Der illustrierte Codex Constantinopolitanus Seragliensis 35

Das Zusammenspiel von Text und Bild in Werken der frühneugriechischen Unterhaltungsliteratur

(Text- und Tafelband)

Dissertation
zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie des
Fachbereichs Geschichte
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Judith Eickler
aus Düsseldorf

Hamburg 2015

Hauptgutachter: Univ.-Prof. em. Dr. Hans Eideneier

Nebengutachter: Univ.-Prof. Dr. Ulrich Moennig

Datum der Disputation: 21.09.2015

Textband

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 6

1 Die Handschrift Seragliensis 35 11

1.1 Der Kopist Nikolaos Agiomnitis 14

1.1.1 Subskriptionen in weiteren Agiomnitis-Handschriften 20

1.1.2 Paläographische Bemerkungen zum Seragliensis 30

1.2 Der Auftraggeber 36

1.3 Kodikologische Merkmale 39

1.3.1 Zustand der Handschrift 39

1.3.2 Papier und mise en page 40

1.3.3 Lagenverhältnisse und Codexaufbau 42

1.4 Textgestaltung 50

1.4.1 Titelschmuck 52

1.4.2 Initialen und rubrizierte Versanfänge 63

1.4.3 Ornament, Titel, Initiale – Arbeitsprozess 71

1.4.4 Agiomnitis als Illuminator 75

1.5 Die drei Illustrierten Werke 78

1.5.1 Inhaltsangaben 78

1.5.2 Text- und Bildtradition 80

1.5.2.1 Vierfüßlergeschichte 81

1.5.2.2 Pulologos 86

1.5.2.3 Kalendergedicht 90

1.6 Resümee: Der Seragliensis als Einheit 97

2 Das Miteinander von Bild und Text 104

2.1 Text im Bild – Bildbeischriften und Spruchbänder 105

2.1.1 Formale Aspekte der Beischriften 106

2.1.2 Schriftduktus und Orthografie der Beischriften 107

2.1.3 Spruchbänder 112

2.2 Bild im Text – Die Illustrationen 113

2.2.1 Illustrationstechnik 113

2.2.2 Illustrationssysteme 114
2.3 Die Beziehungen zwischen Illustrationen und Text 118
2.3.1 Vierfüßlergeschichte 119
2.3.1.1 Bild-Beischrift-Haupttext in der Vierfüßlergeschichte 184
2.3.1.2 Illustrationssysteme Vierfüßlergeschichte 188
2.3.1.3 Überblick Bild und Text in der Vierfüßlergeschichte 193
2.3.2 Pulologos 199
2.3.2.1 Bild-Beischrift-Haupttext im Pulologos 242
2.3.2.2 Illustrationssystem Pulologos 244
2.3.2.3 Überblick Bild und Text im Pulologos 246
2.3.3 Kalendergedicht 248
2.3.3.1 Bild-Beischrift-Spruchband-Haupttext im Kalendergedicht . 271
2.3.3.2 Illustrationssystem Kalendergedicht 275
2.3.3.3 Überblick Bild und Text im Kalendergedicht 276
2.3.4 Identifizierung des Illustrators 279
2.4 Resümee: Bild und Text im Seragliensis 281
Schlussbemerkung 288

Literaturverzeichnis 290
Abkürzungen 314
Abbildungsverzeichnis 315

Anhang: Tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften
I. Vierfüßlergeschichte ii
II. Pulologos xv
III. Kalendergedicht xxiv

„Kunstwerke entstehen nicht, sondern wurden
in bestimmter Weise in einer bestimmten
Situation für bestimmte Zwecke geschaffen.“[1]

Einleitung

In der Museumsbibliothek des prachtvollen Topkapı Sarayı in Istanbul wird unter der Signatur G. İ. (Gavrı İslāmî) 35 ein Codex aus dem 15. Jahrhundert aufbewahrt, der von großem Wert ist: der Constantinopolitanus Seragliensis 35[2]. Er ist einer der ältesten erhaltenen und einer der wichtigsten Zeugen für die Überlieferung volkssprachlicher Werke der frühneugriechischen Unterhaltungsliteratur.[3] In den vergangenen Jahrzehnten war der Seragliensis immer wieder Gegenstand philologischer Forschung. Die in der Sammelhandschrift vertretenen Werke, deren Erstfassungen in das 12. bis 15. Jahrhundert datiert werden, sind ohne Ausnahme veröffentlicht, entweder in wissenschaftlichen Textausgaben größeren Umfangs oder als Artikel in Fachzeitschriften. Und auch der Kopist der Handschrift wurde identifiziert.

Trotz dieser intensiven Auseinandersetzung mit der Handschrift blieb bisher ein wesentlicher Aspekt unberührt: die Tatsache, dass drei Texte dem Betrachter nicht nur in Schriftform, sondern auch reich illustriert entgegentreten. Die Illustrationen fanden im Rahmen der Textpublikationen zwar das eine oder andere Mal in der Art von allgemein gehaltenen Charakterisierungen wie „beautifully

[1] Eberlein 1995, 17.

[2] Im Folgenden auch mit Seragl. 35 oder einfach Seragliensis bzw. Seragl. abgekürzt.

[3] Bezüglich der chronologischen Charakterisierung des Codex werden die Begriffe spät- bzw. postbyzantinisch absichtlich vermieden, auch wenn er im Hinblick auf seine Entstehungszeit acht Jahre nach der Eroberung von Konstantinopel als postbyzantinisch eingeordnet werden kann. Da aber m. E. eine solche zeitliche Charakterisierung nur bedingt aussagekräftig für die Texte des Seragliensis ist, kann diese ebenso wenig für die nähere Bestimmung der Handschrift an sich gelten. Denn obwohl die Texte gemeinhin als spätbyzantinische Werke angesehen werden, sind sie doch die ersten Zeugnisse einer ‚neugriechischen‘ Literatur (vgl. Eideneier 1993, 42-49). Zusammenfassend könnte man also sagen: Der gemäß seiner Entstehungszeit postbyzantinische Seragl. 35 enthält spätbyzantinische Texte, die die Anfänge der neugriechischen Literatur markieren. Deshalb habe ich mich entschieden, den Codex mit dem in der aktuellen Forschung durchaus geläufigen Begriff ‚frühneugriechisch‘ zu bezeichnen (zur Begrifflichkeit ‚postbyzantinisch‘ s. auch Gratziou 1996, 19.)

naive“[4], „amüsant”[5] und „(...) extensive and appropriate to the subject matter (...)“[6] eine kurze Erwähnung, eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen fand aber nicht statt. Obwohl es nicht unbedingt an der Tagesordnung war, volksprachliche postbyzantinische bzw. frühneugriechische Handschriften zu illustrieren, mag dies nicht verwundern. Denn, will man den knappen Bemerkungen der Philologen glauben, galten die Bilder des Seragliensis bislang als hübsches Beiwerk zu den Texten, wurden aber nach landläufigen bildnerischen Qualitätsmerkmalen nicht als besonders kunstvoll eingeschätzt. Die Beurteilungskriterien für die Illustrationen in byzantinischer Tradition stehenden, volkssprachlichen Handschriften des 15. bis 18. Jahrhunderts haben sich jedoch mittlerweile geändert. Und wenn sich auch die philologische beziehungsweise kunsthistorische Forschung bisher nur vereinzelt mit diesen befasst hat, ist deren Bedeutung unbestritten.[7]

Die Auseinandersetzung mit den Bildern des Seragliensis 35 ist nicht nur im Hinblick auf die Darstellungen selbst von großem Interesse, sondern auch deshalb, weil der Codex, da bislang kein älterer Zeuge bekannt ist, den Beginn der Verschriftlichung der in ihm enthaltenen volkssprachlichen Texte markiert. Die Illustration profaner Texte war in Byzanz zwar ebenso üblich wie die Ausschmückung von Handschriften religiösen Inhalts. Allerdings handelte es sich dann um Texte, die in der Hochsprache verfasst waren und eine nachgewiesene Tradition innerhalb der antiken bzw. byzantinischen Schriftkultur hatten. Somit kann man davon ausgehen, dass sie auch in ihrer Text-Bild-Beziehung, das heißt als illustrierte Texte überliefert wurden.[8] Texte im Mischstil der low-register

[4] Tsiouni 1972, 16.

[5] Krawczynski 1960, 12.

[6] Nicholas/Baloglou 2003, 105f.

[7] Eine der wenigen Monographien zu diesem Thema hat Olga Gratziou 1996 unter dem Titel „Αναμνήσεις από την χαμένη βασιλεία“ veröffentlicht. Ihre Untersuchung einer bis dahin unbekannten, mit einfachen Zeichnungen illustrierten Chronik aus dem 17. Jahrhundert zeigt, dass selbst eine simpel ausgestattete Handschrift ein wichtiger Markstein innerhalb der byzantinischen Buchillustration ist. S. hier auch den allgemeinen Überblick zum Forschungsstand, 16ff. S. auch Gratziou 2002, 597-618, sowie die umfassenden bibliographischen Angaben bei Doulavera 2002, 561-596.

[8] Bei diesen profanen illustrierten Handschriften handelt es sich zumeist um wissenschaftliche Texte, die unmittelbar auf antike bzw. spätantike Vorlagen zurückgehen. Diese behandeln medizinische oder pharmazeutische Themen wie z. B. der Wiener Dioskurides (Wien, Nat. Bibl., Med. gr. I, 6. Jh) oder das Schlangenbuch des Nikander (Paris, Bibl. Nat., Suppl. gr. 247, 10. Jh,), beinhalten Anleitungen zur Jagd sowie historische und mythologische Szenen wie die Kynegetika des Oppian (Venedig, Marciana, Cod. gr. 479, 11. Jh.) oder astronomische Themen wie der Vatikanische Ptolemaios-Codex (Bibl. Vatican, Vat. gr. 1291, 9. Jh.). Zu diesen Texten gehört ebenfalls der Physiologus, der Naturkunde unter dem moralischen Aspekt der christlich-typologischen Auslegung präsentiert und auch in illustrierten Handschriften überliefert ist, s. z. B. hierzu die Ausführungen von Glenn Peers zum Smyrna Physiologus (Evangelical School B. 8, 11. Jh), Peers 2000, 267-292.

Schriftkoine, üblicherweise und vage ‚Volkssprache' genannt[9], unterlagen aber anderen Überlieferungsbedingungen: sie standen unter dem Einfluss der Mündlichkeit. Das bedeutet nicht, dass sie der ‚oral poetry' zuzuordnen sind, die eine mündliche Konzeption der Texte voraussetzt. Vielmehr verlief die Tradierung der volkssprachlichen byzantinischen Dichtung nachgewiesenermaßen auf zwei parallel verlaufenden Strängen, einem mündlichen und einem schriftlichen. Auf diesen miteinander in Beziehung stehenden Ebenen entwickelte sie sich seit dem 12. Jahrhundert[10] weiter und veränderte sich, blieb in Byzanz und dann schließlich in ihrer verschriftlichten Fassung auch nach dem Untergang des Byzantinischen Reiches im Jahr 1453 lebendig.[11]

Anders als Texte benötigen jedoch Werke der Malerei unabdingbar ein materielles Medium, auf dem sie fixiert werden können, um überhaupt existent zu sein. Ihr ikonographischer Weg lässt sich nur anhand von tatsächlich vorhandenen Darstellungsbeispielen nachzeichnen. Bilder und ihre Veränderungen werden nicht mündlich tradiert, sondern visuell. Somit stehen illustrierte volkssprachliche Texte in einem ganz besonderen Spannungsfeld. Einzig und allein in einer Niederschrift können die auch in mündlicher Tradition stehenden Texte mit Bildern zusammengefügt werden. Dabei spielt die Verbindung von Text und Bild nicht nur für die Überlieferungsgeschichte der Bilder bzw. Motive eine Rolle, sondern auch für die Bestimmung ihrer Gattung und die Art ihrer Rezeption.

Will man den Seragliensis 35 in seiner Komplexität als kulturgeschichtliches Dokument seiner Zeit interpretieren, warten viele Fragen auf eine Antwort: Unter welchen Prämissen wurde der Inhalt der Handschrift zusammengestellt und gestaltet? Weiß man etwas über den Auftraggeber? Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Texttradition und den Bildern? Gab es Vorbilder für die Illustrationen? Welche Rolle kam dem Kopisten beziehungsweise dem Maler zu? Zu welchem Zweck wurde die Handschrift überhaupt angefertigt? Auch wenn nicht alle diese Fragen eindeutig beantwortet werden können, soll der Versuch unternommen werden, wenigstens einige Antworten zu liefern.

[9] Zur Definition des Begriffs ‚Volkssprache' s. Hinterberger 2006 sowie Toufexis 2008, 203-217.

[10] Beck 1971, 4. Vgl. hierzu auch Eideneiers These vom Mischstil in Eideneier 1999, bes. 73-122, sowie Eideneier 2001, 47-58 und Eideneier 2005d, 13-23.

[11] Allerdings gibt es für die Texte des Seragl., mit Ausnahme des Spaneas und Porikologos, keine Handschrift, die nach der Mitte des 16. Jh. datiert wird. In die venezianischen Druckhäuser gelangten die Werke schon gar nicht, vgl. Eideneier, 1993, 42-49, hier bes. 47f. So gibt es für die Texte, die uns interessieren, nur einen relativ begrenzten Überlieferungszeitraum von rund 100 Jahren.

Das Hauptziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Wesen der für die Entstehungszeit des Codex bemerkenswerten Verbindung von volkssprachlichem Text und Bild genauer zu bestimmen. Dafür werden ausgehend von einer detaillierten Betrachtung der kodikologischen und paläographischen Gegebenheiten sowie der Textgestaltung im Allgemeinen im Hauptteil der Arbeit die Illustrationssysteme betrachtet und die einzelnen Illustrationen den zu ihnen gehörenden Textstellen gegenübergestellt, um unter Einbeziehung von philologischen und kunsthistorischen Aspekten das Spannungsfeld darzustellen, in dem sich diese beiden Medien befinden. Die zentrale Fragestellung lautet hier: Wie ist der Seragliensis 35 illustriert, welchen Einfluss haben die Texte auf die Bilder und was bedeutet die Tatsache der Illustrierung für die Texte? Im Weiteren werden auf Basis der Ergebnisse Aussagen zum Illustrator und zu seiner Herangehensweise getroffen. Abschließend soll daraus resultierend der Seragliensis in seiner Gesamtheit charakterisiert werden.

Die Einbeziehung philologischer Gesichtspunkte ist notwendig, um das Verhältnis der Illustrationen zu den Texten im Hinblick auf die Texttradition einordnen zu können. Für die kunsthistorische Untersuchung gilt, dass es in dieser Arbeit nicht darum gehen kann, ikonografische Analysen zu liefern, um etwaige Bildtraditionen aufzuzeigen, denen die Illustrationen der Handschrift folgen, oder stilistische Untersuchungen anzustrengen, die dazu beitragen, die Darstellungen in eine Werteskala einzureihen.[12] Vielmehr ist es die Absicht, die Funktion der Bilder innerhalb der jeweiligen Texte und darüber hinaus für den gesamten Codex zu entschlüsseln. Denn: „Εάν μπορέσουμε να αναγνωρίσουμε την αρχική φύση του τόμου που έφτασε στα χέρια μας και διακρίνουμε τα στάδια δημιουργίας του, θα είμαστε στην θέση να βρούμε τα κλειδιά για την ικανοποιητική ερμηνεία τόσο του κειμένου όσο και της εικόνας.“[13]

Die vorliegende Arbeit besteht aus einem Textband und einem Tafelband, der die vollständigen Bildzyklen der drei illustrierten Werke enthält. Die verwendeten Fotografien entstanden während einer Forschungsreise nach Istanbul im Herbst 2002, die mir die seltene Gelegenheit bot, die Handschrift in der Topkapi-Serail

[12] Vgl hierzu Eberlein 1995, 17ff.
[13] Vgl. Gratziou 1996, 18.

Museumsbibliothek einzusehen.[14] Bis zu diesem Zeitpunkt waren Auszüge des Codex nur als Schwarz-Weiß Abbildungen publiziert bzw. standen der philologischen Forschung nur monochrome Mikrofilm-Aufnahmen zur Verfügung – um so überwältigender war vor allem die Farbigkeit des Seragliensis 35: Rote Ornamente und Buchstaben im Wechsel mit schwarzer Tinte, farbenprächtige Bilder, die auch nach Jahrhunderten ihre Brillanz nicht verloren hatten.

Ich danke der Direktorin des Museums des Topkapi-Palastes, Ayşe Erdoğdu, für die freundliche Genehmigung, die Bilder im Rahmen dieser Dissertation veröffentlichen zu dürfen. Alle Bildrechte liegen bei der Topkapi-Palast Museumsbibliothek.[15]

[14] Die Forschungsreise fand im Rahmen des von der Universität Hamburg und der Universität Kreta durchgeführten Projekts „Illustrierte Handschriften frühneugriechischer Texte“ statt, das finanziell durch das Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (IKY) und den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) unterstützt wurde.

[15] Copyright: “All images are copyrighted and may not be reproduced, shared, copied, transmitted or manipulated by third parties without a written permission of the Topkapi Palace Museum Directorate, Istanbul.”

1 Die Handschrift Seragliensis 35

Alle Texte des Seragliensis 35 wurden eindeutig von einer Hand geschrieben. Die *Vierfüßlergeschichte*, das *Kalendergedicht* und der *Pulologos* sind mit zahlreichen, farbig lavierten Federzeichnungen illustriert.[16] Das sich auf Blatt 3/A befindende Textfragment zeigt einen anderen Schriftduktus und gehört nicht zum Originalbestand, der insgesamt elf Werke umfasst und erst auf fol. 8r beginnt.[17] In der folgenden Auflistung werden die griechischen Werktitel in der Orthografie der Handschrift zitiert:

(1) Textfragment Sentenzen des Genus Ψόγος γυναικῶν[18] (fol. 3/A, Text gehört nicht originär zum Codex)

(2) *Spaneas*[19] (fol. 8r-23v), Titel: Πρὸς τὸν ἀνεψιὸν αὐτοῦ ὁ κὺρ Σπανίας παραγγέλι του μὲ πόθων εἰς τὰ ξένα

(3) *Erbauliches Alphabet*[20] (fol. 24r-27r), Titel: Ἀλφάβιτος συν(τ)ακτικὴ περὶ πεδεύσεως ἀνθρόπου

(4) *Enkomion Venedigs*[21] (Διήγησις τῆς φουμιστῆς Βενετίας, fol. 27v-30r), Titel: Στίχοι πολοὶ τῆς Βενετίας

(5) *Vierfüßlergeschichte*[22] (Πεζόφραστος διήγησις τῶν ζώων τῶν τετραπόδων, fol. 31r-75r)[23], Titel: Στίχ(οι) ἀστὴ πρὸς τὸ περίχαρ(ον) γενέστε τὸν ἄν(θρωπ)ον καὶ μίθοι ἔνοι περιχαρὺς πάνυ

[16] Im Folgenden werden die Namen der elf Werke, die der Seragliensis 35 enthält, jeweils kursiv gegeben.

[17] Das Textfragment auf fol. 3/A wird bei der Werkzählung nicht mitgerechnet.

[18] Ediert von Vlachodimitris 1982, 95f.

[19] Eine kritische Textausgabe zum *Spaneas* steht noch aus. Bouboulidis 1963-64, 110-115, bringt eine Kollation mit dem Vind. Suppl. gr. 77. Danezis 1987, der den Seragliensis nicht erwähnt, beschäftigt sich mit dem Vorbild des *Spaneas* und beweist, dass dieses ein byzantinisches Gnomologion aus den sog. Excerpta Parisina war. Anagnostopoulos 1993 untersucht die handschriftliche Überlieferungsgeschichte des *Spaneas* und weist den Seragliensis 35 der Handschriftengruppe zu, die eine, sich vom ursprünglichen *Spaneas*text deutlich unterscheidende, bearbeitete Fassung wiedergebe, die er „διασκευή“ nennt und im Anhang seiner Dissertation mitgibt.

[20] Bisher nicht ediert, vgl. Kakoulidi 1964, die andere Erbauliche Alphabete herausgab.

[21] Ediert von Bouboulidis 1966-67, 181-190.

[22] Kritische Textausgabe Tsiouni 1972. 2003 veröffentlichten Baloglou und Nicholas eine englische Übersetzung mit umfangreichem Kommentar. Der Übersetzung zugrunde lag die Textausgabe von Papathomopoulos, die dieser 2010 publizierte. Zur umstrittenen Frage nach der literarischen Gattung s. Moennig 2012, 573-590. Nach Fertigstellung der vorliegenden Dissertation erschien von Hans Eideneier 2016 eine kritische Textausgabe mit dem Seragliensis 35 als Leithandschrift. Zur literarischen Einordnung s. hier 1-30. 2017 veröffentlichte er eine deutsche Übersetzung der *Vierfüßlergeschichte*.

[23] Die meisten Handschriftenbeschreiber bzw. Texteditoren lassen die *Vierfüßlergeschichte* auf fol. 32r beginnen, ohne die beiden ganzseitigen Bilder auf fol. 31rv zu berücksichtigen.

(6) *Kalendergedicht*[24] (fol. 75v-86v), Titel: Εἰς τέρψιν καὶ μάθησιν τῶν φυτητῶν τὰ εἰδέα τῶν δώδεκα μήνων ἀρ(χὶ) σεπτέβριο

(7) *Pulologos*[25] (fol. 87r-115r), Titel: Πουλιολόγος τὸν ὀρνέων πάντων λόγος δὲ δικασίμου εἶσος διάμέσου τους ψέγοντα τὸν πέλας τὸν ἑαυτὸν φιμίζων εὖ, καὶ τινῶν ἐχέφρῶν νόημα πρὸς τέρψιν καὶ μάθησιν ἀν(θρώπ)ων τέ καὶ νέων παράδηγμα πολά(κις)

(8) *Ptochoprodromos,* Gedicht III[26] (fol. 118r-129r), Titel: Τοῦ σοφωτάτου δὲ Θεοδώρου τοῦ Πτωχοπροδρόμου· στοίχοι ἀστεῖοι πρὸς τὸν εὐτυχῆ καὶ ἀνδριόττϊ βασϊλέα κυρ Μανουὴλ τὸν Πορφυρογέννητον

(9) *Ptochoprodromos,* Gedicht IV (fol. 129v-148v), Titel: Ἕτέρον βιβλίον δεύτερον περὶ μοναχῶν· τοῦ Πτωχοπροδρόμου

(10) *Porikologos*[27] (fol. 149r-153r), Titel: Τὰ καταλόγια ὁδε τοῦ Πορικολόγου

(11) *Armurislied*[28] (fol. 153r-161r), Titel: Τοῦ κυρ Ἀρμοῦρι ἐ ἀντραγαθίαι

(12) *Gedicht über die Schlacht von Varna*[29] (fol. 161v-179r), Titel: Ἐν μηνὶ Νοέμβρίω ἐτους ϛπνγ[ι] ἡμέρα δ[η], ταῦτα οὖν γέγωναν ἀπὸ τὸ πρωΐ ἕως δυσμὰς ἡλίου ὁ πόλεμος ἐν τόπω Βάρνης· λόγος ποιήτικος, παρ΄ ἐμου Γεώργ(η) τοῦ Ἀργυροποῦλου

(x) fol. 181r: Wortgenaue, aber orthografisch nicht identische Wiederholung der Verse 146-156 von fol. 94r, Z. 1-14, des *Pulologos*, von gleicher Hand geschrieben wie der vorangehende *Pulologos*text.[30]

---

[24] Ediert von Eideneier 1979, 368-419, mit umfassenden Angaben der maßgeblichen Forschungsliteratur zum Thema Monatsdarstellungen. Eine deutsche Übersetzung des *Kalendergedichts* veröffentlichte Eideneier 2017.

[25] Kritische Textausgabe Tsavari 1987. Zur Datierung s. auch van Gemert 1989, 179f. Nicholas/Baloglou widmen in ihrer Publikation zur *Vierfüßlergeschichte* dem *Pulologos* im Anhang zwei ganze Kapitel, in denen sie das Verhältnis zwischen *Pulologos* und *Vierfüßlergeschichte* beleuchten und sich zur Fragestellung nach dem historischen Kontext beider Texte äußern, s. Nicholas/Baloglou 2003, Anhang 1+2, 413-447. S. hierzu auch die kritische Textausgabe des *Pulologos* von Eideneier 2016, 31f., die nach Fertigstellung der vorliegenden Dissertation zusammen mit der *Vierfüßlergeschichte* publiziert wurde. 2017 folgte eine deutsche Übersetzung des *Pulologos*, s. Eideneier 2017.

[26] Zählung der *Ptochoprodromos*-Gedichte nach der kritischen Textausgabe von Eideneier 2012. Eine deutsche Übersetzung der *Ptochoprodromos*-Gedichte veröffentlichte Eideneier 2017.

[27] Kritische Textausgabe Winterwerb 1992.

[28] Alexiou edierte 1985 das *Armurislied* im Anhang des Digenis Akritis auf der Grundlage der Ausgabe von Destounis 1877 nach der Hs. Petrop. 202 und der von Bouboulidis 1963-64, 136-144, veröffentlichten Kollation zwischen dem Petrop. 202 und dem Seragl. 35. Thanopoulos 1990 nennt zwar den Seragl. 35, beschäftigt sich aber nur mit der Frage, ob dem Lied eine mündliche oder schriftliche Komposition zugrunde liegt. Eideneier publizierte 2016 eine kritische Textausgabe des *Armurislieds* mit dem Seragl. 35 als Leithandschrift, s. Eideneier 2016b.

[29] Ediert von Moravcsik 1935.

[30] Die orthografischen Abweichungen bewegen sich im Rahmen der bekannten Varianten im Bereich des Iotazismus (6x) sowie im Wechsel zwischen ο und ω (4x) oder ε und αι (1x). Weitere Abweichungen: θάλασα (fol. 94r) – θάλασαν (fol. 181r), ἐκαθάρισε (fol. 94r) - ἐκακαθάρισε (fol. 181r).

