

**Text und Bild im ersten Ulmer Druck des  
*Buchs der Beispiele der alten Weisen*  
Antons von Pforr**

**Textband**

Dissertation

zur Erlangung der Würde des  
Doktors der Philosophie  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Iris Carolin Höger  
aus Miltenberg am Main

Hamburg, 2010

1. Gutachter: Prof. Dr. Bruno Reudenbach

2. Gutachter: Prof. Dr. Nikolaus Henkel

Tag der Disputation: 25. November 2009

Tag des Vollzugs der Promotion: 30. November 2009

## Vorwort

Die vorliegende Untersuchung ist die leicht überarbeitete und gekürzte Fassung einer Arbeit, die im Sommersemester 2008 vom Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg als Dissertation angenommen wurde. Nach diesem Zeitpunkt erschienene Forschungsliteratur konnte nur noch in Auswahl berücksichtigt werden.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Bruno Reudenbach, der das Vorhaben durch viele weiterführende Gespräche, zeitweise über die Distanz Hamburg-Miltenberg hinweg, kontinuierlich begleitet und unterstützt hat.

Danken möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Nikolaus Henkel für die Erstellung des Zweitgutachtens sowie etliche hilfreiche Hinweise und Anregungen.

Die Dr. Günther Findel-Stiftung ermöglichte mir mit einem Forschungsstipendium 2007 einen dreimonatigen Studienaufenthalt an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, wofür ich herzlich danke.

Frau Dr. Ulrike Bodemann-Kornhaas danke ich für den Hinweis auf die St. Galler Handschrift sowie freundliche Auskünfte zur Text-Bild-Abfolge in der Boner- und Pottenstein-Tradition.

Frau Dr. Brigitte Gullath, Herrn Prof. Dr. Bernard O'Kane und Herrn Prof. Dr. Joseph Sadan danke ich für freundliche Auskünfte zur lateinischen, arabisch-persischen bzw. hebräischen Tradition des BdB.

Ganz herzlich danken möchte ich Frau Dr. Susanne Warda. Sie hat mir in der Zeit der Entstehung dieser Arbeit mit freundschaftlichem und fachlichem Rat stets zur Seite gestanden und meine Arbeit durch vielerlei Hinweise und Anregungen unterstützt.

Meinem Vater, Herrn Norbert Reichert, und meinem lieben Mann, Herrn Dipl. Ing. Eric Höger, gilt mein besonderer Dank für ihre geduldige Hilfe bei allen großen und kleinen Computersorgen und der Aufbereitung des umfangreichen Bildmaterials in digitaler Form.

Meine lieben Eltern haben mein Studium von Beginn an und auch in von Zweifeln behafteten Situationen beständig ideell und finanziell mitgetragen und so diese Arbeit erst möglich gemacht, wofür ich ihnen von Herzen danke.

Meiner Tochter Eva Carolina, die mich in den letzten Monaten der Arbeit an diesem Werk begleitet und nur vier Wochen nach der Fertigstellung das Licht der Welt erblickt hat, widme ich meine Dissertation in tiefer Liebe.

Hamburg, im Juni 2010

Iris Höger

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Einleitung.....	7
I. Text- und Bildgeschichte des BdB mit Hinweisen zum Forschungsstand.....	11
I.1 Textgeschichte.....	11
I.1.1 Der Stoff des BdB.....	11
I.1.2 Das deutschsprachige BdB.....	13
a) Entstehungsumfeld.....	13
b) Vorlage.....	14
c) Inhalt und Struktur.....	15
d) Textzeugen.....	20
I.2 Bildgeschichte.....	23
I.2.1 Illustrierte Ausgaben vor Anton von Pforr.....	23
a) Arabisch-persische Ausgaben des <i>Kalila wa-Dimna</i> .....	23
b) Lateinische Ausgaben des <i>Directorium vitae humanae</i> .....	23
I.2.2 Illustrierte Ausgaben des BdB Antons von Pforr.....	24
I.3 Forschungslage.....	26
II. Text und Bild im ersten Ulmer Druck des BdB.....	29
II.1 Kurzübersicht über den Text- und Bildbestand.....	29
II.1.1 Textbestand.....	29
II.1.2 Bildbestand.....	30
II.1.3 Druckgeschichte.....	31
II.2 Das Bildprogramm.....	35
II.2.1 Wahl der Bildthemen und Positionierung der Illustrationen.....	35
II.2.2 Gestaltung der Bildthemen.....	42
II.2.3 Besonderheiten des Ulmer Drucks gegenüber der Gruppe Chantilly.....	44
II.2.4 Verwandtschaftsverhältnis und Abhängigkeiten.....	48
II.2.5 Fazit.....	50

II.3 Die Bildgestaltung.....	52
II.3.1 Charakter der Ulmer Schnitte.....	52
II.3.2 Vergleich der Ulmer Schnitte mit den Federzeichnungen der Handschriften E und A.....	55
II.3.3 Vergleich der Ulmer Schnitte mit den Schnitten des Fyner-Drucks.....	58
II.3.4 Vergleich der Ulmer Schnitte mit den Schnitten anderer früher Fabeldrucke.....	59
II.3.5 Fazit.....	61
II.4 Text-Bild-Beziehungen.....	63
II.4.1 Formale Beziehungen zwischen Bild und Text.....	63
a) Grundschemata der Text-Bild-Anlage des BdB.....	63
b) Konsequenzen der Text-Bild-Anlage für den Ulmer Druck.....	67
c) Korrelation von Schrift und Holzschnitt.....	69
d) Fazit.....	71
II.4.2 Strukturelle Beziehungen zwischen Text und Bild.....	72
a) Die „Text im Text“-Struktur des BdB.....	72
α) Erzähltypen.....	72
β) Erzählervielfalt und Hierarchisierung der Erzählebenen.....	73
γ) Das BdB als „komplexe Fabelsammlung“.....	77
b) Widerklang der „Text im Text“-Struktur des BdB im Bild.....	78
c) Strukturtypen der Lehrerzählungen des BdB.....	80
d) Bildstruktur.....	85
α) Illustrationen mit polarer Grundstruktur.....	86
β) Illustrationen mit nicht-polarer Grundstruktur.....	87
e) Fazit.....	93
II.4.3 Inhaltlich-semantische Beziehungen zwischen Text und Bild.....	94
a) Visuelle Kontextualisierung und Konkretisierung.....	94
b) Variation.....	97
c) Reduktion.....	101
d) Fazit.....	109

II.4.4 Konzeptionelle Beziehungen zwischen Text und Bild.....	111
a) Das Selbstverständnis des BdB.....	111
b) Widerklang des Selbstverständnisses des BdB im Bild.....	117
α) Die Titelillustration des Ulmer Drucks.....	118
β) Die Textillustrationen des Ulmer Drucks.....	122
γ) Register und Textillustrationen der BdB-Drucke des 16. Jhs.....	134
c) Fazit.....	145
Ergebnisse.....	148
Literaturverzeichnis.....	153

## Einleitung

Das *Buch der Beispiele der alten Weisen* Antons von Pforr ist die deutschsprachige Übersetzung des lateinischen *Directorium vitae humanae* Johanns von Capua, welches seinerseits auf einer langen Übersetzungsgeschichte fußt, deren Spuren über das Hebräische, Arabische und Mittelpersische schließlich bis ins Indien des 3./4. Jhs. n. Chr. zurückführen, wo mit dem altindischen *Pañcatantra* die Wurzeln des Stoffes zu suchen sind. Das deutschsprachige *Buch der Beispiele* (BdB) zählt gemeinsam mit dem *Edelstein* Boners, dem *Esopus* Steinhöwels und dem *Buch der natürlichen Weisheit* Ulrichs von Pottenstein zu den vier großen Fabelbüchern der Frühen Neuzeit. Um 1470 von Anton von Pforr (möglicherweise im Auftrag des Grafen Eberhard von Württemberg) übersetzt, wird das BdB (wohl ebenfalls auf Veranlassung Eberhards) sehr bald nach seiner Fertigstellung erstmals gedruckt. Bereits um 1480/81 erscheint bei Konrad Fyner in Urach ein erster Druck des BdB, dem ein bis zwei Jahre später ein Nachdruck folgt. Am 28. Mai 1483 bringt Lienhart Holl in Ulm einen aufwendig illustrierten Druck des BdB heraus. Waren bereits die beiden Fyner-Drucke mit 127 bzw. 125 halbseitigen Holzschnitten von 122 Stöcken reich bebildert, so stellen der erste Ulmer Druck Holls und seine zwei Nachdrucke mit 126 ganzseitigen, qualitativ äußerst hochwertigen Holzschnitten die prächtigsten Frühdrucke des BdB dar. Die Ulmer und Uracher Illustrationen prägen das Gesicht der Druckausgaben des BdB langfristig. Bis in die Mitte des 16. Jhs. fußen die Holzschnittausstattungen aller Drucke des BdB auf einem der beiden Frühdrucke.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Erforschung des komplexen Beziehungsgeflechts von Text und Bild im ersten Ulmer Druck Lienhart Holls vom 28. Mai 1483. Mit seinen 126 ganzseitigen Holzschnitten und den 17 gedruckten Kapitelinitialen über je sieben Zeilen stellt der Ulmer Druck neben einer schwäbischen Prachthandschrift<sup>1</sup> die repräsentativste Ausgabe des BdB dar.

---

<sup>1</sup> Um 1474/80; heute Chantilly, Musée Condé, Ms. 680.

Anders als die frühen Drucke des *Edelstein* Boners<sup>2</sup>, des *Esopus* Steinhöwels<sup>3</sup> und des *Buchs der natürlichen Weisheit* Ulrichs von Pottenstein<sup>4</sup>, die – wie auch die Heidelberger Handschriften und der Fyner-Druck des BdB – durchgängig halbseitig illustriert sind, zeigt der Ulmer Druck des BdB schriftspiegelgroße Illustrationen auf je eigenen Bildseiten. Das Bild wird so nicht mehr nur „mitgelesen“, sondern steht dem Text als gleichwertiger Partner gegenüber. Das Besondere der Ulmer Holzschnitte liegt in der Konsequenz und Strenge, mit der der Umraum zugunsten des Motivs reduziert wird. Die immer wiederkehrenden stereotypen Landschaften und Innenräume bilden einen zeitlos-idealen Hintergrund, vor dem die wechselnden Fabelmotive spielen. Durch die starke Reduktion auf die immer gleichen Formen wirken die Illustrationen sehr einheitlich und präsentieren sich als geschlossene Illustrationsfolge.

Die vorliegende Untersuchung von Text und Bild im ersten Ulmer Druck des BdB erhofft sich Aufschlüsse über die Funktionszusammenhänge und Wirkungsweisen der beiden Medien je für sich und in ihrem Wechselspiel. In einem ersten Schritt soll die Text- und Bildgeschichte des BdB skizziert werden. Neben einem Abriss der komplexen Überlieferungsgeschichte des BdB-Stoffes steht hierbei vor allem ein Überblick über Inhalt und Struktur des deutschsprachigen BdB sowie eine kurze Vorstellung der erhaltenen Text- und Bildzeugen des BdB im Mittelpunkt des Interesses. In einem zweiten Schritt widmen wir uns dem Text- und Bildbestand des Ulmer Drucks des BdB. Schwerpunkt unseres Interesses bildet hierbei die Untersuchung der Bildthemen und der Bildgestaltung. In welchem Verhältnis steht der Ulmer Druck hinsichtlich der Wahl seiner Bildthemen und deren konkreter Ausgestaltung zu den anderen frühen Text- und Bildzeugen des BdB, nament-

---

<sup>2</sup> Boner, Ulrich: *Der Edelstein*. Bamberg: [Albrecht Pfister], 14.II.1461. 2°  
GW 04839 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW04839.htm>). H 3578.  
Schr 3527. ISTC ib00974500.

<sup>3</sup> Aesopus: *Vita et Fabulae*. Ulm: Johann Zainer d.Ä., [um 1476/77]. 2°  
GW 00351 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW00351.htm>).  
GW 5643(7). HR 330. Schr 3020. 4487(7). Schramm V Abb. 105–107. 109–232. 234–256.  
258–260. 262–313. BSB-Ink A-69. ISTC ia001160000.

<sup>4</sup> Pseudo-Cyrrillus: *Speculum sapientiae*, deutsch. Augsburg: Anton Sorg, 25.V.1490. 2°  
GW 07896 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW07896.htm>). HC 4047.  
Schr 3650. Schramm IV Abb. 2785–2846. BSB-Ink B-745. ISTC ic01023000.



lich zu den Heidelberger Handschriften, der Handschrift Chantilly und den Fyner-Drucken? Wo schließt sich der Ulmer Druck eng an die Bildtradition an? Wo und mit welchem Effekt geht er eigene Wege?

Schließlich widmen wir uns der Frage nach den Text-Bild-Beziehungen im Ulmer Druck. In vier Schritten sollen die Bezüge zwischen Bild und Text zunächst auf formaler, dann auf struktureller, schließlich auf inhaltlich-semantischer und in einem letzten Schritt auch auf konzeptioneller Ebene beleuchtet werden.

Auf formaler Ebene werden uns vor allem die Positionierung der Bilder im Text, die Abfolge von Text- und Bildseiten und die optische Korrelation von Schrift und Holzschnitt beschäftigen. Welche Position übernehmen die Bilder im Text? Welche Funktion und Wirkung wird durch die Ganzseitigkeit der Illustrationen erreicht? Wo und mit welchem Effekt verschränken sich Schrift und Bild?

Auf struktureller Ebene wenden wir uns der Frage zu, inwieweit sich spezifische Strukturmuster des BdB und seiner Lehrerzählungen im Bild widerspiegeln. Das orientalisches geprägte BdB zeigt eine gegenüber einer „einfachen Fabelsammlung“<sup>5</sup> äsopischer Prägung deutlich komplexere Struktur. Mehrfach ineinander verschachtelte Rahmen- und Binnenerzählungen lassen ein stark hierarchisch organisiertes Gefüge mehrerer Erzählebenen entstehen. Für die Lehrerzählungen lassen sich zwei Grundtypen ausmachen: vorrangig handlungs- und vorrangig redeorientierte Lehrerzählungen. Werden Rahmen- und Binnenerzählungen unterschiedlich illustriert? Inwieweit entsprechen verschiedenen Erzählebenen verschiedene Illustrationsebenen bzw. Illustrationsmuster? Unterscheiden sich vorrangig rede- und vorrangig handlungsorientierte Lehrerzählungen hinsichtlich ihrer Illustration?

Auf inhaltlich-semantischer Ebene werden wir uns in einem dritten Schritt der Frage zuwenden, inwieweit das Bild die Vorgaben des Textes visuell kontextualisiert und konkretisiert und wo und mit welchem Effekt es gegenüber dem Text Varianten, Erweiterungen oder Reduktionen zeigt. Inwieweit wirken sich diese auf das Verständnis des Sinns der Lehrerzählungen aus? Welche Geschichte er-

---

<sup>5</sup> Obermaier 2004b, S. 102.

zählt der Text, welche das Bild?

Schließlich werden wir das Verhältnis von Text und Bild auf einer konzeptionellen Ebene untersuchen. Das BdB präsentiert sich durch sein Vorwort als ein didaktisch durchkomponiertes, in sich abgeschlossenes Gesamtwerk, das vom Rezipienten eine bestimmte Lesehaltung erfordert, um seine volle Wirkkraft zu entfalten. Nicht als Kompilation möchte sich das BdB verstanden wissen, sondern als ein Weisheits- und Fabelbuch der besonderen Art, das als ein Werk Ganzes mit einer bestimmten Intention konzipiert wurde und nur als solches voll erfasst werden kann. Inwieweit und mit welchen Mitteln unterstützt das Bild diesen Funktionsanspruch des Textes? Welche „Lesehaltung“ verlangt das Bild dem Betrachter ab? Gibt es Hilfestellungen zu einem der erklärten Intention des Textes gemäßen Verständnis des Werkes oder unterläuft und konterkariert es die Wirkungsabsicht des Textes?

Eine systematische Untersuchung des intermedialen Dialogs von Text und Bild im Hinblick auf Funktionszusammenhänge und Wirkungsweisen beider Medien und ihres Wechselspiels hat in der BdB-Forschung bislang nicht bzw. lediglich punktuell oder als Randerscheinung primär anders gelagerter Forschungsinteressen stattgefunden. Mit ihrer Analyse der intermedialen Beziehungen im ersten Ulmer Druck des BdB möchte die vorliegende Arbeit einen ersten Vorstoß in Richtung der systematischen Erforschung von Text und Bild im BdB Antons von Pforr wagen.

# I. Text- und Bildgeschichte des *Buchs der Beispiele* mit Hinweisen zum Forschungsstand

## I.1 Textgeschichte

### I.1.1 Der Stoff des BdB<sup>6</sup>

Als Antonius von Pforr um 1470 das lateinische *Directorium vitae humanae* Johanns von Capua ins Deutsche übersetzt, hat der Stoff dieses Werkes in weiten Teilen bereits eine mehr als tausendjährige Rezeptionsgeschichte und einen Übersetzungsweg vom Sanskrit über das Persische, Arabische, Hebräische und Lateinische zurückgelegt.

Als „Urfassung“ des Stoffes gilt das vermutlich im 3./4. Jh. n. Chr. im Nordwesten Indiens entstandene *Pañcatantra* (= „Fünferbuch“). Dieses in fünf Bücher gegliederte Werk enthielt bereits Grundstruktur, Grundthemen und auch die Mehrheit der Lehrerzählungen des BdB.<sup>7</sup>

Der Entstehungslegende der persisch-arabischen Fassung nach, soll der Stoff im 6. Jh. durch den Gelehrten Burzōe (Berosias, Bidpai, Pilpay, etc.) nach Persien gelangt sein.<sup>8</sup> Anstelle der Gliederung in Bücher liegt nun eine Kapiteleinteilung vor. Die einleitende Erzählung von der Wahl des Prinzenerziehers ist entfallen. Das erste Kapitel berichtet stattdessen von der Sendung des Burzōe nach Indien. Die Geschichte zweier Schakale, des rechtschaffenen Karataka (in der arabischen Fassung: Kalila) und des intriganten Damanaka (Dimna) nimmt nun eine zentrale Rolle ein.

---

<sup>6</sup> Die Stoff-, Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte des BdB wurde in der Forschung bereits ausführlich dargestellt. Wir beschränken uns hier auf einen stark gerafften Überblick über wesentliche Entwicklungsstufen des Stoffes und verweisen im Übrigen auf die übersichtlichen Darstellungen bei Geißler 1974, S. 3-16 und Elschenbroich 1990, S. 27-31.

<sup>7</sup> Die Urfassung des Werkes hat sich nicht erhalten und lässt sich nur anhand ihres Fortlebens erschließen. Unter der Bezeichnung *Pañcatantra* ist somit eher ein Sammelbegriff der vielfältigen Überlieferung als der Titel eines Einzelwerkes zu verstehen. Als älteste rekonstruierbare Fassung des *Pañcatantra* gilt das *Tantrākhyāyika*, das Anfang des 20. Jhs. rekonstruiert und durch Johannes Hertel ediert wurde (Hertel 1909).  
Grundlegend zu *Pañcatantra* und *Tantrākhyāyika*: Benfey 1859; Hertel 1909; Hertel 1914; Edgerton 1915, ND 1965; Winternitz 1920; Edgerton 1924, ND 1967; Geißler 1954; Geißler 1965a; Geib 1969; Fitzenreiter <sup>2</sup>1982.

<sup>8</sup> Zur persischen Fassung vgl. Nöldeke 1912.

Diese nicht erhaltene Pahlavi-Version des Borzōe hat sich in zwei Strängen weitertradiert. Die zeitgenössische syrische Fassung des Periodeuten Būd (*Kalilag und Damrag*, um 570) bleibt ohne Nachleben.<sup>9</sup> Der zweite Überlieferungsstrang beginnt im 8. Jh. mit der arabischen Version des Abdallāh Ibn al-Muqaffa. Diese Übersetzung bildet die Grundlage aller arabischen, hebräischen und europäischen Versionen des *Pañcatantra*-Stoffes. Ibn al-Muqaffa verändert Inhalt und Auslegung des Werkes tiefgreifend. Er fügt mehrere neue Geschichten ein, lässt aber auch Erzählungen seiner Vorlage weg. Die meisten Strophen beseitigt er. Vor den Bericht des Borzōe stellt Ibn al-Muqaffa eine eigene Vorrede, in der er Sinn und Zielsetzung des Buches erläutert. Am stärksten verändert er den Schluss der Erzählung von Kalila und Dimna. Verläuft die Hofintrige Dimnas in den früheren Fassungen erfolgreich, so gestaltet Ibn al-Muqaffa nun einen völlig anderen Schluss der Erzählung, indem er der Intrige ein Kapitel von Dimnas Prozess, Verurteilung und Tod folgen lässt.<sup>10</sup>

Die Übersetzung Ibn al-Muqaffas wird Grundlage einer ganzen Reihe von Überlieferungssträngen. Von ihr stammen weitere arabische und vorderasiatische Bearbeitungen ab. Im 11. Jh. wird das Werk Ibn al-Muqaffas durch Simeon Seth ins Griechische übersetzt (Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης)<sup>11</sup>, im 12. Jh. entstehen eine lateinische Prosaübersetzung, aus der der gereimte *Novus Esopus Baldos*<sup>12</sup> hervorgeht, und die hebräische Übersetzung des Rabbi Joel<sup>13</sup>, die im 13. Jh. Vorlage Johanns von Capua wird. Johann von Capua übersetzt die hebräische Ausgabe des Rabbi Joel zwischen 1263 und 1278 als *Directorium vitae humanae alias parabolarum antiquorum sapientium* (Dvh)<sup>14</sup> ins Mittellateinische.

---

<sup>9</sup> Grundlegend zur syrischen Fassung: Bickell 1876; Wright 1884, ND 1981; Keith-Falconer 1885; Schulthess 1911.

<sup>10</sup> Grundlegend zur arabischen Fassung: Sacy 1816; Wolff 1837, ND 1995; Cheikho 1905, ND 1981; Brockelmann 1926; Khawam 1985.

<sup>11</sup> Zur griechischen Fassung vgl. Sjöberg 1962.

<sup>12</sup> Zum *Novus Esopus* vgl. Hilka 1928, Grubmüller 1977.

<sup>13</sup> Zur hebräischen Fassung vgl. Derenbourg 1881.

<sup>14</sup> Grundlegend zum Dvh: Derenbourg 1887; Hervieux 1899, ND 1970.

Um 1470 überträgt schließlich Anton von Pforr das lateinische Dvh ins Deutsche. Nach über einem Jahrtausend Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte entsprechen Grundstruktur, Grundthemen und die Mehrheit der Lehrerzählungen seines *Buchs der Beispiele der Alten Weisen* (BdB) in weiten Teilen noch immer denen ihres altindischen Ursprungswerks.<sup>15</sup>

## I.1.2 Das deutschsprachige BdB

### a) Entstehungsumfeld

Anton von Pforr († 1483)<sup>16</sup> entstammt einer in Breisach ansässigen Patrizierfamilie. Das Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt. Erstmals verbürgt ist Anton von Pforr 1436. In diesem Jahr übernimmt er in Jechtingen bei Breisach eine Pfarrstelle. 1455 wird Anton als Dekan zu Endingen am Kaiserstuhl genannt, 1467 tritt er für die verwitwete Erzherzogin Mechthild von Österreich, die Mutter Eberhards, in einem Rechtsstreit auf. 1468 ernennt Mechthild ihn zu einem ihrer Testamentsvollstrecker. In der Folgezeit scheint Anton von Pforr neben seinen seelsorgerischen Ämtern hauptsächlich in weltlichen und kirchlichen Rechtsgeschäften in Erscheinung getreten zu sein. Ab 1472 lässt sich Anton von Pforr als Kirchherr von Rottenburg am Neckar, dem Sitz der Erzherzogin Mechthild nachweisen. Hier verfasst er vermutlich das BdB<sup>17</sup>, soweit bekannt wohl sein einziges literarisches Werk. Dass, wie oft vermutet, der lateinunkundige Eberhart von Württemberg oder seine Mutter Mechthild die Übersetzung des BdB aus dem Lateinischen

---

<sup>15</sup> Die große Mehrheit der Beispielerzählungen des BdB ist bereits in der „Urfassung“ des Werkes, dem *Pañcatantra* bzw. dem *Tantrākhyāyika* grundgelegt. Die arabische Fassung des Ibn al-Muquaffa bringt eine deutliche Erweiterung des Corpus. Nur geringfügig erweitert hingegen die lateinische Fassung Johanns von Capua (bzw. deren Vorläufer) den Erzählbestand. Die deutsche Version des Stoffes, das BdB, übernimmt den Erzählbestand des Dvh weitgehend unverändert.

Eine sehr erhellende Übersicht über die „Schichten des Erzählbestandes des BdB“ bietet Obermaier 2004b, S. 8ff.

<sup>16</sup> Weiterführend zu Anton von Pforr und seinem Lebensweg: Pfaff 1897; Bech 1864; Barack 1865; Geißler 1964; Bärmann 1997; Bärmann/Bechtold 1999; Bärmann 2000; Huth 2001; Bärmann/Prosser 2002; Bärmann 2004.

<sup>17</sup> Vgl. Bodemann 1996, S. 360.

direkt initiierten, lässt sich nicht zweifelsfrei belegen. Sicher ist lediglich, dass Anton sein Werk dem Grafen Eberhart widmete. In allen älteren Handschriften und Drucken des Werkes finden sich (mehr oder weniger gut erhalten) Widmungsakrosticha an Eberhart im Barte. Die Akrosticha bilden den Namen *EBERHART GRAF Z WIRTENBERG*, das Motto Eberharts *ATTEMPTO* und den Namen des Übersetzers *ANTHONYUS V PFORE*. Die Handschriften A, B und E bringen zusätzlich Eberharts Wappen auf dem Deckblatt.

## b) Vorlage

Das BdB benennt in der Vorrede eine lateinische Fassung des Werkes als unmittelbare Vorgängerversion.<sup>18</sup> Es ist daher anzunehmen, dass das BdB eine Übersetzung bzw. Bearbeitung des lateinischen Dvh Johanns von Capua darstellt. Die unmittelbare Textvorlage Antons muss jedoch als verloren gelten. Das lateinische Dvh ist nur durch wenige, zudem noch sehr späte Textzeugen überliefert. Die heute bekannten frühesten Texte des Dvh datieren aus der Mitte bzw. aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs., entstanden also rund 200 Jahre nach der Abfassung durch Johann von Capua. Die Übersetzung Antons von Pforr deckt sich mit den erhaltenen Textzeugen des Dvh „nur geringfügig oder gar nicht.“<sup>19</sup> Dass Anton von Pforr in den Textbestand seiner Vorlage eingriff, muss, wie Sabine Obermaier bereits darlegte<sup>20</sup>, zumindest für den Bereich der Akrosticha (die zweifelsfrei auf Anton von Pforr zurückgehen) und die Vorrede (die die Übertragung ins Deutsche erwähnt) als sicher gelten. Auch für den übrigen Textbestand des BdB können Eingriffe des deutschen Übersetzers in seine Vorlage daher nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden. Selbst wenn man Anton von Pforr „weitreichende Änderungen und große dichterische Freiheiten zugesteht“<sup>21</sup>, kommt aber keine der be-

---

<sup>18</sup> *Es ist von den alten wysen [...] dis büch des ersten jn yndischer sprauch gedicht vnd darnach in die büchstaben der Persen verwandelt; dauon hond es die Arabischen in jr sprauch bracht, fürer ist es zû hebreischer zungen gemacht, zûletst zû Latin gesetzt vnd yetz in tütsch zungen geschriben.* (BdB H 1, 1ff.).

<sup>19</sup> Geißler 1974, S. 10.

<sup>20</sup> Obermaier 2004b, S. 49ff. und S. 76ff.

<sup>21</sup> Geißler 1974, S. 15.

kannten deutschen und lateinischen Fassungen des Dvh als unmittelbare Vorlage des deutschen BdB in Frage. Dass zwischen den erhaltenen Textzeugen des Dvh und dem BdB daher Zwischenstufen anzusetzen sind, ist – wenngleich mit unterschiedlicher Begründung<sup>22</sup> – in der Forschung unbestritten.

### c) Inhalt und Struktur

Das BdB präsentiert sich in der Vorrede als Werk einer anonymen Gruppe von *alten wysen*<sup>23</sup>. Der Vorrede zufolge findet Berosias, ein *wyser schriftgelerter man*<sup>24</sup>, das Werk auf einer Indienreise, die er auf Veranlassung seines Königs Anastres unternimmt und überträgt es ins Persische. Das *bûch der byspel der alten wysen von geschlechten der welt*<sup>25</sup>, zu dessen legitimer Erbin sich die deutschsprachige Fassung des BdB durch ihr Vorwort erklärt, behandelt in insgesamt 17 Kapiteln essentielle Fragen des menschlichen Zusammenlebens.<sup>26</sup> Die Themen werden an-

---

<sup>22</sup> Zur Forschungsdiskussion vgl. die ausführliche Darstellung bei Obermaier 2004b, S. 47ff.

<sup>23</sup> BdB H 1, 1.

<sup>24</sup> BdB H 7, 2f.

<sup>25</sup> BdB H 8, 22.

<sup>26</sup> Die erklärten Themen des BdB lauten wie folgt:

1. Kapitel: *von vorcht vnd gerechtigkeit.*
2. Kapitel: *von betrüglicher verführung.*
3. Kapitel: *von ersûchung nydischer sachen vnd ist von enndung der sich fröuwet des andern vnglücks.*
4. Kapitel: *von trüwer gesellschaft.*
5. Kapitel: *von dem, der sinem verstünten veind gloubt vnd was jm zûletst dauon zûfalt.*
6. Kapitel: *von dem, der ain trüwen fründ hat vnd waist den nit zû behalten.*
7. Kapitel: *von dem, der schnell in sinen sachen ist vnd das ennd nit betracht.*
8. Kapitel: *von dem veind, der in der not fryden sûcht mit sinem andern veind.*
9. Kapitel: *von den gesellen, die heymlichen nyd tragen, vnd wie sich einr vor dem andern bewaren sol.*
10. Kapitel: *von dem, der sinen zorn enthalten vnd die vntugent überwinden kan.*
11. Kapitel: *von dem, der von argem lat durch args, das jm beschicht.*
12. Kapitel: *von dem, der sin aigne werck verlasset vnnnd gebrucht, das jm von geburt nit anererbt ist.*
13. Kapitel: *von der liebe der kûng, die sie nach der rachtung haben sollen.*
14. Kapitel: *von barmhertzigkeit vnd daz den vndackbarn zû gûit nit erzöugt werden sol.*
15. Kapitel: *von der götlichen fürsehung, wider die niemant sin mag.*
16. Kapitel: *von denen, die vnder in selbs sich betriegen.*
17. Kapitel: *von dem, der ainem andern raten kan vnd jm selbs nit.*

(vgl. BdB H 9, 1ff.).

hand von Beispielgeschichten und Tierfabeln erläutert, die ein *wyser maister*<sup>27</sup> Sendebar seinem Herrscher Dißles, dem *küing von India*<sup>28</sup>, auf dessen Aufforderung hin erzählt. Das Lehrgespräch zwischen Dißles und Sendebar fungiert als äußerer Rahmen, der die einzelnen Kapitel des BdB (lose) miteinander verknüpft. In die Lehrerzählungen Sendebars sind in der Regel weitere Lehrerzählungen eingeschoben, die die internen Erzähler der jeweiligen Kapitel des BdB zum Besten geben. Die Lehrerzählungen Sendebars übernehmen so ihrerseits vielfach eine rahmende Funktion, indem sie die Beispielgeschichten und Fabeln der rangniedrigeren Erzählebene miteinander verbinden. Das BdB zeigt auf diese Weise eine sehr komplexe Struktur. Die Lehrerzählungen sind (oft mehrfach) ineinander verschachtelt und werden von verschiedenen Erzählern auf verschiedenen Erzählebenen erzählt. An konkreten Beispielen näher erläutert wird die besondere Struktur des BdB an späterer Stelle. Hier seien zum besseren Verständnis zunächst einige Grundbegriffe erklärt.

Mit Sabine Obermaier<sup>29</sup> bezeichnen wir

1. als **Gesamtrahmen (GR)**: die Erzählung über Berosias und Anastres,
2. als **äußere Rahmenerzählungen (Ra)**: 1. die Erzählung über Dißles und Sendebar, 2. die Erzählung über Berosias Erzählung,
3. als **innere Rahmenerzählungen (Ri)**: 1. die Erzählungen, die Sendebar Dißles erzählt, 2. die Erzählung des Berosias über sein Leben,
4. als **Binnenerzählungen ersten Grades (B1)**: 1. die Erzählungen, die Fabelfiguren Sendebars erzählen, 2. die Erzählungen, die Berosias in seine Lebensgeschichte einblendet und
5. als **Binnenerzählungen höherer Grade (B2-3)**: die Erzählungen, die Fabelfiguren der rangniedrigeren Binnenebenen erzählen.

---

<sup>27</sup> BdB H 21, 14.

<sup>28</sup> BdB H 21, 13.

<sup>29</sup> Obermaier 2004b, S. 244ff.



Die nachfolgende Tabelle (Tabelle 1) veranschaulicht den Erzählbestand des deutschsprachigen BdB sowie das komplexe Gefüge der jeweiligen Erzählebenen.

Tabelle 1:

<i>Erzählbestand des BdB</i>	<i>Erzählebene</i>
<b>Vorrede</b>	GR
0.1 Der Schatzgräber und die betrügerischen Mietlinge	B1
0.2 Der unverständige Leser	B1
0.3 Der Eingeschlafene und der Dieb	B1
0.4 Der betrogene Weizendieb	B1
0.5 Der Arme und der geprellte Dieb	B1
Über die Gesandtschaft des Berosias nach Indien <b>1. Von Berosias</b>	Ra Ri
1.1 Der Kaufmann, der zu billig verkaufte	B1
1.2 Der Dieb am Mondstrahl	B1
1.3 Der Buhler, der nicht aus dem Hause fand	B1
1.4 Der Kaufmann und der harfenspielende Edelsteinschleifer	B1
1.5 Der Hund mit dem Knochen und das Spiegelbild	B1
1.6 Das Gleichnis vom Menschengeschlecht	B1
Über Sendebar und Dißles <b>2. Von dem Löwen und dem Ochsen = 1. Tantra</b>	Ra Ri
2.1 Der von der Mauer erschlagene Flüchtling	B1
2.2 Der übergeschäftige Affe	B1
2.3 Der Fuchs und die Schelle	B1
2.4 Der Einsiedler und der Dieb	B1
2.5 Die beiden Hirsche und der Fuchs	B1
2.6 Die Kupplerin und die Geliebte ihrer Dirne	B1
2.7 Die Buhlerin und die Barbiersfrau mit der abgeschnittenen Nase	B1
2.8 Der Rabe und die gefräßige Schlange	B1
2.9 Der Vogel und der Krebs	B2
2.10 Der Löwe und der listige Fuchs	B1
2.11 Die drei Fische	B1
2.12 Die Laus und der Floh	B1
2.12a Der Wasservogel und der Stern	B1
2.13 Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel	B1
2.14 Die beiden Vögel und das Meer	B1
2.15 Die schwatzhafte Schildkröte	B2
2.16 Die Affen und der Vogel	B1

<i>Erzählbestand des BdB</i>	<i>Erzählebene</i>
2.17 Die Ehebrecherin und die überlistete Elster	B1
2.18 Trügner und Schnell	B1
2.19 Der Vogel, die gefräßige Schlange und der Ichneumon	B2
2.20 Die staubsiebende Buhlerin	B1
2.21 Die eisenfressenden Mäuse	B1
<b>3. Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna</b>	Ri
3.1 Die treulose Zimmermannsfrau	B1
3.2 Der dumme Arzt	B1
3.3 Die beiden nackten Frauen	B1
3.4 Die standhafte Herrin und der verleumderische Diener	B1
<b>4. Von der Taube und von treuen Gefährten</b>	Ri
4.1 Die undankbare Schlange	B1
4.2 Fuchs und einfältiger Hahn	B1
4.3 Die Missgeschicke der Maus Sambar	B1
4.4 Die Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte	B2
4.5 Der allzu gierige Wolf	B3
<b>5. Von den Raben und den Aaren</b>	Ri
5.1 Die Königswahl der Vögel	B1
5.2 Der Elefantenkönig und der listige Hase	B2
5.3 Die Katze als Richter	B2
5.4 Der um eine Geiß geprellte Einsiedler	B1
5.5 Der alte Mann, seine junge Frau und der Dieb	B1
5.6 Der Dieb und der Teufel, die einem Einsiedler nachstellten	B1
5.7 Der leichtgläubige, von seiner Frau betrogene Zimmermann	B1
5.8 Die Mausjungfrau, die sich den Mächtigsten zum Gatten wünschte	B1
5.9 Die Schlange als Reittier des Froschkönigs	B1
<b>6. Von dem Affen und der Schildkröte</b>	Ri
6.1 Der Esel ohne Herz und Ohren	B1
<b>7. Von dem Einsiedler</b>	Ri
7.1 Der Pläneschmied, der das Honiggefäß zerschlug	B1
<b>8. Von der Katze und der Maus</b>	Ri <sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Streng genommen handelt es sich hier - wie auch bei den Lehrerzählungen 9., 11., 13., 14. und 17. - nicht um innere Rahmenerzählungen, da diese Lehrerzählungen keine untergeordneten Binnenerzählungen mehr kennen. Eigentlich hätten sie hier als Binnenerzählungen innerhalb der äußeren Rahmenerzählung zu gelten. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber bezeichnen wir jedoch mit Obermaier hier und im Folgenden die kapitelgebenden Lehrerzählungen Sendebars durchgängig als „innere Rahmenerzählungen“. Vgl. dazu die Diskussion bei Obermaier 2004b, S. 245.

<i>Erzählbestand des BdB</i>	<i>Erzählebene</i>
<b>9. Von dem König und dem Vogel</b>	Ri
<b>10. Von König Sedras</b>	Ri
10.1 Das Taubenpaar und der Weizen	B1
10.2 Der Affe und die Linsen	B1
<b>11. Von dem Jäger und der Löwin</b>	Ri
<b>12. Von dem Einsiedler und dem Waller</b>	Ri
12.1 Die Elster, die den Gang der Taube lernen wollte	B1
<b>13. Von dem Löwen und dem Fuchs</b>	Ri
<b>14. Vom Goldschmied, dem Affen, der Natter und der Schlange</b>	Ri
<b>15. Von des Königs Sohne und seinen Gefährten</b>	Ri
15.1 Die dankbaren Turteltauben zeigen einen Schatz an	B1
<b>16. Von den Vögeln</b>	Ri
16.1 Der rüdische Affe	B1
16.2 Der Wolf und die Katzen	B1
16.3 Die Katze und die dreiste Maus	B1
<b>17. Von dem Sperling, der sich selbst nicht zu raten wusste</b>	Ri

## d) Textzeugen

Vom deutschsprachigen BdB sind bislang acht Handschriften und 17 Drucke bekannt.<sup>31</sup>

### *Handschriften des BdB*

- A Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 84 (f. 3<sup>r</sup>-237<sup>r</sup>)<sup>32</sup>
- B Heidelberg, UB, Cod. Pal. Germ. 85 (f. 1<sup>r</sup>-217<sup>r</sup>)<sup>33</sup>
- C Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 466 (f. 1<sup>r</sup>-288<sup>v</sup>)<sup>34</sup>
- D Straßburg, Bibliothèque nationale et universitaire, Ms. 1996, olim L germ. 79.2° (f. 1<sup>r</sup>-185<sup>v</sup>)
- E Chantilly, Musée Condé, Ms. 680 (f. 1<sup>r</sup>-182<sup>v</sup>)
- F Privatbesitz (ehem. Antiquariat Laurence Witten) (f. 2<sup>r</sup>-178<sup>v</sup>)
- G Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 71.13 Aug. 2° (f. 1<sup>r</sup>-66<sup>v</sup>) [Exzerpt]
- H St. Gallen, Kantonsbibliothek, VadSlg Ms. 462 (f. 1<sup>r</sup>-254<sup>v</sup>)

### *Drucke des BdB*

- a [Urach]: Konrad Fyner [um 1480/81]<sup>35</sup>
- b [Urach]: Konrad Fyner [um 1481/83]<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Eine ausführliche Beschreibung der Hss. und frühen Drucke des BdB bietet Bodemann im KdIH, Bd. 2 (Bodemann 1996, S. 360ff.).

Die folgende Übersicht über die Textzeugen des BdB ist wiedergegeben nach Obermaier 2004b, S. 37, korrigiert und ergänzt nach Handschriftencensus/ Marburger Repertorium (<http://www.handschriftencensus.de/werke/611>, Stand: 01. Mai 2010), neue Siglen nach Bodemann. Zu den neuen Siglen vgl. auch Obermaier 2008, S. 94.

Für den Hinweis auf die St. Galler Handschrift (H) danke ich Frau Dr. Ulrike Bodemann-Kornhaas, Kempen.

<sup>32</sup> Die Handschrift ist als Volltext-Digitalisat einsehbar unter: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg84>.

<sup>33</sup> Die Handschrift ist als Volltext-Digitalisat einsehbar unter: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg85>.

<sup>34</sup> Die Handschrift ist als Volltext-Digitalisat einsehbar unter: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg466>.

<sup>35</sup> GW M13190 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13190.htm>). H 4028. Schr 3483. Schramm IX Abb. 19. ISTC ij00269000.

<sup>36</sup> GW M13192 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13192.htm>). C 1360. Schr 3482. ISTC ij00268500.

- c Ulm: Lienhart Holl 28. Mai 1483<sup>37</sup>
- d Ulm: Lienhart Holl 24. Juli 1483<sup>38</sup>
- e Ulm: Lienhart Holl 2. Juni 1484<sup>39</sup>
- f Augsburg: Hans Schönsperger 17. März 1484<sup>40</sup>
- g Ulm: Konrad Dinckmut 12. März 1485<sup>41</sup>
- h Straßburg: Hans Grüninger 7. Januar 1501<sup>42</sup>
- i Straßburg: Hans Grüninger 8. September 1529<sup>43</sup>
- k Straßburg: Bartholomäus Grüninger 10. September 1536<sup>44</sup>
- l Straßburg: Jacob Frölich 1539<sup>45</sup>
- m Straßburg: Jacob Frölich 1545<sup>46</sup>
- n Ohne Ort, Drucker oder Verleger 1548<sup>47</sup>
- o Frankfurt a. M.: Peter Schmidt für Sigmund Feyerabend und Simon Hüter 1565<sup>48</sup>
- p Frankfurt a. M.: Nikolaus Bassee 1578<sup>49</sup>
- q Frankfurt a. M.: Nikolaus Bassee 1583<sup>50</sup>
- r Frankfurt a. M.: Nikolaus Bassee 1592<sup>51</sup>

---

<sup>37</sup> GW M 13180 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13180.htm>). H 4029. Schr 3484. Schramm VII Abb. 39-164. BSB-Ink I-376. ISTC ij00270000.

<sup>38</sup> GW M13182 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13182.htm>). H 4030. Schr 3485. Schramm VII Abb. 39-164. BSB-Ink I-377. ISTC ij00270100.

<sup>39</sup> GW M13184 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13184.htm>). HC 4031. Schr 3487. Schramm VII Abb. 39-164. BSB-Ink I-379. ISTC ij00270300.

<sup>40</sup> GW M13178 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13178.htm>). H 4032. Schr 3486. BSB-Ink I-378. ISTC ij00270200.

<sup>41</sup> GW M13187 (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M13187.htm>). HC 4033. Schr 3488. BSB-Ink I-380. ISTC ij00271000.

<sup>42</sup> VD 16 J 378.

<sup>43</sup> VD 16 J 379.

<sup>44</sup> VD 16 J 380.

<sup>45</sup> VD 16 J 381.

<sup>46</sup> VD 16 J 382.

<sup>47</sup> VD 16 J 383.

<sup>48</sup> VD 16 J 384.

<sup>49</sup> VD 16 J 385.

<sup>50</sup> VD 16 ZV 8693.

<sup>51</sup> VD 16 J 386.

Die Urfassung Antons von Pforr muss als verloren gelten. Vom Textbestand her als relativ autornah gelten der Forschung die Handschrift C und Druck a. Diese beiden Textzeugen überliefern als einzige alle drei Akrosticha (nahezu) fehlerfrei, weisen den ältesten Lautstand<sup>52</sup> und die wenigsten Sinnentstellungen auf. Hatte die ältere Forschungin Druck a den archetypnächsten Textzeugen gesehen<sup>53</sup>, so bevorzugt die jüngere Forschung die Handschrift C<sup>54</sup>. Verderbte Stellen in a lassen sich mit C bessern. Darüber hinaus weist C den umfangreichsten und integrativsten Bildbestand auf.<sup>55</sup> Die Handschriften A und E stehen den beiden autor-nächsten Textzeugen ebenfalls nahe. Geißler hält alle vier Textzeugen für eine Überlieferungsgruppe, die von einem gemeinsamen Textzeugen abhängt.<sup>56</sup> Bodemann reiht in diese Gruppe auch die Handschrift G mit ein, die Geißler noch nicht kannte.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Potratz 1932, S. 324f.

<sup>53</sup> So Wilhelm Ludwig Holland, der der ersten Textausgabe des BdB von 1860 (BdB H) den (nach der Handschrift A gebesserten) Text des Druckes a zugrunde legt (BdB H, S. 220); Meissner 1921, S. 76f.; Potratz 1932, S. 329f.

<sup>54</sup> So Geißler 1974, S. 20 und 23f.; Cermann 1991, S. 56f.; Bodemann 1997, S. 100 u. 102; (mit Einschränkungen) Obermaier 2004b, S. 39ff.; Mackus 2005, S. 106ff. Einen Kurzüberblick über die Forschungspositionen liefert Obermaier 2004b, S. 39f.

<sup>55</sup> Bodemann 1997, S. 97.

<sup>56</sup> Geißler 1974, S. 23f.

<sup>57</sup> Bodemann 1996, S. 379.

## I.2 Bildgeschichte

### I.2.1 Illustrierte Ausgaben vor Anton von Pforr

#### a) Arabisch-persische Ausgaben des *Kalila wa-Dimna*

Illustrierte Ausgaben vor Anton von Pforr lassen sich vor allem für die arabisch-persischen Versionen des Stoffes nachweisen. Das Fabelbuch *Kalila wa-Dimna* (KuD) scheint zu den wenigen belletristischen Werken der arabischen Welt gehört zu haben, die regelmäßig illustriert wurden.<sup>58</sup> Aus dem 13., 14. und 15. Jh. lässt sich eine ganze Reihe illustrierter KuD-Handschriften nachweisen.<sup>59</sup> Die Frage nach Abhängigkeiten zwischen arabisch-persischer und europäischer Bildtradition ist bislang nicht tiefer erörtert worden und kann auch hier nicht näher untersucht werden. Der flüchtige Einblick bestätigt jedoch Lilli Fischels Einschätzung, wonach engere Abhängigkeiten zwischen arabisch-persischer und europäischer Bildtradition eher auszuschließen sind. An enge Traditionen, „wie sie innerhalb des Kreises abendländischer Aesop-Illustrationen während Jahrhunderten bewahrt wurden, ist hier schwerlich zu denken.“<sup>60</sup>

#### b) Lateinische Ausgaben des *Directorium vitae humanae*

Keine der erhaltenen Handschriften des lateinischen Dvh ist illustriert.<sup>61</sup> Mehrere Codices des Dvh weisen jedoch Bildtitel auf,<sup>62</sup> was die Existenz einer oder mehrerer illustrierter Vorgängerhandschrift(en) nahe legt. Das Bildprogramm, das

---

<sup>58</sup> Vgl. hierzu O’Kane 2008 und Bothmer 1981, S. 12.

<sup>59</sup> So etwa: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. arabe 3465, Ms. arabe 3466 und Ms. arabe 3467; London, British Library, Ms. 1156; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 612; Oxford, Bodleian Library, Ms. Pococke 400; Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 578. (Vgl. Cermann 1991, S. 68f. und Bothmer 1981, s.a. die Reproduktionen bei O’Kane 2008).

<sup>60</sup> Fischel 1963, S. 66.

<sup>61</sup> Die illustrierten Drucke des Dvh erscheinen erst nach den Fyner-Drucken und dem ersten Holl-Druck des BdB. Sie verzichten auf ein eigenständiges Illustrationsprogramm und nutzen die Holzschnitte Fyners und Holls in Zweitverwendung bzw. schneiden diese nach.

<sup>62</sup> Bildtitel zeigen die Handschriften: London, British Library, Add. 11437 (1470); München, BSB Clm 14120 (1444) und Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 69.11 Aug. 2°, 13<sup>r</sup> – 89<sup>v</sup>. Ausführlich zu den Bildtiteln der lateinischen Ausgaben und ihrer Nachwirkung auf das Bildprogramm des BdB: Bodemann 1997, S. 98ff.

die Bildtitel evozieren, unterscheidet sich (einschließlich seiner Varianten) jedoch deutlich von der deutschen Überlieferung – ein weiteres Indiz dafür, dass keiner der erhaltenen Zeugen des Dvh unmittelbar Vorlage des BdB gewesen sein kann. Dennoch lassen sich Nachwirkungen der lateinischen Bildtradition vor allem für das Bildprogramm der Heidelberger Handschrift C und – in wesentlich geringem Umfang – auch für den Fyner-Druck a nachweisen: Alle autornahen Bildzeugen des BdB (A, B, C, E, a und c) zeigen untereinander eine deutliche Übereinstimmung in der Bildthemenwahl, der Anzahl der Bilder und ihrer Positionierung im Text, variieren aber stark in der konkreten Ausführung.

Das läßt sich am einleuchtendsten damit erklären, daß den deutschen Bildzyklen ein gemeinsamer Archetyp vorausging, der sowohl über Positions- als auch über Themenvorgaben für Illustrationen verfügte. Angesichts der Detailvarianten [...] muß man nicht davon ausgehen, daß der Archetyp [...] illustriert war. Der Archetyp scheint jedoch Bildtitel seiner lateinischen Vorlage mitberücksichtigt zu haben, die dann unterschiedlich in Bildern entfaltet wurden.<sup>63</sup>

Über den Weg der Bildtitel hat das Bildprogramm der Dvh-Überlieferung wohl Einfluss auf die Bildtradition der BdB-Überlieferung genommen. Ein direkter Einfluss illustrierter Dvh-Handschriften ist hingegen eher unwahrscheinlich.

## **I.2.2 Illustrierte Ausgaben des BdB Antons von Pforr**

Alle bekannten Handschriften des BdB (mit Ausnahme der späten Druckabschrift G) sind entweder illustriert oder zur Illustration vorgesehen.<sup>64</sup> Von besonderer Bedeutung ist dabei die Heidelberger Handschrift C, die das umfangreichste und integrativste, den Bildtiteln des Dvh am nächsten stehende Bildprogramm bietet.<sup>65</sup> Eine größere ikonographische Überlieferungsgruppe bilden die Handschriften E<sup>66</sup>,

---

<sup>63</sup> Bodemann, 1997, S. 100f.

<sup>64</sup> Die Handschriften F und H führen ihre Illustrationen nicht aus, halten jedoch Bildfreiräume vor. Eine gute Übersicht über die Bildzeugen des BdB mit Hinweisen zu Datierung, Provenienz, Bildthemen, -aufbau und -ausführung sowie zur Forschungssituation gibt Bodemann im KdiH, Bd. 2 (Bodemann 1996, S. 364ff.).

