisse erzählt werden, wonach die Dichtung im 13. Jahr nach Beginn des Schismas von 1159 um den Papst Alexander III. verschriftlicht wurde. – Ein Archetyp ist bislang nicht aufgefunden worden, er ist jedoch anzunehmen. Möglicherweise haben die Schreibenden der Hs. D die historischen Angaben zur Entstehungszeit von dort übernommen.

¹⁹⁵ Hs. A berichtet noch ausführlicher, so die Angabe von 22 Herrschaftsjahren Kaiser Friedrichs: vgl. Vv. 4851-4871 (Hs. A).

¹⁹⁶ Schröder 2003, 46.

¹⁹⁷ Die mehrfach paraphrasierten Zustände gehören mittlerweile zum Grundbestand der *Driu liet*-Forschung, vgl. dazu Schröder 2003, 45f., Henkel 2014, 19, sowie Ziegeler 2017, 111ff. – Die Mutmaßungen über einen „Zusammenhang Wernhers und Manegolds mit dem Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra“ (Henkel 1996, 4), die Kugler 1853 anstieß, führen letztlich nicht weiter, vor allem nicht in Untersuchungen zur Hs. D. Vgl. zum problematischen Bezugsgefüge von Autor und Werk grundsätzlich Müller 1999, 156-161.

¹⁹⁸ Jeweils im Epilog: Handschrift A (V. 4809-4831) und C (V. 5799-5821). – Zu den Bemühungen einer Identifikation der Personen im Umfeld des Augsburgers Klosters vgl. Klemm 1987, 57, sowie Faust 2011, 113.

Bericht im Epilog von A und C „Tatsachen mitteilt“,¹⁹⁹ bezweifelt Fromm nicht, doch ist die Feststellung in Ermangelung des Archetypus und aufgrund fehlender Belegstellen in älteren Fragmenten nicht zu sichern. Die Überlegung von Schröder, dass die Passage in der Hs. D nicht wiedergegeben ist, weil ein „späterer Kollege [sie aus Scham] gestrichen hat“,²⁰⁰ erscheint in diesem Sinne anachronistisch und ist für die Hs. D nur unter methodischen Vorbehalten von Bedeutung.²⁰¹ Naheliegender sind die von Ziegeler vorgetragenen Überlegungen zur Materialknappheit, die insbesondere am Ende der Fertigung der Hs. D zu einer „Reihe von Änderungen und Kürzungen im Text“²⁰² und eventuell zum Verzicht auf die Passage geführt haben konnten.

Möglicherweise sind die ausführlichen Epiloge der Fassungen A und C aber auch als Belege für den fortgeschrittenen Literarisierungsprozess anzusehen, bei dem es darum ging, bislang mündlich überliefertes Wissen zur Entstehung des Werks dauerhaft zu bewahren und durch die Aufwertung des Standes und Hinzufügung der persönlichen Entbehrungen nicht nur die Glaubwürdigkeit, sondern auch die Anerkennung für die Arbeit einzufordern. Dass der historisierende Absatz dabei nicht vor Übertreibungen zurückschreckte, um den Rezipierenden die Mühsal des Schreibens vor Augen zu führen, ist nur hypothetisch relevant.²⁰³ Im Gegensatz zu den jüngeren Fassungen A und C nennen die Schreibenden der Hs. D ausschließlich zu Beginn des zweiten Liedes den Autor: *der pfaffe heizet wernhere. der des lides began* (D Vv. 1242f.). Darüber hinaus finden sich keine Informationen über das persönliche Umfeld Wernhers. Die nachfolgenden Verse ordnen ihn jedoch in die Nachfolge des Evangelisten Matthäus ein.²⁰⁴ Bei den mehrfachen Hinweisen auf die Übersetzungstätigkeit handelt es sich womöglich um strategische Absicherungen, um die volkssprachliche Übertragung vor dem Hintergrund kanonischer wie apokrypher Schriften zu legitimieren.²⁰⁵ Dass Wernher in der Hs. D als Pfaffe und nicht als Priester vorgestellt wird, trifft sich mit der historischen Realität um

¹⁹⁹ Fromm 1969, XXII.

²⁰⁰ Schröder 2003, 44.

²⁰¹ Nemes 2011, 273f. weist zu Recht auf die mangelnde Unterscheidung „zwischen der Produktions- und Rezeptionsebene eines Textes“ in der Altgermanistik hin, was zu einer Fehlinterpretation aufgrund historisch unzutreffender Vorannahmen führen kann.

²⁰² Ziegeler 2017, 115.

²⁰³ Bezüge auf wohlwollende, klerikale Auftraggeber finden sich auch in der *Klage* B und gelten nach Wolf 2004, 328ff., als Historisierungsstrategien, die den Wahrheitsanspruch des Textes ausstellen. Vgl. zur zeitlichen und räumlichen Absicherung der *Nibelungenklage* als „Initiative“, um dem Text „das Gewicht historischer Wahrheit zu verleihen“, bereits Bumke 1996, 491-494.

²⁰⁴ Vgl. Vv. 1245-1256 (Hs. D).

²⁰⁵ Vgl. dazu die ausführliche Schilderung und Aufzählung der hebräischen wie lateinischen Bearbeiter und Förderer der Mariendichtung im Prolog D Vv. 77-222. Wie wichtig dem Verfasser die Einordnung in die theologische Tradition ist, wird auch an der mehrfachen Wiederholung der Namen *Matheus* (V. 128, V. 182, V. 200, V. 215) und *Jeronimus* (V. 125, V. 221) deutlich.

1200, in der Pfaffen als Literaturvermittler und -rezipienten gelten.²⁰⁶ Als mögliche Konsequenz der Materialvergessenheit der textkritischen Arbeit sind damit die wiederholt paraphrasierten Entstehungsumstände anzuführen, die in Untersuchungen der Hs. D zum festen Repertoire gehören, sowie auch die Festlegung auf einen Priester, der als Autor des Textes benannt wird.²⁰⁷

Frühzeitig vertrat Kugler die Auffassung, dass es sich bei der Hs. D um eine Kopie nach einem unbekanntem Original handelt.²⁰⁸ Kugler bemüht sich, zahlreiche Argumente für die Existenz einer bebilderten Vorlage aufgrund von Mal- oder Abschreibefehlern anhand der Hs. D zusammenzutragen. In der Existenz der Hs. D sieht Kugler einen Beleg für den Ehrgeiz und die außerordentlichen Fähigkeiten eines vielseitig begabten Genies.²⁰⁹ Doch entbehren seine Überlegungen eines Nachweises am hypothetisch angenommenen Original.²¹⁰ Das konzeptionelle Geschick bewertet er im Vergleich mit zeitnah entstandenen Bilderhandschriften.²¹¹ Als unverzichtbar – und aufgrund der älteren Fragmente grundsätzlich gesichert – erscheint aber eine Textvorlage, die den Produzierenden als Grundlage der Textabschrift zur Verfügung stand.²¹²

²⁰⁶ Vgl. dazu Green 1994, 140f. sowie 164. Die Überlieferungszeugen A und C bezeichnen Wernher zweimal als Priester, vgl. V. 1296, 5802 (C) und V. 1136, 4812 (A). – Green macht auch darauf aufmerksam, dass die *Driu liet* sich sowohl an Lesende als auch an Hörende richten und innerhalb der volkssprachigen Überlieferung den „take off“ für eine lesende und hörende Rezeption bezeugen (ebd., 300ff.).

²⁰⁷ Radaj 2001, 9; Schröder 2003, 43; Curschmann 2009, 10; Henkel 2014, 19.

²⁰⁸ Vgl. Kugler 1853, 27-30. Kugler sieht in der Handschrift D eine Kopie nach dem Archetypus der *Driu liet von der maget* und bezweifelt nicht, „dass (...) Scholasticus Werinher von Tegernsee“ sowohl für den Text als auch für die Bilder verantwortlich ist (ebd., 27).

²⁰⁹ Kugler 1853, 22-27, nimmt an, dass die Anfertigung des (verschollenen) Originals in Schrift und Bild in der Hand des Wernher von Tegernsee lag, der für seine Kunstfertigkeit im Raum Bayern und darüber hinaus bekannt war. Auch wenn seine Einsichten mittlerweile angezweifelt werden, vermittelt Kugler sehr anschaulich anhand zahlreicher Dokumente die Austauschbeziehungen des Klosters Tegernsee, in denen es unter anderem um Handschriftenbestellungen und die Versendung von Künstlern geht: vgl. Kugler 1953, 18f.

²¹⁰ Kugler 1853, 30f., zieht den folgenden Schluss aus seiner paläographischen Analyse: „Die Schrift zeigt eine kleine, etwas breite und ziemlich vollendete neugothische Minuskel, welche wir nicht gut vor den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts setzen dürfen. (Hieraus ergibt sich schon, dass diese Handschrift nicht Original sein kann.)“. Seiner Argumentation folgend deutet er „manche[.] Irrthümer[.] in Schrift und Zeichnung“ als Versehen der Abschreibenden.

²¹¹ Kugler äußert sich nicht zur Anzahl der mit der Herstellung beschäftigten Personen. – Gegenwärtig ist für die Fertigung einer hochmittelalterlichen Bilderhandschrift von mehreren Produzierenden mit unterschiedlichen Aufgabenbereichen auszugehen. Grundsätzlich zu den notwendigen Arbeitsschritten von der Pergamentherstellung bis zur Auslieferung des Manuskripts an die Bestellenden vgl. Nichols 2015, 35f.

²¹² Widersprüchliche Angaben finden sich dazu bei Henkel 2014, 32, der zuletzt eine illustrierte Vorlage ausgeschlossen hat. In einer Fußnote zur Überschrift einer Textzeile im Spruchband vermerkt er jedoch, dass das Überschreiben als Reaktion auf zwei Möglichkeiten innerhalb der Vorlage zurückzuführen ist, was das Vorhandensein von Bildern impliziert (vgl. ebd., 59, Anm. 113). – Dass die Hs. D wenigstens nach einem vorliegenden Text angefertigt wurde, nimmt Ziegeler 2017, 121, an, da die Planung von Text und Bild der Hs. D nicht anders zu bewerkstelligen war. Dafür sprechen auch einige grundlegende Übereinstimmungen der Gliederungsprinzipien in den *Driu liet*. Ausführlich dazu Kap. 2.3.1.2.

1.2.2 Von der ambivalenten Hierarchie zwischen Bild und Text

Die erste kunstgeschichtliche Beurteilung der Hs. D unternimmt 1831 Franz Kugler.²¹³ In seinen bemerkenswerten Beobachtungen zum Zusammenspiel von Text und Bild spiegeln sich bereits relevante Aspekte zukünftiger Fragestellungen:

Es ist ferner zu bemerken, dass das Talent, welches sich in der Mehrzahl dieser Bilder ausspricht, wenn sich dasselbe auch noch nicht hinlänglich frei zu bewegen vermochte, doch dem eigenthümlichen poetischen Schwunge des Gedichtes sehr wohl entspricht. Es ist [...] als ein Umstand von wesentlicher Bedeutung hervorzuheben, dass diese Bilder nicht, wie in ähnlichen gleichzeitigen Werken, z.B. in der Handschrift der Eneid des Heinrich von Veldeck [...] oder in dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg [...], auf eigenen, vom Text gesonderten Blättern oder, wie in der Wolfenbüttler Handschrift des Wilhelm von Oranse, auf besondern Seiten oder, wie in verschiedenen Handschriften des Welschen Gastes und in den Heidelberger Fragmenten des Wilhelm von Oranse auf dem Rande der Seite gezeichnet sind, so dass sich hier überall die Arbeiten des Schreibers und des Zeichners trennen; sondern dass sie den Text, zuweilen sogar mitten im Satz, unterbrechen, – eine Freiheit, welche keineswegs eine blosse Zufälligkeit zu sein scheint, sondern vielmehr zeigt, wie der Dichter den Punkt, da sich ihm die Handlung zu einem bestimmten Bilde gestaltete, festhielt, um das Bild alsbald auszuführen.²¹⁴

Kugler nähert sich dem außerordentlichen Zusammenwirken zwischen Bild und Text von zwei Seiten. Das literarische Werk wird zum Motor des malerischen Tuns und stiftet die Verbindung zwischen den Bild- und Textmedien.²¹⁵ Kugler konstatiert die Nähe der Bilder zum Text, widmet seine weiteren Überlegungen aber nur sporadisch den grundlegenden Bedingungen dieses Zusammenhalts.²¹⁶ Ausführlich hingegen äußert er sich über die Kleidungen, Architekturen und Objekte und damit eben jene bildlich vorgeführte, ahistorische Anschaulichkeit, die bereits Oetter aufgefallen war, über die der Text der Hs. D aber entschieden schweigt.²¹⁷ Die ‚Freiheit‘, mit der die Bilder den Text unterbrechen, kontrastiert er systematisch mit anderen Möglichkeiten der Bildplatzierung, wie sie in zeitnah entstandenen

²¹³ Kugler 1831. Es handelt sich um die in Latein verfasste Dissertationsschrift, deren zweiter und dritter Teil in deutscher Übersetzung in die „Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ eingeht. Im Folgenden zitiert als Kugler 1853.

²¹⁴ Kugler 1853, 28 [kursive Hervorhebung im Original, Sperrung D. G.]

²¹⁵ Die von Lessing im „Laokoon“ vertretene Auffassung des Raumes als elementares Wirkungsfeld der Malerei mag Kugler insofern beeinflusst haben, als seine Formulierung die Disponiertheit des Bildes mit dem Rhythmus des Textes vereint. Vgl. Lessing 1990, 11-17. – Dass Lessing die Trennung der Bild- und Textkünste keinesfalls in absoluter Strenge verfolgt, hat Manuwald einlässlich diskutiert: vgl. Manuwald 2008b, 41 sowie 48, dort bes. Anm. 235.

²¹⁶ Seine vereinzelt Äußerungen beschränken sich vor allem auf die bildliche Umsetzung der Affekte, wie Trauer und Glück, oder die Ausführung der Marienfigur, die er als „(z)art und lieblich“ beschreibt (Kugler 1853, 32).

²¹⁷ Vgl. Kugler 1853, 34ff. – Bereits Oetter 1802, XI, bemerkt, dass die Figuren in den „Gemälden“ die für die damalige Zeit (um 1200) „gewöhnliche Tracht“ tragen. Der Ursprung seiner Überzeugung bleibt verborgen und die Einschätzung begründet sich wohl aus der Kenntnis von und dem Vergleich mit zeitgleich entstandenen Werken.

Werken vorfindlich ist. Dadurch rückt die Vielfalt des redaktionellen Gestaltungsspielraums, wie er in der Buchkultur um 1200 gegenwärtig ist, in den Vordergrund. Kugler bestimmte den Kodex als ein Bild-Text-Zeugnis, dem eine ambivalente Hierarchie zu eigen ist: Die Bilder stellen eine inhaltliche und in der Materialität des Kodex evidente Beziehung zum Text aus, untergraben seine Autorität aber zum einen durch Aktualisierungstendenzen, zum anderen durch die Erregung von Aufmerksamkeit mit ihrem Erscheinen auf dem Blatt.

1.2.2.1 Eloquenten Bilder?

Einem formalästhetischen Ansatz folgt Wilhelm Messerer mit seinem 1979 veröffentlichten Aufsatz über die „Illustrationen“ der Hs. D.²¹⁸ Hinter der Proklamation des Bildes als „ein[em] gewisse[n] Äquivalent zum Text, und somit als Sprache im Vollsinn“,²¹⁹ und seinem steten Verweis auf eine visuelle Beredsamkeit,²²⁰ verbirgt sich eine exemplarisch an der „bildlichen Strukturiertheit“²²¹ interessierte Untersuchung. Messerer beleuchtet spezifische Darstellungsmodi und deren Funktionsprinzipien: die Anbringung der Spruchbänder innerhalb der Komposition,²²² die Diskrepanz zwischen unbewegten Figuren und bewegten Gewändern,²²³ die Wirkung der Rahmung zwischen Zentralisierung und Erweiterung der Komposition²²⁴ sowie die Spannung, die sich innerhalb der figürlichen Konstellationen entwickelt.²²⁵ Er kommt zu der Einschätzung, dass die bildliche Veranschaulichung auf eine Erweiterung des Textsinnes zielt, wobei das textuelle Handlungsgerüst den Darstellungen das Potential für eine „spezifische Aktivität“²²⁶ liefert. Das heißt, im Text nicht geschilderte, aber im Rahmen der Handlung vorstellbare Momente bilden die Basis für die Ausschöpfung eines Möglichkeitsraumes, der in einer äußerst flexiblen Beziehung zum Text steht.²²⁷ Die

²¹⁸ Messerer 1979, 447-472. Vorüberlegungen zur Untersuchung bereits in Messerer 1962, 157-178. Messerer arbeitete mit den Nachzeichnungen in der Ausgabe von Degering 1925.

²¹⁹ Messerer 1979, 447.

²²⁰ Z. B. „[ü]bliche Formen und Richtungen von Bändern können im bildlichen Ganzen ›sprechen‹“ (Messerer 1979, 449).

²²¹ Messerer 1979, 459.

²²² Spruchbänder gelten ihm in erster Linie als Vermittler von Redehalten, deren Hauptfunktion im „Umfassen“ der Angesprochenen und damit in der Veranschaulichung von Beziehungen zwischen dem Bildpersonal besteht (vgl. Messerer 1979, 449ff., hier 450).

²²³ Messerer 1979, 451: „Bei all diesen bewegten Gewandungen ist die Bewegung nicht näher motiviert, sie folgt kaum aus der Körperbewegung, sondern bewegte Gewandung stellt als solche Bewegung dar.“

²²⁴ Die Rahmung fasst einerseits „eine Sinneinheit zusammen [...] und macht sie zur Ganzheit“ und kann andererseits auch „immer wieder einmal bedeutsam“ überschritten werden (Messerer 1979, 453f.).

²²⁵ Er beschreibt, wie die Figuren von unterschiedlichen Seiten ins Zentrum des Bildes drängen, in dem „der eigentliche ›Inhalt‹ [...] zwischen den zueinander gespannten und agierenden Kontrahenten“ deutlich wird (Messerer 1979, 455).

²²⁶ Messerer 1979, 461. Den Bildern attestiert er szenische Qualitäten, die sich anhand des „figural und zeitlich gestalthaften Tuns oder Sprechens“ zeigen (ebd., 461). Daneben zeichnen sich Szenen auch durch wiederholte Darstellung von Figuren oder Dingen aus, die zusammenhängende Bildfolgen identifizierbar machen (vgl. ebd., 462).

²²⁷ Die Produktivität von Messerers Vorgehen, der aufgrund des formalästhetischen Befundes „syntaktische Bezüge“

beobachtete Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Illustrationen gegenüber dem Text der Hs. D bezieht sich hierbei vor allem auf die Darstellungsmöglichkeit von Mitgedachtem oder Vorausgesetztem. Eine Bezugnahme der Bilder auf die Handlungskette der Erzählung setzt Messerer unausgeführt voraus, so dass das Bild eine Anschaulichkeit entwickelt, die vom Text nicht eingeholt werden kann:

Die Handgebärden, die Spruchbänder, die lebendigen Falten, die Teileinheiten durch Attribuierung, die Abstände, die Rahmenbezüge und Bildeinheit gibt es so nicht im Text, aber sie sprechen ›parallel‹ zum Text – mit ihren eigenen Abwandlungen freilich, so wie sich in polyphoner Musik eine zweite Stimme zur ersten verhalten kann.²²⁸

Seine Aufzählung führt die unterschiedlichen Details vor Augen, die sich durch eine Unmittelbarkeit auszeichnen und die Beziehungen zwischen den dynamischen Figurationen präsentieren.²²⁹ Seine Erörterungen sind nicht nur für Untersuchungen der Bildwelt um 1200 und der Manuskriptkultur bedeutsam, sondern spiegeln auch den gelungenen Versuch, die Besonderheiten bildlicher Vermittlungen zu profilieren. Messerer fokussiert die Anschaulichkeit der Bilder und leitet daraus die Möglichkeiten der Sinnvermittlung ab. Seine formalästhetischen Beobachtungen legen den Grundstein für eine Vielzahl von Untersuchungen mittelalterlicher Visualisierungsstrategien.²³⁰ Auch die vorliegende Arbeit profitiert von seinen Befunden, vervollständigt sie aber um die Erfassung der figurativen Darstellungsprinzipien. Von den Analogien zwischen Bild und Text, die Messerer für seine Bildbeschreibungen fixiert hat, nimmt die vorliegende Arbeit Abstand. Notwendig erscheint dies in erster Linie, um die medienspezifischen Vermittlungsleistungen von Bildern und Texten nicht zu verwischen und die Unterschiede zwischen den Medien auch terminologisch deutlich zu machen.²³¹

1.2.2.2 Die Grenzen der marienikonographischen Praxis

Eine kunsthistorische Monographie zur Hs. D liegt mit der Studie von Radaj vor.²³² Den Hauptteil dieser Arbeit bildet der umfangreich kommentierte Bildkatalog.²³³ Zudem stellt sie

im Bildmedium und damit eine Bildsprache konstatiert, hebt bereits Manuwald 2008b, 35, heraus.

²²⁸ Messerer 1979, 471.

²²⁹ In diesem Sinne hat bereits Meyer-Shapiro 1939, 64-187, anhand von hochmittelalterlichen Bildzeugnissen das dynamische Zusammenspiel von Bildelementen als typisch für den romanischen Stil herausgearbeitet. – Aus materialphilologischer Perspektive hat jüngst auch Nichols 2015, 41f., darauf hingewiesen, dass das Zusammenspiel zwischen Bild und Text auf der Pergamentseite als dynamische Konstellation aufzufassen sei.

²³⁰ Sowohl Henkel 2014 als auch Radaj 2001 beziehen sich mehrfach in ihren Arbeiten zur Hs. D auf Messerer. Auch andere Text/Bild-Untersuchungen nehmen Messerers Formalanalysen auf und bauen diese aus: so Manuwald 2008b, 338-341.

²³¹ Ausführlich dazu Kap. 3.1.4.

²³² Radaj 2001; dort auch grundlegende kodikologische Beschreibung unter Berücksichtigung paläographischer Untersuchungen sowie einige Überlegungen zur Zusammensetzung der Produktionsgemeinschaft (ebd., 11ff.).

²³³ Vgl. Radaj 2001, 20-83. Das von Wegener 1928 verfasste beschreibende Verzeichnis der Bilder der Hs. D ist damit obsolet.

eine „systematische Untersuchung der Bild-Text-Relationen“ anhand der „Verbindung von Bild und volkssprachlichem Text“ in Aussicht, bei der sie „versucht, beide Bedeutungsträger als gleichwertige und einander ergänzende Partner zu sehen“. ²³⁴ Radaj eröffnet ihre Einzelbeschreibungen der Bilder mit der Angabe von Textstellen aus biblischen Quellen sowie dem Text der Hs. D, so dass sie den Bezugsrahmen der Quelltexte erweitert und durch ihr Layout als dominant gegenüber dem Bild wahrnehmbar macht. Ihre Aufmerksamkeit gilt der Beschreibung von Bildfiguren und -objekten und der Komposition. Am Ende jeder Einzelbeschreibung dokumentiert sie die Abweichungen oder Kongruenzen zwischen Text und Bild und stellt überdies Bezüge zwischen den Bildern und weiteren Quelltexten her. ²³⁵ Die schriftliche Überlieferung bildet damit den Rahmen von Radajs Unterscheidung der Bilder in textnah oder textfern. Textferne Bilder, deren Detailreichtum sie deskriptiv offenlegt, entziehen sich aber vielfach ihrer Interpretation oder führen zu nicht nachvollziehbaren Schlussfolgerungen. ²³⁶

Nach Radaj sind etwa die Hälfte der Illustrationen dem Text D verpflichtet, annähernd zwanzig Illustrationen zeigen bildliche Ergänzungen, die auf eigenständigen Interpretationen der Ausführenden beruhen, die übrigen Bilder beziehen sich auf apokryphe oder kanonische Quellen oder mischen diese mit dem Text der Hs. D. ²³⁷ Dergestalt produziert die Untersuchung Radajs zahlreiche Momente der Entfremdung zwischen Text und Bild, obwohl ein inhaltlicher Bezug doch zweifelsohne auf der Hand liegt, nicht zuletzt, da die narrativen wie materialen

²³⁴ Radaj 2001, 8.

²³⁵ Exemplarisch einige Formulierungen, die eine Bildbeschreibung abschließen: „Text und Miniatur entsprechen der Genesis“ (Radaj 2001, 26); „[d]ie in der Miniatur dargestellte Szene interpretiert den Text eigenständig“, „[d]as Bild illustriert genau den Text Wernhers“ (ebd., 28); „[d]ie Miniatur folgt der Schilderung Wernhers, aber auch den Quelltexten“ (ebd., 61) oder „[w]ieder läßt sich die Illustration nicht auf einen Bezugstext festlegen, da das Spruchband nicht beschriftet ist und die Zeichnung keine das Geschehen eingrenzende Einzelheiten enthält“ (ebd., 78). – In der abschließenden Zusammenfassung äußert Radaj 2001, 85f.: „Einzelne dargestellte Details deuten darauf hin, daß der Künstler über grundlegende Kenntnisse sowohl des Wernher-Textes (z. B. Bl. 27^r, 80^v) wie auch der theologischen Quellen (z. B. Bl. 6^r, 25^v) verfügt. [...] Die Illustration unterstreicht von den Apokryphen unabhängige Textpassagen (z. B. Bl. 42^v, 55^r). Sie kann sich aber auch mehr den Apokryphentexten zuwenden (z. B. Bl. 19^v, 28^r) oder geht über den Wernher-Text und die Quellen hinaus (z. B. Bl. 7^v, 8^v).“

²³⁶ Die Bewertung der Textnähe bzw. -ferne weist in Radajs Analyse vielfach Brüche auf. Exemplarisch drei Bildinterpretationen, in denen ähnliche Ausgangsbedingungen zu unterschiedlichen Einschätzungen führen (hier anhand von Spruchbandinhalten und Bildobjekten): Das Opfertier und das Schlachtmesser in der Darstellung fol. 9v sind nicht im Text erwähnt. Hier liest man in Figurenrede, wie Joachim von *unserem opfer* (V. 429) ausgeschlossen wird. Radaj 2001, 28, folgert: „Das Bild illustriert genau den Text Wernhers.“ In der Darstellung fol. 21v kniet Maria vor einem Altar und wird begleitet von drei Figuren, von denen zwei Kerzen halten. Der Text berichtet von Marias Gang zur Tempelweihe, vgl. D V.1071-1112. Radaj gelangt zur Einschätzung: „Wernher-Text und Bild stimmen in der Darstellung des Vorgangs nicht überein“ (ebd., 35). Herodes vollzieht seinen Selbstmord im Text durch den Sturz von einem *hohen steine* (V. 4993). Fol. 89r zeigt ihn, wie er sich aus dem Fenster eines Hauses stürzt, worauf Radaj befindet: „Text und Bild stimmen nicht überein“ (ebd., 81).

²³⁷ Die Angaben beruhen auf meiner summarischen Durchsicht ihrer Einzelbeschreibungen. Die Text-Bild-Kongruenz bewertet sie anhand von Figuren, Objekten und Handlungen sowie der Wortwahl in den Spruchbändern: siehe dazu Radaj 2001, 20-83.

Gegebenheiten diesen Bezug behaupten.²³⁸ Radaj verzichtet auf die Erörterung der Prinzipien der visuellen Eigenständigkeit oder eine systematische Darlegung der Neuerungen.²³⁹ Der Einfluss der Bildtradition auf die Malenden bei der Ausbildung einer „Vulgärikonographie“²⁴⁰ ist für sie jedoch unbestritten. Dabei handelt es sich wohl eben um jene neuen Modi des bildlichen Erzählens, die die Malenden im flexiblen Rückgriff auf die ihnen bekannte Bildwelt ausbildeten und im Hinblick auf eine plausible Anschaulichkeit an die Rezeptionsbedürfnisse des Publikums anpassten. Bemerkenswert ist dabei, dass die kontinuierliche Bebilderung des Textes nicht auf Grundlage einer bereits umfassend entwickelten *Marienikonographie*²⁴¹ bewerkstelligt werden konnte. Die Marienikonographie vor 1250 beschränkt sich auf ausgewählte Bildtypen;²⁴² umfängliche Darstellungen des Marienlebens treten erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts häufiger in Erscheinung.²⁴³ Demnach konnten die Malenden für die Mehrzahl der Bilder in der Hs. D nicht auf konkrete Vorbilder zurückgreifen, sondern schufen selbst die Archetypen für zukünftige Marienzyklen.²⁴⁴ Eine grundlegende Unterscheidung in

²³⁸ So auch die Einschätzung von Ziegeler 2017, 129: „Text und Bild sind eng aufeinander bezogen; das Bild befindet sich in unmittelbarer Nähe der Verse, denen es zugeordnet ist und die es umgekehrt erläutern.“

²³⁹ Radaj 2001, 21, verweist in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen von Messerer, dem sie jedoch eine unzureichende Auseinandersetzung mit den Gesten des Bildpersonals attestiert.

²⁴⁰ Radaj 2001, 7; vgl. ebd.: „Einerseits fanden alte Bildüberlieferungen neue Wirkungsbereiche, andererseits entwickelt sich aber auch neues Bildmaterial nach alten Vorlagen.“ Der Terminus „Vulgärikonographie“ findet sich bei Curschmann 1992, 220, und bezieht sich hier ebenso auf die Neuerungen und Entwicklung in der Bildsprache volkssprachlicher Literatur (am Beispiel der Willehalm-Hs.). – Zu Recht kritisch gegenüber einer „Vulgärikonographie“ äußert sich Manuwald 2008a, 368f., sie führt die Parallelen zwischen Bildformen in lateinischen und volkssprachlichen Hss. an und betont insbesondere die weite Verbreitung „syntaktischer Bauprinzipien“ (im Anschluss an Messerer) bei der Anfertigung von Illustrationen. Zur *vorbildlichen* Bedeutung lateinischer Bilderhandschriften für die Entwicklung einer „volkssprachlichen Ikonographie“, vgl. auch Ott 2004, 191-208.

²⁴¹ Poeschel 2014, 116, postuliert, dass „Maria die am häufigsten dargestellte Figur in der christlichen Kunst“ und bereits in frühchristlichen „Einzeldarstellungen“ präsent ist: „Seit dem 12. Jh. wird Maria zur Mediatrix, d.h. als eigenständige Mittlerin zu Gott verehrt, und in großen Marienprogrammen bzw. monumentalen Darstellungen gewürdigt.“ – Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang aber, dass vor dem Spätmittelalter nur eine überschaubare Anzahl von Bildtypen und -motiven aus dem Leben Marias und überwiegend Einzelbildnisse überliefert sind, bei denen es sich zumeist um Altar- oder Andachtsbilder handelt, die Maria stets als Mutter ins Bild setzen. In ihrer Rolle als Mutter Christi ist Maria bereits in frühmittelalterlichen Darstellungen zur Kindheit Jesu präsent (Darbringung Christi im Tempel, Anbetung der Hirten, Anbetung der heiligen drei Könige, Flucht nach Ägypten). Vgl. ebd., 117-119, sowie Braunfels 1994, 154ff.

²⁴² Zwar vermerkt das LCI, dass Maria „der häufigste Gegenstand der christlichen Kunst“ sei, die wenigen Haupttypen entstehen jedoch zwischen dem 4.-7. Jh. und sind damit überschaubar: Dargestellt ist Maria entweder allein als Himmelskönigin oder häufiger mit dem Jesuskind jeweils in thronender oder stehender Pose und zumeist frontal den Betrachtenden zugewandt. Darüber hinaus setzen sich nur wenige Bildtypen durch, die sie ohne das Kind zeigen, in denen ihre (zukünftige) Mutterrolle aber von zentraler Bedeutung ist, wie zum Beispiel die Verkündigung; vgl. Braunfels 1994, 155ff.

²⁴³ Die bildlichen Darstellungen des Marienlebens beinhalten die Geschichte von Anna und Joachim, die Umstände der Geburt Marias sowie ihr Aufwachsen und die Ereignisse rund um Empfängnis und Geburt, Flucht und Rückkehr der Heiligen Familie; vgl. Braunfels 1994, 220.

²⁴⁴ Radaj 2001, 35: „Die Handschrift D gilt als eine Quelle für die Ikonographie des Marienlebens und markiert den Beginn der steigenden Marienverehrung um 1200. Dies gilt, mit Ausnahme von Verkündigung und Heimsuchung (Bl. 43v und 47r), auch für alle folgenden Miniaturen, die das Leben Mariens bis zur Geburt Christi betreffen.“

tradierte Bilder und neue Bildkompositionen erscheint daher sinnvoll.²⁴⁵ Durch zahlreiche Bildneuerungen und die Abwandlung existierender Bildformeln gelingt es den Produzierenden, einen umfangreichen Zyklus zu entwickeln. Erst am Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert finden sich Bildzyklen, in denen Herkunft, Heranwachsen und Mutterschaft Marias dargestellt sind, und zwar in bemerkenswerter Anzahl auf Kirchenportalen, Altären oder anderen Bildträgern, dort allerdings mit deutlich anderen Akzenten.²⁴⁶ Möglicherweise wurden Fresken, erzählende Tafelbilder, Bilderzyklen in Handschriften, Kirchenreliefs oder kaum auszudenkende, andere inspirierende Bilderfahrungen von den Produzierenden erinnert, wodurch der immense und mutmaßliche Einfluss angedeutet aber nie gesichert ist. Abschließend attestiert Radaj dem „spröden Text“²⁴⁷ der Hs. D ein Informationsdefizit, das die Malenden durch die Realisierung von Anschaulichkeit beheben.

1.2.2.3 Die heilsgeschichtliche Programmatik des Bildzyklus

Die Tatsache, dass der Kodex von zwei ganzseitigen Bildern eröffnet wird, wurde jüngst von Ziegeler bei der Gesamtinterpretation des Werks berücksichtigt. Er formuliert, dass „[a]ls Lektüre- und Betrachtungsperspektive das heilsgeschichtliche Thema in D zu Beginn aufgerufen [ist]“,²⁴⁸ und sieht darin ein zentrales Anliegen der Produzierenden.²⁴⁹ Die typologische Deutung, dass mit der Geburt Christi eine Glaubensentscheidung ansteht, die alle Lesenden und Betrachtenden des Buches treffen müssen, ist sowohl in den Eingangsbildern als auch in weiteren Bildern und Textteilen angezeigt.²⁵⁰ Demnach erweitern die Doppelbilder den Aussagegehalt des Werks um „Reflexionen von einigem Anspruch“,²⁵¹ die partiell auch in den übrigen Bildern und dem Text zum Ausdruck kommen. Der Kodex erscheint insgesamt als ein Konglomerat von geistlichem und magischem Wissen, Einsprengseln höfisch-adliger

²⁴⁵ Die Unterscheidung erfolgt auf der Grundlage von Radajs ausführlicher Beschreibung der Federzeichnungen und ihrer Einordnung unter Berücksichtigung der christlichen Ikonographie.

²⁴⁶ Vgl. Poeschel 2014, 120ff. – In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass der Marientod für das Jahr 1230 (Straßburger Münster) bildlich bezeugt ist. Noch frühere Darstellungen von *Mariae Himmelfahrt* oder Krönung datieren auf das Jahr 1170 und finden sich am Portal der Kathedrale Notre-Dame in Senli (vgl. ebd., 122). Die zeitgleichen oder früheren bildlichen Darstellungen sind jedoch kein Bestandteil der Erzählung der *Driu liet*.

²⁴⁷ Radaj 2001, 87.

²⁴⁸ Ziegeler 2017, 143, und weiter ebd.: „Das Thema des Weltgerichts also ist in diesem Buch über die Bilder präsent. [...] Mit diesem Bild des Salomonischen Urteils [...] ist ein Thema gesetzt, das das ganze Werk in verschiedenen Figurenkonstellationen, oft eben auch in Verbindung mit Aktionen von Rechtsfindung, durchzieht, die Auseinandersetzung von Glaube und Unglaube um die Geburt des Gottessohnes. Dieses Bild definiert die Zeit, in der in Text und Bild die Rede ist, als Zeit der Entscheidung für jeden Einzelnen, als Beginn der Heilszeit.“ – Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt bereits Lenger 1980, 37f., die in ihrer philosophisch-theologischen Arbeit über die *Driu liet* postuliert: „Dem Dichter gelingt [...] eine Verknüpfung von Altem und Neuem Testament, wie sie sinnfälliger kaum denkbar ist.“

²⁴⁹ Ziegeler 2017, 133 sowie 143, insb. Anm. 83.

²⁵⁰ Vgl. Ziegeler 2017, 140-144.

²⁵¹ Ziegeler 2017, 115.

Alltäglichkeiten, aber auch theologischen Auslegungen, die in den bildlichen wie textlichen Darstellungsmodi zum Ausdruck kommen und die vielfältigen Gebrauchssituationen und Funktionen des Werks in Erinnerung rufen.²⁵² Die christlich kultivierte, adlige Rezeptionsgemeinschaft und ihr generelles Interesse für den „genealogischen-historischen Gedanken“²⁵³ führte womöglich dazu, dass sich der überwiegende Teil der Darstellungen an den historischen *facta*²⁵⁴ und „ikonographischen Formeln“²⁵⁵ orientiert. Auch Ziegeler bemerkt, dass die Malenden vielfach ohne *Vorbilder* auskommen mussten und Anregungen dafür vor allem im Alltag der höfischen Rezipierenden fanden.²⁵⁶ „Kenntnis und Verständnis“ einer „elaborierten Ikonographie und ihrer alttestamentarischen Basis bei den zeitgenössischen Rezipierenden“ erscheinen Ziegeler als fragwürdig.²⁵⁷ Dennoch vermerkt er das Potential der Bilder, über den Text der Hs. D hinauszugehen und in Beziehung zu anderen Texten, Bildern wie auch Welt- und Alltagserfahrungen zu treten.

1.2.2.4 Spruchbandhybride

Die Spruchbänder in der Hs. D wurden lange Zeit von der Forschung ignoriert.²⁵⁸ Erst Messerer widmet sich ihnen ausführlicher und stellt heraus, dass sie der Komposition der Bilder untergeordnet sind.²⁵⁹ Im Anschluss daran äußert sich Henkel mehrfach über die Verbindung von Bild und Text, unter anderem am Beispiel der Spruchbänder in der Hs. D.²⁶⁰ Er sieht in ihnen visuelle Mischformen, die als innerbildliche Erscheinungsformen zugleich Textuelles wie Mündlichkeit ausstellen und eine Novität in volkssprachlichen Bilderhandschriften

²⁵² Vgl. Ziegeler 2017, 114 sowie 142ff. Zum Gebrauch der Handschrift siehe Kap. 1.2.2.4.

²⁵³ Ziegeler 2017, 139.

²⁵⁴ Ziegeler 2017, 134, führt exemplarisch an einer Gegenüberstellung von Text und Bild Darstellungsmöglichkeiten aus, die jedoch von den Malenden nicht aufgegriffen wurden. Statt des allegorischen Fundus präsentieren die Ausführenden „nur die historischen *facta* des im Text Erzählten“.

²⁵⁵ Exemplarisch für eine „ikonographische Formel“ führt Ziegeler 2017, 131, die Bildbeispiele fol. 60r und fol. 60v an, in denen kaiserliche bzw. allgemein herrschaftliche Machtausübung dargestellt ist. So auch Radaj 2001, 56.

²⁵⁶ So der „höfische Empfang“ von Joachim durch Anna oder die „Überführung der Novizin ins Kloster“ (Ziegeler 2017, 139). – Ähnliche Feststellungen, allerdings bezogen auf die anachronistische Aktualisierung der Kleider, finden sich bereits bei Kugler 1853, 34.

²⁵⁷ Die Bemühungen der Produzierenden wertet Ziegeler 2017, 137, als Versuch, sich „bestimmten Deutungstraditionen zuzuordnen oder zu verweigern und sich damit auch am Streit, um theologisch-dogmatische Positionen zu beteiligen.“

²⁵⁸ Vgl. dazu Clausberg, 1991, 81f., der die wissenschaftshistorischen Gründe für die Missachtung der Spruchbänder rekonstruiert, sowie Pächt 1984, 9ff., der die lange Vernachlässigung der Buchmalerei in Kunstgeschichte grundsätzlich anmahnt.

²⁵⁹ Vgl. Messerer 1979, 447f.

²⁶⁰ Vgl. Henkel 2000 sowie Henkel 2014. In beiden Texten sind die zentralen Thesen und Argumente entwickelt. Der Aufsatz von 2000 widmet sich stärker den Spruchbändern als der Verbindung von Text und Bild, weist aber bereits auf das später zentrale Postulat der „Herausbildung narrativer Mikrostrukturen“ (Henkel 2000, 251) hin. Eine Aufstellung der Spruchbandtexte und deren neuhochdeutsche Übersetzung finden sich in beiden Veröffentlichungen. – In einer früheren Untersuchung widmet sich Henkel 1989 auch den Spruchbandtexten des *Berliner Eneasromans*.

darstellen.²⁶¹ Seine weiteren Ausführungen zielen auf die Gesetzmäßigkeiten der Spruchbandausführungen:

Jedes Band enthält ein Reimpaar, jeder der beiden Verse ist in der Regel durch einen Reimpunkt abgeschlossen. Sämtliche Texte sind Personenrede. Das Spruchband beginnt in der Regel bei dem jeweiligen Sprecher, der den Rotulus an einem Ende in der Hand hält, zieht sich zu dem oder den Angesprochenen hin und verläuft in der Regel über deren Köpfen. Das hat zur Folge, dass die Schrift mehrfach auf dem Kopf steht, wenn der Sprecher im rechten Bildteil positioniert ist.²⁶²

Die konstatierten Regelmäßigkeiten der Spruchbandanlage hebt er vor dem Hintergrund formaler und schriftsprachlicher Irregularitäten ab, die zu Recht nur latent den Eindruck einer konsistenten Gesamtanlage vermitteln.²⁶³ Henkel greift die von Messerer eingebrachte Klassifikation der Bänder nach ihrer Vermittlungsfunktion auf, die er sowohl nach einer formalen Erscheinung als auch einer inhaltlichen Kontextualisierung unterscheidet, wodurch die Bänder einen elementaren Vermittlungsbeitrag leisten und sublimale Wahrnehmungsprozesse anregen.²⁶⁴ Henkel unterteilt die Synergien des Zusammenspiels nach der erzähllogischen Vermittlung des Inhalts und den formalen Kombinationsmöglichkeiten.²⁶⁵ Er subsumiert darunter die eigenständige Leistung der Bänder innerhalb der Komposition sowie ihre inhaltliche Bezugnahme auf die Narration. Doch mehrfach hängen die Malenden jenen Figuren Spruchbänder an, die im Text unerwähnt bleiben oder denen keine direkte Rede zugeschrieben ist.²⁶⁶

²⁶¹ Henkel 2014, 42f.: „Zum ersten Mal in der Überlieferungsgeschichte deutschsprachiger Bilderhandschriften lässt sich in der Bilderhandschrift von Wernhers ‚Maria‘ dieses Zusammenwirken von erzählendem Text, Bilderzählung und Spruchbändern beobachten.“

²⁶² Henkel 2014, 37, Hervorhebung D. G.

²⁶³ Die Ausführungen von Henkel sind weiterhin zu korrigieren. Exemplarisch sei hier auf seine Einschätzung hingewiesen, dass „[d]ie Länge der Spruchbänder [...] offenbar mit dem einzuschreibenden Text gut abgestimmt worden [ist], denn nie kommt es zu Platzmangel, selten ist das Spruchband geringfügig länger als das eingetragene Reimpaar“ (Henkel 2014, 30). Bereits Messerer 1979, 448, hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Spruchbänder „oft noch über das Geschriebene hinaus[reichen]“. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass die Bänder vielfach zu lang (fol. 14r, 16r, 18r, 29v, 33r, 34r, 39v, 40r, 50v, 51v, 55r, 56v, 58r, 60r, 60v, 71r, 74r, 75v, 76v, 80v), gelegentlich aber auch zu kurz sind (fol. 9v, 14r, 15r, 70r). Der Spruchbandtext endet entweder noch vor dem Ende des Bandes oder wirkt gedrängt und wird gelegentlich auf dem umgeknickten Ende fortgesetzt. – Auch die Textausrichtung im Spruchband wird von Henkel 2014, 37, als regelmäßig eingeschätzt. Offensichtlich überdenken die Produzierenden den Verlauf während der Arbeit an den Bildern, so dass die anfänglich erforderliche Drehung zugunsten einer rezeptionsfreundlicheren Handhabung geändert wird.

²⁶⁴ Demnach zeichnen sich die Spruchbänder aus durch „[d]rei funktionale Aspekte [...]: a) den ornamentalen Charakter der Spruchbänder innerhalb der Tektonik der Bilder; b) die Leistung der Bänder bei der inhalts- und kontextbezogenen ‚Lektüre‘ der Bilder sowie c) die auf den jeweiligen Kontext bezogene Unterscheidung mehrfach vorkommender Bildtypen mittels der Spruchbänder“ (Henkel 2014, 39).

²⁶⁵ Henkel 2014, 42, vgl. auch ebd.: „[E]inerseits sind sie [die Spruchbänder] integraler und von Anfang an zur künstlerischen Planung gehöriger Bestandteil der Bildkomposition und besitzen darin eine stellenweise eigenständig entwickelte Formsemantik, die sich auch beim Lesen der Bilder allein erschließt. Andererseits sind sie skripturale Elemente, die auf Textlektüre angelegt sind und die Versdichtung der ‚Maria‘ mit der Bildererzählung verknüpfen.“

²⁶⁶ Exemplarisch: fol. 8v, 55r, 68r, 74r, 76v.

Der Verlauf der Spruchbänder nimmt seinen Anfang nie beim Mund, sondern stets bei den Händen einer oder mehrerer Figuren und richtet sich zumeist auf die Angeredeten. Wenn die Figur auf der linken Seite steht, konnte der Text derart eingetragen werden, dass eine Drehung des Buches nicht notwendig war. Befindet sich die Figur hingegen auf der rechten Seite und verläuft das Band von rechts nach links, steht der Text auf dem Kopf und kann nur gelesen werden, wenn das Buch gedreht wird wie fol. 8v und 9v. Fol. 18r ändert sich erstmals die Laufrichtung des Textes und beginnt nun am Ende des Bandes und verläuft zur redenden Figur, so auch fol. 27r, 37v, 40v, 51v, 57r, 68r, 76v. Abweichend davon fol. 33r zu Beginn der 5. Lage sowie grundsätzlich alle Bilder, in denen zwei Spruchbänder eingebracht sind, von denen wenigstens eines nur lesbar ist, wenn das Buch gedreht wird.²⁶⁷

Die Anbringung der Spruchbänder zeigt sich damit zum einen als eine Möglichkeit, auch Nebenfiguren eine Stimme zu geben, wodurch ein Handlungsrahmen eröffnet wird, der im Text nicht angelegt ist und zum anderen als eine im Produktionsprozess entwickelte Strategie um die Lesbarkeit der Spruchbandtexte – da wo es möglich ist – für die Rezipierenden zu vereinfachen.

1.2.2.5 Von der Illustration zum Mehrwert der Bilder

Die kunsthistorischen oder intermedialen Arbeiten attestieren den Bildern vielfach eine illustrative Funktion, die den Textsinn erweitert.²⁶⁸ Die reflexive Beziehung der Illustrationen zum Text beruht auf der Darstellung von Handlungsträgern. Illustrationen stehen damit in einer Relation zum diskursiven Aufgebot des Textes und unterbreiten bildliche Wahrnehmungsangebote.²⁶⁹ Damit sind Illustrationen per se nicht frei von diskursiven oder diskursivierbaren Bezügen, und auch ihre Herstellung ist nicht vorstellbar ohne eine tradierte oder diskursive Verständigung über den Darstellungsinhalt.²⁷⁰ Die Probleme einer ikonographischen Herangehensweise hebt Nichols hervor: Er sieht im inhaltlichen Primat des

²⁶⁷ Anders Henkel 2014, 37.

²⁶⁸ Nach Grünwald 2013, 23, besteht der „Wert der gelungenen Illustration [darin], dass sie als Kommentar des Illustrators / der Illustratorin auf anregende und die Bildphantasie der Leser/innen überschreitende Weise das verbal Mitgeteilte bereichert.“

²⁶⁹ Zusammenfassend Velten 2014, 306: „Entgegen bisheriger Annahmen von den Bildern als rein ‚dienendem‘ Illustrationsmaterial des Textes, haben neuere Forschungen die gegenseitige Angewiesenheit und den Zusammenhang der medialen Ebenen unterstrichen. Autor/innen und bildende Künstler/innen experimentierten mit verschiedenen Strategien, Text und Bild zusammenzubringen.“ – Konkreter bereits Manuwald 2008a, 376, mit ihrer Neubewertung der Illustrationen vor dem Hintergrund der Mündlichkeitsdebatte. Sie formuliert, dass Bilder in volkssprachigen Hss. ein hohes Maß an Reflexion fordern, die ein illiterater Betrachter kaum aufbringen kann. Der Anreiz, sich mit Bild und Text auseinanderzusetzen, wird erhöht und die Möglichkeit einer einprägsamen Vermittlung eröffnet, die im Zusammenhang mit „memorativen Praktiken“ stehen kann. Manuwald vergleicht die Ausstattungsmuster einiger bebildeter, volkssprachiger Hss. und kommt zu dem Schluss, dass die Bilder die Lektüre des Textes nicht ersetzen, sondern vielmehr eine (wenigstens minimale) Kenntnis des zu Grunde liegenden Textes voraussetzen: vgl. ebd., 335-343, dort auch mit ausführlichen bibliographischen Angaben.

²⁷⁰ Ob Malanweisungen oder Bildbeischriften in Rahmungen und Spruchbändern oder der inhaltliche Bezug: die Verbindung zwischen Bild und Text tritt überdeutlich hervor.

Textes eine Reduktion der Bilder auf ihre Illustrationsfunktion, die zu einer Hierarchisierung der Medien führt.²⁷¹ Zugleich betont er, dass die Konsequenzen aus dieser Erkenntnis nur ungenügend gezogen sind, da trotz spezifischer Analogien zwischen Text und Bild nicht von einem mimetischen Verhältnis ausgegangen werden kann:²⁷² eine Einsicht, die auch Jahrzehnte später noch gilt und bestärkt wird durch Manuwald, die darauf aufmerksam macht, dass der visuelle Mehrwert der Bilder sich vielfach einem Anschluss an die Textvorgaben entzieht.²⁷³ In der Konsequenz gebieten vor allem pragmatische Gründe eine Verknüpfung der Bildbeschreibung mit den narrativen Konstanten des Textes, da diese bereits von den Malenden vorgenommen wurden. Bei den narrativen Konstanten handelt es sich um Vorgaben der mündlichen oder schriftlichen Erzählung mit einem Wiedererkennungswert, wie Orts- oder Personenangaben.²⁷⁴ In der Hs. D können sie in Bild und Text aufgefunden werden, wodurch ihre wesentliche Funktion in den Vordergrund rückt: die sinnstiftende und kohärente Vermittlung von Wahrnehmungsinhalten. Die von den Malenden erbrachte und von den Betrachtenden zu erbringende Wahrnehmungsleistung liegt nun darin, den Prozess der Narrativierung in Gang zu bringen. Gemeint ist damit ein anthropologisches Wahrnehmungsmuster, welches im Anschluss an Werner Wolf als eine ‚kognitive, kulturell konditionierte Tätigkeit‘²⁷⁵ beschrieben werden kann, bei der die medialen Signale eines Werks in einen sinnvollen Zusammenhang gestellt werden. Wolf zeigt auf, dass selbst Bilder, die keine umfänglichen Geschichten darstellen, beim Betrachter narrative Prozesse erzeugen und führt dies auf den ‚Druck des Erzählerischen als eines der zentralen Makro-Schemata der menschlichen Kultur‘²⁷⁶ zurück. Die narrativen Zuordnungen setzen auf eine Nähe zwischen Bild und Text und sichern zunächst die Möglichkeit, Bildbeschreibungen vorzunehmen. Das komplexe Zusammenspiel wird sowohl innerhalb des Produktions- als auch innerhalb des Rezeptionsprozesses von unterschiedlichen medialen Modi stimuliert.²⁷⁷ Das heißt, das Sehen eines Bildes, das Hören eines Textes und die Möglichkeit der Kombination dieser

²⁷¹ Nichols. 1989, 11: „This view posits a literal referentiality of the miniature to the text surrounding it. The visual representation thereby becomes a sign of a sign, a secondary image.“

²⁷² Vgl. Nichols 1989, 11-15.

²⁷³ Vgl. Manuwald 2008, 21.

²⁷⁴ Vgl. zu den Grundvoraussetzungen des Erzählens Steiner 1988, 12; Varga 1990, 362; Hahn 2001, 46.

²⁷⁵ Wolf 2002, 52.

²⁷⁶ Wolf 2002, 73.

²⁷⁷ Die vielfältigen Interaktionen zwischen Texten und Bildern stellt Wenzel 2009, 54-60, am Beispiel des *Welschen Gast* heraus. Er verweist darauf, dass „die Koppelung von Sprechen und Darstellen, von Text und Bild einen sehr viel höheren Wirkungsgrad entfaltet als die voneinander isolierten Möglichkeiten des visuellen Systems einerseits, des akustischen Systems andererseits“ (ebd., 63). Analog zu den textuellen Strategien spricht Wenzel von einer „Appellstruktur der Bilder“ und eruiert die bildlichen Vermittlungsmöglichkeiten: „Strategien der Aufmerksamkeitslenkung, des Zeigens, der Eröffnung von Schauräumen, aber auch [...] Irritationsmomente, die Seh- und Wahrnehmungsroutinen brechen und neu konstituieren“ (ebd., 285).

Wahrnehmungserfahrungen entsprechen den simultanen Erfahrungsmöglichkeiten der hochmittelalterlichen Rezeption ebenso wie die Entzifferung der Schriftzeichen oder die private Lektüre des Textes. Bei der sukzessiven und gegebenenfalls gemeinschaftlichen Aneignung des Werks werden die Schriftzeichen in Sprache transformiert, während unter dem Umblättern der Seiten Bilder zum Vorschein kommen, die die Aufmerksamkeit der Rezipierenden durch punktuelle Überschneidung mit dem Gesprochenen anzusprechen vermögen oder bildspezifische Erläuterungen nach sich ziehen.²⁷⁸ Die Rezeptionsvorgaben adressieren die Betrachtenden durch wiedererkennbare Personen, die im Bildzyklus linear in Handlungen verkettet werden.²⁷⁹ Über den Mehrwert der Bilder ist damit noch nichts gesagt, zudem besteht weiterhin die Problematik der sprachlichen Vereinnahmung der Bilder.²⁸⁰

1.2.3 Mikronarrative als Ergebnis von Layoutexperimenten?

Aufgrund der unterschiedlichen Frequenzen der Bildeinfügung²⁸¹ kommt Henkel zu dem Schluss, dass die Einfügungen der Bilder das Ergebnis eines „Experimentieren[s] mit den Möglichkeiten einer Text-Bild-Kombination“²⁸² sind. Er geht wie Kugler von einem willkürlich und sukzessiv entwickelten Bildprogramm aus.²⁸³ Der Befund gestattet zu Recht kaum mehr als eine ästhetisch-funktionale Beurteilung des Bildzyklus²⁸⁴ und schließt eine

²⁷⁸ Eine simultane Wahrnehmung ist nur unter der Einschränkung möglich, dass Bild und Text als ästhetisches Konglomerat gesehen und somit auf ihre formale Präsenz reduziert werden. Sofern die Wahrnehmung über die ästhetische Erfahrung hinausgeht, wird die Aufmerksamkeit in diskursive Vermittlungsprozesse verwickelt, die eine simultane Wahrnehmung von Text und Bild ausschließt.

²⁷⁹ Narrativität entsteht also in erster Linie durch die Rezeptionsleistung der Betrachtenden, die wiederum entsprechend ihrer Fähigkeit zur Orientierung in ihrem kulturgeschichtlichen Raum in den Bildern spezifische „Narrativitätsstimuli“ erkennen: Figuren, Handlungen, Ereignisse, Kommunikationssituationen, Räume, Schrift, Grundlagen der Narration (vgl. Wolf 2002, 53). Weiter ebd., 69: „Am wichtigsten unter den Lesehilfen für die narrative Rezeption der Bildsequenz sind jedoch sicher die *intermedialen* Anleihen beim verbalen Medium.“

²⁸⁰ Vgl. Schürmann 2018, 147. Schürmann bezeichnet die Beziehung zwischen Bild und Text zugleich als „kritisch und affin“: „Affin, weil Narrative offensichtlich Darstellungen sind, kritisch, weil Erzählung wieder nur sprachliche Figurationsleistungen einschließt“ (ebd.). Diese Einschätzung übernehme ich und verweise ebenso auf die Begründung von Manuwald, 2008b, 50, die eine vorikonographische Beschreibung als unnötigen und nicht sinnvollen Untersuchungsschritt ablehnt.

²⁸¹ Nach Henkel 2014, 28, wählen die Produzierenden bereits zu Beginn (ab fol. 12v) ein „annähernd quadratisches Format, bei dem auf der Buchseite außer dem Bild noch Platz für insgesamt etwa 8-11, meistens jedoch 9 Textzeilen bleibt“. Er betont weiterhin die Regelmäßigkeiten der Platzierung von Zeichnungen am oberen oder unteren Rand des Blattes sowie durch summarische Übersichten zur Bildanbringung auf verso- und recto-Seiten, doch unterminiert die zunehmende Bilddichte gegen Ende des Werks die anfängliche Konzeption des Bildzyklus (vgl. ebd., 30ff., insbesondere Anm. 59, 60, 61). Die Verteilung der Bild- und Textseiten ist keineswegs so schematisch oder kontinuierlich. Ziegeler hat richtigerweise und im Gegensatz dazu auf die sukzessiven Verkleinerungen der Bildfelder im Lagenverbund hingewiesen, ebenso auf den allmählichen, aber durchaus regelmäßigen Anstieg der Bildanzahl für die einzelnen Lagen. Er konstatiert „eine präzise Planung der Verteilung von Bild und Text“, die eventuell sogar mit der Planung der Bilder begann (Ziegeler 2017, 124).

²⁸² Henkel 2014, 35.

²⁸³ Anders Ziegeler 2017, 125.

²⁸⁴ Nach Henkel 2014, 31, zielt die Bildanlage auf eine „ästhetische und repräsentative Ausgewogenheit“. Darüber hinaus konstatiert er, dass die Produzierenden „Text und Bild zu einer funktionierenden und synästhetischen Einheit [verbinden]“. Die Bedeutung dieser Einheit besteht in der „Ausbildung [...] kleinformate[r]

bebilderte Vorlage aus.²⁸⁵ Nach Henkel erweist sich die Häufung von Bilddoppelseiten im letzten Drittel des Werks als eine produktionsästhetische Entscheidung, für die er den Terminus „Mikronarrativ“ vorschlägt. Das Ziel der Mikronarrative ist es, den „ästhetischen Reiz der Handschrift“²⁸⁶ zu steigern:

Die aufgeschlagenen Buchseiten bieten eine Abfolge unmittelbar aufeinander bezogener, ‚konsekutiver‘ Szenen, man könnte von Mikronarrativen sprechen, die in den Medien von Schrift und Bild aufeinander zu beziehen sind. So entsteht eine Erzählsequenz, die in Wort und Bild synoptisch wahrgenommen werden kann.²⁸⁷

Die Verknüpfungslogik der Mikronarrative erweist sich grundsätzlich als charakteristisch für narrative Bildzyklen.²⁸⁸ Doch geht es Henkel in erster Linie um den gezielt eingesetzten Effekt, der eine wahrnehmungsästhetische Qualität erzielt, die jedoch erst am Ende des Werks vollends entwickelt wird. Eine Darlegung, wie sich die Rezeption des Wahrnehmungsangebots unter den mittelalterlichen Gegebenheiten vollzogen haben mag, ist von Henkel nicht intendiert, obschon sich diverse Fragen aus der medialen Herausforderung durch Mikronarrative ergeben könnten. Zwar mag die ästhetische Wirksamkeit von Bilddoppelseiten auf die Rezipierenden kaum anzuzweifeln sein, als produktionsästhetisches Programm fallen die Mikronarrative für die ersten zwei Drittel der Bilderzählung jedoch aus, nicht zuletzt, da die Produzierenden bereits vorab die Fähigkeit beweisen, der Linearität der Narration zu folgen.²⁸⁹ Henkel betont, dass die Produzierenden zielgerichtet handlungsreiche Passagen veranschaulichen.²⁹⁰ Derart präsentieren sie die Mehrzahl der Bilder annähernd durchgängig im Verbund einer Bild- mit einer Textseite und begründen damit das Fundament des „synästhetischen Erlebnisraumes“.²⁹¹

Erzählsequenzen“, die eine „synoptische Wahrnehmungsmöglichkeit“ anbieten (ebd., 32-35). In welcher Weise sich diese Wahrnehmung vollzieht, ist nicht Thema seiner Darstellung.

²⁸⁵ Vgl. Henkel 2014, 32. Im Gegensatz dazu bemerkt er ebd., 59, Anm. 113, die Überschreibung einer Zeile im Spruchband als Reaktion der Schreibenden auf zwei Möglichkeiten innerhalb der Vorlage.

²⁸⁶ Henkel 2014, 35.

²⁸⁷ Henkel 2014, 33.

²⁸⁸ Henkel 2014, 35. Die Modi der Verknüpfungslogik klassifiziert Henkel als „parataktisch-additiv“, „temporal“ oder „kausal“ (ebd., 35). Angesichts der Verbindung aller 83 Illustrationen aufgrund der erzählten Handlungsabfolge erweisen sich die Modi der Verkettung anwendbar auf den gesamten Bildzyklus.

²⁸⁹ Henkels Übersicht zur „verstärkten Frequenz“ der „Mikronarrative“ im letzten Drittel der Hs. weist insgesamt zehn Bildgegenüberstellungen auf (Henkel 2014, 33f.). Er verzichtet aber auf die Erwähnung der 16 dazwischen befindlichen Einzelbilder (fol. 64v, 66r, 67r, 68r, 71r, 72r, 75r, 75v, 78r, 79r, 79v, 82r, 83v, 85r, 87r sowie 88r). Die Bildseiten zwischen den Mikronarrativen setzen jenen regelmäßigen Wechsel fort, den Henkel für die recto- und verso-Seiten bis fol. 60r postuliert hat (vgl. ebd., 31, Anm. 59). Zu den Unregelmäßigkeiten der Bildanlage vgl. auch Ziegeler 2017, 124, hier bes. Anm. 53.

²⁹⁰ Henkel 2014, 42: „Als potentiell eigenständiges narratives Medium tritt die Reihe der Illustrationen hinzu. Sie setzt dort aus, wo der Text längere reflektierende bzw. raisonnierende Passagen besitzt: im Prolog und in der langen Überleitung vom ersten zum zweiten Kapitel oder beim Epilog. Dort aber, wo im Text Handlung erzählt wird, wird diese begleitet von einem zweiten narrativen Pfad, dem der Bilder.“ Bereits Messerer und Radaj konstatieren die Verbindlichkeit der Bilder der Erzählung gegenüber: vgl. Messerer 1979, 459, sowie Radaj 2001, 84, die darauf aufmerksam macht, dass „[d]ie Bildausstattung des Bändchens [...] nicht schematisch in regelmäßigen Abständen [erfolgt], sondern die Anzahl und Folge der Miniaturen textimmanent begründet werden [kann].“

²⁹¹ Henkel 2000, 246: „[E]ine illuminierte Handschrift [bot] einen gewissermaßen synästhetischen Erlebnisraum, in

Die Konfrontation der Rezipierenden mit Wahrnehmungsangeboten, bestehend aus einer Text- und einer Bild-Textseite, erweist sich als Regelfall der Rezeption. Die Wahrnehmungsmodi, die sich entsprechend dieser Rezeptionsanforderung im Kontext einer laikalen Buchkultur ergeben, wertet Henkel nur am Rande aus.²⁹²

1.2.3.1 Vom Experiment zur konzeptionellen Planung der Hs. D

Ziegeler hat die Vorgehensweise der Produzierenden bei der Fertigung der Hs. D exemplarisch erhellt. Im Rahmen seiner Untersuchung – wenngleich wegweisend – konnte er jedoch nur Schlaglichter setzen: Ihm scheinen der Beschreibstoff in Abstimmung mit dem Bild- und Schriftraum genau kalkuliert und die Abfolge der Arbeitsschritte unabänderlich festgelegt.²⁹³ Weiterhin bemühen sich die Produzierenden um eine gleichmäßige Gliederung des Textes durch Lombarden oder Initialen, was einhergeht mit zusätzlicher Planungsarbeit von Freiräumen für Initialen für die Verschriftlichung des Fließtextes.²⁹⁴ Hinzu tritt die bereits mehrfach betonte enge Bindung zwischen dem jeweiligen Bild und den Versen, in deren Nähe es eingefügt ist, sowie die an den historiographischen Inhalten ausgerichteten Linearität des Bildzyklus im Allgemeinen.²⁹⁵ Ausgehend von bislang unbeachteten Gliederungsunregelmäßigkeiten zu Beginn des Werks, in denen sich die Aushandlungsprozesse der Produzierenden bezeugen,²⁹⁶ schärft Ziegeler die Aufmerksamkeit für die Abfolge der Arbeitsabläufe. Im Gegensatz zu Henkel macht er darauf aufmerksam, dass in einigen Bild-

dem Texte und Bilder in ihren je eigenen Wirkungsweisen präsent, aber gemeinsam und aufeinander beziehbar erfahren werden konnten.“ Auch Henkel 2014, 31f., verweist auf eine „funktionierende und synästhetische Einheit“, die aus dem Verbund von „Text und Bild“ entstehe, wobei er das Prinzip aber lediglich anhand der Anlage der Doppelbilder ausführt.

²⁹² Als mögliche Benutzung führt Henkel 2000, 252, neben dem Vorlesen die private Lektüre sowie das „Anschauen der Bilderreihe“ zwar an, die Funktionsweise des „synästhetischen Wahrnehmungsangebotes“ sehe ich durch die Trennung von Lesen (des Textes) und Sehen (der Bilder) jedoch nicht hinlänglich erörtert. Als performative Dimension des Handschriftengebrauchs macht Henkel mehrfach auf die Drehung des Kodex zur besseren Entzifferung der Spruchbandtexte aufmerksam (vgl. Henkel 2014, 45-49, insbesondere die Anm. 82-91 zu den Illustrationen fol. 9v-33r). Darin vermittelt sich auch die Beanspruchung der vollständigen Aufmerksamkeit durch das Bildliche. Die Drehung des Buches ist ab fol. 33r jedoch kaum noch notwendig!

²⁹³ Bevor überhaupt der Text oder Bilder auf das Pergament aufgetragen werden konnten, erfolgte die Blindlinierung der Seiten und damit eine verbindliche Festlegung des Schriftspiegels auf 23 Zeilen. Dadurch konnte der Platz für die Textverse vorab genau berechnet werden: vgl. Ziegeler 2017, 117; zur Planung des Bildraumes ebd., 122-126.

²⁹⁴ Vgl. Ziegeler 2017, 118f. Ziegeler Befund, dass „der Schreiber [nur zweimal fol. 34r und fol. 49r] vergessen [hat], die zwei Zeilen für die Initiale einzurücken, so dass nun ein mit der üblichen Tinte geschriebener, links aus dem Seitenspiegel herausgerückter Buchstabe den fehlenden Anfangsbuchstaben ersetzen und die fehlende Initiale vertreten muss“ (ebd., 120), sind drei weitere Blätter hinzuzufügen, die auf gleiche Weise aus dem Text ausgerückt werden (fol. 54v, fol. 59v sowie fol. 67v).

²⁹⁵ Ziegeler 2017, 129f.

²⁹⁶ Ziegeler 2017, 118-121, weist auf die Unregelmäßigkeiten der Textanlage zwischen fol. 3v bis fol. 5r hin. Auf diesen Seiten zeigen sich zwei unterschiedliche Modi im Umgang mit kürzeren Textüberhängen: 1) Die linksbündige Versetzung in die nächste Zeile (fol. 3v, 4r, 5r) oder 2) die rechtsbündige Fortsetzung des Textes. Ab fol. 5v wird es hingegen üblich, rechts am Schriftspiegel fortzufahren, wobei zumeist auch der Raum für Lombarden mitberücksichtigt werden musste, was gelegentlich dazu führte, dass Lombarden zu Beginn eines vorherigen Satzendes eingetragen wurden.

Text-Seiten „zunächst der Raum für das Bild einschließlich seiner über dessen Rahmen hinausragenden Details und in dem Rahmen, den die Blindlinierung vorgab, mit Bleistift oder Silberstift markiert und erst danach der Text eingetragen wurde“.²⁹⁷ Zwar stellt er wiederholte Unregelmäßigkeiten in der Abfolge der Text- und Bildausführung fest, doch genügen seine materialphilologischen „Beobachtungen“, um die „Plausibilität“ des experimentierenden Vorgehens der Malenden in Frage zu stellen.²⁹⁸ Ziegeler nimmt an, dass der Platz für Text und Bild von Beginn an genau bemessen war, was nur im Rückgriff auf eine Textvorlage bewerkstelligt werden konnte.²⁹⁹ Seine Überlegungen werden im ersten Analysekapitel ausgebaut und gesichert.

1.2.4 Die Hs. D im Kontext der volkssprachigen Verschriftlichung um 1200

Für die Zeit um 1200 ist eine allgemeine Zunahme von Verschriftlichungen in der Volkssprache³⁰⁰ sowie von Übertragungen fremdsprachiger Texte festgestellt worden.³⁰¹ Im Vergleich mit der großen Anzahl lateinischer Kodizes sind „wenige Zeugnisse der Buchmalerei in deutschsprachigen Handschriften aus der zeitlichen Umgebung“³⁰² der Hs. D bekannt.³⁰³ Als seltener Beleg für eine beachtliche Übersetzungsleistung³⁰⁴ inklusive einer repräsentativen Bild-Text-Anlage führt die Hs. D damit das steigende Interesse der laikalen Rezeptionsgemeinschaft an biblischen Inhalten vor Augen und erweist sich als bemerkenswertes Zeugnis für die Einordnung volkssprachiger, „religiöse[r] Erzählungen in den

²⁹⁷ Ziegeler 2017, 127.

²⁹⁸ Ziegeler 2017, 125ff., führt die dünnen, äußeren roten Rahmenlinien an, die von den Buchstabenschäften oder Unterlängen überschrieben wurden (exemplarisch fol. 20v, 21v, 60r, 61v), wodurch ihm sogar eine Planung der Handschrift vom Bild her möglich scheint. Er bemerkt aber auch Abweichungen und hält eine genaue Prüfung der Handschrift im Original für nötig.

²⁹⁹ Auf den ersten vier Textseiten fol. 2v-4v zeigt sich die Unentschiedenheit der Produzierenden bei der Absatzgliederung. Die Herausforderung bestand in der möglichst platzsparenden Anlage des Textes, wobei das Ende des Absatzes entweder rechts- oder linksbündig fortgeschrieben wurde, was wiederum Einfluss auf die zweizeilige Anlage der Lombarden hatte: vgl. Ziegeler 2017, 119.

³⁰⁰ Dass die bekanntesten Textzeugen u.U. nur den Bruchteil der tatsächlichen Gesamtüberlieferung darstellen, hat jüngst Wolf 2008, 19-23, in seiner umfassenden Untersuchung hervorgehoben. Er geht „von über 1000 erhaltenen volkssprachig-deutschen Textzeugen des 12. und 13. Jahrhunderts“ aus, die u.U. jedoch nicht mal 5% des tatsächlichen Bestandes präsentieren (ebd., 20). Vgl. dazu die Diagramme bei Wolf 2008, 56, sowie die dazugehörigen Erläuterungen 66-70.

³⁰¹ Stoffübergreifend sind sowohl Übersetzungen aus dem Lateinischen sowie insbesondere aus dem Altfranzösischen nachweisbar: vgl. Wolf 2008, 28-54 sowie 242-275. Allgemein zu den länderübergreifenden Kontakten, insbesondere zwischen den französischen und deutschen Höfen: Vgl. Bumke 2008, 83-136.

³⁰² Henkel 2014, 14.

³⁰³ Zu den bekanntesten ältesten, bebilderten Werken zählen das *Rolandslied* (Heidelberg, UB, Cpg 112) und die *Altdeutsche Genesis* (Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, cod. GV 6/19). Mit einigem Abstand folgt der *Berliner Eneasroman* und um 1250 entstehen dann der *Münchener Tristan* und *Parzival*. Vgl. dazu Gutfleisch-Ziche 1997, 17 sowie Henkel 2014, 14ff.

³⁰⁴ Gijssels 1978, 254f., hat die unterschiedlichen Fassungen des *Pseudo-Matthäus*, der gemeinhin als Quelle der *Driu liet* angegeben wird, verglichen und kommt zu dem Schluss, dass Wernher seinen Text auf der Grundlage von lateinischen wie hebräischen Quellen erstellt hat.

Bezugsrahmen höfischer Geselligkeit und adlig orientierter Sammeltätigkeit“.³⁰⁵ Der Kodex spiegelt nicht nur die redaktionellen und bildkünstlerischen Befähigungen der Produzierenden, sondern bezeugt dadurch vor allem die ökonomische Potenz und das literarische Bewusstsein der adligen Auftraggebenden.³⁰⁶

Curschmann hat darauf aufmerksam gemacht, dass sowohl die Hs. D als auch der etwa zeitgleich entstandene Berliner *Eneasroman* „in Art und Ausmaß des Bildschmuckes als erste den Stempel höfisch-gesellschaftlichen Umgangs mit dem volkssprachigen Text“³⁰⁷ tragen, obwohl die Ausführung der Hs. D in erster Linie von den lateinisch-theologischen Buchzeugnissen profitierte.³⁰⁸ Fraglich ist jedoch, worin genau Curschmann den höfischen ‚Stempel‘ sieht und ob ihm die Volkssprachigkeit oder der Stoff als wesentliche Punkte seiner Argumentation dienen. In Layout, Stil und Technik sind die zeitnah entstandenen, volkssprachigen Kodizes jedenfalls derart unterschiedlich, dass allenfalls die mindere Qualität des Beschreibstoffs als gemeinsame Differenz zur lateinischen Literatur angeführt werden kann.³⁰⁹ So hat die Hs. D mit dem *Rolandslied* und der *Millstätter Genesis* zwar gemein, dass die Federzeichnungen in den Schriftraum integriert werden, koloriert wurden aber nur die Zeichnungen in der Hs. D.³¹⁰ Auf gesonderten Blättern und in mehreren Registern werden die kolorierten Federzeichnungen in den Berliner *Eneasroman* eingefügt (ebenso *Tristan* und *Parzival*). Dabei gelingt es den Produzierenden auch, das Handlungsgeschehen mehrerer Szenen zusammenzubringen, im Gegensatz zur Hs. D, in der zumeist ein Bild in einen Sinnabschnitt eingefügt wird. Den Produzierenden des *Eneasromans* gelingt es dadurch, eine zeitliche Abfolge in einem Bild mit zwei Registern zu veranschaulichen.³¹¹ Der noch unfeste

³⁰⁵ Henkel 1996, 19.

³⁰⁶ Vgl. Henkel 1996, 21. Der vielbeachtete Aufsatz bestimmt die Verschränkungen zwischen der laikalen und der klerikalen Kultur anhand der Tendenzen in der volkssprachigen Textproduktion. So auch Henkel 2000, 247, sowie Henkel 2014, 12ff.

³⁰⁷ Curschmann 1999, 396 sowie 401: „Die ›Berliner Eneide‹ und die Bilderhandschrift der Fassung D von Wernhers ›Maria‹ sind mit einer Verzögerung von fast zwei Generationen entstanden – als Neuauflagen in einem neuen literarischen Klima. Was diese zweite Phase intensivierter Literarisierung laikal-höfischer Unterhaltung und Erbauung von etwa 1190 bis 1220 auf breiter Gattungsfrente an Texten hervorgebracht hat, ist bekanntlich, wenn überhaupt aus dem 13. Jahrhundert, frühestens in den vierziger Jahren erstmals tatsächlich überliefert, und dann vielfach in merklich voneinander abweichenden Fassungen.“

³⁰⁸ Curschmann 1999, 398, sieht die „Einbettung der kolorierten Federzeichnungen in einen einspaltig geschriebenen Text [...] grundsätzlich im Rahmen eines aus der lateinisch-klerikalen Tradition überkommenen Layout-Typs“. Er führt weiter aus, dass auch die direkte Nähe der Bilder zum Text als Orientierung an der lateinischen Buchtradition anzusehen ist (ebd., 399f.).

³⁰⁹ Vgl. Wolf 2010.

³¹⁰ Siehe Anm. 304.

³¹¹ Exemplarisch können hier die beiden Register auf fol. 36v der Berliner Handschrift angeführt werden. Im oberen Register empfängt Turnus Kamilla und ihr Gefolge (Kamilla attribuiert durch das rote Tuch) und im unteren Register versammeln sich alle Kämpfer des Turnus (darunter auch Kamilla) zur Beratung. Der Szenenwechsel (Einzug von Kamilla in Laurente – Begrüßung durch Turnus – Versammlung des Heeres – Ansprache durch Turnus) ist im Text ausgeführt: Vv. 5290-5350. Die Anlage der dazugehörigen Bilder in zwei Register setzt den Handlungsablauf der Ereignisse durch den Wechsel zwischen dem oberen und unteren Register um. Die Malenden

Gestaltungsspielraum der Produzierenden sowie ihre historisierbaren oder spezifischen Vorlieben führen zu einer hohen Varianz bei den bebilderten volkssprachigen Kodizes.³¹² Entscheidend ist, dass die höfischen *Ausbildungen*³¹³ zu Beginn in einem monastischen Entstehungsumfeldes entwickelt werden und die Produzierenden die in diesem Umfeld erprobten Verfahren einsetzen.³¹⁴ Die Vielfalt der Erscheinungsformen impliziert die Notwendigkeit, jede Handschrift als unikalen Träger auszuwerten und verallgemeinernde Aussagen zu vermeiden.³¹⁵

1.2.4.1 Vorbild Psalter?

Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass die Hs. D sowie die übrigen Überlieferungszeugen der *Driu liet* eine große Ähnlichkeit zur Psalterliteratur aufweisen.³¹⁶ Die Einschätzung beruht überwiegend auf dem Format der Textzeugen oder im Fall der Hs. D auf der repräsentativen Ausstattung mit Bildern. Tatsächlich handelt es sich dabei um Ähnlichkeiten, die die *Driu liet* in die Nähe der – nicht erst am Ende des 12. Jahrhunderts beliebten – Psalter rücken.³¹⁷ Deutliche Unterschiede existieren jedoch in der Gliederung der Handschriftentypen. Zwar ist für die Psalterliteratur eine mehrstufige Initialgliederung und häufig auch Bebilderung charakteristisch,³¹⁸ die Absetzung der Zeilen bzw. Psalmen durch Lombarden oder am Abschnittsbeginn durch Initialen erscheint jedoch eher überbordend. Die Gliederung folgt der Textstruktur und führt nicht selten zu einem mehrfach unterbrochen wirkenden Schriftbild.³¹⁹

fokussieren zunächst die Erscheinung der Kamilla fol. 36r (unten) sowie fol. 36v (oben) und leiten über zur Beratung zwischen Turnus und den Kämpfenden. Kamilla ist im unteren Register an zweiter Stelle in die Versammlung der Fürsten eingefügt. Die Tendenz der Malenden, selbst Szenenwechsel kleinteilig zu veranschaulichen, ist ebenso bemerkenswert wie ihre stete Differenzierung der Figuren durch Tituli oder Attribuierungen.

³¹² Einen Überblick über die Vielfalt der Text-Bild-Anlagen in mittelalterlichen volkssprachigen Kodizes anhand von Stoffgruppen bietet Ott 2002, 153-173.

³¹³ Die Hervorhebung dient der Verdeutlichung, dass es sich um visuelle Neuerungen handelt, die sich um 1200 und im Kontext der höfischen Kultur etablieren.

³¹⁴ Literarische Anpassungen insbesondere von biblischen Erzählungen unter Nivellierung von kulturellen Unterschieden sind jüngst unter dem Terminus „Inkulturation“ in einem Sammelband [Quast 2017] verhandelt worden; vgl. insbesondere die Beiträge von Manuwald und von Bloh.

³¹⁵ Die Anfertigung von Einzeluntersuchungen, in denen medienhistorische Kontextualisierungen oder auch Semantisierung im Fokus stehen, befürworten auch Raible 1991; Gumbert 1992; Palmer 1989.

³¹⁶ Vgl. dazu Palmer 1989, 43ff. – Wolf 2008, 66-72, gibt als Gründe an, dass die Gliederungseinrichtung eines Kodex in der Zeit vor und um 1200 sehr einheitlich erfolgte. Es gibt jedoch deutliche Unterschiede: Vor allem weisen die älteren Fragmente E und F der *Driu liet* deutlich mehr Initialen und Lombarden auf als die jüngeren Fragmente oder Hss. Vgl. dazu TAB Ü, S. 240ff.

³¹⁷ Wolf 2005, 141 sowie 149ff., weist auf eine kontinuierliche Psalterproduktion seit dem 9. Jh. hin; im Laufe des 12. Jhs. weisen die Kodizes verstärkt volkssprachige Beischriften auf. – Das vergleichsweise große Format von F wird dabei oft nicht berücksichtigt. Siehe auch: Anm. 315.

³¹⁸ Vgl. dazu exemplarisch den Utrecht-Psalter (9. Jh.) mit der mehrstufigen Initialgliederung sowie Bildern oder auch den Eadwine Psalter (12. Jh.) mit verschiedenartigen Textblöcken, aufwändigen Initialen und ebenfalls Bildern.

³¹⁹ Exemplarisch der *Bamberger Psalter* (um 1220/30), in dem Versalien und gefüllte Initialen auf einer Seite platziert sowie zahlreiche vergoldete Miniaturen angelegt sind: z. B. fol. 8r, 7v, 9r. Ein älteres Beispiel, jedoch auf die gleiche Weise ausgeführt, ist das *Passauer Evangelista* (um 1170/80): auch dort sind mehrere Versalien auf einer

Die Psalter zeichnen sich also durch eine überreichliche Ausstattung mit verschiedenartigen Initialen und Lombarden aus, die die Navigation durch die Psalmen erleichtern und den Rezipierenden Memorieren und Auffinden spezifischer Textstellen ermöglichen.³²⁰ Eine derart kleinteilige Gliederung kommt in den meisten Überlieferungszeugen der *Driu liet* nicht zur Anwendung. So mögen Vergleiche der Hs. D mit Psalterhandschriften in Bezug auf das Format zwar noch berechtigt sein, doch wirft der Vergleich zwischen der Ausstattung der lateinischen Psalterliteratur um 1200 mit den Überlieferungszeugen der *Driu liet* mehr Fragen auf, als dass er Antworten bietet. Allenfalls wird vor diesem Hintergrund die Herausforderung deutlich,³²¹ auf die die Produzierenden der Hs. D mit einem reduzierten und für den Text zweckmäßigen Gliederungssystem reagieren.³²²

1.2.4.2 Das Produktionsumfeld

Eine gewisse Mobilität der mittelalterlichen Menschen sowie insbesondere von Objekten ist im Rahmen der Produktionsbedingungen ein historisch belegbares Faktum: Dokumentiert sind Anfragen von Äbten an befreundete oder verbündete Klöster, um einen besonders begabten Handwerker bzw. Künstler für ein Projekt zu gewinnen oder eine Handschrift zur Abschrift zu erhalten,³²³ sowie die Reisetätigkeit von Geistlichen, die wohl auch „zur Verbreitung bestimmter Stilrichtungen“³²⁴ beitrugen. Bis zum ersten Viertel des 13. Jahrhunderts sind klösterliche Skriptorien die einzigen Orte, an denen Handschriften produziert werden.³²⁵ So verwundert es kaum, dass Einflüsse der lateinisch-theologischen Buchkultur nicht nur an lateinischen Einschreibungen in der Hs. D sichtbar werden.³²⁶ Das monastische Entstehungsumfeld des Kodex hat sich sowohl stilistisch als auch konzeptionell ins Material eingeschrieben.³²⁷ Dabei mögen liturgische Bücher als Vorbilder ebenso eine Rolle spielen wie Innovationen oder Abwandlungen ihrer Ausgestaltung für ein laikales Publikum.³²⁸ Die

Seite angebracht, die die visuelle Absetzung der einzelnen Psalmen unterstützen (z. B. fol. 2r-9v).

³²⁰ Vgl. zur Bedeutung der Initialgliederung für die Einprägsamkeit des Textes Jakobi-Mirwald 1998, 147.

³²¹ Vgl. dazu die kodikologischen Beschreibungen der älteren Fassungen insbesondere die Fragmente E und F (TAB. Ü, S. 240) sowie die Schlussfolgerungen aus dem materialphilologischen Vergleich Kap. 2.3.1.3.

³²² Dass die Produzierenden neben der Erstellung eines Bildzyklus auch die Entwicklung eines stringenten Gliederungssystems beabsichtigten, hat Ziegeler dargelegt. Ziegeler 2017, 118ff.

³²³ Vgl. dazu exemplarisch die Belege und Ausführungen von Schapiro 1947, 52-60.

³²⁴ Manuwald 2008b, 327; dort weitere historische Quellen sowie Forschungsbelege.

³²⁵ Die Fertigung repräsentativer Handschriften erfolgte bis zur Mitte des 13. Jhs. überwiegend durch klösterliche Gemeinschaften: vgl. dazu Becker/Licht/Schneidmüller 2015, 377-347. Schneider 1999, 21: „Daß die Schreiber auch der deutschen Texte bis ins 13. Jahrhundert hinein Geistliche, vor allem Mönche, vereinzelt auch Nonnen waren, ist bekannt. Es gibt nur sehr wenige Belege für schreibende Laien oder auch für geistliche Lohnschreiber, die erst im 13. Jahrhundert häufiger werden.“

³²⁶ Zum „verhältnismäßig hohen Prozentsatz von lat. Sätzen und Wortverbindungen im Gegensatz zu einzelnen Ausdrücken“ vgl. die Aufstellung bei Grünewald 1908, 31.

³²⁷ Vgl. dazu die Untersuchung zur Regensburger Malerei von Klemm 1987, 40ff.

³²⁸ Vgl. dazu Curschmann 1999, 380-400, der die Wechselbeziehungen zwischen lateinischen und volkssprachigen

Gliederungsprinzipien und die Einrichtung des Textes entwickeln sich gemäß den Einrichtungsmodi der zu diesem Zeitpunkt bekannten theologisch-lateinischen Quellen weiter. Die Einfügung kolorierter und gerahmter Federzeichnungen findet ihre Vorbilder in der lateinischen Bibelillustration des 12. Jahrhunderts.³²⁹ Das Format und die Einrichtung der Handschriften werden hierbei zu sicheren Belegen für eine laikale Rezeptionsgemeinschaft,³³⁰ während die Produktion der Hs. D aufgrund der Neumen auf fol. 71v konkret in einem klerikalen Umfeld anzusiedeln ist.³³¹ Zweifelsohne müssen die Produzierenden Anreize für das Layout des Buches aus ihnen bekannten Handschriften entwickelt und sie für ein volkssprachiges Werk adaptiert haben. Als Novum erscheinen die Hs. D sowie die älteren Überlieferungszeugen der *Driu liet* daher vor allem, da sie „um 1200 eine bis dahin in der Volkssprache unbekannte Welt apokryph-biblischen Erzählens etablieren“.³³²

Die mit der Ausführung der Schreib- und Malarbeit an der Hs. D Beschäftigten bleiben anonym und treten nur durch das fertige Werk in Erscheinung, durch den realiter an der Handschrift sichtbar werdenden Aufwand, der bei der Herstellung des repräsentativen wie sorgfältig eingerichteten Werks betrieben wurde. Das künstlerische Geschick bei der Kombination von Text- und Bildseiten zeigt sich im gesamten Bildzyklus, der auch im Rückgriff auf die Produktionsmodi einer klerikalen (Buch-)Kultur entstanden ist. In der Aufzeichnung der volkssprachlichen Übertragung eines apokryphen lateinischen Textes und dessen Ausstattung mit Zeichnungen kulminieren die unterschiedlichen Wissens- und Bildungshorizonte der mittelalterlichen klerikalen wie laikalen Gesellschaft. Die Handschrift ist damit nicht nur ein Zeugnis für die volkssprachige Verschriftlichung theologischer Inhalte, sondern vor allem für die Platzierung heilsgeschichtlicher Themen in der Wahrnehmung einer laikalen

Werken untersucht und die Vielzahl der Bildwertungen vor allem im Zusammenhang mit dem Anwachsen der Verschriftlichung in der Volkssprache sieht. Die Einziehung einer schriftsprachlichen Differenz, nach der der volkssprachliche Text erst durch das Bild legitimiert wird, steht im Widerspruch zur Vorbildfunktion, die lateinische, früh- und hochmittelalterlicher Kodizes vor und nach 1200 übernahmen und die insbesondere auch Curschmann anhand der unregelmäßigen wie regelmäßigen Anlage von Bildern in lateinischen wie volkssprachlichen Handschriften exemplarisch vorführt.

³²⁹ Vgl. Curschmann. 1999, 398f., sowie Wolff 2008, 79-93, mit zahlreichen Nachweisen.

³³⁰ Wolf 2006, 186: „Sie [die Überlieferungszeugen der *Driu liet*] sind allesamt kleinformatig, einfach, schmucklos, fortlaufend geschrieben.“ Vgl. die Übersicht, ebd., Anm. 48: Sie weist geringe Unstimmigkeiten auf, die beachtet werden müssen, aber das Argument nicht abschwächen. So fehlt generell C in der Übersicht, die jüngste Fassung, überliefert in einer Sammelhandschrift. Das große Format von F sticht unkommentiert hervor (größere Formate sind zum Ende des 13. Jh. nicht unüblich: vgl. Wolf 2008, 105) und D hebt sich durch die Bebilderung deutlich ab. Vgl. dazu TAB LAG, S. 245ff.

³³¹ Vgl. zur Neumennotation über den lateinischen Worten ‚*Gloria in excelsis deo!*‘ fol. 71v als „Bestandteil der ursprünglichen Intention“ Schubert 2003, 571ff. Schubert weist damit auf das klerikale Entstehungsumfeld hin und schließt einen „praktischen Nutzen“ der Neumen für adlige Benutzer aus, obschon er festhält, dass für den „unkundigen Leser [...] ein deutliches Signal gesetzt [wird], welches die Pergamentseite zum Klingen bringt“ (ebd., 576).

³³² Henkel 1996, 20.

Rezeptionsgemeinschaft.

1.2.4.3 Mutmaßungen über die Rezeptionsgemeinschaft

Bereits im Prolog regt das Erzähler-Ich zur aktiv-lesenden und schauenden Rezeption an: *daz ich mit dvtisker rede daz buch bræhte her ze wege, daz sie iz alle musen lesen die gotes kint wellent wesen, v̄ ovch megen schowen, die laigen vnt die frowen*³³³ (V. 139-144: Ich brachte in deutscher Sprache dieses Buch zuwege, damit es alle lesen können, die Gottes Kinder sein wollen, und die Laien und Frauen es auch anschauen können.)³³⁴ Geschlechterübergreifend ist hier eine christliche Rezeptionsgemeinschaft mit unterschiedlichen Fähigkeiten adressiert, die auch anhand weiterer Text- wie Materialbefunde benannt werden kann.³³⁵ Wolf verdeutlicht in seinen Untersuchungen, dass auch unabhängig vom Gebrauch des Buches während der Geburt eine weibliche Leserschaft anzunehmen ist und grundsätzlich Produzentinnen nicht ausgeschlossen werden können.³³⁶ Dass die Hs. D exklusiv für ein adliges Publikum hergestellt wurde, kann aus der Beschaffenheit des Kodex geschlossen werden, der als „kostbares Kleinod“³³⁷ gilt.

Neben der Materialität der *Driu liet* gilt die Volkssprachlichkeit der früheren Forschung als entscheidendes Indiz eines mehrheitlich weiblichen Produktions- wie Rezeptionsumfeldes.³³⁸ Eine geschlechtsspezifische Unterteilung der Produzierenden und Rezipierenden erübrigt sich, da ‚Geschlecht‘ als differenzbildende Kategorie für Bilderfahrungen unter den gegebenen Bedingungen keine Relevanz hat.³³⁹ Zudem wird eine wahrnehmungstheoretische Analyse

³³³ Vgl. zur ursprünglichen Verwendung der Doppelformel im Gegensatz zur „*Trias pfaffen – laien – frouwen*“ Wolf 2006, 187, bes. Anm. 52.

³³⁴ Alle Übersetzungen im Folgenden, soweit nicht anders angemerkt, D. G.

³³⁵ Die Hs. D „[determiniert] ihr Publikum primär gesellschaftlich und nicht mehr geschlechtlich“ (Curschmann 2009, 20).

³³⁶ Wolf 2006, 173ff., stützt sich auf angloamerikanische Untersuchungen, die mittelhochdeutsche Quellen nach paläographischen Kriterien bewerten und Rückschlüsse ziehen auf die geschlechtsspezifische Lese- und Schreibfähigkeit im Kloster und am Hof vor 1200. Demnach wurden volkssprachliche Bücher und theologische Grundlagenwerke in erster Linie von Frauen rezipiert. Zu dieser Zeit sind Produzentinnen aber ebenso verbreitet wie Produzenten im Kloster. Erst im Laufe des 13. Jhs. lassen sich geschlechtsspezifische Unterschiede in der Buchproduktion nachweisen. „Dabei scheint es vollkommen unerheblich, ob die Schriftstücke von Männern für die Frauen oder von Frauen für die Frauen geschrieben wurden. Letztlich scheint eine solche Unterscheidung bis weit in das 13. Jahrhundert hinein sogar weder hermeneutisch realisierbar noch überhaupt sinnvoll“ (ebd., 185). Weitere Belege, dass Texte zu Beginn des Hochmittelalters im klerikalen wie im höfischen Umfeld sowohl von Männern als auch von Frauen gelesen und gehört werden, bietet Wolf 2005, 150-164.

³³⁷ Wolf 2006, 187.

³³⁸ Bereits 1890 postuliert Bruinier für G eine weibliche Umarbeiterin und begründet dies anhand sprachlicher Merkmale, wie die vielen Übersetzungen lateinischer Formeln, aber auch mit dem Gebot zur Vervielfältigung der Handschrift (vgl. Bruiniers 1890, 40 sowie 85). Das Gebot findet sich nicht in D und richtet sich an geistliche Frauen: vgl. dazu Curschmann 2009, 15.

³³⁹ Wolf spricht sich darüber hinaus gegen geschlechtsspezifische Zuschreibungen der Produzierenden um 1200 aus und begreift das Skriptorium als „geschlechterentgrenzendes Gemeinschaftsunternehmen“, aus dem Frauen erst im Laufe des 13. Jhs. allmählich ausgegrenzt werden, was er mit ihrem Zurückbleiben hinter Stil und Ausdruck der männlichen Schreiber begründet: vgl. Wolf 2006, 173, mit zahlreichen Belegen.

ikonischer Rezeptionsangebote geschlechtsunabhängig operieren müssen, nicht zuletzt, da eine grundsätzliche Einschätzung der historischen Wahrnehmungsangebote angestrebt wird. Die Anlage erweist sich letztlich als Träger von Erläuterungen zur Vermittlung heilsgeschichtlicher Ereignisse in Bild und Text.³⁴⁰ Die deutlich „detailliertere und dramatische[.]“ Ausgestaltung über den Primärtext hinaus ermöglicht nach Schmitt dem höfischen Publikum eine verständliche „Sinnerschließung“ des „heilsgeschichtlichen Zusammenhangs“ und wird ermöglicht [Wiederholung] durch eine Textstruktur, die zwischen „erzählenden und unter heilsgeschichtlichem Blickwinkel deutenden Abschnitten“ wechselt.³⁴¹ In Schmitts Überlegungen wird die höfisch-laikale, überwiegend illiterate Rezeptionsgemeinschaft sichtbar: die Schauenden und Lesenden, die das Manuskript aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Auftrag gaben.³⁴²

1.2.4.4 Die Funktionen der Handschrift

Die Hs. D wurde vielfach in Zusammenhang gebracht mit einer spezifisch magischen Buchpraxis:³⁴³ Der im Text empfohlene Einsatz der Handschrift zur Erleichterung der Geburt sowie zum Schutz von Mutter und Kind kann durchaus im Zusammenhang mit magisch-rituellen Praktiken gesehen werden und entwirft ein spezifisch weibliches Nutzungsszenario.³⁴⁴

³⁴⁰ Die Einschätzung von Lenger 1980, 135, dass die genutzte Mariensymbolik „Wernhers Lesern“ durchweg vertraut war und aus diesem Grund eine theologische Ausdeutung unterblieben ist, muss insofern relativiert werden, als bereits die Abfassung des Werks in Volkssprache ein wesentliches Indiz für unterschiedliche Bildungs- und Wissenshorizonte der historischen Rezeptionsgemeinschaft ist. – Die Arbeit von Lenger erscheint dennoch als die gründlichste Auseinandersetzung mit den Dogmen und theologischen Deutungen der Rolle Mariens innerhalb der Kirchengeschichte und dem vielschichtigen Marienbild Wernhers im Besonderen.

³⁴¹ Vgl. Schmitt 2012, 426f. – Schubert 2009, 153, sieht die Säkularisierung in den Figurenbeschreibungen von Jesus und Maria als bewusste und aktualisierende Vermittlung, um den „Kontakt zu den Heiligen“ aufrechtzuerhalten. Die weltliche Verankerung der Ausgestaltung betont bereits Fromm 1955, 159: „Wernher [...] bringt besonders jene auf das menschlich-Rührende beschränkte Figuren wie Joachim und Joseph, die ausserliturgischen Handlungsträger, zur Geltung. Die vielen kleinen Details, die Wernher dem Quellenbericht hinzufügt, entspringen der neuen, drängenden, den Reichtum der Laienwelt einbeziehenden Erfahrung von der Vielfalt der Erscheinungen“. Vgl. weiter ebd., 24ff.

³⁴² Vor dem Hintergrund der heilskräftigen Wirkung des Buches wird vielfach ein laikales Frauenpublikum angenommen: so Gärtner 1999, 905f. Henkel 1996, 8, sieht in der Hs. D ein Zeugnis der „adligen Literaturpflege“. Wolf 2006, 187, schließt aus dem Prolog in Hs. D, der das Buch Laien und Frauen empfiehlt, auf „[e]ine besonders vermögende, hochadelige Auftraggeberin“. – Vgl. grundsätzlich zu den Aufwendungen des höfischen Adels für die Literaturpflege Bumke 1979.

³⁴³ Düwel 2001, 177, historisiert den Gebrauch der hagiographischer Dichtungen und sieht in den *Driu liet* „[e]in frühes Zeugnis für die Verwendung eines Buches oder nur eines seiner Teile als christlich-magisches Mittel zur Erleichterung des Geburtsvorgangs“. Seine Überlegungen beziehen sich auf den Vergleich aller Fassungen sowie das Format, insbesondere auf den Codex C (Codex discissus) und damit die jüngsten Fragmente: vgl. ebd., 177-184. Henkel 1996, 5, weist den *Driu liet* eine „handfeste praktische Bedeutung in der perinatalen Medizin“ zu. Die heilkräftige Funktion einer Reliquie für ein laikales Frauenpublikum konstatiert Gärtner 1999, 905. Auf die magische Funktionsweise nimmt Strohschneider 2003, 616, Bezug: Die „Schriftgestalt von Wernhers Gedicht“ sei ein wesentliches Mittel zur „Gegenwärtigsetzung Marias im Codex [...] im Zusammenhang gynäko-magischer Praxis“. Curschmann 2009, 17., konstatiert für die *Driu liet* einen „paraliturgisch-laikalen Umgang mit geistlicher Literatur bis hin zum ganz persönlichen Gebrauch im privatesten Raum“, insbesondere im „Zusammenhang weiblichen Handelns“.

³⁴⁴ Vgl. D fol. 49r, Vv. 2853-2876. Lediglich Hs. A betont abschließend nochmals den magischen Charakter, wenn

Doch diese Anwendung erfordert „Manipulation, nicht Lektüre“, ³⁴⁵ wie Curschmann konstatiert, bei der die Handschrift oder ihre Teile auf eine magische Funktion reduziert werden und die im Widerspruch zur prächtigen Ausstattung des Werks und der mehrfach gezielten Ansprache eines heterogenen Publikums steht. Die Annahme einer magischen Bedeutung stützt sich vor allem auf die jüngeren Fassungen der *Driu liet*, in denen die ausschlaggebenden Empfehlungen noch ausführlicher dargelegt sind. ³⁴⁶ Angesichts der Zurückhaltung im Text der Hs. D und aufgrund ihrer exklusiven Ausstattung erscheint eine differenziertere Beurteilung auf Basis der Materialität des Kodex wie der Kultur- und Textgeschichte notwendig. ³⁴⁷

Neben der geistlichen Unterweisung sowie dem Einsatz des Buches während der Geburt hat zuletzt Ziegeler in drei Bildern der Hs. D Rezeptionsspuren eines magischen Gebrauchs aufgezeigt. ³⁴⁸ Es handelt sich um „eine Art Abwehrzauber“ der dargestellten Gewalt, wobei die Köpfe der Schergen in fol. 77r und fol. 87r durch Abrieb stark beschädigt wurden. Ziegeler sieht dies als Reaktion der Betrachtenden, „Schaden von Kindern und Familie fernzuhalten“, wie es als Intention des Verfassers auch dem gesamten Werk unterlegt ist. ³⁴⁹ Spuren intensiver Berührung zeigen sich ebenfalls fol. 47r (Heimsuchung Marias): Die stark verwischten ³⁵⁰ schwangeren Leiber von Maria und Elisabeth zeugen nach Ziegeler von einem Bedürfnis, dem Figurenleib die Ansicht des Kindes abzurufen oder auch als Spuren einer Hoffnung auf

es heißt, dass sofern das Buch ausgelesen ist, kein Kind geboren wird, dem es schlecht gehen werde (V. 4889-4893). Nur in A und C finden sich die Aufforderungen, das Werk zu vervielfältigen. Vgl. Hs C (*allen frumen wiben / daz si ez abe schriben*, V. 3051f.) sowie Hs. A (*haben die vrown daz gebot / daz si niht beleiben / si hauzzen es ab schreiben*, V. 2558ff.) – Curschmann 2009, 13ff., bietet eine tabellarische Übersicht der textlichen Differenzen zwischen den Fassungen A/C/D und verweist auf die Aufforderung, das Buch abschreiben zu lassen, die in D noch nicht gegeben wird.

³⁴⁵ Curschmann 2009, 17. Der magisch-rituelle Gebrauch des Buchkörpers entzieht das Werk dem Bereich der lesenden und schauenden Aneignung und setzt auf einen reliquienartigen Gebrauch: vgl. dazu Quast 2014, 326f., sowie Strohschneider 2003, 616f.: „Im Schriftkörper [...] wirkt eine zugleich körperliche und transzendente Kraft. [...] Hier ist die Schrift nicht ein gegenwärtiges Mittel der Verweisung auf Abwesendes, sondern selbst ein Ort, an welchem sich heilige Präsenz manifestiert: eine magische Gegenwärtigkeit des transzendenten Heils in der Welt.“

³⁴⁶ Siehe Anm. 346.

³⁴⁷ Vgl. dazu Curschmann 2009, 24ff., der vor allem die dichte Bebilderung um die Szenen der Geburt als Argument für den magischen Einsatz der Hs. D benennt. Ebenso gilt ihm die insgesamt prächtige Ausstattung als Zeichen der Exklusivität, die einem privaten Gebrauch eher widerspricht. Die Anzahl der Bilder zur Geburt ist mit einer Folge von 5 aufeinanderfolgenden Text-Bildseiten (fol. 68r, 68v, 69r, 69v und 70r), in der Tat auffallend dicht, tritt jedoch erneut am Ende (fol. 88r, 88v, 89r, 89v, 90r) auf. – Dass der magische Gebrauch dennoch von großem Interesse für die historischen Rezipientinnen war, belegen Untersuchungen von Düwel, der aber die Hl. Margarete als Patronin der Gebärenden seit dem 11. Jh. an unterschiedlichen Quellen nachweist. Annähernd 30 legendarische Erzählungen berichten im Zeitraum zwischen dem 11.-15. Jh. und seit dem 12. Jh. auch in Volkssprache von der Margaretenpassion. Erst um 1250 übernimmt verstärkt Maria diese Funktion. Es könnte sich bei der Hs. D allenfalls um ein frühes Zeugnis dieser magischen Funktion handeln: vgl. Düwel 2001, 170-193, bes. 184ff.

³⁴⁸ Ziegeler 2017, 113f., auch mit Verweis auf Radaj 2001, 69-79.

³⁴⁹ Vgl. Ziegeler 2017, 113; vgl. dazu Vv. 2877-2900. – Im Gegensatz zu Radaj sieht er keinen inhaltlichen Widerspruch (gerechte Henker vs. Mörder unschuldiger Kinder) da sich der Abwehrzauber „offensichtlich gegen das im Bild dargestellte grausame Tun“ richtet und nicht zwischen Recht und Unrecht der Tat unterscheidet. Damit passt das Vorgehen auch zur heilsgeschichtlich Bedeutung, die Ziegeler für den Text neu eruiert (ebd., 139).

³⁵⁰ Radaj 2001, 49, nimmt einen Schaden durch Feuchtigkeit an. Dem widerspricht zu Recht Ziegeler 2017, 114.

„Fürbitte und Hilfe für eine glückliche Geburt [...] und verheißungsvolle Zukunft“ für das eigene Kind.³⁵¹ Die Bewegung des Sohnes, die Elisabeths aufs Heftigste empfindet, als sie auf Maria trifft, und die sie eigens schildert (D fol. 48r, Vv. 2764-2786), scheint die Rezipierenden zur haptischen Anteilnahme aufgefordert zu haben. Bemerkenswert ist dabei, dass die Schilderung des Textes erst auf dem folgenden Blatt erfolgt, so dass die Berührungsspuren eine wiederholte Rezeption des Buches und die besondere Einprägsamkeit der Szene indizieren. Ähnliche Verwischungen finden sich auch in anderen Bildzeugnissen und resultieren womöglich aus einer Intensivierung der religiösen Anteilnahme am Bildgeschehen.³⁵²

1.2.4.5 Paratexte und Säkularisierungseffekte

Auf die Bedeutung von Einträgen bzw. Paratexten in lateinischen Handschriften für die Entwicklung der volkssprachigen Dichtung weist Wolf hin.³⁵³ Die zunächst am Rand oder als Interlinearübersetzungen eingefügten volkssprachigen Texte werden im Laufe des 13. Jahrhunderts zunehmend auch in den Primärtext integriert.³⁵⁴ Die einzelnen Textsegmente stellen die Produzierenden vor die Herausforderung, unterschiedliche schriftliche Vermittlungsebenen in einer Handschrift zusammenzuführen und abzugrenzen. Durch die Zusammenstellung der Textbausteine besetzen die *Driu liet* nach Wolf eine „entscheidende Schnittstelle zwischen geistlicher und weltlicher Schriftlichkeit“.³⁵⁵ Demnach erweisen sich Paratexte als Motor und führen perspektivisch zu einer Erweiterung der Texte über die Übersetzungsebene hinaus.³⁵⁶ Die Verbindung aus volkssprachlicher Übertragung eines biblischen Primärtextes mit einem theologisch deutenden Paratext sowie begleitendem Bildprogramm tritt im Kodex als durchgängig nachweisbare Struktur zutage.³⁵⁷ Eine Untersuchung der Hs. D, die die mehrstufige Tektonik des Textes im Zusammenspiel mit der Bildanlage auf materialer wie wahrnehmungsästhetischer Ebene beleuchtet, liegt bedauerlicherweise bislang nicht vor. Wegweisend dazu wirken die literaturwissenschaftlichen

³⁵¹ Vgl. Ziegeler 2017, 114.

³⁵² Vergleichbar den Andachts- oder Gnadenbildern, die von den Betrachtenden berührt wurden, um in Kontakt mit der „wunderwirkenden Kraft“ der Bilder zu kommen, Beinert/Pustet 1984, 930.

³⁵³ Als Paratexte gelten Wolf 2006, 177ff., alle Kommentare und Eintragungen, die den Primärtext begleiten, wobei er insbesondere den Wechsel in die Volkssprache als Anzeichen für laikale Rezipientinnen auffasst.

³⁵⁴ Wolf 2006, 186: „Deutlich sichtbar wird ein solches Phänomen bei den im 13. Jahrhundert in großer Zahl entstehenden mischsprachlichen und später reich volkssprachigen Gebetbüchern. Sie bieten das ganze ehemals mehrschichtige Ensemble von Erklärungen, Anweisungen, Hilfestellungen und Gebeten gleich in der Gesamtkonzeption der zunehmend individualisierten Sammlungen. Vollständig umgesetzt scheint ein solcher Vorgang auch schon in Wernhers ‚Driu liet von der maget‘. Wernher hat Primärtext und Paratexte kunstfertig zu einer homogenen Einheit verschmolzen. Sie sind letztlich ein Text.“

³⁵⁵ Wolf 2006, 186.

³⁵⁶ Im Prolog stellt sich Wernher in die Tradition der Kirchenlehrer und beruft sich auf hebräische wie lateinische Quellen: vgl. V. 78-131. Ausführlich zu den Quellen Gijssels 1978, 250ff.

³⁵⁷ Vgl. dazu Schmitt 2011.

Untersuchungen von Schmitt und Quast,³⁵⁸ da sie unterschiedliche Erzählmodi innerhalb des Textgefüges erfassen. Quast sieht in den säkularen Erweiterungen des Primärtextes eine „Aufwertung des Profanen“, die auf laikale Sinnhorizonte und Rezeptionsinteressen hinweist und als Strategie verstanden werden kann, die räumliche Situierung und zeitliche Staffelung der Ereignisse präziser hervorzuheben.³⁵⁹ Schmitt hingegen weist auf das Anwachsen der Redeanteile im Vergleich mit den kanonischen und apokryphen Quellen hin.³⁶⁰ Damit berühren Schmitt und Quast in ihren Ausführungen jene Aspekte einer volkssprachigen Bearbeitungsstufe, die sich vielversprechend mit der Strukturanalyse des Textes sowie der Bilder verbinden lassen. Die erzähltheoretischen Untersuchungen heben ein narratives Vermittlungspotential hervor, dass sich auch in den bildlichen Darstellungen spiegelt: Im Text vorhandene Anklänge an Räumlichkeiten und relevante Ortswechsel entsprechen den vielfältigen räumlichen Veranschaulichungen oder die durch Redeszenen miteinander in Verbindung gebrachten Figuren erscheinen im Bild ebenfalls mit Spruchbändern.