Über den Zeitpunkt und die Umstände, wann und wie der Seragliensis 35 in den Topkapı Saray gelangt sein könnte, ist nichts bekannt. Einen terminus ante quem gibt allerdings der im Jahr 1888 veröffentlichte Aufsatz des Altphilologen Friedrich Blass „Die griechischen und lateinischen Handschriften im Alten Serail zu Konstantinopel“, in dem die Handschrift genannt wird.[31] Ein terminus post quem lässt sich nicht festlegen. Augerius von Busbeck, der von 1556 bis 1562 als Botschafter Ferdinands I. am Hof Suleimans II. in Konstantinopel griechische Handschriften sammelte und anschließend nach Wien brachte, hatte den Seragliensis definitiv nicht in seinem Gepäck.[32] Da von Busbecks Sammelaktivitäten aber unter keiner bestimmten Prämisse standen, sondern eher wahllos erfolgten, muss dies nicht bedeuten, dass sich die Handschrift nicht schon zu diesem Zeitpunkt in Konstantinopel befand.

Auch die Tatsache, dass weder der unter dem Autorenkürzel F.W.S. 1850 erschienene kurze Bericht „Handschriften in Konstantinopel“[33], der Aussagen des hanseatischen Gesandten bei der Hohen Pforte in Konstantinopel, Andreas David Mordtmann, wiedergibt, noch Richard Försters Publikation von 1877 „De antiquitatibus et libris manuscriptis Constantinopolitanis commentatio“[34] etwas über unsere Handschrift verlauten lassen, ist kein Beweis dafür, dass sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht in der Palastbibliothek aufbewahrt wurde. Hat doch schon Mordtmann vermutet: „(...), dass sich im kaiserl. schatze eine menge handschriften befinden, von denen auf gerathewohl herausgelangt wird, um sie den reisenden zu zeigen, (...)“.[35] Eine Annahme, die stimmen mag, denn auch nachdem Blass den Seragliensis gesehen hatte, war er danach wieder für Jahrzehnte verschollen. Weder Fjodor Uspenskij nennt den Codex in seinem 1907 erschienenen Bericht über die griechischen Handschriften im Serail noch die weiteren Wissenschaftler, die sich für griechische Codices in der Palastbibliothek interessierten.[36] Erst wieder Adolf Deissmann bemerkte in seinen Notizen, die er unter dem Titel „Forschungen und Funde im Serai, mit einem Verzeichnis der nichtislamischen Handschriften im Topkapu Serai zu Istanbul“ veröffentlichte, dass er den Seragliensis im Jahr 1928 in Augenschein genommen habe.[37]

[31] Erschienen in *Hermes* 23 (1888), 219-233 und 622-625.
[32] S. Jacobs 1919, 23. Eine Aufstellung der Codices, die von Busbeck erwarb, findet sich bei J. Bick, Wanderungen griechischer Handschriften. *Wiener Studien* Jg. 34 (1912), 143-154.
[33] Erschienen in *Philologus* 5 (1850), 758-762.
[34] Rostock 1877.
[35] *Philologus* 5 (1850), 760.
[36] Vgl. Moravcsik 1935, 7, mit genauen Literaturangaben.
[37] Deissmann 1933, 71.

Ismail Erünsal nennt in seinem Artikel „The Establishment and Maintenance of Collections in the Ottoman Libraries: 1400-1839“[38] vier Wege, auf denen Bücher in die Serail-Bibliothek gelangten: Entweder durch die Herstellung im eigenen Skriptorium, durch käuflichen Erwerb, durch eine Schenkung oder durch Konfiszierung der Handschriften bzw. Bücher von Toten oder Hingerichteten.[39] Für den Seragliensis definitiv ausgeschlossen werden kann, wie Reinsch nachgewiesen hat[40], die Herstellung in einem Skriptorium in Konstantinopel, und zwar aus zwei Gründen: Erstens steht er kodikologisch in keinem Zusammenhang mit den weiteren 20 griechischen Codices, die für Sultan Mehmet II. in Konstantinopel angefertigt wurden[41], und zweitens ist gesichert, dass der Codex auf Euböa und nicht in Konstantinopel geschrieben wurde.

1.1 Der Kopist Nikolaos Agiomnitis

Die Gewissheit, dass der Seragliensis 35 auf Euböa geschrieben wurde, verdanken wir dem Codex selbst. Denn er birgt eine Überraschung: die Subskription des Schreibers. Während es für Kopisten hochsprachlicher Werke nicht ungewöhnlich war, das Ende ihrer Arbeit mit einem Schreibervers, dem Datum und ihrem Namen zu versehen[42], ist dies für frühneugriechische Handschriften mit volkssprachlichem Inhalt eine seltene Ausnahme.[43]

Kolophone bieten den Kopisten die einmalige Gelegenheit, etwas von ihrer Persönlichkeit preisgeben zu können. Es sind nicht bloße Abschlussverse, sondern sie müssen als eine eigene Textsorte angesehen werden. Geradezu anschaulich wird dies dadurch, dass sich die Handschrift – und oftmals auch die Orthografie – des Kopisten verändert, sobald er subskribiert. Im Sinne eines Paratextes sind die persönlichen Schreiberverse zusammen mit den anderen Gestaltungselementen einer Handschrift wie etwa dem Frontispiz, den Titeln, Rubrizierungen, Zierleisten

[38] Erünsal 1989, 1-17.
[39] Erünsal 1989, 6.
[40] Reinsch 1998, 248-258, bes. 252ff.
[41] Zu diesen griechischen Codices s. Raby, J., Mehmed the Conqueror’s Greek Scriptorium. *DOP* 37 (1983), 15-34 u. Abb. 1-43.
[42] Vgl. Treu 1980, 310: „Etwa jede zehnte griechische Handschrift trägt eine solche Schreibernotiz. (...) Ab Ende des 9. Jahrhunderts werden die Belege häufiger, erreichen ihren Höhepunkt im 11. und 12. Jahrhundert, nehmen auch mit der Krise des Byzantinischen Reiches kaum ab und erscheinen schließlich massenhaft bei den berufsmäßigen Schreibern der Renaissance.“
[43] Vgl. van Gemert 2001, 24, Anm. 21: „Δυστυχώς πολύ σπάνια είμαστε σε θέση τον αντιγραφέα δημωδών χειρογράφων ή απλώς κειμένων να τον ταυτίσουμε με επώνυμους αντιγραφείς, που έχουν αντιγράψει και άλλου είδους κείμενα. Τις περισσότερες φορές βέβαια οι γραφείς και των δημωδών κειμένων είναι επαγγελματίες (...)“.

und Illustrationen wichtige, zum Haupttext dazugehörige Bausteine, die Einfluss auf die Rezeption haben.[44] Ebenso wie die paläographischen und kodikologischen Merkmale einer Handschrift können sie wertvolle Hinweise für eine umfassende Charakterisierung und Einschätzung eines Codex und dessen Inhalts als Realie und kulturelles Produkt seiner Entstehungszeit geben.

Die in Kolophonen enthaltenen Datierungen bieten Paläographen wichtige Eckpfeiler in der Entwicklung der Schrift. Philologen sehen Subskriptionen als eigenständigen Text im Text und wichtige kulturgeschichtliche Zeugnisse. Ernst Gamillscheg[45] hat auf die zentrale Bedeutung der Kopistenvermerke hingewiesen: „Strukturelle, lexikalische und inhaltliche Details machen aus den Kolophonen eine literarische Kleinform, die auch das Studium um ihrer selbst willen rechtfertigt. Vor allem die Schreiberverse, aber auch die Selbstbezeichnung der Kopisten enthalten Hinweise für die ‚histoire des mentalités'."[46] Vicky Doulavera stellt die Bedeutung der frühneugriechischen Kolophone für die Zeit heraus, in der die Drucktechnik Einzug in die Handschriftenproduktion hielt: „(...) apart from their historical and linguistic significance, the colophons are particularly important for an understanding of a profession which technically was superseded by the discovery of printing in the fifteenth century."[47]

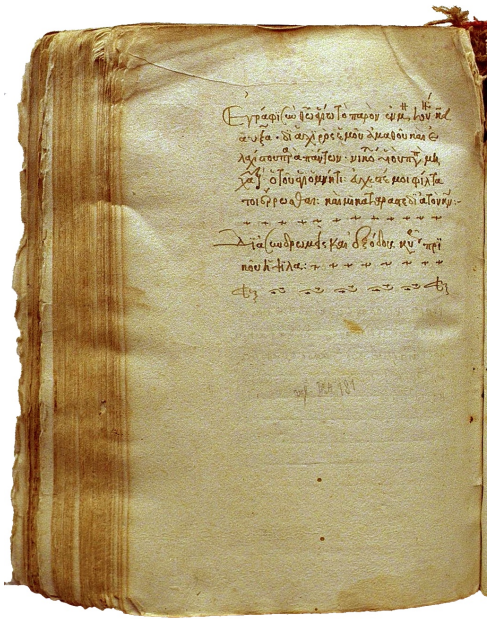


Abb. 1: Seragl. 35, Subskription, fol. 179v

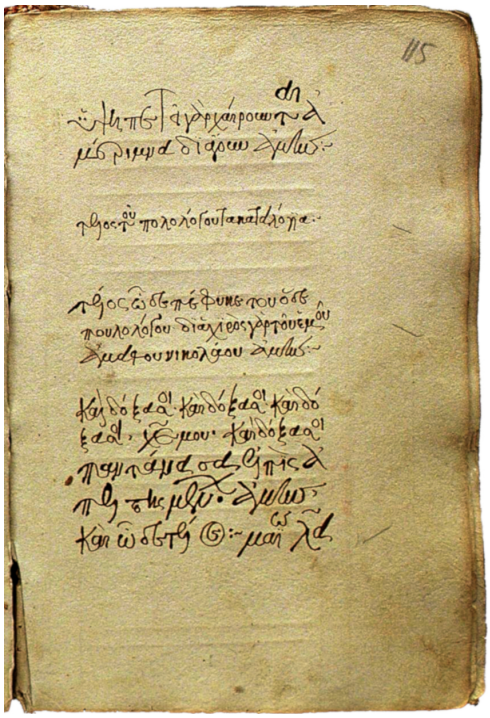
Die Schlusssubskription des Codex Seragliensis 35 auf fol. 179v mit Datierung vom 21. Juni 1461 lautet (Abb. 1):[48]

Ἐγράφι σὺν θ(ε)ῶ ἁγίω τὸ παρὸν ἐν μ(η)ν(ὶ) ἰουνί(ω) κα΄ ˛ αυξα΄ διὰ χιρὸς ἐμοῦ ἀμαθοῦ καὶ ἐλαχίστου παρὰ πάντων νικολ(άου) υἱοὺ π(α)π(ὰ) μηχαὴλ ὁ τοῦ ἁγιομνήτι: εὐχεστέ μοι φίλτατοι ἔρρωσθαι καὶ μὶ καταράστε διὰ τὸν κ(ύριο)ν:-

Διὰ συνδρωμεῖς καὶ ἐξόδους κυρ(οῦ) πρϊκοῦ ἡψιλα:

[44] Vgl. Doulavera 1997-1999, 27.
[45] Gamillscheg 1993. Zur Bedeutung der Subskriptionen s. auch Hunger 1989.
[46] Gamillscheg 1993, 296.
[47] Doulavera 1997-1999, 28.
[48] Diese und alle weiteren Subskritionen werden in der Orthografie der Handschrift(en) wiedergegeben.

Darüber hinaus zeigt der Seragliensis eine weitere Subskription, und zwar am Ende des *Pulologos* auf fol. 115r (Abb. 2). Sie nennt als Datum den 31. Mai 1461:



τέλος τοῦ πολολόγου τὰ καταλόγϊα:-

τέλος ὦδε πέφυκε του ὅδε πουλολόγου δϊὰ χῖρὸς γὰρ τοῦ ἐμοῦ ἀμάθου νικολάου ἀμήν:-

καὶ δόξασοι καὶ δόξασοι καὶ δόξασοι, Χ(ριστ)έ μου· καὶ δόξα σοι πάντανασσα ἐλπῖς ἀπελπησμένων· ἀμὴ, καὶ ὦδε τέλος:- μαΐω λα

Abb. 2: Seragl. 35, Subskription, fol. 115r

Auch die *Vierfüßlergeschichte* endet auf fol. 75r (Abb. 3) mit einem Kolophon:

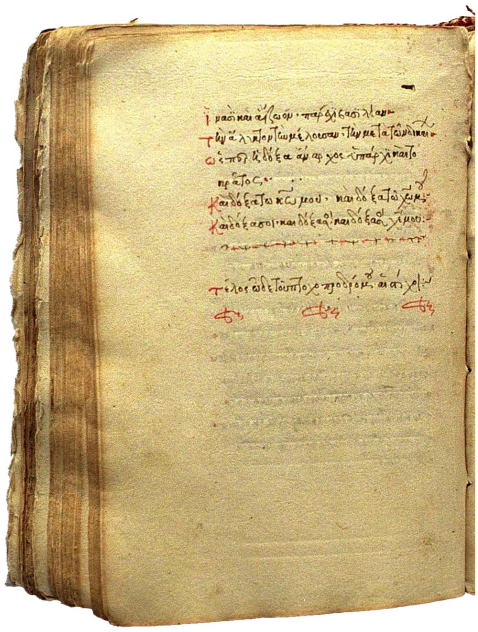


Δοξάζω σου το ἔλεος Χριστέ μου παντοκράτορ, ἀλλὰ καὶ σὲν πανύμνητε ἐλπὶς ἀπελπισμένων:- ἀμὴν:-[49]

Abb. 3: Seragl. 35, Subskription, fol. 75r

[49] Tsiouni 1972 gibt die Subskription nicht; Nicholas/Baloglou 2003, V. 1082α-1082b.

Und beim *Ptochoprodromos* Gedicht IV heißt es auf fol.148v (Abb. 4) nach neun Versen Invokation[50] zum Schluss:



τέλος ὥδε τοῦ πτοχοπροδρόμου οἵ στίχοι:-

Abb. 4: Seragl. 35, Invokation, fol. 148v

Die maßgebliche Untersuchung der Subskriptionen des Seragliensis 35 hat Dieter R. Reinsch geleistet und den Kopisten des Codex eindeutig als Nikolaos Agiomnitis identifiziert.[51] Der Name Nikolaos Agiomnitis findet sich aber nicht nur in unserer volkssprachlichen Sammelhandschrift, sondern ebenso in Codices mit hochsprachlichem Inhalt. Anhand einiger Subskriptionen in diesen Handschriften und verschiedener Einträge im Schreiberverzeichnis von Vogel/Gardthausen[52], im Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600[53] und im Prosopographischen Lexikon der Paläologenzeit (PLP) war es Reinsch möglich, den Lebensweg unseres Schreibers nachzuzeichnen und den Entstehungsort des Seragliensis zu benennen.

Nikolaos Agiomnitis lebte auf der Insel Euböa, die zur Entstehungszeit des Seragliensis unter venezianischer Herrschaft stand. Für die seit 1390 die Insel

[50] Eideneier 1991, V 665-1 bis 665-9.

[51] Reinsch 1998, bes. 250ff. Reinsch räumt endgültig mit der sich seit Blass hartnäckig haltenden, falschen Ansicht auf, der Seragliensis sei von einem „Nikolaos Papamichael“ geschrieben, s. Blass 1888 und alle bis zu Reinschs Untersuchung erschienenen Beschreibungen der Handschrift. Allein Günther Prinzing 1995, 61, nennt den Kopisten korrekt „(...) Nikolaos, Sohn des Priesters Michael Hagiomnetes“. S. auch Reinsch 2005, 43-65.

[52] Vogel, M./Gardthausen, V., Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. Beiheft XXXIII) Hildesheim 1966. (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909).

[53] Gamillscheg/Harlfinger/Hunger 1981, 1989, 1997.

regierenden Venezianer war sie von großer strategischer Bedeutung in Bezug auf den Levantehandel und die Seefahrt in der Ägäis. In Anlehnung an die Brücke, die schon in der Antike Euböa mit dem Festland verband, gaben sie ihr den Namen Negroponte.

Nikolaos war der Sohn des aus Athen stammenden Priesters Μιχαήλ Ἁγιομνήτης.[54] Dieser starb im Jahr 1470 bei der Eroberung Euböas durch die Türken, die auch die Herrschaft der Franken beendete.[55] Nikolaos überlebte und trat später ins Kloster Vatopedi auf dem Athos ein, wo er den Mönchsnamen Νικηφόρος annahm.[56] Zu welchem Zeitpunkt genau er Euböa verließ, ist nicht bekannt. Da die erste datierte, von Nikolaos bzw. Nikiphoros auf dem Athos geschriebene Handschrift, der Parisinus gr. 1356, aus dem Jahr 1478 stammt, gilt dieser Zeitpunkt als terminus ante quem. Reinsch lässt es zudem möglich erscheinen, dass Nikolaos Agiomnitis identisch sei mit einem Nikola Papamihalak, der 1474 noch in einem osmanischen Steuerregister als Bewohner des Dorfes Avlonar (Αὐλωνάρι) geführt wird.[57] Soweit Reinschs Ergebnisse.

Avlonar liegt im Südosten Euböas, nördlich der Stadt Aliveri und war laut Otto Markls Aufstellung „Ortsnamen Griechenlands in ‚fränkischer' Zeit" mittelalterliches Bistum und besaß ein Kastell.[58] Weitere Nachforschungen zum Familiennamen Agiomnitis ergeben folgendes Bild: Das PLP verzeichnet neben unserem Nikolaos und dem Vater Michael noch einen Georgios Agiomnitis. Dieser soll 1323 „Arzt des βασιλικός ξενών" sowie Handschriftenschreiber in Konstantinopel und Mönch gewesen sein.[59] Als Quellen verweist das PLP auf Vogel/Gardthausen. Sieht man sich den entsprechenden Eintrag dort an[60], so wird klar, dass den Bearbeitern des PLP I hier ein Zuweisungsfehler unterlaufen ist.

[54] Vgl. Lambros 1902, 179-181. Lambros vermutet, dass Michail Agiomnitis seine Heimatstadt Athen verließ, nachdem die Türken diese eingenommen hatten, also nach 1456. Vgl. zum Vater auch: Vogel/Gardthausen 1966, 304, Lemma Μιχαὴλ εὐτελὴς καὶ ἀμαθὴς παπᾶς ὁ Ἁγιομνήτης und folgendes Lemma Μιχαὴλ τοῦ Ἁγιομνήτη. Vogel/Gardthausen schreiben Michail Agiomnitis eine Handschrift zu: den sich in Moskau befindenden und auf den 15. März 1460 datierten Codex Nr. 29 der Sammlung Sebastianov. Vgl. auch PLP I (1976), 22f., Nr. 245, Lemma Ἁγιομνήτης Μιχαήλ u. PLP VIII (1986), 10, Nr. 19100, Lemma Μιχαήλ.

[55] Reinsch 1998, 255. Zur Geschichte Euböas während der Frankokratie s. Koder 1973 und Savvidis 1992.

[56] Reinsch 1998, 254ff. sowie 2005, 45. Lambros 1902, 180f., äußert noch die Vermutung, es handele sich bei Nikolaos und Nikiphoros um Geschwister, beides Söhne von Michail Agiomnitis. Reinsch 1998, 255, diskutiert entsprechende Einträge bei Vogel/Gardthausen und im PLP und führt beide Namen eindeutig zu einer Person zusammen.

[57] Reinsch 1998, 255f. Das Steuerregister wurde veröffentlicht von Balta 1989, s. hier 249.

[58] Markl 1966, 22.

[59] PLP I (1976), 22, Nr. 244.

[60] Vogel/Gardthausen 1966, 82.

Vogel/Gardthausen verzeichnen an der entsprechenden Stelle einen „Γεώργιος μοναχὸς καὶ ἰατρὸς τοῦ βασιλικοῦ Ξενῶνος“, der im Jahr 1323 einen Teil des Escor. Y-III-14 schrieb, also des Codex, bei dem die Blätter, die ins 15. Jh. datiert werden, von Nikolaos bzw. Nikiphoros Agiomnitis stammen.[61] Dass dieser Georgios mit Familiennamen aber Agiomnitis hieß, ist in der entsprechenden Subskription nirgendwo zu finden.[62] Das Versehen ist somit darauf zurückzuführen, dass Vogel/Gardthausen zum Schluss ihres Eintrags schrieben „Vgl. Νικόλαος υἱὸς παπᾶ Μιχαὴλ Ἁγιομνήτη“, und die Bearbeiter des PLP I den Nachnamen auch für diesen im 14. Jahrhundert als Kopist tätigen Mönch und Arzt Georgios übernahmen.

Ein Familienname, der dem unseres Kopisten ähnelt, findet sich in Raymond-Joseph Loenertz' „Byzantina et Franco-Graeca“. In zwei venezianischen Aktennotizen, beide datiert auf das Jahr 1383, wird ein Georges Agiomanitis (Γεώργιος Ἁγιομανίτης) erwähnt. Dieser war Ende des 14. Jahrhunderts Protopapas auf Euböa und mit weiteren vier Priestern Anwalt des dortigen griechischen Klerus.[63] Ohne mehr Details zu kennen, ist die Vermutung einer verwandtschaftlichen Beziehung zwischen diesem Georges Agiomanitis und Nikolaos Agiomnitis rein spekulativ und kann derzeit nur auf einer rein phonetischen Verwandtschaft der beiden Familiennamen beruhen.

Zurückkommend auf die eindeutige Faktenlage können Nikolaos/Nikiphoros Agiomnitis insgesamt neun Handschriften ganz oder zumindest teilweise zugeschrieben werden.[64] Von seiner Hand stammen der Seragl. 35 aus dem Jahr 1461 sowie der Codex Kastoria 11 aus dem Jahr 1462[65]. Bei Letztgenanntem gelang es mir aufgrund eines Hinweises in der Zeitschrift „Ἐκκλησιαστική Ἀλήθεια“ aus dem Jahr 1900[66] und der Einträge zu Kastoria im „Repertoire des Bibliothèques et

[61] Näheres hierzu s. unten bei der Aufstellung der Handschriften, die Nikolaos Agiomnitis zugeschrieben werden können.

[62] Subskription bei Andrés, G. de, Catálogo de los códices griegos de la Real Biblioteca e El Escorial, II, 1965, 163: „Los ff. 188-241^{v} han sido copiados por el monje Jorge, según lo siguiente (f. 236): Ἐτελειώθη ἡ παροῦσα βίβλος μηνὶ μαρτίω α΄, ἡμέρα δ΄ τοῦ ͵ϛωλα΄ ἔτους, διὰ χειρὸς ἐμοῦ μοναχοῦ Γεωργίου (…) καὶ ἰατροῦ τοῦ βασιλεικοῦ Χενῶνος ἐπὶ (…).“

[63] Loenertz 1970, 590: „1383.XI.13, Venise: Le sénat, vu un mandat de procure di 26.VI.1383, vue la copie authentique d'un privilège du feu patriarche de Constantinople, Nicolas, vue la supplique présentée par Georgii Agiomaniti, protopapas, et quatre autres prêtres grecs, procureurs du clergé grec de Négropont, entendu l'avis favorable de plusieurs sénateurs bien informés, décide qu'on mandera au gouvernement (baille et conseillers) de Négropont, de ne plus mermettre à l'avenir que le clergé grec de Négropont soit contraint de payer aucune redevance en dehors de celle déterminée par le susdit privilège patriarcal.“

[64] Vgl. auch Reinsch 1998, 254f., sowie 2005, 45.

[65] Vogel-Gardthausen 1966, 352.

[66] F. Vafeidos, Κόδιξ τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Καστοριάς. In: *Ἐκκλησιαστική Ἀλήθεια* XXIV (1900), 108-110, 123-125, 140-143; zum Codex Kastoria 11, 143.

des Catalogues de manuscrits grecs“[67], den Codex im Jahr 2002 in der Athener Nationalbibliothek unter der Nummer EBE 2687 wieder ausfindig zu machen und einzusehen[68]. Wie auf einem in den Codex eingeklebten Notizzettel nachzulesen ist, gehörte die Handschrift ehemals zum Besitz der Kirchengemeinde Eleousis in Kastoria.

Von Nikolaos restauriert wurden, indem er fehlende oder zerstörte Blätter durch neue, von ihm kopierte ersetzte[69], die Codices Atheniensis EBE 209 aus dem Jahr 1463[70] und Athous Iviron 380 aus dem Jahr 1464.[71] Als Nikiphoros subskribierte er folgende Handschriften: den Parisinus gr. 1356 (1478)[72], Escorialensis Y-III-14 (1486)[73], Athous Caracallensis 227 (1493)[74], Athous Vatopaedinus 1033 (1499) und Athous Vatopaedinus 1250 (1502)[75].

1.1.1 Subskriptionen in weiteren Agiomnitis-Handschriften

Die folgende chronologische Aufstellung der Handschriften und die Wiedergabe ihrer vollständigen Subskriptionen sollen es ermöglichen, Agiomnitis' Haltung als Kopist ein wenig näher zu kommen. Die Kolophone werden ohne Korrekturen in der gleichen Orthografie wiedergegeben, wie sie in den Handschriften erscheinen.

[67] Olivier 1995, 412f. Der Codex Atheniensis EBE 2687 wird dort ohne einen Hinweis auf dessen Inhalt oder den Kopisten aufgeführt.

[68] Das Auffinden des Codex wurde mir während eines Besuchs der Athener Nationalbibliothek im Jahr 2002 ermöglicht durch die freundliche Unterstützung der Leiterin der Handschriftenabteilung, Frau Aikaterini Kordouli, für die ich herzlich danke.

[69] Zur Codexrestaurierung in Byzanz vgl. Hunger 1989, 38ff.

[70] Ausführliche Beschreibung mit Abbildung der Subskription und drei weiteren Abbildungen sowie älterer Literatur bei Marava-Chatzinikolaou/Toufexi-Paschou, Bd. II, 1985, 197-200 (Nr. 49) und Abb. 396-399. Vogel/Gardthausen 1966, 352, datieren diesen Codex fälschlicherweise in das Jahr 1462.