<sup>65</sup> Vgl. Bodemann 1997, S. 97.

<sup>66</sup> Chantilly, Musée Condé Ms. 680.



A<sup>67</sup> und die direkt von A abhängige Handschrift B<sup>68</sup>. Der frühe Fyner-Druck a und unser Druck c zeigen zwei voneinander unabhängige Bildprogramme. Druck a zeigt in der Wahl der Bildthemen eine gewisse Nähe zur Handschrift C, bleibt in der Ausführung jedoch selbständig. Unser Druck c zeigt eine deutliche Nähe zur Gruppe um die Handschrift Chantilly.<sup>69</sup>

Die Illustrationen aller Drucke des BdB bis 1565 stützen sich auf die Holzschnitte der frühen Fyner- und Holl-Drucke, deren Stöcke sie wiederverwenden oder nachschneiden. Erst Druck o<sup>70</sup> zeigt ein von Fyner und Holl unabhängiges Bildprogramm. Dieses wird jedoch nicht eigens für das BdB entwickelt. Lediglich drei der 100 Holzschnitte des Frankfurter Drucks illustrieren direkt den Text des BdB, der Rest entstammt anderen Textzusammenhängen und wird für das BdB zweitverwendet.

---

<sup>67</sup> Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 84.

<sup>68</sup> Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 85.

<sup>69</sup> Zum Verwandtschaftsverhältnis der Handschriften und Drucke des BdB vgl. Bodemann 1997. Zur Gruppe Chantilly vgl. auch Cermann 1991, S. 40ff.

<sup>70</sup> Frankfurt a.M.: Peter Schmidt für Sigmund Feyerabend und Simon Hüter 1565.

### I.3 Forschungslage

Wie die der meisten illustrierten Bücher des Mittelalters und der Frühen Neuzeit beginnt auch die Erforschung des BdB im 19. Jh. von sprachwissenschaftlicher Seite. Der Indologe und Indogermanist Theodor Benfey glaubt, im BdB die dem indischen Original am nächsten kommende Textversion gefunden zu haben, und regt eine erste wissenschaftliche Ausgabe des Werks durch Ludwig Wilhelm Holland<sup>71</sup> an. Wenn Benfeys Vermutung einer engen Verwandtschaft von BdB und indischem Original spätestens mit der Edition des *Tantrākhyāyika* durch Johannes Hertel<sup>72</sup> auch als überholt gelten muss, so gebührt Benfey<sup>73</sup> doch das Verdienst, die Germanistik auf das BdB aufmerksam gemacht zu haben. Die Entdeckung des Autors Antonius von Pforr durch Fedor Bech<sup>74</sup> markiert einen weiteren Meilenstein in der Geschichte der Erforschung des BdB. Nach Auffindung der Straßburger Handschrift D legt Friedmar Geißler 1963 eine erste kritische Edition<sup>75</sup> des BdB vor. Der Lesartenapparat von 1974<sup>76</sup> macht erstmals die bis dato bekannte Überlieferung komplett zugänglich.

Einen ersten Vorstoß in Richtung einer Textinterpretation des BdB wagen 1997 Frank Piontek mit seiner von Werner Röcke angeregten Dissertation<sup>77</sup> und Sabine Obermaier mit ihrer 2004 erschienenen Habilschrift<sup>78</sup>. Pionteks Arbeit ist stark sozialhistorisch ausgerichtet und strebt eine Rekonstruktion der konkreten Bedeutung des Textes für seine Zeit an. Obermaier macht Konzepte der Intertextualität

---

<sup>71</sup> BdB H. Holland legt seiner Textausgabe von 1860 den Text des Fyner-Drucks zugrunde, den er nach der Handschrift A (teilweise auch nach B und C) bessert.

<sup>72</sup> Hertel 1909.

<sup>73</sup> Zwischen 1859 und 1862 erscheint eine Reihe von Beiträgen Benfeys zum BdB und seinen Vorgängerversionen: Benfey 1859; Benfey 1862a; Benfey 1862b; Benfey 1862c.

<sup>74</sup> Bech 1864.

<sup>75</sup> BdB G. Als Leithandschrift legt Geißler seiner historisch-kritischen Ausgabe die Straßburger Handschrift D zugrunde. Diese editorische Entscheidung ist nicht unproblematisch. Handschrift D wurde laut Kolophon erst 1489 fern vom Württembergischen Hof in *heyn* (wohl Hain an der Wern, Unterfranken) in ostfränkischer Mundart aufgezeichnet und zeigt eine deutliche Abhängigkeit von Druck f. (Vgl. BdB G, S. 450 sowie Geißler 1974, S. 26 und 40). Mit Obermaier (Obermaier 2004b, S. 39ff.) zitieren wir das BdB daher (wo nicht anders vermerkt) nach der älteren Ausgabe Hollands (BdB H).

<sup>76</sup> Geißler 1974.

<sup>77</sup> Piontek 1997.

<sup>78</sup> Obermaier 2004b.

und der Intratextualität für die Interpretation des BdB fruchtbar.

Die Illustrationen finden lange Zeit lediglich im Anhang der Editionen und in Bibliothekskatalogen und Sammelwerken zum Inkunabeldruck Beachtung. Naturgemäß gehen die Einträge hier über eine bloße Bestandsaufnahme und phänomenologische Beschreibung kaum hinaus. Eine vergleichende Betrachtung aller Textzeugen und ihrer Illustrationen bleibt lange Zeit aus, da die Heidelberger Handschrift A, die Wegener für „die erste illustrierte Abschrift nach dem Originalmanuskript des Antonius von Pforre“<sup>79</sup> hält, die Forschungen dominiert und den Blick auf die restliche Überlieferung verstellt. Anfang der 1960er Jahre beginnt mit Lili Fischels Arbeiten zum BdB<sup>80</sup> eine intensivere Würdigung der Überlieferung, insbesondere des Codex Chantilly, dessen Bedeutung innerhalb der Überlieferungsgeschichte des BdB Lilli Fischel erkennt. Auch beginnt mit den Arbeiten Fischels erstmals ein dezidiert kunstgeschichtliches Interesse an den Illustrationen des BdB. In den 1980er und 1990er Jahren entwickelt sich ein verstärktes Bewusstsein für die Verschränkung von Text und Bild in der illustrierten Handschrift/dem illustrierten Druck. Hatte die frühere Forschung Text und Illustration weitgehend isoliert voneinander betrachtet, so beginnen Kunstgeschichte und Germanistik nun vermehrt, auch das jeweils andere Medium in ihre Forschungen mit einzubeziehen. 1991 beschäftigt sich Regina Cermann<sup>81</sup> ausführlich mit dem Codex Chantilly. Ihre von Haus aus kunsthistorisch ausgerichtete Arbeit bezieht neben Überlegungen zu Stilkritik und Ikonographie nun auch Aspekte der Text-und-Bild-Beziehung auf formaler Ebene mit ein (Seitenaufbau, Tituli, Bildgröße, etc.). In den 1980er Jahren erwacht an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ein starkes Interesse an interdisziplinärer Fabelforschung. „Fabula docet. Illustrierte Fabelbücher aus sechs Jahrhunderten.“, lautet 1983 der Titel der ersten einer Reihe von vier Ausstellungen illustrierter Bücher aus der HAB. Die Ausstellung begleitet ein reich illustrierter Katalog<sup>82</sup> mit interdisziplinären Beiträgen zum Thema. Auf Anregung des Verlegers Wolfgang Metzner erarbeiten in den späten 1990er Jahren an der HAB die Germanistin Ulrike Bodemann und die

---

<sup>79</sup> Wegener 1927, S. 92.

<sup>80</sup> Fischel 1962, Fischel 1963.

<sup>81</sup> Cermann 1991.

<sup>82</sup> Bodemann 1983.

Kunsthistorikerin Regina Timm eine Übersichtsdarstellung illustrierter Fabelbücher von der Frühen Neuzeit bis 1990.<sup>83</sup> Eine umfassende Beschreibung sämtlicher illustrierter Handschriften und Drucke des BdB legt Ulrike Bodemann 1996 im 2. Band des „Katalogs der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters“<sup>84</sup> vor. Ihr Aufsatz in den „Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur“ von 1997<sup>85</sup> nimmt die gesamte Bildüberlieferung des BdB in den Blick. Bodemanns Forschungsinteresse gilt vorrangig der Klärung von Chronologie und Entstehungszusammenhängen der Handschriften und der beiden Erstdrucke. Ihre Überlegungen zu Bildauswahl, Textanlage und Bildthemenwahl bzw. -vorgabe durch den Texttyp „Fabel“ und eine bestehende Bildtradition geben aber wichtige Hinweise für eine noch zu leistende Untersuchung der Beziehungen von Text und Bild im BdB. Bodemann verpflichtet zeigt sich auch die Magisterarbeit von Kimberly Mackus<sup>86</sup>, die sich dem Bildprogramm der Kapitelfanfänge des BdB widmet. Auch Mackus geht es in erster Linie um eine Klärung der Abhängigkeitsverhältnisse der Bildzeugen. Ihr Ziel ist es, die frühe Datierung des Textes der Heidelberger Handschrift C auch für die Illustrationen der Handschrift plausibel zu machen. Marion Wagner und Barbara Nitsche widmen sich in ihrem Aufsatz von 2007<sup>87</sup> der Frage nach möglichen Autorfigurationen in den illuminierten Handschriften und Drucken des BdB.

Eine systematische Untersuchung des intermedialen Dialogs von Text und Bild im Hinblick auf Funktionszusammenhänge und Wirkungsweisen beider Medien und ihres Wechselspiels steht noch aus. Die Beziehungen zwischen Text und Bild wurden von der BdB-Forschung bislang nur punktuell oder als Randerscheinung primär anders gelagerter Forschungsinteressen in den Blick genommen. Mit ihrer Analyse der intermedialen Beziehungen im ersten Ulmer Druck des BdB möchte die vorliegende Arbeit einen ersten Vorstoß in Richtung der systematischen Erforschung von Text und Bild im BdB Antons von Pforr wagen.

---

<sup>83</sup> Bodemann 1997; Timm 1998.

<sup>84</sup> Bodemann 1996.

<sup>85</sup> Bodemann 1997.

<sup>86</sup> Mackus 2005.

<sup>87</sup> Wagner/Nitsche 2007.

## II. Text und Bild im ersten Ulmer Druck des *Buchs der Beispiele*

### II.1 Kurzübersicht über den Text- und Bildbestand mit Hinweisen zur Druckgeschichte

#### II.1.1 Textbestand

Der erste Ulmer Druck des BdB Lienhart Holls ist datiert auf den 28. Mai 1483. Er stellt nach den beiden Fyner-Drucken<sup>88</sup> die dritte gedruckte Ausgabe des BdB dar. Von den Uracher Drucken zeigt sich die Ulmer Ausgabe sowohl in textlicher Hinsicht als auch hinsichtlich ihrer Illustrationen sehr unabhängig. Schriftsprache des Ulmer Drucks ist wie die der Uracher Drucke süddeutsch, gegenüber diesen präsentiert der Ulmer Druck jedoch bereits einen jüngeren Lautstand.<sup>89</sup> Auch sind die Akrosticha, die die Uracher Drucke noch fehlerlos überliefern, im Ulmer Druck teilweise bereits fehlerhaft gebildet.<sup>90</sup> Der erste Ulmer Druck von 1483 zeigt auf insgesamt 196 Blättern im Folioformat bei einem Schriftspiegel von durchschnittlich 32 bis 34 Zeilen den vollständigen Bestand der BdB-Fabeln und Beispielerzählungen.<sup>91</sup> Drucktype ist die deutsche Type Lienhart Holls.<sup>92</sup> Die rechte Seiten des Drucks zeigen als Kolummentitel die Kapitelzählung und bieten so dem Leser eine Orientierungshilfe. Der Beginn eines jeden Kapitels wird von einer gedruckten, kastengerahmten Initiale in Maiglöckchendekor über sieben Zei-

---

<sup>88</sup> [Urach]: Konrad Fyner [1480/81] und [1481/83].

<sup>89</sup> Potratz 1932, S. 321.

<sup>90</sup> Die einzelnen Exemplare des ersten Ulmer Drucks zeigen verschiedene Entstellungen der Akrosticha, was auf den Herstellungsprozess des Drucks zurückzuführen ist. Die Abschnittsinitialen wurden nachträglich durch den Rubrikator eingefügt. Je nachdem, welchen Sinn der Rubrikator im Satzanfang sah, können die Initialen variieren und die Akrosticha stören. Zwei Beispiele seien hier aufgeführt: Das Exemplar der SUB Göttingen liest: *EBERHART GRAF N WAWDNPRRG ATDEMWTWO* und *ANTVONDVE V DOSERE*. (Geißler 1974, S. 51.) Das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek liest hingegen: *EBEMHART GRAF N WIRWANBERG ATHEMWTWO* und *ANTVONDNE V DOSERE*. Auch beim Einfügen der (gedruckten) Kapitelinitialen unterliefen dem Setzer teilweise Fehler, die die Akrosticha entstellen. Nur an vier Stellen gehen entstellte Akrosticha nicht auf fehlerhaft eingefügte Initialen, sondern sicher auf bereits entstellten Text zurück. So beim W statt P in *ATTEMPTO*, beim V statt H und beim E statt S in *ANTHONIVS* und beim D statt P in *PFORRE*. Alle anderen Fehler lassen sich durch falsch eingefügte Initialen erklären.

<sup>91</sup> Zum Text- und Bildbestand des Ulmer Drucks vgl. auch Bodemann 1996, S. 383ff. und Geißler 1974, S. 51ff.

<sup>92</sup> Vgl. Amelung 1979, S. 273ff.

len markiert. Absätze sind durch (vom Rubrikator einzufügende) Initialen über drei Zeilen voneinander getrennt, für die der Druck Raum lässt.

## II.1.2 Bildbestand

Anders als die Uracher Drucke, die durchgängig halbseitig illustrieren, zeigt der Ulmer Druck 126 ganzseitige Holzschnitte. Diese sind von den Fynerschen Stöcken völlig unabhängig und zeigen sich vielmehr den Federzeichnungen der Gruppe Chantilly (Handschriften E, A und B) verpflichtet. Die Illustrationen sind nach einem festen Schema in den Text eingestreut. Sie folgen stets unmittelbar der Textstelle, die sie illustrieren. Hierin stimmt der Ulmer Druck sehr eng mit den übrigen illustrierten Handschriften und Drucken des BdB überein. Offenbar bestand für die Positionierung der Illustrationen im Text eine feste Vorgabe, die als so verbindlich empfunden wurde, dass der Ulmer Druck an diesem Grundschema festhält, auch wenn dies wegen der Ganzseitigkeit seiner Illustrationen bedeutet, dass vor der Bildseite teilweise große Leerräume entstehen. Mit einer durchschnittlichen Größe von ca. 18 x 14,5 cm entsprechen die Illustrationen in etwa dem Schriftspiegel der Textseite. Sie sind (mit zwei Ausnahmen)<sup>93</sup> vollständig gerahmt. Der Meister der Holzschnitte ist unbekannt. Wollte die ältere Forschung die Holzschnitte dem „Meister der Dietenheimer Altartafeln“, einem Nachfolger des Meisters des Sterzinger Altars zuschreiben<sup>94</sup>, vermutet Lilli Fischel<sup>95</sup> im Meister des Sterzinger Altars selbst den Meister der Holzschnitte. Martha Tedeschi hat die Nähe der Illustrationen zum „monumental style“ Augsburgischer Buchillustration und zum Augsburgischen Holzschnitt aufgezeigt.<sup>96</sup> Wohl vom selben Meister wie die Holzschnitte des BdB stammen die Illustrationen zum *Seelen Wurzgarten*,

---

<sup>93</sup> Das Titelbild (1<sup>v</sup>) und die Illustration zur Binnenerzählung 6.1 „Der Esel ohne Herz und Ohren II“ (131<sup>v</sup>) sind nur halb gerahmt.

<sup>94</sup> So etwa Winkler 1949, S. 63 und Stange 1957, S. 9ff.

<sup>95</sup> Fischel 1963, S. 83ff.

<sup>96</sup> Tedeschi 1991, S. 60ff.

der bei Conrad Dinckmut in Ulm nur drei Monate nach dem BdB Holls erschien.<sup>97</sup> Mit Sicherheit einem Meister zuordnen lassen sich die Holzschnitte des Ulmer Druckes des BdB wohl nicht. Ihre hohe künstlerische und handwerkliche Qualität zeugt jedoch von einer Blüte graphischer Druckkunst im Ulmer Raum des ausgehenden 15. Jhs.

### II.1.3 Druckgeschichte

Über das Leben Lienhart Holls, des Druckers der Ulmer Ausgabe des BdB, ist wenig bekannt.<sup>98</sup> Seine sechs Drucke (neben dem dreimal aufgelegten BdB ein Druck des *Ackermann von Böhmen*<sup>99</sup>, der *Ptolomäischen Kosmographie*<sup>100</sup> und der *Goldenen Bulle Karls des IV.*<sup>101</sup>), datieren in die recht kurze Spanne von 1482 bis 1484. 1484 muss Holl Ulm verschuldet verlassen. Seine Druckplatten und seine Typen muss er verpfänden.<sup>102</sup> Angesichts der bereits vor Erscheinen der ersten Ausgabe des BdB angespannten finanziellen Situation der Hollschen Offizin verwundert die „ästhetisch und auch ökonomisch ambitionöse Wahl ganzseitiger Holzschnitte“<sup>103</sup>. Ulrike Bodemann sieht in der anspruchsvollen Ausstattung des BdB-Drucks<sup>104</sup> den Versuch Holls

an ein ähnlich hohes Anspruchsniveau anzuknüpfen, wie es die Widmungshandschrift für Graf Eberhard nicht zuletzt aufgrund ihrer aufwendigen Text-Bild-Anlage verkörpert.<sup>105</sup>

---

<sup>97</sup> GW M 41167.

Für einen beiden Drucken gemeinsamen Meister der Holzschnitte argumentiert Tedeschi 1991, S. 64. Lilli Fischel hält die Holzschnitte des Dinckmut-Drucks hingegen für „Kopien dem Geiste nach“, die die Qualität der Hollschen Schnitte nicht erreichen. (Fischel 1963, S. 91).

<sup>98</sup> Vgl. zum Leben Holls Amelung 1979, S. 261-304.

<sup>99</sup> GW 00199.

<sup>100</sup> GW M 36379.

<sup>101</sup> GW M 16096.

<sup>102</sup> Tedeschi 1991, S. 41.

<sup>103</sup> Bodemann 1997, S. 119.

<sup>104</sup> Von Druck c existiert sogar eine Pergamentausgabe (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ink. 4. F. 41.).

<sup>105</sup> Bodemann 1997, S. 119.

Sie vermutet hinter dem Druckprojekt Holls „einen finanzstarken Hintermann“<sup>106</sup>, der das Druckvorhaben förderte. Dieser Hintermann könne Eberhard im Barte selbst oder doch zumindest jemand aus dessen Umkreis gewesen sein. Ein mögliches Motiv für eine Drucksubventionierung von Seiten Eberhards sieht Bodemann im Inhalt des BdB. Die Geschichten vermittelten eine Herrschermoral, deren Grundlage „eine reich facettierte politische Klugheit“<sup>107</sup> bildete. 1482/83, zur Erscheinungszeit des Drucks, habe Eberhard nach der Einigung Württembergs den Höhepunkt seines politischen Erfolges erreicht. Die Subventionierung des Drucks eines Buches wie des BdB könne vor diesem Hintergrund als „selbstbewußter Ausdruck einer durch die Geschichten vermittelten Herrschermoral“<sup>108</sup> gelten, durch die Eberhard die im Buch propagierte Tugend politischer Klugheit für sich beanspruche.<sup>109</sup> So verlockend diese Vorstellung ist – denn tatsächlich ist „die zeitliche Koinzidenz der ersten Drucklegung der Fabelsammlung bei Lienhart Holl mit dem größten politischen Erfolg Eberhards“<sup>110</sup> bemerkenswert – bleiben doch viele Fragen offen. Warum tauchen im Ulmer Druck (anders als in den Handschriften E und A, denen der Holl-Druck am nächsten steht) weder Eberhards Wappen, noch sein Motto auf? Warum bietet der Ulmer Druck die Akrosticha in deutlich entstellter Form? Und warum erscheinen im Ulmer Druck erstmals Bildbeischriften im Titelbild, die die dargestellten Personen unmissverständlich als Berosias und Anastres ausweisen und damit eine assoziative Verbindung des idealen, gelehrten Herrschers mit Eberhard im Barte, wie sie die Titelbilder der Handschriften und des Fyner-Drucks evozieren<sup>111</sup>, geradezu ausschließen? Martha Tedeschi vermutet in dem aufwendigen Druckprojekt Holls den Versuch, nach dem finanziellen Misserfolg des vorherigen Drucks, der *Cosmographia* des Ptolemäus, mit dem BdB nun ein besser verkäufliches Buch auf den Markt zu bringen. Die „marketa-

---

<sup>106</sup> Bodemann 1997, S. 119.

<sup>107</sup> Bodemann 1997, S. 122.

<sup>108</sup> Bodemann 1997, S. 122.

<sup>109</sup> Bodemann 1997, S. 119ff.

<sup>110</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 141 nach Bodemann 1997.

<sup>111</sup> Zu den (Be-)Deutungsmöglichkeiten der Titelbilder der BdB- Handschriften und Drucke ausführlich Wagner/Nitsche 2007.



bility<sup>112</sup> des BdB habe der zwei Jahre frühere Druck Fyners im nahen Urach bereits bewiesen. An einen Hintermann oder Sponsor des Werkes glaubt Tedeschi nicht. Sie sieht in dem völlig neuen Illustrationsprogramm Holls und den ganzseitigen Holzschnitten den Versuch, den Druck Fyners zu übertreffen und mit einem hochwertigen und repräsentativen Buch eine neue Käuferschicht anzusprechen.<sup>113</sup> Für einen solchen Versuch sprechen könnten auch die beiden Neuerungen, die Holl gegenüber den Fyner-Drucken einführt. Die Bildbeischriften des Titelbildes weisen die vorher (bewusst?) mehrdeutig gehaltene Szene erstmals eindeutig als Szene zwischen Berosias und Anastres aus. Die Kolumnentitel mit der jeweiligen Kapitelangabe erleichtert dem Leser die Orientierung innerhalb des Werkes. Womöglich sind diese Neuerungen

Teil eines ersten Ansatzes, die Einrichtung des *Buchs der Beispiele* auf die Bedürfnisse des Lesepublikums auszurichten. Dabei ist offenbar an eine Zielgruppe gedacht, die sich eine erleichterte Orientierung innerhalb des Werkes wünscht.<sup>114</sup>

Der dritte Hollsche Druck vom 2. Juni 1484 (Druck e) setzt diesen Ansatz fort:

Über die Kolumnentitel hinaus sind jetzt weitere Schritte zur systematischen, benutzerfreundlichen Aufarbeitung des Textes erfolgt – anscheinend auch mit Blick auf einen möglicherweise ezyklopädischen Gebrauch oder gar einen didaktischen Einsatz.<sup>115</sup>

Dem BdB wird nun erstmals ein Stichwortregister vorgebunden. Das Register umfasst 13 Seiten, geht kapitelweise vor und ist alphabetisch durchstrukturiert.

Buchstaben an den Außenrändern des eigentlichen Textes des BdB verweisen auf die entsprechenden Stellen dieses Registers. Zusätzlich sind sämtliche Illustrationen fortlaufend durchnummeriert und so „zusätzlich als Findehilfe innerhalb einer didaktischen Systematik funktionalisiert.“<sup>116</sup> Womöglich hat Holl seine Chance tatsächlich in der Erschließung eines neuen Käuferkreises für das BdB gesehen und sein Druckprojekt unabhängig von der Initiative des württembergischen Hofes vorangetrieben. Für Eberhards Bibliothek lässt sich jedenfalls kein Exemplar

---

<sup>112</sup> Tedeschi 1991, S. 57.

<sup>113</sup> Tedeschi 1991, S. 57ff.

<sup>114</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 142.

<sup>115</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 142.

<sup>116</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 143.

des Hollschen Druckes nachweisen. Was auch immer Lienhart Holl zu dem groß angelegten Druckprojekt des BdB motiviert haben mag – seine Pläne gingen letztlich nicht auf. Noch vor Erscheinen der letzten Auflage seines Druckes 1484 war seine angeschlagene Offizin gänzlich ruiniert.

## II.2 Das Bildprogramm

### II.2.1 Wahl der Bildthemen und Positionierung der Illustrationen im Text

Der Holl-Druck vom Mai 1483 illustriert die 75 Lehrerzählungen des BdB mit insgesamt 126 ganzseitigen Holzschnitten, die folgende Bildthemen zeigen:

Tabelle 2:

<i>Lehrerzählung des BdB</i>	<i>Bildthema des Ulmer Drucks</i>
<b>VORREDE</b>	1. Berosias überreicht Anastres sein Buch
0.1 Der Schatzgräber und die betrügerischen Mietlinge	2. Ausgraben und Fortschaffen des Schatzes
0.2 Der unverständige Leser	nicht illustriert
0.3 Der Eingeschlafene und der Dieb	nicht illustriert
0.4 Der betrogene Weizendieb	3. Dieb und Geselle teilen Beute
0.5 Der Arme und der geprellte Dieb	4. Dieb wird vertrieben
<b>1. VON BEROSIAS</b>	
1.1 Der Kaufmann, der zu billig verkaufte	nicht illustriert
1.2 Der Dieb am Mondstrahl	5. Sturz der Diebe, Prügel durch Hausherrn
1.3 Der Buhler, der nicht aus dem Hause fand	6. Buhler wird vom Hausherrn gestellt
1.4 Der Kaufmann und der harfspielende Edelsteinschleifer	7. Kaufmann lauscht Harfespiel
1.5 Der Hund mit dem Knochen und das Spiegelbild	8. Hund betrachtet Spiegelbild
1.6 Das Gleichnis vom Menschengeschlecht	9. Mensch im Brunnen, von Gefahren umringt
<b>2. VON DEM LÖWEN und dem Ochsen</b>	
2.1 Der von der Mauer erschlagene Flüchtling	10. Mensch wird von Fischer gerettet
2.2 Der übergeschäftige Affe	11. Affe beim Spalten des Holzes
2. Von dem Löwen und dem Ochsen (I)	12. Dymna am Hof des Königs
2. Von dem Löwen und dem Ochsen (II)	13. Dymna allein im Gespräch mit König
2.3 Der Fuchs und die Schelle	14. Fuchs entdeckt Schelle am Baum
2.4 Der Einsiedler und der Dieb	nicht illustriert
2.5 Die beiden Hirsche und der Fuchs	15. Einsiedler beobachtet Hirsche und Fuchs
2.6 Die Kupplerin und der Geliebte ihrer Dirne	16. Einsiedler beobachtet Kupplerin, die dem Geliebten ihrer Dirne Gift in den Mund bläst
2.7 Die Kupplerin und die Barbiersfrau mit der abgeschnittenen Nase (I und II)	17. Einsiedler beobachtet Barbiersfrau an der Säule
	18. Barbier soll ausgepeitscht werden, Einsiedler klärt auf
2.8 Der Rabe und die gefräßige Schlange	19. Rabe fragt Fuchs um Rat simultan: Schlange tötet Rabenjungen

<i>Lehrerzählung des BdB</i>	<i>Bildthema des Ulmer Drucks</i>
2.9 Der Vogel und der Krebs (I und II)	20. Vogel trägt Krebs davon
	21. Schlange wird erschlagen simultan: Rabe stiehlt Kleinod
2.10 Der Löwe und der listige Fuchs	22. Fuchs zeigt Löwen sein Spiegelbild
2. Von dem Löwen und dem Ochsen (III)	23. Dymna spricht mit König
2.11 Die drei Fische	24. Fischer beim Fischfang, zwei Fische entkommen
2.12 Die Laus und der Floh	25. Diener bringt Licht ans Bett
2. Von dem Löwen und dem Ochsen (IV)	26. Dymna spricht mit Senespa
2.12a Der Wasservogel und der Stern	nicht illustriert
2.13 Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel (I-V)	27. Gespräch der Gefährten mit Löwen, Kamel stellt sich vor
	28. Rabe beeinflusst König
	29. Tiere bieten sich zum Fraß an
	30. Gesellen im Gespräch mit Löwe
	31. Meute zerreißt Kamel, Löwe sieht zu
2.14 Die beiden Vögel und das Meer	erst nach 32. illustriert
2.15 Die schwatzhafte Schildkröte	32. Vögel tragen Schildkröte davon
2.14 Die beiden Vögel und das Meer	33. Nest des Vogels am Wasser
2. Von dem Löwen und dem Ochsen (V und VI)	34. Löwe schlägt nach Senespa
	35. Tod Senespas durch Löwen
2.16 Die Affen und der Vogel	36. Affen versuchen Feuer zu machen simultan: Töten des Vogels
2.17 Die Ehebrecherin und die überlistete Elster	37. Mägde machen Lärm
2.18 Trügner und Schnell	erst nach 38. illustriert
2.19 Der Vogel, die gefräßige Schlange und der Ichneumon	38. Vogel im Gespräch mit Hund, Krebs dabei, Schlange im Hintergrund
2.18 Trügner und Schnell	39. Vater steckt im Baum, dieser wird entzündet
2.19 Die staubsiebende Buhlerin	40. Buhlerin mit Sieb am Krankenbett
2.20 Die eisenfressenden Mäuse	41. Kaufmann belehrt Wirt und bringt Kind zu- rück
2. Von dem Löwen und dem Ochsen (VII)	43. Dymna beim König
<b>3. VOM GERICHTSVERFAHREN gegen Dymna (I und II)</b>	44. Mutter des Löwen beim Löwen
	45. Hofgesinde klagt Dymna vor König an
3.1 Die treulose Zimmermannsfrau	46. Knecht beobachtet Frau und ihren Buhlen
3. Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna (III-VI)	47. Dymna wird in Ketten abgeführt
	48. Kelila besucht Dymna im Kerker
	49. Tod Kelilas
	50. Dymna wird in Ketten vor König gebracht
3.2 Der dumme Arzt	51. Arzt trinkt Gift vor König und toter Königs- tochter
3.3 Die beiden nackten Frauen	52. Frauen mit Mann unterwegs

<i>Lehrerzählung des BdB</i>	<i>Bildthema des Ulmer Drucks</i>
3. Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna (VII und VIII)	53. Dymna im Gefängnis
	54. Reßba schwört Dymna die Treue
3.4 Die standhafte Herrin und der verleumderische Diener (I und II)	55. Diener bringt Vögel, Frau rechtfertigt sich
	56. Tod des Dieners
3. Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna (IX)	57. Tod Dymnas
<b>4. VON DER TAUBE und von den treuen Gefährten (I und II)</b>	58. Tauben sind gefangen, Maus tritt hinzu, Rabe als Zuschauer
	59. Tauben entweichen aus zernagtem Netz
4.1 Die undankbare Schlange	60. Mann will Schlange erschlagen
4. Von der Taube und von den treuen Gefährten (III)	61. Rabe mit Maus im Gespräch
4.2 Fuchs und einfältiger Hahn	62. Fuchs packt Hahn
4. Von der Taube und von den treuen Gefährten (IV)	63. Rabe stellt der Schildkröte die Maus vor
4.3 Die Missgeschicke der Maus Sambar	64. Maus wird aus Brotkorb vertrieben
4.4 Die Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte	nicht illustriert
4.5 Der allzu gierige Wolf	65. Jäger im Kampf mit Bär synchron: Fuchs nagt an Armbrust
4. Von der Taube und von den treuen Gefährten (V-VII)	66. Rabe im Gespräch mit Hirsch
	67. Maus befreit Schildkröte, Jäger tötet Hirsch
	68. Mann trägt Holzbündel
<b>5. VON DEN AAREN und den Raben (I-III)</b>	69. Nistbäume der Raben
	70. Rabenversammlung
	71. König spricht mit Ratgeber
5.1 Die Königswahl der Vögel	nicht illustriert
5.2 Der Elefantenkönig und der listige Hase (I und II)	72. Hase mit Elefantenkönig im Gespräch
	73. Hase zeigt König den Mond im Brunnen
5.3 Die Katze als Richter	74. Hase und Vogel beim Maushund
5.4 Der um eine Geiß geprellte Einsiedler	nicht illustriert
5. Von den Aaren und den Raben (IV)	75. Rabe wird von Adlern gefunden
5.5 Der alte Mann, seine junge Frau und der Dieb	76. Dieb in der Stube, Mann liebkost Frau im Bett
5.6 Der Dieb und der Teufel, die einem Einsiedler nachstellten	77. Dieb und Teufel streiten, Einsiedler erwacht
5.7 Der leichtgläubige, von seiner Frau betrogene Zimmermann	78. Zimmermann liebkost seine Frau
5.8 Die Mausjungfrau, die sich den Mächtigsten zum Gatten wünschte (I und II)	79. Einsiedler führt Mausjungfrau nach Hause
	80. Einsiedler sieht Maus verschwinden
5. Von den Aaren und den Raben (V)	81. Raben bringen Holz, um Adler auszuräuchern
5.9 Die Schlange als Reittier des Froschkönigs	82. Froschkönig reitet auf Schlange
<b>6. VON DEM AFFEN und der Schildkröte (I und II)</b>	83. Affe wirft Feigen ins Wasser
	84. Schildkröte trägt Affen durchs Meer

<i>Lehrerzählung des BdB</i>	<i>Bildthema des Ulmer Drucks</i>
6.1 Der Esel ohne Herz und ohne Ohren (I und II)	85. Esel bei Fuchs und Löwe 86. Löwe badet, Fuchs beißt Esel die Ohren ab
<b>7. VON DEM EINSIEDLER</b>	erst nach 87. illustriert
7.1 Der Pläneschmied, der das Honiggefäß zerschlug	87. Pläneschmied zerschlägt Honigfass
7. Von dem Einsiedler	88. Mann erschlägt Hund
<b>8. VON DER KATZE und der Maus (I-III)</b>	89. Katze, Maus und Adler 90. Maus befreit Katze 91. Katze hat sich auf Baum gerettet, Maus verschwindet im Loch
<b>9. VON DEM KÖNIG und dem Vogel (I und II)</b>	92. Königssohn hat Vogeljunges getötet 93. Vogel Pinza blendet Königssohn
<b>10. VON KÖNIG SEDRAS (I-VIII)</b>	94. Traumbild des Königs 95. Ratgeber vor König 96. Königin vor König 97. König bei Einsiedler 98. Darbietung der Geschenke vor König 99. Geschenkwahl der Königin 100. Königin schüttet König Essen übers Haupt 101. Billero tritt mit blutigem Schwert vor König
10.1 Das Taubenpaar und der Weizen	nicht illustriert
10.2 Der Affe und die Linsen	102. Mann schläft, Affe klettert mit Linsen auf Baum
10. Von König Sedras (IX und X)	103. Billero bringt Königin vor König 104. Böse Ratgeber werden verbrannt
<b>11. VON DEM JÄGER und der Löwin (I und II)</b>	105. Löwenmutter findet tote Jungen 106. Löwin im Gespräch mit Fuchs
<b>12. VON DEM EINSIEDLER und dem Waller</b>	107. Einsiedler und Waller im Gespräch
12.1 Die Elster, die den Gang der Taube lernen wollte	nicht illustriert
<b>13. VON DEM LÖWEN und dem Fuchs (I-IV)</b>	108. Fuchs rechtfertigt sich vor Artgenossen 109. Fuchs im Gespräch mit Löwe 110. Fuchs wird in Kerker geworfen 111. König im Gespräch mit Fuchs
<b>14. VOM GOLDSCHMIED, dem Affen, der Natter und der Schlange (I und II)</b>	112. Pilger befreit Goldschmied, Natter, Schlange und Affe 113. Pilger wird ausgepeitscht
<b>15. VON DES KÖNIGS SOHNE und seinen Gefährten (I-V)</b>	114. Die vier Gefährten beraten sich 115. Wanderbursche bringt Essen 116. Edelmann bringt Essen 117. Kaufmann bringt Essen 118. Gesellen treten vor Königssohn als neuem Herrscher des Landes

<i>Lehrerzählung des BdB</i>	<i>Bildthema des Ulmer Drucks</i>
15.1 Die dankbaren Turteltauben zeigen einen Schatz an	nicht illustriert
<b>16. VON DEN VÖGELN</b>	erst nach 119. illustriert
16.1 Der rüudige Affe	119. Drache tötet Affe
16. Von den Vögeln (I)	120. Vogelfrau kehrt mit Fischen zurück
16.2 Der Wolf und die Katzen (I und II)	121. Katzenräte vor König
	122. Katzen greifen Wolf an
16.3 Die Katze und die dreiste Maus	123. Katze hat Maus gegriffen
16. Von den Vögeln (II und III)	124. Holgot stirbt am Fisch
	125. Fuchs greift Vogelfrau
<b>17. VON DEM SPERLING, der sich selbst nicht zu raten wusste</b>	126. Fuchs und Sperling im Gespräch

Auffällig ist hier Folgendes: Der Ulmer Druck illustriert ausschließlich innere Rahmenerzählungen und Binnenerzählungen. Die äußeren Rahmenerzählungen I (Erzählung über Berosias' Lebensbericht) und II (Erzählung über Dißles und Sendebär) werden gar nicht, der Gesamtrahmen (Erzählung über Berosias und Anastres) wird lediglich im Titelbild illustriert. Die inneren Rahmenerzählungen hingegen sind – mit einer Ausnahme<sup>117</sup> – sämtlich illustriert, in der Regel sogar mehrfach. So finden sich zur inneren Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen“ sieben Illustrationen, die innere Rahmenerzählung 3. „Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna“ ist sogar mit elf Holzschnitten illustriert. Die drei inneren Rahmenerzählungen, die lediglich einfach illustriert werden<sup>118</sup>, sind durchweg auffällig kurze Lehrerzählungen mit je nur einer, bzw. gänzlich ohne eingebettete Binnenerzählung.<sup>119</sup> Die Binnenerzählungen werden im Ulmer Druck in der Regel einfach illustriert. Dort wo Binnenerzählungen des ersten Grades länger und/oder komplexer sind, kommt auch Mehrfachillustrierung vor. Den extremsten Fall stellt hierbei wohl die Binnenerzählung ersten Grades 2.13 „Der Löwe, seine Ge-

<sup>117</sup> Als einzige innere Rahmenerzählung unillustriert bleibt 1. „Erzählung des Berosias über sein Leben“.

<sup>118</sup> Einfach illustriert werden die inneren Rahmenerzählungen 7. „Von dem Einsiedler“, 12. „Von dem Einsiedler und dem Waller“ und 17. „Von dem Sperling, der sich selbst nicht zu raten wusste“.

<sup>119</sup> In sechs von 17 Fällen (Kapitel 8, 9, 11, 13, 14 und 17) enthalten die titelgebenden Lehrerzählungen keine untergeordneten Binnenerzählungen mehr, haben also streng genommen nicht als innere Rahmenerzählungen, sondern lediglich als Binnenerzählungen innerhalb der äußeren Rahmenerzählung zu gelten.

fährten und das Kamel” dar, die fünffach illustriert wird.<sup>120</sup> Binnenerzählungen des zweiten und dritten Grades werden bis auf eine Ausnahme<sup>121</sup> einfach illustriert. Elf Binnenerzählungen<sup>122</sup> erhalten gar keine Illustration.

Der Ulmer Druck entspricht in seinem Bildbestand und der Wahl seiner Bildthemen weitgehend dem „Normalprogramm“ der BdB-Überlieferung. Sämtliche Handschriften sowie die beiden Fyner und die drei Holl-Drucke des BdB stimmen in Anzahl, Position und Wahl ihrer Bildthemen erstaunlich eng überein.<sup>123</sup> 114 der insgesamt 151 verschiedenen Bildthemen, die sich in den Handschriften und frühen Drucken des BdB finden, werden von allen frühen Bildzeugen des BdB<sup>124</sup> geteilt. Weitere zehn Bildthemen werden von jeweils mindestens acht der neun frühen Bildzeugen geteilt. Die große Mehrheit von 124 Bildthemen gehört damit zum festen Bestand der BdB-Illustration.<sup>125</sup> Auch in der Wahl der Bildposition im Text stimmen die Bildzeugen erstaunlich weit überein. Die Illustrationen folgen stets unmittelbar der Textstelle, die sie illustrieren.

Die Bildprogramme aller frühen Bildzeugen des BdB haben Folgendes gemeinsam: Die beiden äußeren Rahmenerzählungen bleiben durchgängig ohne Bilder. Grundsätzlich ist die Illustration aller inneren Rahmen- und aller Binnenerzählungen vorgesehen. Bei den sieben Binnenerzählungen, die konsequent von keinem

---

<sup>120</sup> Die Handschriften B und C kennen hier sogar je noch eine sechste Illustration.

<sup>121</sup> 5.2 „Der Elefantenkönig und der listige Hase” (B2) wird zweifach illustriert.

<sup>122</sup> Nicht illustriert sind im Ulmer Druck 0.2 „Der unverständige Leser“ (B1); 0.3 „Der Eingeschlafene und der Dieb“ (B1); 1.1 „Der Kaufmann, der zu billig verkaufte“ (B1); 2.4 „Der Einsiedler und der Dieb“ (B1); 2.12a „Der Wasservogel und der Stern“ (B1); 4.4 „Die Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte“ (B2); 5.1 „Die Königswahl der Vögel“ (B2); 5.4 „Der um eine Geiß geprellte Einsiedler“ (B1) [C und a illustrieren diese Binnenerzählung]; 10.1 „Das Taubenpaar und der Weizen“ (B1) [E, C und F illustrieren diese Binnenerzählung]; 12.1 „Die Elster, die den Gang der Taube lernen wollte“ (B1) [E, C und F illustrieren diese Binnenerzählung] und 15.1 „Die dankbaren Turteltauben zeigen einen Schatz an“ (B1) [E, A, C und F illustrieren diese Binnenerzählung].

<sup>123</sup> Einen systematischen Vergleich der Bildüberlieferung des BdB mit tabellarischer Synopse aller Bildthemen der Hss. A, B, C, E, F und der Drucke a und c bietet Bodemann 1997, S. 72-91.

<sup>124</sup> „Frühe Bildzeugen” meint hier und im Folgenden die Handschriften. A, B, C und E sowie die Fyner- und die Holl-Drucke.

<sup>125</sup> Variationen in der konkreten Motivgestaltung sind hierbei eingeschlossen.



der Bildzeugen illustriert werden<sup>126</sup>, handelt es sich durchweg um extrem kurze, für das BdB „untypische“ Binnenerzählungen. In den meisten dieser Fälle wird auf wörtliche Rede verzichtet und die „Handlung“ nur durch den Erzähler auf das Knappste zusammengefasst.<sup>127</sup> In zwei Fällen<sup>128</sup> dient die Erzählung ohne eigene Lehrfunktion nur als „Aufhänger“ für eine weitere Binnenerzählung. Am ehesten als „normale“ BdB-Lehrerzählung zu gelten hat 4.4 „Die Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte“. In diese Binnenerzählung zweiten Grades, die den eigentlichen Kern der Lehre enthält, ist jedoch eine weitere Binnenerzählung dritten Grades (4.5 „Der allzu gierige Wolf“) ohne unmittelbaren Lehrzusammenhang eingewoben. Die Binnenerzählung dritten Grades erhält ungleich mehr erzählerischen Raum als die „eigentliche“ Lehrerzählung und wird dementsprechend von allen Bildzeugen illustriert, während die übergeordnete Binnenerzählung zweiten Grades – irrig (?) – ohne Bild bleibt.

Die Entscheidung für Einfach- oder Mehrfachillustrierung hängt offenbar maßgeblich von der Struktur, namentlich der Länge und Komplexität der zu illustrierenden Lehrerzählung ab. Generell mehrfach illustriert werden die inneren Rahmenerzählungen sowie auffällig lange bzw. komplexe Binnenerzählungen ersten Grades. Binnenerzählungen höherer Grade werden hingegen in der Regel einfach illustriert.

---

<sup>126</sup> Nicht illustriert werden durchgängig die Binnenerzählungen 0.2 „Der unverständige Leser“; 0.3 „Der Eingeschlafene und der Dieb“; 1.1 „Der Kaufmann, der zu billig verkaufte“; 2.4 „Der Einsiedler und der Dieb“; 2.12a „Der Wasservogel und der Stern“, 4.4 „Die Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte“ und 5.1 „Die Königswahl der Vögel“.

<sup>127</sup> Besonders auffällig ist dies bei den Lehrerzählungen 0.2 „Der unverständige Leser“, 0.3 „Der Eingeschlafene und der Dieb“, 1.1 „Der Kaufmann, der zu billig verkaufte“ und 2.12a „Der Wasservogel und der Stern“.

<sup>128</sup> Es handelt sich hierbei um die Lehrerzählungen 2.4 „Der Einsiedler und der Dieb“ und 5.1 „Die Königswahl der Vögel“.

## II.2.2 Gestaltung der Bildthemen

Bei aller Nähe betreffend Wahl des Bildthemas, Anzahl der Illustrationen und Positionierung im Text zeigen sich zwischen den frühen Bildzeugen des BdB starke Variationen hinsichtlich der konkreten Ausgestaltung der Bildthemen. Besonders der Uracher Druck a und die Heidelberger Handschrift C erweisen sich hinsichtlich ihrer Bildprogramme als sehr eigenständig.<sup>129</sup> Die Bildzyklen der Handschriften E, A, B (und F)<sup>130</sup> und unser Druck c (Gruppe Chantilly) zeigen hingegen untereinander ein deutlich engeres Verwandtschaftsverhältnis. Wie eng der Grad der Verwandtschaft zwischen den Bildzeugen der Gruppe Chantilly ist und wieviel selbständiger sich die Bildprogramme des Uracher Drucks und der Handschrift C demgegenüber ausnehmen, möge ein Beispiel veranschaulichen. Sämtliche illustrierte Handschriften sowie die Uracher und die Ulmer Drucke wählen als letzte Illustration zur Binnenerzählung 2.13 „Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel“ folgendes Bildthema: Das Kamel wird von der Meute im Beisein des Löwenkönigs zerrissen. Während die Illustrationen der Handschrift Chantilly, der beiden Heidelberger Handschriften A und B und die unseres Drucks c eine auffallend ähnliche Situation zeigen (Abb. 1-4), finden die Handschrift C (Abb. 5) und der Fyner-Druck (fol. 32<sup>v</sup>) ganz eigene Bildlösungen. In den Illustrationen der Gruppe Chantilly beherrscht der kopfüber ausgestreckte Körper des Kamels den Bildvordergrund. Der Wolf zerbeißt dem Kamel die Kehle, während der Rabe ihm ins Auge hackt und der Fuchs sich an den Eingeweiden zu schaffen macht. Der Löwenkönig beobachtet die Szene aus dem Hintergrund. Die Handschrift C zeigt hingegen eine andere Szenerie. Hier ist das Kamel am linken Bildrand hingeduckt, Fuchs und Wolf haben es gemeinsam am Hals gepackt, während Rabe und Löwe der Szene zusehen. Die Landschaft, die sich bei den Illustrationen der Gruppe Chantilly in die Tiefe hin öffnet, ist in der Federzeichnung der Handschrift C durch eine Hecke begrenzt und eröffnet nur eine geringe Raamtiefe. Der Fyner-Druck zeigt das Kamel wieder rücklings hingestreckt, der Wolf beißt ihm

---

<sup>129</sup> Vgl. Bodemann 1997, S. 93ff.

<sup>130</sup> Die Handschrift F führt ihre Illustrationen nicht aus, bietet jedoch 118 Bildfreiräume, die Rückschlüsse auf das vorgesehene Bildprogramm erlauben.

in die Kehle, während Rabe und Fuchs ein Vorderbein und die Flanke malträtierten. Anders als in den Illustrationen der Gruppe Chantilly beherrscht der Körper des Kamels nun aber nicht mehr den gesamten Bildvordergrund, sondern wird vom Thronessel des Löwenkönigs, der die linke Bildhälfte dominiert, beschnitten. Raumtiefe wird hier lediglich durch Querschraffur und eine Horizontlinie angedeutet.

Die Beispiele ließen sich vermehren. So oft die frühen Bildzeugen des BdB in der Wahl ihrer Bildthemen übereinstimmen, so oft zeigen sich vor allem die Handschrift C und der Uracher Druck in der konkreten Ausgestaltung des Bildthemas ganz selbständig. Diese Beobachtung lässt in der Tat vermuten „daß den deutschen Bildzyklen ein gemeinsamer Archetyp vorausging, der sowohl über Positions- als auch über Themenvorgaben für Illustrationen verfügte“<sup>131</sup>, selbst aber wohl nicht illustriert war. Dieser Archetyp enthielt vermutlich Bildtitel seiner lateinischen Vorlage, „die dann unterschiedlich in Bildern entfaltet wurden.“<sup>132</sup>

Für die eng verwandten Bildprogramme der Handschriften Handschriften A, B, E und unseren Druck c ist hingegen

auf Anhieb mindestens eine übereinstimmende Vorlage anzunehmen [...] – und zwar [...] eine übereinstimmende Bildvorlage, da sich nicht nur die Motive, sondern vor allem auch die Bildanlage und kompositorische Details weitgehend decken.<sup>133</sup>

Tatsächlich stimmen rund 95% der Illustrationen unseres Ulmer Drucks bis in die kompositorischen Details hinein mit (mindestens je einem) Bildzeugen der Gruppe Chantilly überein.

---

<sup>131</sup> Bodemann 1997, S. 100.

<sup>132</sup> Bodemann 1997, S. 101.

<sup>133</sup> Bodemann 1997, S. 105. Ähnlich bereits Cermann 1991, S. 54.