Die von Quast hervorgehobenen Säkularisierungstendenzen des Textes der Hs. D können auch im Bildzyklus aufgefunden werden. Neben dem narrativen Bezug sind es vor allem die spezifisch bildlichen Anschaulichkeiten, die eine Anbindung an den historischen Alltag der Rezeptionsgemeinschaft nahelegen. In diesem Sinne deuten die Anwendung und Abwandlung von Darstellungstypen auf Veränderungen oder neue Prämissen bei der bildlichen Auswahl hin. Konkret ist dies in der Forschung zum Beispiel an vermutlichen Analogien zwischen Gegenständen aus dem historischen Alltag der Produktions- und Rezeptionsgemeinschaft und den vestimentären Codes des Bildpersonals erfasst worden.³⁶¹ Die bildlichen Angebote spiegeln demnach das historische Umfeld, in dem sie entwickelt werden. Ihr einigendes Prinzip ist es, von den Betrachtenden verstanden zu werden.³⁶² Das bedeutet, dass die Konstituierung von Wahrnehmungsangeboten auch mit der Konditionierung der Wahrnehmungserfahrung einhergeht und umgekehrt.³⁶³ Die Wechselwirkung mit dem soziokulturellen Umfeld erweist

³⁵⁸ Die Fokussierung beider Arbeiten auf die Verkündigungsszene lässt sich unter Umständen auf die stilistische Untersuchung von Fromm zurückführen, der die zentrale Stellung von Verkündigung und Geburt für den Text konstatiert und damit die wissenschaftliche Rezeption auf „das textuelle Zentrum“ lenkt (Quast 2014, 311). Vgl. dazu auch Fromm 1955, 83.

³⁵⁹ Quast 2014, 315. Es geht ihm hierbei um Säkularisierungseffekte, die durch die ungebrochene Narrativierung des Heilsgeschehens Irritationen erzeugen und aufgrund räumlicher und zeitlicher Erweiterungen an Eindringlichkeit gewinnen (vgl. ebd., 315ff.).

³⁶⁰ Auch Schmitt 2012, 423, arbeitet exemplarisch an der Verkündigungsszene, forciert aber eher die Umarbeitung der Redeinhalte. Insbesondere die Einfügung von Figurenreden oder die detaillierte Darstellung des Innenlebens sind hierbei von Bedeutung, die in dialogischen wie monologischen Szenen ausgestaltet werden.

³⁶¹ Vgl. die umfassende Auflistung und Erläuterung zu den Gebrauchsgegenständen sowie der Kleidung im *Willehalm* durch Manuwald 2009, S. 132-150.

³⁶² Vgl. Belting 2007, 14f. sowie 19: „Sie [die Bilder] stiften Identität in einem persönlichen oder kollektiven Sinne.“

³⁶³ Die gemeinschaftsstiftende (aber auch gemeinschaftszerstörende) Funktion sowie die Instrumentalisierung von Kunst (und insbesondere von Bildern) können als anthropologische Konstanten gelten. Jedenfalls legt dies die

sich als stabilisierender Motor der visuellen Kultur.³⁶⁴

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch einer ikonischen Anschauung, um die Darstellungsprinzipien des Bildzyklus zu eruieren.³⁶⁵ Nicht zu verwechseln ist diese ikonische Anschauung mit der ikonischen Struktur mittelalterlicher Erzählungen, die Ott identifiziert und in denen zentrale Themen und gesellschaftliche Aktivitäten der höfischen Gesellschaft verhandelt werden. Die Basis seiner Untersuchung sind die Handlungsspielräume der adligen Gesellschaft, die er aus dem breit ausgefächerten Aktionsvokabular der höfischen Literatur entwickelt.³⁶⁶ Nach Ott bildet sich unter den Bedingungen der mündlichen Übermittlung und Rezeption ein ikonisches Denken aus, das an der praktizierten Aushandlung von Identifikations- und Repräsentationsmodellen in der adligen Gesellschaft mitwirkt.³⁶⁷ Das ikonische Denken trägt damit wesentlich zur gesellschaftlichen Selbstversicherung bei und schließt nahtlos an das Konzept einer selbstreflexiven Mediennutzung an. Otts Aufmerksamkeit gilt jedoch den schriftlich festgehaltenen Artikulationen in fiktiven Texten, die er mit den mentalen Möglichkeiten der höfischen Rezipierenden verschränkt.

1.2.5 Sonderstatus und Desiderate

Die Ergebnisse der bislang veröffentlichten Untersuchungen zur Hs. D führen die unterschiedlichen Herangehensweisen innerhalb einer über zweihundert Jahre anhaltenden geisteswissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk vor Augen: Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts forcierte Textkritik und die editorischen Bemühungen³⁶⁸ ebnen den Weg für theologische³⁶⁹ wie klassisch philologische Fragestellungen.³⁷⁰ Neuere Arbeiten erhellen literaturhistorische, soziokulturelle sowie medienspezifische Kontexte.³⁷¹ In der Kunstwissenschaft wird die stilkritische Verortung³⁷² der Bilderhandschrift um

Einschätzung der Herausgebenden des jüngst veröffentlichten Sammelbandes „Bilder und Gemeinschaften“ nah: vgl. dazu das Vorwort von Frick / Klammer / Neuner 2011, 16.

³⁶⁴ Müller 2003, 120, verdeutlicht den Zusammenhang zwischen kultureller Konditionierung und der visuellen Wahrnehmungsfähigkeit: „Unter ‚Kultur‘ verstehe ich *nutritura* als Inbegriff der durch Sozialisation – zwischen bewusstster Erziehung und unbewusst nachahmender Aneignung – erworbenen konventionalisierten Eigenschaften und Fertigkeiten, auf die man handelnd-sich-verhaltend zurückgreifen kann. Offensichtlich setzt die Lektüre des visuell Wahrnehmbaren eine solche Sozialisation voraus.“

³⁶⁵ Ausführlich dazu Kap. 3.2. In aller Kürze bezieht sich der Terminus „ikonische Anschauungsweise“ nach Max Imdahl 1995, 300, auf eine bildliche „Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.“ – Daran schließt unter anderem Gottfried Boehm eine Bildauffassung an, welche das Artefakt als sinnstiftenden Akt einer nichtsprachlichen Äußerung betrachtet (vgl. Boehm 2007b, 29f., sowie 2007a, 37f.).

³⁶⁶ Vgl. Ott 2002, 190ff.

³⁶⁷ Vgl. Ott 2002, 192.

³⁶⁸ Oetter 1802; Degering 1925; Wesle 1927.

³⁶⁹ Lenger 1980.

³⁷⁰ Fromm 1955.

³⁷¹ Henkel 2000 und 2014; Schmitt 2012; Quast 2014; Ziegeler 2017.

³⁷² Klemm 1987.

formalanalytische sowie ikonographische Befunde ergänzt.³⁷³ Schlaglichtartig vermag die Aufzählung die methodische Diversität herauszustellen, die bei der Untersuchung von bebilderten Handschriften des Mittelalters angewandt werden kann. Das Zusammenspiel der bimedialen Vermittlungsträger in der Hs. D wird mit der vorliegenden Arbeit erneut in den Blick genommen. Grundlegend ist hierbei ein materialphilologischer Zugriff, der den mehrstufigen Produktionsprozess beleuchtet und das Werk als Konglomerat unterschiedlicher Wahrnehmungsangebote in Text und Bild anerkennt.³⁷⁴

Die Forschung zur Hs. D verweist durchgängig auf die Sonderstellung des bebilderten Manuskripts innerhalb der Textgruppe sowie seine Bedeutung für die Einschätzung der volkssprachlichen Buchkultur um 1200 im deutschsprachigen Raum.³⁷⁵ Im Vergleich mit den wenigen bekannten illustrierten, volkssprachigen Werken um 1220³⁷⁶ ragt die Hs. D wegen ihres guten Erhaltungszustandes, den gliederungspezifischen Bemühungen der Produzierenden und der Bebilderung bis heute heraus.³⁷⁷ Eine Untersuchung der Hs. D, die ihre Materialität als das Resultat produktionsästhetischer Überlegungen begreift und die bildlichen Wahrnehmungsangebote ins Zentrum rückt, fehlt bislang.³⁷⁸ Die Schwierigkeit, das Verhältnis zwischen Bild und Text für die Hs. D plausibel zu bestimmen, erscheint symptomatisch für den Umgang der Forschung mit dem Werk.³⁷⁹ Insofern bedarf der interpretatorische Zugang zum Bildzyklus einer Revision, so dass statt allegorischer oder ikonographischer Auslegung die

³⁷³ Messerer 1979; Radaj 2001.

³⁷⁴ Nichols 1989, 9, verweist auf eine mehrstufige Produktion, die sich in den mittelalterlichen Handschriften spiegelt und die jeweils in der Hand von vier Produzierenden (AutorInnen, SchreiberInnen, IlluminatorInnen und RubrikatorInnen) liegt. Jede Person verantwortet hierbei ein eigenes Aufgabenfeld und steht zugleich für einen spezifischen Zeitpunkt der Werkgenese: „The medieval manuscript page contains four different systems of representation: poetic or narrative text, the highly individual and distinctive scribal hand(s), illuminated images, and colored rubrications.“

³⁷⁵ Wesle 1925, 153: „D ist eine dichtung für sich, mit eigenwert, von eigenem interesse für die litteraturgeschichte.“ Schröder 2003, 73: „Der Bearbeiter D [...] hat sich [...] nicht selten weiter vom ursprünglichen Text entfernt als die Abschreiber von C und auch A. [...] Seine Bearbeitung der ‚*Driu liet*‘ muß als ein anderes und neues Werk gelesen werden.“ Bruno Quasts Vergleich von Marien-Erzählungen kommt zu dem Schluss, dass Wernhers Maria „als einmalig in ihrer das Spielerische hervorhebenden Staffellung von Ankündigungseignissen“ ist (Quast 2014, 320). Vgl. auch Wolf 2006, 186: „Unternähme man nun den Versuch, die vorwiegend im Kloster bzw. in geistlichen Kontexten gewonnenen kodikologischen, paläographischen und textuellen Erkenntnisse auf die profanhöfische Literatur anzuwenden, könnten sich Wernhers ‚*Driu liet von der maget*‘ als entscheidende Schnittstelle zwischen geistlicher und weltlicher Schriftlichkeit erweisen“. – Auf die Notwendigkeit einer gesamteuropäischen Perspektive bei der Beurteilung von Text- und Bildzeugnissen macht Ott 2002, 172, aufmerksam.

³⁷⁶ Vgl. dazu Kap. 1.2.4.

³⁷⁷ Zuletzt konstatiert Ziegeler 2017, 128, dass „man bei der Krakauer Handschrift der *Driu liet von der maget* deutlich [...] um künstlerisch-sorgfältige Ausführung und prächtige Ausstattung der Bilder sowie um ein exakt und regelhaft proportioniertes Verhältnis von freiem Raum und Figurengröße [bemüht war].“

³⁷⁸ Einen Vorstoß unternimmt Ziegeler 2017, der die Produktionsspuren als Grundlage seiner Überlegungen zum Rezeptionsinteresse wählt und ein intendiertes Vorgehen der Produzierenden voraussetzt.

³⁷⁹ Umso mehr, als ikonographische Formeln und Vorbilder nicht durchgängig anzunehmen sind: vgl. Radaj 2001, 84. Anders Ziegeler 2017, 132, der „mehr oder weniger bekannte, aber offenbar tradierte und geprägte ikonographische Formeln“ in den von ihm untersuchten Darstellungen erkennt. Für eine Vielzahl von bildlichen Darstellungen des Marienlebens liefert die Hs. D das erste ikonographische Zeugnis.

ikonischen Prinzipien innerhalb des materialen Gefüges offengelegt und darüber hinaus eine Einbindung in die historische Praxis der Buch- wie Bildkultur unternommen wird. Die intensiven Bemühungen der Produzierenden bei der Herstellung der Hs. D hat Ziegeler anhand seiner materialphilologischen Untersuchung vorgeführt. Deutlich wurde, dass die um 1200 auffällig ansteigende Tendenz zur Gliederung von Handschriften³⁸⁰ auch die Anlage der Hs. D betrifft. Die Hs. D stellt ein herausragendes Zeugnis für den Aufwand der hochmittelalterlichen Buchproduktion dar: „[angefangen] von der Anzahl der Lagen [...], über den genau bemessenen Raum für Schrift und Bild, über die Verteilung der Bilder in je bestimmter Anzahl in den Lagen und die Größenordnung der Bilder und auch für die mit besonderer Bedeutung aufgeladenen und deshalb größeren Bilder zu Beginn“.³⁸¹ Vor allem spiegelt sich darin die Intention der Produzierenden ein übersichtliches und rezeptionsfreundliches Werk zu schaffen, das insbesondere für ein laikales Publikum bestimmt ist.

Im Folgenden wird zunächst die Analyse der materialen Gegebenheiten der Hs. D vorgenommen. Die Zweiteilung der Analyse führt auch dazu, dass die methodischen Grundlagen zur Untersuchung der bildlichen Darstellungsprinzipien dem zweiten Analyseteil (Kapitel 3) vorgeschaltet werden.

2 Materialität

2.1 Die primären Produzierenden: Der Beginn einer Spurensuche

Im Laufe von 800 Jahren ist die Hs. D durch zahlreiche Hände gegangen und weist unterschiedliche Produktionsspuren auf. Die Darstellungsverfahren sind gemäß ihrer Intentionalität für medienanthropologische wie auch für wissenschaftshistorische Überlegungen von Bedeutung: Die primären Produzierenden der Hs. D hatten den Auftrag, einen volkssprachigen, bebilderten Kodex anzufertigen. Das Vorhaben realisierten sie gemeinschaftlich und in mehreren Arbeitsschritten.³⁸² Den Produzierenden oblag die Beschaffung von Beschreibmaterial und Tinte, die Vorbereitung des Pergaments für die Verschriftlichung durch die Blindlinierung des Textspiegels, Einzeichnung der Bilder und Gliederungselemente unter Berücksichtigung des Textumfangs, die Abschrift des Textes unter

³⁸⁰ Eine rezeptionsfreundliche Gliederung zeigt sich insbesondere in den kleineren Formaten der volkssprachlichen Handschriften: vgl. dazu Wolf 2008, 108f.

³⁸¹ Ziegeler 2017, 125.

³⁸² Wenn ihnen dazu eine bereits bebilderte Vorlage zur Verfügung stand, mag das zwar für den Aufwand und die Abfolge der Arbeitsschritte von Bedeutung gewesen sein, kann aber aufgrund des fehlenden Archetypes nur hypothetisch veranschlagt werden. Für den zweiten Teil der Analyse ist die Existenz einer Vorlage ohnehin unerheblich. Vgl. dazu auch Kap. 1.2.1.2.

Berücksichtigung von Bildern und zu Beginn auch Initialen und schließlich die Ausmalung der Bilder, Ausführung von Füllzeichen, Eintrag der Spruchbandtexte und Korrekturen des Fließtextes sowie die Ordnung der Lagen und Bindung des Werks.³⁸³ Kurzum: es mussten zahlreiche technische und praktische Tätigkeiten von den primären Produzierenden ausgeführt werden. Zusätzliche Arbeiten am Werk, insbesondere an den Bildbeischriften, wurden in den folgenden zwei Jahrhunderten durch sekundäre Produzierende vorgenommen und bestanden im Wesentlichen darin, Leerstellen aufzufüllen. Dadurch konnte auch das Verständnis für zeitgenössische Rezipierende gesichert oder erweitert werden.³⁸⁴ Zugleich dokumentieren die nachträglichen Hinzufügungen eine fortdauernde inhaltliche Beschäftigung mit dem Werk. Die jüngeren Belege verdeutlichen fließende Übergänge zwischen den Tätigkeiten des Rezipierens und Produzierens, stehen jedoch nicht vordergründig im Fokus des Untersuchungsinteresses. Allgemein weisen sich die mittelalterlichen Produzierenden durch ihre inhaltsbezogenen Darstellungsverfahren aus. Im Gegensatz dazu stellen frühneuzeitliche oder moderne Eintragungen oder Verbesserung interessante Belege für den systematisierenden und literaturwissenschaftlichen Umgang mit der Hs. D dar, sie sind jedoch eher für wissenschaftshistorische Fragestellungen von Interesse, da die Intention des Vorgehens von den Medialisierungsverfahren der primären Produzierenden abweicht.³⁸⁵

Das Augenmerk des ersten Analyseteils liegt auf den Produktionsvorgängen der ersten Phase, also jenen, die maßgeblich das Erscheinungsbild der Hs. D durch Konzeption, Anlage und Anfertigung der Handschrift geprägt haben. Das monastische Produktionsumfeld impliziert einen vertrauten Umgang mit den verfügbaren Zeugnissen der etablierten Buchkultur.³⁸⁶

³⁸³ Eine Subsumierung der Produktionsvorgänge unter die Begrifflichkeit der Bildsyntax unternimmt u.a. Saurma-Jeltsch 1988, 46: „Die Wahl der Mittel, Federzeichnung oder Deckfarbenmalerei mit Hintergrund und Rahmen, wie auch die Anordnung der Formen im Bildfeld und im Verhältnis zur Schrift ergeben eine dem Bild eigene Syntax.“ – Die Begrifflichkeit lenkt den Blick allerdings auf das fertige Produkt und weg von den Abweichungen innerhalb der Reihenfolge der Abläufe, die ebenso möglich und für die Hs. D auch belegt sind: vgl. Ziegeler 2017. Grundsätzlich zu den Arbeitsschritten der mittelalterlichen Buchproduktion vgl. Wolf 2008, 298-305.

³⁸⁴ Zur Veranschaulichung exemplarisch die lateinische Beischrift zum Eingangsbild (fol. 1v), die von einer jüngeren Nebenschreibhand verfasst wurde. [Auch das gegenüberliegende Bild (fol. 3r) wurde von einer weiteren Hand kommentiert. Über dem Bild fol. 10v in einer noch zur Hälfte unbeschriebenen Zeile wird der Inhalt des Bildes benannt. In einer freien Zeile wird eine lateinische Beischrift eingetragen, so fol. 23v; zwei der insgesamt fünf nicht mit Text versehenen Spruchbänder am Ende des Werks werden nachträglich aufgefüllt (fol. 83r, 85r). – Vgl. zu den sechs „Nebenschreiberhänden“ aus dem 14. Jh., Radaj 2001, 19.

³⁸⁵ Die wohl neuzeitliche Foliierung der Blätter am rechten oberen Rand der recto-Seite mit arabischen Ziffern zählt ebenso dazu wie Bibliotheksstempel (fol. 1r), ein am Schluss eingefügtes Papierblatt (91v), Besitzvermerke, die Eintragung der Signatur (fol. 1v) oder Hinweise auf Forschungsarbeiten, die den Blättern der Hs. D eingepägt wurden. Selbst der Verlust des vermutlichen Originaleinbandes (wie er noch von Feifalik beschrieben wird) zeugt von einem Darstellungsverfahren, das Einfluss auf die Werkgestalt nimmt.

³⁸⁶ Auf den interkulturellen Austausch innerhalb Europas weist Wolf 2008, 89-93, anhand von Übernahmen aus der französischen Buchkultur hin: Gliederungsprinzipien, wie abgesetzte Verse und zweispaltiges Layout, setzen sich bereits vor dem 13. Jh. von Frankreich ausgehend in Deutschland durch. Zwar sind keine vorlagengetreuen Übertragungen (Text, Layout und ggf. Bildern) auffindbar, doch die Buchzeugen vermitteln den Eindruck eines medialen Kulturtransfers. Laut Wolf eröffnen die „Einrichtungsmoden“ auch Möglichkeiten für

Dennoch sucht die vorliegende Arbeit nicht vorrangig nach inhaltlichen Analogien in anderen geistlichen Kodizes, sondern fokussiert die Darstellungsvorgänge als Strategien der Ausführenden, auf die Bedürfnisse des laikalen Publikums zu reagieren.³⁸⁷ Die Analyse wird mit Untersuchungsergebnissen zum klerikalen Produktionsumfeld sowie den Bedingungen der Buchproduktion um 1200 unterlegt und stützt sich auf Anlagestrategien der Text-Bild-Angebote.³⁸⁸

Der materialphilologische Vorstoß, den jüngst Ziegeler an der Hs. D unternommen hat, vollzieht die Abläufe der Handschriftenfertigung anhand der Darstellungsspuren der Schreibenden und Malenden nach.³⁸⁹ Ziegeler gewährt einen Einblick in die Unregelmäßigkeiten der Arbeitsabläufe und Gliederungsbemühungen und nutzt diese Erkenntnisse für Rückschlüsse auf die Intention und Zusammenarbeit der Produzierenden.³⁹⁰

Die vorliegende Untersuchung schließt an Ziegeler's Befund an und baut ihn aus. Dazu werden nach einer einführenden kodikologischen Beschreibung die unterschiedlichen Darstellungsvorgänge rekonstruiert und als Medialisierungen aufgefasst. Ziel ist es, eine Vorstellung vom Produktionsprozess der Hs. D zu gewinnen, in dem die Darstellungen der historischen Produktionsgemeinschaft als zentrale Agenten des Vorgehens in Erscheinung treten. Es ist davon auszugehen, dass wenigstens drei Personen mit der Erstellung der Bilder und des Textes beschäftigt waren. Trotz Abweichungen bei der Ausführung einzelner Buchstaben,³⁹¹ wird gemeinhin eine schreibende Person angenommen, die unter Umständen

„Gestaltungsexperimente“, wie er am *Berliner Eneasroman* belegt (ebd., 91f.). – Grundsätzlich sind die Vielfalt der handschriftlichen Erscheinungsformen wie auch der Gestaltungsfreiraum typische Merkmale der mittelalterlichen Handschriftenherstellung. Siehe dazu Nichols 2015, 34-42, der die Unterschiede entlang des produktionsorientierten Vergleichs mittelalterlicher Handschriften und moderner Editionen entwickelt: „Manuscripts, in short, were held to represent artisanal rather than technological reproduction and were thus prey to the vicissitudes of idiosyncratic and contingent factors“ (ebd., 34).

³⁸⁷ Wechselbeziehungen zwischen lateinischen und volkssprachigen Werken sind vielfach untersucht worden. Vgl. dazu Curschmann 1999, der die Vielzahl der Bildwertungen vor allem im Zusammenhang mit dem Anwachsen der Verschriftlichungen in der Volkssprache sieht. Sein Aufsatz weist die Vielgestaltigkeit früh- und hochmittelalterlicher Handschriften auf und gibt Beispiele für die unregelmäßige ebenso wie für die regelmäßige Bebilderungsdichte.

³⁸⁸ Den Einfluss der Gliederungsprinzipien des Textes am Beispiel des *Apollonius von Tyrland* untersucht Schulz-Balluff und weist bereits auf die disparaten Erscheinungsformen von Handschriften hin, die letztlich auch als Reflexionen der Produzierenden aufzufassen sind, die die Aufnahme des Werks durch die Rezeptionsgemeinschaft lenken und leiten (vgl. Schulz-Balluff 2010, 333).

³⁸⁹ Seine Untersuchung greift einzelne Aspekte des Produktionsprozesses auf und verdeutlicht die Abläufe bei der Anlage von Text und Bild in der Hs. D. Dies muss zu einer Neubewertung des Vorgehens der Produzierenden im Gegensatz zur Einschätzung von Henkel (2000 sowie 2014) führen, dass das Layout erst während der Anfertigung entwickelt worden sei. Ein umfänglicher Planungsprozess ist angesichts des insgesamt großen Aufwandes bei der Handschriftenherstellung für beide Verfahren anzunehmen: vgl. Ziegeler 2017, 117ff. sowie Kap. 1.2.3.1.

³⁹⁰ Ziegeler's Befunde stehen nicht im Widerspruch zur intensiven redaktionellen Betreuung, die Henkel 2014, 31, als „ungemein enge[s] und abgestimmte[s] Zusammenarbeiten der an der Erstellung der Handschrift beteiligten Kräfte“ beschreibt. Ziegeler 2017, 118, betont aber auch, dass Vorarbeiten und Berechnungen der Produzierenden notwendig waren, um den Text und die Bilder im „definierten Rahmen“ unterzubringen.

³⁹¹ Obwohl der Text vermutlich von einer Hand geschrieben ist, weist er eine Vielfalt von Buchstabenausführungen auf. Vgl. dazu exemplarisch die drei unterschiedlichen Schreibungen des *d* auf fol. 22v, Zeile 1-5, oder die

auch für die Redaktion und Korrekturen zuständig war. Wenigstens eine Person führte die Federzeichnungen aus, eine weitere übernahm die Ausmalungen. Ob die Ausführung der Initialen und Spruchbänder auch in der Hand einer der oben aufgezählten Personen lag oder von weiteren Produzierenden übernommen wurde, kann nicht zweifelsfrei entschieden werden.

2.2 Beschreibung der Handschrift

2.2.1 Kodikologische Angaben zur Hs. D

Lokalisierung / Datierung: Die Hs. D wurde zwischen 1200-1230, womöglich im Umkreis der Regensburger Klöster Prüfening oder Scheyern.³⁹² Die recht grobe Einordnung stellt den gängigen Kompromiss angesichts kunsthistorischer und paläographischer Befunde zur Datierung und Lokalisierung der Handschrift dar.³⁹³ Die Mundart des Textes weist bairische wie nicht-bairische Merkmale auf, wodurch eine exakte Lokalisierung aufgrund dialektaler Eigenarten nicht möglich ist.³⁹⁴

Umfang / Aufbau:

Gegenwärtig gehören 91 Pergamentblätter zur Handschrift, die aus elf Lagen zu je acht Blättern (bzw. vier Doppelblättern) und einer Lage aus drei Blättern (ein Unio sowie ein Doppelblatt) zusammengefügt sind.³⁹⁵

Radaj gibt die folgende Lagenformel an: Vorsatzblatt + (11 IV)⁸⁸ + (1+I)⁹¹ + II (Papier) + Nachsatzblatt,³⁹⁶ die sich bei erneuter Durchsicht der Handschrift zwar bestätigt, insbesondere

Schreibung des r, dessen Schaft gelegentlich weit nach unten ausgezogen ist und eine Fahne besitzt, im Gegensatz dazu aber auch sehr schlicht geschrieben wurde (vgl. fol. 40v, Z. 1 und 5). Auch die Ausführung der B-Initialen weicht ab und weist Merkmale des 12. und des 13. Jhs. auf: vgl. fol. 12r, 65v und 91r. Die Datierung nach paläographischen Merkmalen wird erschwert, da gelegentlich bereits im 11.-12. Jh. gebrauchte Ligaturen (so *nt*: vgl. fol. 91v, 83r) erscheinen, die im 13. Jh. nicht mehr üblich sind. Hinzu kommen Ligaturen, die gerade um 1200 üblich werden (so *v̄*, *de* mit oben am Schaft angesetztem *e* und *en*: vgl. fol. 19r, Z. 20, sowie *ö*).

³⁹² Messerer 1979, 450, schlägt mit Verweis auf Vergleichsmaterial aus dem Boecklerschen Werk „Regensburg-Prüfening Buchmalerei“ von 1924 als Entstehungsort Regensburg-Prüfening vor. Einen stilistischen Vergleich mit dem *Matutinalbuch* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17401) unternimmt Klemm und mutmaßt eine Entstehung in Scheyern (Klemm 1987, 57). Henkel betont das spärliche Vergleichsmaterial, tendiert aber ebenso in den Umkreis von Regensburg, insbesondere in das „Wittelsbacher Hauskloster Scheyern“, da der „vorbildgebende Federzeichnungsstil der Regensburg-Prüfening-Schule (...) gegen 1200 (aufhört)“ (Henkel 2000, 246 und 248).

³⁹³ Vgl. zu den Gründen für die Frühdatierung Kap. 1.2.1.2. Die kunsthistorische Datierung der Bilder um 1220-1230 (Messerer 1979, 447; Klemm 1987, 57) trifft sich mit Schneiders paläographischer Untersuchung, die jedoch nur unter Vorbehalt eine Fertigung vor 1200 ausschließt (vgl. Schneider 1987, 83). Zuletzt dazu Ziegeler 2017, 116, mit allen relevanten Nachweisen.

³⁹⁴ Vgl. Wesle 1969, XVII.

³⁹⁵ Ziegeler 2017, 117, vermutet einen Textverlust im Zusammenhang mit dem Verlust des letzten Blatts. Radaj 2001, 11, hat bei ihrer Untersuchung bereits angemerkt, dass das letzte Blatt unbeschrieben war und aus diesem Grund bei der Neubindung zur Verstärkung des ersten Blattes mit dessen recto-Seite verklebt wurde. Die Falzverstärkungen in 1. sowie 12. Lage scheinen diesen Befund zu bestätigen.

³⁹⁶ Radaj 2001, 11.

wegen der neuen Bindung und Vergoldung des Buchblocks aber nicht als ursprünglich gelten kann. Den Lagen ist ein Vorsatzblatt vorangestellt, und sie werden von zwei Papierblättern sowie einem Nachsatzblatt abgeschlossen, die ebenso bei einer späteren Bindung eingefügt wurden. Wahrscheinlich wurden im Zuge der Neubindung auch sämtliche Blätter der ersten Lage sowie die drei Blätter der letzten Lage am Falz verstärkt.³⁹⁷ Die Größe des Buchblocks beträgt ca. 165 x 115 mm.³⁹⁸ Auf den Pergamentblättern ist jeweils ein Raum von ca. 126 x 76 mm mit exakt 23 Zeilen blind geritzt. Lediglich ein einziges Mal (fol. 39r) beendet der oder die Schreibende einen Vers unterhalb der 23. Zeile und rückt das Versende mit einem Einweisungszeichen an den rechten Rand des Schriftraums.³⁹⁹ In diesen Schriftspiegel sind 5137 nicht abgesetzte Verse⁴⁰⁰ sowie 85 kolorierte Federzeichnungen⁴⁰¹ eingebracht.

2.2.2 Gliederungsprinzipien des Textes

Das Erscheinungsbild der Handschrift ist maßgeblich geprägt vom Einsatz roter, zweizeiliger Initialen sowie von den Federzeichnungen.⁴⁰² Bemerkenswert an der Anlage des Textes ist das breite, wenngleich regelmäßig verwendete Repertoire unterschiedlicher Initialtypen, das die Produzierenden gezielt einsetzen, um mit „geradezu pedantischer Sorgfalt“⁴⁰³ den Text zu gliedern. Neben der Präferenz für zweizeilige Lombarden finden sich unterschiedliche Majuskelschreibungen, die entweder als Übernahmen aus einer Vorlage oder auch als skriptographische Eigenarten der Schreibenden aufzufassen sind.⁴⁰⁴ Das Spektrum der Initialgliederung und Majuskelschreibung kann folgendermaßen zusammengefasst werden:⁴⁰⁵

³⁹⁷ Dieser Umstand könnte das Argument von Radaj erhärten. Vgl. dazu Anm. 397. – Widersprüchliche Einschätzungen finden sich bei Henkel 2014, 22, dort schreibt er in der Anm. 32 vom „unvollständigen Epilog“. Einige Seiten später konstatiert er, dass fol. 92 „ohne Textverlust“ fehle. Ebd., 26.

³⁹⁸ Der Buchblock wurde wohl im 19. Jh. erneut beschnitten; u.U. ging bei dieser Bindung auch die von Oetter beschriebene Seite mit dem königlichen Wappen verloren. Vgl. Kap. 1.2.1.

³⁹⁹ Vgl. Ziegeler 2017, 118. Der Handschriftencensus vermerkt „auch 22 Zeilen“, ebenso Ziegeler, ebd. Diese Angabe beruht allerdings nicht auf einer abweichenden Anlage des Schriftspiegels, sondern auf der Zählung der beschriebenen Zeilen: Zweimal werden nur 22 statt der 23 vorgesehenen Zeilen beschrieben, um der Fleuronné-Initiale mehr Geltung zu verschaffen (fol. 2v und 23v).

⁴⁰⁰ Die Angabe folgt der Zählung von Wesle 1927, 252.

⁴⁰¹ Davon zwei ganzseitige Zeichnungen, die dem Text auf den Blättern fol. 1v und 2r vorangestellt sind, und weitere 83 Federzeichnungen von unterschiedlicher Höhe (17-12 Zeilen). Die Mehrzahl der Federzeichnungen hat eine Höhe 13 Zeilen (35), gefolgt von 14 Zeilen (29). Vgl. dazu auch die tabellarische Übersicht zur Lagenstruktur der Hs. D im Anhang (TAB LAG, S. 245ff.).

⁴⁰² Insgesamt sind 115 von insgesamt 182 Seiten mit Initialen versehen, darunter auch fünf Textseiten, die zwei Initialen enthalten. 49 Seiten weisen zwar Bilder, aber keine Initialen auf; 36 Seiten sowohl ein Bild als auch eine Initiale. Lediglich elf Seiten bieten ausschließlich Text, der weder von einer Initiale noch von einem Bild unterbrochen wird.

⁴⁰³ Ziegeler 2017, 120.

⁴⁰⁴ Insbesondere Majuskelschreibungen der Namen von heilgeschichtlichem Personal sind um 1200 üblich. Exemplarisch in *Anselm von Canterbury* (Admont, fol. 83r).

⁴⁰⁵ Die Bezeichnung des Buchschmucks folgt Jakobi-Mirwald 2004. Innerhalb der Auswertung wird die Zeilenhöhe der Lombarden angegeben. Die Angaben dienen perspektivisch dem Vergleich mit den übrigen Überlieferungszeugen. Im Gegensatz zu den einfachen Lombarden sind Initialen aufwändiger gestaltet.

- 1 siebenzeilige Fleuronné-Initiale,⁴⁰⁶
 2 sechszeilige Fleuronné-Initialen,⁴⁰⁷
 1 vierzeilige rote Initiale,⁴⁰⁸
 2 dreizeilige rote Initialen,⁴⁰⁹
 111 zweizeilige rote Lombarden,⁴¹⁰
 3 (einzeilige) rote Lombarden,⁴¹¹
 3 Folgeinitialen,⁴¹²
 5 Versalien,⁴¹³
 2 Initialmajuskeln,⁴¹⁴
 37 Satzmajuskeln,⁴¹⁵
 42 Majuskeln am Wortende.⁴¹⁶

In 14 Fällen kommen eine Zeilenfüllung sowie Zeilen-Anschlusszeichen zum Einsatz. Ihre

⁴⁰⁶ Fol. 2v.

⁴⁰⁷ Fol. 23v, 50r.

⁴⁰⁸ Fol. 5v – „zu Beginn des eigentlichen Erzählteils“; Ziegeler 2017, 120.

⁴⁰⁹ Fol. 21r, 61r. Vgl. dazu Ziegeler 2017, 120, der in der Größe ein Gliederungsprinzip der Produzierenden sieht, durch welches auf den „Beginn inhaltlich bedeutsamerer Abschnitte“ aufmerksam gemacht wird. Dass diese Initialen „zusätzlich im Inneren des Buchstabenfeldes geschmückt [sind]“, trifft jedoch nicht auf die Initiale fol. 61r zu, die eine rankenartige Verzierung aufweist.

⁴¹⁰ Ziegeler 2017, 120, zählt „120 rote Lombarden“. Meine Angabe beruht auf der Zählung der zweizeiligen Spatien zu Beginn einer Zeile, die für die Anlage der Lombarden vorbehalten sind. Impliziert sind auch Lombarden, die trotz des einzeiligen Raums zweizeilig ausgeführt wurden, wie z. B. fol. 7r. Ebenda steht den Malenden nur ein einzeiliger Raum zur Verfügung; sie reagieren darauf, indem sie die zwei Zeilen hohe Lombarde links aus dem Schriftspiegel herausziehen. Sieben Lombarden tendieren in der Höhe zu einer dreizeiligen Ausführung (fol. 3r, 12v, 18v, 31v, 33r, 42v, 57v, 65v), davon ist in vier Fällen die Zeile darüber unbeschrieben, wodurch der Raum für die Vergrößerung überhaupt erst vorhanden war. 5 Lombarden schöpfen den zur Verfügung stehenden Raum nicht vollständig aus (fol. 5r, 14v, 22v, 70v, 75v), sind aber in der Tendenz zweizeilig. Zwei Lombarden sind nicht ausgeführt, jedoch durch zweizeilige Spatien vorgesehen (fol. 82v, 83v).

⁴¹¹ Fol. 20v, 28r und 60r. Vgl. dazu auch Ziegeler 2017, 120, der die drei „Lombarden“ als Abweichungen von der Norm aufgrund von Einrichtungsfehlern der Produzierenden bewertet.

⁴¹² Es handelt sich um die Buchstaben *I N* in der zweiten Zeile fol. 60r, die sich an die Lombarde schließen. Der seltene Einsatz von mehreren Folgeinitialen deutet darauf hin, dass der oder die Schreibende hier bemerkte, dass zu wenig Raum für eine zweizeilige Lombarde vorgehalten war, wodurch eine zusätzliche optische Abhebung angezeigt war. – Das Versehen konnte optisch durch den Einsatz von Majuskeln kompensiert werden. In den beiden anderen Fällen, fol. 47r, Z. 23 sowie fol. 47v, Z. 22, bricht die Großschreibung beim dritten Buchstaben ab, dort ist *ELiſabeth* zu lesen, die optische Abhebung fällt hier deutlich schwächer aus.

⁴¹³ Majuskeln, die links aus dem Schriftraum ausgerückt sind: fol. 34r, 49r, 54v, 59v, 67v. – Anders Ziegeler 2017, 120, der nur fol. 34r und 49r als Textseiten angibt, auf denen „der Schreiber vergessen [hat], die zwei Zeilen für die Initiale einzurücken“; stattdessen „[ersetzt] ein mit der üblichen Tinte geschriebener, links aus dem Seitenspiegel herausgerückter Buchstabe den fehlenden Anfangsbuchstaben [...] und [vertritt] die fehlende Initiale.“ – Ob es sich tatsächlich um einen Fehler des Schreibers handelt oder um einen Kompromiss zwischen der Absetzung von Sinneinheiten bei größtmöglicher Ausnutzung des Schriftraums, ist nicht endgültig zu entscheiden.

⁴¹⁴ Majuskeln, die am Zeilenbeginn erscheinen, auf fol. 21r, Z. 20 auch mit Folgemajuskeln. Nur der erste Buchstabe als Majuskel auf fol. 68v.

⁴¹⁵ Großschreibung in der Zeilenmitte erstmals fol. 9r, dann zahlreicher, z.T. auch mehrfach auf einem Blatt und häufig bei Eigennamen (z. B. fol. 41r, 33r, 57r).

⁴¹⁶ Erstmals fol. 12r, dann zahlreicher, z.T. auch mehrfach auf einem Blatt (so fol. 26v). Wohl bei der Hälfte der Majuskeln handelt es sich um ein *N*, das nicht nur am Vers- sondern auch am Absatzende steht: z. B. fol. 22v, 23v, 38r, 54v, 56r, 62r, 75v, 76r, 82v, 86v, 91r.

Anwendung ist jedoch von Beginn an derart unregelmäßig, dass keine triftigen Gründe für ihren Einsatz angegeben werden können, insbesondere da die Eintragung mit dem ersten Blatt der siebenten Lage – also etwas nach der Hälfte des Werks – abbricht.⁴¹⁷ Möglicherweise passte die farbliche Auffüllung des Einzeichnenden nicht recht in das Konzept, das vor allem ein abgeschlossenes Schriftbild mit ausgewählten farblichen Akzenten für die Bild- und Buchstabengliederung vorsah. Offenbar übernehmen die langgezogenen Majuskeln am Wortende gelegentlich die Funktion der Zeilenfüllung. Da sie in derselben Farbe wie der Text ausgeführt wurden, fallen sie allerdings nur während der Lektüre auf und unterbrechen nicht den Lesefluss. Dominant treten hingegen die roten Lombarden hervor, so dass die Handschrift insgesamt ein Gliederungskonzept aufweist, das einheitlich entsprechend der inhaltlichen Struktur des Texts entwickelt wurde: Die sieben- oder sechszeiligen Fleuronné-Initialen stehen jeweils zu Beginn eines *liets*, während die zweizeiligen Lombarden mit ihren punktierten oder abgerundeten Balken oder Buchstabenschäften den fortlaufenden Text in zusammengehörende Sinnabschnitte gliedern. Im rechnerischen Mittel erfolgt die Anbringung von Lombarden alle 42 Verse, was in etwa der Textmenge entspricht, die auf einer Seite untergebracht werden kann.⁴¹⁸ Der Mittelwert spiegelt jedoch keinesfalls ein Ansinnen der Produzierenden wider, jede Textseite bündig mit einer Lombarde zu eröffnen und mit dem Ende des Sinnabsatzes abzuschließen. Vielmehr gibt es kürzere wie längere Absätze, die zwischen 20⁴¹⁹ bis 78 Verse⁴²⁰ enthalten und ohne auffällige Tendenz variieren;⁴²¹ zudem führt die Anbringung der Bilder zu Verschiebungen der Absatzanfänge. Ebenfalls im Zusammenhang mit der Planung der Bildanlage sind die einzeiligen Lombarden zu sehen. Dass es sich hier eher um produktionstechnische Fehlentscheidungen handelt als um eine bewusst eingesetzte Variation der Gliederung, hat Ziegeler glaubhaft dargelegt.⁴²² Neben den Großschreibungen zur

⁴¹⁷ Fol. 3v und 5r (1. Lage), fol. 10r und 16v (2. Lage), fol. 17v und 21r (3. Lage), 25r und 26r (4. Lage), fol. 33v und 35r (5. Lage), fol. 44r (zweimal) und 48v (6. Lage) sowie fol. 49r (7. Lage).

⁴¹⁸ Vgl. fol. 18v mit insgesamt 42 Versen, die auf der Seite untergebracht werden, sowie fol. 19r mit 40 Versen, die aufgrund ihrer Länge jedoch einen Überhang von einer halben Zeile auf der nächsten Seite mit sich bringen. Siehe zur Anzahl der Verse zwischen den einzelnen Initialen die TAB LAG, S. 245ff.

⁴¹⁹ Absätze, die aus 20 Versen bestehen, finden sich in der 2., 3. und 10. Lage: Vv. 757-776 (ein Engel kündigt Joachim die Geburt einer Tochter an), Vv. 1025-1044 (Geburt Mariens), Vv. 4226-4245 (Wunderzeichen des Ölbachs in Rom).

⁴²⁰ Der längste Absatz (76 Verse) beginnt unter dem Bild (Versteckspiel des Engels) fol. 42v und endet 44r. Eingelassen in den Text, der von der Verkündigung erzählt, ist das Bild ebendieser.

⁴²¹ Zwar fallen in einigen Lagen mehrere gleichgroße Absätze auf (2. Lage: dreimal 22 Verse; 3. Lage: dreimal 42 Verse, 4. Lage: dreimal 62 Verse, 7. und 8. Lage: dreimal 36 Verse), überwiegend variiert die Anzahl der Verszeilen aber, so dass von einer Privilegierung einer spezifischen Versanzahl abgesehen werden kann. Vgl. TAB LAG, S. 245ff.

⁴²² Dafür spricht das von Ziegeler 2017 analysierte Gliederungskonzept der Produzierenden. Einen ähnlichen Befund beschreibt Achnitz 2005, 126, für die *Apollonius*-Überlieferung: „Gelegentlich (aber keineswegs in allen Fällen) fallen sie vielleicht nur deshalb kleiner aus, weil der Schreiber es versäumt hat, die entsprechende Anzahl von Zeilen für den Rubrikator einzurücken und somit Raum für eine zweizeilige Initiale fehlte.“

Eröffnung eines neuen Abschnitts finden sich vielfach auch Eigennamen, die zu Beginn oder mitten im Satz großgeschrieben werden.⁴²³ Der Name *Maria* ist zweimal in der Nähe von Versanfängen und einmal im Fließtext in einer Kombination aus Majuskeln und Minuskeln ausgeführt.⁴²⁴

Das Gliederungskonzept sieht zusätzlich zum Einsatz der Majuskeln den regelmäßigen Einsatz leerer Halbzeilen vor, die den Beginn eines Absatzes markieren und, wie von Ziegeler deutlich gemacht, im Widerspruch zur Materialknappheit stehen.⁴²⁵ Zum Einsatz kommen die halben Leerzeilen äußerst regelmäßig vor oder mit dem Beginn eines neuen Absatzes. Ziegeler rekonstruiert, wie die Produzierenden nach anfänglichen Versuchen, möglichst viel Text in einer Zeile unterzubringen und dabei zugleich die Spatien für die Initialen zu berücksichtigen, zu einer Konzeption finden, die dieses aufwändige und fehleranfällige Verfahren ersetzt und zu einer Lösung gelangen, die nicht nur zügiger zu bewerkstelligen ist, sondern auch optisch die gliedernde Funktion der Initialen unterstreicht und damit Vorteile für die Produktion wie die Rezeption des Textes bringt:

Immer dann, wenn es am Ende eines Abschnittes einen verhältnismäßig geringen Textüberhang bis zu etwa einer halben Zeile gab, sollten diese wenigen Worte nun nicht mehr am Ende, sondern zu Beginn der folgenden Zeile eingetragen werden (der Rest der Zeile blieb frei); sie sollten aber bereits soweit nach rechts eingerückt werden, wie Raum für die zweizeilige Initiale des nachfolgenden Absatzes benötigt wurde. Mit dem gleichen Abstand zum linken Rand wie eine Zeile zuvor sollte sodann darunter die erste Zeile des anschließenden Absatzes eingerückt und später in den so über zwei Zeilen reichenden freien Raum die entsprechende Initiale eingefügt werden.⁴²⁶

Das Verfahren, bei dem es anfänglich möglicherweise aufgrund bereits vorfindlicher Einzeichnungen oder Gewohnheiten auch zu einer Irritation der Rezipierenden gekommen sein mag, bezeugt zugleich den Willen der Produzierenden, den Schriftspiegel bestmöglich auszunutzen und wird nur zwölfmal angewendet. Es führt jedoch ein weiteres Gliederungsprinzip vor Augen: die halbe Leerzeile. Mit Beginn oder Ende eines Absatzes wurde stets wenigstens eine halbe Zeile nicht beschrieben und markierte zusätzlich eine Rezeptionspause. Die halben Leerzeilen übernehmen neben den Initialen eine optisch gliedernde Funktion. Sofern jedoch der Inhalt des Textes die Anlage einer Initiale zu Beginn

⁴²³ Vgl. Anm. 413

⁴²⁴ Fol. 24r, Z. 18 (*laente MaRJe*), ebenso 28r, Z. 1 (*MARJe*) sowie fol. 30r, Z. 20 (*maRJa*). Diese skriptographischen Betonungen finden sich bereits vor und um 1200 in geistlichen Handschriften und erscheinen als intendierte Schreibmodi im klerikalen Milieu. Weitere Hss., in denen das Verfahren angewendet wurde: *Anselm von Canterbury* (vgl. Anm. 403) sowie *Speculum ecclesiae, deutsch* (fol. 3r, Z. 15).

⁴²⁵ Ziegeler 2017, 121, errechnet, dass eine Einsparung der leeren Halbzeilen den Materialverbrauch um drei Pergamentblätter verringert hätte.

⁴²⁶ Ziegeler 2017, 119.

einer Seite notwendig macht oder die Initiale in unmittelbarer Nähe zu einem Bild erscheint, verzichten die Produzierenden konsequent auf die zusätzliche Abhebung durch die leere (Halb-)Zeile.⁴²⁷ In diesen Fällen scheint das Primat der Geschlossenheit der Textseite bzw. der Bild-Textseite zu gelten. Die präzise Einhaltung und Ausschöpfung des Schriftspiegels erscheint als wesentliches Anliegen der Produzierenden.

Im Gegensatz zur Geschlossenheit des Schriftraums steht der sporadische Einsatz von Zeilenfüllung, der ab der Hälfte des Werks (fol. 49r) abbricht. Auch davor erfolgt ihr Einsatz eher unregelmäßig, was entweder von einer Störung der Herstellungsabläufe oder von dem Entschluss zeugt, dem Verfahren nicht viel Aufmerksamkeit entgegenzubringen. Den farblichen Übereinstimmungen zwischen der Zeilenfüllung und den Initialen nach zu urteilen, oblag den Initialmalenden auch die Auffüllung der halben Leerzeilen, die sie zu Beginn des Werks sporadisch auch zur Markierung von Versüberhängen einsetzen.⁴²⁸ Die Funktion der Zeilenfüllung lässt sich jedenfalls kaum nachvollziehbar rekonstruieren. Als ihr einziges gemeinsames Charakteristikum erweist sich der Befund, dass sie ausschließlich auf bildlosen Textseiten eingetragen sind; umgekehrt ist jedoch nicht auf jeder bildlosen, leeren Halbzeile eine Zeilenfüllung vorgenommen worden. Das Konzept der Produzierenden zur Ausschöpfung des Schriftraums durch eine farbige Auffüllung ist schließlich aufgegeben worden.

Einen anderen Weg schlugen die Produzierenden – insbesondere die schreibende Person – bei der Anlage von Zeilen-Anschlusszeichen ein. Während zu Beginn des Textes die Einweisungszeichen rot hervorgehoben werden, rücken die Produzierenden im Laufe der Arbeit von dieser – farbig dominanten – Möglichkeit ab, und so fallen besonders jene zwei Versenden auf, die ohne Einweisung am rechten Rand des Schriftspiegels fortgeführt werden, wobei sich der Textzusammenhang nur durch einen schmalen Freiraum von den nachfolgenden Versen (die in der Zeile vor dem Ende zu lesen sind) zeigt.⁴²⁹ Die Anschlusszeichen wurden hier entweder vergessen oder als nicht notwendig erachtet. Und so bestärkt die Reduktion der farblichen Hervorhebungen im Textbild die Vermutung, dass in dem konsequenten Gliederungskonzept farbliche Markierungen den Initialen oder Bildern vorbehalten sind. Statt

⁴²⁷ Ausnahmen finden sich auf fol. 3v, Z. 5, sowie 5r, Z.2 (maximale Ausnutzung des Zeilenraums durch Einfügung von Textüberhängen). Der Verzicht auf Leerzeilen erfolgte, wenn die Lombarde einen Absatz über oder unter einem Bild eröffnet (fol. 6v, 19v, 42v, 63r, 79r); von diesem Vorgehen wird zweimal abgewichen (fol. 59r und 60r). Auch wenn die Initiale zu Beginn einer Zeile auf der Seite steht, wird auf eine freie Halbzeile verzichtet. (fol. 11r, 12v, 18v, 19r, 28r, 33r, 49r und 88v). Abweichend von diesem Prinzip befindet sich fol. 66v und 71r eine halbe Leerzeile zu Beginn eines neuen Absatzes.

⁴²⁸ Einfügung von Zeilenfüllung bei leeren Halbzeilen: Fol. 10r, 16v, 17v, 21r, 25r, 26r, 33v, 35r, 44r (zweimal), 48v und 49r. Einsatz roter Zeilenfüllung und Zeilen-Anschlusszeichen: Fol. 3v und 5r. Fehlende Zeilen-Anschlusszeichen trotz Versüberhang: Fol. 4r und 40r.

⁴²⁹ Rote Zeilen-Anschlusszeichen: fol. 3v und 5r, braune Zeilen-Anschlusszeichen: 39r. Blätter ohne Zeilen-Anschlusszeichen trotz Versüberhang: fol. 4r und 40r.

der Auffüllung der Zeilen mit Text oder einer roten Zeilenfüllung, verlängert und verziert die schreibende Person zahlreiche Buchstaben am Wortende mit der Schreibtinte.⁴³⁰ Dadurch schrumpfen die leeren Freiräume der Zeilen geringfügig zusammen und heben sich farblich nicht mehr ab. Die Schreibenden scheinen hier ein Verfahren entwickelt zu haben, das in einem Zug mit der Abschrift des Textes durchgeführt werden konnte und keiner nachträglichen Weiterbearbeitung mehr bedurfte.⁴³¹

Das Resultat ist eine Handschrift, die große Teile des Textes in Sinnabschnitten zusammenfasst und sich damit an Leserinnen oder Leser richtet, die die Fähigkeit besaßen, diese größeren zusammenhängenden Textabschnitte zu erfassen und fließend zu rezipieren. Vorstellbar sind sowohl die gemeinschaftliche Rezeption des Buches durch Lesende und Schauende wie auch die private Lektüre, die nach Belieben unterbrochen werden konnte.⁴³² Die Produzierenden konzipieren eine Gliederung, die geübte Leserinnen und Leser fordert und sinnvoll auf die Erzählabschnitte des Textes abgestimmt ist.⁴³³

2.2.3 Produktionsästhetische Besonderheiten der Hs. D und Rückschlüsse

Die Sorgfalt und die Bemühungen um ein einheitliches Schriftbild sowie die Entwicklung des komplexen Gliederungssystems rücken das Werk deutlich in die Nähe der Produktion lateinischer Manuskripte. Dennoch weist die Hs. D im Vergleich mit den anderen Überlieferungszeugen tendenziell weniger lateinische Einschreibungen auf,⁴³⁴ vielfach eingesetzt werden hingegen Abkürzungen wie zum Beispiel *am* für Amen.⁴³⁵ Dass die Handschrift den Händen liturgisch gebildeter oder im monastischen Umfeld lebender Personen entstammt, legen auch die Neumen über dem lateinischen *Gloria in excelsis deo* (fol. 71r, Z. 21) nahe, wodurch eine Tonabfolge der liturgischen Gesangspraxis im Schriftbild visualisiert wird. Ob der Eintrag zeitgleich mit der Niederschrift des Textes erfolgte oder von der Hand einer weiteren – womöglich der korrigierenden Person? – stammt, kann nur vermutet werden, da diese Person sehr gründliche Korrekturen von Flüchtigkeitsfehlern vornahm und dabei unter anderem ein kleines Repertoire von Einweisungszeichen verwendete. Sofern es sich um

⁴³⁰ Fol. 13v, 30r, 31v, 35v, 46v, 48v, 49v und 67r (beide besonders ausschweifend), 69v, 70r, 73r, 83v, 84r, 86r und 89v.

⁴³¹ Nachvollziehbar daher auch die Einschätzung von Ziegeler 2017, 218, dass dieses Vorgehen zeitsparend und weniger fehleranfällig ist.

⁴³² Vgl. Wolff 2008, 68, dem das Layout des Textes und der Einrichtung des Buches als Hinweise auf die Art und Weise der Rezeption gelten; dort auch weitere Nachweise.

⁴³³ Das dies nicht immer gelingt, belegt die Gliederung im Fragment E, die nachweislich wenigstens an einer Stelle schlecht mit dem Inhalt korrespondiert. Ausführlich dazu Kap. 2.3.1.2.

⁴³⁴ So bereits Radaj 2001, 18.

⁴³⁵ Vgl. exemplarisch fol. 23v (über den Schriftspiegel herausgezogen). Weitere schriftsprachliche Merkmale bei Schneider 1987, 82.

einzelne Buchstaben oder kurze Wörter handelt, werden diese interlinear an der entsprechenden Stelle eingefügt.⁴³⁶ Wenn es sich um längere Wörter oder gar eine Wortgruppe handelt, wird die Stelle mit einem Einweisungszeichen versehen, das am Randbereich erneut erscheint und die fehlenden Wörter angibt.⁴³⁷ Zu den Korrekturen zählen auch eine Wortumstellung innerhalb eines Verses, die durch drei Punkte markiert wird,⁴³⁸ sowie die Durchstreichung einer Wortgruppe, die fälschlicherweise doppelt abgeschrieben wurde.⁴³⁹ Einmal erfolgt die Verbesserung eines Buchstabens direkt am Wort.⁴⁴⁰ Insgesamt sind 42 interlineare Verbesserungen und die Eintragung von fünf längeren Wörtern oder Wortgruppen außerhalb des Schriftraumes zu verzeichnen. In der Auswertung fällt auf, dass – außer in der zwölften Lage – durchweg Verbesserungen vorgenommen wurden. Im Mittel lassen sich alle drei bis vier Blätter Korrekturen nachweisen, wenigstens eine und höchstens sechs interlineare Korrekturen finden sich in jeder Lage. Demnach sind die fehlenden Korrekturen in der zwölften Lage nicht unbedingt als Abbruch der Tätigkeit anzusehen, sondern verweisen möglicherweise auf die abschließende Konzentration der Schreibenden auf die Beendigung ihrer Tätigkeit.

2.3 Die Überlieferungszeugen der *Driu liet*. Textgeschichte in (Ein-)Bänden.

Für die fragmentarischen Überlieferungszeugen der *Driu liet* wurden die jeweilige Anlage der Gliederungselemente sowie augenfällige Charakteristika in einer tabellarischen Aufstellung erfasst (TAB Ü, S. 240ff.). Im dazugehörigen Fußnotenapparat sind alle relevanten Forschungsnachweise aufgeführt. Die Übersicht führt die Überlieferungszeugen anhand grundlegender kodikologischer Daten ein (Spalten 1 bis 4) und erfasst gliederungsspezifische

⁴³⁶ Exemplarisch die Angaben Ziegeler 2017, 120, Anm. 38. Hier eine Auflistung der vorgenommenen interlinearen Verbesserungen: Fol. 5v, Z. 2 (*er*), 14v, Z. 9 (*die*), 16r, Z. 2 (*fo*), 18v, Z. 2 (*vf*), 20r, Z. 13 (*r*) und Z. 17 (*wir*), 20v, Z. 4 (*h*), 21v, Z. 9 (*öh*, die Stelle unter dem Wort weist eine andere Beschaffenheit auf, eventuell wurden hier falsche Buchstaben ausrasiert wie 22v, Z. 1 [*m*], 22v, Z. 9 [*durh*], darunter verblichene oder ausrasierte Buchstabenreste), 28v, Z. 10 (*got*), 29r, Z. 9 (*z*), 32r, Z. 15 (*got*), 32v, Z. 7 (*in*), 33v, Z. 17 (*v*), 35r, Z. 10 (*h*), 37r, Z. 2 (*v*, es fehlt außerdem das r; *abgnde*), 38r, Z. 8 (*iv*), 39r, Z. 3 (*ir*), 43r, Z. 19 (*bift*), 44r, Z. 7 (*bin*), 46r, Z. 9 (*wol*), 49r, Z. 3 (*ze*) und Z. 18 (*in*), 51v, Z. 6 (*ir*), 55v, Z. 20 (*die*), 57r, Z. 7 (*die*) und Z. 9 (*vil*), 59v, Z. 10 (*der*), 62r, Z. 9 (*di*), 65r, Z. 14 (*h*), 71v, Z. 7 (*i*), 75 v, Z. 6 (*i*), 78v, Z. 12 (*h*), 80r, Z. 18 (*v̄*), 80v, Z. 4 (*den*), 82r, Z. 9 (*mit*), 83r, Z. 23 (*fur*), 84r, Z. 18 (*was*), 84v, Z. 8 (*da*), 87v, Z. 3 (*h*).

⁴³⁷ Vgl. Ziegeler 2017, 120, Anm. 38. Die Eintragungen fol. 39r, Z. 2 (*herren*, mit Einweisungszeichen), 43r, Z. 2 (*hant*, Einweisungszeichen drei Punkte, eigentlich den Wortumstellungen vorbehalten: s.u. Anm. 441), 44v, Z. 12 (*engl*, Einweisungszeichen wie fol. 39r), 52r, Z. 10 (*leben*, Einweisungszeichen wie fol. 39r), 63r, Z. 1 (*was sie*, Einw. wie fol. 39r). Wohl von jüngerer Hand ist der Zusatz *riche* (fol. 56v, Z. 18), der außerhalb des Schriftraums und ohne Einweisungszeichen eingetragen wurde.

⁴³⁸ Vgl. fol. 50r, Z. 14; dazu v.a. die Ausführungen über die Umstellungspraxis bei Hoffmann von Fallersleben 1837, 184.

⁴³⁹ Fol. 20r, Z. 4.

⁴⁴⁰ Vgl. fol. 68v, Z. 1, dort überlagern sich die Groß- und Kleinschreibung des Wortes *daz*. Ein besonders deutliches Verfahren ist die Ausbesserung des Buchstabens jedoch nicht und stellt sich als nachträgliche Bemühung um eine Hervorhebung des Abschnittsbeginns dar, die wahrscheinlich aus der Textvorlage resultierte, aufgrund von Platzmangel aber nicht zur Ausführung einer farbigen Lombarde führte. Es handelt sich um einen Textabschnitt, in den drei Bilder eingefügt wurden.

Besonderheiten (Spalte 5). In Vorbereitung des Vergleichs der Gliederungsprinzipien der Kodizes werden die Angaben tabellarisch ins Verhältnis zur Hs. D gesetzt (Spalten 6 und 7). Die kodikologischen Beschreibungen der vollständigen Hss. D und A sind nachfolgend als Fließtext verfasst und im Aufbau weitgehend an der tabellarischen Übersicht der Fragmente orientiert. Die Erhebungen beruhen auf der Einsicht in die Originalmanuskripte und der Arbeit mit digitalisierten Reproduktionen der Kodizes oder der fragmentarischen Überlieferungszeugen.⁴⁴¹

2.3.1 Gliederungsspezifische Besonderheiten der Hs. A

Es handelt sich um eine Sammelhandschrift, in der neben dem Text der *Driu liet von der maget* auch die *Kindheit Jesu*⁴⁴² sowie lateinische Mariengebete und weitere (spätere) Eintragungen erhalten sind. Die Handschrift wurde erstmals von Feifalik beschrieben, der den Text (A) 1860 auch edierte.⁴⁴³

Lokalisierung / Datierung

Die Handschrift wurde, wahrscheinlich um 1275 in Wien in der Niederlassung des Deutschen Ordens, in bairisch-österreichischer Mundart verfasst.⁴⁴⁴

Umfang / Aufbau

Den insgesamt 103 Pergamentblättern werden im 14. Jahrhundert nachträglich acht Blätter vorangestellt.⁴⁴⁵ Der Buchblock hat eine Größe von 160 x 110 mm, und der Text ist im Schriftraum von 117-75 mm in 22-26 Zeilen beschrieben. Auf den Blättern 9 bis 75 sind die *Driu liet* eingetragen.

Gliederungsprinzipien des Textes:

Bemerkenswert ist zunächst, dass die Schreibenden das Layout des Textes nach den ersten zwei Blättern (fol. 9r-10r) verändern: Von abgesetzten Versen, deren Anfänge durch eine rote

⁴⁴¹ Die Fragmente E (b), F, W, B/G, C (b) und C (d), ebenso die vollständige Hs. A konnten in digitalisierter Form eingesehen werden. Nicht eingesehen wurden die Fragmente E (a) sowie C (a). Für die unkomplizierte Bereitstellung fotografischer Reproduktionen des Fragments W sowie die freundlichen Auskünfte über dessen Herkunft danke ich Gerd Pichler recht herzlich.

⁴⁴² Die *Kindheit Jesu* beginnt (abgehoben durch eine weit auslaufende Fleuroné-Initiale) auf dem gleichen Blatt, auf dem der Text der *Driu liet* endet. Daraus kann zum einen geschlossen werden, dass die Handschrift aus der Hand derselben Person stammt, zum anderen, dass durch die analoge Weise der Absetzung beider Textanfänge sowohl die Einheit im Buch als auch eine sinnstiftende Differenz zwischen den Texten markiert wurde.

⁴⁴³ Feifalik 1860.

⁴⁴⁴ Die Angaben zur Hs. A beruhen – sofern nicht anders angegeben – auf der Übersicht des Handschriftencensus sowie Feifalik 1860.

⁴⁴⁵ Eine Erfassung der textlichen Nachträge steht, soweit ich das überblicke, noch aus und kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Es sei aber auf das mit Feder gezeichnete Pferd fol. 8 hingewiesen, unter dem die Beischrift zu lesen ist: *Wer daz pferd hat geschriben der ist ein guter gesell*. Die darauffolgenden Wörter sind z.T. verwischt und für mich nicht zu entziffern. Der Kommentar verdeutlicht, dass zwischen den Vorgängen des Schreibens von Buchstaben und dem Zeichnen von Bildern nicht unterschieden wird.

vertikale Linie miteinander verbunden sind, erfolgt mit dem Beginn des neuen Absatzes ein Wechsel zu nicht abgesetzten Versen. Derart konnte der Schriftraum der Blätter besser ausgenutzt und der Pergamentverbrauch minimiert werden. Auch die optische Abhebung der einzelnen Verse wechselt im Verlauf der Arbeit am Text (ab fol. 19v) von Punkten zu Schrägstrichen.

Anzahl und Höhe der Großbuchstaben:

1	siebenzeilige Fleuronné-Initiale,
1	sechszeilige Initiale,
1	fünfzeilige Initiale,
1	vierzeilige Initiale,
21	dreizeilige Lombarden, ⁴⁴⁶
28	zweizeilige Lombarden, ⁴⁴⁷
3	einzeilige Lombarden.

Die außergewöhnlich weitschweifende Fleuronné-Initiale steht nur zu Beginn des ersten *liets* (fol. 9r) und taucht innerhalb der Sammelhandschrift erst erneut zu Beginn der *Kindheit Jesu* auf, jedoch kein weiteres Mal im Text der *Driu liet*.⁴⁴⁸ Die Einteilung der *Driu liet* in drei Teile manifestiert sich nicht auf formaler Ebene durch den Einsatz augenfälliger Initialen. Die Produzierenden wählen die Fleuronné-Initiale vielmehr zur Abgrenzung zwischen zwei Texten, die in der Sammelhandschrift gemeinsam untergebracht sind. Allerdings hält eine schreibende Person die zusätzliche Hervorhebung zu Beginn des dritten *liets* für angemessen und fügt in der freien Zeile nach der zweizeiligen Initiale (fol. 44r) eine rote Beischrift ein (*daz ist das andr*), die die Lesenden auf den Anfang des letzten *liets* hinweist. Diese Beischrift trägt damit indirekt einem Bedürfnis nach zusätzlicher Hervorhebung sowie Orientierung Rechnung und erleichtert die Auffindung des letzten *liets*.

Zur Gliederung der Hs. A werden unterschiedlich hohe Großbuchstaben eingesetzt: Die zumeist eingesetzten Lombarden haben eine Höhe von zwei oder drei Zeilen. Auffällig ist, dass die dreizeiligen Lombarden verstärkt im dritten Teil des Werks zu finden sind, obwohl damit offenbar keine inhaltliche Untergliederung intendiert worden ist. Insgesamt setzen die Produzierenden jedoch deutlich weniger Initialen ein, so dass zahlreiche aufeinanderfolgende Seiten völlig ohne Abschnittsgliederung auskommen. Ein hingegen regelmäßig und auch

⁴⁴⁶ Die dreizeiligen Lombarden kommen dreimal zu Beginn des Werks zum Einsatz. Die übrigen dreizeiligen Lombarden kommen verstärkt ab fol. 59r (*drittes liet*) zum Einsatz.

⁴⁴⁷ Verstärkt in der ersten Hälfte des Werks und nicht im dritten Teil. Die Zählung kommt zu einem anderen Ergebnis als Ziegeler 2017, 118, der für die Hs. A von „(fast) ausnahmslos über zwei Zeilen reichende[n]“ Lombarden ausgeht.

⁴⁴⁸ Vegetabile Verzierungen finden sich gelegentlich, z. B. fol. 58v sowie 65v.

mehrfach auf einer Seite eingesetztes Mittel zur Markierung von Satzanfängen oder der Absetzung kleinster Sinneinheiten sind die rot schraffierten Majuskeln, die sowohl am Zeilenanfang als auch in der Zeilenmitte erscheinen und als durchgängiges Prinzip das gesamte Werk auszeichnen. Gelegentlich erfolgt die farbige Hervorhebung von Namensanfängen. Darüberhinaus sind sehr regelmäßig und in zahlreichen Varianten Zeilenfüllungen in unbeschriebenen Zeilenenden vorgenommen worden.

2.3.1.1 Vergleich der Gliederungsprinzipien der Hs. D mit der Hs. A⁴⁴⁹

Während für die Hs. D die Erarbeitung und Anwendung eines Gliederungskonzepts nachweisbar ist, wird in der Hs. A zwar ebenfalls rote Farbe zur Buchstabenauszeichnung eingesetzt, die Anbringung vermittelt aber nicht den Eindruck eines von Beginn an vorgegebenen und einheitlich durchgehaltenen Vorgehens. Die in Hs. A festgestellten zahlreichen Wechsel zwischen unterschiedlich hohen Initialen, Lombarden, Satzmajuskeln, Zeilenfüllungen und roten Namenshervorhebungen sorgen für ein insgesamt eher unausgewogenes Erscheinungsbild, dessen Funktion möglicherweise auch im Zusammenhang mit einer kontinuierlichen Absetzung von Sinnabschnitten stehen kann, die aber kaum sinnvoll zur inhaltlichen Strukturierung des Textes beiträgt. Dennoch wird im Verlauf der Arbeit an der Hs. A die Anzahl der zweizeiligen Initialen reduziert, die eine absatzweise Gliederung des Textes übernehmen und das Schriftbild optisch differenzieren. Im Vergleich mit der Hs. D wirkt die Hs. A unregelmäßiger gestaltet.⁴⁵⁰ Auch wenn die farbigen Akzente innerhalb des Textblocks durchaus eine absetzende Funktion – z.B. während der Lektüre – übernommen haben mögen, widmeten sich die Produzierenden der Hs. A der Gliederung kaum mit der gleichen sorgfältigen Aufmerksamkeit wie jene der Hs. D, was zuletzt auch an der schwankenden Anzahl von Zeilen pro Seite deutlich wird.

Einige Übereinstimmungen weisen die Hss. D und A in den Großschreibungen auf. Im Kontrast dazu stehen die Unterschiede in der farblichen Hervorhebung einzelner Buchstaben und damit die Bemühungen der Schreibenden um eine einheitliche Textgliederung. Diese Beobachtung trifft in ähnlicher Weise auch auf den Vergleich der Hs. D mit den fragmentarischen

⁴⁴⁹ Ziegeler 2017, 127, unternimmt einen ersten Vergleich der Gliederungsprinzipien und Absatzregelungen zwischen der Hs. D und den übrigen Überlieferungszeugen. Im Rahmen seiner Untersuchung kommt er zu folgender Schlussfolgerung: „Alle Handschriften, auch die Fragmente, und A beziehen sich so auf ein allen gemeinsames System von Absätzen und deren Initialen“. Vgl. weiter ebd., bes. Anm. 65 und 66. – Der Befund erscheint richtungsweisend, ist aber zu modifizieren, da sich die Verwendung der Gliederungsmöglichkeiten in den einzelnen Zeugen deutlich voneinander entscheidet. Dazu ausführlich weiter unten.

⁴⁵⁰ Deutlich wird, dass der Einsatz von Initialen etwa ab der Mitte des Textes abnimmt. Ob die Produzierenden damit ein konkretes Ziel verfolgten oder auf veränderte Gegebenheiten reagierten, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ergründet werden. – Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang aber auch, dass Majuskelschreibungen in Hs. D und Hs. A vielfach übereinstimmen: vgl. Ziegeler 2017, 127.

Überlieferungszeugen zu.⁴⁵¹

Eine Erhebung zur Verwendung von Majuskelschreibungen innerhalb der *Driu liet* könnte im Rahmen Hinweise auf die Verwandtschaft der Fassungen geben, kann aufgrund des fragmentarischen Zustandes von E, F und W aber nur unter Vorbehalt vorgenommen werden. Die folgenden Erörterungen beruhen daher auf der Auswertung der tabellarischen Übersicht, die Ähnlichkeiten und Abweichungen der Gliederungsprinzipien erfasst. Besonders relevant für den Vergleich erscheinen die älteren Fragmente E, F und W. Die Auswertung berücksichtigt jedoch auch die jüngeren Fragmente G/B und C. Der Vergleich zwischen der Hs. A und D legt vor allem eine Berücksichtigung des Gliederungskonzepts durch Majuskelschreibungen und deren farblichen Hervorhebungen nahe. Daher widmet sich die nachfolgende Gegenüberstellung vorrangig den Unterschieden wie Gemeinsamkeiten in der Groß- oder Kleinschreibung zwischen den ältesten Fragmenten und der Hs. D. Auf den ersten Blick zeigen sich sowohl Parallelen als auch Abweichungen bei der Ausführung von Wort- und Versanfängen sowie der Absatzgliederung.⁴⁵²

2.3.1.2 Vergleich der Hs. D mit den älteren Fragmenten E, F und W⁴⁵³

Als ältestes Fragment gilt E. Es stammt aus einer Handschrift, die wohl um 1200 gefertigt wurde. In Bezug auf die Anlage des Textes lässt sich sagen, dass die Schreibenden den Schriftraum bündig ausnutzen und sämtliche Großbuchstaben in rot ausführen: einfache, zweizeilige rote Initialen am Beginn der Zeile ebenso wie einzeilige rote Lombarden in der Zeilenmitte. Die Anbringung erscheint „z.T. willkürlich“⁴⁵⁴ und folgt dem Prinzip der Absetzung kleinster Sinneinheiten. So weist exemplarisch für das Fragment E eine recto-Seite von E (b) 25 Zeilen auf, in denen drei rote zweizeilige Lombarden sowie eine einzeilige rote Lombarde in der Zeilenmitte platziert sind. Die Verse in diesen Zeilen berichten von der Fluchwasserprobe, der sich Joseph und Maria unterziehen müssen. Die Schreibenden wählen auf dieser Seite folgende Absetzungen: 1. zweizeilige Lombarde) Joseph trinkt das Fluchwasser; 2. einzeilige Lombarde) Joseph umrundet den Altar und beweist seine Unschuld, woraufhin Maria von den *wuotenden hunden*⁴⁵⁵ der Unzucht bezichtigt wird; 3. zweizeilige

⁴⁵¹ Ausführlich dazu Kap. 2.3.1.2 und Kap. 2.3.1.3.

⁴⁵² Diese sind in der tabellarischen Übersicht ab S. 240ff. unter dem Stichpunkt „Gliederung / Besonderheiten der Hs. D“ für die Fragmente E, F, W und B/G erfasst. In der Tendenz zeigt sich, dass die Produzierenden der Hs. D vielfach einer Minuskel- statt einer Majuskelschreibung den Vorzug geben, was sicherlich im Zusammenhang ihrer Berechnungen und Gliederungsansprüche steht. Denn die Anlage jeder Initiale führte zu einem Raumverlust von wenigstens einer Zeile, die den Schreibenden für den Text zur Verfügung stand.

⁴⁵³ Für kodikologische Angaben zu den Fragmenten vgl. die tabellarische Übersicht S. 240ff.

⁴⁵⁴ Gärtner 1972, 209.

⁴⁵⁵ V. 3569 (E) nach Wesle 1927, 168. Wernher benutzt diesen Ausdruck, um die umstehende, aufgebrachte Bevölkerung zu charakterisieren. Vgl. ein ähnliches Beispiel bei Ziegeler 2017, 113f.

Lombarde) der Bischof droht Maria Strafen an;⁴⁵⁶ 4. zweizeilige Lombarde) der Bischof bezichtigt Maria der Lüge, da ihre Schwangerschaft für die Gemeinschaft offensichtlich ist.

Deutlich wird, dass der Einsatz von Majuskelschreibungen inhaltlich zusammenhängende Erzählabschnitte in kürzeste Abschnitte einteilt und auch inmitten von Redebeiträgen einer Person auftreten kann, sofern Anzeichen für den Wechsel des Redehalts gegeben sind. Aus dieser Perspektive mag der Einsatz von Textauszeichnungen in E im Vergleich mit der Hs. D nicht nur inflationär, sondern möglicherweise auch beliebig erscheinen. Der Aufwand, der bei der Anlage des Textes betrieben wurde, erscheint indes immens. Im Gegensatz zum Aufwand stehen jene Effekte, die diese kleinteilige Absetzung mit sich bringt: So führt die farbige Absetzung zu einer Abschnittseinteilung, die Unterbrechungen der Rezeption indiziert, jedoch auch dem Verrutschen während der Lektüre in der Zeile entgegenwirkt und als Gliederungsprinzip von Psalterhandschriften bekannt ist.

Die Absetzung kürzester Abschnitte in E steht im Kontrast zum sinnhaften Zusammenschluss größerer Textteile in der Hs. D. Im Gegensatz zur Hs. D, in der überwiegend eine Lombarde auf jeder Seite platziert ist,⁴⁵⁷ und weitere Majuskelschreibungen zu Beginn oder in der Zeilenmitte durch die Verwendung der braunen Tinte optisch dem Fließtext angeglichen sind, sticht E durch zahlreichere, rot abgesetzte Lombarden hervor, die in uneinheitlicher Größe zu Beginn einer Zeile oder auch in der Zeilenmitte ausgeführt wurden. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Übereinstimmungen zwischen D und E in der Verwendung von Majuskelschreibungen.⁴⁵⁸ Jedoch weist das Fragment E ebenso Lombarden auf, die in D weder farblich hervorgehoben noch als Majuskeln ausgeführt sind, und zwar unabhängig von den Wortübereinstimmungen der beiden Fassungen.⁴⁵⁹ Die unterschiedliche Ausführlichkeit der Fassungen, die Gärtner als einen kennzeichnenden Unterschied für E und D benennt⁴⁶⁰ und die weitgehend auch für die übrigen Fragmente gilt, zeigt sich unverkennbar in der Einrichtung und Ausstattung des Textes. Die prinzipiellen Unterschiede zwischen Fragment E und Handschrift D, die in textkritischen Untersuchungen festgestellt wurden,⁴⁶¹ bestätigen sich auch in der

⁴⁵⁶ E (b) Vv. 3584-3587: *dv must den man zaigen / vn die staine liden / die moyses selhen wiben / sazte in den büchen.* (Du musst uns den Mann nennen und die Steine [Strafe der Steinigung] erleiden, die Moses in den Büchern für solchen Frauen vorsieht.) Eine Bezugnahme auf Deuteronomium 22, 20-21.

⁴⁵⁷ Auf fünf Blättern werden zwei Lombarden gezeichnet: fol. 13r, 15v, 22v, 44r und 73r.

⁴⁵⁸ Übereinstimmende Majuskeln, die in Fragment E als einzeilige, rote Lombarden erscheinen und in Hs. D als Majuskeln farblich unmarkiert sind: (*Do stunt er*) E (b) fol. 1r, Z. 7 und D fol. 57v, Z. 10. Übereinstimmende Majuskeln, die in E als einfache, zweizeilige rote Initialen gestaltet sind und in D farblich unmarkiert blieben: (*Der bischof redte mit ir*) E (b) fol. 1r, Z. 16 und D fol. 57, Z. 21. Trotz anderslautendem Text gibt es auch eine übereinstimmende zweizeilige Initiale E (b) fol. 1v, Z. 21 und D fol. 59r, Z. 2.

⁴⁵⁹ Vgl. E (b) fol. 1r, Z. 22 und D fol. 58, Z. 5; sowie E (b) fol. 1v, Z. 4 und D. fol. 58v, Z. 4; E (b) fol. 1v, Z. 11 und D fol. 58v, Z. 11.

⁴⁶⁰ Gärtner 1974, 132-135 sowie 106-116. So auch Schröder 2003, 59.

⁴⁶¹ Zuletzt Schröder 2003, 59, dort auch frühere Forschungsbelege.

Anlage der Gliederungssysteme.

Fragment F hebt sich zunächst deutlich durch seine Maße von den übrigen Handschriften und Fragmenten,⁴⁶² die im kleinen Oktavformat gefertigt sind, ab. Die erhaltenen Doppelblätter von F fallen unter das Großquart-Format und weisen in dem großzügig vorgesehenen Schriftraum zwischen 27 bis 31 Zeilen mit unabgesetzten Versen auf. Die Linierung der Blätter durch mechanische Einwirkung ist selbst im Digitalisat sichtbar. Auch hier wurde der Schriftraum vor Abfassung des Textes festgelegt, jedoch nicht durch eine verbindliche Zeilenanzahl. Die Schreibenden bemühen sich, die Breite des Schriftraums vollständig auszunutzen und nehmen dabei gelegentliche Überschreibungen in Kauf. Selten sind leere Halbzeilen am Ende eines Abschnitts, vielfach kommen Zeilen-Anschlusszeichen zum Einsatz, die auf die Fortführung des Versendes in der rechten Hälfte der nachfolgenden Zeile hinweisen, um noch mehr Text im Schriftraum unterzubringen. Durch die Überschreibungen des rechten Schriftspiegels wirkt das Ergebnis im Gegensatz zur Hs. D eher flatterhaft.

Die bemerkenswerte, wenngleich für mittelalterliche Produktionsverhältnisse nicht ungewöhnliche Zunahme an Zeilen innerhalb der Lage führt vor Augen, wie flexibel Produzierende auf die materialen Gegebenheiten und produktionstechnischen Notwendigkeiten reagierten.⁴⁶³ Das Vorgehen deutet darauf hin, dass zwar große Pergamentblätter von mittelmäßiger Qualität vorhanden waren,⁴⁶⁴ die Menge den Produzierenden für den Umfang des Textes aber wohl zu knapp bemessen schien. Auf einem Blatt (r/v) wurden zwischen 140-160 Verse untergebracht. Im Unterschied zur Hs. D, die etwa 80 Verse aufweist, konnte in F also annähernd doppelt so viel Text auf einer Seite untergebracht werden. Ausgehend von einem Textumfang von annäherungsweise 5300 Versen müssten etwa 36 Blätter für die Abfassung zur Verfügung gestanden haben. Sofern der Schriftraum in der weiteren Fertigung ebenso gedrängt ausgefüllt wurde und die Zeilenanzahl auf dem hohen Niveau blieb, wäre es möglich gewesen, den Text auch auf 4 Lagen, bestehend aus 4 Doppelblättern unterzubringen. Die Lagenstruktur lässt sich anhand der gefundenen Doppeltblätter ersehen.

Auffällig ist, dass die erhaltenen Doppelblätter alle der ersten Lage angehören, das erste und das dritte Doppelblatt der Lage jedoch fehlen, obwohl beide Doppelblätter aus den Buchdeckeln derselben Sammelhandschrift des 15. Jhs. geborgen wurden.⁴⁶⁵ Der Verlust des ersten und

⁴⁶² Anders Wolf 2008, 93: „Sie [die Kodizes des Marienlebens] sind allesamt kleinformatig, einfach, schmucklos, fortlaufend geschrieben.“ Das größere Format von Frag. F sowie die zahlreichen Varianten farblicher und intensiver Gliederungsbemühungen insbesondere der älteren Fragmente sind dem entgegenzuhalten.

⁴⁶³ Dass die Zeilenanzahl pro Blatt variiert, ist nicht nur typisch für die Fragmente E und F, sondern eine nicht ungewöhnliche Tatsache in Handschriften des 13. Jhs. Exemplarisch z. B. in dem einzigen *Deutschen Prosamartyrologium*, das vor 1300 entstanden ist. Vgl. Kratzsch 2001, 39.

⁴⁶⁴ Fragment F weist einen Riss oder Einschnitt auf, der grob mit einem Faden repariert wurde.

⁴⁶⁵ Vgl. auch Greiff 1862, 305ff.

dritten Doppelblattes steht wahrscheinlich nicht im Zusammenhang mit vorhandenem Buchschmuck. Eine Näherungsrechnung der Versanzahl, basierend auf Wesles Zählung, ergibt, dass zwischen 130-150 Verse auf jedem Blatt unterzubringen waren, wodurch kaum Raum für die Anlage einer Illustration, wohl aber für eine größere Initiale, zum Beispiel zu Beginn des Textes, zur Verfügung stand. Ob die Schreibenden auf der Grundlage einer Vorlage arbeiteten, ist letztlich nicht zu beantworten, zumindest finden sich Korrekturen des Textes – wie interlineare Eintragungen und Federproben – nur von deutlich jüngerer Hand.⁴⁶⁶

Analog zur Vergleichshandschrift D erfolgte der Einsatz von Großbuchstaben in F: Sämtliche Absätze, die in D von Lombarden eingeleitet werden, sind als farbige, auch mehrzeilige Lombarden in F zu finden und zwar ausschließlich zu Beginn eines Verses, d. h. am linken Rand des Schriftspiegels. Die Gestaltung von Satzmajuskeln (in der Zeilenmitte) in F weicht jedoch im Vergleich mit der Hs. D fünfmal ab.⁴⁶⁷ Die Produzierenden von F verfolgten offenbar ein Gliederungskonzept, dass keine farbige Absetzung in der Mitte einer Zeile vorsah; dennoch erweist sich das Fragment im Vergleich mit der Hs. D als vielfältiger und farbiger, insbesondere durch die Farbwechsel der eingetragenen Lombarden und aufgrund der unterschiedlich hohen Spatien, die den Großbuchstaben vorbehalten wurden. Als wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen F und D müssen damit die Majuskelschreibungen gelten, die in D jedoch farblich einheitlicher ausgeführt wurden. Insgesamt untermauert der materialphilologische Befund die textkritisch zuerst von Greiff bestimmte Nähe der beiden Fassungen.⁴⁶⁸

Die Gliederungsprinzipien des Fragments W ähneln weitgehend denen des ältesten Fragments E und weisen im Vergleich mit der Hs. D zwar übereinstimmende Großbuchstaben in roter Farbe auf, weichen hinsichtlich ihrer Anzahl, Verteilung in der Zeile und Höhe jedoch ab. Angesichts des bedauerlichen Zustandes des Fragments sind kaum weiterführende Erörterungen möglich.⁴⁶⁹ Die Ähnlichkeiten zwischen E und W lassen sich unter Umständen auf die Verwendung der gleichen Quelle als Kopiervorlage zurückführen. Für die Beziehung zwischen W und D lässt sich abschließend festhalten, dass, obwohl häufige Abweichungen in der Wortwahl vorkommen, durchaus ähnliche Sinnabsätze durch die Großschreibungen zusammengefasst wurden. Trotz eigenständiger Wortwahl der Texte fallen also gewisse Ähnlichkeiten bei der Wahl der Gliederungsmaßnahmen ins Auge.

⁴⁶⁶ Anders Greiff 1862, 310f.

⁴⁶⁷ Es handelt sich um fünf rot schraffierte Satzmajuskeln in Fragment F, die in der Hs. D als Minuskeln ausgeführt sind.

⁴⁶⁸ Vgl. Greiff 1862, 312. Greiff führt das Fragment F unter der Sigle E!

⁴⁶⁹ Die in dünne Streifen geschnittenen Doppelblätter wurden von Gerd Pichler in einer von ihm erworbenen Sammelhandschrift entdeckt. Sie dienten als Buchbindematerial, wodurch sich ihr schlechter und unvollständiger Erhalt erklärt: vgl. Pichler/Reichert 1996, 202.

Anhand der materialphilologisch festgestellten Ähnlichkeiten wie auch der Abweichungen zwischen der Hs. D und den ältesten Fragmenten zeigt sich die erstaunliche Vielfalt, mit der für jeden Textzeugen ein eigenständiges Gliederungssystem entwickelt wurde, das sich insbesondere durch individuellen Einsatz der Höhe, der Farbe, des Orts und der Anzahl der Großbuchstaben auszeichnet. Die Hs. D ist dabei die erste Überlieferungszeugin, bei der die Absetzung größerer Sinnabschnitte auch durch einen regelmäßigen Schriftspiegel, die zweizeiligen Lombarden sowie halbe Leerzeilen realisiert wurde.

2.3.1.3 Vergleich der Hs. D mit den jüngeren Fragmenten B/G und C⁴⁷⁰

In den jüngeren Fragmenten B/G⁴⁷¹ sowie C ist ein Gliederungskonzept verfolgt, in dem zwar farbige Markierungen der Großschreibungen ausgeführt bzw. vorgesehen sind, die Verwendung von Lombarden jedoch weitgehend auf den Zeilenanfang beschränkt blieb.⁴⁷² Demnach tendieren die Produzierenden der jüngeren Fragmente zu einer Vereinheitlichung der Gliederungsprinzipien, wie sie die Hs. D aufweist. Sofern der fragmentarische und schlechte Zustand von B/G überhaupt aussagekräftig für einen materialphilologischen Vergleich sein kann, ist die hohe Anzahl von Zeilen im Schriftraum zu erwähnen, die präzise Einpassung des Textes, aber auch die freibleibenden leeren Halbzeilen. Der mäßigen Qualität des Pergaments stehen die offensichtlichen Bemühungen der Schreibenden um eine sorgfältige Abschrift gegenüber,⁴⁷³ doch brach die Herstellung der Handschrift nach der Verschriftlichung des Textes ab. Die Spatien an den Versanfängen sind freigeblieben, Korrekturen wurden nicht vorgenommen und angesichts der langen, leeren Halbzeilen wäre eventuell auch die Einfügung einer Zeilenfüllung zu erwarten. An der Hs. B/G lässt sich dennoch nachvollziehen, wie sich mittlerweile ein Gliederungskonzept durchgesetzt hat, dass der Hs. D vergleichbar ist: So erfolgt in B/G der Einsatz zweizeiliger Lombarden sowie leerer Halbzeilen zur Markierung neuer Absätze und ein reduzierter Einsatz von Initialschreibungen zur Abschnittsmarkierung. In C haben die Produzierenden ein Gliederungskonzept entwickelt, das (ähnlich W) auf einzeiligen roten Lombarden zu Beginn eines Sinnabschnitts basiert, wodurch annähernd gleich lange Absätze optisch herausgehoben werden. Auffällig sind die Veränderungen der

⁴⁷⁰ Kodikologische Angaben sowie Grundlagen der Ausführungen bietet die TAB Ü, S. 240.

⁴⁷¹ Die Fragmente sind in der Einrichtung der Seite (z. B. Anzahl der Zeilen) identisch, und ihre Herstellung bricht zum gleichen Zeitpunkt ab (freien Spatien für Initialen). Ich halte es für sehr unwahrscheinlich, dass sie aus zwei unterschiedlichen Handschriften stammen und schließe mich der Auffassung von Bertelsmeier-Kirst 1999 an. – Veraltet ist damit auch der textkritische Befund, der die Fragmente in „nahe am Archetyp“ (B) und „Bearbeitungstypus“ (G) unterscheidet: vgl. Fromm 1969, XXI, sowie hier Henkel 1996, 6.

⁴⁷² Einzig das Fragment B/G weist eine Satzmajuskel auf und damit einen Großbuchstaben in der Zeilenmitte.

⁴⁷³ Die Seiten weisen zahlreiche Löcher oder Risse auf. Der Text wurde an diesen Stellen nicht – wie vielfach üblich – um die Löcher herum geschrieben, sondern hat Fehlstellen, woraus sich schließen lässt, dass es sich um nachträgliche Beschädigungen handelt.

Folgebuchstaben nach den roten Lombarden in den C-Fragmenten.⁴⁷⁴ Während in C (d) im Anschluss an die Lombarden ausschließlich Minuskeln verwendet werden, die größtenteils mit einem roten Vertikalstrich verziert sind, gehen die gestalterischen Bemühungen der Schreibenden und Malenden in C (b) Hand in Hand. Hier lassen die Schreibenden bei der Textabfassung Spatien für die Lombarden, an die sie vielfach in Majuskelschreibung ansetzten. Die Majuskeln wurden abschließend – wohl von den Initialmalenden – mit Zierstrichen betont. Das abweichende Vorgehen der Produzierenden in C (b) und C (d) erweist sich als offensichtlicher Unterschied der Gliederungsanlage und stellt die Zusammengehörigkeit der Fragmente C (b) und C (d) in Frage. Jedoch ist dem entgegenzuhalten, dass die Texte der beiden Fragmente im ursprünglichen Textbuch recht weit auseinandergelegen haben müssen: im ersten (d) und im letzten Fünftel (b) des Werks. Zudem weist das Fragment C (c) – das Textbruchstücke vom Beginn und dem Ende auf mehreren zerschnittenen Doppelblättern präsentiert – eine ebenso unregelmäßige Gliederungskonzeption bezüglich des Minuskel- oder Majuskelanschluss an die Lombarden auf. Ob die Ausführenden wechselten, im Laufe ihrer Arbeit die Gestaltungsprinzipien veränderten oder Abweichungen aus dem Kopieren unterschiedlicher Vorlagen resultierten, kann jedoch nicht mit letzter Gewissheit festgestellt werden.

2.3.2 Medien- und literaturhistorische Kontextualisierung der Vergleichsbefunde

Die vergleichenden Überblicksdarstellungen zeigen, dass jeder Überlieferungszeuge ein einzigartiges Gliederungskonzept aufweist, das – soweit erkennbar – mehr oder weniger einheitlich entwickelt und angewandt wurde. Die Einschätzung von Ziegeler „[a]lle erhaltenen Handschriften haben ein dem Krakauer Codex ähnliches Format und einen ähnlichen Schriftspiegel; in allen auch sind Wernhers Verse nicht abgesetzt, sondern fortlaufend aufgeschrieben“,⁴⁷⁵ ist also zu differenzieren. Als Abweichungen sind zu berücksichtigen: die Varianz der Zeilenanzahl auch innerhalb eines Überlieferungszeugen, das auffallend große Format der Hs. F, die uneinheitliche Ausnutzung des Schriftraumes und die unterschiedlichen Gliederungskonzepte in Farbigkeit, Höhe und Anzahl der Initialen oder Lombarden.

Die Hs. D hebt sich durch das besonders regelmäßige, reduzierte und stringent durchgehaltene Konzept ab. Offensichtlich haben sich die Produzierenden bewusst gegen eine überbordende Gliederung des Textes in kleinste Sinneinheiten entschlossen. Zudem werfen die Befunde ein

⁴⁷⁴ Der Befund müsste noch für das Fragment C (a) erhoben werden. Die Verfasserin hatte im Rahmen dieser Arbeit keine Möglichkeit dazu. – Dass die Fragmente ursprünglich zu einem Kodex gehörten, erscheint trotz einiger Gliederungsunregelmäßigkeiten wahrscheinlich.

⁴⁷⁵ Ziegeler 2017, 121.

Schlaglicht auf die produktionsästhetischen Vorgänge sowie Prämissen, die in der zeitgenössischen Gestaltung und Auswahl der jeweiligen Gliederungskonzepte zum Ausdruck kommen: hier exemplarisch die Zugehörigkeit der Fragmente B und G zu ursprünglich einer Handschrift sowie die Tendenz ab 1220, farbliche Hervorhebungen auf den Zeilenanfang zu beschränken und dadurch eine Zusammenfassung größerer Sinnabschnitte vorzunehmen, die in den jüngeren Fragmenten ganz selbstverständlich umgesetzt sind.

Das Interesse an diesem Text bzw. den Handschriften nimmt mit dem Beginn des 15. Jhs. schlagartig ab. Die wechselhafte Wertschätzung der Rezipierenden ist dem fragmentarischen Zustand einzelner Überlieferungszeugen der *Driu liet* deutlich abzulesen. Das Pergament erhält eine neue Funktion innerhalb der mittelalterlichen Wertschöpfungskette. Dieses produktionstechnische Detail ist das Ergebnis einer rezeptionsästhetischen Entscheidung und insofern lohnt es sich auch, nach den Ursachen zu suchen, die im Umfeld der Zurichtungen einiger Überlieferungszeugen wirken konnten. Die spätmittelalterlichen Rezipierenden oder Besitzenden der *Driu liet* hatten über zwei Drittel der bekannten Überlieferungszeugen bereits im 15. Jh. ihr Urteil gefällt und sich für eine Veräußerung oder Vernichtung des Textzeugen entschieden.⁴⁷⁶ Zwar kann kaum zweifelsfrei benannt werden, auf Grundlage welcher Kriterien die Entscheidung über den Erhalt einer Handschrift getroffen wurde, und vor allem, wer sie traf. Ein Grund kann jedoch auch in den wachsenden Bemühungen um eine unverfälschte Handschrift vermutet werden⁴⁷⁷ sowie in dem Anliegen, einen möglichst fehlerfreien Bibliotheksbestand aufzubauen.⁴⁷⁸ So sind für das Spätmittelalter Texte überliefert, in denen explizit die Verbesserung der Textqualität angemahnt wird. Dies gilt insbesondere im Umfeld der Nürnberger Klosterreform und der ansteigenden Buchproduktion mit dem Beginn des 15. Jhs.

Aus diesem Raum sind mehrere kurze Niederschriften überliefert, in denen sprach- und literaturhistorische Normvorstellungen formuliert sind,⁴⁷⁹ die nicht nur als ästhetische Urteile mittelalterlicher Rezipierender wahrgenommen werden können, sondern auch als Bemühungen

⁴⁷⁶ Vgl. die Herkunftsangaben zu den Fragmenten E (b), F, B und G in den Anmerkungen zur TAB Ü S. 240ff., die auf den bayerischen Raum verweisen. Insbesondere die Fragmente C (b) und C (d) sind im Umfeld von Klöstern und Konventen in Nürnberg aufgefunden worden oder wurden dort als Buchbindematerial wiederverwertet.

⁴⁷⁷ Insbesondere das Katharinen-Nonnenkloster in Nürnberg wird zu einem Zentrum der spätmittelalterlichen Buchproduktion und wächst, beginnend im 15. Jh., zu einer bedeutenden Bibliothek im mhd. Sprachraum heran. Vgl. Schneider 1965, XII: „Es herrscht eine lebhafteste Abschreibetätigkeit im Kloster, und die Bibliothek wurde während dieser Zeitspanne bewußt gepflegt, geordnet und systematisch katalogisiert.“

⁴⁷⁸ Selbstverständlich gab es bis zum Beginn des 19. Jhs. keine schriftlich festgehaltenen und verbindlichen orthographischen Regeln. Dass die Rezipierenden mittelalterlicher Texte dennoch gewisse Erwartungen in die Produzierenden setzten, die auf sprachlichen Normen beruhten, belegt der kurze Text zum Abschreiben von Büchern. Siehe Anm. 482.

⁴⁷⁹ Vgl. dazu Willing 2005, 11-70.

um einen qualitativ hochwertigen Buchbestand.⁴⁸⁰ So erörtert der Text *Vom Abschreiben deutscher Bücher* aus dem 15. Jh.⁴⁸¹ die unterschiedlich ausgeprägten schriftsprachlichen Kompetenzen von Schreibenden. Der Verfasser oder die Verfasserin beurteilt die Fähigkeiten der Schreibenden sehr argwöhnisch und warnt jede Person, die die Absicht hat eine Handschrift zu bestellen, vor gutgemeinten jedoch verfälschenden Verbesserungen:

ein itlicher nach seinem haupt, und nach seinem dorf [schreibt], als er kann; darzu wirt selten einer funden, der die selben sprache darynnen er geborn und erzogen ist, recht schreiben künne, wie wol er sie villeicht recht sprechen kann. So vindet man auch gar selten einen der die teutschen buch recht verste. Und darumb so können sie die auch nicht recht schreiben. wann ein itlicher so er went, er wöll die sprache, oder die synne, oder die wort pessern. So pösert er sie. Und also werden die puch gefelschet und geswechet.⁴⁸²

Weiterhin ergeht die Aufforderung, Korrekturen einzufordern, da selbst den besten (Ab-) Schreibenden Fehler unterlaufen, die *schedlichen und irrig*⁴⁸³ sind und beseitigt werden sollten. Die Aufrufe sind auch im Zusammenhang mit weiteren medientechnischen Veränderungen zu sehen, die sich im Raum Nürnberg ergeben und die Buchherstellung nachhaltig verändern.⁴⁸⁴ Das Schicksal der fragmentarischen Textzeugen der *Driu liet* aus dem Raum Nürnberg steht in zeitlicher und räumlicher Nähe zu diesem Aufruf der Literaturpflege. Die medien- und literaturhistorischen Entwicklungstendenzen können damit ebenso ein Grund für die Vernichtung von älteren Textzeugen sein wie ein pragmatischer Materialbedarf, ein Besitzwechsel oder einfach nur das Desinteresse der Besitzenden an einer Handschrift. Diesen Mutmaßungen ist hinzuzufügen, dass während der Reformation des Nürnberger Katharinenklosters auch die umfassende Erweiterung des Bibliotheksbestandes angestrebt wurde, in deren Zuge ein beachtliches und umfassendes, volkssprachiges Marienbuch entsteht, das weitgehend auf die Verwendung lateinischer Quellen zurückzuführen ist und in der Verschiedenartigkeit der integrierten Textsorten sowie der Ausführlichkeit der Erzählung vom Leben Marias die *Driu liet von der maget* deutlich übertrifft.⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Die Bemühungen um eine systematische und schriftliche Erfassung des Bibliotheksbestandes entwickeln sich im Spätmittelalter. Auf dieser Basis ist es den Klosterbibliotheken auch möglich Doubletten zu erfassen, die zum Beispiel in wirtschaftlichen Notlagen veräußert werden: exemplarisch die Riesenbibeln in Admont, wie mir der damalige Bibliothekar Dr. Johann Tomaschek in Admont im persönlichen Gespräch mitteilte.

⁴⁸¹ In mehreren Nürnberger Sammelhandschriften überliefert, z. B. in *Der Heiligen Leben*. Der kurze Text: *Vom Abschreiben deutscher Bücher* wurde von Schroeder 1926 ediert.

⁴⁸² Schroeder 1926, 128.

⁴⁸³ Schroeder 1926, 128.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu die Untersuchung von Flood 2005, 1-30, der exemplarisch an Hans Folz die Entwicklung der Buchdruckerwerkstätten im Raum Nürnberg beleuchtet. Im Gutenberglied, das um 1480 von Hans Folz gedruckt wurde, findet sich ebenso eine Ermahnung an die „*Geistlich persan*“, biblische Texte nicht ins Deutsche zu übertragen oder die Texte bei der Übersetzung wenigstens nicht zu verfälschen. Abdruck und Übersetzung des Textes bei Flood 2005, 14-19.

⁴⁸⁵ Vgl. zum Inhalt und Konzept des *Nürnberger Marienbuches* Jung 2004, 3- 15. Besonders auffällig ist, dass in den 227 Blättern des *Nürnberger Marienbuches* liturgische Texte wie Predigten, Gebete und Auslegungen sowie

Sofern sich die fragmentarischen Überlieferungszeugen im Umfeld oder im Besitz einer klösterlichen Bibliothek befanden, können sie auch dem Reformwillen eines Klosters zum Opfer gefallen sein. Denkbar ist zum Beispiel, dass der Besitz eines „Marienkompendiums“,⁴⁸⁶ wie des *Nürnberger Marienbuchs*, zur Abwertung eines singulär überlieferten Einzeltextes führte und damit die Aussonderung älterer Texte aus der Bibliothek und Wiederverwendung des Pergaments bewirkt hat. Von der Aufbewahrung, Verbesserung oder erneuter Kopie der *Driu liet* sah man jedenfalls zwischen dem 15. und dem 19. Jh. ab.⁴⁸⁷

2.3.2.1 Der ‚Wert‘ fragmentarischer Textfunde

Der fragmentarische Charakter der Überlieferungszeugen sowie die sich darin spiegelnden veränderten Rezeptionsinteressen waren für die textkritische Philologie nicht von Interesse. Sie widersprechen einer philologischen Begeisterung, die in jedem aufgefundenen Bruchstück einen wertvollen Zeugen für die vollständige Rekonstruktion eines autornahen Textes sieht. Dabei zeigen sich doch gerade in den rezeptionsästhetischen und historischen Urteilen relevante Perspektiven für die editorische Praxis.⁴⁸⁸ Doch die nicht nur wissenschaftshistorisch bemerkenswerte Begeisterung der Philologen erweist sich eingesponnen in ein ökonomisches Netzwerk, das geschickte Händler ebenso anspricht wie Bibliothekare oder auch Bibliotheksbesucher. Handschriften und Fragmente kommen in viele Hände und versprechen einen (finanziellen) Mehrwert, der wiederum zu weiteren Funden anspornte.⁴⁸⁹ Die Begeisterung für einen Textzeugen aus den Spiegeln und Decken eines Bucheinbandes wurde nur getrübt vom Unverständnis für das skrupellose Vorgehen der mittelalterlichen Buchbinder.⁴⁹⁰ Der gegenwärtige Kenntnisstand über die praktischen und ökonomischen

unterschiedliche Erzählungen aus dem Leben Marias miteinander vereint sind, was nur auf der Grundlage „eine[r] überlegte[n] Gesamtkonzeption“ sowie der „Kenntnis der umfangreichen Marienliteratur“ möglich erscheint (Jung 2004, 14f.).

⁴⁸⁶ Jung 2004, 14. Das Buch versammelt auch die Namen der Verfasser von kanonischen wie apokryphen Überlieferungsquellen. Die Angabe von Autoritäten erschafft Institutionen, wo Evidenz fehlt. Vgl. zur Anpassung christlicher Vorstellungswelten an geänderte Rezeptionsinteressen und -bedürfnisse Quast 2017, 154.

⁴⁸⁷ Vgl. zum Zusammenhang der Klosterreform und Änderungen von Rezeptionsinteressen im Raum Nürnberg seit 1400 Jung 2004, 40ff. – Bis zu modernen Handschrifteneditionen bricht die Tradierung des Textes in der Mitte des 14. Jhs. ab.

⁴⁸⁸ Die fragmentarischen Überlieferungszeugen E (a), F, W, B/G, C (a-d) wurden wahrscheinlich alle bereits am Ende des 15. Jhs. zerschnitten und dienten als Material für Buchbindearbeiten. Zu Beginn des 19. Jhs. gilt den Überlieferungszeugen in den Buchdeckeln und als Falzstärkungen sowohl philologisches als auch ökonomisches Interesse. Siehe dazu weiter unten.

⁴⁸⁹ Fragmente, die bei der Neubindung von Handschriften in Bucheinbänden gefunden wurden, motivierten zum Aufbinden weiterer Werke und beförderten den Handel mit und Raub von mittelalterlichen Handschriften und Fragmenten. Zum Teil gab es jedoch auch alltägliche Bedürfnisse, die mit dem Material abgedeckt wurden, wie der Fall eines Händlers belegt, der Blätter aus Handschriften entwendete, um seine Waren zu verpacken: vgl. Schneider 2014, 9-14.

⁴⁹⁰ Obschon das Vorgehen einiger Philologen nicht weniger fragwürdig erscheint, so ist der Einsatz von Chemikalien, die Docen benutzte, um unlesbar gewordenen Text zu entziffern und damit die Schrift dauerhaft zum Verschwinden zu bringen, wohl kaum weniger schädlich und fragwürdig als die wiederverwertende Praxis

Bedingungen der mittelalterlichen Buchproduktion und die Besitzverhältnisse im Umfeld des monastischen wie höfischen Milieus macht die Vorwürfe gegenüber den Buchbindenden obsolet.⁴⁹¹ Der Zustand der fragmentarischen Textzeugen ist nicht auf die Unvernunft der Buchbindenden zurückzuführen, sondern dokumentiert eine veränderte Einstellung gegenüber dem Inhalt oder der Präsentation des Textes, denn das Urteil über den Erhalt eines Kodex lag wesentlich im Ermessen der Besitzenden.⁴⁹²

Der fragmentarische Charakter der Mehrzahl der Überlieferungszeugen der spätmittelalterlichen *Driu liet* zeugt allenfalls von einem kurzen, wenngleich intensiven zeitgenössischen Rezeptionsinteresse.⁴⁹³ Vor diesem Befund heben sich das „Anspruchsniveau“⁴⁹⁴ und die „Sonderrolle“ des ersten volkssprachigen Marienlebens vor allem durch die Ausstattung mit einem umfassenden Bildprogramm ab. Insbesondere die augenscheinliche Professionalität, mit der die Integration der Bilder in den Text sowie das sinnstiftende Gliederungssystem entwickelt wurden, können die anhaltende Wertschätzung des Werks befördert haben.⁴⁹⁵

2.4 Das Konglomerat der Bild-Textanlage in der Hs. D

Das Alleinstellungsmerkmal der Hs. D innerhalb der Textgruppe der *Driu liet* sind die 85 kolorierten Federzeichnungen. Die Hs. D gehört zu den ersten volkssprachigen Werken, die das Streifenbild, also die Einfügung eines Bildes innerhalb des Schriftspiegels, adaptiert.⁴⁹⁶

innerhalb der spätmittelalterlichen Buchproduktion, die Docen 1807, 102f., kritisiert: „So müssen bey diesem Mangel (an erhaltenen Manuskripten) die traurigen Reste ehemaliger, durch die unbarmherzige Hand des Buchbinders zerstörter Handschriften, deren man zum Einbinden anderer theologischer und ascetischer Werke sich bedient hatte, um so mehr die Fürsorge und Aufmerksamkeit des Literaturfreundes erregen, da von den meisten dieser Gedichte auch sonst keine Spur unter den übrigen neueren Manuscripten dieser Bibliothek zu finden ist.“ Kritisch zu Docens Praktiken im Umgang mit Manuskripten äußert sich bereits Keinz 1869, 197.

⁴⁹¹ Die wesentlichen Veränderungen der Forschungspositionen kommentiert Peters 2009, 26ff. – Zum Einfluss adliger Auftraggebender auf die literarische Produktion grundlegend Bumke 1979. – Klösterliche Buchbestände gehen vielfach auf adlige Besitzerinnen und Besitzer zurück, die ihren Buchbesitz mit ins Kloster bringen und ihn der Klostersgemeinschaft zur Verfügung stellen: vgl. dazu Wolf 2008, 189-200.

⁴⁹² Wolf 2010, 329f., postuliert exemplarisch für ein *Virginal*-Fragment des 14. Jhs. die Bedeutung des „schönen Scheins“ und zeitgenössischer Ausstattungsmoden, die wesentlich die Einrichtung einer Handschrift bestimmten und zugleich zu einem völlig unlesbaren Text führen konnten. Im Ergebnis fiel der Text frühzeitig bei den Auftraggebenden durch und wurde zerschnitten. Auch für die fragmentarischen Überlieferungszeugen der *Driu liet* sind ähnliche Szenarien vorstellbar.

⁴⁹³ Vgl. dazu auch Henkel 1996, 20.