[71] S. Lambros 1902, 179: „Τὸν αὐτὸν δὲ Νικόλαον τὸν Ἁγιομνήτην εὑρίσκομκεν ἀνακαινίζοντα κατὰ τὸ ἑπόμενον ἔτος 1464 τὸν ὑπ' ἀρ. 380 κατὰ τὸν δέκατον τέταρτον αἰῶνα γραφέντα κώδικα τῆς ἐν Ἁγίῳ Ὄρει μονῆς τῶν Ἰβήρων, περίχοντα ἔργα Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ.“ S. auch Lambros 1966, II, 103. Vogel/Gardthausen 1966, 352, führen diesen Codex unter dem Lemma Νικόλαος τάλας ὁ Μέλητος auf, weisen in Anmerkung Nr. 3 aber darauf hin, dass Nikolaos Agiomnitis 1464 die Handschrift restaurierte. S. auch Reinsch 2005, 45.

[72] S. auch Einträge bei Vogel/Gardthausen 1966, 342, Lemma Νικηφόρος εὐτελὴς μοναχός, und bei Gamillscheg/Harlfinger/Hunger 1989, Rep. 2 A Verzeichnis der Kopisten, 157, Nr. 420, Lemma Νικηφόρος u. Rep. 2 B Paläographische Charakteristika, Nr. 420, u. Rep. 2 C Tafeln, Taf. 237.

[73] Ausführliche Beschreibung des Codex mit Subskription bei Andrés, II, 1965, 161-164, Nr. 284.

[74] Genannt bei Vogel/Gardthausen 1966, 342, Lemma Νικηφόρος εὐτελὴς μοναχός.

[75] Kurze Informationen zu diesen beiden Codices bei Eustratiades 1924, Codex Nr. 1033 sowie Codex Nr. 1250. S. auch Reinsch 1998, 255.

1461, Juni: Der illustrierte **Codex Seragliensis 35.**[76]

1462, Juni: Der **Atheniensis EBE 2687 (ehemals Kastoria 11)**, genau datiert auf den 13. Juni 1462, 274 (+1) Blätter, Inhalt: Hymnologien, Παρακλητικὴ τῶν τεσσάρων πλαγίων ἠχῶν. Die Subskription auf fol. 272v ist kurz, in Rot ausgeführt und zeigt wie die des Seragliensis orthografische Fehler:[77]

ἁμαρτωλὸς νικόλαος υἱὸς π(α)π(ὰ) μϊχαὴλ ὁ τοῦ ἁγιομνήτι:
ἐτεληὸθϊ ϊουνί(ω) ιγ΄ ˛ αυξβ΄:

Darüber hinaus weist diese Handschrift eine weitere, bislang von der Forschung nicht beachtete, interessante Notiz auf. Auf fol. 216r steht von anderer Hand als die des Nikolaos Agiomnitis und in einer sehr schlechten Orthografie geschrieben eine Art Schuldschein[78], dessen Inhalt ich paraphrasiert wiedergebe:

17. Monat Januar 1466 in Stoura
Ich, Manoulis Chiotis, habe von dem Priester Minas Stratos aus Mytilene 58 Hyperpira bekommen. Zeugen sind der Mytilene Alamas und der Arzt von Stoura und Michalis Perivolaris.
Ich schreibe und bestätige dies, Manoulis Chiotis

Aus dieser Notiz, bei der es sich um das Quittieren eines nicht gerade kleinen Kredits handelt[79], geht hervor, dass sich der Codex noch am 17. Januar 1466 in Stoura befand. Stoura, das heutige Stira, ist sowohl ein Ort im Süden Euböas als auch die Bezeichnung einer kleinen Insel westlich dieses Ortes. Der Ort Stoura liegt unterhalb des Berges Kliosi, der von einer Ruine einer fränkischen Befestigungsanlage bekrönt wird.[80] Wenn sich der Codex also vier Jahre nach dem in der Subskription genannten Datum auf Euböa befand, ist es naheliegend davon auszugehen, dass dieser wie der Seragliensis 35 höchstwahrscheinlich auch dort geschrieben wurde. Das würde Agiomnitis' Kopistentätigkeit auf der Insel untermauern.

[76] Bzgl. der Subskription des Seragliensis s. o.
[77] Abbildung der Subskription bei Reinsch 2005, 51, Abb. 4.
[78] Wiedergabe des Textes in der Orthografie der Handschrift: „Μϋνϋ γέναριώ ης στής ιζ' ˛αυξ΄ ϋς στην στούρα † επερίλαβα ἐγό ω μανοϋλϊς ω χϊότϊς ἀπε τον πάπαν μηνάς στράτον μετϊλϊνέων ϋπερπϊρα πενϋτα ώχτο ϋγου ϋπερπϊρα πενϋτα ώχτο – μάρτϊρας ὁ ἁλάμας ο μετϊλϊνέος κε ὁ γϊατρός ὡς [εἰς?] στουρα ϋτϊς κε ω μϋχάλϋς ω περϊβολαρϊς † γράφο κε ἀπογράφο ἐγο ω μανόϋλϊς ὡ χϊότϊς".
[79] Vgl. hierzu die von Schreiner, P. 1990, 344, genannten Vergleichpreise in der spätbyzantinischen Zeit. So kostete im Jahr 1363 in Konstantinopel ein kleines, einstöckiges Haus mit Garten etwa 45 Hyperpyra/Nomismata, um das Jahr 1400 ein Wallach 32 Hyperpyra. „Für allereinfachstes Essen (ohne Fleisch) gab man im 14./15. Jahrhundert pro Jahr etwa 10 Nomismata aus."
[80] MEE Bd. 11, Lemma Εὔβοια, 697.

1463, September: Der **Atheniensis EBE 209**, im Auftrag eines Iannoulis Stanisas[81] von Nikolaos Agiomnitis restauriert, genau datiert auf den 29. September 1463.[82] Ihre Herkunft ist das Meteora-Kloster Barlaam, der Inhalt sind die Apostelgeschichte und Briefe, Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, Ἐπιστολαὶ Παύλου. Der Codex weist eine durchgängige Seitenzählung, keine Blattzählung auf. Auf Seite 20 subskribiert Nikolaos in roter Tinte: *τέλος τοῦ ἰαν(ουα)ρί(ου) μήν(ο)ς.* Auf Seite 486 schrieb er*: τέλος σὺν θ(ε)ῶ:-*

Die Seiten 494/495 tragen schließlich eine mit roter Tinte geschriebene ausführliche Schlussbemerkung[83]:

ἀντίγραφον ἐκ τοῦ παλαι(οῦ): Ἐγεγόνει ἡ παροῦσα δέλτος αὐτὴ διὰ συνεργί(ας) κόπου τὲ καῖ ἐξόδους ρετιοντινοῦ π(ατ)ρικίου τῆ κλήσ(ει) ἄζυγος τὲ καὶ ἱερο(μον)άχου τοῦ βαρλαᾶμ διὰ δὲ χειρὸς καμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ κωνσταντίν(ου) τοῦ ἀλεξοπούλου ἐν τὼ ˏ ςωοβ΄ ἰνδ. β΄ δέομαι δὲ καὶ ἀντιβολῶ ὑμᾶς τοὺς ἐφεξῆς μέλλοντας ἐχειρεῖν καὶ ἀναγινώσκειν τὰ ψυχοφελῆ αὐτῆς ἐκτυπώματ(α) ἃ παρὰ τῶν πανενδόξων ἀποστόλων ἐν τῆ θεῖα καὶ ἱερὰ καθολικῆ ἁγία ἐκκλησία κατετυπώθησαν. Ταῖς αὐτ(ῶν) τῶν πανενδόξων ἀποστόλων πρεσ(βείας) τὰ ἐμὰ σφάλματα ὡς θεωρείτε εἰς τὸ κρήττον ἐκδϊορθώσατε καμὲ δὲ εὔχεσθαι δϊὰ τὸν κ(ύριο)ν ὅπως ἐν τῆ ἡμέρ(α) ἐκήν(η) τῶν αἰωνίον βασάνων ῥυθήσομαι τῆς δὲ ἐκ δεξιῶν τοῦ σ(ωτῆ)ρ(ος) ἐπιτύχ(ω) χάριτος πρεσ(βείας) τῶν ἐνδόξων ἀποστόλ(ων) τῆς θ(εοτό)κου καὶ πάντ(ων) τῶν ἁγίων:-

Ὁ δὲ γε ἀνακαινισμὸς τῆς παρούσ(ης) νῦν βίβλου ἐγεγόνη διὰ χειρὸς τοῦ ἐμοῦ τοῦ εὐτελοὺς καὶ ἁμαθοῦ[84] νϊκολάου υἱοῦ π(α)π(ὰ) μιχαὴλ τοῦ ἁγϊομνήτη ἐν τὼ ˏ ςϡοα΄ καὶ οἱ ἀναγινόσκοντ(ες) εὔχεσθαι μοι δυσσωπῶ διὰ τὸν κ(ύριο)ν ἔρρωσθαι:-

διὰ συνδρωμεῖς καὶ ἐξόδους κυρ(οῦ) ἰαννούλη τοῦ στανίσα ἐν μ(η)ν(ὶ) σεπτ(εμ)βρί(ω) κθ΄ εἰς τοὺς αυξ΄:-

[81] Vgl. PLP XI (1991), 79, Nr. 26654, Lemma Στανίσας Ἰαννούλης: „1463, auf (?) Euböa. Νικόλαος, Hs.- Schreiber, 1461-1486, restaurierte in seinem Auftrag eine von Ἀλεξόπουλος Κωνσταντίνος im 14. Jh. geschriebene Hs.

[82] Marava-Chatzinikolaou/Toufexi-Paschou 1985, II, 197-199, gehen in ihrem Katalog der illustrierten byzantinischen Handschriften der Athener Nationalbibliothek davon aus, dass Nikolaos Agiomnitis im Rahmen seiner Restaurierungsmaßnahme wahrscheinlich einige zerstörte Seiten ersetzte, so die Seiten 5-20 und 481-496. Ein Blick in das Original lässt jedoch erkennen, dass die Seiten 481-484 nicht ersetzt wurden. Erst ab Seite 485 ist Agiomnitis an dieser Stelle des Codex tätig geworden, Desweiteren sind ebenfalls sicher als von Agiomnitis geschrieben auszumachen die Seiten 37 und 411-412.

[83] Abbildung der Subskription bei Reinsch 2005, 552, Abb. 5.

[84] Marava-Chatzinikolaou/Toufexi-Paschou 1985, II, 197, geben „ἀμαθοῦς“, das Sigma fehlt aber eindeutig in der Subskription.

Der erste Teil der zweiseitigen Subskription ist eine Kopie des ehemaligen Kolophons des Jahres 1364, dem eigentlichen Entstehungsdatum des Codex, den unser Schreiber wie er mit dem letzten Abschnitt mitteilt, 99 Jahre später restaurierte. In Bezug auf den Seragliensis besonders interessant in dieser Subskription ist das Wort πρικίου bei der Nennung des Auftraggebers: *Ἐγεγόνει ἡ παροῦσα δέλτος αὐτὴ διὰ συνεργί(ας) κόπου τὲ καῖ ἐξόδους ρετιοντινοῦ π(ατ)ρικίου.* Die gleiche Bezeichnung steht auch im Zusammenhang mit dem Namen des Auftraggebers in der Subskription des Seragliensis.[85]

1464, Juni: Der **Athous Iviron 380** wurde 1348 von einem Nikolaos Melitos geschrieben und später von Nikolaos Agiomnitis restauriert. Er ist genau datiert auf den 15. Mai 1464. Der Codex trägt dazu eine zweite Datierung, und zwar das Jahr 1486.[86] Er umfasst den Mikrofilmaufnahmen der Handschrift zufolge 293 Blätter[87] und beinhaltet die Philosophica des Johannes von Damaskus[88]. Der Codex ist auf fol. 253r subskribiert:

> *Ἀντίγραφον ἐκ τοῦ παλαιοῦ: εἴληφε τέρμα τοῦ δαμασκόθεν βίβλος χερὶ τάλανος μέλητος νϊκολάου ἐν ἰουνίου μηνὸς τῇ δωδεκάτῃ τρεχόντων ἐτῶν ἀρχήθεν ἓξχιλίων κὶ πεντηκεντὸξ πρὸς τοῖς ὀκτακόσιοις: ὁ δὲ γε ἀνακαινισμὸς τῆς παρούσης νῦν βίβλου ἐγεγονει τάλανος ἑτέρου νϊκολάου ὑϊος τϋγχάνω π(ατ)ρ(ὸ)ς ἐμοῦ καὶ θύτου ἱερέος μιχαὴλ ἁγιομνήτη τῇ πέντε και δεκάτη μηνὸς γὰρ τοῦ μαίου ἐν τοῖς ἐξακισχιλίοις ἐννακοσίοις χρόνοις εὐδομίκοστοῦ σὺν τούτοις καὶ δευτέρου ἐντηκτιόνος καὶ εὐτῆς δωδεκάτης:*

Diese Subskription nimmt die untere Blatthälfte ein und wurde mit etwa drei Zeilen Abstand unter dem eigentlichen Text platziert, der mitten in der Zeile nach einem ἀλλὰ abbricht. Im rechten Freirand stehen, von anderer Hand geschrieben, zwei Berechnungen zur Ermittlung der Jahreszahl: 6850-5508 = 1342 sowie 6872-5508 = 1464.

[85] Eine nähere Betrachtung dieses Wortes folgt im Kapitel zum Auftraggeber des Seragliensis.

[86] PLP VIII (1986), 154, Nr. 20466, Lemma Νικόλαος: „(...) Den Codex Iviron 380 dürfte er selbst mit auf den Athos gebracht haben, wenn die dortige Jahresangabe 1485/86 wie die frühere 1464 ebenfalls von seiner Hand stammt." Wenn man dieser Einschätzung folgt, heißt das, dass Agiomnitis diesen Codex für sich selbst restauriert und nie aus der Hand gegeben hat. Meines Erachtens kann die zweite Jahresangabe ebenfalls von Agiomnitis' Hand stammen.

[87] Die Einsicht in den Mikrofilm ermöglichte mir freundlicherweise Frau Katsarou im Patriarchalischen Institut für Patristische Studien, Kloster Vlatadon, in Thessaloniki.

[88] Unter der Nummer 4500.380 wird der Codex auch im Katalog der griechischen Handschriften des Berg Athos von Spyridon P. Lambros geführt: Lambros 1966, II, 103, inkl. Subskription.

1478, August: Der **Parisinus gr. 1356**, eine aus der Mitte des 14. Jh. stammende Handschrift mit u.a. politischen, patriarchalischen und juristischen Texten.[89] Von Agiomnitis' Hand sollen die sechs Blätter 319-325 mit dem Nomos Rhodion Nautikos[90] sein, die auf den 5. August 1478 datiert werden.[91] Reinsch publizierte das Blatt 325r, das den Kolophon trägt:[92]

Ἐγράφησαν αὐγοῦστω ε (i)ν(δικτιῶν)ος ια΄ ,ςϡπς΄ ἐν τη ἀγία καὶ μεγ(ά)λ(η) μονὴ τοῦ βατοπαιδίου παρὰ τοὺ εὐτελοὺς μοναχοῦ νικηφόρου: μετάνοιαν.

1486, Mai: Der **Escorialensis Y III 14**, eine Handschrift mit medizinischen Texten. Ein Teil dieser Handschrift stammt aus dem 14. Jahrhundert[93], die restlichen Blätter werden ins 15. Jahrhundert datiert. Von Agiomnitis stammen fol. 22-148v und 156-187. Auf fol. 187v vermerkte Agiomnitis nicht nur das Datum, den 23. Mai 1486, sondern verfasste auch einen ausführlichen Kolophon, der Entscheidendes über seine Herkunft preisgibt:[94]

Δόξα τῶ θεῶ τῶ δόντι ἀρχὴν καὶ τέλος ἀμὴν γραφὴ παρὰ τοῦ εὐτελεστάτου ἐν ἱερομονάχοις νικηφόρου τοῦ ἐξ εὐείας υἱοῦ μιχαὴλ ἱερέως ἐκεῖνου τοὺ ἐξ ἀθηνῶν τοῦ ἁγιομνήτη τελειωθέντος ἐν τῇ ἀναλώσει ἐκεῖνη τῆς πατρίδος εὐείας καμοῦ δὲ σώσαντός με τοῦ θεοῦ ἵνα μετάμελος γένομαι τῶν ἀμετρίτων μου ἁμαρτιῶν ὃς καὶ μονάσας ἐν τῇ σεβασμία μεγάλη μονὴ τῆς ὑπεραγίας μου ἐν τῶ βατωπαιδ(ίω) ἐν ᾧ γέγραπτε καὶ τὸ παρὸν βιβλίον ἐν μηνὶ μαίω κγ΄, ἐν τῶ ,ςϡϙδ΄ ἰνδ. δ᾽ εὔχεσθαί μοι τῶ ἀνάξιω καὶ ἀμαθὴ παρὰ πάντων.

Diese Subskription ist ausschlaggebend für Reinschs Feststellung, dass Nikolaos Agiomnitis vor seinem Klostereintritt auf Euböa lebte und somit auch der Seragl. 35 dort entstand.[95]

---

[89] S. zu diesem Codex zuletzt Astruc, Ch., Deux fragments anciens (en minuscule de type «Anastase») du De hominis opificio de Grégoire de Nysse, *Scriptorium* 39.2, 1985, 265-269, bes. 265.

[90] Gamillscheg/Harlfinger/Hunger 1989, Rep. 2 A Verzeichnis der Kopisten, 157, Nr. 420, Lemma Νικηφόρος u. Rep. 2 B Paläographische Charakteristika, Nr. 420. Rep. 2 C Tafeln, zeigt auf Tafel 237 eine Abbildung von fol. 321v.

[91] Vogel/Gardthausen 1966, 342, Lemma Νικηφόρος εὐτελὴς μοναχὸς.

[92] Reinsch 2005, 53, Abb. 6.

[93] Vgl. Andrés, II, 1965, 161: fol. 188-241v werden lt. einer Subskription auf fol. 236 ins Jahr 1323-24 datiert. S. auch Vogel/Gardthausen 1966, 339, Lemma Νικηφόρος εὐτελέστατος ἐν ἱερομονάχοις ὃ ἐξ Εὐβοίας (...) und Anm. 2, sowie 82, Lemma Γεώργιος μοναχὸς καὶ ἰατρὸς τοῦ βασιλικοῦ Ξενῶνος. Dieser schrieb 1323 z. Tl. den Escor. Y-III-14.

[94] Zitiert nach Andrés, II, 1965, 163. S. auch Reinsch 2005, 53f., Abb. 7.

[95] Reinsch 1998, 254f.

1493, Oktober: Der **Athous Caracallensis 227** ist auf den 15. Oktober 1493 datiert und umfasst 174 Blätter. Die Handschrift enthält Πασχάλια, Εὐχαί und Νομοκάνων. Spyridon P. Lambros nennt den Codex in seinem Katalog der griechischen Handschriften des Berg Athos. Er gibt als Subskription: *Ἐγράφη τὸ παρὸν βιβλίον παρὰ τοῦ εὐτελεστάτου ἐν ἱερομονάχοις Νικηφόρου ἓν τῇ ἱερᾷ καὶ μεγάλῃ μονῇ τοῦ Βατοπαιδίου … Ὀκτωβρίου ιε΄ ζβ΄ ἔτη ἰνδ. ιβ^{ης} (= 1493)*".[96] Dabei handelt es sich nur um einen Teil des Kolophons. Die gesamte Subskription auf fol. 174v lautet nach eigener Lesart des Mikrofilms und in der Orthografie des Kopisten:

Ἐγράφη τὸ παρὸν βιβλίον παρὰ τοῦ εὐτελεστάτου ἐν ἱερομονάχοις νικηφόρου ἓν τὴ ἱερᾶ καὶ σευασμία μ(ε)γάλῃ μονῆ τοῦ βατοπαιδίου διὰ συνδρομῆς τοῦ ὁσιοτάτ(ου) καθηγουμένου τῆς σεβασμίας μονὴς τοῦ ἐσφιγμένου ἱναμένη ἐν (…) δϊα παντὸς εἰς τοὺς εὑρισκωμένους πν(εύματ)ικοὺς ἅγιους π(ατε)ρά(δε)ς ὀκ(τωβ)ρίου ιε΄ ζβ΄ ἔτη ἰνδ. ιβης εὔχεσθαι μοι διὰ τὸν κ(ύριο)ν τὸν ἀνάξιον πάντων ὅπως δ…(?). ἐν τῆ ἡμέρα κρίσεως.

1499, August: Der **Athous Vatopaedinus 1033** ist datiert auf den 3. August 1499. Der Inhalt der 197 Blätter sind kanonische Texte.[97] Die Buchstaben wirken wesentlich größer und linearer, kantiger als die in den vorherigen Agiomnitis-Handschriften. Auf fol. 197v steht die Subskription:

Τοῦ εὐτελεστάτου νικηφόρου ἱερομονάχου αὐγούστου γ΄ ἔτους ζζ΄ ἰνδ. β΄.

1502, Juni: Der **Athous Vatopaedinus 1250**, ein Horologion, umfasst insgesamt 486 Blätter[98]. Auf fol. 365r ist der Codex auf dem unteren Freirand des Blattes subskribiert. Verglichen mit dem Schriftduktus des Haupttextes wirkt die Subskription ungelenk, wie von einer zittrigen Hand geschrieben:[99]

Εὐτελοὺς Νικηφόρου ἱερομονάχου ἰουνίου ι΄ ζι΄ ἰνδ. ε΄.

Vier der insgesamt neun Codices, die Nikolaos'/Nikiphoros' Subskription tragen, stammen aus der Zeit vor seinem Klostereintritt, fünf aus der Zeit im Kloster auf dem Athos. Der Seragl. 35 beinhaltet als einzige dieser Handschriften

[96] Lambros 1966, I, Nr. 1740.227.

[97] Angaben lt. Eustratiades, S., Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos, Harvard Theological Studies XI, Cambridge, 1924, Codex-Nr. 1033.

[98] Angaben lt. Eustratiades 1924, Codex-Nr. 1250. Das Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600 nennt diese Hs. nicht. Vgl. Gamillscheg/Harlfinger/Hunger 1989, Rep. 2 A, 157, Nr. 420, Lemma Νικηφόρος: „(…) datierte Hss. 1461-1486; 1478 und 1486 in Batopedi belegt."

[99] Die Handschrift konnte ich anhand eines Mikrofilms einsehen.

volkssprachliche Texte – und ist die einzige, die mit einer Vielzahl farbiger Illustrationen ausgestattet ist. Die chronologische Aufstellung der Handschriften zeigt, dass uns aus den Jahren 1461 und 1462 je eine von Nikolaos Agiomnitis komplett geschriebene Handschrift erhalten ist, aus den Jahren 1463 und 1464 je ein Codex, den er restauriert hat. Die folgenden fünf überlieferten Codices entstanden in einem Zeitraum von 24 Jahren (1478 bis 1502). Zwischen den Datierungen der ersten und der letzten uns bekannten Agiomnitis-Handschrift liegen 41 Jahre, was eine ziemlich lange Schreiberaktivität bezeugt.[100] Vorausgesetzt, Schreiber hatten im 15. Jahrhundert eine durchschnittliche Lebenserwartung von etwa 67 Jahren[101], so war Agiomnitis zum Zeitpunkt, als er den Seragl. 35 kopierte, ein junger Mann zwischen Zwanzig und Dreißig.[102] Dass er sich am Anfang seiner Schreibertätigkeit allerdings mit Texten der Unterhaltungsliteratur befasste, ist bemerkenswert. Zumal nur wenige Kopisten bekannt sind, die sowohl volkssprachliche als auch hochsprachliche Werke schrieben.[103] Der Umstand hingegen, dass Agiomnitis auch den Seragliensis mit einem hochsprachlichen Kolophon abschließt, muss nicht verwundern. Selbst volkssprachliche Handschriften des 16. Jahrhunderts zeigen zumeist in der Hochsprache verfasste Subskriptionen, da deren Elemente seit jeher wie Textbausteine benutzt und vom Kopisten nur durch das Einsetzen persönlicher Details den eigenen Bedürfnissen angepasst wurden.[104]

In den ersten vier überlieferten Kolophonen bezeichnet sich Agiomnitis demütig als ἀμαθής (ungebildet) und ἐλάχιστος (der Niedrigste)[105], als ἁμαρτωλός (sündhaft)[106], εὐτελής (armselig), ἀμαθής (ungebildet)[107] und τάλας (unselig)[108]. Im Paris. gr. 1356 aus dem Jahr 1478 nennt er sich erstmals Νικηφόρος εὐτελὴς μοναχὸς (der armselige Mönch Nikiphoros) und verrät uns sein Heimatkloster, das

[100] Zum Vergleich: Theodoros Hagiopetrites, der bekannte byzantinische Schreiber und Illuminator an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, war dreißig Jahre lang als Kopist produktiv. 17 erhaltene Handschriften sind von ihm in den Jahren 1277/78 bis 1307/08 subskribiert worden. Weitere fünf Codices werden ihm zugeschrieben, fünf andere mit ihm in Verbindung gebracht. S. Nelson 1991, 16f.

[101] Vgl. Talbot 1984, 269, wo für Schreiber/Gelehrte der Paläologenzeit eine durchschnittliche Lebenserwartung von 67,3 Jahren angegeben wird.

[102] Laut Reinsch 2005, 43, soll Nikolaos Agiomnitis um das Jahr 1440 auf Euböa geboren sein, wahrscheinlich in Chalkida.

[103] Vgl. z.B. den Schreiber Livadinos, der sowohl hoch- als auch volkssprachliche Werke kopierten, s. hierzu Hinterberger 2005, 25-42.

[104] Doulavera 1997-1999, 33ff., die auch die wenigen Beispiele volkssprachlicher Kolophone untersucht.

[105] Seragl. 35 aus dem Jahr 1461.

[106] Athen. EBE 2687 aus dem Jahr 1462.