## II.2.3 Besonderheiten des Ulmer Drucks gegenüber der Gruppe Chantilly

Nur in sechs von 126 Fällen bringt der Holl-Druck entweder in der Wahl oder in der konkreten Gestaltung seines Bildthemas klare Varianten gegenüber A, B und E. Diese seien hier kurz vorgestellt:

1. Die Illustration des Ulmer Drucks zur Binnenerzählung **2.16 „Die Affen und der Vogel“** zeigt gegenüber der Gruppe Chantilly eine Besonderheit. Alle frühen Bildzeugen zeigen einen von Vögeln bevölkerten Baum unter dem sich eine Affenhorde aufhält. Die Handschriften C (fol. 75<sup>r</sup>) und E (fol. 45<sup>v</sup>) sowie der Druck a (fol. 36<sup>v</sup>) stellen die Affen bei dem Versuch dar, Feuer zu machen. Die Heidelberger Handschriften A (Abb. 6) und B (fol. 57<sup>v</sup>) zeigen (irrig) die Affen in erregtem Gespräch. Die Heidelberger Handschriften C und B sowie der Druck a illustrieren zusätzlich simultan das Töten bzw. den Tod des Vogels. C und B zeigen dabei den bereits toten Vogel zu Füßen der Affen, der Druck a stellt einen Affen dar, der den Vogel gepackt hat und gerade im Begriff ist, diesen zu töten. Unser Druck c (Abb. 7) zeigt den Baum mit den Vögeln, die Affen beim Versuch, Feuer zu machen und simultan das Töten des Vogels durch einen Affen. In der Wahl seiner Bildthemen steht der Holl-Druck damit dem Fyner-Druck am nächsten. In der konkreten Ausgestaltung der Bildthemen weicht er hingegen stark von diesem ab. Stattdessen steht er in der Gestaltung der feuermachenden Affen wieder der Handschrift E bzw. der Heidelberger Handschrift A nahe. Besonders die Körperhaltung der Affen und der gedrungene, am Stamm hohle Baum, um den sich die Affenhorde geschart hat, zeigt eine deutliche Ähnlichkeit zu E bzw. zur Handschrift A. Anders als der Holl-Druck kennen aber weder Chantilly noch die Handschrift A die simultane Darstellung des Vogeltötens.
2. Die Binnenerzählung **2.20 „Die staubsiebende Buhlerin“** illustriert der Holl-Druck mit folgender Szene: Der Kranke liegt im Bett und hält den Beutel, die Frau nähert sich mit dem Sieb (Abb. 8). Diesen Moment illustriert sonst nur die Handschrift C (Abb. 9). Der Fyner-Druck (fol. 39<sup>v</sup>) il-

lustriert einen späteren Moment: Die Frau siebt bereits. Die Handschriften A (fol. 66<sup>r</sup>), B (fol. 63<sup>r</sup>) und E (fol. 50<sup>r</sup>) wählen hingegen einen früheren Moment: Die Frau betritt mit der Tüte in der Hand gerade erst den Raum. A, B, E und Fyner zeigen zusätzlich Apotheke und Apotheker. Hier steht der Holl-Druck sowohl in der Wahl als auch in der konkreten Ausführung seines Bildthemas der Handschrift C verblüffend nahe. Wie dort wird auch im Holl-Druck die Szene durch eine flache Säulenarkade gerahmt, auch erinnern das Rundbogenfenster, die Kopfbedeckungen von Mann und Frau und die Körperhaltung des Mannes stark an die entsprechende Darstellung der Handschrift C. Von den Bildlösungen der Gruppe Chantilly zeigt sich der Holl-Druck hier deutlich stärker entfernt.

3. Die erste Illustration zur inneren Rahmenerzählung **9. „Von dem König und dem Vogel“** unseres Druckes c (Abb. 10) zeigt den Königssohn, dem das bereits tote Vogeljunge zu Füßen liegt. Dieses Bildthema illustrieren sonst nur der Fyner-Druck a (fol. 93<sup>r</sup>) und die Heidelberger Handschrift C (Abb. 11). Die Handschriften E (fol. 124<sup>v</sup>), A (Abb. 12) und B (fol. 155<sup>r</sup>) zeigen hingegen einen früheren Moment: Der Königssohn hält den jungen Vogel in der Hand und ist gerade im Begriff, ihn zu Boden zu schleudern. In der Wahl seines Bildthemas steht der Holl-Druck hier der Heidelberger Handschrift C und dem Fyner-Druck näher als der Gruppe Chantilly. In der konkreten Ausgestaltung zeigt sich unser Druck gegenüber den ihm motivisch näherstehenden Bildzeugen C und a jedoch wiederum sehr selbständig und schließt sich eher an die Gruppe Chantilly an. Anders als C und a zeigt der Holl-Druck auch den Vogel Pinza nicht.
4. Die Illustration zur Binnenerzählung **2.19 „Der Vogel, die gefräßige Schlange und der Ichneumon“** des Holl-Druckes zeigt den Vogel im Gespräch mit dem Krebs und dem Ichneumon (bzw. Hund) sowie den Nistbaum des Vogels mit Nist- und Schlangenhöhle (Abb. 13). Im Vordergrund tummeln sich Fische im Wasser. Alle frühen Bildzeugen eint die Darstellung des Nistbaums und der Schlange. Die Handschriften B (fol. 61<sup>r</sup>) und C (fol. 79<sup>r</sup>) zeigen darüber hinaus noch Hund und Fische, Handschrift E (Abb. 14) und der Fyner-Druck (fol. 38<sup>v</sup>) zeigen neben Nistbaum

und Schlange auch den Vogel im Gespräch mit dem Krebs. Der Holl-Druck entwickelt gegen alle anderen Bildzeugen hier eine ganz eigenständige Bildlösung, die sich, da sie als einzige alle wesentlichen Akteure der Fabel (Vogel, Krebs, Hund, Fische, Schlange und Vogeljunge) berücksichtigt, als am integrativsten erweist.

5. Zur inneren Rahmenerzählung 3. „**Von dem Ochsen und dem Löwen**“ (Kelila und Dymna) bringt der Holl-Druck ein eigenständiges Bildthema gegen alle anderen Bildzeugen: Er zeigt Dymna allein im Kerker (Abb. 15). Die Handschriften C (fol. 108<sup>r</sup>), E (fol. 68<sup>v</sup>) und der Fyner-Druck (fol. 52<sup>r</sup>) zeigen an entsprechender Position im Text ganz andere Bildthemen. Die Handschrift C zeigt an dieser Stelle Fuchs, Löwe und Rabe beim Verlesen der Klageschrift gegen Dymna. Der Fyner-Druck zeigt die Tierversammlung mit einem Affen als Schreiber und einem Bären, der Dymna aus dem Saal treibt. Chantilly zeigt einen Bären und einen Fuchs, die Dymna in den Kerker bringen. Die beiden Heidelberger Handschriften A und B sehen an entsprechender Position im Text überhaupt keine Illustration vor. Ein Vorbild für seine Illustration konnte der Meister der Ulmer Schnitte aber dennoch auch im Bildbestand der ihm sonst sehr nahestehenden Heidelberger Handschrift A finden. In leicht abgewandelter Form (mit Kelila oder Reßba als Besucher) und an anderem Ort findet sich das Bildthema „Dymna im Kerker“ auch hier (Abb. 16). Die Ähnlichkeit in der konkreten Ausgestaltung des Motivs (Außenansicht eines niedrigen Gebäudes mit Satteldach, Blick auf Dymna durch vergittertes Fenster) mit der Bildlösung der Handschrift A legt die Vermutung nahe, dass der Ulmer Reißen hier auf ein ähnliches Bildthema seiner Vorlage zurückgriff und dieses für seine Zwecke leicht variierte.
6. Am Ende der inneren Rahmenerzählung 4. „**Von der Taube und den treuen Gefährten**“ bringt der Ulmer Druck gegen alle anderen frühen Bildzeugen eine zusätzliche Illustration mit einem zunächst unverständlichen Bildthema. Die Illustration zeigt einen Mann, der zwei Holzbündel trägt (Abb. 17). Ein holztragender Mann wird vom Text in keiner Weise gefordert, weshalb die Illustration an dieser Stelle befremdlich wirkt.

Bodemann<sup>134</sup> konnte zeigen, dass sich die scheinbare Diskrepanz zwischen Text und Bild durch einen einfachen Irrtum des Ulmer Meisters schlüssig erklären lässt. Bei der Darstellung des holztragenden Mannes handelt es sich wohl um eine fehlerhafte Übernahme eines Bildthemas, das die Handschrift A an anderer Stelle zeigt, nämlich den mit zwei Netzbündeln unverrichteter Dinge abziehenden Jäger (Abb. 18).<sup>135</sup>

Die Betrachtung der sechs von der Gruppe Chantilly abweichenden Bildthemen des Holl-Drucks zeigt: In drei Fällen (1.-3.) teilt der Ulmer Druck Bildthemen bzw. Motivvarianten mit dem Uracher Druck und/oder der Handschrift C gegen die Gruppe Chantilly. In zwei dieser drei Fälle (1. und 3.) geht der Ulmer Druck in der konkreten Gestaltung des Bildthemas jedoch deutlich eigene Wege bzw. schließt sich da, wo Motivparallelen zur Gruppe Chantilly bestehen, wieder enger an diese an. Dies macht wahrscheinlich, dass die Motivvarianten bzw. die von der Gruppe Chantilly abweichenden Bildthemen des Ulmer Drucks vom Text selbst inspiriert und nicht auf eine Kenntnis des Fyner-Drucks und/oder der Handschrift C zurückzuführen sind. Lediglich bei der Illustration zur Binnenerzählung 2.20 „Die staubsiebende Buhlerin“ stimmt der Ulmer Druck auch in der konkreten Ausgestaltung seines Bildthemas so eng mit der Handschrift C überein, dass man eine Kenntnis entweder der Handschrift C selbst oder einer gemeinsamen Vorgängerausgabe für den Meister der Ulmer Schnitt vermuten möchte. Dies bleibt aber ein Einzelfall.

In drei Fällen (4.-6.) zeigt der Holl-Druck Bildthemen bzw. Motivvarianten gegen alle anderen Bildzeugen. Ein Fall (6.) entpuppte sich als Missverständnis, ein zweiter (5.) als eine leicht veränderte Übernahme einer Vorlage aus anderem Kontext. Lediglich im dritten Fall (4.) findet der Meister der Ulmer Schnitte zu einer wirklich eigenständigen Bildlösung, die alle wesentlichen Elemente der Fabel vereint und wohl – da in der konkreten Ausgestaltung von den anderen Bildzeugen abweichend – vom Text selbst inspiriert ist.

---

<sup>134</sup> Bodemann 1997, S. 112.

<sup>135</sup> Ausführlich erörtert wird der Zusammenhang zwischen den beiden Motiven bei Bodemann 1997, S. 112.

## II.2.4 Verwandtschaftsverhältnis und Abhängigkeiten

Der Befund bestätigt erneut die Zugehörigkeit der Ulmer Holzschnitte zur Gruppe Chantilly. Im Bildbestand und in der Wahl der Bildthemen steht der Holl-Druck der Heidelberger Handschrift A am nächsten. Der Druck teilt motivische Details und Varianten mit A gegen E und die restliche Überlieferung.<sup>136</sup> In der konkreten Gestaltung der Bildthemen zeigt sich der Druck aber auch gegenüber der Handschrift A vielfach sehr selbständig. Dennoch müssen die Federzeichnungen der Handschrift A als nächste Verwandte der Holzschnitte unseres Drucks gelten. Als direkte Vorlage der Holzschnitte, wie in der Forschung vermutet<sup>137</sup>, wird man sie allerdings nur mit größeren Einschränkungen sehen können. Für ein direktes Abhängigkeitsverhältnis der Ulmer Schnitte von den Federzeichnungen der Handschrift A spricht die große Anzahl von Holzschnitten, die den Zeichnungen der Handschrift A eng verwandt und gegenüber diesen seitenverkehrt sind. Beispiele hierfür sind etwa die Illustrationen des Ulmer Drucks und der Handschrift A zur Binnenerzählung 3.3 „Die beiden nackten Frauen“ (Druck c fol. 78<sup>v</sup>, Hs. A fol. 86<sup>v</sup>) und zur inneren Rahmenerzählung 3. „Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna (VIII)“ (Druck c fol. 81<sup>r</sup>, Hs. A fol. 89<sup>r</sup>). Es finden sich jedoch auch Indizien, die gegen eine direkte Abhängigkeit der Ulmer Schnitte von der Heidelberger Handschrift A sprechen.

1. Einige Ulmer Schnitte sind den Federzeichnungen der Handschrift A eng verwandt, ohne diesen gegenüber seitenverkehrt ausgeführt zu sein. Beispiele hierfür sind etwa die Illustrationen zu den Binnenerzählungen 2.13 „Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel (V)“ (Druck c fol. 47<sup>v</sup>, Hs. A fol. 52<sup>v</sup>) und 4.3 „Die Missgeschicke der Maus Sambar“ (Druck c fol. 95<sup>v</sup>, Hs. A fol. 106<sup>v</sup>).
2. Auch steht der Ulmer Druck in motivischen Details vereinzelt der Handschrift E deutlich näher als der Handschrift A. So ähnelt der Ulmer Holzschnitt zur Binnenerzählung 2.3 „Der Fuchs und die Schelle“ (Abb. 19)

---

<sup>136</sup> Vgl. Bodemann 1997, S. 111, Fußnote 82.

<sup>137</sup> So bereits Wegener 1927, S. 92, (mit Einschränkungen) auch Bodemann 1997, S. 111f.



bezüglich der gesamten Bildanlage mit der vom Wasser umgebenen „Bauminsel“ stark der entsprechenden Federzeichnung der Handschrift E (Abb. 20). Die entsprechende Illustration der Handschrift A (Abb. 21) zeigt sich hingegen deutlich weiter von der Bildlösung des Ulmer Drucks entfernt. Hier ist der Wasserlauf zu einem steinigen Weg geworden. Auch die Illustration des Ulmer Drucks zur Binnenerzählung 2.12 „Die Laus und der Floh“ (Abb. 22) steht der entsprechenden Illustration der Handschrift Chantilly (Abb. 23) in motivischen Details näher als derjenigen der Handschrift A (Abb. 24). Vor allem die Form der vor dem Bett abgestellten Schuhe sowie die Kopfbedeckung des Schlafenden des Ulmer Schnittes erinnern hier stark an die Bildlösung der Handschrift Chantilly. Die Bildlösung der Handschrift A zeigt sich hier wiederum stärker vom Ulmer Schnitt entfernt.

Schließlich zeigt die Illustration des Ulmer Drucks zur Binnenerzählung 5.2 „Der Elefantenkönig und der listige Hase (II)“ (Abb. 25) deutlich stärkere Parallelen zur Handschrift Chantilly (Abb. 26) als zur Handschrift A (Abb. 27). Besonders die Form des Brunnens und des Elefantenohres des Ulmer Schnittes zeigen hier eine verblüffende Ähnlichkeit zu Chantilly, die so zur Handschrift A nicht gegeben ist.

3. Einmal bringt der Ulmer Druck (gemeinsam mit allen anderen Bildzeugen, in der konkreten Ausgestaltung aber sehr eigenständig) ein Motiv gegen A an einer Stelle, an der A weder illustriert, noch Bildtitel oder -freiraum bietet. Die Binnenerzählung 3.1 „Die treulose Zimmermannsfrau“ illustriert der Ulmer Druck mit einem Holzschnitt, der die Zimmermannsfrau und ihren Geliebten auf dem Bett zeigt, während sie vom Diener durch ein Loch in der Tür beobachtet werden. (fol. 69<sup>r</sup>). Die Handschrift A bietet an entsprechender Position im Text weder eine Illustration, noch hält sie Bildfreiraum vor. Auch ein Bildtitel existiert nicht. Mit der Handschrift A als seiner einzigen Vorlage hätte der Meister der Ulmer Holzschnitte an dieser Stelle wohl keinen Anlass für eine Illustration gesehen. Dass er selbständig (aufgrund eingehender Textkenntnis?) eine Illustration gegen seine Vorlage ergänzt, dürfte eher unwahrscheinlich sein. Vielmehr wird

man (da ja alle anderen Bildzeugen an entsprechender Position illustrieren) mit der Existenz einer (Neben-)Quelle zu rechnen haben, die an entsprechender Stelle Bildtitel und/oder -freiraum bot.

4. Schließlich verwundert die ganzseitige Anlage der Illustrationen des Holl-Drucks, worin dieser Chantilly ebenfalls näher steht als der Handschrift A, die halbseitig illustriert.

Regina Cermann schließt aufgrund der vielen Diskrepanzen eine direkte Abhängigkeit des Ulmer Drucks von der Handschrift A (und der Handschrift B) aus und will die Verbindung zwischen den beiden Bildzeugen lediglich durch eine gemeinsame Vorlage vermittelt sehen.<sup>138</sup> Geht man mit Bodemann dennoch davon aus, dass die Federzeichnungen der Handschrift A direkte Vorlage der Ulmer Holzschnitte waren, so muss man immerhin einen äußerst „selbständigen, überlegten, vielleicht auch durch ein Korrektiv mitbeeinflussten Umgang“<sup>139</sup> des Ulmer Meisters mit seiner Vorlage, die er stark variiert und teilweise sogar korrigiert<sup>140</sup>, postulieren. Mit der Existenz zumindest einer Nebenquelle hätte man u.E. in diesem Fall unbedingt zu rechnen.

## II.2.5 Fazit

Der Holl-Druck entspricht hinsichtlich der Anzahl und Position seiner Illustrationen weitestgehend dem „Normalprogramm“ der BdB-Bildzeugen. Für dieses „Normalprogramm“ ließ sich Folgendes beobachten:

1. Äußere Rahmenerzählungen bleiben unillustriert.
2. Grundsätzlich ist die Illustration aller inneren Rahmen- und aller Binnerzählungen vorgesehen.

---

<sup>138</sup> Cermann 1991, S. 54.

<sup>139</sup> Bodemann 1997, S. 112.

<sup>140</sup> Die Handschrift A stellt an drei Stellen den Ochsen Senespa fehlerhaft als Menschen, in einem weiteren Fall das „Tier“ Kelila, das sonst als Mischwesen dargestellt wird, fehlerhaft als Rind dar. Keinen dieser Fehler übernimmt der Druck c (vgl. Bodemann, S. 112 und Kapitel II.6.2 dieser Arbeit).

3. Die Entscheidung für Einfach- oder Mehrfachillustrierung hängt maßgeblich von Länge und Komplexität der zu illustrierenden Lehrerzählung ab.

In der konkreten Gestaltung seiner Bildthemen erwies sich der Ulmer Druck als eng mit der Gruppe Chantilly (Handschrift E, A und B) verwandt. Eine besondere Nähe zeigt der Druck zur Heidelberger Handschrift A, die – trotz einiger Diskrepanzen – als seine nächste Verwandte zu gelten hat.

## II.3 Die Bildgestaltung

### II.3.1 Charakter der Ulmer Schnitte

Die Illustrationen des Ulmer Drucks sind (abgesehen von 2 Ausnahmen<sup>141</sup>) von einer starken Randlinie gefasst, was ihren selbständigen Charakter gegenüber dem Text unterstreicht. Die Illustrationen betonen stark die Linie, die Konturen sind weitgehend ungebrochen. Sehr gekonnt und gezielt wird die Schraffur eingesetzt, so dass ein fein abgestimmtes Spiel von Licht und Schatten entsteht. Bei Steinen wird Schlagschatten angedeutet (vgl. Abb. 7). Immer wiederkehrende Landschaftsversatzstücke wie Hügelketten und Gesteinsformationen im Außenraum und meist gekonnte perspektivische Verkürzungen im Innenraum eröffnen eine mittlere Raumdiefe.<sup>142</sup> Auf raumeröffnende Staffagefiguren, wie sie etwa die Heidelberger Handschrift A (Zeichner 1) vielerorts bietet (etwa fol. 102<sup>r</sup> und 118<sup>v</sup>), verzichtet der Holl-Druck konsequent. Lediglich Wege und Flüsse, die sich in die Ferne schlängeln und vereinzelte architektonische Versatzstücke eröffnen den Raum (vgl. Abb. 28 und 32). Die Holzschnitte des Ulmer Drucks stellen das Motiv stets in einen konkreten Raum. Dieser allerdings ist wenig individuell gestaltet, sondern stark schematisiert gehalten, was den einheitlichen Charakter der Holzschnitte begründet und die Bedeutung des Motivs unterstreicht, das den umgebenden Raum immer dominiert. Dennoch ist das Motiv in den meisten Fällen sehr gut in den Umraum integriert, der Augenpunkt ist meist stimmig. In wenigen Fällen zeigen sich Diskrepanzen. Bei Innenräumen stellt die Perspektive teilweise eine Schwierigkeit dar, so zum Beispiel bei der Darstellung des Bettes auf fol. 60<sup>r</sup> (Abb. 8) oder der Darstellung des Fensters auf fol. 39<sup>v</sup> (Abb. 22). Die Größenverhältnisse sind dort, wo Menschen dargestellt werden, stets stimmig und realistisch. Tiere sind hingegen oft in Bedeutungsgröße gezeichnet. Ziel der Darstellung ist stets die deutliche Dominanz des Hauptmotivs gegenüber dem Umraum. Überall dominieren die Protagonisten deutlich den Bildvorder- bis Mittelgrund.

---

<sup>141</sup> Das Titelbild (1<sup>v</sup>) und die Illustration zu 6.1 „Der Esel ohne Herz und Ohren II“ (131<sup>r</sup>) sind nicht vollständig gerahmt.

<sup>142</sup> Zur Charakterisierung der Ulmer Blätter vgl. auch: Fischel 1963, S. 72ff. sowie Weil 1923, S. 52ff. und Bodemann 1996, S. 384.

Die Landschaft wird von schematisierten Versatzstücken geprägt. Immer wiederkehrende Elemente sind:

- Hügelkette (vgl. Abb. 29),
- kugelförmiger Busch (vgl. Abb. 29),
- Felsformation (vgl. Abb. 25),
- belaubter Baum in der Ferne mit buschiger Krone (vgl. Abb. 19),
- belaubter Baum in der Nähe mit ovalen Blättern (vgl. Abb. 19),
- kahler Baum (vgl. Abb. 13)
- Grasbüschel am Boden (vgl. Abb. 28) und
- tief in den umgebenden Grund eingeschnittener steiniger Weg (vgl. Abb. 56).

Dieses Grundrepertoire wird beständig wiederholt und nur dort, wo es das Fabelgeschehen erfordert, ergänzt (z.B. um Flüsse, Meer, Berge etc.). Individuelle oder naturgetreue Pflanzen kommen, wenn überhaupt, nur dort vor, wo sie vom Text explizit verlangt werden. Dargestellt werden etwa der vom Text geforderte Feigenbaum zur inneren Rahmenerzählung 6. „Von dem Affen und der Schildkröte (I)“ (fol. 126<sup>r</sup>) und der hohle Baum zur Binnenerzählung 2.18 „Trügner und Schnell“ (fol. 58<sup>v</sup>).

Auf Naturerscheinungen und Himmelsphänomene wird in der Regel vollständig verzichtet. Der leere Papiergrund markiert den Hintergrund der Illustrationen. Nur dort, wo Himmelsphänomene vom Text explizit gefordert werden, bildet der Ulmer Druck sie ab. So erscheint etwa der vom Text geforderte Mond zweimal in der Illustration, einmal zur Binnenerzählung 1.2 „Der Dieb am Mondstrahl“ (fol. 10<sup>v</sup>) und ein zweites Mal zur Binnenerzählung 5.2 „Der Elefantenkönig und der listige Hase (II)“ (Abb. 25). Nicht illustriert werden hingegen Wind und Sonne in der Illustration zur Binnenerzählung 5.8 „Die Mausjungfrau, die sich den Mächtigsten zum Gatten wünschte (II)“ (Abb. 57). Handschrift C (Abb. 55) und Druck a (fol. 79<sup>r</sup>) illustrieren hier die Himmelsphänomene.

Teilweise geben Architekturversatzstücke wie Stadtpanoramen oder freistehende Häuser in der Ferne einen Hinweis auf den Menschen. (vgl. Abb. 28). Auch sie

sind jedoch stets schematisiert und austauschbar gehalten und variieren meist wenig. Die Landschaft wird als bewohnter, kultivierter, beinahe geometrisch gegliederter zeitloser Raum präsentiert. Der Zusammenhang zum Motiv ist dabei stets stimmig.

Auch bei der Gestaltung der Innenräume wird ein Grundrepertoire wiederholt. In der Regel bildet eine flache Säulenarkade den Rahmen, hinter dem sich der auf das Nötigste reduzierte Innenraum eröffnet. Dieser ist meist mit Balkendecke, gequadrertem Boden, einem Fenster und/oder einer Türöffnung, ausgestattet. Diese Standardkulisse<sup>143</sup> wird je nach Erfordernis um wenige Versatzstücke (Bett, Tisch, Thron, etc.) ergänzt und kann so gleichermaßen zum Schlafzimmer eines Bürgerhauses (Abb. 53), zur Einsiedlerklausur (fol. 95<sup>v</sup>) oder zum Thronsaal (Abb. 42) werden.

Bei der Darstellung menschlicher Figuren werden ebenfalls vorrangig Typen variiert. Haupttypen sind:

- König/Königin (vgl. fol. 153<sup>v</sup>),
- Kaufmann (vgl. Abb. 40),
- Bürger/Bürgerin im Privatgemach (vgl. fol. 10<sup>v</sup> und 69<sup>r</sup>),
- Einsiedler (vgl. Abb. 56 und 57) und
- Pilger (Abb. 40).

Die Figuren wirken formelhaft. Die Gesichter kennzeichnen wenig Individuelles. Charakteristisch ist die von der Nasenwurzel bis zur Augenbraue durchlaufende Linie, die großen, fast runden Augen mit doppeltem Lid unten und oben. Haar- und Barttracht sind geordnet und standardisiert. Die Kleidung ist zeitgenössisch, aber stark typisiert. Wo mehrfach illustriert wird, sind einzelne Charaktere wie-

---

<sup>143</sup> Der arkadengerahmte Innenraum mit Balkendecke, gequadrertem Boden und Fenster- bzw. Türöffnung erscheint als Standard-Innenraum in vielen Handschriften der Zeit und begegnet auch in den frühen Drucken. In sehr ähnlicher Form wie bei Holl findet sich die Darstellung des Innenraums beispielsweise bereits bei dem frühen Pfister-Druck *Der Ackermann aus Böhmen* (Bamberg 1463; GW 00194), ebenso bei Fyners *Plenarium* (Urach 1481; GW M 34143) und bei dem etwas späteren Druck Anton Sorgs *Cento novelle* (Augsburg 1490; GW 04452).

dererkennbar gestaltet. Deutlichen Wiedererkennungswert besitzen etwa Billero, der weise Berater des König Sedras (vgl. etwa fol. 154<sup>v</sup> und 155<sup>v</sup>) und die „vier Gefährten“ des 15. Kapitels (Abb. 58 und 59).

Tiere sind meist naturgetreu dargestellt. Beim Löwen scheint stark das heraldische Vorbild durch (vgl. Abb. 4). Kelila und Dymna sind als Mischwesen mit Höcker, Ziegenkopf, Mähne und Widderhörnern sowie mit Klauenfüßen gestaltet (Abb. 29). Exotische Tiere wie Kamel (Abb. 4) und Elefant (Abb. 25) werden mangels Anschauung nach der Phantasie oder fehlerhaften Vorbildern gezeichnet. Tiere erscheinen beinahe ausschließlich im Profil oder Halbprofil, lediglich Krebs und Schildkröte werden (wohl in Ermangelung anderer Vorlagen) stets in Draufsicht gezeigt, auch wenn dies zu perspektivischen Fehlern führt wie in der Illustration zur Binnenerzählung 2.15 „Die schwatzhafte Schildkröte“ (fol. 50<sup>v</sup>).

### **II.3.2 Vergleich der Ulmer Schnitte mit den Federzeichnungen der Handschriften E und A**

Vergleicht man die Holzschnitte des Ulmer Drucks mit den Federzeichnungen seiner nächsten Verwandten, der Heidelberger Handschrift A<sup>144</sup> und der ihr eng verbundenen Handschrift Chantilly, so fallen folgende Besonderheiten ins Auge:

#### **1. Die Holzschnitte des Ulmer Drucks reduzieren Motiv und Umraum.**

Auf Assistenzfiguren und raumeröffnende Staffagefiguren, wie sie vor allem die Handschrift A kennt, verzichten die Holzschnitte ganz. Die Darstellung beschränkt sich fast ausschließlich auf die Protagonisten der jeweiligen Handlung. Auch auf zeitgenössisches und/oder lokales Kolorit verzichten die Holzschnitte weitestgehend. Die Kleidung der menschlichen Figuren geht über ein Basisrepertoire, das die Figur als Einsiedler, König, Pilger etc. kennzeichnet, nicht hinaus. Auch Landschaft und Innenraum werden auf das Mindestmaß des vom Fabelgeschehen Erforderten

---

<sup>144</sup> Berücksichtigt werden hier vorrangig die Zeichnungen des Heidelberger Zeichners 1, fallen doch die Zeichnungen des Zeichners 2 stark gegenüber ersteren ab.

reduziert. Im Außenraum tauchen wenige standardisierte Versatzstücke immer wieder auf. Im Innenraum wird ebenfalls ein immer gleicher Standardraum variiert. Die Handschriften hingegen zeigen eine deutlich größere Detailfreude. Vor allem die ganzseitigen Federzeichnungen der Handschrift Chantilly, in etwas geringerem Maße aber auch die Federzeichnungen des Zeichners 1 der Handschrift A, entfalten tiefe, komplexe Landschaften mit virtuosen Fernblicken auf Stadtpanoramen, Flussläufe, Gebirge etc. (vgl. Abb. 18) Auch im Innenraum zeigen die Handschriften deutlich individueller gestaltete Räume, oft in enger Verbindung zum Motiv. So verlegt beispielsweise die Handschrift E das Gespräch zwischen Einsiedler und Pilger der inneren Rahmenerzählung 12. „Von dem Einsiedler und dem Waller“ in einen schlichten Raum mit angeschlossener Kapelle (fol. 150<sup>r</sup>). Der König der inneren Rahmenerzählung 10. „Von König Sedoras (VI)“ hingegen, empfängt seine Gäste in einem prachtvollen Saal vor Fenstern mit gotischem Maßwerk unter einem reich verzierten Baldachin (fol. 136<sup>r</sup>). Zwar finden sich auch in den Federzeichnungen der beiden Handschriften schematisierte Elemente (feste Baumform, feste Thronform, etc.), dennoch überwiegt insgesamt der Eindruck von Einzelbildern. Die Holzschnitte des Ulmer Drucks präsentieren hingegen den Raum als immer gleiche, zeitlose Kulisse für die wechselnden Motive. Die Illustrationen wirken dadurch sehr einheitlich und treten als „Serie“, als klar zusammenhängende Illustrationen zu einem Buch auf.

## **2. Die Holzschnitte des Ulmer-Drucks zeigen das groß gesehene Motiv im Bildmittelpunkt. Es beherrscht den Bildvorder- bis Mittelgrund und dominiert stets klar den Umraum.**

Die Raumtiefe der Ulmer Holzschnitte ist gegenüber den Federzeichnungen der beiden Handschriften deutlich reduziert. Die perspektivische Verkürzung wird – wenn auch meist fehlerlos – deutlich sparsamer und weniger virtuos eingesetzt als in den Federzeichnungen der Handschriften. Überall dominiert das Motiv Landschaft und Umraum. Stärker als die Federzeichnungen der beiden Handschriften nutzen die Holzschnitte bei der



Darstellung der Tiere das Stilmittel der Bedeutungsgröße. Immer geht es dem Ulmer Meister darum, die das Hauptmotiv stellenden Figuren deutlich vom Umraum abzuheben und in den Vordergrund zu rücken. Kleinere Tiere werden dort, wo sie das Hauptmotiv bilden, oft stark vergrößert dargestellt. So beherrscht beispielsweise in der Illustration zur inneren Rahmenerzählung 8. „Von der Katze und der Maus“ (Abb. 30) die gegenüber dem Umraum stark vergrößerte Katze den gesamten Bildraum. Große Tiere, die nur ein Nebenmotiv markieren, können umgekehrt auch stark verkleinert erscheinen, um hinter das Hauptmotiv zurückzutreten. So wird beispielsweise in der Illustration zur Binnenerzählung 5.6 „Der Dieb und der Teufel, die einem Einsiedler nachstellten“ (Abb. 31) der Esel, der nur eine Nebenrolle spielt, stark verkleinert dargestellt.

Die Handschriften binden das Motiv in der Regel „naturgetreuer“ in den Umraum ein, auch wo dies bedeutet, dass kleinere Tiere vom sie umgebenden Tiefenraum stark dominiert werden. In extremen Fällen kann dies so weit gehen, dass die Federzeichnungen den Charakter von Genrebildern annehmen, in denen das eigentliche Motiv regelrecht „gesucht“ werden muss. Besonders augenfällig wird dies etwa bei der Darstellung der Handschrift E zur Binnenerzählung 2.19 „Der Vogel, die gefräßige Schlange und der Ichneumon“ (Abb. 14). Die eigentlichen Protagonisten der Szene (Schlange, Vogel und Krebs) treten hier stark hinter die sie umgebende Landschaft zurück. Sie werden vom dominanten Umraum beinahe „geschluckt“.

### II.3.3 Vergleich der Ulmer Schnitte mit den Schnitten des Fyner-Drucks

Dass ein Holzschnitt einen Umraum schematisierter, ein Motiv konzentrierter gestaltet als eine Federzeichnung, vermag zunächst wenig zu verwundern und darf als medientypisch gelten. Auch die Holzschnitte des Fyner-Drucks zeigen einen gegenüber den Handschriften deutlich reduzierten Umraum bei geringer Raumtiefe und eine Konzentration auf das Motiv, das beinahe überall den Bildvordergrund dominiert. Der Vergleich mit den Uracher Holzschnitten macht jedoch auch deutlich, mit welcher Konsequenz und Strenge die Blätter des Ulmer Ducks den Umraum zugunsten des Motivs reduzieren. Die Uracher Holzschnitte zeigen zwar einen teilweise auf das Minimum (Horizontlinie und Querschraffur) reduzierten Außenraum (vgl. Abb. 6), die Innenräume aber sind durchweg individueller gestaltet als bei den Ulmer Blättern. Während der Ulmer Druck ausschließlich den immer gleichen Standardraum variiert, zeigt der Uracher Druck in Detailgestaltung und Perspektive deutlich aufwendigere, teils stark verwinkelte Räume, öfter mit Gewölben. Der Tod Kelilas<sup>145</sup> ist beispielsweise in eine romanische Gewölbehalle verlegt (fol. 48<sup>v</sup>). Der Thronsaal des König Sedras<sup>146</sup> ist mit Vorhang und Butzenscheiben ausgestattet (fol. 106<sup>r</sup>). Gegenüber den Holzschnitten des Holl-Drucks, in denen das Motiv Außen- wie Innenraum stets klar dominiert, erhält die Innenraumarchitektur bei Fyner ein deutlich größeres Eigengewicht. Obwohl der Meister der Hollschen Blätter ganzseitig illustriert, also deutlich mehr Gestaltungsraum zur Verfügung hat als der Uracher Meister, der halbseitig illustriert, beschränkt er Innen- und Außenraum auf ein gestalterisches Minimalprogramm. Der Umraum wird zur immer gleichen Kulisse für das groß gesehene, stets dominante Motiv.

---

<sup>145</sup> 3. „Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna (V)“.

<sup>146</sup> 10. „Von König Sedras (X)“.

### II.3.4 Vergleich der Ulmer Schnitte mit den Schnitten anderer früher Fabeldrucke

Dass in der Konsequenz und Strenge, mit der der Meister der Ulmer Blätter den Umräum vereinheitlicht, ein über gattungs- und medienspezifische Konventionen hinausreichender Gestaltungswille zu vermuten ist, bestätigt der Vergleich mit den frühen illustrierten Drucken der drei anderen großen deutschsprachigen Fabelbücher der Zeit, dem frühen Bamberger Druck des *Edelstein* des Boner<sup>147</sup>, dem *Ulmer Aesop*<sup>148</sup> und dem frühen Augsburger Druck des *Buchs der natürlichen Weisheit* Ulrichs von Pottenstein<sup>149</sup>. Den Holzschnitten aller Drucke gemein ist die Konzentration auf das groß gesehene Motiv im Bildvorder- bis -mittelgrund bei mittlerer bis geringer Raumentiefe vor tendenziell schematisierter Landschaft bzw. tendenziell schematisiertem Innenraum. Dennoch zeigt kein anderer Druck so konsequent wie Holl das deutlich den Bildvordergrund und den Bildmittelpunkt dominierende Motiv vor der stereotyp austauschbaren Kulisse des Umräum.

Der Pfister-Druck des *Edelstein* kennt zwar äußerst reduzierte Umräume (im extremsten Fall [etwa fol. 33<sup>v</sup>] wird der Tiefenraum nur durch eine niedrige Horizontlinie und einige Grasbüschel angedeutet), zeigt aber auch regelmäßig Umräume, die dem Motiv gleichberechtigt gegenüberstehen oder es sogar dominieren. Vielfach wird der Außenraum von großflächiger Architektur (meist ein stilisiertes Haus mit Türmchen) beherrscht (so etwa fol. 31<sup>r</sup>). Diese kann bis über die Hälfte der Bildfläche für sich beanspruchen und erhält durch ihre Position im Bildvordergrund und ihre Größe ein starkes optisches Eigengewicht. Das Motiv wird aus dem Bildmittelpunkt verdrängt. Es entsteht der Eindruck einer zweiregistrigen Bildanlage mit zwei gleichberechtigten Motiven: der Architektur auf der einen, dem eigentlichen Motiv auf der anderen Seite. In zwei Fällen tritt das Motiv sogar gänzlich hinter die (die gesamte Bildfläche dominierende) Architektur zurück (fol. 27<sup>r</sup> und 28<sup>v</sup>).<sup>150</sup> Bei Holl hingegen bleiben die (wenigen) architek-

---

<sup>147</sup> Bamberg: Albrecht Pfister 1461 (GW 04839).

<sup>148</sup> Ulm: Johann Zainer [1476/77] (GW 00351).

<sup>149</sup> Augsburg: Anton Sorg 1490 (GW 07896).

<sup>150</sup> Interessanterweise ist die Architektur hier nicht vom Text gefordert, sondern wird vom Meister der Schnitte gegen den Text ergänzt.

tonischen Versatzstücke, die die Landschaft prägen (Stadtpanorama, Einzelgebäude) stets dem Motiv klar untergeordnet. Sie nehmen – stark verkleinert – einen Platz im Bildhintergrund und/oder am Bildrand ein bzw. bilden dort, wo sie im Bildvordergrund erscheinen, den Rahmen für das eigentliche Motiv. Nie aber treten sie in Konkurrenz zum Motiv oder dominieren dieses gar.

Die Holzschnitte des *Ulmer Aesop* zeigen im Vergleich mit den Hollschen Schnitten deutlich individueller wirkende Räume. Zwar kennt auch der Zainer-Druck stark reduzierte Umräume. In einem Einzelfall deutet lediglich eine (niedrige) Horizontlinie den Tiefenraum an (fol. 55<sup>v</sup>). In der Mehrheit der Fälle kennzeichnen jedoch baumbestandene Hügel und Felsformationen die Landschaft. Wie bei Holl finden sich auch hier immer wiederkehrende Elemente. Die immer neuen Kombinationen und – stärker als bei Holl – wechselnden Baumformen, lassen aber deutlich individueller wirkende Landschaften entstehen. Wo der Außenraum durch Architektur ergänzt wird, trägt diese ebenfalls deutlich individuellere Züge. Sei es ein Schweineunterstand (fol. 48<sup>r</sup>), ein Ziegenstall (fol. 50<sup>v</sup>) oder ein Gehöft (fol. 36<sup>r</sup>) – der Illustrator beobachtet stets genau. Seine Gebäude wirken dadurch überall konkreter und realistischer als die stereotypen, meist ideal und zeitlos wirkenden architektonischen Versatzstücke, die die Landschaft der Hollschen Holzschnitte prägen. Für die Kleidung der menschlichen Figuren ergibt sich im Vergleich der beiden Drucke ein ähnliches Bild. Auch hier gestaltet der Meister des Zainer-Drucks individueller, abwechslungsreicher, konkreter und damit stärker zeitgenössisch, während die Kleidung der Figuren bei Holl die immer gleichen stereotypen Grundmuster wiederholt und damit idealer und zeitloser wirkt.

In ihrem Umgang mit Motiv und Umraum am nächsten stehen den Hollschen Schnitten die Holzschnitte des jüngeren Ausburger Druckes des *Buchs der natürlichen Weisheit*. Stärker als die Illustrationen des Zainer- und Pfister-Drucks zeigen die Schnitte des Augsburger Druckes schematisierte Räume mit immer wiederkehrenden stereotypen Landschaftselementen. Ähnlich wie beim Holl-Druck begegnet auch hier ein festes Repertoire aus Hügeln, Kugelbüschen, Felsformationen und schematisierten Bäumen, das sich – geringfügig variiert – stets wiederholt. Im direkten Vergleich mit dem Holl-Druck erweist sich das Repertoire des Augsburger Druckes jedoch als deutlich variantenreicher. Kennen die Ulmer

Schnitte beispielsweise nur drei verschiedene Baumformen (belaubter Baum in der Ferne mit buschiger Krone, belaubter Baum in der Nähe mit ovalen Blättern, kahler Baum), so variiert der Sorg-Druck in immer neuen Kombinationen insgesamt sechs verschiedene Baumtypen<sup>151</sup>. Der Charakter der Augsburger Blätter wirkt durch die größere Varianz der Landschaft weit weniger einheitlich als der unseres Holl-Drucks, dessen Schnitte sich klar als zusammengehörige Holzschnittfolge in Szene setzen.

### II.3.5 Fazit

Das Besondere der Ulmer Holzschnitte liegt in der Konsequenz und Strenge, mit der der Umraum zugunsten des (ebenfalls auf das Nötigste heruntergebrochenen) Motivs reduziert wird, das stets deutlich den Bildvorder- bis mittelgrund beherrscht und den Umraum dominiert. Hierin unterscheiden sich die Holzschnitte des Holl-Druckes von den Federzeichnungen der motivisch eng verwandten Heidelberger Handschrift A und der Handschrift Chantilly. Der Vergleich mit dem Fyner-Druck und den drei anderen frühen deutschen Fabeldrucken zeigt, dass sich diese Besonderheit aus dem Medienwechsel von der Federzeichnung zum Holzschnitt bzw. gattungsspezifischer Konvention allein nicht befriedigend erklären lässt. Der Meister des Holl-Drucks hatte aufgrund der ganzseitigen Anlage der Holzschnitte deutlich mehr Raum für die Gestaltung von Motiv und Umraum zur Verfügung als die Reißer der halbseitigen Holzschnitte unserer Vergleichsdrucke. Dennoch gestaltet er Landschaft, Innenraum und Figuren stärker und konsequenter stereotyp, verzichtet auf die Darstellung schmückender Details und reduziert Figuren und Umräume auf ein Basisrepertoire immer wiederkehrender Elemente. Die gekonnt eingesetzte Schraffur, die sichere Beherrschung der Perspektive, der Umgang mit Proportion und Faltenwurf belegen eindrucksvoll, dass nicht mangelndes Können des Ulmer Meisters der Grund für die Kargheit der Illustrationen sein kann. Selbst die vergleichsweise groben und einfachen Schnitte des Sorg-

---

<sup>151</sup> Vgl. etwa die Gestaltung der Baumtypen auf fol. 16<sup>r</sup>, 20<sup>v</sup>, 22<sup>r</sup>, 66<sup>v</sup>, 81<sup>r</sup> und 86<sup>r</sup>.

Drucks zeigen mehr Varianz in der Gestaltung der Außenräume. Vielmehr wird man in der Konsequenz und Strenge, mit der Motiv und Umraum reduziert werden, einen bewussten Gestaltungswillen zu sehen haben. Die immer wiederkehrenden stereotypen Landschaften und Innenräume bilden einen zeitlos-idealen Hintergrund, vor dem sich die wechselnden (aber ebenfalls zeitlos-ideal gehaltenen) Fabelmotive klar abheben. Durch die starke Reduktion auf die immer gleichen Formen wirken die Illustrationen sehr einheitlich und – deutlicher als die aller Vergleichsdrucke – zusammengehörig und treten so klar als Serie auf. Damit präsentieren sie sich als geschlossene Illustrationsfolge zu einem Buch – nicht als Einzelbilder zu einer Textsammlung.

## II.4 Text-Bild-Beziehungen

### II.4 1 Formale Beziehungen zwischen Bild und Text

#### a) Grundschema der Text-Bild-Anlage des BdB

Wie bereits erörtert, bestanden hinsichtlich der Positionierung der Illustrationen im Text des BdB offenbar verbindliche Vorgaben, an die sich ausnahmslos alle frühen Bildzeugen des BdB gebunden fühlten. Auch der Ulmer Druck zeigt die für das BdB typische Text-Bild-Abfolge. Konsequenterweise werden die Illustrationen der passenden Textstelle nachgestellt.

Bei einfach illustrierten Lehrerzählungen erfolgt die Illustration in der Regel nach dem Ende der jeweiligen Erzählung. Ein Beispiel möge dies illustrieren. Die kurze Lehrerzählung 0.1 „Der Schatzgräber und die betrügerischen Mietlinge“ (sie umfasst im Ulmer Druck nur 12 Zeilen Text) wird einfach bebildert. Die Textseite endet mit dem letzten Wort der Lehrerzählung, obwohl der Schriftspiegel noch nicht vollständig gefüllt ist. Unmittelbar an das Ende der Lehrerzählung (fol. 2<sup>v</sup>) schließt sich die Bildseite mit der Illustration (fol. 3<sup>r</sup>) an. Auf der Rückseite dieses Blattes setzt der Text mit Abschnittsinitiale wieder ein.

Bei Mehrfachillustrierung folgt das Bild immer direkt im Anschluss an diejenige Textpassage, die es illustriert. Auch dies sei an einem kurzen Beispiel aus dem Ulmer Druck erläutert. Die innere Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen“ ist mehrfach illustriert. Die dritte Illustration zeigt Dymna, der scheinbar geknickt vor dem Löwenkönig erscheint, um seine Intrige gegen Senespa zu spinnen (Abb. 33) Der letzte Halbsatz des Textes, der der Illustration vorausgeht, lautet: *vnd nach etwen manigem tag kam er zû dem künig als ob er vast traurig vnd vnmütig were*<sup>152</sup>. Hiermit bricht die Textseite ab, obwohl der Satzspiegel gerade einmal zu einem Drittel gefüllt ist. Unmittelbar an die exakt zur Illustration passende Textstelle schließt sich so die Bildseite an. Auf der Rückseite dieses Blattes setzt der Text mit Abschnittsinitiale wieder ein.

---

<sup>152</sup> BdB. Ulm: Lienhart Holl 28. Mai 1483, fol. 35<sup>v</sup>.

Wie wir bereits gesehen haben, bleiben die äußeren Rahmenerzählungen (mit Ausnahme des Titelbildes) in den Handschriften und Drucken des BdB unbeeilert, während innere Rahmenerzählungen in der Regel mehrfach, Binnenerzählungen mindestens einfach illustriert werden. Hieraus ergibt sich innerhalb der einzelnen Kapitel des BdB ein festes Grundmuster der Text-Bild-Abfolge, das sich wie folgt skizzieren lässt:

**1. Kapitelinitiale**

bei Holl über 7 Zeilen.

**2. (Fortsetzung) äußere Rahmenerzählung**

z.B. Erzählung über Dißles und Sendebär. Unmittelbar vor Beginn der inneren Rahmenerzählung Einleitungsfloskel (etwa: *Sprach der künig: «Wie waz daz?» Antwort Sendebär: [...]*<sup>153</sup>).

**3. Beginn innere Rahmenerzählung**

z.B. 5. „Von den Raben und den Aaren“.

**4. Erste Illustration zur inneren Rahmenerzählung**

im Anschluss an die passende Textstelle.

**5. Absatzinitiale**

bei Holl Raum über drei Zeilen.

**6. Fortsetzung innere Rahmenerzählung**

eventuell **mit weiteren Illustrationen** im Anschluss an die passende Textstelle.

**7. Beginn Binnenerzählung ersten Grades**

z.B. 5.1 „Die Königswahl der Vögel“.

**8. (Erste) Illustration zur Binnenerzählung ersten Grades**

bei einfach illustrierter Binnenerzählung in der Regel nach dem Ende der Binnenerzählung, bei Mehrfachillustrierung im Anschluss an die passende Textstelle.

**9. Absatzinitiale**

---

<sup>153</sup> BdB H 100, 7.



10. (Eventuell) **Beginn Binnenerzählung zweiten Grades**  
z.B. 5.2 „Der Elefantenkönig und der listige Hase“.
11. **Illustration zur Binnenerzählung zweiten Grades**  
bei einfach illustrierter Binnenerzählung in der Regel nach dem Ende der Binnenerzählung, bei Mehrfachillustrierung im Anschluss an die passende Textstelle.
12. **Absatzinitiale**
13. **Fortsetzung der Binnenerzählung ersten Grades**  
eventuell **mit weiterer Illustration** im Anschluss an die passende Textstelle.
14. **Fortsetzung der inneren Rahmenerzählung.**
15. (Zweite) **Illustration zur inneren Rahmenerzählung**  
im Anschluss an die passende Textstelle.
16. **Absatzinitiale.**
17. (Eventuell) **weitere Binnenerzählung(en)** des ersten und höheren Grades  
mit **Illustration(en)**
18. **Absatzinitiale**
19. **Fortsetzung der inneren Rahmenerzählung mit weiteren Illustrationen**
20. (Selten) **Fortsetzung der äußeren Rahmenerzählung**
21. **Schluss- und Einleitungsfloskel**  
meist direkt an das Ende der inneren Rahmenerzählung anschließend, hiervon jedoch meist mehrere Zeilen abgesetzt (etwa: *Hye hat en ennd das fünfft capitel [...] vnd hebt nun hyenach an daz sechst capitel [...]*<sup>154</sup>).

Die Positionierung der Illustrationen im Text, wie sie die BdB-Bildzeugen kennen, ist ungewöhnlich. Deutlich verbreiteter sind im Spätmittelalter im deutschen

---

<sup>154</sup> BdB H, 122, 20f.

Sprachraum andere Kompositionstypen der Text-Bild-Abfolge. Typisch für das volkssprachliche Fabelbuch der Zeit ist ein Illustrationstypus, bei dem das Bild der zugehörigen Textstelle vorausgeht. In der Regel wird dabei jeder Fabel ein Bild zugeordnet, das den Beginn des jeweiligen Fabeltextes markiert. Ein solches Text-Bild-Schema zeigen unter anderem auch der frühe Bamberger Druck des *Edelstein* des Boner<sup>155</sup> und der *Ulmer Aesop*<sup>156</sup>. Der Bamberger Druck illustriert seine Fabeln meist einfach. Die jeweilige Illustration geht der zugehörigen Fabel in der Regel voran. In den wenigen Fällen, in denen eine Fabel mehrfach illustriert ist, geht die erste Illustration wie gewohnt dem Fabeltext voran, während die weiteren Illustrationen (meist nahe der passenden Textstelle) in den laufenden Text eingestreut werden. Der zweisprachig (lat.-dt.) angelegte *Ulmer Aesop* ordnet jeder Fabel exakt ein Bild zu. Dieses ist ausnahmslos an der Schnittstelle zwischen dem lateinischen und dem deutschen Fabeltext verortet und markiert so ebenfalls den Beginn des volkssprachlichen Fabeltextes.

Die BdB-Handschriften und Drucke, die das Bild konsequent im Anschluss an die passende Textstelle bringen, wählen einen ungewöhnlichen Weg der Text-Bild-Anordnung. Das Prinzip der Nachstellung der Illustration, wie es die BdB-Bildzeugen kennen, ist für keine der illustrierten Handschriften der Boner- und der Pottenstein-Überlieferung bekannt.<sup>157</sup> Für die Esopus-Tradition dürfte Ähnliches gelten. Es scheint als sei die ungewöhnliche Text-Bild-Anordnung der BdB-Bildzeugen Teil ihres orientalischen Erbes. Sämtliche arabische und persische Handschriften des *Kalila-wa Dimna*-Stoffes kennen die Nachstellung der Illustration. Gewöhnlich illustriert das Bild die direkt vorangehende Textzeile bzw. Textpassage, die sogenannte „breakline“. Dieser Illustrationstypus ist nicht nur für die *Kalila-wa Dimna*-Überlieferung typisch. Auch das arabische *Maqamat* des al-Hariri und das persische *Shahnama* werden traditionell auf diese Weise

---

<sup>155</sup> Bamberg: Albrecht Pfister 1461 (GW 04839).

<sup>156</sup> Ulm: Johann Zainer [1476/77] (GW 00351).