⁴⁹⁴ Die Kriterien der literaturwissenschaftlichen Urteile sind allenfalls annähernd festgelegt. Ott 2002b, 37, präzisiert das „Kompositionsschema“ von Text und Bild sowie das „Anspruchsniveau“ der Ausstattung. Curschmann 1999, 390, vermerkt die Professionalisierung der Produktion volkssprachiger Handschriften im Anschluss an eine „laikale Wirklichkeit“.

⁴⁹⁵ Wolf 2008, 105, weist nach, dass sich aufgrund einer höheren Wertschätzung proportional mehr bebilderte Handschriften erhalten haben.

⁴⁹⁶ Vgl. dazu Wolf 2008, 79-93; dort auch zahlreiche Handschriftenbelege. – In der Mitte des 13. Jhs. setzt sich für volkssprachige Handschriften u. a. das zweispaltige Layout mit abgesetzten Versen durch, wodurch sich auch neue Möglichkeiten der Bildanlage ergeben: vgl. dazu Wolf 2008, 96-98.

Die über und unter dem Bild verlaufenden Verse vermitteln optisch eine enge Verbindung zwischen Bild und Text.⁴⁹⁷ Darüberhinaus profitiert die Bildanlage deutlich von der regelmäßigen Einrichtung des Schriftraums durch die vorgegebene Blindritzung: Die Sorgfalt, mit der die Text- und Bildinhalte innerhalb des Schriftspiegels auf den Pergamentseiten eingetragen werden, offenbart sich nicht erst bei gründlicher Durchsicht des Kodex.⁴⁹⁸ Die realisierte Bildfrequenz geht mit einem auffälligen Anstieg der Bildanzahl und sukzessiver Reduktion der Bildhöhe einher.⁴⁹⁹ Durchschnittlich sind sechs Bilder jeweils in die Lagen eins bis sieben eingefügt; ab der achten Lage steigt die Bilddichte mit durchschnittlich zehn Bildern deutlich an. Insgesamt ist eine regelmäßige Reduzierung der Bildhöhe feststellbar wie diese Übersicht zu entnehmen ist:⁵⁰⁰

Lage	Anzahl der Bilder	Zeilenhöhe Bild x Bildanzahl	Zeilenhöhe Bild x Bildanzahl	Zeilenhöhe Bild x Bildanzahl	Zeilenhöhe Bild x Bildanzahl
1	6	23 x 2	17 x 1	16 x 1	15 x 2
2	6	15 x 3	14 x 3		
3	6	15 x 4	14 x 2		
4	6	15 x 1	14 x 2	13 x 3	
5	8	14 x 7	13 x 1		
6	4	14 x 1	13 x 3		
7	6	14 x 6			
8	10	14 x 5	13 x 5		
9	9	13 x 9			
10	10	13 x 9	12 x 1		
11	11	13 x 9	12 x 2		
(12) II	3	13 x 1	12 x 2		

Ziegler spricht von „unterschiedlich kompakten Gruppen von Bildern“, die „sich auf bestimmte Größenordnungen in bestimmten Lagen-Abschnitten zu konzentrieren und schrittweise ein kleineres Format zu wählen“⁵⁰¹ scheinen. Da die Produzierenden dadurch mehr Textzeilen auf einer Seite unterbringen konnten, sieht Ziegler in diesem Vorgehen den Hinweis auf eine Verknappung des Beschreibstoffs. Ein Vergleich der Bildhöhe in den Lagen eins bis sieben mit jener der Bilder in den Lagen acht bis zwölf zeigt jedoch, dass die ansteigende Bilddichte zwar mit einer Reduktion der Bildhöhe einhergeht, der für die zusätzlich eingetragenen Bilder

⁴⁹⁷ Die Höhe und Platzierung der Bilder zwischen den Zeilen wechselt im Laufe der Arbeit an dem Werk. Dieser Ausstattungstyp war keineswegs die einzige Möglichkeit einer Bildanlage: siehe dazu weiter unten, Anm. 506.

⁴⁹⁸ Ziegler 2017, 121, nimmt an, dass die Einrichtung des Textes auf der Grundlage einer oder mehrerer Vorlagen erfolgte, an denen sich die Produzierenden orientierten. Er postuliert, dass dies auch für „die Menge der Bilder, ihre Frequenz und ihren Ort im Buchblock und auf der Seite und damit ihre Positionierung zum Text [gilt].“ Unklar muss an dieser Stelle bleiben, ob er dabei von einer bebilderten Vorlage ausgeht oder eine konzeptuelle Verständigung der Produktionsgemeinschaft im Sinn hatte oder gar beides.

⁴⁹⁹ Vgl. Ziegler 2017, 122.

⁵⁰⁰ Die nachfolgenden Angaben gehen stets von dem Schriftspiegel mit 23 Zeilen aus. Die Abweichungen aufgrund einer Leerzeile sind bei folgenden Blättern zu berücksichtigen: fol. 15r, 31r, 42v und 66r. Vgl. dazu die marginal abweichenden Angaben bei Ziegler 2017, 118.

⁵⁰¹ Ziegler 2017, 122.

benötigte Raum dennoch deutlich ansteigt.⁵⁰² Eine konsequentere Lösung, um Raum für die Unterbringung des Textes zu gewinnen, wäre zweifelsohne eine Beibehaltung der anfänglichen Bildanzahl pro Lage gewesen. Doch daran lag den Produzierenden (und den Bestellenden) offenbar nichts: Der sehr knappe Epilog sowie der Verzicht auf Wiederholungen erwecken vielmehr den Anschein, dass es bei diesem „Highlight einer erwachenden Profan-Buchkunst“⁵⁰³ vor allem um die Herstellung zahlreicher Bilder ging, die auf die Ereignisdichte der Erzählung reagieren.

Insgesamt ergibt sich dennoch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Bild und Text. Bemerkenswert wurden bisher in diesem Zusammenhang vor allem die Bemühungen der Produzierenden, einen annähernd regelmäßigen Wechsel zwischen Text- und Bild-Textseiten zu realisieren.⁵⁰⁴ Die Bild-Text-Seitengestaltung wirkt in den Augen moderner Rezipierender dort besonders gelungen, wo sich zwei gleichhohe Bilder auf den aufgeschlagenen Buchseiten gegenüberstehen.⁵⁰⁵ Doch erst mit dem Ende der achten Lage kommt dieses Anlagemodell mehrfach zur Anwendung;⁵⁰⁶ in der ersten Hälfte des Werks liegt die Präferenz der Produzierenden dagegen auf der Gegenüberstellung einer Textseite mit einer Bild-Textseite und damit der Herstellung eines abwechslungsreichen medialen Wahrnehmungsangebotes.

Das Seitenlayout erscheint als eine wesentliche Leistung der Produzierenden, dennoch gestaltet es sich keineswegs so regelmäßig wie von Ziegeler dargestellt. Er konstatiert, dass die Bilder „vor allem aber nach bestimmten, sich wiederholenden Grundmustern des Seitenlayouts eingefügt“ wurden und dass die „beiden am häufigsten genutzten Möglichkeiten das Bild nach einer Textzeile am oberen Rand und vor acht Textzeilen am unteren Rand der Bildseite“⁵⁰⁷ darbieten. Zwar wird die Bild-Text-Anlage mit acht Textzeilen über oder unter dem Bild und einer rahmenden Textzeile relativ häufig angewandt, doch existieren insgesamt 17 verschiedene Möglichkeiten, nach denen die Bilder im Schriftraum platziert wurden.⁵⁰⁸ Das am häufigsten eingesetzte Verfahren (21-mal) ist die Einfügung der Bilder zwischen 8 (oben) und 2 (unten)

⁵⁰² Eine Näherungsrechnung auf Grundlage eines Schriftraums von 23 Zeilen, die für die Bildanlage zu Verfügung stehen, ergibt, dass für die Ausführung des gesamten Bildzyklus etwa fünf Lagen (bestehend aus 4 Doppelblättern) notwendig waren.

⁵⁰³ Wolf 2008, 94.

⁵⁰⁴ Bereits zu Beginn zeichnet sich ein regelmäßiger Wechsel zwischen einer Textseite und einer Bild-Text-Seite ab: vgl. dazu Henkel 2014, 31-33. Jedoch finden sich bis fol. 37r auch einige Blätter, die nur Text präsentieren. Ab fol. 37v-43v setzt wieder ein regelmäßiger Wechsel ein, bei dem auch erstmals eine Bild-Text-Seite einer Bild-Text-Seite gegenübersteht. Ab fol. 53r nimmt die Bilddichte derart zu, dass zwei reine Textseiten im aufgeschlagenen Buch die Ausnahmen sind (so fol. 72v/73r und 90v/91r). Vgl. dazu TAB LAG, S. 245ff.

⁵⁰⁵ Der Zusammenfall von zwei Bild-Text-Seiten im aufgeschlagenen Buch wird von Henkel 2014, 33, unter dem Terminus des „Mikronarrativs“ gefasst. Vgl. auch die Übersicht mit Blattangaben zu den Mikronarrativen ebd.

⁵⁰⁶ In der fünften Lage ist eine erste Gegenüberstellung auf fol. 39r und fol. 40r realisiert.

⁵⁰⁷ Ziegeler 2017, 122f.

⁵⁰⁸ Vgl. TAB LAG, S. 245ff.

Textzeilen (8 + B + 2). Mit deutlichem Abstand zu diesem Typ erfolgt (14-mal) die bündige Anbringung der Bilder am oberen oder unteren Rahmen, wodurch nur eine Bildgrenze von Textzeilen gerahmt wird (0 + B + X oder X + B + 0). Erst dann (13-mal) folgt das Muster, welches Ziegeler beschreibt (1 + B + 8), und darauf folgt der Einsatz (jeweils 10-mal) 8 + B + 1 sowie 2 + B + 8.⁵⁰⁹ Deutlich wird, dass die achte Lage zugleich die höchste Vielfalt bei der Integration der Bilder in die Textzeilen aufweist. Zudem ist ebenfalls in der achten Lage eine Präferenz für die Einfassung des Bildes durch acht Textzeilen feststellbar sowie der erneute Anstieg der rahmenden Zeilen.⁵¹⁰ Angesichts der Vielzahl der Seitenlayout-Typen erscheint es mir unwahrscheinlich, dass die Produzierenden sich von Beginn an bewusst für acht rahmende Textzeilen (oben oder unten) entschieden. Doch kann diese Prämisse im Laufe der Zeit durch die Arbeit an der Handschrift entwickelt worden sein: Die acht Zeilen entsprechen einem Drittel von 24 waagrecht angelegten Linien der Blindritzung, wobei das Verhältnis durch zusätzliche Zeilen ober- oder unterhalb des Bildes auch kippen kann. Die Bildhöhe und die dazugehörigen rahmenden Zeilen scheinen eher das Ergebnis einer flexiblen Handhabung zu präsentieren, die unter Berücksichtigung des unterzubringenden Textes und der Verfügbarkeit des Beschreibstoffes entwickelt wurde. (Die Formatänderungen des Bildes führen zu einer Verkleinerung der Figuren, die Kompositionsprinzipien bleiben davon aber unberührt.)

Die Bilder scheinen ähnlich den Lombarden gelegentlich eine gliedernde,⁵¹¹ in jedem Fall aber eine rezeptionsintensivierende und -steuernde Funktion zu übernehmen. Die inhaltliche Verschränkung zwischen Bild und Text ist ein programmatisches Anliegen der Produzierenden und als durchgängiges Prinzip innerhalb der Handschrift feststellbar.⁵¹² In den Zeichnungen sind wesentliche Bestandteile eines Sinnabsatzes berücksichtigt. Die gelegentlich angemerkte Verschiebung zwischen dem Bild und dem dazugehörigen Text um eine Seite⁵¹³ fällt angesichts der Gliederung in Sinnabschnitte durch die Lombarden kaum ins Gewicht, da die Bilder einem spezifischen Erzählinhalt zugeordnet werden können. Lediglich ein einziges Mal ist eine

⁵⁰⁹ Vgl. TAB LAG, S. 245ff.

⁵¹⁰ Vgl. TAB LAG, S. 245ff.

⁵¹¹ Einige Bilder erhärten die Vermutung, dass sie bewusst am Ende eines Sinnabsatzes angelegt wurden, um den inhaltlichen Abschluss einer Episode zu verdeutlichen. So fol. 10v (Aufbruch von Joachim in die Wüste), 19v (Rückkehr Joachims zu Anna), 56r (Richter stellen Maria bzgl. der Schwangerschaft zur Rede), 63r (Joseph und Maria brechen nach Bethlehem auf), 64v (Knappe erklärt Joseph die Bedeutung der Erscheinungen am Wegesrand), 70r (Ammen erklären Joseph die vor dem Jesukind knieenden Tiere) sowie 88r (klagende und trauernde Mütter nach dem Kindermord). Einige Bilder stehen zu Beginn eines Sinnabsatzes und eröffnen damit einen Erzählstrang: fol. 28r (Abiathar forciert die Verheiratung Marias), 54r (Joseph bittet Maria um Verzeihung), 60r (Augustus erlässt das Zinsgebot), 89v (Engel fordert Joseph und seine Familie zur Heimreise auf).

⁵¹² Vgl. dazu die letzte Spalte der TAB LAG S. 245ff., in der die Bild- und Textinhalte erfasst sind.

⁵¹³ Die Bildinhalte in Korrelation zu den Textinhalten bietet in aller Kürze Henkel 2014, 255-267. Gründlicher und für jede einzelne Darstellung erfasst Radaj 2001 die Text-Bild-Bezüge. Die TAB LAG im Anhang der vorliegenden Arbeit erweitert diese Vorarbeiten um die Berücksichtigung der Seiteneinrichtung und Inhaltsangaben.

Illustration sehr wahrscheinlich gezielt um mehrere Seiten hinter die Erzählung des illustrierten Ereignisses verschoben worden. Es handelt sich um das siebente Wunderzeichen bei Jesu Geburt: Nachdem im Text bereits Ausführungen über die sechs Wunderzeichen erfolgten und jedes durch eine bildliche Darstellung veranschaulicht wurde, fällt das Fehlen der Visualisierung des siebenten Wunderzeichen auf. Dabei handelt es sich um den Stern, der zum Wegweiser der drei Könige wird und sie zur Geburtsstätte Jesu leitet. Während der Text den Stern als siebtes und letztes Wunderzeichen beschreibt (fol. 77v, Vv. 4399-4436), folgt das Bild dazu erst zwei Blätter später (fol. 79r). Zwischen fol. 77v und 79r erfolgte indes ein Texteintrag, in dem von der Beschneidung Christi zu lesen ist und dem auch ein Bild zur Veranschaulichung des Rituals beigegeben ist. Die bildliche Darstellung des siebenten Wunderzeichens hingegen eröffnet die Episode, in der die drei Könige den Stern sehen, ihre Reise zum Jesuskind antreten und dabei auch auf den hinterhältigen Herodes treffen.⁵¹⁴ Die nachträgliche, bildliche Darstellung des Sterns folgt damit einer Visualisierungslogik, die weniger auf eine Vollzähligkeit der Wunder bedacht war als darauf, eine kohärenzstiftende Anbindung des Bildes an die handlungstragenden Figuren im Ablauf der Ereignisse zu forcieren. In diesem Zusammenhang lässt sich zunächst die Einschätzung Kuglers erhärten, wonach die Bilder „den Text, zuweilen sogar mitten im Satze“⁵¹⁵ unterbrechen. So wird der Eindruck erweckt, als ob die Schreibenden im Moment der Niederschrift eine Bildidee hatten, die unmittelbar in der nächsten Zeile umgesetzt wurde.⁵¹⁶

Die Produzierenden erzeugen Wahrnehmungsangebote, deren rezeptionsorientierte Funktion innerhalb der Werkkonzeption deutlich wird.⁵¹⁷ Das heißt, sie operieren mit Darstellungsprinzipien, die anschlussfähig in der Wahrnehmungswelt der Rezipierenden sind und zugleich die narrativen Schichten des Textes angemessen spiegeln. Abgesehen von den ganzseitigen Eingangsbildern⁵¹⁸ zeigt sich die Wechselseitigkeit zunächst konstitutiv in der Text-Bild-Nähe des Werks. Den Zusammenhang zwischen Text und Bild stellen die handlungstragenden Figuren sicher, wohingegen Passagen, die symbolische Auslegungen oder die heilsgeschichtliche Bedeutung Marias erörtern, nicht von Illustrationen begleitet sind.⁵¹⁹

⁵¹⁴ Es handelt sich um eine längere Episode beginnend auf fol. 78r (V. 4463) mit insgesamt sieben Bildern bis 83r (V. 4692), die von der Reise der drei Könige, dem hinterhältigen Ansinnen Herodes', der Aufwartung der drei Könige vor Maria und dem Knaben und deren Abschied erzählt.

⁵¹⁵ Vgl. Kugler 1853, 28.

⁵¹⁶ Vgl. Kugler 1853, 28.

⁵¹⁷ Rezeptionsorientiert heißt, dass die Illustrierenden das Verständnis der Bilder im Hinblick auf den Text (insbesondere den Erzählfluss) abstimmen.

⁵¹⁸ Zur Bedeutung der Eingangsminiaturen siehe Kap. 1.2.2.3.

⁵¹⁹ Schmitt 2012, 426-427, kommt in ihrer Untersuchung, die sich ausschließlich auf die Verkündigungsszene bezieht, zu dem Ergebnis, dass „der den Text strukturierende Wechsel zwischen erzählenden und unter heilsgeschichtlichem Blickwinkel deutenden Abschnitten [charakteristisch ist für die Verkündigungsszene in der

Der Bildzyklus veranschaulicht konsequent und linear eine narrative Ereigniskette, deren Inhalt und Sinn durch die Rezipierenden aufgeschlossen werden muss.⁵²⁰

Tatsächlich platzieren die Produzierenden etwa die Hälfte der Bilder jeweils in der Mitte eines Sinnabschnitts, so dass das Bild annähernd gleichmäßig von Versen umgeben ist bzw. das Bild in der Mitte des Sinnabsatzes angebracht ist.⁵²¹ In all diesen Fällen stellt sich während der Lektüre aufgrund der visuellen Unterbrechung eine mediale Verschränkung her, die eine Intensivierung der Wahrnehmung bewirkt und die Rezipierenden dazu auffordert, das abschnittsweise Gehörte oder Gelesene mit dem zu Sehenden in Verbindung zu bringen. Die Bilder erheben durch ihre Anlage den Anspruch einer Veranschaulichung durch Konkretisierung. Sie können durch die Betrachtenden im Verlauf der Rezeption mit Sinn gefüllt und animiert werden. Auf der Wahrnehmungsebene erzeugt das Zusammenspiel der bildlichen Darstellungen und der Erzählung eine Verdichtung der sinnlichen Erfahrung durch das bimediale Konglomerat.⁵²²

Darüber hinaus setzen die Produzierenden die bildlichen Darstellungen in elf Fällen an den Anfang eines neuen Absatzes, so dass sie von einer oder wenigen Textzeilen darüber flankiert werden und den Handlungsabschnitt gleichsam eröffnen oder visuell darauf einstimmen.⁵²³

Derart werden bereits zu Beginn jene Figuren vor Augen geführt, von denen innerhalb des Absatzes erzählt wird, und thematisch oder inhaltlich relevante Bezüge konfiguriert.⁵²⁴ In weiteren elf Fällen sind die Federzeichnung am Ende oder wenige Zeilen vor dem Ende des Absatzes platziert, wodurch das Gehörte bzw. Gelesene auch visuell zu einem Abschluss gebracht wird.⁵²⁵ Eine Absatz-abschließende Anlage erfolgte auch mit fol. 79r (der

Maria]“ und dass der „Erzählfluss im Interesse der Sinnerschließung immer wieder unterbrochen wird“.

⁵²⁰ Wolf 2002, 70: „Erst durch diese [Narration] – und die konstruktive Mitarbeit des Betrachters – erhält die jeweils dargestellte Gegenwart, der prägnante Moment eines Bildes, auch innerhalb einer Serie jene zeitliche Dimension, die sie als narrative Szene zwischen einer Vergangenheit und einer Zukunft ‚lesbar‘ macht.“

⁵²¹ Insgesamt 39 Federzeichnungen: fol. 7v, 8v, 9v, 12v, 14r, 16r, 17r, 20v, 21v, 24v, 29v, 31r, 31v, 33r, 34r, 36r, 37v, 38v, 39v, 43v, 47r, 50v, 51v, 53r, 57r, 58r, 61v, 66r, 67r, 71r, 72r, 73v, 75r, 76v, 77r, 79v, 82r, 87r.

⁵²² So auch das synästhetische Potential nach Henkel 2014, 32.

⁵²³ Die erste Zeile eines neuen Absatzes rahmt oberhalb die Zeichnung fol. 28r. Zwei Textzeilen stehen vor 6 Zeichnungen: fol. 25v, 54r, 59r, 74r, 78r und 86r. Vier Textzeilen finden sich vor dem Bild fol. 83v.

⁵²⁴ So erscheint fol. 28r im Zentrum des Absatz-eröffnenden Bildes der Sohn von Abiathar als schöner Jüngling (verziertes, edles Gewand, Kopf- und Halsschmuck). Er veranschaulicht das Streben der Gemeinschaft, Maria zu verheiraten. Fol. 25v stellt den ersten Kontakt zwischen Maria (ebenfalls im Zentrum des Bildes) und einem Engel unter den Augen einer (weiblichen) Gemeinschaft dar. Fol. 54r präsentiert (im Zentrum) Joseph, der sich für sein Misstrauen und die Zweifel an der Keuschheit Marias entschuldigt. Fol. 60r veranschaulicht die weltliche Macht des Kaiser Augustus beim Erlass des Zinsgebots, zugleich Anstoß der neuen Episode.

⁵²⁵ Ähnlich wie die Anfangsbilder – obwohl am Ende des jeweiligen Absatzes platziert – funktionieren auch die Zeichnungen fol. 6r, 6v, 10v, 18r, 19v, 42v, 63r und 79r. Zwei Zeilen des Absatzendes sind an die Zeichnungen fol. 15r und 88r angeschlossen. Vier Zeilen vor dem Ende des Absatzes ist die Zeichnung fol. 27r eingefügt. Der visuelle Abschluss des Textes führt Resultate und Reaktionen von spezifischen Ereignissen vor Augen; exemplarisch: Fol. 10v (Abreise Joachims) und 19v (Rückkehr Joachims) veranschaulichen den Ausbruch und die Restituierung der familiären Ordnung.

Dreikönigsstern): eben jene Darstellung, die aus dem konsekutiven und numerischen Zusammenhang der sieben Wunderzeichen herausgelöst wurde und nun innerhalb des schriftbasierten Gliederungssystems einen visuellen Abschluss bildet. Zugleich weisen die dargestellten drei Könige auf einen neuen Sinnabschnitt voraus, da sie in den folgenden Zeichnungen (fol. 79v, 81r, 82r, 82v, 83r) mehrfach zu sehen sind. An dieser Stelle offenbart sich insbesondere die Fähigkeit der Produzierenden, auch komplexe Zusammenhänge zu überblicken und zu veranschaulichen.

Gelegentlich bringen die Produzierenden mehrere Bilder in einem Absatz unter. Insgesamt zwölfmal potenzieren sie die Anschaulichkeit des Handlungsgeschehens durch zwei oder drei Bilder innerhalb eines Absatzes.⁵²⁶ Die neunmal erfolgte Einbringung von zwei Bildern in einen Absatz häuft sich ab der siebenten Lage und verstärkt sich in der elften Lage.⁵²⁷ Hinzu kommen drei Fälle, in denen drei Bilder innerhalb eines Sinnabschnitts angelegt wurden.⁵²⁸ Deutlich wird, dass das Augenmerk der Produzierenden offenbar nicht nur auf der Konzeption eines buchstabenbasierten Gliederungssystems lag, sondern auch auf einer bildlichen Anlage, die dazu in Beziehung entwickelt ist. Die Zunahme der Visualisierungen kann mit der zunehmenden Ausführlichkeit der erzählten Ereignisse und Handlungen begründet werden.⁵²⁹ Demnach reagieren die Malenden auf die Erzähldichte mit der Anlage zusätzlicher Darstellungen, und die ansteigende Zahl der Bilder im letzten Drittel der Handschrift erweist sich als Folge der größeren Handlungs- und Ereignisdichte sowie der Abnahme theologischer Erörterungen.⁵³⁰ Angesichts derartiger visueller Verdichtungen erhält der von Henkel eingeführte Terminus des Mikronarratives⁵³¹ – jenseits einer ästhetischen und auf bildlichen Gegenüberstellungen basierenden Bedeutung – auch eine produktionstechnische Bedeutung und weist auf eine Verbindung zwischen narrativen und visuellen Strategien hin.

Allerdings erklärt sich dadurch nicht, warum die Produzierenden von ihrer ursprünglich

⁵²⁶ Es handelt sich dabei nicht nur um „die dichteste Bebilderung im Zyklus“, die Curschmann 2009, 17, für die Geburtsszene konstatiert, sondern auch um Szenen, die zwar konsekutiv miteinander verknüpft sind, in denen aber thematische, räumliche oder figürliche Wechsel angezeigt sind, die innerhalb eines Absatzes veranschaulicht werden.

⁵²⁷ Zum einen die beiden abschließenden Bilder fol. 6r und 6v. Dann 8 Bildpaare, die innerhalb eines Absatzes verteilt sind: fol. 55r/56r (7. Lage); 60r/60v (8. Lage); 69v/70r (9. Lage); 80v/81r (10./11. Lage); 82v/83r, 85r/85v (11. Lage); 88v/89r (11./12. Lage) und 89v/90r (12. Lage).

⁵²⁸ Fol. 40r/40v/41v (5.-6. Lage); 63v/64r/64v (8. Lage); 68r/68v/69r (9. Lage).

⁵²⁹ So Radaj 2001, 84, die die „größere Anzahl der Miniaturen im dritten Teil des Werks“ auf „eine größere Handlungsdichte“ zurückführt sowie auf die „breitere ikonographische Überlieferung“.

⁵³⁰ Bereits Messerer 1979, 459, hat darauf hingewiesen, dass nur Handlungen und nicht „die ausführlichen theologischen-poetischen Reflexionen und gebethaften Stellen“ bebildert sind. – Inhaltliche und erzähllogische Verbindungen finden sich für Bildpaare wie auch für Folgen von drei Bildern. Exemplarisch: fol. 89v und 90r, auf denen die Krankheit sowie der Selbstmord des Herodes dargestellt sind, oder die Zeichnungen auf fol. 40r, 40v und 41v, die jene Episode zusammenbringen, in denen die Mägde Stoffe zur Verarbeitung erhalten, darüber in Streit geraten und der Streit durch den Engel beigelegt wird.

⁵³¹ Vgl. Henkel 2014, 33, sowie Kap. 1.2.3.

verfolgten Konzeption abweichen, nach der zumeist ein Bild innerhalb eines Absatzes angelegt wurde. Bei der Einfügung mehrerer Bilder in einen Absatz ohne Unterbrechung durch eine Lombarde ist nicht davon auszugehen, dass es sich um eine Strategie handelte, um Beschreibstoff einzusparen, da die eingesparten halben Leerzeilen kaum den Raum aufwiegen, der von der Anlage eines Bildes beansprucht wurde. Zudem geben einige Satzmajuskeln innerhalb der bildreichen Absätze Hinweise darauf, dass die Vorlage eine deutlich kleinteiligere Gliederung aufwies. Sofern die Bilder auch in den letzten Lagen vor der Abfassung des Textes eingefügt wurden, kann die höhere Bilddichte in einem Sinnabschnitt jedoch die Notwendigkeit anzeigen, auf buchstabenbasierte Gliederungsmaßnahmen zu verzichten, da diese zu einem Platzkonflikt geführt hätten.

2.4.1 Darstellungsverfahren: Zur Abfolge der Fertigung der Hs. D

Im Folgenden werden die Darstellungsverfahren anhand der materialen Gegebenheiten rekonstruiert, um eine Vorstellung von den Tätigkeiten der primären Produzierenden der Hs. D zu erhalten. Der Schritt erscheint mir notwendig, da gegenwärtig unterschiedliche Mutmaßungen über den Ablauf der Handschriftenproduktion vorliegen. So vertritt Henkel die Auffassung, dass die Bildanlage das Ergebnis eines „experimentierenden“⁵³² Vorgehens ist, welches von den Produzierenden im Verlauf ihrer Arbeit an der Handschrift entwickelt wurde und das schließlich zu einem regelmäßigen Wechsel von Text- mit Bild-Textseiten führt, mit dem Ziel, die Lesenden und Schauenden zunehmend zu involvieren und zu affizieren. Er geht nicht von einer „schematisch gehandhabten“, jedoch von einer „bewußten Planung“, insbesondere für die Bilder im letzten Drittel der Handschrift aus und postuliert, dass die Produzierenden flexibel auf die ästhetischen Bedürfnisse der Rezipierenden reagieren und erst im Verlauf der Handschriftenherstellung zu einer „ästhetischen und repräsentativen Ausgewogenheit“ finden.⁵³³ Die Einschätzung einer ästhetischen Motivation, die im Sinne der Steigerung des Rezeptionsinteresses und des Wertes der Handschrift wirkt, konfligiert nicht generell mit der Auffassung Ziegeler, der eine durchweg durchdachte Anlage feststellt. Seiner Vermutung nach wurden einige Bilder von Beginn an auf der Grundlage einer bereits im Vorfeld durchgeführten sorgfältigen Berechnung der Text- und Bildräume systematisch eingefügt.⁵³⁴ Ziegeler weist in diesem Zusammenhang darauf hin,

⁵³² Henkel 2014, 31-35. Vgl. auch Kap. 1.2.3.1.

⁵³³ Vgl. Henkel 2000, 250.

⁵³⁴ Ziegeler 2017, 127, vermerkt, dass er die Beobachtungen nicht am Originalmanuskript prüfen konnte. Aufgrund der Textüberhänge in die Bildfelder konstatiert er: „Das würde bedeuten, dass die Menge der Bilder samt den entsprechenden Bildinhalten vorab festgelegt und ihr Ort nach der zu erwartenden und gut kalkulierten Textmenge, die eventuell auch nach dem entsprechend benötigten Umfang eingerichtet werden konnte, in den einzelnen Lagen

dass in vielen, wenn nicht allen Fällen an vorab bestimmter Position, entsprechend genauer Textkenntnis und Textberechnung, zunächst der Raum für das Bild einschließlich seiner über dessen Rahmen hinausragenden Details und in dem Rahmen, den die Blindlinierung vorgab, mit Bleistift oder Silberstift markiert und erst danach der Text eingetragen wurde.⁵³⁵

Dadurch bestand für die Produzierenden die Notwendigkeit, den benötigten Schriftraum analog zum Umfang des Textes und unter Berücksichtigung der Bildräume zu kalkulieren.⁵³⁶ Ein derartiges Vorgehen ist kaum vorstellbar ohne eine Vorlage.⁵³⁷ Die Annahme liegt nahe, dass, sofern den Produzierenden ein bebildeter Kodex vorlag, die zunehmende Bilddichte nicht das zufällige Ergebnis ihres experimentierenden Vorgehens sein kann, sondern als Resultat einer Übernahme aus der bebilderten Vorlage gelten muss.⁵³⁸ Andererseits erscheint der Aufwand, den die Produzierenden betrieben haben müssten, wenn sie die Hs. D auf Grundlage einer unbilderten Textvorlage erstellt haben, umso bemerkenswerter. Möglicherweise war aber eine unspektakuläre Texthandschrift auch der Anlass, eine repräsentative Bilderhandschrift zu erstellen.⁵³⁹ Die präzise durchgehaltene Blindritzung des Schriftraums mit 24 kontinuierlich eingezogenen Zeilen bot zumindest eine solide Grundlage, um konsequent 23 Verse einzutragen und analog dazu die Höhe und Begrenzung der Bildräume zu bestimmen. Ziegeler postuliert, dass die regelmäßige Anlage der Blindritzung Veränderungen in der Reihenfolge der Arbeitsschritte ermöglichen konnte.⁵⁴⁰ Das heißt, die Fertigung der Handschrift musste nicht zwangsläufig mit der Niederschrift des Textes begonnen worden sein, sondern der Text konnte auch eingefügt werden, nachdem die Bilder ausgeführt oder wenigstens die Bildräume festgelegt worden waren. Auch wenn die Plausibilität dieser Vermutung zunächst den gängigen Vorstellungen von der Abfolge der Produktionsabläufe widerspricht und abwegig klingen mag, wie Ziegeler selbst einräumt,⁵⁴¹ legen zahlreiche seiner Beobachtungen an Buchstabenschäften und -bögen, die in den Bildraum hineinragen, oder der Verlauf des Textes, der auf eingetragene

vorweg bestimmt wurde“ (ebd., 128). Weiterhin stellt er fest: „[D]ie Höhe der Bilder im Schriftspiegel entspricht stets einer bestimmten Menge an Schriftzeilen, war im Vorhinein kalkuliert und durfte mit Rücksicht auf die Gesamtkomposition von Text und Bild nicht nachträglich verändert werden.“ (ebd., 122).

⁵³⁵ Ziegeler 2017, 127.

⁵³⁶ Vgl. Ziegeler 2017, 128.

⁵³⁷ Ziegeler 2017, 128, geht davon aus, dass die Produzierenden des Bildzyklus entweder auf eine bebilderte Vorlage zurückgreifen konnten oder Anregungen aus dem visuellen Umfeld aufnahmen.

⁵³⁸ Diese Einschätzung legen die Befunde von Ziegeler 2017, 125, nahe. Auch die Ausführungen von Radaj 2001, 84, weisen in diese Richtung: Die „größere Anzahl der Miniaturen im dritten Teil des Werks“ führt sie auf die „größere Handlungsdichte“ sowie eine „breitere ikonographische Überlieferung“ zurück, auch wenn ein „illustrierter Archetypus“ letztlich „nicht feststellbar [ist]“.

⁵³⁹ Als Beleg dafür kann vor allem die schriftgestützte, überreichliche Ausstattung mit Gliederungselementen in den ältesten Fragmenten angegeben werden; vgl. Kap. 2.3.1.2.

⁵⁴⁰ Vgl. Anm. 535.

⁵⁴¹ Vgl. Ziegeler 2017, 125.

Bildobjekte Rücksicht nimmt,⁵⁴² durchaus eine unregelmäßige Abfolge der Produktionsabläufe nahe. Das Vorgehen ist vergleichbar mit der anordnenden Tätigkeit, wie sie für die Erstellung eines Tableaus⁵⁴³ angenommen werden kann: Orientiert an einem festgelegten zweidimensionalen Rahmen, müssen vorgegebene (in diesem Fall Bild- und Text-)Inhalte von unterschiedlichem Umfang auf der verfügbaren Fläche organisiert werden.

2.4.1.1 Vorarbeiten und redaktionelle Tätigkeiten

Wer die Besorgung der Vorlage übernahm und die Hs. D in Auftrag gab, muss ebenso im Dunklen bleiben wie die Identität der Produzierenden, die mit der Fertigung beschäftigt waren. Wird als Grundlage der Fertigung eine Vorlage angenommen, die dem ältesten Fragment E ähnelt, so mögen die unregelmäßige Zeilenanzahl sowie der kumulative Einsatz von Lombarden Anlass dazu gegeben haben, eine Neukonzeption der Textgliederung in Betracht zu ziehen und im Hinblick auf das gewünschte Bildprogramm zu entwickeln. Nachdem der Umfang des Textes durch die Produzierenden bzw. eine redaktionell tätige Person an der Vorlage eingesehen wurde, konnte mit der Planung der Handschrift begonnen werden. Die Bestellung, Aufarbeitung und Herkunft des Pergaments liegen im Dunklen, jedoch ist es von mittelmäßiger Qualität, und die raue Oberfläche führte gelegentlich dazu, dass die Farbe nicht gleichmäßig aufgenommen wurde, weshalb für einige Textseiten eine schlechte Lesbarkeit zu beklagen ist.⁵⁴⁴ Die gleichmäßige Anlage der Blindritzung, bestehend aus 24 Linien, von denen 23 für die Verschriftlichung des Textes und die Ausführung der Bilder vorgesehen sind, bildet die Grundlage jeder weiteren Tätigkeit.⁵⁴⁵ Auf jeder Seite wurde ein Rechteck, mit den ungefähren Maßen 12,6 x 7,6 cm,⁵⁴⁶ angelegt. Auf dieser Basis und im Abgleich mit der Vorlage konnte eine redaktionell tätige Person den Pergamentbedarf für den zu kopierenden Text annähernd bestimmen und möglicherweise auch den Mehrbedarf für die Anfertigung der Bilder kalkulieren.⁵⁴⁷ Ob diese Person auch für die Abschrift des Textes nach der Vorlage verantwortlich war, kann nicht anhand von Spuren am Material nachgewiesen werden, erscheint aufgrund der sorgfältigen Gesamtkonzeption aber durchaus vorstellbar.

⁵⁴² Fol. 20v, 21v, 60r, 61v. Vgl. dazu auch Ziegeler 2017, 126.

⁵⁴³ Ziegeler 2017, 121f., vergleicht die Überlegungen der Produzierenden zur Anordnung und dem Format der Zeichnungen mit Glasfenstern sowie Plastiken an Kirchenportalen, für deren Anlage ähnliche Planungsanstrengungen unternommen werden mussten.

⁵⁴⁴ Exemplarisch: fol. 4r, 8v, 47r, 66r, 71r.

⁵⁴⁵ Ziegeler 2017, 18, führt an, dass die Blindritzung besonders in der 9. Lage deutlich wird. Jedoch erweisen sich auch zahlreiche Blätter in früheren wie späteren Lagen als gute Anschauungsbelege für die Blindritzung: 1. Lage: fol. 3r, 8v; 2. Lage: fol. 10v-11v; 3. Lage: fol. 23r; 4. Lage: fol. 25v, 27v; 5. Lage: fol. 38v-39r; 6. Lage: fol. 46v; 7. Lage: fol. 49v; 8. Lage: fol. 61r; 10. Lage: fol. 76v, 77r; 11. Lage: fol. 83v-85r; 12. Lage: fol. 89v.

⁵⁴⁶ Vgl. Radaj 2001, 12. Um wenige Millimeter weicht u. a. die Angabe von Ziegeler 2017, 118, ab.

⁵⁴⁷ Dafür spricht, dass alle Lagen von gleichmäßig mittlerer Qualität sind und vermutlich aus der gleichen Quelle stammen.

2.4.1.2 Die Schreibenden

Zu den Schreibenden zählen jene schriftkundigen und schreibfähigen Personen, denen die Abschrift des Textes unter Berücksichtigung von Freiräumen oder bereits eingetragenen Lombarden und Bildern oblag und die die abschließende Korrektur des Textes sowie die Eintragung der Texte in die Spruchbänder vornahmen. Die Abfassung des Textes erfolgte in einer frühgotischen Buchschrift auf „hohem kalligraphischen Niveau“⁵⁴⁸ und zeichnet sich durch individuelle skriptographische Varianten aus.⁵⁴⁹ Möglicherweise wurden anfänglich auch die Spruchbandtexte von dieser Person verfasst; spätestens mit fol. 39v (5. Lage) wurde diese Aufgabe aber von einer anderen Person übernommen. Dies erhärtet sich zum einen durch die Tatsache, dass mit der 5. Lage die Abkürzungen und Ligaturen in den Spruchbändern – besonders deutlich an der Verwendung von *ö* – aufgegeben wird,⁵⁵⁰ und zum anderen dadurch, dass die Auffüllung der Spruchbänder mit der 11. Lage abbricht. In die Verantwortung der Person, die die Spruchbänder bis einschließlich der 4. Lage ausführte, fällt unter Umständen auch die Entscheidung, die Fließrichtung des Textes (ab fol. 18r) so zu ändern, dass die Schrift in zahlreichen Fällen ohne Drehung des Buches lesbar wird.⁵⁵¹ Eine Abweichung von diesem Modus der Ausführung zeigt sich insbesondere mit Beginn der 5. Lage und setzt sich weitgehend als rezeptionsfreundliche Lösung für die Eintragung des Spruchbandtextes durch. Radaj sieht in der gelegentlichen Abweichung vom Bezugstext ein Indiz dafür,⁵⁵² dass „der Verfasser der Beischriften nicht mit dem Schreiber des Wernher-Textes identisch“ ist, und deutet die „unterschiedliche Füllung der Spruchbänder“ als „eine eher geringe Zusammenarbeit ihres Autors mit dem Maler der Bilder“.⁵⁵³ Da die Bilder vielfach Momente zeigen, die im Text nicht oder wenig ausführlich geschildert sind, liegt es nahe, dass eigenständige Redetexte entwickelt werden müssen, dass ferner der Bezugstext bestenfalls paraphrasiert werden kann und vor allem an den Bildinhalt angepasst werden muss. Demzufolge ist nicht etwa eine mangelnde Kooperation zwischen den Schreibenden anzunehmen, vielmehr ist von erheblichen Bemühungen, um die Entwicklung der Texte auszugehen. Die Spruchbandtexte übermitteln stets direkte Rede, komprimieren Textaussagen und spitzen diese auf einen Moment zu, so dass Übernahmen aus dem zum Teil sehr ausschweifend erzählenden Text im Rahmen der

⁵⁴⁸ Radaj 2001, 18.

⁵⁴⁹ Siehe dazu auch die kodikologischen Angaben Kap. 2.2.1.

⁵⁵⁰ Schreibung von *ö* in *gefrowet* (fol. 12v), *fröde* (fol. 15r, 19v), *fröwe*, *gvt* (fol. 28r). Schreibung von *frowe* (fol. 39v, 40r, 54r, 55r, 56r, 68r) und *frowen* (fol. 41v).

⁵⁵¹ Anders Henkel 2014, 37. Vgl. dazu Kap. 1.2.2.4.

⁵⁵² Anders Henkel 2000, 251: „[D]ie Spruchbänder [weisen] eine ausgesprochen gute Vertrautheit nicht nur mit dem inhaltlichen Verlauf der zu illustrierenden Texte [auf], sondern auch mit seinem Wortlaut im Detail, auf den sich die Spruchbandautoren an nicht wenigen Stellen direkt stützen.“

⁵⁵³ Radaj 2001, 85.

Spruchbandlänge ohnehin nicht angezeigt wären.⁵⁵⁴ Überzeugend sind in diesem Zusammenhang jedoch die Feststellungen von Radaj und Messerer, dass der formale Verlauf und die Länge der Bänder eher an der Bildkomposition als an der Länge des Textes orientiert sind.⁵⁵⁵ Dies erhärtet sich dadurch, dass 24 Spruchbänder für den eingeschriebenen Text deutlich zu lang erscheinen oder der Text nicht ausreichend Platz findet und sehr gedrängt oder auf die Enden der Bänder geschrieben ist.⁵⁵⁶ Bei den übrigen 25 Spruchbändern erweist sich die Textlänge jedoch gut mit der des Bandes abgestimmt.⁵⁵⁷

Eine weitere schreib- und lesekompetente Person hat Korrekturen des Textes vorgenommen. Die zahlreichen interlinearen Verbesserungen sind in jeder Lage mit Ausnahme der zwölften nachweisbar.⁵⁵⁸ Doch auch der mit Sorgfalt korrigierenden Person entgehen einige Verschreibungen, die wohl als Abschreibfehler aus der Vorlage zu werten sind.⁵⁵⁹ Zudem fällt ein unvollendeter Vers zu Beginn der 8. Lage ins Auge (fol. 57r, Z.4), obwohl auf der gleichen Seite und nur wenige Zeilen später Korrekturen vorgenommen wurden. Aufgrund der insgesamt durchgängig hohen Korrekturquote liegt die Einschätzung nahe, dass die ausführende Person wahrscheinlich mit der schreibenden Person identisch, sicher aber nicht für die Ausführung der Spruchbandtexte zuständig war.

2.4.1.3 Die Malenden

Als primäre Produzierende des Buchschmuckes lassen sich wenigstens drei Personen unterscheiden. Eine Person war für die Vorzeichnung der Bildinhalte (wenigstens der Figuren, Natur und Objekte) in roter und brauner Farbe zuständig. Möglicherweise stammen von ihrer Hand auch die Verzierungen und Ornamente, die variantenreich an Kleidungsstücken, Kronen, Gebäuden und anderen Objekten eingefügt und mit der gleichen Farbe ausgeführt wurden.⁵⁶⁰ Ob sie auch abschließend die roten und braunen dünnen Linien, die die Bildfelder rahmen, sowie die Architekturen anlegte, kann nur vermutet werden. Dem Augenschein nach ist die Farbigkeit der Objekte mit den Rahmungen der Federzeichnungen identisch.⁵⁶¹ Die

⁵⁵⁴ In diesem Sinne auch die Einschätzung Henkels 2000, 254, dass die Spruchbandtexte „eine inhaltlich präzisierende, den Erzählkontext aufrufende Verständnishilfe“ für das Bild liefern.

⁵⁵⁵ Radaj 2001, 85 sowie Messerer 1979, 449.

⁵⁵⁶ Anders Henkel 2000, 249. Vgl. ausführlich dazu Kap. 1.2.2.4.

⁵⁵⁷ Fol. 2r, 8v, 9v, 12v, 15r, 19v, 27r, 28r (zweimal), 31v, 34v, 36r, 37v, 40v, 41v, 42v, 51v, 54r, 57r, 63v, 64v, 68r, 69r, 73v und 79v.

⁵⁵⁸ Siehe dazu mit ausführlichen Belegen Anm. 439.

⁵⁵⁹ Bereits Kugler 1853, 30f., hat auf die „Irrthümer in Schrift und Zeichnung“ aufmerksam gemacht, die sicher als Flüchtigkeitsfehler der oder des Schreibenden gelten müssen: wie z. B. *zeiser* statt *cheiser* (fol. 62r, Z. 15) oder ein fehlendes Reimwort fol. 86r, Z. 4.

⁵⁶⁰ Vgl. insbesondere fol. 9v, 21v, 42v, 55r, 58r, 75r, 90r.

⁵⁶¹ Vgl. dazu exemplarisch die Anlage von Wolken und Architektur im Zusammenspiel mit der Rahmung: fol. 39v, 41v, 53r, 63r, 66r, 76v, 82v. Besonders deutlich wird die auch mehrfach in Braun und Rot nachgezogene Binnen- und Außenrahmung auf fol. 18r, 31r, 34r, 36r, 55r, 57r, 74r. Die Farbe der äußeren, roten dünnen Linien ist dem

horizontalen und vertikalen Begrenzungen der Rahmenanlage dienten dem oder der Ausmalenden als Orientierungshilfe. Die Ausmalungen wurden mit blauer, roter, grüner, goldener und silberner Farbe vorgenommen, wobei zum Teil eine eher eilige Ausführung festgestellt werden muss: Vielfach sind die Rahmungen oder Objekte nicht vollständig ausgemalt, so dass entweder das Pergament an einigen Stellen durchscheint oder die ausmalende Person hat bereits vorgezeichnete Ornamente mit goldener oder silberner Farbe übermalt.⁵⁶²

Die farbliche Übereinstimmung zwischen dem Rot der Vorzeichnung und den Lombarden indiziert, dass entweder die Person, die die Federzeichnungen ausführte, auch die Lombarden zu verantworten hatte, oder dass mehrere Personen am Produktionsort auf die gleichen Arbeitsmaterialien zurückgreifen konnten. Die Person, die die mehrzeiligen Lombarden ausführte, zeichnet sich durch einen kräftigeren Farbauftrag aus, wodurch sich die Materialität der Gliederungselemente deutlich vom leichteren Farbauftrag innerhalb der Zeichnungen abhebt und sie z. T. recht plastisch hervortreten lässt.⁵⁶³

Die unterschiedlichen Initialtypen weisen Ähnlichkeiten zu den einfach ausgeführten roten Lombarden des Fragmentes E (b) auf.⁵⁶⁴ Gründe für die unterschiedlichen Varianten von gepunkteten und auslaufenden Verzierungen der Lombarden sind darüber hinaus kaum zu benennen, Gewohnheiten wie Änderungen der Gepflogenheiten zeugen gleichermaßen vom Können wie von der Originalität der ausführenden Kräfte. Möglicherweise ist ihre Vielfalt das Resultat von Übernahmen aus einer oder mehrerer Vorlagen, oder die ausführende Person wurde durch ihre Kenntnis von Initialanlagen anderer Handschriften angeregt. Deutlich ist jedoch, dass der Gestaltungsspielraum nicht mit einem Lagenwechsel in Zusammenhang steht, da unterschiedlich ausgeführte Typen sogar gleichzeitig auf einem Blatt erscheinen. Besonders deutlich wird dies bereits in der 2. Lage (fol. 9r-16v), in der das ganze Spektrum hervortritt. Die Ausführung der Lombarden erfolgt entweder durch an den Balken und Schäften schwungvoll ausgezogene Enden, die den Buchstabenkörper verlängern,⁵⁶⁵ oder durch

Augenschein nach identisch mit der Farbe der Vorzeichnungen.

⁵⁶² Einige Beispiele für durchscheinendes Pergament: Baumstamm unten nicht in grüner Farbe ausgemalt (fol. 6r), untere Rahmenleiste (fol. 7v, 61v, 67r), flüchtige Ausmalung um eine Figur herum (fol. 29v, 50v, 69r), rechte obere Rahmung (fol. 54r, 82r, 88r). Die Übermalung der dünnen äußeren Rahmenlinien wird deutlich an der oberen rechten Rahmung (fol. 24v, 58r, 64v) sowie an der unteren Rahmung (fol. 31v, 83r). Auffallend häufig sind ornamentierte Verzierungen der Gewänder oder anderer Objekte mit goldener oder silberner Farbe übermalt worden (fol. 9v, 33r, 34r, 51v, 60r, 60v, 64r, 66r, 68r, 75v, 79r, 81r).

⁵⁶³ Exemplarisch: fol. 3r, 7r, 8r, 10r, 35v.

⁵⁶⁴ Die Ausführung der zweizeiligen *D*-Initialen sowie der *d*-Lombarden im Fragment E (b) weist große Ähnlichkeit mit den in Hs. D ausgeführten Lombarden auf, besonders deutlich am *d* mit seinen nach links verlaufenden Oberschäften und den lang ausgezogenen, einfachen Zierstrichen.

⁵⁶⁵ (**B**) fol. 91r; (**b**) fol. 12v, 65v; (**D**) fol. 4r, 13r, 15r, 15v, 21r, 22r, 23r, 24r, 27r, 28r, 28v, 36v, 38r, 44r, 45r, 46v, 49v, 52r, 53r, 54v, 57r, 62r, 66v, 70v, 71v, 73r, 75v, 76v, 77v, 79r, 80r, 86r, 91v; (**d**) fol. 51v, 65r; (**E**) fol. 22v,

Punktierungen;⁵⁶⁶ daneben finden sich auch Mischformen, die zwischen beiden Typen changieren.⁵⁶⁷ Der am häufigsten verwendete Anfangsbuchstabe ist das D als Majuskel mit Serifen an den Endstellen der waagerechten Grundstriche, gefolgt von einer d-Minuskel, mit nach links gebogenem und gelegentlich gepunktetem Oberschaft.

Die Ausführung der Gliederung weist weitere Unregelmäßigkeiten auf, die einige Rückschlüsse auf die Produzierenden ermöglichen. So bleibt der Raum für die Lombarden auf zwei Blättern der 11. Lage (fol. 82v, 83v) frei. Die Ausführung setzt auf fol. 84r wieder ein, wobei nicht nur der Duktus der folgenden Lombarden verändert wird, sondern auch die Farbigkeit noch gesättigter erscheint. Eine nachträgliche Ausführung von jüngerer Hand ist hier nicht auszuschließen.⁵⁶⁸ Weiterhin erscheint der Farbauftrag in den besonders aufwändig gestalteten Fleuronné-Initialen weniger kräftig als bei den zweizeiligen Lombarden. Zur Auffüllung der Fleuronné-Initialen wurde sehr wahrscheinlich jene Farbe verwendet, die auch innerhalb der rahmenden Bildfelder zur Anwendung kam. Die durchgehend einheitliche Konzeption der Fleuronné-Initialen als Kombination der Binnenverzierung aus rankenden Knospen und Palmetten mit viereckigen Fadenausläufern ähnelt den innerbildlichen vegetabilen Formen der Federzeichnungen. Entweder ist die Person, die die Anlage der dekorativen und vergleichsweise großen Initialen verantwortete, identisch mit der illustrierenden Person oder die Ähnlichkeiten sind auf ein historisch verbindliches Gestaltungselement zurückzuführen.⁵⁶⁹ Eine weitere Person übernahm sicherlich die farbliche Auffüllung der Fleuronné-Initialen. Sofern die Ausführung der roten Lombarden nicht in der Hand der vorzeichnenden Person lag, muss sie entweder im Umfeld der konzipierenden oder der schreibenden Produzierenden vermutet werden. Diese Hypothese wird im Folgenden noch ausführlicher darzulegen sein.

Die Unregelmäßigkeiten bei der Ausführung der Zeilenfüllung und der Zeilen-Anschlusszeichen legen die Annahme nah, dass diese Tätigkeiten nicht von den Initialmalenden übernommen wurden und sehr schnell abnehmende Aufmerksamkeit erhielten oder ihr Einsatz nicht verbindlich geregelt war.⁵⁷⁰ In der Farbigkeit ähneln die Füllzeichen zwar den

⁵⁶⁶ 47v, 60r, 84r; (H) 3r, 42v; (I) fol. 7r, 13v, 33v, 46r, 52v, 54r, 67v, 73r; (N) fol. 3v, 26r, 31v, 41v, 57v; (T) fol. 40r. (D) fol. 9r; (d) fol. 13r, 14v, 16v, 20v, 22v, 35r, 37r, 48v, 61r, 63r, 64r, 78r, 81v, 84v, 87v; (M) fol. 30r; (S) fol. 17v, 25r; (U) fol. 6v; (V) fol. 10r; (W/b) fol. 5v; (Z) fol. 29r.

⁵⁶⁷ (A) fol. 8r, 11r, 11v, 15v, 18v, 33r, 35v, 44r, 71r, 76r; (C) fol. 78v, 89v; (D) fol. 5r, 20r, 34v, 49r, 72v; (E) fol. 39r, 47r, 74v; (G) fol. 74r, 88v; (h) fol. 80; (J) fol. 67r; (L) fol. 59r; (N) fol. 32r; (R) fol. 19v, 69v; (S) fol. 19r, 45v, 51r, 56r, 86v, 90v.

⁵⁶⁸ Vgl. dazu vor allem das als Majuskel ausgeführte B fol. 91r sowie die nicht eindeutige, vierzeilige W-/b-Initiale auf fol. 5v, die b's fol. 12v sowie 65v, die im Gegensatz zur Majuskel fol. 91r alle einbogig ausgeführt sind.

⁵⁶⁹ Fol. 2v, 23v und 50r. Vgl. die Ähnlichkeit mit den Pflanzendarstellungen: fol. 12v, 15r, 64v und 79r.

⁵⁷⁰ Demnach entstammen die roten Zeilen-Anschlusszeichen einer konzeptionellen Entwicklungsphase, die auch im Folgenden nicht inhaltlich begründet werden kann. Vgl. zu fehlenden wie eingefügten Zeilen-Anschlusszeichen Anm. 428 und 429.

Lombarden, jedoch kann dem materialphilologischen Befund zufolge die Ausführung kaum gleichzeitig mit der Anlage der Zierbuchstaben erledigt worden sein. Dies kann die unterschiedliche Handhabung belegen, die sich auf fol. 3v wie auch an dem Doppelblatt 4-5 zeigt. Die Blätter weisen zwar allesamt rot ausgeführte Lombarden auf, die Eintragungen von weiteren textgliedernden Elementen wie einer Zeilenfüllung oder Absatzeinweisern ist aber unterblieben. Während auf fol. 3v sowohl der Überhang des Versendes markiert als auch eine Zeilenfüllung vorgenommen wurde, weist fol. 4r linksseitig einen großen Abstand zwischen neuem und fortgesetztem Vers in der gleichen Zeile auf, der nicht farblich betont wurde. In diesen Raum wäre jedoch, nach Maßgabe der Darstellungsverfahren auf fol. 3v und 5r, die Eintragung eines Zeilen-Anschlusszeichens sowie einer Zeilenfüllung durchaus angebracht gewesen.

Laut Ziegeler wurde die Konzeption des Layouts ab fol. 5v vereinfacht. Versüberhänge sollten nicht mehr rechts-, sondern linksbündig eingetragen werden, damit die Abschrift zügiger und fehlerfreier zu erstellen war. Im Prinzip ist dieses Konzept bis zum Ende des Werks durchgehalten.⁵⁷¹ Ziegeler stützt seine Behauptung auf die drei angeführten Versüberhänge in der ersten Lage, die rechtsbündig in der folgenden Zeile eingetragen wurden.⁵⁷² Dem sind die zwei rechtsbündigen, kurzen Einfügungen in der 5. Lage entgegenzuhalten,⁵⁷³ die demnach als Indiz für die Bewältigung einer besonderen Gliederungsherausforderung anzusehen sind. Wesentlicher für die Layout-Konzeption erscheint indes, dass jeder neue Sinnabschnitt optisch durch eine halbe Leerzeile sowie eine zweizeilige Lombarde markiert werden sollte. Daraus folgen zwei Strategien, mit Versüberhängen zu verfahren: Mehrheitlich wurden sie bündig am linken Rand des Schriftspiegels eingetragen,⁵⁷⁴ eher seltener entsprechend der Lombarde des Folgeabsatzes leicht eingerückt.⁵⁷⁵ Dementsprechend musste die Freilassung des zweizeiligen Initialraums von dem oder der Schreibenden während der Abschrift des Textes permanent berücksichtigt werden und zwar nicht nur mit Beginn des neuen Absatzes, sondern bereits mit dem Ende des vorherigen Verses, sofern dieser in einer neuen Zeile endet.⁵⁷⁶ Bereits zu Beginn

⁵⁷¹ Vgl. Ziegeler 2017, 119.

⁵⁷² Fol. 3v, 4r und 5r.

⁵⁷³ Fol. 39r und 40r.

⁵⁷⁴ Regelmäßig in allen Lagen erfolgt der Abschluss des Verses bündig zur linken Schriftspiegelbegrenzung: fol. 3r, 5v, 7r, 8r (1. Lage); 9r, 10r, 11v, 13r, 13v, 14v, 15r, 15v, 16v (2. Lage); 17v, 21r, 22v (3. Lage); 27r, 29r, 32r (4. Lage); 33v, 35v, 38r, 41v (5. Lage); 44r, 45v, 47v, 48v (6. Lage); 49v, 50r, 51r, 56r (7. Lage); 57v, 60r, 61r, 62r (8. Lage); 65r, 69v (9. Lage); 73r, 74v, 75v, 76v, 78v, 80v (10. Lage); 81v, 82v, 84r (11. Lage); 90v, 91r, 91v (II / 12. Lage).

⁵⁷⁵ Selten, aber in mehreren Lagen sind links eingerückte (auch längere) Versüberhänge zu ermitteln: fol. 24r (3. Lage); fol. 25r, 28v, 30r, 31v (4. Lage); fol. 47r (6. Lage); fol. 67r, 72v (9. Lage); fol. 73r, 74r (10. Lage); fol. 83v, 86r (11. Lage).

⁵⁷⁶ Damit erscheint die Vereinfachung für die Schreibenden, die Ziegeler 2017, 119, in der Abkehr vom Eintrag rechtsbündiger Versüberhänge sieht, nur als ein schwaches Argument. Die optische Absetzung durch die

auf fol. 3r – und damit vor den rechtsbündigen Einfügungen – verfolgten die Produzierenden das aufgeführte Gliederungsverfahren. In Anbetracht einer sehr wahrscheinlich stark gegliederten Vorlage⁵⁷⁷ bestand die erste Herausforderung für die redaktionell betreuende Person darin, vor oder während der Abschrift die Absetzung von Sinnabschnitten zu regeln. Wie die Produzierenden bei der Ausführung vorgegangen sein könnten, wird nachfolgend aufgrund der materialästhetischen Befunde deutlich.

2.5 Rekonstruktion der Produktionsabläufe nach Lagen

Ziegeler hat auf zahlreiche Überschneidungen von Buchstabenschäften und -bögen mit der äußeren, roten Bildbegrenzung hingewiesen und daraus geschlossen, dass die Niederschrift des Textes möglicherweise erst nach der Festlegung der Bildräume erfolgte.⁵⁷⁸ Offenkundig stützt er seine Annahme auf die Anschauung ausgewählter Bilder, in deren Umfeld die Schreibenden auf eingetragene Bildobjekte Rücksicht zu nehmen scheinen und Buchstaben auf der roten Außenrahmung liegen. Ziegeler konnte seine Vermutungen nicht für alle Text-Bild-Seiten erhärten, zudem räumt er Abweichungen ein: Bilder, die keine rote Linie aufweisen, oder deren Rahmung Indizien für eine nachträgliche Einfügung in den bestehenden Text aufweisen. Eine Rekonstruktion der Arbeitsabläufe, basierend auf der roten Linie, erweist sich nicht nur aus diesen Gründen als schwierig. Die rote Linie ist vielfach vertuscht, vor einigen Buchstaben und Objekten bewusst abgesetzt und an anderer Stelle des gleichen Bildes durch die überragenden Elemente durchgezogen. Damit muss der augenscheinliche Befund das Konglomerat unterschiedlicher produktionsästhetischer Einwirkungen berücksichtigen, um Vermutungen in Argumente zu verwandeln. Absichern ließen sich die Beobachtungen nur durch den Einsatz bildgebender Verfahren.⁵⁷⁹ Dennoch können auch mit bloßem Auge material- und gliederungsspezifische Befunde erhoben werden, denen gewisse Regelmäßigkeiten abgelesen werden können. Hilfreich erscheinen zusätzliche Befunde, denen zufolge die Produzierenden die Verbindlichkeit einer Konzeption aufgeben, da bestehende Vorarbeiten zu berücksichtigen waren. In der Folge führen die Herstellungsverfahren gelegentlich zu Störungen des Layouts, die am Arrangement von Text und Bild auf der Seite sichtbar werden.

regelmäßig auftretenden Leerzeilen sprechen aber für einen bewussten Einsatz, um die Rezeption zu erleichtern, und legen nahe, dass die Produzierenden den zur Verfügung stehenden Beschreibstoff als ausreichend einschätzten.

⁵⁷⁷ Vgl. zur überbordenden Verwendung von Lombarden z. B. in Fragment E und F Kap. 2.3.1.2.

⁵⁷⁸ Vgl. Kap. 1.2.3.1 sowie 2.4.1.

⁵⁷⁹ Die Leiterin der Restaurationsabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Julia Bispinck-Roßbacher machte mich – nach meiner Reise – darauf aufmerksam, dass die Malschichten durch eine Spektralanalyse erfasst werden könnten. Ein derartiges Verfahren erscheint notwendig, um die Reihenfolge der Herstellungsschritte abschließend zu sichern.

Ein deutliches Ergebnis versprach ich mir von der optischen Differenz, die die einzelnen Schichten der Farbaufträge aufweisen müssten. Leider war dies nicht immer der Fall, und so konnte für einige Bilder, inklusive rahmender Linie und überragender Bildobjekte, nicht mit abschließender Sicherheit entschieden werden, ob die Fertigung vor oder nach der Abschrift erfolgte. Überraschenderweise konnten aber weitere Beobachtungen gemacht werden, die vor allem die Gliederung des Textes durch Initialen betreffen und an Zieglers Überlegungen zur Herstellung des Werks anzuschließen sind. Die Ergebnisse der Begutachtung widersprechen zum Teil den geläufigen Annahmen über den Herstellungsprozess mittelalterlicher Handschriften und rücken die Abläufe der Produktion gelegentlich in ein diffuses Licht.⁵⁸⁰ Dem ist hinzuzufügen, dass die nachfolgenden Ausführungen nach sorgfältiger Abwägung der Anschauung und bestem Gewissen verfasst sind, auch in der Hoffnung, dass zukünftige materialphilologische Untersuchungen die Ausführungen mit neuen technischen Möglichkeiten verifizieren oder widerlegen mögen.

Angesichts der zu Beginn von den Produzierenden festgelegten und im weiteren Verlauf durchgehaltenen Gliederungs- und Bebilderungsprinzipien, sind vor allem die Abweichungen als produktionstechnische Entscheidungen zu werten, die sich im Zusammenhang mit den material- und formalästhetischen Anforderungen ergeben haben. Als Träger medialer Prozesse und damit als produktionstechnische Konstanten der Anlage erweisen sich sowohl die Rahmung der Bilder durch die dünne rote Linie, die als formale Schnittstelle zwischen Bild und Text fungiert, als auch die Gliederungselemente des Textes als Träger redaktioneller Bemühungen und produktionstechnischer Darstellungsverfahren. Denn während ein Großteil der Großbuchstaben passgenau und ohne Überschneidung des Textes oder Bildes realisiert wurde, weisen einige Lombarden Überlagerungen mit der Schrift- und seltener auch mit der Bildanlage auf. Die Orientierung der Initialen an einer bereits existierenden Bild- oder Textanlage erscheint keinesfalls gleichmäßig, und die Unregelmäßigkeiten bergen zusätzliches Potential zur Erhellung des Ablaufs der Handschriftenproduktion. Die rote Linie um die Bilder sowie die gliedernden Lombarden sind in der vorliegenden Untersuchung die Informationsträger für Aussagen über die Abfolge der Darstellungsverfahren der Bild- und Schrifteinbringung.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Mit Beginn des Spätmittelalters kommt es zu einer Professionalisierung der Handschriftenproduktion und damit zu einer regelhaften Abfolge von Arbeitsschritten: Blindritzung/Vorlinierung, Abschrift des Textes, Einfügung von Bildern und Initialen. Exemplarisch anhand der Herstellung der Willehalm-Handschrift hat Manuwald 2008b, 68-74, diese Vorgehensweise präzisiert. – Der zeitliche Abstand zwischen GB und der Hs. D ist erheblich, und es müssen andere Produktionsumstände erwogen werden.

⁵⁸¹ Ziegler 2017, 125, hat zuerst darauf hingewiesen, dass „die schmalen, mit dem Lineal gezogenen roten Linien, die – von wenigen Ausnahmen abgesehen – den Bildraum umgrenzen, in nicht wenigen Fällen am unteren Rand von Buchstabenschäften, am oberen Rand Unterlängen entsprechender Buchstaben überschrieben worden zu sein

Der Fokus liegt auf den darstellungsspezifischen Indizien, die Aussagen über die Reihenfolge der Produktionsschritte ermöglichen und die für die gesamte Handschrift von Bedeutung sind. Eine ausführliche Erläuterung der Produktionsabläufe erfolgt jedoch nur für die ersten zwei Lagen: zum einen, um das ganze Spektrum der Verfahrensweisen aufzuzeigen, und zum anderen in Abwägung des kodikologischen Befundes, wonach die Einheit der ersten Lage nicht sicher als ursprünglich betrachtet werden kann, während die Doppelblätter der zweiten Lage diese produktionstechnische Einheit vermutlich präsentieren. Anhand der ersten beiden Lagen werden die Ergebnisse der Anschauung ausführlich erläutert und miteinander verbunden. Dadurch können die Ausführungen über die verbleibenden Lagen etwas summarischer und schlaglichtartiger erfolgen.

2.5.1 Die erste Lage (fol. 1r - fol. 8v)

Die erste Lage ist besonders durch Wurmfraß,⁵⁸² Stock⁵⁸³ und andere Flecken⁵⁸⁴ in Mitleidenschaft gezogen.⁵⁸⁵ Der Sichtbefund, dass nur die ersten drei Blätter vom Wurmfraß betroffenen sind, spricht dafür, dass die Handschrift bereits seit einiger Zeit in der vorliegenden Bindung überdauert. Ob der Status quo jedoch die produktionsintendierte Zusammensetzung der Lage präsentiert, liegt im Dunklen, da sämtliche Blätter der ersten Lage am Falz verstärkt wurden und dabei möglicherweise auf die recto-Seite des ersten Blattes das letzte Blatt der 12. Lage geklebt wurde.⁵⁸⁶ Sofern die gegenwärtige Bindung jedoch der ursprünglichen Anlage entspricht, verstärkt die ungewöhnliche Eröffnung des Buches durch zwei gegenüberliegende Bildseiten (fol. 1v-fol. 2r) die Vermutung, dass die Produzierenden ganz bewusst eine illustrierte Handschrift mit korrespondierenden Bildseiten beabsichtigten.⁵⁸⁷

Die Bilder:

Auf fol. 1v und 2r sind im Rahmen der Blindritzung die ganzseitigen Eingangsbilder eingebracht, es ist kein Raum für die Eintragung von Versen außerhalb des Bildraumes

scheinen.“ Ziegeler fügt die Einschränkung hinzu, dass diese Beobachtung nicht für alle Bilder gilt und am Original zu prüfen wäre.

⁵⁸² Fol. 1v, 2r, 3r, 3v.

⁵⁸³ Fol. 3r und 3v.

⁵⁸⁴ Fol. 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 6v.

⁵⁸⁵ Vgl. auch Radaj 2001, 11.

⁵⁸⁶ Vgl. Anm. 395.

⁵⁸⁷ Frau Bispinck-Roßbacher (vgl. Anm. 581) sensibilisierte mich im persönlichen Gespräch für die ungewöhnliche Eröffnung der Handschrift. Üblicherweise beginnen mittelalterliche Handschriften auf der recto-Seite und nicht auf der verso-Seite. – Da die Blickrichtung Salomons mit der Darstellung der Wurzel Jesse korrespondiert, ist es kaum möglich, dass die recto-Seite des ersten Blattes nachträglich angelegt wurde, was die Anlage von gegenüberliegenden Bildseiten als Intention der Produzierenden noch deutlicher hervortreten lässt. – Vgl. dazu die programmatischen Tendenzen, Kap. 1.2.2.3.

vorgehalten. Allerdings wurden lateinische Texteinträge von jüngeren Händen außerhalb der Blindritzung und über den Bildern vorgenommen.⁵⁸⁸ Es werden ausschließlich Bildinhalte sichtbar, an denen die Reihenfolge der Tätigkeiten durch die formale Verkettung der Bildelemente nachvollziehbar ist.⁵⁸⁹ Die dritte Zeichnung im Kodex – und die erste innerhalb des Textes – befindet sich auf fol. 6r. Das Bild schließt mit der Schriftspiegelbegrenzung die Seite ab. Die Darstellung erweist sich als erster ambivalenter Zeuge für die Reihenfolge der Medialisierungsverfahren. Ziegeler stellt fest, dass die Schreibenden auf das Ende der Himmelsleiter Rücksicht nehmen und bringt weitere Bildbeispiele, um diese Überlegung zu verdeutlichen.⁵⁹⁰ Fraglich ist jedoch, warum die Worte angesichts der Bildelemente nicht etwas enger zusammengezogen wurden und der Vers mit einem Punkt abgeschlossen wurde, wie bei der Niederschrift des Textes üblich.⁵⁹¹ Ein möglicher Grund wäre, dass der Punkt von der Ausmalung des Engelsnimbus verdeckt wird.⁵⁹² Entschieden werden kann dies unter Berücksichtigung der roten dünnen Linie, die um das Bild verläuft und links und rechts vor den bildüberragenden Enden der Leiter abgesetzt ist, ebenso vor den links hinausragenden Blättern des Baumes sowie den Füßen des schlafenden Jakob. Da in der Zeile sechs über dem Bild der untere g-Bogen des Wortes *muget* auf der roten Linie liegt, wurden die Arbeiten an der Seite vermutlich in folgender Reihenfolge vorgenommen: Zuerst wurden die Bildfiguren und -objekte auf der Seite eingezeichnet, um diese wurde dann die dünne rote Linie gezogen, daraufhin wurde der Text eingetragen. Abschließend wurde die Ausmalung vorgenommen, bei der der Punkt am Versende unter der Ausmalung des Nimbus verschwindet.

⁵⁸⁸ Es handelt sich (fol. 1v) um den Hinweis auf die Wurzel Jesse und die moderne Signatur sowie eine weitere Bildbeischrift über der Zeichnung fol. 2r. – Radaj 2001, 85, wertet die Beischrift, die „sich nur auf Bl. 2r“ zeigt als „Hinweis[.] auf die Tätigkeit eines Redakteurs, [...] in Form von Malanweisung“. Eine Auflösung oder Wiedergabe übernimmt sie nicht. Die Beischrift fol. 2r – „Judicium salomonis des duabus mulieribus“ – erläutert, dass Salomon das Urteil über die beiden Frauen spricht. Damit erscheint sie eher als erklärender Bildkommentar wie auch die Beischriften fol. 1v und 6r. Denn wenn es sich um eine Malanweisung handeln würde, wäre immerhin die Anbringung des Spruchbandes bedenkenswert, das nicht beim Richter, sondern bei der falschen Mutter beginnt. Auch ein produktionstechnischer Aspekt spricht gegen eine Maleranweisung: Sie finden sich zumeist auf den Rändern der Seite oder unter dem Bild und sind nach der Fertigstellung von Handschriften häufig abgeschnitten worden: vgl. dazu Manuwald 2008b, 299.

⁵⁸⁹ Dass die Spruchbänder sowie die darin eingetragenen Verse auch unter die Bildinhalte summiert werden, begründete sich durch die methodische Fokussierung auf die Bild- und Texträume sowie die Tatsache, dass die Spruchbänder elementarer Bestandteil der Bildproduktion sind. Angelegt wurden zunächst die Figuren und Bildobjekte, danach die Rahmung. Ausmalung und Texteintrag wurden abschließend und womöglich auch von weiteren Produzierenden vorgenommen: vgl. dazu Kap. 2.1.

⁵⁹⁰ Ziegeler 2017, 127: „Bildüberhänge [ragen] in das Textfeld hinein[...] und die Texteinrichtung [wird] entsprechend darauf abgestimmt.“ Dazu führt er folgende Blätter an: fol. 6r, 18r, 19v, 29v, 34r, 39v, 43v, 47r, 50v, 60r, 66r, 72r, 76v und 89r (ebd.).

⁵⁹¹ Exemplarisch fol. 19v: In der Mitte der Zeile über dem Bild wird der Vers mit einem Punkt abgeschlossen; im Anschluss verläuft das Spruchband über den oberen Rahmen.

⁵⁹² Eine ähnliche Situation zeigt sich fol. 19v und 34r. Offensichtlich vergessen wurde der Punkt fol. 50, Z. 2, jedoch nicht im Zusammenhang mit einem Bild. Die Überlagerung von Text und roter Linie kann mit fol. 76v verglichen werden, dort wurden die Architekturüberhänge über den Text gezeichnet.

Fol. 6v zeigt keine Überschneidung von Bildobjekten mit dem Text, dennoch weist diese Zeichnung eine Besonderheit auf. Grundsätzlich orientierten sich die Malenden bei der Rahmenanlage aller Zeichnungen an der Blindritzung. Eine offensichtlich seitliche Erweiterung des vorgegebenen Rahmengerüsts zeigen lediglich zwei Bilder des Zyklus, eines davon auf fol. 6v.⁵⁹³ Bei der Vorzeichnung wurden zuerst die Figuren relativ zentral platziert. Sie nehmen mehr als die obere Hälfte der Seite ein. Rechtsseitig ist die Rahmung auf der Blindritzung angelegt, während sie links einmal auf der Blindritzung verläuft und dann um den abschließenden Türpfosten erweitert wird. Dies lässt darauf schließen, dass die ausgedehnte Komposition der Figuren im Auge der Malenden nach einer Erweiterung des Bildraumes verlangte, wohl mit dem gestalterischen Ziel, eine gefällige Ausgewogenheit herzustellen. Da die Vorzeichnung der roten Linie aufgrund der flüchtigen Ausmalungen vielfach auch im inneren Bildfeld als Umrahmung durchscheint, wird ihre konstitutive Funktion für weitere Produktionsabläufe sichtbar, wie die Anlage der Türrahmung sowie die dachartigen Aufsätze, die an der Einzeichnung orientiert sind, belegen.⁵⁹⁴ Die Höhe der Rahmenfelder konnte anhand der horizontalen Blindritzung abgeschätzt werden. Für Bilder mit einer Höhe von 14 Zeilen wirkt die Komposition der Rahmung besonders ausgewogen: Das äußere Rahmenfeld weist oben und unten jeweils die Höhe einer Zeile auf, das mittlere, grüne rahmende Rechteck nimmt doppelt so viele Zeilen in Anspruch und das innere, blaue Bildfeld weist eine Höhe von acht Zeilen auf. Die Regelmäßigkeit der rahmenden Felder ergibt sich aus der vorgegebenen Blindritzung, die dieses leicht zu entwickelnde Anlageprinzip ermöglicht. Ausgehend von den Zeilen der vertikalen Ausrichtung stellt sich das Anlageprinzip wie folgt dar: 1 – 2 – 8 – 2 – 1. Das heißt, die geringste Zeilenhöhe wurde für die äußeren Rahmenleisten gewählt. Für die mittlere Rahmung wird die Anzahl verdoppelt, und das Binnenfeld weist die höchste Zeilenanzahl auf.⁵⁹⁵ Dass die Bildhöhe im Laufe der Arbeit an der Handschrift abnimmt und die Produzierenden zu 13-zeiligen Bildern tendieren, wirkt sich nur auf die Ausführung der Höhe des Binnenfeldes aus, während die äußere und mittlere Rahmenanlage weitgehend ihre ein- bzw. zweizeilige Höhe behält.

⁵⁹³ Eine deutliche Abweichung von den Vorgaben der waagerechten Blindritzung findet sich fol. 39v (Jakob bricht nach Capharnaum auf, verabschiedet sich von Maria). Leichte Abweichungen zeigen fol. 60r, 69v und 82v.

⁵⁹⁴ Auch fol. 7v kann die rahmende Anlage durch horizontale und vertikale Linien festgestellt werden, an denen sich die Ausmalenden orientierten.

⁵⁹⁵ Ziegeler 2017, 126, geht davon aus, dass das rote Rechteck vielfach als Platzhalter auf der Seite fungierte und vor Produktionsprozessen des Schreibens wie des Malens angelegt wurde. Die nachträgliche Umgrenzung der Bildinhalte mit roten Linien konnte hingegen wie die Höhe der Figuren am Gitternetz der Blindritzung orientiert werden. Dass die Bildhöhe insgesamt aber abnimmt, zeigt, dass die Bildinhalte nicht das ausschlaggebende Kriterium waren, sondern diese an anderer Stelle zu suchen sind. Innerhalb der ersten drei Lagen werden zumeist hochformatige Bildräumen mit einer Höhe von 17 oder 15 Zeilen angelegt. Vgl. TAB LAG, S. 245ff.

Die rote Linie hat aufgrund ihrer innerbildlichen Anwendung zur Festlegung der Rahmenfelder eine reglementierende Rolle für die ausmalende Person und musste nach der Anlage der Bildobjekte um diese herum eingezogen worden sein. Derart erklärt sich die Beobachtung, dass die Linie vor den Engelsflügeln abgesetzt wurde. Allerdings – und dies ist bemerkenswert – liegt der Fuß von Jakob auf der roten Linie, die das Bild unten abschließt, wie im Folgenden noch häufiger zu beobachten.⁵⁹⁶



Abb 2: Fol. 6v (Ausschnitt)

Eine zwanghafte Rücksicht auf Bildobjekte galt demnach nicht als Grundsatz für die Anlage der Rahmung. Doch das Vorgehen, die Linie vor den Engelsflügeln abzusetzen und durch den Fuß Jakobs zu ziehen, ist als weiteres Detail zu berücksichtigen. Sofern die Bildfiguren zuerst angelegt worden sind, hätte die Einzeichnung des Rahmens entweder vor dem Fuß absetzen müssen oder auf der Vorzeichnung des Fußes verlaufen müssen und nicht darunter. Als eine mögliche Erklärung bietet sich der ungleichmäßige Farbauftrag in diesem Bereich an (vgl. Abb. 2).⁵⁹⁷ Insbesondere die Ausmalungen erfolgten flüchtig; die Umrissfarbe des Fußes ist an einigen Stellen sehr dunkel und an anderen deutlich heller: Möglicherweise nahm die ausmalende Person⁵⁹⁸ nachträglich Umrisskorrekturen vor. Gemäß dieser Vermutung muss die rote Linie nach der Vorzeichnung und ohne Rücksicht auf bereits den eingezeichneten Fuß eingezogen worden sein. Dass das Bild vor der Niederschrift des Textes angelegt wurde, erhärtet sich aufgrund der Lombarde, die zum einen auf die außergewöhnliche Breite der Rahmung reagiert und zum anderen an der unteren, in den Zeilenzwischenraum verlängerten Endstelle eine Überschreibung aufweist. Auch für fol. 6v ist also festzuhalten, dass die Einfügung des Bildes vor der Niederschrift des Textes erfolgte. Denn die Vorzeichnung der Rahmenfelder ist an den existenten Bildfiguren orientiert, die Lombarde korreliert mit der ungewöhnlichen Breite des Bildes und ist letztlich an einer Stelle vom Text überschrieben worden.

Das Bild auf fol. 7v wurde ebenfalls vor der Eintragung des Textes angelegt. Deutlich wird dies an den Überschreibungen der roten Linie oben und unten: Der g-Bogen sowie der Schaft eines h liegen auf der roten Linie, die das Bild begrenzt. Für fol. 8v ist angesichts fehlender

⁵⁹⁶ Füße, die stark konturiert wurden und über einer teilweise verblichenen oder ausgesparten unteren Rahmenlinie liegen: fol. 20v, 34r, 39v, 41v, 42v, 54r, 56r, 59r, 60r, 64v, 68v, 69v, 72r, 74r, 75v, 76v, 78r, 80v, 82r und 83v. Ähnlich im Fall der Hufe von Pferden oder eines Esels: fol. 10v, 19v und 86r.

⁵⁹⁷ Trotz der unvermeidlichen Unzulänglichkeit einer zweidimensionalen Wiedergabe fotografischer Reproduktionen im Hinblick auf die materiale Schichtung der Farbaufträge sollen die Abbildungen den Nachvollzug der Ausführungen erleichtern.

⁵⁹⁸ Möglich ist auch, dass die Person, die die Beischrift über dem Bild eintrug, die Korrektur ausführte.

Überschneidungen keine Aussage über die Reihenfolge der Text- und Bildausführung möglich. Auffällig ist jedoch der Wechsel von der roten zur braunen Farbe, den die vorzeichnende Person

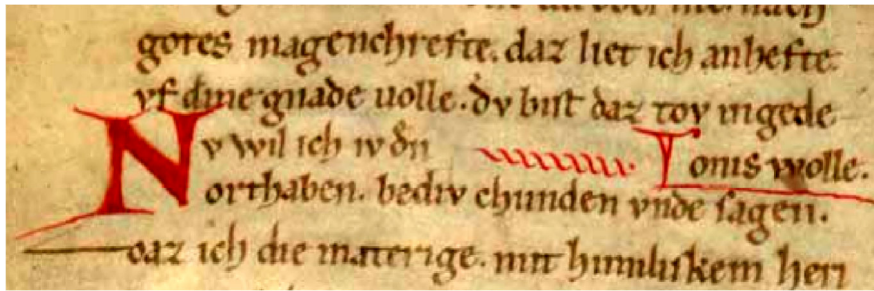


Abb. 3: fol. 3v (Ausschnitt)

für die äußere Begrenzung der Zeichnung vollzieht.⁵⁹⁹ Die rote Linie verläuft als innere Begrenzung der äußeren Rahmung, während eine braune

Linie um das Bild angelegt ist. Der Farbwechsel ist insgesamt nur selten zu beobachten und verdeutlicht, dass die Farbigkeit der Rahmenvorzeichnungen nicht verbindlich festgelegt war.⁶⁰⁰ Auf dem Kopfsteg der Seite sind Buchstabenreste zu erkennen, die bislang nicht beschrieben, geschweige denn entziffert wurden.⁶⁰¹

Initialgliederung

Es lässt sich mit Sicherheit sagen, dass in der ersten Lage die Mehrzahl Bilder vor der Niederschrift des Textes ausgeführt wurde. Hinweise auf eine frühzeitige Einfügung finden sich auch an einigen Lombarden. Der Umstand, dass einige Lombarden sowie die Fleuronné-Initiale Spuren einer nachträglichen Einfügung aufweisen, verstärkt allerdings den Eindruck des noch unregelmäßigen Vorgehens der Produzierenden. Die farbige Auffüllung der sechszeiligen Fleuronné-Initiale auf fol. 2v ist augenscheinlich nach der Niederschrift des Textes erfolgt und steht der oben geschilderten Reihenfolge insofern nicht entgegen, als dass sich ihre Farbigkeit von den Lombarden abhebt. Die farbliche Ausführung der Initiale wurde sicherlich von einer Person übernommen, die für die Ausmalungen zuständig war und erst nach der Niederschrift des Textes tätig wurde. Erkennbar liegen die Höhen der Buchstaben *ib* [*scriben*] in der siebten Zeile unter den blau auslaufenden Endstellen der Initiale.

Auch die oberen Zierstriche der *N*-Lombarde auf fol. 3v überdecken dem Anschein nach einige Buchstaben in der darüber liegenden Zeile (Abb. 3). Die Seite weist eine Zeilenfüllung sowie Absatzeinweiser auf. In diesem zusätzlichen Arbeitsschritt, der auch mit der Verwendung von

⁵⁹⁹ Der Farbwechsel auf der Außenrahmung setzt sich in der 9. und 10. Lage für viele Bilder durch. Davor kommt er nur gelegentlich zur Ausführung: fol. 8v (1. Lage), fol. 9v, 15r (2. Lage), fol. 29v (4. Lage), fol. 53r (7. Lage). Zu den Lagen 8-12, vgl. Kap. 2.4.2.4.

⁶⁰⁰ Fol. 9v, 15r, 53r, 87r, 88r, 89r, 89v. Für einige Bilder ist wegen der Ausmalungen oder wegen des Einsatzes beider Farben zur Begrenzung keine gesicherte Aussage möglich: z. B. fol. 75v, 68v, 68r, 66r, 47r und 40v.

⁶⁰¹ Der Eintrag beginnt wohl mit einem *g* oder einem *l* und besteht augenscheinlich aus zwei Worten, mehr ist mit bloßem Auge nicht zu erkennen. Der Schriftduktus weist Ähnlichkeiten zur Beischrift fol. 2r auf, die in etwa auf gleicher Höhe angebracht wurde.

roter Farbe einhergeht, kann die Lombarde angelegt oder nachgemalt worden sein, womit immerhin ein möglicher Grund für die Überschneidungen angegeben werden kann.

Keine Überschneidung mit Text oder Bild weisen hingegen die Lombarden fol. 4r, 5r, 5v und

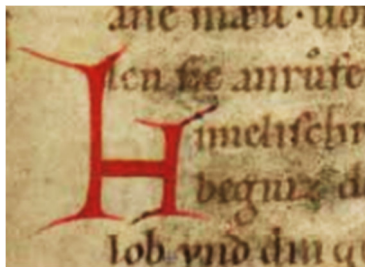


Abb. 4: fol. 3r (Ausschnitt)

8r auf. Sie vermitteln indirekt Ansprüche wie Präzision und Sorgfalt, bezeugen aber nicht die Reihenfolge der Produktionsabläufe. Anders die Lombarden fol. 3r, 6v und 7r: Der jeweils kräftige rote Farbauftrag der einzelnen Lombarden hätte die braune Farbe des Textes eigentlich tilgen müssen, insbesondere auf fol. 3r (Abb. 4). Dort ist die Oberfläche des Pergaments derart rau beschaffen, dass die stark verblasste und ungleichmäßige Strichstärke des Textes sofort ins Auge fällt. Im Gegensatz dazu hebt sich auf diesen Seiten die klare und intensive Farbigkeit der roten Lombarde ab. Auf fol. 3r ist die waagrecht ausgezogene Endstelle des *H*-Schaftes deutlich mit der braunen Farbe des Textes überschrieben worden. In ähnlicher Weise präsentiert sich der Befund auf fol. 6v an der unteren Endstelle der *U*-Lombarde, die horizontal in den Zeilenzwischenraum des Textes hinein verläuft. Auf dem dortigen roten Ausläufer liegt der Schaft des *p* aus dem Wort *sprungen* zu Beginn der zweiten Zeile.

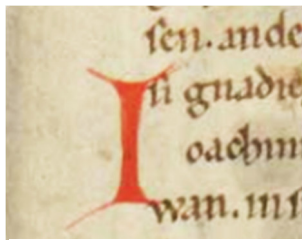


Abb. 5: fol. 7r

Am auffälligsten zeigt sich die Überschneidung auf fol. 7r (Abb. 5). Die zweizeilige *I*-Lombarde, die exakt auf der horizontalen Blindritzung verläuft, ist an den oberen und unteren, nach rechts auslaufenden Endstellen mit brauner Tinte überschrieben worden. Die Eintragung des Textes erfolgte zudem ohne Berücksichtigung des zweizeiligen Raums, den die Initiale einnahm. Die innerhalb der *Hs.*

De exceptionelle Konstellation von zweizeiliger Lombarde und einzeiligem Freiraum wurde von Ziegeler ausgewertet. Seiner Einschätzung nach sollte durch die Anlage einer zweizeiligen Lombarde der erste misslungene Versuch eines noch unzureichend entwickelten Gliederungsverfahrens kaschiert werden.⁶⁰² Es ist jedoch zu bezweifeln, dass die produzierende Person angesichts des fehlenden Raums diesen ästhetischen Bruch in Kauf nahm und derart unflexibel auf den Platzmangel reagierte, dass sie die Möglichkeit ausschloss, eine einzeilige

⁶⁰² Das Konzept sah nach Ziegeler 2017, 119, zunächst die rechtsbündige Einrückung kleinerer Versüberhänge vor, die ab fol. 7r nicht mehr fortgesetzt wurde. Die angestrebte linksbündige Fortführung des Verses führte in diesem Fall zu dem Konflikt, dass zu wenig Raum für die Initiale blieb. – Das Versende fol. 7r, Z. 11, hingegen füllt annähernd eine halbe Zeile und käme für die rechtsbündige Einfügung überhaupt nicht in Frage. Die rechtsbündig eingeführten Verszeilen bestehen aus einem einzelnen Wort oder zwei kurzen Worten: fol. 3v – *gedeonis wolle*, 4r – *güte* und 5r – *den slangen*, hingegen ist das Versende *si gnadich unde gut* (fol. 7r) erheblich länger, zudem erfolgt die rechtsbündige Einfügung selten auch noch im weiteren Produktionsverlauf.

Initiale anzulegen wie auf fol. 20v in der dritten Lage.⁶⁰³ Neben dem optischen Befund, dass der Text über der Initiale verläuft, ist Zieglers Überlegung vor allem entgegen zu halten, dass es sich um einen Versüberhang von einiger Länge handelt, und die schreibende Person nach einem Muster verfuhr, das bereits zu Beginn der Abschrift (fol. 3r) zur Anwendung kam und das eine linksbündige Fortsetzung des Textes vorsieht.⁶⁰⁴ Erst auf dem letzten Blatt der 3. Lage, fol. 24r, kommt ein Verfahren zum Einsatz, das insgesamt zwölfmal in der Handschrift zu finden ist und bei dem eingerückte, längere Versüberhänge den Raum für eine nachfolgende Initiale vorhalten.⁶⁰⁵ Nach Ziegeler war dieses Vorgehen auf fol. 7r – und damit zu Beginn der Produktionstätigkeiten – noch nicht ausgeklügelt. Dazu ist anzumerken, dass sich alle Ausführenden an die bereits zu diesem Zeitpunkt vereinbarte Gliederung hielten: Lombarden waren zu Beginn eines neuen Absatzes zweizeilig anzulegen und der Text linksbündig fortzuführen, sofern längere Versüberhänge unterzubringen waren. Wenn nach dem eingerückten Versende in der Zeile noch freier Raum blieb, übernahm dieser die Funktion, den Absatz abzuheben. Die entstehenden halben Leerzeilen markieren zweckmäßig den Beginn eines neuen Absatzes, so dass die Verse nicht eingerückt werden mussten, da bereits eine leere Halbzeile sichtbar war. Wenn der endende Absatz hingegen die ganze Breite des Schriftspiegels eingenommen hätte, wäre in der Zeile des Absatzbeginns ein optischer Freiraum nach dem ersten Vers eingerichtet worden.

Wahrscheinlich wurde hier eine Weiterentwicklung der Gliederungsprinzipien angestoßen, die auf fol. 24r in der 3. Lage erneut eintritt: Bleibt in der Zeile vor einem neu beginnenden Absatz ein Versüberhang von wenigen Worten, wird dieser in der neuen Zeile so weit eingerückt, dass die zweizeilige Initiale vom Freiraum der vorherigen Zeile profitiert. Es ergeben sich besondere Rezeptionsbedingungen, unter denen die Zuordnung der Initialen nicht ungehindert zu bewältigen war und im Grunde nur während der Lektüre erfolgen konnte.⁶⁰⁶ Sicher bestand diese Herausforderung in erster Linie für die Rezipierenden, von denen eine hinreichende Lesekompetenz erwartet wurde. Doch auch die Produzierenden waren gefordert, denn die Länge der Verse musste nun vorab eingeschätzt werden. Zudem musste zwischen zwei

⁶⁰³ Fol. 20v, 28r, 60r. Nebenbei: Es handelt sich stets um die inneren Doppelblätter der Lage. Im Gegensatz dazu fol. 7r (das zweite Doppelblatt nach der gegenwärtigen Lagenstruktur).

⁶⁰⁴ Wie auf fol. 3r – und regelmäßig bei der weiteren Abschrift – wird das Versende linksseitig fortgesetzt und bündig zum Schriftspiegel eingetragen.

⁶⁰⁵ Links eingerückte (auch längere) Versüberhänge: fol. 24r, 25r, 28v, 30r, 31v, 47r, 67r, 72v, 73r, 83v, 86r und 89v.
⁶⁰⁶ Ziegeler 2017, 119f., beschreibt die Irritation, die mit dem Verfahren verbunden ist: „Die Initiale ist dann folglich, anders als sonst, nicht der oberen, sondern der unteren der beiden eingerückten Zeilen zugeordnet, aus der sie auch abgeleitet ist. Optisch ist die Initiale dann zwar wie in allen anderen Fällen in einen über zwei Zeilen eingerückten Freiraum eingetragen; etwas irritierend folgt aber auf die Initiale zunächst in der oberen der beiden eingerückten Zeilen ein Text-Rest aus dem vorhergehenden Abschnitt.“

möglichen Arten der Einfügung abgewogen werden, wobei auch der zur Verfügung stehende Raum und bereits angelegte Bilder zu berücksichtigen waren. Jedoch bleibt die Frage, wie es überhaupt zu dem Eintrag in dem nun für die Initiale fehlenden Raum auf fol. 7r gekommen ist. Angesichts der Reihenfolge der Arbeitsschritte kommt entweder eine Unregelmäßigkeit der Zeilenanzahl in der Vorlage oder eine Ungenauigkeit bei der redaktionellen Ermittlung der benötigten Zeilenanzahl in Frage. Zwar liefert die Anlage des 23-zeiligen Schriftspiegels ein zuverlässiges Richtmaß und damit eine hinreichend exakte Berechnungsgrundlage für die Produzierenden, eine verbindliche Zeilenanzahl ist aber in den *Driu liet* eher die Ausnahme.⁶⁰⁷ Eine Lagenkennzeichnung ist in diesem Zusammenhang zu erwarten, doch wurde die Handschrift mehrfach stark beschnitten, so dass ihr Vorhandensein nicht zu belegen ist.⁶⁰⁸ Der abschließend noch zu berücksichtigende andersartige Befund für die Lombarde auf fol. 3v, die von den Schaftenden des *f* und des *n* in der vierten Zeile eindeutig überschrieben wurde, muss somit ein Sonderfall sein, der möglicherweise mit dem Einsatz von Zeilen-Anschlusszeichen auf dieser Seite im Zusammenhang steht. Zumindest liegt die Vermutung nahe, dass die Konturen der Initiale bei der Auffüllung der Zeile mit roter Farbe nachgezeichnet wurden. Angesichts der erhobenen Erkenntnisse zu den Darstellungsverfahren in der ersten Lage zeigt sich, dass die Vorzeichnung der Bilder und die Anlage der Rahmungen ebenso der Abfassung des Textes vorausgehen wie die Ausführung der Gliederungselemente. Damit steht fest, dass zu Beginn der Handschriftenfertigung vorzugsweise Bildräume und Lombarden angelegt wurden und Räume für die spätere Eintragung des Textes vorgehalten wurden. Den Produzierenden muss der Umfang des Textes bekannt gewesen sein und wohl in schriftlicher Form vorgelegen haben. Die Bild-Textseiten der ersten Lage wurden aller Wahrscheinlichkeit nach vom Bild her konzipiert, so dass sich folgende Reihenfolge ergibt: Vorzeichnung des Bildes, Rahmenanlage, Texteintrag, Ausmalung. Auf Bildseiten, die zusätzlich eine Lombarde aufweisen, sind diese möglicherweise vor dem Texteintrag eingefügt worden.

⁶⁰⁷ Die jüngeren Fragmente weisen zumindest in dieser Hinsicht weitere Möglichkeiten auf: vgl. TAB Ü, S. 240ff.
⁶⁰⁸ Zum einen ist der Buchblock im 19. Jh. beschnitten und neu gebunden worden. Warum diese Arbeiten notwendig erschienen, ist nicht mitgeteilt. Es wäre nicht die einzige Handschrift, deren fehlerhafte frühere Bindung Anlass für eine Neubindung gab. Zum anderen geben einzelne Befunde Anlass zu der Vermutung, dass die Zusammenstellung der Lagen nicht die ursprüngliche ist: vgl. dazu auch Anm. 395 und Anm. 398.

2.5.2 Die zweite Lage (fol. 9r – fol. 16v)

Initialgliederung

Mit der zweiten Lage verringern sich die Aussichten, den Befund bezüglich der Initialgliederung abzusichern. Zum einen weist hier die Mehrzahl der Lombarden keinerlei Überschneidungen mit dem Text auf, was ein Indiz dafür ist, dass die Schichten eher als unerwünschte Effekte angesehen wurden und die Lombarden in der Höhe weitgehend an der horizontale Blindritzung ausgerichtet sind und allenfalls in den linken Bundsteg auslaufen.⁶⁰⁹ Zum anderen sind einige Überschneidungen zwischen Gliederungselementen und Texteintrag nicht sicher zu beurteilen: wo Überlagerungen auf kleinster Fläche stattfinden, ist die Reihenfolge des Farbauftrages nicht mit bloßem Auge zu differenzieren.⁶¹⁰ Erkennbar ist jedoch die Einfügung einer Lombarde vor der Niederschrift des Textes.⁶¹¹ Angesichts dieses wenig aussagekräftigen Befundes muss die Aufmerksamkeit auf zusätzliche Indikatoren gelenkt werden, die möglicherweise relevant für die Einschätzung der Produktionsabläufe sind. Zum Beispiel findet sich eine außergewöhnliche Verzierung der Lombarde auf fol. 13r (Abb. 6). Diese ist im Binnenfeld durch eine kleine Girlande geschmückt, deren Farbigkeit identisch ist mit der Schriftfarbe des Textes. Wahrscheinlich stammt die Verzierung von der Hand der schreibenden Person, die neben der Abschrift des Textes die Gelegenheit für eine Einzeichnung in das Binnenfeld des Buchstabens nutzte. Da die Lombarde zugleich den Auftakt für einen neuen Darstellungstypus der *D*-Lombarden innerhalb der Hs. *D* bildet,⁶¹² kann in dieser



Abb. 6: fol. 13r (Ausschnitt)

Einzeichnung auch eine Reaktion der ausführenden Person auf die Neuerung gesehen werden. Handelt es sich womöglich um eine zwanglose Kommentierung der wahrgenommenen skriptographischen Neuheit? Ob es der schreibenden Person tatsächlich darum ging, ihre Entdeckung durch eine Hervorhebung zu markieren, bleibt natürlich Vermutung. Die Einschätzung, dass die Lombarde dem oder der Schreibenden jedoch bei Aufnahme ihrer Tätigkeit vorgelegen haben muss, erhärtet sich durch die Logik der Darstellungsvorgänge: Wäre zunächst der Text eingetragen und abschließend die Lombarde eingezeichnet worden, ist kaum plausibel zu erklären, warum die Tinte des Textes und jene innerhalb der Lombarde

⁶⁰⁹ Fol. 9r, 10r, 11v, 14v, 15r, 15v (obere *D*-Lombarde) und 16v.

⁶¹⁰ Fol. 13v und 15v (untere *A*-Lombarde).

⁶¹¹ Fol. 11r. Die in die Zeile hinein verlaufende Endstelle der *A*-Lombarde wird vom ersten Buchstaben des Wortes *man* in der zweiten Zeile touchiert und überlagert.

⁶¹² Hierbei wird nur der obere horizontale Buchstabenstamm wird hierbei nach oben verlängert und geteilt, die Enden der gebogenen Ausläufer werden gepunktet und nicht als Fäden ausgeführt. Der Typ kommt danach häufiger zum Einsatz, wird dann aber nicht mehr mit einer Verzierung des Binnenfeldes versehen.

augenscheinlich von der gleichen Beschaffenheit sind.⁶¹³

Eindeutiger erscheint der Befund auf fol. 11r (Abb. 7). Die schreibende Person reagiert auf die auslaufende Endstelle der Lombarde mit einer kleinen aber deutlichen Verschiebung des Texteintrags in der zweiten Zeile nach der Lombarde, sicherlich um einer Überschneidung vorzubeugen. Denn würde der Texteintrag auf der gleichen Höhe wie das Wort in der vorherigen Zeile beginnen, wäre es zu einem misslichen Zusammenfall zwischen dem *m*-Bogen sowie der Lombarde gekommen. Eine augenscheinliche Verschiebung zweier Textzeilen im

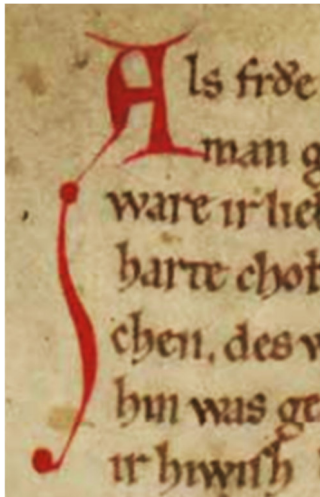


Abb. 7: fol. 11r (Ausschnitt)

Anschluss an eine Lombarde zeigt sich lediglich zwei weitere Male innerhalb der gesamten Handschrift: als leichte Einrückung der zweiten Zeile auf fol. 40r und in Umkehrung – und deswegen umso deutlicher an der Lombarde ausgerichtet – auf fol. 24r.⁶¹⁴

Die Bilder

Auf ähnlich problematische Weise präsentiert sich die Bildanlage in ihrem Verhältnis zum Text: Einige Buchstabenschäfte und -bögen scheinen unter der roten äußeren Linie zu liegen und andere darüber, doch eine präzise Äußerung über die Reihenfolge der Abläufe wird behindert durch die Ausführung der ausmalenden Person, die die Eintragungen des Textes sowie die rahmenden Linien übertuscht.⁶¹⁵ Die Einschätzung der Reihenfolge der Bild-Text-Ausführung wird darüber hinaus erheblich erschwert durch die großen Abstände zwischen Text- und Bildinhalten, die erneut den Anschein erwecken, als ob Überschneidungen prinzipiell vermieden werden sollten.⁶¹⁶ Doch selbst dort, wo die rote Linie im Bild deutlich als Begrenzung hervortritt,⁶¹⁷ kann aus ihrer Anlage kaum sicher auf den Zeitpunkt ihrer Einzeichnung geschlossen werden. Jedenfalls erscheint die Absetzung vor rahmenübertragenden Bildobjekten nicht als ein sicheres Indiz für die Abläufe der Bildanlage,⁶¹⁸ wie beispielsweise fol. 10v belegt. Dort erfolgt sowohl eine Absetzung vor einigen

⁶¹³ In Betracht kommt auch die Möglichkeit, dass jene Person, die die Einzeichnung vorgenommen hat, mit der abschließenden Korrektur beschäftigt war. Eine Analyse der Tinte könnte hier ein eindeutiges Ergebnis liefern.

⁶¹⁴ Hier wurde jedoch der Versüberhang aus der vorherigen Zeile etwas weiter nach links eingerückt als der Beginn des Initialwortes. Dadurch stellen die Schreibenden auch optisch eine augenfällige Verbindung zwischen Text und Lombarde her. Bei der Lombarde und dem Texteintrag auf fol. 24r handelt es sich auch um die erste Umsetzung des neuen Gliederungsprinzips, nach dem auch Versüberhänge am Ende eines Absatzes um den Initialraum eingerückt werden.

⁶¹⁵ Fol. 9v und 16r.

⁶¹⁶ Fol. 10v, 12v, 14r und 15r.

⁶¹⁷ Fol. 10v, 12v, 14r und 16r.

⁶¹⁸ Vor Bildobjekten, die den seitlichen Rahmen überragen, ist die Linie abgesetzt: fol. 10v, 12r und 16r oder Teil der Komposition auf fol. 14r. Bildobjekte, die die horizontale Begrenzung überragen, sind zum Teil durchgezogen: so auf fol. 10v oder bei einiger Größe auch abgesetzt (fol. 15r und 16r).

Bildinhalten, während die Linie andere Bildobjekte durchläuft,⁶¹⁹ so dass hier auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden muss, dass die rote Begrenzung teilweise durch die Vorzeichnenden abgeschabt wurde.

Zwei Beobachtungen sind für die Bildanlage noch hinzuzufügen: Zumeist erfolgt die Anbringung aller Bilder in der zweiten Lage entweder bündig zu Beginn oder am Ende des Schriftspiegels. Doch weichen die Malenden fol. 15r davon ab. Dort nutzen sie den Platz nicht vollständig aus, so dass oberhalb des Bildes eine Zeile freibleibt, in die nur marginal Bildobjekte hineinragen. Möglicherweise sollte hier Raum für einen Texteintrag vorgehalten werden. Ob dieser Freiraum das Ergebnis eines ästhetischen oder produktionstechnischen Entscheidungsprozesses war, kann nur vermutet werden, wobei auch ein Konglomerat beider Prinzipien nicht ausgeschlossen werden sollte. Zu Beginn der Arbeit an den Bildern scheint deren Höhe mit der Ausrichtung der Figurenkonstellation zu korrelieren; die malende Person hat die Höhe des Bildes dementsprechend festgelegt.⁶²⁰ Dennoch hätte das Bild auch bündig an der oberen Schriftspiegelbegrenzung ansetzen können und nicht erst in der zweiten Zeile. Naheliegend erscheinen redaktionelle Überlegungen: Möglicherweise lässt sich die leere Zeile als produktionstechnisches Resultat auffassen, um Platz für einen Textüberhang vorzuhalten, der letztlich nicht benötigt wurde. Unter Umständen hängt die Entscheidung auch mit der bereits eingetragenen Lombarde zusammen, die zwei Zeilen unter dem Bild zu sehen ist. Denn wäre der Text über dem Bild fortgesetzt statt darunter eingetragen worden, wäre eine Leerzeile vor dem Beginn des neuen Absatzes entstanden. So kann die Leerzeile über dem Bild auf fol. 15r auch als Indiz dafür angesehen werden, dass sich die Beteiligten darum bemühten, den produktionstechnischen Vorarbeiten – in diesem Fall der Anlage der Lombarde – gerecht zu werden. Wäre diese Lombarde nicht bereits vorgegeben gewesen, hätten die Schreiber wohl kaum die obere Leerzeile ungenutzt gelassen.⁶²¹

2.5.3 Die dritte bis siebente Lage (fol. 17r – fol. 56v)

Die Auswertung der Lagen drei bis sieben sowie im Anschluss der Lagen acht bis zwölf erfolgt

⁶¹⁹ Abgesetzt vor dem Pferdekopf und Hufen, durchgezogen durch die Hüte der Begleiter Joachims: fol. 10v.

⁶²⁰ Zeichnungen, in denen sich zwei Figuren gegenüberstehen, haben zu Beginn des Werks häufig eine Höhe von 14 Zeilen (fol. 8v, 12v, 15r, 21v, 24v), während vertikal oder diagonal ausgerichtete Konstellationen zu einer Bildhöhe von 15 Zeilen tendieren (fol. 9v, 10v, 14r, 16r, 17r). Die Relation zwischen Figuration und Bildhöhe verändert sich etwa ab der Mitte des Werks und weist allenfalls lagenübergreifend eine Regelmäßigkeit auf: vgl. dazu die TAB LAG, S. 245f.

⁶²¹ Sofern sich eine freie Zeile oberhalb des Bildes bot, wurden die leeren oder zum Teil mit hineinragenden Bildelementen versehenen Zeilen über dem Bild auch beschrieben: so fol. 6v, 19v, 20v, 21v, 27r, 28r, 29r, 34r, 39v, 43v, 47r, 51v, 56r, 58r, 61v und 63r. Die Zeile über dem Bild blieb unbeschrieben auf fol. 8v und 31r. Die Texteinträge über oder unter dem Bild werden im Verlauf der Herstellung immer umfangreicher, aber auch regelmäßiger: vgl. dazu TAB LAG, S. 245ff.

summarisch und begründet sich durch die Tatsache, dass die Anzahl der Zeichnungen mit der achten Lage deutlich ansteigt. Gebündelt werden vor allem die Beobachtungen zur Initialgliederung, aber auch weitere Überschneidungen von Text- und Bildelementen. Einige Ausführungen zur Bildanlage schließen sich an, und die Ergebnisse werden mit weiteren Spuren der Darstellungsverfahren und möglichen Produktionsabläufen korreliert.