[107] Athen. EBE 209 aus dem Jahr 1463.

[108] Athous Iviron 380 aus dem Jahr 1464.

Athos-Kloster Vatopädi.[109] Zu diesem Zeitpunkt ist er noch einfacher Mönch. Aus den Subskriptionen der beiden folgenden Codices kann man herauslesen, dass er seine klerikale Laufbahn fortsetzte und Priestermönch wurde. Nun subskribiert er in den Jahren 1486 und 1493 mit „εὐτελεστάτου ἐν ἱερομονάχοις Νικηφόρου (...) ἐν τῶ Βατοπαιδίω“ bzw. „(...) ἐν μονῆ Βατοπαιδίου“, schließlich in den Jahren 1499 und 1502 nur noch mit εὐτελεστάτου bzw. εὐτελοὺς Νικηφόρου ἱερομόναχου, ohne aber den Namen des Klosters Vatopädi zu nennen.

Wenn nach Treu und Hunger[110] Demutsbezeichnungen in der Subskription ein Hinweis darauf sind, der Schreiber sei ein Mönch, ohne dass dies ausdrücklich genannt würde, ist es sehr fraglich, ob das auch auf Nikolaos Agiomnitis zum Zeitpunkt der Erstellung des Seragliensis zutrifft. Der spätere Namenswechsel von Nikolaos zu Nikiphoros zeigt doch ohne Zweifel an, dass Agiomnitis eben kein Mönch war, solange er sich noch Nikolaos nannte. Dass er sich schon vor seinem Klosterleben als unwissend, geringschätzig und sündig beschreibt, ist ein Indiz für sein Bestreben, den Wert seiner Leistung herabzusetzen. Da sein Vater Priester war, kann davon ausgegangen werden, dass er mit dieser Art der Schlussformel nur allzu vertraut war. Im Seragl. 35 wird seine theologische Prägung sehr offensichtlich. Dort schließt er nahezu jeden der elf Texte mit einem Amen oder der Anrufung Gottes ab, auch wenn es keine weitere Subskription gibt.

Demutsbezeichnungen gehörten ebenso wie die Bitte an die Leser um ein Gebet „εὔχεστέ μοι φίλτατοι ἔρρωσθαι καὶ μὴ καταρᾶστε διὰ τὸν κύριον“ (Seragl. 35) oder „καὶ οἱ ἀναγινόσκονταις εὔχεσθαί μοι δυσσωπὼ διὰ τὸν κύριον ἔρρωσθαι“ (Athen. EBE 209) sowie „εὔχεσθαί μοι τῶ ἀναξίω καὶ ἀμαθῆ παρὰ πάντων“ (Esc. Y-III-14) zu den bekannten Elementen griechischer Subskriptionen byzantinischer Zeit.[111] Zugleich zeigt sich hier die byzantinische/mittelalterliche Haltung zum Buch bzw. zur Schrift an sich: „Der Schreibakt selbst erhält (...) eine Wertschätzung, die ihn in die Nähe des Gottesdienstes rückt.“[112] So bringt Agiomnitis, auch wenn diese formelhaften Schlussverse topischen Charakter haben, eben jene Haltung zum Ausdruck, die der byzantinischen, von Religiösität geprägten Weltanschauung

[109] Vgl. hierzu auch Treu 1980, 321: „Wenn die Heimat genannt ist, weist das meist darauf hin, dass der Schreiber zur Zeit seiner Arbeit von ihr entfernt ist. Die Mönche waren keineswegs streng an ihr Heimatkloster gebunden, (...).“

[110] Treu 1980, 320, und Hunger 1989, 93: „Im Sinne der Demut verleiht sich der Mönch in der Subscriptio gerne ein Attribut, aus dem man sofort auf seinen Stand schließen kann, (...).“

[111] Vgl. Gamillscheg 1995, 420 und Hunger 1989, 96ff.

[112] Frank 1994, 75.

entspricht und sowohl bei Mönchen als auch bei Berufsschreibern zu finden ist.[113] Die positive Selbsteinschätzung eines sich als Künstler verstehenden italienischen Kopisten der Renaissance ist ihm fremd.[114]

Ob Agiomnitis vor der Abkehr vom weltlichen Leben wie sein Vater Priester gewesen ist, kann nicht geklärt werden. Das PLP behauptet allerdings, er habe ebenfalls diesen Status gehabt.[115] Betrachtet man die statistische Analyse von Anthony Cutler bezüglich byzantinischer Schreiber des 9. bis 15. Jahrhunderts[116], erfährt man, dass im 10. und 11. Jahrhundert vorwiegend Kleriker und Mönche als Kopisten arbeiteten und es nur eine geringe Anzahl von Berufsschreibern gab – Cutler nennt diese Gruppe „lay scribes".[117] Im Laufe der Zeit veränderte sich das Bild, und die Gruppe der Berufssschreiber wurde stärker. Ende des 15. Jahrhunderts machten sie schließlich mehr als ein Drittel aller Kopisten aus. Die Gruppe der Schreibermönche war nunmehr in der Minderheit, und die Berufsschreiber übertrafen zahlenmäßig auch die Kleriker.[118] Somit muss Agiomnitis, bevor er Mönch wurde, nicht zwingend einen klerikalen Beruf ausgeübt haben, um als Schreiber tätig gewesen zu sein. Sehr wahrscheinlich ist aber die Annahme, dass er von seinem Vater die Kopistentätigkeit gelernt hat, da von Michail Agiomnitis immerhin eine Handschrift bekannt ist.[119]

Interessanterweise verewigte Agiomnitis seinen Namen auch in den Handschriften, in denen er nur einige Seiten restaurierte bzw. kopierte. Trotz aller Demut nutzte er also jede Gelegenheit, sich des Status eines unbekannten Kopisten

[113] Da auch die Mönche im Mittelalter professionell arbeiteten, kann man keine klare Grenze zwischen diesen und den Berufsschreibern ziehen, s. Hunger 1989, 92. Zur Einstellung der Schreiber ihrer Tätigkeit gegenüber s. Hunger 1989, 94ff. und auch Wendel 1950, 259: „Die Schreiber (...) vermieden in den Schlussschriften ihrer Arbeiten, also den Stellen, wo allein sie aus der Verborgenheit und dem Leser sichtbar gegenübertraten, ängstlich jedes Wort, das ihnen als ein Selbstruhm hätte ausgelegt werden können."

[114] Vgl. hierzu Derolez 1995, 47ff.

[115] PLP VIII (1986), 154, Nr. 20466 Lemma Νικόλαος. Vgl. auch Treu 1980, 321: „Über die soziale Herkunft der Schreiber erfahren wir wenig. Selten ist der Name des Vaters, noch seltener sein Beruf genannt, und dann ist er fast immer Priester. Das zeigt die Kontinuität des Berufs oder der sozialen Schicht, ist aber schwerlich repräsentativ."

[116] Cutler 1981, 328-334. Grundlage seiner Statistik ist das Schreiberverzeichnis von Vogel/Gardthausen (1909).

[117] Cutler erstellte drei Gruppen von Schreibern: „ecclesiastics", „monks" und „lay", Cutler 1981. Da außerhalb eines Klosters oder klerikalen Umfeldes als Schreiber tätige Personen nicht unbedingt Laien sein müssen, setze ich für „lay" die Berufsschreiber.

[118] Cutler 1981, 330f. und 333f., Tab 1-4: Im 15. Jahrhundert waren nur noch 16,44 Prozent der Schreiber Mönche, die Berufsschreiber machten 39,2 Prozent aus. In absoluten Zahlen: von 523 Schreibern waren 140 Kleriker, 86 Mönche und 205 Berufsschreiber. 92 Schreiber konnten diesen Gruppen nicht zugeordnet werden.

[119] Vogel/Gardthausen 1966, 304, Lemma Μιχαήλ εὐτελὴς καὶ ἀμαθὴς παπᾶς ὁ Ἁγιομνήτης, 1460, 15/3: Moskau Rumjanzovsches Museum (Sammlung Sebastianov No. 29) (Τριῴδιον) <Amphilochius IV 7>.

zu entheben und seine Person ins Spiel zu bringen. Dabei hob er die Subskription entweder durch die rote Tintenfarbe oder die Platzierung deutlich vom Text ab. Den Seragliensis allerdings subskribierte er nicht mit roter Tinte, weder auf fol. 115r am Ende des *Pulologos*textes noch auf fol. 179v am Ende des Codex, sondern mit der gleichen Tintenfarbe, mit der er auch den Text notierte.

Die historisch gesehen und für seine Herkunft wichtigste Information gibt unser Kopist im Jahr 1486 im Esc. Y-III-14, indem er vom Tod seines Vaters in seiner Heimat Euböa und seinem Klostereintritt berichtet. Vergleicht man die Art der Datierungen, so benutzt er bis zum Jahr 1463 die christliche Zeitrechnung. Der Codex Iviron 380 von 1464 sowie die folgenden Codices, die er als Nikiphoros schrieb, sind mit dem Weltjahr nach byzantinischer Ära datiert.[120] Ein bekanntes Phänomen, das sich dadurch erklären lässt, dass die ersten zwei der oben genannten Handschriften, der Seragliensis sowie der Atheniesis EBE 2687 mit Sicherheit auf dem venezianisch beherrschten Euböa entstanden, der dritte Codex, der Atheniensis 209, von Agiomnitis dort restauriert wurde.[121] Und auch zur im Seragliensis verwendeten Formel „εὖχεστέ μοι φίλτατοι ἔρρωσθαι καὶ μὴ καταρᾶστε διὰ τὸν κύριον“ merkt Reinsch an, diese wäre vorzugsweise von Kopisten in Süditalien oder in anderen Gebieten unter lateinischem Einfluss verwendet worden.[122]

Bis auf die beiden Male, wo Agiomnitis die Restaurierung der Handschrift vermerkt – im Atheniensis EBE 209 und im Athous Iviron 380 – benutzt er als Verb für seine Tätigkeit das Wort γράφω (schreiben). Da nicht nur der Seragliensis, sondern auch die übrigen von ihm geschriebenen Texten in den anderen Handschriften teilweise mit Schmuckinitialen und Zierleisten ausgestattet sind, ist es möglich, dass dieses γράφω auch die Ausschmückung der Texte betraf, zumal „(...) art ist not deemed worth mentioning, because, in a text-orientated book culture, the adornment is part and parcel of the written contents.“[123]

Ob dieses γράφω auch die Ausgestaltung der Texte mit Ornamentik und die Produktion der Bilder des Seragl. 35 miteinschließt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit untersucht werden. Dabei muss immer bedacht werden, dass es in Byzanz

[120] Vgl. Reinsch 1998, 253.

[121] Vgl. auch Gamillscheg 1995, 420: „Mit der Arbeit der griechischen Schreiber für Auftraggeber der Renaissance im Italien des 15. Jhs. wird verstärkt die christliche Ära verwendet.“ Fraglich ist allerdings, ob es sich bei den beiden von Agiomnitis genannten Auftraggebern – Prikos Ypsilas (Seragl. 35) und Iannoulis Stanisas (Athen. EBE 209) – um Auftraggeber venezianischer Herkunft handelte, da diese beiden Personen derzeit nicht näher identifiziert sind.

[122] Reinsch 1998, 253.

[123] Hutter 1996, 5.

keine spezielle Bezeichnung für Buchmaler gab. Ein ζωγράφος war in der Regel ein Fresken- oder Ikonenmaler.[124] Und selbst wenn im 15. und 16. Jahrhundert die Schreiber nicht selten ihre Arbeit mit Subskriptionen abschlossen, die einiges über die Handschrift und die eigene Person preisgeben, so betont Gratziou, dass sie zu gegebenenfalls vorhandenen Illustrationen nichts anmerken.[125] „Επόμενως ο κανόνας είναι η εικονογράφηση των χειρόγραφων βιβλίων να παραμένει ανώνυμη.“[126]

1.1.2 Paläographische Bemerkungen zum Seragliensis

In der bisherigen Forschungsliteratur fallen die Äußerungen zu Agiomnitis' Schrift im Seragliensis 35 recht unterschiedlich aus. Während sie in älteren Studien nahezu in die Nähe einer klaren und schönen Humanistenschrift gestellt wird[127], bezeichnet sie Reinsch als ungeschickt und unsicher.[128] Helma Winterwerb hingegen beurteilt die Schrift, die den geübten Schreiber verrate, als gleichmäßig und klar.[129] Hans Eideneier beschreibt sie als gut lesbar trotz einer etwas ungelenken Schreibart.[130]

Schriftduktus

Eigenen Beobachtungen zufolge lässt sich für alle Texte des Codex feststellen: Die Buchstaben sind senkrecht, bisweilen richtungslos, die Grundzeile ist nicht fest. Bestimmt wird das Schriftbild von den Diagonalen des δ, λ und χ sowie durch die Oberlängen des τ und γ. Je nach Werk setzt Agiomnitis mal mehr, mal weniger vereinzelte Buchstaben oder Wortenden in Suprapositionen. Für die Endungen -ας, -αν, -εν, -ες, -ευ, -ης, -ον oder -ων benutzt er dabei des öfteren Kürzel. Als Ligaturen schreibt er vor allem die Buchstabenkombinationen αι, δι, εγ, ελ, εξ, ει, εν, εσ, μεν, ου, σθ, στ, τρ, υσ, φρ und πο. Das Iota und das Ypsilon erhalten hin und wieder ein Trema. Die Akzente sind teilweise mit dem akzentuierten Vokal verbunden. Die Mittelzäsur der Verse ist in der Regel durch ein Komma, das Versende durch einen Oberpunkt bzw. Doppelpunkt mit Strich gekennzeichnet,

[124] Vgl. Hutter 1996, 4f.
[125] Gratziou 2000, 471f.
[126] Gratziou 2000, 472.
[127] Krawzcynski 1960, 12, Tsavari 1987, 42.
[128] Reinsch 2005, 55.
[129] Winterwerb 1992, 86ff.
[130] Eideneier 2012, 131.

der nachträglich rubriziert wurde. Für die Nomina sacra verwendet Agiomnitis die gebräuchlichen Abkürzungen.

Die Minuskelschrift ist gut zu lesen und wirkt in ihrem Gesamteindruck relativ gleichmäßig. Es ist eine lockere Gebrauchsschrift einer geübten, aber eher flüchtig wirkenden Hand. Damit entspricht Agiomnitis' Schrift in ihrem Charakter im Wesentlichen den Schriftformen des 15. Jahrhunderts, die in ihrer relativen Klarheit und dem regelmäßigen und übersichtlichen Gesamteindruck dem Anspruch der Renaissancezeit nach gut lesbaren Texten, die auch bibliophilen Interessen entgegenkamen, Rechnung trugen.[131] Die Schrift der Subskriptionen, vor allem die der ersten auf fol. 115r am Ende des *Pulologos*, ist schwungvoller als die des übrigen Textes, die Buchstaben sind großzügiger ausgeschrieben. Reinsch beschreibt den Schriftduktus der Subskription als ungelenk und unbeständig, ohne gleichmäßige Neigung mit zuweilen manieristischen Einschlägen.[132] Hinsichtlich dieser Einschätzung ist anzumerken, dass ein formales Absetzen der Subskription vom Haupttext ein übliches Phänomen in byzantinischen Handschriften ist.[133]

Orthografie

Bezüglich der Orthografie der Seragliensis-Texte konstatieren alle bisherigen Studien in der Regel eine richtige Akzentsetzung und Interpunktion[134], bemängeln aber die orthografischen Fehler. Winterwerb bringt für den *Porikologos* eine statistische Auswertung. „Ein Viertel aller 795 Wörter des Textes ist fehlerhaft. 90% der Fehler liegen dabei im Bereich des Jotazismus."[135]

Reinsch vermutet, dass bereits die Textvorlagen, die Agiomnitis für seine Abschriften der Texte zur Verfügung standen, orthografisch schlecht gewesen seien und Agiomnitis aufgrund seiner Unkenntnis diese Fehler übernahm.[136] Auch Eideneier bescheinigt den Texten eine „haarsträubende" Anorthografie. Er sieht als Grund hierfür aber nicht unbedingt Agiomnitis' Unvermögen eine schlechte

[131] S. Harlfinger 1977, 327-362, zu den Schriftstilen des 15. und 16. Jahrhunderts mit zahlreichen Literaturhinweisen.
[132] Reinsch 2005, 48.
[133] Treu 1980, 312f.
[134] Tsiouni 1972, 15; Tsavari 1987, 42f. Anders urteilt Krawzcynski 1960, 12. Sie ist der Meinung, dass Akzente und Interpunktion oft falsch gesetzt seien, die Spiritus überhaupt falsch angewandt wurden.
[135] Winterwerb 1992, 86.
[136] Reinsch 2005, 55f.

Vorlage zu korrigieren[137], sondern stellt sie in einen Zusammenhang mit der Textsorte der volkssprachlichen Literatur. Denn während Agiomnitis in seinen späteren Handschriften, die durchweg liturgische Texte in Gelehrtensprache beinhalten, eine nahezu korrekte Orthografie anwendet[138], zeigt der volkssprachliche Seragliensis viele orthografische Fehler, die einzig und allein Agiomnitis zugeschrieben werden müssen.[139] Das fehlende Interesse einen in Bezug auf die Rechtschreibung korrekten Text zu schreiben, ist nach Eideneier damit ein Zeichen einer gewisse ‚Freiheit', die im Zusammenhang mit der Textsorte der unfesten Texten steht, zu denen die Seragliensis-Texte gehören. Dazu muss auch bedacht werden, dass es zur Entstehungszeit des Seragliensis im Gegensatz zu hochsprachlichen Texten für die Verschriftlichung volkssprachlicher Texte (noch) keine Regeln gab.[140] Charakteristika der unfesten Texte, die, da sie auch in mündlicher Überlieferung standen, bis zu einem gewissen Punkt veränderbar waren, sind neben der dialektfreien, überregionalen Schriftkoine im low register als Basissprache, die Anonymität des Autors und die Orthofonie.[141] Denn auch wenn der Seragliensis viele Rechtschreibfehler zeigt, so wurde bei aller Anorthografie die Orthofonie gewahrt, die bei einem mündlichen Vortrag für das Verständnis derselben ausschlaggebend war.[142]

Die in den kritischen Textausgaben der Seragliensis-Texte festgehaltenen zahlreichen Wort- und Versvarianten belegen, dass diese Möglichkeit zu Änderungen, die unfeste Texte haben, auch in den Nieder- bzw. Abschriften der Texte vollzogen wurde. Sofern es sich hierbei um sinnvolle Veränderungen handelt, muss eine gewisse Textkenntnis beim Kopisten vorausgesetzt werden. Akteur war dann der Kopist selbst, der aus eigenen Stücken, etwa weil er die besagte Stelle in einer anderen Version kannte, den Text änderte.

Was nun die Anorthografie der Seragliensis-Texte für den Wert des Codex bedeutet, so scheinen mir die von Notis Toufexis formulierten Hypothesen durchaus plausibel: Zum einen störte es den Auftraggeber des Seragliensis anscheinend nicht, dass seine illustrierte und damit kostspielige Auftragsarbeit

[137] S. auch Eideneier 2005b, 197-205, bes. 202ff., wo er nachwies, dass eine Anorthografie weder zwangsläufig Rückschlüsse auf den Bildungsstand des Schreibers zulassen, noch auf eine fehlerhafte Vorlage zurückzuführen ist. Er betont, dass Agiomnitis seine eigenen orthografischen Fehler macht, zumal er sich auf die Orthografie seiner Vorlage weder verlassen kann noch verlassen will.
[138] Diese Feststellung macht auch Reinsch, 2005, 57.
[139] Eideneier 2007, 70ff.
[140] Toufexis 2005, 134f.
[141] S. die detaillierte Ausführung der Kennzeichen der unfesten Texte bei Eideneier 2007, 70f.
[142] S. hierzu Eideneier 2005a, 3-16.

keine korrekte Orthografie besaß. Zum anderen ist das Thema der Gebrauchsituation volkssprachlicher Handschriften zu wenig erforscht, als dass mit Sicherheit gesagt werden könnte, die Texte dieser Handschriften seien für die Rezeption über das Auge und nicht über das Ohr gedacht gewesen.[143]

Ohne im Weiteren näher auf die (An)Orthografie der Seragliensis-Texte eingehen zu wollen, soll hier noch eine orthografische Besonderheit genannt werden: Wörter, die eigentlich mit einem π beginnen, werden öfters mit μπ geschrieben, zuweilen sogar mit dem μ in Supraposition über dem π. Beispiel hierfür sind: E*nkomion Venedigs*: fol. 29v, Z. 6 μπαράδισον; *Vierfüßler*: fol. 33r, Z. 8 τὸ μπαίγνιον, fol. 38v, Z. 11 μπόλιν; *Pulologos*: fol. 108r, Z. 9 μπίσκοπον; *Ptochoprodromos III*: fol. 126r, Z. 14 μπίνα; *Ptochoprodromos IV*: fol. 148r, Z. 1 μπολέμοις; *Armurislied*: fol. 156v, Z. 3 μπόλεμον; *Schlacht von Varna*: fol. 168v, Z. 12, 14 beides Mal μπόλεμον; fol. 169v, Z. 12 μεγάλου μπαχουμέτη; fol. 173v, Z. 11 und fol. 176v, Z. 11 μπόρταν. Welche Gründe sich hinter diesem zusätzlichen My verbergen, sei dahingestellt, aber meines Erachtens handelt es sich hier nicht um Schreibfehler, sondern um eine individuelle Eigenart des Kopisten Nikolaos Agiomnitis.

Korrekturen

Der Seragliensis zeigt sowohl Korrekturen, die Agiomnitis selbst vorgenommen hat, als auch spätere Eingriffe einer anderen Person – eine eindeutige Zuweisung ist nicht immer möglich. Zum Teil sind einzelne Buchstaben überschrieben oder nach der Rasur ersetzt worden, einige Male ganze Verse durchgestrichen. Besonders der *Spaneas* und das *Armurislied* weisen viele solcher Eingriffe auf, die möglicherweise von einer zweiten Person stammen könnten.[144]

[143] Toufexis 2005, 134f.

[144] Im *Armurislied* sind die Namensänderungen von Ἀρμούρης zu Γιαννάκης bzw. Ἀλέξανδρος auffällig. Alexiou, der sich in seiner Textausgabe des Digenis Akritas und des Armurislieds auf die Armurisausgabe von Gabriel Destounis aus dem Jahr 1877 und die Handschrift Petropolitanus 202 gestützt und den Seragliensis selbst nicht eingesehen hat, sondern sich auf Bouboulidis bezieht (vgl. Alexiou 1985, 159 und 170, Anm. 23), vermerkt entweder im kritischen Apparat oder in seinen Anmerkungen diese Varianten. Er schreibt sie dem Kopisten zu und vermutet, dass dieser die Namen Giannakis und Alexandros anderen τραγούδια oder sogar dem Digenis Akritas entlehnt habe, woraus er schließt: „Εἶναι φανερὸ ὅτι τὰ ὀνόματα αὐτὰ ἦταν πιὸ γνωστὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ γραφέα, καὶ ἡ πολὺ παλαιότερη παράδοση τοῦ Ἀρμούρι εἶχε ἀρχίσει νὰ ξεχνιέται ἐκεῖ ποὺ γράφτηκε τὸ χειρόγραφο.“ (Alexiou 1985, 179, Anm. zu Vers 7). Bemerkenswert ist jedenfalls, dass es sich bei diesen Korrekturen um spätere, nach dem Kopieren des eigentlichen Textes erfolgte Eingriffe handelt. Die entsprechenden Stellen im Seragliensis zeigen eindeutig Hinweise auf eine Rasur mit nachträglichem Überschreiben. S. hierzu Eideneier 2016b, 81-116, bes. 87ff.

Als Korrekturen, die mit ziemlicher Sicherheit direkt von Agiomnitis' Hand stammen, lassen sich diejenigen identifizieren, die eindeutig auf seine eigenen Fehler während des Abschreibvorgangs zurückgeführt werden können und dann von ihm mittels eines Durchstreichens von Wörtern selbst behoben wurden. Belege dafür finden sich etwa beim *Spaneas* (fol. 18r, Z. 1/2): Ἂν ταῦτα πάντα μελετάς, ἄν ταῦτα πάντα ~~μελετας~~ βλέπις[145] oder auch beim *Ptochoprodromos III* (fol. 124v, Z. 4) (εἰς ~~τάρταρ~~ κόλικαν ακοίμιτον, εἰς τάρταρον εἰς σκότος[146].

Ein besonders eklatantes Beispiel für einen Abschreibfehler, das heißt das Verrutschen in der Zeile, ist beim *Ptochoprodromos IV* auf fol. 134r, Z. 1 zu sehen.

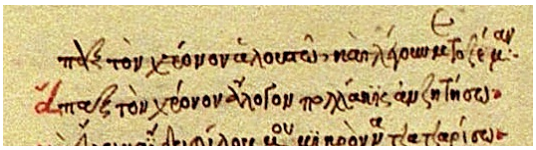


Abb. 5: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 134r (Ausschnitt)

Das παξ τὸν χρόνον α λουστῶ, καὶ λέγουν με τὸ ζέμαν wurde mit einem sehr feinen Strich ausgestrichen, der rubrizierte Versanfang fehlt (Abb. 5). Der Grund für die Tilgung war, dass Agiomnitis fälschlicherweise den Beginn des ersten Halbverses (ἀ)παξ τὸν χρόνον ..., mit der Wiederholung des zweiten Halbverses καὶ λέγουν με τὸ ζέμαν der vorangegangenen letzten Zeile auf fol. 133v, Z. 17[147] weitergeführt hat. Er bemerkte aber den Fehler und tilgte den versehentlich ‚falsch zusammengesetzten' Vers. Die folgende Zeile (fol. 134r, Zeile 2) zeigt dann den richtigen Vers.