<sup>157</sup> Für Auskünfte zur Boner- und Pottenstein-Tradition danke ich Frau Dr. Bodemann-Kornhaas, Kempen.

illustriert.<sup>158</sup> Die Bildtitel der hebräischen Handschriften des *Kalila-wa Dimna*-Stoffes zeigen ebenfalls eine enge Bindung an den ihnen jeweils unmittelbar vorangehenden Text.<sup>159</sup> Es ist anzunehmen, dass auch die Vorlage des deutschen BdB, das Dvh Johanns von Capua, Illustrationen oder zumindest Bildtitel kannte, die der entsprechenden Textstelle folgten. Die Münchener Handschrift des Dvh<sup>160</sup>, die durchgängig Bildtitel zeigt, bestätigt diese Vermutung. Die Bildtitel folgen hier ebenfalls in der Regel der entsprechenden Textstelle.<sup>161</sup>

## **b) Konsequenzen der Text-Bild-Anlage für den Ulmer Druck**

Die Positionierung der Bilder im Text wurde trotz oder gerade wegen der für ein deutschsprachiges Fabelbuch des 15. Jhs. ungewöhnlichen Text-Bild-Anlage offenbar als verbindlich empfunden. Sämtliche Bildzeugen des BdB, auch die Handschrift Chantilly und unser Druck c, die ganzseitig illustrieren, halten an der Text-Bild-Anlage fest, wiewohl die strenge Positionierung der Bilder in direktem Anschluss an die jeweils passende Textstelle sie vor Probleme stellt. Während bei den halbseitig illustrierenden Handschriften und dem Fyner-Druck der Satzspiegel weitgehend gleichmäßig gefüllt bleibt, müssen die Handschrift Chantilly und unser Druck c „zugunsten großformatiger Bilder unstimme und dazu die Produktionskosten in die Höhe treibende Leerräume“<sup>162</sup> in Kauf nehmen. Die Handschrift Chantilly sucht dies, wo es geht, dadurch auszugleichen, dass sie einige Zeilen Text auf die Bildseite hinüberfließen lässt, die das Bildformat dementsprechend beschneiden (vgl. Abb. 1). Dem Holl-Druck, der mit Holzschnitten festen Formats illustriert, steht eine flexible Anpassung der Buchseite, wie Chantilly sie vornehmen kann, nicht ohne Weiteres zur Verfügung. Der Druck hält streng am Prinzip der Ganzseitigkeit fest und muss dafür vor den Illustrationen Leerräume

---

<sup>158</sup> Für die Auskünfte zur arabischen und persischen Tradition danke ich Herrn Prof. Dr. Bernard O’Kane, Kairo.

<sup>159</sup> Für den Hinweis auf die hebräische Tradition danke ich Herrn Prof. Dr. Joseph Sadan, Tel Aviv.

<sup>160</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14120.

<sup>161</sup> Für Auskünfte zur Münchener Handschrift danke ich Frau Dr. Brigitte Gullath, München.

<sup>162</sup> Bodemann 1997, S. 113.

von bis zu zwei Dritteln des Schriftspiegels in Kauf nehmen.

Durch die Ganzseitigkeit der Illustration stehen sich Text und Bild im Ulmer Druck des BdB optisch als gleichwertige Partner gegenüber. Die Illustrationen entsprechen in ihrer Größe von ca. 18 x 14,5 cm in etwa dem Schriftspiegel der Textseiten. Ihre vollständige Rahmung verstärkt die optische Korrespondenz von Schriftspiegel und „Bildspiegel“. Im Vergleich zu den Bildzeugen des BdB, die halbseitig illustrieren, steht das Bild im Ulmer Druck damit sehr viel stärker für sich. Wird es bei halbseitiger Illustration quasi „mitgelesen“, erhält es bei ganzseitiger Anlage ein deutlich größeres optisches Eigengewicht. Besonders augenfällig wird dies im Ulmer Druck dort, wo durch die feste Positionierung der Bilder im Text vor der Bildseite große Leerräume entstehen. Dort muss der Text dem Bild weichen. Das Bild beherrscht fast allein die aufgeschlagene Doppelseite.

Trotz großer optischer Eigenständigkeit behält das Bild stets seinen festen Bezug zum Text. Während mehrere Textseiten direkt aufeinander folgen können, stehen sich nirgendwo zwei Bildseiten direkt gegenüber. Die Position des Bildes unmittelbar nach der Textstelle, die es illustriert, verbindet das Bild räumlich eng mit der jeweils zugehörigen Lehrerzählung. Die Kolumnentitel mit der Kapitelangabe setzen das Bild in einen noch weiter gefassten Bezug zum Text. Kolumnentitel überschreiben unterschiedslos alle recto-Seiten, egal, ob es sich um Text- oder Bildseiten handelt. Die einzelnen Lehrerzählungen und die dazugehörigen Illustrationen werden so als untrennbare Bestandteile des jeweiligen Kapitels (und so des ganzen Buches) präsentiert. Die Illustrationen übernehmen gemeinsam mit den Kolumnentiteln und den Kapitel- und Absatzinitialen eine den Text stark gliedernde Funktion. Die feste Positionierung der Bilder im Text erleichtert ein Auffinden der entsprechenden Textstelle. Bei einfach illustrierten Lehrerzählungen markiert die Illustration das Ende der Erzählung. Mit einer Absatzinitiale über drei Zeilen setzt danach eine neue Lehrerzählung ein, bzw. wird die übergeordnete Rahmen-erzählung fortgeführt. Bei mehrfachillustrierten Erzählungen markiert das Bild meist das Ende eines wesentlichen Erzählabschnitts, oft auch den Beginn einer eingeschobenen (weiteren) Binnenerzählung. Stets setzt nach der Illustration der Text mit einer Abschnittsinitiale über drei Zeilen wieder neu ein. Die Kolumnentitel rücken Text und Bild in einen Kapitelzusammenhang, der zusätzlich das Auf-

finden einer bestimmten Lehrerzählung erleichtert. Der Ulmer Druck von 1483 weist (anders als die beiden späteren Auflagen und seine Nachfolgedrucke) noch kein Register auf. Die Bilder werden so gemeinsam mit den Kapitel- und Absatzinitialen und den Kolummentiteln zu einer wichtigen Orientierungshilfe für den Leser.

### **c) Korrelation von Schrift und Holzschnitt**

Ein weiteres Bindeglied zwischen Text und Bild bildet die Technik der Illustrationen. Die Illustrationen sind als Holzschnitte wie die Schrift im Hochdruckverfahren ausgeführt. Die Fläche, die durch die Linie und die geometrische Form beherrscht wird, prägt ihren Ausdruck. Das Weiß der Seite bildet den Hintergrund, von dem sich die schwarze Linie abhebt. In diesem Gestus korreliert die Illustration eng mit der Schrift. Die Ulmer Schnitte reduzieren, wie wir gesehen haben, die Darstellung auf ein wiederkehrendes Basisrepertoire stilisierter Landschafts- bzw. Innenraumelemente und eine „Mindestbesetzung“ typisierter und schematisierter Figuren. Die „isolierte Gegenständlichkeit der Illustrationseinzelheiten“<sup>163</sup> macht sie „ablesbar wie die Zeichen der Schrift.“<sup>164</sup>

Michael Camille hat die enge Korrelation von Schrift und Holzschnitt wie folgt beschrieben:

From the viewpoint of reception, the woodcut image would have less 'interference' in Goodman's sense<sup>165</sup>, precisely because the image has the same black and white structure as the word, and although it is read in space, is also read in time, following a linear pattern just as in the flow of language. [...] The relay or place of transit through which the eye must pass to reach its goal is [im Vergleich zum illusionistischen Manuskript, I.H.] much shorter in the print medium, where individual units are compressed and individual stylistic features are erased.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Timm 1997, S. 117.

<sup>164</sup> Timm 1997, S. 117.

<sup>165</sup> Camille bezieht sich auf folgende Stelle bei Goodman: „Some cues are external to the reading process but they may be used by the reader. Pictures are cues which may be decoded as a substitute or supplement to language [...] These external cues get between reader and written language. In a sense they interfere with the vital recoding process.“ (Goodman 1968, S. 25).

<sup>166</sup> Camille 1991, S. 283.

Besonders deutlich wird die enge mediale Verbindung von Text und Bild im Titelbild des Zyklus (fol. 1<sup>v</sup>)<sup>167</sup>. Dieses ist, anders als die sonstigen Illustrationen des Ulmer Drucks, nur halb gerahmt. Die Rahmung endet mit der Horizontlinie, die Figuren und der Thronessel ragen frei darüber hinaus. Den Hintergrund der Szene bildet das Papierweiß der Buchseite, „dasselbe, das auch der Schrift als Träger dient.“<sup>168</sup> Eine zusätzliche Verschränkung von Schrift und Bild bewirken die Bildbeischriften, die die Figuren als Anastres und Berosias kennzeichnen. Figur und Schriftzeichen greifen hier ineinander. Auch die Position des Titelbildes, das der ersten Textseite unmittelbar gegenüber steht (Titelbild fol. 1<sup>v</sup>, Textbeginn fol. 2<sup>r</sup>) und dem Text nicht isoliert vorangestellt ist, unterstreicht die enge Korrespondenz von Schrift und Bild.

Die Bildbeischriften und die halbe Rahmung bleiben auf das Titelbild beschränkt. Die übrigen Holzschnitte unseres Drucks sind ohne Bildbeischriften gehalten und vollständig gerahmt. Auch ist das Bild durch die Ganzseitigkeit der Holzschnitte stärker vom Text isoliert als bei halbseitiger Illustration, die in den Textfluss eingebunden ist. Dennoch fungiert auch bei den gerahmten ganzseitigen Illustrationen des BdB das Papierweiß als Hintergrund für die Figuren. Im Außenraum kennzeichnet das Papierweiß den Bildhintergrund. Auf meteorologische Phänomene wie Wolken, Sonne, Regen etc., die den Bildhintergrund als Himmel kennzeichnen würden, wird verzichtet. Auch bei Innenraumdarstellungen wird der Bildhintergrund – teils durch Fenster zu sehen – lediglich durch das Weiß des Papiers repräsentiert. Auch eine kolorierte Ausgabe wie das Exemplar der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg<sup>169</sup> folgt dieser Vorgabe. Der Figurenhintergrund bleibt unausgemalt<sup>170</sup>, das Papierweiß bestimmt auch hier die Fläche, vor der die stilisierten und reduzierten Figuren „ablesbar“ sind.

---

<sup>167</sup> Eine Reproduktion des Titelbilds des Ulmer Drucks findet sich bei Amelung 1979, S. 293, Abb. 216.

<sup>168</sup> Timm 1997, S. 117.

<sup>169</sup> Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, AC V, 228.

<sup>170</sup> Im Gegensatz dazu kennzeichnen die Miniaturen der Handschriften den Bildhintergrund in der Regel durch einen blauen Streifen am oberen Bildrand, der nach unten hin aufgehellt wird, deutlich als Himmel.

## **d) Fazit**

Wie wir sehen konnten, zeigt der Ulmer Druck des BdB eine für die BdB-Überlieferung typische Text-Bild-Anordnung. Hierbei ist das Bild der Textstelle, die es illustriert, unmittelbar nachgestellt. In dieser, für das europäische Spätmittelalter ungewöhnlichen Text-Bild-Anordnung tradiert das BdB die Text-Bild-Anlage seines orientalischen Ursprungswerkes. Alle Bildzeugen des BdB halten an der als verbindlich empfundenen Positionierung der Bilder im Text fest. Der Ulmer Druck c muss durch seine ganzseitige Bildanlage dafür große Freiräume vor den Illustrationen in Kauf nehmen. Die ganzseitige Anlage der Bilder verleiht diesen optisch ein hohes Eigengewicht, dennoch verliert das Bild nie seinen festen Bezug zum Text. Niemals stehen sich zwei Bildseiten direkt gegenüber, die direkte Korrespondenz zwischen Bild und Text bleibt immer gewahrt. Durch die feste Positionierung nach der passenden Textstelle bleibt das Bild stets in unmittelbarem räumlichen Bezug zum Text. Die Kolummentitel präsentieren Text und Bild als untrennbar zusammengehörige Bestandteile des jeweiligen Kapitels und damit des gesamten Buches. Die Illustrationen übernehmen aufgrund ihrer festen Positionierung nach der jeweils zugehörigen Textpassage eine den Text stark gliedernde Funktion und erleichtern gemeinsam mit den Kolummentiteln, Kapitel- und Abschnittsinitialen das Auffinden einzelner Lehrerzählungen oder bestimmter Textabschnitte. Die Technik der Illustrationen, die als Holzschnitte wie die Schrift im Hochdruckverfahren ausgeführt sind, unterstreicht die enge Korrespondenz von Text und Bild. Das Weiß der Buchseite bildet den Hintergrund, vor dem sich die schwarze Linie abhebt. Wie die Schrift werden die stark reduzierten und schematisierten Einzelheiten des Holzschnitts vor der weißen Buchseite „ablesbar“. Der „Transit“ den das Auge zwischen Text und Bild leisten muss, wird durch die mediale Nähe von gedruckten Lettern und Holzschnitt erheblich erleichtert.

## II.4.2 Strukturelle Beziehungen zwischen Text und Bild

### a) Die „Text im Text“-Struktur des BdB

#### α) Erzähltypen

Eine Besonderheit des BdB ist seine mehrfach ineinander verschachtelte „Text im Text“-Struktur mit äußeren und inneren Rahmenerzählungen und mehreren Binnenebenen. Die Verschränkung der einzelnen Lehrerzählungen innerhalb eines komplexen Gefüges mehrerer ineinander greifender Rahmen- und Binnenerzählungen verdankt das BdB seinem orientalischen Erbe. „Fabelsammlungen orientalischer Provenienz verfügen in der Regel über eine solche 'Fabel in der Fabel'-Struktur“<sup>171</sup>. Wie komplex sich das Gewebe der Rahmen- und Binnenerzählungen des BdB darstellt, zeigt erst der Versuch, die Struktur des BdB narratologisch adäquat zu beschreiben. Sabine Obermaier hat sich in ihrer Habilschrift von 2004 eingehend mit der Struktur des BdB beschäftigt.<sup>172</sup> Im Rückgriff auf die Typologie Gérard Genettes, der es erstmals unternahm, das Phänomen von „Erzählungen in Erzählungen“ systematisch narratologisch zu beschreiben<sup>173</sup>, unterscheidet Obermaier folgende grundlegende sieben Erzähltypen<sup>174</sup> für das BdB (Tabelle 3):

Tabelle 3:

<i>Erzähltyp</i>	<i>Beispiel aus dem BdB</i>
<b>extradiegetisch-heterodiegetisch:</b> Der Erzähler der äußeren Rahmenerzählung (Ra) erzählt eine Geschichte, in der er nicht vorkommt.	Der Erzähler der Geschichte von Sendebar und Dißles (Ra) erzählt das Lehrgespräch zwischen den beiden.
<b>intradiegetisch-heterodiegetisch:</b> Eine Figur der äußeren Rahmenerzählung (Ra) erzählt eine Geschichte, in der sie nicht vorkommt (Ri).	Sendebar aus der Geschichte von Sendebar und Dißles (Ra) erzählt die Geschichte 4. „Von der Taube und den treuen Gefährten“ (Ri).

<sup>171</sup> Obermaier 2004a, S. 102. Eine ähnliche Struktur zeigt etwa auch die *Disciplina clericalis* des Petrus Alphonsi.

<sup>172</sup> Obermaier 2004b. Siehe besonders S. 27ff.

<sup>173</sup> Genette 1972/83, dt. <sup>2</sup>1998. Siehe besonders S. 163ff.

<sup>174</sup> Vgl. die Darstellung bei Obermaier 2004b, S. 31f., an die sich die nachfolgende Tabelle anlehnt.



<i>Erzähltyp</i>	<i>Beispiel aus dem BdB</i>
<b>intradiegetisch-homodiegetisch:</b> Eine Figur der äußeren Rahmenerzählung (Ra) erzählt ihre eigene Geschichte (Ri).	Berosias aus der Geschichte von Anastres und Berosias (Ra) erzählt seine Geschichte 1. „Von Berosias“ (Ri).
<b>metadiegetisch-heterodiegetisch:</b> Eine Figur der inneren Rahmenerzählung (Ri) erzählt eine Geschichte, in der sie nicht vorkommt (B1).	Die Maus Sambar aus der Geschichte 4. „Von der Taube und den treuen Gefährten“ (Ri) erzählt die Geschichte 4.1 „Die undankbare Schlange“ (B1).
<b>metadiegetisch-homodiegetisch:</b> Eine Figur der inneren Rahmenerzählung (Ri) erzählt ihre eigene Geschichte (B1).	Die Maus Sambar aus der Geschichte 4. „Von der Taube und den treuen Gefährten“ (Ri) erzählt ihre Geschichte 4.3 „Die Missgeschicke der Maus Sambar“ (B1).
<b>meta-metadiegetisch-heterodiegetisch:</b> Eine Figur der Binnenerzählung ersten Grades (B1) erzählt eine Geschichte, in der sie nicht vorkommt (B2).	Der Pilger aus der Geschichte 4.3 „Die Missgeschicke der Maus Sambar“ (B1) erzählt die Geschichte 4.4 „Die Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte“ (B2).
<b>meta-meta-metadiegetisch-heterodiegetisch:</b> Eine Figur der Binnenerzählung zweiten Grades (B2) erzählt eine Geschichte, in der sie nicht vorkommt (B3).	Der Mann aus der Geschichte 4.4 „Die Frau die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte“ (B2) erzählt die Geschichte 4.5 „Der allzu gierige Wolf“ (B3).

Diese Übersicht über die Erzähltypen des BdB zeigt eindrucksvoll, welchen Grad der Verschachtelung von Rahmen- und ineinander gesteckten Binnenerzählungen das BdB erreicht. Wie bei einer russischen Matruschka steckt eine Binnenerzählung in einer weiteren, im extremsten Fall drei Binnenerzählungen in einer inneren und einer äußeren Rahmenerzählung.

## β) Erzählervielfalt und Hierarchisierung der Erzählebenen

Die „Text im Text“-Struktur des BdB bewirkt eine große Erzählervielfalt. Die inneren Rahmenerzählungen und die Binnenerzählungen werden stets von konkreten Erzählern in einer konkreten Erzählsituation mit einer meist erklärten Intention erzählt. Die inneren Rahmenerzählungen erzählt der weise Meister Sendebär seinem König Dißles auf dessen Bitte hin, ihn in wesentlichen Fragen des menschlichen Zusammenlebens zu unterweisen. Die Binnenerzählungen erzählen die Protagonisten der inneren Rahmenerzählungen bzw. der Binnenerzählungen des jeweils niedrigeren Grades (meist) mit manipulativer Intention, etwa um ein bestimmtes Verhalten zu propagieren, eine These zu untermauern, etc. Die Struktur des BdB bewirkt damit eine starke Hierarchisierung der Lehr-

erzählungen und ihrer Erzähler. Der Erzähler der jeweils äußeren Erzählebene verfügt über eine stärkere „Deutungshoheit“ hinsichtlich des Gesamtsinns des Erzählten als der Erzähler der jeweils weiter innen liegenden Erzählebene. Das „eigentliche Erzählthema“ wird vom Erzähler der extradiegetischen Erzählebene, dem Erzähler des Lehrgesprächs zwischen Sendebär und Dißles vorgegeben. Unter dieses ordnen sich die erklärten Erzählziele aller Erzähler der intra- und metadiegetischen Erzählebenen unter. In den meisten Fällen stehen die erklärten Erzählziele, die auf intra- und metadiegetischer Erzählebene formuliert werden, in keinem tieferen inhaltlichen Zusammenhang zum „eigentlichen“ Erzählthema“ der extradiegetischen Erzählebene. Sie wirken daher in der Regel wie Exkurse, die vom „eigentlichen“ Erzählthema wegführen. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen:

Die Figur „Sendebär“ aus der äußeren Rahmenerzählung (Erzählung von Dißles und Sendebär) erzählt die innere Rahmenerzählung 4. „Von der Taube und den treuen Gefährten“. Eine Figur dieser inneren Rahmenerzählung (die „Maus Sambar“) erzählt nun wiederum eine Lehrerzählung, nämlich die Binnenerzählung ersten Grades 4.3 „Die Missgeschicke der Maus Sambar.“ Auch innerhalb dieser Binnenerzählung ersten Grades gibt eine Figur (der „Pilger“) eine Lehrerzählung zum Besten und erzählt die Binnenerzählung zweiten Grades 4.4 „Von der Frau, die enthülsten Weizen gegen unenthülsten tauschte“. Innerhalb dieser Binnenerzählung zweiten Grades erzählt schließlich eine Figur (der „Mann“) die Binnenerzählung dritten Grades 4.5 „Vom allzu gierigen Wolf“ (s. Tabelle 4).

Tabelle 4:

<i>Extradiegetische Erzählebene</i>	<i>Intradiegetische Erzählebene</i>	<i>Metadiegetische Erzählebene</i>	<i>Meta-metadiegetische Erzählebene</i>	<i>Meta-meta-metadiegetische Erzählebene</i>
Erzählung von Diftles und Sendebar, viertes Kapitel. <u>„Eigentliches“ Erzählthema:</u> <b>Wie Liebe und Freundschaft erhalten und gepflegt werden können.</b>				
	Die Figur „Sendebar“ aus der äußeren Rahmenerzählung II erzählt die innere Rahmenerzählung 4. „Von der Taube und von treuen Gefährten“. <u>Erklärtes Erzählthema:</u> <b>Treuer Rat unter treuen Freunden.</b>			
		Die Figur „Maus Sambar“ aus der inneren Rahmenerzählung erzählt die Binnenerzählung ersten Grades 4.3 „Die Missgeschicke der Maus Sambar.“ <u>Erklärtes Erzählthema:</u> <b>Man soll sich begnügen.</b>		
			Die Figur „Pilger“ aus der Binnenerzählung ersten Grades erzählt die Binnenerzählung zweiten Grades 4.4 „Die Frau, die enthülsten gegen unenthülsten Weizen tauschte“. <u>Erklärtes Erzählthema:</u> <b>Nichts geschieht ohne Grund.</b>	
				Die Figur „Mann“ aus der Binnenerzählung zweiten Grades erzählt die Binnenerzählung dritten Grades 4.5 „Der allzu gierige Wolf“. <u>Erklärtes Erzählthema:</u> <b>Man soll nicht immer geizig sein.</b>

Die Erzähler aller Ebenen erzählen ihre Beispielgeschichten mit einer erklärten Intention und einer expliziten Deutung des Erzählten. Als Erzähler verfügen sie innerhalb der jeweiligen Erzählebene über die „Deutungshoheit“. Sie geben ein erklärtes Thema vor, unter das sie die jeweilige Lehrerzählung stellen. So etwa deutet der „Mann“ in seiner Funktion als Erzähler der Binnenerzählung dritten Grades die Geschichte vom allzu gierigen Wolf als Beispiel dafür, dass Geiz auch

zu weit gehen kann, stellt seine Geschichte also unter das erklärte Erzählthema: „Man soll nicht immer geizig sein.“ Gleichzeitig fungieren die Erzähler in Personalunion jedoch auch als handelnde Figuren der nächsthöheren Erzählebene und unterstehen so ihrerseits einem „höheren“ Erzähler, der mit seiner Beispielgeschichte ein ganz eigenes, oft völlig anderes Erzählziel verfolgt. Der „Mann“ in unserem Beispiel etwa, ist nicht nur Erzähler der Binnenerzählung dritten Grades, sondern gleichzeitig handelnde Figur der Binnenerzählung zweiten Grades. Die Binnenerzählung zweiten Grades wiederum wird ihrerseits von einer Figur der Binnenerzählung ersten Grades (dem „Pilger“) mit einer bestimmten Intention und Deutung erzählt. Der „Pilger“ erzählt die Binnenerzählung zweiten Grades als Beispiel dafür, dass nichts ohne Grund geschieht. Die Deutung, die er der Beispielerzählung damit beimisst, sein erklärtes Erzählthema also, steht in keinem näheren inhaltlichen Zusammenhang zu der Deutung, die der „Mann“ der Binnenerzählung dritten Grades verlieh. Die Binnenerzählung dritten Grades wirkt daher vor dem Hintergrund der nächsthöheren Erzählebene lediglich als Exkurs, der von deren höherem Erzählthema wegführt und ablenkt. Dieser Prozess setzt sich fort. Auch der Erzähler der Binnenerzählung zweiten Grades ist in Personalunion handelnde Figur (der Binnenerzählung ersten Grades), die von einer Figur der inneren Rahmenerzählung mit eigener Intention erzählt wird. Diese Figur der inneren Rahmenerzählung (in unserem Beispiel die „Maus Sambar“) verfolgt mit ihrer Lehrerzählung ein ganz eigenes Erzählziel und eröffnet so abermals ein neues Erzählthema („Sei mit dem zufrieden, was du von Gott erhalten hast“), vor dem die untergeordneten Binnenerzählungen wie Exkurse erscheinen. Auch die „Maus Sambar“ als bislang ranghöchster Erzähler der Binnenerzählung ersten Grades untersteht als handelnde Figur der inneren Rahmenerzählung jedoch nochmals einem „höheren“ Erzähler, nämlich Sendebar, der die innere Rahmenerzählungen seinem König Dißles als Beispiel dafür erzählt, dass treuer Rat unter treuen Freunden großen Nutzen für Leib und Seele bringt. Sendebar eröffnet so abermals ein eigenes Erzählthema, das denen der rangniedrigeren Erzählebenen übergeordnet ist. Das „eigentliche“ Erzählthema des vierten Kapitels jedoch ist die Frage Dißles' an seinen weisen Meister Sendebar. Dißles möchte wissen, wie Liebe und Freundschaft erhalten und gepflegt werden können. Diese Frage setzt die ganze nachfol-

gende Erzählkette in Gang. Alle Erzählthemen und Erzählintentionen der Erzähler der niedrigeren Erzählebenen wirken damit gegenüber dem „eigentlichen“ Erzählthema des vierten Kapitels wie Exkurse, die vom Kern des Themas eher wegführen bzw. ablenken.

### γ) Das BdB als „komplexe Fabelsammlung“

Sabine Obermaier klassifiziert das BdB als „komplexe Fabelsammlung“<sup>175</sup>. Anders als beim Tierepos, z.B. dem *Roman de Renart*, wo die Fabeln episodisch verknüpft und „zu einer Handlungssequenz mit einem oder mehreren einheitlichen Protagonisten“<sup>176</sup> aneinandergereiht erscheinen, zeigt das BdB eine kompilatorische Verknüpfung der Lehrerzählungen. Die einzelnen Beipielerzählungen werden im BdB „nebeneinander gestellt [...], ohne einen logisch-sukzessiven Handlungszusammenhang zu ergeben“<sup>177</sup>. Anders als in einer „einfachen Fabelsammlung“<sup>178</sup>, wie etwa Boners *Edelstein* oder Steinhöwels *Esopus*, folgt im BdB jedoch nicht linear Fabel auf Fabel, sondern ist eine Fabel in der anderen eingebettet. In diesem Sinne verfügt das BdB über eine „intratextuell organisierte Struktur“<sup>179</sup>. Obermaier nennt eine solche kompilatorische Verknüpfung der Fabeln mit intratextueller Struktur „komplexe Fabelsammlung“. Sie hebt hervor, dass die komplexe Fabelsammlung trotz ihres kompilatorischen Charakters einen deutlichen „Anspruch auf Unität, Kohärenz und Homogenität“<sup>180</sup> erhebt. Die rahmende Erzählung bzw. „Rahmenfabel“ bindet in der komplexen Fabelsammlung die einzelnen Fabeln „jeweils zu einem 'Mini'-Tierepos“<sup>181</sup> zusammen.

Der [...] auf struktureller Ebene zum Ausdruck gebrachte Kohärenzanspruch ist damit sehr hoch bei der 'komplexen' Fabelsammlung.<sup>182</sup>

---

<sup>175</sup> Obermaier 2004a, S. 103.

<sup>176</sup> Obermaier 2004a, S. 102.

<sup>177</sup> Obermaier 2004a, S. 102.

<sup>178</sup> Obermaier 2004a, S. 102.

<sup>179</sup> Obermaier 2004a, S. 102.

<sup>180</sup> Obermaier 2004a, S. 103.

<sup>181</sup> Obermaier 2004a, S. 106.

<sup>182</sup> Obermaier 2004a, S. 107.

Die inneren Rahmenerzählungen des BdB verbinden die in sie eingebundenen Binnenerzählungen zu einer (strukturell) kohärenten Gesamterzählung. Sie werden ihrerseits durch die äußere Rahmenerzählung (das Lehrgespräch zwischen Dißles und Sendebär) zusammengebunden. Meist leistet die äußere Rahmenerzählung zwar kaum mehr, als einen Anlass für die Erzählung der inneren Rahmenerzählungen zu bieten, deren Grundthematik aufzuzeigen und zum Schluss die darin präsentierte(n) Lehre(n) zu präzisieren. Dennoch hat auch die durch sie geleistete Rahmung eine Kohärenzstiftende Wirkung. Die einzelnen Kapitel des BdB werden durch das Lehrgespräch zwischen Dißles und Sendebär als im Rahmen dieses Gesprächs logisch-sukzessive aufeinanderfolgend präsentiert. Sie werden durch den Gesamtrahmen (Geschichte von Berosias und Anastres) zu einem Buch zusammengebunden und als untrennbare Einheit inszeniert. Diesen Anspruch auf Kontinuität und Kohärenz unterstreicht das BdB explizit in seinem Vorwort, das das BdB als *bûch*<sup>183</sup> und nicht als Kompilation vorstellt.

## **b) Widerklang der „Text imText“-Struktur des BdB im Bild**

Es ist zu fragen, inwieweit sich die komplexe Struktur des BdB auch in der Illustration spiegelt. Auffällig ist, dass die Illustrationen unseres Ulmer Drucks lediglich auf der metadiegetischen Erzählebene ansetzen. Illustriert werden ausschließlich innere Rahmenerzählungen und Binnenerzählungen aller drei Binnenebenen. Die extra- und intradiegetische Erzählebene hingegen findet keinen Widerklang in der Illustration. Lediglich das Titelbild, dessen Bildbeischriften es als Szene zwischen Berosias und Anastres ausweisen, bildet zwei Figuren des Gesamtrahmens ab. Die äußeren Rahmenerzählungen I und II (Berosias' Geschichte, Lehrgespräch zwischen Sendebär und König Dißles) bleiben völlig ohne Illustrationen. Die inneren Rahmenerzählungen und die Binnenerzählungen aller drei Ebenen hingegen sind durchgängig bebildert.

Die ausschließliche Illustration innerer Rahmenerzählungen und Binnenerzählungen im Ulmer Druck adelt die lehrenden Erzählungen (Fabeln, Beispielerzählungen).

---

<sup>183</sup> BdB H 1, 1.

lungen, Parabeln) und hebt sie gegenüber dem rein formell verbindenden Rahmen hervor.

Die Hierarchisierung der verschiedenen Erzählebenen, die durch die „Text im Text“-Struktur erzeugt wird, findet keinen Widerklang in der Illustration, sondern wird im Gegenteil durch das Bild geradezu konterkariert und nivelliert. Die Illustrationen zu inneren Rahmenerzählungen und Binnenerzählungen verschiedener Grade unterscheiden sich weder in ihrer Größe noch in ihrer Gestaltung. Ohne den Textzusammenhang lässt sich nicht zuordnen, zu welcher Erzählebene eine Illustration gehört. Die einheitliche Gestaltung der Illustrationen suggeriert dem Betrachter vielmehr eine lineare Abfolge der dargestellten Szenen, die der verschachtelten Struktur des Textes diametral entgegensteht. Die Bilder, die "dazu verführen, wie eine kontinuierliche Bildererzählung neben dem Text hergelesen werden zu wollen"<sup>184</sup>, bleiben ohne Textkenntnis völlig unverständlich. Die kohärenzstiftende Wirkung der Einbettung der Binnenerzählungen in die innere Rahmenerzählung wird durch die bildliche Darstellung nicht nachvollzogen. Der strukturelle Zusammenhang zwischen den Lehrerzählungen der einzelnen Erzählebenen wird nicht ersichtlich.

Die Beobachtungen, die wir für den Ulmer Druck des BdB machen konnten, gelten in ähnlicher Weise auch für sämtliche andere frühe Bildzeugen des BdB. Alle Handschriften und der Fyner-Druck verzichten auf die Illustration der äußeren Rahmenerzählungen. Lediglich das Titelbild reflektiert in der Regel den Gesamtrahmen bzw. die äußere Rahmenerzählung II. Die Handschrift E bietet zusätzlich eine historisierte Initiale<sup>185</sup>, die einen orientalisches gekleideten bärtigen Mann beim Abschreiben eines Textes zeigt (fol. 1<sup>v</sup>). Diese Figur lässt sich (neben anderen Deutungsmöglichkeiten)<sup>186</sup> als Darstellung des Berosias, also als eine Illustration zum Gesamtrahmen bzw. zur äußeren Rahmenerzählung I verstehen. Darüber hinaus bietet aber keiner der frühen Bildzeugen des BdB Illustrationen zum Gesamtrahmen bzw. den äußeren Rahmenerzählungen des Werkes.

---

<sup>184</sup> Bodemann 2008, S. 158.

<sup>185</sup> Es handelt sich hierbei um die erste E-Initiale des EBERHART-Akrostichons (fol. 1<sup>v</sup>). Vgl. hierzu Wagner/Nitsche 2007, S. 127.

<sup>186</sup> Zur Mehrdeutigkeit der Figur vgl. Wagner/Nitsche 2007, S. 127f.

Alle frühen Handschriften und Drucke des BdB beschränken sich damit weitestgehend auf die Bebilderung der inneren Rahmenerzählungen und der Binnenerzählungen. Diese werden aber dafür mit wenigen Ausnahmen sämtlich illustriert. In der Regel erhält jede Lehrerzählung ein Bild. Innere Rahmenerzählungen und Binnenerzählungen ersten Grades sind oft auch mehrfach illustriert. Auch die Drucke des 16. Jhs. halten am Verzicht auf die Illustration der äußeren Rahmenerzählungen fest. Lediglich das Titelbild illustriert in der Regel noch den Gesamtrahmen bzw. die äußere Rahmenerzählung.<sup>187</sup>

Die Illustrationen der Handschriften und Drucke des BdB sind in Größe und Gestaltung durchweg in sich einheitlich gestaltet, unabhängig davon, welche Erzählebene sie illustrieren. Auch die verschiedenen Erzähler tauchen in keiner der Illustrationen zum BdB auf. Die besondere „Text im Text“-Struktur des BdB, die das Werk zu einer „komplexen Fabelsammlung“ im Sinne Obermaiers macht, findet in der Illustration damit durchweg keinen Widerklang. Vielmehr adelt das Bild die lehrenden Erzählungen gegenüber dem sie verbindenden Rahmen und präsentiert sie als gleichrangig nebeneinander stehende Einzelerzählungen im Stile einer „einfachen Fabelsammlung“ wie etwa Boners *Edelstein* oder Steinhöwels *Esopus*.

### c) Strukturtypen der Lehrerzählungen des BdB

Dietmar Peil<sup>188</sup> hat sich für den Bereich der illustrierten Ausgaben des *Edelstein* Boners bereits mit der Frage beschäftigt, inwieweit unterschiedliche Illustrationsprinzipien in Abhängigkeit von grundsätzlich verschiedenen Fabeltypen zu sehen sind. In Anlehnung an die fabeltheoretischen Modelle Dithmars<sup>189</sup> und Kosaks<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Hans Grüningers Druck des BdB von 1529 (Druck i) verzichtet auf die Darstellung der bekannten Titelszene und wählt stattdessen für den Titel eine Illustration zur inneren Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen“. Erstmals wird hier gänzlich auf die Illustration des Gesamtrahmens bzw. der äußeren Rahmenerzählung verzichtet. Zu den Drucken des 16. Jhs. vgl. Wagner/Nitsche 2007, S. 139ff.

<sup>188</sup> Peil 1990.

<sup>189</sup> Dithmar 1971, <sup>8</sup>1997. Vgl. insbesondere S. 103ff.

<sup>190</sup> Kosak 1977. Vgl. insbesondere S. 197ff.



unterscheidet Peil für den Erzählbestand des *Edelstein* zwei strukturell grundsätzlich verschiedene Fabeltypen: die „Redefabel“ und die „Handlungsfabel“.

Der Grundtyp der (äsoptischen) Fabel zeigt nach Dithmar (und Kosak) folgendes vierteiliges Grundschema:

1. Darstellung der Situation (episches Element),
2. *actio*/Rede oder Handlung (dramatisches Element),
3. *reactio*/Rede oder Handlung (dramatisches Element),
4. Ergebnis (episches Element).<sup>191</sup>

Dieses Grundschema ist variabel, die Situation kann sich durch *actio* und *reactio* bereits ergeben, ebenso kann auch das Ergebnis bereits durch die *reactio* vorweggenommen sein. Auch ist ein mehrfacher Wechsel von *actio* und *reactio* möglich. *Actio* und *reactio* können sowohl durch Redeakte als auch durch Handlungen vollzogen werden.

Dort, wo *actio* und *reactio* hauptsächlich durch Redeakte vorangetrieben werden, verortet Peil die „Redefabel“, dort, wo *actio* und *reactio* maßgeblich durch Handlungen bestimmt werden, verortet er die „Handlungsfabel“. Innerhalb der Redefabel ist damit sprachliches, innerhalb der Handlungsfabel „nichtsprachliches Handeln für die Konstituierung des Fabelsinns maßgeblich“<sup>192</sup>.

Peil kann für die Boner-Überlieferung zeigen, dass bei der bildlichen Darstellung der Redefabeln „eine polare Konstellation der Protagonisten bevorzugt“<sup>193</sup> wird, während die Illustration der Handlungsfabeln tendenziell eine eher nicht-polare Anordnung der Protagonisten kennzeichnet. Handlungsfabeln „setzen sich meistens aus mehreren Phasen zusammen, zumindest geht dem entscheidenden Handeln eine Exposition voraus“<sup>194</sup>. Auffällig oft werden gerade Handlungsfabeln daher mehrfach illustriert.

---

<sup>191</sup> Vgl. Dithmar 1971, <sup>8</sup>1997, S. 103f.

<sup>192</sup> Peil 1990, S. 162.

<sup>193</sup> Peil 1990, S. 161.

<sup>194</sup> Peil 1990, S. 162.

Die Überlegungen, die Peil für den Bestand der Boner-Fabeln anstellt, lassen sich auch für das BdB fruchtbar machen. Streng genommen sind zwar nur rund 70% der inneren Rahmenerzählungen und nur ca. 50% der Binnenerzählungen des BdB Fabeln im Sinne Dicke/Grubmüllers<sup>195</sup>. Die Illustration unterscheidet jedoch nicht zwischen „echten“ Fabeln und anderen Lehrerzählungen.<sup>196</sup> Vielmehr scheint die Illustration sämtlicher „lehrhafter“ Texte des BdB angestrebt zu sein. Peil hat bereits darauf hingewiesen, dass die Analyse der Fabelillustrationen solche „»Pseudo«-Fabeln“<sup>197</sup> nicht ausklammern darf, da die Gesamtheit der Texte „als Einheit zu gelten hat und von den Illustratoren offensichtlich auch als eine solche behandelt worden ist“<sup>198</sup>. Nur ein Teil der Lehrerzählungen des BdB entspricht dem Fabelaufbauschema nach Dithmar/Kosak, welches an der äsopischen Fabel entwickelt ist. Diejenigen Lehrerzählungen des BdB, die dem Aufbauschema Dithmars (weitgehend) entsprechen, entstammen meist der Gruppe der Binnenerzählungen, die in der Regel kürzer und prägnanter angelegt sind als die inneren Rahmenerzählungen. Fünf dieser Binnenerzählungen entstammen sogar direkt dem äsopischen Fabelcorpus, aus dem sie nachträglich in den Bestand des BdB gelangt sind.<sup>199</sup> Vor allem die inneren Rahmenerzählungen und ein großer Teil der

---

<sup>195</sup> Dicke/Grubmüller nehmen in ihren Fabelkatalog (Dicke/Grubmüller 1987) nur acht der 17 inneren Rahmenerzählungen und nur 30 der 60 Binnenerzählungen des BdB auf. Aufgenommen werden die inneren Rahmenerzählungen des 4., 6., 8., 11., 13., 14., 16. und 17. Kapitels sowie die Binnenerzählungen 1.5, 2.2, 2.3, 2.5, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.12a, 2.13, 2.14, 2.15, 2.16, 2.19, 4.1, 4.2, 4.5, 5.1, 5.2, 5.3, 5.8, 5.9, 6.1, 10.1, 10.2, 12.1, 16.1, 16.2 und 16.3. Selbst wenn man mit Sabine Obermaier (Obermaier 2004b, S. 126) noch vier weitere innere Rahmenerzählungen (2., 3., 5. und 9. Kapitel) zu den Fabeln zählt, entsprechen nur rund 70% der inneren Rahmenerzählungen und nur 50% der Binnenerzählungen des BdB der Fabel-Definition Dickes und Grubmüllers (Dicke/Grubmüller 1987, S. XXII). Die Mehrheit der übrigen scheidet als Fabeln im strengen Sinne deswegen aus, weil sie ausschließlich mit menschlichem Personal besetzt sind. Weiter fasst den Fabelbegriff Wienert, der unter dem Begriff Fabel jede „Erzählung einer konkreten Handlung“ verstehen will „aus der eine allgemeine Wahrheit der Moral oder Lebensklugheit [...] gewonnen werden soll“ (Wienert 1925, S. 8) und in jüngerer Zeit Dithmar, der sich gegen die terminologische Trennung von Fabel, Parabel und Gleichnis ausspricht (Dithmar 1971, S. 93f.).

<sup>196</sup> Neben „echten“ Fabeln und Beispielerzählungen enthält das BdB zwei Parabeln (0.1 „Der Schatzgräber und die betrügerischen Mietlinge“ und 1.1 „Der Kaufmann, der zu billig verkaufte“) und eine Allegorie (1.6 „Der Mann im Brunnen“). Zur Gattungsabgrenzung s. Obermaier 2004b, S. 125ff.

<sup>197</sup> Peil 1990, S. 159.

<sup>198</sup> Peil 1990, S. 159.

<sup>199</sup> Folgende Lehrerzählungen des BdB entstammen ursprünglich dem äsopischen Fabelbestand: 1.5, 4.1, 4.2, 5.8 und 6.1.

Binnenerzählungen ersten Grades, die in der Regel ja mehrfach durch eingeschobene Binnenerzählungen unterbrochen werden, zeigen hingegen eine gegenüber dem Fabelaufbauschema nach Dithmar/Kosak deutlich komplexere Struktur. Dennoch greift die grundsätzliche Unterscheidung der „Rede- und Handlungsfabeln“ Peils – etwas modifiziert – auch für den Bestand der Lehrerzählungen des BdB. Da die Lehrerzählungen des BdB zu einem großen Teil nicht der gängigen Fabeldefinition entsprechen, werden wir im Folgenden nicht von „Rede- und Handlungsfabeln“, sondern von **redeorientierten Lehrerzählungen** und **handlungsorientierten Lehrerzählungen** sprechen. Redeorientierte Lehrerzählungen werden, in Anlehnung an Peil, definiert als Lehrerzählungen, deren Sinn maßgeblich durch sprachliches Handeln konstituiert wird. Handlungsorientierte Lehrerzählungen werden definiert als Lehrerzählungen, deren Sinn maßgeblich durch nichtsprachliches Handeln konstituiert wird.

Nur in wenigen Fällen finden sich im BdB rein rede- oder rein handlungsorientierte Lehrerzählungen. Meist vereinen die – verglichen mit den äsopischen Fabeln meist deutlich längeren und komplexeren – Lehrerzählungen des BdB sowohl rede- als auch handlungsorientierte Elemente in sich. Dies gilt im besonderen Maße für die inneren Rahmenerzählungen und die Binnenerzählungen ersten Grades, die durch die eingeschobenen Binnenerzählungen die komplexeste Struktur aufweisen und die Binnenerzählungen der höheren Binnenebenen meist auch hinsichtlich ihrer Länge deutlich übertreffen. Dennoch lässt sich für die meisten Lehrerzählungen des BdB eine klare Tendenz zur Rede- oder zur Handlungsorientierung erkennen. Dies sei an zwei Beispielen erläutert:

Die innere Rahmenerzählung 14. „Vom Goldschmied, dem Affen, der Natter und der Schlange“ zeigt sowohl handlungs- als auch redeorientierte Elemente. Ein Affe, eine Natter, eine Schlange und ein Goldschmied sind in einen Brunnen gefallen. Ein Pilger, der des Weges kommt, rettet sie und zieht sie aus ihrem Gefängnis. Durch die Befreiung aus dem Brunnen (Handlung) erwirbt sich der Pilger den Dank der Tiere. Diese geben ihm den guten Rat (Rede), den Goldschmied nicht zu befreien, da dieser undankbar sei. Der Pilger hört nicht auf die Rede der Tiere und befreit auch den Goldschmied (Handlung). Einige Zeit später bedankt sich die Natter beim Pilger für ihre Rettung, indem sie ihm Juwelen schenkt, die

sie zuvor der Prinzessin des Landes gestohlen hat (Handlung). Der Pilger zeigt dem Goldschmied die Juwelen (Handlung) und erzählt ihm, wie sie in seinen Besitz gelangt sind (Rede). Der undankbare Goldschmied schwärzt den Pilger daraufhin beim König als Dieb der Juwelen an (Rede). Der Pilger wird verhaftet und durch die Stadt zur Hinrichtung geführt (Handlung). Die Schlange kommt ihm zu Hilfe und beißt den Königssohn (Handlung), woraufhin dieser aussagt, nur der unschuldige Pilger könne ihn retten (Rede). Daraufhin erzählt der Pilger dem König die ganze Geschichte (Rede) und wird reich beschenkt (Handlung). Der Goldschmied wird gehängt (Handlung). Die Handlung der Beispielerzählung wird hier abwechselnd durch sprachliches und nichtsprachliches Handeln vorangetrieben. Maßgeblich für die Konstituierung des Fabelsinns („Höre auf guten Rat“, „Traue nicht jedem“) ist jedoch klar das sprachliche Handeln. Die guten Worte der Tiere warnen den Pilger vor dem Goldschmied. Dass der Pilger nicht auf diese Worte hört, ist sein entscheidender Fehler, der erst die ganze nachfolgende Handlung in Gang setzt. Die betrügerischen Worte des Goldschmieds bringen den Pilger an den Rand des Galgens. Die erlösenden Worte des Königssohns und seine eigene erklärende Rede befreien ihn und verschaffen ihm Wohlstand. Den Goldschmied hingegen bringen seine eigenen betrügerischen Worte an den Galgen.

Auch die Binnenerzählung ersten Grades 16.2 „Der Wolf und die Katzen“ zeigt sowohl rede- als auch handlungsorientierte Elemente. Ein Wolf fällt ins Revier der Katzen ein und schädigt sie (Handlung). Die Katzen berufen einen Rat ein und besprechen eine Strategie, wie sie den Wolf loswerden (Rede). Gemeinsam überwältigen die Katzen den Wolf (Handlung). Auch hier wird die Fabelhandlung abwechselnd durch sprachliches und nichtsprachliches Handeln vorangetrieben. Maßgeblich für die Konstituierung des Fabelsinns („Gemeinsam ist man stark“) ist jedoch hier klar das nichtsprachliche Handeln. Der gemeinsame planvolle Angriff mit vereinten Kräften sichert den Katzen ihr angestammtes Revier und befreit sie vom Wolf.

Die Mehrheit der Lehrerzählungen des BdB lässt sich auf diese Weise deutlich den vorrangig sprachorientierten Erzählungen (rund 60% des BdB-Bestandes<sup>200</sup>)

---

<sup>200</sup> Folgende Lehrerzählungen des BdB sind vorrangig sprachorientiert:

oder den vorrangig handlungsorientierten Lehrerzählungen (rund 33 % des BdB-Bestandes<sup>201</sup>) zuordnen. Lediglich rund 7% der Lehrerzählungen des BdB sind Grenzfälle.<sup>202</sup> Die sprachorientierte Lehrerzählung kann damit als der Regelfall der im BdB vertretenen Lehrerzählungen gelten. Die besondere Stellung der sprachorientierten Lehrerzählung wird unterstützt durch die Beobachtung, dass ausnahmslos alle inneren Rahmenerzählungen (also die kapitelgebenden Erzählungen) zu den sprachorientierten Lehrerzählungen zählen. Vorrangig handlungsorientiert sind nur Lehrerzählungen der ersten und höheren Binnenebenen, welche durch die „Text im Text“-Struktur den inneren Rahmenerzählungen deutlich untergeordnet erscheinen.

#### **d) Bildstruktur**

Wie Peil bereits für die Illustrationen der Boner-Überlieferung zeigen konnte, lassen sich auch für den Illustrationsbestand des Ulmer Drucks des BdB zwei grundsätzliche Bildstrukturtypen ausmachen: Illustrationen mit polarem und Illustrationen mit nicht-polarem Bildaufbau. Während die typische Dialogsituation der redeorientierten Lehrerzählung mehrheitlich Illustrationen mit einer eher polaren Grundstruktur herausfordern, werden die eher handlungsorientierten Lehrerzählungen mehrheitlich durch Illustrationen mit zentral bzw. linear organisiertem Bildaufbau bebildert (s. Tabelle 5).

---

0.2; 1.2; 1.3; 1.4; 1.5; 2; 2.7; 2.10; 2.12a; 2.13; 2.14; 2.15; 2.16; 2.20; 2.21; 3; 3.3; 3.4; 4; 4.2; 5; 5.1; 5.2; 5.3; 5.4; 5.6; 5.7; 5.8; 5.9; 6; 6.1; 7; 7.1; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 15.1; 16; 16.1 und 17.

<sup>201</sup> Folgende Lehrerzählungen des BdB sind vorrangig handlungsorientiert:

0.1; 0.3; 0.4; 0.5; 1.1; 1.6; 2.1; 2.2; 2.3; 2.4; 2.5; 2.6; 2.11; 2.12; 2.17; 3.1; 3.2; 4.1; 4.4; 4.5; 5.5; 10.1; 10.2; 12.1; 16.2 und 16.3.

<sup>202</sup> Folgende Lehrerzählungen des BdB sind Grenzfälle:

2.8; 2.9; 2.18; 2.19 und 4.3.

Tabelle 5:

<i>Bildstrukturtyp 1</i>	<i>Bildstrukturtyp 2</i>	
(vorrangig) redeorientierte Lehrerzählung	(vorrangig) handlungsorientierte Lehrerzählung	
▼	▼	
(mehrheitlich) Illustration mit polarer Grundstruktur	(mehrheitlich) Illustration mit nicht-polarer Grundstruktur	
	▼	▼
	Illustration mit (eher) zentralem Bildaufbau	Illustration mit (eher) linearem Bildaufbau

### **α) Illustrationen mit polarer Grundstruktur**

Polar organisierte Illustrationen sind dadurch gekennzeichnet, dass die Bildfläche entlang der senkrechten Mittelachse zweigeteilt erscheint. Beide Bildhälften werden jeweils von einem Protagonisten beherrscht. Dieser erscheint in der Regel im Profil. Die beiden Protagonisten stehen sich meist gegeneinander gekehrt gegenüber. Die Bildmitte entlang der senkrechten Mittelachse bleibt in der Regel leer. (vgl. Abb. 33). Die Darstellung mit polarer Grundstruktur begegnet in der Fabelillustration (besonders der Äsop-Illustration) der Zeit sehr häufig und stellt dort meist den „Normalfall“ dar.