Die Initialgliederung

Die Beobachtungen zur Anbringung der schriftgestützten Gliederung vor der Abfassung des Textes konnten anhand der Lagen drei bis einschließlich sieben nicht augenfällig bestätigt werden. Von den insgesamt 54 gliedernden Elementen weist annähernd die Hälfte überhaupt keine Überschneidungen mit dem Text oder den Bildern auf.⁶²² Und selbst dort, wo eine Überlagerung der Farbaufträge festgestellt werden kann, verhindert für etwa ein Viertel der Lombarden eine mit bloßem Auge nicht hinreichend zu differenzierende Schichtung der Farbaufträge eine fundierte Aussage.⁶²³ Offensichtlich nehmen die Malenden und Schreibenden an einigen Stellen vor allem auf bereits vorhandene Einträge Rücksicht.⁶²⁴ Gesicherte Aussagen über die Reihenfolge der Arbeitsabläufe sind daraus kaum abzuleiten. Es stellt sich angesichts der wenig aussagekräftigen Befunde die Frage, welches Gewicht ihnen beizumessen ist. Denn nur in einem Fall ist dem Augenschein nach die Einfügung einer Lombarde in den bereits geschriebenen Text⁶²⁵ und in einem weiteren möglicherweise eine Anlage vor Aufzeichnung des Textes vorgenommen worden.⁶²⁶ Vorstellbar ist, dass der Zeitpunkt der Einzeichnung der Lombarden nicht festgelegt war und situativ erfolgte. Darin wäre ein Indiz für eine zunehmende Sicherheit der Produzierenden im Umgang mit ihrem Werk zu erkennen. Exemplarisch sollen nun aber zusätzliche Beobachtungen berücksichtigt werden, die über die Überschneidungen hinaus relevant sein und die Einschätzung erleichtern können. Vorrangig erfolgt dies anhand der dritten Lage, da hier zum einen die meisten gliedernden Elemente angelegt sind und zum anderen die größte Vielfalt feststellbar ist.

In der dritten Lage sind zwölf Lombarden sowie eine sechszeilige Fleuronné-Initiale angelegt. Die Anzahl setzt damit das hohe Aufkommen der Gliederungselemente aus der zweiten Lage

⁶²² Es handelt sich um die Lombarden oder Initialen auf: fol. 17v, 19r, 20r, 20v, 22r, 22v, 23r, 23v, 24v (3. Lage); 27r, 28v, 29r, 30r (4. Lage); 34v, 36v, 38r, 39r (5. Lage); 44r, 45r, 45v, 46v, 47r, 47v, 48v (6. Lage); 49v, 51r, 51v, 52r und 54v (7. Lage).

⁶²³ Fol. 26r (4. Lage); 33r, 35r, 37r, 40r (5. Lage); 42v, 44r, 46r (6. Lage); 50r, 52v, 53v, 54r und 56r (7. Lage).

⁶²⁴ Fol. 18v, 19v, 21r, 22v (3. Lage); 25r, 28r, 31v, 32r (4. Lage); 41v (6. Lage) und 49r (7. Lage). Exemplarisch die *E*-Lombarde auf fol. 22v, deren Haarstriche oben und unten direkt in die Wortzwischenräume verlaufen oder auch die periphere Annäherung zwischen Lombarde und Text auf fol. 31v.

⁶²⁵ Fol. 33v (5. Lage).

⁶²⁶ Fol. 35v (5. Lage).

fort und findet sich erneut in der zehnten Lage.⁶²⁷ Die Variation der Gliederungselemente ist im Vergleich mit den übrigen Lagen der Hs. D jedoch einzigartig: Neben der sechszeiligen Fleuronné-Initiale und den zehn zweizeiligen Lombarden kommen eine dreizeilige und eine einzeilige Lombarde zum Einsatz. Grundsätzlich bemühen sich die Produzierenden auch in der dritten Lage um eine gleichmäßige Höhe der Lombarden. Während sich in der ersten Lage (fol. 7r) noch deutlich ein Konflikt zwischen dem Initialraum, der Verseinrückung und der Lombarde zeigt,⁶²⁸ reagieren die Produzierenden auf fol. 20v souverän mit dem Eintrag einer einzeiligen Lombarde in den einzeiligen Raum. Das Vorgehen berücksichtigt die vorfindlichen Darstellungen: In der dritten Lage weicht die Höhe der Lombarden auf dem Doppelblatt in der Lagenmitte (fol. 20v/21r)⁶²⁹ ab (vgl. Abb. 8).

Auf dem Doppelblatt sind ebenso zwei Bilder eingetragen (fol. 20v, 21v) und zwar jeweils in der oberen Hälfte des Schriftraums. Der Befund zur Bildanlage legt die Vermutung nahe, dass die Zeichnungen den Schreibenden bereits vorgelegen haben müssen. So stellt sich die Frage, ob die Lombarden vor oder etwa zeitgleich mit den Bildern angelegt wurden oder erst nach der Niederschrift in die Freiräume des Textes eingetragen wurden. Denn hätte ein Eintrag vor der Niederschrift des Textes nicht eine zweizeilige Lombarde bewirken müssen?



Abb. 8: fol. 20v/21r

Der Abschnitt zwischen der einzeiligen und der dreizeiligen Lombarde weist 26 Verse auf, die im Vergleich mit den jüngeren Überlieferungszeugen C und A deutlich kürzer ausfallen.⁶³⁰ Möglicherweise wurde die Hs. D anhand einer ausführlicheren Vorlage geplant, und die Bearbeitung oder Kürzung des

Textes konnte nur annäherungsweise auf den Schriftspiegel umgelegt werden. Als die

⁶²⁷ Durchschnittlich beläuft sich die Anzahl der gliedernden Elemente in einer Lage auf zehn Lombarden. Im Detail: 1., 4. und 11. Lage mit jeweils 9 farbigen Lombarden; 2., 3. und 10. Lage mit 13 Lombarden; 5. und 9. Lage mit 10 Lombarden; 6. und 7. Lage mit 11 Lombarden; 8. Lage mit 8 und die unvollständige 12. Lage mit 4 farbigen abgesetzten Lombarden.

⁶²⁸ In der ersten Lage erfolgt scheinbar die Festlegung auf zweizeilige Lombarden zur Gliederung des Erzähltextes sowie die Hervorhebung von dessen Beginn nach dem Prolog durch eine vierzeilige Lombarde auf fol. 5v; zudem wurde eine zweizeilige Lombarde vor einem einzeiligen Raum eingetragen.

⁶²⁹ Auch auf dem mittigen Doppelblatt in der vierten und der achten Lage kommen einzeilige Lombarden zum Einsatz, in der achten Lage sogar eine dreizeilige mit vorangehender Leerzeile.

⁶³⁰ Nach Wesles Zählung übermittelt die Hs. D hier 26 Verse, die Hs. A 33 Verse und das Fragment C sogar 39 Verse: vgl. Wesle 1927, 56f.

schreibende Person kurz vor dem Ende des Schriftraums auf fol. 20v den Beginn eines neuen Sinnabschnitts berücksichtigen musste und den (umfänglicheren?) vorliegenden Text sowie das Bild auf fol. 21v einsehen konnte, realisierte sie möglicherweise das Missverhältnis zwischen dem zur Verfügung stehenden Platz und dem unterzubringenden Text. Demzufolge entschied sie kurzerhand, dass der Absatz wegen Platzmangel nicht auf der neuen Seite beginnen konnte, da ein zweizeiliger Freiraum nicht mit dem vorliegenden Textumfang zu vereinbaren war. Als im Verlauf der Abschrift Kürzungen vorgenommen wurden, war der Platz doch mehr als ausreichend. Doch die Abschrift war bereits fortgeschritten, und so ergab sich auf fol. 21r zwischen zwei Absätzen eine Leerzeile vor der dreizeiligen Lombarden. Unter Umständen handelt es sich bei dem eingezeichneten Gesicht im Binnenfeld der Lombarde auch um eine Reaktion auf die unerwünschte Abweichung vom Gliederungsprinzip. Damit wären inhaltliche Gründe für die Höhe der Lombarde hinfällig und die Einzeichnung ein Kommentar zur Fehlkalkulation. Die Interpretation wird gestützt durch den mürrischen Ausdruck des Gesichts.

Zweimal ist jeweils eine Zeile unbeschrieben geblieben (fol. 21r, 61r). Darin sieht Ziegeler eine bewusste optische Absetzung zur Betonung inhaltlich bedeutsamer Stellen.⁶³¹ Für die Leerzeile fol. 61r (8. Lage) hat Ziegeler darauf aufmerksam gemacht, dass die optische Absetzung durch die Leerzeile im Zusammenhang mit einer typologischen Deutung zum Anbruch einer neuen Zeit gesehen werden kann.⁶³² Zugleich ist aber die Unvollständigkeit des Verses zu beklagen, so dass die Leerzeile ebenso das Ergebnis einer abweichenden oder ungenügenden Vorlage sein könnte.⁶³³ Dies trifft nicht auf das Ende des Absatzes fol. 21r zu: Zwar weicht die Fassung D deutlich von C und A ab, doch wirkt der Absatz sinnvoll und logisch abgeschlossen, so dass hier eine bewusste Bearbeitung naheliegt.⁶³⁴ Jedoch kann auch für fol. 21 eine inhaltliche Begründung für die dreizeilige Lombarde angeboten werden. Die Erzählung überspringt eine Zeitspanne von drei Jahren – zwischen Marias Geburt und ihrer Darbringung im Tempel – und der Fokus wechselt von Marias Eltern Anna und Joachim zu Maria selbst, die hier erstmalig als Protagonistin in Erscheinung tritt, was zugleich durch die Majuskelschreibung *MARIA* in Zeile

⁶³¹ Ziegeler 2017, 118.

⁶³² Vgl. Ziegeler 2017, 133-137.

⁶³³ Fol. 61r, Z. 14-17: *sie brahten in sinem worte: grozze guldine sule. v̄ geladen mule: v̄ wagene also veste: die daz gesmide beste.* (Sie [die Zinseintreiber] brachten auf sein [des Kaisers Augustus] Geheiß goldene Säulen und beladene Maultiere und große Wagen mit dem besten Geschmeide.) – Vgl. dazu die abweichenden und ausführlicheren Verse in C und A; Wesle 1927, 180f. – Ein unvollständiger Vers findet sich in Hs. D fol. 57r, Z. 4, hier bricht der Text tatsächlich unvermittelt (und ohne Punkt!) ab. So auch die Angabe bei Wesle 1927, 167.

⁶³⁴ Fol. 21r, Z. 13-15: *des loben wir den heilant. der da herberge vant. in dem sunne schine. daz ist div muter sine.* (Daher loben wir den Herrn, der im Glanz der Sonne seine Herberge fand: das bezeichnet seine Mutter.) Vgl. die abweichenden Varianten in A und C mit etwa zwanzig zusätzlichen Versen, in denen Marias Rolle als Erlöserin und ihre Keuschheit wiederholt betont wird (vgl. Wesle 1927, 56f.).

20 (fol. 21r) unterstützt wird.⁶³⁵ Somit kann die Freilassung der oberen Zeile zu Beginn der dreizeiligen Lombarde auch als Hervorhebung angesehen werden, die den Beginn eines neuen Sinnabschnitts ankündigt.

Die einzeilige Lombarde auf fol. 20v erweist sich als notwendige Reaktion im Zusammenhang mit der Gliederungsabsicht. Möglichweise ist die Reduktion das Ergebnis einer vorausschauenden Planung der Seiten im Hinblick auf den zusätzlich benötigten Raum für die dreizeilige Lombarde auf fol. 21r und die Zeichnung auf fol. 21v. Wäre die Gliederungsprämisse des zweizeiligen Raums an dieser Stelle eingehalten worden, hätte es unweigerlich einen optischen wie redaktionellen Konflikt gegeben: Zum einen wären zwei unterschiedliche große Initialen auf einem Blatt angelegt worden; zum anderen hätte der Raum für den Eintrag von 26 Versen auf 15 Zeilen nicht ausgereicht.

Anzunehmen ist eine intensive redaktionelle Planung, die auch die Anlage unterschiedlich hoher Lombarden berücksichtigt. Insbesondere am Beispiel der insgesamt drei einzeiligen Lombarden in der Hs. D, von denen wenigstens eine abschließend eingefügt wurde,⁶³⁶ werden die nicht regelhaft festgelegten Darstellungsvorgänge anschaulich. Wird die Höhe der Lombarde dennoch als eine produktionstechnisch notwendige Reaktion auf eine bestehende Bildanlage aufgefasst, so impliziert dies im Zusammenhang mit dem Doppelblatt fol. 20v/21r, dass zunächst das Bild, dann der Text und abschließend die Lombarden eingefügt wurden. Die zweizeiligen Spatien der Lombarden waren für die schreibende Person der dritten Lage offenbar noch keine gliederungsspezifische Selbstverständlichkeit und lösten möglicherweise ein ästhetisches Unbehagen aus, was fortan zur Einziehung von Versenden führte. Der Beginn eines neuen Absatzes sollte deutlich durch eine zweizeilige Initiale eingeleitet werden: sofern nicht anders möglich eben durch die Einziehung des vorherigen Abschnittsendes.

Damit wird auch der einzeilige Freiraum zu einer bemerkenswerten Seltenheit innerhalb der Gliederung der Hs. D.⁶³⁷ Die Produzierenden finden zu zwei Lösungen, um zukünftig Leerzeilen oder zu kleine Spatien abzuwenden. Zum einen werden längere Versüberhänge eines endenden Absatzes links eingerückt, um den zweizeiligen Raum für eine Lombarde zu erhalten: ein Konzept, das insbesondere in der vierten Lage zur Anwendung kommt und damit im Anschluss an jene Blätter, die die Produzierenden erstmals mit dem Problem konfrontieren.⁶³⁸

⁶³⁵ Bedeutsam ist die Stelle überdies wegen des geschilderten Rituals, das den (adeligen) Leserinnen und/oder Lesern aus eigener Erfahrung bekannt gewesen sein dürfte.

⁶³⁶ Vgl. fol. 60r; dazu Ziegeler 2017, 126. Weitere einzeilige Lombarden finden sich auf fol. 20v und 28r.

⁶³⁷ Weitere einzeilige Lombarden entstehen stets aus einer Notwendigkeit, auf Bildräume oder Bildobjekte Rücksicht zu nehmen.

⁶³⁸ Fol. 24r (3. Lage); 25r, 28v, 30r, 31v (4. Lage); 47r (6. Lage); 67r, 72v (9. Lage); 73r, 74r (10. Lage) und 83v, 86r (11. Lage).

Zum anderen, und dies steht eher im Zusammenhang mit der Organisation von Bildern und Lombarden, setzt sich mit der achten Lage eine Anlagetyp für die Bild-Textseiten durch, bei dem die Bilder nicht mehr bündig, sondern mit einem Abstand von zwei Zeilen zur oberen und unteren Schriftspiegelbegrenzung angelegt werden.⁶³⁹ Aufgrund dieser zweizeiligen Freilassungen zum oberen oder unteren Schriftspiegel konnten grundsätzlich zweizeilige Spatien für die Lombarden vorgehalten werden. Ob die zweizeiligen Spatien tatsächlich noch im Sinne der Weiterentwicklung der Gliederung zu sehen sind, ist allerdings fraglich. Unzweifelhaft erscheint hingegen die Konsequenz, dass mögliche Gliederungselemente stets in der *richtigen* Höhe eingefügt werden konnten.

In diesem Zusammenhang ist auf eine auffällige Einrückung des Textes hinter einer Lombarde auf fol. 24r aufmerksam zu machen. Hier ist zum ersten Mal (Z. 18) ein Versüberhang aus dem vorherigen Absatz hinter eine Lombarde gerückt (Abb. 9). In Zeile 19, der zweiten eingerückten Zeile mit dem der Lombarde zugeordneten Text, ist eine Verschiebung auszumachen, die den Versanfang merklich an die Lombarde heranrückt und damit zum Ausdruck bringt, dass die Schreibenden auf das neuartige Verfahren reagieren. Keine der nachfolgenden Verszeilen nach *D*-Lombarden weist eine derartige Annäherung auf, und es sind auch keine weiteren Abweichungen im Anschluss an Initialräume zu erkennen, bei denen die horizontale

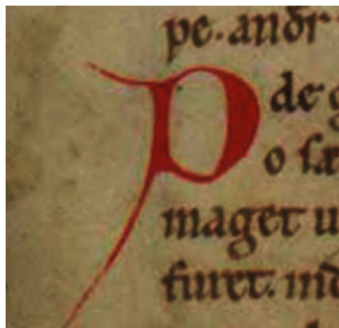


Abb. 9: fol. 27r (Ausschnitt)

Ausrichtung des Textes aufgeben wird.⁶⁴⁰

Deutlich für eine Anlage der Lombarden vor der Niederschrift des Textes spricht der Duktus der Schrift auf fol. 18v. Dort, wie auf der gegenüberliegenden Seite fol. 19r oben, sind jeweils zwei Lombarden eingetragen, die zwar keine Überschneidungen mit dem Text aufweisen, dennoch aber den Umstand spiegeln, dass ihre Eintragung vollends an dieser Stelle geplant war. Die Schrift auf fol 18v wirkt besonders in den Zeilen 22 und 23 gedrängt, und der oder die Schreibende bemüht sich zum Ende des Schriftraums, möglichst viele Buchstaben und Wörter unterzubringen, um einen Versüberhang auf dem folgenden Blatt zu vermeiden. Es ist jedoch kaum vorstellbar, dass eine schreibende Person ihren Schreibduktus ohne Grund verändert. In diesem Fall könnte der Grund in der Notwendigkeit bestanden haben, eine eingezeichnete Lombarde oder den Freiraum für diese zu berücksichtigen, und die Eintragung auch vorausblickend mit der Federzeichnung auf fol. 19v abzustimmen. Möglicherweise musste der

⁶³⁹ Vgl. TABLAG, S. 245ff.

⁶⁴⁰ Dass es sich keinesfalls um eine der üblichen Abweichungen handelt, zeigt eine Durchsicht der gesamten Handschrift, in der grundsätzlich die Ausrichtung der Textzeilen nach einer Lombarde oder Initiale sehr präzise erscheint.

Textabschnitt bereits auf fol. 18v unter Berücksichtigung weiterer einzutragender Textabschnitte auf fol. 19r sowie der Bildanlage auf fol. 19v in den zur Verfügung stehenden Schriftraum eingepasst werden.

Eine abschließende Beobachtung ist hinzuzufügen: Die Fadenausläufer der Z-Lombarde auf fol. 29r sind nicht mit der üblichen roten Farbe ausgeführt, sondern mit der braunen Farbe des Textes oder der Korrektur. Ob die Verzierung auf die schreibende oder die korrigierende Person zurückzuführen ist, wäre in diesem Zusammenhang zwar von besonderem Interesse, doch liegt möglicherweise auch hier eine Kommentierung der neuartigen Lombarde vor, wie sie bereits auf fol. 13r oder 21r festgestellt werden konnte.⁶⁴¹

Die Bilder

Die Federzeichnungen in den Lagen drei bis einschließlich sieben zeugen vom erheblichen Darstellungsaufwand, der bei der Anlage von Bildobjekten und insbesondere der Rahmung bzw. der Verschachtelung des Bildraums betrieben wurde. Deutlich wird dies in zahlreichen Zeichnungen, in denen das an der Blindritzung orientierte Gitternetz aus roten (gelegentlich auch braunen) Linien durch die unvollständig deckende Ausmalung dringt.⁶⁴² Die Linien führen vor Augen, dass die rahmenden Felder keineswegs als eine nur äußere und abschließende Begrenzung angesehen wurden, sondern dass sie von Beginn an auch eine wesentliche Rolle für die produktionstechnischen Abläufe spielen und Einfluss auf die Bildanlage haben. In zahlreichen Bildern – außer in der sechsten Lage – finden sich darüber hinaus mehrfach übereinander verlaufende rote oder dunkelbraune Linien.⁶⁴³ Der mehrschichtige und dicke Farbauftrag erschwert die Einschätzung der Arbeitsabläufe erheblich. Warum diese zusätzlichen und vermutlich nachträglichen Übermalungen überhaupt vorgenommen wurden, erklärt sich allenfalls aus der Tätigkeit der ausführenden Person, deren Aufgabe wohl auch darin bestand, hier und da auszubessern. Gelegentlich zeigt sich, dass die Arbeit erst nach dem Eintrag des Textes ausgeführt wurde und das rote Rahmenfeld bereits vorher festgelegt war.⁶⁴⁴

⁶⁴¹ Es handelt sich um die Majuskel Z, die hier zum ersten Mal einen Sinnabschnitt eröffnet. Die Einzeichnung des Fadenausläufers an der oberen Diagonale des Buchstabenkörpers sorgt für ein ausgewogeneres Erscheinungsbild.
⁶⁴² Besonders gut erkennbar ist die Binnenrahmung auf fol. 18r, 19v, 20v, 34r. Auf fol. 56r verlaufen eine rote und eine braune Linie durch das Spruchband, das Spuren einer späteren Nachzeichnung aufweist. Die vorzeichnende Person muss hier zuerst die Rahmungen eingezeichnet haben und verzichtete darauf, die Unterbrechung des Bandes zu korrigieren.

⁶⁴³ In einigen Zeichnungen wurden nicht auf allen Linien der Bildbegrenzung mehrfache Nachzeichnungen in unterschiedlichen Farben vorgenommen, wie z. B. fol. 21v, 24v (3. Lage); 27r, 28r, 29v, 31r, 31v (4. Lage); 34r, 36r, 37v, 39v, 40v (5. Lage) sowie 51v, 53r, 54r und 55r (7. Lage).

⁶⁴⁴ Besonders deutlich dort, wo die nachzeichnende Person Ausbesserungen an Füßen oder anderen bildraumübertagenden Objekten vornahm (wie fol. 27r, 31r, 39v und 54r); weiterhin an den g-Bögen oder anderen Buchstabenschäften: fol. 17r, 31v, 37v, 47r und 51v.

Von den insgesamt 30 Bildern in den Lagen drei bis sieben weisen 22 Überschneidungen mit dem Text auf und bieten damit potentiell eine Möglichkeit, die Reihenfolge der Produktionsschritte zu rekonstruieren.⁶⁴⁵ Augenscheinlich lässt sich für 16 Zeichnungen – verstärkt in der fünften und siebten – belegen, dass sie zum Zeitpunkt des Texteintrages bereits eingezeichnet waren.⁶⁴⁶ Umgekehrt legt der optische Befund für sechs Zeichnungen nahe, dass der Text bereits eingetragen war.⁶⁴⁷ Des Weiteren weisen acht Zeichnungen keine oder allenfalls so minimale Überschneidungen mit dem Text auf, dass ein eindeutiger Befund ausgeschlossen ist.⁶⁴⁸

Die Erhebungen bestätigen zum einen Ziegeler's ambivalente Einschätzung einer frühzeitigen Planung der Bildanlage, auch wenn einige Zeichnungen möglicherweise nachträglich eingefügt wurden.⁶⁴⁹ Die Beobachtungen führen überdies vor Augen, dass die Festlegung des Bildraumes – durch das rote Rahmenfeld – ein primärer wie fundamentaler Schritt innerhalb des Herstellungsprozesses gewesen ist. Die rote Linie scheint jedoch weit mehr als eine Grenze zwischen Text und Bild oder ein bloßer Platzhalter für künftige Produktionsabläufe zu sein. Zusammen mit den zusätzlichen Linien der Binnenrahmung übernimmt sie auch eine konstitutive Funktion für die Organisation der Bildinhalte. Daher ist es schwer vorstellbar, dass die Produzierenden sich erst um die Einziehung einer Linie oder gar des Gitternetzes kümmerten und die Bilder erst nach der Niederschrift des Textes einzeichneten. Die Person, die die roten Linien festlegte, war höchstwahrscheinlich auch für weitere Vorzeichnungen verantwortlich. Dies legen vor allem jene Zeichnungen nahe, in denen die rote Linie nicht nur Begrenzung, sondern essentieller Bestandteil der Bildkomposition ist oder vor Bildobjekten abbricht. Vielfach sind die Bildinhalte derart eng mit der roten Linie verbunden, dass die zeitgleiche Anlage von Rahmungen und Bildobjekten kaum bezweifelt werden kann: sei es das Spruchband, dessen Verlauf statt durchgängig mit brauner Farbe an einer Seite ausschließlich durch die rote Linie begrenzt wird,⁶⁵⁰ oder die zahlreichen Spruchbänder, die über die Rahmung hinauslaufen und eine Absetzung der Linie erforderlich machen;⁶⁵¹ sei es die angelegte

⁶⁴⁵ Fol. 17r, 20v, 24v (3. Lage); 27r, 28r, 29v, 31r, 31v (4. Lage); 34r, 36r, 37v, 38v, 40r, 40v (5. Lage); 42v, 43v, 47r (6. Lage) und 51v, 53r, 54r, 55r, 56r (7. Lage).

⁶⁴⁶ Dies ergibt sich aus den Überschneidungen der roten Linie mit dem Text: so fol. 17r, 20v (3. Lage); 27r, 31r, 31v (4. Lage); 37v, 38v, 40r, 40v (5. Lage); 42v, 47r (6. Lage) sowie 51v, 53r, 54r, 55r und 56r (7. Lage).

⁶⁴⁷ Fol. 24v (3. Lage); 28r, 29v (4. Lage); 34r, 36r (5. Lage) und 43v (6. Lage).

⁶⁴⁸ Fol. 18r, 19v, 21v, 25v, 33r, 39v, 41v und 50v. Jedoch muss für fol. 50v angemerkt werden, dass der Eintrag des Textes unter dem Bild Rücksicht auf Bildobjekte nimmt: vgl. Ziegeler 2017, 127.

⁶⁴⁹ Vgl. Ziegeler 2017, 126.

⁶⁵⁰ Fol. 18r.

⁶⁵¹ Fol. 19v, 27r, 28r, 29v, 31v, 34r, 36r, 37v, 39v, 40r, 40v, 41v, 42v, 50v, 51v, 54r und 55r.

Architektur⁶⁵² oder die Ausgestaltung der Innenräume.⁶⁵³ Mehrfach zeigt sich im Bildzyklus eine derart gelungene Abstimmung der rahmenden Linien mit den angelegten Bildobjekten, dass eine Ausführung in mehreren Arbeitsschritten schwer vorstellbar ist. In einem solchen Fall wäre auch der zeitliche Aufwand deutlich höher gewesen, der für Ausradierung oder Abschabung einer bereits bestehenden Rahmung oder eines Gitternetzes hätte aufgebracht werden müssen.

Die augenscheinliche Tatsache, dass die Vielzahl der roten Linien in den Federzeichnungen vom Text überschrieben wurde, sowie die Mutmaßung über die Organisation der Arbeitsabläufe der Malenden erhellen damit die Darstellungsverfahren, die bei der Produktion von Bild-Text-Seiten entscheidend sind. Die Malenden orientieren sich an der Blindritzung und zeichnen womöglich in Absprache mit der redaktionell tätigen Person sowie mit Rücksicht auf bestehende Gliederungselemente vor der Niederschrift des Textes die Bilder auf die Blätter. Für die aus dem Rahmen fallenden sechs Bilder, die – dem augenscheinlichen Befund nach – in vollständig beschriebene Textseiten eingefügt wurden,⁶⁵⁴ kommt ein produktionstechnisches Detail ins Spiel. Alle diese Zeichnungen weisen an einer oder mehreren Seiten eine zweifarbige Rahmung in den Farben Rot und Braun auf. Offenbar wurden hier nachträgliche Korrekturen an der äußeren Rahmung vorgenommen. Demnach sind die Überschneidungen des Textes durch das Bild nicht als Belege für eine vorgängige Niederschrift aufzufassen, sondern veranschaulichen eher das mehrstufige Darstellungsverfahren. Der materialphilologische Befund legt offen, wie flexibel die Produktion gehandhabt wurde, und irritiert das Postulat kontinuierlicher und geregelter Abläufe.⁶⁵⁵ Schließlich entsteht der Eindruck einer äußerst gut organisierten und engagierten Produktionsgemeinschaft und deren Zusammenwirken bei gelegentlichen Modifikationen der Darstellungsverfahren.

2.5.4 Die achte bis zwölfte Lage (fol. 57r – fol. 91v)

Die Initialgliederung

Bei der Anlage der gliedernden Elemente in den Lagen acht bis einschließlich zwölf scheint das Augenmerk der Produzierenden verstärkt auf der Vermeidung von Überschneidungen der Lombarden mit dem Text oder den Bildern zu liegen. Von den insgesamt 44 Lombarden weisen

⁶⁵² Fol. 20v, 24v, 25v, 33r, 42v, 43v, 47r und 55r.

⁶⁵³ Fol. 29v und 39v.

⁶⁵⁴ S. o., Anm. 649.

⁶⁵⁵ Sowohl Radaj 2001, 13, als auch Henkel 2000, 31ff., proklamieren eine Fertigung der Handschrift, bei der zuerst der Text und im Anschluss die Bilder eingetragen wurden. Grundsätzlich dazu äußert sich Jakobi-Mirwald 2004, 132: „Mittelalterliche Codices werden immer erst geschrieben und dann gegebenenfalls mit Zeichnungen oder Deckfarbenmalerei illuminiert.“

25 keine Überlappungen auf,⁶⁵⁶ für elf lässt sich augenscheinlich ein nachträglicher Eintrag postulieren,⁶⁵⁷ und in drei Fällen sind die Farbschichten nicht hinreichend gut zu differenzieren,⁶⁵⁸ so dass eine Einschätzung durch das bloße Auge nicht möglich ist. Drei Lombarden sind hingegen möglicherweise vor der Eintragung des Textes eingezeichnet worden.

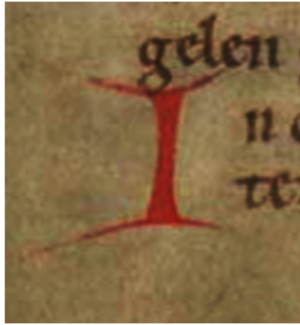


Abb. 10: fol. 73r (Ausschnitt)

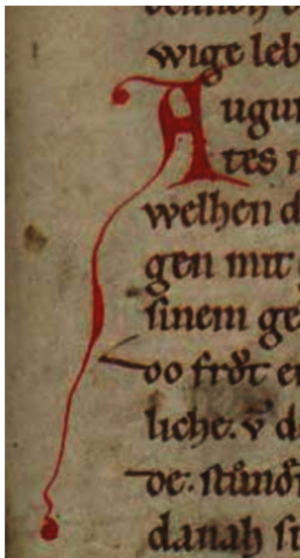


Abb. 11: fol. 76r
(Ausschnitt)

Es handelt sich um die zweite Lombarde auf fol. 73r, Z. 22-23, sowie um jene auf fol. 76r und fol. 78v. Die Lombarden auf fol. 73r sowie fol. 76r befinden sich auf der recto-Seite des äußeren sowie inneren Doppelblatts der zehnten Lage (Abb. 10 und 11). Sollte die Einzeichnung tatsächlich vor dem Texteintrag erfolgt sein, so ist angesichts der Verteilung der Lombarden innerhalb der Lage eine organisierende oder erinnernde Funktion für die Produzierenden indiziert. Die frühzeitige Einfügung erleichterte möglicherweise den Malenden und Schreibenden die Einschätzung des zur Verfügung stehenden Raums für Text und Bilder. Die Lombarde auf fol. 73r eröffnet den Textabschnitt, der die sieben Wunderzeichen Christi einleitet, die Lombarde fol. 76r einen Abschnitt, der in ausführlicher Weise von den politischen Ereignissen nach der Verkündung des Weltfriedens durch Augustus berichtet. Die frühzeitige Anlage der Lombarden könnte demnach als praktische Hilfestellung für die Produzierenden angesehen werden und der koordinierenden Person zugleich die Einschätzung zwischen dem notwendigen Beschreibstoff sowie dem unterzubringenden Rezeptionsangeboten erleichtert haben. Obwohl ein derartiges Vorgehen nicht in den übrigen Lagen nachgewiesen werden kann, erscheint es als Leistung der redaktionell

betreuenden Person durchaus sinnvoll und wahrscheinlich. Dass die finale Betreuung zum Ende des Werks vernachlässigt wurde, legen die für die Lombarden freigehaltenen Spatien auf fol. 82v und fol. 83v nahe. Ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang, dass die Einzeichnung auf fol. 84r fortgesetzt wird und dass auf den (vermeintlichen!) Doppelblättern (fol. 83/86 sowie fol. 82/87) weitere Lombarden eingetragen wurden. Warum die ausführende Person also nicht gleichermaßen auf den verso- und recto-Seiten des Doppelblattes tätig wurde, erscheint nur

⁶⁵⁶ Fol. 57r, 61r, 62r, 64v, 65r, 66v, 69v, 70v, 71r, 71v, 72v, 73r, 74v, 75v, 76v, 77v, 79r, 81v, 86r, 86v, 87v, 88v, 91r und 91v.

⁶⁵⁷ Fol. 57v, 59r, 60r, 63r, 65v, 74r, 78v, 80v, 84r, 89v und 90v.

⁶⁵⁸ Fol. 67r, 67v und 80r.

dadurch erklärbar, dass die Blätter 82 und 83 ursprünglich zu einem Doppelblatt gehörten, das aus unerfindlichen Gründen bei der Einzeichnung der Lombarden vernachlässigt wurde.⁶⁵⁹ Der hier indirekt vermerkten Ungewissheit bezüglich der Zusammensetzung der Lagen ist jedoch eine andere Beobachtung entgegenzusetzen: Unregelmäßigkeiten – wie die Höhe von Lombarden – sind insbesondere an den vermutlich inneren Doppelblättern einer Lage festzustellen,⁶⁶⁰ die als Resultate von Planungsungenauigkeiten aufzufassen sind. Ob die gegenwärtige Zusammensetzung der Lagen auch die ursprüngliche Anordnung spiegelt, bleibt hierbei ebenso fraglich wie die vorliegende Arbeit die Antwort auf diese Frage schuldig bleiben muss.

Die Bilder

Der Befund für die 43 Federzeichnungen von fol. 57r bis einschließlich fol. 90r trägt nun ergänzende Hinweise zur Abfolge der Darstellungsverfahren bei und lässt sich kurz zusammenfassen. Zunächst ist es für 28 der 43 Zeichnungen unmöglich, Aussagen zu treffen. In sechs Fällen werden weder die rahmenden Linien noch andere Bildobjekte vom Text überschritten,⁶⁶¹ und in sieben Fällen sind die Überlagerungen so marginal, dass eine sichere Aussage unzulässig ist.⁶⁶² In 15 Bildern werden die Rahmenbalken vollständig von der abschließenden Ausmalung überdeckt, besonders weitschweifig in den Bildern der neunten und zehnten Lage.⁶⁶³ Unter diesen Bildern finden sich auch zahlreiche Beispiele, in denen die Rahmenlinien mehrfach und mehrfarbig gezogen wurden.⁶⁶⁴ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem der zeitweilige Wechsel der Rahmenlinienfarbe von rot zu braun. Sofern unter den Ausmalungen noch erkennbar, sind die roten Linien nicht um alle Bilder gezogen, sondern gelegentlich nur an drei oder weniger Seiten, bisweilen auch vollständig in brauner Farbe, verstärkt ab der 9. Lage.⁶⁶⁵ Die ausmalende Person war offenbar angehalten,

⁶⁵⁹ Die von Wolf 2010, 326-332, für zahlreiche volkssprachige Handschriften belegte Strategie, dass die Produzierenden zum Ende der Herstellung vielfach Auslassungen von Bildern oder mangelnde Textbetreuung einplanen, um beispielsweise weniger geschulte Rezipierende durch eine anfängliche, aber nachlassende Pracht zu täuschen, kann für die Hs. D nicht angenommen werden.

⁶⁶⁰ So erfolgt die Anbringung von einer einzeiligen und einer dreizeiligen Lombarde in der 3. Lage auf fol. 20/21, in der 4. Lage auf fol. 28/29 sowie auf fol. 60/61 in der 8. Lage und damit jeweils auf den vermutlich inneren Doppelblättern der Lage. Dem entgegen steht die dreizeilige Lombarde auf dem zweiten Doppelblatt der 4. Lage, fol. 31v, sowie jene auf dem ersten Doppelblatt der 5. Lage, fol. 33r: vgl. TAB LAG, S. 245ff.

⁶⁶¹ Fol. 60v (8. Lage); 70r (9. Lage); 74r (10. Lage); 85r (11. Lage) und 90r (12. Lage).

⁶⁶² Fol. 58r und 64r (8. Lage); 77r und 79v (10. Lage); 81r, 82v und 83v (11. Lage) sowie 89v (12. Lage).

⁶⁶³ Fol. 64v (8. Lage); 66r, 67r, 68r, 68v, 69r; 69v (9. Lage); 73v, 75r, 75v, 78r, 79r; 80v (10. Lage) sowie 83r und 86r (11. Lage).

⁶⁶⁴ Fol. 67r, 68r, 68v, 69r, 69v, 72r (9. Lage) und 73v, 74r, 75r, 75v, 76v, 77r, 78r, 79r, 79v, 80v (10. Lage).

⁶⁶⁵ Die linke Rahmung fol. 66r (9. Lage) ist offensichtlich mit Braun vorgezeichnet worden, die rechte mit Rot, in umgekehrter Weise erfolgte der Farbauftrag für die Zeichnung fol. 90r (12. Lage). Eine einseitige braune Rahmenlinie weist fol. 68r (9. Lage) auf der linken Seite auf, während die Zeichnung unten und rechts von einer roten Linie begrenzt wird. Den links- und rechtsseitigen sowie oberen Abschluss von fol. 68v (9. Lage) und 78r

eine Nachzeichnung der Außenlinien in Vorbereitung ihrer eigentlichen Tätigkeit vorzunehmen, oder bevorzugte dieses Vorgehen.

Die farblichen Veränderungen können aber auch ein Indiz für einen Wechsel der Produzierenden oder für Komplikationen bei der Bereitstellung der Produktionsmittel bilden. Letztlich bleibt die Erkenntnis, dass die Übermalung der dünnen, roten Linie die Erhebung zu den Produktionsabläufen erheblich beeinträchtigt und dass ihre subtile ästhetische und produktionstechnische Funktion für die ausmalende Person von geringer Bedeutung ist. In nur einem Fall (fol. 57r) scheinen die Oberschäfte über der roten Linie zu liegen (Abb. 12).



Abb. 12: fol. 57r (Ausschnitt)

Außerdem scheint der *d*-Schäft zu Beginn des Absatzes deutlich an der Rahmung ausgerichtet zu sein. Es handelt sich um das erste Blatt der achten Lage, und damit bricht zu diesem Zeitpunkt auch ein Produktionsverlauf ab, der immerhin für einige Blätter früherer Lagen als verbindlich nachgewiesen werden konnte.

In der achten bis zwölften Lage hingegen verläuft augenscheinlich die rote Linie in elf Federzeichnungen über den Text.⁶⁶⁶ Eine nachträgliche Rahmung oder die Anlage eines roten Rahmens mit Rücksicht auf den eingetragenen Text ist wahrscheinlich.⁶⁶⁷ Es stellt sich jedoch die Frage, warum die zeichnende Person nicht durchgängig eine Absetzung vor dem Text ins Auge fasste, wie auf einigen Blättern realisiert.⁶⁶⁸ Sofern dieser optische Befund die Abfolge der Produktion überhaupt veranschaulichen kann, muss auch an die Beobachtung erinnert werden, dass die Anlage der Bildinhalte konstitutiv mit der Rahmung verbunden ist und die äußere Linie vielfach zum Spruchband gehört oder Teil der architektonischen Einzelheiten ist. So muss abschließend vermutet werden, dass die Produktionsabläufe ab der achten Lage mit der Niederschrift des Textes begonnen haben, wobei tatsächlich die Räume für die Bilder ausgespart wurden. Eventuell waren die Produzierenden zu diesem Zeitpunkt aber bereits zügig

(10. Lage) bilden jeweils braune Linien. Ein unregelmäßiger Farbeinsatz zeigt sich auf fol. 74r, 75r, 75v, 77r und 79r (10. Lage). Vollständig von einer braunen Linie umlaufen zeigen sich die Zeichnungen auf fol. 87r, 88r (11. Lage); 89r und 89v (12. Lage).

⁶⁶⁶ Fol. 59r, 60r, 61v, 63r und 63v (8. Lage); 71r (9. Lage); 76v (10. Lage), 82r, 85v, 87r und 88r (11. Lage).

⁶⁶⁷ Besonders gut zu erkennen an den roten oder braunen Linien, die über die Buchstabenschäfte oder -bögen verlaufen.

⁶⁶⁸ Vgl. die *g*-Bögen, vor denen der Verlauf des Spruchbandes abgesetzt wurde (fol. 60r, 63v, 71r, 76v) oder die Wölbung des Turmfensters, die auf den *g*-Bogen Rücksicht zu nehmen scheint (fol. 89r).

und versiert mit dem Eintrag des Textes beschäftigt, oder die Malenden haben bewusst darauf geachtet, die Bilder nicht zu weit über die obere und untere begrenzende Blindritzung anzulegen. Präzisere Aussagen über die Reihenfolge der Produktionsabläufe werden jedoch bis auf Weiteres durch die abschließenden Ausmalungen verhindert.

Der folgende Analyseteil widmet sich den bildlichen Neuerungen und wird eröffnet von einer methodischen Revision und Diskussion der bisher eingenommenen bildanthropologischen Perspektiven auf mittelalterliche Bilderhandschriften.

3 Repräsentation

3.1 Wider die Semiotik oder: die Abkehr vom Diktat des Diskursiven

Die medienanthropologische Untersuchung einer bebilderten volkssprachigen Handschrift steht zunächst vor der Herausforderung, wissenschaftshistorische wie interdisziplinäre Hürden zu überwinden. Nachdem nun die materialphilologischen Gegebenheiten erhellt werden konnten, rücken die medialen Vorgänge in den Fokus.⁶⁶⁹ Vorab muss darauf hingewiesen werden, dass sich die vorliegende Untersuchung peripher zum Feld der Text-Bild-Untersuchungen positioniert,⁶⁷⁰ das durch seine notorische Privilegierung des Diskursiven oder aufgrund eines ubiquitären Bildbegriffs bemüht ist, entweder die visuelle Dominanz des Bildes einer semiotischen Zähmung zu unterziehen⁶⁷¹ oder materiale Bilder als marginale Gegebenheiten imaginierter Vorstellungswelten zu begreifen.⁶⁷²

Die mediävistische Germanistik nähert sich der Komplexität von Text-Bild-Konstellationen von zwei Seiten, wie Manuwald zusammenfasst: Zum einen untersucht sie „Gegenüberstellungen [...] von Bild und Sprache als mediale[.] Ausgangsformen“, zum

⁶⁶⁹ Bereits 1989 plädiert Nichols 1989, 11-15, für eine differenziertere Berücksichtigung der unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi von Texten und Bildern, insbesondere bei der Untersuchung von bebilderten Kodizes. – Wie das Vorgehen praktisch umgesetzt werden kann, geht aus seinem Aufsatz allerdings nicht hervor.

⁶⁷⁰ In den vergangenen Jahren sind zahlreiche Text-Bild-Monographien entstanden, die als Untersuchungen einzelner Handschriften weitreichende Einsichten in die Manuskriptkultur bieten und die der vorliegenden Arbeit in unterschiedlichem Umfang als Vergleichsbasis nützlich sind. Besonders hervorgehoben sei die Studie von Manuwald, die einen umfassenden Forschungsüberblick zur Text-Bild-Forschung gibt: Manuwald 2008b, 20-24. – Das fortdauernde Interesse an Text-Bild-Beziehungen spiegelt sich des Weiteren im Programm von Tagungen: exemplarisch Drittenbass/Schnyder 2010 und Schindler/Meyer 2015.

⁶⁷¹ Exemplarisch Wenzels Beschreibung der Beziehung zwischen Text und Bild als eine „wechselseitige[.] Semiosis, die beide Bereiche durchdringt“, besteht (Wenzel/Jäger 2006, 9), aber auch Manuwald 2008b, 24-30.

⁶⁷² Exemplarisch die Untersuchung von Bendheim 2017, die den Einfluss materialer Bilder auf die Entstehung mentaler Bilder betont, in ihren wahrnehmungsästhetischen Überlegungen die Differenzen beider medialer Erscheinungsformen aber vernachlässigt: vgl. Bendheim 2017, 61. Als Begründung gilt der Zusammenfall mentaler wie materialer Bilder im mittelalterlichen Bildbegriff: „Die dadurch für das Mittelalter entstehende doppelte Bildlichkeit setzt die ‚Vereinheitlichung alles Bildlichen‘ voraus, die eine klare terminologische Abgrenzung unterschiedlicher Bildtypen weder notwendig noch wünschenswert macht“ (Bendheim 2017, 65, zit. hier Koch 2014, 28).

anderen unternimmt sie „die Analyse des Verhältnisses von konkreten Texten zu konkreten Bildern“. ⁶⁷³ Auch wenn diese Vorgehensweisen eine umsichtige Rekonstruktion der medienspezifischen Besonderheiten nahelegen, überbrücken die einzelnen Arbeiten die mediale Differenz⁶⁷⁴ zwischen Text und Bild zumeist durch semiotische Operationen.⁶⁷⁵ Zwar können Text-Bild-Untersuchungen ihren Ausgang kaum anders als in der sprachlichen Vermittlung nehmen, doch schränkt die Korrelation zwischen Text und Bild auf Grundlage der textuellen Gegebenheiten die ästhetische Erfahrung der bildlichen Präsenz ein.⁶⁷⁶ Gleiches gilt für das umgekehrte Verfahren, bei dem die bildliche Anschauung durch den Bezug zur textlichen Vermittlungen erörtert wird.⁶⁷⁷ Im Hinblick auf die „Diktate des Diskursiven“⁶⁷⁸ kann zugespitzt behauptet werden, dass Bildbeschreibungen die sinnliche Wahrnehmung von Bildern unterminieren. In der mediävistischen Text-Bild-Forschung weist der Untersuchungshorizont die Tendenz auf, die Hornuff für den geisteswissenschaftlichen Diskurs nach dem *linguistic turn* feststellt:

Das Bedürfnis, weniger von ‚den‘ Dingen als vielmehr von ihren sprachlichen Vermittlungen aus zu denken, baute eine Distanz zur Frage nach ‚den‘ Bildern auf. Die diskursive Dominanz sprachlicher Ausdrucks-, Bezeichnungs- und Vermittlungsformen ging einher mit einer Bedeutungssteigerung zeichentheoretischer Deutungsverfahren.⁶⁷⁹

⁶⁷³ Manuwald 2008b, 17. Ausführlich zum „mittlerweile unüberschaubar gewordenen Feld der Text-Bild-Forschung“ und mit allen bis dahin relevanten bibliographischen Angaben ebd., 14-24, hier 16.

⁶⁷⁴ Die mediale Differenz bestimmt diese Arbeit auf der Grundlage der medienphilosophischen Unterscheidung von ästhetischen und diskursiven Medien, die auf Bilder und Texte übertragen wird. Während die besondere Eigenschaft der Bilder im *Zeigen* und nicht im *Sagen* besteht, ist ein wesentliches Charakteristikum von Texten ihre offensichtliche Verbindung mit dem etablierten Ordnungssystem der Schrift und damit eine Steigerung des formal Gegebenen um ein syntaktisches und graphisches System. Dementgegen bewahren ästhetische Medien stets einen unmittelbar wirkenden Überschuss: vgl. dazu Mersch 2002, 189; ausführlicher dazu weiter unten, Kap. 3.1.4. – Anders Wenzel 2009, 186, der in der lesenden oder hörenden Aneignung eine Möglichkeit sieht, dass die „mediale Differenz“ aufgehoben wird, wobei er eine intensive Lektüre meint, die zur „bildhaften Wahrnehmung“ führt.

⁶⁷⁵ Vgl. dazu Manuwald 2008b, 22ff., mit weiterführenden Belegen.

⁶⁷⁶ In Anlehnung an die Begriffe *ästhetische Erfahrung* und *ästhetische Erkenntnis* richtet ich die Aufmerksamkeit auf die Aneignung von sinnlichen, insbesondere bildlichen Wahrnehmungsangeboten. Diese Wahrnehmungsangebote sind die Ergebnisse historischer Verfahrensweisen und charakteristisch für die materialen und medialen Gegebenheiten illustrierter Handschriften. Vgl. zu den Unterschieden zwischen ästhetischer Erkenntnis und ästhetischer Erfahrung Brandstätter 2013, 77-81.

⁶⁷⁷ Selbstverständlich hängt die Erzeugung von Bildern nicht nur von Texten, sondern auch von materiellen (Vor-)Bildern ab, und insbesondere die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern kann kaum anders als in schriftlicher Form erfolgen. Dennoch vermag die sinnliche Wahrnehmung des Bildes nie vollständig in der sprachlichen Formulierung aufzugehen. Dazu Boehm 1996, 13: „Die visuelle Welt des Kunstwerkes läßt sich in den Begriff nicht zureichend übersetzen. Der Wendigkeit und der übersichtsbegabten Schnelligkeit des Auges hinkt die träge Endgültigkeit der Schrift unvermeidlich hinterher.“

⁶⁷⁸ Mersch 2002, 163f.: „Die Diktate des Diskursiven [...] *statuieren zwischen Wahrnehmung und Diskurs ein Entfremdungsverhältnis*. Denn kein Wahrnehmungsakt fügt sich restlos ins Schema seiner diskursiven Zurichtung, vielmehr birgt diese, ausgehend von Schrift und Wiederholung, bereits die Umwandlung *aisthetischer Präsenz* ins *Perfekt* [...]. Insbesondere kommt die Diskursivierung der Wahrnehmung ihrer *Semiotisierung* gleich.“ (Hervorhebung im Original.)

⁶⁷⁹ Hornuff 2012, 51.

Nichtsdestotrotz erweisen sich Text-Bild-Untersuchungen als produktiv und vielseitig: Sie spiegeln die mannigfaltigen „Kombinationsmöglichkeiten von Text und Bild im Mittelalter“⁶⁸⁰ und profitieren dabei vor allem vom Facettenreichtum eines Bildbegriffs, der im Spannungsfeld von (Ab-)Bild und Vorstellung entwickelt ist,⁶⁸¹ auch wenn sie sich dabei in einem Labyrinth der Wahrnehmungserfahrungen bewegen.

3.1.1 Bildanthropologische Wege im Labyrinth der Wahrnehmung

Nach Auffassung von Beat Wyss steht die Wende zum Bild⁶⁸² wissenschaftshistorisch in engem Zusammenhang mit der Technikgeschichte der Fotografie, dem geänderten Bewusstsein für die visuelle Realität des Bildlichen sowie der Skepsis gegenüber dem logozentristischen Denken.⁶⁸³ Zum einen lässt die Entwicklungslinie vom analogen zum digitalen Verfahren der fotografischen Produktion deren Anspruch, Abbilder der Wirklichkeit zu erzeugen, fragwürdig erscheinen und rückt die Möglichkeiten der Manipulation wie der medialen Inszenierung in die wissenschaftliche Aufmerksamkeit.⁶⁸⁴ Zum anderen ebnet phänomenologische wie philosophische Arbeiten den Weg, um die Grenzen sprachlicher und semiotischer Verfahren für den Umgang mit Bildern auszuloten und Fragen nach dem genuine Status sowie der Logik des Bildlichen aufzuwerfen.⁶⁸⁵ Demnach konstituieren sich die Bildwissenschaften⁶⁸⁶ sowohl mit Blick auf die technischen Veränderungen innerhalb der menschlichen Bildpraxis als auch in der Reflexion der spezifischen Bedingungen, unter denen das Bildliche bestimmt und interpretiert werden kann.⁶⁸⁷

⁶⁸⁰ Wenzel 2009, 41. – Wenzel bezieht sich auf die Erscheinungsformen von Textelementen in Bildern (wie Spruchbänder und Tituli), Hybride (wie Initialen) sowie auf Bilder in Texten, die den Text „ausdeuten und umdeuten“ (ebd.).

⁶⁸¹ Vgl. zum erweiterten Bildbegriff in der germanistischen Mediävistik Kap. 3.1.3.

⁶⁸² Als Hauptvertreter gelten mittlerweile William J. Thomas Mitchell und Gottfried Boehm, die Ende der 1990er Jahre den „pictorial turn“ bzw. die „ikonische Wendung“ ausrufen. Vgl. Mitchell 1997, 15-40 sowie Boehm 1995, 11-38.

⁶⁸³ Vgl. Wyss 2014, 7-15 sowie ausführlich dazu ebd. 2006.

⁶⁸⁴ Vgl. Mitchell 1992, 7-57 sowie Dubois 1998, 49ff.

⁶⁸⁵ Exemplarisch Boehms Überlegungen auf Grundlage der philosophischen Arbeiten von Wittgenstein, in denen er die suggerierte Eindeutigkeit der Sprache aufgrund der „ihr innewohnenden Bildpotenz“ anzweifelt, sowie die Arbeiten von Konrad Fiedler und Merleau-Ponty, in deren Denken die sinnliche Wahrnehmung der entscheidende Ausgangspunkt für die Reflexion des Bildlichen ist. Vgl. dazu Boehm 1995, 13-20.

⁶⁸⁶ Grundsätzlich ist Hornuff zuzustimmen, der die Ausbildung einer „halbwegs ernstzunehmenden“ Bildwissenschaft anzweifelt, vgl. Hornuff 2012, 11. Er kritisiert die „Fetischisierung des Bildlichen“ und vor allem einen „bildsemiotischen Ansatz“, der zu einer „labyrinthischen Verunklarung des Problems“ führt. Ebenso hebt er hervor, „dass die Vielfalt der Bilder notwendig einer Divergenz bildwissenschaftlicher Methoden bedarf.“ Vgl. ebd. 2012, 9ff. – Die methodischen Herausforderungen wie die Problematik der ungenügenden Abgrenzung ist den Bildwissenschaften durchaus bekannt, umso mehr gilt „[d]ie Vielfalt von Positionen“ durch „den bildpraktischen und bildpragmatischen Bezug der Forschungen“ zu fördern. Wyss 2014, 15.

⁶⁸⁷ Wissenschaftshistorische Anknüpfungspunkte ergeben sich u. a. über die Verfahren der Digitalisierung wie sie Gaderer beim Umgang mit Digitalisaten beobachtet, in denen die Hände der Scannenden eine Störung des „medientechnische Verfahren“ sichtbar machen. Ebd. 2017, 42.

Noch bevor das bildwissenschaftliche Vorhaben die Wissenschaftskultur des 21. Jahrhunderts paradigmatisch entzündet, tritt Hans Belting 1990 mit seinem Werk „Bild und Kult“ für die Erweiterung des kunstgeschichtlichen Blicks ein.⁶⁸⁸ Im Zentrum seines Interesses stehen religiöse Bildwerke des christlichen Mittelalters, die Fragen nach ihrer Funktion innerhalb der sozial-historischen Gegebenheiten aufwerfen.⁶⁸⁹ Die christlichen Kultbilder sieht Belting in der Tradition antiker Totenbilder, wobei die Beziehung zwischen den historischen Bildpraktiken und den reproduzierten Körperlichkeiten zum Dreh- und Angelpunkt seiner Überlegungen wird.⁶⁹⁰ An ihnen untermauert er seine Auffassung, dass innere und äußere Bilder durch elementare Erfahrungen – Tod, Raum, Zeit – angeregt werden.⁶⁹¹ Der menschliche Körper wird durch (äußere) mediale Wahrnehmungserfahrungen stimuliert und tritt selbst als Erzeuger einer (inneren) Bildvorstellung auf.⁶⁹²

3.1.2 Innere und äußere Bilder

Als wesentliches Anliegen gilt der „Bild-Anthropologie“⁶⁹³ die Historisierung der menschlichen Bildpraxis anhand des produktiven Zusammenspiels der inneren und äußeren Bilder innerhalb einer gesellschaftlichen Wirklichkeit.⁶⁹⁴ Im Fokus stehen die

⁶⁸⁸ Vgl. Belting 1990. – Programmatisch ist das Werk, da Belting die nivellierenden Tendenzen der Kunstgeschichte formuliert, in der unterschiedslos jedwedes Bild (auch das Kultbild) zum Kunstwerk erklärt wird, was zumeist eine radikale Verengung auf die Bildinhalte impliziert und darüber die historische Bedeutung – und zuweilen auch die Brisanz, mit der Theologen über Bilder diskutierten – aus dem Blick verliert. Vgl. Belting 1990, 13-19. – Im Fokus des Buches stehen: „[w]eniger die Ästhetik der Bilder, als ihre mehr oder minder symbolische Stellvertretung des Heiligen sowie die sich an die Bilder heftenden Begehrens- und Verhaltensstrukturen und auch die Berücksichtigung der spezifischen Medialität“. Rimmele 2008, 118.

⁶⁸⁹ Vgl. dazu Rimmele 2008, 119. – In der mediävistischen Philologie werden im sozialgeschichtlichen Kontext Fragen nach der Funktion bzw. dem Gebrauchszusammenhang von Texten seit Kuhn (1980) „selbstverständlich“, wie Müller 1986, 56-59, ausführt. – Ausführlich zu geisteswissenschaftlichen Wegmarken sowie zur Problematik der Semantisierung und Symbolisierung in anthropologischen Untersuchungen vgl. Kiening 1996, 35f.

⁶⁹⁰ Dabei handelt es sich um bildliche Fixierungen, die körperlich Abwesende vertreten und in der Gegenwart der Hinterbliebenen als materielle wie mentale Bilder ausharren: vgl. Belting 2000, 103. In der „Bild-Anthropologie“ spricht er vom „Archetypus des Bildes“ und bezieht sich auf eine stellvertretende Funktion der Totenbilder, die als Abbilder von Verstorbenen körperliche Abwesenheit durch mediale Präsenz ersetzen: Belting 2001, 29.

⁶⁹¹ Vgl. Belting 2001, 17-19. Macho 2007, 183, verdeutlicht diesen Bezug: „Beltings These ist bildwissenschaftlich so relevant, weil sie implizit eine mehrstellige Relation erläutert: die Beziehungen zwischen dem lebenden Körper (als Vorbild), dem toten Körper (als kontingentem Abbild), dem bearbeiteten Abbild (als Statue oder Bild) und dem Vorstellungsbild vom lebenden Körper, das eine Repräsentation – die anwesende Verkörperung eines Abwesenden – stiftet und konstituiert. Ohne Bezug auf ein Vorstellungsbild – *image mentale* – müsste die Restitution scheitern, wobei es nicht darauf ankommt, ob dieser Bezug ikonisch (mimetisch) oder indexikalisch (magisch) [...] hergestellt wird.“

⁶⁹² Vgl. Belting 2001, 29-59 und 98f. Weiter ebd., 29: „Die mediale Erfahrung, die wir an Bildern machen (die Erfahrung, daß Bilder ein Medium benutzen), ist in dem Bewußtsein begründet, daß wir unseren eigenen Körper als Medium benutzen, um innere Bilder zu erzeugen oder äußere Bilder zu empfangen.“ Belting stützt sich demnach auf die gleichen Wahrnehmungsparameter wie sie für die Auseinandersetzung mit (literarischen) Texten seit dem 18. Jh. gelten, dort aber zur Abwertung der Materialität der Handschrift führen, da das „Begriffs- und Argumentationsgefüge“ von Büchern nur im Kontext von „Logik und [...] Dialektik“ begriffen wird (Kammer 2014b, 31ff.).

⁶⁹³ So der Titel einer weiteren richtungsweisenden Studie von Belting 2001.

⁶⁹⁴ Den Innovationswert der Bild-Anthropologie hebt Hornuff 2012, 41f., hervor: „Zweifelsohne haben sich im Jahr

Wechselwirkungen zwischen den spezifischen Funktionen materieller Bilder und dem Körper als Instanz der Wahrnehmung und ebenso dem Körper als Thema der bildlichen Darstellung.⁶⁹⁵ Belting betont den wesentlichen Einfluss der inneren Bilder auf die Ausbildung kollektiver und individueller Erfahrungen und verweist zugleich auf ihre Abhängigkeit von den Vorgaben der existierenden Bildwelt. Unter diesem Blickwinkel rücken Produzierende wie Rezipierende untrennbar zusammen, dennoch bleiben Vorstellungsbilder bis zu ihrer materialen Realisierung individuell und für die Allgemeinheit unsichtbar.⁶⁹⁶

In diesen Überlegungen spielt der menschliche Körper eine Doppelrolle: Zum einen erscheint er als Instanz der Erfahrung, Wahrnehmung und Produktion von Bildern und steht zum anderen in seiner bildlichen Erscheinungsform im Zentrum der bildanthropologischen Auseinandersetzung. Der Begriff des Mediums erhält eine doppelte Konnotation, wodurch Produktions-, Wahrnehmungs- und Darstellungsmodi unter den gleichen Begriff subsumiert werden.⁶⁹⁷ Dies führt in der Konsequenz zur Aufhebung von medialen und materialen Differenzen, die originär zwischen dem Menschen als Produzenten von mentalen wie materiellen Bildern sowie dem Menschen als Motiv der Darstellungen bestehen. Zwar präzisiert Belting sein Anliegen durch die Einführung des Blicks als entscheidender Instanz, doch beruht das Vorgehen vor allem auf einem Interesse an der anthropologischen Historisierbarkeit von Wahrnehmungserfahrungen und -fähigkeiten:

Mit dem Gegensatz von inneren (mental)en und äußeren (medial)en Bildern verbauen wir uns den Zugang zu den Prozessen von Wahrnehmung und Vorstellung. Als Träger eigener Bilder und als Zensor wirkt der Blick als Akteur unserer Körper an der Bildgeschichte mit. Die *interne Repräsentation* [...] hat als

1994 die Diagnosen einer ikonischen Wende auf äußere Bilder beschränkt. Folglich wurde lediglich implizit vorausgesetzt – jedoch kaum einmal theoretisch ausgeführt –, dass Bilder nur im Moment ihrer Wahrnehmung in ihrer eigenen ikonischen Qualität wirksam werden. Damit blieb zunächst ungeklärt, welche Rolle Bilder einnehmen, wenn sie aus der kulturellen Prägung eines Menschen heraus entstehen und diese wiederum – vice versa – helfen zu festigen, seine Sozialisation begleiten und somit als innere Bilderfahrung überdauern. Belting sieht in der Konzentration auf materielle Bilder die Gefahr einer Vernachlässigung ihrer Bindung an den Menschen.“

⁶⁹⁵ Vgl. Belting 2001, 87: „Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt. Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: *sie zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen*.“ Ebd., 88: „Die Bilder stellen den Körper, der immer der gleiche war, immer verschieden dar. Die Bildgeschichte spiegelt dabei eine analoge Körpergeschichte, wenn man den Körper in einem kulturellen Sinne versteht.“

⁶⁹⁶ „Konstitutiv“ sind damit die „kognitiven Akte des Erinnerns und Vorstellens (des Imaginären) und der Wahrnehmung“, die zuständig sind für den „produktiven Transfer zwischen inneren und äußeren Bild-Konstrukten“ (Grossklaus 2008, 134).

⁶⁹⁷ Im interdisziplinären Austausch führt insbesondere die fehlende Abgrenzung zwischen Medien und Körpern zu Irritationen. So merkt Hornuff 2012, 44, an: „Durchgängig unscharf bleibt, welche konstitutiven Merkmale – psychologische, soziale, kulturelle? – den Menschen als einen ‚Ort der Bilder‘ ausweisen, ja von welchem Körper eigentlich die Rede ist: Mal ist der fleischliche, vergängliche des Menschen, ein andermal der überdauernde Träger eines Bildes gemeint, und ähnlich verhält es sich mit dem Begriff des Mediums, der ebenso auf den Körper des Menschen wie auf die materielle Basis der Bilder bezogen wird. Der Text bildet ein metaphorisches Schichtverfahren aus, das etwa die ‚Krise des Bildes [...] mit einer Krise des Körpers‘ identifiziert und schließlich beide Misere ‚auf eine Krise des Menschen‘ projizieren will. Was substantiell gemeint sein soll bleibt unklar, weil die Begriffe, die zu diesen Diagnosen geführt haben, unscharf oder gar nicht bestimmt wurden.“

körpereigene Bilderzeugung fließende Grenzen zur *externen Repräsentation*, mit der uns die aktuellen Bildmedien prägen.⁶⁹⁸

Das Wechselverhältnis zwischen den inneren und äußeren Bildern steht damit als bildanthropologische Konstante im Raum; zugleich subsumiert das Paradigma des Körpers sowohl die Produzierenden als auch die Rezipierenden. Eine Anleitung zur Analyse von inneren oder äußeren Bildern oder zu deren dezidiertem Erfassung ist darin aber nicht gegeben.⁶⁹⁹ Auch wenn Analogien zwischen den „externen“ und „internen Repräsentationen“⁷⁰⁰ in diffuser Weise naheliegend erscheinen, verunmöglicht der Zusammenfall von zwei Bildtypen eine real durchführbare Untersuchung.

Dessen ungeachtet bietet der erweiterte Bildbegriff Beltings für die mediävistische Germanistik einen willkommenen Anker: Die Indifferenz des anthropologischen Bildbegriffs scheint mühelos in der Polysemie des mhd. Begriffs *bilde* (s.u. 3.1.3) aufzugehen und führt zur Fokussierung mentaler Bilder, die anhand von Texten und deren Produktions-, Rezeptions- und Wahrnehmungsmodi entwickelt werden.⁷⁰¹ Angesichts einer Vielzahl literarischer Strategien der Adressierung von Hörenden und Lesenden rückt die Ausbildung mentaler Bilder durch diskursive Strukturen in die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Untersuchungen.⁷⁰² Darüber hinaus indizieren in den Texten entwickelte Blickkonstellationen die Möglichkeit einer Blicklenkung der Rezeptionsgemeinschaft,⁷⁰³ und deiktische Formeln übernehmen eine zentrale Funktion bei der Ausbildung imaginativer Wahrnehmungsräume.⁷⁰⁴

⁶⁹⁸ Belting 2007b, 50.

⁶⁹⁹ Vgl. grundsätzlich zur Notwendigkeit, die „ikonographische bzw. ikonologische Forschung“ um die Erschließung der „anthropologischen“ Dimension zu erweitern, Schneider/Held 2007, 310. – Halva 2014, 69, sieht in der Bildanthropologie eher einen „Forschungsauftrag als [...] ein ausdifferenziertes, in sich geschlossenes bildtheoretisches System“; im Vordergrund der Untersuchungen stehen „die anthropologischen Voraussetzungen, Merkmale und Konsequenzen der humanen Bildpraxis“.

⁷⁰⁰ Halva 2014, S. 69.

⁷⁰¹ Exemplarisch vgl. Wenzel 2009, 42, oder Wandhoff 2008, 3f. sowie 5: „Wenn aber die entscheidende Rolle den inneren Bildern zukommt, so dass wir medial verkörperte Bilder jedweder Art immer erst durch unseren Wahrnehmungsakt animieren müssen, um sie uns anzuverwandeln und mit ihnen interagieren zu können, dann haben die Bilder, die Sprache und Literatur vermitteln, grundsätzlich keinen anderen Status als diejenigen, die die sogenannten visuellen oder bildenden Künste hervorbringen. Die Sprache ist dann lediglich ein weiteres Medium, in dem sich Bilder verkörpern. Diese ‚Sprachbilder‘ unterliegen den medialen Bedingungen der Sprache und im Mittelalter darüber hinaus den Regularien einer rhetorisch-poetischen Dichtungslehre, denen jede Form der Textproduktion unterworfen ist.“

⁷⁰² Vgl. dazu Manuwald 2008b, 22. In diesen Zusammenhang sind insbesondere Forschungsarbeiten einzuordnen, die im Begriffsfeld von Deixis und Evidenz der Visualität der Texte nachgehen, wodurch vielfach eine Beziehung zwischen den inneren und äußeren Bildern vorausgesetzt ist: vgl. Wenzel/Jäger 2008.

⁷⁰³ Exemplarisch die Arbeiten, die innertextuelle Strategien der Blicklenkung in der höfischen Literatur untersuchen, z. B. Wandhoff 1996; Lechtermann 2005.

⁷⁰⁴ Deiktische Formeln versteht Wenzel 2009, 49ff., im Anschluss an Bühlers Theorie als einen „Appell, der eine imaginative Wahrnehmung in Gang setzt, sodass der Leser oder Hörer den geschilderten Vorgang im intendierten Fokus nachvollziehen kann“ (ebd., 50). Angewandt werden die Formeln („Zeitsignale“, „Individualsignale“ und „Positionssignale“) mit der Intention, die Wahrnehmung zu intensivieren und die Memorierbarkeit zu erleichtern. Vgl. ebd., 170ff.

Aufgrund des insgesamt überbordenden Potentials der literarischen Inszenierungen zur Evokation von Anschaulichkeit gerät die faktische Präsenz der materiellen Bilder zusehends aus dem Blickfeld der Forschung;⁷⁰⁵ eventuell auch, weil die in der höfischen Dichtung vermittelten Präsenzerfahrungen quer zum Auftreten der materialen Bilder in den dazugehörigen Handschriften stehen.⁷⁰⁶ Dennoch bleiben die materiellen Bilder als elementare kulturhistorische Bildvorstellungen in den Untersuchungen präsent und haben sich als (unsichtbare, wenngleich evozierte) Begleiter der literarischen Visualität in sinnkonstituierenden historischen Wahrnehmungserfahrungen verankert.⁷⁰⁷ Entgegen dem konstitutiven Bezug der Visualität auf die Vorgänge der *optischen* Wahrnehmung zeichnet sich die Verwendung des Terminus innerhalb der mediävistischen Germanistik durch eine Verschiebung auf *imaginationlenkende* Effekte der Textgestaltung und mentale Wahrnehmungsvorgänge aus,⁷⁰⁸ die in der gefestigten Begrifflichkeit von der „Kultur der Sichtbarkeit“⁷⁰⁹ die Omnipotenz und -präsenz des Sehens in der mittelalterlichen Gesellschaft betonen. Brosch führt aus:

Literarische Visualität entsteht aus einer komplexen Interaktion, an der die Imagination der Autorinnen und Autoren, die spezifischen literarischen Darstellungsverfahren, die mentale Partizipation der Lesenden sowie die sowohl für Autor/innen wie Leser/innen als Rahmenreferenz zur Verfügung stehende visuelle Kultur beteiligt sind. [...] Sowohl die Erfindung wie auch das Verständnis von literarischen Texten nutzen also Bildvorstellungen, die sich zum kulturellen Gedächtnis in Bezug setzen und an seinem stetigen Wandel partizipieren. Somit wirken literarische Texte und ihre Rezeption wiederum auf die visuelle Kultur zurück.⁷¹⁰

Wie in Beltings bildanthropologischem Ansatz erweisen sich die Produzierenden und Rezipierenden selbst als stabilisierende und formierende Kräfte in einem kulturhistorischen Umfeld. Der Motor des von Brosch beschriebenen visuellen Effekts der Lektüreerfahrung besteht in der performativen und mentalen Umsetzung des Gelesenen, wodurch eine Ästhetisierung der Lektüreerfahrung erst möglich wird.⁷¹¹ Demnach liegt der kulturelle

⁷⁰⁵ Den Eindruck einer affizierenden, literarischen Erfahrung vermittelt Wenzel 2009, 187: „Der Textbefund spricht dafür, dass die Poetik der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters nicht lediglich einen ‚Zuhörer‘ impliziert, sondern auch einen ‚Zuschauer‘ erwartet, der nach dem poetologisch gestützten Eintreten in den Schauraum des Textes zum Mitspieler werden kann.“ Vgl. weiter ebd., 136, 185ff. sowie insbes. 210-230.

⁷⁰⁶ Insbesondere in höfischen Romanen wie auch in Heldenepen gelangen bildliche Darstellungen – mit wenigen Ausnahmen – erst mit einigem Verzug auf das Pergament. Die Bilderzeugnisse innerhalb der Sachkultur belegen zwar ein Interesse der Rezipierenden am Stoff, führen ihn aber nicht zwangsläufig auch bildlich aus. Im Gegensatz dazu ist in geistlichen wie didaktischen Werken frühzeitig das Potential der Texte bildlich ausgeschöpft, erweitert und realisiert worden: vgl. dazu. Ott 1997, 37f.; Ott 2006; Curschamnn 2007, 674-679; Ott 2015, 9.

⁷⁰⁷ So Bendheim 2017, 54-65; Koch 2014, 21.

⁷⁰⁸ Vgl. dazu mit umfänglichen bibliographischen Angaben Mertens-Fleury 2014, 76f.

⁷⁰⁹ Vgl. Anm. 80.

⁷¹⁰ Brosch 2014, 104.

⁷¹¹ Brosch postuliert den häufigen Zusammenschluss zweier Vorgänge in der „traditionellen Literaturwissenschaft“:

Wahrnehmungsraum in den literarischen Strategien offen zu Tage – oder etwa nicht? Jedwede Differenz zwischen Text- und Bildmedien scheint zwar existent, bleibt für die Ermittlung literarisch vermittelter, präsentischer Medienerfahrungen hingegen weitgehend ungreifbar. Vielmehr noch weisen Untersuchungen von Bildern vielfach die Tendenz auf, diskursive Zusammenhänge zu privilegieren, was sich in Wendungen wie „Sprachlichkeit der Bilder“⁷¹² oder „Narrativität von Bildern“⁷¹³ offenbart. In diesen Formulierungen sind Analogien zwischen den Medientypen nahegelegt, die auch die beharrliche Dominanz der diskursiven Strukturen für die Bestimmung von Bildern vor Augen führen.⁷¹⁴ Zuallererst stellt sich jedoch die Frage, wie dem bildlichen Potential in sprachlich sinnvoller Weise zu begegnen ist, ohne alle wahrnehmungsästhetischen Gewissheiten aufzugeben.⁷¹⁵

3.1.3 Bedeutungspluralismus Bild: Die Konsequenzen der Bildanthropologie in der mediävistischen Germanistik

Das mhd. Wort *bilde* bezeichnet sowohl ein „werk der bildenden kunst“ und die körperliche Gestalt des Menschen als auch Bilder, die im Bedeutungsfeld „vorbild, beispiel, gleichnis“⁷¹⁶ anzusiedeln sind. Vielfach zeigt sich aber, dass die Mehrdeutigkeit dieses Bildbegriffs durch den Einsatz zusätzlicher sprachlicher, insbesondere wahrnehmungsbezogener Differenzierungen konkretisiert wird, wie die formelhaften Wendungen in Texten belegen.⁷¹⁷

1) Lektüererfahrung und 2) Semantisierung. Trotz berechtigter Kritik vertritt Brosch 2014, 105, die Auffassung, dass eine Rückbesinnung auf die Erfahrung der Lektüre Potential hat.

⁷¹² Manuwald 2008b, 31-37, diskutiert ausführlich die wissenschaftshistorische Entwicklung des Ausdrucks, den sie für intermediale Überlegungen als geeignet befindet. – Kaum weiterführend erscheint die Auffassung von „Schrift und Bild als zwei gleichwertige Sprachsysteme“ jedoch dort, wo darunter ein „allgemeiner Erzählstoff“ subsumiert wird, der wiederum über „Beziehungen auf formaler und inhaltlicher Ebene“ rekonstruiert wird: vgl. dazu Ott 2000, 130ff.

⁷¹³ Ebenfalls von Manuwald 2008b, 37-49, im Bezug auf kunstwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Forschungen diskutiert, vor allem durch Bezugnahme auf die narrative Konzeption von Texten und die „kognitive Narratologie“ (ebd., 40). – Vage bleibt das narrative Konzept bei Wenzel 2009, 54-62.

⁷¹⁴ Hinzu kommt, dass rhetorische Formen der Bildbeschreibung wie die Epkphrasen eine prinzipielle Vergleichbarkeit der Text- und Bildmedien evozieren. Zur vielschichtigen und ambivalenten Beziehung zwischen Wort- und Bildkünsten vgl. Boehm 1995a, 23-40. Im engeren Sinne ist der Begriff Epkphrasen „auf die versuchte verbale Nachahmung eines Objektes aus dem Bereich der bildenden Kunst, in erster Linie der Malerei und der Bildhauerei“ zu beziehen: „[D]er Begriff [setzt] ganz klar die Abhängigkeit einer Kunst, der Dichtung, von einer anderen, der Malerei oder Bildhauerei voraus“ (Krieger 1995, 41-57, hier 42f.).

⁷¹⁵ So trägt der 2015 erschienene Sammelband von Schindler und Meyer den Titel „Geschichten sehen. Bilder hören.“ Die Gegenüberstellung von „sehen“ und „hören“ im Titel in Verbindung mit Geschichten und Bildern führt den mittlerweile bis zur Unkenntlichkeit gesteigerten Doppelsinn eines erweiterten Bildbegriffs vor Augen. Exemplarisch hier auch die Untersuchung von Koch 2014, die dem Einfluss der medialen Tradierung (semioral vs. schriftlich) auf die Ausbildung von „Bildlichkeit“ und „Bildprogrammen“ in schriftsprachlichen Texten um 1200 gewidmet ist (vgl. ebd., 30-33).

⁷¹⁶ LEXER 1992: Lexem *bilde*, 21. – Bereits die Etymologie des althochdeutschen *bildi* verweist einerseits auf das, „wodurch etwas seine Gestalt gewinnt, in sein Wesen kommt, zur vollen Entfaltung seiner Wunderkraft gelangt; andererseits [auf] das, was ein solches Ur-Bild nachbildet, darstellt, bezeichnet“ (Kamper 1997, 589).

⁷¹⁷ Exemplarisch zur Semantik von *bilde* bei Thomasin von Zerclaere Wenzel 2009, 41-44; dort auch Beispiele, in denen sich zeigt, dass die Kontexte der mittelalterlichen Texte deutlich machen, ob mentale oder materiale Bilder gemeint sind.

So kann die Etymologie des Begriffs zwischen den semantischen Polen von Abbildung und Einbildung zwar als eine „nationalsprachliche Besonderheit des Deutschen“⁷¹⁸ aufgefasst werden, doch erweist sich ein solcher Sprachgebrauch im Rahmen medien- wie wahrnehmungstheoretischer Untersuchungen als nicht sinnvoll. Die Verwendung ein und desselben Ausdrucks für unterschiedliche mediale Realisierungen unterläuft nicht nur die Modi der Produktion und Rezeption, sondern stiftet auch abwegige Untersuchungswege, wie Koch anmerkt: „Die Entdifferenzierung unterschiedlicher Arten von Bildern im Zuge des Trends vom ‚inneren Sehen‘ führt gleichzeitig zu einem als Entmedialisierung des Bildmediums zu bezeichnenden Paradox.“⁷¹⁹ Erst eine kontinuierliche wie tragfähige Abgrenzung der mentalen von den materialen Bildern aufgrund ihrer spezifischen Erscheinungsform wirkt einer derartigen „Entmedialisierung“ entgegen. Die Dringlichkeit zeigt sich vor allem dort, wo solche Medialisierungsprozesse in die Aufmerksamkeit rücken, in denen die Existenzform der mentalen und materialen Bilder aufgrund unterschiedlicher Produktions- und Rezeptionsbedingungen bewusst wird. Während die materialen Bilder auf einem Trägermedium dauerhaft sichtbar werden, stehen mentale Repräsentationen für latente Verbindungen mit dem menschlichen Vorstellungsvermögen. Demnach formieren sich bei der Rezeption einer mittelalterlichen Handschrift, nach den Vorgaben des Textes vor den inneren Augen der Hörenden oder Lesenden mentale Bilder (*inbildung*⁷²⁰), die singulär und individuell sind, während die materiellen Bilder (Abbildungen) den Schauenden das Gelesene oder Gehörte realiter vor Augen stellen. Zweifelsohne kann zwischen materialen Bildern und mentalen Repräsentationen eine inhaltliche Beziehung bestehen. Da es sich zum einen um latente und zum anderen um materielle Bilder handelt, sind weder die intendierte historische Referenz noch die mentalen Ausbildungen überprüfbar. Die Differenz zwischen dem Stoff und dem Träger von materiellen und mentalen Bildern fällt in der Zusammenführung der materialen und mentalen Bilder im mittelalterlichen Bildbegriff auf der Grundlage von bildanthropologischen Kriterien aus,⁷²¹ obwohl er doch wesentlich für die Bestimmung der medialen Konstitution ist.

⁷¹⁸ Wandhoff 2008, 3f. Wandhoff vergleicht die Bildbegriffe im europäischen Sprachraum und stellt die fehlende Unterscheidung zwischen mentalen und materialen Bildern bereits im Mittelhochdeutschen fest. Er konstatiert: „Nimmt man diesen sprachlichen Befund ernst, dann gab und gibt es offenbar eine tief verwurzelte Vorstellung vom Bild als einer Entität, die nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist, sondern durch verschiedene Materialien, Künste und Speicher gleichsam ‚wandern‘ kann, ohne dabei ihr Wesen – ihre Bildlichkeit einzubüßen“ (ebd. 2008, 4).

⁷¹⁹ Koch 2014, 31. Koch beklagt die unzureichende Unterscheidung der Bilder nach den Trägermedien und betont außerdem die Wechselwirkungen mit und den Einfluss des Bildmediums auf die Ausbildung „von unbewussten kulturellen Konventionen“ (ebd., 31f.).

⁷²⁰ Mhd. *inbildung* bedeutet Einprägung, Einbildung und Phantasie (vgl. LEXER 1992: *Lexem inbildung*, 98).

⁷²¹ Es mag eingewendet werden, dass die Differenz zwischen den Bildern stets durch eine „sitierte, leibliche“ Instanz der Erfahrung aufgehoben wird, wie Boehm 2012, 65, plausibel ausführt. Letztlich weist Boehm aber auch den „Grund des Bildes“ als einen Ort aus, der „die andere Seite der Figuration“ ist, wodurch eine Unterscheidung

Die Vereinnahmung von Texten und Bildern unter dem bildanthropologischen Postulat eignet sich nicht für die vorliegende Untersuchung von materialisierten, bildlichen Sichtbarkeiten, da mit ihm nur ein Beziehungsgefüge ausgedrückt werden kann, das im Feld semantischer Zuweisungen auf der Grundlage diskursiver Strukturen operiert. Bilder jedoch folgen ihren eigenen formalen Prinzipien, und diese können zwar in Sprache transponiert werden, sind in ihren Darstellungsmodi aber kategorisch von Texten zu unterscheiden.

3.1.4 Bild- und Textmedien: Wahrnehmungsästhetische Differenzen

Grundlegend sinnvoll erscheint eine medienphilosophische Unterscheidung, die an einer basalen wahrnehmungsästhetischen Differenz festhält und den Auflösungs- oder Annäherungsbestrebungen zwischen den medialen Gegebenheiten von Bild und Text sowie deren ureigenen Wahrnehmungsformen – Sehen und Lesen – zumindest in der Theorie entgegenwirkt.⁷²² Bilder werden gesehen und Texte gelesen. Überdies unterscheiden sich materiale von mentalen Bildern grundsätzlich durch den Ort ihres Erscheinens.⁷²³ Materiale Bilder überdauern in einem zwei- oder dreidimensionalen, realen (haptischen) Trägermedium und bieten sich unmittelbar der sinnlichen Wahrnehmung dar. Die Erzeugung mentaler Bilder erfolgt durch die latente Verbindung von sprachlichen Formulierungen mit der Imaginationsfähigkeit der Rezipierenden. Die Vorstellungskraft des menschlichen Gehirns induziert mentale Bilder, und die Wahrnehmungsfähigkeit versetzt den Menschen in die Lage, äußere Bilder zu betrachten. Auch wenn kognitionspsychologische Untersuchungen darauf verweisen, dass beide Prozesse gleiche Regionen im Gehirn ansprechen, bleibt der Umstand doch evident, dass sich die materialen Bilder durch ihre reale von der imaginierten Erscheinungsform der mentalen Bilder unterscheiden.⁷²⁴ Dabei sind für die Entstehung mentaler Bilder voraussetzungsreiche Vorgänge anzunehmen, die anhand schriftsprachlicher Überlieferungen rekonstruierbar erscheinen. Die diskursiven Praktiken⁷²⁵ werden dabei zu

indiziert ist, die zum einen die „Bedingung ihres [der Bilder] Erscheinenkönnens“ und zum anderen „eine operative Kategorie der Erfahrung, der Erkenntnis und des Machens“ betrachtet (ebd., 70 [Hervorhebung im Original]). Vgl. weiter ebd., 49f. Im Rahmen einer Untersuchung, die sich für die rezeptionsästhetische Wirksamkeit materialer Bilder interessiert, ist diese *grundlegende* Differenz von elementarer Bedeutung.

⁷²² Grundlegend hier bereits die Auffassung von Nichols 1989, 12, dass der „visual discourse“ der Bilder nicht nur vor dem Primat des Textes gewertet werden sollte, sondern auch als autonome Zeichen innerhalb einer spezifischen Handschrift. Dem entgegen steht eine „akademische Systematik der Fachwissenschaften [...], die Bild- und Textbeobachtungen in einer Weise polarisiert [hat], wie es für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit undenkbar gewesen wäre“ (Wenzel 2009, 62).

⁷²³ Eine schematisch differenzierende Übersicht bei Plaum 2016, 285.

⁷²⁴ Da „bei der visuellen Wahrnehmung und der visuellen Imagination dieselben Zentren im Gehirn aktiv sind“ nimmt Brosch 2014, 103, „eine Affinität von visueller Wahrnehmung und Imagination“ an. Doch auch wenn „die visuelle Vorstellung nach denselben Gesetzen und Regeln [...] wie die tatsächliche Wahrnehmung“ funktioniert, entzieht sich die Existenz mentaler Bilder einer verallgemeinernden Darstellungsweise.

⁷²⁵ Als diskursive Praktiken sind hier die Anfertigung von Verschriftlichungen sowie die damit verbundenen Formen

Verbindungsgliedern zwischen den Techniken der Beschäftigung mit sowie der Verarbeitung und Bewahrung von Kultur.⁷²⁶

Deutlich wird, dass beide Bildtypen mit diskursiven Strategien der Differenzbildung in Verbindung gebracht werden können. Doch impliziert diese Beobachtung auch eine Verschiebung, die die Wahrnehmungs- und Medialisierungsmodi von Texten oder Bildern negiert:⁷²⁷ Die Unmittelbarkeit des Bildes und das System der sprachlichen Vermittlung können jedoch nicht als identische Wahrnehmungserfahrungen aufgefasst werden. Zugespitzt auf eine medienphilosophische Unterscheidung treten die wahrnehmungsästhetischen Prinzipien der Medien in den Vordergrund. Konkret dazu Mersch:

Asthetische Medien betreffen die Bereitstellung und Erzeugung von Wahrnehmungen (aisthesis), sie beziehen sich bevorzugt auf Sehen und Hören, wohingegen es diskursive Medien im eigentlichen Sinne mit Struktur- und Bedeutungsprozessen zu tun haben; sie verweisen auf die Bereiche der Sprache, der Syntax, der Ordnungsmaße überhaupt.⁷²⁸

Die mediengeleiteten Wahrnehmungsvorgänge können demnach unterschieden werden durch die Modi der Erzeugung von Präsenz und Repräsentation. Eine ausschließlich diskursive Anbindung insbesondere der materiellen Bilder kann hingegen ihre Unterordnung unter ein Primat der Bedeutungszuweisungen und die Abkehr von der ästhetischen Präsenz des Bildes bewirken.⁷²⁹

Sofern literarische Strategien die Entstehung mentaler Bilder anregen, sind Vorstellungsbilder als Resultate einer diskursiven Praxis aufzufassen. Schwer zu entscheiden ist jedoch, ob innerhalb der performativen Rezeptionspraxis einer Handschrift sinnkonstituierende visuelle Strukturen oder der Klang der Stimme dominieren. Angesichts des vermutlichen Nachvollzugs

ihrer Aneignung zu verstehen. Wesentlich ist für beide Vorgänge die Anbindung an ein etabliertes Ordnungssystem (z. B. Schrift), das ihnen Beständigkeit sowie Wiederholbarkeit für den gemeinschaftlichen/gesellschaftlichen Umgang sichert. Eine wissenschaftshistorisch (eher pessimistische) Einschätzung der diskursiven Praxis bietet Mersch 2002, 166.

⁷²⁶ Mit Recht weist Pfeiffer 2009, 141ff., auf eine gewisse Beliebtheit hin, die dem Begriff ‚Kultur‘ gegenwärtig anhaftet – nicht nur angesichts totalisierender und ebenso undifferenzierter Verwendungen. Die Verfasserin verwendet den Ausdruck, um gemeinschaftsstiftende Formen der Vermittlung innerhalb einer daran partizipierenden, auch größeren sozialen Gruppe zu bezeichnen.

⁷²⁷ Hinzu kommt, dass innerhalb der basalen Kulturtechniken durchaus mit Überschneidungen zu rechnen ist: vgl. dazu Mersch 2002, 153, sowie in Bezug auf den „gerichteten Blick“, der „mit seiner *Intentionalität* und der *Struktur der Identifizierung* [an allen Verbildlichungen] arbeitet“: ebd., 175 (Hervorhebung im Original).

⁷²⁸ Mersch 2002, 169.

⁷²⁹ Sachs-Hombach 2013, 23, sieht dies als problematische Hervorbringungen der philosophischen Bilddiskussionen: „Bilder werden entweder mit Blick auf die Semiotik primär als spezielle Zeichen verstanden oder aber mit Blick auf psychologische Theorien sehr eng an spezielle Wahrnehmungsphänomene gebunden.“ Er plädiert für eine Auffassung vom Bild als „wahrnehmungsnahe[m] Zeichen“. Damit ist theoretisch zwar eine Begrifflichkeit gefunden, die den ambivalenten Status des Bildes ausdrückt, für die Praxis jedoch ein Versuch unternommen, methodisch Unvereinbares zu verallgemeinern. Kritisch zu diesem Ansatz Hornuff 2012, 12-14. – Die „paradoxe Wahrheit“ des Bildes führt in der kunstgeschichtlichen (ikonographischen) Bildanalyse unweigerlich zu einem „Ton der Gewißheit“, den Didi-Huberman 2000, 9-11, verzeichnet. Im Anschluss an Didi-Huberman stellt die vorliegende Arbeit auch den „Mythos von der Allübersetzbarkeit der Bilder“ (ebd., 14) in Frage.

der sprachlichen und bildlichen Erscheinungsformen im Rezeptionsvorgang wird jedoch augenfällig, dass bildliche Darstellungen ihre Dominanz zunächst auch momenthaft behaupten. Mersch spricht von einem „spezifischen Zauber, den *asthetische Medien* verbreiten, [der] ganz in dieser Potenz zum Präsentischen [liegt], der den Strukturen der *Zahl* und den Texturen des *Wortes* fehlt“.⁷³⁰ Da mittelalterliche Bilderhandschriften als hybride Träger von ästhetischen wie diskursiven Medien(erfahrungen) gelten,⁷³¹ sind die unterschiedlich voraussetzungsreichen Verfahren der Realisierung von und Partizipation an medialen Erfahrungen zu berücksichtigen. Eine Analyse von spezifischen Bildprinzipien muss die Augen vor allem offen halten für das *Ungesagte und Unsagbare* oder eben auch das *Ungeschriebene*, wie eine Formulierung von Schwarte verdeutlicht: „Bilder begegnen uns als visuelle Ereignisse, die etwas wahrnehmbar machen, was es ohne sie nicht gibt.“⁷³² Bilder besetzen Leerstellen, die zwar diskursivierbar sind, aber nicht zwangsläufig in konkreten Formulierungen des dazugehörigen Textes Anschluss finden. Der (medienphilosophisch, wahrnehmungstheoretisch, semiologisch und kunsthistorisch) relevante Unterschied zwischen dem *Wahrnehmen von etwas* und dem *Wahrnehmen von etwas als etwas* besteht für den ersten Vorgang in einer sinnlichen Erfahrung, während der zweite vor allem von der reflexiven Auseinandersetzung bestimmt wird, die auf die sinnliche Erfahrung folgt.⁷³³ Die Relevanz diskursiver Medien für die Erzeugung bildlicher Wahrnehmungsangebote liegt in den narrativen Konstanten⁷³⁴ der Hs. D zwar offen zu Tage, doch führen diese nicht zur repräsentativen Logik des Bildlichen.

3.1.5 Die Anerkennung des Bildes

Bilder in Handschriften besitzen faktisch einen unabänderlich materialen Ort und unterhalten mehr oder weniger deutliche Beziehungen zum Werk oder gar eine inhaltlichen Verbindung

⁷³⁰ Mersch 2002, 163 (Hervorhebungen im Original).

⁷³¹ Durchgesetzt hat sich der Terminus ‚hybrid‘ zur Kennzeichnung der multimedialen Präsentationsform. ‚Hybrid‘ bezieht sich „im kulturwissenschaftlichen Gebrauch [...] auf unterschiedliche Mischformen, wobei für den Zusammenhang von Literatur und visueller Kultur insbesondere Text-Bild-Hybride relevant sind“: Es handelt sich um „Fälle einer intermedialen Fusionierung von Text- und Bildelementen“ (Benthien / Weingart 2014, 571). – Zum Einfluss der Rahmung auf die Wahrnehmung der medialen Gegebenheiten Manuwald 2008b, 18, sowie ihre Diskussion der Ergebnisse Starkeys (ebd., 18f.).

⁷³² Schwarte 2011, 13. So bereits Boehm 1995a, 27: „Das sehende Sehen ist sprachfern, weil es sich nur im Vollzug entfaltet. Es stellt nicht fest, sondern involviert den Betrachter in einen Prozeß, in dem er nicht Sichtbares wahrnimmt, sondern die Sichtbarkeit – nach Maßgabe der vom Künstler formulierten Spielräume – allererst entwickelt.“

⁷³³ Die Bedeutung des Bildes liegt mithin in seiner Fähigkeit, sich zu *zeigen* und nicht zu *sagen*: vgl. Mersch 2002, 189. Für materielle Bilder verdeutlichen die Ausführungen von Mersch 2003, 31, weiterhin die Bedeutung des Blicks für das Ausloten des Feldes des Sichtbaren: „Es liegt mithin in der Ordnung des Blicks, dass etwas zum Bild wird oder so angeschaut wird. Dieser Ordnung ist eigentümlich, dass sie stets die Möglichkeit einschließt, sich der Medialität selbst zuzuwenden. [...] Wir sehen sowohl ein Bild als auch etwas im Bild.“

⁷³⁴ Wie eingangs erläutert sind unter narrativen Konstanten Vorgaben der mündlichen oder schriftlichen Erzählung mit Wiedererkennungswert, wie etwa Orts- oder Personenangaben, zu verstehen (s.o., 1.2.2.5).

mit dem Text.⁷³⁵ Sofern es sich um Illustrationen handelt, beziehen die Bilder ihr Substrat aus dem Text und ergänzen ihn visuell.⁷³⁶ Der Einsatz einer zeichentheoretischen Bestimmung der Beziehung zwischen Text und Bild erscheint daher zwar plausibel.⁷³⁷ Nicht einholbar sind indes die performativen oder präsentischen Wahrnehmungserfahrungen die Bilder anbieten, auch wenn wissenschaftliche Diskurse darauf abheben.⁷³⁸ Die Explikation eines sinnlichen Überschusses durch ein semiologisches Wahrheitsmodell stellt Didi-Huberman für die Kunstgeschichte als fragwürdiges Postulat zur Debatte.⁷³⁹ Dass hermeneutische Festlegungen vor allem eine mediale Differenz unberücksichtigt lassen, verdeutlichen die Ausführungen von Mersch:

Das Zeigen folgt einer anderen Ordnung als das Sagen; es läßt sich nicht zerlegen, fügt sich nicht dem Muster des Diskreten, des Schnitts oder der Unterscheidung, wie überhaupt die Ästhetik nicht in Strukturen der Sprache aufgeht. Zwar gibt es viel an einem Bild zu lesen, aber kein Bild ist ein Text. Das heißt auch, der Zugang zum Bildlichen führt nicht über die Kardinalswege der Semiotik oder Hermeneutik.⁷⁴⁰

Demnach läuft eine (ausschließlich) zeichentheoretische Auseinandersetzung Gefahr, den sinnlichen Überschuss des Bildes zu übersehen und die Erfahrung der visuellen Präsenz auszuschlagen.⁷⁴¹ Mersch führt aus: „Denn die Privilegierung der Referenz, der Darstellung,

⁷³⁵ Das Repertoire der mittelalterlichen Malerinnen und Maler – auch über Illustrationen hinaus – ist von Jakobi-Mirwald 2014 erschlossen worden. Vgl. auch Benthin/Weingart: Art. ›Illumination‹ im Handbuch Visuelle Kultur 2014, 574 oder Hamburger 2005, 268f.

⁷³⁶ Dies gilt selbstverständlich auch dann, wenn es sich bei den Bildern um Kopien nach bestehenden Illustrationen handelt. Vgl. zum nicht unumstrittenen Begriff der Illustration Manuwald 2008b, 16f.

⁷³⁷ Manuwald 2008b, 18-26, problematisiert die terminologische Klassifizierung von Illustrationen und wählt aufgrund der basalen Bestimmung der Bezogenheit der Bilder auf den Text schließlich einen zeichentheoretischen Ansatz für ihre Untersuchung. Sie verdeutlicht, dass Einzeluntersuchungen mit semiotischen Ansätzen vielfach auf methodischen Unsicherheiten gründen oder wenig explizit ihren theoretischen Rahmen zugrundelegen und wählt einen ebenso weit gefassten Ansatz: „die scholastische Zeichendefinition“, wodurch letztlich „die vielfältigen Sinnebenen“ zum Zeichen erhoben werden (ebd., 28).

⁷³⁸ Vgl. dazu Mertens Fleury 2014, 73-82. Das Zeigen hier „in Bezug auf die Eigenlogiken des allegorischen Erzählens“: ebd., 75. – Auch Grubmüllers Überlegungen führen umweglos von Präsenz und Performanz hinüber in die Handschrift als Zeichen; sein Interesse richtet sich jedoch vorrangig auf die Bedeutung der überlieferungshistorischen Methode für die Konturierung unterschiedlicher Handschriftenfunktionen: vgl. Grubmüller 2002, 11-13 sowie 16-17.

⁷³⁹ Didi-Huberman 2000, 11: „Alles Sichtbare scheint abgelesen und gemäß einer gesicherten – apodiktischen – Semiologie medizinischer Diagnostik dechiffriert worden zu sein. [...] Den Blick auf einem künstlerischen Bild ruhen zu lassen, läuft dann darauf hinaus, alles, was man sieht – genauer: alles, was sich vom Sichtbaren ablesen läßt – benennen zu können. Wir haben es hier implizit mit einem Wahrheitsmodell zu tun, das einem – seinerseits positivistischen – Mythos von der Allübersetzbarkeit der Bilder auf merkwürdige Weise die *adaequatio rei et intellectus* der klassischen Metaphysik überstülpt.“

⁷⁴⁰ Mersch 2002, 189.

⁷⁴¹ Manuwald 2008b, 27, bringt sowohl das Potential als auch die Prävalenz eines semiotischen Analyseverfahrens für bebilderte Handschriften auf den Punkt: „Fest steht aber, dass gegenständliche Kunstwerke wie ›gegenständliche Texte‹ auf Zeichen aus der Lebenswelt rekurren. Zumindest unter diesem Aspekt sind Text und bildliche Darstellungen im Rahmen semiotischer Ansätze vergleichbar.“ Deutlich wird hier, dass durch die Semiotik die Bereiche der zeichennahen Wirklichkeit scheinbar abgedeckt werden. Für eine Untersuchung von ästhetischen Erfahrungen wirkt ein semiotischer Ansatz jedoch zu eng, da er den Blick von den bildspezifischen, präsentischen Formen der Sinnvermittlung ablenkt. Auch Manuwald verweist darauf, dass „Bildelemente“ zwar „semantisierbar“ sind, aber immer „neben einem eventuellen Gegenstandsbezug auch die Zuordnung der einzelnen Bildelemente, etwa durch die Positionierung in der Fläche (Vordergrund-Hintergrund), Zentrum-Peripherie oder

die das Bild von sich her nahelegen scheint, bedeutet insbesondere, es als ein *Zeichen* zu lesen, das heißt seine Medialität auf seine Signifikanz zu reduzieren.“⁷⁴²

Um das spezifisch Bildliche näher zu bestimmen, gilt es, seinem ästhetischen Potential nachzuspüren und das Hauptaugenmerk auf sinnliche Wahrnehmungsangebote zu richten, die nicht unweigerlich in semantischen Referenzbezügen aufgehen. Aus diesem Grund trägt das zweistufige Vorgehen der Analyse nicht nur den unterschiedlichen Wissenshorizonten der historischen Rezeptions- und Produktionsgemeinschaft Rechnung, es verschiebt den methodischen Fokus in erster Linie auch von bild- auf medienanthropologische Überlegungen.⁷⁴³

Im zweiten Teil des Analysekapitels wird die Bildanlage mit dem Ziel erfasst, die repräsentativen Darstellungsprinzipien der Produzierenden zu erhellen. Denn obschon den Malenden aus Buchzeugnissen sowie allgemein ihrem liturgischem Alltag bzw. ihrer Vorstellungswelt biblische Bilder bekannt gewesen sein mussten, beweisen sie angesichts absenter Bildzeugnisse für die Kindheit und Jugend Marias vielfach auch darstellerische Eigenständigkeit. Doch auch dort, wo sie sich auf Bildtypen beziehen, die für die Marienikonographie von herausragender Bedeutung sind – wie bei der Darstellung der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi, Darbringung Christi im Tempel –, belegen die Bilder den eigenständigen Umgang und die repräsentativen Impulse der Produzierenden, den Stoff zu veranschaulichen. Konstitutiv für alle Bilder ist der gezielte Einsatz von Figurationen in der Figuren-Raum-Konstellation sowie die farbliche und formale Gliederung der Bilder (wie des Werks insgesamt). Dabei handelt es sich um Darstellungsverfahren, in denen die Vorstellungen der Produzierenden zum Ausdruck kommen. Die Wahrnehmungsangebote werden als Indikatoren kulturell determinierter Sehgewohnheiten und Welterfahrungen der historischen Gesellschaft aufgefasst. Das heißt, über die

Vektoren (angedeutete Bewegungsrichtungen, Blickrichtungen etc.)“ und damit spezifisch ikonisches Bildpotential zu berücksichtigen sind (ebd., 34).

⁷⁴² Mersch 2002, 179 (Hervorhebung im Original).

⁷⁴³ Wulf 2004, 13, beschreibt die „Anthropologie als das Wissen von einem durch seinen aufrechten Gang charakterisierten Lebewesen [...]. Dieses Wissen umfasst universelle und partikulare, auf die historische und kulturelle Mannigfaltigkeit bezogene Elemente und ist mit dem Entwicklungsstand von Gesellschaft, Wissenschaft und Philosophie verbunden.“ – Den Geisteswissenschaften, insbesondere der Kulturphilosophie attestiert Pfeiffer 2009, 148, frühzeitig eine „kultur-medienanthropologische Ausrichtung“, die auf ein „wissenschaftslogisch-motiviertes Verlangen“ nach „künstlerisch-medialen Gegenständen“ zurückzuführen ist. Kritisch äußert er sich gegenüber der Willkürlichkeit und Unschärfe insbesondere der amerikanischen Kulturanthropologie in systematischer wie historischer Hinsicht und hebt die theoretisch kaum zu bewältigenden Probleme hervor, die durch den schwer feststellbaren Kulturbegriff entstehen. Er plädiert für eine Unterscheidung in anthropologischen Untersuchungen zwischen einem Medien- oder Kunstbezug: vgl. ebd., 141-143. Dadurch hält er auch den Bruch in der Geschichte der Kulturphilosophie für abwendbar, die nach seiner Auffassung stets eine kultur-medienanthropologische Ausrichtung hatte und schließlich stets auf Fragen nach der Subjektivität reagierte: vgl. ebd., 148.

sinnkonstituierende Textebene hinaus bieten die bildlichen Darstellungen von räumlichen und figürlichen Relationen Ansatzpunkte, um exemplarisch hochmittelalterliche Darstellungsprinzipien zu beleuchten.

3.2 Ikonische Anschauung

Im Anschluss an Erwin Panofskys dreistufige kunstwissenschaftliche Interpretationslehre⁷⁴⁴ – vorikonographische Beschreibung, ikonographisches Verständnis, ikonologische Deutung – entwickelt Max Imdahl eine Bildanschauung, die er *Ikonik*⁷⁴⁵ nennt und die nach der genuinen Leistung und den visuellen Strategien fragt, durch welche Bilder Sinn vermitteln:

Die Ikonik sucht eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört. Natürlich ist die Ikonik kein Gegensatz zu Ikonographie und Ikonologie. Während diese aber auf die außerbildlichen, außerikonischen Bedingungen eines Bildes reflektieren, welche auch anderweitig und auf andere Weise sich bekunden, sucht die Ikonik darüber hinaus zu zeigen, was an einem Bilde unverwechselbar ist oder jedenfalls unverwechselbar sein kann als die anschauliche Evidenz eines sonst Unanschaulichen, Unsichtbaren.⁷⁴⁶

Exemplarisch richtet er das Augenmerk zunächst auf die formale Bildsprache mittelalterlicher Miniaturen und das Verhältnis zwischen Texten und Bildern. In der sprachlichen Narration sieht er zwar die empirische Basis für die Herstellung als auch für die Interpretation von Bildern,⁷⁴⁷ im Anschluss daran formuliert er aber programmatisch Kritik an einer Bildanschauung, die sich in der sprachlichen Wiedergabe aufeinander folgender Ereignisse erschöpft, da sie den Blick für die bildinständige Wirksamkeit des Ganzen verliert.⁷⁴⁸ Die Anerkennung eines spezifischen Bildsinns – und damit der Möglichkeit des Bildes, komplexe narrative Zusammenhänge zu kondensieren – bildet damit den Ausgangspunkt der Ikonik.

Imdahl belegt – unter anderem an Beispielen aus dem *Codex Egberti* (Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, um 985) –, dass sich „[i]n der Anschauung der Miniatur [...] jedwede szenische Chronologie als irrelevant [erweist], [...] die textgegebene Sukzession [vielmehr] in evidente szenische Simultanität transformiert [ist]“. ⁷⁴⁹ Er weist damit auf die Schwierigkeit hin,

⁷⁴⁴ Imdahls Kritik richtet sich vor auf einen „bestimmten Form- und Kompositionsbegriff“ Panofskys, in dem er nichts anderes erkennt, „als die Veranlassung eines wiedererkennenden, gegenstandsidentifizierenden Sehens“ und der dazu führt das „sämtliche visuelle Evidenzen“ aus dem Spektrum der Analyse herausfallen: vgl. Imdahl 1996a, 431f., sowie auch die kurze Präzisierung der Differenzen zwischen Ikonographie und Ikonologie: Imdahl 1996b, 626f.

⁷⁴⁵ Imdahl 1995, 306ff.

⁷⁴⁶ Imdahl 1996a, 453.

⁷⁴⁷ Imdahl 1995, 310: „Einerseits ist nicht zu bezweifeln, daß das Bild auf Texten, das heißt auf sprachlicher Narration beruht und deren notwendige Sukzessivität in evidente szenische Simultanität verwandelt. [...] Andererseits ist der Nachweis ebendieses Sachverhaltes selbst ein Akt der Sprache – wie die Interpretation eines jeden Bildes an Sprache, das heißt an sukzessive Beschreibung und mehr noch an sukzessive Argumentation gebunden bleibt“.

⁷⁴⁸ Imdahl 1995, 308.

⁷⁴⁹ Vgl. Imdahl 1995, 308.

bildgegebene Ereignisse narrationslogisch zu ordnen: eine Herausforderung, die sich insbesondere an mittelalterlichen Buchillustrationen manifestiert und tatsächlich zur Imponderabilität führen kann.⁷⁵⁰ Imdahl unternimmt den Versuch eines Perspektivwechsels: Zwar muss die sprachliche Äußerung zweifelsohne das Werkzeug der Bildanalyse bleiben, zielführend erscheint ihm jedoch nicht die summarische Erfassung einer Ereignisabfolge, sondern die Bestimmung jener formalen Werte, die diese Abfolge konstituieren: „[J]a man muß von einer über alle ikonografische Programmatik hinausgehenden und wie immer mit dieser zu vermittelnden ikonischen, das heißt allein durch die Komposition des Bildes formulierbaren Sinnebene sprechen.“⁷⁵¹ Demnach ist die Dramaturgie der Ereignisse in der Bildanlage verdichtet, deren Gleichzeitigkeit sprachlich nicht herstellbar ist, in der formalen Logik der Darstellungsverfahren aber gleichwohl sichtbar werden kann.⁷⁵²

Imdahls Überlegungen erscheinen auf mehrfache Weise anschlussfähig. Nicht nur exemplifiziert er die ikonische Anschauung unter anderem an mittelalterlichen Miniaturen. Er richtet seine Aufmerksamkeit unter anderem auf formale Bildwerte, um die Wahrnehmung des Bildganzen in den Mittelpunkt zu erheben. Er führt aus:

Ikonik [kann] als die Anschauung spezifisch ikonischer Gegebenheiten dazu verhelfen, die Imaginationskraft des menschlichen Geistes in der Stiftung von Bildern bewußt zu machen, das heißt von Phänomenen, deren Informationsdichte sonst nicht zu erreichen ist und die es vermögen, ein eigentlich Unanschauliches anschaulich zu repräsentieren.⁷⁵³

So wie die ikonische Anschauung nach Imdahl das Bild als eine formalästhetische Setzung anerkennt, welche sich innerhalb des Zusammenspiels von produktionsästhetischen Entscheidungen mit kulturhistorischen Rezeptionsmodalitäten entwickelt und dadurch einen wahrnehmungstheoretischen Informationsüberschuss generieren kann, verfolgt die vorliegende Arbeit das Ziel, ausgewählte visuelle Strategien zu untersuchen und deren sinnkonstituierende Darstellungsprinzipien aufzuspüren.

3.2.1 Szenische Konfigurationsfigur

Bildsinn erwächst nach Imdahl aus der inneren Spannung zwischen der Komposition und der verbildlichten Szene. Wesentlich hierfür sind die Bildfiguren, insbesondere wie sie innerhalb

⁷⁵⁰ Manuwald 2008b, 230f., klassifiziert in ihrer Untersuchung der Großen Bilderhandschrift des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach „Handlungsbilder“, in denen „Parallelhandlungen ins Bild gesetzt sind“, durch die „die Zeitstruktur der Bilder im Einzelnen nicht immer klar zu bestimmen [ist].“

⁷⁵¹ Imdahl 1996c, 392.

⁷⁵² Vgl. Imdahl 1995, 310.