Auf fol. 139r wurde derselbe Vers aus Versehen zweimal kopiert (Abb. 6). Der Vers in Zeile 8 ist eine identische Wiederholung des vorausgehenden Verses in Zeile 7 (κ)αὶ ἐγὼ νὰ ομοιάζω πάντοταις τὸν λίμοταγϊσμενον[148]. Agiomnitis erkannte den Fehler jedoch, bevor die rubrizierten Versanfänge eingefügt wurden, und tilgte den Vers mittels vieler Punkte so geschickt, dass das Gesamtbild der Seite nicht völlig entstellt wurde. Auch beim *Armurislied* gibt es ein solches Beispiel: Auf Blatt 159v, Z. 16/17 bis fol. 160r, Z. 1/2 sind beim Vers εἰπε / ~~τε τὸν αὐθέντη μου καὶ τὸν γλυκὴν μου κίρην~~της σκύλας τὸν υἱὸν, τῆς ἀνομίας τὸ τέκνον die hier durchgestrichenen Wörter ebenfalls durchgestrichen.[149] Die getilgte Stelle folgt im gleichen Wortlaut

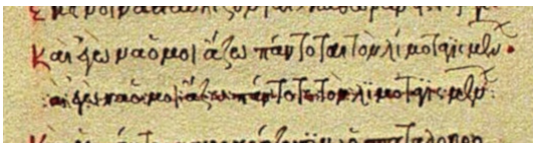


Abb. 6: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 139r (Ausschnitt)

[145] Im Folgenden werden die Beispiele solcher Korrekturen in der Orthografie des Codex wiedergegeben.
[146] Vgl. Eideneier 1991, 130, V. 225: εἰς σκώληκα.
[147] Vgl. Eideneier 1991, 147, V. 154f.
[148] Vgl. Eideneier 1991, 155, V. 293.
[149] Vgl. Alexiou 1985, 177, V. 171: Εἰπὲ τῆς σκύλας τὸν υἱὸν, τῆς ἀνομίας τὸ τέκνον.

ein paar Zeilen später, fol. 160r, Z. 8/9.[150] Auch an dieser Stelle ist Agiomnitis also beim Kopieren in der Zeile verrutscht, hat es bemerkt und die entsprechende Stelle ausgestrichen.

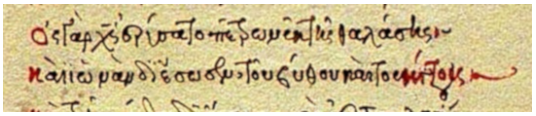


Abb. 7: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 148r (Ausschnitt)

Teilweise wurden die Korrekturen mit roter Tinte vorgenommen, wie beim *Ptochoprodromos* IV auf fol. 148r, am Ende der Z. 5 (Abb. 7). Vergleicht man ihren Schriftduktus mit dem der übrigen Handschrift, sind keine Unterschiede in der Ausführung der Buchstaben festzustellen, was darauf schließen lässt, dass Agiomnitis hier eigenhändig korrigierte.

Bei der *Vierfüßlergeschichte* gibt es an einigen Stellen mit roter Tinte vorgenommene Korrekturen des rubrizierten Versbeginns wie auf Blatt 42r, Z. 5[151], wo ein γηδηματίτζιν zu πηδηματίτζιν (Abb. 8) korrigiert wurde. Blatt 46r, Z. 5[152], zeigt, dass der Anfangsbuchstabe mit einem roten Majuskel-Ita für ἡ αἴγα überschrieben wurde und auf Blatt 53r, Z. 15[153], wurde der rubrizierte Versanfang mit Rot von π zu χ korrigiert, von παλιναροκαπίστελα zu χαλιναροκαπίστελα.

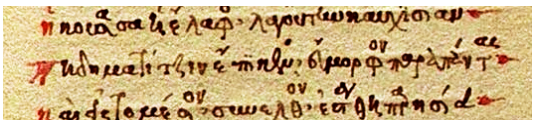


Abb. 8: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 42r (Ausschnitt)

Im *Pulologos* auf fol. 93v, Z. 10-12, steht bei dem Vers ἐκ τὴν πολὶν σου μεθησίαν, ὅλος κατάβρομοῦσιν τὸ τίς καὶ πόθεν εἶσαι[154] über dem -ν von κατάβρομοῦσιν ein Verweiszeichen. Dieses findet sich ein zweites Mal auf dem linken Freirand auf der Höhe der Zeilen 11/12, zusammen mit folgendem Halbvers: πάντες καὶ σὲν ἰξεύρουν σε[155]. Diese Randscholie ist von gleicher Hand wie der übrige Text, also von Agiomnitis geschrieben (Abb. 9).

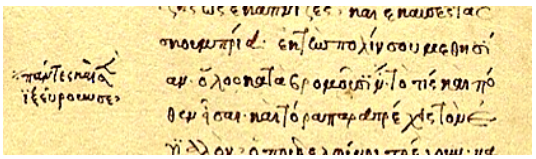


Abb. 9: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 93v (Ausschnitt)

Durch die Korrekturen, die eindeutig Agiomnitis zugeschrieben werden können, lässt sich unzweifelhaft belegen, dass Agiomnitis eine schriftliche Vorlage

[150] Vgl. Alexiou 1985, 177, V. 176: Εἰπετε τὸν αὐθέντη μου καὶ τὸν γλυκύν μου κύρην.
[151] Vgl. Nicholas/Baloglou 2003, V. 317.
[152] Vgl. Nicholas/Baloglou 2003, V. 453.
[153] Vgl. Nicholas/Baloglou 2003, V. 642.
[154] Vgl. Tsavari 1987, V. 140.
[155] Vgl. Tsavari 1987, 259. Dieser Halbvers taucht an dieser Stelle sowohl in ihrer Textausgabe als auch, wenn auch in Varianten, in den anderen Handschriften auf, die den *Pulologos*text überliefern. Sie vermerkt diesen Halbvers im kritischen Apparat auch für den Seragliensis, weist aber nicht auf seine Stellung als Randscholie hin.

für seine Texte hatte.[156] Darüber hinaus zeigen sie aber auch, dass er seine Kopiertätigkeit umsichtig und mit Textverständnis ausführte. Doch nicht nur im Schriftbild selbst, auch anhand der Textgestaltung können eindeutige Indizien für einen Kopiervorgang mit schriftlicher Vorlage gefunden werden. Zugleich verraten diese etwas über Agiomnitis' Arbeitsweise. Mit einer genaueren Betrachtung dieser Textgestaltung beschäftigt sich das weiter unten folgende gleichnamige Kapitel.

1.2 Der Auftraggeber

Was den Auftragggeber betrifft, so kennen wir zwar seinen Namen, welche Persönlichkeit sich aber hinter diesem verbirgt, ist ungewiss. „Διὰ συνδρωμεῖς καὶ ἐξόδους κυρ(οῦ) πρϊκοῦ ἡψιλα" lesen wir in der Subskription, doch wer war dieser Herr ‚Prikos' Ypsilas, der auf seine Kosten den Seragl. 35 herstellen ließ?[157]

Reinsch plädiert dafür, das rätselhafte πρϊκοῦ als den Titel π(ατ)ρικ<ί>ου zu interpretieren. Demnach wäre als Auftraggeber ein Πατρίκιος Ἡψιλᾶς (Ἥψιλας) bzw. Ὑψιλᾶς (Ὕψιλας) anzunehmen. Reinsch[158] verweist als Beleg für diese Lesart auf den aus dem Jahr 1364 stammenden, oben bereits erwähnten Codex Atheniensis EBE 209, den Nikolaos Agiomnitis 1463 „διὰ συνεργί(ας) κόπου τὲ καῖ ἐξόδους ρετιοντινοῦ πρικίου" restaurierte. Reinschs Lesart des πρικίου im Athen. EBE 209 als πατρικίου scheint durchaus berechtigt, zumal über den drei Buchstaben πρι- eine Tilde steht und sie damit als Kürzel ausgewiesen werden.[159]

Im Text des Seragl. 35 selbst gibt es eine Stelle, die eine Lesart des πρι- als πατρι- stützen könnte, sofern man sich auf die erste Silbe des Wortes beschränkt. Im dritten Gedicht des Ptochoprodromos, fol. 119r, steht in Zeile 4 (= Vers 72) die Abkürzung πρι, die ohne Zweifel als πατρι zu lesen ist: Καὶ πείσθητει γεροντκοῖς καὶ πατρικοῖς σου λόγους.[160] Hier sind die drei Buchstaben durch die Tilde über ihnen eindeutig als Abkürzung gekennzeichnet, wie es für die Nomina sacra in der

[156] So etwa beim *Pulologos*, wo auf fol. 89r und fol. 89v im Wechsel von der Rekto- zur Verso-Seite ein Vers fast komplett identisch wiederholt wurde oder die Wiederholung einiger *Pulologos*verse von fol. 94r am Ende des Codex auf fol. 181r. Reinsch 2005, 60ff., gibt für den Seragliensis weitere Indizien, aufgrund derer eine schriftliche Vorlage gewiss ist. Zur Kopierpraxis von volkssprachlichen Texten s. Eideneier 1999, 97-103.

[157] Vor Reinsch 1998 hat lediglich Tsavari 1987, 39f., Anm. 8, den Namen des Auftraggebers näher erörtert. Ihren Ausführungen folgt Winterwerb 1992, 85f.

[158] Reinsch 1998, 250, Anm. 17, sowie 254.

[159] Für den Athen. EBE 209 haben Marava-Chatzinikolaou/Toufexi-Paschou, II, 1985, 197 das πρικίου ebenfalls zu einem πατρικίου aufgelöst. So auch Lambros 1904, 51 und Vogel/Gardthausen 1966, 241.

[160] Eideneier 1991, 120, Gedicht III, V. 72.

byzantinischen Schriftkultur üblich und bindend war.[161] In der Subskription des Seragl. 35 ist dies nicht der Fall. Dort steht πρϊκοῦ, ohne Tilde und mit der Betonung auf der letzten Silbe. Ist die Lesart πατρικίου für πρικίου gültig, bedeutet das nicht unbedingt, dass dies auch auf πρϊκοῦ zutrifft. Abgesehen von der unterschiedlichen Akzentuierung ist es sprachwissenschaftlich schwierig, den Ausfall des Iotas, zumal betont, in der zweiten Silbe –κοῦ zu erklären. Warum sollen πρικίου und πρϊκοῦ ein und dasselbe Wort bezeichnen, wenn es so gewichtige Unterschiede gibt, zumal unserem Schreiber die übliche Abkürzung für den Titel πατρίκιος bzw. πατρικίου bekannt war, benutzte er doch für alle Nomina sacra in den Texten des Seragl. 35 die kanonisierten Kürzel. Lässt man sich aber ungeachtet dieser Beobachtungen darauf ein, das Kürzel doch als πατρίκιος zu lesen, so bliebe noch zu erwähnen, dass der Titel ‚Patrikios' seit dem 12. Jahrhundert nicht mehr von Bedeutung war und damit auch bloß als Name interpretiert werden könnte.[162]

Tsavari verweist auf einen Schreiber namens Πιέρος Ὑψιλᾶς aus Ägina.[163] Bei Gamillscheg/Harlfinger erfährt man unter dem Eintrag Πέτρος Ὑψιλᾶς (bzw. Πιερίου Ὑψιλᾶς), dass dieser aus Ägina stammende Kopist Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts nachzuweisen ist und ein Mitarbeiter des Humanisten, Editors und Schriftstellers Dimitrios Chalkondylis (1423-1511) in Florenz war.[164]

Das PLP XII[165] gibt unter Nr. 29534, Lemma Ὑψιλᾶς wiederum den Hinweis auf unseren Kopisten Nikolaos Agiomnitis. Als Beruf dieses Ὑψιλᾶς wird „πρίγκιψ auf (?) Euböa" angegeben, was sicherlich von Vogel/Gardthausen[166] übernommen wurde und somit zu keiner weiteren Klärung des Problems beiträgt. Interessanter ist da schon die Eintragung Ὑψιλᾶς (Ὕψιλας) Νικόλαος im PLP unter Nr. 29535[167]. Dieser Ypsilas ist für das 15./16. Jahrhundert nachzuweisen und soll Handschriftenbesitzer gewesen sein. Der Vindobonensis theol. gr. 146, eine hymnologische Sammelhandschrift aus dem 13. Jahrhundert, die Augerius von

[161] Vgl. Strycker 1977, 464: „Pour les nomina sacra, le copiste n'est pas libre de pratiquer ou de ne pas pratiquer la contraction; en principe, elle est obligatoire."

[162] Vgl. G. Ostrogorsky, Geschichte des byzantinischen Staates. (Byzantinishces Handbuch I,2) München 1963, 303: „Infolge weitherziger Titelverleihungen während der Herrschaft des Beamtenadels waren die alten Titel entwertet und es mussten für hochgestellte Personen neue Würden geschaffen werden. Die Titel der Patrizier, Protospatharier und Spatharokandidaten, (...) kommen um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert endgültig außer Gebrauch."

[163] Tsavari 1987, 39f., Anm. 8.

[164] Gamillscheg/Harlfinger 1978, 320, sowie Rep. 1 A (1981), 178f., Nr. 349 sowie Rep. 2 A (1989), 174, Nr. 478 und Rep. 3 A (1997), 198f., Nr. 558.

[165] PLP XII (1994), 62f.

[166] Vgl. Vogel/Gardthausen 1966, 352.

[167] Vogel/Gardthausen 1966, 63.

Busbeck im 16. Jahrhunderts in Konstantinopel erwarb und nach Wien brachte, zeigt auf fol. 105r auf dem oberen Freirand einen aus dem 15./16. Jahrhundert stammenden, dementsprechenden Besitzereintrag: ἐγὼ νϊκόλαος ὕψϊλᾶς ἔγραψα ἐκ νίσου ἐγένεις τὸ ἐπίκλιν τεστουνίας.[168] Laut dieses Vermerks stammte dieser Nikolaos Ypsilas aus Ägina, wenn man ἐγένεις als Ägina versteht.

Zusammengefasst lassen sich in den Nachschlagewerken also für das 15./16. Jh. ein Πέτρος Ὑψιλᾶς und ein Νικόλαος Ὑψιλᾶς, beide aus Ägina, und ein ‚Prikos' Ypsilas auf Euböa finden. Damit wäre zwar die Identität unseres ‚Prikos' Ypsilas nicht geklärt, aber immerhin belegt, dass neben dem Seragliensis-Auftraggeber ‚Prikos' Ypsilas im 15./16. Jahrhundert mindestens zwei weitere bibliophile Personen mit dem Familiennamen Ypsilas im venezianisch beherrschten Gebiet lebten.

Nikolaos Agiomnitis' zweiter namentlich bekannter Auftraggeber, ein gewisser Ἰαννούλης τοῦ Στανίσα, für den er den Codex Atheniensis EBE 209 im Jahr 1463 restaurierte, ist ebenso wenig zu identifizieren.[169] Das PLP XI bringt unter Nr. 26654, Lemma Στανίσας Ἰαννούλης, nichts Neues, sondern bezieht sich auf die Informationen, die es schon bei Nikolaos Agiomnitis gibt.[170] So soll Iannoulis Stanisas „1463, auf (?) Euböa" gewesen sein. Vergleicht man diese Angabe mit den vorherigen Eintragungen des PLP unter dem Lemma Stanisas[171], erfährt man, dass es sich hierbei um einen serbischen Namen handelt.[172] Reinsch hingegen meint, es sei eine Namensform, die in den lateinischen Bereich weise.[173] Der Vorname Iannoulis lässt sich im 14. wie im 15. Jahrhundert unter den venezianischen Lehnsherren von Euböa finden. Ein Januli I. d'Anoe war als einer der Dreiherren von 1385-1394, seine Nachkommen Januli II. von 1426-1434 und Januli III. von 1446-1470 für die Geschicke Negropontes zuständig.[174]

Auch wenn man über den Besteller des Atheniensis EBE 209 derzeit ebenso wenig in Erfahrung bringen kann wie über den Auftraggeber des Seragliensis, zeigen ihre namentlichen Erwähnungen doch, dass Agiomnitis zu Beginn seiner

[168] Vgl. hierzu Bick 1912, 152 (s. Anm. 32) sowie Hunger/Kresten/Hannick 1984, 185.
[169] In der MEE ist zu diesem Namen kein Eintrag vorhanden.
[170] PLP XI (1991), 79.
[171] Vgl. PLP XI (1991), 78f., Nr. 26651-26653.
[172] Vgl. auch Dujčev, I., Observations méthologiques sur l'édition des Actes de l'Athos: Déchiffrement et transcription des anthroponymes, des toponymes et des termes slaves. In: *PGB* 1977, 475-483, bes. 481.
[173] Reinsch 1998, 254.
[174] S. Aufstellung bei Ch. Hopf, Chroniques Gréco-Romanes. Inédites ou peu connues publiées avec notes et tables généalogiques. Berlin 1873, 479.

Kopistenlaufbahn für verschiedene Personen tätig und nicht an einen einzelnen Auftraggeber oder an eine Institution gebunden war.

Den Auftraggeber des Seragliensis betreffend kann, ohne das Rätsel um Prikou Ypsilas lösen zu können, festgehalten werden, dass es eine Persönlichkeit gewesen sein muss, welche die materiellen Möglichkeiten hatte, sich etwas derart Exklusives wie eine bebilderte Handschrift leisten zu können. Ein teures Vergnügen, das nur wenigen Privatpersonen vergönnt war.[175] So ist zu vermuten, dass er aufgrund seines finanziellen Einsatzes nicht bloß in kurzem Kontakt zum Kopisten stand. Schließlich war es der Auftraggeber, der die gesamte Gestaltung und den Inhalt der von ihm bezahlten Handschrift bestimmen und auch auf die Textgestalt einwirken konnte.[176]

1.3 Kodikologische Merkmale

Obwohl die Publikation eines umfassenden, aktuellen Katalogs der griechischen Handschriften in der Bibliothek des Topkapı Sarayı in Istanbul noch aussteht[177], ist man dank Reinsch in Bezug auf kodikologische Fragen über unsere Handschrift gut im Bilde.[178] Die von ihm gemachten Beobachtungen konnte ich beim Studium der Handschrift am Original nachvollziehen und durch weitere ergänzen. Die im Folgenden vorgestellten Ergebnisse sollen dazu beitragen, das materielle Verhältnis der Bilder zum Text zu bestimmen sowie eine Aussage über die Konzeption des Codex als Ganzes zu treffen.

1.3.1 Zustand der Handschrift

Der Seragliensis ist eine Papierhandschrift mit den Maßen 14,7 x 22,2 cm, der Schriftspiegel beträgt 9 x 13,5 cm.[179] Die I + 187 Blätter sind, mit einer durchgängigen Blattzählung versehen, als Quaternionen in einen griechischen Originaleinband eingebunden.[180] Dieser auf einen teilweise mit Sackleinen

[175] Zu den Kosten der Handschriftenherstellung in Byzanz s. P. Schreiner 1990.
[176] S. van Gemert 2001, 24, Anm. 22.
[177] Einen solchen Fonds-Katalog bereiten D. R. Reinsch und D. Harlfinger vor, s. Website der Freien Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für griechische und lateinische Philologie, Eintrag für Diether Roderich Reinsch, URL (zuletzt abgerufen am 15.4.2015): http://www.geisteswissenschaften.fuberlin.de/we02/institut/mitarbeiter/Weitere_Prof/reinsch/index.html
[178] Reinsch 1998, 248-258.
[179] Eine Ausnahme bildet das Blatt 3/A, dessen Schriftspiegel mit 18 Zeilen ca. 9 x 17 cm groß ist.
[180] Lt. Hunger 1989, 24, sind Quaternionen die häufigste Lagenform in byzantinischen Handschriften.

beklebten Holzdeckel aufgezogene Ledereinband ist an vielen Stellen stark abgerieben oder fehlt sogar gänzlich, so dass die Blindstempel – ein Mittelstreifen mit Palmetten wird zu beiden Seiten von Medaillons mit Löwe oder Greif als Motive flankiert[181] – nur noch schwer zu erkennen sind.

Die Handschrift befindet sich bis auf die Tatsache, dass im vorderen Teil zwei Blätter lose sind und Blatt 99 von der Buchmitte her eingerissen ist, in einem guten Erhaltungszustand, obwohl sie wahrscheinlich irgendwann einmal stärkerer Feuchtigkeit ausgesetzt war und die ersten Anzeichen eines Rotschimmelbefalls erkennbar sind. Zwischen fol. 183 und 184 wurde ein Blatt vor der Foliierung zu gut zwei Dritteln weggeschnitten, so dass nur noch ein Streifen übrig blieb. Auf diesem verewigte sich der Philologe Phaidon Bouboulidis mit seinem Namen und der Jahresangabe, als er den Codex im Jahr 1963 einsah. Auch in der unteren rechten Ecke des Blattes 161r hinterließ er seine Initialen Φ. K. M.

Von fol. 65 bis fol. 83 ist in der oberen Hälfte des rechten bzw. linken Seitenrandes ein größerer, sich ausdehnender (Fett-?)Fleck sichtbar (am größten ist er auf fol. 71v und 72v). Die vom Seitenumblättern herrührenden Gebrauchsspuren in der unteren rechten Ecke der Folien werden ab fol. 31r deutlicher. Auch wirkt das Papier ab diesem Blatt eine Nuance dunkler. Im Hinblick auf die Tatsache, dass mit Blatt 31r auch der Bildschmuck beginnt, deuten die stärkeren Gebrauchsspuren darauf hin, dass gerade dem illustrierten Teil der Handschrift mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde als den übrigen Teilen.

Die ersten sieben der insgesamt 188 Blätter sind bis auf die Rektoseite des Blattes 3 unbeschrieben. Die letzten acht Blätter sind ab fol. 180 ebenfalls leer, einzige Ausnahme bildet Blatt 181r, das, wie schon erwähnt, zu etwa zwei Dritteln mit einer Wiederholung einiger *Pulologos*verse beschrieben ist.

1.3.2 Papier und mise en page

Das ungeglättete Papier stammt nach Reinsch aus dem westlichen, höchst wahrscheinlich venezianischen Raum.[182] Die Wasserzeichen sind: Buchstabe G mit Kreuz[183] (fol.31-93), Buchstabe T in Kreis mit Kreuz[184] (fol. 7-30, 94-164), Dreiberg[185] (fol. I, 1-6, 181-187) sowie Schiff mit Mast, Fahne und Ruder[186] (fol. 165-180). Die

[181] Zu griechischen Einbänden generell s. van Regemorter 1967, 99-142 u. Taf. I-XX.
[182] Reinsch 1998, 253.
[183] Harlfinger 1980b. Unser Wasserzeichen ist lettre 17, belegt durch Seragl. 35.
[184] Harlfinger 1980b, lettre 57, belegt durch Seragl. 35.
[185] Reinsch 1998, 252, Anm. 29: „Keinem publizierten Zeichen näher zuweisbar."
[186] Reinsch 1998, 252, Anm. 30: „Fast identisch Briquet Nr. 11959 (belegt für das Jahr 1460)."

Größe des Codex unterstützt die Annahme der westlichen Herkunft des Papiers. Italienische Papierbögen hatten sehr häufig eine Größe von 30/32 x 40/42 Zentimetern.[187] Der einmal gefaltete Bogen würde also in etwa unserer Codexgröße entsprechen.

Auf den Blättern sind die Vorprägungen des Zeilengerüsts mit 17 horizontalen Linien, zuzüglich zwei Linien Fußsteg und vertikale Randlinien (Seitensteg außen, Bundsteg innen) zu erkennen.[188] In der Regel sind, mit Ausnahme der illustrierten Seiten, im Codex die 17 Linien des Zeilengerüsts auch beschrieben, was durchaus als Qualitätsmerkmal zu werten ist. „Gut gearbeitete Codices, bei denen nicht von vorneherein an Beschreibstoff gespart werden mußte, zeigen zumeist gleichmäßig vorbereitete Linienschemata und damit auch eine gleichbleibende Zeilenzahl. Geringere Sorgfalt, schnelles Arbeiten der Kopisten, aber auch Zusammenarbeit mehrerer Kopisten führen oft zu einem Wechsel der Zeilenzahl. Auch Knappheit des Beschreibstoffs und mangelhafte Übersicht konnten den Kopisten zu variierender Zeilenzahl veranlassen.“[189]

Darüber hinaus vermittelt das gesamte Seitenlayout, die das Verhältnis von Schrift zu den Seitenrändern bestimmende ‚mise en page‘, einen überzeugenden Eindruck: die Seiten wirken großzügig, ruhig und mit Augenmaß angelegt. Der Kopist Nikolaos Agiomnitis hat die Buchstaben so auf die vorgegebene Linierung gesetzt, dass diese die Buchstaben halbieren. Die Haupttexte des gesamten Codex sind in schwarzer Tinte geschrieben. Der Seiten- bzw. Bundsteg diente als Versalienspalte am linken Rand des Schriftspiegels für die rubrizierten Initialen und Buchstaben an den Abschnitts- bzw. Versanfängen, die einige Texte aufweisen.[190] Die Überschriften wurden ebenfalls mit roter Tinte ausgeführt, teilweise wurde auch die die Versenden markierende Interpunktion rubriziert.

Der illustrierte Teil des Codex beginnt mit Blatt 31r und endet auf Blatt 114v. In der Regel teilen sich in diesem Abschnitt Bild und Text eine Seite, die Blätter 31r und 31v, 71r und 72r sowie 76r, 77r, 78r, 79r, 80r, 81r, 82r, 83r, 84r, 85r und 86r zeigen ganzseitige Illustrationen und keinen Text.

[187] S. Gratziou 1996, 83, Anm. 2.
[188] Nelson weist darauf hin, dass die Anzahl der Linien auf einem Blatt auch vom Texttyp abhängig ist, vgl. Nelson 1991, 62.
[189] Hunger 1989, 29.
[190] Mehr hierzu im Kapitel „Textgestaltung“.