Das Schema ist einfach und bot für die Künstler des 15. Jahrhunderts den Vorteil, bei der Tierzeichnung die reine Profilstellung nutzen zu können, wie sie auch in naturwissenschaftlichen Werken der Zeit (und noch lange darüber hinaus) gebräuchlich war.<sup>203</sup>

Der klassische „Anwendungsfall“ für eine Illustration mit polarer Bildstruktur ist die Dialogsituation. In der äsopischen Fabel begründet die verbale Kontroverse zwischen zwei Partnern in vielen Fällen den Fabelkern. Die Dialogsituation mit polarem Bildaufbau darf daher als „Standardfall“ der illustrierten Szenen des Äsopischen Corpus gelten. „Von den 110 Illustrationen im 1. Teil des Ulmer Äsop (Steinhöwel 1476) sind 70 reine Dialogsituationen“<sup>204</sup>.

Im Ulmer Druck des BdB halten sich polar strukturierte und nicht-polar strukturierte Illustrationen in etwa die Waage. Von den insgesamt 126 Illustrationen des

<sup>203</sup> Timm 1997, S. 49.

<sup>204</sup> Timm 1997, S. 49.

Holl-Drucks sind rund 47% Illustrationen mit polarer Grundstruktur, während rund 53% der Illustrationen nicht-polar strukturiert sind. Da meist eine Dialog- bzw. allgemeiner eine Gesprächssituation die polar strukturierte Illustration herausfordert, verwundert es nicht, dass Illustrationen dieses Typs besonders häufig vorrangig sprachlich orientierte Lehrerzählungen des BdB bebildern. Grundsätzlich polar illustriert sind etwa die Gesprächsszenen zwischen dem Intriganten Dymna und seinen wechselnden Gesprächspartnern, die er durch wohlgewählte Worte in seinem Sinne zu manipulieren versteht (vgl. Abb. 29 und 33). Auch Gesprächsszenen mit rein menschlicher Besetzung sind in der Regel durch polar organisierte Illustrationen repräsentiert (vgl. Abb. 34).

Variationen dieses Grundschemas der polar organisierten Illustration sind das Gegenüber eines Einzelnen und einer Gruppe bzw. das Gegenüber zweier Gruppen. Werden mehrere Protagonisten auf einer Bildhälfte dargestellt, erscheinen sie meist hintereinander gestaffelt oder, wo dies den Meister der Holzschnitte vor zu große perspektivische Schwierigkeiten stellte (besonders bei Tieren), auch übereinander „gestapelt“. Beispiele für eine polar organisierte Illustration des Gegenübers eines Einzelnen und einer Gruppe finden sich etwa bei der Darstellung der Versammlung der Raben der inneren Rahmenerzählung 5. „Von den Raben und den Aaren (II)“ (Abb. 35), der Darstellung der Unterwerfung der Tiere der Binnenerzählung 2.13 „Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel (III)“ (fol. 46<sup>v</sup>) sowie (mit rein menschlicher Besetzung) der Darstellung des Empfangs der Gesellen durch den Königssohn der inneren Rahmenerzählung 15. „Von des Königs Sohne und seinen Gefährten (V)“ (fol. 183<sup>r</sup>). Eine polar organisierte Illustration des Gegenübers zweier Gruppen zeigt die Illustration der Anklage gegen Dymna der inneren Rahmenerzählung 3. „Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna (II)“ (Abb. 36).

## **β) Illustrationen mit nicht-polarer Grundstruktur**

Begegnet die Illustration mit polarer Grundstruktur besonders häufig bei der Bebilderung redeorientierter Lehrerzählungen, so werden Illustrationen mit nicht-polarer Grundstruktur bevorzugt bei der Bebilderung handlungsorientierter Lehrer-

zählungen eingesetzt. Rund 86% aller Illustrationen zu vorrangig handlungsorientierten Lehrerzählungen weisen eine nicht-polare Grundstruktur auf. Polar strukturierte Illustrationen kommen mit rund 14% hingegen bei der Illustration handlungsorientierter Lehrerzählungen eher selten vor. Unter den Illustrationen mit nicht-polarer Grundstruktur lassen sich nochmals zwei Grundtypen unterscheiden: Illustrationen mit zentralem und Illustrationen mit linearem Bildaufbau.

Der klassische „Anwendungsfall“ einer Illustration mit zentralem Bildaufbau im Ulmer Druck des BdB ist der Kampf. Für die Fabel äsopischen Ursprungs stellt der Kampf, „der meist mit dem Gefressenwerden des Unterlegenen endet“<sup>205</sup>, die „wichtigste inhaltliche Ablösung der Dialogsituation“<sup>206</sup> dar. Auch im Bestand der Lehrerzählungen des BdB begegnen recht häufig Kampfszenen. Während die ältere Äsop-Illustration jedoch Kampfszenen regelmäßig in Anlehnung an die klassische Dialogsituation polar illustriert<sup>207</sup>, begegnet dies im Ulmer Druck des BdB eher selten. Ein Beispiel für die Darstellung eines Kampfes als einer „pervertierten“ Gesprächssituation in der Tradition der älteren Äsop-Illustration findet sich im Ulmer Druck des BdB zur Binnenerzählung 4.2 „Fuchs und einfältiger Hahn“ (Abb. 37) Hier stehen sich Fuchs und Hahn wie in der klassisch polar organisierten Gesprächssituation im Profil gegenüber. Das „Gespräch“ hat der Fuchs jedoch bereits auf brutale Weise beendet: Der Kopf des Hahns steckt schon in seinem geöffneten Rachen.

Weitaus häufiger begegnet bei der Illustration von Kampfszenen im BdB aber ein zentraler Bildaufbau. Sowohl der Kampf zwischen zwei Gegnern als auch zwischen einem Einzelnen und einer Gruppe kann zentral illustriert werden. Ein Beispiel für die Illustration einer Kampfszene zwischen zwei Gegnern mit zentralem Bildaufbau bietet die Darstellung des Todes der Maus der Binnenerzählung 16.3 „Die Katze und die dreiste Maus“ (Abb. 30) Exakt im Schnittpunkt der beiden Bilddiagonalen findet die entscheidende Szene statt: die Maus steckt im Maul der Katze, deren (im Verhältnis auf den sie umgebenden Raum) überproportionierte

---

<sup>205</sup> Timm 1997, S. 59.

<sup>206</sup> Timm 1997, S. 59.

<sup>207</sup> Timm 1997, S. 59.



Gestalt die Bildmitte beherrscht. Die aussichtslose Lage, in die sich die Maus durch ihr Verhalten selbst gebracht hat, wird dem Betrachter im Zentrum der Illustration unmittelbar vor Augen geführt. Ein Beispiel für einen Kampf zwischen einem Einzelnen und einer Gruppe mit zentralem Bildaufbau bietet die Darstellung der Attacke der Katzen gegen den Wolf der Binnenerzählung 16.2 „Der Wolf und die Katzen (II)“ (Abb. 38). Die Fabel beschreibt den erfolgreichen Kampf einer Gruppe von Katzen gegen einen Wolf. Durch ihr gemeinschaftliches beherztes Handeln können sie den eigentlich überlegenen Gegner schließlich besiegen. Die Illustration zeigt den kräftigen Körper des Wolfes, der die gesamte Bildmitte beherrscht. Von allen Seiten wird der Wolf von den Katzen bedrängt. Eine Katze hat sich von oben auf den Wolf gestützt, kratzt ihm die Augen aus und beißt ihm ins Ohr, eine zweite Katze greift von unten an und hat den Wolf bei den Beinen gepackt. Eine dritte Katze verstellt dem Wolf von links den Fluchtweg und attackiert ihn an der Schnauze. Eine vierte schließlich verstellt dem Wolf von rechts die Möglichkeit zum Rückzug und attackiert ihn von hinten am Schwanz. Die Körper der Katzen bilden einen Ring um die Bildmitte, die vom Körper des Wolfs beherrscht wird. Der Wolf erscheint durch diese zentrale Bildkomposition regelrecht von den Katzen umzingelt. Die Ausweglosigkeit seiner Situation wird deutlich.

Auch jenseits der unmittelbaren Kampfsituation wird eine zentrale Bildkomposition dort bevorzugt, wo ein Einzelner von einer Gruppe bedrängt wird. Ein Beispiel hierfür ist die Illustration zur Binnenerzählung 1.6 „Das Gleichnis vom Menschengeschlecht“ (Abb. 41). Die Binnenerzählung berichtet von einem Menschen, der sich auf der Flucht vor einem Löwen in einen Brunnen rettet, welcher von vier wilden Tieren umstellt wird. Er kann sich an zwei Äste klammern, die jedoch bereits von zwei Mäusen benagt werden, während unter ihm in der Tiefe des Brunnens ein wilder Drache darauf lauert, ihn zu verschlingen. Der vor dem Löwen in den Brunnen geflohene Mensch bildet den Mittelpunkt des Bildes. Die Körper der fünf wilden Tiere und der Mäuse bilden einen Ring um Mann und Brunnen. Auch hier macht die zentrale Komposition des Bildes, die den Menschen als von allen Seiten umzingelt zeigt, die Aussichtslosigkeit seiner Situation augenfällig. Ähnliches lässt sich für die Illustration zur Binnenerzählung 2.17 „Die Ehebrecherin

und die überlistete Elster” (Abb. 39) beobachten. Die Binnenerzählung berichtet von einer Elster, die von ihrem Herrn dazu erzogen wurde, alle Vorfälle im Haus zu melden. Um von der Elster unbemerkt ein Rendezvous mit ihrem Liebhaber haben zu können, ersinnt die Hausherrin einen Trick. Sie setzt ihre fünf Mägde auf die Elster an. Diese simulieren durch das Besprengen mit Wasser, Vorhalten eines Spiegels, Läuten einer Glocke, lauten Geräuschen und dem Wackeln am Käfig ein Gewitter. Als der Mann nach Hause kommt und die Elster nach den Ereignissen befragt, erzählt sie von dem scheinbaren Gewitter. Da es in der fraglichen Zeit aber nachweislich kein Gewitter in der Gegend gab, zweifelt der Hausherr an der Wahrheitsliebe der Elster und lässt sie töten. Die Illustration zeigt die Elster, die als Einzelne von einer Gruppe (den Mägden) bedrängt wird. Die Elster dominiert in ihrem Käfig die Bildmitte. Sie ist von allen Seiten umzingelt von den Mägden, die ihr mit Lärm, Licht und Wasser zusetzen. Die Körper der fünf Mägde bilden einen Ring um Elster und Käfig. Die zentrale Bildanlage macht die aussichtslose Lage der Elster deutlich, die dem Zauber der Mägde erliegen muss.

Illustrationen mit linearem Bildaufbau zeigen weder die starke Zweiteilung in zwei Bildhälften der polar organisierten Illustration, noch die deutliche Konzentration des Motivs auf die Bildmitte, wie sie die zentral organisierte Illustration aufweist. Stattdessen sind die Illustrationen mit linearem Bildaufbau oft systematisch in „Leserichtung” vom linken zum rechten Bildrand (bzw. dort, wo der Meister der Holzschnitte Motive seiner Vorlage unmittelbar übernahm, produktionsbedingt auch seitenverkehrt von rechts nach links) durchkomponiert. Sie nehmen damit einen stark „erzählerischen” Charakter an.

Ein Beispiel für einen stark linear organisierten Bildaufbau bietet die Illustration des Ulmer Drucks zur Binnenerzählung 2.1 „Der von der Mauer erschlagene Flüchtling” (vgl. Abb. 28). Die Binnenerzählung berichtet von einem Menschen, der auf der Flucht vor einem Wolfsrudel ins Wasser flüchten muss, weil die Brücke gebrochen ist. Er wird ohnmächtig von einem vorbeifahrenden Fischer gerettet, der ihn, damit er wieder zu sich kommt, aufrecht an eine Mauer lehnt. Als der Mann erwacht und sich gerade über seine Rettung freuen will, wird er von der

einstürzenden Mauer erschlagen. Die Illustration zeigt den ersten Teil der Erzählung – die Flucht und Rettung des Mannes. Am linken Bildrand ist die Wolfsmeute zu erkennen, die dem Mann bis an den Rand der geborstenen Brücke gefolgt ist. Am unteren Bildrand ruht im Wasser das Boot des Fischers, der den auf der Flucht vor den Wölfen ins Wasser geflohenen Mann gerettet hat und im Begriff ist, ihn ans Ufer zu tragen. Die Brücke mit der Wolfsmeute bildet zusammen mit dem Körper des Fischers und dem Körper des Geretteten eine vom oberen Drittel des linken Bildrandes bis zum unteren Drittel des rechten Bildrandes verlaufende Kompositionslinie. Wie auf einem Zeitstrahl sind hier die Ereignisse nacheinander angeordnet:

1. Die Verfolgung durch die Wölfe bis an den Rand der zerstörten Brücke.
2. Der Sturz ins Wasser (die Beine des Geretteten scheinen noch halb im Wasser zu hängen).
3. Die Rettung durch den Fischer.
4. Die sichere Ankunft an Land (angedeutet durch den Hügel am rechten Bildrand).

Auf die Darstellung der weiteren Ereignisse der Lehrerzählung verzichtet die Illustration.

Einen sehr komplexen linear organisierten Bildaufbau zeigt die erste Illustration zur Binnenerzählung 3.4 „Die standhafte Herrin und der verleumderische Diener (I)“ (Abb. 40). Die Binnenerzählung berichtet von einem Diener, der seine Herrin verführen will. Als diese ihn entschieden zurückweist, entwickelt er einen verräterischen Plan. Er lehrt zahme Vögel in edomischer Sprache über einen angeblichen Ehebruch der Hausherrin zu berichten. Als edomische Pilger zu Gast im Hause sind, hören sie die Anklage der Vögel und stellen den Hausherrn zur Rede. Der Diener bestätigt aus Falschheit die Aussage der Vögel und beschuldigt die Hausherrin des Ehebruchs. Der Hausherr tobt und will seine Frau töten lassen. Diese jedoch kann sich durch einen klugen Einfall retten. Sie bittet die Pilger, zu prüfen, ob die Vögel auch andere Dinge in ihrer Sprache sagen können. Als die Vögel dieser Probe nicht gewachsen sind und immer nur das Erlernte wiederholen, erkennt der Hausherr den Verrat des Dieners und lässt ihn töten.

Der Aufbau des Bildes unterstützt die Aussage der Beispielerzählung. Die Hauptkompositionslinie verläuft entlang der Bilddiagonale vom rechten unteren zum linken oberen Bildrand. Die Tafel, an der die drei edomischen Pilger sitzen und an deren Ende der Hausherr steht, bilden eine diagonal durch das Bild verlaufende Fluchtlinie, deren Zielpunkt der in der linken oberen Ecke angebrachte Vogelkäfig ist. Die Anordnung der Speisen auf dem Tisch sowie die Gestik der Pilger und des Hausherrn unterstützen die Ausrichtung der Szene auf den Vogelkäfig. Eine zweite Kompositionslinie verläuft entlang der gegenläufigen Bilddiagonale vom linken unteren zum rechten oberen Bildrand. Hier bilden die gestikulierenden Hände des Dieners am linken unteren Bildrand gemeinsam mit den erhobenen Händen und dem Kopf der, die Bildmitte bestimmenden, Hausherrin eine diagonale Linie, die die zuvor beschriebene Hauptkompositionslinie exakt im Bildmittelpunkt kreuzt. Die senkrechte Mittelachse wird dominiert von der Gestalt der Hausherrin. Ihre Gestik bestimmt den Bildmittelpunkt und verweist ebenso wie ihre Blickrichtung wiederum auf den Vogelkäfig, unterstreicht darin also die Hauptkompositionslinie. Dreh- und Angelpunkt sowohl der Anklage gegen die Hausherrin wie auch ihrer Befreiung sind die sprechenden Vögel. Sie stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit aller. Die Hauptkompositionslinie des Bildes und die Gestik aller (mit Ausnahme des Dieners) zielt daher mit gutem Grund auf den Vogelkäfig. Lediglich der Diener kennt den wahren Sachverhalt und konzentriert sich in seiner Anklage auf die Hausherrin. Während alle anderen an der Wahrheitsfindung interessiert sind, ist der Diener an der Erschaffung einer Lüge interessiert. Seine Gestik läuft der aller Anwesenden entgegen und begründet eine zweite, gegenläufige Kompositionslinie, deren Ziel die Hausherrin ist. Zu einem guten Ende und kommt die ganze Sache schließlich durch die Klugheit und Besonnenheit der Hausherrin. Sie bildet den Mittelpunkt des Geschehens wie der Bildkomposition.

## e) Fazit

Die Illustration der „komplexen Fabelsammlung“ BdB unterscheidet sich nicht wesentlich von der einer traditionellen „einfachen Fabelsammlung“ äsopischer Prägung. Die orientalische „Text im Text“-Struktur des BdB, die die einzelnen Lehrerzählungen stark hierarchisiert und miteinander verbindet, findet in der Illustration des Ulmer Drucks wie auch der anderen frühen Bildzeugen keinen Widerklang. Vielmehr präsentiert das Bild die einzelnen Lehrerzählungen als linear aufeinander folgende, gleichberechtigt nebeneinander existierende Einzelerzählungen. Die Lehrerzählungen werden durch das Bild geadelt und von den Rahmenerzählungen abgegrenzt, die (mit wenigen Ausnahmen) keine Illustrierung erfahren. Die dem Betrachter von äsopischen Fabelsammlungen vertrauten Bildstrukturmuster kehren auch im BdB wieder. Zwar ist der „Standardfall“ der Illustration äsopischer Fabeln, die polar organisierte Dialogsituation, im Ulmer Druck des BdB weniger dominant vertreten als in den illustrierten Fabelbüchern äsopischer Prägung, doch spielen die Darstellungen mit polar organisierter Struktur auch hier noch eine wichtige Rolle.

Wir konnten zeigen, dass die Beobachtungen, die Peil bereits für die illustrierten Boner-Ausgaben machte, in weiten Teilen auch für den Ulmer Druck des BdB gelten. Auch für den Bestand an Lehrerzählungen des BdB ließen sich zwei Grundtypen unterscheiden: die vorrangig redeorientierte und die vorrangig handlungsorientierte Lehrerzählung. Während die typische Dialogsituation der redeorientierten Lehrerzählung mehrheitlich Illustrationen mit einer eher polaren Grundstruktur herausfordert, werden die handlungsorientierten Lehrerzählungen mehrheitlich durch Illustrationen mit zentral bzw. linear organisiertem Bildaufbau bebildert.

## II.4.3 Inhaltlich-semantische Beziehungen zwischen Text und Bild

### a) Visuelle Kontextualisierung und Konkretisierung

In der Wahl wie der konkreten Ausgestaltung seiner Bildthemen hält sich der Ulmer Druck in der Regel eng an die Vorgaben des Textes. Die große Mehrheit der Holzschnitte illustriert sehr genau den jeweils zugrunde liegenden Textabschnitt. Variationen, Reduktionen und Erweiterungen sind selten und betreffen meist nicht den Kern der Fabelaussage. Medial bedingt ist die visuelle Kontextualisierung und Konkretisierung, die das Bild leistet.<sup>208</sup> So präzisiert der Text die vier Tiere, die den vor dem Löwen in den Brunnen geflohenen Menschen der Binnenerzählung 1.6 „Das Gleichnis vom Menschengeschlecht“ umzingeln, nicht näher, sondern berichtet lapidar: *vnd [der Mensch, I.H.] sach vorhergon vier tier, die mit geduckten höubtern in begerten zû uerschlinden*<sup>209</sup>. Wo der Text allgemein bleiben kann, ist das Bild – will es die vier Tiere darstellen – gezwungen, diese zu konkretisieren. Passend zu den Vorgaben des Textes, der die vier Tiere als wilde Tiere und als konkrete Bedrohung des Menschen inszeniert, stellt der Ulmer Druck die Tiere als zwei Wölfe und zwei Bären dar. (Abb. 41) Die Heidelberger Handschriften A (fol. 20<sup>r</sup>) und B (fol. 17<sup>v</sup>) umgehen das Problem, indem sie die vier Tiere überhaupt nicht darstellen, sondern nur den Löwen zeigen. Die Handschrift E (fol. 12<sup>v</sup>) präsentiert neben dem Löwen vier Phantasietiere jeweils verschiedener Art, während die Heidelberger Handschrift C (fol. 25<sup>r</sup>) gegen den Text nur drei der vier Tiere, einen Wolf, einen Bären und ein drachenähnliches Phantasietier darstellt, dafür aber neben dem Löwen auch den großen Drachen abbildet, der im Inneren des Brunnens lauert. Fyner (fol. 12<sup>r</sup>) zeigt lediglich zwei Phantasietiere. Konkretisieren muss das Bild auch Dymna, den Protagonisten der ersten inneren Rahmenerzählung, sowie seinen Bruder Kelila und ihren Verwandten Reßba. Der Text führt die beiden Protagonisten Kelila und Dymna lapidar als *zwey tier, gebrüder vnd gesellen*<sup>210</sup> ein. Reßba wird als *Kelliles gesipter*<sup>211</sup> vorgestellt. Wäh-

---

<sup>208</sup> Vgl. Peil 1990, S. 152f.

<sup>209</sup> BdB H 20, 15ff.

<sup>210</sup> BdB H 23, 8f.

<sup>211</sup> BdB H 77, 5.

rend die arabische Fassung des Werkes die Tiere als Schakale inszeniert, gibt der deutsche Text an keiner Stelle Anhaltspunkte dafür, welcher zoologischen Art die Tiere Kelila, Dymna und Reßba angehören. Hier muss die Illustration ohne Hilfe des Textes die physische Gestalt der drei Tiere bestimmen.<sup>212</sup> Die frühen Bildzeugen des BdB finden hier zu erstaunlich einheitlichen Bildlösungen. Alle Handschriften und die beiden Drucke präsentieren Kelila und Dymna als Mischwesen. Die Holzschnitte des Ulmer Drucks konkretisieren Kelila und Dymna als Mischwesen mit kamelähnlichen Körpern mit Klauenfüßen sowie gehörnten und mit einer dichten Mähne versehenen, ziegenähnlichen Köpfen (vgl. Abb. 29). In Übereinstimmung mit dem Text, der die Tiere als *gebrüder* einführt, präsentiert das Bild die beiden als zu einer Art gehörig. Reßba, *Kelliles gesipter*, wird hingegen als Vertreter einer anderen, aber verwandten Art (ohne Hörner, ohne Mähne, mit Ziegenbart und kürzerem Schwanz) dargestellt (fol. 81<sup>r</sup>). Selbst da, wo das Bild naturgemäß die Grenzen des vom Text Vorgegebenen überschreiten muss, bemüht sich der Ulmer Meister um eine möglichst stimmige Umsetzung des vom Text Verlangten: Brüder gehören ein und derselben (Phantasie-)Art an, Verwandte gehören zu einer leicht abgewandelten aber doch deutlich verwandten Phantasieart. Der Ulmer Druck erweist sich hierin einmal mehr als Vertreter der Gruppe Chantilly. Auch die Bildzeugen A, B und E präsentieren Kelila und Dymna als Vertreter einer Art und zeigen Reßba als ihnen eindeutig verwandt. Deutlich weniger stimmig konkretisiert die Heidelberger Handschrift C Kelila, Dymna und Reßba. Kelila und Dymna werden als zwei Phantasietiere deutlich verschiedener, wenn auch verwandter Art, inszeniert (fol. 85<sup>v</sup>). Dymna hat einen eher hundeähnlichen Kopf mit Haarschopf, aber ohne Gehörn. An Vorder- wie Hinterbeinen zeigt er Klauen. Kelila hat hingegen einen eher oxsenähnlichen Kopf mit kräftigem Gehörn und Mähne. Er trägt an den Hinterbeinen Pfoten, an den Vorderbeinen Greifenklauen. Reßba (fol. 109<sup>v</sup>) ist als Bär dargestellt, zeigt also äußerlich keinerlei Verwandtschaft zu den beiden anderen Tieren. Der Meister der Uracher Schnitte stellt Kelila und Dymna zwar ebenfalls als Tiere der gleichen Art dar (fol. 35<sup>r</sup>), charakterisiert aber Reßba als Vertreter einer völlig anderen Phantasieart

---

<sup>212</sup> Zur Visualisierung von Kalila und Dymna in der BdB-Tradition vgl. auch Bodemann 2008, S. 151ff.

(fol. 53<sup>r</sup>). Zur medial bedingten Kontextualisierung und Detailpräzisierung gehört auch die „szenische Gestaltung des Bildraums“<sup>213</sup>, die Einbettung in Landschaft oder architektonische Umgebung, die Farbgebung und die Kostümierung menschlicher Figuren. Die Holzschnitte des Ulmer Drucks gehen in der konkreten Gestaltung des Bildraums selten über das unmittelbar vom Fabelgeschehen Erforderte hinaus. Regelmäßig wird die Landschaft durch Architektur und Pflanzen ergänzt. Wie wir in Kapitel II.3.1 dieser Arbeit bereits gesehen haben, bleiben diese Ergänzungen aber in der Regel stereotyp und auf wenige immer wiederkehrende Veratzstücke beschränkt. Wo die szenische Gestaltung über das übliche Grundmuster hinausgeht und etwa zusätzlich Flüsse, Höhlen, Berge, besondere Kleidung der Protagonisten etc. bietet, sind diese in der Regel durch den Text vorgegeben und für die Fabelhandlung wesentlich. In der Beschränkung der szenischen Gestaltung des Bildraums auf ein Standardrepertoire stimmt der Ulmer Druck mit der Mehrzahl der frühen Bildzeugen des BdB überein. Deutlich individuellere Landschaften und Bildräume eröffnen jedoch die Handschrift Chantilly und die Heidelberger Handschrift A (hier vor allem Zeichner 1). Auf „szenische Motivergänzungen“<sup>214</sup>, wie sie die beiden Handschriften kennen, verzichtet der Ulmer Druck ausnahmslos. Während etwa die Handschrift Chantilly die Geschenkwahl der Königin der inneren Rahmenerzählung 10. „Von König Sedras“ in einem prächtigen Thronsaal vor einer Gruppe von Hofdamen stattfinden lässt (fol. 137<sup>v</sup>), verzichtet der Holl-Druck in der Gestaltung desselben Bildthemas auf sämtliches schmückendes Beiwerk. Seine Darstellung der Geschenkwahl spielt sich vor der immer wiederkehrenden reduzierten Landschaftskulisse ab, auf Nebenfiguren wird verzichtet. Stattdessen konzentriert sich die Darstellung auf die drei Protagonisten Billero, König Sedras und Königin (fol. 153<sup>v</sup>). Auch Hintergrund- bzw. Staffagefiguren, wie sie besonders die Heidelberger Handschrift A kennt, begegnen im Ulmer Druck an keiner Stelle.

---

<sup>213</sup> Peil 1990, S. 153.

<sup>214</sup> Peil 1990, S. 154 nach Bodemann.



## b) Variation

Wo der Ulmer Druck das vom Text Geforderte variiert, handelt es sich meist um „einfache Variationen“<sup>215</sup>, d.h. belanglose Änderungen, die nicht den Kern der Lehrerzählung betreffen – meist die Verlegung einer Szene vom Außen- in den Innenraum bzw. umgekehrt. Vom Innen- in den Außenraum verlegt wird etwa der Tod Kelilas. Während der Text Kelila ausdrücklich in seinem Haus sterben lässt<sup>216</sup>, zeigt der Ulmer Druck seinen Tod unter freiem Himmel (Abb. 69).

Die wenigen Varianten, die den Kern der Lehrerzählung betreffen (und damit den Fabelsinn ändern), lassen sich fast ausnahmslos auf ein Missverständnis der Szene durch den Illustrator bzw. auf Übertragungsfehler von der Vorlage zurückführen.<sup>217</sup> Lediglich in einem Fall stellt sich die Sachlage weniger eindeutig dar. Die erste Illustration zur inneren Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen (I)“ zeigt die Szene der Vorstellung Dymnas am Hof des Löwenkönigs (Abb. 42). An zentraler Position, die Bildmitte beherrschend, findet sich aber nicht – wie man erwartet hätte – Dymna in der Gestalt des üblichen Mischwesens, sondern ein Ochse. Das Mischwesen Dymna hingegen tritt deutlich hinter den Ochsen zurück. Vom linken Bildrand stark beschnitten, sind von ihm gerade noch

---

<sup>215</sup> Peil 1990, S. 154.

<sup>216</sup> *Also schied Kellila von jm trurig in sin huß, fürchtende, daz die boßheit Dymne vff in ouch ersücht werden möcht. Vnd in solicher vorcht, widerwärtigkeit vnd schmerzigen süßftzen ward er vmbgeben so strenglich, das er derselben nacht starb.* (BdB H 72, 11ff.).

<sup>217</sup> Vgl. hierzu Bodemann 1997, S. 111f.

Schlüssig durch eine missverstandene Übernahme aus der Vorlage (A?) erklären lassen sich mit Bodemann folgende Varianten des Ulmer Drucks:

1. Die Illustration zur Binnenerzählung 4.5 „Der allzu gierige Wolf“ zeigt den Jäger aufrecht stehend statt tot daliegend.
2. Die fünfte Illustration zur inneren Rahmenerzählung 4. „Von der Taube und den treuen Gefährten“ zeigt den Jäger den Hirsch tötend, statt ihn vergeblich zu jagen.
3. Die sechste Illustration zur inneren Rahmenerzählung 4. „Von der Taube und den treuen Gefährten“ zeigt statt dem mit den zusammengerollten Netzen abziehenden Jäger einen holztragenden Mann.
4. Die zweite Illustration zur inneren Rahmenerzählung 11. „Von dem Jäger und der Löwin“ zeigt statt der Löwenmutter einen gekrönten Löwen.
5. Die Illustration zur Binnenerzählung 5.5 „Der alte Mann, seine junge Frau und der Dieb“ zeigt unpassende Gestik. Nicht die Frau umarmt, wie es der Text fordert, ängstlich den Mann, sondern dieser seine Frau. Der Einbrecher fasst sich „absichtsvoll an sein Hinterteil“ (Bodemann 1997, S. 112).

Kopf, Hals und die beiden Vorderbeine zu sehen. Neben der Tatsache, dass überhaupt ein Ochse der Vorstellung Dymnas bei Hofe beiwohnt,<sup>218</sup> überrascht vor allem die zentrale Position des Ochsen, der die Bildmitte dominiert und die Gestalt Dymnas beinahe ganz aus dem Bild drängt. Die Bildlösungen, die die Handschrift Chantilly (Abb. 43) und die Heidelberger Handschrift C (Abb. 44) für die Szene entwickeln, scheinen hier deutlich erwartbarer. Beide Handschriften präsentieren klar Dymna als Dialogpartner des Königs, die anderen Tiere (in der Handschrift Chantilly ein Reh und ein Hirsch, in der Handschrift C Fuchs, Wolf und Rabe) erscheinen lediglich als Zuschauer der Szenerie. Ist dem Meister der Ulmer Holzschnitte hier ein Fehler unterlaufen? Hält er – womöglich aufgrund einer fehlerhaften Vorlage – Dymna für einen Ochsen? Die dem Ulmer Druck nahestehenden Heidelberger Handschriften A (Abb. 45) und B (Abb. 46) zeigen an entsprechender Stelle tatsächlich einen Fehler. Allerdings präsentieren sie Dymna nicht als Ochsen, sondern geben ihm (und mit ihm dem ganzen Hofstaat) irrtümlich menschliche Gestalt. Dieser Irrtum wiederholt sich in der Handschrift A noch zweimal.<sup>219</sup> Während die Darstellung im ersten Fall (Abb. 45) jedoch unkorrigiert bleibt, erkennt der Illustrator in den beiden anderen Fällen offenbar nachträglich seinen Fehler und überklebt die menschliche Figur (wieder irrig) mit der Gestalt eines Ochsen (vgl. Abb. 47). Der Zeichner der Handschrift B übernimmt diese (ihrerseits fehlerhaften) Änderungen der Handschrift A und zeigt ebenfalls zweimal Dymna als Ochsen.<sup>220</sup> Was bedeutet dieser Befund für die Einschätzung der Motivvariation unseres Ulmer Drucks? Zeigte die Vorlage des Ulmer Meisters (wie A und B) womöglich Dymna und die Höflinge ebenfalls in menschlicher Gestalt? Erkannte der Ulmer Meister diesen Fehler und „besserte“ ihn, indem er nun Dymna (wie A und B in den beiden anderen Fällen) als Ochsen charakterisierte? Diese Vermutung scheint zunächst naheliegend. Der Ulmer Meister musste in seiner Vorlage (wenn sie tatsächlich A bzw. B entsprach) nur wenige Seiten weiter-

---

<sup>218</sup> Der Ochse Senespa tritt im Text erst viel später am Königshof auf, wo er von Dymna eingeführt wird. Laut Text sind dem Löwen zu diesem frühen Zeitpunkt Ochsen noch unbekannt, sonst würde er sich im Folgenden kaum von Senespas Gebrüll so erschrecken lassen.

<sup>219</sup> Ebenfalls in menschlicher Gestalt erscheint Dymna auf fol. 28<sup>v</sup> und fol. 40<sup>v</sup> der Heidelberger Handschrift A.

<sup>220</sup> So auf fol. 26<sup>r</sup> und 37<sup>v</sup>.

blättern, um direkt in der nächsten Illustration Dymna (gebessert) als Ochsen zu finden. Selbst die Bildanlage dieser Darstellung (vgl. Abb. 47), in der der Körper des Ochsen die Bilddiagonale von rechts unten nach links oben markiert, ähnelt (seitenverkehrt) deutlich der Bildanlage, die der Ulmer Meister seiner Darstellung der „Einführung Dymnas bei Hofe“ verleiht. Auch hier folgt der Körper des Ochsen der Bilddiagonalen. Übernahm der Meister der Holzschnitte also die Figur des Ochsen aus seiner (fehlerhaften) Vorlage und fügte sie in die Szene der „Vorstellung Dymas bei Hofe“ ein? Ist in dem die Bildmitte beherrschenden Ochsen also eigentlich Dymna zu sehen? Warum tritt hinter dem Ochsen aber dann doch noch das uns bekannte Mischwesen auf den Plan? Will man in dem Ochsen Dymna erkennen, so hätte man in dem Mischwesen wohl Kelila zu sehen. Gegen diese Annahme spricht jedoch Folgendes: Der Meister der Ulmer Schnitte präsentiert Kelila und Dymna sonst ausnahmslos als Tiere derselben Art. Der Text verlangt ausdrücklich Dymnas alleinige Ankunft am Hofe. Kein Bildzeuge des BdB zeigt daher neben Dymna auch Kelila in der Hofszene. Ist das Mischwesen dann vielleicht ein einfaches Mitglied der Hofgesellschaft? Oder ist letztlich doch das Mischwesen Dymna und der Ochse Senespa? Noch stutziger als die Anwesenheit des Mischwesens neben dem Ochsen macht folgende Beobachtung: Nehmen wir an, der Ulmer Meister benutzt tatsächlich eine Vorlage, die der Heidelberger Handschrift A entsprach. Er erkennt den (ersten) Fehler seiner Vorlage und stellt Dymna nicht wie diese als Menschen dar. Der Meister blättert in seiner Vorlage weiter zur nächsten Illustration und findet hier Dymna (wieder fehlerhaft) als Ochsen dargestellt. Diesmal erkennt er den Fehler seiner Vorlage nicht, sondern hält wie diese Dymna für einen Ochsen. Er übernimmt die Darstellung des Ochsen aus der Folgeillustration seiner Vorlage und baut dieses Versatzstück in seine Darstellung der Ankunft Dymnas am Hofe ein. Wäre dann nicht auch anzunehmen, dass der Ulmer Meister nun auch die Folgeillustration (hier kann er ja jetzt direkt kopieren) in enger Anlehnung an seine Vorlage gestaltet und Dymna hier ebenfalls als Ochsen darstellt? Gerade das passiert aber nicht. Der zweite Ulmer Schnitt zur inneren Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen (II)“ (fol. 23<sup>v</sup>) zeigt gegen A und B Dymna bei seinem Gespräch mit dem Löwenkönig korrekt als Mischwesen. Sollte der Ulmer Meister hier den Fehler seiner Vorlage plötzlich

doch noch erkannt haben? Oder ist die Darstellung der Ankunft Dymnas bei Hofe, wie sie der Ulmer Schnitt inszeniert, gar nicht einer fehlerhaften Vorlage geschuldet, sondern Ausdruck eines bewussten Gestaltungswillens?<sup>221</sup> Die Illustration befindet sich an prominenter Stelle. Es ist die erste Illustration zur ersten inneren Rahmenerzählung des Werkes. Gehen wir nicht von einem Versehen des Ulmer Meisters aus, sondern nehmen die Bildaussage ernst, so sehen wir folgende Szenerie: Vor dem versammelten Hofstaat (Ziege, Hirsch und Fuchs) erscheinen der Ochse Senespa und das Mischwesen Dymna vor dem Löwenkönig. Senespa ist als direkter Dialogpartner des Königs inszeniert, er trägt das Haupt erhoben, während Dymna hinter ihm eingereiht ist und zu Boden sieht. So gelesen visualisiert die Szene (an prominenter Stelle) bereits den entscheidenden Konflikt und deutet den weiteren Handlungsverlauf der Fabel voraus. Dymna, der ein hohes Amt am Hof des Königs anstrebt und sich die Gunst des Königs erarbeitet hat, wird Senespa bei Hofe einführen. Dieser wird (zum Ärger Dymnas) binnen kürzester Zeit und völlig mühelos das Vertrauen des Königs erwerben und zu höchsten Würden am Hof gelangen. Dymna, der ihm seinen Erfolg neidet, wird so lange gegen Senespa intrigieren, bis dieser schließlich stürzt und Dymna seine Position einnehmen kann. Der Ulmer Schnitt zeigt folgende Bildanlage: Die drei Hauptakteure Dymna, Senespa und der Löwe markieren die Querachse der Darstellung. Der Rücken Dymnas bildet mit Szepter und Krone des Königs eine diagonal verlaufende Linie vom oberen rechten Bildrand zum unteren Drittel des linken Bildrandes hin zu Dymnas Füßen. Senespa steht im wahrsten Sinne des Wortes „zwischen“ Dymna und dem König. Dymnas Weg zur Macht, zu den Insignien des Königs, wird über den Rücken Senespas führen. So gelesen nähme die erste Illustration zur inneren Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen“ eine Sonderstellung ein und fungierte als eine Art „Leitmotiv“ der gesamten inneren Rahmenerzählung.

---

<sup>221</sup> Komplette wird die Verwirrung, wenn man die Holzschnitte des Fyner-Drucks hinzuzieht. Fyner zeigt in der Illustration zu Dymnas Vorstellung bei Hofe wie Holl ein Mischwesen und einen Ochsen vor dem Löwenkönig, wohingegen der Druck im Folgenden Dymna immer klar als Mischwesen charakterisiert. In der Bildanlage präsentiert sich der Fyner-Druck (wie generell zu beobachten) aber auch hier gegenüber der Darstellung bei Holl und der Gruppe Chantilly als sehr eigenständig. Er oder seine Vorlagen bzw. Nachfolger können also wohl kaum Vorlage für den Holl-Druck gewesen sein.

Das Phänomen bleibt aber ein Einzelfall. Für die weiteren inneren Rahmenerzählungen lässt sich eine ähnliche Sonderstellung der ersten Illustration nicht mehr feststellen. Auch sonst trägt keine weitere Illustration des Ulmer Drucks dem Text und der Bildtradition des BdB gegenüber ähnlich selbständige Züge. Die wenigen Varianten, die der Ulmer Druck gegenüber der Bildtradition (vor allem der Gruppe Chantilly) zeigt, bleiben vergleichsweise belanglos.

### **c) Reduktion**

Wo der Ulmer Druck die vom Text geforderte Szene reduziert, handelt es sich in der Mehrheit der Fälle um einfache Reduktionen, die den Sinn der Lehrerbildung nicht verändern. Beispielsweise werden Tiergruppen nur durch einen Vertreter repräsentiert, oder es entfallen Nebenfiguren, die nicht handlungstragend sind.

So verzichten die 6. und 7. Illustration zur inneren Rahmenerzählung 10. „Von König Sedras“ (fol. 153<sup>v</sup> und 154<sup>v</sup>) konsequent auf die Darstellung des „Kebsweibs“. Dieses ist, da ihre Schönheit und Klugheit vom König gelobt wird, zwar letztlich Auslöser für den Streit zwischen König und Königin, der die weitere Handlung in Gang setzt, sie selbst bleibt aber als handelnde Person unbedeutend.

Eine „Reduktion von Hauptmotiven“<sup>222</sup>, d.h. ein Verzicht auf die Darstellung der wichtigsten Akteure bzw. der aussagekräftigsten Szene, wie sie Dietmar Peil innerhalb der illustrierten Boner-Ausgaben mehrfach beobachtete<sup>223</sup>, ist im Ulmer Druck sehr selten. Lediglich in zwei Fällen bleiben trotz Mehrfachillustration wesentliche Erzählabschnitte unebildert: Die innere Rahmenerzählung 9. „Von dem König und dem Vogel“ berichtet von dem Vogel Pinza, der am Hof eines Königs lebt. Im Spiel mit dem Königssohn kommt sein Junges zu Tode, woraufhin Pinza dem Prinzen aus Rache die Augen aushackt. Den eigentlichen Handlungskern bildet die auf diese Tat folgende verbale Auseinandersetzung zwischen König und Vogel Pinza. Der Vogel ist vor der Rache des Königs auf einen Berg geflohen, der König versucht vergeblich, ihn an den Hof zurückzulocken, wo er ihn – gegen alle Beteuerungen, er habe ihm vergeben – zu töten gedenkt. Die innere Rahmenerzählung

---

<sup>222</sup> Peil 1990, S. 157.

<sup>223</sup> Peil 1990, S. 157f.

lung ist im Ulmer Druck zweifach illustriert. Die Holzschnitte zeigen den Tod des Vogeljungen im Spiel mit dem Königssohn (Abb. 10) und den Moment, in dem der Altvogel dem Königssohn die Augen aushackt. Die verbale Auseinandersetzung zwischen dem König und dem Vogel Pinza, bleibt jedoch unillustriert. Diese Beobachtung bestätigt einmal mehr die enge Verbindung unseres Ulmer Drucks zur Heidelberger Handschrift A, die ebenfalls auf die Darstellung der Gesprächsszene verzichtet, während der Fyner-Druck, die Handschrift Chantilly und die Heidelberger Handschrift C die Auseinandersetzung illustrieren.

Die innere Rahmenerzählung 14. „Vom Goldschmied, dem Affen, der Natter und der Schlange“ berichtet von einer selbstlosen Tat, die mit Undank bestraft wird. Ein Pilger rettet einen Goldschmied, einen Affen, eine Natter und eine Schlange aus einem Brunnen. Während sich die Tiere dankbar erweisen und den Pilger beschenken, schwärzt der Goldschmied ihn beim König an und erwirkt beinahe die Hinrichtung des Pilgers. Nur durch die List der Schlange wird der unschuldige Pilger gerettet und muss der undankbare Goldschmied an seiner statt an den Galgen. Die innere Rahmenerzählung wird im Ulmer Druck zweifach illustriert. Die Holzschnitte zeigen die Rettung des Goldschmieds aus dem Brunnen (Abb. 48) und den Weg des Pilgers zur Hinrichtung (Abb. 49). Alle anderen Bildzeugen illustrieren mindestens eine Szene mehr. Die Handschriften der Gruppe Chantilly und die Handschrift C illustrieren zusätzlich das Erhängen des Goldschmieds. Chantilly (fol. 160<sup>v</sup>) und Handschrift C (fol. 259<sup>r</sup>) zeigen darüber hinaus auch noch die Geschenkübergabe durch Affe und Natter. Handschrift C zeigt (simultan) zusätzlich die Begnadigung des Pilgers. Fyner illustriert als einziger Bildzeuge neben der Rettung und dem Eselsritt auch den Biss der Schlange (fol. 117<sup>v</sup>). Für das Fehlen der Zwischenszenen in unserem Druck c können praktische Erwägungen ausschlaggebend sein. Der Holl-Druck fügt die ganzseitigen Illustrationen, wo immer möglich, unmittelbar im Anschluss an die passende Textstelle ein. Würde er, wie die anderen Bildzeugen, auch die Zwischenszenen bebildern, ließe dies große Leerräume vor den Illustrationen entstehen. Die Handschrift Chantilly, die ebenfalls ganzseitig illustriert, muss wegen dieses Problems den Bildraum teils durch einige Zeilen Text beschneiden (fol. 160<sup>v</sup>) und zwei Bildseiten direkt aufeinander folgen lassen (fol. 160<sup>v</sup> und fol. 161<sup>r</sup>), was der Holl-Druck conse-

quent vermeidet. Für die Schlusszene (Erhängen des Goldschmieds) gelten obige formale Gründe jedoch nicht. Hier hätte sich das Bild problemlos einfügen lassen. Womöglich wurde die Endphase der Fabel nicht illustriert, da sie für den Fabelsinn („Man soll keinem Undankbaren helfen“) ohne Relevanz ist.

Lediglich in fünf Fällen verzichten die Illustrationen des Ulmer Drucks zugunsten einer Nebenszene auf ein Hauptmotiv. In zwei Fällen führt dies dazu, dass die Szene belanglos bleibt. Der eigentliche Konflikt wird nicht ins Bild gebracht, wesentliche Konfliktpartner fehlen. Die Szene kann dadurch nicht unmittelbar der zugehörigen Beispielerzählung zugeordnet werden und erfüllt dadurch nur bedingt eine mnemotechnische Funktion. Besonders deutlich wird dies bei der einfach illustrierten Binnenerzählung 2.14 „Die beiden Vögel und das Meer“ (fol. 51<sup>v</sup>). Die Fabel erzählt von einem Vogelpaar, das unvorsichtigerweise am Meeresstrand brütet. Der Fürst des Meeres lässt das Nest wegspülen, woraufhin der Vogel vor der Königin der Vögel Klage gegen den Fürst des Meeres führt und seine Brut zurückerhält. Der Ulmer Druck zeigt zu dieser Fabel lediglich das unversehrte Nest des Vogels und den Vogel am Rande eines Flusses. Weder das Wegspülen des Nestes durch den Fürst des Meeres noch die Klage vor der Königin der Vögel ist illustriert. Durch diese Hauptmotivreduktion bleiben wesentliche, den Fabelsinn konstituierende Komponenten unberücksichtigt. Liest man – mit gutem Willen – diese Szene als Illustration der Exposition (Vogel baut Nest am Meeresstrand) oder der Schlussphase (der Vogel hat die Jungen zurückerhalten), so kann das Bild zwar als textkonform gelten, durch das Fehlen des Hauptmotivs bleibt die Bildaussage jedoch deutlich hinter ihren Möglichkeiten zurück. Das gleiche reduzierte Motiv findet sich neben Holl auch bei den Heidelberger Handschriften A (fol. 57<sup>v</sup>) und B (fol. 54<sup>v</sup>). Die Handschrift Chantilly hat an dieser Stelle einen Blattverlust. Anders illustrieren der Fyner Druck und die Heidelberger Handschrift C. Die Handschrift C (fol. 71<sup>v</sup>) zeigt die Rückgabe der Vogeljungen. Die Altvögel sind gemeinsam mit der Königin (Storch) vor dem Fürst des Meeres (in menschlicher Gestalt) dargestellt, der zwei Vogeljunge zurückgibt. Der Fyner-Druck (fol. 34<sup>r</sup>) zeigt die Vögel mit der Königin (in Gestalt eines Storchs) aber ohne den Fürst des Meeres. Die Szene bleibt dadurch ähnlich unklar und uneindeutig wie das Motiv des Holl-Drucks und der Handschriften A und B.

Zur Verunklärung des Fabelsinns trägt auch die Reduktion von Hauptakteuren bei. Die erste Illustration des Ulmer Drucks zur inneren Rahmenerzählung 8. „Von der Katze und der Maus“ (Abb. 50) zeigt in ihrer Höhle unter einem Baum die Katze, dahinter die Maus und – im Wegflug begriffen – einen Adler. Die Szene wirkt ruhig, die einzelnen Protagonisten scheinen nicht näher aufeinander bezogen. Die Textpassage, die der Illustration direkt vorangeht, erzählt jedoch etwas ganz anderes. Die Ausgangssituation der Fabel, die den Konflikt der Maus begründet und die ganze weitere Handlung in Gang setzt, ist folgende: Eine Katze, die Feindin der Maus, gerät ins Netz eines Jägers. Die Maus freut sich zunächst, sieht sich jedoch im gleichen Moment sowohl von einem herannahenden Hund als auch von einem auf dem Baum sitzenden Adler bedroht und entscheidet sich aus dieser Not heraus, ihrem Feind der Katze zu helfen, um sich ihrer Hilfe gegen Hund und Adler zu versichern. Die Illustration des Ulmer Drucks bebildert diese ihr direkt vorangehende Textpassage nicht oder zumindest völlig unzureichend. Die Notsituation der Maus wird aus der ersten Illustration zur inneren Rahmenerzählung in keiner Weise ersichtlich. Weder ist die Katze im Netz gefangen, noch bedroht der Adler die Maus. Der Hund ist überhaupt nicht ins Bild geholt. Vielmehr wirkt das Bild wie eine direkte Umsetzung der einleitenden Orts- und Situationsbeschreibung der Fabel:

*Es was ain grosser boum by dem staden des meres in ainer grossen wyti. By dem dem wonten vil tier, vnd vff des boumes esten waren vil wonungen der vogel. Vnden in dem boum waz ain loch, darjnn wont ain mußhund, der hieß Peridon. Daby was ain schram, darjnn wonet ain muß, die hieß Ronn.<sup>224</sup>*

Bis auf die Darstellung des Meeresufers gibt die Illustration die vom Text geforderte Situation sehr genau wieder, ist also in soweit textkonform. Statt des handlungsbestimmenden Ausgangskonfliktes, der der Bildseite direkt vorausgeht, wird jedoch eine belanglose Nebenszene visuell umgesetzt. Dadurch bleibt die Illustration wenig aussagestark. Es fehlt die Darstellung des entscheidenden Grundkonfliktes, aus dem sich die gesamte Folgehandlung entwickelt. Wie Holl bebildert die Szene auch die ihr eng verwandte Heidelberger Handschrift A (fol. 161<sup>r</sup>). Die Handschrift B (Abb. 51) zeigt zusätzlich den Hund. Dadurch, dass die Katze aber

---

<sup>224</sup> BdB H 132, 26ff.



noch nicht im Netz gefangen ist und Hund und Vögel nicht auf die Maus bezogen sind, sondern scheinbar unbeteiligt wirken, wird der Konflikt der Maus auch hier nicht deutlich. Fyner (fol. 89<sup>v</sup>) zeigt die Katze zwar bereits gefangen, auch der Hund ist (an der Seite des Jägers) im Bild, ebenso sind Vögel auf dem Baum zu sehen. Die Maus als die entscheidende Protagonistin ist jedoch nicht ins Bild geholt. Ihr Konflikt wird auch hier nicht sichtbar. Der das Bild stark dominierende Jäger verunklärt die Situation zusätzlich. Anders illustrieren die Handschrift Chantilly (fol. 120<sup>r</sup>) und die Heidelberger Handschrift C (Abb. 52) die Szene. Beide Bildzeugen zeigen die Maus mittig am unteren Bildrand. Von rechts, links und aus der Luft droht ihr Gefahr durch Katze, Hund und Adler. Ihre drei Feinde sind der Maus bedrohlich zugewandt, wodurch der entscheidende Konflikt, der den weiteren Verlauf der Handlung bestimmen soll, deutlich wird. Die Bildlösungen des Holl Drucks und der verwandten Heidelberger Handschriften A und B sowie Fyners fallen hiergegen deutlich ab.