⁷⁵³ Imdahl 1995, 313.

der Gruppe verortet und formal ausgerichtet sind.⁷⁵⁴ Auf den ersten Blick lassen sich zwischen den angeordneten Figuren Zugehörigkeiten erkennen oder Vermittlungspositionen bestimmen. Wahrnehmbar werden diese an der körperlichen Ausrichtung sowie durch Gesten und Blicke des Bildpersonals. Dass es sich bei der Figurenanlage keineswegs um produktionsästhetische Willkürentscheidungen handelt, weist Imdahl anhand eines simplen Experiments nach.⁷⁵⁵ Anhand der von Imdahl im Experiment montierten Zweier- und Dreierstruktur⁷⁵⁶ an einer Miniatur aus dem Codex Egberti entstehen sinnstiftende Veränderungen, und im Ergebnis zeigt sich, dass die Ereignisdichte des Bildes essentiell durch die Position einer Monumentalfigur bestimmt wird. Die Monumentalfigur – in Imdahls Beispiel die Figur Jesu – zeichnet sich zunächst durch eine innerhalb der Figurengruppen herausgestellte Anbringung einer Figur und im Ergebnis als „Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur“⁷⁵⁷ aus, zudem zeigt die Figur eine „dynamische Aktivität“, die als „vielfache Richtungsorientierung“⁷⁵⁸ in Körperwendung, Blickrichtung und Gestus wahrnehmbar ist und zudem durch die Harmonie von Körper- und Kleiderform hervorgehoben wird.⁷⁵⁹ Um den Terminus der Monumentalfigur noch expliziter in seiner Funktion innerhalb des Bildgeschehens zu markieren, findet Imdahl zu dem Ausdruck der „szenische[n] Konfigurationsfigur“,⁷⁶⁰ wobei er vor allem darauf abzielt, dass die Anlage der Figur zur Verbildlichung mehrerer Ereignisse in der Lage ist. Dazu sei Imdahl im Folgenden ausführlicher zitiert:

Denn in dieser einer Figur sind verschiedene [...] sukzedierende Ereignismomente [...] zu anschaulicher Simultanität verdichtet und im eigentlichen Sinne des Wortes konfiguriert. Figur und sukzessionsüberwindende szenische Konfiguration sind ein und dasselbe. In der Figur [...] ist die in Gleichzeitigkeit und Allgegenwart überführte Sukzessivität der verschiedenen Ereignismomente personifiziert: Wie sollte man einen solchen Satz sinnvoll, mit dem Anspruch auf intersubjektive Verständlichkeit und sogar in Bindung an eine Art sachlicher Augenscheinlichkeit

⁷⁵⁴ Vgl. Imdahl 1995, 302ff.

⁷⁵⁵ Imdahl forderte mehrere Maler auf, eine Hauptfigur in eine Miniatur einzufügen, die sie nicht kannten. Alle Teilnehmer des Experiments setzten die Figur intuitiv an genau jene Stelle, wie bereits der Miniator über tausend Jahre zuvor. Das Besondere ist nun, dass die Position der Figur eine „Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur“ (Imdahl 1995, 305) ist, d.h. durch die Anbringung ist die Hauptfigur weder der einen noch der anderen Figurengruppe zuzuordnen und präsentiert sich derart als Vermittlerin zwischen den Gruppen. Imdahls Argumentation stützt sich zudem mehrfach auf Schemazeichnungen von Bildfiguren, an denen er Verschiebungen vornimmt, um Spannungen zwischen Figur und Bildfeld sichtbar zu machen: vgl. Imdahl 1996a, 441 sowie zur Bedeutung des Feldliniensystems ebd., 447ff.

⁷⁵⁶ Die Zweierstruktur bezeichnet zwei sich gegenüberstehende Figurengruppen im Bild, die sich in einer spezifischen interaktiven Situation befinden. Die Dreierstruktur zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sich auf beiden Bildseiten zwei Figurengruppen gegenüberstehen, die durch eine zentral angebrachte Figur miteinander in Beziehung gebracht werden: vgl. Imdahl 1995, 303ff.

⁷⁵⁷ Imdahl 1995, 305.

⁷⁵⁸ Imdahl 1995, 302.

⁷⁵⁹ Vgl. Imdahl 1995, 302f.

⁷⁶⁰ Vgl. Imdahl 1995, 309.

überhaupt aussprechen können, wenn nicht in der Anschauung ebendieser Figur.⁷⁶¹

Seine formalästhetischen Überlegungen gründen demnach auf einem Wechselspiel von Wahrnehmungsangeboten mit einer rezeptionsästhetischen Erfahrung. Die Funktion der Monumentalfigur besteht darin, zwischen mehreren Handlungen zu vermitteln, um ein Ereignis zu veranschaulichen. Sie zeichnet sich zunächst durch ihre ausgestellte Anlage im Bild sowie durch eine auffallend aktive Körpersprache aus und hebt sich dadurch von den anderen Bildfiguren ab. Die Monumentalfigur wird durch ihre Fähigkeit, Szenen zu konfigurieren, zu einem visuellen Agenten der Ereignisdichte des Bildes. Zweifelsohne kann die instantane Anschauung des vermittelten Sinns nicht in gleicher Weise durch die Nacherzählung erreicht werden. Gerade deswegen erscheint jene Figur von derart herausragender Bedeutung, die in der szenischen Verdichtung in besonderer Weise hervortritt und Beziehungen zwischen dem Bildpersonal konfiguriert. Übertragen auf den Rezeptionsvorgang bedeutet dies, dass die Monumentalfigur aufgrund ihrer Dynamik und der „räumlichen Disposition“⁷⁶² die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf sich zieht und Wahrnehmungsprozesse anregt.

Die vorliegende Untersuchung profitiert von Imdahls Überlegungen zur Monumentalfigur und richtet das Augenmerk sowohl auf den dynamischen Aktionsradius der Figuren als auch auf ihre Gruppenzugehörigkeit. Die Anordnung von Figuren erweist sich hierbei als eine visuelle Strategie der Produzierenden, um bildintern Zugehörigkeiten zu markieren. Womöglich sind diese Wahrnehmungsangebote auf spezifische Rezeptions- und Sehgewohnheiten zurückzuführen. Als Vorannahme kann formuliert werden, dass die Produzierenden mithilfe figürlicher Anlagestrategien die Betrachtenden unmittelbar in die Lage versetzen wollten, inhaltliche Bezüge herzustellen und Deutungen vorzunehmen.

3.2.2 Situative Attribuierung

Im Gegensatz zur Erzählung, in der über einen fortlaufenden Akt der Sprache Figuren beschrieben werden, wobei sich deren Identität analog zum Erzählvorgang entwickelt, führen Bilder unmittelbar vollständig ausgestaltete Figuren vor Augen, die notwendigerweise um zahlreiche Details, die der Text unter Umständen nicht beinhaltet, bereichert werden.⁷⁶³ In der

⁷⁶¹ Imdahl 1995, 309.

⁷⁶² Imdahl 1995, 309.

⁷⁶³ Im Text oder Vortrag wird die Ausstattung von Figuren mit Kleidung nur an inhaltlich relevanten Stellen übernommen, zumeist bleiben die Zuhörer über die Form und Farbe der Kleidung uninformiert, dasselbe gilt für die Einrichtung von Räumen. Die Malenden hingegen müssen sowohl sämtliches Bildpersonal als auch Räume ausgestalten, auch an solchen Stellen, an denen der Text dazu keine Angaben macht. Den Malenden ist es auf diese Weise möglich, Figuren durch wiederkehrende Attribute zu kennzeichnen und den Betrachtenden die Identifikation zu erleichtern, wie z.B. das rote Band der Kamilla im *Berliner Eneasroman* (vgl. Anm. 311) oder die geringe Körperhöhe von Joseph in der Hs. D. Dass es sich bei der wiederholten Verwendung visueller Details

bildlichen Darstellung einer Figur kann unmittelbar sowohl ihr sozialer Status als auch ihre Funktion innerhalb des Handlungsgeschehens durch Attribute vermittelt werden. Identifikatorische Attribute einer Figur sind Statuskennzeichen wie Kleidung, Insignien der Macht, symbolisch oder ikonographisch charakteristische Kennzeichen, die potentiell bekannt sind und ein identifizierendes Erkennen ermöglichen. Die Relevanz der Attribute als Wahrnehmungsangebote begründet sich durch den konditionierten Umgang der historischen Gesellschaft mit Sichtbarkeiten und durch die Allgegenwart soziokulturell bedeutsamer Statusrepräsentationen.

Attribuierte Figuren sind ein wesentliches Darstellungsprinzip nicht nur in der mittelalterlichen Kunst und dazu geeignet, den Rezipierenden die Erfassung von unterschiedlichen Zusammenhängen zu ermöglichen. Der Ausdruck ‚Attribuierung‘ wurde maßgeblich von Messerer geprägt und trägt auch die Spuren seines Unternehmens, die Darstellungsprinzipien von Bild- und Textmedien zu harmonisieren.⁷⁶⁴ Nichtsdestotrotz eignet sich der Begriff in hervorragender Weise, um vor allem auch formalästhetische Bedingungen sichtbar zu machen. Er benennt eine Verbindung zwischen dem Figürlichen und dem Nichtfigürlichen im Bild, die sinnvolle Bezugnahmen stiftet.

Die Vorgänge des Wiedererkennens und Identifizierens innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft sind in der Forschung vielfach thematisch geworden.⁷⁶⁵ Symptomatisch tritt die Erkenntnis in den Vordergrund, dass Identifikation bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts nicht anhand von physiognomischen, individuellen Zügen erfolgt, sondern aufgrund der „sozialen Hülle des Körpers“.⁷⁶⁶ Äußere Kennzeichen wie Kleidung, Habitus oder Herrschaftssymbole sichern das Erkennen und damit die Verortung einer Person in der Gesellschaft oder bildinhärent die Identifikation einer ästhetischen Figur innerhalb des Werkkontextes. Demnach müssten auch die Produzierenden visuelle Strategien ausbilden, die den Fähigkeiten der mittelalterlichen Rezipierenden entsprechen und die Möglichkeit eröffnen, anhand von Kennzeichnungen Identifikationsleistungen zu vollbringen.

Neben statusrelevanten Attributen kommen in den Darstellungen auch Attribuierungen zum

um intendierte Darstellungsprinzipien handelt, erläutert Hahn 2001, 47f.

⁷⁶⁴ Messerer 1992, 26: „Heißt Attribuieren ein erläuterndes Zuordnen, so ist ein davon bestimmtes Bild wie ein Satz der Sprache gebaut; was es gibt oder verschweigt, ist weder von einer durchgehenden Ordnung der Objektwelt, der ‚Natur‘, bestimmt, noch auch primär von irgendeiner idealen Überwelt, die hier ja dem Text gegenüber verkürzt erscheint, sondern von seiner eigenen inneren Ordnung des Aussagens, in der Wirklichkeit auf neue Weise wiederersteht.“

⁷⁶⁵ Exemplarisch sei hier auf zwei einschlägige Arbeiten verwiesen: von Moos 2004 und Schulz 2008, dort auch der Forschungsüberblick ebd., 5-15.

⁷⁶⁶ Schulz 2008, 3 sowie 9ff. In Bezug auf die Kleiderordnungen und deren Bedeutung für die Identifikation im höfischen Umfeld vgl. Kraß 2006, insbesondere der Abschnitt „Spielfelder der Identität“, 232-369.

Einsatz, die nur temporär einer Figur zugehörig sind. Der Terminus ‚situatives Attribut‘ knüpft direkt an eine Formulierung von Messerer an, der anhand fol. 15r (Hs. D) die formale Einheit von Joachim und Wüste als „Situationsattribut seiner Zurückgezogenheit“⁷⁶⁷ beschreibt. Die Landschaft ist hierbei sinnstiftendes Anhängsel der Figur und Ausdruck ihres konkreten Zustands. Situative Attribute vermitteln damit an der Schnittstelle zwischen Zuordnung und Zustand. Sie hängen Figuren in spezifischen Situationen an und stellen evidente Verbindungen zum Raum aus.⁷⁶⁸ In diesem Sinne müssen auch Spruchbänder als situative Attribute aufgefasst werden, weniger aufgrund ihrer inhaltlichen Präzisierung der Situation⁷⁶⁹ als vielmehr in ihrer formalen Eigenschaft, die Figuren als aktive Sprechende innerhalb des Bildgeschehens zu kennzeichnen.

3.2.3 Flächendisposition im Bildausschnitt

Während die Analyse der Figurenanlage und das Prinzip der Attribuierung in den Handschriften noch stark auf ein ikonographisches bzw. textuelles Referenzsystem⁷⁷⁰ verweist, das der visuellen Wirkung der szenischen Figurenanordnung unterlegt ist und diese steuert, ist der nächste Untersuchungsschwerpunkt innerhalb der ikonischen Anschauung noch stärker vom Text entkoppelt und zielt explizit auf bildliche Figurationen. Mit Bezug auf Imdahl kann diese Kategorie als Flächendisposition des Bildfeldes⁷⁷¹ eingeführt werden, wobei das Bild im Gegensatz zur „natürlichen Wahrnehmungsvielfalt der visuellen Welt“⁷⁷² einen spezifischen Ausschnitt zur Ansicht bringt. Jenseits der Figuration, quasi an den linearen Rändern des Bildes verliert sich die Existenz des Bildlichen, das heißt: der Blick sucht vergeblich nach seiner Fortsetzung.

Was für moderne gerahmte Bilder unbestritten eine gewisse Logik besitzt, führt in der Anschauung mittelalterlicher Buchilluminationen zur Irritation, da die ein- und abschließende Funktion eines Bildausschnitts auffallend häufig nicht durch die Rahmung umgesetzt wird. Als spezifische Kennzeichen erscheinen um 1200 in Buch- wie auch Wandmalereien

⁷⁶⁷ Messerer 1979, 456.

⁷⁶⁸ Vgl. Czerwinski 1993, 43, am Beispiel der höfischen Epik zur Beziehung zwischen dem Körper einer Figur und dem personalen Raum, der ihr unabwendbar anhängt.

⁷⁶⁹ Dass Spruchbänder eine Präzisierung des Geschehens und damit die genaue Festlegung des Moments ermöglichen, ist eine durchaus berechnete Auffassung, die vielfach vertreten wird: vgl. Messerer 1979, 449; Radaj 2001, 85 sowie Henkel 2014, 37.

⁷⁷⁰ Als textuelles Referenzsystem bezeichne ich hier sowohl mündliche Vorträge als auch schriftliche Überlieferungszeugen, die als Anreiz für die Bildgestaltung gelten können.

⁷⁷¹ Imdahl bezieht sich nur am Rande darauf, um den Unterschied zwischen der Wahrnehmung der zweidimensionalen Ansicht eines Bildes im Gegensatz zur Erfahrung der dreidimensionalen Wirklichkeit zu betonen. Deutlich wird, dass die visuelle Welt im Bild durch Auswahl und Fixierung stets nur einen Ausschnitt zur Darstellung bringt: vgl. Imdahl 1995, 319.

⁷⁷² Imdahl 1995, 319.

Figurenübertritte, Raumöffnungen und Verschachtelungen.⁷⁷³ In der Hs. D werden gelegentlich Bildfiguren oder Bildelemente über den formal fixierten Rahmen hinweg angelegt. Das Rahmenfeld stellt keine verbindliche oder eindeutige Markierung des Bildraums dar, zumindest nicht in der Auffassung der Produzierenden und gemäß der von ihnen eingesetzten Darstellungsverfahren. Aus diesem Grund sollen die Figurationen, die in den Bildhintergründen und darüber hinaus ausgebreitet sind, einer produktionsästhetischen Praxis zugeordnet werden, deren Funktion an Einzelfällen darzustellen und zu erläutern ist.

Als ästhetische Praxis etabliert sich mit Beginn des 12. Jahrhunderts die Rahmenfelderung und farbige Absetzung. Schild-Bunim spricht von einem romanischen Stil, der sich als Kombination aus den geschichteten und einfarbigen Hintergründen des 12. Jahrhunderts durchsetzt.⁷⁷⁴ Zuletzt hat Stein-Kecks nachgewiesen, dass es sich nicht nur um eine dekorative Flächengestaltung handelt, sondern dass der „zweifärbig rahmenähnlich erscheinende Bildgrund Teil der Aussage des Bildes [ist]“, indem eine sichtbar nicht fixierte, „aber intelligible, einsehbare Raumvorstellung [eröffnet]“⁷⁷⁵ wird. Die Formulierung – vom nicht sichtbar Fixierten aber dennoch Sichtbarwerdenden – spezifiziert Stein-Kecks derart, dass zwar Farbe und formale Rahmenausdehnung im Bild keine mimetische Raumangabe vermitteln, inhaltlich aber dennoch durch ihren symbolischen Aussagewert signifikant werden können.⁷⁷⁶ Bei der Gestaltung der rahmenden Felder und Hintergründe handelt es sich demnach um einen Darstellungsmodus, bei dem Malende durch den Einsatz ihnen bekannter Prinzipien ein Wahrnehmungsangebot erzeugen, dem sie eine intendierte Funktion innerhalb des Rezeptionsprozesse beimessen.

Es bleibt vorerst festzuhalten, dass es sich bei der verschachtelten Rahmung um ein Darstellungsprinzip handelt, das zeitlich begrenzt auftritt und allmählich durch das Konzept einer abschließenden Rahmung ersetzt wird. Der Einsatz der rahmenden Bildfelder um 1200 ist daher auch als ein Verfahren anzusehen, das an tradierte Kompositionstechniken anschließt und historische Wahrnehmungsangebote implementiert.⁷⁷⁷ Kompositionstechniken und

⁷⁷³ Exemplarisch in der Wandmalerei: Iwein auf Rodenegg oder Schmalkalden. In der Buchmalerei: *Berliner Eneasroman*, *Bamberger Psalter*, *Mainzer Evangeliar*.

⁷⁷⁴ Schild-Bunim 1970, 86: „Although the background of one color was still employed in the twelfth century, another type was developed which apparently grew more directly out of the stratified background and the background of a single color. In this type, which may be designated as Romanesque, the picture plane is partitioned as in the stratified background, but the divisions have no implication, in form or color, of a naturalistic environment.“

⁷⁷⁵ Stein-Kecks 2010, 35. Im Gegensatz zu meiner Arbeit unterscheidet Stein-Kecks nicht in materielle Träger und rahmende Farbfelder, die zur Figuration gehören, und bestimmt die Rahmenanlage der Wandmalerei als Bildgrund. Gerechtfertigt ist dies durch ihre architekturbezogene Analyse und die Funktion der ‚Rahmung‘ für die Hervorhebung der Figuren.

⁷⁷⁶ Vgl. Stein-Kecks 2010, 35.

⁷⁷⁷ Laut Wolter-von dem Knesebeck 2006, 432, kann „die für romanische Buchmalerei typische blau-grüne Felderung des Hintergrundes [...] auf Vorbilder der römischen bzw. mittelitalienischen Malerei der Zeit, wie die *Pantheon-*

Wahrnehmungsangebote bringen weder Willkürliches noch Unbedeutendes zur Anschauung, und daher müssen auch die produktionsintendierten Absichten hinter der Flächendisposition ins Visier genommen werden. Eine Strategie der Malenden ist es, potentiell visualisierbare Räumlichkeiten durch formalisierte Raumvorstellungen zu ersetzen oder auch Schleusensituationen zu veranschaulichen.⁷⁷⁸ Die Rahmenanlage konfrontiert die Betrachtenden unmittelbar mit den spezifischen Raumauffassungen.

Die Analyse richtet sich auf die räumlichen Gegebenheiten, die durch den Einsatz der Bildfelderung entstehen, sowie auf die architektonischen Elemente, die Handlungsräume präzisieren. Im Verhältnis dazu wird die Anlage des Bildpersonals eingeschätzt. Oftmals zeigt sich ein bemerkenswertes Zusammenspiel zwischen figürlichen und räumlichen Wahrnehmungsangeboten. Die Komplexität der Darstellungsverfahren im Zusammenspiel zwischen Bildpersonal und Bildgrund soll exemplarisch aufgezeigt werden.

3.3 Analyse der Darstellungsprinzipien

Das folgende Kapitel widmet sich nunmehr jenen Darstellungsprinzipien, die in den Bildern als Vorstellungen der Malenden sichtbar werden. Die Unterscheidung der Bilder in solche, die offenkundig an eine spezifische Bildtradition anschließen und solche, die vermeintlich als Neuschöpfungen gelten müssen, stützt sich auf die Ergebnisse aus Radajs Untersuchung. Sie unterscheidet zwischen textfernen und textnahen Bildern und liefert damit die Grundlage.⁷⁷⁹ Die bildlichen Wahrnehmungsangebote werden für beide Bildtypen systematisch erfasst. Ziel der Analyse ist es, wiederkehrende Darstellungsprinzipien aufzuspüren, um schließlich die repräsentative Bedeutung der bildlichen Neuerungen zu erhellen.

Ob die Bildangebote in der Tendenz modellhafte Züge aufweisen – und ebenfalls potentiell gemeinschaftsstiftende Funktionen übernehmen könnten – kann erst eingeschätzt werden, wenn die Vielzahl der spezifischen Erscheinungsformen und Darstellungsprinzipien sichtbar gemacht worden ist.

3.3.1 Tradierte und neue Darstellungsmodi

Auf der Basis von Radajs Untersuchungen wird eine Unterteilung der Zeichnungen in tradierte und neue Darstellungsmodi vorgenommen werden: Die Tatsache, dass Motive aus Vorbildern

Bibel (Vatikanstadt, BAV, Cod. Vat.lat. 12958; Kat. 370) zurückgeführt werden“.

⁷⁷⁸ Die Terminologie geht zurück auf Wolter-von dem Knesebeck 2010, 202, der die „Schleusensituation“ in einer Miniatur (fol. 21r) des *Mainzer Evangeliar* untersucht, in der sich christologische Inhalte in Form eines „hochartifizialen Text-Bild-Bezug[s]“ in der formalen Komposition spiegeln. So wird das äußere Bildfeld vom Nimbus Christi eben an jener Stelle überragt, an der sich die Schrift über der Anlage öffnet.

⁷⁷⁹ Vgl. Radaj 2001. Ex negativo liefert Radajs Untersuchung des Bildzyklus auch Belege für etwa ein Viertel der Bilder, die eines konkret benennbaren, ikonographischen *Vorbildes* entbehren. Siehe ausführlich Kap. 1.2.2.2.

bekannt waren, verdeutlicht umgekehrt auch die Leerstellen innerhalb der Darstellungspraxis. Während die Produzierenden der Hs. D für eine nicht unerhebliche Anzahl von Bildern offenbar auf eine bereits etablierte Bildtradition zurückgreifen konnten, waren sie für eine weitaus größere Anzahl von Bildern angehalten, etwas sichtbar zu machen, ohne auf ihnen bekannte Sichtbarkeiten zurückzugreifen. In einem Fall werden die Malenden selbst zu Begründenden einer Bildtradition,⁷⁸⁰ während sie im anderen bei der Bildherstellung an eine bestehende Bildwelt anknüpfen und diese modifizieren konnten.⁷⁸¹ In beiden Fällen sind die Bildproduzierenden als aktiv Handelnde vorstellbar, die von ihren bisherigen Bilderfahrungen profitieren. An diesem Punkt setzt die Unterscheidung in alte und neue Ereignisbilder an: Die Reproduktion eines vorgängigen rezeptionsästhetischen Erlebnisses sowie die Produktion von (neuen) Bildern aus dem Gedächtnis.⁷⁸² Während die Produzierenden in den neuen Darstellungsmodi auf der Grundlage von diffusen visuellen und literarischen Wahrnehmungsangeboten allererst Sichtbarkeiten entwickeln, rekurrieren die tradierten Darstellungsmodi auf materiale Vorbilder der sichtbaren Welt. Sie stützen sich auf die *Vorbildlichkeit* bereits etablierter und anerkannter bildlicher Darstellungen, die im Zusammenhang mit einem spezifischen Thema wiederholbar sind. Stellen die Produzierenden hingegen ein Bild auf Grundlage von Erzählungen oder Texten her, die bislang nicht bebildert waren, sind sie auf ihre Vorstellungskraft angewiesen.

Bei den neuen Darstellungsmodi in der Hs. D handelt es sich demnach um die ersten materialen Darstellungen von bislang Vorgestelltem. Für die vorliegende Untersuchung sind beide Modi als fundamentale Kategorien von Bedeutung. Durch die Unterscheidung können für beide Bildtypen die verschiedenen Darstellungsprinzipien herausgearbeitet werden und gemäß den Konfigurationen als entweder möglicherweise bekannt oder neuartig eingestuft werden. Der Bildzyklus der Hs. D erweitert das Repertoire der Marienikonographie schlagartig.⁷⁸³ Darüber hinaus ist im Zusammenhang mit der Entstehung eines volkssprachigen Werks auch auf die Tendenz hinzuweisen, für die Bilder solche Darstellungsprinzipien zu wählen, die vor allem auf repräsentative Konstellationen setzten.

⁷⁸⁰ Mehrfach verweist Radaj darauf, dass das Lexikon der christlichen Kunst die Zeichnungen in der Hs. D als früheste Quelle angibt oder die Malenden auf keine Bildüberlieferung zurückgreifen konnten: vgl. Radaj 2001, 27, 58 sowie 76.

⁷⁸¹ Vgl. Radaj 2001, 84.

⁷⁸² Im neuen Darstellungsmodus deutet sich eine verkürzte Auffassung des von Bredekamp vertretenen Konzepts des Bildaktes an, bei dem Bilder durch „Handlungen oder Handlungsanweisungen [...] in die Welt“ gesetzt werden (Bredekamp 2004, 29). Anleihen nimmt der Terminus Darstellungsmodus aber auch bei Imdahls Ereignisbild: „Das heilsgeschichtliche Ereignisbild besteht in Relation zu einem a priori schon bekannten Ereignis, welches sprachlich, nämlich in Form eines narrativen Textes überliefert ist.“ Imdahl 1996a, 423.

⁷⁸³ Vgl. Radaj 2001, 35, sowie das Kap. 1.2.2.2.

3.4 Tradierte Darstellungsmodi: Gegenüberstellungen – Zentralisierungen – Sonderfälle

Zu den tradierten Darstellungsmodi zählt die vorliegende Arbeit jene 34 Illustrationen, für die Radaj in ihrer Untersuchung motivische oder ikonographische Vorläufer in der antiken oder frühchristlichen Kunst nachweisen konnte.⁷⁸⁴ Diese Bilder finden sich in der ersten bis dritten Lage sowie verstärkt in der sechsten bis zwölften Lage. Zur Verdichtung werden in den Lagen eins bis drei einige neue Bildtypen dazwischen gefügt.⁷⁸⁵

Das thematische Spektrum der tradierten Darstellungsmodi umfasst verwandtschaftliche oder gesellschaftliche Beziehungen, exzeptionelle Ereignisse der Heilsgeschichte, selten typologische Akzente.⁷⁸⁶ Von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind die mehr oder weniger starken Abweichungen von tradierten Konfigurationen, die Radaj für einige Darstellungen vermerkt,⁷⁸⁷ sowie der Verzicht der Illustrierenden auf die Herstellung von typologischen Bezügen.⁷⁸⁸ Mehrheitlich haben die Produzierenden szenische Bilder gefertigt, die den heilsgeschichtlichen Erzählstoff absatzweise anschaulich machen.⁷⁸⁹ Gelegentlich weist Radaj auf die abendländischen oder byzantinischen Wurzeln der Darstellungen hin und führt so die bildanthropologischen Wurzeln vor Augen, die verstärkt die Bedeutung von kulturhistorischen und interkulturellen Wechselbeziehungen ausstellen.⁷⁹⁰

Als typische Konfiguration treten zwei Darstellungsprinzipien hervor: Gegenüberstellungen

⁷⁸⁴ Vgl. Radaj 2001 und dort die entsprechenden Einträge zu den einzelnen Bildern. In frühchristlicher Tradition oder als Annäherung sieht sie folgende Darstellungen: fol. 1v, 2r, 6r, 6v [1.Lage]; 12v, 15r [2.L]; 19v, 20v [3.L]; 43v, 47r [6.L]; 56r [7.L], 57r, 58r, 59r, 60r [8.L]; 67r, 69r, 69v, 70r, 71r, 72r [9.L]; 75v, 78r, 79r, 79v, 80v [10.L], 81r, 82r, 83v, 86r [11.L]. Motivisch ordnet Radaj die Bilder, in denen Engel in einer oberen Bildecke erscheinen, der antiken Tradition zu: so fol. 18r, 53r, 82v und 85v und 89v.

⁷⁸⁵ In den Lagen vier und fünf der Hs. D erfolgte ausschließlich die Anlage neuer Darstellungstypen, die in den übrigen Lagen auch zur Verdichtung des Bildzyklus zum Einsatz kommen und zwischen tradierten Darstellungstypen erscheinen. Der neue Darstellungsmodus veranschaulicht ausschließlich die Kindheit und das Heranwachsen Marias. Ausführlich dazu Kap. 3.5.

⁷⁸⁶ Dazu zählen vor allem die Bilder, die den Text eröffnen (fol. 1v und 2r), aber auch Bilder, in denen die Vorfahren von Maria dargestellt sind (fol. 6r, 6v, 12v, 15r, 18r, 19v und 20v), des Weiteren Bilder, die die zentralen Ereignisse im Zusammenhang mit der Gottesmutterchaft vor Augen führen (fol. 43v, 47r, 67r, 69v, 71r, 72r, 82r).

⁷⁸⁷ Vgl. dazu ebenfalls Radaj 2001 und die entsprechenden Einträge zu den Bildern. Exemplarisch: das Fehlen relevanter Bildobjekte wie das Sperlingsnest im Lorbeerbaum (fol. 12v), die Hinzufügung architektonischer Bildelemente (fol. 6v und 43v) sowie abweichende Darstellungen der Lebensalter (fol. 90r) oder die Anbringung eines Engels (fol. 89v).

⁷⁸⁸ Den Verzicht auf typologische Bezüge vermerkt Radaj für die Darstellungen fol. 19v, 20v, 47r, 79r, 82r und 90r. Vgl. dazu die Ausführungen zu den Bildern bei Radaj 2001, 34f., 48f., 71f. und 74f.

⁷⁸⁹ Szenische Bilder, die das heilsgeschichtliche Geschehen zum Teil durch die Darstellung – auch mehrteiliger Interaktionsprozesse – veranschaulichen: fol. 53r, 56r, 57r, 58r, 59r, 60r, 69r, 70r, 75v, 78r, 79r, 79v, 80v, 81r, 82v, 83r, 85v, 86r und 89v.

⁷⁹⁰ Ein Vorhaben, das sich auf der Grundlage von Netzwerktheorien dem (kulturellen) Austausch und Kontakt zwischen mittelalterlichen Gesellschaften widmet, ist „The Medieval Gobe“. Die Zeitschrift erschien erstmals 2014, die internationalen Beiträge beschäftigen sich mit Kommunikationsweisen, Handelsobjekten und Gemeinschaften in spezifischen Regionen. Vgl. die Ankündigung der Herausgeberin <https://scholarworks.wmich.edu/tmg/about.html> (letzter Zugriff 03.09.2018). – Die vorliegende Arbeit kann das Vorgehen nur in Ansätzen umsetzen, es erscheint aber vielversprechend für die Hs. D.

und Zentralisierungen. Sie bilden das kompositorische Fundament der Zeichnungen. Zudem werden fünf Zeichnungen als Sonderfälle berücksichtigt, da die Konfiguration besondere Darstellungsaspekte betont.⁷⁹¹ Die Bilder können – abgesehen von den beiden Anfangsbildern – stets einem präzisen Erzählabschnitt zugeordnet werden. Die Zuordnung wird durch die schriftgestützte Gliederung nahegelegt und präzisiert den Sinnabschnitt. Gelegentlich werden mehrere Bilder in einen Sinnabschnitt eingefügt, wobei besonders die Tendenz deutlich wird, den heilsgeschichtlichen Ereignissen durch zusätzlich eingebrachte neue Darstellungstypen größere Anschaulichkeit zu verleihen.⁷⁹²

Die Figurenausstattung schwankt zwischen zwei und acht Figuren, die entweder in Gruppen oder vereinzelt im Bild platziert sind und entsprechend ihrer Körperhaltung und Anbringung im Bildraum eingestuft werden können. Damit orientiert sich die Analyse der Figurenanlage zum einen am zur Verfügung stehenden Raum des Bildfeldes. Zum anderen zeigen sich Bemühungen der Produzierenden, die räumlichen Dimensionen durch die gestaffelte Anlage von Figuren auszunutzen oder um zentrale Figurationen zu platzieren.⁷⁹³ Die Staffelungen von Figuren evoziert eine tiefendimensionale Wirkung und erscheint als das Gegenteil der Anbringung einer Figur im Zentrum des Bildes, deren Erscheinen im Vordergrund als Alleinstellungsmerkmal aufzufassen ist.

Die Produzierenden wenden unterschiedliche Möglichkeiten an, um die Figurenanlage horizontal, vertikal oder diagonal auszurichten. In den Konfigurationen sind Beziehungen zwischen dem Bildpersonal entwickelt, die die Vermittlung von exceptionellen Handlungen oder Hierarchisierungen leisten. Die Figurenanordnung in den Sonderfällen erscheint im Vergleich mit den übrigen Darstellungen einem Prinzip verpflichtet, das zwar mehrdimensional angelegt ist, zudem aber außerordentliche Komplexitäten hervorbringt. Die Sonderfälle zeichnen sich durch ihre ungewöhnlichen Konfigurationen im Bildraum aus.⁷⁹⁴ Ein Anlass

⁷⁹¹ Fol. 1v, 2r, 6r, 6v und 67r.

⁷⁹² Einmalig zu Beginn die aufeinanderfolgenden und den Sinnabschnitt abschließenden Zeichnungen fol. 6r und 6v. Zwei Zeichnungen in einem Sinnabschnitt: fol. 55r und 56r; fol. 60r und 60v; fol. 82v und 83, fol. 85r und 85v, fol. 88v und 89r; fol. 89v und 90r. Bei diesen Bildpaaren handelt es sich jeweils um Kombinationen von tradierten und neuen Darstellungstypen, womit die Tendenz der Malenden deutlich wird, bildliche Hinzufügungen vorzunehmen und die Anschaulichkeit zu erhöhen. Zwei tradierte Darstellungstypen finden sich lediglich einmal in einem Sinnabschnitt: fol. 69v und 70r. Drei Zeichnungen in einem Sinnabschnitt: fol. 68r, 68v, 69r. Auch hier handelt es sich um eine Verdichtung der Handlung durch den Einsatz neuer Darstellungsmodi.

⁷⁹³ Burioni 2012, 97f., untersucht den Sprachgebrauch für Phänomene des Bildgrundes im 15. Jh. und stellt fest, dass im Ausdruck *Grund* eine „allgemeine Bestimmung eines visuell erfahrbaren Objekts in der technischen Sprache greifbar wird“, während der Terminus *Campo* eine Kompositionsweise meint, „nach der Vorder-, Mittel- und Hintergrund gestaffelt werden“, um vor allem einen „sichtbare[n] Kontrast zwischen mehreren Farbschichten“ zu erzielen. Vgl. dazu auch Blümle 2012, 212f., sowie Suthor 2012, 224f. Der Kontrast verdeutlicht den Übertritt von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität und impliziert eine Anordnung des Sichtbaren, die als Prinzip der Bildlogik aufgefasst werden muss. Die Malenden der Hs. D operierten bereits mit diesem Darstellungsprinzip.

⁷⁹⁴ Die Darstellungen zeigen zentrale Ereignisse rund um die Empfängnis des Jesuskindes und seiner Geburt (Verkündigung, Heimsuchung, Anklage Marias, Fluchwasserprobe, Geburt, Anbetungen sowie die Mordplanung

dafür kann in ihrer Anbindung an typologische Deutungsmodelle gesehen werden, deren Darstellungsprinzipien auf der Grundlage theologischer Reflexionen zur Heilsgeschichte etabliert und weiterentwickelt wurden.⁷⁹⁵

3.4.1 Prinzipien der Gegenüberstellung

Unter den insgesamt 34 tradierten Darstellungsmodi sind auf 19 Bildern Figuren einander gegenübergestellt.⁷⁹⁶ Die Konfiguration zeigt zumeist das Zusammentreffen von sitzenden und stehenden Figuren oder Figurengruppen.⁷⁹⁷ Als Erweiterung dieses Typs erweisen sich insgesamt fünf Darstellungen, in denen eine Figurengruppe sowohl aus sitzenden als auch stehenden Figuren zusammengefügt ist,⁷⁹⁸ sowie wenige Zeichnungen, in denen das Bildpersonal einander nur stehend oder sitzend gegenübergestellt ist.⁷⁹⁹ Sechs Darstellungen kombinieren die Haltungen der Figuren: liegende sowie schwebende oder sitzende Figuren sind diametral oder gestaffelt im Bild angelegt.⁸⁰⁰ Dieser Typ weist zwei formale Konzentrationen auf. Die Figurenrelation vermittelt sich durch horizontale oder diagonale Bildlinien und stiftet räumliche Beziehungen zwischen dem Bildpersonal.

Zwei Aspekte treten im Hinblick auf die Figurenanlage als grundlegende Darstellungsprinzipien in den Gegenüberstellungen hervor: 1) das Prinzip der vordergründigen Anbringung von Figuren oder Figurengruppen sowie 2) die Staffelung von Figuren im Raum. Beide Prinzipien wirken auf unterschiedliche Weise und indizieren eigenständige Raumkonzeptionen. Während sitzende und stehende Figuren aufgrund ihrer vertikal ausgerichteten Haltung gleichmäßig horizontal im Vordergrund des Bildraums verortet werden können, dominiert bei den Gegenüberstellungen von liegenden und schwebenden Figuren die vordergründige Anbringung von nur einer Figur, die horizontal über die gesamte Länge des unteren Bildraumes angelegt ist, aber mit einer Bildfigur in der gegenüberliegenden Bildecke korrespondiert. Die Relationen zwischen den Figuren sind demnach zwischen den Polen links

von Herodes): Sie gehören zu den Darstellungen, die auf bekannte Bildtraditionen zurückzuführen sind.

⁷⁹⁵ Ausführlich dazu Kap. 3.4.3.

⁷⁹⁶ Die Bildbeispiele werden in den Unterkapiteln auf Bildtafeln zur Veranschaulichung eingefügt.

⁷⁹⁷ Ausführlich dazu Kap. 3.4.1.1. – Die Einfügung stehender Figuren auf der linken und sitzender Figuren auf der rechten Bildhälfte findet sich auf fol. 12v, 19v, 43v, 78r und 83r. Spiegelverkehrt kommt das Darstellungsverfahren auf 15r, 57r, 58r, 59r und 80v zum Einsatz.

⁷⁹⁸ Es handelt sich um fol. 60r und 75v. Auf beiden Zeichnungen ist jeweils ein stehender Schwertträger hinter dem thronenden Kaiser Augustus platziert. Die versammelte Gruppe auf der linken Bildseite (fol. 75v) besteht aus sitzenden (und gestaffelt dahinter stehenden) Figuren.

⁷⁹⁹ Fol. 79v zeigt die Gegenüberstellung von ausschließlich stehenden Figuren; fol. 81r zeigt die Anordnung mit sitzendem Bildpersonal.

⁸⁰⁰ Es handelt sich vorrangig um Darstellungen, in denen im Vordergrund eine schlafende Figur angebracht ist, der in der oberen linken Ecke oder schwebend ein Engel zugeordnet ist wie auf fol. 18r, 53r, 82v, 85v und 89r. Hypothetisch muss auch die Darstellung von ausruhenden Figuren, vor oder deren Lager wenigstens eine weitere Figur eingezeichnet wurde (wie auf fol. 20v und 70r) in diese Kategorie fallen. Ausführlich dazu Kap. 3.4.1.2.

und rechts sowie oben und unten entwickelt. Das gegenüberstellende Darstellungsprinzip betont den szenischen wie räumlichen Figurenbezug, doch ist auch die Tendenz zu mehrdimensionalen Wahrnehmungsangeboten zu bemerken, die sich in den unterschiedlichen Körperhaltungen der gegenübergestellten Figuren oder Figurengruppen in einem Bild zeigen. Prinzipiell erzeugt eine Gegenüberstellung von stehenden und sitzenden oder liegenden und schwebenden Figuren stets asymmetrische Relationen, die in der bildräumlichen Verortung in den entgegengesetzten Figuren jedoch durch situative und repräsentative Attribuierungen relativiert werden. Die räumliche Ordnung hängt den Figuren entweder an oder ist als noch zu erreichender Bezugsort in Aussicht gestellt.⁸⁰¹

3.4.1.1 Relativierung des Größenunterschieds durch Attribuierungen

Exemplarisch sollen nun die Darstellungsprinzipien der gegenüberstellenden Konstellationen veranschaulicht werden, die tendenziell eine Relativierung des Größenunterschieds durch Attribuierungen aufweisen, beginnend bei den Bildern, in denen sitzende und stehende Figuren einander gegenübergestellt sind. Diesem Typ entsprechen zehn Darstellungen, in denen in der linken Bildhälfte eine stehende Figur oder Figurengruppe einer auf der rechten Seite sitzenden Figur oder Figurengruppe entgegengestellt ist (Bildtafel I: 12v, fol. 19v, fol. 43v, fol. 78r und fol. 83r), sowie fünf Darstellungen, in denen die Konfiguration spiegelverkehrt, aber nach dem gleichen Prinzip realisiert wurde (Bildtafel II: fol. 15r, fol. 57r, fol. 58r, fol. 59r sowie fol. 80v). In zwei weiteren Gegenüberstellungen weichen die Illustrierenden durch die Variation der Körperhaltung innerhalb einer Gruppe marginal von diesem Prinzip ab, bleiben dem Modell der Gegenüberstellung aber dennoch verpflichtet. Dazu zählen die Darstellungen auf fol. 60r und fol. 75v, in denen eine sitzende Figur (Kaiser) durch eine stehende Figur (Schwertträger) attribuiert wird. In zwei Darstellungen sind ausschließlich Figuren in der gleichen Körperhaltung im Bildraum angelegt, die aufgrund ihrer entgegengesetzten Anbringung auch dem gegenüberstellenden Darstellungstyp entsprechen (Bildtafel III, Abb. 25/26: fol. 79v und fol. 81r).

Anhand der Gegenüberstellung von stehenden und sitzenden Figuren lassen sich einige Darstellungsprinzipien der Malenden aufzeigen, die zum einen ihren Umgang mit bildlogisch relevanten Größenunterschieden der Figuren belegen und zum anderen Bemühung verdeutlichen, durch die gestaffelte Figurenanlage einzelne Figuren in den Vordergrund zu drängen. Die in sitzenden und stehenden Posen einander gegenübergestellten Figuren stellen potentiell

⁸⁰¹ Gleichmäßig horizontal entwickelte Figurengruppen zeigen sich in den Darstellungen fol. 24v, 31v und 40v. Gegenüberstellungen, die durch architektonische oder situative Elemente im Bild auffallen, zu der sich die Figurengruppen auf unterschiedliche Weise in Beziehung setzen, erscheinen fol. 17r, 33r, 55r, 63r und 90r.

einen Höhenunterschied aus, der im Bild zwar evident wird, den die Malenden jedoch verschiedentlich verschleiern. Deutlich wird, dass in den Zeichnungen zwar Größenunterschiede explizit werden, doch kommt es zu einer Aufhebung dieses Unterschieds entweder durch überbordende Attribuierung oder den Verzicht auf die Veranschaulichung realer Größenordnungen, wie die Bilder fol. 12v, 15r, 3v, 78r und 80v vor Augen führen.

Fol. 12v (Abb. 13) zeigt die Verkündigung an Anna.⁸⁰² Auf der linken Bildseite steht der Engel mit Nimbus und Flügeln, in seiner rechten Hand hält er das Spruchband, mit der linken, die nur unwesentlich von der Mittelsenkrechten des Bildes abgerückt ist, weist er auf die gegenüberliegende Bildhälfte. Die Zeigegeste seiner linken Hand trifft auf die ornamentale Begrenzung des Baumes und lenkt die Aufmerksamkeit der Schauenden auf das groß angelegte, farblich und formal auffallende Gewächs. Hinter Anna ragt ein Baum empor, der in der Fläche unmittelbar mit ihr verbunden ist.⁸⁰³

Die sorgfältig ausgearbeitete florale Arabeske steht im farblichen und formalen Kontrast zu beiden Bildfiguren sowie den Hintergrundfeldern. Im Vergleich mit den übrigen Pflanzendarstellungen ist dieser Baum in der Hs. D einzigartig.⁸⁰⁴ Es handelt sich hierbei offensichtlich nicht nur um eine Andeutung des Gartens als Ort des Geschehens, sondern um eine besondere Form der Attribuierung, obwohl der ikonographische Bezug auf ein Sperlingsnest im Lorbeerbaum nicht ausgeführt wird.⁸⁰⁵ Radaj formuliert:

Durch die enge Parallele zur Verkündigung an Maria ist ihre Darstellung [Verkündigung an Anna] davon oft nur durch den ikonographischen Kontext, zum Beispiel das im Text der Apokryphen und auch im Wernher-Text erwähnte Sperlingsnest in den Zweigen des Lorbeerbaumes [...] oder eine gleichzeitig dargestellte Verkündigung an Joachim, zu unterscheiden.⁸⁰⁶

⁸⁰² Es ist mitnichten nur eine „alltägliche Szene“ dargestellt, wie Schröder Schröder 2003, 56, in seiner vergleichenden Textinterpretation der Überlieferungszeugen behauptet, die im Engel nur eine „personifizierte innere Stimme“ sehen möchte. – Die Produzierenden der Hs. D verdeutlichen die Bedeutung der englischen Erscheinung auch im Kontext der bildlichen Verkündigung an Anna durch die Anlage des Engels.

⁸⁰³ Auf die Überwindung von Grenzziehungen durch einen Engel weist Steffen Bogen 2001, 70, hin und wertet diesen „ausgeprägte[n] Sinn für Grenzlinien“ als Grundoperation der Maler, um innerhalb „hierarchisch gegliederte[r] Rahmensystem[e]“ die „Botenhand [...] als Zentrum der szenischen Interaktion“ auszuweisen. Der „besondere[.] Ausdruckswert“ liegt darin, „daß die Geschichte selbst auf einem Vorgang der Grenzüberwindung beruht“ (ebd., 72). Dieses Prinzip findet gelegentlich in Verkündigungsdarstellungen (an Maria), in denen die Hand des Engels architektonische Elemente, die dem Bildfeld Marias zugeordnet sind, berührt: exemplarisch byzantinische Ikonen, aber auch in der abendländischen Malerei wie der Verkündigungsdarstellung des Domenico Ghirlandaio (um 1482); ausführlich zu den Bildbeispielen Blümle 2012, 196 sowie 206.

⁸⁰⁴ Vgl. dazu die variantenreiche Darstellungsweise unkolorierter Bäume, die als Kennzeichen von offenen Landschaften angesehen werden können: fol. 15r, 16r, 64v, 70r, 79r sowie 89r. Im Gegensatz dazu die Ähnlichkeit zwischen den Gewächsen auf fol. 12v, 1v und 6r, die typologische und genealogische Bezüge andeuten.

⁸⁰⁵ Vv. 541-548: [*I*n einem bögarten, sie began umbewarten unde sah an einem aste die sperchen schrien uaste: si gahten ze einem neste uf eines bömes ueste. Div fröe nam des göme, uf einem lorböme. (In einem Baumgarten sah sie sich um und bemerkte auf einem Ast die Sperlinge, die laut riefen. Sie eilten zu einem Nest im Schutz eines Baumes. Die Dame nahm das auf einem Lorbeerbaum wahr.)

⁸⁰⁶ Radaj 2001, 30. Überdies hebt Radaj die Bedeutung des Bildes in der Ostkirche als „Sinnbildszene der Erkenntnis“ hervor, deren elementares Herausstellungsmerkmal das in fol. 20v nicht vorhandene Sperlingsnest ist. Weiterhin

BILDTAFEL I (Ausschnitte)



Abb. 13: fol. 12v



Abb. 14: fol. 19v



Abb. 15: fol. 43v



Abb. 16: fol. 78r



Abb. 17: fol. 83r

bemerkt Radaj, dass „die Blätter des Baumes nicht die für den Lorbeer typische Form“ haben (ebd., 30).

Die von Radaj beschriebenen ikonographischen und szenischen Bezüge verdeutlichen die üblicherweise realisierten Darstellungsprinzipien im Kontext von Erzählung und Bildzyklus. Laut Luther erweisen sich insbesondere Beschreibungen von Orten oder Bezugspersonen als textinterne Strategien der Vermittlung „historischer Referenzialität“⁸⁰⁷ in Wunder-erzählungen. Die Wirklichkeitsbezüge können als literarische Strategie betrachtet werden, um die Erzählung zu authentifizieren. Auch im vorliegenden Fall spricht der Text von einem *bôgarten* (V. 541) und erzeugt demnach einen „Wirklichkeitseffekt“,⁸⁰⁸ der an das faktische Wissen der Rezipierenden anknüpft. In der bildlichen Darstellung (Abb. 13) verfügt die Figuration von Anna und dem Baum über einen visuellen Mehrwert: die Einheit von Figur und Natur, die sich als eine attribuierende Verschränkung zeigt. Denn trotz ihrer trauernden oder kontemplativen Pose erscheint Anna in einem flatternd drappierten Gewand. Auf den Widerspruch zwischen dem ruhig sitzenden Körper und dem stark bewegten Kleidungsstück vor dem Hintergrund des rankenden Baumes hat bereits Messerer aufmerksam gemacht.⁸⁰⁹ Demnach korrespondiert die Dynamik von Annas Gewand mit dem vorab im Text geschilderten emotionalen Zustand der Figur.⁸¹⁰ Der Baum übernimmt eine attribuierende Funktion, indem er den schwankenden Gemütszustand von Anna aufnimmt und zugleich die Figur visuell aufwertet, um den Größenunterschied zwischen Engel und Anna zu marginalisieren.

Die Malenden wenden in den Verkündigungsdarstellungen an Anna (fol. 12v), an Maria (Abb. 15: fol. 43v) und an Joachim (Abb. 18: fol. 15r) ähnliche Prinzipien an. Sie realisieren in diesen drei Bildern Gegenüberstellungen, in denen die Größenunterschiede der Figuren durch ihre Attribuierung relativiert werden. Das Verfahren erscheint zu diesem Zeitpunkt noch unregelmäßig,⁸¹¹ doch liegt der Einsatz von Attribuierungen als Darstellungsprinzip auf der Hand und erscheint als spezielle Technik, um beide Figuren gleichberechtigt im Bild erscheinen zu lassen.

An der Verkündigungsdarstellung mit Maria auf fol. 43v wird die Attribuierung im Zusammenhang mit architektonischen Bildelementen deutlich. Laut Radaj entsprechen sowohl

⁸⁰⁷ „Der Verweis auf den historischen Kontext als Authentifizierungsstrategie“ ist nur eine von fünf Möglichkeiten, die Luther 2018, 272, konstatiert, um den faktischen Anspruch und das fiktive Potential mittelalterlicher Wundererzählungen auszuloten.

⁸⁰⁸ Der Effekt dient nach Luther 2018, 270, dazu, die Lesenden von der „Faktualität des Wunderbaren zu überzeugen“.
⁸⁰⁹ Vgl. Messerer 1979, 451f. Das Zusammenspiel zwischen dem Baum und dem Faltenwurf der Gewänder kann in Anlehnung an Messerer als „figurenbegleitend[er] [...] Darstellungsinhalt“ aufgefasst werden (ebd., 451).

⁸¹⁰ Vv. 595-599: [*I*]r sin für enwedele sam uor dem winde div uedere v̄ õh daz lovb gerne tut. der engil swang ir den mût zu den sorgen also swæren. (Ihre Sinne schwankten wie eine Feder im Wind oder wie es das Laub tut. In ihrer Not brachte ihr der Engel Zuversicht.)

⁸¹¹ Vgl. exemplarisch Messerer 1979, 465, dort zur Einzigartigkeit der Hervorhebung Marias in der Hs. D durch die außerordentliche Raumgestaltung auf fol. 43v. Im gesamten Bildzyklus erweist sich die Darstellung der Raumverhältnisse fol. 43v als einzigartig.

die Architektur als auch der „von links hinzutretende Engel [...] den Überlieferungen der frühchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst. Für die Hervorhebung der Gestalt Mariens durch die beiden einen Türrahmen darstellenden Silberstreifen findet sich allerdings keine vergleichbare Darstellung.“⁸¹²

Offenbar ist auch die Architektur auf fol. 43v nur bedingt ikonographisch tradiert und in der Hs. D zu einem Schauplatz für das Zusammenspiel von attribuierenden und figürlichen Konstituenten entwickelt. Die gesamte räumliche Ausstattung befindet sich in der Bildhälfte der sitzenden Figur. Damit ist zum einen der evidente Größenunterschied visuell ausgeglichen, zum anderen erzeugt die Anlage ein räumliches Zerrbild, das mit den vielfachen Wandlungen der Figur korrespondiert. Maria ist so weit wie möglich an die Mittelsenkrechte des Bildes herangerückt. Ihr nach links zum Engel geneigter Kopf sowie die entgegengesetzt aufgestellten Beine dynamisieren die Haltung der Figur. Fast scheint es, als wären einzelne Phasen des Umdrehens ins Bild gesetzt worden und im Zusammenspiel mit der räumlichen Gliederung inmitten des Türrahmens realisiert.⁸¹³ Die architektonischen Elemente sind der oben nicht durchgehend angelegte Dachaufsatz sowie die darunter eingerückten Fensterpaare, die im Zwischenraum befindliche Sitzbank sowie der Fußschemel oder das Podest. Formal korrespondieren diese Elemente nur bedingt miteinander.⁸¹⁴ In der Darstellung sind räumliche Strukturen entwickelt, deren kleinteilige Felderung die Wahrnehmung eines kohärenten Bildraums verweigert. Gleiches gilt für Maria, die in dieser zerstückelten Architektur platziert ist und ebenso vielseitig ausgerichtet ist. Die Zerstückelung der Architektur und die figürliche Ausrichtung Marias bilden ein brüchiges Konglomerat.

Die Darstellung einer inkonsistenten Raumsituation kann auch als Strategie aufgefasst werden, die Wahrnehmung über längere Zeit zu fesseln und zeitliche Abläufe simultan vor Augen führen. Bedeutung erlangt diese visuelle Transposition jedoch vor allem durch ihren Kontext. Durst schreibt in einem jüngst veröffentlichten Aufsatz über die Strukturmerkmale des Wunderbaren in literarischen Texten, dass „[d]as Wunderbare [...] eine Deformation des Musters [sei].“⁸¹⁵ Diese Feststellung vermag die Wirksamkeit räumlicher Attribuierungen in

⁸¹² Radaj 2001, 48.

⁸¹³ Die von Belting 2004, 17-25, am Beispiel des Fensters konstatierte Trennung zwischen Innen- und Außenraum im frühneuzeitlichen Denken und deren Auswirkungen auf das wahrnehmenden Subjekt, das sich entweder über den Standpunkt des Körpers oder der nach außen gerichteten Wahrnehmung definiert, scheint hier noch keineswegs auf. Für mittelalterliche Betrachtende kann sich die Darstellung demnach eher als eine Schwellensituation dargestellt haben, die den Blick für das Transzendente öffnet.

⁸¹⁴ Der formal durchgängig verbindende Dachaufsatz findet keine kohärente Entsprechung in der unteren Bildhälfte. Die rechts oben im Bild befindlichen Fensterpaare werden in der im Zwischenraum befindlichen Sitzbank wieder aufgenommen.

⁸¹⁵ Durst 2018, 156.

BILDTAFEL II (Ausschnitte)



Abb. 18: fol. 15r



Abb. 19: fol. 57r



Abb. 20: fol. 58r



Abb. 21: fol. 59r



Abb. 22: fol. 80v

den Verkündigungsdarstellungen der Hs. D zu veranschaulichen. Die Anlage von Natur- oder Kulturelementen erweist sich im Kontext der übrigen Darstellungen im Zyklus für die Einzeichnung von Architektur und Landschaft als einzigartig, oder ist im Fall der seltenen allegorischen Baumdarstellungen allenfalls mit wenigen weiteren Darstellungen in Verbindung zu bringen.⁸¹⁶ Die wunderverkündende Erscheinung von Engeln, die auf einer faktischen Erzählebene als heilgeschichtliches Wissen vermittelt wird, setzten die Malenden in eine räumlich inkohärente Konstellation, die eine Erschütterung der Figur und eine Zerstückelung des Bildraumes indiziert und damit das Faktische mit dem Außergewöhnlichen kombiniert.

Auch die Zuordnung der Figuren zu einer Bildhälfte erscheint als ein Darstellungsparadigma, wie auf fol. 15r sowie fol 80v bemerkt werden kann. Fol. 80v (Abb. 22) zeigt Herodes in typischer Herrscherhaltung.⁸¹⁷ Herodes' Mordpläne drücken sich nach Radaj bereits im Schwert aus.⁸¹⁸ Ihm gegenüber steht eine Gruppe von Gelehrten, die Herodes zwar überragen, doch erscheint dieser durch Schwert, Krone und Spruchband in seiner Bildpräsenz erweitert, wodurch das Schwert nicht nur als Vorausdeutung fungieren kann, sondern auch eine Funktion für die räumliche Aufwertung der Figur hat. Auf fol. 15r ist das erste Zusammentreffen Joachims mit dem Engel in einer felsigen Gegend dargestellt.⁸¹⁹ Joachim sitzt linksseitig im Trauergestus in einer sich spitzbergig erhebenden Landschaft, während der nimbierte Jüngling (und zukünftige Engel) leichtfüßig auf der rechten Seite platziert ist.⁸²⁰ In diesen Bildern erscheinen die Attribuierungen mit dem Ziel eingezeichnet worden zu sein, einen Höhenunterschied zwischen den Figuren auszugleichen, doch ist das Verfahren nicht konsequent durchgeführt.⁸²¹

⁸¹⁶ Auch in der Wurzel Jesse-Darstellung sowie in Jakobs Traum von der Himmelsleiter sprießen baumartige Gewächse hinter den Figuren empor.

⁸¹⁷ Könige und Kaiser werden im Bildzyklus links im Bild sitzend und mit Herrschaftsinsignien (Kronen und Zepter) dargestellt. Ihre Körper sind frontal auf die Betrachtenden ausgerichtet, der Kopf dem gegenüber angebrachten Bildpersonal zugewandt. Aufgespreizte Knie sind allen gemeinsam. Vgl. exemplarisch fol. 60r, 60v und 75v.

⁸¹⁸ Radaj 2001, 73, sieht in der Darstellung des Schwertes eine „Bildinterpretation“, die „den Worten des Wernher-Textes zu folgen [scheint]. [...] Damit könnte er auf die Bl. 80v, Z. 8, genannten *swerter* hinweisen, durch deren Hilfe der König seine Herrschaft erhalten will.“ Ob dieser Interpretation zu folgen ist, ist fraglich, da das Schwert zugleich als Herrschaftszeichen fungiert, wie fol. 60v (Landgraf Cyrin ordnet die Erstellung von Zinsbüchern an) zeigt.

⁸¹⁹ Radaj 2001, 31, kritisiert die mangelnde Texttreue der Malenden bezüglich der Verbildlichung des Orts, den Wernher zunächst als *wste* (fol. 14v, Z. 12) benennt. Sie übersieht die wenige Zeilen später erfolgende Konkretisierung in der Rede des Engels, der Joachim auffordert, das *steingeuelle* (fol. 14v, Z. 23) zu verlassen. Direkt im Anschluss daran (fol. 15r, oben) ist das Bild angebracht. Zudem kann *wste* nicht nur einen geographisch-klimatischen Raum bezeichnen, sondern synonym auch für eine einsame oder karge Wildnis verwendet werden. Ein *steingeuelle* ist hingegen eine durch Steine und Felsbrocken unwegsam gewordene Gegend. Vgl. LEXER 1992: Lexem *stein-gevelle*, 209, sowie Lexem *wüeste/wuoste*, 327. Die Darstellung vermittelt eine karge Landschaft.

⁸²⁰ Messerer 1992, 30, erkennt in den Darstellungen auf fol. 15r sowie 16r einen bewusst schwebend dargestellten Engel, um die Korrespondenz zwischen der attribuierenden Landschaft und der Stimmung Joachims noch deutlicher hervorzuheben.

⁸²¹ Wobei die überdimensionierte Erscheinung des Jünglings die Darstellenden dazu veranlasste, den Ausgleich über

Die unterschiedlichen Posen und die Anbringung der Figuren führen eine deutliche Dominanz des nimbierten Jüngling vor Augen, die jedoch nur in der vertikalen Ausrichtung realisiert ist, während Joachim und die ihm anhängende Landschaft sowie das Spruchband flächig über diagonale wie horizontale Bildbereiche angelegt sind. Joachim ist flächig präsent und im Zentrum des Bildes eingezeichnet. Der vertikal angelegte Engel sowie seine vordergründige Positionierung haben möglicherweise eine rezeptionslenkende Bedeutung für die Abfolge des Dialogs.⁸²² Denn der Engel ist auf der unteren Rahmenleiste angebracht, und sein Spruchband muss zum logischen Verständnis der Gesprächssituation zuerst gelesen werden. Die Attribuierung und Anbringung der Figuren in spezifischen Bildbereichen erscheinen demnach als visuelle Strategie der effektiven Rezeptionslenkung. Das Zusammenspiel zwischen Bildelementen und Rahmung erweisen sich als Darstellungsverfahren, das die räumliche Indifferenz der Figurenzuordnung nutzt und zugleich rezeptionslenkende Funktion übernehmen kann.⁸²³ Die Visualisierungsstrategien in den Gegenüberstellungen zielen weiterhin darauf ab, einen visuellen Ausgleich von unterschiedlichen Höhenverhältnissen im Bild vorzunehmen und Akzente zu setzen, die exemplarische Ereignisse veranschaulichen.

3.4.1.2 Horizontale Verkettungen im Bildraum

In den Gegenüberstellungen wird die Relation zwischen den entgegengesetzten Figuren durch den Einsatz attribuierender Elemente sowie die schematischen Darstellungen von Körperhaltungen dargestellt. Die bildräumliche Logik der Gegenüberstellungen auf fol. 19v (Abb. 14), fol. 57r (Abb. 19), fol. 58r (Abb. 20), fol. 59r (Abb. 21) und fol. 83r (Abb. 17; vgl. Bildtafeln I und II) produziert dabei jedoch einen Kontrast: Das Darstellungsverfahren folgt nicht der Platzierungslogik der situativen Gegebenheiten, nach der maßgebliche Höhenunterschiede auch umgesetzt werden müssten, sondern legt die Figuren und insbesondere die Köpfe ohne Berücksichtigung der tatsächlichen Größenverhältnisse auf einer gemeinsamen horizontalen Bildfeldlinie an.⁸²⁴ Entsprechend einer figurativ-schematischen Logik ist der

die Breite des Bildraumes sowie über den Verlauf des Spruchbandes zu forcieren; so auch fol. 80v.

⁸²² Anders fol. 80v, da hier nur ein Spruchband angelegt ist, das aber gleichermaßen attribuierende Eigenschaften besitzt, vor allem im Hinblick auf die visuelle Erhöhung der Figur. In diesem Sinne wirkt auch die horizontale Anlage des Schwertes als eine Erweiterung des Figurenbereichs über den Rahmen des Bildes hinaus.

⁸²³ Die farbliche Differenzierung der äußeren Rahmung folgt der Aufteilung in eine linke und rechte Bildhälfte. Derart wird zwar eine räumliche Zuordnung des Bildpersonals generiert, doch wird sie als innerbildliche Abgrenzung der Figuren nicht wirksam. Als prägnante Zuordnung deutet die Rahmenanlage vielmehr eine Annäherung der Figuren an. Da die untere goldene Ausmalung etwas mehr Raum einnimmt, wird der darauf erscheinende Bote privilegiert, ebenso wie die rechteckig sich aufschwingende, goldene Rahmung auch als visuelle Unterstützung der oben beschriebenen Rezeptionslenkung gelten kann.

⁸²⁴ Es handelt sich um das Darstellungsprinzip der Isokephalie, womit Kompositionen bezeichnet werden, bei denen die Köpfe der Figuren auf einer Höhe angelegt sind, unabhängig davon, ob dies den abgebildeten Größenverhältnissen entspricht.

Höhenunterschied zwar sichtbar, in der visuellen Wahrnehmung des Bildraums wird er jedoch im Augenblick seiner Evidenz wieder aufgelöst. Das Prinzip zeigt sich in fol. 19v sowie fol. 83r und soll an der Darstellung auf fol. 19v (Abb. 14) verdeutlicht werden.

Fol. 19v zeigt auf der linken Seite des Bildes eine Gruppe stehender Figuren und auf der rechten zwei Reiter. Es ist der im Text ausführlich geschilderten Freude und Herzlichkeit des Wiedersehens von Anna und Joachim angeschlossen.⁸²⁵ Dementgegen zeigen die Illustratoren einen eher verhaltenen Empfang oder konkreter: einen Moment vor der Ankunft, in dem das Paar noch keine Zärtlichkeiten austauschen kann, sondern in dem sich die sachliche Freude über die Rückkehr ausdrückt. Das Spruchband beschließt mit den Worten *Willichomen miner fröde ein trost. din chvnft mih sorgen hat belost*⁸²⁶ die Schilderungen Wernhers und personalisiert sie als Rede Annas. Der ikonographische Anschluss an die Darstellungstradition der „Goldenen Pforte“ unterbleibt im Bildzyklus.⁸²⁷ Die linke Figurengruppe, die aus Anna und weiteren fünf hinter ihr gestaffelt angebrachten Figuren besteht, füllt die Bildhälfte nicht vollständig aus und ist einheitlich auf das Zentrum des Bildes ausgerichtet. Die Aufmerksamkeit der gedrängten und vertikalen Figurenanordnung richtet sich auf die gegenüberliegende Seite, auf der Joachim und ein Begleiter erscheinen. Die Gegenüberstellung zeigt eine dynamische und eine statische Figurengruppe, deren Blickkontakt auf einer horizontalen Bildlinie angelegt ist. Obwohl sie zu Fuß oder zu Pferd gezeigt sind, begegnen sie einander doch auf Augenhöhe.⁸²⁸

Das Spruchband leistet damit einen nicht unerheblichen Beitrag zur inhaltlichen Konkretisierung der Darstellung und drückt die Verbundenheit der Figurengruppe aus. Diese Vermutung bestätigen einige Darstellungen, in denen das Band rückläufig gestaltet ist, wie zum Beispiel auf fol. 57r sowie fol. 58r.⁸²⁹ Die Anbringung des Bandes drückt dabei keine Vereinnahmung, sondern eine selbstbezogen-reflexive Absorption des Gegenübers aus. Auch in diesen Bildern begegnen sich zentrale Figur und Figurengruppe auf Augenhöhe und drängen

⁸²⁵ Vv. 965-977: [S]chiere sie do sahen zu in uber velt gahen Joachim mit siner schâre: div fröe hûb sich dare, umbe den hals sie in gevîe, an siner hande sie gie, si chust in div rêine v̄ enpfieng in inneklîchen wol, als ließ herzelieben schol, ane sunde mæilige minne, wan ze got stûnden ir sinne, der die gvten beruchet ie.“ (Da sahen sie übers Feld Joachim mit seinem Gefolge. Frau Anna lief ihm entgegen, fiel ihm um den Hals und ging an seiner Hand. Sie begrüßte und küsste ihn inniglich, wie es Liebende tun ohne Sünde, denn ihre Streben galt nur Gott.)

⁸²⁶ *Willkommen, Trost meiner Freude, deine Rückkehr hat mich von Sorgen erlöst.* (Übersetzung Henkel 2014, 47.)

⁸²⁷ Vgl. Radaj 2001, 34.

⁸²⁸ So auch fol. 83r: Dort sind die Könige dargestellt, die von links an die sitzende Maria und Christus herantreten, um Abschied zu nehmen. Marias Nimbus überragt die drei Könige deutlich in der oberen Rahmenleiste, komplementär dazu übertritt der älteste König, der dicht an der Mittelsenkrechten des Bildes angebracht ist, die untere Rahmenleiste. Zwischen beiden Figurengruppen entwickelt sich so ein visuelles Korrelat, dass die Bildhälften nach oben oder unten öffnet.

⁸²⁹ In beiden Bildern wird das Spruchband von zwei Figuren gehalten, die als Richter der Fluchwasserprobe fungieren und jeweils die Angeklagten (Joseph sowie Maria) auffordern, den Trank vor ihren Augen zu sich zu nehmen.

entweder ins Bildzentrum oder werden aus unterschiedlichen Richtungen dorthin gedrängt. Die aufeinander folgenden Bilder nehmen dieses Prinzip auf. Der zweimal wiederholte Einsatz des Spruchbandes unterbleibt jedoch auf fol. 59r, obwohl weiterhin die ausgeglichene Figurenhöhe zwischen den gegenüberstehenden Gruppen präsentiert wird. Womöglich sahen die Malenden keine Notwendigkeit mehr für eine erneute visuelle Markierung der mehrfach wiederholten Figurenkonstellation. Zugleich stellt fol. 59r auch den guten Ausgang der falschen Anklage dar, und die Anbringung eines Spruchbandes hätte formal neu bestimmt werden müssen.

Die Gegenüberstellungen, in denen die Figuren oder Figurengruppen in der jeweiligen Bildhälfte durch unterschiedliche Haltungen gekennzeichnet sind, bilden den Großteil der Darstellungen. Deutlich wird, dass die Darstellungsverfahren darauf abzielen, möglichst Figurengruppen ins Bild zu setzen, die trotz ihrer Größenunterschiede durch Attribuierungen als formal-gleichberechtigte Gruppen erscheinen und durch den Einsatz von Spruchbändern situativ konkretisiert werden.⁸³⁰ Deutlich wird, dass durch die Staffelung der Zeugen hinter die Angeklagten an die Mittelsenkrechte heranrücken und in den Vordergrund gedrängt werden. Nach einem ähnlichen Prinzip sind auch die übrigen Gegenüberstellungen angelegt, deren Kennzeichen jedoch die variantenreichere Ausgestaltung der Figurenhaltungen innerhalb der einzelnen Gruppen ist.

3.4.1.3 Kombinationen aus attribuierenden und räumlichen Figurationen

Zu diesem Darstellungstyp gehören die Gegenüberstellungen fol. 60r (Abb. 23) und 75v (Abb. 24) sowie fol. 79v (Abb. 25) und 81r (Abb. 26; vgl. Bildtafel III). Innerhalb der Gruppen auf den Bildern fol. 60r und 75v sind Figuren in unterschiedlichen Körperhaltungen gezeichnet und auf ihrer Bildhälfte zu Sinneinheiten zusammengeschlossen. Ein Spruchband verbindet beide Bildhälften miteinander. Fol. 60r zeigt Kaiser Augustus, der im Vordergrund der Darstellung thront und von links von einem Schwerträger flankiert wird, dessen Schwert deutlich über die Anlage der äußeren Rahmung hinausragt. Die Präsenz der kaiserlichen Macht entwickelt sich aus der Verbindung zwischen Schwerträger und Kaiser. Die Figuration zeichnet sich durch ein formales Spannungsverhältnis aus, in dem die Wahrnehmung zwischen Vorder- und Hintergrund, Höhe und Breite sowie farblicher Auffüllung schwankt. Letztlich ist es jedoch der Kaiser, der im Vordergrund auf einer Sitzbank platziert ist: Sein Spruchband schwingt höher als das Schwert über den Bildraum hinausragt, und sein Körper ist durch goldene Insignien und

⁸³⁰

Das Verfahren ist nur scheinbar mit dem Darstellungsprinzip der Bedeutungsperspektive verwandt, bei der maßgeblich Figuren verkleinert werden, die in einem anderen Kontext als das Bildpersonal situiert werden müssen, so z. B. Stifterfiguren gegenüber Jesus am Kreuz, die jeweils anachronistischen Realitätsebenen angehören.

BILDTAFEL III (Ausschnitte)



Abb. 23: fol. 60r



Abb. 24: fol. 75v



Abb. 25: fol. 79v



Abb. 26: fol. 81r

Gewandsäume ausgezeichnet.⁸³¹

Sowohl Kaiser und Schwerträger als auch die Empfänger des kaiserlichen Befehls (fol. 60r und fol. 75v) stellen in ihrer jeweiligen Bildhälfte einen Zusammenschluss dar, der zum einen die einzelne Figur flächig aufwertet und zum anderen eine kategorische Identifikations- und Wahrnehmungsleistung der Betrachtenden einfordert. Der Wernher-Text führt lediglich den Ausruf des Weltfriedens durch den Kaiser aus und bietet keine Hinweise für die Bestimmung der Figuren im Bild. Innerhalb der mittelalterlichen Rechtsordnung und -vorstellung scheint eine Versammlung von Landesfürsten und Ratgebern durchaus vorstellbar.⁸³²

Die Figuren sind horizontal auf der unteren Rahmenleiste aufgestellt, aber auch gestaffelt angebracht, und das Spruchband wechselt von einer Bildhälfte in die andere. Inhaltlich führen die Bilder Zusammenkünfte zu herrschaftlichen Erlassen und damit die Ausübung weltlicher Macht vor Augen.⁸³³

Die Höhenunterschiede werden durch den Einsatz von Attribuierungen und Spruchbändern marginalisiert. Die Darstellungsprinzipien in fol. 60r und 75v sind annähernd spiegelbildlich auch in der Gegenüberstellung auf fol. 83r angewendet.⁸³⁴ So wie der Kaiser immer in der linken Bildhälfte thront, erscheint Maria in der Hs. D, nicht nur in Gegenüberstellung mit den drei Königen, zumeist in der rechten Bildhälfte.⁸³⁵

Zwei weitere Konstellationen, in der die drei Könige erscheinen, finden sich auf fol. 79v sowie fol. 81r angelegt. Dort ist jeweils eine stehende Figur einer ebenfalls stehenden Gruppe oder eine sitzende Figur einer ebenfalls sitzenden Gruppe gegenübergestellt. Die Darstellungen veranschaulichen das Zusammentreffen von Königen, und die Malenden scheinen auf die

⁸³¹ Auffällig ist, dass fol. 60r die rot ausgeführten Ornamente in der Krone von Augustus mit Gold übermalt worden sind. Auch 75v sind sämtliche Ornamente in Kronen und an Gewandsäumen übermalt.

⁸³² Während die vordergründig auf der linken Seite angebrachten drei männliche Figuren fol. 75v sitzen und durch Kronen und goldene Gewandsäume ausgezeichnet sind, verbleiben drei männlichen Figuren in der hinteren Reihe ohne Auszeichnung. Radaj 2001, 68, vermutet in der vorderen Figurengruppe „Könige“ oder „Statthalter“ und benennt die übrigen nur als „Personen“.

⁸³³ Diese Beobachtung gilt nicht nur für Augustus (fol. 60r und 75v), sondern auch für Landgraf Cyrin (fol. 60v) sowie für sämtliche Zeichnungen, in denen König Herodes erscheint (mit Ausnahme der Darstellung seines Selbstmordes auf fol. 89r: dort erscheint Herodes auf der linken Bildhälfte). Vgl. fol. 79v, 80v, 81r, 85r. – Im Gegensatz dazu stehen die Darstellungsprinzipien der Bilder, in denen Figuren Abschied nehmen, fliehen oder empfangen werden: Dort werden stets klare Richtungshinweise gegeben oder Architekturelemente künden Aufbruch oder Ankunft an.

⁸³⁴ Der Text formuliert die Gegenseitigkeit des Grußes zwischen Maria und den drei Königen an der Wiege des Christuskindes (Vv. 4673-4681). Die Malenden stellen über die formalen Bezüge eine Einigkeit und Wohlwollen her, auch wenn die Zeichnung insgesamt statisch wirkt, was Radaj 2001, 75, zum Vergleich mit der Darstellung der Gottesmutter in Art einer Dexiokratusa führt.

⁸³⁵ Exemplarisch fol. 83r sowie 82r. Radaj 2001, 74, verweist darauf, dass die „Abbildung [...] dem vormittelalterlichen Grundtyp [entspricht], bei welchem Maria mit dem Kind seitlich auf einem Thron sitzt und die Könige von links her ihre Gaben bringen. Die Gestaltung als Devotionsszene stimmt mit dem Brauch der Zeit überein.“ – Darüberhinaus erscheint Maria (außer in den Geburtsszenen!) auf den meisten Darstellungen in der rechten Bildhälfte, vor allem in den neuen Darstellungstypen: vgl. dazu auch Kap. 3.5.2.1.

gleiche Figurenhöhe zu achten. Die Gleichrangigkeit ist auf der horizontalen Bildebene unmittelbar sichtbar, doch der Verlauf des Spruchbandes unterscheidet sich elementar. Während das Band fol. 79v einen Verlauf aufweist, der aus den Gegenüberstellungen der Fluchwasserprobe bekannt ist und auch hier den Eindruck einer reflexiven Absorption der Könige erweckt,⁸³⁶ inszeniert der Verlauf auf fol. 81r eine Verbindung zwischen den entgegengesetzten Figuren: eine Verbindung, wie sie exemplarisch in den Bändern fol. 12v, 19v, 60r oder 83r realisiert wurde, womit eine wohlwollende Einstellung gegenüber der entgegengesetzten Figur oder Figurengruppe zum Ausdruck gebracht wird. Womöglich ist den Schreibenden angesichts der fol. 81r dargestellte Szene und dem bevorstehenden bedrohlichen Szenario⁸³⁷ keine Formulierung eingefallen, die den Verlauf des Bandes sinnvoll mit den figürlichen Gegebenheiten verbinden konnte.⁸³⁸

Zuletzt muss eine Besonderheit der Darstellung fol. 79v erwähnt werden: Es handelt sich um eine in dieser Weise einzigartige Bezugnahme zwischen Bild und Text, die von einer Geste ausgeht und möglicherweise eine rezeptionslenkende Funktion übernahm.⁸³⁹ Der jüngste König, der am Rand der rechten Rahmung erscheint, weist mit dem Zeigefinger der rechten Hand nach oben aus dem Bild heraus und damit auf den Beginn der Rede der Könige, die auf Herodes' Frage reagiert. Die Logik der Geste erklärt sich nur aus dem Zusammenspiel zwischen dem Text im Spruchband von Herodes sowie der Rede der drei Könige im Wernher-Text. Die Antwort der drei Könige auf Herodes Frage wird durch eine Lombarde eröffnet. Die Geste im Bild lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden damit auf einen neuen Sinnabschnitt und könnte als rezeptionslenkendes Element aufgefasst werden.⁸⁴⁰

⁸³⁶ Herodes empfängt die Könige mit den Worten: *Willichomen ir herren alle dri. sagt an war iwer wille si.* (Willkommen, ihr drei hohen Herren. Sagt an, wohin euch eure Absicht führt. Übers. Henkel 2014, 59.) Im Gegensatz zu folgenden Zeichnungen, die eine ähnliche Figurenkonstellation aufweisen, verläuft das Spruchband von Herodes nicht auf die Angesprochenen zu, sondern ausgehend von seiner linken Hand hinter seinem Kopf vorbei und schräg aus dem Bild heraus: möglicherweise eine Strategie der Malenden, das geheuchelte Interesse des Herodes zu visualisieren?

⁸³⁷ Das zweite Zusammentreffen zwischen den drei Königen und Herodes, der Wohlwollen heuchelt, um den Geburtsort des Kindes in Erfahrung zu bringen.

⁸³⁸ Die Darstellung fol. 81r fällt durch das unausgefüllte Spruchband auf. Warum die jüngeren (sekundären) Produzierenden hier keine Eintragungen vorgenommen haben, kann nicht rekonstruiert werden. Im Gegensatz zum ersten textfreien Spruchband fol. 81r sind nämlich zwei Bänder zu einem späteren Zeitpunkt beschrieben worden: so fol. 83r und 85r. Die Spruchbänder von Engeln bleiben hingegen unausgefüllt (fol. 85v und 89v).

⁸³⁹ Typische Gesten im Zyklus sind Hinweise auf den Beginn des Spruchbandes (fol. 9v, 28r, 36r, 56r, 60v, 80v und 90r), auf zentrale Figuren der Handlung (fol. 10v, 37v, 40v, 41v, 55r, 57r, 60r und 76v) oder auf ein Ereignis oder Objekt (fol. 27r, 74r und 79r). Selten sind zwei Figuren ins Bild gesetzt, die jeweils mit einer Zeigegeste auf unterschiedliche Elemente wie Rede, Figuren oder Objekte weisen (fol. 34r und 58r).

⁸⁴⁰ Im Spruchband von Herodes (fol. 79v) ist ein Willkommensgruß formuliert sowie die Frage an die drei Könige nach dem Grund ihrer Reise. Die Lombarde fol. 80r, Zeile 5 eröffnet den Absatz mit der Antwort auf die Frage: *Die herren in antwrten. mit zuhtlichen worten.* (Die Herren antworten ihm auf höfliche Weise.)

3.4.1.4 Diagonale Gegenüberstellungen

Die bisher berücksichtigten Gegenüberstellungen werden von den vertikalen und horizontalen Linien und der Staffelung der Figurenanlage bestimmt. In den nun folgenden Darstellungen ist eine Verbindung zwischen den gegenüberliegenden Eckpunkten des Bildraums angelegt. Die Ausrichtung des Bildpersonals orientiert sich also an einer diagonalen Linie. In den Darstellungen ist im Vordergrund eine horizontal und einseitig aufgerichtete Bildfigur angebracht. Es handelt sich um schlafende Figuren, die von ihrem ovalen Lager gerahmt sind. Den Gegensatz zu dieser passiven Haltung bildet eine aktive Instanz in der rechten Bildhälfte. Zumeist handelt es sich dabei um eine schwebende Halbfigur in der oberen Ecke, die häufig mit einem Spruchband ausgestattet ist. In den Bildern ist das Darstellungsprinzip – englischer Botschafter und schlafender Mann – fünfmal realisiert: fol. 18r (Abb. 27), fol. 53r (Abb. 28), fol. 82v (Abb. 29), fol. 85v (Abb. 30) sowie fol. 89v (Abb. 31; vgl. Bildtafel IV). Das Darstellungsprinzip lenkt die Aufmerksamkeit auf die diagonale Verkopplung innerhalb des abgeschlossenen Bildraums.

Immer, abgesehen von fol. 89v,⁸⁴¹ erscheint ein Engel in der rechten oberen Ecke in einem Wolkenband und wendet sich mit seiner Haltung (Ausrichtung der Figur, Geste und Blick) sowie Botschaft (Spruchband) an Schlafende.⁸⁴² Die Anlage eines Spruchbandes erscheint den Produzierenden der Hs. D nicht zwingend notwendig⁸⁴³ und führt einmal – wahrscheinlich aufgrund des formalen Missverhältnisses⁸⁴⁴ – sogar zu Unsicherheiten bei der Entwicklung und Einfügung des Spruchbandtextes. Fehlende Spruchbänder oder formale Abweichungen erweisen sich jedoch als marginal im Hinblick auf die strukturellen Bedingungen von Traumdarstellungen, die mehrfach untersucht worden sind.⁸⁴⁵ Konstituierend erscheint auch in

⁸⁴¹ Im Unterschied zu den übrigen Erscheinungen der Träumenden befindet sich der Engel nicht in der rechten Bildecke vor einem Wolkenband, sondern schwebt am Fußende des Lagers. Die unvollendete vorletzte Zeichnung fällt weiterhin durch ihre wenig penible, technische Ausführung auf.

⁸⁴² Es handelt sich in fol. 18r, 53r, 82v, 85v und 89v, wie auch in den Handlungsbildern mit der Konstellation Schläfer-Engel, ausschließlich um männliche Träumende. In den übrigen Bildern gestaltet sich der englische Austausch heterogener, auch wenn Maria durch ihren besonders lebhaften Kontakt zu Engeln auffällt.

⁸⁴³ Vgl. die Spruchbandanbringung fol. 18r, 85v und 89v; Verzicht auf die Anbringung fol. 53r und 82v.

⁸⁴⁴ Das Band auf fol. 89v verläuft zunächst auf den Schlafenden zu, biegt jedoch über seinem Kopf um und verläuft zurück zum Engel. Üblicherweise stiften die Spruchbänder in den Traumdarstellungen eine wohlwollende Verbindung zwischen Bote und Empfänger. Zum Prinzip der rückbezüglichen Absorption sowie der Verbindung siehe auch Kap. 3.4.2.1.

⁸⁴⁵ Schmitt 1989, 10, spricht von strukturierenden Prinzipien, die in den Traumdarstellungen zum Einsatz kommen: „1. Das Bild des Schlafenden. [...] 2. Das Bild der Gegenstände und der Gestalten, die der Schläfer im Traum sieht. 3. Formale Elemente, welche diese beiden Bilder einander zuordnen.“ – In der Hs. D sind in den Traumdarstellungen die Schlafenden und die Boten vorhanden. Das von Ringbom 1980, 34, verdeutlichte Prinzip der „differentiation of levels“, also eine Abstufung oder Unterscheidung der Ebenen, die den Träumenden und Traumboten in unterschiedlichen Bildfeldern durch Matratze sowie Wolkenband voneinander abgrenzt, erscheint als grundlegende Konfiguration auch in der Hs. D, befördert aber keine weiteren Erkenntnisse. Eine verbindende Figuration sieht Bogen 2001, 74: „In der Bildfläche kann nachvollzogen werden, wie der Traumbote das Bett und den Körper des Träumers selbst in eine Schrift- und Zeichenfläche verwandelt, um dort die göttliche Botschaft

der Hs. D eine dezidierte räumliche Abgrenzung der träumenden Figuren aus dem übrigen Bildraum, doch geben die Bilder keine Hinweise auf den Trauminhalt. Die Integration einer differenzierenden Bildraumgestaltung erfolgt durch die Einzeichnung kreisrunder Himmelsausschnitte wie in fol. 53r sowie fol. 85v.⁸⁴⁶ Zwar handelt es sich hierbei um eine zusätzliche Bildebene, diese schließt sich aber an keine spezifische Darstellungstradition an,⁸⁴⁷ sondern unternimmt eine eigenständige Akzentuierung innerhalb der zahlreichen Traumdarstellungen. Die Funktionsweise des diagonalen Darstellungsprinzips kann anhand einer weiteren Zeichnung veranschaulicht werden: Fol. 6r (Abb. 44; Bildtafel VII) zeigt als Sonderfall unter den Darstellungen den Traum Jakobs von der Himmelsleiter (fol. 6r). Die diagonale Anlage der Leiter veranschaulicht eine Verbindung, die zwischen der unteren linken und der oberen rechten Bildecke besteht, wobei die mehrfache Einfügung von Engeln die Kontinuität der Verbindung hervorhebt, die ihrerseits durch die Blickrichtung der Engel richtungsweisend verstärkt wirkt. Die Zeichnung veranschaulicht die Verbindung zwischen weltlicher und himmlischer Sphäre, die in reduzierter oder präzisierter Weise auch in den übrigen Traumdarstellungen wirksam wird. Die Reduktion besteht darin, dass die im Motiv der Leiter anschauliche Verbindung gekappt wurde und sich dennoch visuell über die Neuausrichtung des Engels herstellt. Durch die Anbringung eines Spruchbandes wird die übermittelte Botschaft visuell und inhaltlich konkretisiert, dass dies kein notwendiges Prinzip der Traumdarstellungen ist, belegen die Zeichnungen, in denen die Malenden auf die Anbringung eines Bandes verzichten.

In den Traumdarstellungen ist das Zusammenspiel zwischen der horizontal angelegten, flächigen Präsenz der Figur und dem Engel ausgestellt, denen eigenen Bildebenen zugewiesen sind. Während die Schlafenden auf ihrem Lager umschlossen von der Matratze erscheinen, überragt die Wolkenecke des Engels die Außenrahmung, sein Spruchband und die Gesten zielen auf den Träumenden. Die diagonale Gegenüberstellung indiziert, dass die Produzierenden unterschiedliche räumliche Sphären im Sinn hatten: Zum einen die flächige Präsenz des Träumenden und zum anderen die Sphäre des englischen Bildpersonals. Mittels formaler Analogien wird das Bildpersonal jedoch auch einander angenähert: So die bogenförmige Ausführung der Matratze des Schlafenden, die sich verkleinert im Wolkenfeld des Engels fortsetzt, oder der vorgestreckte linke Arm des Engels, an dem das Gewand wie eine diminutive Fortsetzung der innerbildlichen Rahmung herunterhängt, sowie das alles

einzutragen.“ Das Prinzip realisiert sich in den Bildern der Hs. D über eine formale Verbindung zwischen englischem Spruchband und Lagerstatt des Empfängers, umfasst aber nicht alle Darstellungen gleichermaßen. Weiter dazu auch Bogen 2001, 56ff. sowie 64f.

⁸⁴⁶ Zur spätmittelalterlichen Bedeutung der Himmelskugel in Traumdarstellungen vgl. Kessler 1994, 374.

⁸⁴⁷ Die Abweichungen in den Darstellungen von Traumbotschaften durch die Einfügung des „Nachthimmels“, stehen nach Radaj 2001, 51f. sowie 73, nicht im Zusammenhang mit einer spezifischen Bildtradition.

BILDTAFEL IV Ausschnitte)



Abb. 27: fol. 18r



Abb. 28: fol. 53r



Abb. 29: fol. 82v



Abb. 30: fol. 85v



Abb. 31: fol. 89v

verbindende Spruchband. Das Darstellungsverfahren wird – abgesehen von der Spruchbandanbringung – auch angewendet, wenn mehrere Träumer im Bild erscheinen. So zeigt fol. 82v den formalen vertikalen Zusammenschluss der jeweils einzeln auf einem Lager platzierten drei Könige. Statt sie hintereinander zu positionieren, erfolgt eine vertikale Staffelung der Figuren, wohl um alle gleichberechtigt im Bild zu inszenieren. Das Darstellungsverfahren präsentiert sich modernden Betrachtenden als eine Wahrnehmungsherausforderung, für die historischen Rezipierenden deutet sich darin eine tiefendimensionale Ausnutzung des Bildraums an. Zugleich handelt es sich um ein Prinzip, das der Gleichzeitigkeits- und Gleichräumlichkeitsvorstellung von den Schlafenden gerecht wird und damit die Simultanität der Botschaft im Raum herstellt.

3.4.1.5 Gestaffelte Gegenüberstellungen

Abschließend bleibt eine Gegenüberstellung zu berücksichtigen, die auf andere Weise dem Modus der Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit verpflichtet ist, wobei auf die Diagonale verzichtet wird: fol. 20v (Abb. 32).⁸⁴⁸ Hier ist eine wache, liegende Figur einer stehenden Figur gegenübergestellt. Die Konstellation vermittelt sich nicht über diagonale, sondern über horizontale Bildlinien, die als Indizien konkreter Räumlichkeiten aufgerufen sind.



Abb. 32: fol. 20v (Ausschnitt)

zur vexierbildartigen Figuration.

In der Darstellung fol. 20v hebt auf der rechten Bildseite eine knieende, weibliche Figur ein Kind empor. Dahinter ist annähernd über die gesamte Länge des unteren Bildraums eine weitere Frau liegend dargestellt. Das wallende Lager der einen scheint – trotz Farbwechsel – direkt in

gegenübergestellt. Die Konstellation vermittelt sich nicht über diagonale, sondern über horizontale Bildlinien, die als Indizien konkreter Räumlichkeiten aufgerufen sind. Die Szene ist vordergründig in einem Innenraum verortet.⁸⁴⁹ An der oberen und seitlichen Rahmung sind Vorhänge angebracht, die den Bildraum für alle Bildfiguren als gemeinsamen Raum bestimmen und eine Teilung der Bildhälften nahelegen. Die Mittelsenkrechte, die die Räumlichkeit eröffnet, steht jedoch im Kontrast

⁸⁴⁸ Auch die Darstellung auf fol. 70r weist eine besonders variantenreiche Anbringung der Figuren im Raum auf, die ebenfalls über unterschiedliche Raumbezüge sowie über Analogien in der Figuration realisiert ist.

⁸⁴⁹ Vgl. zur Ausgestaltung von Innenräumen fol. 78r mit einer einseitigen Ausstattung sowie die zwei weiteren Modi von Vorhang- und Rahmenverbindungen: 1. Die obere Rahmenleiste dient in ihrer Gesamtheit der Anbringung eines Tuches, das seitlich über die Rahmung tritt und den Bildraum wie hinter einem hochgezogenen Vorhang freilegt: fol. 20v (Geburt Mariens). 2. Die obere Rahmenleiste dient zur Hälfte der Anbringung eines Tuches, das um die obere Leiste und eine seitliche Rahmung geschlungen ist sowie mittig herabhängt wie fol. 88v (Herodes im Krankenbett).

das Gewand der anderen überzugehen. Es wird deutlich, dass es hier nicht um die Ausspielung einer diagonalen Achse geht, wie sie in den Bildern mit Engeln und Träumenden dargestellt sind,⁸⁵⁰ sondern dass das Darstellungs-verfahren auf der stärkeren Betonung einer horizontalen Verbindung zwischen den Figuren beruht. Auf dieser Horizontalen und abgerückt vom Zentrum des Bildes erscheint nun die neugeborene Maria. Die Darstellung fol. 20v hat trotz ihrer Ähnlichkeit mit den schematischen Figurendarstellungen der Traumbilder das Prinzip der diagonalen Gegenüberstellung nicht aufgenommen. Deutlich wird vielmehr ein Darstellungsverfahren, das mit einem anderen Modus der Figurenstaffelung im Bildraum operiert: Sehr konkret wird hier eine tiefenräumliche Dimension angelegt, in deren Vordergrund Kind und Amme erscheinen und dahinter das Lager der Anna. Eingeschlossen wird das Bildpersonal von den rahmenden Vorhängen, deren organische Anmutung eine sehr konkrete Verbildlichung der Formulierung: *Nah den uierzich wochen / div kamer wart entlochen, da div richerheit inne was*,⁸⁵¹ zu sein scheint. Die Darstellung auf fol. 20v mit ihrer konkreten Bildraumaufteilung und dem zugleich von der Mittelsenkrechten abgerückten gestaffeltem Personal kann einer Mittlerrolle übernehmen und zu einem anderen Darstellungsmodus: Zentralisierungen als Darstellungsprinzipien.

3.4.2 Prinzipien der Zentralisierung

Zehn Darstellungen innerhalb der tradierten Darstellungsmodi können dem Typus der Zentralisierung zugeordnet werden. In diesen ist eine Figur mittig ins Bild gesetzt, zumeist links und rechts flankiert von weiteren Figuren oder Figurengruppen, nur selten einseitig. Die Varianz der Körperhaltungen der Figuren ist außerordentlich hoch und eignet sich wenig als Kriterium der Unterteilung.⁸⁵² Vielversprechender erscheint eine Erfassung der Konstellationen, die sich an der zentralen Figuration und den Modi ihrer formalen Verknüpfung mit dem übrigen Bildpersonal orientiert. Dabei wird deutlich, dass die zentrale Figur oder Figurengruppe entweder gleichermaßen vom übrigen Bildpersonal abgesetzt⁸⁵³ oder mit ihm

⁸⁵⁰ Vgl. fol. 14r, 68v, 88v.

⁸⁵¹ Fol. 19v-20r, Vv. 995-997; (Nach vierzig Wochen, leerte sich die Kammer, in der der „Schatz“ verborgen war. Übers. D.G.)

⁸⁵² Ausschließlich stehende Figuren befinden sich auf fol. 47r, 71r und 79r. Auf fol. 56r ist eine stehende Figur ins Zentrum gesetzt, die einer links sitzenden Gruppe aus zwei Figuren zugewandt ist und hinter der sich in der rechten Bildhälfte eine Gruppe von mehreren gestaffelt stehenden Figuren zeigt. Das Prinzip kommt mit umgekehrter Anbringung der Gruppen auch auf fol. 82r zum Einsatz. In der Darstellung auf fol. 68r sitzt eine Figur annähernd im Zentrum des Bildes. Von links und rechts sind ihr zwei Figuren zugeneigt, und am linken Bildrand ist eine zusätzliche stehende Figur platziert. In den Darstellungen auf fol. 69v, 72r und 20v sind in der linken Bildhälfte und über die gesamte Breite des unteren Bildfeldes liegende Figuren angebracht. Ihnen treten zwei Figuren entgegen, die sich entweder verbeugen oder niederknien.

⁸⁵³ Fol. 47r.

formal auf der horizontalen Bildlinie verbunden ist.⁸⁵⁴ Zudem greift die Anordnung ein gegenüberstellendes Darstellungsprinzip auf, in dem die zentrale Figur einer Figur oder Figurengruppe in einer Bildhälfte angenähert und zugleich einer Figur oder Figurengruppe in der entgegengesetzten Bildhälfte zugewandt ist.⁸⁵⁵ Gerade weil sämtliche randständige Figuren in diesem Darstellungstyp auf das Zentrum des Bildes ausgerichtet sind, treten die mittig angebrachte Figur oder Figurengruppe als Dreh- und Angelpunkt des Geschehens hervor. Die Aufmerksamkeit der Betrachtenden oszilliert wie die Interaktion der randständigen Figuren um das Zentrum des Bildes. Die Köpfe aller Figuren sind auf einer gemeinsamen horizontalen Bildlinie angelegt, von der sie nur gelegentlich und allenfalls aufgrund ihrer gestaffelten Anlage leicht abweichen.⁸⁵⁶

Die Anlage der zentralen Figur zeichnet sich durch eine besonders dynamische Verkopplung des Bildpersonals aus und lenkt die Aufmerksamkeit stets auf das Zentrum, so fol. 20v (Abb. 32), 47r (Abb. 33), 69r (Abb. 34) und 82r (Abb. 35; vgl. Bildtafel V). Gesteigert wird dies, wenn zentrale Figuren ein Spruchband halten oder die Empfänger eines Spruchbandes sind, so auf fol. 56r (Abb. 36), 71r (Abb. 37), 79r (Abb. 38; vgl. Bildtafel VI). Das Darstellungsprinzip impliziert auch eine horizontale vordergründige Verkopplung aller Figuren, die ihr Tun an der mittig platzierten Figur orientieren, so fol. 69v (Abb. 40), 72r (Abb. 41), 86r (Bildtafel VI). Die formalen Möglichkeiten dieses Darstellungsverfahrens werden von den Produzierenden in unterschiedlicher Weise eingesetzt und variiert. Im Hinblick auf die Sonderfälle unter den Bildern sowie auf die Mehrzahl der neu angelegten Darstellungen, in denen zentralisierende Prinzipien festgestellt werden, sollen nun zentrale Aspekte näher ausgeführt werden.

3.4.2.1 Stabilisierende und destabilisierende Bildelemente

In den zentralisierenden Bildern übernehmen architektonische Elemente eine wichtige Funktion. Da die Architektur nicht symmetrisch entwickelt ist, changiert die Betrachtung zwischen einer bildinhärenten Raumzuordnung und einem räumlich unmarkierten Gegenüber im Bild. Die Anbringung indiziert unterschiedliche Bezugsräume, zwischen denen die zentrale Figur vermittelt. Die vertikale Stabilisierung leistet die Figur im Bildzentrum, wie fol. 47r zu sehen ist. Dort erscheint über die rechte Rahmenbegrenzung hinaus eine geöffnete Tür, die oberhalb von einem Dachaufsatz abgeschlossen ist.⁸⁵⁷ Die Türöffnung erweitert den Bildraum

⁸⁵⁴ Fol. 20v, 79r, 69v, 72r und 86r.

⁸⁵⁵ Fol. 71r, 56r, 69r und 82r. Der Typus entspricht der von Imdahl 1995, 309 als szenische Konfigurationsfigur beschriebenen Figurenanlage: vgl. Kap. 3.2.1.

⁸⁵⁶ Die Abweichung aufgrund von Staffelung wird deutlich auf fol. 71r sowie 79r.

⁸⁵⁷ Die Darstellung nimmt keine typologische Deutung vor, sondern verortet das Zusammentreffen vor einer geöffneten Tür. In der Ostkirche sind Architekturen bereits um 1100 überliefert, allerdings entweder durchgängig im Hintergrund oder auf der linken wie rechten Bildhälfte. Vgl. <http://www.icon->

über die Rahmung hinaus und behauptet eine räumliche Durchlässigkeit, die im Gegensatz zum Bildzentrum destabilisierend wirkt. Die Anbringung der zentralen Figur vor der changierenden Raumordnung fixiert und destabilisiert sie gleichermaßen. Die zentrale Figur erfährt in der Gesamtheit des divergenten Bildraums eine vertikale Aufwertung – gleich einem weiteren Standbein, in dem die Verankerung zusätzlich verfestigt ist – und vermag über das Changieren der Bildachsen eine Intensität auszudrücken, die den Malenden als adäquate Inszenierung des Ereignisses erschienen sein mag.⁸⁵⁸

Doch ging es den Produzierenden mit dem zentralisierenden Darstellungstyp keinesfalls nur um die visuelle Erschütterung der sichtbaren Felder, um diese im Grunde noch stärker zu stabilisieren. Es kommen ebenso ausgewogene Kompositionen zum Einsatz, wie fol. 79r.⁸⁵⁹ Die gleichmäßig auf beiden Bildhälften von rankenden Pflanzen eingefassten Figuren verengen den Bildraum und verstärken den Eindruck eines Zusammenschlusses der zentralen Figur mit dem weiteren Bildpersonal. Gezeigt werden die drei heiligen Könige bei der Entdeckung des Sterns, die zudem als Halbfiguren dargestellt sind. Diese im Bildzyklus insgesamt seltene Anbringung von Halbfiguren in der unteren Bildhälfte stört die Wahrnehmung des Bildzentrums.⁸⁶⁰ Nur so lange verfängt sich die Betrachtung im Zentrum, wie sie die obere Bildhälfte ausblenden kann. Die Gesten der zentralen Figuration führen unablässig auf ein aus der zentralen Anbringung herausfallendes Bildobjekt, den Stern. Möglicherweise wählten die Malenden gerade aus diesem Grund die Darstellung von Halbfiguren.

Auf die Abgeschlossenheit des Bildraums setzen die Produzierenden hingegen in der Darstellung auf fol. 72r (Abb. 41). Hier wirkt die Verankerung des Figurenpersonals auf der horizontalen Bildachse zugleich als eine Aufmerksamkeitslenkung, sich dem Geschehen aus unterschiedlichen Richtungen anzunähern. Das Prinzip ist bekannt von fol. 20v (Abb. 32). Räumliche Gegebenheiten eignen sich offenbar gut, um die Figurenrelation im Vordergrund der Aufmerksamkeit zu platzieren. Eine ähnliche Figurenkonstellation zeigt sich auf fol. 69v (Abb. 40), nur kniet in diesem Bild eine Frau im Zentrum, hinter der eine weitere knieende Frau angebracht ist.⁸⁶¹ Auf der linken Bildhälfte ist Maria auf einem Lager dargestellt. Die Anbetung

art.info/topic.php?lng=de&top_id=12&mode=mur (letzter Zugriff 06.04.2023) Die Anbringung einer Tür auf der linken Bildseite scheint im Spätmittelalter zunehmend auf Altarbildern durchgesetzt, so der Weingartner, Heisterbacher und Pfullendorfer Altar.

⁸⁵⁸ Das gleiche Prinzip der Verschränkung von Architektur und zentraler Figuration zeigt sich auf fol. 6v: vgl. dazu ausführlich Kap. 3.4.3.1. – Zur sinnlichen Erfahrung der Rezipierenden, die die Darstellung berührten, um möglicherweise dem Phänomen des frühzeitig im Mutterleib spielenden Kindes nachzuspüren vgl. zuletzt Ziegeler 2017, 112f.

⁸⁵⁹ Vgl. Radaj 2001, 71.

⁸⁶⁰ Als Halbfiguren werden allenfalls Engel dargestellt, sie finden sich sonst nur noch in einer weiteren Darstellung mit derselben Thematik (fol. 73v: die Erscheinung des Sonnenhauptes).

⁸⁶¹ Auch fol. 82r ist die Anbetung durch eine knieende Figur im Zentrum umgesetzt. Die Darstellung weicht in der

BILDTAFEL V (Ausschnitte)



Abb. 32: fol. 20v



Abb. 33: fol. 47r



Abb. 34: fol. 69r



Abb. 35: fol. 82r

weiteren Anlage (Anbringung der Marienfigur auf der rechten Bildseite sowie Staffellung des stehenden Bildpersonals auf der linken Seite) jedoch ab. Auch bedarf es hier keines Spruchbandes, um die Darstellung inhaltlich zu präzisieren. Die Figurenanlage schließt an die frühchristliche Bildtradition an: vgl. Radaj 2001, 74. Es scheint, als wäre die Anbringung von schlafenden oder ruhenden Personen unverbrüchlich mit deren Anbringung auf der linken Bildhälfte verknüpft, so dass die Darstellungen auf fol. 69v und 82r zwar Abwandlungen der Figurenanlage aufweisen, jedoch dasselbe visuelle Prinzip veranschaulichen.

BILDTAFEL VI (Ausschnitte)



Abb. 36: fol. 56r



Abb. 37: fol. 71r



Abb. 38: fol. 79r



Abb. 39: fol. 68r



Abb. 40: fol. 69v



Abb. 41: fol. 72r

Marias durch die Hebammen rückt die Handlung ins Zentrum und setzt in dem weit aus dem Bildraum herauslaufendem Spruchband die Worte der Glaubensgewissheit ins Bild.⁸⁶² Im Vordergrund und über die Rahmung des Bildes hinaus erfolgt die Platzierung der Figuren sowie des Spruchbandes und öffnet damit den abgeschlossenen Ort für die Anschauung der Rezipierenden.

3.4.2.2 Szenisches Konfigurieren

Auf fol. 69r (Abb. 34) ist die Hauptfigur nicht exakt in der Bildmitte gezeichnet. Die daneben angeordneten Figuren lenken die Aufmerksamkeit aber durch Blicke und Interaktion unweigerlich auf die verkleinerte Figur im ungefähren Zentrum der Darstellung: der Jesusknabe im Bad. Darüber hinaus deuten sich zukünftige Handlungen wie die Waschung im Bild an.⁸⁶³ Die Darstellung verdeutlicht das Prinzip einer Aufmerksamkeitslenkung, die zwischen der rechten und der linken Bildhälfte und auf der Mittelsenkrechten ihren Umschlagspunkt findet. Auf der horizontalen Linie kann eine Bewegungsabfolge sichtbar werden, da die Handlungsattribute auf die zentrale Figur bezogen sind.

Die Anordnung der Figuren auf fol. 71r (Abb. 37) ähnelt der Figuration fol. 69r und weicht nur in einigen Details ab. Auch hier erscheint eine Figur nicht exakt mittig platziert und richtet ihre Aufmerksamkeit nach links in die gegenüberliegende Bildhälfte, während rechts hinter ihr zwei weitere, gestaffelt angelegte Figuren erscheinen. Die Absonderung einer Figur von der Bezugsgruppe ist in der Bildtradition der Darstellung nicht selten.⁸⁶⁴

Das Prinzip der Gegenüberstellung von Figurengruppen unter Beibehaltung einer herausragenden Figur, die annähernd im Zentrum des Bildes die Handlungsabläufe choreographiert, findet sich auch in fol. 82r (Abb. 35) und fol. 56r (Abb. 36). In fol. 56r wird Maria von Joseph und den dahinter gestaffelt stehenden Figuren abgesetzt, trotz gemeinsamer Ausrichtung auf die gegenüberliegende Bildseite. Auf dieser Seite ist auch das Spruchband angelegt, das die Aufmerksamkeit anzieht. Die zweiseitige Ausrichtung auf das Zentrum des Bildes verdeutlicht die Funktion des Visualisierungsprinzips: Die marginale Absetzung der zentralen Figur von der Figurengruppe und ihre Herausstellung als Korrespondenzfigur gegenüber der entgegengesetzten Figurengruppe inszeniert zum einen ihre Verbundenheit, die zum anderen durch die personalisierte Adressierung exklusiv wird, indem im Text des

⁸⁶² *Gnad muter v̄ meit. iwer ere ist lange gewisseit.* (Gütige Mutter und Jungfrau. Eure Würde ist schon lange vorhergesagt.)

⁸⁶³ Radaj 2001, 62, sieht die Darstellung als Veranschaulichung aus dem „Alltag des Tätigkeitsbereichs“, die „unabhängig vom Text auch Figuren einfügt und sich damit von ihren frühchristlichen Vorbildern abhebt“.

⁸⁶⁴ Vgl. die Verkündigung an die Hirten im *Perikopenbuch Heinrichs II* (fol. 8v) um 1000, auf der ebenso zwei der Hirten räumlich getrennt von einem weiteren Hirten erscheinen, der die Botschaft empfängt.

Spruchbandes eine präzise Aufforderung an Maria formuliert ist.⁸⁶⁵ Die szenische Konfigurationsfigur, wie sie Imdahl beschrieben hat, erscheint als gängiges Darstellungsprinzip, das auch von den Produzierenden der Hs. D angewendet wird.

3.4.3 Sonderfälle

Zum Abschluss der tradierten Darstellungsmodi sind fünf Sonderfälle zu besprechen. Die Zuordnung begründet sich durch formale Abweichungen. Es handelt sich um die zwei Eingangsbilder fol. 1v (Abb. 42) und 2r (Abb. 43) sowie um fol. 6r (Abb. 44), fol. 6v (Abb. 45) sowie fol. 67r (Abb. 46; Bildtafel VII). Die Sonderrolle der Eingangsbilder (fol. 1v und fol. 2r) bestimmt sich durch das einzigartige Format innerhalb der Hs. D in dem die Figuration entwickelt ist. Die eröffnenden Bildseiten sind nur bedingt als Voranstellung heilsgeschichtlicher Ereignisketten anzusehen, sondern vermitteln vielmehr typologisch zu deutende Wahrnehmungsangebote, die ihr Wirkungspotential nur vor dem Hintergrund theologischer Reflexionen zu entfalten vermögen. Das Darstellungsprinzip der Eingangsbilder zeichnet sich durch das Nebeneinander von frontal den Betrachtenden zugewandten Figuren mit seitlich und unterhalb platziertem weiterem Bildpersonal aus. Es ist zum einen zurückzuführen auf tradierte Darstellungsmodi.⁸⁶⁶ Trotz ähnlicher Figurationen kann die Rezeption nur über zusätzliche Kontextualisierungen erfolgen, da unterschiedliche typologische Absichten ausgestellt werden. Während es sich bei der ‚Wurzel Jesse‘ um einen Bildtypus handelt, dessen ikonische Formelhaftigkeit zum Inbegriff einer genealogischen Beziehungs-/Existenzstiftung taugt,⁸⁶⁷ veranschaulicht die Darstellung von Salomos Urteil ein Exempel der Rechtsprechung in der frühchristlichen Gemeinschaft. Durch die Bildanlage auf den ersten beiden Blättern des aufgeschlagenen Buches tritt die formale Ähnlichkeit deutlicher hervor.⁸⁶⁸ Auf der einen Seite zeigt sich die Vorstellung einer Überzeitlichkeit, die das Darstellungsverfahren bei der Anlage der Wurzel Jesse angeleitet haben mag, auf der anderen ein ereignisbezogenes Sinnbild des christlichen Glaubens, das zeitlich fixiert ist und in dem ein beispielhaftes Vorbild zur Ansicht gebracht ist. Die Darstellung führt den flexiblen Umgang der Malenden mit tradierten Bildtypen vor Augen, impliziert aber – aufgrund der Anbringung – auch mediale Dynamiken, die überzeitliche und exemplarische Ereignisse visuell zusammenführen. Das Verständnis der Bilder ist wiederum maßgeblich auf theologische

⁸⁶⁵ *Sage frowe wer der man si. der dir ist gelegen bi.* (Sprich, Frau, wer der Mann ist, der dir an die Seite gelegt worden ist. Übers. D. G.)