1.3.3 Lagenverhältnisse und Codexaufbau

Die Lagenverhältnisse der insgesamt I + 187 Blätter stellen sich wie folgt dar: 1 x 8-1 (I, 1-6, Blatt 4 der Lage fehlt), 10 x 8 (86), 1 x 8-1 (93, Blatt 1 der Lage fehlt), 2 x 8 (109), 1 x 8-1 (116, Blatt 8 der Lage fehlt), 8 x 8 (180), 1 x 8-1 (187). Leer sind fol. Irv, 1r-2v, 3v-7v, 30v, 115v-117v, 180rv, 181v-187v.[191] Verknüpft man die Wasserzeichen mit den Lagenverhältnissen, so lässt sich feststellen, dass für keine der 24 Lagen Papier mit unterschiedlichen Wasserzeichen gemischt wurde.

Aus der Papiersorte mit dem Wasserzeichen Dreiberg (a)[192] wurden mit je 7 Blättern die erste und letzte Lage des Codex gebildet. Das Papier mit dem Wasserzeichen T im Kreis mit Kreuz (b) tritt an zwei Stellen im Codex auf, und zwar in den Lagen 2-4 (= 24 Blätter) und in den Lagen 13-21 (= 71 Blätter). 63 Blätter tragen das Wasserzeichen G mit Kreuz (c) in den Lagen 5-12 und 16 Blätter das Wasserzeichen Schiff mit Mast, Fahne und Ruder (d) in den Lagen 22-23.

In ein einfaches Schema gebracht ergibt das einen sehr regelmäßigen Aufbau von 7 + 87 + 87 + 7 Blättern:

Wasserzeichen a = 7-mal	Wasserzeichen a = 7 Blätter
Wasserzeichen b = 24-mal	Wasserzeichen b + c = 87 Blätter
Wasserzeichen c = 63-mal	
Wasserzeichen b = 71-mal	Wasserzeichen b + d = 87 Blätter
Wasserzeichen d = 16-mal	
Wasserzeichen a = 7-mal	Wasserzeichen a = 7 Blätter

Die Blattzählung ist ab dem zweiten Blatt des Codex in der oberen rechten Ecke der Rektoseiten fortlaufend mit arabischen Ziffern durchgeführt, beginnend mit der Zahl 1.[193] Davor gibt es ein Blatt mit der römischen Bezifferung I, das einige arabische Ziffern und türkische Zeichen aufweist. Die volkssprachlichen Texte beginnen mit Blatt 8r. Die fortlaufende Nummerierung trotz der fehlenden Blätter zeigt, dass sie höchstwahrscheinlich später, nachdem der Codex schon gebunden war, hinzugefügt wurde. Die Reihenfolge der ersten sieben leeren Blätter weist allerdings einen Fehler in der Nummernfolge auf. Im Codex erscheinen sie in der

[191] Lagenzählung zitiert nach Reinsch 1998, 249.
[192] Im Folgenden werden zur leichteren Unterscheidung der Papiersorten den Wasserzeichen die Buchstaben (a) bis (d) zugewiesen.
[193] Blatt 3 ist als Ausnahme mit 3/A (Rektoseite) und 3/B (Versoseite) gezählt.

Folge Blatt 1, 2, 3A (3/B als Rückseite von Blatt 3A), 7, 4, 5, 6, 8. Daraus lässt sich folgern, dass das Blatt mit der Nummer 7 zu dem Zeitpunkt, als ich den Codex einsehen konnte, falsch in diesen eingelegt worden war, zumal es unbeschrieben und lose war.

Darüber hinaus sind auf dem jeweils ersten Blatt einer Lage sowohl in der Mitte des oberen als auch später des unteren Blattrandes die in griechischen Buchstaben geschriebenen Kustoden zu erkennen. Diese Art der Zählung ist die ursprüngliche und älter als die Seitennummerierung[194] und war unter anderem dem Buchbinder behilflich, die richtige Reihenfolge der Blätter einzuhalten. Bei Lage 3 (fol. 15r-22v) steht ein β, bei Lage 4 (fol. 23r-30v) ein γ und so weiter bis zur 23. Lage (fol. 173r-180v), die mit κβ bezeichnet ist. Eine Ausnahme bilden die Lagen 2, 6, 12[195], 14 und 15, deren erste Blätter (fol. 87r, fol. 102r, fol. 110r) keine Kustoden zeigen, die aber in die Zählung integriert sind, womit ausgeschlossen werden kann, dass diese Blätter später hinzugefügt wurden.[196] Nicht bei der griechischen Lagenzählung mitgerechnet wurden die Lage 1 (fol. I-6) nach unserer Zählung sowie Lage 24 (fol. 181r-187v), deren erste Blätter dementsprechend ebenfalls keine Bezeichnung tragen.



Abb. 10: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 31r

Von besonderem Interesse ist ein weiteres Detail, das uns den Aufbau des Codex näherbringt: Mit Beginn der Illustrationen auf fol. 31r, dem ersten Blatt der 5. Lage nach unserer Zählung, setzt zusätzlich zu den Kustoden am oberen Blattrand mittig am unteren Blattrand mit dem Buchstaben α eine weitere Lagenzählung ein (Abb. 10). Die am unteren Blattrand stehende Lagenbezeichnungen α (auf fol. 31r) und β (auf fol. 39r) sind ebenfalls in vergrößerter Umschrift noch einmal oben neben der Blattnummerierung zu sehen. Diese separate Lagenzählung endet mit der Buchstabenfolge ια auf

[194] S. hierzu auch Vejleskov 2005, 186.
[195] Für die Lage 12 vermerkt Reinsch 1998, 249, Anm. 13, einen mechanischen Verlust des ersten Blattes. Vgl. weiter unten in diesem Kapitel.
[196] Die Kustoden können auch beim Beschneiden der Blätter weggefallen sein.

fol. 110r (erstes Blatt unserer 15. Lage). Bei der folgenden 16. Lage (fol. 117r) beginnt eine erneute Lagenzählung am unteren Blattrand bei α. Sie endet mit ε bei der 20. Lage (fol. 149r). Wir haben es also mit einer doppelten bzw. dreifachen Lagenzählung zu tun, die auf eine Einteilung innerhalb des Codex hinweist. Die Kustoden scheinen alle von gleicher Hand zu stammen.

Die folgende Tabelle bringt eine Zusammenstellung der oben beschriebenen kodikologischen Eigenschaften des Seragliensis:

Lage Nr.	Lagen-zählung	Foliierung	Kustode	Wasser-zeichen	Werke	Bilder
01)	1 x 8-1 (4. Blatt der Lage fehlt)	I, 1r-6v	–	Dreiberg (a) (ff. I, 1-6)	- *leer, (1 rv, 2rv, 3/B-6v)* - f. 3/A Schmährede (geschrieben v. anderer Hand)	–
02)	1 x 8	7r-14v	–	T im Kreis mit Kreuz (b) (ff. 7-30)	- *leer 7rv* - *Spaneas* (8r-23v)	–
03)	1 x 8	15r-22v	oben β	(b)	*Spaneas*	–
04)	1 x 8	23r-30v	oben γ	(b)	- *Spaneas* - *Alphabet* (24r-27r) - *Venedig* (27v-30r) - *leer 30v*	–
05)	1 x 8	31r-38v	oben δ unten α	G mit Kreuz (c) (ff. 31-93)	- *Vierfüßler* (31r-75r)	ja
06)	1 x 8	39r-46v	oben ε unten β	(c)	- *Vierfüßler*	ja
07)	1 x 8	47r-54v	oben στ unten γ	(c)	- *Vierfüßler*	ja
08)	1 x 8	55r-62v	oben ζ unten δ	(c)	- *Vierfüßler*	ja
09)	1 x 8	63r-70v	oben η unten ε	(c)	- *Vierfüßler*	ja
10)	1 x 8	71r-78v	oben θ unten στ	(c)	- *Vierfüßler* (bis 75r) - *Kalender* (75v-86v)	ja
11)	1 x 8 (=86)	79r-86v	oben ι unten ζ	(c)	- *Kalender* (bis 86v)	ja
12)	1 x 8-1 (1. Blatt der Lage fehlt) (=93)	87r-93v	--	(c)	- *Pulologos* (87r-115r)	ja

Fortsetzung der Tabelle s. nächste Seite

Forsetzung Tabelle der kodikologischen Eigenschaften

Lage Nr.	Lagen-zählung	Foliierung	Kustode	Wasser-zeichen	Werke	Bilder
13)	1 x 8	94r-101v	oben ιβ unten θ	T im Kreis mit Kreuz (b) (ff. 94-164)	- *Pulologos*	ja
14)	1 x 8 (= 109)	102r-109v	oben – unten ι	(b)	- *Pulologos*	ja
15)	1 x 8-1 (8. Blatt der Lage fehlt) (= 116)	110r-116v	oben – unten ια	(b)	- *Pulologos* (bis 115r) - Subskription (115r) - *leer (115v-116rv)*	ja, bis f. 114v
16)	1 x 8	117r-124v	oben ιε unten α	(b)	*-leer (117rv)* - *Ptochoprodromos* III (118r-129r)	–
17)	1 x 8	125r-132v	oben ιστ unten β	(b)	- *Ptochoprodromos* III (bis 129r) - *Ptochoprodromos* IV (129v-148v)	–
18)	1 x 8	133r-140v	oben ιζ unten γ	(b)	- *Ptochoprodromos* IV	–
19)	1 x 8	141r-148v	oben ιη unten δ	(b)	- *Ptochoprodromos* IV (bis 148v)	–
20)	1 x 8	149r-156v	oben ιθ unten ε	(b)	- *Porikologos* (149r-153r) - *Armurislied* (153r-161r)	–
21)	1 x 8	157r-164v	oben κ unten –	(b)	- *Armuris* (bis 161r) - *Varna* (161v-179r)	–
22)	1 x 8	165r-172v	oben κα unten –	Schiff (d) (ff. 165-180)	- *Varna*	–
23)	1 x 8 (=180)	173r-180v	oben κβ unten –	(d)	- *Varna* (bis 179r) - Subskription (179v) - *leer (180rv)*	–
24)	1 x 8-1 (=187)	181r-187v	–	Dreiberg (a) (ff. 181-187)	- Verse Pulologos (181r, Kopie von f. 94r) - leer (181v-187v)	–

Anhand dieser Tabelle ergeben sich folgende Ergebnisse zum Codexaufbau:

I. Der Blattausfall hat in der Regel keinen Textausfall zur Folge. In den Lagen 1 und 24 handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit bei den fehlenden Blättern um leere Blätter, da auch die vorherigen sowie nachfolgenden Blätter dieser Lagen bis auf fol. 3/A (Ψόγος γυναικῶν) und fol. 181r (Kopie einiger *Pulologos*verse) keinen Text aufweisen. Eine Ausnahme ist hier höchstwahrscheinlich in Lage 15 vorhanden, da das Ende des *Pulologos*textes ‚gestört' ist.[197] In Lage 12 ist denkbar, dass ein Bild verloren gegangen ist.[198] Hier könnte die August-Illustration des *Kalendergedichts* gestanden haben. Das *Kalendergedicht* endet auf fol. 86v mit den Monatsversen zum August, das üblicherweise auf der Rektoseite des folgenden Blattes stehende Bild fehlt. Stattdessen beginnt auf fol. 87r der P*ulologos*text.
Eine andere Erklärung für das Fehlen des Augustbildes bringt Hans Eideneier, der Herausgeber des Kalendergedichts. Er ist der Ansicht, der Schreiber habe auf der eigentlich für die Darstellung des Monats August reservierten Seite schon mit dem Text des Pulologos begonnen.[199] Der Lagenzustand, nämlich das Fehlen des ersten Blattes und das daraus resultierende Fehlen einer Kustode, zeigt jedoch eindeutig, dass das Blatt erst nach dem Kopiervorgang, wenn nicht sogar erst nach dem Binden, verlorengegangen ist. Wenn nun die Rückseite dieses fehlenden Blattes, das unter Umständen das Augustbild trug, unbeschrieben war, war das Heraustrennen des Blattes möglich, ohne den nachfolgenden Text zu verstümmeln.[200] Es wäre aber auch denkbar, dass die Rückseite der möglicherweise das Augustbild tragenden Seite nicht leer war, sondern eine zu dem auf das Kalendergedicht folgenden Pulologostext gehörende Illustration zeigte, etwa den König Adler.[201] Schließlich wurden auch bei der Vierfüßlergeschichte eine ganzseitige den König Löwen zeigende Illustration dem Text vorangestellt.

[197] Näheres hierzu s. u. bei den Text-Bildbetrachtungen zum *Pulologos*.
[198] Nach Ansicht von Reinsch ist das erste Blatt der Lage 12 (fol. 87r-93v) mechanisch verloren gegangen, s. Reinsch 1998, 249, Anm. 13.
[199] Eideneier 1979, 403.
[200] Dass die Versoseite des Blattes leer gewesen sein könnte, ist durchaus möglich, denn innerhalb des beschriebenen Codex gibt es mit fol. 30v und fol. 115v solche leeren Versoseiten von beschriebenen Rektoseiten.
[201] Dieser erscheint als Darstellung erst auf der letzten Seite des *Pulologos*.

II. Die Verteilung der Wasserzeichen zeigt deutlich, dass der Codex ohne Zweifel als eine Einheit konzipiert wurde. „Auch wenn sich ein Band aus sehr vielen Papiersorten zusammensetzt, tritt mitunter eine Papiersorte mehrfach im Bande auf, womit bewiesen werden kann, dass der Band ein einheitliches Ganzes bildet.“[202] Gestützt wird diese Feststellung dadurch, dass identische Wasserzeichen textübergreifend auftreten. Bis auf fol. 31rv, das erste Blatt der Papiersorte (c) (Wasserzeichen Buchstabe G mit Kreuz) und gleichzeitig der Beginn der *Vierfüßlergeschichte*, gibt es keine weitere Übereinstimmung zwischen dem Wechsel eines Wasserzeichens und dem Beginn oder Ende eines Textes. „Finden sich z. B. identische Wasserzeichen in inhaltlich und schriftmäßig voneinander abweichenden Teilen ein und derselben Handschrift, so resultiert daraus, dass diese Handschrift wohl als Ganzes konzipiert und nicht sekundär zusammengestellt ist.“[203]

Das Auftreten der Papiersorte (a) nur in der ersten beziehungsweise letzten unvollständigen Lage des Codex lässt den Schluss zu, dass diese jeweils sieben Blätter eher als eine Art ‚Schutzblätter‘, aber nicht als Schreibgrund gedacht waren. Allerdings wurden sie nicht nachträglich vom Buchbinder hinzugefügt, sondern lagen Agiomnitis schon während seiner Kopiertätigkeit vor, wie das Duplikat der *Pulologos*-Verse 146-165 von fol. 94r (Blatt 1 der Lage 13) auf Blatt 1 der Lage 24 (fol. 181r) zeigt.[204]

III. Die zusätzlichen Lagenbezeichnungen ab Blatt 31r, dem Beginn der *Vierfüßlergeschichte* und gleichzeitig der Illustrationen, und wieder ab Blatt 117r (117rv leer, mit Blatt 118r beginnt der *Ptochoprodromos*) durch griechische Kustoden am unteren Blattrand, jeweils mit α einsetzend, bezeugen eindeutig, dass der illustrierte Teil des Codex, fol. 31r bis 116v, als gesonderte Einheit gesehen werden muss. Dadurch, dass dieser aber innerhalb der anderen, durchgängig noch mit den Bezeichnungen (β) bis (κβ) am oberen Blattrand erhaltenen Lagenzählung des Codex steht, gehört er trotzdem zweifelsfrei von Anfang an zur ursprünglichen Konzeption. Die bebilderten Lagen wurden dem Codex nicht erst später hinzugefügt. Diese Feststellungen sind wiederum wichtig für die Frage, wer die Illustrationen überhaupt anfertigte. Denn

[202] Gerardy 1980, 43.
[203] Harlfinger 1980b, 160.
[204] Eine mögliche Erklärung für diese doppelt kopierten *Pulologos*-Verse ist, dass Agiomnitis, als er eine neue Lage beginnen musste, aus Versehen eine falsche Lage, nämlich eine der Papiersorte (a) mit Wasserzeichen Dreiberg, nahm und begann, den *Pulologostext* fortzusetzen. Dann bemerkte er seinen Fehler, griff auf die Lagen der Papiersorte (b) (Wasserzeichen T im Kreis mit Kreuz) zurück und führte den *Pulologos* weiter.

schließlich lassen die Extra-Kustoden am unteren Blattrand die Möglichkeit offen, dass der illustrierte Codex-Teil gesondert gearbeitet wurde.[205]

IV. Die leeren Seiten fol. 30v und 115v-116v ‚rahmen' die drei illustrierten Texte (fol. 31r-115r) ein. Da sich ansonsten nur noch ganz am Anfang und ganz am Ende des Codex unbeschriebene Seiten finden, kann man davon ausgehen, dass sie nicht zufällig in die Handschrift hineingeraten sind. Viel wahrscheinlicher ist es, dass sie die besonders ausgeschmückten Texte als ‚gesonderte Einheit' innerhalb des Codex markieren, auch wenn man berücksichtigt, dass das ausgefallene Blatt nach fol. 86 möglicherweise ebenfalls eine leere Versoseite hatte, wenn die Rektoseite das Bild des Monats August trug. Nun aber die Vermutung anzustellen, diese Einheit könnte vor dem Binden geschlossen unabhängig von den anderen Texten des Codex im Umlauf gewesen sein, ist meines Erachtens unzulässig, da die leeren, die illustrierten Werke umgebenden Seiten völlig unbeschmutz und unbeschadet sind und somit keine Spuren aufweisen, die auf eine Existenz ausserhalb des Seragliensis hinweisen könnten.[206]

V. Die These von der gesonderten Einheit des illustrierten Teils wird durch die Tatsache untermauert, dass sich auf fol. 115r die erste Subskription befindet, in der Nikolaos seinen Vornamen sowie ein Datum vermerkt. Diese Subskription ist umso bemerkenswerter, da der gesamte Codex auf fol. 179v von einer großzügig gestalteten, informativen Schlusssubskription, die seinen vollen Namen sowie ein weiteres Datum nennt, abgeschlossen wird.[207] Vielleicht feierte Agiomnitis mit dem ersten Kolophon einen Etappensieg, vielleicht kopierte er auch die illustrierten Texte in einem gesonderten ersten Arbeitsgang und die übrigen Texte folgten später. Das zweifache Auftreten

[205] Vgl. Belting 1970, 4ff. mit spätbyzantinischen Beispielen für außerhalb der ursprünglichen Lagenzählung stehende, in den Codex eingebundene Bilderlagen, welche die Vermutung nahelegen, dass Schreiber und Maler nicht zusammengearbeitet haben.

[206] Diese Art der Überlieferung, das heißt das Kursieren der einzelnen Werke als getrennte Hefte, die später von einem Buchbinder in selbstgewählter Reihenfolge zu einem Codex zusammengefasst wurden, will H. Schreiner für die zweite große Sammelhandschrift spätbyzantinischer volkssprachlicher Werke, den Vindob. theol. gr. 244 sehen, s. Schreiner, H. 1962, 213-223. Er nennt als Kriterium deutliche Gebrauchsspuren an den Außenseiten vieler Quaternionenfolgen. Auch wenn diese nach dem Binden entstanden sein können, ist es augenfällig, dass bei der Entstehung des Vindob. theol. gr. 244 andere Umstände eine Rolle gespielt haben als beim Seragl. 35. Der Wiener Codex ist von kleinerem Format, die Seiten sind eng beschrieben und nicht mit Illustrationen geschmückt. Darüber hinaus wurden die Texte von mehreren Kopisten geschrieben. Das hat zur Folge, dass er eher wie eine ‚zufällige' Sammlung wirkt.

[207] Diese Subskriptionen s. o. im Kapitel zum Kopisten.

eines Datums weist jedenfalls sicher darauf hin, dass die Handschrift, obwohl als Einheit konzipiert, nicht in einem Zug angefertigt wurde.

VI. Aufgrund des Zusammenfallens von Textanfängen bzw. -enden und einem Lagenwechsel lassen sich vier Textgruppen bilden.[208] Bezüglich der Lagenbezeichnungen am unteren Blattrand kann man den Codex jedoch in drei Einheiten einteilen, wobei die Textgruppen III und IV eine Einheit bilden.

Diese sechs Punkte in einer Tabelle zusammengefasst, veranschaulichen sehr deutlich den Aufbau des Codex:

Gruppen gemäß Lagenwechsel	**Lage**	**Blattzählung**	**Textgruppen**	**Einheiten nach Kustoden am unteren Blattrand**
	Lage 1	leer: I, 1r-6v		
I.	Lage 2-4	leer: f. 7rv Texte: f. 8r - 30r, leer: 30v	*Spaneas* *Erbauliches Alphabet* *Enkomion Venedigs*	(1) keine Kustoden am unteren Blattrand vorhanden oder erhalten
II.	Lage 5- 15	Texte: f. 31r – 115r, Subskription: 115r leer: 115v – 116v	**Die illustrierten Texte**: *Vierfüßler* *Kalendergedicht* *Pulologos*	(2) Kustoden unten α – ια
III.	Lage 16-19	leer: f. 117rv, Texte: 118r-148v	*Ptochoprodromos Gedicht III und IV*	(3) Kustoden unten erneut α – ε und im Weiteren nicht mehr erhalten
IV.	Lage 20-23	Texte: f. 149r-179r Subskription: 179v leer: 180rv	*Porikologos,* *Armurislied* *Schlacht von Varna*	
	Lage 24	leer: 181r-187v		

[208] Die Schmährede auf fol. 3/A sowie die Wiederholung der Pulologos-Verse auf fol. 181r werden hier wie schon zuvor nicht mitgezählt.

1.4 Textgestaltung

Auffällig beim Seragliensis ist die unterschiedliche Gestaltung des optischen Erscheinungsbildes der elf Texte. Er zeigt zwei Arten von Schmuck, zum einen Illuminationen und zum anderen Illustrationen. Während die Illustrationen die Texte mit figürlichen Kompositionen als ein zusätzliches Element schmücken, gehören die Illuminationen, die verzierende Ausgestaltung von Textanfängen, Anfangsbuchstaben und gegebenenfalls Textschlüssen, unmittelbar zur Textgestalt, zum grafischen Erscheinungsbild des Textes.

Betrachtet man nur das Schriftbild, ist jeder Text für sich schon dadurch charakterisiert, wie die Verse auf das Papier gesetzt wurden. Alle Texte sind in einer Textkolumne geschrieben. Eine stichische Versanordnung in der Regel mit einem Vers pro Zeile zeigen die *Vierfüßlergeschichte*, der *Ptochoprodromos Gedicht III und IV*[209] und im weitesten Sinne auch der *Spaneas*[210]. Das *Erbauliche Alphabet*, das *Enkomion Venedigs*, das *Kalendergedicht*, der *Pulologos*, der *Porikologos*, das *Armurislied* und die *Schlacht von Varna* sind fortlaufend geschrieben. Grundsätzlich beginnt jeder Text mit einer Initiale. Bei den stichisch notierten Texten sind zusätzlich alle Versanfänge durch rubrizierte Minuskeln hervorgehoben. Die fortlaufend geschriebenen Texte zeigen nur an bestimmten Stellen Initialen.

Dieses Erscheinungsbild der jeweiligen Texte scheint nicht beliebig zu sein, sondern verdient nähere Erörterung. Denn nicht nur der Inhalt, sondern auch die grafische Gestaltung eines Textes ist aussagekräftig im Hinblick auf die Textsorte und den Umgang mit dieser. Die Art und Weise, wie dem Leser ein Text entgegentritt, vermittelt ihm einen Eindruck davon, was er von diesem zu erwarten hat. Diese Vermittlungsfunktion ist an Konventionen gebunden, die abhängig sind von der historischen Situation und dem jeweiligen Leser, denn auch das grafische Muster muss richtig ‚gelesen' werden können.[211] „Insofern ist die Gestaltung mittelalterlicher Texte wesentlich stärker auf den vom Schreiber vorgesehenen Gebrauchskontext ausgerichtet als dies in der Zeit einheitlich gestalteter Texte im Buchdruck möglich ist."[212]

---

[209] Das einleitende Proömium des *Ptochoprodromos* ist nicht stichisch, sondern fortlaufend geschrieben. Mit Beginn des Haupttextes auf fol. 118v erfolgt die Anordnung ein Vers pro Zeile. Mehr hierzu s. Kapitel „Initialen und rubrizierte Versanfänge".

[210] Beim *Spaneas* geht zwar ein Vers über eineinhalb Zeilen, trotzdem zähle ich diesen Text mit zu den stichisch geschriebenen. Auch die beiden anderen stichisch geschriebenen Texte haben hin und wieder Verse über eineinhalb Zeilen, wenn sie nicht in eine Zeile hineinpassten oder wenn im umgekehrten Fall der zur Verfügung stehende Platz ausgenutzt werden sollte, wie z.B. am Textende.

[211] Vgl. Frank 1994, 9ff.

[212] Frank 1994, 90.

Die Typografie der Seite, ein Begriff, der auch für Handschriften seine Gültigkeit hat, dient nicht nur ästhetischen Anforderungen, sondern ist zugleich strukturierendes Element und Ausdruck semiotischer Werte. „Indem das Buch sich teurer, billiger, moderner, konservativer als andere zeigt, bestätigt es seinem Besitzer den Anspruch, mächtiger, tugendsamer, aufgeschlossener, weiser zu sein, und hilft ihm, diesen Anspruch anderen gegenüber geltend zu machen."[213]

Kunsthistorische Untersuchungen zum Bereich der Textillumination lassen sich, was die spät- und postbyzantinische Zeit betrifft, nur vereinzelt finden. Während 1970 Hans Belting noch bemerkte: „Leider ist das spätbyzantinische Buchornament noch nicht systematisch untersucht. Einer künftigen Untersuchung dieser Art stehen zwei Hindernisse entgegen, die für uns interessant sind: einmal die Abhängigkeit von der mittelbyzantinischen Tradition, die in vielen Spielarten vorlag, und zum anderen – die wenigen Meisterwerke ausgenommen – die Unverbindlichkeit und mangelnde innere Konsequenz des Buchschmucks, (...)."[214], kann man heute auf eine doch bessere Forschungslage zurückgreifen.[215]

Auch wenn der Aspekt der Auseinandersetzung mit der kunstvollen Textgestaltung, Anhaltspunkte für die zeitliche und geographische Einordnung von undatierten Handschriften zu liefern, für den Seragliensis nicht relevant ist, da Datierung und Entstehungsort gesichert sind[216], so ist ein weiterer, nämlich Hilfestellung für die Zuordnungen zu einem bestimmten Kopisten oder einer Werkstatt zu geben, für uns von großem Interesse. Betrachtet werden soll der Dekor vor allem in Hinsicht auf die Frage, ob Agiomnitis ihn selbst ausführte, da

[213] Gumbert 1992, 284.