Es finden sich im Ulmer Druck jedoch auch drei Beispiele, die deutlich machen, dass eine Hauptmotivreduktion nicht automatisch einen Verlust an Ausdruckskraft, Klarheit und Memorierbarkeit des Motivs zur Folge haben muss. Auch eine Nebenszene kann den Fabelkern adäquat repräsentieren, wenn sie geschickt in Szene gesetzt wird. Die Binnenerzählung 5.7 „Der leichtgläubige, von seiner Frau betrogene Zimmermann“ ist im Ulmer Druck lediglich durch die Illustration ihrer Schlussphase repräsentiert. Der Mann, der mit eigenen Augen und Ohren den Ehebruch seiner Frau unter dem Bett miterlebt hat, wird durch die süßen Worte seiner Frau von deren Liebe überzeugt. Am nächsten Morgen wartet er geduldig am Bett seiner Frau, bis diese sich von den Strapazen der Nacht erholt hat. Der entscheidende Wendepunkt der Beispielerzählung, das Belauschen der Liebesszene zwischen Frau und Liebhaber durch den unter dem Bett versteckten Ehemann, bleibt im Holl-Druck (Abb. 53) unillustriert. Stattdessen konzentriert sich die Darstellung auf die Schlussphase der Erzählung. Der Zimmermann steht am Bett seiner schlafenden Frau, hält ihre Hand, streichelt ihren Oberarm und bewacht treusorgend ihren Schlaf. Den Bildmittelpunkt der Darstellung bilden im Schnittpunkt der beiden Bilddiagonalen die ineinander gelegten Hände von Mann und Frau, die exakt auf Höhe der Scham der Frau auf der Bettdecke liegen. Die Augen der Frau

sind geschlossen, während der Mann seine Augen weit geöffnet hat. Die Gestaltung der Szene holt die Aussage der Beispielerzählung erstaunlich präzise ins Bild. Der Mann hat die Augen geöffnet, bleibt aber für den wahren Sachverhalt „sehenden Auges blind“. Er glaubt seinen Ohren mehr als seinen Augen. Sein blinder Glaube und die daraus erfolgte Vergebung (ausgedrückt durch die ineinander gelegten Hände) decken die Untreue seiner Frau (bedecken ihre Scham). Lediglich die entblößte Brust der Frau lässt noch an die Geschehnisse der Nacht denken. Obwohl hier eine Nebenszene illustriert ist, wird die Erzählung durch die Illustration eindeutig repräsentiert, das Bild zuordenbar und die Aussage der Beispielerzählung memorierbar. Nur der Ulmer Druck gestaltet die Szene in solcher Eindringlichkeit. Die ihm verwandte Heidelberger Handschrift A bringt zwar ein ähnliches Motiv (fol. 137<sup>v</sup>), allerdings fehlen hier die wesentlichen Gestaltungselemente. Mann und Frau zeigen beide geschlossene Augen, die starke kompositionelle Ausrichtung auf die gekreuzten Hände im Bildmittelpunkt auf Höhe der Scham der Frau entfällt. Die Szene verliert dadurch stark an Aussagekraft. Die Handschrift B (Abb. 54) zeigt die Szene in Anlehnung an A, verkehrt die subtile Gestik jedoch ins Derbe. Mann und Frau haben beide die Augen geöffnet, der Mann sitzt auf dem Schoß der Frau und fasst ihr an die Brüste. Die Handschriften C und E sowie der Fyner-Druck zeigen den Zimmermann unter dem Bett, wo er die Liebesszene zwischen seiner Frau und ihrem Geliebten verfolgt.

Auch die Ulmer Schnitte zur Binnenerzählung 5.8 „Die Mausjungfrau, die sich den Mächtigsten zum Gatten wünschte“ belegen, dass durch einen geschickten Bildaufbau eine eindringliche Bildaussage und ein hohes Maß an Memorierbarkeit erreicht werden kann, obwohl die dramatischen Kernpunkte der Erzählung (die Verwandlung der Maus zum Mädchen und zurück) in der Illustration ausgespart werden. Die Beispielerzählung berichtet von einer Maus, die durch Gottes Hilfe in ein Mädchen verwandelt wird und bei einem Einsiedler als dessen Tochter aufwächst. Als sie heiratsfähig ist, will sie nur den Mächtigsten zum Mann nehmen. Als dieser erweist sich schließlich die Maus, so dass das Mädchen in eine Maus zurückverwandelt wird. Alle Bildzeugen des BdB bringen zu 5.8 zwei Illustrationen, die die beiden Grundmomente „Verwandlung von der Maus zum Menschen“ und „Rückverwandlung vom Mensch in die Maus“ zeigen. Nur die Hand-

schrift C illustriert den Moment der Verwandlung selbst (Abb. 55). Fyner (fol. 79<sup>r</sup>) und die Handschrift B (fol. 130<sup>r</sup>) wählen einen Mittelweg und zeigen simultan sowohl Maus als auch Mädchen. Unser Ulmer Druck (Abb. 56 und 57), die Handschrift Chantilly (fol. 105<sup>v</sup> und 106<sup>v</sup>) und die Heidelberger Handschrift A (139<sup>v</sup> und 141<sup>r</sup>) zeigen weder die Verwandlung noch illustrieren sie simultan. Dennoch wird durch die Bildanlage auch hier das fabelkonstituierende Element „Verwandlung und Rückverwandlung“ sichtbar. Erreicht wird dies über eine starke Parallelisierung der beiden Bildräume. Vor gleichem Hintergrund, an gleichem Ort geht der Einsiedler einmal mit dem Mädchen und dann mit der ihm entweichenden Maus, wodurch der Zusammenhang der beiden Szenen deutlich wird. Die das Motiv umgebende Landschaft ist sowohl bei Holl als auch in der Handschrift Chantilly auffällig parallel gestaltet. Der Ulmer Schnitt verlegt die Szene in den üblichen Außenraum. Der Einsiedler bewegt sich auf einem steinigen Weg, der sich einmal nahe des rechten, einmal nahe des linken Bildrandes um einen Hügel herum in die Tiefe des Bildraums hineinwindet. Auf zwei Hügeln in der Ferne befinden sich im Hintergrund jeweils zwei Bäume mit auf beiden Illustrationen nahezu identischem Aussehen. Die starke Parallelität der beiden Landschaften macht einen bewussten Gestaltungswillen des Illustrators wahrscheinlich. Zwar gehören steinige Wege, Hügel und Bäume dieses und ähnlichen Aussehens auch sonst zum Standardrepertoire der Landschaft im Ulmer Druck, der Grad der Übereinstimmung der Landschaft in den beiden Szenen überrascht dennoch. Durch die Spiegelung der Laufrichtung des Einsiedlers und des Verlaufes des Weges wird zusätzlich das Hin und Her der Verwandlung visualisiert. Die Handschrift aus Chantilly arbeitet mit ganz ähnlichen Mitteln. Auch hier spielt die Szene in beiden Illustrationen vor nahezu identischer Landschaft (dem Eingangsbereich zu einer Kapelle) und auch hier drückt die gespiegelte Körperhaltung des Einsiedlers das Hin und Her der Verwandlung aus. Der Fabelkern wird so einprägsam ins Bild geholt und auf den Punkt gebracht. Die Fabel wird eindeutig repräsentiert, das Bild zuordenbar und memorierbar.

Ähnliches gilt für die Illustrationen zur inneren Rahmenerzählung 15. „Von des Königs Sohne und seinen Gefährten“. Die Beispielgeschichte erzählt von vier Gesellen, einem Königssohn, einem Edelmann, einem Kaufmann und einem Wan-

dersburschen, die darüber streiten, welche Fähigkeiten einen im Leben am weitesten bringen. Abwechselnd stellen sie nun ihre Fähigkeiten unter Beweis. Der Wandersbursche übt sich in Fleiß und trägt einen Tag lang Holz, womit er für alle ein Abendessen finanzieren kann. Am nächsten Tag ist der Edelmann an der Reihe. Durch seine Schönheit und seinen Charme gelingt es ihm, eine Witwe zu bezirzen und mit ihrer Hilfe seinen Gesellen ein noch reichhaltigeres Abendessen zu bescheren. Den dritten Tag bestreitet der Kaufmann, der mit Geschick und Vorausschau für die Waren eines Schiffes einen guten Preis erhandelt und so seinen Gefährten das bis dato üppigste Abendessen kredenzen kann. Der Königssohn, der allein auf Gottvertrauen setzt, bringt es jedoch letztlich am weitesten. Er wird zum König des Landes gekrönt und kann seine Gesellen an den Hof einladen. Alle Bildzeugen illustrieren die wesentlichen Handlungsschritte der Erzählung, nämlich die abwechselnden Bewährungsproben der vier Gesellen. Einzig die Heidelberger Handschrift C zeigt jedoch konsequent stets das eigentliche Handeln (also den Wandersburschen beim Holztragen, den Edelmann beim „Flirt“, den Kaufmann beim Handeln und schließlich den Königssohn, der im Vertrauen auf Gott herrscht). Die Handschriften der Gruppe Chantilly (A, B, E) und unser Druck c konzentrieren sich konsequent auf die Darstellung der jeweiligen Schlussphase des Geschehens. Sie zeigen Wandersbursche, Edelmann und Kaufmann, die ihren Gesellen ein immer reichhaltigeres Abendessen mitbringen (vgl. Abb. 58 und 59). Nicht das eigentliche Handeln, sondern vielmehr der Erfolg des richtigen Handelns wird hier ins Bild geholt. Die Konzentration auf die Nebenszene des Essensherbeitragens, die sich im Text wiederholt, ermöglicht die Parallelisierung der Darstellung. Wie bereits für die Illustrationen zu 5.8 „Die Mausjungfrau, die sich den Mächtigsten zum Gatten wünschte“ beobachtet, gestaltet der Holl-Druck auch hier den die Szene umgebenden Bildraum auffällig parallel. Die Gesellen scheinen auf dem immer gleichen Hügel am rechten Bildrand auf ihren jeweils heimkehrenden Freund zu warten. Dieser tritt von links kommend auf den Plan und bringt in immer reicheren Gefäßen immer köstlichere Speisen mit. Der steigende Erfolg des unterschiedlichen Handelns wird im Bild vergleichbar und damit sichtbar. Trotz oder gerade wegen Verzichts auf die Darstellung der Haupthandlung wird der Fabelkern deutlich, das Bild zuordenbar und memorierbar. Gerade der Ver-

gleich mit dem Fyner-Druck, der einen Mittelweg versucht und teils das Essens-tragen, teils das Handeln illustriert (fol. 118<sup>v</sup> und 119<sup>v</sup>) und der in der Eindring-lichkeit seiner Bildaussage damit deutlich hinter der Bildfindung der Gruppe Chantilly zurückbleibt, macht deutlich, welche Ausdruckskraft der parallelisierte Bildaufbau erreicht.

Die Illustrationen des Ulmer Drucks sind – wie die große Mehrheit aller Fabelil-lustrationen – in der Regel nicht ohne die Kenntnis des Textes verständlich. Die Illustration, die stets nur einen Moment der erzählten Handlung abbilden kann, bleibt naturgemäß „im Hinblick auf den Informationswert [...] hinter dem Text zu-rück“<sup>225</sup> Das Bild versucht nicht, die Geschichte nachzuerzählen, sondern greift einen wesentlichen Moment der Handlung auf, dient so als mnemotechnische Stütze und gliedert den Text. Auf Simultandarstellung verzichtet der Ulmer Druck weitgehend. Mehrfachillustrierung kommt in der Regel immer dort vor, wo eine Beispielerzählung besonders komplex ist.

#### **d) Fazit**

Wie wir gesehen haben, illustriert der Ulmer Druck des BdB in der überwältigen-den Mehrheit der Fälle in enger Übereinstimmung mit dem Text. Variationen und Reduktionen kommen selten vor und bleiben in aller Regel belanglos. Der Ulmer Druck erweist sich hierin einmal mehr als Vertreter der Gruppe Chantilly. Die we-nigen gravierenderen Varianten, die das Bild gegenüber dem Text bietet, teilt der Ulmer Druck mit den Bildzeugen der Gruppe Chantilly (meist der Handschrift A) oder aber diese lassen sich auf Missverständnisse in der Übertragung der Vorlage (die A nahegestanden haben dürfte) zurückführen. Lediglich für die erste Illustra-tion zur inneren Rahmenerzählung 2. „Von dem Löwen und dem Ochsen“ ließ sich hinter der Variante ein bewusster Gestaltungswille des Ulmer Meisters ver-muten. Dieser Fall blieb aber isoliert und ohne weitere Beispiele im Ulmer Druck. Eine Reduktion von Hauptmotiven ließ sich nur für insgesamt sieben Fälle fest-stellen. Zweimal fehlen dabei trotz Mehrfachillustrierung wesentliche Szenen,

---

<sup>225</sup> Peil 1990, S. 152.

fünfmal wird anstelle eines Hauptmotivs eine Nebenszene illustriert. Nur in zwei dieser fünf Fälle führt dies dazu, dass die dargestellte Szene belanglos bleibt. In drei Fällen wird durch eine geschickte Bildkomposition der Fabelkern adäquat repräsentiert, die Illustration eindeutig der jeweiligen Beispielerzählung zuordenbar und die Grundaussage des Textes mit Hilfe des Bildes memorierbar.

Auch die Hauptmotivreduktionen teilt der Ulmer Druck in der Regel mit den Bildzeugen der Gruppe Chantilly. Eine eigenständige Bildlösung zeigt lediglich die Illustration zur Binnenerzählung 5.7 „Der leichtgläubige, von seiner Frau betrogene Zimmermann“. Obwohl auch die Handschriften A und B ähnlich illustrieren, gelingt nur dem Ulmer Meister eine Illustration von subtiler Ausdruckskraft, die die Textaussage zu präzisieren vermag.

Niemals stellt sich das Bild bewusst gegen den Text. Wo Varianten und Reduktionen nicht durch Missverständnisse und Übertragungsfehler bedingt sind, unterstützen sie vielmehr die Kernaussage des Textes. Das Bild bemüht sich, durch die Auswahl einer (oder mehrerer) Schlüsselszenen die jeweilige Beispielerzählung visuell zu repräsentieren, in ihrer Kernaussage „sichtbar“ und damit memorierbar zu machen.

## II.4.4 Konzeptionelle Beziehungen zwischen Text und Bild

### a) Das Selbstverständnis des BdB

Das BdB präsentiert sich durch sein Vorwort als ein vom Autorenkollektiv der *alten wysen der geschlecht der welt*<sup>226</sup> didaktisch durchkomponiertes, in sich abgeschlossenes Gesamtwerk, das vom Rezipienten eine bestimmte Lesehaltung erfordert, um seine volle Wirkkraft zu entfalten. Nicht als Kompilation, nicht als „Fabelreservoir“ möchte sich das BdB verstanden wissen, sondern als ein Weisheits- und Fabelbuch der besonderen Art, das von seinen *tichtern*<sup>227</sup> als ein Werksganzes mit einer bestimmten Intention konzipiert wurde und nur als solches voll erfasst werden kann. Erklärtes Ziel der *alten wysen* ist es, im unterhaltsamen und einprägsamen Gewand von Tiergeschichten ein vielfältiges Wissen um den Lauf der Welt zu vermitteln.<sup>228</sup> Wer es versteht, hinter die drollige Fassade der Tiergeschichten zu sehen und den tieferen Sinn des Werks zu erkennen, findet in dem Werk eine Anleitung zu vernünftigem und vorausschauendem Handeln, mit dessen Hilfe er sich *billich vor dem argen bewaren vnd daz güt üben mag*.<sup>229</sup>

Allerdings macht die Vorrede schnell und unmissverständlich deutlich, dass das Buch seine positive Wirkung nur dort entfalten kann, wo es auf einen *vernünfftigen* d.h. aktiven, aufmerksamen Leser trifft. An diesen stellt die Vorrede einige Ansprüche:

1. Der Leser muss die Intention der Alten Weisen adäquat erfassen.<sup>230</sup>
2. Dazu muss er das Buch als ganzes, sinnvoll durchkomponiertes Werk sorgfältig von Anfang bis Ende studieren.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> BdB H 1, 1.

<sup>227</sup> BdB H 1, 27.

<sup>228</sup> *Dann ein vernünfftiger mag mangerley meinung mit der welt übung des argen vnd güten herjne finden* (BdB H 1, 21ff.).

<sup>229</sup> BdB H 1, 24f.

<sup>230</sup> *Dann wer dis büch liset, der müß acht nemen, warzû es gemacht sy; dann wer das nit weist vnd nit acht nympf, was die tichter herjnn betracht haben, dem geschicht als einem blinden, der die vnkunden weg gat durch berg vnd tal.* (BdB H 1, 25ff.).

<sup>231</sup> *BEyd in anfang vnd end dies büchs gezimpt sich einem yeglichen, der darjnnen lesen will, das er die wort, die er liset, verstand vnd uff was meinung die wysen, dies büchs dichter, das gesetzt haben, vnd das er nit yle zû dem end des büchs, ee er den anfang vnd proceß dis büchs zû*

3. Wenn er dies tut, wird er erkennen, dass das Werk *zwo verstendtnuß* hat – einen leicht zugänglichen offenbaren und einen dahinter verborgenen Sinn. Den versteckten zweiten Sinn des Werks hinter dem offenbaren zu erkennen, ist seine eigentliche Aufgabe.<sup>232</sup>
4. Schließlich muss der Leser, will er aus der Lektüre des BdB Nutzen für sein Leben ziehen, sein gewonnenes Wissen auch praktisch umsetzen und an andere weitergeben.<sup>233</sup>

Das Vorwort des BdB hat die germanistische Forschung mehrfach beschäftigt. Besonders die *zwo verstendtnuß*, die das BdB für sich beansprucht, provozierten verschiedene Deutungsversuche. Theisen<sup>234</sup> und Piontek<sup>235</sup> erklären die Textstelle mit dem traditionellen fabeltheoretischen Konzept der Doppelnatur der Fabel bzw. mit einem Konzept des mehrfachen Schriftsinns, der der mittelalterlicher Hermeneutik entlehnt wird. Wie Obermaier<sup>236</sup> bereits einwandte, können beide Modelle die entsprechende Textstelle des BdB jedoch nicht befriedigend erklären. Obermaier verweist zu Recht auf den unmittelbaren Textzusammenhang, in den die Passage von den *zwo verstendtnuß* im Vorwort des BdB eingebettet ist. Welchen Fehler derjenige macht, der die *zwo verstendtnuß* des Textes nicht adäquat erfasst, erläutert das Vorwort des BdB im unmittelbaren Anschluss an die entsprechende Textpassage und zwar – wie könnte es anders sein – anhand einer Lehrerzählung. Die Binnenerzählung 0.2 „Vom unverständigen Leser“ berichtet von einem Men-

---

*recht merck. Dann welicher das, das er liset, nit verstat, der mag dauon kein nutzbar frucht empfaen, so er das nit zû güter vernunft vnd besserung üben will. (BdB H 2, 1ff.).*

<sup>232</sup> *Einem yeden wysen man gebürt, wenn er dis bûch lesen will, das er in sinem gemüt betracht vnd merck, das dis bûch zwo verstendtnuß hat, die ein offenbar, die ander verborgen, vnd glycht einr nuß; die ist zû nicht, sy werd dann uffgebrochen vnd daz jnner verborgen teil versucht. (BdB H 2, 21ff.).*

<sup>233</sup> *Aber welicher liset zû güter verstendtnuß vnd dem nit nachvolget, dem ist es nit fruchtbar [...]. Dann es sprechen die wysen, das die wyßhait nicht dann durch die werck der wyßhait fruchtbar werd. (BdB H 3, 9ff.).*

*Aber ain wyser man sol andern menschen die güten werck zû üben vnderrichten, ja wann er sich selbs deren in übung bracht het [...]. (BdB H 4, 6f.).*

<sup>234</sup> Theisen 1996, S. 614f.

<sup>235</sup> Piontek 1997, v.a. S. 51ff.

<sup>236</sup> Obermaier 2001 und Obermaier 2004b, S. 277ff.



schen, der mit Kenntnissen der lateinischen Sprache glänzen will, deren *regel* er nur auswendig gelernt, aber nicht verstanden hat. Da er das Gelernte ohne Rücksicht auf den Zusammenhang nur nachplappert, macht er sich vor den wirklichen Gelehrten lächerlich. Wie Obermaier schlüssig darlegt

besteht der Fehler dieses Lesers nicht darin, hinter einer fiktionalen Erzählung die nützliche Lehre nicht erkannt zu haben, sondern darin, die *regel* (also eine explizite Lehre) nur auswendig gelernt [...] zu haben, ohne ihren Sinn zu begreifen. Außerdem macht diese Beispielgeschichte deutlich, daß mit der verborgenen *verstendtnuß* kein *sensus spiritualis* gemeint sein kann; denn es geht beim Verstehen der *regel* nicht um das Erfassen eines höheren Sinns, sondern lediglich darum zu verstehen, wie sie von der Intention ihres Verfassers her gemeint ist und in welchen Zusammenhang sie gehört. Bedenken wir noch, daß der Hinweis auf die *zwo verstendtnuß* dem ersten Punkt der Leseanleitung folgt, worin der Leser zu einer intensiven, die Intention der Autoren (!) beachtenden Sukzessivlektüre aufgefordert wird, und daß Anton von Pforr mit *verstendtnuß* das lateinische *intentio* übersetzt, so führen Kontext und Beispielgeschichte der hier interessierenden Textstelle zu folgendem Ergebnis: *offenbar* bedeutet: 'was explizit im Text steht'; *verborgen*: 'was nicht explizit im Text steht' und *verstendtnuß*: 'wie einer den Text versteht'.<sup>237</sup>

Die Lehrerzählungen des BdB werden sämtlich von einem jeweils konkreten Erzähler in einer konkreten Situation zu einem konkreten, vom Erzähler explizit benannten Zweck erzählt, den dieser seiner Erzählung voraus- oder nachschiebt. Wie Obermaier<sup>238</sup> zeigte, geht in vielen Fällen der Bedeutungsgehalt der jeweiligen Beispielgeschichte in dieser ihr vom Erzähler verliehenen „expliziten Moral“<sup>239</sup> allein jedoch nicht auf. Der tatsächliche Kontext, in dem die Geschichte erzählt wird, kann die explizite Kontextualisierung des Erzählers – und damit seine explizite Moral – durchaus in Frage stellen. Wird die Geschichte (durch den Leser) statt auf den vom Erzähler angenommenen, auf den tatsächlichen Kontext bezogen, so kann sie eine ganz neue Bedeutung, eine „implizite Moral“<sup>240</sup> entfalten, die der Deutung des Erzählers entgegenstehen bzw. ihr eine völlig neue Stoßrichtung verleihen kann.

---

<sup>237</sup> Obermaier 2004b, S. 278f.

<sup>238</sup> Obermaier 2004b, besonders S. 279ff.

<sup>239</sup> Obermaier 2004b, S. 281.

<sup>240</sup> Obermaier 2004b, S. 281.

Ein Beispiel möge dies verdeutlichen: Die Binnenerzählung 2.12 „Die Laus und der Floh“ erzählt der Intrigant Dymna dem Löwenkönig. Eine Laus lebt unbehelligt bei einem Edelmann, von dessen Blut sie lebt, ohne ihm merklich zu schaden. Eines nachts bekommt die Laus Besuch von einem Floh, den sie einlädt, über Nacht bei ihr zu bleiben. Der Floh beißt nun seinerseits den Edelmann, allerdings so heftig, dass dieser aufwacht, ein Licht bringen und nach dem Übeltäter suchen lässt. Gefunden und getötet wird schließlich die harmlose Laus. Der eigentliche Übeltäter (der Floh) hingegen kommt straflos davon. Der Intrigant Dymna erzählt diese Geschichte dem Löwenkönig, um ihn gegen den eigentlich völlig harmlosen Senespa aufzuhetzen. Dymna sieht in Senespa einen Konkurrenten um die Gunst des Königs, den er aus dem Feld räumen will, um selbst dessen Würden einzunehmen. Der König, der Senespa vertraut und ehrt, soll durch die Beispielgeschichte Dymnas davon überzeugt werden, in dem eigentlich treuen und harmlosen Senespa einen gefährlichen Feind zu sehen, der ihm schaden will. Dymna möchte seine Erzählung daher folgendermaßen verstanden wissen: Der vordergründig harmlose, aber eigentlich grundböse Senespa (die Laus), schädigt mit Hilfe seiner Helfer (dem Floh) den König (den Edelmann). Dieser muss handeln und die Laus (Senespa) töten. Die explizite Moral, die Dymna seiner Erzählung beigibt, lautet etwa wie folgt: Wer dir selbst nicht schaden kann, sucht sich Verbündete, die es für ihn tun. Vertraue auch dem vermeintlich Schwachen nicht, denn du kennst nicht seine Absichten. Der Böse lässt nicht vom Bösen.<sup>241</sup> Tatsächlich versteht der Löwenkönig Dymnas Geschichte genau so, wie von Dymna beabsichtigt<sup>242</sup> und entschließt sich auf Dymnas Raten hin, (den völlig unschuldigen) Senespa zu töten. Folgt man, anders als der Löwenkönig, jedoch nicht Dymnas Kontextualisierung der Lehrerzählung, sondern bezieht sie auf den wahren Kontext, aus dem heraus Dymna die Geschichte erzählt, so lässt sich die Beispielgeschichte auch ganz an-

---

<sup>241</sup> *Sunder wissz, wa Senespa dich durch sin macht nit geschädigen mag, so sücht er aber das durch ander. Dann man spricht: Stünd by dir ein verschmächt oder krancke person ein zyt, noch magst du nit wissen iren sitten sinr übung. Darumb solt du dich jm nit verträwen, sunder bewar dich vor jm, das dir nit widerfar ein glychnuß, von deren man geschriben findet.* (BdB H 41, 31ff.)

*Dis byspel hab ich dir gesagt, das du merckest, das der böß nit von boßheit lasset, vnd was er selbs durch sich allein nit gnügsam thûn mag, das er ander darzû bespricht.* (BdB H 42, 9ff.)

<sup>242</sup> *Vff dis wort ward des löwen gemüt bewegt, das zû glouben* (BdB H 42, 16f.).

ders verstehen: Senespa (die Laus) lebt friedlich beim König (dem Edelmann) ohne ihm zu schaden, der Intrigant Dymna (der Floh), dem Senespa vertraut, schädigt den König. Der König verkennt jedoch den wahren Übeltäter und tötet an Stelle des gefährlichen Dymna den harmlosen Senespa. Selbst die explizite Lehre, die Dymna aus der Geschichte zieht, klingt vor dem tatsächlichen Hintergrund der Geschichte ganz anders:

*Stünd by dir ein verschmächt oder krancke person ein zyt, noch magst du nit wissen iren sitten sinr übung. Darumb solt du dich jm nit verträuwen, sunder bewar dich vor jm*<sup>243</sup>.

Diese Warnung gilt insbesondere vor Dymna selbst, der sich das Vertrauen des Königs erschlichen hat, um – notfalls auch gegen dessen Interessen - seine eigenen Karriere bei Hofe zu befördern. Beherzigte der König diesen guten Rat wirklich, so hätte er sich auch vor Dymna in Acht zu nehmen und dessen Aktionen zu hinterfragen, statt – wie er es im Folgenden tun wird – blind dessen verleumderischen Worten zu glauben. Die Lehre, die Dymna aus seiner Geschichte zieht, ist gut und berechtigt, nimmt man sie nur ernst. Wenn man aufmerksam hinhört, warnt hier der Verräter vor sich selbst: „Das Exempel hat seine Vernunft, von der sein Erzähler nichts weiß.“<sup>244</sup>

Die Beispiele, in denen der Gehalt der Beispielerzählung in der unmittelbaren Intention des jeweiligen Erzählers nicht aufgeht<sup>245</sup>, lassen sich vermehren.<sup>246</sup> Die weitaus meisten Binnenerzählungen ersten Grades und eine große Anzahl von Binnenerzählungen höherer Grade des BdB<sup>247</sup> lassen sich auf diese Weise mehrfach lesen. Sie haben, so gesehen

---

<sup>243</sup> BdB H 41, 32ff.

<sup>244</sup> Piontek 1997, S. 191.

<sup>245</sup> Eine Übersicht über die verschiedenen Formen des Verhältnisses zwischen expliziter Kontextualisierung und tatsächlichem Kontext in den BdB-Binnenerzählungen ersten Grades gibt Obermaier 2004b, S. 281.

<sup>246</sup> Ausführliche Besprechungen weiterer mehrdeutiger Binnenerzählungen des BdB finden sich bei Obermaier 1999, Obermaier 2001, S. 55ff. und Obermaier 2004b, S. 196ff und S. 269ff. sowie S. 282ff.

<sup>247</sup> Die Binnenerzählungen höherer Grade weisen ein noch komplizierteres Beziehungsgeflecht auf, da sie sich nicht nur auf die sie rahmenden Binnenfabeln ersten Grades, sondern zusätzlich auch auf die jeweilige innere Rahmenerzählung beziehen können. Beispiele hierfür finden sich bei Obermaier 2004b, S. 285f.

tatsächlich einen „verborgenen Sinn“, der entweder selbst in einer zweiten impliziten Moral besteht oder aber die explizite Moral in andere, von der expliziten Kontextualisierung abweichende Bezüge setzt.<sup>248</sup>

Obermaier möchte die *zwo verstandtnuß*, die das Vorwort für das BdB beansprucht, daher wie folgt verstanden wissen:

Die „offenbare“ *verstandtnuß* ist die unmittelbar zugängliche *intentio* der Erzählerfiguren, also die Bedeutung, die die jeweiligen Erzählerfiguren den von ihnen erzählten Fabeln und Beispielerzählungen – meist in Form eines Pro- oder Epimythions – explizit geben; die „verborgene“ *verstandtnuß* ist (vermutlich) die *intentio* der *alten wysen* und damit eine Bedeutung, die nicht explizit im Text steht, quasi ein Pro- oder Epimythion, das erst noch vom Leser erschlossen werden muß.<sup>249</sup>

Der *vernünfftige* Leser soll dazu ermutigt werden, „Mehrdimensionalität, Mehrfachbezug und auch Mehrsinnigkeit“<sup>250</sup> der Lehrerzählungen aufzudecken und so ihren „verborgenen Sinn“ zu entschlüsseln.

Verstehen – und damit auch den verborgenen Sinn entdecken – heißt, den Kontext zu verstehen, für den eine Lehre gilt, und zu erkennen, in welchem Kontext welche Lehre gilt.<sup>251</sup>

Die Lehren, die im BdB explizit gegeben werden, beanspruchen keine absolute Gültigkeit. Sie werden von konkreten Erzählern mit einer bestimmten Absicht und einer (oft manipulativen) Intention formuliert. Wie wir gesehen haben, widerlegt in vielen Fällen der tatsächliche Kontext, in dem die Erzählung erzählt wird, die explizite Kontextualisierung des jeweiligen Erzählers und eröffnet andere (implizite) Deutungsmöglichkeiten. Die Lehre, die der jeweilige Erzähler aus seiner Erzählung gezogen sehen will, wird so in vielen Fällen relativiert oder sogar konterkariert.<sup>252</sup>

---

<sup>248</sup> Obermaier 2004b, S. 284.

<sup>249</sup> Obermaier 2004b, S. 279.

<sup>250</sup> Obermaier 2004b, S. 286.

<sup>251</sup> Obermaier 2004b, S. 279.

<sup>252</sup> Diese Besonderheit teilt das BdB mit seinen Vorgängerversionen. Die Mehrsinnigkeit der Binnenerzählungen lässt sich bis zum *Pañcatantra* zurückverfolgen. Vgl. hierzu Geib 1969, Kap. I.2.1.

In dieser Hinsicht läßt sich vielleicht mit Blick auf das BdB – will man es auf einen Begriff bringen – von „relativer Moral“ sprechen, wenn mit dem Attribut „relativ“ nicht Beliebigkeit und Willkür, sondern die Kontext- und Situationsbezogenheit der Lehren akzentuiert wird. Die einzig allgemeingültige Lehre, die sich demnach dem BdB entnehmen läßt, ist die Lehre, daß es keine allgemeingültige Lehre für alle Lebenssituationen gibt. Weise handeln heißt: situationsgemäß erfolgreich handeln; und nicht alle Situationen lassen sich mit ein und derselben Lebensregel meistern.<sup>253</sup>

Die Doppelsinnigkeit der Fabeln und Beispielerzählungen verlangt vom Leser eine aktive Lektüre. Der Leser wird aufgefordert, sich mit dem Buch und dessen Inhalt auseinander zu setzen. Die didaktische Intention, die das BdB in seiner Vorrede für sich beansprucht, mag man somit am ehesten verstehen als Erziehung zu kritischem Denken und vorausschauendem, situationsadäquatem Handeln. Mit dieser „Ethik der *fürsichtigkeit*“<sup>254</sup> vermittelt das BdB kein verbindliches Tugend-system, sondern vielmehr eine praktische Lebensklugheit.

Unabdingbare Voraussetzung für eine angewandte *fürsichtigkeit* ist das Erkennen, d.h. das Durchschauen der jeweiligen Situation. [...] Kriterien oder Regeln für das Durchschauen von Situationen [...] gibt das BdB jedoch nicht – nur Beispiele. Doch die Beispiele leisten nicht nur über ihre Erzählinhalte und über ihre Lehren [...] einen Beitrag zur „Einübung von *fürsichtigkeit*“, [...] auch die formale Gestaltung der Beispiele will die Leser und Leserinnen über die Erfahrungen, die sie bei ihrer Lektüre machen, zur *fürsichtigkeit* erziehen. Die spezifische intratextuelle Struktur des Buches, seine Mehrstimmigkeit und Mehrsinnigkeit schaffen dazu die Voraussetzungen, indem sie den Leser, die Leserin auch zur Vorsicht gegenüber dem Gelesenen mahnen.<sup>255</sup>

## b) Widerklang des Selbstverständnisses des BdB im Bild

Wir werden zu fragen haben, inwieweit das Bild den erklärten didaktischen Anspruch des Textes mitträgt. Wo und mit welchen Mitteln fördert und fordert auch das Bild eine aktive *fürsichtige* „Lektüre“ von seinem Betrachter? Gibt das Bild dem Leser/Betrachter Hilfestellungen bei seiner vom Text geforderten Aufgabe, hinter dem *offenbaren* einen zweiten *verborgenen* Sinn des BdB zu entdecken? Oder untergräbt und konterkariert es eher den erklärten Funktionsanspruch des Textes?

---

<sup>253</sup> Obermaier 2004b, S. 299.

<sup>254</sup> Obermaier 2004b, S. 304.

<sup>255</sup> Obermaier 2004b, S. 305.

## **α) Die Titelillustration des Ulmer Drucks**

Einen ersten Hinweis gibt uns ein Blick auf die Titelillustration des Ulmer Drucks (fol. 1<sup>v</sup>)<sup>256</sup>. Mit der Titelillustration stellt der Ulmer Druck dem Werk eine Szene zwischen dem persischen Fürsten Anastres und seinem Gelehrten Berosias voran. Berosias, den sein König als *wysen schriftgelerten man*<sup>257</sup> schätzt, wird – so erzählt das BdB – von diesem beauftragt, eine geheime Arznei zu finden. Diese soll, wie Anastres gehört hat, die Toten wieder lebendig machen. Auf seiner Suche nach der Arznei kommt Berosias nach Indien, wo er erfährt, dass mit der geheimnisvollen Arznei nichts anderes als die Bücher der *wysen maister*<sup>258</sup> gemeint sind. Die Toten, die durch die Medizin der Weisheit wieder lebendig werden, sind in Wahrheit

*die toechten vnd vnwissenden menschen, die on alle wyßhait vnd erluchte vernunfft ir leben schlissen; die werden erkückt von dem tod der vnuernunfft vnnd darnach mit der artzny der wyßhait, wann sy dieselben bücher lesen vnd leren vnnd, das darjnn stat, behalten vnd volbringen, lebent gemacht.*<sup>259</sup>

Berosias findet die Bücher der weisen Meister, übersetzt sie vom Indischen ins Persische und überbringt sie seinem Herrn. Dieser schätzt die darin enthaltenen Weisheitslehren über alle Maßen, übt sich erfolgreich im Verständnis derselben und begründet schließlich auf eigene Kosten Schulen, die die Lehren verbreiten und mehren. Eines, der von Berosias bzw. den Schriftgelehrten des Anastres übersetzten und von Anastres hochgeschätzten indischen Weisheitsbücher ist das BdB.<sup>260</sup>

Die Titelillustration des Ulmer Drucks erfüllt damit gleich mehrere Aufgaben. Zunächst stellt der Holzschnitt szenisch-narrativ eine Szene aus der Berosias-Vita

---

<sup>256</sup> Eine Reproduktion des Titelbilds des Ulmer Drucks bietet Amelung 1979, S. 293, Abb. 216. Reproduktionen der Titelbilder des Ulmer und Uracher Drucks, der Handschrift Chantilly und der Drucke des 16. Jhs. bieten Wagner/Nitsche 2007, Abb. 118ff.

<sup>257</sup> BdB H 7, 2f.

<sup>258</sup> BdB H 8, 1.

<sup>259</sup> BdB H 8, 5ff.

<sup>260</sup> Vgl. BdB H 8, 19ff.

vor: Berosias, gerade eben angekommen und noch im Lüpfen des Biretts begriffen, überbringt seinem Herrn Anastres die indischen Weisheitsbücher, die er für ihn ins Persische übersetzt hat. Bei näherer Betrachtung tut das Bild jedoch einiges dafür, dass es bei dieser Grundbedeutung der Szene nicht bleibt. Neben dem narrativen Element ruft der Titelholzschnitt des Ulmer Drucks weitere, konkurrierende Bildmuster auf. Der „eher repräsentative als szenisch-narrative“<sup>261</sup> Charakter der Illustration, rückt die Darstellung ikonographisch in große Nähe zum Dedicationsbild. Hierzu tragen vorrangig zwei Besonderheiten des Ulmer Holzschnitts gegenüber der ihm sonst eng verwandten Handschrift E bei.

Anders als die Handschrift verzichtet die Illustration unseres Drucks gänzlich auf eine über das Nötigste hinausgehende Markierung des die Szene umgebenden Umraums. Die Rahmung endet mit der Horizontlinie, die Figuren und der Thronessel ragen frei darüber hinaus. Den Hintergrund der Szene bildet das Papierweiß der Buchseite. Der die Figuren umgebende Raum bleibt völlig abstrakt. Ein „episch-suggestiver Raumeindruck“<sup>262</sup> kommt nicht zustande. Die Handschrift E (Abb. 60) platziert den knieenden Berosias leicht schräg hinter Anastres, so dass sich beide Köpfe auf einer waagerechten Linie befinden, was der Szene eher einen Gesprächscharakter verleiht. In unserem Druck hingegen kniet Berosias vor dem erhöht sitzenden Anastres, was den Standesunterschied unterstreicht, wie es für eine Dedicationszene erwartbar ist.<sup>263</sup> In einer ganz ähnlichen Haltung wird etwa in dem Widmungsbild einer französischen Handschrift (zu datieren vor 1480) der Übersetzer Jean de Meung dargestellt, der seinem König, Philipp dem Schönen seine Übersetzung des Trostes der Philosophie des Boethius übergibt.<sup>264</sup>

Wenn, wie in der Forschung immer wieder diskutiert, eine Verbindung zwischen der Offizin Lienhart Holls und Eberhard im Barte (womöglich als Auftraggeber bzw. Geldgeber?) bestand, ließe sich der Widmungscharakter des Titelblatts als

---

<sup>261</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 142.

<sup>262</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 141.

<sup>263</sup> Vgl. hierzu Wagner/Nitsche 2007, S. 142.

<sup>264</sup> Boethius, *De consolatione philosophiae*. Rouen, Bibl. municipale, Ms. 3045, fol. 1<sup>r</sup>. Eine Reproduktion des Widmungsbildes findet sich bei Andrea von Hülsen-Esch: *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*. Göttingen 2006, Abb. 200.

eine Hommage an den Württemberger Hof auffassen, auch wenn die Bildbeischriften mit Berosias und Anastres eine andere Deutung der Szene nahelegen. In jedem Fall verleiht die ikonographische Nähe zum Widmungsbild dem Titelholzschnitt einen repräsentativen Charakter, der das Buch als einem Fürsten angemessen in Szene setzt.

Neben dem ikonographischen Muster des Dedikationsbildes ruft der Titelholzschnitt des Ulmer Drucks auch die Assoziation eines Gelehrten- bzw. Lehrgesprächs auf. Anastres und vor allem Berosias werden mit ihren langen Bärten, den bodenlangen, schaubenartigen Gewändern mit angedeuteter Pelzverbrämung, dem konischen Birett des Berosias und dem die Bildmitte beherrschenden Buch als Gelehrte inszeniert. Birett und Schauben gehören zur Amtskleidung des spätmittelalterlichen Gelehrten.<sup>265</sup> Die Figur des Anastres erinnert in der Wahl ihrer Kleidung an die Darstellung Äsops in einer lateinisch-deutschen Bonerhandschrift des 15. Jhs.<sup>266</sup> Bevor sich mit Steinhöwels *Esopus* das bekannte Äsopbild des verkrüppelten Sklaven für die Äsopdarstellung durchsetzt<sup>267</sup>, wird hier der sagenhafte Fabeldichter als Gelehrter inszeniert. Er trägt ein bodenlanges Gewand mit Pelzverbrämung, die Schriftrolle kennzeichnet ihn, wie Anastres das vor ihm liegende und in seine Leserichtung aufgeschlagene Buch, als Schriftkundigen. Wie Anastres trägt auch Äsop den langen Bart des altersweisen Mannes. Beiden Figuren verleiht die turbanähnliche Kopfbeckung (in die bei Anastres als Zeichen seiner königlichen Herkunft noch eine Krone integriert ist) eine orientalische Note. Die Münchener Handschrift setzt Äsop als gebildeten Autor in Szene. Der Titelholzschnitt des Ulmer Drucks stellt mit Berosias und Anastres die ersten namentlich erwähnten Vermittler des BdB ihrem Werk voran. Die eigentlichen Autoren des Werks, die alten Weisen, bleiben in ihrer Anonymität wenig greifbar. Der erste Übersetzer ihrer Werke Berosias und sein Auftraggeber Anastres hingegen sind namentlich bekannt und damit imstande, diese Lücke zu füllen. Sie übernehmen stellvertretend für die alten Weisen die Rolle der legitimierten Dichterautoritäten.

---

<sup>265</sup> Vgl. Kühnel 1992, S.7f.

<sup>266</sup> Boner, Edelstein. München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 3974, fol. 213<sup>r</sup>. Eine Reproduktion des Autorbildes des Äsop findet sich bei Dicke 2008, S. 25, Abb.2.

<sup>267</sup> Steinhöwel, *Esopus*. Ulm: Johann Zainer [1476/77], fol. 1<sup>v</sup>.



Das Titelbild fungiert so eingeschränkt als Autorenbild und präsentiert das BdB als Produkt gebildeter, weiser Männer. Gleichzeitig gibt es dem Leser mit Berosias und Anastres Identifikations- und Vorbildfiguren an die Hand, die ihn das rechte Verständnis des Textes lehren sollen.

Das Titelbild suggeriert eine Lehrsituation zwischen Anastres und Berosias. Die erklärende Gestik des Anastres (der Zeigefinger der Rechten berührt die Handfläche der Linken) übersetzt mündliche Rede ins Bild. Sein Blick ist auf die vor ihm aufgeschlagene Buchseite gerichtet, woraus er zu dozieren scheint. Der Leser des BdB wird als Betrachter der Szene Teil dieser Lehrsituation, er wird zum Adressaten der Lehren des BdB. Berosias und Anastres werden in der Berosias-Vita als vorbildliche Leser der Weisheitsbücher präsentiert: Anastres schätzt die Bücher der alten Weisen über alle Maßen. Es verlangt ihn danach, diese zu besitzen und (vor allem) diese zu verstehen. Er übt sich ausdauernd und erfolgreich darin, die *kunst der wyßhait*<sup>268</sup> zu erlernen und sorgt schließlich aktiv für die Verbreitung dieses Wissens.<sup>269</sup> Anastres und Berosias stehen beispielhaft für eine der Intention der alten Weisen gerechte Rezeption des BdB, wie sie das Vorwort von seinem Leser fordert.

Die große Wertschätzung, die der König Anastres in der erzählten Überlieferungsgeschichte den indischen Weisheitsbüchern entgegenbringt, adelt auch das dem Leser des BdB vorliegende Werk in seiner deutschen Fassung, die sich im Vorwort unmissverständlich als rechtmäßige Erbin des indischen Ursprungswerks inszeniert.<sup>270</sup> Wie vom indischen Original, so suggeriert das Titelbild, geht auch vom deutschsprachigen BdB eine quasi heilsame Wirkung aus, die den *torechten*

---

<sup>268</sup> BdB H 8, 14f.

<sup>269</sup> *Vnnd do der künig dis vernam, do ward er begirig, die bücher zû haben vnd deren verstandnüß, vnd übte sich mit allem vermögen, zû leren die kunst der wyßhait, vnd erhöhet die in jm selbs vnd satz jm das für all annder kürtzwil vnd richtum, darjnn die künig pflegen zû leben. TRouwlich by hoher pen gebot der künig Anastres, in sinem küngrich schülen der ler vffzûrichten vnd die vß sinem trisol zû besolden, vßzûspraiten die kunst vnd die bücher zû meren.* (BdB H 8, 12ff.).

<sup>270</sup> *Es ist von den alten wysen der geschlecht der welt die büch des ersten jn yndischer sprach gedicht vnd darnach in die büchstaben der Persen verwandelt dauon hond es die Arabischen in jr sprach bracht, fürer ist es zû hebreischer zungen gemacht, zûletst zû Latin gesetzt vnd yetz in tütsch zungen geschriben.* (BdB H 1, 1ff.).

*und vnwissenden menschen*<sup>271</sup> vom *tod der vnuernunfft*<sup>272</sup> zu erwecken vermag, wenn er es nur richtig zu lesen versteht.

Der Titelholzschnitt erfüllt so mehrere Funktionen: Mit Berosias und Anastres stehen dem BdB zwei weise und gelehrte Männer voran. Sie füllen die vakante Stelle des Autors und bürgen als die ersten Vermittler des BdB für die Authentizität und den literarisch hohen Rang des Textes. Die ikonographische Nähe zum Widmungsbild verleiht der Titelillustration einen hoch repräsentativen Charakter, der die Dignität des Werkes (sowie des Druckerzeugnisses) unterstreicht. Gleichzeitig stellt das Titelbild auf einer narrativen Ebene eine Szene aus der Berosias-Vita vor und führt so unmittelbar in die Erzählhandlung des BdB ein. Mit Berosias und Anastres, den ersten Lesern des BdB, gibt das Titelbild dem Leser bzw. Betrachter zwei Identifikationsfiguren an die Hand, die ihn die Wertschätzung und die rechte Lektüre des Werkes lehren sollen.

## **β) Die Textillustrationen des Ulmer Drucks**

Es ist zu fragen, inwieweit auch die Textillustrationen des Ulmer Drucks den Leser bei seiner Aufgabe, hinter dem *offenbaren* einen zweiten *verborgenen* Sinn des BdB zu entdecken, unterstützen. In der Regel folgt die Auswahl der illustrierten Szenen den Strukturgesetzen der Fabeln und Beispielerzählungen des BdB. Fast ausnahmslos wird/werden die ausdrucksstärkste(n), meist die handlungsintensivste(n) Szene(n) einer Lehrerzählung für die Illustration gewählt. Dabei beschränken sich die Holzschnitte generell auf die Darstellung der reinen Bildebene der Beispielgeschichten. Die Deutung, die der jeweilige interne Erzähler seiner Beispielerzählung beimisst, wird nicht ins Bild geholt. So zeigt die Illustration zur Binnenerzählung 2.12 „Laus und Floh“ die Laus im Bett des Edelmannes, die gerade von einem kerzenbewehrten Diener entdeckt wird (Abb. 22). Die explizite Deutung der Erzählung durch Dymna<sup>273</sup> findet ebenso wenig eine Umsetzung im

---

<sup>271</sup> BdB H 8, 5.

<sup>272</sup> BdB H 8,7.

<sup>273</sup> Die explizite Deutung der Lehrerzählung lautet etwa wie folgt: Die Laus ist Senespa, der mit Hilfe seiner gefährlichen Komplizen dem König schaden will und getötet werden muss.

Bild wie die davon abweichende implizite Bedeutung der Erzählung, die der Leser herstellen kann<sup>274</sup>. Auf den ersten Blick gibt das Bild damit dem Leser bzw. dem Betrachter keinerlei Hilfestellung bei seiner vom Vorwort geforderten Aufgabe, den verborgenen Sinn der Lehrerzählungen zu entschlüsseln. Auf subtile Weise gelingt es der Illustration an einigen bedeutenden Stellen jedoch dennoch, versteckte Hinweise auf den verborgenen Sinn der Erzählungen zu geben.

Die Illustration hat es zunächst immer mit dem erzählten Fabelinhalt, seinen sinnlich wahrnehmbaren Abläufen zu tun. Will sie zur Wahrheit der Fabel, zu Moral oder Lehre Stellung nehmen, so muß sie es auf indirekte Weise tun.<sup>275</sup>

Teilweise erfolgt dies über die Auswahl der illustrierten Szenen, teilweise über optische Parallelisierung zweier oder mehrerer illustrierter Szenen.

Die Binnenerzählung 3.4 „Die standhafte Herrin und der verleumderische Diener“ illustriert der Ulmer Druck (wie alle frühen Bildzeugen mit Ausnahme des Fyner Drucks) zweifach. Er zeigt zum einen die Verteidigung der Frau vor den Pilgern und ihrem Mann (Abb. 40) und zum anderen den Tod des verräterischen Knechts (Abb. 61). Die Lehrerzählung berichtet vom Versuch eines treulosen Knechts, seine Herrin zu verleumden, was dank der Geistesgegenwart der Frau misslingt, woraufhin der Knecht seine Tat gesteht und mit dem Tod bestraft wird. Die Geschichte vom verleumderischen Diener und der standhaften Herrin ist die letzte einer Sequenz von Lehrerzählungen, die der Verräter Dymna vor Gericht erzählt, um seine Unschuld zu beteuern und seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Dymna will seine Geschichte folgendermaßen verstanden wissen: Er selbst ist unschuldig wie die standhafte Hausherrin, die zu Unrecht verleumdet wird. Seine Ankläger sind die verleumderischen Diener, die ihn unschuldig zu Fall bringen wollen, indem sie von Dingen erzählen, von denen sie nichts wissen und die sie nicht gesehen haben. Der Löwenkönig soll, wie der Hausherr, sein Urteil nicht auf Zweifel gründen, sondern die Unschuld Dymnas erkennen und die wahren Verräter (seine Ankläger) bestrafen.<sup>276</sup> Bezieht man die Beispielerzählung Dymnas hingegen auf den

---

<sup>274</sup> Die implizite Deutung der Lehrerzählung lautet etwa wie folgt: Die harmlose Laus ist Senespa. Der hinterhältige Floh ist Dymna, der dem König schadet und Senespas Tod veranlasst.