⁸⁶⁶ Vgl. Radaj 2001, 25f.

⁸⁶⁷ Zur Wurzel Jesse in der Bildüberlieferung, mit ausführlicher Deutung der Bildkomponenten Bogen 2001, 235-245.

⁸⁶⁸ Vgl. zur ungewöhnlichen Eröffnung des Buches Anm. 587.

BILDTAFEL VII (Ausschnitte)



Abb. 42: fol. 1v



Abb. 43: fol. 2r

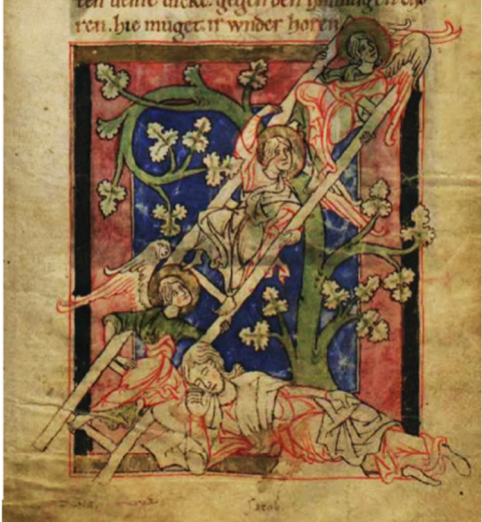


Abb. 44: fol. 6r



Abb. 45: fol. 6v



Abb. 46: fol. 67r

Kenntnisse sowie Reflexion der heilsgeschichtlichen Zusammenhänge und Glaubensprinzipien angewiesen.⁸⁶⁹ Anhand der Eingangsbilder wird deutlich, dass die räumliche Konfiguration den Produzierenden geeignet scheint, um unterschiedliche zeitliche Zusammenhänge zu veranschaulichen. Die Ähnlichkeit bedarf aber der theologisch reflektierten Auslegung, die nicht auf die formale Auslegung der Veranschaulichung von Ähnlichkeiten in der Ereignisabfolge abzielt. Vordergründig wirkt ein Visualisierungsprinzip, das beide Eingangsbilder abhebt von den erzählenden und ereignislogisch verketteten weiteren Darstellungen. Die Motive und ihre formale Umsetzung in den Darstellungen auf fol. 6r und fol. 6v sind ebenso in einer Bildtradition verankert und kommen als bildliche Ergänzungen von heilsgeschichtlicher Relevanz im Rahmen der Hs. D zum Einsatz.⁸⁷⁰ Radaj bemerkt überdies, dass der auf fol. 6r „im Hintergrund gezeichnet Baum [ungewöhnlich] zu sein scheint“, und weiterhin, dass die „Abbildung keine typologischen Bezüge“⁸⁷¹ enthält. Mir scheint hier immerhin formal eine ikonische Verbindung vorzuliegen, die einen Zusammenhang stiftet zwischen der nur kurz vorher dargestellten Wurzel Jesse und dem Baum hinter Joseph. Sowohl in fol. 1v als auch in fol. 6r entspringt der Baum dem Schoß des vordergründig Schlafenden.⁸⁷² Die Attribuierung evoziert einen bildlogischen Zusammenhang, dem gemäß die Schlafenden als Keimzelle genealogischer Beziehungen und des Glaubens aufgefasst werden können. Die Analogie der Darstellungen kann den historischen Rezipierenden kaum entgangen sein, zumal es sich bei der Wurzel Jesse um ein vielfach belegtes Motiv in der frühchristlichen Kunst handelt. Die vertikale Anlage des Baumes erscheint im Kontrast zur diagonalen Leiter und der Horizontalen des schlafenden Mannes. Zusammen bilden sie eine trianguläre Konstellation, die den Bildraum in unterschiedliche Bereiche einteilen: Die Vertikale als Allegorie des überzeitlichen genealogischen Prinzips, die Diagonale als Verbindung unterschiedlicher Raum- und Vorstellungswelten und die Horizontale, die eine situationsspezifische Ermöglichungsfigur vor Augen führt, die ihrerseits Empfänger und Vermittler des transzendenten Geschehens ist. Die trianguläre Struktur breitet sich über die Grenze des Bildraums in sämtliche Richtungen aus. Das Darstellungsprinzip findet sich in reduzierter Weise auch in weiteren Darstellungen von Träumenden, die eine himmlische Botschaft erhalten (vgl. Bildtafel IV). Zwar verzichten diesen Darstellungen auf die Anlage einer vertikalen Achse, und die diagonale Verbindung erscheint formal abgebrochen, doch auch die horizontale Platzierung des Träumenden ist als Darstellungsprinzip anzusehen, das eine spezifische Kongruenz der Bezugsräume evoziert. Im

⁸⁶⁹ Vgl. dazu Kap. 1.2.2.3.

⁸⁷⁰ Vgl. dazu Radaj 2001, 25f.

⁸⁷¹ Radaj 2001, 25.

⁸⁷² Vgl. dazu im Gegensatz die Naturdarstellungen, Anm. 804.

Vordergrund der Aufmerksamkeit stehen die horizontale Anbringung der Figur und die aus entgegengesetzter Richtung ergehende Botschaft, die im Zwischenraum der transzendenten Erfahrung inszeniert ist.

Bei der Gegenüberstellung von fol. 6r und 67r zeigt sich die synergetische Korrespondenz zwischen zentralisierenden Wahrnehmungsangeboten und diametralen Bildelementen. Die Darstellung fol. 67r eröffnet den Erzählabschnitt von der Geburt Jesu und zeigt eine Bildlinienkonstellation, die die Diagonale der Himmelsleiter spiegelverkehrt einsetzt. Die zwei von links oben ins Bild einschwebenden Engel assistieren als einzige bei der Geburt des Kindes. Ihr Erscheinen ist nicht einem Übermitteln geschuldet, sondern dem Beistand oder der Assistenz. Maria, die über die gesamte Breite des unteren Bildraumes und aufgerichtet mit dem Kind im Arm zur Hälfte auch in die linke Bildhälfte ragt, stellt formal horizontale wie vertikale Bildlinien aus. Eine programmatische Deutung der Bildachsen für fol. 6r erscheint auch für fol. 67r naheliegend: Maria ist Trägerin und Vermittlerin des transzendenten Geschehens. Ihr gegenüber, und die Grundzüge ihrer Anlage in eine Bilddiagonale transponierend, erscheinen die Engel als übernatürliche Zeugen des Geschehens. Die Diagonale, auf der die Engel ins Bild schweben, ist im Vergleich mit fol. 6r spiegelbildlich ausgeführt, dies indiziert möglicherweise die Richtungsänderung. Anstatt Botschaften zu übermitteln, ist eine Ankunftssituation inszeniert, die die Partizipation am Geschehen ins Bild setzt und nicht in die Sphäre der Träume einzuordnen ist.⁸⁷³

3.4.3.1 Verschobene Symmetrien

Die letzte ausführlicher zu besprechende Darstellung unter den Sonderfällen ist fol. 6v (Abb. 45, Bildtafel VIII). Das Bild zeigt den Kampf zwischen Jakob und dem Engel. Die Auseinandersetzung dauert bis zum Morgen, und zum Zeichen des Zusammentreffens erlahmt Jakobs Hüfte, wie der Text kurz und präzise schildert.⁸⁷⁴ Die Figuration erweckt den Anschein einer harmonischen Verbindung, die sich in den wiederkehrenden Rundungen der Hüften und Schultern, in der Anordnung und Rundung der Köpfe und in den beiden Bögen der Engelsflügel offenbart. Bei genauerer Betrachtung erweist sich die Harmonie jedoch als stetes

⁸⁷³ Konstitutiv für den Bildzyklus der Hs. D ist die erzähllogische Funktion der rahmenden Architektur, die sich der Wahrnehmung als konstitutiver Hinweis auf Abfahrt und Ankunft anbietet. Linksseitig dargestellte Gebäude führen das Verlassen eines Orts vor Augen, während rechtsseitig angebrachte Gebäude die Ankunft veranschaulichen. Damit erinnern auch Figuren, die von rechts in das Bild kommen an Szenen der Ankunft.

⁸⁷⁴ [D]o er [Jakob] den engel gevie: unt in des morgens nien lie: untze er in gesegenot. div huf im dorrot. da in der engel druhte. hin naher er sie geruhte: ze einem urchunde. hinchen do begunde der heilige patriarche. Fol. 5v, Z. 19–6r, Z.1: Als er [Jakob] den Engel umfing und erst am Morgen losließ, bis er ihn segnete, verkümmerte ihm die Hüfte an der Stelle, an der er den Engel immer wieder an sich drückte. Zum Zeichen der Begegnung begann der heilige Patriarch zu hinken. Übers. D. G.)

BILDTAFEL VIII (Ausschnitte)



Abb. 45: fol. 6v



Abb. 45a: fol. 6v / I (Einzeichnung D. G.)

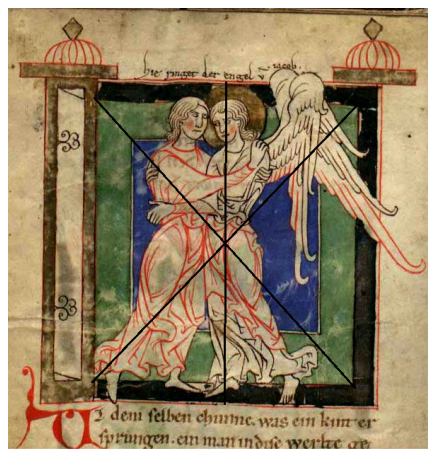


Abb. 45b: fol. 6v / II (Einzeichnung D. G.)



Abb. 45c: fol. 6v / III (Einzeichnung D. G.)



Abb. 45d: fol. 6v / IV (Einzeichnung D. G.)

Wechselspiel zwischen Dominanz und Unterlegenheit. Tatsächlich kippt die symmetrische Ausgestaltung permanent.

Die scheinbar gleiche Höhe der Figuren wird zunächst durch den Nimbus des Engels sowie die Anbringung seiner Flügel überboten. Die horizontalen Bildlinien beider Arme verschieben sich in den in unterschiedlicher Weise diagonal fortgesetzten Handhaltungen, wodurch die ungleiche Kraftausübung der Hände auf Schulter und Taille veranschaulicht ist.⁸⁷⁵ Die Bilddiagonalen, die vom Körper oder den Gliedmaßen ausgehen, werden durch flatternde und schwingende Gewänder unterstrichen und somit zu visuellen Vermittlern einer Bewegungsvorstellung, deren Logik nicht der eines wirklichen Kampfes unterliegt, sondern vielmehr konkurrierende Kräfte zum Ausdruck bringen kann.⁸⁷⁶ Nachhaltig präzisiert sich die Dominanz des Engels anhand seiner sichtbarwerdenden Überlagerung von Jakobs Körper. Die spiegelbildliche Gestaltung von Schwung- und Standbeinen setzt zwar beide Figuren unter gleiche Spannung, zeigt sich in der formalen Fortsetzung der Engelsflügel jedoch wieder als flächige Übervorteilung der englischen Präsenz.

Bei eingehender Betrachtung des Bildes heben sich die vermeintlichen Symmetrien auf und involvieren die Betrachtenden in das Kräftemessen, das sich auch in den diagonalen Bildlinien der Figurenanlage manifestiert. Die Aufteilung des Bildraums in diagonale und vertikale Achsen ist in fol. 6v besonders evident, und das Ereignis ist offensichtlich unter Einsatz verschiedener Bildachsen inszeniert. Da die Illustration kein Spruchband aufweist, fokussiert die Aufmerksamkeit in erster Linie die zentrale Figuration, wobei im Zusammenspiel mit dem Bildraum ein bemerkenswertes Darstellungsprinzip entwickelt ist, das die Komplexität der Darstellung und seine simultane Wirksamkeit vor Augen führen. Anhand von drei Betrachtungsweisen kann dies erläutert werden. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf das Zusammenspiel zwischen der gefelderten Bildanlage, der Anbringung und Ausdehnung der Figuration sowie auf die Tür auf der linken Seite des Bildraums.

1. Zunächst fällt die Tür auf der linken Bildseite ins Auge, die laut Radaj keine ikonographische Tradition besitzt,⁸⁷⁷ obwohl ihr angesichts des Themas der Darstellung durchaus eine

⁸⁷⁵ Die Anbringung des rechten Arms des Engels verfolgt in der Darstellung m. E. das Ziel, das Kräfteverhältnis zu seinen Gunsten zu gestalten.

⁸⁷⁶ Die Vorstellung eines Ringkampfes impliziert ein Kräftespiel zwischen dominierenden und unterliegenden Kräften. Eine spiegelbildliche Symmetrie erscheint daher weniger angebracht als eine dynamische Fortsetzung. Das symmetrische „Flieden“ der Gewänder um die Schwungbeine folgt nicht der Logik des Kampfes, sondern deutet richtungsweisend auf dessen Ausgang.

⁸⁷⁷ So schreibt Radaj 2001, 26: „Ein dachartiger Aufsatz schließt das Türelement oben außerhalb des Bildraums ab. Der gleiche Aufsatz befindet sich auf der rechten Seite der Miniatur, jedoch ohne sich nach unten fortsetzende Architekturteile. [...] Es entsteht der Eindruck, als stünden die Kämpfenden auf freiem Feld vor einem Gebäude oder einer Stadt. [...] Die Bedeutung der vom Illustrator eigenständig hinzugefügten, halb geöffneten Pforte am linken Bildrand ist unklar.“

transzendente Bedeutung zugesprochen werden kann.⁸⁷⁸ (Abb. 45a: fol. 6v / I). Die Anlage der Tür befördert die Wahrnehmung einer harmonischen Bildeinheit als Gegengewicht zu den ausladenden Engelsflügeln auf der rechten Bildseite, die wiederum von dem bezuglosen Dachaufsatz auf der rechten Bildseite eingefasst werden. Die Tür leistet damit zunächst einen wesentlichen Beitrag zur Ausgewogenheit der Komposition. Sie schafft einen Ausgleich des Bildraums, in dem die Mittelsenkrechte exakt zwischen Jakob und dem Engel verläuft. Die so jeweils in einer Bildhälfte verorteten Figuren werden voneinander getrennt, erhalten aber gleich viel Raum innerhalb der Bildanlage. Der Anschauung präsentieren sie sich als gleichberechtigte Kontrahenten.

2. Das blaue Hintergrundfeld bildet innerhalb des Bildzyklus üblicherweise das Mittelfeld der Verschachtelung (Abb. 45b: fol. 6v / II). In fol. 6v beansprucht es seine zentralisierende Position aber nicht innerhalb der rahmenden oder architektonischen Anlage, vielmehr steht es im Widerspruch zur harmonischen Ordnung des Bildraums und lässt damit die dynamische Figuration hervortreten. Die Figuren erscheinen in dieser Sicht nicht als gleichberechtigte Gegenspieler. Die Mittelsenkrechte, die sich an der formalen Anlage des Hintergrundfelds orientiert, verläuft exakt entlang der Hüfte des Engels und betont damit jenes Körperteil, das sowohl für kraftvolle Stabilität steht als auch für das Wunder, das auf Jakob übergeht und an seiner Hüfte sichtbar wird. Das ausgedehnte blaue Feld hinter dem Engel erweckt in seiner flächigen Ausdehnung nicht nur den Eindruck einer deutlichen Verschiebung der Figuration nach links, sondern veranschaulicht einen bereits zurückgelegten Raum, in dem Jakob durch den Engel nach links gedrängt wurde. Das unter Punkt 1 beschriebene Gleichgewicht der Figuration verschiebt sich vor dem blauen Hintergrundfeld also zu einer anderen Mittelachse. Die räumliche Symmetrie der Figurenanlage kippt zugunsten eines visuellen Aufmerkens, sowohl auf die Bewegung des Geschehens als auch auf das instabile Kräfteverhältnis der Kontrahenten.

3. Bei der Fokussierung der Figurengestaltung zeigt sich eine weitere Vertikale (Abb. 45c: fol. 6v / III). Diese Anschauungsweise trägt dem Zusammentreffen der beiden Figuren Rechnung und berücksichtigt die auffällig über den Rahmen hinausragenden Engelsflügel auf der rechten Seite und den auf der linken Seite vor der Tür endenden Gewandzipfel von Jakob in der anderen Bildhälfte. Wenn diese figürlichen Grenzen zum Ausgangspunkt einer weiteren

⁸⁷⁸ Verwiesen sei auf die symbolische Bedeutung von Toren, Türen und Pforten in der mittelalterlichen Kultur als Glaubenschleusen, Sinnbilder oder Orte des Eintritts oder Übergangs: vgl. Seibert 1980, 314. In diesem Sinne verbindet die Tür in der Federzeichnung einen weltlichen und einen himmlischen Raum, durch den der göttliche Wille zu irdischem Einfluss kommt. Schließlich trifft der segensbringende Engel hier auf den zum Stammvater Israels auserwählten Jakob.

Mittelsenkrechten werden, erscheinen die Körper der Figuren exakt auf einer Bildseite zusammengefasst, während die andere Seite ausschließlich von den Flügeln eingenommen wird. Einerseits wird damit die körperliche Nähe zwischen Jakob und dem Engel deutlich, andererseits auch die außerordentliche Attribuierung des Engels, die eine Bewegung der Kontrahenten zwischen unterschiedlichen Bezugsräumen anzeigen kann.

Die Zergliederung der vermeintlich harmonischen Bildanlage in zahlreiche Einzelfelder provoziert die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Mittelsenkrechten, die jeweils eigene Schwerpunkte setzen. Imdahl beschreibt die Funktion von Bildräumen und Nischen in der vormodernen Kunst als stofflichen Grund zur Hervorbringung eines körperlichen Ausdrucks und verweist damit sowohl auf die Separation von Bildfiguren wie auch auf die sinnstiftende Verschränkung zwischen Hintergrundfeldern und Figuren in der Anschauung.⁸⁷⁹ Möglicherweise verursachen die unterschiedlichen Mittelachsen, zwischen denen die zentrale Figuration schwankt, auch ein Schwanken des Blicks. Die visuelle Simultanität ist im Bild angelegt durch die Verschiebungen von Symmetrien, inmitten derer die Aktivität der einzelnen Figur wie auch die Dynamik der ringenden Körper in den Vordergrund drängt, eine räumliche Stabilisierung jedoch unmöglich ist. Zwar stellt das blaue Hintergrundfeld den farblichen Grund bereit, auf dem die figürliche Verschiebung allererst deutlich wird. Das Zentrum der Darstellung kann nicht eindeutig bestimmt werden, und die Aufmerksamkeit pendelt zwischen den figürlichen und räumlichen Wahrnehmungsangeboten. Eine Konsolidierung ist nur moment- bzw. ausschnitthaft indiziert, da die dynamische Figuration zur kontinuierlichen Neuverortung anregt. Angesichts der in diesem Kodex üblichen Orientierung der Rahmung an der Blindritzung des Schriftspiegels sticht auch die Tür als Erweiterung des Bildraums hervor und spiegelt möglicherweise eine Entscheidung der Produzierenden ohne ikonographischen Mehrwert. Sie erweist sich aber als Anlass, das Darstellungsverfahren der verschobenen Symmetrie allererst wahrzunehmen (Abb. 45d: fol. 6v / IV).⁸⁸⁰

Die Anlage der Hintergrundfelder, der Rahmung sowie der Tür auf der linken Bildhälfte entwickelt im Zusammenspiel mit den Figuren eine erstaunliche Synergie, wobei die formalen Gegensätzlichkeiten Träger eines Bewegungseffekts werden. Die Anlage von Jakob und dem Engel in einem vermeintlich harmonisch gestalteten Bildraum erweist sich bei genauerem Hinsehen als Inszenierung einer dynamischen Figuration, deren vermeintliche Zentralität

⁸⁷⁹ Vgl. Imdahl 1996e, 60.

⁸⁸⁰ Die Vorzeichnenden orientieren sich stets an der deutlich erkennbaren Blindritzung des Schriftspiegels als Begrenzung des Bildraums, außer auf fol. 6v. Dem Prinzip folgend müsste die Federzeichnung direkt am inneren Türrahmen enden.

angesichts diametraler, kleinteiliger Bildfelder und des mehrfach geschachtelten Hintergrundes brüchig wird. Die vexierbildartige Komposition setzt unterschiedliche Schwerpunkte, die sich mit den geschilderten Ereignissen der Auseinandersetzung in Verbindung bringen lassen. Das Nacheinander der Versprachlichung von Aufeinandertreffen und Beharrlichkeit, das in einem himmlischen Zeichen kulminiert, offenbart sich simultan in einer szenischen Konfigurationsfigur, die durch dynamische Verschiebungen im Vordergrund des Bildes Beginn und Resultat des Kampfes zeigt.

Um die Prinzipien der verschobenen Symmetrien abschließend auf den Punkt zu bringen: eine Figurengruppe kann mit Hilfe changierender Hintergrundbezüge und im Zusammenspiel mit architektonischen Elementen in der Wahrnehmung instabil im Zentrum des Bildes verortet werden. Ob die Verschiebung als konkrete Absicht der Bildproduzenten zu bezeichnen ist, kann nicht zweifelsfrei belegt werden, doch kann ein derartiges Darstellungsverfahren immerhin angenommen werden, da es sich bei der Figuration um einen vermutlich gut bekannten Bildtypus handelt.⁸⁸¹ Anstatt sich an der horizontalen und vertikalen Blindritzung des Schriftspiegels zu orientieren, verfolgen die Malenden ein Darstellungsprinzip, dass aufgrund von Kippmomenten auch die Dauer der Rezeption verlängern kann.

Der Sonderfall auf fol. 6v hebt sich von den gegenüberstellenden und zentralisierenden Darstellungsmodi ab. Die Produzierenden bemühen sich also bereits zu Beginn der Bilderzählung, das Repertoire an Darstellungsverfahren einzusetzen und die unterschiedlichen Möglichkeiten der Rezeptionslenkung zur Geltung zu bringen. Während in den Gegenüberstellungen vor allem Attribuierungen und Staffellungen von Figuren eingesetzt werden, um die Aufmerksamkeit auf das Bildzentrum zu lenken, zeichnet sich die Anlage der zentralen Figuration auf fol. 6v durch stabilisierende und destabilisierende Elemente aus, die zu einer vexierbildartigen Verkopplung führen.

In Anbetracht der gut präzisierbaren, tradierten Darstellungsmodi folgt nun eine Analyse der neuen Typen. Die Analyse behält die kategorische Unterscheidung zwischen Gegenüberstellungen und Zentralisierungen bei, wodurch die Möglichkeit des Vergleichs angelegt ist. Es wird aber vor allem deutlich, dass die Produzierenden in den neuen Bildern zunehmend andere Akzente setzen. In der Analyse werden die Neuerungen nicht als Sonderfälle behandelt, sondern als Weiterentwicklung von Darstellungstypen, da sie sich zum einen bereits in den älteren Bildern andeuten und zum anderen mehrere bekannte Darstellungsmodi

⁸⁸¹ Radaj 2001, 26: „Die Darstellung der Kämpfenden entspricht frühchristlicher Tradition und lehnt sich an die Abbildungen antiker Ringergruppen an. Die im frühen Mittelalter beliebte typologische Umdeutung zu einem Kampf zwischen Ecclesia und Synagoge findet nicht statt.“

miteinander zu kombinieren scheinen.

3.5 Neue Darstellungsmodi: Gegenüberstellungen – Zentralisierungen – Sonderfälle

Die neuen Darstellungstypen sind als Vorläufer oder buchstäblich als *Vorbilder* der Marienikonographie aufzufassen. In diesem Sinne stellen sie bildlich erstmalig spezifische Ereignisse aus dem Leben Marias dar. Dafür könnten unterschiedliche Gründe angeführt werden, an erster Stelle standen aber offenbar der Anspruch und die Notwendigkeit, eine möglichst dichte Bebilderung zu erhalten. Den Malenden waren mit Sicherheit die alten Ereignisbilder in der Hs. D bekannt: Damit ist ein Bezugspunkt geschaffen, dessen Einfluss nicht nur möglich, sondern vor allem faktisch überaus naheliegend erscheint. Darüber hinaus fordert das Material selbst diese Bezugnahme geradezu heraus. Zwischen den tradierten und neuen Darstellungstypen existieren zahlreiche Parallelen⁸⁸² sowie einige bemerkenswerte Abweichungen, die im Folgenden aufgezeigt werden. So wird an den neuen Typen zum einen das ganze Spektrum der Darstellungsverfahren sichtbar, zum anderen zeigen sich aber auch neue Darstellungsprinzipien, und zwar nicht nur in geringem Umfang und nicht nur an den aufgenommenen Sonderfällen. Die bislang systematisch erfassten Prinzipien in den tradierten Darstellungstypen bieten eine gute Basis, entlang derer die Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten zwischen den neuen und tradierten Bildtypen herausgearbeitet werden können. Die Ergebnisse sollen – wo es sich anbietet – auch intermedial diskutiert werden, das heißt: formale Ähnlichkeiten sollen mit den im Ereignisfeld der heilsgeschichtlichen Erzählung entwickelten Vorstellungswelten abgeglichen werden. Darüber hinaus werden die Darstellungsprinzipien als konstitutive Wahrnehmungsangebote in spezifischen Zusammenhängen aufgefasst und dort, wo sich relevante Anknüpfungspunkte zum Text bieten, werden diese besonders ausgeführt. Innerhalb der Lagen vier und fünf (fol. 25r bis fol. 40v)⁸⁸³ sind ausschließlich Bilder des neuen Typus angelegt worden. Tatsächlich kann ihr Einsatz sogar noch um einige Blätter im Voraus und im Nachhinein erweitert werden, denn bereits in der 3. Lage, nach fol. 20v, müssen die Produzierenden auf ihr Vorstellungsvermögen zurückgreifen und können erst ab fol. 43r wieder an eine Bildtradition anschließen. Annähernd drei Lagen sind also ausschließlich mit (insgesamt 18) neuen Bildern ausgestattet worden. Die übrigen Neuschöpfungen verteilen sich

⁸⁸² Exemplarisch sei an dieser Stelle an die Platzierung von Figuren und Figurengruppen, die Ausschöpfung sämtlicher Bildraumdimensionen und den Einsatz von Attribuierungen zur Auszeichnung von szenischen Konfigurationsfiguren erinnert, die bei der Analyse der tradierten Darstellungsmodi bisher herausgearbeitet werden konnten.

⁸⁸³ Sowohl die fünfte als auch die vierte Lage zeichnen sich dadurch aus, dass die Einzeichnung der Bilder vor dem Eintrag des Textes erfolgte.

auf alle Lagen und begründen so die engmaschige Bebilderung des Werks. Die Bilddichte der Hs. D beruht damit wesentlich auf neukonzipierten Bildern und offenbart zunächst die Bedeutung, die dem Werk durch die Produzierenden beigemessen wurde. Es ging offenbar nicht nur darum, einen gliedernden Modus der Textdarbietung zu finden, sondern vor allem darum, möglichst kleinteilig den Erzählverlauf zu veranschaulichen.

Durchweg sehen die Produzierenden Möglichkeiten, den Bildzyklus formal abwechslungsreich zu gestalten. Von den 51 neuen Darstellungen entfallen 25 auf den Typus der gegenüberstellenden Darstellungsverfahren, und 26 weisen zentrale Figurationen auf.⁸⁸⁴ Die unter den tradierten Darstellungsmodi aufgeführten Sonderfälle werden in der Analyse des neuen Typs fortgeführt, da sie spezifische Konfigurationen aufweisen, die nicht konkret den zentralisierenden oder gegenüberstellenden Anlageprinzipien zugeordnet werden können.⁸⁸⁵

3.5.1 Prinzipien der Gegenüberstellung: Analogien zu und Abweichungen von den tradierten Darstellungsmodi

Die Malenden richten ihre Aufmerksamkeit in den 25 Gegenüberstellungen der neuen Darstellungen entweder auf die Betonung des Zwischenraums der Figurengruppen, in den sie elementare Objekte oder Sachbezüge einsetzen,⁸⁸⁶ oder verstärkt auf den Einsatz von szenischen Konfigurationsfiguren, die sich durch Attribuierungen oder eine besonders deutliche Absetzung von ihrer Figurengruppe auszeichnen.⁸⁸⁷ Mehrfach wählen sie einen Darstellungsmodus, der aus den tradierten, zentralisierenden Bildern bekannt ist und die Aufmerksamkeit auf das Zentrum lenkt. Zusätzlich zeigt sich ein deutlicher Zuwachs an Staffelungen in den Figurengruppen, die die Aufmerksamkeit vom undifferenzierten Rand des Bildraums ins Zentrum des Bildes lenken und damit den Effekt des szenischen Konfigurierens noch unterstützen. Doch gehört die Staffelung nicht nur zu den Darstellungsprinzipien der Aufmerksamkeitslenkung vom Rande, sie kommt ebenso im Zusammenhang mit der horizontalen Platzierung von Figuren zum Einsatz, in denen eine tiefenräumliche Dimension zwischen dem Bildpersonal ausgestellt ist.⁸⁸⁸ Auch die Gegenüberstellung von Figurengruppen

⁸⁸⁴ Im Vergleich der Darstellungen – auch unter Berücksichtigung der Sonderfälle – zeigt sich eine Präferenz für zentralisierende Darstellungsmodi. Während der tradierte Darstellungsmodi ein Verhältnis von 1:2 zugunsten der Gegenüberstellungen aufweisen, sind annähernd gleich viele zentralisierende und gegenüberstellende neue Darstellungen entwickelt worden.

⁸⁸⁵ Fol. 63v, 75r, 88r, 87r. Die Bilder mögen vorab einen Eindruck vermitteln vom Verzicht auf räumliche Strukturen und versetzen Figurengruppen oder Objekte in einen turbulenten Zustand. Ausführlich dazu Kap. 3.5.2.4.

⁸⁸⁶ Fol. 8v, 17r, 33r, 61v, 70r und 83v.

⁸⁸⁷ Zu den Gegenüberstellungen, in denen Figuren mehrfach attribuiert sind, zählen die Darstellungen auf fol. 27r, 29v, 31r, 34r, 39v, 54r, 63r und 85r. Ausführlich dazu Kap. 3.5.1.3 sowie 3.5.1.2.

⁸⁸⁸ Vgl. fol. 14r, 68v sowie 88v. Das Darstellungsprinzip präsentiert eine horizontale Figur, die in den Vordergrund drängt und eine Bezugsfigur, die im Hintergrund angebracht ist. Ausführlich dazu Kap. 3.5.1.5.

in unterschiedlichen Körperhaltungen ist ein aus den tradierten Darstellungstypen bekanntes Prinzip, dass durch eine andersartige Ausnutzung des Bildraums abgewandelt wird.⁸⁸⁹ Ein weiteres neuartiges Darstellungsprinzip ist die Anlage einer gestaffelten Figurengruppe, die im Vordergrund des Bildraums erscheint und zumeist nur auf eine Bildhälfte ausgerichtet ist.⁸⁹⁰ Die Gegenüberstellungen in den tradierten Darstellungstypen sind vor allem dadurch aufgefallen, dass sie auf die visuelle Relativierung von Größenunterschieden durch Attribuierungen abzielen und körperschematische Bildlogiken aufheben. Auch in den neuen gegenüberstellenden Bildern werden Höhenunterschiede zwischen den Figuren durch Attribuierungen eliminiert.⁸⁹¹ Gelegentlich werden die Höhenunterschiede jedoch geradezu ausgestellt,⁸⁹² und mehrfach findet eine zusätzliche Betonung der unterschiedlichen Körperhöhen statt, die durch den Einsatz von Attribuierungen wie Architektur oder Spruchbändern noch gesteigert wird.⁸⁹³

3.5.1.1 Geschlechtsspezifische Differenzierungen und Platzierungen im Bildraum

Die Malenden waren offenbar gewillt, in einigen Bildern den körperschematischen und bildraumlogischen Höhenunterschied dezidiert umzusetzen, und zwar in einer Deutlichkeit, die in den tradierten Darstellungen nicht zu finden ist. Insbesondere zwei Bilder fallen besonders ins Auge: fol. 40r und fol. 51v (Abb. 47 und 48).



Abb. 47: fol. 40r (Ausschnitt)



Abb. 48: fol. 51v (Ausschnitt)

In beiden Zeichnungen stehen links eine bzw. zwei männliche Figuren einer rechts im Bild

⁸⁸⁹ Vgl. fol. 40r, 51v und 41v.

⁸⁹⁰ Vgl. fol. 24v, 31v, 50v, 73v und 74r.

⁸⁹¹ Vgl. fol. 8v, 24v, 29v, 33r, 63r und 85r.

⁸⁹² Vgl. fol. 31r, 40r und 51v.

⁸⁹³ Vgl. fol. 27r, 50v, 54r, 61v, 70r und 83v.

sitzenden Frauengruppe gegenüber. Lediglich die Attribuierung von Maria, die Anzahl der Figuren auf der linken Seite sowie der unterschiedliche Verlauf der Spruchbänder markieren Unterschiede zwischen den Gesprächssituationen. Gleichwohl erscheint die formale Ausrichtung der Spruchbänder nicht als Grund für diese Höhendifferenz. Das geschwungene Band auf fol. 40r verläuft um Maria im Bildzentrum und über die Köpfe der übrigen Frauen hinweg, während die beiden Spruchbänder auf fol. 51v deutlich voneinander wegstreben.⁸⁹⁴ Die Darstellung des Höhenunterschieds fällt vor allem im Vergleich zu den meist isokephalischen Kompositionsmodi deutlich auf. Der Wernher-Text gibt für beide Darstellungen lediglich die Ankunft von Boten⁸⁹⁵ bzw. die Begrüßung und Verwunderung Josephs bei seiner Rückkehr vor,⁸⁹⁶ vermittelt aber keinen Hinweis auf den Ort des Zusammentreffens oder Angaben zur Körperhaltung der Frauen.⁸⁹⁷ Offenbar musste dieses Ereignis vom Text nicht durch die ausführliche Beschreibung einer Räumlichkeit als Strategie der Beglaubigung eingeführt oder abgesichert werden.⁸⁹⁸ Die Anlage von sitzenden Frauen gegenüber männlichen Boten oder Botschaften scheint in der Vorstellung der Produzierenden einem Bildtypus verwandt gewesen zu sein, der von Darstellungen innerräumlicher Begegnungen zwischen Gruppen von unterschiedlichem Status bekannt ist: Erhöht thronende männliche Figuren werden auf der linken Seite angebracht, während ihnen von links stehenden Figuren ein Anliegen vorgetragen wird. Die Produzierenden hätten demnach in fol. 40r und fol. 51v einen Modus der Gegenüberstellung zwischen Männern und Frauen entwickelt, bei dem die linke Bildhälfte dem männlichen Personal vorbehalten bleibt, die Anlage der Sitzgelegenheit jedoch gespiegelt erfolgt und die Darstellung der Körper der schematischen und bildräumlichen Logik folgt. Natürlich ließe sich die Anbringung auch als Form der Zurückhaltung und Betonung des räumlichen Abstands deuten.⁸⁹⁹ Doch die Darstellungsweise der Figurenhaltungen distanziert sie nicht nur voneinander, sondern präsentiert sich als

⁸⁹⁴ Radaj sieht in der „unharmonischen Rückbewegung“ in Josephs Spruchband, einen Ausdruck der Zurückweisung der Anschuldigung, die von den Frauen ausgeht und den Versuch, „den Himmel als Zeugen der Aussage anzurufen“. Radaj 2001, 51. In Josephs Band ist die Klage zu lesen: *Owe der sorgen die ih funden han. ir habt vil vbel an mir getan.* [Weh über die Sorgen, die ich hier vorgefunden habe; ihr habt sehr böse an mir gehandelt. Übers. Henkel 2014, 52]. Darauf entgegnet eine der Frauen: *Swes hie got verhenget hat. daz ist des engeles rat.* [Was Gott hier verhängt hat, ist der Rat des Engels.“ Henkel 2014, 52].

⁸⁹⁵ Vv. 2247f.: [S]ie [die Tempelpriester] *santen den edeln wiben. purpuram unde siden.* (Sie schickten den edlen Frauen Purpur und Seide.)

⁸⁹⁶ Vv. 2971-2978: *Sin hiwisch v̄ div magedin hiezzen in willikomen sin mit frolichem anpfange. Do stunt et unlange untzer des wart inne an der heren kuniginne, daz sie lebentigez kint truch: do gewan er leides genuch.* (Sein Hausgesinde und die jungen Frauen berüßten ihn fröhlich. Es dauerte nicht lange, da gewahrte er, dass die herrliche Königin schwanger war. Daraufhin wurde er sehr betrübt.)

⁸⁹⁷ Vgl. zu fol. 40r die Verse 2247-2254 und zu 51v die Verse 3012-2023.

⁸⁹⁸ Anders die wunderbaren Ereignisse, die im Text durch ausführliche Erzählung der räumlichen Gegebenheiten entwickelt werden: vgl. Kap. 3.4.1.3.

⁸⁹⁹ Maria ist frontal auf die Betrachtenden ausgerichtet und mit abwehrendem Gestus dargestellt, ihr Kopf wendet sich aber den Boten zu, auf die sich auch die abstandgebietende Geste beziehen mag.

geschlechtsspezifisches Darstellungsprinzip eines Empfangs. Sowohl die Unterscheidung zwischen der linken und rechten Bildhälfte als auch das Figurengeschlecht erscheinen als Differenzkriterien, die auf die Ausbildung dieses Darstellungsprinzips Einfluss genommen haben. Ein wesentlicher Unterschied zwischen fol. 40r und fol. 51v besteht in der Einzeichnung von Maria, die nur in fol. 40r erscheint und auf der Mittelachse des Bildes angelegt ist. Ihre Platzierung schwankt zwischen Zugehörigkeit zur rechtsseitigen weiblichen Figurengruppe und formaler Vereinzelnung, denn trotz ihrer singulären Attribuierung durch Nimbus und Fußbank bleibt sie der figürlichen Einheit auf der rechten Bildhälfte zugeordnet und – vor allem unter Berücksichtigung der gesamtbildlichen, gegenüberstellenden Präsentation der Figuren – auch in ihr verankert. Da das Prinzip gleich zweimal zur Anwendung kommt, handelt es sich wohl kaum um einen Zufall, sondern um einen Beleg dafür, dass die Produzierenden bei der Figurenanlage das Geschlecht als differenzierendes Kriterium für die Platzierung ansehen.⁹⁰⁰ Der Darstellungsmodus der Marienfigur auf fol. 40r entwickelt im Zusammenhang mit den anschließenden Zeichnungen eine Bildsequenz, die von den Produzierenden explizit als Zusammenhang aufgefasst wurde. Dies belegen die fehlenden absatzgliedernden Lombarden zwischen den drei Darstellungen.⁹⁰¹ Im dazugehörigen, verhältnismäßig langen Textabsatz wird davon berichtet, wie die Frauen direkt nach Josefs Abreise unterschiedliche Materialien zur Herstellung eines Klostervorhangs erhalten und darüber in Streit geraten, welche die edlen Textilien und welche die gröberen Stoffe verarbeiten darf. Die Frauen lösen die Entscheidung aus, doch als Maria die Seide zufällt, geraten die Übrigen darüber in Neid und verspotten sie mit *unminne* als *chunigin*.⁹⁰² Die Auseinandersetzung wird durch das Erscheinen eines Engels beendet.⁹⁰³ Die Darstellenden platzieren Maria in drei Bildern (fol. 40r, fol. 40v, fol. 41v: Abb. 47, 49, 50) jeweils unterschiedlich: Zunächst zentral in der Gegenüberstellung zu den Boten und verbunden mit der Frauengruppe, dann zentral und mehrfach attribuiert inmitten einer über die ganze Breite des Bildraums angelegten weiblichen Figurengruppe und abschließend sitzend und erhöht auf der rechten Seite. Im dritten Bild zeigt sich in der oberen rechten Ecke ein Engel

⁹⁰⁰ Henkel 2014, 41f., sieht in „standardisierten Bildtypen“ wie Herrscherbildern oder Szenen der Ankunft und des Abschieds vor allem die Notwendigkeit, einen „individuellen Szenenbezug“ durch ein Spruchband herzustellen: „Ein mehrfach auftretender und der jeweiligen Kontextualisierung bedürftiger Bildtyp ist schließlich die Herrscherszene [...]. Gerade bei solchen mehrfach auftretenden Standardtypen der Szenengestaltung ist eine inhaltlich präzisierende, den Erzählkontext aufrufende Verständnishilfe offenbar erwünscht gewesen und als notwendig erachtet worden.“

⁹⁰¹ An keiner anderen Stelle des Werks wird ein verhältnismäßig langer Absatz derart häufig von Bildern unterbrochen. Zwischen dem Absatzbeginn und dem Absatzende auf fol. 40r bis 41v setzen die Schreibenden keine roten Lombarden zur Gliederung ein. Es handelt sich um das letzte Blatt der 5. Lage sowie das erste Blatt der 6. Lage. Eventuell ist die Verbindung auch einem Platzmangel geschuldet, dennoch wären auch dann die Bilder fol. 40r und 40v in einem Absatz zusammengebracht. Erst auf fol. 41r, Z. 5 sowie Z. 14 stehen zwei Satzmajuskeln.

⁹⁰² Fol. 41r, Z. 11f.

⁹⁰³ V. 2243-2318.

und wirbelt die Gebärden der Frauen auf,⁹⁰⁴ während Marias Rede die Frauen auffordert, aufzustehen.⁹⁰⁵



Abb. 47: fol. 40r (Ausschnitt)



Abb. 49: fol. 40v (Ausschnitt)



Abb. 50: fol. 41v (Ausschnitt)

Die Ereignisse sind in den Bildern anhand einer Veränderung der räumlichen Anordnung des Bildpersonals entwickelt. Die Bilder inszenieren die unterschiedlichen Modi von Marias Zugehörigkeit anhand ihrer Position in oder außerhalb der Gemeinschaft. Soziale wie transzendente Verbindungen werden auf diese Weise anschaulich, aber auch Differenzen und deren Auflösung. Ob die Rezipierenden die Platzierung Marias auf der linken Bildhälfte als Irritation der Wahrnehmung empfunden haben, muss offenbleiben. Die linke Bildhälfte ist im Zyklus den Kaisern, Königen und Statthaltern vorbehalten.⁹⁰⁶ Nicht nur bei der Zusammenkunft mit den drei Königen erscheint Maria spiegelbildlich auf der rechten Bildhälfte angebracht. Möglicherweise gelingt den Produzierenden durch die Platzierung einer Figur und ihrer Absetzung von der Gemeinschaft auch die nicht ganz bruchlose Veranschaulichung einer verspotteten *chunigin* im Rahmen der Wahrnehmungskventionen.⁹⁰⁷

⁹⁰⁴ Szenen der Anbetung und Aufwartung finden sich auf fol. 69v sowie 82r und weisen die gleichen schematischen Figurenhaltungen auf, die in fol. 41v von den Frauen eingenommen werden.

⁹⁰⁵ Der Text des Spruchbandes bezieht sich auf die spöttische Verehrung Marias, die auch in der Haltung der Frauen veranschaulicht ist, und die durch die Erscheinung des Engels aufgewirbelt wird: *frowen stet uf unt lat den nit. der engel hat geschieden den strit.* (Frauen, steht auf und lässt den Neid. Der Engel hat den Streit entschieden. Übers. D. G.)

⁹⁰⁶ Kaiser Augustus (fol. 60r und 75v), Landgraf Cyrin (fol. 60v) sowie Herodes als Herrschender (fol. 79v, 80v, 81r, 85r). Alle Herrschaftsrepräsentanten sind auf der linken Bildhälfte angebracht, während von rechts Berater oder Gefolgsleute, aber auch Könige auftreten.

⁹⁰⁷ Überwiegend (jeweils 13mal) erscheint Maria im Zentrum (fol. 1v, 21v, 25v, 38v, 40r, 40v, 42v, 43v, 47r, 56r, 64v, 66r, 90r) oder in der rechten Bildhälfte (fol. 20v, 27r, 28r, 36r, 37v, 54r, 55r, 58r, 59r, 63r, 82r, 83r, 86r). Lediglich in sechs Zeichnungen (fol. 24v, 41v, 83v und 67r; sowie gleichen Typs: fol. 68v, 69v) ist sie an den linken Rand gerückt oder auf der linken Seite gelagert. Allerdings sind diese Figurationen deutlich häufiger horizontal und nicht vertikal entwickelt. Auf fol. 39v hingegen erscheint sie auf der linken Seite in einem Türrahmen stehend, während Joseph sich verabschiedet. Die Malenden greifen demnach bei der Platzierung auf der linken Seite oder in der Horizontalen überwiegend auf Bildformeln für schlafende Personen oder das Darstellungsprinzip der Abschiedsszenen zurück.

3.5.1.2 Das Bildzentrum als Ort von Schauhandlungen

Dass Figuren vor allem nahe der Mittelsenkrechten und damit zugleich zentral im Bildraum und an der Schwelle von Gegenüberstellungen platziert werden, ist ein ebenfalls aus den tradierten Darstellungen bekanntes Prinzip. Es geht meist einher mit einer situativen Attribuierung der handlungstragenden Figuren⁹⁰⁸ oder der Anbringung eines Spruchbandes im Zentrum des Bildraums.⁹⁰⁹

Das gegenüberstellende Darstellungsverfahren ermöglicht es den Malenden, einen Bildraum zwischen den Figuren zur Tragfläche des Geschehens zu machen, wie anhand des neuen Darstellungsmodus fol. 8v (Abb. 51), 17r (Abb. 52), 33r (Abb. 54), 54r (Abb. 55), 61v (Abb. 56), 70r (Abb. 57) und 83v (Abb. 58) deutlich wird (Bildtafel IX). Im Zentrum der Bilder werden Gesten oder liturgisches und handwerkliches Gerät ausgestellt. Messerer hat darin eine Bildkomposition gesehen, in der sich eine szenische Gesamtfigur aus dem Spannungsgefüge zwischen Figuren und Zwischenraum entwickelt, deren wesentliche Funktion darin liegt, zwei Bildhälften miteinander zu verbinden.⁹¹⁰ Die Zwischenräume in den gegenüberstellenden Bildern erscheinen als spezifische Prinzipien, die Sinneinheiten der Szene zu verkoppeln. Bemerkenswert ist dabei der Beginn des geschwungenen Spruchbandes in fol. 8v,⁹¹¹ das auf eine (Rechts-)Geste der Brautübergabe hinweist,⁹¹² oder die Zeige-handlung, durch die die Aufmerksamkeit auf ein Wunderzeichen gelenkt wird, wie in fol. 70r. Die räumliche Zuordnung von Figuren kann dabei durch den Einsatz eines Spruchbandes erweitert werden: so auf fol. 8v, wo Anna räumlich dem Priester und der Gemeinschaft zugeordnet ist, während der Spruchbandverlauf Joachim „gleich einer Arkade“⁹¹³ einbezieht und die Haltung der Hände betont.

⁹⁰⁸ Vgl. fol. 57r und 59r.

⁹⁰⁹ Fol. 15r, 19v, 75v und 83r.

⁹¹⁰ Messerer 1979, 457: „Manchmal ist das Spannungszentrum eines aktiven Zueinander kein Zwischenraum [...], sondern eine Gesamtfigur [...]. Teile von Figuren, die Hände, treten zu einer prägnanten Gesamtfigur zusammen [...], auch kann eine Gestalt zwei Bildhälften durch Doppelwendung verbinden“.

⁹¹¹ Der Spruchbandtext lautet: *Ze diner ê enpfahē diz wip. daz ir iemer beidiv sit ein lip.* (Empfange diese Frau zur Ehe, auf dass ihr beide auf immer ein Leib seid. Übers. Henkel 2014, 45.)

⁹¹² Radaj 2001, 27, vermutet einen Priester oder den Vater Annas. Der Wernher-Text gibt keine Hinweise und handelt die Szene in wenigen Worten ab: *Als er [Joachim] zweinzic iar alte wart unt im chume erspranch der bart, erne wolte sih niht uerbosen mit deheiner getlose: er nam ein kint ze siner e: iane wane ich sit noh e chivsker brüt ie wart geborn.* (Vv. 337-343: Als er nun zwanzig Jahre alt war und ihm kaum ein Bart gewachsen war, wollte er seine Zeit nicht mit zügellosen Frauen verschwenden, so nahm er ein junges Mädchen zur Gemahlin. Ja, ich glaube, eine keuschere Braut gab es niemals zuvor. Übers. D. G.) – Alter und Gewand indizieren eher einen Priester.

⁹¹³ Radaj 2001, 27. Radaj betont den Kontrast zwischen den beiden Räumen und vernachlässigt die verbindende Funktion der Geste (vgl. ebd.).

BILDTAFEL IX (Ausschnitte)



Abb. 51: fol. 8v



Abb. 52: fol. 17r



Abb. 54: fol. 33r



Abb. 55: fol. 54r



Abb. 56: fol. 61v



Abb. 57: fol. 70r



Abb. 58: fol. 83v

Der Verlauf des Bandes erscheint nicht nur klar geregelt, da die Schrift beim Sprechenden erfolgt und sich der Wahrnehmung der Lesenden ohne Drehung des Buches anbietet,⁹¹⁴ sondern als Ausdruck einer Zeitlichkeit, die maßgeblich darauf abzielt, beide Räume miteinander zu verbinden.⁹¹⁵

Eine außergewöhnliche Verbindung zwischen zwei Räumen durch ein Spruchband ist fol. 33r realisiert. Auf der linken Bildseite steht Abiathar einem auf der rechten Seite schwebenden Engel gegenüber. Zwischen beiden befindet sich ein Altar, über dem Abiathar ein Weihrauchgefäß schwenkt. Das Spruchband des Engels touchiert in seinem Verlauf das Weihrauchgefäß bevor es auf Abiathar zuläuft und beide Figuren sowie das liturgische Gerät miteinander verbindet. Die Verbindung zwischen den Figuren wird damit über einen gemeinsamen zentralen und räumlichen Bezugspunkt gestiftet, und ist nicht über eine diagonale Bildlinie entwickelt, wie sie bei der Zusammenkunft zwischen weltlichem und himmlischem Personal sonst typisch ist.⁹¹⁶ Fol. 33r befinden sich die Figuren zwar annähernd auf Augenhöhe,⁹¹⁷ der einzigartige Spruchbandverlauf lenkt die Wahrnehmung aber auf das liturgische Gerät und damit auf die rituelle Handlung im Zentrum des Bildes.⁹¹⁸ Das Darstellungsprinzip modifiziert die Gegenüberstellung durch einen Akzent, der den Sinn der Zusammenkunft bestimmt. Unterstützt wird diese Vermutung durch ein bereits in der dritten Lage aufgegebenes Verfahren, das zu Beginn der 5. Lage nochmals eingesetzt wird und womöglich eine Irritation der Aufmerksamkeit erzeugt haben mag: Während die Produzierenden bereits ab fol. 18r die Laufrichtung des Spruchbandtextes zumeist an die Haltung der Rezipierenden anpassen, so dass die Lesbarkeit des Bandes unabhängig von der Platzierung der Sprechenden entwickelt ist,⁹¹⁹ nimmt der Spruchbandtext in der fünften Lage auf fol. 33r seinen Anfang rechts beim Engel und läuft kopfüber nach links auf Abiathar zu. Durch dieses Verfahren ist es notwendig, das Buch zu drehen, um den Text lesen zu können.

⁹¹⁴ Der Verlauf aller Bänder ist ähnlich: Ausgehend von Hand des Sprechenden schwingen sie sich hinauf, verlaufen dann nach rechts und vollziehen dort einen weiteren Bogen – abgesehen von fol. 83r sowie 19v – über die Rahmung hinaus nach oben. Die Eintragung der Spruchbandtexte ist auf fol. 81r unterblieben und fol. 83r sowie 85r von späterer Hand ausgeführt. Die jüngeren Schreibenden folgen der ursprünglichen Beschriftungsweise, beginnend beim Sprechenden. Vgl. Radaj 2001, 14.

⁹¹⁵ Das Prinzip kommt auch auf fol. 27r, 29v, 33r, 50v, 54r und 55r zum Einsatz.

⁹¹⁶ In der Hs. D erscheinen in den tradierten Darstellungstypen Engel zumeist in der oberen Bildhälfte, vorzugsweise in einer Wolkenecke. Die Unterscheidung zwischen Nachthimmel (*sky*) und Jenseits (*heaven*) findet sich bei Messerer 1979, 455, ist in diesem Zusammenhang aber kaum hilfreich.

⁹¹⁷ Der schwebende Engel reicht durch seinen Nimbus in der Höhe genau an Abiathar heran, seine Flügel ragen jedoch außerordentlich über den Bildraum hinaus.

⁹¹⁸ Der Verlauf des Spruchbandes knickt in der Bildmitte ein und lenkt die Aufmerksamkeit auf das zentrale Objekt. Das Verfahren kann ebenso durch die Figurenanlage wirken, wie die verkleinert und im Zentrum erscheinenden Figuren auf fol. 21v, 54r, 69r und 82r belegen können.

⁹¹⁹ Sofern eine Figur rechts im Bild erscheint und ihr Spruchband nach links verläuft, wird der Text nicht beginnend bei den *sprechenden* Figuren eingetragen, sondern verläuft vom Ende des Bandes auf sie zu: vgl. fol. 18r, 27r, 37v, 40v, 51v, 57r, 68r und 76v.

Bereits auf einigen Bildern vor und auf sämtlichen Bildern nach fol. 33r widmet die schreibende Person ihre ganze Aufmerksamkeit einer rezeptionsfreundlichen Anlage. Die Abweichung kann entweder im Zusammenhang mit dem Beginn der neuen Lage stehen und eine Unregelmäßigkeit im Produktionsablauf indizieren oder aber gezielt den Anspruch auf erhöhte Aufmerksamkeit ausstellen.

Der zentral im Bild angebrachte Altar stellt einen Wirklichkeitsbezug her, der im Text durch die Beschreibung der Vorbereitung der liturgischen Handlung nur angedeutet wurde.⁹²⁰ Auch die übrigen Bilder mit zentralen Platzierungen stellen vielfach die Demonstration von heilsgeschichtlich relevanten Ereignissen aus oder bezeugen deren Auftakt, wie sich an den liturgischen Gerätschaften, aber auch anhand der Werkzeuge oder Attribuierungen zeigen lässt. Dazu werden entweder Gesten oder Gerätschaften im Zentrum des Bildes angebracht, und die links und rechts davon angebrachten Figuren richten ihre Haltungen auf das Zentrum aus.

3.5.1.3 Bildräumliche Verschiebungen in szenischen Konfigurationen

In zahlreichen gegenüberstellenden Bildern wählen die Produzierenden einen Darstellungsmodus, bei dem sie die Figuren oder Figurengruppen jenseits der Mittelsenkrechten einzeichnen und diese bis an den Rand des Bildraums staffeln. In der kompositorischen Konsequenz entwickeln sich daraus zum Teil deutlich unterschiedlich breite Bildhälften mit weiteren figürlichen und formalen Gegensätzlichkeiten, wie auf fol. 27r (Abb. 59), 29v (Abb. 60), 31r (Abb. 61), 34r (Abb. 62), 37v (Abb. 63), 54r (Abb. 67), 63r (Abb. 64), 85r (Abb. 66) und fol. 90r (Abb. 65) deutlich wird (Bildtafel X). Zunächst fallen die häufige Gegenüberstellung von nur einer Figur mit einer großen Figurengruppe ins Auge sowie der Einsatz von architektonischen oder attribuierenden Elementen.⁹²¹ Das Darstellungsprinzip der gegenüberstellenden Figuration basiert auf der Ausstellung eines flächigen Kontrasts zwischen den Bildhälften. Damit wechselt die Aufmerksamkeit nicht nur von einer Figuration zur nächsten, vielmehr erfolgt der Übergang mehrfach als ein räumlicher Übergang.

⁹²⁰ Im Text wird ausführlich vom Anlegen der Messkleidung und der Ausstattung mit rituellem Werkzeug, Rauchwaren sowie vom Flehen des Bischofs erzählt, was Gott veranlasste einen Engel zu senden, um ihn Gottes Willen sehen zu lassen (vgl. fol. 33v, Z. 2ff.).

⁹²¹ Die Breite, Ausstattung und Öffnung der Gebäude variiert ebenso wie die Anlagemodi der dazugehörigen Figuren, die sich in den Bildräumen fol. 29v, 63r und 90r zeigen. Die architektonischen Elemente sind in Relation zur gegenüberliegenden Figuration entwickelt: Je zahlreicher die Figuren in der linken Hälfte, umso geringer der Platz für die Auffüllung des Raums in der anderen Hälfte.

BILDTAFEL X (Ausschnitte)



Abb. 59: fol. 27r



Abb. 60: fol. 29v



Abb. 61: fol. 31r



Abb. 62: fol. 34r



Abb. 63: fol. 37v



Abb. 64: fol. 63r



Abb. 65: fol. 90r



Abb. 66: fol. 85r



Abb. 67: fol. 54r

In einigen Zeichnungen (fol. 31r, 34r, 63r) hebt sich eine Figur von der Gruppe ab und vertritt diese stellvertretend im gegenüberliegenden Bildraum. So zeigt fol. 31r auf der linken Seite eine große Anzahl männlicher Figuren, die jeweils einen Stock hochhalten und denen auf der rechten Seite der Bischof gegenüber sitzt. Die unterschiedliche Höhe der Figuren fällt insbesondere ins Auge, da der sitzende Bischof durch die attribuierte Kopfbedeckung die gesamte Versammlung überragt. Ihm direkt gegenüber gestellt ist Joseph, der durch seine deutlich geringere Körperhöhe, den Bart und die kürzere Gerte gekennzeichnet. Joseph ist zwar durch Aufstellung und Attribut den hinter ihm versammelten Männern zugeordnet, er sticht aber aus dieser Versammlung hervor und ist überdies formal mit dem Bischof verbunden.

Das Darstellungsverfahren zielt offenbar darauf ab, Zugehörigkeiten ins Bild zu setzen. Beide Bildhälften werden durch die handlungstragende Figur miteinander in Bezug gebracht. Die Verkettung der Bezugsräume erfolgt nahe der Mittelsenkrechten und veranschaulicht eine Übergangszone. Das Verfahren verwischt die Möglichkeit, eine kategorische Einteilung des Bildraums in zwei Hälften vorzunehmen und schafft stattdessen ein fließendes Wahrnehmungsangebot, um Übergänge zu veranschaulichen. Die zentrale Mittelachse verliert ihre Bedeutung für die Konstituierung von gleichweiten Bildräumen. Die Durchlässigkeit des Bildraums indiziert unterschiedliche Fixpunkte, wodurch die Figuren zwischen den Bezugsräumen changieren und damit exakt das Prinzip der szenischen Konfigurationsfigur aufnehmen, so dass beispielsweise Joseph gerade wegen seiner marginalen Absetzung zum elementaren Träger der Szene und in Beziehung zu den übrigen Bildfiguren gesetzt wird. Spiegelbildlich kommt in fol. 34r annähernd das gleiche Darstellungsprinzip zum Einsatz, nur dass in diesem Fall zusätzlich ein Spruchband von der Hand des Bischofs ausgehend auf das Wunderzeichen aufmerksam macht.⁹²² Die fol. 31r noch unbestimmte Situation ist fol. 34r durch die nun übergroße Gerte Josephs, über der ein nimmerter Vogel erscheint, sowie den Text im Spruchband als Ende der Szene markiert. Ob die spiegelbildliche Anlage ähnlicher Figuren in den Bildern ebenfalls als ein Indiz für den Abschluss einer Handlung aufzufassen ist, muss vorerst offenbleiben. Als Tendenz zeigt sich jedoch ein Verfahren, bei dem die Produzierenden die Platzierung von Figuren innerhalb von Szenen variieren.⁹²³

Andere Akzente setzen die Gegenüberstellung fol. 27r und 29v. Fol. 27r steht rechts am Bildrand Maria erhöht auf einem Stein. Sie segnet eine Gruppe von vier Figuren, die in unterschiedlichen Haltungen auf der linken Bildhälfte eingezeichnet sind. Den vier sehr bewegt

⁹²² *Seht diz urchunde an. waz got welle mit disem man.* (Seht dieses Zeichen, durch das Gott anzeigt, was er diesem Mann zugeordnet hat. Übers. D. G.)

⁹²³ Wie bereits exemplarisch an fol. 40r, 40v und fol. 41v gezeigt werden konnte.

und unterschiedlich ausgerichteten Figuren, die mit faltenreichen Gewändern und ausladenden Gesten die linke Bildhälfte füllen, steht eine statische und aufrechte Marienfigur gegenüber. Sie überragt die anderen Figuren deutlich durch ihren Nimbus und umfasst die Gruppe mit den Worten: *Gesegent sit ir von got. vnt mvze iv helfen mit sinem gebot.*⁹²⁴ Auf die Zeichnung folgen noch vier weitere Zeilen in dem Absatz, der die gesittete Verschwiegenheit Marias schildert, ihre Fähigkeit Kranke zu heilen und die Bedeutung des Grüßens für das Seelenheil.⁹²⁵ Der Segensgruß ist auch Thema des Spruchbandtextes. Die Kurzbeschreibung der Zeichnung nach Radaj „Maria heilt die Kranken“⁹²⁶ trifft den Inhalt des Bildes also nicht, insbesondere da die charakteristischen, im Text aufgeführten Kontakte – wie das Berühren von Marias Kleidern – nicht dargestellt ist. Ganz im Gegenteil: die Illustratoren scheinen sehr darauf bedacht, Berührungen zwischen den Figuren zu vermeiden, indem sie Maria durch einen Stein erhöhen und formal differenzieren. Zwar beschreibt Wernher eine Zusammenkunft von *siechen* (V. 1454) mit Maria, deren Krankheiten werden aber weder im Text ausgeführt noch bildlich expliziert.⁹²⁷ Dennoch wird das Bild zumeist Zeit als Darstellung Marias betitelt, die die Kranken heilt.⁹²⁸ Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um den ebenfalls bemerkten Segensgruß handelt. In diesem Fall übernimmt die Figur auf der Mittelsenkrechten eine besondere Funktion. Der Angesprochene lenkt mit seiner Geste die Wahrnehmung der Betrachtenden auf sich und stellt zugleich eine Interaktion mit Maria aus. Stellvertretend für die christliche Gemeinschaft steht er im Blickkontakt mit Maria. Derart ermöglicht die heterogene Figurengruppe, die fast über die ganze Breite des Bildraumes angelegt ist, den historischen Rezipierenden die Partizipation am Geschehen. Die wichtige Geste des Grüßens⁹²⁹

⁹²⁴ *Seid von Gott gesegnet: er möge euch mit seiner Macht helfen.* (Übers. Henkel 2014, 48.)

⁹²⁵ Vgl. zur Bedeutung des Grüßens als neue, von Maria eingeführte Sitte, die damit auch den Segen von Gott für sich sowie die Gegrüßten einholt: Vv. 1411-1453.

⁹²⁶ Radaj 2001, 37. Vgl. auch Anm. 949.

⁹²⁷ Wie zum Beispiel im Fall von Herodes, der auf fol. 88v in seinem Bett liegt und dessen Oberkörper rot gefleckt erscheint. Wegener 1928, 4, hat darauf aufmerksam gemacht, dass „Wunden [...] als rote Striche mit flammenartig ausfließendem Blut dargestellt [sind].“

⁹²⁸ Messerer 1979, 250; Radaj 2001, 37 dort auch Anm. 69 auf den fehlerhaften Eintrag bei Wegener 1928, 2: „Maria weist Abiathars Antrag zurück“. Die Kurzbeschreibung von Henkel 2014, 48: „Maria grüßt die Menschen (Kranke) mit einem Segenswunsch“ nimmt eine für mich nicht ersichtliche Beschreibung des Bildpersonals vor, während er in der früheren Fassung seines Aufsatzes zu Recht darauf verzichtet. Vgl. Henkel 2000, 257.

⁹²⁹ Die Bedeutung des Grüßens wird im Text (Vv. 1411-1440) ausführlich geschildert. Es handelt sich um eine soziale Interaktion, deren Herkunft und Bedeutung den Rezipierenden bekannt gemacht werden sollte, sofern sie es nicht bereits war. Für die moderne Gesellschaft gehören diese Zusammenhänge nicht mehr zum Alltagswissen. – Anders die Geste des ‚Hutziehens‘, die Panofsky auswählt, um die einzelnen Schritte von der ikonischen über die ikonographische zur ikonologische Kunstinterpretation zu veranschaulichen. Panofsky (1978, 37) sieht das ‚Hutziehen‘ als Geste, die „der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums“ ist. Allerdings ist die Geste nur verständlich, wenn Gesellschaften auf einen kontinuierlich überlieferten, festen gemeinsamen Erfahrungsschatz zurückgreifen können. Die Veränderlichkeit und das Vergessen von tradierten, formalen Wissensbeständen im selben Kulturraum waren für Panofsky nicht von Bedeutung. Seine Gegenüberstellung veranschaulicht damit auch die Möglichkeit von Brüchen innerhalb der ikonographischen Praxis.

und der Verlauf des Spruchbandes dringen von rechts ins Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit rückt und eine Rückkopplung im Raum der Betrachtenden erzeugt haben mag. Ein ähnliches Darstellungsprinzip, allerdings im Zusammenhang mit architektonischen Bildelementen, kommt fol. 29v zum Einsatz. Die Architektur übernimmt hier eine attribuierende Funktion (ähnlich der von Maria, die während des Grußes auf einem Stein steht) und ist am linken Bildrand angebracht. Der von links ins Bild tretende Bischof Abiathar wird auf der Schwelle einer Tür und im Ausblick auf die Figurengruppe der rechten Bildhälfte gezeigt. Sein Körper wird teilweise vom Türrahmen überdeckt, während er durch Körperwendung und Spruchband mit der Gruppe Kontakt aufnimmt.⁹³⁰ Der Text berichtet im dazugehörigen Absatz von Abiathar, der auf einer Stufe an der Tür steht und eine Rede an die Anwesenden richtet.⁹³¹ Die Illustratoren geben dem Bischof ein Spruchband, in dem er die Gemeinschaft der Anwesenden um einen Rat bittet in Bezug auf die Heiratsunwilligkeit Marias.⁹³² Der Wernher-Text beschreibt, dass die Versammlung vor den Stufen der Kirchentür stattfindet. Das Bild vermittelt eine Schwellensituation, bei der eine deutliche Verschränkung zwischen Figur und Raum vorliegt, die es den Darstellenden ermöglicht Auftritt, Zusammenkunft und Ansprache zu kombinieren. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Verortung Abiathars, der sich von der gegenüber angelegten Figurengruppe abhebt⁹³³ und zugleich formal über den Stab mit dem Querholz⁹³⁴ auf der unteren Rahmung mit der Gemeinschaft verankert ist. Die Kompaktheit der Figurengruppe in der rechten Bildhälfte resultiert sowohl aus der zwischen ihnen hergestellten Nähe (Auflegen von Armen auf Schulter und Oberarm) als auch aus der gleichen Höhe ihrer Köpfe. Der in der rechten Bildhälfte die Rahmung überragende Arm einer Figur hebt die Gruppe formal von der Bildrahmung ab, formal

⁹³⁰ Die Darstellung steht im Kontext einer Festzeit, zu der zahlreiche Menschen kamen und auf der über die Rechtmäßigkeit von Marias Willen, unverheiratet zu bleiben, entschieden werden soll. Bischof Abiathar leitet die Versammlung, erinnert an Aarons grünen Stab und schlägt diese Methode zur Entscheidung vor: vgl. Vv. 1599-1650.

⁹³¹ V. 1614-1623: [*D*]er bisgof hiez Abiathar, der gruzte sie an der borte mit dem gotes worte. er stunt uf eine grede v̄ hub uf sin hende bede gegen dem himeliskē sal. eine stille gebot er uber al. er sprah nu horet alle. wie iv daz geualle. daz maria di schone tut. (Der Bischof hieß Abiathar, er begrüßte sie an der Tür mit Gottes Worten. Er stand auf einer Stufe und hob beide Hände zum Himmelszelt. Er gebot allen Ruhe und sprach: Nun hört alle und urteilt über das Tun der schönen Maria. Übers. D. G.)

⁹³² *Ratet vnt sprechet alle. wie iv marien strit geualle.* [Ratet und sagt alle, wie euch Marias Widerstreben gefällt. Henkel 2014, 48.]

⁹³³ Vgl. die vielseitige Figurenausrichtung fol. 43v innerhalb einer zentralen Raumanlage. Die verschobene Asymmetrie, wie fol. 6v, erweist für fol. 29v nur bedingt als Darstellungsprinzip der Kopplung von Figur und Architektur, scheint aber grundständig auch angelegt. Letztlich hebt die Darstellung eine Schwellensituation hervor, die den Kontakt zwischen dem religiösen Vertreter und den Gläubigen inszeniert.

⁹³⁴ Radaj vermutet ein „Geländer (Brüstung?)“ ebd. 2001, 38. Es handelt sich aber wahrscheinlich um einen Stab mit Querholz, bekannt auch als Taukreuz oder Antoniuskreuz und zu Beginn des 13. Jhs. ein Herrschaftszeichen und für die Franziskaner ein Zeichen des Segens und der Demut. Vgl. Schwarz-Winklhofer/Biedermann 1972, 364. – Im Kontext des Bildes muss der Stab wohl als Attribut des Bischofs angesehen werden.

fasst das umlaufende Spruchband die Figurengruppe aber zusammen und ordnet sie der Gesprächssituation unter. Zudem erhebt die vordergründige zweite Figur von links ihre rechte Hand zur Brust. Die Verlängerung dieser Bildlinie führt direkt auf die Einschreibung *Maria* im Spruchband.⁹³⁵ Die Figurenanlage erweist sich formal als spannungsreiche Komposition von horizontalen und vertikalen Elementen, die unterschiedlich breite Handlungszonen ausweisen, von der übergeordneten Anbringung des Spruchbandes aber formal zusammengehalten werden. Die vertikal gestreckte Anlage der Architektur zeichnet den Sprechenden aus und eignet sich zur Darstellung seiner Nähe zu und Dominanz gegenüber der Gruppe.

Architektonische Attribuierungen begünstigen eine changierende Aufmerksamkeit für Räume, von denen sich eine Figur in zwei unterschiedliche Richtungen absetzt, wie auf fol. 63r und fol. 90r deutlich wird. Hier ist jeweils zwischen den links und rechts eingezeichneten Figuren Joseph ins Bild gesetzt, der stets der Bildhälfte von Maria zugeordnet ist. In beiden Darstellungen sind er und Maria räumlich miteinander verbunden, auch wenn Josephs Körperausrichtung fol. 63r deutlich komplexer als fol. 90r angelegt ist.⁹³⁶ Die Darstellung ist im Zusammenhang weiterer Bilder mit zentralen Figuren zu sehen, wobei der Einsatz von Architektur als visuelles Prinzip der Szenengliederung jedoch deutlich wird. Die erzähllogische Basis der Verkettung von fol. 63r (Aufbruch Marias und Josephs nach Bethlehem), fol. 64v (Jüngling erklärt Joseph die Erscheinungen Marias) und fol. 66r (Ankunft in Bethlehem) indiziert den gezielten Einsatz von Architektur als Kennzeichen für die Abreise von sowie die Ankunft an einem Ort und wird auf bezeichnende Weise mit der Anbringung von Joseph und Maria verkoppelt. Während der Abschied fol. 63r dargestellt ist und auf der linken Seite ein Gebäude mit zwei Personen gezeigt wird, schließt die Bildsequenz fol. 66r mit der Anbringung einer Stadtmauer in der rechten Bildhälfte ab. In diesen Zeichnungen erscheint Maria stets als diejenige, die vorangeht und entweder in der rechten Bildhälfte oder zentral verortet ist, wobei ihr Joseph wie ein Attribut anzuhängen scheint, seine Eigenständigkeit aber durch die Segnung der Daheimgebliebenen (fol. 63r) behauptet. Die Figuration changiert entsprechend ihres Bezugsraums und zeigt auf der rechten Seite eine vorausgehende Maria, die die Reise bereits aufgenommen hat und als erste das Ziel erreicht. Jedenfalls legt der Abstand zwischen ihr und den architektonischen Elementen diese Deutung nahe.

Die Abkehr der Produzierenden von der Mittelsenkrechten in zahlreichen gegenüberstellenden

⁹³⁵ Es mag sich um einen Zufall handeln, kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass die schreibende Person *marien* gezielt an diese Stelle im Spruchband setzte. Das Band wurde nicht vollständig mit Text aufgefüllt und weist sowohl zu Beginn wie am Ende unbeschriebene Abschnitte auf.

⁹³⁶ Fol. 90r zeigt beide Figuren in identischer Ausrichtung. Fol. 63r ist Josephs Körper und Spruchband bereits der Bewegung von Maria auf der rechten Bildhälfte angepasst, während sein Kopf (und der Text im Spruchband) sich an die Daheimbleibenden richten.

Bildern führt dazu, dass sehr unterschiedliche Darstellungsprinzipien ausgebildet werden. Ein Darstellungsprinzip ist es, Bildräume zu verbinden und dabei auch szenische Bezüge zu verdeutlichen (Abschied/Ankunft) oder durch die Gegenüberstellung von Haupt- und Nebenfiguren situative Akzente zu setzen. Vielfach werden die Bezüge zwischen den Bildhälften bzw. Handlungsräumen anhand von Übergangsfiguren inszeniert, die zwar nicht unbedingt zentral aber überaus dynamisch im Bildraum agieren.

3.5.1.4 Räumliche Staffelungen

Zum gegenüberstellenden neuen Darstellungsmodus ist auch eine Figurenanlage zu zählen, die formal an die Verbildlichung von schlafenden oder bettlägerigen Figuren anknüpft, diesen aber weitere Figuren zuordnet. Die Verbindung ist jedoch nicht diagonal wie in den Traumbildern, sondern horizontal entwickelt und ordnet beide Figuren dem gleichen Bildraum zu. Auch wenn sich durch die Figurenanlage diagonale Bezüge ergeben, dominieren doch die horizontalen und vertikalen Bildlinien, nicht zuletzt durch die Anlage der Spruchbänder. Fol. 14r (Abb. 68) ist ein Gespräch zwischen Anna und einer Magd dargestellt: Es handelt sich um das erste der wenigen Bilder im Zyklus, die mit zwei Spruchbändern ausgestattet wurden.⁹³⁷



Abb. 68: fol. 14r (Ausschnitt)

Die Notwendigkeit, einen Dialog zu veranschaulichen, sahen die Produzierenden wohl vorrangig für Szenen, in denen Streitgespräche veranschaulicht werden sollten.⁹³⁸ Das fol. 14r dargestellte Gespräch findet im Schlafgemach der Anna statt (Vv. 659-660). Laut Radaj handelt es sich um eine Kammer, die durch „Sockel und Kapitelle [...] den Schlafräum Annas“⁹³⁹ verdeutlicht. Jedoch sind in den folgenden Bildern (Schlaf-) Innenräume zumeist an drapierten Vorhängen zu erkennen, wie fol. 88v und fol. 20v. Grundsätzlich indiziert die

Anlage von Sitzbänken, Tischen oder Rundbögen einen Innenraum.⁹⁴⁰ Die Schlafräume fol. 14r, 20v und 88r unterscheiden sich zudem von den Bildern, in denen Träumende erscheinen (u. a. fol. 18r, fol. 53r, fol. 82v), nicht nur durch die aktive oder passive Partizipation der

⁹³⁷ Die Anlage von zwei Spruchbändern in einer Zeichnung steigt bei den neuen Darstellungstypen an. Während in den tradierten Darstellungstypen nur fol. 15r zwei Spruchbänder eingefügt sind, weisen vier neue Darstellungen zwei Spruchbänder auf: fol. 14r, 16r, 28r, 51v.

⁹³⁸ Unstimmigkeiten kommen ebenfalls in den zwei Spruchbändern fol. 28r und 51v zum Ausdruck. Vgl. den Text bei Henkel 2014, 48, 52.

⁹³⁹ Radaj 2001, 31.

⁹⁴⁰ Rundbögen sind in der oberen Bildhälfte und Fußpodeste in der unteren auf fol. 24v zu sehen. Fußpodeste und Sitzgelegenheiten dienen möglicherweise als Kennzeichen von Innenräumen und sind mehrfach zu finden, u. a. auf fol. 28r, 36r, 60v, ebenso Tische (25v) und Altäre (9v, 21v).

liegenden Figuren, sondern vor allem durch die Ausstattung des Innenraums und die Anbringung von weiterem Personal. Die architektonischen Elemente und die Draperie an der Rahmung haben demnach nicht nur eine räumliche Funktion, sondern führen auch zu einer evidenten Unterscheidungsmöglichkeit, die die Realität des Geschehens durch den Einsatz von räumlichen Elementen (noch dazu eine gehobene Ausstattung) veranschaulicht. In diesem Sinne kann die Abweichung fol. 14r (zwei Säulen statt Vorhänge) als ein erster Versuch angesehen werden, einen Innenraum zu kennzeichnen. Der Darstellungsmodus wird aber im Anschluss zugunsten einer anderen Anbringung aufgegeben. Auch wenn die gleichartigen, beidseitig angebrachten Säulen durchaus eine Differenz zum weiteren Einsatz von Säulen im Bildzyklus aufweisen,⁹⁴¹ scheint ihre Verwendung fol. 14r die Produzierenden nicht vollständig zu überzeugen, worauf sie zu Draperien übergehen.

Der nach oben abgeschlossene Raum erscheint den Malenden als eine Möglichkeit, zwei entgegengesetzte Figuren in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Das Prinzip mag aus den tradierten Darstellungen bekannt gewesen sein (fol. 20v und fol. 69v), in denen Figuren im Vordergrund vor einer horizontal ausgebreiteten Figur knien, durch die die Aufmerksamkeit auf das Zentrum des Bildes gelenkt werden konnte. In den Bildern wurden die Figuren am Ende der Schlafstatt sowie dahinter eingezeichnet. Die Malenden nutzen die sich räumlich anbietende Struktur des Bildes, um durch eine differenzierte Anbringung der Figuren eine inhaltliche Präzisierung vorzunehmen und die horizontale Figur im Vordergrund zu platzieren. Auch kann die Figurenanlage in der Darstellung fol. 14r zugleich ein Indiz für die Rezeptionslenkung sein, da die Reihenfolge des Vortrags der Spruchbänder durch die vordergründige Anlage der Anna-Figur angezeigt erscheint.⁹⁴² Die Staffelung der Figuren erzeugt demnach nicht nur eine vordergründige, räumliche Präsenz Annas, sondern nimmt Einfluss auf die Rezeption der Spruchbänder.



Abb. 69: fol. 88v (Ausschnitt)

Sofern keine Spruchbänder angelegt werden, eignet sich der Darstellungsmodus aber auch für die Betonung einzelner Figuren, wie in fol. 88v (Abb. 69). Die auf der Mittelsenkrechten angebrachte Figur hinter Herodes' Krankenlager weist dabei andere Gesten auf als die Figur, die am Ende des Betts eingezeichnet ist. Die Differenzierung

⁹⁴¹ Hingewiesen sei auf die Architekturanlage fol. 6v sowie die bildraumtrennende Säule mit zusätzlichem Vorhang fol. 78r. Die Anlage von zwei Säulen wie fol. 14r ist einzigartig im Bildzyklus.

⁹⁴² Anna: *Sunde dv an mir begast. Daz dv mih also eine last.* Magd: *Ich sol dih biliche lan. dih versmahet ioh din selbes man.* (Sünde begehst du an mir, dass du mich so alleine lässt. – Ich werde dich zu Recht verlassen, denn dich verschmähst sogar dein eigener Mann. Übers. Henkel 2014, 46.)

verdeutlicht die unterschiedliche Partizipation am Geschehen, die sich als olfaktorische wie als emotionale Anteilnahme deuten lässt.⁹⁴³

Das Darstellungsprinzip der räumlichen Staffelung modifiziert die aus Traumdarstellungen bekannten Anordnungen durch architektonische Elemente und die Anbringung weltlicher Figuren. Die Staffelung ermöglicht dabei eine rezeptionslenkende Differenzierung innerhalb des Bildpersonals.

3.5.1.5 Horizontale Figurenanlagen mit entgegengesetzten Akzenten

Die starke Betonung einer horizontalen Bildlinie findet auch in den Bildern auf fol. 24v, fol. 25v, fol. 50v, fol. 64r sowie fol. 73v statt. Der Darstellungsmodus zeichnet sich durch die bemerkenswerte Auffüllung der gesamten Bildraumbreite mit aneinandergereihten oder gestaffelten Figuren aus, die die Produzierenden zumeist mit architektonischen oder anderen Bildelementen kombinieren.



Abb. 70: fol. 24v (Ausschnitt)

Zunächst ist ein Verfahren zu berücksichtigen, bei dem eine Figur im Innenraum von einer Figuration abgesetzt wird, wie fol. 24v (Abb. 70) zeigt.⁹⁴⁴ An der unteren Rahmung sind zwei farblich unterschiedliche Podeste eingezeichnet, von denen eines auf der linken Bildhälfte minimal in den Vordergrund verschoben ist. Diese kleinteiligen und eckigen Sitzelemente stehen in farbllichem Kontrast zu den beiden Rundbögen. Das Bild zeigt mehrere Frauenfiguren in einem Innenraum. Es handelt sich um die erste homogene Frauengruppe im Bildzyklus.⁹⁴⁵ Unter diesen Frauen befindet sich am linken Rand des Bildraums Maria, die durch einen Nimbus auffällt und durch die formale Verbundenheit mit dem blauen Podest farblich abgesetzt ist. Die Rundbögen nehmen etwa ein Drittel der oberen Bildhälfte ein. Das 14 Zeilen hohe Bild wurde nach der Niederschrift des Textes eingefügt, so dass die Rundbögen auch als eine produktionstechnische Entscheidung angesehen werden

⁹⁴³ Die kombinierte Geste von einer Hand an der Wange, während die andere nach dem Gewand vor der Brust greift, zeigen männliche und weibliche Figuren in mehreren Zeichnungen, stets um Schmerz, Verzweiflung und Trauer auszudrücken: vgl. Radaj 2001, 50. Die in der Bildmitte angebrachte Figur hält sich – einzigartig im Zyklus – ein Tuch vor die Nase und reagiert damit sicher auf den Geruch, den der Kranke verströmt und der im Text als ein *fulen* (fol. 89r, Z. 1, Fäulnis) ausgeführt wird (so auch Radaj 2001, 80).

⁹⁴⁴ Radaj 2001, 36: „Bei dieser Miniatur verzichtet der Illustrator auf den inneren, grünen Rahmen. Stattdessen deutet er durch Teile einer roten Wand mit vier kleinen schartenartigen Fenstern und zwei blauen Rundbögen einen Raum an. Der Hintergrund ist grün koloriert. In diesem Raum sitzt auf der linken Seite Maria, umgeben von fünf gestikulierenden Frauen. [...] Die Frauen halten gemeinsam ein großes Stück Stoff auf ihren Knien.“

⁹⁴⁵ In der Tendenz sind die meisten weiblichen Figurengruppen in Innenräumen dargestellt, während das männliche Bildpersonals in liturgischen, beratenden oder handwerklichen Zusammenhängen erscheint.

müssen, den Bildraum unter Berücksichtigung einer annähernd quadratischen Fläche anzulegen und die Körperhaltung der Figuren auf die innenräumlichen Bezüge abzustimmen.⁹⁴⁶ Die Malenden entwickeln eine bildfüllende Lösung für die Darstellung von sitzenden Figuren in einem verhältnismäßig hohen Bildraum.⁹⁴⁷ Die Darstellung gilt als Neuerung und prompt fällt auf, dass die Produzierenden zwar in den beiden Rundbögen sowie Podesten eine Gegenüberstellung angelegt haben, diese aber durch die besondere Auszeichnung Marias auf der figürlichen Ebene aufweichen. Maria ist mit den anderen Frauen formal über die Stoffbahn auf ihren Knien verbunden sowie durch den direkten Blickkontakt mit der Frau, die direkt unter den zusammenlaufenden Bögen im Zentrum des Bildes eingezeichnet wurde. Die Produzierenden wählen eine figürliche und räumliche Absetzung, die jedoch in der Gesamtanlage über den formalen Zusammenschluss wieder aufgehoben wird. Das ambivalente Prinzip funktioniert über Verkoppelungen und Absetzungen und stellt dadurch einerseits eine Figur aus, reintegriert diese aber andererseits in die Gruppe.⁹⁴⁸ Der Verzicht auf die innere, rechteckige Rahmenanlage und der Einsatz von Rundbögen erscheint demnach als Möglichkeit, um das – für sitzende Figuren eher ungünstige – Bildformat auszugleichen, und lenkt in dieser Darstellung im Zusammenhang mit weiteren Aufteilungen die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf die Sonderstellung Marias.⁹⁴⁹

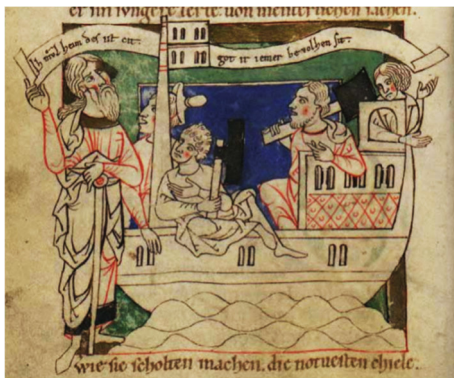


Abb. 71: fol. 50v (Ausschnitt)

Das Bild fol. 50v (Abb. 71) betont ebenfalls eine Sonderstellung. Die Zeichnung wurde vor dem Eintrag des Textes angelegt⁹⁵⁰ und zeigt, wie Joseph Abschied von den Schiffsbauern in Carphanum nimmt, um die Rückreise nach Nazareth anzutreten. Auf der linken Seite und übergroß im Bild erscheint Joseph.⁹⁵¹ Von seiner rechten Hand geht ein Spruchband aus und mit seiner

⁹⁴⁶ Im Text findet sich die Angabe, dass Maria in den *templo* [...] in der *stat ze Jerusalem* (V. 1290f.) geführt wird. Auf der nächsten Seite wird von der Zeit in *Salomonis templo* (V. 1355) erzählt. Der Text enthält keine weiteren Angaben zur Innenausstattung.

⁹⁴⁷ Im weiteren Produktionsverlauf wird die Bildhöhe auf 13 Zeilen verringert.

⁹⁴⁸ Der Text berichtet an dieser Stelle von der weiblichen Geschicklichkeit bei der Textilbearbeitung, aber auch von Marias religiöser Hingabe, die sie von den anderen Frauen unterscheidet: vgl. Vv. 1287-1340.

⁹⁴⁹ Die Sonderstellung Marias wird auch in der Darstellung fol. 25v betont. Dort sitzt sie in der Bildmitte hinter einer gedeckten Tafel, links flankiert von zwei weiteren Figuren; von rechts oben bringt ihr ein Engel das *himelbrot* (V. 1337). Die Tafel vereint die Frauen in einem gemeinsamen Raum, doch Maria, deren Hände zum Brot des Engels erhoben sind, hebt sich von der Gemeinschaft ab.

⁹⁵⁰ Ziegeler 2017, 127, summiert es unter eine Reihe von Bildern, bei denen der Text an Bildobjekten ausgerichtet ist. Bei der Einsicht der Handschrift hat sich diese Vermutung bestätigt und zeigt sich deutlich am Textbeginn in der letzten Zeile unter dem Bild, in der das eröffnende *w* einen ungewöhnlichen Anstrich aufweist, der mit dem rahmenübertagenden Fuß abgestimmt wurde.

⁹⁵¹ Joseph ist vielfach im Zyklus durch seine geringe Körperhöhe zu identifizieren, was in dieser Darstellung jedoch nicht zum Tragen kommt.

linken stützt er sich auf einen Stab mit Querholz.⁹⁵² Annähernd über die gesamte Breite des Bildraums ist eine Kogge angelegt, auf der sich vier Personen befinden, die mit unterschiedlichen Werkzeugen ausgestattet sind.

Ihren Blick richten sie auf Joseph. Das Bild veranschaulicht das Ende von Josephs Aufenthalt in Carphaneum und veranschaulicht den Abschied von den Handwerkern, die der Text nicht erwähnt. Die Malenden entwickeln aus der kurzen Erzählung von Josephs meisterlicher Beherrschung der Schiffsbaukunst eine Darstellung, die ein alltägliches, handwerkliches Beschäftigungsfeld vor Augen stellt.⁹⁵³ Die Darstellungsprinzipien des Abschieds sind hier nicht in der üblichen Weise umgesetzt.⁹⁵⁴ Insbesondere die Platzierung von Joseph auf der linken Seite erscheint in diesem Zusammenhang als untypisch. Die Vermutung, dass es den Malenden nur sekundär um eine Abschiedsszene ging, sondern vielmehr das handwerklich meisterhafte Tun ins Bild gesetzt werden sollte, gilt sowohl für Joseph als auch für die Produzierenden. Wohl auch aus diesem Grund ist Joseph übergroß auf der linken Seite im Vordergrund eingezeichnet. Horizontal angelegt ist die Darstellung des Schiffs und damit die Verbildlichung einer historischen Wirklichkeit, wie sie anhand der Kogge für die Produzierenden und Rezipierenden identifizierbar ist.⁹⁵⁵ Die Ausdehnung des Schiffskörpers überragt den Bildraum und rückt das Objekt mitsamt seinen Erbauern in die Aufmerksamkeit. Durch die übergroße Einzeichnung und vordergründige Platzierung Josephs wird die Präsenz des Schiffes zwar relativiert, doch das von Joseph ausgehende Spruchband verläuft hinter dem Mast und indiziert die Bedeutung, die die Produzierenden dem Schiff beimaßen. Gerade anhand des Spruchbandes wird das Bild auch als Kippfigur erfahrbar, bei der die unterschiedlichen Bildebenen in eine unmögliche Relation zueinander gesetzt werden und die Aufmerksamkeit fesseln.

⁹⁵² Der Stab erinnert an jenen, auf den sich Abiathar stützt (fol. 29v): vgl. Anm. 934. Der Stab kann hier als Wanderstab oder auch als Attribut seiner Meisterschaft angesehen werden.

⁹⁵³ Vgl. Vv. 2949-2970. Die Zeichnung ist im letzten Drittel des Sinnabschnittes eingefügt.

⁹⁵⁴ Typische Abschiedsszenen zeigen sich auf fol. 39v und 63r. Die Abschied nehmende Figur ist annähernd auf der Mittelsenkrechten platziert und richtet ihre Anrede direkt an eine links platzierte Figur oder Figurengruppe, während der Aufbruch in der rechten Bildhälfte bereits vorbereitet oder vollzogen wird.

⁹⁵⁵ Hoffmann wertet bildliche Darstellungen von Koggen in Kirchen und Handschriften (aber auch Siegel) aus und stellt fest, dass die Verbildlichung um 1200 (Kirchen) einsetzt und ihren Höhepunkt um 1400 erreicht. Die Hs. D ist in ihrer Untersuchung nicht berücksichtigt. Das älteste Bildbeispiel in ihrer Untersuchung entstammt der *Sächsischen Weltchronik* (um 1300). Zur Bekanntheit des Schiffstyps schreibt sie: „Der Schiffstyp Kogge existierte im Bewußtsein der Zeitgenossen und ist keineswegs nur ein künstlich von einem Wissenschaftler am Schreibtisch konstruierter Begriff: Die Zeitgenossen haben ihn gut gekannt – wenn sie ihn vielleicht auch nicht oder nicht immer und überall Kogge genannt oder bei dem Wort Kogge an diesen Typ gedacht haben mögen; das kann man Bildquellen nicht ansehen.“ Hoffmann 2004, 28.

Fol. 73v (Abb. 72) zeigt sich ein Darstellungsprinzip, bei dem Schaugemeinschaften erfunden werden, die im Text nicht ausdrücklich geschildert sind. Es handelt sich um die Darstellung



Abb. 72: fol. 73v (Ausschnitt)

eines Wunderzeichens, das nach der Geburt Jesu auftritt: *ein rinch umbe die sunnen: do sie was uf errunnen. der rinch was guldin v̄ rot. als ez der heilant gebot, glantze michel v̄ wit: daz enwart e noh sit an dem himel gesehen, so wir horen iehen.* (Vv. 4200-4206: Ein goldener und roter Ring erschien um die aufgehende Sonne, der weithin sichtbar strahlte, wie es der Heiland gebot. Dergleichen war noch nie am Himmel zu sehen, wird berichtet. Übers. D. G.).⁹⁵⁶ Das mit roter Farbe in die

Sonne eingezeichnete Haupt erscheint als Erfindung der Malenden, ebenso wie die ins Bild gesetzten Beobachter, deren Reaktion die Wirklichkeit und Sichtbarkeit des Wunderzeichens bezeugt. Das Bild zeigt Halbfiguren, deren Blicke und Gesten in den oberen Bildraum auf das Wunderzeichen gerichtet sind. Die figürliche Darstellung weist Parallelen zur Darstellung auf fol. 79r auf, in der der Stern den drei Königen erscheint, die ebenfalls als Halbfiguren angelegt sind. Im Unterschied zu fol. 79r ist der Bildraum in fol. 73v jedoch nicht in der üblichen Weise grün und blau gefeldert, sondern ohne Staffelung des Raumes einheitlich mit roter Farbe koloriert worden. Die Anbringung von Halbfiguren setzt einen konzeptionellen Raumbezug zwischen unten und oben, der den Raum zwischen den Figuren und dem Himmel, an dem das Zeichen erscheint, auf eine Weise vergrößert, die an den Figuren abgelesen werden kann.

3.5.2 Prinzipien der Zentralisierung: Analogien zu und Abweichungen von den tradierten Darstellungsprinzipien

Zu den Zentralisierungen zählen Darstellungsmodi, bei denen einzelne oder mehrere Figuren durch ihre bildräumlich mittige Platzierung sowie vermehrte Attribuierungen hervorstechen.⁹⁵⁷ Es handelt sich zumeist um szenische Konfigurationsfiguren. Dies impliziert zusätzliche Relationen zum übrigen Bildpersonal durch eine spezifische Körperausrichtung und die Ausstattung mit Spruchbändern. Im Zusammenhang mit diesen visuellen Aufwertungen

⁹⁵⁶ Die Farbigkeit der bildlichen Darstellung des Ringes trifft sich exakt mit dem Wortlaut des Textes und Radaj bemerkt: „Fast scheint es, als wollte man das Blau hinter dem „Sonnenhaupt“ nachträglich mit Wasser entfernen.“ Radaj 2001, 66. Radaj erörtert, die von ihr als „Sonnenhaupt“ titulierte Erscheinung nicht weiter und offenbar existieren keine ikonographischen Beziehungen oder motivische Analogien.

⁹⁵⁷ Eine mehrfache Attribuierung weisen die mehr oder weniger mittig ins Bild gesetzten Figuren auf, auch der variantenreiche Raumbezug wird deutlich: fol. 28r, 36r, 40v, 60v, 68r, 66r und 89r. Sofern nur zwei Figuren im Bild dargestellt werden, fällt der verstärkte Einsatz von Attribuierungen an beiden Figuren ins Auge: so fol. 16r und 42v.

stechen zwei Tendenzen unmittelbar hervor: Zum einen das grundsätzliche Festhalten am Bildzentrum als Raum von Schauhandlungen, in dem eine Figur oder Figuren eine Rede- oder andere Handlungsaktivitäten veranschaulichen, zum anderen das aus den gegenüberstellenden Bildern bekannte Prinzip der horizontal sowie gestaffelten Figuration im Bildraum, bei der eine formale Geschlossenheit zu einer Inszenierung im Vordergrund führt. Der Zusammenschluss des Bildpersonals veranschaulicht eine Bewegungsrichtung oder stellt dessen Affekte im Raum aus. Die Produzierenden verstärken demnach ihre Aufmerksamkeit für Darstellungsmodi, in denen das Prinzip der Zentralisierung auf einer vordergründigen, figurativen Verankerung liegt oder auf der Veranschaulichung von Übergängen oder ähnlichen dynamischen Effekten.

Zunächst sollen die zentralen szenischen Konfigurationen erläutert werden, die sich durch den Einsatz von Spruchbändern auszeichnen und die sich vielfach auch durch spezifische Raumkonstellationen vom tradierten Darstellungsmodus absetzen.⁹⁵⁸ Sodann werden drei weitere neuartige Darstellungsmodi betrachtet, die durch eine sehr regelmäßige und harmonische Figurengestaltung auffallen.⁹⁵⁹ Abschließend die Sonderfälle, die sich durch die Anlage sehr dynamischer Konfigurationen auszeichnen.⁹⁶⁰ Messerer prägt für die effektvolle Inszenierung einer Figuration im Bildraum den Begriff der „Turbulenzfigur“,⁹⁶¹ der im Zusammenhang mit den dynamischen Neuerungen als Annäherung an die Darstellungsprinzipien nützlich erscheint.

Als Gemeinsamkeit zwischen den neuen und tradierten zentralisierenden Darstellungstypen kann der Einsatz einer vertikalen Figuration auf (oder annähernd auf) der Mittelsenkrechten gelten sowie der Umstand, dass diese gleichmäßig links und rechts von Figuren flankiert wird.⁹⁶² Als wesentliche und häufig auszumachende Darstellungsverfahren kommen die Attribuierung einer zentralen Figur und ihre Ausrichtung in unterschiedliche Bildhälften zum Einsatz.⁹⁶³ Zudem adaptieren die Produzierenden die formale Struktur der Eingangsbilder (fol. 1v und fol. 2r) und stellen so eine Verbindung zu einem Darstellungsprinzip her, das Machtkonstellationen polarisiert.⁹⁶⁴ Insgesamt besteht die Tendenz, räumliche und figürliche Ordnungsprinzipien zu kombinieren und dadurch neue Darstellungsmodi in den Zyklus zu

⁹⁵⁸ Es handelt sich um fol. 9v, 16r, 28r, 36r, 39v, 40v, 42v, 55r, 60v, 66r, 68r, 76v und 89r.

⁹⁵⁹ Fol. 7v, 10v, 21v, 31v, 38v, 64v, 74r und 77r.

⁹⁶⁰ Fol. 63v, 75r, 87r und 88r.

⁹⁶¹ Messerer 1979, 458, spricht für einige Darstellungen (exemplarisch 75r, 87r, 88r) von einem „verzweigten Gesamtmotiv“, in dem „gleichartige Bildelemente [...] den Modus eines ganzen Bildes bestimmen“. Bildelemente und das Agieren der Figuren bilden „in diese[r] chaotische[n] Gesamttaktion“ nach Messerer „eine einzige große ›Turbulenzfigur‹“.

⁹⁶² Dieses Prinzip kommt als neuer Darstellungsmodus fol. 7v, 28r, 38v, 40v und 77r zum Einsatz.

⁹⁶³ So fol. 9v, 16r, 21v, 36r, 37v, 42v, 60v, 64v, 66r und 89r.

⁹⁶⁴ Es handelt sich um die Bilder fol. 7v, 38v und 77r. Ausführlich dazu Kap. 3.5.2.1.

implementieren: die Staffelung von Figuren über die gesamte Breite des Bildraums⁹⁶⁵ und die effektvolle Entwicklung von Figuren in der Mehrdimensionalität oder über die gesamte Breite des Bildraumes.⁹⁶⁶ Selten kombinieren die Malenden in den tradierten Darstellungen eine zentrale Figur einseitig mit architektonischen Bildelementen. In den neuen Typen fällt dieser Darstellungsmodus überaus häufig ins Auge.⁹⁶⁷

Verstärkte Aufmerksamkeit soll vor allem den Neuerungen gelten und damit den architektonischen Erweiterungen des Bildraums, die im Zusammenhang mit den szenischen Konfigurationsfiguren entwickelt werden. Darüber hinaus werden die einseitig ausgerichteten, dynamischen Figurationen erörtert.

3.5.2.1 Szenisches Konfigurieren: Räumliche und figürliche Variationen

Szenische Konfigurationsfiguren sind ein wesentliches Darstellungsprinzip in den zentralisierenden Bildern: Verstärkt rücken Figuren in das Zentrum des Bildes, die durch die Anbringung eines Spruchbands als zentrale Handlungsträger betont werden (vgl. fol. 9v, fol. 16r, fol. 36r und fol. 40v), oder die zentral platzierten Figuren veranschaulichen im Zusammenspiel mit dem umliegenden Bildpersonal Handlungsaktivitäten, wie in fol. 28r sowie fol. 60v. Sämtliche Darstellungen präzisieren visuell einen räumlichen Bezug, der sich entweder durch die Anlage von Sitzgelegenheiten oder anderen Objekten als Innenraum auffassen lässt oder durch die einseitige Anlage von Architektur oder Landschaften unterschiedlich konnotierte Bildräume zur Anschauung bringt.



Abb. 73: fol. 9v (Ausschnitt)

Die Verschränkung von zentraler Platzierung, Attribuierung und räumlichem Bezug kann anhand von fol. 9v (Abb. 73) erläutert werden. In diesem Bild lehnt Ruben das Opfer Joachims mit folgenden Worten ab: *Strich vz dv bist verfluôchet. dines opfers got niene ruchet.* (Tritt hinaus, du bist verflucht. Dein Opfer riecht Gott nie.)⁹⁶⁸ Ruben erscheint frontal den Betrachtenden zugewandt, während sich sein Kopf und der Zeigegestus der linken Hand direkt auf Joachim in der linken Bildhälfte richten.

Die Köpfe der Figuren befinden sich auf einer Höhe, dennoch ist Ruben durch seine zentrale

⁹⁶⁵ Fol. 10v.

⁹⁶⁶ Fol. 63v, 64r, 75r, 87r und 88r.

⁹⁶⁷ Das Prinzip zeigt sich auf fol. 55r, 68r, 76v und 90r.

⁹⁶⁸ Die Versangaben bei Radaj 2001, 28, beziehen sich auf die Verse 428-438, in denen Ruben das Opfer Joachims ablehnt. Sie unterschlägt aber die Verbindung zum Rauchopfer, das sowohl der Spruchbandtext als auch der Wernher-Text explizit macht (V. 412-433). Der Ausschluss aus der Gemeinschaft ist im Text deutlich formuliert.

Position und den formalen Zusammenschluss mit den weiteren Bildelementen in der rechten Hälfte besonders hervorgehoben. In der rechten Bildhälfte ist hinter dem Altar eine weitere Figur (wahrscheinlich ein Messdiener) angebracht, der gerade zur Opferung eines Tieres anhebt. Er veranschaulicht nicht nur den Ort, sondern zugleich den Grund der Zusammenkunft im gemeinschaftskonstituierenden Handeln.⁹⁶⁹ Der Altar als situatives Attribut konsolidiert Ruben und die rechts angelegte Figur als Gemeinschaft im rituellen Vollzug. Joachim ist nicht nur räumlich, sondern auch durch die Weisung der zentralen Figur von der Handlung ausgeschlossen. Die zentrale Anbringung von Ruben verdeutlicht damit zugleich eine Schnittstelle wie auch eine Grenze. Vor allem im Vergleich mit den übrigen Altardarstellungen des Zyklus erweist sich sein Standpunkt als Besonderheit.⁹⁷⁰ Als religiöser Vertreter der weltlichen Gemeinde nimmt er zwar mit Joachim Kontakt auf, schließt ihn aber aus dem rituellen Vollzug aus. Die Korrespondenz zwischen seiner flächigen Präsenz durch die Verbindung mit der rechten Bildhälfte und seiner kommunikativen Aufmerksamkeitsrichtung in die linke Bildhälfte führt zu einer Gesamtkomposition, die die Mittelsenkrechte nutzt, um die ambivalente Ausrichtung Rubens in entscheidende Konsequenz zu überführen. Das blaue Hintergrundfeld betont den Abstand zwischen Ruben und Joachim. Die Produzierenden nutzen die bildräumliche Aufteilung sowie die Absetzung beider Figurenanlagen vom Hintergrund, um den Vorgang zu veranschaulichen und visuell zu polarisieren. Das Geschehen entwickelt sich ausgehend vom Zentrum des Bildes, das sich in die linke Bildhälfte verlängert und formal einen Gegensatz zur singulären Anbringung von Joachim ausstellt. Die Veranschaulichung des rituellen Handelns in der rechten Bildhälfte und der farblich blau hervorstechende Abstand zur linken Bildhälfte wird zwar durch den Verlauf des Bandes in den linken Bildhälfte abgeschwächt, doch sobald der Textinhalt des Bandes erfasst wird, verstärkt die Konstellation ihre ausschließende Bedeutung.

Spiegelverkehrt ist dieser Darstellungsmodus auch fol. 36r (Abb. 74) gewählt: Allerdings geht es hier nicht um einen Ausschluss von der Gemeinschaft (den die Malenden zweifelsohne auch formal umsetzen), sondern um einen gemeinschaftlichen Beschluss: Maria tritt auf der rechten Bildhälfte einer differenziert attribuierten, männlichen Figurengruppe entgegen. Den an sie gerichteten Rat der weltlichen Vertreter verkörpern insbesondere zwei weltliche Herren und

⁹⁶⁹ Die Betonung des Rauchs hebt die Praxis und Bedeutung des Brandopfers innerhalb der liturgischen Handlung für die Gläubigen hervor und findet sich ein weiteres Mal bildlich dargestellt (fol. 17r).

⁹⁷⁰ In den übrigen Darstellungen von Altären erscheinen die Figuren nie hinter *und* neben, sondern ausschließlich neben dem Altar, wie auf fol. 83v, 21v, 33r. Dadurch gewährleisten sie einen unverstellten Blick auf die Figur.



Abb. 74: fol. 36r (Ausschnitt)

deren Spruchband.⁹⁷¹ Nebst Gefolgschaft nimmt die Männergruppe die linke Bildhälfte ein sowie das Zentrum des Bildes.

Die Darstellenden nutzen den Typus demnach als Möglichkeit, um gesellschaftliche Aushandlungsprozesse zu präsentieren. Es finden Beratungen statt oder werden Beschlüsse formuliert, die – wie auf fol. 36r – von ausgewählten Vertretern einer Gemeinschaft vorgetragen

werden. Das Darstellungsprinzip wird von den Produzierenden nicht mit der Wahl einer bestimmten Bildseite verkoppelt. Entscheidende Darstellungsprinzipien der Konstellation sind zentrale Figuren im Zentrum mit Spruchband, die Separierung einer Figur sowie eine oder mehrere Figuren als Zeugen des Geschehens. Die Nebenfiguren weisen in den Bildbeispielen einen interessanten Unterschied auf: Während der Opferer seiner Tätigkeit nachgeht und von Joachim abgewandt ist (fol. 9v), richten alle Mitglieder der Männergruppe ihre Aufmerksamkeit auf Maria (fol. 36r). Die Wahrnehmungsangebote der Komposition leisten einen eigenständigen Beitrag zu Herstellung des Bildsinns: Fol. 36r zeigt Maria, die zwar von einer Männergruppe förmlich an den Rand gedrängt wird, dieser jedoch zugewandt ist und von allen beachtet wird. Demgegenüber zeigt sich die Abweisung Joachims im Bild darin, dass man sich von ihm abwendet.

Die seltene Anlage von zwei Spruchbändern findet sich gleich zweimal in diesem Darstellungstyp, fol. 16r sowie 28r. Die Abfolge der Rezeption wird dabei augenscheinlich dadurch geregelt, dass entweder eine Figur im Vordergrund des Bildraums platziert wird (fol. 16r) oder eine zentrale Bildfigur durch ihren Blick die Rezeptionsreihenfolge festlegt. Für 28r ergibt sich so die Situation, dass das Spruchband der Figur, die von der zentralen Figur angeschaut wird, zuerst vorgetragen werden muss. Fol. 16r (Abb. 75) zeigt die Platzierung einer Figur im Vordergrund des Bildraums: Joachim kniet vor dem Engel und ist über der unteren Rahmung angelegt. Er tritt aus seiner für die Situation charakteristischen und von Messerer bereits erörterten Attribuierung, dem Raum der Wüste oder Einöde, heraus.⁹⁷² Bemerkenswert

⁹⁷¹ Das Spruchband wird von beiden Männern im Zentrum gehalten, die Radaj 2001, 42, als „Geistliche“ und „Priester“ bezeichnet, wobei sie Abiathar an seinem Bart erkennen möchte. Henkel 2014, 49, schließt sich dieser Auffassung an. Tatsächlich erscheinen zwei Männer im Zentrum, deren Kopfbedeckung jedoch keine priesterliche ist. Sie tragen spitze Hüte, vergleichbar mit dem Cyrins „Grafenhut“ (fol. 60v). Dass Kopfbedeckungen Status und Funktion konkretisieren, hat Hüpper 1995, 178, anhand der Bilder im Sachsenspiegel vorgeführt. – Es handelt sich demnach um weltliche *herren* (V. 2001), die Maria einbestellen, um ihr die Entscheidung des Kirchenrates mitzuteilen.