[214] Belting 1970, 9f.

[215] Einen guten Überblick über den Buchschmuck aus früh- bzw. mittelbyzantinischer Zeit gibt das „Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften", das die Bestände in Oxford präsentiert, hrsg. von O. Demus und I. Hutter, 1977-1997, im folgenden CBM abgekürzt. 1996 veröffentlichte Hutter mit dem Artikel „Decorative systems in Byzantine manuscripts, and the scribe as artist: evidence from manuscripts in Oxford" ein Resümee ihrer anhand der Oxforder Handschriften gewonnenen Erkenntnisse. Die Handschriften und Arbeitsweise des byzantinischen Kopisten und Illuminators Theodoros Hagiopetrites an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert untersuchte Robert S. Nelson in einer Monographie, s. Nelson 1991. Olga Gratziou erforschte die Praxis der Handschriftenausstattung um 1600 am Beispiel des Schreibers Matthaios von Myra (1596-1624), der in Moskau, in Lwow und in der Walachei für ein griechisches Publikum liturgische Bücher kopierte und illuminierte, s. Gratziou 1982. Mit Textilluminationen einiger Kopisten kretischer Herkunft im 15. Jahrhundert beschäftigte sich Susanne Rothe, s. Rothe 1991. Die griechische Schrift und der Dekor der Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts waren auch Thema des 7. Internationalen Symposiums des Institute for Byzantine Research der National Hellenic Research Foundation in Athen, s. Patoura 2000.

[216] Weitzmann 1996, Einleitung XIV, betont, dass es kein bodenständigeres und örtlich gebundeneres Element als den ikonographisch festgelegten und unveränderlichen Bilderschmuck gebe.

die Antwort ein Baustein für die Zuschreibung der Illustrationen ist: „One area where the artistic share of the scribe is particularly visible is the decorative system of manuscripts.“[217]

1.4.1 Titelschmuck

Jeder der elf Texte beginnt auf einer neuen Seite mit einer Zierleiste bzw. mit einem Flechtornament[218]. Eine Ausnahme bildet das *Armurislied*, das auf fol. 153r in direktem Anschluss an den *Porikologos* im unteren Drittel des Blattes folgt.

Die Ornamente orientieren sich an der Breite des Schriftspiegels und reichen über die volle Zeilenlänge, zum Teil gehen sie über diese hinaus. Unterhalb der jeweiligen Zierleisten folgt unmittelbar der in roten Minuskeln geschriebene Titel des Werkes. Beim *Pulologos*, der mit einem Ziertor in Π-Form dekoriert ist, wurde die Überschrift zum Teil in das Ziertor eingeschrieben. Die Überschriften nehmen die volle Breite der Textkolumne ein und sind je nach Werk eine bis sechs Zeilen lang. Da sie den gleichen Schriftduktus wie der Haupttext zeigen, wurden sie eindeutig von Agiomnitis mit roter Tinte selbst geschrieben.[219]

Das Motiv der miteinander verflochtenen Stränge ist das verbindende Element aller Zierleisten unseres Codex, allerdings wurde es von Werk zu Werk variiert. Außer beim *Kalendergedicht*, dessen Flechtband komplett in Rot gegeben ist, sind die Flechtornamente mit schwarzer Tinte gezeichnet und teilweise mit Rot koloriert. Der helle Farbton des Papiers tritt dabei in der Gestaltung als weitere Farbe in Erscheinung.

Auch andere Kopisten, die in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, also der Entstehungszeit des Seragliensis, tätig waren, illuminierten ihre Bücher teilweise mit Flechtmustern, wie etwa Johannes Rhosos[220], Johannes Plousiadenos[221],

[217] Hutter 1996, 7.

[218] Handelt es sich um ein Flechtband, kann man eigentlich nicht von einer „Zierleiste“ sprechen, da dieser Begriff streng genommen ein Flächenornament bezeichnet, das zwischen zwei begrenzende Leisten oder Konturlinien eingelegt ist. Vgl. Ch. Jakobi-Mirwald, Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Berlin 1997, 76.

[219] Zur Frage, inwieweit Überschriften als unmittelbar zu den jeweiligen Werken dazugehörig bezeichnet werden können oder ein Zusatz des Kopisten sind sowie zu ihrer gliedernden und literarischen Funktion s. Agapitos/Smith 1994, 61-80.

[220] S. Rothe 1991, I, 357ff. und II, Taf. 1b,c u. 3a,b sowie auch CBM III, Nr. 180, Nr. 181 u. Nr. 182.

[221] S. Gamillscheg/Harlfinger/Hunger 1981, Rep. 1 A, Nr. 176 u. Rep. 1 C, Taf. 176. S. auch Rothe 1991, 359f. sowie CBM III/1, Nr. 181.

Demetrios Damilas[222], Thomas Vitzimanos[223] oder Georgios Trivizias[224]. Dass sie allesamt im fränkisch beherrschten griechischen Mutterland oder sogar in Italien arbeiteten, muss kein Grund dafür sein, diese Art des Dekors ist eher mit der historischen als der geographischen Situation zu erklären. Denn auch der im griechischen Osten tätige Manuel Trapezuntios dekorierte im Jahr 1435 den Athous Vatop. 519 mit Flechtornamenten.[225] So steht der Seragliensis mit seinem Dekor nicht alleine dar, sondern repräsentiert eine Richtung der zeitgemäßen Buchillumination des 15. Jahrhunderts. Die uns variantenreich entgegentretenden Muster sind präzise ausgeführt und zeugen von einer geometrischen Klarheit, wie sie eigentlich für das Ende des 13. Jahrhunderts und besonders für die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts charakteristisch ist.[226]

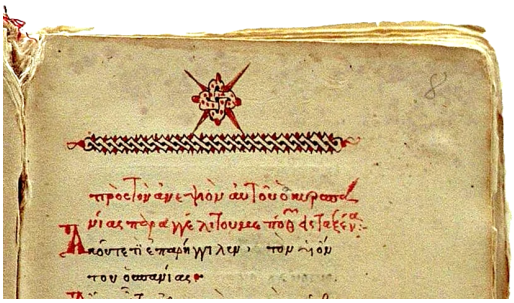


Abb. 11: Seragl. 35, *Spaneas*, Titel, fol. 8r (Ausschnitt)

Spaneas

Der *Spaneas* beginnt auf fol. 8r (Abb. 11) mit einem in Schwarz gezeichneten, zweisträhnigen, scharf geknicktem Flechtband. Zwischen die Windungen wurden kleine, rote Zacken gesetzt. Die Enden des Flechtbandes sind mit je einer roten Perle verziert, aus denen je zwei geschwungene Fadenenden treten.[227] Als Aufsatz hat das Flechtband des Seragliensis einen in schwarzer Tinte ausgeführten, rot gepunkteten Flechtknoten, der durch vier spitze, lange, rot kolorierte Zacken zwischen den Kreuzarmen zu einem Stern erweitert ist. Die vier Windungen des Flechtknotens sind jeweils mit einer roten Perle besetzt.[228]

---

[222] S. CBM III/1, Nr. 183 u. Nr. 184 sowie III/2, Abb. 646.

[223] S. Gamillscheg/Harlfinger/Hunger 1981, Rep. 1 A, Nr. 141 und Rep. 1 C, Taf. 141.

[224] S. Liakou 2000, 485-498, bes. 487f. u. Abb. 1, 3, 4.

[225] Harlfinger 1974, 19 u. Abb. 19.

[226] CBM IV/1, 119.

[227] Diese schlichte Form des Flechtbands, wenn auch nicht geknickt, aber mit Zacken zwischen den Windungen, zeigen beispielsweise die aus dem 11. Jahrhundert stammenden Oxforder Handschriften mit Homilien des Johannes Chrysostomos, Bodl. Lib. Barocci 229 (CBM III/1, Nr. 49 u. III/2, Abb. 185) und Bodl. Lib. Barocchi 186 (CBM III/1, Nr. 59 u. III/2, Abb. 230), sowie die ins Ende des 13. Jahrhunderts datierte Handschrift Bodl. Lib. Auct. T.5.4 mit dem Tetrabiblos des Klaudios Ptomelaios (CBM III/1, Nr. 132 u. III/2, Abb. 492.)

[228] Einen ähnlichen Flechtknoten als Aufsatz zeigt die Handschrift Bodl. Lib. Barocci 101 mit antilateinischen Schriften in Oxford aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts (CBM III/1, Nr. 151 u. III/2, Abb. 544). Flechtknoten über dem Flechtband, wenn auch in einer einfacheren Variante, finden sich ebenfalls in einem Tetraevangelion in Oxford, Christ Church gr. 29, aus dem 12. Jahrhundert (CMB IV/1, Nr. 23 u. IV/2, Abb. 343, 344) sowie in der kirchengeschichtlichen Sammlung Bodl. Lib. Barocci 142 in Oxford, die Ende 13./Anfang 14. Jahrhundert datiert wird (CBM III/1, Nr. 135 u. III/2, Abb. 498).

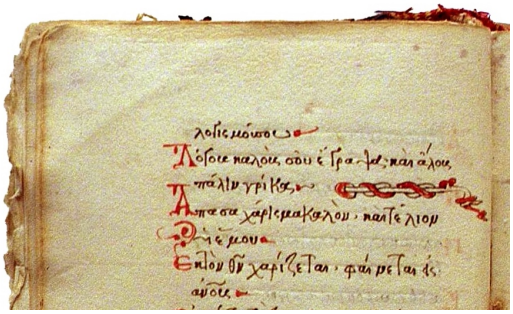


Abb. 12: Seragl. 35, *Spaneas*, Ornament, fol. 18v (Ausschnitt)

Darüber hinaus weist der *Spaneas* auf fol. 18v (Abb. 12) in der dritten, nur zur Hälfte beschriebenen Zeile, ein weiteres kleines Ornament auf. Es besteht aus einem mit zwei rot-weißen Schleifen locker umwundenen, papierhellen, schwarz konturierten gezeichneten Stab. Das linke Ende des Zierstabs beginnt mit einem roten Ring, das rechte endet in einem herabhängenden vegetabilen Gebilde. Der folgende Vers beginnt mit einer roten verzierten A-Initiale. Dieser Zierstab markiert eine Zäsur innerhalb des Textes, die zusätzlich durch eine Zierinitiale vor dem folgenden Abschnitt verdeutlicht ist.

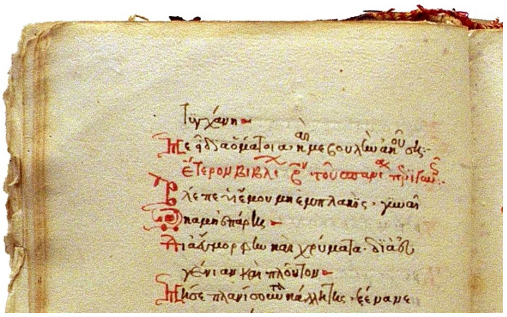


Abb. 13: Seragl. 35, *Spaneas*, Zwischentitel, fol. 19v (Ausschnitt)

Damit hat dieses Ornament typografisch die Bedeutung einer Alinea, einer Schlusslinie zur Textabtrennung.[229] Inhaltlich ist diese Zäsur dadurch gekennzeichnet, dass der Text auf den vorläufigen Schluss der Erzählung hinweist: Λόγους καλοὺς σου ἔγραψα καὶ ἄλου πάλιν γρίκας – Zierleiste – Ἅπασε χαρίσμα καλὸν καὶ τέλιο ἴε μου). Der Text auf dem folgenden Blatt, fol. 19v (Abb. 13) beginnt dann mit dem, wie in der roten einzeiligen Zwischenüberschrift angekündigt, „ἕτερον βιβλίον“, dem weiteren Buch des Spaneas.[230]



Abb. 14: Seragl. 35, Alphabet, Titel, fol. 24r (Ausschnitt)

Erbauliches Alphabet

Das Ornament des *Erbaulichen Alphabets* auf fol. 24r (Abb. 14) besteht aus drei in schwarzer Tinte gezeichneten, auf einer Höhe stehenden gezackten Flechtknoten in Sternform mit langen, rot kolorierten Zacken zwischen den Kreuzarmen. Die

[229] S. W. Beinert, Das Lexikon der westeuropäischen Typographie (online seit 2002), Lemma Alinea. URL [zuletzt abgerufen am 11.02.2014]: http://typolexikon.de/a/alinea.html

[230] Zierstäbe als Markierungen für Texteinheiten finden sich zum Beispiel in einer Sammelhandschrift in Oxford, Bodl. Lib. Barocci 30, mit philosophischem, historischem und theologischem Inhalt, die ins Ende des 13. Jahrhunderts datiert wird. Hier rahmen sie von beiden Seiten her die Kapitelüberschrift ein (CBM III/1, Nr. 134 u. III/2, Abb. 497).

Innenflächen der Kreuzarme des linken und des mittigen Sterns sind mit je einem roten Punkt verziert, beim rechten Stern fehlen diese. Zwischen die drei Sterne wurden mit roter Tinte zwei liegende S-Schleifen mit je einem kurzen Strich in den Windungen gesetzt.[231]

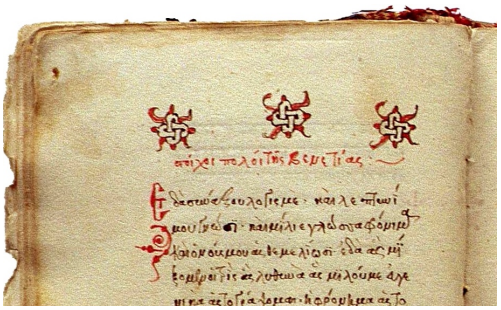


Abb. 15: Seragl. 35, *Enkomion*, Titel, fol. 27v (Ausschnitt)

Enkomion Venedigs

Drei mit schwarzer Tinte ausgeführte, zu einem Kreuz geflochtene Flechtknoten, allerdings von anderer Form und ohne S-Schleifen in den Zwischenräumen, markieren auch den Beginn des *Enkomion Venedigs* auf fol. 27v (Abb. 15). Sie stehen nicht ganz in einer Linie, der mittige Flechtknoten ist ein klein wenig nach oben verschoben. Sie ähneln in ihrer Grundform dem Flechtstern-Aufsatz beim *Spaneas*-Titelornament. Ihre diesmal nicht mit Punkten ausgefüllten Windungen sind ebenfalls mit roten Perlen besetzt. Anstatt spitzer Zacken wurden zwischen die Kreuzarme aber geschwungene Elemente gesetzt, die an Hörner erinnern.[232]



Abb. 16: Seragl. 35, *Vierfüßler*, Titel, fol. 32r (Ausschnitt)

Vierfüßlergeschichte

Ein komplexes, schwarz konturiertes Flechtband mit großem Flechtstern-Aufsatz markiert den Beginn der Erzählung von den *Vierfüßlern* auf fol. 32r (Abb. 16). Im Vergleich zu den drei vorangegangenen Ornamenten ist dieses wesentlich aufwändiger gestaltet und etwa doppelt so hoch. Zwei rot kolorierte, parallel verlaufende Bänder sind durch zwölf eng nebeneinanderliegende, ovale Ringe geflochten. Zwischen die Ringe wurden auf die Bänder kleine, mit roten gestielten Perlen besetzte, rote Zacken gesetzt. Die papierhellen Ringe sowie die beiden Enden des Flechtbandes sind mit roten Perlen verziert. Aus den Ecken des Geflechts wachsen Blüten, die eine

[231] Ein ähnliches Motiv wird im Seragliensis zuweilen als Zierlinie benutzt, um das Ende eines Textes zu markieren.

[232] Vereinzelt stehende Flechtknoten zeigt zum Beispiel die Oxforder Handschrift Bodl. Lib. Auct. T. 2.4. aus dem 10. Jahrhundert (CBM I, Nr. 19, Abb. 109, 111). Der Codex soll aus8 Süditalien stammen.

vereinfachte Variation der sogenannten sassanidischen Palmette[233] darstellen. Die mit schwarzer Tinte ausgeführten und teilweise mit Rot gestalteten Palmetten sind mit roten Staubfäden verziert. Die Innenflächen der Kreuzarme des in schwarzer Tinte ausgeführten Flechtsterns, der das Flechtband bekrönt, wurden mit roten Punkten ausgefüllt. Zwischen die Kreuzarme wurden vier rote lange Zacken gesetzt. Die insgesamt acht Spitzen des Sterns sind jeweils mit einer roten gefädelten Perle besetzt. In seiner Grundform ist dieser Flechtstern mit denen beim *Erbaulichen Alphabet* vergleichbar.



Abb. 17: Seragl. 35, *Kalendergedicht*, Titel, fol. 75v (Ausschnitt)

Kalendergedicht

Die Illumination des *Kalendergedichts* auf fol. 75v (Abb. 17) ist als einzige ausschließlich in roter Tinte ausgeführt. Sie zeigt ein zweisträhniges, scharf geknicktes Flechtband mit Flechtstern-Aufsatz und ähnelt in Form und Größe sehr dem Ornament des *Spaneas*textes. Zwischen die Windungen des Flechtbandes wurden ebenfalls kleine, diesmal aber unausgefüllte Zacken gesetzt. Große, unausgefüllte Zacken verzieren auch die Ecken. Variiert wurde der über dem Flechtband stehende Flechtstern. Die zwischen den Kreuzarmen stehenden Zacken sind ebenfalls unkoloriert und anstatt mit Perlen sind die Windungen mit einem geschwungenen Strich besetzt.



Abb. 18: Seragl. 35, *Pulologos*, Titel, fol. 87r (Ausschnitt)

Pulologos

Der *Pulologos* beginnt auf fol. 87r (Abb. 18) als einziges Werk mit einem Ornament in der für die byzantinische Buchillumination bekannten Π-Form. Mit seiner Höhe von etwa zehn Zeilen ist es das größte im Codex. Auch reicht das Ziertor mit seinen Eckverzierungen mehr über die Breite des Schriftspiegels hinaus als die anderen Flechtornamente, die diesen, wenn überhaupt, nur minimal überschreiten. Der Rahmen des mit

[233] Zur Entwicklung und zu Variationsformen der ‚sassanidischen Palmette', die ein weitverbreitetes Einzelmotiv in der byzantinischen Kunst seit dem 11. Jahrhundert ist, s. Frantz 1934, 55ff. S. auch Riegl 1923, 297-302 u. 326-328.

schwarzer Tinte gezeichneten Tores ist mit Rot ausgemalt, das Innenfeld mit einem zweisträhnigen, locker geflochtenen rot-weißen Band gefüllt. Der Zwischenraum zwischen diesem Flechtband und dem Rahmen ist mit Schwarz ausgemalt.[234] Das Tor wird mittig von einem schwarz konturierten und teilweise rot kolorierten, scharf geknickten Flechtband in Kreuzform bekrönt. Zwischen die Kreuzarme wurden vier rote, mit gefädelten Perlen besetzte, kleine Zacken gesetzt. Die Ecken des Tores sind mit teilweise rot kolorierten Blütenbäumen verziert. Kleine, lanzettförmige Verzierungen wurden an die obere Rahmenkante zwischen das Flechtkreuz und die Eckausläufer gesetzt, ebenso in die Innenecken. Aus der Torbasis wächst rechts und links je eine zum Teil rot kolorierte Halbpalmette heraus. Bei diesem Titelornament ist auffällig, dass die sechszeilige Überschrift nur mit vier Zeilen in das Tor eingeschrieben ist, die letzten beiden Zeilen stehen unterhalb der Torbasis und nehmen die volle Breite des Schriftspiegels ein. Entweder war das Absicht, oder es fehlte dem Illuminator das geschulte Augenmaß, und die Höhe des Ziertores wurde für die Länge der Überschrift zu gering bemessen.

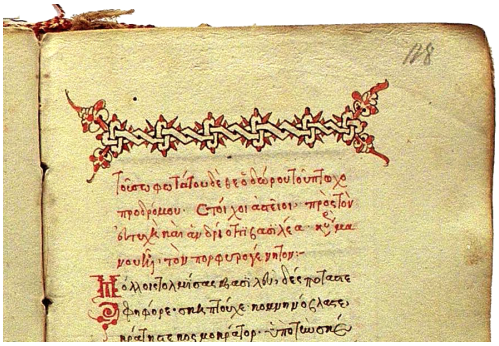


Abb. 19: Seragl. 35, *Ptochoprod. III*, Titel, fol. 118r (Ausschnitt)

Ptochoprodromos III

Ein mit schwarzer Tinte ausgeführtes, zweisträhniges geknicktes Flechtband, dessen Bänder in regelmäßigem Abstand nach je zwei Windungen durch sechs ovale Ringe geflochten sind, markiert den Beginn des *Gedichts III des Ptochoprodromos* auf fol. 118r (Abb. 19). Zwischen die Windungen des Flechtbandes wurden kleine rote Zacken gesetzt. Etwas größere, diagonal stehende rote Zacken verzieren die Winkel zwischen Bändern und Ringen, so dass sternförmige Muster entstehen. Die Enden des Flechtbandes sowie die Ringe selbst sind mit roten Perlen verziert. Aus den Ecken des Ornaments wachsen Palmetten heraus, die mit Rot gestaltet wurden.[235]

[234] Das Muster eines zweifarbigen Flechtbands in einem dunklen Feld, allerdings wesentlich simpler als einfache Zierleiste ausgeführt, zeigt auch die Oxforder Handschrift Bodl. Lib. Auct. T. 4.2, ein Synaxarion, das in das Ende des 13. bzw. Anfang des 14. Jahrhunderts datiert wird (CBM III/1, Nr. 140 u. III/2, Abb. 512).

[235] Eine ähnliche, wenn auch etwas schlichtere Variante des Flechtbandornaments mit durch ovale Ringe geführten Bändern findet sich in der auf 1311/1312 datierten Praxapostolos-Handschrift Oxford Christ Church gr. 38 (CMB IV/1, Nr. 42 und IV/2, Abb. 548).



Abb. 20: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, Titel, fol. 129v (Ausschnitt)

Ptochoprodromos IV

Das *Gedicht IV des Ptochoprodromos* beginnt auf fol. 129v (Abb. 20) mit einem zweisträhnigen Flechtband, das in regelmäßigem Abstand durch ovale Ringe geflochten ist. Zwischen den Ringen, von denen der dritte und sechste rot koloriert sind, kreuzen sich die Strähnen. Die aufsteigenden Diagonalen sind papierhell, das heißt unausgemalt, die absteigende mit roter Tinte ausgefüllt. Die Enden des Flechtbandes sowie die Ringe sind mit roten Perlen besetzt, die Ecken mit der gleichen Palmettenform wie beim Flechtband zuvor verziert. Zwischen die Windungen des Flechtbands wurden schwarze Dreiecke bzw. umgekehrte Dreiecke gesetzt, so dass das Band wie in eine Leiste eingebettet wirkt. Das Ornament wird von einem teilweise rot kolorierten Flechtsternaufsatz mit roten Zacken zwischen den Kreuzarmen bekrönt. Der obere sowie der linke Kreuzarm sind mit einem geschwungenen Strich, der rechte mit einem kurzen Strich besetzt. Der untere Kreuzarm des Sterns teilt sich in zwei Flechtbänder, die in den vierten beziehungsweise fünften Knoten der Zierleiste übergehen.

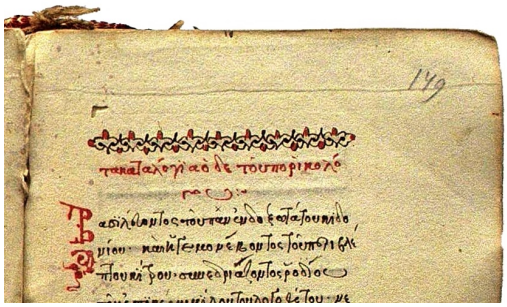


Abb. 21: Seragl. 35, *Porikologos*, Titel, fol. 149r (Ausschnitt)

Porikologos

Der *Porikologos* zeigt als Auftakt auf fol. 149r (Abb. 21) über dem einzeiligen Werktitel ein schwarz konturiertes, papierhelles Zackenflechtband, dessen Windungen und Enden mit roten Perlen besetzt sind. Es ist verglichen mit den Zierleisten der anderen Werke das zierlichste Ornament.[236]

[236] Vergleichsbeispiele finden sich unter anderem in den Oxforder Handschriften Bodl. Lib. Barocci 50 aus dem 10. Jahrhundert mit grammatikalischen und poetischen Schriften (CBM I, Nr. 10 u. Abb. 58), in der theologischen Sammelhandschrift Bodl. Lib. Auct.E.1.6., die teilweise ins 12. Jahrhunderts datiert wird (CBM III/1, Nr. 75 u. III/2, Abb. 297) oder in Bodl. Lib. Barocci 142 aus dem letzten Drittel des 13. und Anfang des 14. Jahrhundert mit kirchengeschichtlichen Schriften (CBM III/1, Nr. 135 u. III/2, Abb. 499).