<sup>275</sup> Timm 1997, S. 5.

<sup>276</sup> *Dann wissent, die vrteil sol nit gefelt werden vff zwyffel, sunder uff warlich gegründet sachen. [...] Darumb lügent, das üch nit beschech, als eim knecht, der sagt, daz er nit wißt noch gese-*

tatsächlichen Kontext, in dem sie erzählt wird und blickt man hinter die explizite Deutung, die Dymna seiner Erzählung verleiht, so wird der wahre Sachverhalt deutlich: Nicht die Ankläger Dymnas sind die verleumderischen Diener, sondern Dymna selbst hat durch seine Intrige und seinen Verrat einen Unschuldigen (Senespa) zu Fall gebracht. Dass Dymnas Intrige (anders als die des Dieners der Lehrerzählung) gelingen konnte und sein Opfer getötet wurde, ist der Tatsache geschuldet, dass sich der Löwenkönig (anders als der Hausherr der Geschichte) blind auf die verräterischen Worte verlassen und diese nicht überprüft hat.

Dymnas abschließende Worte sind als Mahnung an seine Ankläger gerichtet, hört man sie aber vor dem Hintergrund des wahren Sachverhalts, so scheinen sie die Bestrafung seiner eigenen Person zu fordern:

*Ich hab üch dis fabel gesagt; dann welicher thût, als diser gethon hat, der nympt darumb billich sinen lon.<sup>277</sup>*

Die Lehrerzählung, die Dymna vorträgt, um seine Unschuld zu beteuern, offenbart – richtig verstanden – seine Schuld und berichtet vom wahren Sachverhalt. Das Urteil, das der König auf Zweifel gegründet hat, ist nicht das Urteil über Dymna, sondern das Urteil über Senespa, den er, auf die bloße Behauptung eines Verräters hin, getötet hat. Dem Verräter jedoch gebührt der Lohn, den auch der Knecht der Erzählung nimmt, nämlich der Tod. Getötet wird Dymna im Verlauf der weiteren Erzählhandlung dann tatsächlich. Die abschließenden Worte zu seiner letzten Geschichte, die den gerechten Tod eines Verräters und Intriganten fordern, werden die letzten Worte sein, die Dymna an die Hofgesellschaft (und damit an den Leser) richten kann: *sine wort wurden fürer nit gehört.*<sup>278</sup> Seine letzten Worte sind damit, auf den wahren Kontext bezogen, eine Anklage gegen sich selbst.

Neben der Rechtfertigung der Frau illustrieren die Handschriften und der Ulmer Druck<sup>279</sup> auch den Tod des Dieners. In den Handschriften der Gruppe Chantilly

---

*hen het!* (BdB H 80, 10ff.).

<sup>277</sup> BdB H 81, 24f.

<sup>278</sup> BdB H 81, 29.

<sup>279</sup> Der Fyner-Druck verzichtet auf die Darstellung des Todes des Dieners.

und in unserem Druck c folgen die Illustration zum Tod des verleumderischen Dieners und die Illustration zum Tod des Verräters Dymna unmittelbar aufeinander.<sup>280</sup> Im Holl-Druck werden die beiden Bildseiten nur durch eine Textseite getrennt, befinden sich also jeweils auf der verso-Seite zweier unmittelbar aufeinander folgender Blätter. Die räumliche Nähe der beiden thematisch eng verwandten Illustrationen unterstützt den Betrachter dabei, einen Bezug zwischen den beiden Szenen herzustellen. Die Illustratoren der Gruppe Chantilly verstärken diesen Effekt zusätzlich, indem sie die beiden Szenen in gewissen Punkten parallelisieren. Am deutlichsten wird diese Bemühung um eine optische Parallelisierung der beiden Szenen in der Wahl der Werkzeuge, mit denen Knecht und Dymna getötet werden. Dymna wird, so fordert es der Text, erschlagen.<sup>281</sup> Bezüglich des Todes des Dieners macht der Text hingegen keinerlei Vorgaben. Hier heißt es lediglich: *vnd der herr hieß in tödten*<sup>282</sup>. Die Bildzeugen der Gruppe Chantilly konkretisieren den Text in beiden Fällen auf die gleiche Weise und lassen den verleumderischen Diener wie den Verräter Dymna durch das gleiche Werkzeug sterben. Beide Verräter werden mit großen Holzknüppeln erschlagen, beidesmal geschieht dies im Freien.<sup>283</sup> Der Verräter liegt jeweils am Boden, während zum Schlag mit dem Knüppel ausgeholt wird. Auffällig parallel gestaltet unser Druck c den die Szene umgebenden Umraum der beiden Illustrationen (Abb. 61 und 62). In beiden Fällen liegt der Verräter auf einem steinigen Weg, der sich nahe des linken Bildrands um einen Hügel herum in die Tiefe des Bildraums hineinwindet. Am linken Bildrand und nahe der Bildmitte befinden sich im Hintergrund zwei Bäume mit auf beiden Bildern nahezu identischem Aussehen. Während der jeweils linke kleinere Baum seine Krone auf einer einfachen Astgabel trägt, ist bei dem größeren Baum die rechte Seite der Astgabel jeweils nochmals verzweigt. Die starke Parallelität

---

<sup>280</sup> Die Handschrift C fügt zwischen die beiden Illustrationen eine zusätzliche Illustration ein (Dymna wird zum Kerker geführt).

<sup>281</sup> Der Löwe *gebot, daz man Dymna für in brecht vnd in jn siner angesicht todschlug*. (BdB H 82, 4f.).

<sup>282</sup> BdB H 81, 21f.

<sup>283</sup> Eine Ausnahme macht hier die Heidelberger Hs. B, die den Tod Dymnas im Innenraum stattfinden lässt. Die Tötungsszene selbst aber spielt sich außerhalb des eigentlichen Thronsaals auf einem grasigen Untergrund ab, der seinerseits doch wieder stark an die übliche Szenerie im Außenraum erinnert.

der beiden Landschaften macht einen bewussten Gestaltungswillen des Ulmer Meisters hier wahrscheinlich. Auch die Heidelberger Handschrift A (Abb. 63 und 64) und die Handschrift Chantilly (fol. 73<sup>r</sup> und 74<sup>r</sup>) wählen für die Darstellung der beiden Szenen jeweils ähnliche Landschaftshintergründe, die ihrem jeweiligen Standardrepertoire entsprechen. Die Handschrift A lässt beide Szenen auf einer Art steinigem Hügel spielen. Chantilly verlegt die Szene ins freie Feld, das den Blick in eine weithin offene Landschaft mit Bergen in der Ferne freigibt. So bewusst und bis ins Detail hinein durchkomponiert wie der Holl-Druck parallelisiert jedoch weder die Handschrift Chantilly noch die Heidelberger Handschrift A den Bildhintergrund der beiden Illustrationen. Stattdessen wenden die beiden Handschriften (und die Handschrift B) ein anderes Mittel der Parallelisierung an, auf den der Holl-Druck verzichtet: Sie lassen beide Szenen vor Zeugen spielen. Der Tötung des verleumderischen Dieners wohnen Hausherrin und Hausherr bei, der Tötung Dymnas König und Gefolge. Hausherr und König werden damit auch optisch zu vergleichbaren Figuren – beide haben letztlich den wahren Übeltäter entlarvt und führen ihn seiner gerechten Strafe zu. Der Holl-Druck nutzt dieses Potential der Darstellung nicht. Zwar lässt er Dymna ebenfalls (textkonform) vor den Augen des Königs und seines Gefolges erschlagen, verzichtet aber auf die Darstellung von Hausherrin und Hausherr bei der Szene der Tötung des Dieners und vergibt dadurch die Möglichkeit einer noch deutlicheren Parallelisierung der beiden Szenen. Dennoch bewirkt die starke optische Parallelisierung der umgebenden Landschaft und die Verwendung des jeweils gleichen Werkzeugs auch für die Illustrationen des Holl-Drucks eine große optische Nähe und Vergleichbarkeit. Diese unterstützt den Betrachter darin, in der ersten Szene die Vorwegnahme der zweiten zu sehen und den Zusammenhang zwischen dem Schicksal des Dieners seiner Beispielerzählung und Dymnas eigenem Schicksal herzustellen.<sup>284</sup> Das Bild

---

<sup>284</sup> Eine erste Vorwegnahme des späteren Endes Dymnas kann man vielleicht bereits in der Gestaltung der zweiten Illustration zur Binnenerzählung 2.8 „Der Rabe und die gefräßige Schlange“ sehen. Die Illustratoren der Gruppe Chantilly spielen hier bereits mit einem ähnlichen Bildmuster, wie es in den Illustrationen zum verleumderischen Diener und zum Tod Dymnas später wieder auftaucht. Vielleicht nicht ganz zufällig kommt hier eine weitere Figur aus einer Beispielgeschichte Dymnas auf ganz ähnliche Weise wie dieser zu Tode. Auch sie findet wie Dymna und der verleumderische Diener durch einen Holzknüppel (und ein Schwert) im Außenraum vor Zeugen (dem Raben) ihr Ende. Die Binnenerzählung 2.8 „Der Rabe und die gefräßige Schlange“ erzählt Dymna seinem Bruder Kelila, um zu zeigen, dass List und Voraus-

gibt dem Leser/Betrachter so eine Hilfestellung zur Entschlüsselung des *verborgenen* zweiten Sinns hinter der expliziten Deutung, die eine Erzählerfigur ihrer Beispielerzählung verleiht. In gewisser Weise illustrieren die beiden Szenen (als die beiden letzten Illustrationen zur inneren Rahmenerzählung 3. „Von der Gerichtsverhandlung gegen Dymna“) auch das erklärte Thema des dritten Kapitels:

*das dritt capitel [...] ist von dem, der sinen nutz mit eins andern schaden sücht, vnd was dem zülest von got darumb erachtet ist.*<sup>285</sup>

Die Handschriften der Gruppe Chantilly und unser Druck c finden hier die eindringlichste Bildlösung. Die Heidelberger Handschrift C (Abb. 65 und 66) erkennt zwar auch das Potential der beiden eng verwandten Szenen und unterstützt deren Parallelität durch die Wahl des jeweils gleichen Tötungswerkzeugs, einen jeweils ähnlichen Bildhintergrund, sowie die Darstellung beider Szenen vor Zeugen. Durch eine weitere Illustration<sup>286</sup>, die die Handschrift C zwischen die beiden Szenen einschiebt und diese so voneinander trennt, geht die Wirkung der beiden parallel gestalteten Szenen jedoch zu einem großen Teil verloren. Fryer verzichtet ganz auf die Darstellung der Tötung des verleumderischen Dieners.

Einen weiteren versteckten Hinweis auf den *verborgenen* Sinn der Lehrerzählungen geben die Holzschnitte des Holl-Drucks an anderer Stelle. Drei Szenen des zweiten und dritten Kapitels werden deutlich parallelisiert: der Tod des Kamels aus der Binnenerzählung 2.13 „Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel“ (Abb. 67), der Tod Senespa (Abb. 68) und der Tod Kelilas (Abb. 69).

Die Binnenerzählung 2.13 „Der Löwe, seine Gefährten und das Kamel“ erzählt Senespa seinem „Freund“ Dymna, um ihm zu zeigen, dass ein Starker durch viele schwache Verräter umkommen kann, auch wenn er unschuldig ist.<sup>287</sup> Den Inhalt

---

schau mangelnde Stärke wettmachen können. Er selbst (der Rabe) könne Senespa (die Schlange) schädigen, wenn er es nur schlau genug anstellte. Der „verborgene“ Sinn dieser Fabel erzählt jedoch eine andere Geschichte und entlarvt Dymna bereits als den Übeltäter (die Schlange), der Senespa (den Raben) schädigt und am Ende mit dem Tod bestraft wird.

<sup>285</sup> BdB H 62, 24ff.

<sup>286</sup> Die Heidelberger Handschrift C bringt zwischen den beiden Tötungsszenen eine weitere Illustration, die Dymna auf dem Weg in den Kerker zeigt. (Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 466, fol. 114<sup>v</sup>).

<sup>287</sup> *Dann wann ein ganntze samlung der verräter sich vereinen wider einen, vnd ob der vnschuldig ist, noch mögen sy in vmbringen, vnd ob er wol mächtig oder starck ist vnd sy kranck [...].* (BdB H 47, 4ff.).

der Fabel kann man wie folgt umreißen: Ein Kamel lebt bei einem Löwenkönig und dessen Gefolge, bestehend aus Rabe, Fuchs und Wolf. Es dient dem König und dieser sichert ihm Frieden zu. Als der König nicht mehr jagen kann und die Nahrung knapp wird, planen Rabe, Fuchs und Wolf einen Anschlag auf das Kamel, den sie dem König unterbreiten und den dieser billigt. Alle Untertanen bieten sich – scheinbar aus Gefälligkeit – dem Löwen freiwillig zum Fraß an. Das Kamel glaubt, es handle sich nur um galante Hofworte und macht den verhängnisvollen Fehler, sich ebenfalls dem König zum Fraß anzubieten. Diesen Vorschlag nehmen die Verräter nur allzu gerne an und verspeisen das Kamel an Ort und Stelle. Senespa folgert aus dieser Lehrerzählung, dass es ihm ebenso wie dem Kamel ergehen werde, wenn seine Feinde dem König nur lang genug in den Ohren lägen.

*Dis byspel hab ich dir fürbracht, zů glichen minem künig, dem löwen, vnd sinen gesellen. Dann ich merck, das sy über mich versamlet sind, mich zů tödten; vnd ob der küng nit des willens ist, so tragen sy täglich die wort in sin oren, damit sy doch letst iren anschlag volbringen.<sup>288</sup>*

Senespa schätzt seine Position grundsätzlich richtig ein – tatsächlich ist ja eine Intrige gegen ihn geplant, die letztlich erfolgreich sein wird. Er verkennt jedoch, dass es nicht einer Gruppe von Verrätern bedarf, um ihn zu Fall zu bringen, sondern, dass bereits einer genügt und dass dieser eine sein vermeintlicher „Freund“ Dymna ist, dem er die Fabel vom verratenen Kamel erzählt. Wie das Kamel in seiner Geschichte weiß auch Senespa sich nicht vor der List und Verschlagenheit seines Feindes zu schützen und tappt blind in die Falle.

Die Ulmer Illustrationen des gewaltsamen Todes des Kamels und des gewaltsamen Todes Senespas zeigen eine auffällige Parallelität, wie sie so kein anderer Bildzeuge des BdB kennt. Beide Holzschnitte bilden das Opfer mit dem Kopf nach unten am Boden liegend ab. Die Vorderbeine sind angezogen, die Hinterbeine ausgestreckt, der kräftige, an seiner Spitze buschige Schwanz ist vom Körper weggebogen. Über dem Opfer hockt jeweils der Löwe, der durch seine Insignien als König gekennzeichnet ist und deutlich heraldische Züge trägt. Bei der Darstellung des Todes Senespas thront der Löwe auf seinem Opfer. Er tritt Senespa mit Füßen auf Herz und Genital – Senespa ist überwältigt. Im Fall des Kamels thront

---

<sup>288</sup> BdB H 50, 36ff.



der König eigentlich hinter der Hauptszene, während sich Fuchs, Rabe und Wolf über ihr Opfer hermachen. Die mangelnde Perspektivik in der Darstellung und die Position des Königs direkt über dem Opfer erwecken jedoch auch hier den Anschein, der Löwe throne als Sieger „auf“ seinem Opfer. Beide Szenen spielen im Außenraum. Dieser ist auf beiden Darstellungen ebenfalls weitgehend parallel gestaltet. Das Opfer liegt jeweils auf einem steinigen Weg, der sich, vom rechten Bildrand herkommend, in den Raum hinein schlängelt. Der König thront in beiden Illustrationen zwischen zwei baum- und buschbestandenen Hügeln exakt auf der senkrechten Mittelachse des Bildes.

Ein dritter Holzschnitt hat verblüffende Ähnlichkeit mit den beiden erwähnten. Die Darstellung des Todes Kelilas (Abb. 69), dem die Sorge um die Folgen des Verrats seines Bruders das Herz bricht, zeigt ebenfalls erstaunliche Parallelen zur Darstellung des Todes des Kamels und des Todes Senespas. Gegen den Text (!), der eine Darstellung der Szene im Innenraum fordert<sup>289</sup>, verlegt der Holzschnitt auch den Tod Kelilas in den Außenraum. Die die Szene umgebende Landschaft hat starke Ähnlichkeit mit den Landschaften, die die Darstellungen des Todes von Kamel und Senespa zeigen. Auch Kelila liegt auf steinigem Weg, der sich vom rechten Bildrand kommend, in den Bildraum hinein um einen Hügel schlängelt. Das wirklich Verblüffende ist jedoch die Körperhaltung Kelilas. Exakt in derselben Position wie zuvor das Kamel und der Ochse Senespa liegt auch Kelila kopfüber am Boden. Seine Vorderbeine sind angewinkelt, seine Hinterbeine gestreckt, der kräftige, an seiner Spitze buschige Schwanz ist vom Körper weggebogen. Die auffällige Parallelität in der Komposition der drei Szenen fordert den Betrachter geradezu dazu heraus, einen Zusammenhang zwischen den Szenen zu suchen. Der Zusammenhang zwischen dem Tod des Kamels und dem Tod Senespas ist leicht zu sehen. Senespa stellt ihn selbst her, indem er seine Situation mit der des Kamels vergleicht. Gegen beide wird eine Intrige gesponnen. Beiden wird zum Verhängnis, dass sie ihre wahren Feinde nicht erkennen und deren Machenschaften nicht durchschauen. Beide werden Opfer eines Königs, der die verräterischen Plä-

---

<sup>289</sup> *Also schied Kellila von jm trurig in sin huß, fürchtende, daz die boßheit Dymne vff in ouch ersücht werden möcht. Vnd in solicher vorcht, widerwärtigkeit vnd schmerzigen süfftzen ward er vmbgeben so strenglich, das er derselben nacht starb.* (BdB H 72, 11ff.).

ne schlechter Ratgeber nicht hinterfragt und so selbst schuldig am Tod Unschuldiger wird. Interessanter ist der Zusammenhang zwischen den beiden Szenen und dem Tod Kelilas. Auch Kelila wird indirekt ein Opfer des Verrats seines Bruders. Auch er erkennt die Dimensionen der Machenschaften Dymnas nicht. Er wird (ungewollt?) zum Mitwisser und Mittäter Dymnas – eine Schuld, an der er schließlich zerbricht. Durch die parallele Darstellung seines Todes mit der des Todes von Kamel und Senespa präsentiert das Bild Kelila als drittes Opfer eines Verrats.

Eine solch deutlich parallele Bildkomposition der drei Szenen findet sich nur im Ulmer Druck. Sämtliche andere Bildzeugen zeigen (textkonform) den Tod Kelilas im Innenraum. Auch der Tod Senespas wird (mit einer Ausnahme)<sup>290</sup> in den Innenraum verlegt, was eine starke Parallelisierung mit der Darstellung des Todes des Kamels (die ausnahmslos in den Außenraum verlegt ist) von vornherein verhindert. Vor allem aber zeigt kein anderer Bildzeuge eine ähnlich parallel gestaltete Körperhaltung der Opfer. Selbst die ansonsten dem Ulmer Druck eng verwandte Heidelberger Handschrift A bleibt hier stark hinter der Bildlösung der Ulmer Schnitte zurück (Abb. 70 und 71). Die starke Parallelisierung der drei Szenen im Ulmer Druck gegen den Text und gegen die Zeugen der Gruppe Chantilly, denen der Ulmer Druck sonst durchgängig verpflichtet ist, lässt einen bewussten Gestaltungswillen des Meisters der Ulmer Holzschnitte vermuten.

Aufschlussreich ist auch der Vergleich der drei Szenen mit den zuvor besprochenen Darstellungen des Todes des treulosen Dieners und Dymnas. Die Landschaft ist in allen fünf Darstellungen (Abb. 61, 62, 67, 68 und 69) erstaunlich gleichförmig gehalten. Fast könnte man meinen, es handele sich jedesmal um denselben Schauplatz. Wiewohl der Ulmer Druck in der Darstellung der Landschaft generell ein begrenztes Repertoire von schematisierten Landschaftsversatzstücken verwendet, werden diese doch üblicherweise immer neu kombiniert. Ähnlich einförmig und fast identisch stellen die Ulmer Schnitte die Landschaft sonst nur bei Mehrfachillustration dar, wenn explizit der immer gleiche Raum beschworen werden

---

<sup>290</sup> Der Fyner-Druck verlegt diese Szene ebenfalls in den Außenraum – allerdings ohne größere gestalterische Parallelen zur Darstellung des Todes des Kamels.

und ein klarer optischer Zusammenhang zwischen den inhaltlich zusammengehörigen Szenen deutlich werden soll – so etwa, wie wir bereits gesehen haben, bei den Illustrationen zur Binnenerzählung 5.8 „Die Mausjungfrau, die sich den Mächtigsten zum Gatten wünschte“ (Abb. 56 und 57) und zur inneren Rahmenerzählung 15. „Von des Königs Sohne und seinen Gefährten“ (Abb. 58 und 59). Dass hier nun aber fünf, inhaltlich zunächst einmal nicht unmittelbar zusammenhängende Szenen<sup>291</sup> durch den immer gleichen Umraum kompositorisch verbunden werden, spricht für einen bewussten Gestaltungswillen des Illustrators. Die Parallelität der Darstellung suggeriert einen tieferen inneren Zusammenhang zwischen den fünf scheinbar voneinander unabhängigen Szenen, den der Betrachter erst erschließen muss und den man etwa wie folgt umschreiben könnte: Ist der Weg des Verräters zunächst mit seinen Opfern gepflastert, so führt ihn eben dieser Weg schließlich selbst in den Tod. Wie seine Opfer zuvor, ja an Ort und Stelle (in verblüffend ähnlicher Landschaft), findet am Ende auch der Verräter seinen Tod unter den Füßen seiner Feinde.

Die Beispiele zeigen, dass das Bild durch seine eigenen Mittel den Betrachter durchaus dabei unterstützen kann, hinter dem *offenbaren* Sinn, den der Text explizit vermittelt, eine *zweite verborgene* Bedeutung aufzuspüren und einzelne Beispielerzählungen miteinander zu vernetzen.

Auch die Auswahl der Bildthemen vermag eine kritische Lektüre des Textes zu befördern. Diejenigen Szenen einer Lehrerzählung, die illustriert sind, werden nachhaltiger wahrgenommen und bleiben stärker im Gedächtnis des Lesers/Betrachters als die, die keinen Widerklang in der Illustration finden. Somit kann eine geschickte Auswahl der Bildthemen die Textaussage neu gewichten und eigene Schwerpunkte setzen. Ein solches Phänomen lässt sich im Ulmer Druck etwa bei der Wahl der illustrierten Szenen der inneren Rahmenerzählung 3. „Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna“ beobachten. Der Text präsentiert Dymna über weite Strecken als Erzählenden, dem es durch seine Eloquenz und seinen Fundus an

---

<sup>291</sup> Zwei der fünf Szenen stammen aus Binnenerzählungen, die anderen drei Erzählungen stammen aus zwei unterschiedlichen – wenn auch zusammengehörigen – inneren Rahmenerzählungen des BdB.

Geschichten gelingt, seine Glaubwürdigkeit lange Zeit zu behaupten, seine Ankläger unglaubwürdig erscheinen zu lassen und seine eigene Schuld zu leugnen.

Dymna tritt als einziger interner Erzähler des dritten Kapitels auf. Zu seiner Verteidigung vor Gericht erzählt er insgesamt vier Lehrerzählungen (3.1 „Die treulose Zimmermannsfrau“, 3.2 „Der dumme Arzt“, 3.3 „Die beiden nackten Frauen“ und 3.4 „Die standhafte Herrin und der verleumderische Diener“). Mit Hilfe seines rhetorischen Geschicks gelingt es ihm über weite Strecken der Handlung hinweg, seine Verurteilung erfolgreich zu verhindern. Dymnas Worte sind so mächtig, dass seine Verurteilung erst möglich wird, als man ihm nicht länger zuhört und ihm keine Möglichkeit zur Rechtfertigung und zum Geschichtenerzählen mehr einräumt.<sup>292</sup>

Die Illustrationen des Ulmer Drucks hingegen präsentieren einen anderen Dymna. Kein einziger Holzschnitt des dritten Kapitels zeigt ihn als Erzählenden. Stattdessen wählt der Ulmer Druck folgende Bildthemen:

1. Die Löwenmutter berichtet dem Löwen von der Tat Dymnas.
2. Der König beruft seinen Hofstaat ein. Die Anklage gegen Dymna beginnt.
3. Dymna wird in Ketten in den Kerker geführt.
4. Kelila besucht Dymna im Kerker und ermahnt ihn.
5. Kelila stirbt aus Kummer und Angst.
6. Dymna wird in Ketten vor das Gericht geführt.
7. Dymna ist allein im Kerker.
8. Reßba besucht Dymna im Kerker.
9. Dymna wird vor dem König und den Hofstaat erschlagen.

Das Bild präsentiert Dymna durchweg passiv. Er wird nicht – wie es der Text darstellt – als „Macher“, der durch seine Worte sein Umfeld nach Belieben zu manipulieren weiß, präsentiert, sondern als Verurteilter, der abwechselnd vor Gericht

---

<sup>292</sup> *Nach diser red ließ der richter aber vffschriben, waz mit Dymna geredt was, vnd sin antwort mit der widerred, vnd ward damit Dymna wider in den kärcker fäncklich geführt vnd redt vil hinder sich gegen dem richter, als man in vom gericht fürt; aber sine wort wurden fürer nit gehört.* (BdB H 81, 25ff.).

und im Kerker erscheint. Das Bild zeigt einen Dymna, der gescheitert ist, den seine Erzählkunst letztlich nicht zu retten vermag und dessen Erzählungen, richtig gedeutet, die wahren Taten Dymnas bekennen und sein Ende vorwegnehmen.

In der Wahl seiner Bildthemen zur dritten inneren Rahmenerzählung stimmt der Holl-Druck mit sämtlichen frühen Bildzeugen des BdB überein. Während die Illustrationen zur zweiten inneren Rahmenerzählung Dymna öfter aktiv im Gespräch (meist mit dem Löwenkönig, mit Senespa oder Kelila) zeigen (vgl. fol. 23<sup>v</sup>, 36<sup>r</sup>, 41<sup>r</sup> und 62<sup>v</sup>), stellen alle frühen Bildzeugen Dymna im dritten Kapitel ausdrücklich passiv (vor Gericht oder im Kerker) dar. Die einzige Ausnahme bietet der Fyner-Druck, der einmal Dymna in der direkten Auseinandersetzung mit dem Küchenmeister zeigt (fol. 51<sup>v</sup>). Die Heidelberger Handschrift C präsentiert an dieser Stelle Dymna vor Gericht, die Handschriften der Gruppe Chantilly zeigen an entsprechender Stelle keine Illustrationen.

Das Bild vermag, wie wir sehen konnten, durch optische Parallelisierung mehrere, zunächst voneinander unabhängige Lehrerzählungen kompositorisch zu verbinden und somit subtile Hinweise auf ein tieferes Verständnis der jeweiligen Lehrerzählung zu geben. Auch kann das Bild durch die Auswahl der illustrierten Szenen die Aussagen des Textes konterkarieren und neue Schwerpunkte setzen. Auf diese Weise unterstützt die Illustration durch ihre eigenen Mittel einen kritischen Umgang des Lesers mit den expliziten Lehren des Textes. Allerdings bleiben die gezeigten Beispiele im Ulmer Druck (wie auch in den Handschriften und im Fyner-Druck) eher Ausnahmeerscheinungen. Sie finden sich gehäuft im zweiten und dritten Kapitel des BdB und betreffen hier vor allem die Illustrationen zu den inneren Rahmenerzählungen. Vergleichbare Auffälligkeiten lassen sich für das übrige Werk kaum mehr beobachten. In der Mehrzahl der Fälle beschränkt sich das Bild dort auf die (kommentar- und wertungslose) Darstellung der Bildebene der Lehrerzählungen. Auch die Auswahl der Bildthemen folgt in der Regel den Strukturgesetzen der Fabeln und Beispielerzählungen des BdB. In der Regel erschöpft sich die Funktion des Bildes darin, die entscheidenden Szenen einer Lehrerzählung zu visualisieren und so memorierbar zu machen. Nur in wenigen Ausnahme-

fällen trägt das Bild aktiv dazu bei, den Leser zu einer aktiven Lektüre im Sinne des Vorwortes des BdB zu ermutigen.

### **γ) Register und Textillustrationen der BdB-Drucke des 16. Jhs.**

Der erste Holl-Druck des BdB von 1483 zeigt mit der Einführung der Kolumnentitel und der Namensbeischriften im Titelbild einen ersten Ansatz, „die Einrichtung des *Buchs der Beispiele* auf die Bedürfnisse des Lesepublikums auszurichten.“<sup>293</sup> Diese Entwicklung verstärkt sich mit dem dritten Hollschen Druck vom 2. Juni 1484 (Druck e)<sup>294</sup> und dem Ulmer Druck Konrad Dinckmuts vom 12. März 1485, der erstmals eine Blattzählung und ein alphabetisches Gesamtregister einführt.<sup>295</sup> Mit den Druckausgaben des 16. Jhs. wird das Register immer ausführlicher. Durchweg wird den Lehrerzählungen des BdB nun bereits im Register eine moralische Deutung vorangestellt.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 142.

<sup>294</sup> „Über die Kolumnentitel hinaus sind jetzt weitere Schritte zur systematischen, benutzerfreundlichen Aufarbeitung des Textes erfolgt – anscheinend auch mit Blick auf einen möglicherweise enzyklopädischen Gebrauch oder gar einen didaktischen Einsatz: Der [...] ersten Lage ist ein dreizehnseitiges, kapitelweise vorgehendes Stichwortregister vorgebunden. Auf dieses alphabetisch durchstrukturierte Register verweisen entsprechende, wenn auch oft nicht an der korrekten Stelle befindliche Buchstaben in den Außenrändern des eigentlichen Textes. Zusätzlich haben sämtliche Illustrationen in der Reihenfolge ihres Erscheinens eine neben den Kolumnentiteln oder auf deren Höhe plazierte Nummer erhalten. Auf diese Weise sind die Bilder zusätzlich als Findehilfe innerhalb einer didaktischen Systematik funktionalisiert.“ (Wagner/Nitsche 2007, S. 143).

<sup>295</sup> Vgl. Geißler 1974, S. 66 und Wagner/Nitsche 2007, S. 143.

<sup>296</sup> Vgl. Potratz 1932, S. 317. Ein solches Register bieten die vier Straßburger Drucke: Straßburg: Hans Grüninger 1501 (Druck h); Straßburg: Hans Grüninger 1529 (Druck i); Straßburg: Bartholomäus Grüninger 1536 (Druck k) und Straßburg: Jacob Frölich 1539 (Druck l) sowie Druck n (ohne Ort, Drucker oder Verleger, 1548). Mit dem ersten Grüninger-Druck von 1501 wird zusätzlich zum Register erstmals eine „Spruchsammlung mit Sentenzen verschiedener biblischer, antiker und frühkirchlicher Autoritäten“ (Wagner/Nitsche 2007, S. 143) eingeführt. Druck k ergänzt zusätzlich zu Register und Spruchsammlung das Gedicht *Zum laeser*. Die vier späteren Frankfurter Drucke: Druck o (Frankfurt a.M.: Peter Schmidt für Sigmund Feyerabend und Simon Hüter 1565); Druck p (Frankfurt a.M.: Nikolaus Bassee 1578); Druck q (Frankfurt a.M.: Nikolaus Bassee 1583) und Druck r (Frankfurt a.M.: Nikolaus Bassee 1592) verzichten wieder auf die Beigabe eines Registers.

Die neuen Register der Ausgaben seit 1484 verraten die Absicht der Bearbeiter, den Geschichtenbestand des BdB zu erschließen und die Erzählungen als moralisierte Exempel darzubieten.<sup>297</sup>

Gibt die „Moral“, die die Ausgaben des 16. Jhs. den Lehrerzählungen zuordnen dem Leser Hinweise auf einen *verborgenen* Sinn der Lehrerzählungen des BdB? Oder referiert die Moral des Registers lediglich die explizite Moral, die der interne Erzähler des BdB seiner jeweiligen Lehrerzählung beimisst?

Exemplarisch sei hier das Register des zweiten Straßburger Drucks i (Hans Grüninger 1529) untersucht. Der direkte Vergleich der Registereinträge von Druck i mit den expliziten Lehren, die der jeweilige Erzähler im Text des BdB zum dritten Kapitel gibt, zeigt Folgendes (Tabelle 6):

Tabelle 6:

<i>Registereintrag Druck i zum dritten Kapitel des BdB<sup>298</sup></i>	<i>Explizite Lehre im Text<sup>299</sup></i>
<i>Das drit Capitel Nutz mit eins schaden sūchen</i>  (fol. IIʳ)	<i>vnd vahet nun an das dritt capitel vnd jst von der getat Dymne vnd wie die erfragt ward; vnd ist von dem, der sinen nutz mit eins andern schaden sūcht, vnd was dem zūletst von got darumb erachtet ist.</i>  (BdB H 62, 26ff.)
<i>Keiner sol heimlikeit offenbarn</i>  (fol. IIʳ)	<i>Wann nun einem ein heimlicheit vertrüwt wirdet, der soll getrüw sin jn dem, das jm vertrüwt ist, oder der betrügt sinen fründ, der jm das gesagt hat, vnd gewint dardurch ein schnöden lümbden, so jm fürer nit zū uertrüwen ist, keinerley sach hinder in zū uerbergen.</i>  (BdB H 64, 23ff.)
<i>Dimna liebt sich zū dem künig</i>  (fol. IIʳ)	

<sup>297</sup> Gerdes 1978, Sp. 403b.

<sup>298</sup> Herangezogen wurde das Exemplar der HAB Wolfenbüttel (A: 19.3 Eth. 2°). Diakritische Zeichen wurden weitgehend aufgelöst.

<sup>299</sup> Herangezogen wurde die Textausgabe Hollands (BdB H).

<b>Registereintrag Druck i zum dritten Kapitel des BdB</b>	<b>Explizite Lehre im Text</b>
<i>Wer zweiflet in einer sach sol nit eylen vnd seiner begierd nachuolgen.</i>  (fol. II <sup>v</sup> )	<i>Welicher etwas zwyfelt vnd des warheit an das liecht nit bringt vnd denn allein bedenckt, was er thü, das es wol gethon sy, des sach wirt zülest als die getat einer frouwen, die der knecht betrog durch iren bülen.</i> (BdB H 67, 3ff.) <i>Darumb sol der künig in trugenlichen sachen nit ylen; dann die sünd würd uff jm vßgon.</i> (BdB H 67, 34ff.)
<i>Dimnas red zü dem künig</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Dimna ward in kerker erkent.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Wie kellila zü dimna kam.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Wie dimna nach abscheids seins brüders sich hielt in dem gefencknis.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Wie dimna für gericht kam.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Keiner nem sich schwerer sachen an der er nit den grund weiß.</i>  (fol. II <sup>v</sup> )	<i>Darumb sag yeglicher, das er wissz war sin. Dann einr went villicht gesehen hon, das er nit gesehen het, oder gehört, das er nie gehört hat. Dem geschäch, als einem törechten artzat.</i> (BdB H 73, 29ff.)  <i>Dis glychnuß hab ich gesagt, das üwer keiner nit sag, dauon jm nit wissent sy, oder das ir andern gefallen damit thü n wolten.</i> (BdB H 74, 26f.)
<i>Niemand treibe spott mit dem andern des selber zü spotten ist.</i>  (fol. II <sup>v</sup> )	<i>Des gab ir der man antwurt vnd sprach: «Schand dir! Du hast din lyb vngedeckt vnd spottest deren, die ir scham geren verdackte!» Mich wundert ser, warumb din hertz sich bewegt hab, zü reden, so du in diner person findest das, so du vermeinest an mir ersehen haben.</i> (BdB H 76, 9ff.)
<i>Wie eim gerechten sein red hinder sich wurt getryben von eim vngerechten.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Wie dimna im einen durch falsch güt im behilflich macht zü sein.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	
<i>Wie dimna antwurt vor gericht.</i> (fol. II <sup>v</sup> )	



<b>Registereintrag Druck i zum dritten Kapitel des BdB</b>	<b>Explizite Lehre im Text</b>
<p><i>Selten bleibent verschwygen wer falschen rat den frowen zû fûgt</i></p> <p>(fol. II<sup>v</sup>)</p>	<p><i>Dann wissent, die vrteil sol nit gefelt werden vff zwyfel, sunder uff warlich gegründet sachen. [...] Darumb lûgent, das ûch nit beschech, als ein knecht, der sagt, daz er nit wißt noch gesehen het!</i></p> <p>(BdB H 80, 10ff.)</p> <p><i>Ich hab ûch dis fabel gesagt; dann welicher thût, als diser gethon hat, der nympt darumb billich sinen lon.</i></p> <p>(BdB H 81, 24f.)</p>
<p><i>Beschyde wort helfen nit die leng</i></p> <p>(fol. II<sup>v</sup>)</p>	<p><i>Darnach sprach Dißles, der kûng, zû sinem wysen: «Es muß sich ein vernünfftiger man bewarn vnd hûten vor sollichen dingen. Dann wer sinen nutz sûchen will mit ander schaden, der sündet wider sinen ebenmenschen, vnd ist mûglich vnd wol, das er zûletst gehang in der boßheit siner werck, als disem Dymna geschehen ist.»</i></p> <p>(BdB H 82, 5ff.)</p>

Für die Registereinträge des Straßburger Druckes i zum dritten Kapitel des BdB lassen sich folgende Besonderheiten ausmachen: Die innere Rahmenerzählung 3. „Vom Gerichtsverfahren gegen Dymna“ wird im Register durch alle wesentlichen Handlungsschritte repräsentiert. Hierbei wird weitgehend auf eine moralisierende Deutung des Geschehens verzichtet, sondern lapidar die jeweilige Entwicklung des Geschehens unter Angabe des/der jeweiligen Protagonisten skizziert (etwa: *Dimna ward in kerker erkent*). Die Binnenerzählungen hingegen werden anders behandelt. Hier verzichtet das Register ausnahmslos auf die Darstellung der eigentlichen Erzählhandlung und ihrer Protagonisten. Die Binnenerzählungen sind ausschließlich durch ihre Moral vertreten. So vertritt etwa die Moral „Niemant treibe spott mit dem andern des selber zû spotten ist“ die Binnenerzählung 3.3 „Die beiden nackten Frauen“. Die „moralisierenden“ Einträge zu den Binnenerzählungen sind stets als vollständige Aussagesätze mit allgemeingültigem Anspruch formuliert. („Niemand soll...“, „Wer ... tut, der soll...“ etc.). Die Moral der Binnenerzählungen wird damit als verbindliche Aussage präsentiert, die von der konkreten Handlung bzw. den konkreten Protagonisten der jeweiligen Erzählung unabhängig Bestand hat. Inhaltlich entspricht die Moral, die das Register den Binnenerzählungen beordnet, fast ausnahmslos derjenigen, die ihnen auch

ihr BdB-interner Erzähler Dymna explizit verleiht. Oft ist die Moral des Registers fast wörtlich der expliziten Deutung Dymnas entnommen. Eine Hilfestellung zur Entschlüsselung des zweiten *verborgenen* Sinns der Binnenerzählungen gibt das Register damit nicht. Im Gegenteil – der Registereintrag zur Binnenerzählung 3.4 „Die standhafte Herrin und der verleumderische Diener“ engt die bei Dymna noch zweideutige Moral der Erzählung<sup>300</sup> so ein<sup>301</sup>, dass sie nur noch innerhalb der Binnenerzählung passt, nicht mehr aber auf die wirkliche Erzählsituation, aus der heraus Dymna die Geschichte erzählt. Auch die abschließende Moral, die das Register am Ende der dritten inneren Rahmenerzählung gibt<sup>302</sup>, erfasst den Sinn der Erzählung nur unzureichend. König Dißles' Zusammenfassung des dritten Kapitels erweist sich hier als wesentlich differenzierter und treffender:

*Es muß sich ein vernünfftiger man bewarn vnd hüten vor sollichen dingen. Dann wer sinen nutz sùchen will mit ander schaden, der sündet wider sinen ebenmenschen, vnd ist müglich vnd wol, das er zúletzt gehang in der boßheit siner werck, als disem Dymna geschehen ist.*<sup>303</sup>

Nicht das Unnütze schlauer Worte wird Dymna zum Verhängnis – gerade durch die Macht seiner Worte kann er sich ja über lange Strecken der Erzählung seiner Verurteilung entziehen – sondern sein Verrat ist sein Fehler, der letztlich ans Licht kommt und ihn Zu Fall bringt.

Der exemplarische Vergleich der Registereinträge des Druckes i zum dritten Kapitel mit dem Text des BdB konnte zeigen: Die moralisierenden Einträge des Registers leisten keinen Beitrag zur Entschlüsselung des *verborgenen* Sinns des BdB. In der Mehrheit der Fälle gibt der Registereintrag die explizite Deutung der Textstelle durch den internen Erzähler wieder. Wo der Registereintrag eine davon abweichende dritte Sinnebene eröffnet, bleibt diese oberflächlich und wird der Intention des BdB nicht gerecht. Das Register

begünstigt eine Lesehaltung, die darauf zielt, sich einen Text nach den eigenen Wünschen und Bedürfnissen (und nicht mehr den Erfordernissen des Textes selbst entsprechend) handhab- und verwertbar zu machen. Für die Rezeption des BdB bedeutet dies, daß nun das Augenmerk auf einzelne Erzählungen und insbesondere auf

---

<sup>300</sup> [...] *die vrteil sol nit gefelt werden vff zwyfel, sunder uff warlich gegründet sachen. welicher thüt, als dieser gethon hat, der nympt darumb billich sinen lon.* (BdB H 80, 10f.).

<sup>301</sup> *Selten bleibent verschwygen wer falschen rat den frowen zú fügt.* (BdB. Druck i, fol. II<sup>v</sup>).

<sup>302</sup> *Beschyde wort helfen nit die leng.* (BdB. Druck i, fol. II<sup>v</sup>).

<sup>303</sup> BdB H 82, 6ff.

einzelne (explizite) Lehren und auf einzelne Weisheitssprüche konzentriert werden könnte mit dem Effekt, daß damit die Aussage und Intention als Ganzes aus dem Blick gerät. Zwar verweist das Stichwortregister noch – paradoxerweise – auf Textstellen, die eine sukzessive Gesamtlektüre und die Suche nach dem verborgenen Sinn des Buches einklagen, die also eine Lesehaltung fordern, die gerade von der durch das Register geleiteten Benutzung des Buchs selbst unterlaufen wird.<sup>304</sup>

Bleibt nun die Frage nach dem Bildbestand der Ausgaben des 16. Jhs. Kann das Bildmaterial der Drucke des 16. Jhs. einen Beitrag zur Entdeckung des *verborgenen* Sinns leisten, der über das von den frühen Bildzeugen des BdB Geleistete hinausgeht? Die Mehrheit der Ausgaben des 16. Jhs. übernimmt die Illustrationen Fyners und/oder Holls – teils in Wiederverwendung der Originalholzschnitte, teils in Form von (öfter seitenverkehrten) Nachschnitten. In der Regel werden hierbei auch die üblichen Positionen der Illustrationen beibehalten, so dass diese Drucke, was ihr Bildprogramm betrifft, keine nennenswerten Neuerungen gegenüber den Fyner- und den Holl-Drucken bringen.<sup>305</sup>

Eigenständigere Lösungen entwickeln lediglich die Straßburger und die Frankfurter Drucke. Die Drucke Grüningers und seiner Straßburger Nachfolger verwenden zwar ebenfalls (stark verkleinerte) (Teil-)Nachschnitte der Hollschen Stöcke. Die Illustrationen dieser Druckausgaben sind jedoch durchgängig aus mehreren schmalen (Teil-)Stöcken zusammengesetzt. Diese Bildstreifen ergeben „- zu zweien, dreien oder vierten modulhaft zusammengestellt - immer wieder neue Bildkonstellationen“<sup>306</sup>. Dieses Verfahren eröffnet gegenüber dem Hollschen Bildprogramm ganz neue Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Motive und Szenen. Neben den Nachschnitten nach Holl setzen Grüninger und Nachfolger auch Stöcke aus anderen Zusammenhängen in Zweitverwendung ein.<sup>307</sup> Diese immer wiederkehrenden Motive<sup>308</sup> fungieren in der Regel jedoch als „Füllsel ohne jeden

---

<sup>304</sup> Obermaier 2004b, S. 338.

<sup>305</sup> Vgl. hierzu auch die Beschreibung bei Bodemann 1996, S. 385ff.

<sup>306</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 145. Vgl. hierzu auch die Beschreibung bei Bodemann 1996, S. 388ff.

<sup>307</sup> Die in Zweitverwendung eingesetzten Stöcke entstammen ursprünglich u.a. Grüningers *Pestbuch*, der *Königstochter* und dem *Hug Schappeler* (alle 1500). Vgl. hierzu Geißler 1974, S. 69.

<sup>308</sup> Besonders häufig verwendet Grüninger zwei Teilholzschnitte, die dem *Hug Schappeler* entstammen. Eine Säule, auf deren Kapitell die Figur eines eine Schriftrolle haltenden Mannes

Bezug auf Bild oder Text”<sup>309</sup>. Auch die Hauptmotive nach den Hollschen Stöcken begegnen in den Drucken Grüningers und seiner Nachfolger (in wechselnden Kombinationen) meist mehrfach. Ein und derselbe Stock kann auf diese Weise die unterschiedlichsten Lehrerzählungen illustrieren. So findet das Motiv, das wir aus dem Holl-Druck als erste Illustration zur Binnenerzählung 2.8 „Der Rabe und die gefräßige Schlange” (Abb. 166) kennen, im Grüninger-Druck insgesamt viermal Verwendung. Neben der Fabel vom Raben und der gefräßigen Schlange illustriert der Teilholzschnitt dort auch die Binnenerzählungen 2.19 „Der Vogel, die gefräßige Schlange und der Ichneumon” , 4.1 „Die undankbare Schlange” und 5.9 „Die Schlange als Reittier des Froschkönigs”. Thomas Cramer<sup>310</sup> konnte für die 1566 bei Corvinus, Feyrabend und Gallus' Erben in Frankfurt erschienenen Fabelsammlungen von Posthius und Schopper<sup>311</sup> zeigen, dass scheinbare Inkongruenzen von Text und Bild durchaus als Ausdruck planvoller Variation verstanden werden können. Die Diskrepanz zwischen Text und Bild kann, so macht Cramer plausibel, den Leser auf eine Spurensuche führen,

in deren Verlauf sich scheinbar ganz heterogene Geschichten zu einer Sinneinheit zusammenschließen. Die Fabeln werden aus ihrer Vereinzelung und der Einfalt ihrer Bedeutungen erlöst und zu einem komplexen Sinnzusammenhang gefügt [...]. [...] Die Differenz zwischen Textaussage und Bildaussage fordert zur Suche nach einer verbindenden Wahrheit auf [...]. Die Bilder verändern die Lesart der Texte und fügen sie zu mentalen Einheiten zusammen.<sup>312</sup>

---

ruht, zeigt der Grüninger-Druck von 1501 insgesamt 16mal, eine bergige Landschaft mit einem, die Bildmitte dominierenden Baum und einem von Faschinen eingefassten Wasserlauf, wird gar 20mal wiederholt. Ein engerer Bezug zur jeweils wechselnden Hauptszene ist hierbei jedoch nicht zu erkennen. In einigen Fällen mag die Abbildung der Säule Innenraumdarstellung und die Landschaft Außenraumdarstellung signalisieren - selbst dies ist jedoch nicht konsequent durchgehalten.

<sup>309</sup> Geißler 1974, S. 69.

<sup>310</sup> Cramer 2001.

<sup>311</sup> *Aesopi Phrygis Fabulae, Elegantissimis eiconibus veras animalium species ad viuum adumbrantes. His accesserunt Iohannis Posthii Germershemii in singulas Fabulas Epigrammata*, Frankfurt a. M. 1566. (VD 16 A 521).  
*Aesopi Phrygis Fabulae, elegantissimis iconibus veras animalium species ad viuum adumbrantes., Ioannis Posthii Germershemii Tetrastichis illustratae. Cum Praefatione et aliquot Epigrammatibus Hartmanni Schopperi Nouofoensis, Norici. Schöne vnnd kunstreiche Figuren vber alle Fabeln Esopi/allen Studenten/Malern/Goldschmiden/vnd Bildthauwern/zu nutz vnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis/so sein letzter Rissz gewest/vnnd mit Teutschen Reimen kürztlich erkläret/dergleichen vormals in Truck nie außgangen/Durch Hartman Schopper von Neuwmarck*, Frankfurt a. M. 1566. (VD 16 A 544).

<sup>312</sup> Cramer 2001, S. 155.

Könnte etwas Ähnliches auch für die Illustrationen des Grüninger-Druckes gelten? Könnte hinter der Mehrfachverwendung einzelner Holzschnitte mehr stecken als der Versuch, den Druck möglichst kostengünstig zu gestalten, indem man die immer gleichen Bildstreifen wiederholte? Sicher, der Grüninger-Druck des BdB präsentiert sich nicht wie die von Cramer untersuchten Fabelsammlungen in der Manier eines Emblembuchs. Wir haben es hier sicher nicht mit einer Verrätselung im Sinne „emblematischer Rätsel“<sup>313</sup> zu tun, wie es Cramer für die von ihm untersuchten Fabelsammlungen vermutet. Bei Grüninger könnte die scheinbar „falsche“ Zuordnung der mehrfach verwendeten Holzschnitte des BdB jedoch ebenfalls mit einer bestimmten Intention erfolgt sein. Die Mehrfachverwendung der (Teil-)Holzschnitte könnte als Mittel dazu genutzt sein, scheinbar voneinander unabhängige Lehrerzählungen zu Sinneinheiten zusammenzuschließen, deren Bedeutung der Leser zu entschlüsseln hätte. Der Leser wäre so mit Hilfe der Illustrationen auf der Suche nach einer zweiten Sinnebene, einem *verborgenen* Sinn, wie ihn die Leseanweisung des BdB dem *vernünftigen* Leser verheißt. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt nochmals den mehrfach verwendeten Holzschnitt zu 2.8 „Der Rabe und die gefräßige Schlange.“ Die Binnenerzählung 2.8 berichtet von einer Schlange, die einen Raben schädigt und seine Jungen frisst. Auf Anraten des Fuchses ersinnt der Rabe einen Plan. Er stiehlt ein Schmuckstück und legt es in die Höhle der Schlange. Auf der Suche nach dem Schmuckstück töten die herbeieilenden Leute die Schlange. Die explizite Lehre, die der interne Erzähler (Dymna) aus seiner Geschichte gezogen sehen will, ist folgende:

*Ich hab dir dis exempel darumb gesagt, zů uerston, das fürsichtigkeit vnd geschy-  
digkeit by wylen besser sind, ein sach zů uolbringen, dann mit stercky oder ge-  
törstigkeit des mannes.*<sup>314</sup>

Dymna möchte mit der Erzählung seinen Bruder Kelila davon überzeugen, dass ein Anschlag gegen Senespa gelingen kann, wenn man nur geschickt genug vorgeht. Er vergleicht sich selbst mit dem Raben, der durch gute Planung einen scheinbar ungleich stärkeren Feind zu Fall bringt. Auf die wahre Begebenheit bezogen, kann die Fabel jedoch einen zweiten, deutlich anderen Sinn entfalten.