⁹⁷² Messerer 1979, 456f., beschreibt, „wie der betrubte Joachim auf ›seiner‹ Wüste, Situationsattribut seiner Zurückgezogenheit, dem Engel gegenüber sitzt [...]; als er dann vor ihm kniet [...], hängt ihm dieses Stück einsamer



Abb. 75: fol. 16r (Ausschnitt)

ist jedoch, dass sich die Zweige des Baumes neigen und der Handlung des Attribuierten folgen, so dass Joachim nicht formal aus dieser räumlichen Verkettung gelöst wird. Stattdessen drapieren die Malenden sein in groben Zacken gezeichnetes Gewand hinter ihm auf dem Felsen, gleich einem üppigen Knoten. Die Deutlichkeit, mit der seine Füße den Bildraum überragen, setzt sich in einer Bilddiagonale fort, die über die Handreichung des Engels bis zu seinen Flügeln



Abb. 76: fol. 28r (Ausschnitt)

reicht. Joachims Kopf ist exakt im Zentrum des Bildes angebracht und wird umrahmt vom Verlauf seines Spruchbandes. Auch das Spruchband des Engels verläuft zunächst gebogen und auf Höhe der segnenden Hand, bevor es sich geradlinig entlang der oberen Rahmung erstreckt. Die Ehrerbietung, die Joachim dem Engel entgegenbringt, wird von diesem abgelehnt.⁹⁷³ Allerdings

können die Bänder nur gelesen werden, wenn das Buch um 180 Grad gedreht wird, wodurch aber – abgesehen von der formalen Verdeutlichung der Figurenausrichtung – kein dynamisierender Effekt entsteht.⁹⁷⁴ Die Produzierenden machen nicht von dynamisierenden Möglichkeiten Gebrauch und präferieren alsbald eine (rezeptionsfreundliche) Strategie der Textintegration.

Fol. 28r (Abb. 76) sind ebenfalls zwei Spruchbänder im Bild angelegt, die Reihenfolge ihrer Rezeption wird sowohl

Landschaft gewissermaßen noch an.“ Dem ist entgegenzuhalten, dass sich Joachim durch den Rahmenübertritt bildräumlich in den Vordergrund schiebt und damit auch aus der einsamen Situation löst. Dass die Landschaft ein entscheidendes Element der „Wiederaufnahme der Erzählfolge in der gleichen menschlich-landschaftlichen Szenerie an[zeigt]“, die als „Konstellation“ die „Identität und Weiterführung einer Szenerie erkennen“ lassen, ist nach Messerer 1979, 462, eine wesentliche Funktion der szenischen Bezugnahme, die zur Entstehung von Bildfolgen beiträgt.

⁹⁷³ Joachim: *Zedinen fūzen ich mih bivte. daz dv mit mir enbīzelt hiute.* (Ich werfe mich dir zu Füßen und bitte dich, heute mit mir zu essen.) Engel: *Nein def enmac niht sin brinc got daz offer din.* (Nein, das kann nicht geschehen; bring Gott dein Opfer dar. Übers. Henkel 2014, 47.)

⁹⁷⁴ Dass eine Drehung des Buchs und damit die Veränderung des Blicks bereits um das Jahr 1100 eine intendierte Maßnahme der Malenden war, unterstellen auch die Ausführungen von Schapiro 1987, der die Drehung als Dynamisierung des Bildgeschehens anhand von Bildfiguren und Inschriften beschreibt. Exemplarisch analysiert Schapiro die Eingangsvignette „Die Hölle“ (*Antiphonar*, London, fol. 2) und verweist auf die zirkuläre Anlage von Figuren und den Einsatz von Schrift als dynamisierende Bildelemente des romanischen Stils: „Er [Michael] schwebt horizontal entgegen der allgemeinen Bildrichtung am oberen Scheitel des Bogens, als sei die vertikale Seite des Buches die gemeinsame Grundlinie. Das Bild kann deshalb auf zweierlei Weise betrachtet werden: entweder in Bezug auf die Stellung des Erzengels oder auf die des Reichen im Zentrum der Hölle.“ Weiter: „[D]ie Worte sind spontan verteilt, und diese Streuung der Inschriften, die sich der übergreifenden rotierenden Bewegung anpaßt, trägt dazu bei, das Bild aktionsgeladen und dynamisch erscheinen zu lassen“ (ebd., 68 und 84; Bildnachweis 125).

durch die Staffelung als auch durch den Blickkontakt geregelt.⁹⁷⁵ Trotz kleinteiliger Differenzierung der Figurenstandorte auf der unteren Rahmung befinden sich alle annähernd auf gleicher Höhe. Die männliche Figur auf der Mittelsenkrechten des Bildes wird auf der linken Bildseite flankiert von einer Gruppe sitzender Geistlicher, auf der rechten Seite von Maria, die sich körperlich vom Geschehen distanziert, durch die Wendung ihres Kopfes und das Spruchband zugleich aber involviert wird. Die Bedeutung der zentralen Figur begründet sich auf zweierlei Weise: Zum einen weist sie durch ihre Ausrichtung in die linke Bildhälfte und ihre Platzierung im Vordergrund des Bildraums auf die Abfolge der Rezeption der Spruchbänder hin; zum anderen ist sie die figürliche Veranschaulichung des Konflikts. Der parallele Spruchbandverlauf steht nicht für Einigkeit unter den Sprechenden, sondern rahmt die Figur, die zugleich Thema der Unterredung ist und durch ihre Ausrichtung im Bild die Abfolge der Spruchbandrezeption regelt.⁹⁷⁶



Abb. 77: fol. 60v (Ausschnitt)

Die Produzierenden setzen offenbar auf ein Darstellungsprinzip, in dem Beziehungen innerhalb der Gemeinschaft durch ihre räumliche Verortung differenziert werden und situative Attribuierungen eine rezeptionslenkende und informationsvermittelnde Funktion übernehmen.⁹⁷⁷ Nach diesem Prinzip platzieren die Malenden auch fol. 60v (Abb. 77) einen sitzenden Schreiber im Zentrum des Bildes.

Während der Schreiber Aufzeichnungen in einem Buch vornimmt, sitzt links im Bild Cyrin, ausgestattet mit Schwert und Grafenhut. Auf der rechten Bildseite flankiert eine Figurengruppe den Schreibenden. In der Bildmitte ist das administrative Handeln veranschaulicht. Der Schreiber ist von Gruppe abgesetzt und bildet zugleich ihren Bezugspunkt. Die rechts angebrachten Figuren sind unabdingbar, um die Ausführung des Befehls vorzuführen, während der Text des Spruchbandes die Anweisungen vom *lantgraue cyrin* (V. 3513 Landgraf Cyrin) darbietet und zugleich über dessen Handeln informiert.⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ Der Text berichtet davon, wie Abiathar versucht, Maria zur Ehe mit seinem Sohn zu überreden. Im Bild ist ein junger Mann zwischen zwei Priestern und Maria platziert, und lange Spruchbänder verlaufen am oberen Rand der Rahmenanlage über die Köpfe des Bildpersonals. Priester: *Chere an disen man dinen mut. daz raten wir dir alle fröwe güt.* Maria: *Wan ich mih got entheizen han. durh daz so wol ich iemer mahet bestan.* (Priester: Wende diesem Mann deine Empfindung zu, das raten wir dir, edele und vollkommene Frau. Maria: Weil ich mich Gott versprochen habe, will ich auf immer Jungfrau bleiben. Übers. Henkel 2014, 48.)

⁹⁷⁶ So auch fol. 60v.

⁹⁷⁷ Dieser Darstellungsmodus ist aus den tradierten, zentralisierenden Bildern bekannt, doch die Anbringung von zwei Spruchbändern ist dort nicht in dieser Art und Weise entwickelt: vgl. fol. 15r, dort muss die Lesung der Spruchbänder auf der linken Seite beginnen, ohne dass dies durch die Staffelung der Figurenanlage indiziert wird.

⁹⁷⁸ *Die wirten soltu an scriben. wir suln si alle zû dem cinse triben.* (Die Hausbesitzer sollst du aufschreiben; wir wollen sie alle zu ihrer Zinsleistung antreiben. Übers. Henkel 2014, 54.)

Ziegeler sieht das Bild fol. 60v im Zusammenhang mit der Darstellung fol. 60r und postuliert, dass es sich um „ikonographische Formel“ handelt, die die Ausübung von Recht und die Rechtshoheit von Kaiser und Landgraf betont.⁹⁷⁹ In diesem Zusammenhang kann jedoch einzig das Schwert als Indiz der Rechtshoheit gelten. Die Anbringung von Herrschenden in Verbindung mit Schwertern wäre tatsächlich eine Bildformel, um die Rechtsauffassung der Feudalordnung zu veranschaulichen. Der Text erörtert hingegen ausführlich den Erlass des Zinsgebots und dessen Durchsetzung und transponiert die frühchristliche politische Ordnung in eine feudalarrechtliche um 1200.⁹⁸⁰ Dadurch erweisen sich die zeitgenössische Aktualisierung des Textes und die bildliche Umsetzung als Darstellungsverfahren, mit dem das heilsgeschichtliche Geschehen erneut an die zeitgenössische Wirklichkeit angebunden wird. Die Malenden legen den Akzent auf die Verwaltungsakte, die nach dem Befehl ausgeführt



Abb. 49: fol. 40v (Ausschnitt)

werden. Dennoch ist auch der zeitliche Ablauf – Befehl (Schwert/Macht) und Ausführung (Schreiben/Buch) – des Geschehens simultan zur Anschauung gebracht.

Dass die Malenden beim neuen Darstellungsmodus dazu tendieren, gemeinschaftliche Aushandlungsprozesse als Ergebnisse zu veranschaulichen, wird fol. 40v (Abb. 49) deutlich. Dort ist an zentraler Stelle auf der unteren Rahmung ein großes Viereck angelegt, hinter dem mittig Maria sitzt, die links und rechts von weiteren Klosterfrauen flankiert wird. Ihr Spruchband verläuft ebenfalls von Zentrum in die linke Bildhälfte und rahmt die dort angebrachten Figuren, während ihr Kopf den Frauen in der rechten Bildhälfte zugewandt ist. Rede und Blicke von Maria beziehen das gesamte Bildpersonal ein. Radaj bezweifelt, dass es sich bei dem Objekt um einen Tisch handelt, wie Messerer vermutet, und bezeichnet den „rechteckigen weißen Block“ als eine Urne,⁹⁸¹ obwohl sie zuvor anmerkt, dass die „einander gegenüberliegenden Seiten [des Blocks] wie die meisten Rahmen der Bilder golden beziehungsweise silbern bemalt sind“.⁹⁸² Wahrscheinlicher – vor

⁹⁷⁹ Vgl. Ziegeler 2017, 133.

⁹⁸⁰ In apokryphen Quellen ist in aller Kürze nur von einer Volkszählung berichtet, die durch Augustus veranlasst und unter dem Statthalter Syriens Quirinius durchgeführt wurde: vgl. Ps.Mt. 13.1. – Ziegeler 2017, 131, verweist auf den Eintrag im Lexikon des Mittelalters und zitiert, dass „der Begriff der Landgrafschaft“ nicht „vor dem 12. Jh.“ auftritt und das „Ergebnis einer Staatsreform“ ist, die auf „eine Abschwächung feudaler und leibherrl. Bindungen und ein unmittelbares Verhältnis freier Bevölkerungsteile zum Königtum“ zielt. Vgl. den Eintrag Landgrafschaft LexMA. Bd.5. 1991, Sp. 1662f.

⁹⁸¹ Vgl. Radaj 2001, 45f. Messerer 1979, 449: „Maria [sitzt] mit den Tempeljungfrauen um den viereckigen Tisch, in einer gewissen Feierlichkeit, in leicht symmetrischer Komposition herum“.

⁹⁸² Radaj 2001, 45.

allen in Anbetracht des Textes – ist es, dass in der Federzeichnung Maria und ihre Gefährtinnen hinter einem aufgespannten Tuch sitzen, in das sie *div bilde* von allerlei wilden Löwen, Feuerdrachen und Wesen zwischen Mensch und Vogel sticken sollen.⁹⁸³ Die formale Analogie zwischen der Bildraumbegrenzung der Zeichnungen und ihrem innerbildlichen Einsatz zur Kennzeichnung eines materialen Grundes trifft sich gut mit den Ausführungen des Textes über das gewünschte Ergebnis der Handarbeit. Naheliegender erscheint es den Produzierenden offenbar, das Prinzip der Rahmung sowohl für Zeichnungen als auch für Stickereien anzuwenden. Zudem kann hier eine Anknüpfung an die Wirklichkeit intendiert sein, die eine alltägliche Hauptbeschäftigung von (adligen) Frauen im Mittelalter veranschaulicht.⁹⁸⁴

Die zentralen Figuren in den neuen Darstellungstypen ziehen die Aufmerksamkeit der Betrachtenden nicht ohne Grund auf sich, sondern intendieren eine Rezeptionslenkung oder veranschaulichen das gemeinschaftliche Handlungspotential. Das Bildzentrum kann auf unterschiedliche Weise zum Ort von Schauhandlungen werden oder präsentiert Darstellungsmodi, die standes- und geschlechtsspezifisches Handeln präzisieren, wofür die historische Wirklichkeit einen elementaren Bezugspunkt bildet.

Es sind weitere Bilder zu beachten, die ebenso eine zentrale Figur aufweisen, diese aber in einer Schwellensituation zeigen und abgesetzt von räumlichen Bildelementen platzieren. In diesen Bildern sind Übergangsmomente veranschaulicht und durch differenzierte Bildräume zur Präzisierung von Figuren entwickelt. Das Darstellungsprinzip der Ankunft und Abreise zählt dabei wohl zu den gängigsten Beispielen. Der Abschied oder der Eintritt einer Figur in ein Gebäude gehört somit zur wesentlichen Funktion des Wahrnehmungsangebots und wird in dieser Weise vielfach von den Malenden realisiert, wie fol. 39v, 42v, 55r, 66r, 76v und fol. 90r belegen. In den neuen Darstellungen kommen sowohl in den gegenüberstellenden wie zentralisierenden Typen verstärkt architektonische Elemente zum Einsatz, um Bildräume gegeneinander abzusetzen und durch die attribuierende Inszenierung einer Figur Sinn zu stiften. Darüberhinaus ist auffällig, dass die zentral in einem räumlichen Zusammenhang verankerten Figuren mit dem übrigen Bildpersonal interagieren, indem sie Bewegungsrichtungen anzeigen oder konkrete Wechsel zwischen visuell markierten Orten vollziehen.⁹⁸⁵ Lediglich in einem Bild erscheint die Raumanlage vorrangig als kompositorisches Gegengewicht zur Figuration

⁹⁸³ Vv. 2255-2266, hier V. 2259.

⁹⁸⁴ Aufgrund von Textbefunden gelangt Klapisch-Zuber 2004, 338, zu einer erschütternden Einschätzung vom „Korsett endloser Tätigkeiten“, die Adelstöchtern zur Beschäftigung auferlegt werden (wie „spinnen, weben, nähen und stricken“), um ihre „schwankende und wankelmütige weibliche Natur zu zügeln“. – Die Erledigung von Handarbeiten war sicherlich ein geschlechts- und ständespezifisch zu differenzierendes, alltägliches Unternehmen.

⁹⁸⁵ So fol. 39v, 55r, 66r, 68r, 76v und 90r.

entwickelt.⁹⁸⁶



Abb. 78: fol. 89r (Ausschnitt)

Eine besondere Figur-Raum-Relation befindet sich auf fol. 89r (Abb. 78) und zeigt den Selbstmord des Herodes, dem *die wisen arzate chunden [...] niht geraten mit wrzen noh mit salben*.⁹⁸⁷ Die Verse rahmen das Bild oberhalb, und erst auf der folgenden Textseite erfahren die Lesenden von Herodes' Wahnsinn und Zorn, die ihn dazu führen, sich von *einem hohen steine* (V. 4992) zu stürzen.⁹⁸⁸ Radajs Einschätzung, dass Text und Bild hier auseinandertreten, begründet sie durch die Darstellung eines Hauses statt eines Felsens im

Bild.⁹⁸⁹ Sie übersieht, dass das mittelhochdeutsche Wort *stein* auch für Festungen oder andere Wohnanlagen gebräuchlich war, so dass die Malenden hier im Grundes einen Realitätseffekt ins Bild bringen und gemäß ihrer Vorstellungswelt eine feste Wohnstatt einzeichnen, die sie – um den Ort des Austritts zu veranschaulichen – mit einem großen Doppelfenster ausstatten.⁹⁹⁰ Höhe gewinnt das Gebäude durch die Erweiterung in die darüber eingetragene Textzeile.⁹⁹¹

Im Kontrast zur Ausdehnung des Bildraums wird das weitere kompositorische Anliegen deutlich: Beide Bildhälften wurden möglichst unterschiedlich gestaltet, davor hebt sich ein weiterer figürlicher Kontrast ab. Während der linksseitig angelegte Naturraum im Bildinnenraum verbleibt, ersetzt die rechtsseitig angelegte Architektur die Rahmung und greift sogar noch darüber hinaus. Im Tiefenraum des Bildes entwickelt die Malenden zusätzlich einen Kontrast zwischen Natur- und Kulturraum. Angesichts der senkrechten und waagerechten Felderung des linken Hintergrunds wird dieser besonders evident.⁹⁹²

⁹⁸⁶ Fol. 42v.

⁹⁸⁷ V. 4983: Die kundigen Ärzte konnten ihm weder mit Kräutern noch mit Salben helfen. (Übers. D. G.)

⁹⁸⁸ Vv. 4990-4994: *Do entwichen im die sinne. Michel wart sin unzuht; do dewanch in ðh div tobesuht daz er armer v̄ unrēine ab einem hohen steine sih selben erualte. da nam in der tieuel zu gwalte.* (Da schwanden ihm die Sinne. Übergroß war seine Sünde. Der Arme und Unreine fiel dem Wahnsinn anheim und der Teufel hatte von ihm Besitz ergriffen. Er stürzte sich aus der hohen Festung hinab ins Verderben. Übers. D.G.)

⁹⁸⁹ Radaj 2001, 81: „Der Illustrator hält sich nicht an diese Vorgabe. Bei ihm stirbt der König durch einen Fenstersturz (Bildüberlieferung?).“

⁹⁹⁰ Die Anzahl der Türen oder Fenster deckt sich in den anderen Zeichnungen stets präzise mit der Anzahl der unterzubringenden Figuren, allenfalls sind zu viele Figuren im Bild und die ausgeführten Raumöffnungen in der Unterzahl. Vgl. die Türen in der Architekturanlage fol. 29v, 39v, 42v, 47r, 66r und 76v, die Fensterpaare fol. 43v oder die Kombination von Fenster und Tür auf fol. 55r, 63r und 90r. Hervorzuheben ist fol. 55r als einzige weitere Zeichnung, in der im Fenster eine Figur erscheint, womit der Ausblick aus einem Haus thematisch wird.

⁹⁹¹ Ziegeler vermutet zwar für fol. 89r, dass die Schreibenden sich an der architektonischen Darstellung orientierten. Mein Sichtbefund ergab, dass der Text vor der Vorzeichnung des Bildes eingetragen wurde.

⁹⁹² Dem widerspricht die diagonale und marmorierte/schattierte Auffüllung der rechteckigen Steine des Hauses in fol. 89r nicht, da sie innerhalb des Bildzyklus ein mehrfach angewandter Gestaltungsmodus ist. Die Ausgestaltung der Gebäudeteile von fol. 89r und 55r erfolgt in gleicher Weise. Zudem kommen zwei weitere Darstellungsmodi von Gebäudewänden zur Anwendung: zum einen Kombinationen von diagonalen und horizontalen Linien wie fol. 42v und 63r, zum anderen eine aus lediglich zwei diagonalen Linien bestehende Musterung wie fol. 66r und 76r. Eine

Es handelt sich um die einzige Darstellung im Bildzyklus, in der lediglich eine Figur erscheint und in der sowohl ein Natur- als auch ein Kulturraum ausgestaltet wurden. Herodes stützt nicht einfach ins Nichts, sondern ist vordergründig in einem Zwischenraum platziert. Die Produzierenden wählen diesen Darstellungsmodus, um den Selbstmord des Herodes zu veranschaulichen, von dem der Text berichtet, dass ihn *da [...] der tieuel zu gewalte [nam]* (V. 4994), was wohl mit *da hat der Teufel von ihm Besitz ergriffen* zu übersetzen wäre und die mittelalterlicher Vorstellung von der psychischen Konstitution der Selbstmörder spiegelt.⁹⁹³ Der Anblick des Herodes konfrontiert die Betrachtenden unweigerlich mit einer Todeserfahrung, die singulär ist und krankhafte Besessenheit veranschaulicht. Die Teilung des Fensters und die dadurch entstandenen Räume für bildinterne Betrachter bleiben unbesetzt und verstärken den Eindruck des tragischen Schicksals, das fernab von gesellschaftlicher Anteilnahme sein Ende findet.⁹⁹⁴ Der geradlinige obere Abschluss des Gebäudes auf fol. 89r, der im Gegensatz zur sonst üblichen Anlage von runden und eckigen Türmchen, spitz zulaufenden Dächern oder Zinnen der meisten Gebäude auffällt, verstärkt diesen Effekt zusätzlich, auch wenn es sich um eine produktionstechnische Maßnahme angesichts des bereits geschriebenen Textes handeln sollte. Die Fenster bleiben leer, obwohl Türen und Fenster im Zyklus zumeist als *bewohnte* Orte fungieren und damit einer Figur zugewiesen werden können. Auch Herodes kann ein Fenster zugewiesen werden, durch das er seinen Austritt aus dem Leben wählt. Ob das zweite Fenster – das ebenso unbewohnt ist – die fehlende Anteilnahme an seinem Schicksal ausdrückt oder als ästhetische Entscheidung für die Ausgewogenheit der Komposition zu deuten ist, kann nicht abschließend geklärt werden. Eine weitere besondere Konstellation präsentiert sich fol. 42v (Abb. 79). Das Bild zeigt die sogenannte Vorverkündigung,⁹⁹⁵ in der ein Engel Maria erscheint, um sie in ein Gespräch über zukünftige Dinge zu verwickeln.⁹⁹⁶ Maria ist im Zentrum des Bildes platziert. Ihr Körper frontal

Kombination aus marmorierten und entgegengesetzten Linien weist fol. 90r auf.

⁹⁹³ Vgl. zur Teufelsbesessenheit des Selbstmörders Knapp 1979, 67 sowie 143.

⁹⁹⁴ Die ausmalende Person verzichtet zwar bereits ab fol. 76v (Mitte der 10. Lage) auf die farbige Ausführung des Bildfeldes im Innenraum, doch handelt es sich dort auch um eine besondere Figurendichte in den Türrahmen. Die Fenster auf fol. 89r fallen in diesem Zusammenhang als formale Leerstellen deutlich ins Auge.

⁹⁹⁵ Der eigentlichen Verkündigungsszene geht bei Wernher, wie übrigens auch bei Pseudo-Matthäus und im Protoevangelium Jakobi, eine Art „Vorverkündigung“ voraus, die bezeichnenderweise am Brunnen erfolgt, „ein symbolischer Hinweis auf die Lebenskraft des Wassers und ein Rückbezug auf die alttestamentlichen Brunnengespräche Eliesers mit Rebekka, Jakobs mit Rahel, Moses mit Zippora“, wie Lenger 1980, 89, ausführt. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Quast 2014, 323.

⁹⁹⁶ Vgl. den Absatz fol. 41v-42r, Vv. 2321-2330 sowie Vv. 2348-2368).



Abb. 79: fol. 42v (Ausschnitt)

auf die Betrachtenden ausgerichtet, Kopf und Spruchband sind dem Engel zugewandt. Maria wirkt aufrecht und selbst in ihrer Neugier besonnen, wenn sie sich mit den Worten *wi wol mih des gezaeme daz ih din rede furbaz vernæme* an den Engel wendet.⁹⁹⁷ Der randständige Engel hat kein Spruchband, so dass die sprachliche Aktion einzig von Maria ausgeht. Der Engel ist auf der Rahmung angelegt und insbesondere durch seine Flügel flächig weit über die Gestalt Marias hinaus ausgedehnt. Hände und Arme, hinter denen er sein Gesicht verbirgt, sind ins Gewand verwickelt, und seine dynamisch gestreckte Haltung fällt deutlich ins Auge: Seine Füße und Beine sind überkreuzt, das Becken Maria, der Oberkörper frontal dem Betrachter zugewandt, der Kopf nach rechts geneigt, und über ihm ragen die geschwungenen Flügelspitzen empor. Das Gewand folgt der Bewegung des Körpers, allerdings nicht in der üblichen gebauschten Weise.⁹⁹⁸ Im Gegensatz zur eindrucksvoll ausgeführten Engelsgestalt vernachlässigen die Produzierenden kleine Details an der Haustür des linksseitig angebrachten Gebäudes, wie Beschläge und Verzierungen.⁹⁹⁹ Im Bildraum sind damit drei vereinzelt vertikale Elemente entwickelt, die wiederum in der oberen Bildhälfte formal miteinander verbunden werden: Der Dachaufsatz im links angelegten profanen Bereich mit Architektur und Brunnen überragt Maria, die wiederum mit dem von ihrer linken Hand weit auslaufende Spruchband eine Verbindung zur Bildhälfte des Engels herstellt. Die von den Produzierenden in der Vertikalen angestrebte Vereinzlung der Figuren wird aufgehoben durch die Verkettung mit horizontal übergreifenden Bildelementen. Die Dreiteilung im Bildraum setzt Maria ins Zentrum und erinnert allen Unterschieden zum Trotz an das Darstellungsprinzip der verschobenen Asymmetrie unter den Sonderfällen des Darstellungstyps, das ausführlich anhand von fol. 6v erläutert wurde. Dort, wie auch fol. 42v, bietet sich den Rezipierenden ein Wahrnehmungsangebot, das auf ein Changieren der Aufmerksamkeit zwischen der Figuren-Raum-Anlage anhand mittelachsialer Verschiebungen setzt. Die architektonischen Elemente werden von den Darstellenden möglicherweise gezielt eingesetzt, um die zentrale Figuration zu dynamisieren. Der gestiftete Zusammenhang zwischen Maria und dem Raum kann sprachlich

⁹⁹⁷ Wie lieb wäre es mir, wenn ich deine Worte weiter hören könnte. (Übers. Henkel 2014, 51.)

⁹⁹⁸ Nicht nur, aber vor allem bei der Darstellung von Engeln bauschen die Malenden das Gewand der Figuren überwiegend auf Höhe der Knie: vgl. fol. 15r, 16r, 43v, 71r.

⁹⁹⁹ Es ist als einziges im gesamten Zyklus nicht mit dekorativen und praktischen Elementen versehen, möglicherweise auch, um die Aufmerksamkeit auf den Brunnen zu lenken, der vor dem Haus angelegt ist.

nur vage vermittelt werden. Möglicherweise ist er aber auch gerade im Kontrast zum folgenden Bild entwickelt, bei dem es sich um die heilsgeschichtlich relevantere Verkündigungsszene handelt.¹⁰⁰⁰



Abb. 15: fol. 43v (Ausschnitt)

Fol. 43v (Abb. 15) setzen die Darstellenden andere Akzente und teilen den Raum mittig durch den Einsatz von Architektur und der bewegten Figur. Wieder ist es Maria, die im Zentrum des Bildes agiert, und dieses Mal bedarf es keines Spruchbandes, um den Kontakt mit dem englischen Gast herzustellen. Am Beispiel der Darstellungen der Vorverkündigung und der Verkündigung (fol. 42v und fol. 43v) werden zwei Prinzipien sichtbar, die gezielt auf einen Wahrnehmungsbruch oder eine Verschiebung im

Bildraum setzen.¹⁰⁰¹

Die Produzierenden betreiben reichlich Aufwand, um die Ereigniskette zur Anschauung zu bringen. In diesen dynamischen Konstellationen ist die zentrale Figuration stets in Verbindung zu einem Bezugsort entwickelt. Räumliche Elemente werden eingesetzt, um Wahrnehmungsprozesse anzustoßen, die die Figurenanlage relativieren, wie in fol. 42v. Dementsprechend ist Maria in der Vorverkündigung als eine Figur aufzufassen, die zwischen weltlichem Raum und transzendtem Einfluss changiert¹⁰⁰² und zugleich in ihrem vorbildlichen Verhalten vorgeführt wird. In der Verkündigungsszene hingegen wirkt die Figur flatterhaft und erschüttert, was vor allem durch ihre vielseitige Ausrichtung im Zusammenspiel mit der kleinpartiellen Zersetzung des räumlichen Bezugsortes veranschaulicht wird. Derart untermauern die Bilder auch die „detaillierte und dramatische“ Schilderung von Marias „Innenleben“, das sowohl den Schreibenden wie den Malenden Anlass gab, die Verkündigungsszene erheblich zu erweitern.¹⁰⁰³ Der Text weist mehrfach Unterbrechungen auf, deren Ziel Schmitt darin sieht, den Sinn der „Geschichte und d. h. im Mittelalter immer: von Heilsgeschichte zu erschließen.“¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰⁰ Dementsprechend beginnt der neue Absatz mit einer Betonung der Ernsthaftigkeit: *Hie gat ez an den ernst. nu muoget ir aller gernest mit liebe v̄ willigen oren. die suzzen rede horen* (fol. 42v, Z. 1-4: Hier folgt der Ernst, und ihr alle sollt nun äußerst bereitwillig und mit offenen und wohlgesonnenen Ohren die schönen Worte hören).

¹⁰⁰¹ Im Gegensatz dazu die Zeichnungen in den Homilien des Mönchs Jakobus: Die drei annähernd identischen Szenen der Verkündigung deutet Didi-Hubermann 1995, 125, als ein „Stottern“, da den Malenden die Bedeutung des Ereignisses zwar bewusst war, dieses aber nur schematisch wiederholend umgesetzt wurde.

¹⁰⁰² Zuletzt hat Quast 2014, 320, darauf hingewiesen, dass für Feen „Brunnen in der mittelalterlichen Vorstellungswelt Einfallstore des Andersweltlichen“ sind. Mir scheint, dass diese Vorstellung von den Produzierenden der Hs. D auch für Engel angewandt wird.

¹⁰⁰³ Vgl. Schmitt 2012, 423.

¹⁰⁰⁴ Schmitt 2012, 434.

Die Produzierenden staffeln die Ereignisse anhand der Erschütterungen der Maria im Bild der Verkündigung,¹⁰⁰⁵ dazu kommen vor allem komplexe räumliche Konstellationen zum Einsatz. Das Bildpersonal ist verwachsen mit einem räumlichen Gefüge, das zwar auf Realitätseffekte setzt, aber unterstützt wird von singulären, ambigen Figur-Raum-Verbindungen. Die im Text geschilderten Reaktionen Marias korrespondieren mit den bildlichen Darstellungen.¹⁰⁰⁶ Bei der Rezeption flankieren die in der Erzählung (akustisch) vermittelten heilsgeschichtlichen Bezüge womöglich die Wahrnehmung der Bilder, konkrete Anschlusspunkte finden die Betrachtenden in den Bildern nicht: Vergleiche und Exegese verhalten möglicherweise im Raum, während sowohl das Hören als auch das Sehen den brüchigen Realitätseffekten verhaftet bleibt. Quast hat auf die Säkularisierungstendenzen in der Fassung D hingewiesen und bezüglich der Vorverkündigung ausgeführt:

Reinigung der Hände und Versteckspiel in der Vorverkündigung sowie das Loslassen der Handarbeit in der Kemenate sind offenbar sämtlich Zusätze des Dichters. Reinigung und Verhüllung auf der einen Seite, Gegenwärtigkeit auf der anderen stehen in einem sinnstiftenden Zusammenhang von vorbereitendem Aufschub und Präsenzereignis. Anders als der Verkündigungsendel, dessen Sein und Funktion sich in der Botschaft erschöpft, beginnt der Engel der Vorverkündigung eine Art Geschichte auszubilden, nicht zuletzt, indem er sich nähert und sich zurückzieht, er bildet seine eigene Geschichte mit Maria, eine Geschichte, die die heilsgeschichtliche Funktion punktuell auszublenden scheint.¹⁰⁰⁷

So wie der Text mit den Prinzipien von Entzug und Präsenz operiert, setzen auch die Malenden Akzente von Nähe und Distanz.¹⁰⁰⁸ Der Wechsel zwischen erzählenden und typologisch deutenden Passagen erscheint damit als elementare Erzählstrategie der Fassung D, doch betrifft er die Bilder nur insofern, als sie die typologisch deutenden Passagen oder theologischen

¹⁰⁰⁵ Der erste Besuch des Engels vor der eigentlichen Verkündigung dient der Vorbereitung Marias auf ihre Rolle im Heilsplan. Schmitt 2012, 426, sieht in diesem Zusammenhang eine Strategie am Werk, um Marias Auserwähltheit und ihre Bedeutung als Fürbitterin der Sünder vorzuführen, die in der Fassung D besonders ausgebaut und immer wieder mit der Erzählung verwoben ist: „Heilsgeschichte läuft also nicht nur nach dem vorgegebenen göttlichen Plan ab, sie erweist sich durch den typologischen Bezug zwischen Eva und Maria auch in sich als geordnet und sinntragend.“ – Als Bildprogramm findet sich die Verbindung zwischen Eva und Maria später auch im Prado oder Cortoman realisiert: vgl. dazu Didi-Hubermann 1995, 119.

¹⁰⁰⁶ Schmitt 2012, 426f.: „Charakteristisch für die Verkündigungsszene in der *Maria* ist der den Text strukturierende Wechsel zwischen erzählenden und unter heilsgeschichtlichem Blickwinkel deutenden Abschnitten. Die im Vergleich detailliertere Beschreibung von Marias Reaktionen auf die Botschaften Gabriels in den erzählenden Passagen führt dazu, dass ihr Innenleben ein größeres Gewicht erhält als in den Vorlagen. [...] Für die Rezipienten leisten die deutenden Abschnitte eine solche Sinnerschließung im heilsgeschichtlichen Zusammenhang. Hier liegt das eigentliche Ziel der Maria; auch wenn die Protagonistin im Vergleich zu den Vorlagen in Ansätzen eine Tiefendimension als Figur bekommt, bleibt die Handlung ein Faktengerüst mit geringem Eigenwert.“

¹⁰⁰⁷ Quast 2014, 323.

¹⁰⁰⁸ Zu einem ähnlichen Befund gelangt Manuwald 2008b, 204f., für einzelne Bilder der Großen Bilderhandschrift des *Willehalm*: „Konstellationen, die nur im Bild realisierbar sind, und das Überspielen räumlicher Grenzen lassen jedoch darauf schließen, dass der situative Kontext nicht einfach mimetisch abgebildet wird. Meist sind die Raumelemente auch Träger weiterer Bedeutungsebenen, indem sie die Beziehungen zwischen den Figuren verdeutlichen.“

Reflexionen nicht aufnehmen und stattdessen auf die kleinteilige Felderung des Bildgrundes setzen.¹⁰⁰⁹

Die übrigen zentralisierenden Bilder, in denen einseitig Gebäudearchitekturen angelegt sind, konkretisieren spezifische Raumsituationen, die entweder für den Blick der Betrachtenden eröffnet werden und Übergänge veranschaulichen,¹⁰¹⁰ oder die eine Figur über ihren Raumbezug herausstellen.¹⁰¹¹ Diese Räume erweisen sich weitgehend als statische Bezugsorte von enormer flächiger Ausbreitung und befördern die Wahrnehmung von Dynamiken, sofern sie von Figuren angesteuert oder betreten werden. Auch hier handelt es sich vielfach um Schwellensituationen, jedoch indizieren diese Bilder keine transzendenten Räume, sondern verankern im Gegenteil das heilsgeschichtliche Personal in – mehr oder weniger¹⁰¹² – wirklichkeitsnahen Handlungsräumen.¹⁰¹³

3.5.2.2 Bewegungsrichtungen und Dynamiken im Bildraum

Die Bilder auf fol. 10v, 21v, 31v, 64v und 74r zeichnen sich sämtlich dadurch aus, dass in ihnen gestaffelte Figuren angebracht sind, die eine gemeinsame Bewegungsrichtung aufweisen. Da der Gruppe ein figürliches Gegenüber fehlt, handelt es sich um ein Darstellungsprinzip, das innerhalb des Bildzyklus als Neuerung erscheint. Die Bilder dienen damit nicht der Veranschaulichung von Interaktionen zwischen zwei unterschiedlichen Figurengruppen, sondern sie setzen wieder einmal den Zusammenschluss mehrerer Figuren zu einer Gemeinschaft ins Bild. Geeint durch den Handlungsvollzug hebt sich dennoch eine Figur von der Gruppe ab. Mehrfach werden liturgische oder aber auch wundertätiges Wirken ins Bild gesetzt, die den Betrachtenden stellvertretend durch eine besonders abgesetzte Figur vor Augen geführt werden.¹⁰¹⁴ Die Figurengruppe ist somit in die gegenüberliegende und attribuierte

¹⁰⁰⁹ Die Bilder stehen stets im Umfeld der Handlung, die sie veranschaulichen; vgl. so bereits Radaj 2001, 13. Theologische Erörterungen wie auch Pro- und Epilog bleiben ohne Verbildlichungen: vgl. fol. 2v-5v, 11r-12r, 22r-24r, 34v-35v, 44r-46v, 47v-50r, 90v-91v.

¹⁰¹⁰ Es handelt sich um jene Bilder, in denen zentrale Figuren in Gebäude ein- oder austreten oder womöglich die Absicht haben, dies zu tun, wie fol. 39v, 55r, 66r und 76v.

¹⁰¹¹ In fol. 68r ist auf der linken Bildhälfte ein Höhleneingang angelegt. Er veranschaulicht den Aufenthaltsort von Maria, wie durch das Spruchband des Joseph deutlich wird, verunmöglicht zugleich aber den davor stehenden Figuren wie auch den Betrachtenden den Einblick.

¹⁰¹² Die Einschränkung bezieht sich auf die im Mittelalter typischen Vereinfachungen der Architektur, die in ihrer Höhe funktional den Figuren angepasst ist. Die Malenden variieren vor allem die Dächer sowie die Musterung der rechteckigen Wände. Die Architekturen in der Hs. D sind jedoch weniger schematisch angelegt als z. B. die architektonischen Elemente in der Großen Bilderhandschrift des *Willehalm* (vgl. dazu Manuwald 2008b, 169f.).

¹⁰¹³ Handlungsräume entstehen nicht allein über architektonische Elemente, sie können auch durch den Einsatz von Möbelstücken oder anderen Geräten evident werden. – Dass die Hs. D hierbei gerade am Anfang steht, zeigt ein Vergleich mit den Federzeichnungen im *Berliner Eneasroman*, in dem die Malenden deutlich mehr Aufmerksamkeit auf die Ausgestaltung von Alltagsgegenständen verwenden: vgl. die Schlafstätte oder auch die Sitzmöbel z. B. fol. 69r/v, 73r/v.

¹⁰¹⁴ Fol. 21v kniet Maria vor einem Altar und hat die Hände erhoben. Fol. 31v erhebt Abiathar seine Hände zum Himmel und bittet Gott um ein Zeichen, wie denn nun mit der heiratsunwilligen Maria zu verfahren sei. Fol. 74r

Hälfte des Bildraums ausgerichtet und exemplifiziert gemeinschaftliches Handeln innerhalb der räumlichen Vorgaben.



Abb. 80: fol. 31v (Ausschnitt)

Die Gemeinschaft auf fol. 31v (Abb. 80) ist zusammengesetzt aus Männern und Frauen, die nach rechts ausgerichtet und gestaffelt, knieend oder stehend dargestellt sind.¹⁰¹⁵ Etwas abgesetzt von der Gemeinschaft erscheint der Priester. Als Stellvertreter und Mittler zwischen Gott und den Gläubigen erhebt er seine Hände und berührt die Wolke in der rechten oberen Ecke, während sich hinter ihm weitere Figuren befinden und seine Geste wiederholen.

Der Text berichtet ausschließlich von den Wundern, die Gott den Menschen zeigen wollte und die durch die Handlungen des Bischofs angestoßen werden.¹⁰¹⁶ Die

Zeichnenden fügen dem Bischof eine Gruppe hinzu und veranschaulichen dadurch möglicherweise die Relevanz des Anliegens für die Gemeinschaft oder die Präsenz von Zeugen. Schließlich rückt die Anrede der Lesenden bzw. Hörenden das Wunderbare in die Aufmerksamkeit, und die vorgeschlagene Rezeptionshaltung führt das Staunen über den Einfall des Wunderbaren vor, dem im liturgischen Alltag gehuldigt wird.¹⁰¹⁷

Eine weitere liturgische Zeremonie zeigt sich auf fol. 21v. (Abb. 81): die Opferung der dreijährigen Maria. Diese kniet vor dem Altar und wird von weiteren Figuren begleitet. Laut Radaj greifen die Malenden auf lateinische Quellen statt auf den Text der Hs. D zurück.¹⁰¹⁸

stellt ein Wunderzeichen dar, wobei das Spruchband vom Ältesten der Männer ausgeht und so zum einen auf die Einzigartigkeit der Erscheinung verweist und zum anderen die Rezipierenden auf die Wahrnehmung des Flusses in der rechten unteren Bildecke lenkt.

¹⁰¹⁵ Der Text führt nur den Bischof und keine weiteren Personen explizit auf, so dass die Zusammensetzung und Zusammenkunft der Figurengruppe einer Vorstellung der Malenden entspricht, die direkt an die liturgische bzw. alltägliche Praxis anknüpfen könnte. – Unter den Figuren der Gemeinschaft befindet sich wenigstens eine Frau, die am linken Bildrand gezeichnet wurde und an ihrem Haargebände zu erkennen ist. Möglicherweise sind links neben der Frau weitere weibliche Figuren dargestellt, zumindest erscheinen sie ohne Bart und ausreichend androgyn für diese Einschätzung. Kopfbedeckungen und Gesichtsbehaarungen sind essentielle Indikatoren für geschlechtsspezifische Aussagen, insbesondere da einige Abbildungen junge Frauen ohne Haarschmuck zeigen (so im Tempel: fol. 24v und 25v), und junge Männer durchaus auch sehr filigrane Züge ohne Gesichtsbehaarung aufweisen (fol. 28r).

¹⁰¹⁶ Fol. 31v, Z. 1-5: *Nu vernemet alle besunder. div manchvaltigen wunder. div got der diete zeigt. Div ir gemvte næiget. unter sine maesterschaft. do der bisgof vor der lantschaft. Ze himele hub sine hende.* (Nun vernehmt alle miteinander die vielfältigen Wunder, die Gott dem Volk zeigt, dass sich unter seine Herrschaft fügt, als der Bischof seine Hände zum Himmel erhob. Übers. D.G.)

¹⁰¹⁷ Verwiesen sei an dieser Stelle auf Heiligenerzählungen, in denen Wunderbares beschrieben wird, oder auch erzählende oder belehrende Dichtungen im monastischen Umfeld, wie beispielsweise Caesarius von Heisterbach und seine Abhandlung zur klerikalen Erbauung. Dazu auch Anm. 1048.

¹⁰¹⁸ Radaj 2001, 35f.



Abb. 81: fol. 21v (Ausschnitt)

Jedoch schildern die Verse in D durchaus eine Entschlossenheit Marias, mit der sie zielstrebig und ohne sich umzusehen in den Tempel geht und dafür von den Umstehenden angesehen und bewundert wird.¹⁰¹⁹ Im Bild zeigt sich Marias zentrale, attribuierte und schematische Absetzung von den übrigen Figuren, was den Malenden wohl als Darstellung ihrer positiv auffallenden Erscheinung angemessen erscheint. Eine Treppe, wie sie aus jüngeren Darstellungen bekannt ist und die stets eine raumstrukturierende Rolle übernimmt, konnten die

Malenden offenbar noch nicht zurückgreifen.¹⁰²⁰ Dafür beleuchten sie im buchstäblichen Sinne das Ereignis:¹⁰²¹ Eine weibliche und eine männliche Figur halten brennende Kerzen und veranschaulichen den Rahmen der kultischen Handlung, die sich sowohl im Bildzentrum als auch außerhalb des Bildraumes ereignet, was in dieser Weise im Zyklus einzigartig ist.¹⁰²²

Kerzenlicht und Prozession gehören bereits vor dem Hochmittelalter zu kultischen oder liturgischen Festtagen und übernehmen konsolidierende Funktionen innerhalb der religiösen Gemeinschaft. Dies erlebten sicher auch die Malenden. Insbesondere im Zusammenhang mit den Formen der Marienverehrung, deren Bedeutung um 1200 zunahm,¹⁰²³ erweist sich innerhalb des Bildzyklus die Verortung der Figur, die von der Rahmung durchtrennt wird, jedoch als einzigartiger und ungewöhnlicher Anblick.¹⁰²⁴ Anstatt die Ausmalung der Rahmung vor dem Arm abzusetzen, wird sie von den Ausmalenden durchgezogen, wodurch die Figur zugleich außerhalb und innerhalb des Bildraums agiert. Allenfalls könnte der ausmalenden

¹⁰¹⁹ Vv. 1071-1101.

¹⁰²⁰ Geimer 2006, 207, erörtert in der Darstellung des Tempelgangs durch Tizian eine ansteigende Treppe als Element „der räumlichen und zeitlichen Strukturierung des Bildes. Die Stufen durchziehen das Bild als eine aufsteigende Linie. In ihrer Mitte erscheint Maria, die einen Teil des Weges bereits zurückgelegt hat und nun noch die letzten Stufen erklimmen muss. [...] Der Zwischenraum wird buchstäblich überbrückt, und jede einzelne Treppenstufe wirkt mit an der Strukturierung der Bilderzählung.“

¹⁰²¹ Ob die Anbringung der Kerzen auch als visuelle Anspielung auf Maria als „Erleuchterin“ zu sehen ist, wie sie Caesarius von Heisterbach beschreibt, kann nur vermutet werden (vgl. *Dialogus Miraculorum*, 2009, 1346-1503).

¹⁰²² Der Zyklus weist zahlreiche Bilder auf, in denen die Malenden Figuren oder Bildobjekte über die Rahmung hinaus anlegten. Vgl. dazu Anm. 1051. – Die Übermalung des Armes und die damit ungewöhnliche Verortung der Figur im Bildraum ist aber ein Sonderfall innerhalb der Darstellungsmodi in der Hs. D.

¹⁰²³ Nicht nur sind für das Fest Mariä Reinigung oder Mariä Lichtmeß Kerzen wesentlich im liturgischen Ablauf vorgesehen, an diesem Festtag wurden auch die Kerzen für das Kirchenjahr geweiht (vgl. Art. ›Mariä Lichtmeß‹, HWdA Bd. 5, 1681ff.). – Zur besondere Rolle Marias für die monastischen Gemeinschaften äußerte bereits Caesarius, dass die Erscheinung Marias in zahlreichen Exempeln die Entscheidung junger Männer beim Eintritt in den Zisterzienserorden unterstützt. Auch widmet er der heiligen Jungfrau eine umfassende Abhandlung, die ihrem wundertätigen und gerechten Wirken auf Erden gewidmet ist. (vgl. Caesarius 2009, 1346-1503).

¹⁰²⁴ Die Malenden akzeptieren üblicherweise die Rahmung als Grenze der Figuren, so dass die Figuren entweder durch die Rahmung abgeschnitten werden oder vor ihr platziert werden, insbesondere bei rahmenübertagenden Attributen: vgl. dazu vor allem die Schwerter auf fol. 60r, 75v, 87r, 80v.

Person fehlerhafte Ausführung unterstellt werden. Da aber in den übrigen Zeichnungen deutlich wird, wie kontinuierlich die Malenden Darstellungsprinzipien verfolgen und Regelmäßigkeiten bei der Anlage von Figuren auf den zwei Bildhälften im Zusammenspiel mit außerordentlichen Attributen anwenden und im Bildraum arrangieren,¹⁰²⁵ irritiert der Darstellungsmodus auf fol. 21v möglicherweise nicht nur die heutige Wahrnehmung. So sieht Radaj in der Darstellungsweise die Andeutung einer Tür.¹⁰²⁶ Angesichts der unmissverständlichen und vielfältigen, aber auch schematischen Gestaltungsmodi von Türen im Zyklus erscheint diese Interpretation jedoch nicht schlüssig.¹⁰²⁷

Dass eine räumliche Differenz betont wird, die zugleich die üblichen Grenzen des Bildraums und die Raumordnung negiert, ist offensichtlich. Sofern die Überlegungen um die Spezifik der Raumanlage kreisen, fällt die Aufteilung in drei unterschiedliche Bezugsräume aus, die die Produzierenden möglicherweise bei der Anlage im Sinn hatten. Beginnend auf der rechten Bildhälfte ist zunächst der Bereich zu nennen, der den Altar und die zentrale Marienfigur umfasst. Innerhalb des sakralen Bezugsraums stellt sich zwischen beiden sowohl formal als auch in Nähe und Höhe eine wahrnehmbare Verbindung her. Maria wird auf der linken Bildhälfte flankiert von drei Begleitfiguren, die trotz ihrer Höhenabstufung eine Gruppe bilden. Die weibliche Figur hält eine Kerze über dem Haupt Marias und erhöht sie formal im Vollzug der Anbetung. Einen weiteren Bereich außerhalb der Bildraumbegrenzung markiert der Arm der männlichen Figur, der eine Kerze über den sakralen Raum hinausträgt und damit den Beginn einer Prozession andeutet. Entgegen Radajs Befund, dass die Zeichnung ohne Vorbilder erstellt wurde,¹⁰²⁸ kann ein Relief der Opferung Marias angeführt werden, das im 10. Jh. entstand und in dem neben einer Dreiteilung der Bildebenen auch Kerzen eine prominente Rolle spielen.¹⁰²⁹ Auf dem Relief ist eine Kerzenprozession dargestellt, an der zahlreiche Figuren beteiligt sind. Auch dort ist Maria im Vordergrund schematisch abgesetzt. Am linken Bildrand erscheinen Anna und Joachim, die im Vergleich zu den Figuren im Zentrum größer ausgeführt

¹⁰²⁵ Es können mehrere Anlagekonzepte unterschieden werden: **1.** Handlungsrelevante Figuren sind über die linke Außenrahmung angelegt, während rechts befindliche Assistenzfiguren von der Rahmung verdeckt werden, so fol. 34r, 40r, 88v. **2.** Rechts angelegte Figuren überragen die Außenrahmung: fol. 6v, 29v, 51v, 61v, 68r, 79v, 81r. **3.** Links und rechts angelegte Figuren werden von der Außenrahmung verdeckt: fol. 19v. **4.** Links und rechts angebrachte Figuren überragen die Außenrahmung, so fol. 2r, 5r, 7v, 20v, 50v, 57r, 58r, 60r, 70r, 73v, 75v, 78r, 79v, 80v, 81r, 83r, 83v, 85. – Die Produzierenden präferieren Darstellungen, in denen Figuren über die Rahmung angelegt sind.

¹⁰²⁶ Radaj 2001, 35: „Der Maler läßt den zu dieser Hand gehörenden Arm hinter dem linken Bildrahmen aus dem Bildraum heraustreten, so daß Hand und Fackel am Seitensteg außerhalb des Schriftspiegels gezeichnet sind. Dadurch macht er die Leiste zum Rahmen einer offenstehenden Tür.“

¹⁰²⁷ Vgl. u. a. fol. 6v, 29v, 39v, 42v, 47r, 55r.

¹⁰²⁸ Radaj 2001, 35: „Obwohl die Szene in den vorwiegend chronologischen Darstellungen zur Jugendgeschichte Mariens nie fehlt, lassen sich keine früheren Darstellungen eruieren.“

¹⁰²⁹ Einführung Marias in den Tempel; Konstantinopel, 10. Jh.; Museum für Byzantinische Kunst (Inv. 2551), Bodemuseum Berlin.

sind. Der rechte Bildrand ist geprägt von einer noch höheren Tempelarchitektur, in der ein Geistlicher steht und Maria seine Hände reicht. Die Aufteilung der Figuren im Relief folgt einer Dreiteilung des Bildraums und ordnet die Figuren in den jeweiligen Bereichen zu Gruppen zusammen, wobei stets Kippmomente durch die unterschiedlichen Figurenhöhen und Bildebenen entstehen. Möglicherweise ist die Anlage in fol. 21v von dieser Bildtradition beeinflusst, wenn auch die Aufteilung des Bildraums für diesen Darstellungstyp verbindlicher war als die Anbringung eines Priesters.¹⁰³⁰

Die Intention, die sich hinter der Ausweitung des Bildraums verbirgt, lässt sich möglicherweise im Zusammenhang mit der Relevanz von Prozessionen oder Festtagen begreifen, die den historischen Betrachtenden aus der liturgischen Praxis bekannt waren.¹⁰³¹ Die Malenden nutzen die liturgische Vorstellungswelt und setzen sie mit Hilfe einer bildlichen Unterbrechung um, die den Außen- und Sakralraum betont. Für diese Deutung ist zum einen der im Text geschilderte Aufzug von Maria und ihr ungewöhnliches Verhalten von Bedeutung, bei dem der Übergang aus der familiären in die klösterliche Bindung erzählt wird,¹⁰³² zum anderen die zunehmende und fortdauernde Verwendung von Kerzen in der liturgischen Praxis seit dem 10. Jahrhundert, insbesondere an Marienfesttagen.¹⁰³³ Vor allem unter Berücksichtigung der Bildtradition erhält die raumüberschreitende Neuerung der Figurenanlage besonderes Gewicht: Prozession, Opferung und religiöse Hingabe sind als zeitliche und räumliche Gegebenheiten im dargestellten Bildraum verdichtet und inszenieren zugleich einen neuartigen synästhetischen Effekt durch die Überschreitung der Bildraumgrenze. Der Bildgrund auf der linken Seite außerhalb des Schriftspiegels wird zum Träger einer besonderen räumlichen Markierung, die die Abgeschlossenheit des Bildraums negiert. Die Kerze außerhalb des Bildraums kann demnach wohl kaum anders als ein Rezeptionsangebot verstanden werden, das die Betrachtenden auffordert, ihren eigenen Standpunkt im Raum zu bestimmen und sie

¹⁰³⁰ Die Unterteilung der Bildbereiche führt womöglich am Ende des Hochmittelalters zur Ausbildung eines ikonographischen Typus, in dem der Tempelgang Mariens mit einer Treppe versehen wird (vgl. auch Anm. 1046): so bei Tizian (Der Tempelgang Mariens, 1534-1538, Gallerie dell' Accademia, Venedig), der die Treppe nicht nur als elementares Ausstattungsmerkmal wählt, sondern ihr auch eine zeremonielle Funktion attestiert und die Betrachtenden in den performativen Schauraum einbezieht. Die Treppe gehört in Tizians Werken zum elementaren Bildrepertoire bei Prozessionsdarstellungen und veranschaulicht die Schwellensituation: vgl. dazu Neuner/Picherl 2005, 258.

¹⁰³¹ Lenger 1980, 152f., beschreibt die Prägung Wernhers durch die Liturgie: „Während nämlich das Alte Testament kein Kerzenopfer kennt, ist eine Kerzenweihe mit anschließender Prozession Teil der liturgischen Feier des Festes ‚In Purification BMV‘. Für Wernher gehört die Lichterprozession mit den geweihten Kerzen am Fest Mariä Reinigung zum festen liturgischen Bestand. Wenn er Maria hier eine Kerze anzünden lässt, übernimmt er damit einen Brauch der Kirche, der zu diesem bestimmten Tage gehört, in die Handlung der Dichtung.“

¹⁰³² Im Text geht Maria an vielen *livten* (fol. 21r, Z. 21) vorbei, ohne diese auch nur zu beachten; im Tempel wird sie den dort lebenden Frauen anvertraut: *den mageden in dem sale. die got zaller zit dienten da. nu wart och enpfolhen sa. den selben froven das kint. [...] alsus beleip sie under in* (fol. 21v, Z. 22–fol. 2r, Z. 2: Den Frauen, die Gott jederzeit dienten, wurde sie [Maria] nun anvertraut und blieb bei ihnen. Übers. D.G.).

¹⁰³³ Vgl. Art. »Mariä Lichtmeß«, HWdA Bd. 5, 1682f.

möglicherweise mit Gedanken an die Befolgung von Ritualen oder mit Erinnerungen an Prozessionen konfrontiert. Der produktionsästhetisch einzigartige räumliche Bruch führt auf der Seite der Betrachtenden zunächst zu erhöhter Aufmerksamkeit angesichts der besonderen Gegebenheiten, was eine Intensivierung der Wahrnehmungserfahrung bewirken kann.¹⁰³⁴

Die Malenden lassen Maria vor einem Altar und nicht vor einem Priester niederknien und stellen dadurch eine einseitig ausgerichtete Figurengruppe her. Zwar kann der Altar auch stellvertretend für eine geistliche Person stehen, doch liegt das Augenmerk der Malenden in fol. 21v nicht auf der Vollzähligkeit des religiösen Personals, sondern vielmehr auf den zeitlichen Abläufen und den changierenden Räumen. Die Bewegungsrichtung der dargestellten Figuren findet ihren Abschluss in der zentralen Position Marias, die möglicherweise durch die vorgeführte Vorbildlichkeit zugleich die Vorgänge der Prozession, Opferung und religiösen Hingabe in Erinnerung ruft bzw. vorführt.



Abb. 82: fol. 10v (Ausschnitt)

Der Darstellungsmodus in den Bildern mit einseitiger Figurenausrichtung führt gruppenspezifische Rede- und Handlungssituationen vor. Dabei bleibt eine Figur dennoch exklusiv von der einseitig ausgerichteten Gruppe abgesetzt. Erreicht wird dies entweder durch ihre Anbringung im Vordergrund, eine besondere Haltung oder aber ein Spruchband. Auffällig ist, dass die Malenden sich offenbar bemühen den Handlungsort der Figuren zu kennzeichnen, auf den sich die Aufmerksamkeit des Bildpersonals richtet.

Lediglich fol. 10v (Abb. 82) – und damit dem ersten Bild im Zyklus, das nach diesem Modus eingerichtet wurde – fehlt ein räumlicher Kontrast zur Figuration. Gleichwohl kann das Reittier, das die rechte Bildrahmung überragt, als ein räumliches Wahrnehmungsangebot verstanden werden, das Mobilität und räumliche Veränderung suggeriert. Die Darstellung einer gemeinsamen Richtung und Rahmenübertritt veranschaulicht, dass die Bewegung der Figuren das entscheidende Darstellungsprinzip ist. Die Malenden setzen durch den Aus(t)ritt aus dem Bildraum, in der gemeinsamen Bewegung der Figuren auch auf ein unsichtbares Ziel hin, aktive Handlungen um. Eine Besonderheit des Spruchbandverlaufs ergibt sich durch die einseitige Figurenausrichtung.¹⁰³⁵

¹⁰³⁴ Lehnert 2011, 17: „Intensität kommt in der Begegnung mit Menschen, Dingen oder Räumen zustande, die Aufmerksamkeit erzeugen und die wahrnehmende Person ‚ergreifen‘. Die Intensität von Eindrücken und Gefühlen ist wesentlich für die Qualität von Wahrnehmungen, sie macht Ereignisse und Dinge bedeutsam, hebt sie anderen gegenüber hervor und macht sie überhaupt erst erinnerbar.“

¹⁰³⁵ In allen übrigen Federzeichnungen (außer fol. 31v, 64v, 74r) legen sich die Zeichnenden auf zwei Möglichkeiten für den Verlauf der Spruchbänder fest: Entweder die Bänder verlaufen auf die Angesprochenen hin oder sie rahmen



Abb. 83: fol. 64v (Ausschnitt)

Fol. 64v (Abb. 83) zeigt einen Jüngling zwischen Joseph und Maria, der die Erscheinungen Marias (die Traurigen und die Freudigen) erklärt. Bei der Anlage der Figuren auf der unteren Rahmung ist der Jüngling in den Vordergrund gerückt und durch sein Spruchband als Sprechender ausgezeichnet. Das Spruchband, dessen Text sich eigentlich an Joseph richtet, verläuft jedoch nicht auf den Angesprochenen hin, sondern in die rechte Bildhälfte und über den Rahmen nach oben aus.

Es rahmt den Schriftblock in weitem Bogen und präsentiert das Gesprochene damit formal und semantisch als eine raumübergreifende Aufforderung bzw. Ermahnung: *swaz dir gesage maria. daz soltv wol gelovben sa.* (Alles, was dir Maria sagt, sollst du uneingeschränkt glauben.¹⁰³⁶) Bildrauminhärent nimmt der Verlauf die Bewegungsrichtung der Gruppe vorweg, doch der Text des Bandes dient der Motivation und Ermahnung der Betrachtenden in der Reflexion.¹⁰³⁷ Damit erfüllt die Anbringung des Spruchbandes eine ähnliche Funktion wie die Kerze auf fol. 21v und sie verlagert das Geschehen auch in den Raum der Betrachtenden, jedoch mit dem Unterschied, dass der Wahrnehmungsvorgang nicht durch die Rahmung unterbrochen wird.¹⁰³⁸

Fol. 64v schließt die Bildfolge der Wundererscheinungen (fol. 63v und fol. 64r) auf der Reise nach Bethlehem ab und betont, wie die übrigen Illustrationen innerhalb der gesamten Episode (fol. 63r-66r), Marias zentrale Rolle.¹⁰³⁹ Die Ausführung der Marienfigur folgt der innerhalb

die Sprechenden. – In den Bildern mit einseitig ausgerichteten Figuren unterbleibt dieser Anspruch, und die Darstellung folgt einem anderen Prinzip. Dazu weiter im Text.

¹⁰³⁶ Übers. Henkel 2014, 55.

¹⁰³⁷ Wittekind 1996, 346-352, erläutert die medienhistorische Entwicklung der Spruchbänder für das Hochmittelalter und deren wechselvolle Funktionen. Die Spruchbänder erscheinen zum einen als Elemente der Veranschaulichung von bildlogischen Handlungsfolgen, zum anderen als Anregungen einer ‚sprachlichen Reflexion‘. Wittekinds Fazit zur Rolle der Spruchbänder im *Bamberger Psalter* verdeutlicht die rezeptionsästhetische Funktion der textlichen Bildelemente: „Die Spruchbänder tragen zur Vergegenwärtigung und Aktualisierung der Bildfolge bei. In ihnen wird darüber hinaus die Betroffenheit durch das Geschehen ausgedrückt, die das Ergebnis sprachlicher Reflexion auf die in Gesten und Taten geschilderte Handlung ist. Sie stehen nicht im Dienst der Handlung, sondern bewegen den lesenden Betrachter zum Innehalten, zum Nachdenken über die Vergeblichkeit des menschlichen Wollens“ (ebd., 357).

¹⁰³⁸ In gleicher Weise erfolgt auch die Spruchbandanlage in fol. 74r. Der Spruchbandtext verläuft über die Rahmung aus dem Bildraum hinaus und weist auf das Wunder der Ölquelle aus dem Stein hin, der in der rechten unteren Ecke angebracht ist. Der Spruchbandtext lautet: *Diz wnder geschach nie me. bi unsfern zit/en noch vor des é.* (Solch ein Wunder geschah noch nie, weder zu unseren Zeite [sic!] noch je zuvor. Übers. Henkel 2014, 58.) Die Betrachtenden können hier auch zu einer Reflektion ihrer eigenen Zeit angeregt werden, die durchaus auch wundersamen Begebenheiten bietet. Vgl. dazu Anm. 1034.

¹⁰³⁹ Radaj 2001, 60, interpretiert die Schilderung des Wernher-Textes im Vergleich mit Apokryphen und Lukas-Evangelium als Beschreibung von Maria als einer „selbstständig handelnden und entscheidenden Person [...]. Diesem Gedankengang folgt die Illustration [fol. 66r], indem sie Maria nicht nur räumlich, sondern auch durch Körperhaltung, Gestik und Mimik in den Mittelpunkt des Bildes stellt.“ Die Deutung der Figurenanlage trifft

der szenischen Bildfolge typischen Bewegungsrichtung: Ihr Körper ist im Dreiviertelprofil dargestellt und nach rechts gerichtet, während ihr Kopf nach links den Begleitern zugewandt ist. Maria weist mit ihrer erhobenen rechten Hand in die rechte Bildhälfte, in der ein nicht kolorierter Baum die Verortung der Gruppe im ‚Naturraum‘ ermöglicht und den Weg durch die Landschaft markiert. Besonders in den oben beschriebenen Bildern zeigt sich ein Darstellungsmodus, bei dem die Malenden die Spruchbänder auf ungewöhnliche Weise verwenden: Die Bänder richten sich nicht an das Bildpersonal und kommentieren eher als Handlungen auszulösen.¹⁰⁴⁰ Möglicherweise regen die Spruchbänder Betroffenheit und Nachdenken bei den Rezipierenden an.¹⁰⁴¹ Dabei eilen sie der Bewegungsrichtung des Bildpersonals voraus und richten sich eher an die Rezipierenden, um die Bedeutung des Geschehens zu verdeutlichen. In keinem der übrigen Bilder des Zyklus ist dieses Prinzip derart plausibel umgesetzt.¹⁰⁴² Der Spruchbandtext und die dazugehörige Figur richten sich an die Rezipierenden und fordern sie zur Partizipation auf, indem sie die Leerstelle des fehlenden Gegenübers besetzen. Sie werden angeregt, den Spruchbandtext auch im Kontext ihrer eigenen Wirklichkeit zu reflektieren, exemplarisch den Glauben an Maria zu festigen und die Erscheinung von Wunderzeichen zu bedenken. Der Darstellungsmodus – einseitige Ausrichtung der Figuren und deren kompakte Zusammenfassung zu einer Gruppe – intendiert möglicherweise eine Neuverortung der Betrachtenden, das Geschehen während der Rezeption zu aktualisieren und sich in der eigenen Gegenwart damit auseinanderzusetzen.¹⁰⁴³ Als geeignetes Mittel der Auseinandersetzung erweisen sich die Spruchbänder, die zum einen die Ereignisse kommentieren und zum anderen den Umschlag der Reflexion vom Bildraum in den Raum der Betrachtenden verlagern. Die Spruchbänder im Bildzyklus der Hs. D verkoppeln beide Funktionen, indem sie die Rezipierenden sowohl zu Zeugen der Rede und des Ereignisses im Bild machen als auch dazu anregen, die Spruchbandtexte (selbst-)reflexiv zu lesen.¹⁰⁴⁴

3.5.2.3 Machtausübung und Gemeinschaft

Bei drei Zeichnungen nutzen die Malenden einen Darstellungsmodus, der angesichts der

ebenso auf fol. 64v zu.

¹⁰⁴⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von Wittekind zum reflexiven und handlungsveranschaulichenden Modus der Spruchbandanbringungen. Wittekind 1996, 343ff.

¹⁰⁴¹ Vgl. Wittekind 1996, 357.

¹⁰⁴² Stets ist in den Bildern ein figürliches Gegenüber als Empfänger der Rede auch formal durch den Verlauf des Bandes markiert.

¹⁰⁴³ Ich folge den Überlegungen von Wittekind zu den aktualisierenden Tendenzen in Bibeltexten und deren Einfluss auf die Funktionen der Spruchbänder, vgl. ebd. 1996, 352.

¹⁰⁴⁴ Dass bereits am Ende des frühen Mittelalters Betrachtende zu „Augen- und Ohrenzeugen“ der Rede in biblischen Bildzyklen werden, hat Wittekind 1996, 347-349 sowie 352f., ausgeführt. Ebenso verdeutlicht Wittekind die Ausbildung einer reflexiven Funktion.

Aufteilung der Figuren im Bildraum entfernt an die beiden monumentalen Eingangsbilder des Zyklus erinnert. Es handelt sich um fol. 7v, fol. 38v sowie fol. 77r. Mit der Darstellung auf fol. 7v (Abb. 1) liegt zudem der erste neuartige Darstellungsmodus des Zyklus vor, der jedoch kein ästhetisches Dilemma ausstellt.¹⁰⁴⁵

Das Bild fol. 7v wurde bereits eingangs besprochen, doch sei hier daran erinnert, dass es geeignet ist, den Betrachtenden Joachim als zentrale Figur der Heilsgeschichte vorzuführen, die durchaus auch weltlichen Tätigkeiten nachgeht. Er hat Bedienstete und Besitz, wird beraten und verteilt Gaben. Die Anlage der Figuren im Bild trägt zur Hervorhebung des Gebenden bei



Abb. 43: fol. 2r

und thematisiert den Vorgang des Teilens, wie ihn ein zynischer Geist auch in fol. 2r sehen könnte, in dem die falsche Mutter Salomo auffordert: *Man sol ez [das Kind] teilen als er [Salomo] giht. Daz mirs noh dir werde niht.* (Es soll geteilt werden, so er befiehlt, damit es weder meins noch yours wird.) Zentral und erhöht ist auch hier eine Figur im Bild platziert, die links und rechts von Figuren flankiert wird, von denen die rechte Figur das zu Teilende vorzeigt, während links die Betroffenen oder Bittenden erscheinen. Die Darstellung des salomonischen Urteils steht für die Macht und Weisheit des Königs und veranschaulicht die zentrale Bedeutung des weltlichen Richters vor der Verkündung

seines Urteils. Die Befähigung, weise Entscheidungen zu treffen und Mildtätigkeit auszuüben, sind Eigenschaften, die sowohl der zentral angebrachten Figur auf fol. 2r als auch auf fol. 7v zugeschrieben werden können. Der Darstellungsmodus inszeniert kluges weltliches Handeln und erweist sich dadurch als ein besonderer Typus neben der häufig gewählten gegenüberstellenden Figurenanlage.¹⁰⁴⁶

Im Gegensatz zu den Darstellungen, in denen die linke Bildhälfte den Herrschenden vorbehalten ist, während in der anderen Hälfte die dazugehörige Öffentlichkeit ins Bild gebracht wird,¹⁰⁴⁷ verstärken die Bilder, die eine Figur ins Zentrum rücken, in erster Linie die Wahrnehmung ihrer Präsenz bei der Aufnahme und Ausübung gerechten Handelns. So zeigt sich auch auf fol. 77r (Abb. 84) eine Figur im Zentrum des Bildes, die auf Befehl des Kaisers

¹⁰⁴⁵ Vgl. dazu Kap. 1.1.

¹⁰⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich Kap. 3.4.1.3.

¹⁰⁴⁷ Die Argumentation schließt an die Überlegungen von Thum 1990, 47, an, der von einer „okkasionellen Öffentlichkeit“ spricht, die im Mittelalter für spezifische Zeremonien unerlässlich war und im Zusammenhang mit der Präsenz des Herrschers und dessen Legitimation standen.

die Hinrichtung von „entlaufenen und nicht bußfertigen Sklaven“¹⁰⁴⁸ vornimmt. Auch hier wird weltliches Recht inszeniert.



Abb. 84: fol. 77r (Ausschnitt)

Ziegeler hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Henker in der Darstellung auf fol. 77r „ein gerechtes Urteil des Kaisers an denen [vollzieht], die gegen sein Gebot verstoßen.“¹⁰⁴⁹ Er wertet die Spuren der Rezipierenden im Gegensatz zu Radaj nicht als irrtümlich, sondern als Reaktion auf die typologische Deutung des Textes. Demnach wäre der Abrieb zu interpretieren als „Ausdruck der Furcht vor dem gerechten Richter im Jüngsten Gericht.“¹⁰⁵⁰ Das

heißt, obwohl dieser Richter singularär dargestellt ist und damit dem Typus des gerechten Handelns entspricht, löst er doch die gleichen Reaktionen der Rezipierenden aus wie die zwei Schergen des Herodes in der Darstellung des Bethlehemischen Kindermordes auf fol. 87r. Das Darstellungsprinzip, das durch eine differenzierte Figurenanlage nach gerechter und ungerechtfertigter Gewalt unterscheidet, verfehlt indirekt das Ziel zu einer gemäßigten Rezeptionshaltung und trägt Spuren, die von einer grundsätzlichen Ablehnung von und Furcht vor exzessiven Gewalthandlungen zeugen. Vermutlich erzeugen sowohl die geordnete Anlage der getöteten Figuren in fol. 77r als auch die herumwirbelnden Körperteile auf fol. 87r gleichermaßen eine Abwehrreaktion der Rezipierenden, wodurch die Funktion und Wirksamkeit des zentralisierten Darstellungsmodus zwar in Frage gestellt ist, nicht jedoch die Bemühungen der Produzierenden, rechtschaffendes Handeln visuell zu differenzieren.

Die Aufteilung des Bildraumes in drei Teile nutzen die Produzierenden auch in der Darstellung auf fol. 38v (Abb. 85). Dort sind nebeneinander drei sich innig umarmende Frauenpaare eingezeichnet, die Radaj zu der Deutung führen, dass die Darstellung den Abschied Marias und zwei ihrer Begleiterinnen von ihren Gefährtinnen im Kloster zeigt.¹⁰⁵¹ Die für ein Abschiedsszenario typische räumliche Ausgestaltung fehlt jedoch,¹⁰⁵² so dass in der

¹⁰⁴⁸ Radaj 2001, 69.

¹⁰⁴⁹ Ziegeler 2017, 113, vergleicht die Abriebspuren, die am Kopf des Henkers deutlich werden und ebenso an den Schergen, die den bethlehemitischen Kindermord ausüben, und stellt fest, dass der ‚Abwehrzauber‘ nicht nur die Gefahr durch Kindsmörder abwenden soll (fol. 87r), sondern auch die Angst vor dem Jüngsten Gericht ausdrückt.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Ziegeler 2017, 114.

¹⁰⁵¹ Vgl. Radaj 2001, 44.

¹⁰⁵² Typische Abschiedsszenen im Bildzyklus beinhalten stets eine einseitig angelegte Architektur oder andere räumliche Differenzierungen zwischen zwei Figurengruppen. (Dies gilt auch für Ankunftsszenen.) Innige Umarmungen sind hingegen kein konstitutives Kennzeichen von Abschiedsszenen, allenfalls richten die Abreisenden segnende Wünsche für die Zeit ihrer Abwesenheit aus: vgl. fol. 39v, 50v, 63r.



Abb. 85: fol. 38v (Ausschnitt)

Figurenanlage auch die gemeinschaftlich beschlossene und damit rechtmäßige Wahl von Gefährtinnen gesehen werden kann, die Maria zur Begleitung beim Verlassen des Klosters wählt.¹⁰⁵³ Möglicherweise kombinieren die Malenden die erzählten Inhalte und veranschaulichen durch die Anbringung von sechs Frauen sowohl den gemeinschaftlichen Beschluss, dass Maria fünf weibliche Gesellschafterinnen erhalten soll, als auch die enge Bindung, die zwischen den Frauen herrscht. Innige Umarmungen, die sich im Zentrum des Bildes vollziehen, sind den weiblichen Figuren vorbehalten und finden sich erneut auf fol. 47r in der Darstellung der Heimsuchung.¹⁰⁵⁴ Körperliche, wenn auch verhaltene Berührungen finden sich überwiegend in männlichen Figurengruppen,¹⁰⁵⁵ einer Kommentierung bedarf hingegen der enge Körperkontakt zwischen männlichen Figuren.¹⁰⁵⁶ Die Umarmungen der sechs Frauen veranschaulichen somit auch die besondere Intensität der Bindungen in der homosozialen Gemeinschaft.¹⁰⁵⁷ Selbstverständlich ermöglicht es die Darstellung der umarmenden Frauen den Produzierenden auch, motivische Wiederholungen zu vermeiden, denn bereits das folgende Bild zeigt den Abschied zwischen Maria und Joseph vor seiner Reise nach Carphanum. Die Darstellung der Umarmung der Frauen sorgt damit auch für eine Abwechslung innerhalb des Bildzyklus: Statt des Abschieds von Maria aus dem Tempel präferieren sie eine Darstellung von inniger Verbundenheit.

¹⁰⁵³ Im Text holt Joseph den Rat der Gemeinschaft ein, wie er denn Schutz und Zufriedenheit Marias während den langen Phasen seiner Abwesenheit garantieren soll. Daraufhin erhält Maria die Möglichkeit, fünf Frauen als Begleiterinnen auszuwählen: vgl. fol. 37v-38v, Vv. 2116-2140. – Sicherlich ist im Bild die Gemeinschaft der ausgewählten Frauen nebst Maria dargestellt und nicht „Marias Abschied von ihren Gefährtinnen“, wie Wegener 1928, 2, das Bild betitelt.

¹⁰⁵⁴ Die Darstellung der Heimsuchung veranschaulicht durch die architektonische Anlage auf der rechten Seite sowohl die Ankunft als auch eine Begrüßungsszene durch die Umarmung von Maria und Elisabeth. Dem Bildtyp der Heimsuchung konnten die Produzierenden auch ein Vorbild entnehmen, um den Abschied Marias aus dem Kloster zu entwickeln.

¹⁰⁵⁵ In männlichen Gruppen finden sich häufige und unterschiedliche Berührungen zwischen den Figuren. Hände und Arme werden auf Schultern oder Armen ab- oder angelegt: vgl. fol. 29v, 34r, 57r, 60v, 63v, 64r, 64v, 71r, 74r und 79v. In Gruppen aus weiblichen Figuren finden sich diese Berührungen sehr selten: vgl. fol. 51v und 88r.

¹⁰⁵⁶ Vgl. die Beischrift auf fol. 6v, die über dem Bild angebracht ist und die enge Bindung als Ringkampf erläutert.

¹⁰⁵⁷ Im Gegensatz dazu die Begegnung von Anna und Joachim (fol. 19v). Die im Text geschilderte Freude, die sich durch den Austausch von Küssen und Umarmungen ausdrückt, wird nicht zum Thema der bildlichen Darstellung, vgl. Vv. 968-977.

3.5.3 Sonderfälle

3.5.3.1 ‚Turbulenzfiguren‘.¹⁰⁵⁸ Tumult im Bild

Die abschließend zu besprechenden Sonderfälle fol. 63v, 75r, 87r und 88r zeichnen sich durch eine besonders bewegte Figuration und eine überreiche Ausstattung mit Figuren aus. Allen gemeinsam ist, dass sie kein Spruchband aufweisen, sondern die Aufmerksamkeit der Rezipierenden in erster Linie von der dynamischen Präsenz der Figuren oder des Bildobjektes angezogen wird. In den Zeichnungen fol. 63v (Abb. 87) sowie fol. 75r (Abb. 86) verzichten die Produzierenden zusätzlich auf die typische Gestaltung der Hintergrundfelder: Statt der üblicherweise blau-grünen Felderung des Bildgrundes weisen die Bilder nur ein grünes Hintergrundfeld auf. Die Figuration erstreckt sich über den gesamten Bildraum. Der formale Zusammenschluss der Figuren in fol. 63v erschwert die Aufmerksamkeit für eine Person. Sie erscheinen wortwörtlich auf eine unangenehme Weise miteinander verstrickt. Die Wahrnehmung schwankt um die Gesamtfigur, der Blick kreist um die unruhige Figuration im Bildraum. Indiziert wird dies durch die figürlichen Dynamiken, die in alle Richtungen entwickelt sind. Die Produzierenden kombinieren horizontale, vertikale und vor allem diagonale Bildlinien und schöpften den zur Verfügung stehenden Bildraum für das Zusammenspiel der dynamischen Figurationen dadurch vollständig aus.

Fol. 75r (Abb. 86) zeigt in der oberen Blatthälfte den Einsturz der Marsstatue. Über der Zeichnung befinden sich zwei Textzeilen, die zur längeren Schilderung des Einsturzes gehören und auch unterhalb des Bildes fortgesetzt werden. Der Zeilenumbruch erfolgt hierbei mitten im Wort, so dass das Bild zwischen das Wort *mi-chel* geschoben ist: *ir meister uallen sahen. michel wart daz chrachen* (Vv. 4288-4290). Auf die Darstellung der Augenzeugen oder Erbauer der Statue, die der Text benennt, verzichten die Malenden, ebenso auf eine zusätzliche städtebauliche Verortung. Rom als Ort des Geschehens ist für die Illustrierenden ohne Bedeutung, doch wird im Text davon erzählt, wie die Bewohner Roms durch das Krachen aus dem Schlaf gerissen werden.¹⁰⁵⁹ Die Betrachtenden des Bildes werden zu Augenzeugen des Ereignisses. Das Bild zeigt die Massivität der Teile und führt die gewaltige Unordnung des Zusammensturzes vor Augen. Die Darstellung ist ganz der Turbulenz des Einsturzes gewidmet, der sich als weit ausgestaltetes Durcheinander aus Einzelteilen der Säule und des Körpers der Statue mit Speer, Schild, Waffenrock, Kettenhemd und Helm zeigt. Alle Elemente ragen weit über den Rahmen hinaus und erwecken den Anschein einer den Bildraum in beide Seiten

¹⁰⁵⁸ Vgl. Anm. 961.

¹⁰⁵⁹ Vv. 4275-4282.

erweiternden Bewegung. Durch das Fehlen des blauen Hintergrundfeldes fällt die Erscheinung zusätzlich aus dem Rahmen der sonst üblichen Bildanlage¹⁰⁶⁰ und fesselt durch diese besondere Raumordnung die Aufmerksamkeit der Betrachtenden.¹⁰⁶¹ Auch die Schwungfalten des Waffenrocks zeigen eine Bewegung an, die gleichsam momenthaft das ruhelose Szenario des Einsturzes vor Augen führt. Die Entscheidung, keinen Trümmerberg, sondern einen Moment, anhand von herabwirbelnden Einzelteilen darzustellen, rückt das gewaltige Ausmaß der Zerstörung in den Vordergrund.

Die Einzelteile der Statue überfüllen den Bildraum geradezu. Der auffallend kleine und bereits



Abb. 86: fol. 75r (Ausschnitt)

vom Rumpf abgebrochene Kopf scheint bereits auf der unteren Rahmenlinie aufgetroffen zu sein, dem Arm mit dem Speer steht dieser Aufprall unmittelbar bevor, während Rumpf und Beine sich noch – sichtbar an dem wild flatternden Waffenrock – in der

Bewegung befinden. Die Festigkeit der mittig auf dem Schild ruhenden Hand trifft auf die beunruhigende Gewissheit, die von der Regungslosigkeit

abgetrennter Körperteile ausgeht und sich impulsiv und in einer Art Sprengkraft vom Bildzentrum in alle Richtungen entlädt.

Die Malenden erzielen durch den Darstellungsmodus eine beunruhigende Wirkung, die sich in alle Richtungen vom Zentrum des Bildes über den gesamten Bildraum hinaus, ausbreitet. Die dynamische Figuration auf fol. 75r ähnelt der chaotischen Füllung des Bildraumes auf fol. 63v, 87r sowie 88r (Abb. 87, 88, 89). Auch diese Darstellungen sind bestimmt durch eine Überfüllung des Bildraumes und dynamische wie weit ausholende Gesten. Es entsteht der Eindruck, als würden die Figuren aus dem Bildraum heraustreten oder gestoßen.

¹⁰⁶⁰ Auch in der Darstellung des ersten Wunderzeichens (fol. 73v) verzichten die Malenden auf eine Binnendifferenzierung des Bildraums, allerdings erweist sich dort die horizontale Anlage des Gebirges als zusätzliche Ortsmarkierung.

¹⁰⁶¹ Vgl. zu den ästhetischen Erfahrungen von Figur-Raum-Verbindungen mit Bezug auf Veränderungen der „nachantiken gegenüber der antiken Kunst“ und zur „Raumeinheit“ als verbindendem oder individualisierendem Darstellungselement Imdahl 1996e, 61. Demnach besteht die Funktion vormoderner bildlicher Raumeinheiten neben der Isolierung von figürlichen Einzelercheinungen insbesondere in ihrer Unterordnung unter das Figurative.



Abb. 87: fol. 63v (Ausschnitt)



Abb. 88: fol. 87r (Ausschnitt)



Abb. 89: fol. 88r (Ausschnitt)

Das grausame Tun wie auch das Leid drängen unmittelbar in den Vordergrund. Diese Darstellungen heben sich von den übrigen in der Hs. D deutlich ab.

Die Expressivität ist bemerkenswert und wird maßgeblich bestimmt von sich mehrfach kreuzenden diagonalen Bildlinien, wie sie auch in der Darstellung von Herodes Selbstmord (fol. 89r, Abb. 78) eingesetzt wurden. Dort verweist der Text auf den diabolischen Einfluss unter dem Herodes agierte und der ihn in den Wahnsinn trieb.¹⁰⁶²

Der Teufel wird auch erwähnt in den Versen unter der Darstellung fol. 75r (Z. 21). Dort wird beschrieben, wie er vor dem großen Lärm in die Hölle flieht und nie mehr herauskommt.¹⁰⁶³ Ebenfalls direkt unter der Darstellung fol. 87r (Z. 22) kommentiert der Text, dass die Mordgesellen vom Teufel beraten wurden. Für den Abschnitt fehlen Belege in den älteren Fragmenten und in der jüngeren Hs. A ist er nicht überliefert.¹⁰⁶⁴ Da der materialphilologische Befund für die letzten Lagen nicht eindeutig ist, kann nicht entschieden werden, ob das Bild hier den Textzusatz bewirkte oder der Text die bildliche Darstellung anregte. In jedem Fall ist aber zu bemerken, dass sich wild kreuzende und diagonale Bildlinien, die sich vordergründig über den gesamten Bildraum ausbreiten in der Vorstellungswelt der Produzierenden wie Betrachtenden möglicherweise in einem Zusammenhang mit grundlegenden

Veränderungen, die so gewaltig oder grausam sind, so dass sie mit dem Teufel in Verbindung

¹⁰⁶² Vgl. Anm. 988.

¹⁰⁶³ Vgl. Vv. 4288-4296.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Tab Ü, S. 240ff. sowie Wesle 1927, 209.

gebracht werden. In den Turbulenzbildern sind Ereignisse dargestellt, die die Ausübung von Gewalt, den Zerfall falscher Werte und unsägliches Leid zeigen. Der neue Darstellungsmodus mag die Aufmerksamkeit der Betrachtenden gefesselt haben, weil in den Bildern gesellschaftliche und emotionale (Ausnahme-)Zustände zur Anschauung gebracht werden und im Gegensatz zu den diagonalen Bildlinien in den tradierten Darstellungstypen ein neuer Ausdruck gefunden wurde, um Macht, Ohnmacht und menschliches Leid aufgrund von Gewalt vor Augen zu führen.

4 FAZIT

In der vorliegenden Arbeit wurde die Hs. D aus einer medienanthropologischen Perspektive untersucht, wobei die Schwerpunkte auf einer materialphilologischen und einer ikonischen Analyse lagen. Es wird nun abschließend darum gehen, die Untersuchungsergebnisse zu resümieren und mit dem bisherigen Forschungsstand zu verschränken.

Der materialphilologische Befund legt eine anfänglich intensive redaktionelle und koordinierte Betreuung der Hs. D nahe.¹⁰⁶⁵ Im Gegensatz zur Mehrzahl der übrigen Überlieferungszeugen der *Driu liet* oblag die Herstellung der Hs. D einem „fürsorglichen Skriptorium“.¹⁰⁶⁶ Dessen Auftrag war es, eine bebilderte Textfassung zu konzipieren. Ob zu diesem Zweck eine bereits bebilderte Fassung der *Driu liet* vorlag, bleibt bis zu deren Auffinden oder anderen handfesten Indizien Spekulation. Fest steht jedoch: Die Produzierenden der Hs. D griffen für die Fertigung des Werkes wenigstens auf eine Textvorlage zurück, die zur Grundlage ihrer konzeptionellen Planungen wurde. Mit sehr großer Wahrscheinlichkeit wies diese Vorlage eine überreichliche Gliederung auf, wie sie in den älteren Fragmenten vorfindlich ist.¹⁰⁶⁷ Die Herausforderung bestand für die Produzierenden nun zunächst darin, einen sinnvollen Modus für die Einfügung von Lombarden und Initialen zu entwickeln und die entstehenden Absätze mit der Bildanlage abzustimmen. Daher erachteten sie eine Neukonzeption des Layouts für notwendig und legten großes Augenmerk auf ein kohärentes und sinnfälliges Gliederungssystem.

Im Rahmen der redaktionellen Vorarbeiten sind die Lombarden von erheblicher Bedeutung. Die gliedernden Elemente wurden mit Aufnahme der Produktion frühzeitig eingebracht: ebenso

¹⁰⁶⁵ Auch Henkel 2014, 35, geht von einer intensiven redaktionellen Betreuung und „eng zusammenarbeitenden Kräfte[n]“ aus, die jedoch in seiner Auffassung erst im letzten Drittel des Werks bzw. „gegen Ende der Handschrift“ an der „synoptischen Präsentation zweier Bilder mit den ihnen zugehörigen Textpartien im aufgeschlagenen Buch“ deutlich werden.

¹⁰⁶⁶ Wolf 2008, 299, weist darauf hin, dass in „fürsorglichen“ Skriptorien [...] sowohl identische, gleichsam autorisierte, überwachte und durchkorrigierte Kopien als auch stark veränderte verbesserte, neu gestaltete (Parallel-) Fassungen [entstanden]“

¹⁰⁶⁷ Vgl. TAB Ü, S. 240ff., sowie Kap. 2.3.1.3.

die dünne rote Linie, welche vielfach die Bilder rahmt. Diese abschließende Begrenzung steht mehrfach in derart komplexer Verbindung mit den Bildinhalten, dass eine den Produktionsprozess abschließende Einzeichnung für zahlreiche Bilder ausgeschlossen werden kann.¹⁰⁶⁸ Die Überlegungen von Ziegeler – bezüglich der vom Text überlagerten Linien¹⁰⁶⁹ – sind nicht auf die rote Linie zu beschränken, sondern legen die Vorzeichnung der Bilder vor dem Eintrag des Textes nahe. Insbesondere für die 1.-7. Lage hat sich die frühzeitige Einfügung der Bilder mehrfach bestätigt. Damit erhärtet sich auch der Verdacht, dass die Platzierung der Bilder nicht ausschließlich in der Hand der Malenden lag und wahrscheinlich im Vorfeld von einer redaktionell tätigen Person angeregt wurde. Deutliche Abweichungen von der frühzeitigen Bildanlage finden sich vor allem in den letzten vier Lagen. Die dort vorgenommenen, abschließenden Ausmalungen erschweren jedoch eine endgültige Einschätzung.

Die beobachteten Unregelmäßigkeiten der Produktionsabläufe führen zunächst die besonderen Bedingungen der mittelalterlichen Handschriftenfertigung vor Augen. Eine redaktionell betreuende Person eruierte vermutlich die Vorbereitungen des Beschreibstoffs und veranlasste die regelmäßige Anlage eines 23-zeiligen Seitenspiegels. Auf dieser Grundlage konnte eine Gliederungskonzeption, bestehend aus Lombarden und Bildern, für einen vorliegenden Text entwickelt und das weitere Vorgehen der Malenden und Schreibenden koordiniert werden. Als Basis dieser Planungsarbeit erweist sich ein regelmäßiger Schriftspiegel als überaus nützliche Grundlage: zur Abschätzung des benötigten Beschreibstoffs wie für die Anordnung der Bilder und des Textes. Der unerwartete Befund, dass einige Lombarden – nachweislich vor allem in den ersten Lagen – vor der Niederschrift des Textes ausgeführt wurden, vermag das redaktionelle Vorgehen und die Gliederungsüberlegungen zusätzlich zu veranschaulichen. Offenbar wurde nicht ein einziges Produktionsverfahren für sämtliche Lagen durchgehalten, sondern die malenden und schreibenden Kräfte arbeiteten parallel an unterschiedlichen Lagen oder Doppelblättern.¹⁰⁷⁰ Die Reduktion der gliederungsspezifischen Vorarbeiten in den hinteren Lagen zeugt davon, dass die Herstellung der Hs. D zunehmend sicher beherrscht und eine aufwändige Kennzeichnung der Absatzanfänge unnötig wurde. Womöglich wendeten die Schreibenden und Malenden die vereinbarten Gliederungsprämissen zu einem fortgeschrittenen Produktionszeitpunkt intuitiv an. Eine gewisse Kompetenz, die vorzuhaltenden Räume für Text

¹⁰⁶⁸ Bereits Messerer 1979, 455, hat die Verbindung zwischen den Figuren und der Rahmung als eine „Kompositionstechnik vom Rahmen her“ bezeichnet.

¹⁰⁶⁹ Ziegeler 2017, 125ff.

¹⁰⁷⁰ Überzeugend hat Schneider 2009, 127, erläutert, wie die malenden und schreibenden Produktionskräfte im klerikalen Umfeld gleichzeitig tätig wurden. Er führt auch ein Bildbeispiel aus dem *Perikopenbuch Heinrichs III.* (fol. 124v) an, das einen Laien und einen Mönch nebeneinander bei der Arbeit darstellt.

und Bild abzuschätzen, hatten sie sicher im Laufe ihrer Arbeit erworben. Dies würde zumindest den diffusen Befund für die Lagen acht bis zwölf erklären, der vor allem jene Initialen und Bilder zu berücksichtigen hat, über die aufgrund fehlender oder mehrfacher Überlagerung von Darstellungsverfahren keine Aussagen möglich sind. Die fehlenden Überschneidungen der Lombarden mit dem Text und den Bildern verdeutlichen umgekehrt das Bemühen der Produzierenden, Einträge und Einzeichnungen besonders präzise vorzunehmen. Im Kontrast zu diesem Vorgehen stehen allerdings die fehlenden Lombarden auf den Blättern 82v und 83v sowie die kräftigen Aus- und Übermalungen der rahmenden Linien im letzten Drittel der Handschrift.

Das kontinuierlich durchgehaltene, zweizeilige Lombardensystem spricht für ein grundsätzlich stabiles wie versiertes Produktionsumfeld. Gliederungsunregelmäßigkeiten und Veränderungen des Layouts sind daher als Reaktion auf materiale Gegebenheiten innerhalb der Produktionsabläufe zu werten. Dazu zählt vor allem die Reduktion der Bildhöhe, die auf eine veränderte Einschätzung des Bedarfs an Beschreibstoff für die Bebilderung und den Text hindeutet. Die Bildanlage berücksichtigt ab dem Ende der 8. Lage (fol. 63v) und abgesehen von einer Ausnahme (fol. 89r) zwei Leerzeilen ober- oder unterhalb des Bildes und räumt damit der Anlage von zweizeiligen Lombarden bereits im Vorfeld genügend Raum ein. Das abschließend annähernd schematisch eingesetzte Modell erscheint vor allem notwendig, da die zunehmende Ereignisdichte der Erzählung eine Erhöhung der Bildfrequenz erforderlich macht, um die Kontinuität der Bilderzählung mit der gleichen Konsequenz aufrecht zu erhalten. Auffällig ist, dass zum Ende der Handschrift häufig mehrere Bilder einem Sinnabschnitt beigegeben werden, während zu Beginn des Kodex überwiegend ein Bild einem Sinnabschnitt zugeordnet wird. Der Einsatz von zweizeiligen Lombarden ist zum Ende der Handschrift jedoch nicht rückläufig, vielmehr bleibt die Anzahl der durchschnittlichen Verse in einem Absatz erhalten. Durch die verstärkte Bilddichte verschiebt sich jedoch die Frequenz der Lombarden, so dass zumeist nur noch zwei Lombarden auf einem Doppelblatt zu finden sind, statt vier, wie zu Beginn des Textes. Die Produzierenden legen damit bis zuletzt besonderen Wert auf die bildliche Ausstattung und handhaben die schriftgestützte Gliederung souverän nach dem anfänglich entwickelten Konzept. Ihr Hauptaugenmerk richten sie zudem stets auf eine kontinuierliche Veranschaulichung der Ereignisse im Bild, die an den Handlungsträgern und Ortswechseln orientiert ist. Auch ist dies ein Beleg dafür, dass das primäre Interesse der Auftraggebenden und der Fokus des umsetzenden Skriptoriums vor allem auf der bildlichen Ausstattung liegen. Dass es sich dabei jedoch nicht nur um einen „ganz auf die Sichtwirkung reduzierten

Nutzhorizont“¹⁰⁷¹ handelt, sondern Bild und Text in der Hs. D gleichermaßen entwickelt und betreut werden, hebt die Hs. D von den übrigen Überlieferungszeugen der *Driu liet* ab. Wohl auch aus diesem Grund galt die Bilderhandschrift im Vergleich zu den meisten anderen Überlieferungszeugen der *Driu liet* der historischen Rezeptionsgemeinschaft als erhaltungswürdig.¹⁰⁷² Die unvermittelte Eröffnung des Werks durch den Einsatz einer bildlichen Gegenüberstellung sowie die Tatsache, dass Gliederungselemente sowie Zeichnungen insbesondere zu Beginn der Herstellung vor der Niederschrift des Textes eingefügt wurden, erfordern eine Neubewertung der vielfach in philologischen Untersuchungen postulierten engen Verschränkung zwischen Text und Bild.

Der Herstellungsprozess der Hs. D ist von der frühen germanistischen Forschung nicht berücksichtigt worden. Wissenschaftsgeschichtlich sind dafür vor allem die textkritischen Ziele anzuführen, die im Zusammenspiel mit der modernen Editionspraxis zu einer Vernachlässigung der Materialität der Überlieferungszeugen führte. Die Anstrengungen der Produzierenden werden übergangen, obwohl mit der Hs. D eine gründlich erarbeitete und von den historischen Produzierenden in gewisser Weise autorisierte Fassung der *Driu liet* vorliegt. Stattdessen richtet die Textkritik ihre Bemühungen über ein Jahrhundert lang auf die Rekonstruktion eines autornahen Textes. Die Relevanz eines vermeintlichen Archetypus geistert auch durch die frühe kunsthistorische Forschung, wobei bereits Kugler vor Augen führte, dass in der Hs. D Text und Bild als gleichberechtigte Vermittler auftreten, die sich ergänzen und eigenständige Akzente setzen. Gemäß dem Forschungsstand erscheint die Einbringung der Bilder vor der Niederschrift des Textes kaum vorstellbar ohne eine bereits bebilderte Vorlage, die lediglich kopiert wurde. Diese Einschätzung Kuglers erweist sich vor allem aufgrund der dialektalen und paläographischen Abweichungen zwischen der Schriftsprache des Textes von jener der Spruchbänder als durchaus plausibel.¹⁰⁷³ Doch führen Postulate über Abweichungen oder künstlerische Defizite, die die Hs. D als vermeintlich fehlerhafte Kopie eines ursprünglichen Textzeugen kennzeichnen, ohne die Entdeckung eines solchen nicht weiter.¹⁰⁷⁴

Kunstwissenschaftliche Untersuchungen der Hs. D gaben einer Sichtweise den Vorzug, die die Bilder entweder dem Text unterordnet oder die sprachlichen Vermittlungsleistungen auf Bilder appliziert. So hat Messerer exemplarisch einige Besonderheiten der ‚Formensprache‘ des

¹⁰⁷¹ Wolf 2010, 327.

¹⁰⁷² Anders Düwel 2001, 182, der den Zustand von Fragment C als eine bewusste Zurichtung ansieht, um die Anzahl von magisch-wirksamen Mitteln zur Erleichterung der Geburt zu potenzieren.

¹⁰⁷³ Vgl. Kugler 1853, 28-31.

¹⁰⁷⁴ Ob sich hinter den von Graf 2012 aufgefundenen Notizen in älteren Bibliothekskatalogen möglicherweise doch die Existenz einer weiteren bebilderten Handschrift verbirgt oder eine Revision der Provenienzzgeschichte der Hs. D notwendig wird, kann im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht geklärt werden. Zu den Ungereimtheiten und der Entdeckung von Graf, vgl. ebd., sowie auch Henkel 2014, 24.

Bildzyklus herausgearbeitet, doch wird sein Vokabular den bildlichen Darstellungsprinzipien nur insofern gerecht, als es grundlegende Beobachtungen ermöglicht, die im Hinblick auf die Narration stärker zu differenzieren wären. Eine Privilegierung des Textes unternimmt hingegen Radajs ikonographische Untersuchung, die ein umfassendes Textkorpus als Grundlage des Bildzyklus ansetzt, um letztlich zu der Einsicht zu kommen, dass eine nicht unerhebliche Anzahl von Bildern vom Text der Hs. D abweicht. Jedoch liefert Radajs Untersuchung auch den konstruktiven Impuls, die Darstellungsprinzipien zu erhellen. Die zu Recht von der Forschung postulierte und von Radaj ausführlich dargestellte Überzeugung, dass der Bildzyklus vielfach den Auftakt der Marienikonographie präsentiert, legt gleichermaßen tradierte und neuartige Darstellungsmodi nahe. Diese Unterscheidung wurde der Ausgangspunkt der zweiten Analyse.

Es ist deutlich geworden, dass die mögliche Kenntnis von oder Erinnerung an ikonographische Vorbilder die Produzierenden nicht zu einer sturen Wiederholung von Darstellungsprinzipien veranlasste, sondern sie zu eigenständigen Akzenten herausforderte. Hervorzuheben sind hierbei Darstellungen, die mit verschobenen Symmetrien arbeiten und die Aufmerksamkeit durch räumliche Dissonanzen fesseln. Die Verweigerung eines symmetrischen Bildaufbaus präsentiert sich vielfach in den tradierten, verstärkt aber in den neuen Darstellungstypen. Die Malenden nutzen die Anordnung von Architektur und Figuren, um Dynamiken zwischen den Figuren zu inszenieren und die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf zeitliche Abläufe zu lenken, die sie simultan ins Bild setzen.

Weiterhin übernehmen die Produzierenden bei der Herstellung von neuen Typen tradierte Darstellungsprinzipien. Insbesondere Attribuierungen zur Identifikation der Figuren und diagonale Bildlinien als transzendente Verbindungen erscheinen als bewährte und anerkannte Prinzipien, die eingesetzt werden. Neuartige Akzente zeigen sich insbesondere da, wo die symmetrischen und frontalen Darstellungsprinzipien aufgegeben werden und horizontale wie diagonale Bildlinien neu determiniert werden. Festzustellen ist eine Tendenz Figuren im Vordergrund zu verketteten und die Abstände zwischen den gegenübergestellten Figurengruppen zu marginalisieren oder Raumbezüge durch situative (vor allem architektonische) Attribute zu entwickeln.

Vielfach gehen die Malenden dazu über, Bildräume einseitig mit Figurenpersonal zu überfüllen und die Hauptfigur an den Rand zu drängen. Dass sie sich dennoch als Hauptfigur abhebt, gelingt entweder durch die Zugabe eines Spruchbandes oder durch die Anlage von architektonischen Elementen. Deutlich ausgebaut wird in den neuen Darstellungen die Präsenz von weltlichem Bildpersonal. Seien es Gefolgsleute oder Dienende, versammelte Zeugen oder

zur Beratung einberufene Personen, monastische Gemeinschaften oder Handwerker, Heilsuchende oder Verurteilte: die Bildräume präsentieren das breite Spektrum der Gesellschaft. Auffällig sind dabei die geschlechtsspezifischen Differenzierungen von Figurengruppen, die nur im neuen Darstellungstyp durch einen ausgestellten Größenunterschied anschaulich werden.

Zudem richten die Malenden ihre Aufmerksamkeit in den Gegenüberstellungen des neuen Darstellungstyps entweder auf die Betonung eines Zwischenraums der Figurengruppen, in den sie elementare Sachbezüge einsetzen,¹⁰⁷⁵ oder verstärkt auf den Einsatz von szenischen Konfigurationsfiguren, die sich durch Attribuierungen oder eine besonders deutliche Absetzung von der Figurengruppe auszeichnen, wodurch sie die szenische Anschaulichkeit des Bildes genau an der Schwelle zwischen den Figurengruppen entwickeln.¹⁰⁷⁶ Die hohe Figurenanzahl in den Gruppen wird vor allem durch den Einsatz von Staffelungen realisiert, die den Effekt des szenischen Konfigurierens noch zusätzlich steigern. Die Akzente in den neuen Darstellungstypen liegen auf zahlreichen Figuren, die in einem konkreten Bildraum untergebracht werden und vor allem gemeinschaftliches Handeln und Entscheiden, aber auch vertraute Unterredungen veranschaulichen.

Doch auch jenseits von großen Figurengruppen gehört die Staffelung zu den neuen Darstellungsmodi und kommt gelegentlich im Zusammenhang mit einer Erschließung der tiefenräumlichen Dimension in der Gegenüberstellung zur Anwendung.¹⁰⁷⁷ Ein wesentliches Prinzip erscheint jedoch die Anbindung des Geschehens an eine Alltäglichkeit, die sich an der Vielzahl von Objekten der liturgischen oder handwerklichen Praxis zeigt, wie auch die Strategie, Figurationen zu entwickeln, die als Zeugen eines Ereignisses im Bild auftreten, sowie die Darstellung eines figürlichen Zusammenschlusses entsprechend den gemeinschaftlichen Relationen. Die Platzierung von Figuren im Bildzentrum ist den Malenden als Darstellungsmodus wohlbekannt. Wiederholt werden im Zentrum des Bildes Objekte ausgestellt, die einen Bezug zur Wirklichkeit der historischen Rezipierenden haben. So dass sich abschließend feststellen lässt, dass die von Schmitt und Quast an der Textpassage der Verkündigung ermittelten Säkularisierungseffekte, die sich als zeitliche Staffelung der Ereignisse und Irritationen der räumlichen Wahrnehmung präsentieren, durchweg auch in den Bildern der

¹⁰⁷⁵ Fol. 8v, 54r, 61v und 70r.

¹⁰⁷⁶ Zu den Gegenüberstellungen, in denen Figuren mehrfach attribuiert sind, zählen die Darstellungen fol. 29v, 31r, 40r, 50v, 55r, 76v und 83v. Eine deutliche Absetzung voneinander weisen die gegenübergestellten Figuren fol. 27r, 51v und 85r auf. Ausführlich dazu Kap. 3.5.2.1.

¹⁰⁷⁷ Vgl. fol. 14r sowie 88v. Das Darstellungsprinzip orientiert sich dabei an einer vordergründig horizontalen Figurenanlage im Raum, deren Gegenüber im Hintergrund angebracht ist. Der Raumbezug ist durch die horizontale Figurenanlage entwickelt.

Hs. D vorzufinden sind. Die Produzierenden unterbreiten den Lesenden und Schauenden damit Wahrnehmungsangebote, deren heilsgeschichtlicher Bezug zwar offen zu Tage tritt, in die sie aber zugleich die sichtbare Wirklichkeit des 13. Jahrhundert einprägten. Insbesondere die vielfach ins Zentrum gesetzten Alltagsgegenstände oder Kulturtechniken zeugen von den Wechselwirkungen zwischen der soziokulturellen Wirklichkeit und der visuellen Kultur.

Tabellarische Übersicht der fragmentarischen Überlieferungszeugen

Sofern nicht anders angegeben folgt die Zusammenstellung Gärtner 1974, Schneider 1987, Schneider 2005, Handschriftencensus sowie Überprüfungen an Digitalisaten durch die Verfasserin.

Signle / Signatur	Entstehungszeit / Sprache	Blattgröße (in mm) Blattanzahl	Zeilen / Schrift- raum (mm)	Vers- zählung ¹ / Versanzahl	Gliederung / Besonderheiten	Vergleichs- bl. Hs. D / Versanzahl	Gliederung / Besonderheiten Hs. D
E E (a) Innsbruck, Ferdinandeum cod. FB 1519/IX ² E (b) Nürnberg, Germ. Nationalmuseum, Hs. 18065 ³	um 1200 ⁴ alemannisch.	157 x 105/110 1 Bl.	25 (auch 24)	3336-3441 ⁵ 105 Verse	11 zweizeilige rote Lombarden 4 einzeilige rote Lombarden (Zeilenmitte) ⁶ rote Zeilenfüllung, rote Zeilen- Anschlusszeichen	57v-59r 109 Verse	5 zweizeilige rote Lombarden 1 Versalbuchstabe 4 Satzmajuskeln (4 Minuskeln statt Lombarden)
	um 1250 ⁸ alemannisch, bairisch, schwäbisch.	230 x 146 2 Doppelbl.	27 (auch 31) 180 x 115	132-274, ⁹ 411-694, 866-1011 ¹⁰ 570 Verse ¹¹	2 dreizeilige rote Lombarden ¹² 1 zweizeilige grüne Lombarden ¹³ 3 einzeilige rote Lombarden 4 einzeilige blaue Lombarden (alle Lombarden Zeilenanfang) 1 Initialmajuskel 7 Satzmajuskeln (alle Majuskeln rot gestrichelt) rot-braune Zeilen- Anschlusszeichen Korrekturen ¹⁴	4r-6v, 9v-13r 17v-19r 566 Verse	1 vierzeilige rote Lombarde 11 zweizeilige, rote Lombarden 1 Satzmajuskel (5 Minuskeln statt Majuskeln) rote Zeilenfüllung, Zeilen- Anschlusszeichen
W W Privatbesitz Gerd Pichler, Wien ¹⁵	um 1250 ¹⁶ bairisch, österreichisch.	(150) ¹⁷ x 90 12 Streifen eines Doppelbl.	26 ¹⁸ (120) ¹⁹ x 65	4028 ²⁰ - 4142 ca. 60 Verse	2 einzeilige rote Lombarden ²¹ (Zeilenanfang) 3 einzeilige rote Lombarden (Zeilenmitte)	64v- 67v (3722- 3902) 180 Verse	5 zweizeilige rote Lombarden 1 Versalbuchstabe ²² (Zeilenmitte)

Signle / Signatur	Entstehungszeit / Sprache	Blattgröße (in mm) Blattanzahl	Zeilen / Schrift- raum (mm)	Vers- zählung / Versanzahl	Gliederung / Besonderheiten	Vergleichs- bl. Hs. D / Versanzahl	Gliederung / Besonderheiten der Hs. D
B/G²³ B München, Bayer. Staatsbibliothek, Cgm 5249, 2a ²⁴ G München Bayer. Staatsbibl. Cgm 5249, 2c	um 1300 ²⁵ bairisch, oberdeutsch	175 x 105 ²⁶ 1 Bl. 2 (von 3)Teilen eines Bl.	28 125 x 80/85	1370-1491 121 Verse 1-27; 44-87, 104-123 89 Verse	4 zweizeilige Lombarden (vorgesehen) 2 zweizeilige Lombarden (vorgesehen) 1 Satzmajuskel eingeschränkte Lesbarkeit ²⁷	25r-26v 107 Verse 2v-3r 62 Verse	1 sechszeilige Fleuronné-Initiale 3 zweizeilige rote Lombarden (3 Minuskeln statt Initialen) Zeilenfüllung
C²⁸ C (b) Karlsruhe. Landesbibl. Cod. St. Peter perg. 71 (ehemals Spiegel) ²⁹ C (c) Krakau. Bibl. Jagiellonska. Berol. mgq1303 Nr. 11 ³⁰ C (d) München Bayer. Staatsbibl. Cgm 5249/2b ³¹ C (a) Breslau, Universitätsbibl., Akc 1955/286 ³²	um 1350 thüringisch	140 x 108 2 Doppelbl. 9 Doppelbl. (in Streifen), 14 Streifen weiterer Bl. 2 Bl. 7 Streifen eines Doppelbl.	22 120 x 90	5373-5840 ³³ 467 Verse (446- 4272) ³⁴ 1840 Verse 989-1082, 1446-1538 185 Verse 271-428, 637-679 199 Verse	Unzählige rote, einzeilige Lombarden (mehrfach mit angeschlossener, vertikal rot durchzogener Majuskel ³⁵), Unzählige rote, einzeilige Lombarden (mit angeschlossenen rot durchgezogenen Minuskeln) ³⁶ Korrekturen und rote Zeilen- Anschlusszeichen	k.A. ³⁷ k.A. siehe Anm. 34 19r-21r, 26r-27r 168 Verse 6v-10r, 13v-14r 199 Verse	Nicht zutreffend, siehe Anm. 37 k.A. siehe Anm. 34 1 dreizeilige rote Lombarde 12 zweizeilige rote Lombarden 2 Satzmajuskeln Zeilenfüllung

-
- 1 Die Versangaben sollen die Lesung der zum Teil stark beschädigten Fragmente unterstützen und beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf die Zählung durch Wesle 1927, die er in seiner Edition links – entsprechend der Rekonstruktionsabsicht – neben den fragmentarischen Überlieferungszeugen anbietet. Sofern Wesles Zählung abbricht, da Fragmente zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt waren, gibt die Verfasserin annäherungsweise ermittelte Versangaben an.
- 2 Das Fragment war das Vorsatzblatt und Ansatzfalz eines Gebetbuches, das am Ende des 15. Jhs. (eventuell in Mödingen/Medingen oder für Medinger Dominikanerinnen?) verfasst und 1970 aus diesem herausgelöst wurde: vgl. Gärtner 1972, 209; Sandbichler 1999, 94.
- 3 Das Fragment wurde 1862 ohne Herkunftsauskunft durch das Nationalmuseum München vom Antiquar Schreiber erworben: vgl. Kurras 1974, 70.
- 4 Zur schwankenden Datierung Gärtner 1972, 210. Eine Datierung um 1200 aufgrund des paläographischen Befundes erscheint plausibel (dazu auch Gärtner 1974, 107).
- 5 Wesle konnte das Fragment noch nicht kennen, es füllt daher eine Lücke seiner Rekonstruktion für die Verse 3365-3441. Vgl. zur Ermittlung der Verszählung Gärtner 1974, 112, sowie Abdruck des Textes ebd., 132-134.
- 6 Gärtner 1972, 209, äußert über E (a): „Mehrere zweiteilige, z. T. willkürlich gesetzte Initialen in roter Farbe“. Vgl. auch Gärtner 1974, 132-135.
- 7 Vgl. Greiff 1862, 305, zur Herkunft: Die Fragmente sind Teile einer Handschrift aus „der Bibliothek eines Klosters oder eines Stiftes des Kreises Schwaben und Neuburg“ und dienten als Buchdecken einer lateinisch-theologischen Sammelhandschrift, die zu Beginn des 15. Jhs. geschrieben wurde. Wahrscheinlich auch aus dem 15. Jh. und von der Hand eines Klosterangehörigen stammen zahlreiche lat. Federproben, die Maria huldigen. Ebd. auch eine exemplarische Auswahl der Paratexte.
- 8 Greiff 1862, 306, datiert auf Ende des 12./Anfang des 13. Jhs. Spätere Datierung durch Schneider 1987, 188: Anfang 3. Viertel des 13. Jhs. Haacke 1963, 147, weist darauf hin, dass die Abbrueviatur *dc* durchaus für eine Datierung um 1250 spricht. Dem ist hinzuzufügen, dass die Schrift keine Interpunktion und keine *i*-Punkte aufweist, wodurch eine Datierung vor 1250 auch nicht ausgeschlossen erscheint.
- 9 Hier auch die Zeilen (*und och muzzen schouwen. Pfaffen und frouwen*).
- 10 Das Fragment ist stark beschädigt, und die Angabe des Versendes (940-1011) erfolgt nach Mittelung des Versbestandes des Fragments (pro Blatt zwischen 65-83 Verse).
- 11 Greiff 1862, 307, ermittelt hingegen 581 Verse; so dann auch die Angabe bei Wesle 1927, VII.
- 12 Der Schaft des kleingeschriebenen *b* läuft über eine Zeile aus dem Schriftspiegel hinaus und hat in der Ausführung dieses Ausläufers Ähnlichkeit zum weit nach oben auslaufenden *W* der Hs. D (fol. 5v), welches fälschlicherweise statt eines *B* eingezeichnet wurde.
- 13 Eine Seite des Fragments ist in einem bedauerlichen Zustand; ob die Initiale ursprünglich in grüner Farbe ausgeführt wurde oder ob es sich hier um eine Verfärbung handelt, kann nicht endgültig entschieden werden.
- 14 Greiff 1862, 311, stellt Korrekturen fest: „mehrere derselben von einer gleichzeitigen und wie es scheint andern Hand theils durch überschriebene Buchstaben verbessert, theils durch unterschriebene Punkte angedeutet worden sind“. Absatzzeichen trennen das Ende eines Verses (ein Wort) von dem Beginn des neuen Verses auf der gleichen Zeile: Deutlich wird der begrenzte Raum. Dem sind auch Fehler wie doppelt abgeschriebene Zeilen entgegenzustellen. Eine Seite des Fragments weist viele Einträge von späterer Hand auf.
- 15 Die Fragmente befinden sich im Privatbesitz von Gerd Pichler (Wien), der sie mir freundlicherweise in digitaler Form zur Einsicht zur Verfügung stellte. Die Streifen dienten als Falzverstärkung einer lateinisch-theologischen Inkunabel („Pseudo“-Albertus Magnus: *Compendium theologiae veritatis*), gefertigt und datiert Venedig 1485: vgl. Pichler/Reichert 1996, 202. Der Verkauf der Inkunabel erfolgte durch einen österreichischen Antiquar, der sie – nach persönlicher Auskunft von Pichler – wohl als Doublette vom Kloster Admont erwarb.
- 16 Pichler/Reichert 1996, 205, geben das 13. Jh. an und verweisen ebendort auf die Einschätzung von Schneider, die das Fragment ins 2. Viertel des 13. Jhs. datiert. In *W* finden sich gleichermaßen paläographische Eigenarten der karolingisch-gotischen Übergangsschrift sowie der frühgotischen Minuskel (zwischen 1175-1275, vgl. dazu Schneider 1996, 14. Die Merkmale der karolingisch-gotischen Übergangsschrift überwiegen und eine Datierung vor oder um 1250 durchaus angebracht erscheint, so die spitzbogigen Bogenteile von *c*, *o*, *b*, *g*, *h* und *p*, die Umbrechung von *f* und Schaft-*s* auf der Zeile, die fehlenden Zierstriche (*r*-Fahne, *w*, *v*) sowie die fehlenden *i*-Striche, die in frühgotischen Hss. häufiger werden. Vgl. Schneider 2014.
- 17 Die ursprüngliche Höhe kann aufgrund der fehlenden Streifen nur vermutet werden. Es fehlen wohl 5 Pergamentstreifen mit insgesamt 6 zusätzlichen Zeilen: vgl. Pichler/ Reichert 1996, 202-203.
- 18 Die Angabe basiert auf einer Rekonstruktion anhand des Textes durch Pichler/Reichert 1996, 203.
- 19 Siehe Anmerkung 17.
- 20 Der Textanfang konnte Wesle nicht bekannt sein und ist in den Fragmenten für die Verse 4028-4090 einzig durch *W* überliefert.

-
- 21 Pichler/Reichert 1996, 305ff., geben lediglich „rote Initialen“ an. Herr Pichler hatte die Freundlichkeit, mir eine Reproduktion seiner Handschrift zu überlassen; daraus wird deutlich, dass es sich um rote, einzeilige und eher einfache Großbuchstaben handelt, die ich deswegen als Lombarden zähle.
- 22 Ob das Fragment W an dieser Stelle auch einen Buchstaben auszeichnete, ist nicht mehr zu überprüfen. Die Stelle ist unkenntlich verwischt. Vgl. Pichler/Reichert 1996, 208.
- 23 In der älteren Forschung werden beide Fragmente noch als eigenständige Textzeugen behandelt. Der kodikologischen Einschätzung von Bertelsmeier-Kierst 1999, 301, folgend, sind die Fragmente hier zusammengefasst. Die Angabe der älteren Siglen soll den Umgang mit älterer Forschung erleichtern. Schneider 2005, 20, lässt die Entscheidung offen. Die von ihr erwähnten Schrägstriche (statt Reimpunkten) in der Hs. G konnte ich im Digitalisat nicht finden.
- 24 Die Provenienz beider Fragmente erscheint heute unklar: vgl. Schneider 2005, 19f. Docen 1807, 99, vermerkt als Finder und früherer Besitzer, dass die Fragmente aus Bücherdecken der Sammlung der „Münchner Hof- und Centralbibliothek“ stammen. Er ediert das Fragment (ebd., 103-108), nach seinem Tode verschwindet es vorübergehend (vgl. Feifalik 1860, VIII).
- 25 Bertelsmeier-Kierst 1999, 302, datiert die Bruchstücke 5249/2a+c aufgrund paläographischer Kriterien „um oder kurz nach 1300“.
- 26 Angabe des Handschriftencensus. Schneider 2005, 19, ermittelt eine Blattgröße von 158 mm x ca. 108 mm.
- 27 Die Lesbarkeit des Fragments wird durch Beschneidungen und Verwischungen stark beeinträchtigt: vgl. Schneider 2005, 20.
- 28 Anschaulich beschreibt Feifalik 1860, X-XI, anhand der Lagenstruktur, in welchem Umfang die Fragmente den Text übermitteln: 4 und 5 Blatt (1 Lage), 9, 11 bis 14, 16 Blatt (2 Lage), 25 und 32 Blatt (4 Lage), zwei Streifen 26 und 31 Blatt (4 Lage), sechs Streifen 28 und 29 Blatt (4 Lage), 32, 33, 34, 36, 37 und 38-40 (5 Lage), Blatt 44 und 45 (6 Lage), 59-62 (8 Lage). Die 3. und 7. Lage fehlen vollständig. Ob die Unregelmäßigkeiten der Überlieferung in einem Zusammenhang mit bebilderten Seiten stehen, kann hier nur vermutet werden. Eventuell wurden sie vor oder bei den Buchbindearbeiten entfernt (und veräußert?) Immerhin deutet die Sorgfalt der Textanlage durch die Produzierenden eine qualitativ hochwertige Ausstattung an.
- 29 Längin 1974, 165, gibt zur Herkunft an, dass es sich eine „Einbandmakulatur“ aus einem „Dominikanerkonvent“ handelt. Bartsch (erhielt es u. U. aus dem Besitz von Mone? Vgl. Feifalik 1860, IX) benennt 1886 das „Predigerkloster in Nürnberg“ und gibt weiter an, dass die Blätter „auf die Deckel der Handschrift Nr. 71 des Klosters S. Peter im Schwarzwald ausgeklebt [waren]. Die Handschrift kaufte 1781 der Abt von S. Peter, Philippus Jacobus, der viele Bücher aus Nürnberg erwarb“ (Bartsch 1886, 3). Vgl. auch Schneider 1965.
- 30 Die Handschrift gelangte aus dem Privatbesitz von Bartsch in den Besitz der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin und von dort ins Depositum der Jagiellonen-Bibliothek.
- 31 Über die Herkunft des Fragments ist wenig bekannt. Es wurde in einer Hs. des 15. Jhs. entdeckt und befand sich im Besitz von Bartsch, dessen Nachlass die Kgl. Bayer. Bibliothek übernahm, von dort verschwand es und wurde ebendort durch Keinz wiederentdeckt (vgl. dazu Keinz 1869, 298-305; dort auch Abdruck des Textes unter Verwendung der Sigle E statt C).
- 32 Die Fragmente werden aus einer Papierhandschrift des 15. Jhs. gelöst, wo sie als Falzverstärkungen zur Heftung der Lagen dienten. Eine „papierhandschrift mit deutschen betrachtungen mystischen inhalts, die vom cardinal Diepenbrock der bibliothek geschenkt wurde und nach widerholten eintragungen aus dem St. Katharinenkloster zu Nürnberg stammt. Die von fünf händen geschriebene hs. ist noch im 15. Jh. foliiert worden [...] in Petendorf im jahre 1406 geschrieben“ (Klapper 1908, 167; dort auch die Angaben zu Versen). Die Fragmente konnte nicht eingesehen werden. Klappers Edition vermerkt zwei einzeilige rote Initialen (vgl. Klapper 1908, 167).
- 33 Wesle übernimmt die Verse aus dem Abdruck durch Mone (1838, S. 156-164), der jedoch nur einen Auszug wiedergibt und Textteile falsch ordnet. Vgl. dazu auch Längin 1974, 165, dort die Versangabe 4455-4850 (nach Bartsch 1886, 3-5). Bartsch, hier auf der Grundlage von (A / Feifalik 1860), gibt einen Umfang von etwa 400 Versen an.
- 34 Die Fragmente konnten in der Jagiellonen-Bibliothek eingesehen werden. Die unzähligen Streifen überliefern zumeist nur wenige zusammenhängende Zeilen mit bedeutend größeren Lücken, vor allem zwischen den Vv. 1539-3505. Der Text, den Wesle abdruckt C (c), entspricht nicht dem genauen Wortlaut der Fragmente. Eine erneute Überarbeitung der Wesle-Edition erscheint daher notwendig. Die Zuweisung der neun fragmentarisch überlieferten Blätter zu spezifischen Versen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen. Vorbehaltlich beruhen die Angaben hier auf Wesle 1927, VI f., sowie Bartschs Schema 1885, 4-5, denen sich keine Angaben zur Gliederung des Textes entnehmen lassen.
- 35 Zwei abgeschnittene Lombarden durch Farbreste indiziert.
- 36 Ein Blatt (V. 1492-1538) ist auf der linken Seite stark beschnitten, für dieses ist keine Aussage über die Anlage von Gliederungselementen am Zeilenanfang möglich. Auffällig ist jedoch, dass die Anlage von Folgemajuskeln für C (b) und C (d) Unterschiede aufweist. Dass es sich dennoch um Fragmente aus einer einzigen Hs. handelt, muss deshalb nicht bezweifelt werden, da die Blätter aus unterschiedlichen Lagen stammen: C (b) überliefert das Textende, C (d) Teile aus dem ersten Fünftel der Dichtung. Möglich sind Schreibenden- oder Vorlagenwechsel,

die zur Veränderung der gliederungsspezifischen Einrichtung des Werks geführt haben können. Dass es sich um Fragmente zweier unterschiedlicher Hss. handelt, kann aufgrund des Befundes jedoch nicht ausgeschlossen werden.

37 Hs. D überliefert diese Verse nicht.

Lagenstruktur¹

1. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild- Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungselemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
1r					
1v	B	23			B: Wurzel Jesse / Hodegetria
2r	B	23			B: Das Urteil Salomons
2v	T		1-44 (44)	6-zeil. Fleuronné- Initiale	T: Prolog, Ankündigung des Lobliedes auf Maria, Einführung Marias: Betonung ihrer Vorbildlichkeit und Rolle im Heilsplan (Gottesgebäerin)
3r	T		45-76 (32)	2-zeil. Lombarde	T: Marias Bedeutung für die Gläubigen.
3v	T		77-124 (48)	2-zeil. Lombarde	T: Nennung der hebräischen und lateinischen Quellen, christliche Ziele der Dichtung
4r	T		125-178 (54))	2-zeil. Lombarde	T: Bedeutung Hieronymus' (Übersetzer), Autor sieht sich in dieser Tradition.
4v	T				TÜ: Autor betont den Nutzen des volkssprachigen Textes.
5r	T		179-222 (44)	2-zeil. Lombarde	T: Rolle des Evangelisten Matthäus als Autor der Erzählung in hebräischer Sprache.
5v	T		223-260 (38)	4-zeil. Lombarde	T: Vorgeschichte Opposition Juden und Heiden. Genealogie von Moses über Abraham – Isaak – Jakob – Joachim.
6r	B/T	17 6 + B + 0			TÜ: Erklärung des Wunderzeichens, das Jakob aus dem Kampf mit dem Engel erhält. B: Jakob träumt von der Himmelsleiter
6v	B/T	14 0* + B + 8	261-290 (30)	2-zeil. Lombarde	B: Jakob ringt mit dem Engel T: Einführung Joachim, seine Vorbildlichkeit (Glauben, Großzügigkeit, <i>praeparatio domini</i>)
7r	T		291-336 (46)	2-zeil. Lombarde Raum einzeilig	T: Joachims Kindheit: Arbeiten, Singen, Lesen alttestamentlicher Geschichten, Fasten.
7v	B/T	16 5 + B + 2			TÜ: Joachim teilt seinen Besitz mit den Bedürftigen und der Kirche B: Joachim teilt seinen Besitz in drei Teile.
8r	T		337-388 (52)	2-zeil. Lombarde	T: Joachim nimmt eine keusche, liebreizende und vorbildliche Frau.
8v	B/T	14 0* + B + 8			B: Vermählung Anna und Joachim. TÜ: Vorbildlichkeit und Herkunft von Anna (<i>gracia</i>) aus dem Stamme Davids.

2. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungselemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
9r	T		389-438 (50)	2-zeil. Lombarde	T: Nennung Annas Vater (Fürst Isacher), Klage und Traurigkeit über die Kinderlosigkeit der Ehe von Anna und Joachim.
9v	B/T	15 8 + B + 0			TÜ: Ausschluss Joachims vom Opfer durch Ruben aufgrund der kinderlosen Ehe. B: Ruben schließt Joachim vom Opferritual aus.
10r	T		439-472 (34)	2-zeil. Lombarde	T: Joachim ist beschämt über den Ehrverlust und beschließt seine Frau zu verlassen.
10v	B/T	15 8 + B + 0			TÜ: Joachim fasst den Beschluss, mit Vieh und einigen Gefolgsleuten in die Wüste zu ziehen. B: Ritt des Joachim zusammen mit drei Begleitern.
11r	T		473-534 (62)	2-zeil. Lombarde	T: Anna erfährt von den Beleidigungen und ist ebenso traurig über die Kinderlosigkeit. Klagt ihre Verzweiflung Gott und bittet um Hilfe.
11v	T		535-588 (54)	2-zeil. Lombarde	T: Annas Klage wurde erhört. Sie sieht ein Sperlingspaar in einem Lorbeerbaum.
12r	T				TÜ: Annas Kinderwunsch.
12v	B/T	14 9 + B + 0	589-614 (26)	2-zeil. Lombarde	T: Anna erschrickt vor dem Engel, der ihr verkündet, dass ihre Bitte erhört wurde. B: Engel verkündet Anna, die unter einem Baum sitzt, die Geburt eines Kindes.
13r	T		615-636 (22) 637-658 (22)	2x2-zeil. Lombarden	T: Der Engel verkündet ihr, dass sie vor Joachims Abreise eine Tochter empfangen hat. T: Der Engel entschwindet, Anna lobt Gott und beginnt zu fasten.
13v	T		659-710 (52)	2-zeil. Lombarde	T: Anna fastet. Vergleich ihres Befindens mit dem eines Mann, der aus einem schweren Traum erwacht. Anna ruft nach einer Magd.
14r	B/T	15 8 + B + 0			TÜ: Die Magd hebt zu einer Schmähere auf die kinderlose und verlassene Frau an. B: Bettlägerige Anna in Unterredung mit der Magd.
14v	T		711-734 (24)	2-zeil. Lombarde	T: Ein Engel erscheint Joachim in der Wüste als Knappe und redet ihm ins Gewissen wegen seiner Flucht, ruft ihn zur Heimfahrt auf.
15r	B/T	14 0* + B + 8	735-756 (22)	2-zeil. Lombarde	B: Dialog zwischen dem trauernden Joachim und einem nimbrierten Jüngling. T: Joachim beklagt seine Kinderlosigkeit und sieht sich als Sünder.
15v	T		757-776 (20) 777-820 (44)	2x2-zeil. Lombarden	T: Der Engel berichtet Joachim, dass er bald Vater einer Tochter wird. T: Joachim läßt aus Dankbarkeit zum Mahl.
16r	B/T	15 8 + B + 0			TÜ: Der Engel erklärt, dass das Opfer allein Gott gebührt. B: Unterredung zwischen dem Engel und Joachim, der vor ihm auf die Knie fällt
16v	T		821-854 (34)	2-zeil. Lombarde	T: Joachim opfert ein Lamm. Der Wille Gottes ist damit besiegelt.

3. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell *= Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
17r	B/T	15 8 + B + 0			TÜ: Der Engel entschwindet mit dem Rauch. B: Der Engel steigt über dem geopfertem Lamm und neben Joachim auf.
17v	T		855-900 (46)	2-zeil. Lombarde	T: Joachim sinkt auf das Gras nieder und wird von seinem Gefolge gefunden. Sein Bericht löst den Entschluss zur Heimkehr aus.
18r	B/T	15 8 + B + 0			TÜ: Joachim wird in der Nacht erneut vom Engel zur Fahrt ermahnt. B: Engel ermahnt den säumigen, schlafenden Joachim zur Rückkehr.
18v	T		901-942 (42)	2-zeil. Lombarde	T: Nach 5 Monaten in der Einöde treibt das Gefolge Joachims das Vieh für die Rückkehr zusammen. Der Engel fordert Anna zum Empfang Joachims an der goldenen Pforte auf.
19r	T		943-982 (40)	2-zeil. Lombarde	T: Auf einer Anhöhe erwartet Anna nebst Gefolgschaft die Rückkehr von Joachim. Das Wiedersehen ereignet sich unter Umarmungen, Küssen und zur Freude aller.
19v	B / T	15 1 + B + 7	983-1024 (42)	2-zeil. Lombarde	B: Anna nebst Gefolge stehen dem ankommendem Joachim und einem Begleiter gegenüber. T: Rubens Reue. Nach vierzig Wochen wird ein Kind geboren und Maria genannt.
20r	T		1025-1044 (20)	2-zeil. Lombarde	T: Bedeutung der Geburt Marias für die Menschheit.
20v	B/T	15 1 + B + 7	1045-1070 (26)	1-zeil. Lombarde	B: Anna im Bett. Frau präsentiert nimbirtes Kind. T: Maria als Sinnbild der Gnade Gottes. Aufruf, den Tag ihrer Geburt zu ehren.
21r	T		1071-1112 (42)	3-zeil. Lombarde (Gesicht!)	T: Maria wird in den Tempel gegeben. Lob ihres vorbildlichen, züchtigen Verhaltens.
21v	B/T	14 1 + B + 8			B: Maria kniet vor einem Altar und wird von drei Personen begleitet, zwei davon tragen Kerzen.
22r	T		1113-1140 (28)	2-zeil. Lombarde	T: Anna verweist auf ihre ehemals erfahrene Schmähung und das Wunder, das ihr geschehen ist. Sie lobt und dankt Gott dafür.
22v	T		1141-1170 (30) 1171-1198 (28)	2x2-zeil. Lombarde	T: Belehrung über die Zeit vor der Geburt des Erlösers. T: Gründe und Aufruf zum Gedenken: Gottes Licht der Klarheit und des Glanzes.
23r	T		1199-1230 (32)	2-zeil. Lombarde	T: Lob auf den unerschütterlichen Glauben der Vorfahren, Aufruf zum Lob ihrer Vorbildlichkeit.
23v	T		1231-1286 (56)	6-zeil. Fleuonné- Initiale	T: Pfaffe Wemher, durch Christus zu einem Evangelisten geweiht und gesegnet, als Verfasser genannt. Lob auf Maria.
24r	T		1287-1354 (68)	2-zeil. Lombarde	T: Maria fällt im Tempel durch ihre Tugendhaftigkeit, Vorbildlichkeit, Wohltätigkeit und den regelmäßigen Kontakt zu Engeln auf.
24v	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Zum Leben Marias im Tempel. B: Maria und fünf Frauen sitzen gestikulierend in einem Innenraum beisammen.

4. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
25r	T		1355-1402 (48)	2-zeil. Lombarde	T: Marias Vorbildlichkeit und ihr Wirken im Tempel.
25v	B/T	14 0* + B + 8			B: Maria empfängt das Himmelsbrot vor den Augen zweier Personen. TÜ: Maria bringt Eintracht in die Gemeinschaft und lebt vom Himmelsbrot.
26r	T		1403-1464 (62)	2-zeil. Lombarde	T: Marias Vollkommenheit. Sie führt die freundliche Sitte des Grüßens ein.
26v	T				TÜ: Maria spendet Kranken Gnade, ihre Berührung verspricht Heilung.
27r	B/T	14 1 + B + 8	1465-1514 (50)	2-zeil. Lombarde	B: Maria grüßt und segnet eine Gruppe von vier Personen. T: Maria wächst zu einer liebreizenden Frau heran.
27v	T				TÜ: Abiathar wünscht, dass Maria seinen Sohn heiratet. Maria bleibt standhaft und lehnt alle angebotenen Schätze ab.
28r	B/T	14 1 + B + 8	1515-1556 (42)	1-zeil. Lombarde	T: Maria verteidigt ihre Entscheidung gegen die weltliche Minne mit ihrer reinen Liebe zu Gott. Der Priester argumentiert mit weiblicher Bestimmung (Nachkommen). B: Maria lehnt den Rat zweiter Priester zur Ehe mit dem Jüngling ab.
28v	T		1557-1598 (42)	2-zeil. Lombarde	T: Maria zitiert biblische Beispiele, um ihre Entscheidung zu untermauern.
29r	T		1599-1668 (70)	2-zeil. Lombarde	T: Die Priester erzümen über Marias Weigerung. Sie beraten über ihr Schicksal.
29v	B/T	14 1 + B + 8			B: Abiathar bitte eine Männergruppe um Rat und Meinung zu Marias Verhalten. TÜ: Es wird ein (Gerten-)Gottesurteil vereinbart.
30r	T		1669-1730 (62)	2-zeil. Lombarde	T: Die Idee eines Gottesurteils wird von der Gemeinschaft präferiert. Am nächsten Tag versammelten sich reiche und junge Männer mit Gerten.
30v	T				TÜ: Der Priester trägt die Gerten zum Altar, um Gottes Willen zu erfahren.
31r	B/T	13 0* + B + 9			B: Eine große Gruppe von Männern mit Gerten hat sich vor einem Priester versammelt. TÜ: Auch Joseph ist unter den Männern. Er hegt aber keine Hochzeitsabsichten.
31v	B/T	13 9 + B + 1	1731-1762 (32)	3-zeil. Lombarde	T: Stimme kündigt ein Zeichen (Taube) für den kommenden Tag an. B: Eine Personengruppe und ein Priester bitten Gott um ein Zeichen.
32r	T		1763-1824 (62)	2-zeil. Lombarde	T: Am nächsten Morgen versammelt sich die Gruppe wieder. Alle erhielten ihre Gerten, doch Josephs wurde vergessen. Er verlässt die Versammlung.
32v	T				TÜ: Das Zeichen bleibt aus. Alle wollen weiter nach einem Zeichen des Gotteswillens suchen.

5. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell *= Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
33r	B/T	13 8* + B + 1	1825-1874 (50)	3-zeil. Lombarde	T: Abiathar zieht sich zurück. Ein Engel ermahnt zur Suche nach Josephs Gerte. B: Über einem Altar schwenkt Abiathar ein Weihrauchgefäß, ihm gegenüber schwebt ein Engel.
33v	T		1875-1910 (36)	2-zeil. Lombarde	T: Der Bischof sucht nach Joseph. Die Taube erscheint aus Josephs Gerte.
34f	B/T	14 1 + B + 8			B: Vor den Augen mehrerer Männer steigt aus Josephs Gerte eine Taube empor. TÜ: Alle preisen und danken Gott. Joseph ist verzweifelt.
34v	T		1911-1966 (56)	2-zeil. Lombarde	T: Die Männer trösten und ermutigen Joseph, die Entscheidung Gottes nicht anzuzweifeln. Joseph fühlt sich Marias wegen seines Alters unwürdig.
35r	T		1967-2000 (34)	2-zeil. Lombarde	T: Joseph nimmt die Ermahnung hin, denkt aber darüber nach, Maria einem seiner Söhne zu geben. Er nimmt sie in sein Haus auf.
35v	T		2001-2060 (60)	2-zeil. Lombarde	T: Die Herren schicken nach Maria, um ihr die Entscheidung mitzuteilen.
36r	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Der Bischof verkündet Maria vor der Gemeinschaft den Willen Gottes. B: Umringt von zwei Personen raten die Priester Maria zur Hochzeit von Joseph.
36v	T		2061-2102 (42)	2-zeil. Lombarde	T: Maria folgt dem Willen Gottes, da sie das Zeichen mit eigenen Augen gesehen hat und betont, dass sie nie einem Mann mit weltlicher Liebe dienen wird.
37r	T		2103-2140 (38)	2-zeil. Lombarde	T: Die Rede gefällt den Umstehenden. Sofort findet die Übergabe von Maria statt.
37v	B/T	14 2 + B + 7			B: Der Priester überantwortet Joseph Maria, umringt von zwei weiteren Personen. TÜ: Joseph möchte, dass Maria Mägde mitnimmt, damit sie nicht alleine ist.
38r	T		2141-2200 (60)	2-zeil. Lombarde	T: Maria wählt fünf vorbildliche Gefährtinnen: Rahel, Rebecca, Saphora, Abigea, Susanne (Autor legt die Namen aus).
38v	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Ein langer, trauriger Abschied von der Gemeinschaft, Aufbruch zu Josephs Haus. B: Drei sich umarmende Frauengruppen. Im Zentrum steht Maria in der Umarmung.
39r	T		2201-2242 (42)	2-zeil. Lombarde	T: Joseph muss nach Carphaneum reisen, um Schiffe zu reparieren.
39v	B/T	14 1 + B + 8			B: Joseph nimmt Abschied von Maria. Ein Mann hält ein gesatteltes Pferd bereit. TÜ: Am nächsten Morgen nimmt er Abschied von Maria.
40r	B/T	14 8 + B + 1	2243-2318 (76)	2-zeil. Lombarde	T: Die Tempelherren schicken den Mägden Stoffe und bestellen Vorhänge für den Tempel. B: Zwei Männer überbringen Stoffe, Nachricht der Priester an fünf Frauen.
40v	B/T	13 9 + B + 1			B: Maria sitzt zusammen mit fünf Frauen um einen leeren Rahmen.

6. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
41r	T				TÜ: Frauen lösen um die Verarbeitung der Seide. Maria gewinnt. Der folgende neidische Streit wird von einem Engel geschlichtet.
41v	B/T	13 2 + B + 8	2319-2368 (50)	2-zeil. Lombarde	B: Ein Engel schwebt über fünf Frauen. Maria vermittelt das Ende des Streites. T: Am nächsten Tag geht Maria zum Brunnen. Dort erscheint ihr ein Engel.
42r	T				TÜ: Der Engel kündigt Maria wunderbare Dinge an.
42v	B/T	13 0* + B + 9	2369-2446 (78)	2-zeil. Lombarde	B: Maria am Brunnen. Ihr gegenüber steht ein Engel mit verdecktem Gesicht. T: (heilsgerichtliche Einordnung) Gott schiekt Gabriel zur spinnenden Maria.
43r	T				TÜ: Der Engel übermittelt Maria den Gruß und Willen Gottes: Maria wird einen Sohn gebären, der Emanuel genannt wird und der Heiland Israels ist.
43v	B / T	14 1 + B + 8			B: Engel grüßt Maria. Maria sitzt, neben ihr Fadenknäuel, über ihrem Kopf schwebt eine Taube.
44r	T		2447-2480 (34) 2481-2536 (56)	2x2-zeil. Lombarde	T: Maria zweifelt und will keusch bleiben. Der Engel ermahnt sie, nicht zu zweifeln. T: Die Rede überzeugt Maria und sie folgt seinem Willen.
44v	T				TÜ: Der Engel spricht Amen. Maria wird schwanger von des <i>göben samen</i> . Autor erläutert die Menschwerdung Gottes für die Gläubigen.
45r	T		2537-2580 (44)	2-zeil. Lombarde	T: Aufzählung zahlreicher Propheten, die die Verheißung in früherer Zeit verkündeten. Verweis auf die Gnade, die Maria allen Menschen beschert.
45v	T		2581-2634 (54)	2-zeil. Lombarde	T: Nur ein reines Gemüt kann ein angemessenes Lob auf Maria sprechen. Sie befreit von der Schuld der Sünde und spendet Trost.
46r	T		2635-2666 (32)	2-zeil. Lombarde	T: Der Engel berichtet von einem weiteren Zeichen: Auch Marias Tante Elisabeth ist durch ein Wunder Gottes schwanger geworden.
46v	T		2667-2702 (36)	2-zeil. Lombarde	T: Maria besucht Elisabeth. Beide Frauen staunen und freuen sich über die Wunder Gottes.
47r	B/T	14 1 + B + 8	2703-2740 (38)	2-zeil. Lombarde	B: Maria und Elisabeth liegen sich in den Armen, beidseitig flankiert von zwei Frauen. T: Elisabeth empfängt Maria und erkennt, dass die Weissagung eingetroffen ist.
47v	T		2741-2786 (46)	2-zeil. Lombarde	T: Elisabeth spürt die Regungen ihres Kindes während der Umarmung mit Maria: ein Zeichen für die Wunder Gottes.
48r	T				TÜ: Maria wird als Mutter und Jungfrau bestätigt.
48v	T		2787-2826 (40)	2-zeil. Lombarde	T: Das ungeborene Kind ist Johannes der Täufer, der später vom Leben Jesu Zeugnis ablegen wird. Bei der Taufe erscheint eine Taube oben im Himmel.

7. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell *= Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
49r	T		2827-2876 (50)	2-zeil. Lombarde	T: Anknüpfung des dritten <i>lets</i> . Maria wird Leid und Schmach erleiden. Die Geburt Christi. Verweis auf die magische Kraft des Buches während der Geburt.
49v	T		2877-2926 (50)	2-zeil. Lombarde	T: Marias Rolle als Fürsprecherin und Himmelskönigin am Tag des jüngsten Gerichts.
50r	T		2927-2970 (44)	6-zeil. Fleuronné- Lombarde	T: Beginn des dritten <i>lets</i> . Vergleich zwischen Rittern, die der Fahne folgen, mit der christlichen Schar, die dem Stern folgt. Revision der Ereignisse:
50v	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Hochzeit, Josephs Reise nach Carphaneum. Heimkehr nach 9 Monaten. B: Joseph verabschiedet sich von vier Handwerkern auf einem Schiff.
51r	T		2971-3008 (38)	2-zeil. Lombarde	T: Joseph wird empfangen und entdeckt die Schwangerschaft. Die Frauen versichern Marias Unschuld.
51v	B / T	14 1 + B + 8	3009-3048 (40)	2-zeil. Lombarde	B: Joseph klagt fünf Frauen an. Die Frauen verweisen auf den Willen Gottes. T: Joseph verweist auf die offenkundige Schwangerschaft und glaubt nicht an ein Wunder.
52r	T		3049-3084 (36)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Er beteuert seine eigene Unschuld und fürchtet die öffentliche Schande. T: Die Frauen versichern Joseph erneut, dass Maria nichts Unkeusches getan hat.
52v	T		3085-3120 (36)	2-zeil. Lombarde	T: Joseph fürchtet die Schande und plant eine Flucht.
53r	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Die Vorbereitungen ermüden ihn. B: Joseph schläft, ein Engel erscheint über ihm.
53v	T		3121-3156 (36)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Als Joseph eingeschlafen ist, schickt Gott einen englischen Boten. T: Der Engel bestätigt Marias Unschuld und erzählt vom Wirken des Heilands.
54r	B/T	14 8 + B + 1	3157-3198 (42)	2-zeil. Lombarde	T: Joseph ist erfreut und von Sorgen erlöst. Er bittet Maria um Verzeihung. B: Joseph kniet vor Maria, umringt von zwei Personen.
54v	T		3199-3266 (68)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Joseph erzählt von der Begegnung mit dem Engel. Alle loben den Heiland. T: Die Geschichte von Marias Schwangerschaft verbreitet sich.
55r	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Aus Hass und Angst sperren die Juden Maria und Joseph ein. B: Drei Männer bringen Joseph und Maria in ein Haus, wo sie für ihre Tat büßen sollen.
55v	T				TÜ: Schilderung der alttestamentlichen Strafen, die Ehebrechern drohen. Joseph und Maria werden zur Rede gestellt. Sie beteuern ihre Unschuld.
56r	B/T	14 1 + B + 8	3267-3320 (54)	2-zeil. Lombarde	B: Zwei Priester fordern von Maria den Namen des vermeintlichen Vaters. Joseph und eine Gruppe von vier Personen stehen hinter ihr. T: Erklärungen zur Fluchwasserprobe als Gottesurteil.
56v	T				TÜ: Maria und Joseph beteuern ihre Unschuld im Vertrauen auf Gott.

8. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell *= Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
57r	B/T	13 9 + B + 1	3321-3356 (36)	2-zeil. Lombarde	T: Das Wasser wurde besprochen, um das Verbrechen aufzulösen. B: Zwei Richter fordern Joseph zum Trinken des Fluchwassers auf. Mehrere Personen verfolgen das Geschehen. Der Brunnen steht außerhalb des Bildraums.
57v	T		3357-3430 (74)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Joseph ist sofort zur Probe bereit und trinkt das Wasser, ohne Schaden zu nehmen. T: Maria soll nun das Wasser trinken. Bischof fordert sie nochmals zum Geständnis auf.
58r	B/T	14 1 + B + 8			B: Zwei Richter reden auf Maria ein. Maria steht neben dem Brunnen, neben drei Personen. TÜ: Bischof droht mit der Steinigung. Maria verteidigt sich, schwört unschuldig zu sein.
58v	T				TÜ: Maria trinkt von dem vergifteten Wasser, geht um den Altar und ist unversehrt. Die Gemeinschaft bereut ihr Misstrauen und die Schmähungen.
59r	B/T	14 3 + B + 6	3431-3488 (58)	2-zeil. Lombarde	T: Die Herren bereuen ihre Tat. B: Maria hat den Becher zum Mund erhoben, um sie herum Richter und Zeugen.
59v	T				TÜ: Die reumütigen Ankläger huldigen Maria und führen sie nach Hause.
60r	B/T	13 2 + B + 8	3489-3548 (60)	1-zeil. Lombarde	T: Augustus fordert von allen Städten seines Reiches den Zins. B: Augustus, flankiert vom Schwerträger, verkündet drei Männern seine Zinsforderung.
60v	B/T	14 8 + B + 1			TÜ: Das Gebot breitet sich aus. Landgraf Cyrin fordert den Zins. B: Cyrin befiehlt einem Schreiber, die Bewohner anzuschreiben, drei Männer stehen dabei.
61r	T		3549-3598 (50)	3-zeil. Lombarde	TÜ: Niemand kann sich dem Gebot entziehen. Verweigerung führt zur Todesstrafe. T: Beginn einer Friedenszeit. Schwerverter werden zerschlagen.
61v	B/T	14 1 + B + 8			B: Ein Schmied zerschlägt ein Schwert, eine weitere Person tritt hinzu. TÜ: Der Frieden ist der Wille des Kindes.
62r	T		3599-3656 (58)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Symbolische Auslegung des Zinses (drei Pfennige = die Namen des Herren). T: Joseph möchte den Zins abführen. Er will nach Bethlehem fahren.
62v	T				TÜ: Maria muss auch nach Bethlehem; die beiden brechen gemeinsam zur Reise auf.
63r	B/T	14 1 + B + 8	3657-3716 (60)	2-zeil. Lombarde	B: Joseph spricht einen Segen über zwei Personen und nimmt Abschied. Maria geht voraus. T: Gott will Maria künftige Dinge und Wunderzeichen auf dem Weg mitteilen.
63v	B/T	13 2 + B + 8			B: Zwölf wild gestikulierende, traurige und gefesselte Personen. TÜ: Auf der einen Seite des Weges erscheint eine traurige und klagende Schar.
64r	B/T	13 2 + B + 8			B: Acht reich ausgestattete, aufrechte Personen. TÜ: Schar glücklicher Menschen auf der anderen Seite. Es erscheint ein Jüngling.
64v	B/T	13 2 + B + 8	3717-3752 (36)	2-zeil. Lombarde	B: Ein nimbrierter Jüngling zwischen Maria und Joseph. Bestärkt Josephs Glauben. T: Jüngling nimmt Joseph seine Zweifel und erklärt die Wunderzeichen Gottes.

9. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
65r	T		3753-3778 (26)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Traurige Schar sind die Ungläubigen, die Gott nicht erkannten und nun klagen. T: Die glückliche Schar sind die Bekehrten, die ins Licht geführt wurden.
65v	T		3779-3816 (38)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Joseph hört die Deutung gern und bemitleidet die Juden. T: Bethlehem ist noch weit, am Abend bemerkt Maria, dass die Geburt bevorsteht.
66r	B/T	13 2 + B + 7*			B: Maria und Joseph erreichen eine Stadt. Maria tritt durch die Tür. TÜ: Maria will nach Bethlehem weitergehen. Sie erreichen die Stadt.
66v	T		3817-3860 (44)	2-zeil. Lombarde	T: Maria entdeckt eine Höhle und schickt Joseph nach Hebammen.
67r	B/T	13 8 + B + 2	3861-3906 (46)	2-zeil. Lombarde	T: Unterdessen gebiert Maria schmerz- und sündenfrei ein Kind. B: Maria hält ein Kind im Arm. Zwei Engel flankieren Mutter und Kind.
67v	T		3907-3970 (64)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Die Geburt Christi verläuft ohne Schmerzen, da Maria ihn ohne Sünde empfing. T: Joseph kehrt mit den Ammen zur Höhle zurück.
68r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Die Ammen trauen sich wegen des hellen Lichtes nicht hinein. Joseph soll vorangehen. B: Joseph steht mit zwei Frauen vor der Höhle. Maria (nicht im Bild) soll sie herein bitten.
68v	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Joseph berichtet Maria, dass die Ammen vor der Höhle auf Einlass warten. B: Zwei Ammen sind Maria und Jesus zugeneigt.
69r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Maria bittet die Ammen hinein. Sie baden das Kind, legen es in Tücher und in Krippe. B: Kind in einem kreisrunden Zuber, links und rechts die Ammen, daneben Joseph.
69v	B/T	13 8 + B + 2	3971-4000 (30)	2-zeil. Lombarde	T: Beim Versuch, Maria zu untersuchen, werden die Frauen ohnmächtig. B: Ammen knien vor Maria und verkünden ihr Wissen um dieses Zeichen.
70r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Die Ohnmacht als Zeichen Gottes für die Ankunft der Jungfrau, die ein Kind gebiert. B: Jesus in Krippe. Ammen erklären Joseph das Verhalten der knieenden Tiere..
70v	T		4001-4041 (41) ²	2-zeil. Lombarde	T: Jesus lässt sich in eine Krippe legen. Esel und Rind fallen auf die Knie. Die Ammen und Joseph wundern sich über das Verhalten der Tiere.
71r	B/T	13 8 + B + 2	4042-4095 (54)	2-zeil. Lombarde	T: Ein Engel verkündet den Hirten die Ankunft des Heilands. B: Ein Engel verkündet drei Männern die Geburt des Gottessohns.
71v	B/T		4096-4127 (32)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Der Engel erklärt den Hirten das Ereignis. T: Die Hirten folgen dem Rat des Engels und brechen auf zu Christus.
72r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Die Hirten erreichen Christus und knien vor ihm nieder. B: Christus in der Krippe, umringt von Ochs und Esel sowie drei knieenden Hirten.
72v	T		4128-4159 (32)	2-zeil. Lombarde	T: Auslegung: Dass Christus seine Ankunft zuerst den Hirten mitgeteilt hat, nicht den Königen, bedeutet, dass Arme und Reiche ihm gleichermaßen willkommen sind.

10. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
73r	T		4160-4191 (32) 4192-4225 (34)	2x2-zeil. Lombarde	T: Auslegung der Geburtsumstände als Macht Christi. T: Einführung zu den sieben Wunderzeichen, die auf die Geburt folgen.
73v	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Ein golden-roter Ring um die Sonne erscheint bei der Geburt. B: Ein alter Mann kommentiert einen Kopf in einem goldenen Ring über vier Personen.
74r	B/T	13 8 + B + 2	4226-4245 (20)	2-zeil. Lombarde	T: Das zweite Wunderzeichen ist ein Stein in Rom, aus dem ein Ölbach fließt. B: 6 Männer stehen neben einem Stein (?). Ein Alter kommentiert das Geschehen.
74v	T		4246-4296 (51) ³	2-zeil. Lombarde	TÜ: Der Stein bringt den Bürgern das <i>geistliche ole</i> . T: Das Standbild des betrügerischen Mars stürzt ein.
75r	B/T	13 2 + B + 8			B: Auseinanderstrebende Teile des Mars-Standbildes. TÜ: Die Menschen erwachen vom Lärm des Einsturzes. Der Teufel stürzt in die Hölle.
75v	B/T	13 8 + B + 2	4297-4320 (24)	2-zeil. Lombarde	T: Das vierte Wunder ist das kaiserliche Gebot des Friedens. B: Kaiser flankiert von Schwerträger und umringt von sechs Männern gebietet Frieden.
76r	T		4321-4360 (40)	2-zeil. Lombarde	T: Das fünfte Wunder ist Augustus' Beschluss, die Gefangenen frei zu lassen.
76v	B/T	13 2 + B + 8	4361-4398 (38)	2-zeil. Lombarde	B: Zwei Männer führen den Willen des Kaisers aus. Gefangene treten vor die Türen. T: Als sechstes Wunder erlässt Augustus das Gebot, 30.000 Personen hinzurichten.
77r	B/T	13 2 + B + 8			B: Person mit erhabenem Schwert, zwei stehende Personen, zerteilte Körper von vier Personen. TÜ: Die Verurteilten wollten sich nicht bekehren lassen.
77v	T		4399-4436 (38)	2-zeil. Lombarde	T: Das siebente Wunder ist ein Stern, der die Könige zu Jesus führt.
78r	B/T	13 8 + B + 2	4437-4462 (26)	2-zeil. Lombarde	T: Am achten Tag nach seiner Geburt wird Christus beschnitten. B: Drei Männer, einer davon mit Messer, stehen Joseph gegenüber, auf seinem Schoß Jesus.
78v	T		4463-4498 (36)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Ausföhrung und Einordnung der Bedeutung des älteren Rituals. T: Die drei Könige erblicken in Chaldea den leuchtenden Stern und folgen ihm.
79r	B/T	13 8 + B + 2	4499-4526 (28)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Der Stern leitet die drei Könige zu Maria und Jesus. B: Drei Könige zeigen auf einen Stern, der mittlere legt die Bedeutung des Zeichens aus. T: Die drei Könige legen in Jerusalem eine Rast ein und treffen auf Herodes.
79v	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Sie berichten von der Erscheinung des Sterns und dem Kind. B: Herodes empfängt die drei Könige und erkündigt sich nach dem Grund ihrer Reise.
80r	T		4527-4566 (40)	2-zeil. Lombarde	T: Herodes möchte Genaueres erfahren; die drei Könige führen die Bedeutung des Sternes als Zeichen für Christi Herrschaft aus.
80v	B/T	12 9 + B + 2	4567-4602 (36)	2-zeil. Lombarde	T: Herodes ergreift die Furcht vor dem Verlust der Herrschaft. Er befragt seine Gelehrten. B: Herodes sitzt vor vier Gelehrten und erkündigt sich nach Christus.

11. Lage

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungs- elemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
81r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Herodes bittet um Nachricht, wenn das Kind gefunden ist, hegt jedoch böse Absichten. B: Herodes sitzt den drei Königen gegenüber. (leeres Sprechband)
81v	T		4603-4658 (56)	2-zeil. Lombarde	T: Die Könige folgen weiter dem Stern, erreichen Mutter und Kind und fallen auf die Knie.
82r	B/T	13 2 + B + 8			B: Zwei stehende und ein knieender König überbringen Maria und Jesus Geschenke. TÜ: Die Könige beschenken Mutter und Kind mit Gold, Weihrauch, Myrrhe.
82v	B/T	13 2 + B + 8	4659-4692 (34)	Raum für 2-zeil. Lombarde	T: Den schlafenden Königen erscheint ein Engel, der zur Heimfahrt ohne Umweg mahnt. B: Drei schlafende Könige, über ihnen ein Engel.
83r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Engel erklärt den Königen Herodes' Absichten. Sie nehmen Abschied. B: Drei Könige vor Maria mit dem Kind. (leeres Sprechband)
83v	B/T	12 9 + B + 2	4693-4734 (42)	Raum für 2-zeil. Lombarde	T: Nach sechs Wochen bringt Maria das Kind im Tempel dar und opfert zwei Tauben. B: Maria flankiert von einer Frau hält zwei Tauben über den Altar, darauf der Knabe, gehalten von einem Greis.
84r	T		4735-4776 (42)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Der greise Simeon kann gemäß der Prophezeiung erst sterben, wenn er Christus gesehen hat. T: Im Tempel erkennt auch die Witwe Anne den Heiland.
84v	T		4777-4828 (52)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Lob des Schöpfers. Maria als Fürsprecherin der Gläubigen vor Gott. T: Herodes erfährt von der Täuschung durch die drei Könige und lässt sie suchen.
85r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Nach erfolgloser Suche berät sich Herodes mit seinen Mordgesellen. B: Herodes in einer Unterredung mit zwei Personen. (leeres Sprechband)
85v	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Sie raten, alle Kinder zu töten. Ein Engel rät Joseph, nach Ägypten aufzubrechen. B: Joseph schläft, über ihm ein Engel mit (leerem) Sprechband.
86r	B/T	13 8 + B + 2	4829-4850 (22)	2-zeil. Lombarde	T: Joseph bereitet den Aufbruch vor. B: Joseph führt einen Esel, auf diesem sitzen Maria und das Kind.
86v	T		4851-4906 (56)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Noch in derselben Nacht brechen Joseph und Maria auf. T: Die Mordgesellen töten alle Kinder in Bethlehem.
87r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Bericht über die grauenvolle Ermordung. B: Zwei Männer zwischen abgetrennten Körperteilen bohren Schwerter in kindliche Leiber.
87v	T		4907-4950 (44)	2-zeil. Lombarde	TÜ: Sie ziehen mordend durch die Stadt. T: Am Ende der Bluttat erhebt sich ein großer Klagen und Weinen der Mütter.
88r	B/T	13 8 + B + 2			TÜ: Unermessliches Leid und Kummer erfüllt die Stadt. B: Sieben trauernde und klagende Frauen.
88v	B/T	12 9 + B + 2	4951-4994 (44)	2-zeil. Lombarde	T: Herodes wird von Gott bestraft. Er erkrankt unheilbar und fault innen und außen. B: Herodes liegt im Bett, neben ihm stehen zwei Männer.

II. (12. Lage)

Fol.	Textseite (T) Bildseite (B) Bild-Textseite (B/T)	Bildhöhe in Zeilen / Modell * = Leerzeile	Verszählung (Anzahl der Verse)	Gliederungselemente	Inhalte Text (T) / Bild (B) / Textüberhang aus vorherigem Absatz (TÜ)
89r	B/T	13 9 + B + 1			TÜ: Herodes siecht dahin, sein Wahnsinn lässt ihn Selbstmord begehen. B: Herodes stürzt aus einem Fenster.
89v	B/T	12 9 + B + 2	4995-5024 (30)	2-zeil. Lombarde	T: Ein Engel erscheint Joseph: Er soll heimfahren, die Feinde des Heilands sind tot. B: Joseph schläft; neben ihm steht ein Engel mit (leerem) Spruchband.
90r	B/T	12 9 + B + 2			TÜ: Am nächsten Morgen brechen Joseph, die Herren und Maria auf nach Judea. Dort werden die Ereignisse um Christus ihren Anfang nehmen. B: Joseph und Maria mit dem Kind auf dem Arm stehen vor einer geöffneten Tür. Im Haus stehen zwei Frauen.
90v	T		5025-5066 (42)	2-zeil. Lombarde	T: Das Schicksal von Herodes wird alle ereilen, die Gott widerstehen. Aufzählung der Laster, Ermahnung zum Dienst an Gott, kein Begehren nach weltlichen Gütern.
91r	T		5067-5110 (44)	2-zeil. Lombarde	T: Lob auf Maria: Eine bessere Frau gab es nie. Sie erteilt jedem den Segen, der sie darum bittet. Der Sinn sollte stets auf sie gerichtet sein.
91v	T		5111-5137 (30)	2-zeil. Lombarde	T: Epilog. Einordnung der Entstehung des Textes in die Weltgeschichte. Kurzanzeige des Inhalts der <i>driu liet</i> .

¹ Die Lagenstruktur kann nur unter Vorbehalt als ursprünglich angesehen werden. Radaj 2001, 11, gibt folgende Lagenzählung an: „Vorsatzblatt + (11 IV)⁸⁸ + (1+I)⁹¹ + II (Papier) + Nachsatzblatt“. Sie führt weiterhin aus, dass fol. 1r wohl im Zuge der Restaurierung verstärkt wurde. Als Material diente eventuell „das abgeschnittene fehlende Gegenstück zu dem Einzelblatt“ der letzten Lage. Radaj 2001, 11.

² Die ungerade Anzahl resultiert aus einer Abweichung von den Reimpaarversen, die einen gleichklingenden aber zusätzlichen Vers erhalten: vgl. Vv. 4023-4025.

³ Siehe Anm. 2., Vgl. Vv. 4260-4262.

Bibliographie

1. Handschriftensiglen – Bibliotheks- / Besitznachweis

Aufgeführt sind die verwendeten mittelhochdeutschen Quellen der *Driu liet*. Die Abkürzungen entsprechen den vom Handschriftencensus verwendeten Siglen. Angaben in Klammern vermerken Kennzeichen abweichender Aufbewahrungsorte von Fragmenten. Die Angabe B/G folgt dem Handschriftencensus und den Belegen von Bertelsmeier-Kierst (1999). Die zwei Siglen sind zur Bezeichnung des Kodex beibehalten und sollen die Nachvollziehbarkeit der Forschungsliteratur erleichtern. Vgl. Handschriftencensus: <http://www.handschriftencensus.de/werke/421> (Onlinequellen), letzter Zugriff 26.06.2019.

A	Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 2742*
B/G	(a) München, Staatsbibl., Cgm 5249, 2a (b) München, Staatsbibl. Cgm 5249/2c
C (a)	Breslau, Universitätsbibl., Akc 1955/286
C (b)	Karlsruhe, Landesbibl., Cod. St. Peter perg. 71 (ehemals Spiegel)
C (c)	Krakau, Bibl. Jagiellońska, Berol. mgq 1303 Nr. 11
C (d)	München, Staatsbibl., Cgm 5249/2b
D	Krakau, Bibl. Jagiellońska, Berol. mgo 109
E (a)	Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, Cod. FB 1519/IX
E (b)	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 18065
F	Augsburg, Staats- und Stadtbibl., Fragm. germ. 9
W	Privatbesitz Gerd Pichler, Wien

2. Abkürzungen

BMZ	Georg F. Benecke / Wilhelm Müller / Friedrich Zarnecke: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Stuttgart 1990.
DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
HWdA	Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. von Eduard Hoffmann-Krayer u. Hanns Bächtold-Stäubli. 10 Bde. Berlin/Leipzig: De Gruyter 1932/1933.
JOWG	Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels. Rom u.a. 1994.
LEXER	Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Hg. Matthias Lexer. Leipzig 1992.
LexMa	Lexikon des Mittelalters. Stuttgart 1999.
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
VL ²	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite Auflage. Hrsg. von Kurt Ruh, Gundolf Keil, Burghardt Wachinger. Berlin 1999.
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfG	Zeitschrift für Germanistik

3. Editionen der *Driu liet* sowie frühe Forschung

Die Siglen der Handschriftentexte und Fragmente sind – sofern es sich um Edition einer konkreten Quelle handelt – zum Abschluss in Klammern angegeben.

Oetter 1802

Wernher eines Geistlichen im zwölften Jahrhundert Gedicht zur Ehre der Jungfrau Maria. Hrsg. von M. Friedrich Wilhelm Oetter. Mit 6 illuminierten Kupfern. Nürnberg, Altdorf 1802. (D)

Hoffmann von Fallersleben 1837

Wernhers Maria. In: Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur. 2. Iter Austriacum, altdeutsche Gedichte: größtenteils aus österreichischen Bibliotheken. Hrsg. von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Breslau 1837, S. 145-212. (D)

Weissbrodt 1858

Johannes Weissbrodt: Marienminne: in Dichtungen von Wernher von Tegernsee, Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg. Zum ersten Male in vollständigen neudeutschen Übertragungen. Münster 1858.

Feifalik 1860

Des Priesters Wernher Driu Liet von der Maget. Nach einer Wiener Handschrift mit den Lesarten der übrigen. Hrsg. von Julius Feifalik. Wien 1860. (A)

Uhland 1866

Ludwig Uhland: Des Pfaffen Wernher Gedicht auf die Jungfrau Maria. In: Ludwig Uhland / Wilhelm Ludwig Holland (Hgg.): Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Bd. 2. Stuttgart 1866, S. 14-25.

Bartsch 1886

Karls Bartsch: Zu Wernhers Maria. In: Karl Bartsch: Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Literatur. Strassburg 1886, S. 1-60. (C (c), G)

Degering 1925

Des Priesters Wernher drei Lieder von der Magd. Nach der Fassung der Preußischen Staatsbibliothek metrisch übersetzt und mit ihren Bildern hrsg. von Hermann Degering. Berlin 1925. (D)

Wesle 1927 (Fromm 1969)

Bruchstücke und Umarbeitungen: Priester Wernhers Maria. Hrsg. von Carl Wesle. Halle (Saale) 1927. Zweite Auflage besorgt durch Hans Fromm. Tübingen 1969. (A, B/G, C (a-d), D, E (b), F)

Gärtner 1974

Kurt Gärtner: Neues zur Priester Wernher-Kritik. Mit einem Abdruck der kleineren Bruchstücke von Priester Wernhers ‚Maria‘. In: Leslie Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff/Roy A. Wisbey (Hgg.): Studien zur frühmittelhochdeutschen Literatur. Cambridger Colloquium 1971. Berlin 1974, S. 103-135. (B/G, F, E)

Pichler/Reichert 1996

Gerd Pichler / Hermann Reichert: Neue Fragmente von Priester Wernhers ‚Maria‘. In: ZfdA 125 (1996), S. 202-210. (Abdruck W)

Radaj 2001

Driu liet von der maget [Mikroform] / Wernher. – Farbmikrofiche-Ed. der Hs. Berlin, Ehem. Preussische Staatsbibliothek, Ms. germ. oct. 109 (z. Zt. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Depositum). Beschreibung der Hs. und kommentierter Bildkatalog von Elisabeth Radaj. München: Ed. Helga Lengenfelder, 2001. (Codices illuminati medii aevi; 62). (D)

Frühe Forschung

Bruinier 1890

Johannes W. Bruinier: Kritische Studien zu Wernhers Marienliedern. Greifswald 1890.

Docen 1807

B. Joseph Docen (Hg.): *Miscellaneen zur Geschichte der deutschen Literatur, neu aufgefundene Denkmäler der Sprache, Poesie und Philosophie unserer Vorfahren enthaltend*, Bd. 2. München 1807, S. 103-108. (B)

Greiff 1862

Benedikt Greiff: *Zu Wernhers Marienleben. Augsburger Bruchstücke*. In: *Germania. Vierteljahrsschrift für Deutsche Altertumskunde* 7 (1862), S. 305-330.

Keinz 1869

Friedrich Keinz: *Über einige altdeutsche Denkmäler*. In: *Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*. 2. Bd. München 1869, S. 290-321. (Abdruck von C (d) deklariert als E)

Klapper 1908

Jos Klapper: *Altdeutsche Texte aus Breslau*. In: *ZfdA* 50 (1908), S. 167-205.

Kugler 1831

Franciscus Kugler: *De Werinhero, saeculi XII monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariae ornavit*. Phil. Diss. Berlin 1831.

Kugler 1853

Franz Kugler: *Bilderhandschriften des Mittelalters*. In: *Franz Kugler: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*. 1. Bd. Stuttgart 1853, S. 1-92.

Mone 1837

Franz Joseph Mone: *Bruchstück aus Wernhers Maria*. In: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 6 (1837), Sp. 156-164. (C(b)).

Wesle 1925

Carl Wesle: *Überlieferung und Textkritik von Wernhers Maria*. In: *ZfdA* 62 (1925), S. 151-179.

Pretzel 1938

Ulrich Pretzel: *Studien zum Marienleben des Priesters Wernher*. In: *ZfdA* 75 (1938), S. 65-82.

4. Primärtexte**Caesarius von Heisterbach**

Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum – Dialog über die Wunder*. Bd. III. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Nikolaus Nösges und Horst Schneider. (*Fontes Christiani* 86). Turnhout 2009.

Heinrich von Veldeke

Heinrich von Veldeke: *Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar*. Herausgegeben von Hans Fromm mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer. (*Bibliothek deutscher Klassiker* 77). Frankfurt a. Main 1992.

5. Sekundärliteratur**Achnitz 2005**

Wolfgang Achnitz: *Textproduktion und Sinnkonstituierung. Zur Affinität von Textlinguistik und Rhetorik am Beispiel des ›Apollonius‹-Romans*. In: *Andersen/Eikermann/Simon* 2005, S. 121-142.

Andersen/Eikermann/Simon 2005

Elisabeth Andersen / Manfred Eikelmann / Anne Simon (Hgg.): Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. (Trends in Medieval Philology 7) Berlin u. a. 2005.

Althoff 1997

Gerd Althoff: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997.

von Amira 1905

Karl von Amira: Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. (Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 23.3) München 1905, S. 163-263.

Balke 2017

Friedrich Balke: Medienphilologie und die zerbrochene ›Kette des Enthusiasmus‹. In: Balke/Gaderer 2017, S. 44-68.

Balke/Gaderer 2017

Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hgg.): Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas. Göttingen 2017.

Baxandall 1987

Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Aus d. Engl. Von Hans-Günther Holl. (Sonderausgabe) Frankfurt am Main 1987 (1. Aufl. 1977).

Becker/Licht/Schneidmüller 2015

Julia Becker/Tino Licht/Bernd Schneidmüller: Pergament. In: Meier/Ott/Sauer 2015, S. 377-348.

Beinert/Pustet 1984

Wolfgang Beinert/Heinrich Petri Pustet (Hgg.): Handbuch der Marienkunde. Regensburg 1984.

Belting 2000

Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 5. Aufl. München 2000. (1. Aufl. 1990)

Belting 2001

Hans Belting: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.

Belting 2004

Hans Belting: Der Blick durch das Fenster. In: Katharina Corsepius/Daniela Mondini u.a (Hgg.): Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen. (Studien zur Kunstgeschichte 157) Hildesheim, Zürich, New York 2004, S. 17-31.

Belting 2007

Hans Belting (Hg.): Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch. (Tagung „Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz“, die vom 21.4.2005 bis zum 23.4.2005 am IFK, Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften in Wien stattfand). Paderborn 2007.

Belting 2007a

Hans Belting: Die Herausforderung der Bilder. In: Belting 2007, S. 11-26.

Belting 2007b

Hans Belting: Blickwechsel mit Bildern. In: Belting 2007, S. 49-76.

Bendheim 2017

Amelie Bendheim: Wechselrahmen: medienhistorische Fallstudien zum Romananfang des 13. Jahrhunderts. (Studien zur historischen Poetik 22) Heidelberg 2017.

Benthien/Weingart 2014

Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hgg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 1) Berlin 2014.

Bergmann 2014

Rolf Bergmann: Formen und Funktionen mittelalterlicher Handschriften. In: Lorenz Korn/Birgit Hoffmann/Stefanie Stricker (Hgg.): Aus Buchwerkstatt und Bibliothek: Manuskriptkulturen des Mittelalters in Orient und Okzident. (Vorträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Sommersemester 2011. – Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 3) Bamberg 2014, S. 9-45.

Bertelsmeier-Kierst 1999

Christa Bertelsmeier-Kierst: Rezension zu: Karin Schneider, Die Fragmente mittelalterlicher deutscher Versdichtung der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cgm 5249/1-79) (ZfdA. Beiheft 1) Stuttgart 1996. In: PBB 121 (1999), S. 299-302.

Bloch 1969

Peter Block: Typologische Kunst. In: Paul Wilpert (Hg): *Lex und sacramentum* im Mittelalter. (Miscellanea mediaevalia 6). Berlin 1969, S. 127-142.

von Bloh 1993

Ute von Bloh: Die illustrierten Historienbibeln: Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters. (Vestigia bibliae Bd. 12/14) Bern u. a. 1993.

von Bloh 2014

Ute von Bloh: Spielerische Überschneidungen. In: Köbele/Quast 2014, S. 259-284.

Blümle 2012

Claudia Blümle: Visuelle Emergenz – El Grecos *Verkündigungen*. In: Boehm/Burioni 2012, S. 188-220.

Boehm 1995

Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? (Bild und Text) 2. Aufl. München 1995. (1. Aufl. 1994)

Boehm 1995a

Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 23-40.

Boehm 1995b

Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm 1995, S. 11-38.

Boehm 1996

Gottfried Boehm (Hg.): Max Imdahl: Gesammelte Schriften. Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode. Frankfurt am Main 1996.

Boehm 1996a

Gottfried Boehm: Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften. In: Boehm 1996, S. 7-41.

Boehm 2007a

Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2007.

Boehm 2007b

Gottfried Boehm: Iconic Turn. Ein Brief. In: Belting 2007, S. 27-36.

Boehm/Burioni 2012

Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hgg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. (eikones) München 2012.

Boehm 2012a

Gottfried Boehm: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Boehm/Burioni 2012, S. 29-94.

Boehm 2014

Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Rimmel/Sachs-Hombach/Stiegler 2014, S. 67-82.

Boehm/Pfotenhauer 1995

Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hgg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995.

Bogen 2001

Steffen Bogen: Träumen und Erzählen: Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300. München 2001.

Bohn 2001

Cornelia Bohn: Sprache, Schrift, Bild. In: Heintz/Hubert 2001, S. 321-346.

Bok/Shaw 2003

Václav Bok/Frank Shaw (Hgg.): Magister et amicus. Festschrift für Kurt Gärtner. Wien 2003.

Brandstätter 2013

Ursula Brandstätter: Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation. Wien, Köln, Weimar 2013.

Braunfels 1994

Wolfgang Braunfels: Art. »Maria, Marienbild«. In: LCI Bd. 3 (1994), Sp. 154-198.

Bredenkamp 2004

Horst Bredenkamp: Bildakte als Zeugnis und Urteil. In: Monika Flacke (Hg): Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Zabern, Mainz 2004, S. 29-66.

Brosch 2014

Renate Brosch: Literarische Lektüre und imaginative Visualisierung: Kognitionsnarratologische Aspekte. In: Benthien/Weingart 2014, S. 104-120.

Bumke 1979

Joachim Bumke: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300. München 1979.

Bumke 1996

Joachim Bumke: Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8) Berlin, New York 1996.

Bumke 2008

Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 12. Auflage. München 2008.

Burioni 2012

Matteo Burioni: Grund und *campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos Schlacht von San Romano. In: Boehm/Burioni 2012, S. 95-150.

Camille 2000

Michael Camille: Die Kunst der Liebe im Mittelalter. Köln 2000.

Clausberg 1991

Karl Clausberg: Spruchbandaussagen zum Stilcharakter. Malende und gemalte Gebärden, direkte und indirekte Rede in den Bildern der Veldeke-Äneide sowie Wernhers Marienliedern. In: Städel-Jahrbuch 13 (1991), S. 81-110.

Curschmann 1992

Michael Curschmann: Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: Keller/Grubmüller/Staubach 1992, S. 211-229.

Curschmann 1997

Michael Curschmann: Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein. (Wolfgang Stammerl Gastprofessur für Germanische Philologie 6) Freiburg 1997.

Curschmann 1999

Michael Curschmann: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. (Fortuna Vitrea 16) Tübingen 1999, S. 378-470.

Curschmann 2007

Michael Curschmann: Wort-Schrift-Bild: Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Michael Curschmann: Wort, Bild, Text: Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. (Saecula Spiritalia 43-44) Baden-Baden 2007. 2. Bd., S. 674-679.

Curschmann 2009

Michael Curschmann: Das Buch am Anfang und am Ende des Lebens. In: Müller/Saurma-Jeltsch/Strohschneider 2009, S. 11-42.

Czerwinski 1993

Peter Czerwinski: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung. München 1993.

Didi-Huberman 1995

George Didi-Huberman: Fra Angelico. München 1995.

Didi-Huberman 2000

George Didi-Huberman: Vor einem Bild. München 2000.

Dietl/Schanze/Wolfzettel 2016

Cora Dietl/Christoph Schanze/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog. (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 11) Berlin 2016.

Drittenbass/Schnyder 2010

Catherine Drittenbass/André Schnyder (Hgg.): Eulenspiegel trifft Melusine: der frühneuhochdeutsche Prosaroman im Licht neuer Forschungen und Methoden. Akten der

Lausanner Tagung vom 2. bis 4. Oktober 2008. (Chloe. Beihefte zum Daphnis 42) Amsterdam 2010.

Dubois 1998

Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Dresden 1998.

Durst 2018

Uwe Durst: Die sequentielle Lücke als Strukturmerkmal des Wunderbaren. In: Kreuzer/Dunst 2018, S. 155-166.

Düwel 2001

Klaus Düwel 2001: Ein Buch als christlich-magisches Mittel zur Geburtshilfe. In: Michael Strausberg (Hg.): Kontinuitäten und Brüche in der Religionsgeschichte: Festschrift für Anders Hultgård zu seinem 65. Geburtstag am 23.12.2001. (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 31) Berlin, New York 2001, S. 170-193.

Faust 2011

Ulrich Faust: Isingrim. Mönch von St. Ulrich und Afra, Abt von Ottobeuren (1145-1180). In: Manfred Weitlauff (Hg.): Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum tausendjährigen Jubiläum. Textband. Augsburg 2011. S. 111-123.

Foucault 2000

Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 2000.

Flood 2005

John L. Flood: Hans Folz zwischen Handschriftenkultur und Buchdruckerkunst. In: Andersen/Eikermann/Simon 2005, S. 1-30.

Frick/Klammer/Neuner 2011

Beate Frick/Markus Klammer/Stefan Neuner: [Vorwort]. In: dies. (Hgg.): Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie. München 2011, S. 11-42.

Fromm 1955

Hans Fromm: Untersuchungen zum Marienleben des Priesters Wernher. Turku 1955.

Fürnkäs/Izumi/Pfeiffer/Schnell 2005

Josef Fürnkäs/Masato Izumi/K. Ludwig Pfeiffer/Ralf Schnell (Hgg.): Medienanthropologie und Medienavantgarde. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen. (Medienumbrüche 13) Bielefeld 2005.

Gaderer 2017

Rupert Gaderer: Was ist eine medienphilosophische Frage? In: Balke/Gaderer 2017, S. 25-43.

Gärtner 1972

Kurt Gärtner: Ein bisher unbekanntes Fragment von Priester Wernhers „Maria“. In: ZfdA 101 (1972), S. 208-213.

Gärtner 1999

Kurt Gärtner: Art. »Priester Wernher«. In: VL² 10 (1999), Sp. 903-915.

Geimer 2006

Peter Geimer: Delacroix' Marioni Faliero. Vierzehn weiße Stufen und kein Held. In: Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz (Hg.): Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Berlin 2006, S. 202-211.

Gijssel 1978

Jan Gijssel: Die Quelle von Priester Wernhers *Driu liet von der maget*. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 215 (1978), S. 250-255.

Graf 2012

Klaus Graf: Eine illuminierte Handschrift von Priester Wernhers Marienleben ehemals in der Krafft'schen Bibliothek in Ulm. In: Archivalia vom 3. Juni 2012 [Onlinequelle mit Nachträgen: <https://archiv.twoday.net/stories/97046205/main>, letzter Zugriff 15.08.2019]

Green 1994

David H. Green: Medieval Listening and Reading. The Primary Reception of German Literature 800-1300. Cambridge 1994.

Groos/Schiewer 2004

Arthur Groos/Jochen Schiewer (Hgg.): Kulturen des Manuskriptzeitalters. (Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002.) Göttingen 2004.

Grossklaus 2008

Götz Grossklaus: Bild als Zeichen. Der kultursemiotische Ansatz im Vergleich. In: Schneider/Hemingway 2008, S. 131-140.

Grubmüller 1999

Klaus Grubmüller: Gattungskonstitution im Mittelalter. In: Palmer/Schiewer 1999, S. 193-210.

Grubmüller 2002

Klaus Grubmüller: Überlieferung – Text – Autor. In: Hans-Jochen Schiewer/Karl Stackmann (Hgg.): Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften: Ergebnisse der Berliner Tagung in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 6.-8. April 2000. Tübingen 2002, S. 5-17.

Grünewald 1908

August Grünewald: Die lateinischen Einschübe in den deutschen Gedichten von der Mitte des 11. bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts. (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen.) Göttingen 1908.

Grünewald 2014

Dietrich Grünewald: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Susanne Hochreiter/Ursula Klingeböck (Hgg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld 2014, S. 17-52.

Günzel/Mersch 2014

Stefan Günzel/Dieter Mersch (Hgg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2014.

Gumbert 1992

Johann Peter Gumbert: Zur „Typographie“ der geschriebenen Seite. In: Keller/Grubmüller/Staubach 1992, S. 283-292.

Gumbrecht 2004

Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. (Edition Suhrkamp 2364) Frankfurt am Main 2004.

Gutfleisch-Ziche 1997

Barbara Gutfleisch-Ziche: Volkssprachliches und bildliches Erzählen biblischer Stoffe: die illustrierten Handschriften der „Altdeutschen Genesis“ und des „Leben Jesu“ der Frau Ava. Frankfurt am Main 1997.

Haacke 1963

Diether Haacke: Das Kürzungszeichen für *daz* im Augsburger Fragment von Priester Wernhers Maria. In: PBB 177 (1963), S. 147.

Hahn 2001

Cynthia J. Hahn: Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteen Century. (Ahmanson-Murphy fine arts imprint) Berkeley u. a. 2001.

Halwa 2014

Mark Halwa: Anthropologie: Bilder als Bedingungen des Menschseins. In: Günzel/Mersch 2014, S. 69-75.

Hamburger 2005

Jeffrey F. Hamburger: Rewriting History. The Visual and the Vernacular in Late Medieval History Bibles. In: ZfdPh 124 (2005) Sonderheft, S. 260-308.

Heintz/Huber 2001

Bettina Heintz/Jörg Huber (Hgg.): Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. (Theorie: Gestaltung 1) Zürich u. a. 2001.

Heinzle 2003/2004

Joachim Heinzle: Was ist Heldensage? In: JOWG 14 (2003/2004), S. 1-23.

Hellgardt 2011

Ernst Hellgardt: Zur Priester Wernher-Edition. Ein Vorversuch. In: Ralf Plate (Hg.): Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag. Berlin u. a. 2011, S. 1-21.

Henkel 1989

Nikolaus Henkel: Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke Eneasroman. In: Stephan Füssel/Joachim Knape (Hgg.): Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Baden-Baden 1989, S. 1-47.

Henkel 1996

Nikolaus Henkel: Religiöses Erzählen um 1200 im Kontext höfischer Literatur. Priester Wernher, Konrad von Fußesbrunnen, Konrad von Heimesfurt. In: Timothy R. Jackson/Nigel F. Palmer/Almut Suerbaum (Hgg.): Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter. Internationales Symposium, Roscrea 1994. Tübingen 1996, S. 1-21.

Henkel 2000

Nikolaus Henkel: „Bild und Text. Die Spruchbänder der ehem. Berliner Handschrift von Priester Wernhers ‚Maria‘. In: Peter Jörg Becker/Eva Bliembach/Holger Nickel/Renate Schipke/Guilano Staccioli (Hgg.): Scrinium Berolinense. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 10) Berlin 2000, S. 246- 275.

Henkel 2014

Nikolaus Henkel: Lesen in Text und Bild. Die ehem. Berliner Bilderhandschrift von Priester Wernhers ‚Maria‘. (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie 17) Berlin u. a. 2014.

Hoffmann 2004

Gabriele Hoffmann: Kostbare Koggen: Seltene Bilder aus illuminierten Manuskripten und gotischen Kirchen. In: Deutsches Schifffahrtsarchiv 27 (2004), S. 7-33.

Hornuff 2012

Daniel Hornuff: Bildwissenschaft im Widerstreit. Beltzing, Boehm, Bredekamp, Burda. München 2012.

Hüpper 1993

Dagmar Hüpper: Kleidung. In: Ruth Schmidt-Wiegand (Hg.): Eike von Repgow, Sachsenspiegel. Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift: Aufsätze und Untersuchungen. Berlin 1993, S. 163-184.

Imdahl 1995

Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm 1995, 300-324.

Imdahl (1979) 1996a

Max Imdahl: Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. In: Boehm 1996, S. 424-463.

Imdahl (1988) 1996b

Max Imdahl: „Autobiographie“. In: Boehm 1996, S. 617-643.

Imdahl (1979) 1996c

Max Imdahl: Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Boehm 1996, S. 381-423.

Imdahl (1980) 1996d

Max Imdahl: Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto. In: Boehm 1996, S. 464-500.

Imdahl (1963) 1996e

Max Imdahl: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate. In: Boehm 1996, S. 42-113.

Iser 1990

Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. (UTB 636) 3. Aufl. München 1990.

Jakobi-Mirwald 1998

Christine Jakobi-Mirwald: Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historisierten Initialen im 8. und 9. Jahrhundert. Berlin 1998.

Jakobi-Mirwald 2004

Christine Jakobi-Mirwald: Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung. (Reclams Universal-Bibliothek 18315) Stuttgart 2004.

Jakobi-Mirwald 2014

Christine Jakobi-Mirwald: Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Vollst. überarb. und erw. Neuaufl. Berlin 2014. (1. Aufl. 1991)

Jung 2004

Bettina Jung: Das Nürnberger Marienbuch. Untersuchungen und Edition. (Texte und Textgeschichte 55) Tübingen 2004.

Kammer 2014a

Stephan Kammer: Das Stigma des Dokumentarischen. Zum historischen Apriori philologischer Materialverachtung. In: Lukas/Nutt-Kofoth/ Podewski 2014, S. 53-66.

Kammer 2014b

Stephan Kammer: Visualität und Materialität der Literatur. In Benthien/Weingart 2014, S. 31-47.

Kammer 1997

Dietmar Kamper: Bild. In: Christoph Wulff (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim u. a. 1997, S. 589-594.

Kant 1800

Immanuel Kant: Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen. Königsberg 1800.

Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015

Angeliki Karagianni/Jürgen Paul Schwindt/Christina Tsouparopoulou: Materialität. In: Meier/Ott/Sauer 2015, S. 33-46.

Keller/Grubmüller/Staubach 1992

Hagen Keller/Klaus Grubmüller / Nikolaus Staubach (Hg.): Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter: Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. Akten des internationalen Kolloquiums, 17.-19.Mai 1989. (Münstersche Mittelalter-Schriften 65) München 1992.

Kessler 1994

Herbert L. Kessler: Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches. In: Herbert L. Kessler (Hg.): Studies in Pictorial Narrative. London 1994, S. 357-378.

Keupp/Schmitz-Esser 2015

Jan Keupp/Romedio Schmitz-Esser: Einführung in die „Neue alte Sachlichkeit“. Ein Plädoyer für eine Realienkunde des Mittelalters in kulturhistorischer Perspektive. In: dies. (Hgg.): Neue alte Sachlichkeit: Studienbuch Materialität des Mittelalters. Ostfildern 2015, S. 9-46.

Kiening 1996

Christian Kiening: Anthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur. In: Forschungsberichte zur germanistischen Mediävistik. Reihe C. Band 5/1. (Jahrbuch für Internationale Germanistik) Frankfurt am Main 1996, S. 11-129.

Kiening/Stercken 2010

Christian Kiening/Martina Stercken (Hgg.): Modelle des Medialen im Mittelalter. (Das Mittelalter 15,2) Berlin 2010.

Kiening/Stercken 2010a

Christian Kiening/Martina Stercken: Einleitung. In: Kiening/Stercken 2010, S. 3-8.

Kirchhoff 2017

Matthias Kirchhoff: Mären mit Hörnern, Schweif und Klauen? Die ‚Teufelserzählungen‘ und das Märenkorpus HANNS FISCHERs. In: Jörn Bockmann/Julia Gold (Hgg.): Turpiloquium: Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und früher Neuzeit. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 41) Würzburg 2017, S. 45-62.

Klapisch-Zuber 2004

Christiane Klapisch-Zuber: Die Frau und die Familie. In: Jaques Le Goff (Hg.): Der Mensch des Mittelalters. Essen 2004, S. 312-339.

Klemm 1987

Elisabeth Klemm: Die Zeit der Romanik. Die Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts. In: Florentine Mutherich/Karl Dach (Hg.): Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. (Ausstellungskataloge. Bayerische Staatsbibliothek 39) München 1987, S. 39-58.

Klinger 2004

Judith Klinger: Stimmklang und Erzählraum. Zur performativen Dimension illustrierter Epenhandschriften. In: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern.* (Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte 2) Berlin 2004, S. 103-151.

Knapp 1979

Fritz Peter Knapp: *Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters.* (Germanische Bibliothek Reihe 3, Untersuchungen und Einzeldarstellungen) Heidelberg 1979.

Knoch 2006

Wendelin Knoch (Hg.): *Engel und Boten.* (Das Mittelalter 11,1) Berlin 2006.

Köbele/Quast 2014

Susanne Köbele/Bruno Quast (Hgg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter.* (Literatur – Theorie – Geschichte 4). Berlin 2014.

Koch 2014

Susanne Koch: *Wilde und verweigte Bilder. Untersuchungen zur literarischen Medialität der Figur um 1200.* Göttingen 2014.

Kogge 2006

Werner Kogge: *Elementare Gesichter: Über die Materialität der Schrift und wie Materialität überhaupt zu denken ist.* In: Susanne Strätling/Georg Witte (Hgg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift.* München 2006, S. 85-102.

Krämer 2001

Sybille Krämer: *Kann das ›geistige Auge‹ sehen?* In: Heintz/Huber 2001, S. 347-362.

Kraß 2006

Andreas Kraß: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel.* (Bibliotheca Germanica 50) Tübingen 2006.

Kratzsch/Wefers 2001

Irmgard Kratzsch/Sabine Wefers: *Schätze der Buchmalerei. Aus der Handschriftensammlung der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena.* Jena 2001.

Kreuzer/Dunst 2018

Stefanie Kreuzer/Uwe Durst (Hgg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur.* (Traum – Wissen – Erzählen 3) Paderborn 2018.

Krieger 1995

Murray Krieger: *Das Problem der Ekphrasis.* In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 41-57.

Kuhn 1976

Thomas Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 25) 2. rev., erg. Aufl. Frankfurt am Main 1976 (1. Aufl. 1969).

Kuhn 1980

Hugo Kuhn: *Entwürfe einer Literatursystematik des Spätmittelalters.* Tübingen 1980.

Kurras 1974

Lotte Kurras: *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. Erster Teil: Die literarischen und religiösen Handschriften. Anhang: Die Hardenbergschen Fragmente.* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1,1) Wiesbaden 1974.

Längin (1894) 1974

Theodor Längin: Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe. Beil. 2,2. Neudruck mit bibliographischen Nahträgen. Wiesbaden 1974.

Lechtermann 2005

Christina Lechtermann: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200. (Philologische Studien und Quellen 191) Berlin 2005.

Lehnert 2011

Gertrud Lehnert: Raum und Gefühl. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. (Metabasis – Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien 5) Bielefeld 2011, S. 9-25.

Lenger 1980

Gabriele Lenger: *Virgo, mater, mediatrix*: Untersuchungen zu Priester Wernhers „Driu liet von der maget“. (Europäische Hochschulschriften/Reihe 1/Deutsche Sprache und Literatur Bd. 351) Frankfurt am Main u. a. 1980.

Lessing (1766) 1994

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). In: Wilfried Barner (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing Werke 1766-1769. (Bibliothek Deutscher Klassiker 57) Frankfurt am Main 1994, S. 11-206.

Löser 2004

Freimut Löser: Postmodernes Mittelalter? ›New Philologie‹ und ›Überlieferungsgeschichte‹. In: Groos/Schiewer 2004, S. 215-236.

Löser 2005

Freimut Löser: Postmoderne Theorie und Mittelalter-Germanistik. Autor, Autortext und edierter Text aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht. In: Hans Vilmar Geppert/Hubert Zapf (Hgg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. 2. Tübingen u.a. 2005, S. 277-294.

Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski 2014

Wolfgang Lukas/Rüdiger Nutt-Kofoth/Madleen Podewski (Hgg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. (editio Beihefte 37) Berlin u. a. 2014.

Luther 2018

Susanne Luther: Authentizität oder Authentifizierung? Die literarische Darstellung des Wunderhaften in neutestamentlichen Wundererzählungen. In: Kreuzer/Dunst 2018, S. 265-278.

Lutz/Haubrichs/Ridder 2006

Eckart Conrad Lutz/Wolfgang Haubrichs/Klaus Ridder (Hgg.): Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters. (Wolfram-Studien 19) Berlin 2006.

Macho 2007

Thomas Macho: Körper der Zukunft. In: Belting 2007, S. 181-194.

Manuwald 2008a

Henrike Manuwald: Literate Illustrationsverfahren in volkssprachigen deutschen Handschriften: Ein Beitrag zur Mündlichkeitsdebatte. In: Poetica 40.1 (2008), S. 335-396.

Manuwald 2008b

Henrike Manuwald: Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte. (Bibliotheca Germanica 52) Tübingen u. a. 2008.

Meier/Focken/Ott 2015

Thomas Meier/Friedrich-Emanuel Focken/Michael R. Ott: Material. In: Meier/Ott/Sauer 2015, S. 19-32.

Meier/Ott/Sauer 2015

Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken. (Materiale Textkulturen 1) Berlin 2015.

Messerer 1979

Wilhelm Messerer: Illustrationen zu Wernhers *Drei Liedern von der Magd*. In: Christoph Cormeau (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979, S. 447-472.

Messerer (1962) 1992

Wilhelm Messerer: Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter. In: DVjs 36 (1962), S. 157-178. (Neuabdruck in: Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. Hrsg. von Stephan Kojas. Mit einer Einf. Von Lorenz Dittmann. Wien u.a. 1992, S. 21-42.)

Mersch 2002

Dieter Mersch: Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen. (Gestalt und Diskurs 3) Kiel 2002.

Mersch 2003

Dieter Mersch: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: Dieter Mersch (Hg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München 2003, S. 9-52.

Mersch 2011

Dieter Mersch: Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein. In: Schwarte 2011, S. 111-136.

Mersch 2013

Dieter Mersch: Erscheinung des Un-Scheinbaren. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität. In: Strässle/Kleinschmidt/Mohs 2013, S. 27-44.

Mersch/Heßler 2009

Dieter Mersch/Martina Heßler: Logik des Bildlichen: zur Kritik der ikonischen Vernunft. (Metabasis Bd. 2) Bielefeld 2009.

Mertens-Fleury 2014

Katharina Mertens Fleury: Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter. (Philologie der Kultur Bd. 9) Würzburg 2014.

Mitchell 1992

William J. Thomas Mitchell: The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge, Mass. 1992.

Mitchell 1997

William J. Thomas Mitchell: Pictorial Turn. In: Christin Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 15-40.

von Moos 2004

Peter von Moos (Hg.): Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Unverwechselbarkeit in der vormodernen Gesellschaft. (Norm und Struktur 23) Köln u. a. 2004.

Müller 1986

Jan-Dirk Müller: Aporien und Perspektiven einer Sozialgeschichte der mittelalterlichen Literatur. Zu einigen Neuen Forschungsansätzen. In: Albrecht Schöne (Hg.): Kontroversen alte und neue.

Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für germanische sprach- und Literaturwissenschaft I-XI. Tübingen 1986, S. 56-66.

Müller 1999

Jan-Dirk Müller: Aufführung – Autor – Werk. In: Palmer/Schiewer 1999, S. 149-165.

Müller 2003

Jan-Dirk Müller: Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik. In: ZfdPh 122 (2003), S. 118-132.

Müller 2005

Stephan Müller: ›Erec‹ und ›Iwein‹ in Bild und Schrift. Entwurf einer medienanthropologischen Überlieferungs- und Textgesichte ausgehend von den frühesten Zeugnissen der Artusepen Hartmanns von Aue. In: PBB 127 (2005), S. 414-435.

Müller/Saurma-Jeltsch/Strohschneider 2009

Stephan Müller/Liselotte E. Saurma-Jeltsch/Peter Strohschneider (Hgg.): Codex und Raum. (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21) Wiesbaden 2009.

Nemes 2011

Balázs J. Nemes: Textvergesellschaftung in der mittelalterlichen Handschrift als Wegweiser zu einem gebrauchsadäquaten Textverständnis. Dargestellt am Beispiel der Überlieferung der *Sieben weisen Meister*. In: Verortungen und Verknüpfungen in der Germanistik, in der Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft. Beiträge der III. Germanistischen Konferenz, Miskolc 2010. (Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio philosophica XVI, 3) Miskolc 2011, S. 273-288.

Neuner/Picherl 2005

Stefan Neuner/Wolfram Picherl: Tintoretto's Schwellenkunde. In: Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hgg.): Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. (Bild und Text) München 2005, S. 243-286.

Nichols 1989

Stephan Nichols: The Image as Textual Unconscious: Medieval Manuscripts. In: L'Esprit Créateur 29, 1 (1989), S. 7-23.

Nichols 2015

Stephan Nichols: What is a Manuscript Culture? Technologies of the Manuscript Matrix. In: Michael Robert Johnston/Michael van Dussen (Hgg.): The Medieval Manuscript Book: Cultural Approaches. (Cambridge Studies in Medieval Literature 94) Cambridge u.a. 2015, S. 34-59.

Nitz 1971

Michael Nitz: Art. ›Marienleben‹. In: LCI Bd. 3 (1971), Sp. 213-234.

Ott 1997

Norbert Ott: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Illustration. Einiges Grundsätzliches zur Handschriftenillustration, insbesondere in der Volkssprache. In: Eva Moser (Hg.): Buchmalerei im Bodenseeraum: 13. bis 16. Jahrhundert. Friedrichshafen 1997, S. 37-51.

Ott 2000

Norbert Ott: Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hgg.): Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5) Wien 2000, S. 105-143.

Ott 2002a

Norbert Ott: Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte. In: Conrad Lutz/Johanna Thali/René Wetzel (Hgg.): Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. 1. Freiburger Colloquium vom 2. bis 5. September 1998. (Scriinium Friburgense 15) Freiburg/Schweiz 2002, S. 153-198.

Ott 2002b

Norbert Ott: Mise en page. Zur ikonischen Struktur der Illustrationen von Thomasins „Welschem Gast“. In: Horst Wenzel/Christina Lechtermann (Hgg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere. (Pictura et poesis 15) Köln u.a. 2002, S. 33-64.

Ott 2006

Norbert Ott: Vermittlungsinstanz Bild: Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität. In: Lutz/Haubrichs/Ridder 2006, S. 191-208.

Ott 2015

Norbert Ott: Die Wahrheit der Schrift im Bild. Ikonographie als Vermittlungsinstanz des Sprachmediums. In: Schindler/Meyer 2015, S. 9-34.

Pächt 1984

Otto Pächt: Buchmalerei des Mittelalters. München 1984.

Palmer 1989

Nigel F. Palmer: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. In: Frühmittelalterliche Studien 23 (1989), S. 43-88.

Palmer 1991

Nigel F. Palmer: Von der Paläographie zur Literaturwissenschaft. In: PBB 113 (1991), S. 212-250.

Palmer/Schiewer 1999

Nigel F. Palmer/Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Tübingen 1999.

Panofsky (1957) 1978

Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Übersetzt von Wilhelm Höck. Köln 1978 (engl.-sprach. Erstveröffentlichung 1957).

Peters 2009

Ursula Peters: Die ‚Gesellschaft‘ der höfischen Dichtung im Spiegel der Forschungsgeschichte. In: ZfdPh 128 (2009), S. 3-28.

Pfeiffer 2009

K. Ludwig Pfeiffer: Medienanthropologie und Kulturwissenschaft. In: Ingo Berensmeyer/Nicola Glaubitz (Hgg.): Von der Materialität der Kommunikation zur Medienanthropologie. Aufsätze zur Methodologie der Literatur- und Kulturwissenschaft 1977-2009. Heidelberg 2009, S. 141-158.

Plaum 2016

Goda Plaum: Bildnerisches Denken: eine Theorie der Bilderfahrung. (image 88) Bielefeld 2016.

Poeschel 2014.

Sabine Poeschel: Handbuch der Ikonographie: sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. 5. Aufl., Neuausg. Darmstadt 2014.

Port 1999

Ulrich Port: „Kartharsis des Leidens“. In: DVjs 73 (1999), S. 5-42.

Quast 2014

Bruno Quast: Differentielle Verkündigung. Säkularisierung als Effekt in Priester Wernhers *Maria*. In: Köbele/Quast 2014, S. 311-328.

Quast 2017

Bruno Quast: Inkulturation als diskursive Entdifferenzierung. Konversionen in Konrads von Fußesbrunnen *Kindheit Jesu* zwischen Evidenz und Rhetorik. In: Quast/Spreckelmeier 2017, S. 153-166.

Quast/Spreckelmeier 2017

Bruno Quast / Susanne Spreckelmeier (Hgg.): Inkulturation: literarische Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit. (Literatur – Theorie – Geschichte 12) Berlin 2017.

Quast/Spreckelmeier 2017

Bruno Quast/Susanne Spreckelmeier: Literarische Inkulturation. Zur Einführung. In: Quast/Spreckelmeier 2017, S. 1-14.

Rahn 2014

Thomas Rahn: Gestörte Texte. Detailtypographische Interpretamente und Edition. In: Lukas/Nutt-Kofoth/Podewski 2014, S. 149-173.

Raible 1991

Wolfgang Raible: Semiotik der Textgestalt: Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1) Heidelberg 1991.

Rimmele 2008

Marius Rimmele: Bildwissenschaft im Mittelalter. In: Schneider/Hemingway 2008, S. 117-130.

Rimmele/Sachs-Hombach/Stiegler 2014

Marius Rimmele/Klaus Sachs-Hombach/Bernd Stiegler (Hgg): Bildwissenschaft und Visual Culture. Bielefeld 2014.

Ringbom 1980

Sixten Ringbom: Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art. In: Flemming G. Andersen/Esther Nyholm/Marianne Powell/Flemming Talbo Stubkjær (Hgg.): Medieval Iconography and Narrative. A Symposium. Proceedings of the Fourth International Symposium organized by the Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, held at Odense University on 19-20 November 1979. Odense 1980, S. 38-69.

Röcke 2010

Werner Röcke: Friedrich Heinrich von Hagen und die Anfänge der Berliner Germanistik. In: ZfG 20 (2010), S. 48-63.

Roloff 2003

Hans-Gert Roloff: Karl Lachmann, seine Methode und die Folgen. In: Hans-Gert Roloff (Hg.): Geschichte der Editionsverfahren vom Altertum bis zur Gegenwart im Überblick: Ringvorlesung. (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 5) Berlin 2003, S. 63-81.

Sachs-Hombach 2013

Günther Sachs-Hombach: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. 3. überarb. Aufl. Köln 2013.

Sandbichler 1999

Bernhard und Hans-Peter Sandbichler: Handschriftenkatalog des Museums Ferdinandeum: Die Codices des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum bis 1600. Innsbruck 1999.

Saurma-Jeltsch 1988

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 41 (1988), S. 41-59.

Schapiro 1987

Meyer Schapiro: Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften. Übersetzung aus dem Amerikanischen Eva Gärtner/Helga Willinghöfer. Köln 1987.

Schapiro (1939) 1987b

Meyer Schapiro: Vom mozarabischen zum romanischen Stil in Silos. In: Schapiro 1987, S. 64-187.

Schapiro (1947) 1987a

Meyer Schapiro: Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit. In: Schapiro 1987, S. 24-63.

Schild Bunim (1940) 1970

Miriam Schild Bunim: Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective. New York 1970 (Wiederabdruck des Werkes aus dem Jahr 1940).

Schiller 1966

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1. Inkarnation. Kindheit. Taufe. Versuchung. Verklärung. Wirken und Wunder Christi. Gütersloh 1966.

Schiller 1980

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 4,2. Maria. Gütersloh 1980.

Schindler/Meyer 2015

Andrea Schindler/Evelyn Meyer (Hgg.): Geschichten sehen, Bilder hören – Bildprogramme im Mittelalter: Akten der Tagung Bamberg 2013. (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 8) Bamberg 2015.

Schlie 2004

Heike Schlie: Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln. In: Karina Kellermann (Hg.): Medialität im Mittelalter. (Das Mittelalter 9, 1) Berlin 2005, S. 23-43.

Schmitt 1989

Jean-Claude Schmitt: Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften. In: Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile (Hgg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart 1989, S. 9-40.

Schmitt 2012

Stefanie Schmitt: Zwischen Heilsgeschichte und höfischer Literatur. Erzählen von der Kindheit Jesu beim Priester Wernher und bei Konrad von Fußesbrunnen. In: Elke Brüggen/Franz-Josef Holznagel/Sebastian Coxon/Almut Suerbaum (Hgg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter: XX. Anglo-German Colloquium. Berlin u. a. 2012, S. 421-436.

Schneider 1965

Karin Schneider: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. (Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg 1). Wiesbaden 1965.

Schneider 1987

Karin Schneider: Gotische Schriften in deutscher Sprache. Bd. 1: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Wiesbaden 1987.

Schneider 1996

Karin Schneider: Die Fragmente mittelalterlicher deutscher Versdichtungen der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cgm 5249/1-79). In: ZfdA. Beihefte 1, Stuttgart 1996.

Schneider 2005

Karin Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Fragmente Cgm 5249-5250. (Catalogus codicum scriptorum Bibliothecae Monacensis V,8) Wiesbaden 2005, S. 19-21.

Schneider 2014

Karin Schneider: Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung. (Sammlungen kurzer Grammatiken germanischer Dialekte / EB 8) 3. Aufl. Tübingen 2014.

Schneider/Held 2007

Norbert Schneider/Jutta Held: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder. (UTB 2775) Köln u. a. 2007.

Schneider/Hemingway 2008

Norbert Schneider/Andrew Hemingway (Hgg.): Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion. (Kunst und Politik 10) Göttingen 2008.

Schneider 2009

Wolfgang Christian Schneider: Raum im Codex – Codex im Raum: Mittelalterlicher Herrscher-Codices als virtuelle Interaktionsräume. In: Müller/Saurma-Jeltsch/Strohschneider 2009, S. 127-184.

Schroeder 1926

Edward Schroeder: Vom Abschreiben deutscher Bücher. In: ZfdA 63 (1926), S. 128, 270.

Schröder 2003

Werner Schröder: Schwierigkeiten im Umgang mit Priester Wernhers ‚Driu liet von der maget‘. In: Bok/Shaw 2003, S. 43-73.

Schubert 2003

Martin J. Schubert: *Vnd mit liebe sungen sie do*. Neumennotation in Priester Wernher D. In: Bok/Shaw 2003, S. 569-577.

Schubert 2010

Martin J. Schubert (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. (editio Beihefte 32) Berlin u. a. 2010.

Schürmann 2015

Eva Schürmann: Vom abwesenden Zeugen. Die projektive Praxis des Darstellens. In: Voss/Engell 2015, S. 139-152.

Schürmann 2018

Eva Schürmann: Vorstellen und Darstellen: Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes. Paderborn 2018.

Schultz-Balluff 2010

Simone Schultz-Balluff: Gliederungsprinzipien und Rezeptionslenkung in spätmittelalterlichen Handschriften. Am Beispiel des ‚Apollonius von Tyrland‘ Heinrichs von Neustadt. In: Schubert 2010, S. 333-346.

Schulz 2008

Armin Schulz: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 135) Tübingen 2008.

Seibert 1990

Jutta Seibert: Lexikon der christlichen Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg u.a. 1990.

Spitzmüller 2018

Jürgen Spitzmüller: Multimodalität und Materialität im Diskurs. In: Ingo Warnke (Hg.): Handbuch Diskurs. (Handbuch Sprachwissen 6) Berlin u. a. 2018, S. 521-540.

Stein-Kecks 2010

Heidrun Stein-Kecks: Bilder im Rahmen der Architektur – ein Exkurs zum grünen Rahmen um blauen Bildgrund. In: Hans Körner/Karl Möseneder (Hgg.): Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte. Berlin 2010, S. 21-39.

Steiner 1988

Wendy Steiner: Picture of Romance: Form Against Context in Painting and Literature. Chicago u. a. 1988.

Steinmetz 2005

Ralf-Henning Steinmetz: Bearbeitungstypen in der Literatur des Mittelalters. In: Andersen/Eikermann/Simon 2005, S. 41-61.

Schwarte 2011

Ludger Schwarte (Hg.): Bild-Performanz. (eikones) München 2011.

Schwarte 2011a

Ludger Schwarte: Einleitung: Die Kraft des Visuellen. In: Schwarte 2011, S. 11-32.

Schwarz-Winklhofer/Biedermann 1972

Inge Schwarz-Winklhofer/Hans Biedermann: Das Buch der Zeichen und Symbole. Graz 1972.

Scior 2006

Volker Scior: *Veritas* und *certitudo* oder: Warten auf Wissen. In: Knoch 2006, S. 110-131.

Stercken 2010

Martina Stercken: Repräsentieren mit Karten als mediales Modell. In: Kiening/Stercken 2010, S. 96-113.

Strässle 2013

Thomas Strässle: Pluralis materialitatis. In: Strässle/Kleinschmidt/Mohs 2013, S. 7-26.

Strässle/Kleinschmidt/Mohs 2013

Thomas Strässle/Christoph Kleinschmidt/Johannes Mohs (Hgg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven. Bielefeld 2013.

Strohschneider 2003

Peter Strohschneider: Unlesbarkeit von Schrift: Literaturhistorische Anmerkungen zu Schriftpraxen in der religiösen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hgg.): Regeln der Bedeutung: Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Berlin 2003, S. 591-627.

Suarez-Nani:

Tiziana Suarez-Nani: Individualität und Subjektivität der Engel im 13. Jahrhundert. Thomas von Aquin, Heinrich von Gent und Petrus Johannis Olivi. In: Knoch 2006, S. 29-48.

Suthor 2012

Nicola Suthor: Transparenz der Mittel. Zur Sichtbarkeit der Imprimitur in einigen Werken Rembrandts. In: Boehm/Burioni 2012, S. 223-249.

Thum 1990

Bernd Thum: Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jahrhundert. In: Hedda Ragotzky/Horst Wenzel (Hgg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen 1990, S. 65-87.

Thurner 1998

Martin Thurner: Die Einheit der Person. Zum theologisch-philosophischen Grundgedanken von Richard Heinzmann. In: Martin Thurner (Hg.): Die Einheit der Person. Beiträge zur Anthropologie des Mittelalters. Richard Heinzmann zum 65. Geburtstag. Stuttgart u. a. 1998, S. 13-27.

Varga 1990

Aron Kibédi Varga: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. (Germanistische Symposien. Berichtsbände 11) Stuttgart 1990, S. 356-367.

Velten 2014

Hans Rudolf Velten: Visualität in der höfischen Literatur und Kultur des Mittelalters. In: Benthien/Weingart 2014, S. 304-320.

Voss/Engell 2015

Christiane Voss/Lorenz Engell (Hgg.): Mediale Anthropologie. Paderborn 2015.

Wandhoff 1996

Haiko Wandhoff: Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur. (Philologische Studien und Quellen 141) Berlin 1996.

Wandhoff 2008

Haiko Wandhoff: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Einführung. In: Haiko Wandhoff (Hg.): Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. (Das Mittelalter 13,1) Berlin 2008, S. 3-23.

Wegener 1928

Hans Wegener: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500. (Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen-Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin 5) Leipzig 1928.

Wenzel 1988

Horst Wenzel: Partizipation und Mimesis: Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur. In: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 750) Frankfurt am Main 1988, S. 178-202.

Wenzel 2005

Horst Wenzel: Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter. Darmstadt 2005.

Wenzel 2008

Horst Wenzel: Beidhändigkeit. Schauplätze und deiktische Gebärden in Bildern und Texten der Vormoderne. In: Wenzel/Jäger 2008, S. 13-42.

Wenzel 2009

Horst Wenzel: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter. (Philologische Studien und Quellen 216) Berlin 2009.

Wenzel/Jaeger 2006

Horst Wenzel/Charles Stephen Jaeger (Hgg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. (Philologische Studien und Quellen 195) Berlin 2006.

Wenzel/Jäger 2008

Horst Wenzel/Ludwig Jäger (Hgg.): Deixis und Evidenz. (Rombach-Wissenschaften. Reihe Scenae 8) Freiburg im Breisgau 2008.

Willing 2004

Antje Willing: Literatur und Ordensreform im 15. Jahrhundert. Deutsche Abendmahlsschriften im Nürnberger Katharinenkloster. (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 4) Münster 2004.

Wittekind 1996

Susanne Wittekind: Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe. In: Frühmittelalterliche Studien 30 (1996), S. 343-367.

Wolf 2002

Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. (WVT Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5) Trier 2002, S. 23-104.

Wolf 2004

Jürgen Wolf: Narrative Historisierungsstrategien in Heldenepos und Chronik – vorgestellt am Beispiel von ‚Kaiserchronik‘ und ‚Klage‘. In: Wolfgang Haubrichs/Eckart Conrad Lutz/Klaus Ridder (Hgg.): Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. (Wolfram-Studien 18) Berlin 2004, S. 232-346.

Wolf 2005

Jürgen Wolf: Psalter und Gebetbuch am Hof: Bindeglieder zwischen klerikal-literater und laikalmündlicher Welt. In: Mark Chinca/Christopher Young (Hgg.): Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and its Consequences in Honour of D. H. Green. (Utrecht Studies in Medieval Literacy 12) Turnhout 2005, S. 139-179.

Wolf 2006

Jürgen Wolf: *vrowen phlegene zu lesene*. Beobachtungen zur Typik von Büchern und Texten für Frauen. In: Lutz/Haubrichs/Ridder 2006, S. 191-208.

Wolf 2008

Jürgen Wolf: Buch und Text. Literatur- und kulturhistorische Untersuchungen zur volkssprachigen Schriftlichkeit im 12. und 13. Jahrhundert. (Hermaea. Germanistische Forschungen / NF 115) Tübingen 2008.

Wolf 2010

Jürgen Wolf: Verzwickte Materialität. Kostbares Buch auf schlechtem Material. Beobachtungen zu volkssprachigen Zimelien. In: Schubert 2010, S. 323-332.

Wolter-von dem Knesebeck 2006

Harald Wolter-von dem Knesebeck: Alte und neue Zentren der Buchmalerei. In: Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff (Hgg.): Canossa 1077 Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik. Bd. 1 Essays. München 2006, S. 431-447.

Wolter-von dem Knesebeck 2011

Harald Wolter-von dem Knesebeck: Der Text-Bild-Bezug im Mainzer Evangeliar in Aschaffenburg als Feld für den Selbstentwurf hochmittelalterlicher Klerikereliten. In: Klaus Gereon Beuckers/Christoph Jobst/Stephanie Westphal (Hgg): Buchschätze des Mittelalters: Forschungsrückblicke, Forschungsperspektiven. Regensburg 2011, S. 193-214.

Wulf 2004

Christoph Wulf: Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie. (Rowohlts Enzyklopädie 55664). Reinbek bei Hamburg 2004.

Wyss 2006

Beat Wyss: Vom Bild zum Kunstsystem. (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 32) Köln 2006.

Wyss 2014

Beat Wyss: Die Wende zum Bild. Diskurs und Kritik. In: Günzel/Mersch 2014, S. 7-15.

Ziegeler 2017

Joachim Ziegeler: Das Urteil Salomos. Reflexion von Geschichte in Text und Bild der illustrierten Handschrift von Priester Wernhers *Driu liet von der maget* (Berlin/Krakau mgo 109). In: Quast/Spreckelmeier 2017, S. 109-152.

6. Signaturen zitierter Hss. und Einzelblätter

KODEX PURPUREUS. München, Staatsbibliothek, Clm 23631 (1.Viertel 9. Jahrhundert), hier fol. 197r/v.

PERIKOPENBUCH HEINRICHS II. München, Staatsbibliothek Clm 4452 (um 1000), hier fol. 8v.

PERIKOPENBUCH HEINRICHS III. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Ms. b. 21, (um 1040), hier fol. 124v

VITA SANCTI LUIDGERI. Berlin, Staatsbibliothek Ms. theol. lat. fol. 323 (vor 1100), hier fol. 15v.

ANTIPHONAR (in lat. Sammelhs.). London, British Museum Add. Ms. 11695 (um 1100), hier fol.2.

EGBERT-KODEX. Trier, Stadtbibliothek Ms. 24 (um 1100), hier fol. 88r.

FEUILLET WITTERT. Universitätsbibliothek Lüttich Ms. 2613 (um 1160), Einzelblatt.

ANSELM VON CANTERBURY: Orationes sive mediationes. Admont, Stiftsbibliothek Ms. 289 (um 1170), hier fol. 83r.

PASSAUER EVANGELISTA. München, Staatsbibliothek Clm 16002 (um 1170/80), hier fol. 2r-9v.

SPECULUM ECCLESIAE, DEUTSCH. München, Staatsbibliothek Cgm 39 (um 1200), hier fol. 3r.

BAMBERGER PSALTER. Bamberg, Staatsbibliothek Msc. Bibl. 48 (um 1220/30), hier fol. 7v.

BERLINER ENEASROMAN. Berlin, Staatsbibliothek Ms. germ. fol. 282 (um 1220/30), hier fol. 2r, 6r, 15r, 17r, 19r, 36v, 69r/v, 73r/v

MAINZER EVANGELIAR. Aschaffenburg, Hofbibliothek Ms. 13 (um 1250).

MÜNCHENER TRISTAN. München, Staatsbibliothek Cgm 51 (um 1250).

PARZIVAL. München, Staatsbibliothek Cgm 19 (nach 1250)

DEUTSCHES PROSAMARTYROLOGIUM. Jena, Universitäts- und Landesbibliothek Ms. Bos. q. 3 (vor 1300).

SÄCHSISCHE WELTCHRONIK. Staats- und Universitätsbibliothek Bremen Ms a 0033 (um 1300).

DER HEILIGEN LEBEN (dt.-lat. Sammelhs.). Nürnberg, Stadtbibliothek Cod. Cent IV, 14 (1435).

VOM ABSCHREIBEN DEUTSCHER BÜCHER (dt.-lat. Sammelhs.). Nürnberg, Stadtbibliothek Cod. Cent. VI, 85 (um 1450), hier fol. 148v-149r.