---

<sup>313</sup> Cramer 2001, S. 155.

<sup>314</sup> BdB H 36, 25ff.

In Wahrheit verhält sich Dymna wie die Schlange, indem diese die dem Raben (dem König) lieben Kinder (Senespa) schädigt. Mit Hilfe des Rates Dritter (der Königsmutter und des Gerichts) wird es dem Löwen jedoch gelingen, die bössartige Schlange (Dymna) zu töten und Senespa zu rächen. Der Verrat richtet sich schließlich gegen den Verräter selbst.

Verbindet die Mehrfachverwendung der Illustration zu dieser Fabel nun tatsächlich scheinbar voneinander unabhängige Beispielerzählungen zu einer Sinneinheit und gibt sie Hinweise auf den *verborgenen* Sinn der Erzählung? Der Blick auf die zweite Verwendung des Holzschnitts scheint diese Vermutung zunächst zu bestätigen. Der (Teil-)Holzschnitt illustriert neben der Binnenerzählung 2.8 auch die Binnenerzählung 2.19 „Der Vogel, die gefräßige Schlange und der Ichneumon“. Der Inhalt dieser Fabel ist folgender: Eine Schlange frisst die Brut eines Vogels. Dieser holt sich Rat beim Krebs, der ihn an den Ichneumon weiter verweist. Der Ichneumon rät dem Vogel nicht ganz uneigennützig, eine Spur aus Fischen zur Höhle der Schlange zu legen. Am nächsten Tag kommt der Ichneumon und frisst die Fische. Bei der Schlangenhöhle angekommen, verspeist der Ichneumon zunächst die Schlange und dann auch den Vogel und seine Brut. Die Lehre, die der interne Erzähler der Binnenerzählung (der Vater Trügners), aus seiner Beispielgeschichte zieht, klingt wie der direkte Kommentar zum *verborgenen* Sinn der Binnenerzählung 2.8 „Der Rabe und die gefräßige Schlange“: *O wie mengem gat sin anschlag über sin eigen halß!*<sup>315</sup> Sollte die „falsche“ Illustration hier tatsächlich bewusst gewählt sein, um den inneren Zusammenhang zwischen den beiden Lehrerzählungen zu verdeutlichen? Dann müsste ein solcher innerer Zusammenhang sich auch für die beiden anderen Lehrerzählungen nachweisen lassen, die mit demselben (Teil-)Holzschnitt bebildert werden.

Der Holzschnitt illustriert neben den Binnenerzählungen 2.8 und 2.19 auch die Binnenerzählung 4.1 „Die undankbare Schlange“, deren Inhalt sich wie folgt skizzieren lässt: Eine Schlange hat in einem Haus Unterschlupf gefunden und wird dort gut behandelt. Als sie sich einmal allein wähnt, nutzt sie die Gelegenheit, um ihr Gift in den Suppentopf der Familie zu spritzen. Sie wird dabei be-

---

<sup>315</sup> BdB H 58, 14.

obachtet, woraufhin sie der Hausherr erschlagen will. Seine Frau setzt sich für die Schlange ein und man erlaubt ihr, zu bleiben. Die Schlange zieht es jedoch vor, die Familie zu verlassen, da man einander nun nicht mehr vertrauen könne. Hier wird es nun schwierig, hinter der vordergründig falschen Zuordnung der Illustration eine bewusste Entscheidung zu vermuten. Ein näherer inhaltlicher Zusammenhang zwischen den drei Beispielerzählungen ist nur noch mit einiger Dehnung zu erreichen: Sicher, auch der Schlange wird schließlich ihr eigener Anschlag zum Verhängnis – sie muss wegen ihrer Tat das Haus verlassen. Die explizite Lehre, die der interne Erzähler des BdB (die Maus) aus dieser Beispielerzählung zieht, ist jedoch eine andere:

*Dann ein wyser man sol sinem veind nymer getrüwen, besunder sich ferr von jm thûn.*<sup>316</sup>

Ganz ähnlich lautet auch die Moral, die der Grüninger-Druck der Lehrerzählung beigibt: *Eins alten feindes frünschafft ist selten bestendig.*<sup>317</sup> Diese Lehre befindet sich wie eine Bildunterschrift direkt unter der Illustration zu 4.1. Damit wird es schwierig, in der Mehrfachverwendung des Holzschnittes eine bewusste Entscheidung zu sehen, hinter der der Versuch steht, einen Sinnzusammenhang zwischen nur scheinbar voneinander unabhängigen Lehrerzählungen herzustellen. Sollte dem Leser durch die erneute Verwendung der immer gleichen Illustration tatsächlich ein Hinweis auf den *verborgenen* Sinn der Binnenerzählung 2.8 („Der Verrat fällt auf den Verräter zurück“) gegeben werden, so steht die explizit dem Bild beigeordnete Moral dem doch deutlich entgegen. Stattdessen drängt sich der Verdacht auf, dass der „Sinnzusammenhang“ zwischen den Lehrerzählungen, der die Entscheidung für den immer gleichen Holzschnitt provoziert, vielleicht ein viel profanerer und äußerlicherer sein könnte: Alle drei Lehrerzählungen handeln von Schlangen, also wurde immer wieder – mehr oder weniger passend – das Bild einer Schlange aufgerufen.

Die vierte Verwendung des Holzschnitts bestätigt vollends diese Vermutung: Die Binnenerzählung 5.9 „Die Schlange als Reittier des Froschkönigs“ steht inhaltlich in gar keinem tieferen Zusammenhang mehr zu den drei vorangehenden. Sie er-

---

<sup>316</sup> BdB H 86, 3f.

<sup>317</sup> BdB. Druck i, fol. LVI<sup>v</sup>.

zählt von einer Schlange, die sich aufgrund ihres Alters nicht mehr in der Lage sieht zu jagen und sich daher freiwillig als Reittier des Froschkönigs verdingt. Lediglich auf niedrigster Ebene findet sich ein Zusammenhang zwischen den vier Lehrerzählungen: Alle vier handeln von Schlangen. Ein Holzschnitt, der eine Schlange darstellt, war mit der Illustration zur Binnenerzählung 2.8 greifbar. Aus Gründen der Wirtschaftlichkeit wurde dieser mehrfach verwendet.

Bei näherem Hinsehen erweist sich der innere Zusammenhang zwischen Beispiel-erzählungen, die der Grüninger-Druck i mit demselben Holzschnitt illustriert, allerorts als ähnlich profan wie in unserem Beispiel. Ein Schlüsselbegriff (wie hier die Schlange) löst die Verwendung des immer gleichen Holzschnitts aus. Ein bewusstes konzeptionelles Kalkül, wie es Cramer für die Fabelsammlungen Posthius' und Schoppers ausmachen konnte, lässt sich – so verlockend es auch wäre – für den Grüninger-Druck i und seine Nachfolger nicht plausibel machen. Gegen ein solches Kalkül spricht auch die Tatsache, dass die vier Straßburger Drucke, wiewohl sie eng verwandt sind, kein festes Bildprogramm zeigen, sondern die aus Teilstücken zusammengesetzten Illustrationen immer neu kombinieren. Hinter der Entscheidung zur Mehrfachverwendung der Stöcke stecken wohl vorrangig wirtschaftliche Beweggründe – mehrfachverwendete Stöcke senken erheblich die Produktionskosten. Ob die Illustrationen exakt zum Text passten und eigens für diesen angefertigt wurden, war für die Herausgeber und Käufer des Drucks offenbar von untergeordneter Bedeutung.

Ähnliches lässt sich auch für die Illustrationen der Frankfurter Drucke beobachten. Die Ausgabe des BdB, die 1565 bei Feyerabend/Hüter erscheint (Druck o), zeigt mit insgesamt 100 Holzschnitten eine reiche Bildausstattung. Allerdings illustrieren nur drei (!) dieser Holzschnitte direkt den Text des BdB.<sup>318</sup> 24 Holzschnitte tragen die Signatur Virgil Solis',

die anderen stammen aus Jost Ammanns „Reinecke Fuchs“, dem „Aesop“ und Hans Weiditz' „Petrarcas Glücksbuch“.<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> Direkt illustriert werden lediglich 0.1 „Der Schatzgräber und die betrügerischen Mietlinge“, 0.4 „Der betrogene Weizendieb“ und 2.17 „Die Ehebrecherin und die überlistete Elster“. Bei diesen drei Illustrationen handelt sich um selbständige Bildfindungen, die „nur schwache Verwandtschaft mit den älteren BdB- Illustrationen“ (Geißler 1974, S. 94) aufweisen.



Auch hier finden sich vielfach Mehrfachverwendungen der Stöcke, ohne dass dahinter ein konzeptionelles Prinzip erkennbar wäre. Vielmehr weist ein großer Teil der Holzschnitte

keine unmittelbaren Bezüge zum BdB-Text auf [...]. Oft genügte eine typische Situation oder Rede, um einen entsprechenden ähnlichen Hzs. einzufügen.<sup>320</sup>

### c) Fazit

Wie wir gesehen haben, erhebt das BdB in seiner Vorrede den Anspruch, ein Buch mit *zwo verstandtnuß* zu sein. Neben einem *offenbaren*, verspricht das Vorwort dem Leser einen zweiten *verborgenen* Sinn, den es zu entschlüsseln gilt, will man den vollen Nutzen aus der Lektüre des Werkes ziehen. Die Untersuchungen Obermaiers zeigten, dass die Mehrheit der Lehrerzählungen des BdB neben dem expliziten Sinn, den ihnen der jeweilige interne Erzähler beigibt, eine zweite implizite Sinnenebene entfalten, wenn man sie aus der expliziten Kontextualisierung des jeweiligen Erzählers löst und auf den tatsächlichen weiteren Kontext bezieht. Die Aufgabe, den *verborgenen* Sinn des Werkes zu ergründen, die das Vorwort des BdB seinem Leser anträgt, verlangt von diesem eine aktive und sich über das ganze Werk erstreckende Lektüre. Das BdB erzieht so seinen Leser zu kritischem Denken und vorausschauendem, situationsadäquatem Handeln.

Die Titellillustration des Ulmer Drucks stellt dem Leser mit Berosias und Anastres die ersten namentlich greifbaren „Urväter“ des BdB vor Augen. Das Titelbild dient einerseits (eingeschränkt) als Autorenbild und vermag die Autorität des Textes zu untermauern. Gleichzeitig fungieren Anastres und Berosias – die ersten (vorbildlichen) Leser des BdB – auch als Identifikationsfiguren für den *vernünftigen* Leser. Berosias und Anastres stehen stellvertretend für eine erfolgreiche Lektüre des Werkes im Sinne der *intentio* der *alten wysen*.

Die Illustrationen der Lehrerzählungen des Ulmer Drucks leisten in der größten Mehrheit der Fälle keinen Beitrag zur Entschlüsselung des *verborgenen* Sinns des

---

<sup>319</sup> Geißler 1974, S. 94.

<sup>320</sup> Geißler 1974, S. 94.

BdB und beschränken sich auf die Darstellung der reinen Bildebene der Lehrerzählungen. Auch die Auswahl der Bildthemen folgt in der Regel den Strukturgesetzen der Fabeln und Beispielerzählungen des BdB. Nur für wenige Ausnahmefälle konnten wir zeigen, wie das Bild durch gezielte kompositorische Parallelisierung der Darstellung bzw. durch die geschickte Auswahl der illustrierten Szenen aktiv dazu beiträgt, den Leser zu einer aktiven Lektüre im Sinne des Vorwortes des BdB zu ermutigen. Allerdings blieben die gezeigten Beispiele Ausnahmerscheinungen.

Unser Exkurs zu den BdB-Ausgaben des 16. Jhs. machte deutlich, dass die Einführung der Register einer Lesehaltung Vorschub leistete, die der vom BdB geforderten Sukzessivlektüre diametral entgegen steht. Die Einführung der Register zeugt von einem erstarkenden Bedürfnis, den Geschichtenbestand des BdB zu erschließen und so leichter handhabbar zu machen. Die Erzählungen des BdB werden durch die Register und Pro- bzw. Epimythien der Ausgaben des 16. Jhs. als moralisierte Einzelexempel präsentiert, die unabhängig vom Erzählzusammenhang des BdB Bestand haben. Im Vordergrund des Interesses steht nunmehr eher der „Nutzer“ einer Erzählsammlung als der Leser eines Gesamtwerks. Die „Moral“, die das Register des Grüninger-Druckes i den Binnenerzählungen des dritten Kapitels des BdB beigibt, entspricht, wie wir sehen konnten, in der Mehrheit der Fälle der expliziten Bedeutung, die auch der jeweilige interne Erzähler des BdB seiner Erzählung beimisst. Zur Entschlüsselung des *verborgenen* Sinns des BdB leistet das Register keinen Beitrag. Wo gegen die explizite Deutung des jeweiligen Erzählers eigene Deutungsmöglichkeiten eröffnet wurden, blieben diese vordergründig und engten den Sinn der jeweiligen Beispielerzählung eher ein. Unser kurzer Blick auf die Illustrationen des Straßburger Druckes i und des Frankfurter Druckes o zeigte Ähnliches. Ein unmittelbar zum Text passendes, eigens für diesen konzipiertes Bildprogramm verliert mit den BdB-Ausgaben des 16. Jhs. zunehmend an Bedeutung. Wo gegenüber den Bildprogrammen Fyners und/oder Holls eigenständige Bildlösungen gefunden werden, entbehren diese eines konzeptionellen Kalküls. Mehrfachverwendung einer relativ geringen Auswahl der immer gleichen Stöcke sowie Zweitverwendung von Stöcken, die ganz anderen Textzusammenhängen entstammen, sind – sicher vorrangig aufgrund wirtschaftli-

cher Erwägungen – an der Tagesordnung. Oft genügt ein Schlüsselbegriff, um die Verwendung eines ähnlichen, vage passenden Stockes auszulösen. Ein unmittelbarer Bezug der Holzschnitte zum Text des BdB war für die Herausgeber und Käufer der Ausgaben des 16. Jhs. offenbar von untergeordneter Bedeutung.

Die Entdeckung eines wie auch immer gearteten *verborgenen* Sinns, wie ihn das Vorwort des BdB ankündigt, muss der Leser weitgehend ohne Hilfestellung der Illustration unternehmen. Das Bild unterstützt den Leser dabei, die Beispielerzählungen des BdB und ihre Lehren zu memorieren und wieder auffindbar zu machen. Beim „Knacken der Nuss“ hilft das Bild aber nur in Ausnahmefällen – in der Regel muss der *vernünfftige*<sup>321</sup> Leser dies selbst leisten.

---

<sup>321</sup> BdB H 1,21.

## Ergebnisse

Die Untersuchung des intermedialen Dialogs von Text und Bild im ersten Ulmer Druck des BdB hat Folgendes gezeigt:

1. Der Holl-Druck entspricht in Anzahl und Position seiner Illustrationen weitestgehend dem „Normalprogramm“ der BdB-Bildzeugen. Das Besondere der Ulmer Holzschnitte liegt in der Konsequenz und Strenge, mit der der Umraum zugunsten des Motivs reduziert wird. Durch die starke Reduktion auf die immer gleichen Formen wirken die Illustrationen sehr einheitlich und treten klar als Serie auf. Damit präsentieren sie sich als geschlossene Illustrationsfolge zu einem Buch – nicht als Einzelbilder zu einer Textsammlung. Sie unterstützen hierin den Funktionsanspruch des Textes, der sich im Vorwort ausdrücklich als geschlossenes Gesamtwerk, das auch als solches gelesen werden will, präsentiert.
2. Der Ulmer Druck zeigt eine für die BdB-Überlieferung typische Text-Bild-Anordnung. Hierbei ist das Bild der Textstelle, die es illustriert, unmittelbar nachgestellt. Der Ulmer Druck muss durch seine ganzseitige Bildanlage dafür große Freiräume vor den Illustrationen in Kauf nehmen, was den Holzschnitten ein optisch ein hohes Eigengewicht verleiht. Die Illustrationen übernehmen aufgrund ihrer festen Positionierung nach der jeweils zugehörigen Textpassage eine den Text stark gliedernde Funktion und erleichtern gemeinsam mit den Kolummentiteln, Kapitel- und Abschnittsinitialen das Auffinden einzelner Erzählungen oder bestimmter Textabschnitte. Die ambitionöse Wahl ganzseitiger, hochwertiger Holzschnittillustrationen adelt das Werk. Das Bild übernimmt so neben einer den Text gliedernden auch eine stark repräsentative Funktion. Es verliert trotz der ganzseitigen Bildanlage nie seinen festen Bezug zum Text. Niemals stehen sich zwei Bildseiten direkt gegenüber – die direkte Korrespondenz zwischen Bild und Text bleibt immer gewahrt. Die Technik der Illustrationen, die als Holzschnitte wie die Schrift im Hochdruckverfahren ausgeführt sind, unterstreicht die Korrespondenz von Text und Bild, die so als eng zusammengehörige Einheit präsentiert werden.

3. Die orientalische „Text im Text“-Struktur des BdB, die die einzelnen Lehrerzählungen stark hierarchisiert und miteinander vernetzt, findet in der Illustration keinen Widerklang. Vielmehr präsentiert das Bild die einzelnen Lehrerzählungen als linear aufeinander folgende, gleichberechtigt nebeneinander existierende Einzelerzählungen. Die dem Betrachter von äsopischen Fabelsammlungen vertrauten Bildstrukturmuster kehren auch im BdB wieder. Zwar ist der „Standardfall“ der Illustration äsopischer Fabeln – die polar organisierte Dialogsituation – im BdB weniger dominant vertreten als in den illustrierten Fabelbüchern äsopischer Prägung, doch spielen die Darstellungen mit polar organisierter Struktur auch im BdB noch eine wichtige Rolle. Die Illustration führt dem Betrachter die entscheidende(n) Szene(n) einer Lehrerzählung vor Augen und übernimmt so eine mnemotechnische Funktion.
4. In der überwältigenden Mehrheit der Fälle illustriert der Ulmer Druck in enger Übereinstimmung mit den Vorgaben des Textes. Variationen, Erweiterungen und Reduktionen des vom Text Vorgegebenen kommen selten vor und bleiben in aller Regel für das Verständnis des Sinns der einzelnen Lehrerzählungen belanglos. Eine Reduktion von Hauptmotiven lässt sich nur für insgesamt sieben Fälle feststellen. Zweimal fehlen dabei trotz Mehrfachillustrierung wesentliche Szenen, fünfmal wird eine Nebenszene illustriert. Nur in zwei dieser fünf Fälle führt dies dazu, dass die dargestellte Szene unverständlich bleibt. In drei Fällen wird durch eine geschickte Bildkomposition der Fabelkern adäquat repräsentiert, die Illustration eindeutig der jeweiligen Beispielerzählung zuordenbar und die Grundaussage des Textes mit Hilfe des Bildes memorierbar. Niemals stellt sich das Bild bewusst gegen den Text. Wo Varianten und Reduktionen nicht durch Missverständnisse und Übertragungsfehler bedingt sind, unterstützen sie vielmehr die Kernaussage des Textes. Das Bild bemüht sich, durch die Auswahl einer (oder mehrerer) Schlüsselszenen die jeweilige Beispielerzählung visuell zu repräsentieren, in ihrer Kernaussage „sichtbar“ und damit memorierbar zu machen.

5. Das BdB präsentiert sich durch sein Vorwort als ein didaktisch durchkomponiertes, in sich abgeschlossenes Gesamtwerk, das vom Rezipienten eine bestimmte Lesehaltung erfordert, um seine volle Wirkkraft zu entfalten. Bei richtiger, d.h. der Intention des Textes gemäßer Lektüre wird dem Leser ein hoher Zugewinn an Lebensklugheit in Aussicht gestellt. Als Buch der *zwo verstendtnuß* verlangt das Werk von seinem Leser eine aktive Lektüre, durch die es ihm gelingen soll, neben dem *offenbaren* auch einen zweiten *verborgenen* Sinn des BdB zu entdecken. Die Illustrationen der Lehrerzählungen des Ulmer Drucks leisten in der größten Mehrheit der Fälle keinen Beitrag zur Entschlüsselung eines wie immer gearteten *verborgenen* Sinns des BdB, sondern beschränken sich in der Regel auf die Darstellung der reinen Bildebene der Lehrerzählungen. Nur für wenige Ausnahmefälle konnten wir zeigen, wie das Bild durch gezielte kompositorische Einfälle bzw. durch die geschickte Auswahl der Bildthemen aktiv dazu beiträgt, den Leser zu einer aktiven Lektüre im Sinne des Vorwortes des BdB zu ermutigen. In der Mehrheit der Fälle muss der Leser die Entdeckung eines *verborgenen* Sinns, wie ihn das Vorwort des BdB ankündigt, aber ohne Hilfestellung der Illustration unternehmen.

Die 126 qualitativ herausragenden, ganzseitigen Holzschnitte adeln das BdB, unterstreichen die Bedeutung des Textes und verleihen dem Druck einen repräsentativen Charakter. Sie gliedern durch ihre feste Positionierung im Text das Werk und machen die entsprechende Textstelle schnell auffindbar. Die Illustrationen visualisieren Schlüsselszenen der Lehrerzählungen des BdB und stellen sie dem Betrachter vor Augen. Die Lehrerzählungen des BdB und ihre (Be-)Deutung(en) prägen sich ein.

Die Illustrationen des ersten Ulmer Drucks des BdB übernehmen damit vorrangig folgende drei Funktionen:

1. eine repräsentative Funktion,
2. eine gliedernde Funktion und
3. eine mnemotechnische Funktion.

Hinsichtlich ihrer Funktionen entspricht die Illustration der „komplexen Fabelsammlung“<sup>322</sup> BdB ganz den Erwartungen an ein „klassisches“ illustriertes Fabelbuch, also einer Fabelsammlung äsopischer Prägung. Die Besonderheit des BdB, ihre orientalische „Text im Text“-Struktur und ihr besonderer Funktionsanspruch als Buch der *zwo verstendtnuß* findet in der Illustration keinen bzw. kaum einen Widerklang.

Indem sie Struktur und Selbstkonzept des BdB weitgehend ignorieren bzw. sogar konterkarieren, begünstigen die Illustrationen frühzeitig eine Lesehaltung, die das BdB als „Reservoir von Lehrerzählungen“ versteht. Dieses Verständnis des BdB steht der eigentlichen Intention und Struktur des Werks, das sich ausdrücklich als zusammenhängendes Buch präsentiert, diametral entgegen.

Es überrascht nicht, dass bereits die dritte Auflage des Ulmer Drucks vom 2. Juni 1484<sup>323</sup> auch die Holzschnitte „zusätzlich als Findehilfe“<sup>324</sup> funktionalisiert, indem sie sie in der Reihenfolge ihres Erscheinens fortlaufend durchnummeriert. Die immer umfangreicheren Register der Nachfolgeausgaben des Ulmer Drucks und vor allem der Drucke des 16. Jhs. setzen das, was das Bild bereits vorwegnimmt, nun auch auf textlicher Ebene um. Im Register finden sich sämtliche Lehrerzählungen ohne Rücksicht auf die Erzählebene, der sie entstammen, unterschiedslos nebeneinander aufgereiht. Sie werden so außerhalb des komplexen Erzählzusammenhangs, dem sie entstammen, einzeln abruf- und nachschlagbar. Ihre Verknüpfung miteinander, ihre Verschachtelung ineinander, geht aus dem Verzeichnis nicht hervor. Vielmehr erscheinen sie als getrennte, linear aufeinander folgende Einzelerzählungen. Wo eine „Moral“ der Lehrerzählungen angeführt ist, entspricht diese in der Regel der „expliziten Moral“ des internen Erzählers der BdB und leistet keine Hilfestellung zur Entschlüsselung eines *verborgenen* Sinns. Die Entwicklung vom geschlossenen Buch mit einer besonderen Struktur und einer besonderen didaktischen Intention hin zum Verständnis des BdB als einer Fabelsammlung, aus deren Bestand man sich nach Belieben bedienen kann, ist nicht

---

<sup>322</sup> Obermaier 2004a, S. 103.

<sup>323</sup> GW M13184.

<sup>324</sup> Wagner/Nitsche 2007, S. 143.

mehr aufzuhalten. Es ist nur konsequent, wenn in der Folgezeit einzelne Lehrerzählungen aus dem Verband des BdB gelöst werden und als selbständige Einzeltexte in anderen Zusammenhängen (Schwanksammlungen, Predigtbüchern) auftauchen.

Die Bebilderung des BdB begünstigt diese Entwicklung von Anfang an, indem sie die Strukturgesetze des Werkes sowie seine didaktische Konzeption weitgehend ignoriert und stattdessen das BdB als klassisches Fabelbuch, wie es durch die Werke äsopischen Ursprungs bekannt sein durfte, präsentiert.



# Literaturverzeichnis

## 1. Abkürzungen:

DAdW	Deutsche Akademie der Wissenschaften
Daphnis	Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GW	Gesamtkatalog der Wiegendrucke
HAB	Herzog August Bibliothek
ISTC	Incunabula Short Title Catalogue
KdiH	Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters
MMS	Münstersche Mittelalter-Schriften
ND	Nachdruck
PBB	Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur
UB	Universitätsbibliothek
UTB	Uni-Taschenbuch
VD 16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jhs.
VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon
WZKM	Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfwürttLGesch	Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte

## 2. Quellen:

### 2.1 Benutzte Handschriften und Druckausgaben

- BdB. Handschrift A            Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 84.  
Volltext-Digitalisat (Stand: 08. August 2008):  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg84/>.
- BdB. Handschrift B            Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 85.  
Volltext-Digitalisat (Stand: 08. August 2008):  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg85/>.
- BdB. Handschrift C            Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 466.  
Volltext-Digitalisat (Stand: 8. August 2008):  
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg466/>.
- BdB. Handschrift E            Chantilly, Musée Condé, Ms. 680.
- BdB. Druck a                    [Urach: ] Konrad Fyner [1480/81]. Wolfenbüttel,  
HAB, A: 130 Quod. 2° (1).  
  
Schramm, Albert (Hg.): Der Bilderschmuck der  
Frühdrucke. Bd. 9. Die Drucker in Esslingen, Urach,  
Stuttgart, Reutlingen, Tübingen, Blaubeuren. Leip-  
zig. 1926.
- BdB. Druck c                    Ulm: Lienhart Holl 28. Mai 1483 (unvollständig).  
Wolfenbüttel, HAB, A: 19.2 Eth. 2° (1).  
  
Ulm: Lienhart Holl 28. Mai 1483 (unvollständig).  
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Carl  
von Ossietzky, AC V, 228.  
  
Buch der Beispiele der alten Weisen. [Hrsg. vom  
Verlag Walter Uhl]. Unterschneidheim 1970.  
(Faksimileausgabe nach dem Exemplar der Bayeri-  
schen Staatsbibliothek München).

- BdB. Druck i                      Straßburg: Hans Grüninger 8. September 1529.  
Wolfenbüttel, HAB, A: 19.3 Eth. 2°.
- BdB. Druck l                      Straßburg: Jacob Frölich 1539. Wolfenbüttel, HAB,  
M: Li 4° Sammelbd 2 (1).
- BdB. Druck n                      Ohne Ort, Drucker oder Verleger 1548. Wolfen-  
büttel, HAB, M: Lc 9.
- BdB. Druck o                      Frankfurt a.M.: Peter Schmidt für Sigmund Feyer-  
abend und Simon Hüter 1565. Wolfenbüttel, HAB,  
A: 52 Eth. (1).
- Boner, Edelstein                    Ulrich Boner: Der Edelstein. Faksimile der ersten  
Druckausgabe Bamberg 1461; 16.1 Eth 2° der  
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Einleitung  
von Doris Fouquet. 2 Bd. Stuttgart 1972.
- Schramm, Albert (Hg.): Der Bilderschmuck der  
Frühdrucke. Bd. 1. Die Drucke von Albrecht Pfister  
in Bamberg. Leipzig 1922.
- Pottenstein, B.d.n.W.              Schramm Albert (Hg.): Der Bilderschmuck der  
Frühdrucke. Bd. 5. Die Drucke von Johann Zainer in  
Ulm. Leipzig 1923.
- Steinhöwel, Esopus                Aesopus – Vita et Fabulae. Der Ulmer Aesop von  
1476/77. Aesops Leben und Fabeln sowie Fabeln  
und Schwänke anderer Herkunft. Herausgegeben  
und ins Deutsche übersetzt von Heinrich Steinhöwel.  
Kommentarband von Peter Amelung. 2 Bd.  
Ludwigsburg 1992/1995.
- Schramm Albert (Hg.): Der Bilderschmuck der  
Frühdrucke. Bd. 5. Die Drucke von Johann Zainer in  
Ulm. Leipzig 1923.

## 2.2 Textausgaben

- BdB H                      Holland, Wilhelm Ludwig (Hg.): Das Buch der Beispiele der alten Weisen. Nach Handschriften und Drucken hrsg. von Wilhelm Ludwig Holland. Stuttgart 1860, ND Amsterdam 1969.
- BdB G                      Geißler, Friedmar (Hg.): Das Buch der Beispiele der alten Weisen. Kritisch hrsg. nach der Straßburger Handschrift, mit den Lesarten aller bekannten Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts von Friedmar Geißler. Berlin 1964.
- Benfey 1859                Benfey, Theodor (Hg.): Panchatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Theodor Benfey. 2 Teile. Leipzig 1859.
- Benfey 1862a               Benfey, Theodor: Die alte spanische Uebersetzung des Kalilah und Dimnah. In: Orient und Occident 1 (1862), S. 497-507.
- Bickell 1876                Bickell, Gustav (Hg.): Kalilag und Damnag. Alte syrische Übersetzung des indischen Fürstenspiegels. Text und deutsche Übersetzung von Gustav Bickell. Mit einer Einleitung von Theodor Benfey. Leipzig 1876.

- Cheikho 1905, ND 1981 Cheikho, Louis (Hg.): La version arabe de Kalîlah et Dimnah ou Les fables de Bidpai. Traduit du persan par ‘Abdallah Ibn al-Moqaffa’ († 140/757) publiée d'après le plus ancien manuscrit arabe daté avec une préface, des additions et des notes critiques et linguistiques par Louis Cheikho SJ. Accompagnée par *Zu Kalila wa Dimna* von Theodor Nöldeke. Ein kritischer Beitrag. Beyrouth 1905. ND Amsterdam 1981.
- Derenbourg 1881 Derenbourg, Joseph (Hg.): Deux versions hébraïques du livre de Kalîlah et Dimnâh. La première accompagnée d'une traduction française, publiées d'après les manuscrits de Paris et d'Oxford par Joseph Derenbourg. Paris 1881.
- Derenbourg 1887 Derenbourg, Joseph (Hg.): *Johannis de Capua Directorium vitae humanae, alias parabole antiquorum sapientum*. Version latine du livre de Kalilah et Dimnah publiée et annotée par J. Derenbourg. Paris 1887. (Bibliothèque de l'école des Hautes Études, Sciences philosophiques et historiques 72).
- Edgerton 1924, ND 1967 Edgerton, Franklin (Hg.): *The Panchatantra Reconstructed*. Text, Critical Apparatus, Introduction, Translation by Franklin Edgerton. 2 Bde. New Haven 1924. ND New York 1967. (American Oriental Series 2-3).
- Hertel 1909 Hertel, Johannes (Hg.): *Tantrakhyayika*. Die älteste Fassung des Pañcatantra, Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Johannes Hertel. 2 Bd. Leipzig/Berlin 1909.

- Hervieux 1899, ND 1970      Hervieux, Léopold (Hg.): *Johannis de Capua Directorium vitae humanae, alias parabole antiquorum sapientum*. In: Ders. (Hg.): *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*. Bd. 5: *Jean de Capoue et ses dérivés*. Paris 1899. (ND Hildesheim/ New York 1970, S. 79-337).
- Hilka 1928                              Hilka, Alfons: *Beiträge zur lateinischen Erzählliteratur des Mittelalters*. I. *Der Novus Aesopus des Baldo*. II. *Eine lateinische Übersetzung der griechischen Version des Kalila-Buchs*. Berlin 1928. (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, N.F. 11, 3).
- Khawam 1985                              Khawam, René R. (Hg.): „*Abdallah Ibn al-Mouqaffa*“: *Le pouvoir et les intellectuels ou les aventures de Kalîlah et Dimna*. Traduction intégrale faite sur les manuscrits par René R. Khawam. Paris 1985. (Les jardins secrets de la littérature arabe 3).
- Sjöberg 1962                              Sjöberg, Lars-Olof (Hg.): *Stephanites und Ichnelates. Überlieferungsgeschichte und Text*. Übersetzung aus dem Schwedischen von Hans-Georg Richert. Stockholm (u.a.) 1962.
- Wolff 1837, ND 1995                      Wolff, Philipp (Hg.): ‘*Abdallah Ibn al-Muqaffa*’: *Kalila und Dimna. Die Fabeln des Bidpai*. Aus dem Arabischen übertragen von Philipp Wolff. Nachwort von J. Christoph Bürgel. Mit 12 Miniaturen. Stuttgart 1837. (ND Zürich 1995).

Wright 1884, ND 1981      Wright, William (Hg.): *The Book of Kalilaa and Dimnah or The Fables of Bidpai in Syriac*. Ed. by William Wright. Oxford/London 1884. (ND Amsterdam 1981).

### 3. Forschungsliteratur

Amelung 1979      Amelung, Peter: *Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473-1500*. Bd. 1: Ulm. Stuttgart 1979.

Barack 1865      Barack, Karl August: Antonius von Pforr. In: *Germania* 10 (1865), S. 145-147.

Bärman 1997      Bärman, Michael: „Wann er hieby vnd mit vnd ein urrtaedinger diser ding gewesen ist“. Ein neuer urkundlicher Beleg zu Antonius von Pforr. In: *Daphnis* 26 (1997), S. 179-185.

Bärman 2000      Bärman, Michael: Antonius von Pforr und Matthäus Hummel: Zwei Gelehrte Autoren des 15. Jahrhunderts im Spiegel historischer Zeugnisse. In: *Daphnis* 29 (2000), S. 37-59.

Bärman 2004      Bärman, Michael: In Sachen Pforr: Ein Rechtsstreit im personengeschichtlichen Umfeld des Verfassers des *Buches der Beispiele*. In: *Daphnis* 33 (2004), S. 547-582.

Bärman/Bechtold 1999      Bärman, Michael/ Bechtold, André: Antonius von Pforr und die Familie Snewlin Bernlapp von Bollschweil. Zum verwandtschaftlichen Umfeld des Verfassers des *Buches der Beispiele*. In: *Daphnis* 28 (1999), S. 61-91.

- Bärmann/Prosser 2002      Bärmann, Michael/Prosser, Michael: Antonius von Pforr und Markgraf Rudolf IV. von Hachberg. Ein neuaufgefundenes Lebenszeugnis zum Verfasser des Buches der Beispiele. In: Daphnis 31 (2002), S. 33-54.
- Bech 1864      Bech, Fedor: Anthonius von Phor. In: Germania 9 (1864), S. 226-228.
- Benfey 1862b      Benfey, Theodor: Kalilah und Dimnah. In: Orient und Occident 1 (1862), S. 383f.
- Benfey 1862c      Benfey, Theodor: Ueber die alte deutsche auf Befehl des Grafen Eberhardt von Württemberg abgefasste Uebersetzung des Kalilah und Dimnah, insbesondere deren ältesten Druck und dessen Verhältniss zu der spanischen Uebersetzung. In: Orient und Occident 1 (1862), S. 138-187.
- Bodemann 1983      Bodemann, Ulrike (Hg.): Fabula docet. Illustrierte Fabelbücher aus sechs Jahrhunderten. Hrsg. von Ulrike Bodemann. Wolfenbüttel 1983.
- Bodemann 1996      Bodemann, Ulrike: Anton von Pforr, „Buch der Beispiele der alten Weisen“. In: KdiH. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voß, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann. Bd. 2. München 1996 (Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), S. 360-392.



- Bodemann 1997 Bodemann, Ulrike: Bildprogramm und Überlieferungsgeschichte. Die illustrierten Frühdrucke des „Buchs der Beispiele der alten Weisen“ Antons von Pforr. In: PBB 119 (1997), S. 67-129.
- Bodemann 1998 Bodemann, Ulrike/Timm, Regine: Das illustrierte Fabelbuch. Hrsg. von Wolfgang Metzner und Paul Raabe. Bd.2. Ulrike Bodemann: Katalog illustrierter Fabelaufgaben 1461-1990. Frankfurt a.M. 1998.
- Bodemann 2008 Bodemann-Kornhaas, Ulrike: Zwischen Mensch und Tier. Kalila und Dimna in illustrierten Handschriften und Drucken des *Buchs der Beispiele der alten Weisen* Antons von Pforr. In: Fansa, Mamoun/Grunewald, Eckhard: Von listigen Schakalen und törichtigen Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wiesbaden 2008, S. 149-170. (Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch. Heft 62).
- Bothmer 1981 Bothmer, Hans-Caspar von: Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffas Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift. Cod. arab. 616 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden 1981.
- Briegel-Florig 1965 Briegel-Florig, Waltraud: Geschichte der Fabelforschung in Deutschland. Freiburg i. Br. 1965.
- Brinkhaus 2008 Das indische Pañcatantra als Quelle von Kalīla wa-Dimna. In: Fansa, Mamoun/Grunewald, Eckhard: Von listigen Schakalen und törichtigen Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wiesbaden 2008, S. 55-66. (Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch. Heft 62).

- Brockelmann 1926                      Brockelmann, Carl: Fabeln und Tiermärchen in der älteren arabischen Literatur. In: *Islamica* 2 (1926), S. 96-128.
- Camille 1991                                Camille, Michael: Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the Pèlerinage de la vie humaine in the Fifteenth Century. In: Sandra Hindman (Hg.): *Printing the written word. The social history of books, circa 1450-1520.* Ithaca/London 1991, S. 259-291.
- Cermann 1991                                Cermann, Regina: *Der Bidpai Ms. 680 in Chantilly.* Unveröffentlichte Magisterarbeit. Berlin 1991.
- Cramer 2001                                 Cramer, Thomas: Fabel als emblematisches Rätsel. Vom Sinn der Illustrationen in den Fabelsammlungen von Posthius und Schopper, 1566. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des nichtlinearen Lesens. In: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.): *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche.* Wien 2001. (Schriften des Kunsthistorischen Museums 6), S. 133-157.
- Curschmann 1998                          Curschmann, Michael: Wolfgang Stammeler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen. In: Eckart Conrad Lutz (Hg.): *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie.* Freiburger Colloquium 1997. Freiburg (Schweiz) 1998. (*Scrinium Friburgense* 11), S. 115-137.

- Dicke/Grubmüller 1987      Dicke, Gerd/Grubmüller, Klaus: Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987. (MMS 60).
- Dicke 2008      Dicke, Gerd: *...ist ein hochberümt Buch gewesen bey den allergelertesten auff Erden*. Die Fabeln in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Mamoun Fansa/Eckhard Grunewald: Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wiesbaden 2008, S. 23-36. (Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch. Heft 62).
- Dithmar 1971, <sup>8</sup>1997      Dithmar, Reinhard: Die Fabel. Geschichte – Struktur – Didaktik. Paderborn 1971, <sup>8</sup>1997. (UTB 73).
- Doderer 1970      Doderer, Klaus: Fabeln, Formen, Figuren, Lehren. Zürich Freiburg 1970.
- Edgerton 1915, ND 1965      Edgerton, Franklin: The Hindu Beast Fable in the Light of Recent Studies. In: The American Journal of Philology 36 (1915). ND 1965, S. 44-69.
- Elschenbroich 1990      Elschenbroich, Adalbert: Die deutsche und lateinische Fabel in der Frühen Neuzeit. Bd. 2. Grundzüge einer Geschichte der Fabel in der Frühen Neuzeit. Kommentar zu den Autoren und Sammlungen. Tübingen 1990.
- Fischel 1962      Fischel, Lilli: Das „Buch der Beispiele“ in Chantilly. In: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 11 (1962), S. 167-184.
- Fischel 1963      Fischel, Lilli: Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg. Konstanz/Stuttgart 1963.

- Fitzenreiter <sup>2</sup>1982      Fitzenreiter, Karin (Hg.): Pañschatantra. Die fünf Bücher der Weisheit. Mit einem Nachwort von Roland Beer. Berlin <sup>2</sup>1982. (Bibliothek der Weltliteratur).
- Geib 1969      Geib, Ruprecht: Zur Frage nach der Urfassung des Pañcatantra. Diss. Wiesbaden 1969. (Freiburger Beiträge zur Indologie 2).
- Geißler 1954      Geißler, Friedmar: Das Pañcatantra, ein altindisches Fabelbuch. In: Wissenschaftliche Annalen 3 (1954), S. 657-669.
- Geißler 1963      Geißler, Friedmar: Handschriften und Drucke des Directorium vitae humanae und des Buches der Beispiel der alten Weisen. In: Mitteilungen des Instituts für Orientforschung 9 (1963), S. 433-461.
- Geißler 1964      Geißler, Friedmar: Anton von Pforr: Der Übersetzer des „Buchs der Beispiele“. Urkundliche Belege zum Lebensweg des Humanisten am Hof der Erzherzogin Mechthild zu Rottenburg. In: ZfwürttLGesch 23 (1964), S. 141-156.
- Geißler 1965a      Geißler, Friedmar: Das Pañcatantra und seine mitteleuropäischen Fassungen (Stand der Arbeiten im Institut für Orientforschung der DAdW zu Berlin). In: Laographia 22 (1965), S. 117-125.
- Geißler 1965b      Geißler, Friedmar: Die Inkunabeln des Directorium vitae humanae. In: Beiträge zur Inkunabelkunde F. 3, Bd. 1 (1965), S. 7-47.
- Geißler 1965c      Geißler, Friedmar: Die Drucke des „Buches der Beispiele der alten Weisen“. In: Beiträge zur Inkunabelkunde F. 3, Bd. 3 (1968), S. 18-45.

- Geißler 1974                      Geißler, Friedmar (Hg.): Anton von Pforr. Das Buch der Beispiele der alten Weisen. Teil II. Einleitung, Beschreibung der Handschriften und der Drucke, Lesartenapparat, Typen-, Motiv-, Namen- und Sachverzeichnisse. Berlin 1974.
- Genette 1972/83, dt. <sup>2</sup>1998      Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt. München <sup>2</sup>1998. (UTB für Wissenschaft). [Frz. Originalausgaben: *Discours du récit*, *Figures* III (1972) und: *Nouveau discours du récit* (1983)].
- Gerdes 1978                      Gerdes, Udo: Antonius von Pforr. VL<sup>2</sup> 1 (1978), Sp. 401-405.
- Goedecke 1862                      Goedecke, Karl: Zu Kalilah und Dimnah. In: *Orient und Occident* 1 (1862), S. 681-688.
- Goodman 1968                      Goodman, Kenneth S. (Hg.): *The Psycholinguistic Nature of the Reading Process*. Detroit 1968.
- Grubmüller 1977                      Grubmüller, Klaus: *Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter*. München 1977. (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters. Bd. 56).
- Häussermann 2008                      Häussermann, Sabine: *Die Bamberger Pfisterdrucke. Frühe Inkunabelillustration und Medienwandel*. Berlin 2008. (Neue Forschungen zur deutschen Kunst. Bd. IX).
- Herman <sup>2</sup>1971                      Herman, Jost: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*. Stuttgart <sup>2</sup>1971. (Sammlung Metzler Bd. 41).

- Hertel 1914 Hertel, Johannes: Das Pañcatantra. Seine Geschichte und seine Verbreitung. Leipzig/Berlin 1914.
- Huth 2001 Huth, Volkhard: Die „von Pforr“. Ein regionalhistorisches Puzzle. In: Ernst Zimmermann (Hg.): Pfohren. Das erste Dorf an der jungen Donau. Aus der Geschichte einer Baargemeinde. Donaueschingen 2001, S. 38-50.
- Keith-Falconer 1885 Keith-Falconer, Ion Grant Neville (Hg.): Kalilah and Dimnah or The Fables of Bidpai. Being an account of their literary history, with an english translation of the later syriac version of the same, and notes by Ion Grant Neville Keith-Falconer. Cambridge 1885.
- Kosak 1977 Kosak, Bernhard: Die Reimpaarfabel im Spätmittelalter. Göppingen 1977. (GAG 223).
- Kühnel 1992 Kühnel, Harry (Hg.): Bildwörterbuch der Kleidung und der Rüstung. Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter. Stuttgart 1992. (Kröners Taschenausgabe Band 453).
- Mackus 2005 Mackus, Kimberly: Studien zur Illustration des „Buchs der Beispiele der alten Weisen“ unter besonderer Berücksichtigung der Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 466. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Freiburg i. Br. 2005.
- Meier/Ruberg 1980 Meier, Christel/Ruberg, Uwe: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Text und Bild. Wiesbaden 1980, S. 9-14.
- Meissner 1921 Meissner, Gerhard: Beiträge zum Buch der Beispiele der alten Weisen. Diss. Halle 1921.

- Nöldeke 1912 Nöldeke, Theodor: Burzoes Einleitung zu dem Buch Kalila wa-Dimna. Straßburg 1912. (Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg Fasc. 12).
- Obermaier 1999 Obermaier, Sabine: Der Fuchs im Buch der Beispiele der alten Weisen Antons von Pforr. Überlegungen zur Interpretation einer Übersetzung mit inhomogenem Textbestand. In: Reinardus 12 (1999), S. 95-111.
- Obermaier 2001 Obermaier, Sabine: Verborgener und offenbarer Sinn. Das Buch der Beispiele und die mittelalterliche Hermeneutik. In: Wolfgang Haubrichs/Wolfgang Kleiber/Rudolf Voß (Hg.): Vox Sermo Res. Beiträge zur Sprachreflexion, Literatur- und Sprachgeschichte vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Festschrift Uwe Ruhberg. Stuttgart/Leipzig 2001, S. 45-58.
- Obermaier 2004a Obermaier, Sabine: Erzählen im Erzählen als Lehren im Lehren? Zum Verhältnis von Gesamtlehre und Einzellehre in Fabelsammlung und Tierepos. In: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 99-125.
- Obermaier 2004b Obermaier, Sabine: Das Fabelbuch als Rahmenerzählung. Intertextualität und Intratextualität als Wege der Interpretation des Buchs der Beispiele der alten Weisen Antons von Pforr. Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphorion 48).

- Obermaier 2005 Obermaier, Sabine: Binnenfabeln in neuem Rahmen. Überlegungen zum „Erzählen im Erzählen“ am Beispiel von Buch der Beispiele- und Reynke de Vos-Fabeln in Georg Rollenhagens Froschmeuseler. In: Euphorion 99 (2005), S. 425-446.
- Obermaier 2008 Obermaier, Sabine: Das *Buch der Beispiele der alten Weisen* Antons von Pforr. In: Mamoun Fansa/Eckhard Grunewald: Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wiesbaden 2008, S. 85-98. (Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch. Heft 62).
- O'Kane 2008 O'Kane, Bernard: Der Kreis schließt sich. Illustrationen aus Kalīla wa-Dimna von Indien zum Mittleren Osten und wieder zurück. In: Mamoun Fansa/Eckhard Grunewald: Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident. Wiesbaden 2008, S. 127-148. (Schriftenreihe des Landesmuseums Natur und Mensch. Heft 62).
- Peil 1990 Peil, Dietmar: Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990, S. 150-167. (Germanistische Symposien Berichtsbände XI).
- Pfaff 1897 Pfaff, Friedrich: Anthonius von Pforr und sein Buch der Beispiele der alten Weisen. In: Schau ins Land! 24 (1897), S. 29-46.



- Piontek 1997 Piontek, Frank: Ein Fürst und sein Buch. Beiträge zur Interpretation des Buchs der Beispiele. Göppingen 1997. (GAG 631).
- Potratz 1932 Potratz, Hans-Joachim: Das „Buch der Beispiele“. Eine Überlieferungsstudie. In: *ZfdPh* 57 (1932), S. 313-332.
- Sacy 1816 Sacy, Isaac Antoine de (Hg.): *Calila et Dima, ou fables de Bidpai, en Arabe. Précédées d'un mémoire sur l'origine de ce livre, et sur les diverses traductions qui en ont été faites dans l'Orient, et suivies de la Moallaka de Lébid, en Arabe et en François [sic!] par Silvestre de Sacy.* Paris 1816.
- Schulthess 1911 Schulthess, Friedrich: *Kalila und Dimna. Syrisch und Deutsch von Friedrich Schulthess.* 2 Bde. Berlin 1911.
- Stange 1957 Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VIII. Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500.* München, Berlin 1957.
- Tedeschi 1991 Tedeschi, Martha: *Publish and perish: The career of Lienhart Holle in Ulm.* In: Sandra Hindman (Hg.): *Printing the written word. The social history of books, circa 1450-1520.* Ithaca/London 1991, S. 41-67.
- Theisen 1996 Theisen, Joachim: *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept.* Tübingen, Basel 1996. (Bibliotheca Germanica 37).

- Timm 1997 Bodemann, Ulrike/Timm, Regine: Das illustrierte Fabelbuch. Hrsg. von Wolfgang Metzner und Paul Raabe. Bd. 1. Regine Timm: Spiegel kultureller Wandlungen. Frankfurt a.M./Berlin 1997.
- Wagner/Nitsche 2007 Nitsche, Barbara/Wagner, Marion: Narrativierung des Autors. Autorfigurationen in illuminierten Handschriften und Drucken des Buchs der Beispiele Antons von Pfarr. In: Gerald Kapfhammer/Wolf-Dietrich Löhr/Barbara Nitsche (Hg.): Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. Münster 2007, S. 115-153.
- Wegener 1927 Wegener, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Hrsg. von der Universitäts-Bibliothek Heidelberg. Leipzig 1927.
- Weil 1923 Weil, Ernst: Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Berlin 1923.
- Wienert 1925 Wienert, Walter: Die Typen der griechisch-römischen Fabel. Mit einer Einleitung über das Wesen der Fabel. Helsinki 1925.
- Winkler 1949 Winkler, Friedrich: Maler und Reißer in vordürerischer Zeit. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft III (1949).
- Winternitz 1920 Winternitz, Maurice: Geschichte der indischen Literatur. Bd. 3. Leipzig 1920.

## **Zur Autorin**

Iris Höger wurde 1976 in Miltenberg am Main geboren. Sie studierte Rechtswissenschaften, Germanistik und Kunstgeschichte in Konstanz und Hamburg. Ihre Masterarbeit verfasste sie zum Thema "Methoden und Probleme der Edition eines mittelhochdeutschen Textes am Beispiel von Hartmanns von Aue *Armen Heinrich*". Nach dem Studium war Iris Höger am Museum der Stadt Miltenberg als wissenschaftliche Volontärin tätig. Ihr Promotionsvorhaben wurde mit einem Forschungsstipendium der Dr. Günther Findel-Stiftung ausgezeichnet, was sie 2007 an die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel führte. 2009 promovierte Iris Höger mit der vorliegenden Arbeit an der Universität Hamburg. Derzeit arbeitet sie an einem Forschungsauftrag der Isa Lohmann Siems-Stiftung.