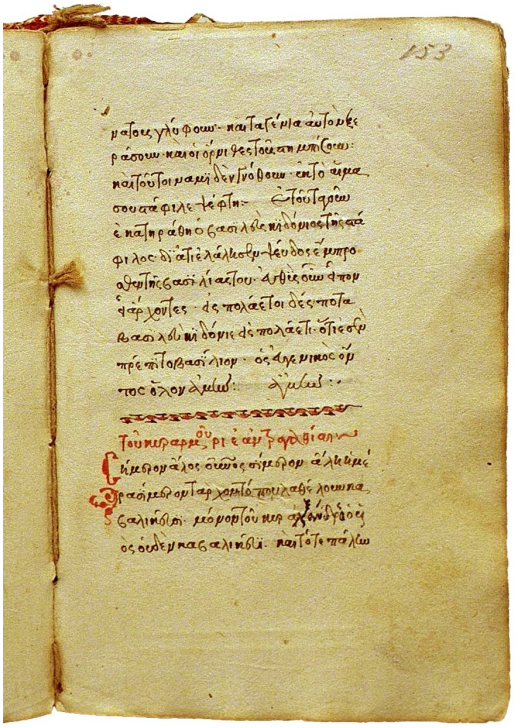


Abb. 22: Seragl. 35, *Armurislied*, Titel, fol. 153r

Armurislied

Der Beginn des *Armurislieds* steht auf fol. 153r (Abb. 22), auf derselben Seite, auf der der *Porikologos* endet. Er wird lediglich durch eine kleine Zierlinie, im unteren Blattdrittel markiert, die beide Texte optisch voneinander trennt. Diese Alinea besteht aus einer schwarzen, schlichten Wellenlinie mit roten Perlen und kleinen T-Motiven in den Windungen.[237]

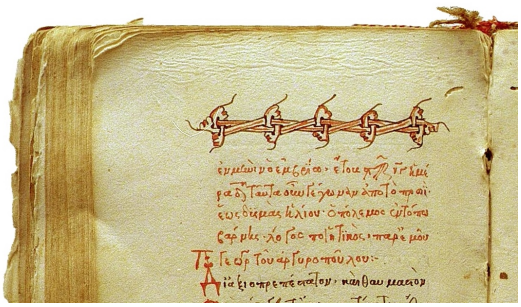


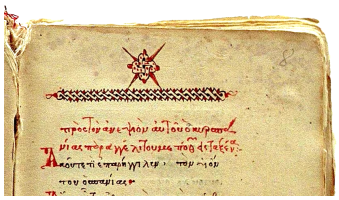
Abb. 23: Seragl. 35, *Varna*, Titel, fol. 161v (Ausschnitt)

Schlacht von Varna

Das letzte Flechtband im Codex auf fol. 161v (Abb. 23) zu Beginn der *Schlacht von Varna* hebt sich von den bisherigen Ornamenten ab. Es ist ein in regelmäßigen Abständen durch fünf ovale Ringe geflochtenes, zweisträhniges, schwarz konturiertes Flechtband. Zwischen den Ringen sind die Bänder jeweils einmal gekreuzt. Dadurch, dass in die papierhellen Innenflächen der Bänder mit einem lockeren Strich rote Linien gesetzt wurden, die die Kontur nicht berühren, und die Ringe sowie die Enden des Flechtbandes profilblattartig gestaltet und mit Staubfäden besetzt sind, wirkt das Flechtband nicht so streng geometrisch wie die vorherigen, sondern malerischer.

[237] Vergleichbares zeigt etwa die aus dem 12. Jahrhundert stammende Homer-Handschrift Oxford Bodl. Lib. Auct.T.2.7., in der die Zierlinie einen Paraphrasenabschnitt markiert (CBM III/1, Nr. 77 u. CBM III/2, Abb. 300).

Überblick Titelschmuck


Spaneas, fol. 8r

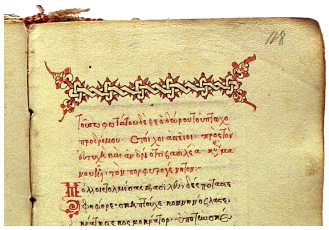

Erbauliches Alphabet, fol. 24r

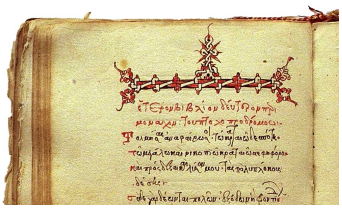

Enkomion Venedigs, fol. 27v

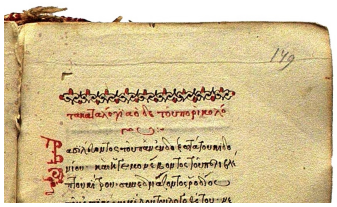

Vierfüßlergeschichte, fol. 31r

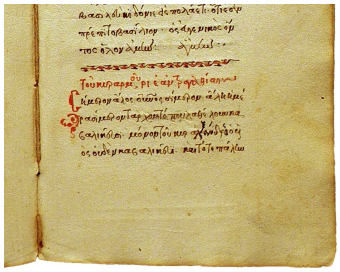

Kalendergedicht, fol. 75v


Pulologos, fol. 87r


Ptochoprodromos III, fol. 118r


Ptochoprodromos IV, fol. 129v


Porikologos, fol. 149r


Armurislied, fol. 153r

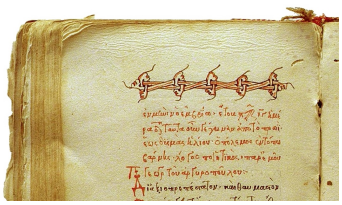

Schlacht von Varna, fol. 161v

Abb. 24: Die Zierleisten der elf Werke im Seragliensis 35 (Ausschnitte der jeweiligen Blätter)

Vergleicht man alle elf Titelverzierungen miteinander (Abb. 24), fällt der zu beobachtende graduelle Unterschied auf. Es sind keine Flechtbänder von gleicher Größe und ähnlicher Gestaltung wie in einem parataktischen System[238], sondern es ist eine gewisse Wertigkeit festzustellen. Verglichen mit der für hochsprachliche byzantinische Codices oft üblichen hierarchischen Ordnung mit einer Betonung

[238] Hutter 1996, 13f.

des ersten Titels des Buchs oder des jeweiligen Autors, scheint die Hierarchie im Seragliensis aber ‚durcheinandergeraten' zu sein. Es gibt keine linear absteigende Tendenz, sondern einzelne Titel werden durch die Größe und Gestaltung ihres Ornaments mehr hervorgehoben als andere. Komplexe, allerdings eher kleine Flechtornamente zeigen *Gedicht III und IV des Ptochoprodromos*, wobei hier auffällt, dass die Illumination des auf Gedicht III folgenden Gedichts IV durch den Flechtstern-Aufsatz mehr betont wird. Das zierlichste Flechtornament hat der *Porikologos*, neben dem Enkomion Venedigs der kürzeste Text. Bezogen auf die Größe stechen die Dekorationen der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos* hervor. Da diese beiden Texte auch mit Bildern illustriert sind, liegt es nahe, hier einen Zusammenhang zu sehen. Dahingegen zeigt das ebenfalls illustrierte *Kalendergedicht* einen relativ einfachen Dekor. Obwohl dieses Flechtband eigentlich nur eine leicht variierte Kopie des Ornaments beim *Spaneastext* ist, hebt es sich aber durch seine ausschließlich rote Farbe von diesem und allen anderen Ornamenten ab. Es ist also durchaus möglich, dass die drei illustrierten Texte durch ihre Dekoration innerhalb des gesamten Buchs hervorgehoben werden sollten.

Die im Schriftbild nahezu verschwindende Alinea des *Armurislieds* auf fol. 153r (s. Abb. 22) muss eher als optische Trennung vom *Porikologos* denn als ein den Textanfang betonenden Dekor angesprochen werden. Dass es sich hierbei nicht um das im Seragliensis übliche Flechtband, sondern lediglich um eine kleine, unscheinbare Zierlinie handelt, steht vermutlich im Zusammenhang mit der Zusammenstellung der Texte im Codex. Unterstützt wird dies dadurch, dass dies der einzige Fall innerhalb des Codex ist, wo sich Ende und Anfang zweier Texte eine Seite teilen. Umso merkwürdiger scheint dies, da nach Textende des *Armurislieds* auf fol. 161r die untere Blatthälfte unbeschrieben ist. Der nächste Text und zugleich das letzte Werk in Codex, die *Schlacht von Varna*, beginnt erst auf der folgenden Seite, fol. 161v. Somit scheiden Platz- oder Papiermangel als Begründung für diese ‚Text-Partnerschaft' auf fol. 153r aus. Die unbeschriebenen Zeilen auf fol. 161r zeigen, dass die von fol. 153v bis fol. 161r noch vorhandenen freien Blätter ausgereicht hätten, auch das *Armurislied* auf einer eigenen Seite beginnen zu lassen. Wären die fünf derzeit auf fol. 153r stehenden Anfangszeilen des *Armurislieds* erst auf fol. 153v gesetzt worden, so hätte dieser Text immer noch platztechnisch auf fol. 161r beendet werden können, die nun aber neun unbeschriebene Zeilen zeigt.

Mögliche Erklärungen wären, dass Agiomnitis sich bezüglich des benötigten und tatsächlich zur Verfügung stehenden freien Platzes für den *Armuristext* verschätzt hat, oder aber dieses Werk eigentlich der letzter Text in der Handschrift sein sollte und Agiomnitis deshalb die untere Blatthälfte frei ließ, um den Codex schon auf fol. 161r zu subskribieren. Das würde bedeuten, dass der *Varnatext* kurzfristig nachträglich zum Codex hinzugefügt wurde, also bei der ursprünglichen Buchplanung nicht mit vorgesehen war. Zieht man zu dieser Überlegung aber den gesamten Codexaufbau hinzu, kann man feststellen, dass die *Schlacht von Varna* (fol. 161v-179r) nicht auf einer neuen Blattlage beginnt, was gegen einen nachträglichen Zusatz sprechen würde. Erst bei fol. 165r gibt es einen Lagenwechsel. Dieser geht mit einem Wechsel der Papiersorte einher.[239] Das lässt den Schluss zu, dass, weil die freien Seiten der vorhandenen Lage nicht mehr für den kompletten *Varnatext* ausreichten, zwei neue Lagen einer anderen Papiersorte angefügt wurden. Das könnte unter Umständen doch darauf hindeuten, dass der *Varnatext* erst ‚nachträglich' zum Buchkonzept hinzugefügt und die untere Blatthälfte auf fol. 161r doch zuerst für die Subskription reserviert wurde. Allerdings muss die Entscheidung für ein Hinzunehmen des *Varnatextes* dann noch während des gesamten Arbeitsprozesses gefällt worden sein, so dass Agiomnitis mit dem Text auf der gleichen Lage beginnen konnte, auf der er das *Armurislied* beendete. Die noch ausstehende Subskription wurde dann hinter den *Varnatext* auf fol. 179v verlegt.

Nach welchen Kriterien wurde nun aber die Abfolge der geflochtenen Titel-Ornamente ausgewählt? Hutter erklärt den Verlust des hierarchischen Dekorationssystems in spätbyzantinischen Handschriften folgendermaßen:[240] Während vom 9. bis zum 12. Jahrhundert, in der Blütezeit der byzantinischen Buchproduktion, auch die künstlerische Gestaltung und somit die ornamentale Ausgestaltung einer Handschrift mit zum Handwerk eines geübten Schreibers gehörte, waren es ab dem 13. Jahrhundert zumeist eigens spezialisierte Fresken- oder Ikonenmaler, die für die Textillumination herangezogen wurden. Diese gestalteten polychrome und zum Teil mit Gold versehene, aufwändige Muster. Die Kopisten selbst hingegen beschränkten sich in der Regel bei der Illumination auf einfachere, nur in Tinte ausgeführte Ornamente. Eine Folge dieser Veränderung, mit der auch eine Veränderung des Geschmacks und bisher gültiger Standards

[239] S. o. das Kapitel „Kodikologische Merkmale – Lagenverhälnisse und Codexaufbau". In der Tabelle zum Codexaufbau wird diese Papiersorte mit (d) bezeichnet.
[240] S. Hutter 1996, 4-22.

einherging, war, dass in spätbyzantinischer Zeit die einer bestimmten Systematik folgenden Handsschriftengestaltung aufgegeben wurde: „While some scribes tried to imitate their Middle Byzantine model also with regard to its decorative hierarchy, most others distributed borders and title frames at random or reduced the decorative programm altogether.“[241] Für unsere Handschrift wäre daher das Fehlen eines hierarchisch durchgeplanten Ornamentsystems nicht verwunderlich, und man könnte getrost davon ausgehen, dass hier nach Gutdünken bekannte Flechtornamente verwendet wurden – ohne einer Gesetzmäßigkeit zu folgen und ohne damit eine bestimmte buchplanerische Absicht zu verbinden.[242] Doch wie die aufwändiger gestalteten Titelornamente der illustrierten Werke vermuten lassen, scheint es, als wären die jeweiligen Texte unabhängig von ihrer Anordnung im Codex nach vermeintlicher Wertigkeit der einzelnen Werke mal aufwändiger und mal schlichter dekoriert worden. Danach kann man davon ausgehen, dass die illustrierten Werke bereits durch ihre Ornamentik als etwas Besonderes betont werden sollten.

1.4.2 Initialen und rubrizierte Versanfänge

Jeweils am Beginn der einzelnen Werke und innerhalb der Textverläufe stehen immer wieder mit roter Tinte ausgeführte Initialen, die allerdings nicht einheitlich gestaltet sind. Gemeinsam ist ihnen die Grundform der epigraphischen Auszeichnungsmajuskel[243] mit an- und abschwellender Strichstärke sowie in der Regel Zapfen an den Hasten und Serifen, beziehungsweise geschwungene Häkchen an den Füßen. Die Variation liegt, abgesehen von der Größe, darin, dass bei einigen Texten die Initiale als Schmuck eine mit Blättchen und gestielten Perlen versehene spiralförmige Ranke unterhalb des Buchstabens zeigt. Der Buchstabe selbst ist dann in der Regel zusätzlich durch wenige Perlen beziehungsweise Ringe an den Schäften verziert.[244] Auch innerhalb der jeweiligen Texte finden sich Initialen mit und ohne Verzierung. Darüber hinaus zeigen einige der elf Werke rubrizierte

[241] Hutter 1996, 15. Als Begründung für diese Entwicklung nennt Hutter den Einbruch in der Buchproduktion Ende des 12. und im 13. Jahrhundert und die damit verbundene stagnierende Entwicklung ästhetischer Normen in diesem Bereich (Layout, Schrift, Dekoration), was wiederum mangelnde Trainingsmöglichkeiten für die Kopisten zur Folge hatte.

[242] Vgl. auch Belting 1970, 6f. Er spricht von einer Standardisierung im Ornamentschmuck des spätbyzantinischen Buchs, das nur den Kapitel- oder den Anfängen ganzer Schriften stereotype Ziertitel außerhalb der Schriftkolumne einräumte.

[243] Zu dieser Majuskelform s. Hunger 1977, 207f.

[244] Das Alpha beim *Pulologos* hat einen doppelten, diagonalen Querstrich. Ebenso gestaltet ist die rankenlose Initiale zu Beginn des Haupttextes des *III. Ptochoprodromos*-Gedichts.

Versanfänge. Diese und die beiden Initialtypen, ob ohne oder mit Ranken in verschiedenen Variationen, sind durchaus geläufig für byzantinische Handschriften des 15. Jahrhunderts.[245] Das Interessante an ihnen im Seragliensis ist die Systematik, die ihrer Verwendung zugrunde liegt.

Unverzierte Initialen am Textbeginn und rubrizierte Versanfänge

Eine schmucklose Auszeichnungsmajuskel zum Auftakt des Haupttextes haben die mit einer stichischen Versanordnung notierte *Vierfüßlergeschichte* (Abb. 25) und das *Gedicht IV des Ptochoprodromos*. Die Initiale steht in einer Flucht mit der rubrizierten, versbeginnenden Minuskel in der Versalienspalte vor der Textkolumne, die jeder dieser drei Texte zeigt. Rubrizierte Versbeginne hat auch das stichisch notierte *Gedicht III des Ptochoprodromos*.[246] Die rubrizierten Minuskeln sind in der Regel ein wenig größer als die folgenden schwarzen Minuskeln, was sie trotz des identischen Schriftduktus zusätzlich zu ihrer Farbe und Position aus dem Schriftbild hervorhebt. Auch der *Spaneas* zeigt zu Textbeginn eine unverzierte Auszeichnungsmajuskel, allerdings beginnen auch die folgenden Verse mit einer solchen, worauf im Weiteren noch einmal eingangen wird.

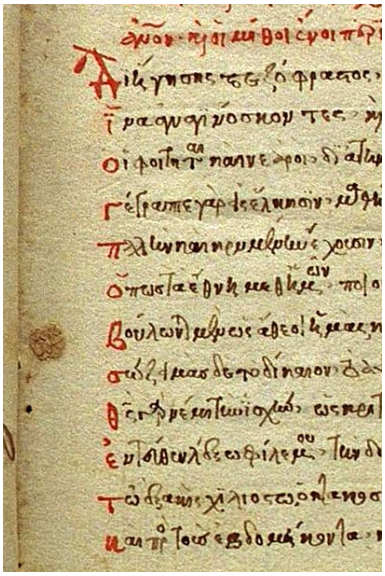


Abb. 25: Seragl. 35, Beginn *Vierfüßler*, fol. 32r (Ausschnitt)

Initialen mit Verzierung am Textbeginn

Die übrigen Texte des Seragliensis, deren Verse fortlaufend notiert wurden, das *Erbauliche Alphabet,* das *Enkomion Venedigs*, das *Kalendergedicht* (Abb. 26), der *Pulologos*, das Proömium des dritten *Ptochoprodromos*-Gedichts, der *Porikologos*, das *Armurislied* und die *Schlacht von Varna,* zeigen zum Auftakt eine vor der Textkolumne stehende, rankenverzierte Initiale.

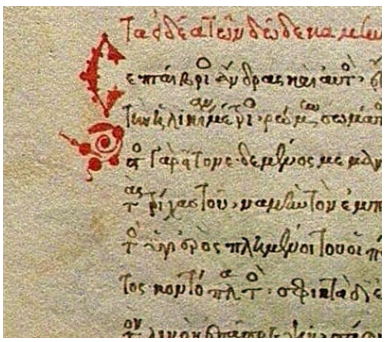


Abb. 26: Seragl. 35, Beginn *Kalendergedicht*, fol. 75v (Ausschnitt)

[245] Vgl. z. B. die Abbildungen bei Harlfinger 1974.

[246] Das Proömium zu Beginn des Gedichts III hingegen ist fortlaufend notiert und zeigt keine rubrizierte Minuskel am Zeilenbeginn.

Beim *Enkomion Venedigs, Porikologos, Armurislied* und bei der *Schlacht von Varna* sind diese zusammen mit dem Titelschmuck die einzigen typografischen Gestaltungselemente. Innerhalb des weiteren Textverlaufs wurden diese vier Werke mit keinen Initialen oder sonstige Rubrizierungen versehen.

Initialen mit Verzierung innerhalb des Textes

Bei zwei der fortlaufend notierten Werke treten die Initialen mit Rankenschmuck auch im Textverlauf auf. Das *Kalendergedicht*, bei dem unabhängig von der Versanzahl für jeden Monat eine eigene Seite reserviert wurde, zeigt am Beginn der jeweiligen Monatsbeschreibung eine rankenverzierte Initiale.[247] Der *Pulologos* (Abb. 27) hat wiederum zu Beginn eines neuen Kapitels, dem in der Regel ein Bild vorangeht, aber auch beim Wechsel des Sprechers im jeweiligen Disput, eine Initiale mit Ranke.[248]

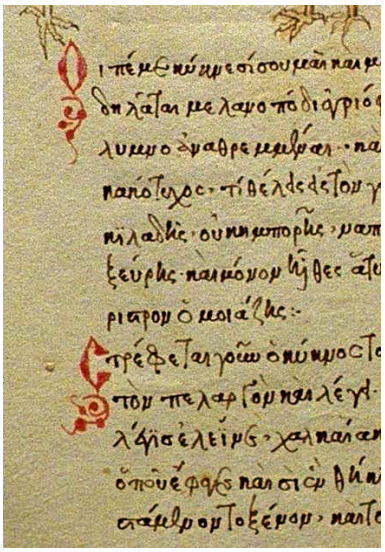


Abb. 27: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 87v (Ausschnitt)

Unverzierte Initialen innerhalb des Textes

Der Initialtyp der vor der Textkolumne stehenden undekorierten, Auszeichnungsmajuskel findet sich nicht nur am Werkanfang der stichich notierten Texte, sondern auch innerhalb der Texte, und zwar dann, wenn das System von einem Vers pro Zeile durchbrochen wird, so wie beim *Spaneas*. Hier wurde bis auf wenige Ausnahmen in der Regel ein Vers auf zwei Zeilen verteilt per cola et commata notiert, jeder Vers setzt mit einer roten Initiale ein (Abb. 28).[249]

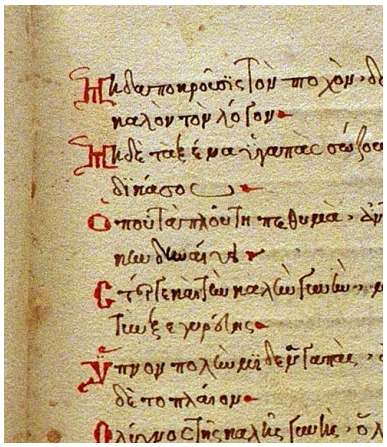


Abb. 28: Seragl. 35, *Spaneas*, fol. 17r (Ausschnitt)

[247] S. hierzu die Abbildungen des *Kalendergedichts*.

[248] Ausnahmen in diesem System sind an vier Stellen zu beobachten: Auf fol. 105r und fol. 112r hat der verzierte Initialbuchstabe auch oberhalb der Majuskel eine Ranke. Auf fol. 94v und fol. 107r hingegen beginnen die Abschnitte der neuen Reden jeweils mit einer unverzierten Initiale.

[249] Ohne weiter die Versanordnung des Spaneas analysieren zu wollen, sei nur darauf hingewiesen, dass es besonders zum Textende hin einige Unregelmäßigkeiten in dem System ‚ein Vers nimmt eineinhalb Zeilen ein' gibt.

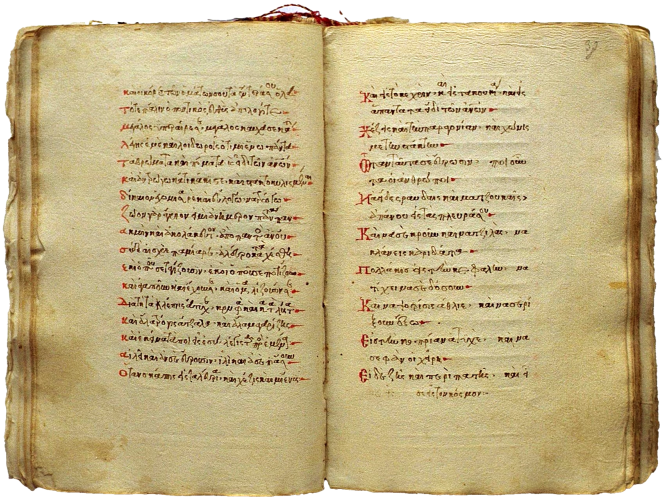


Abb. 29: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 36v u. 37r

Das gleiche typografische Bild zeigt auch die *Vierfüßlergeschichte* an einer Stelle, wohingegen ansonsten die Zeilenordnung mit ihren rubrizierten Versanfängen der einheitlichen Gestaltung der stichisch notierten Texte im Seragliensis entspricht. Auf Blatt 37r wurden die Verse durchgehend mit einer vor der Textkolumne stehenden Auszeichnungsmajuskel begonnen (Abb. 29), was, nimmt man die Typografie des *Spaneas* zum Vergleich, sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Versverteilung steht. Denn anstatt, dass wie sonst ein Vers eine Zeile füllt, wurden hier neun Verse auf jeweils eineinhalb Zeilen verteilt.[250]

Das *Gedicht IV des Ptochoprodromos* hat ebenfalls optische Gliederungshilfen innerhalb des Textes. Auf fol. 140r (Abb. 30) zeigt der in der letzten Zeile stehende Vers eine Auszeichnungsmajuskel am Beginn. Inhaltlich scheint diese auf den ersten Blick keine Rechtfertigung zu haben.[251] Im Schriftbild selbst geht diesem Vers jedoch ein über eineinhalb Zeilen geschriebener Vers voran, obwohl diese Aufteilung aus Platzgründen nicht notwendig gewesen wäre, der Vers auch in eine Zeile gepasst hätte, wie das Spatium in der ersten Zeile und die auseinandergezogenen Buchstaben der Wörter in der zweiten Zeile zeigen. Somit muss man davon ausgehen, dass der Kopist hier schon bei der Versanordnung auf diese Einteilung hinarbeitete.

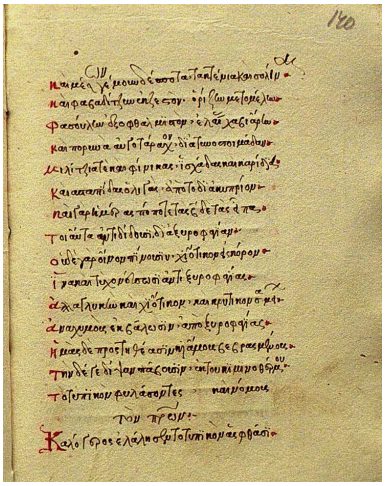


Abb. 30: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 140r

[250] Im Verlauf des *Vierfüßlertextes* finden sich hin und wieder Verse, für deren Länge eine Zeile nicht ausreichte und deren Ende in die folgende Zeile hinübergenommen werden musste. Diese beginnen dann aber ebenfalls mit einer rubrizierten Minuskel. Ebenso zeigt fol. 66r, obwohl die Verse mit Ausnahme eines Verses alle über eineinhalb Zeilen geschrieben sind, nur rubrizierte Minuskeln.

[251] Vgl. Eideneier 1991, 158, V. 340. Der Vers steht mitten in dem Abschnitt, den Eideneier mit „Die da oben – wir da unten: Klosteralltag“ betitelt. Allerdings beginnt mit diesem Vers innerhalb einer Reihe von sechs Beschwerden der letzte Vorwurf gegen die Klosterverwaltung. Vgl. Eideneier 1991, 231 und bes. 233.

Im *Gedicht III des Ptochoprodromos* findet sich in der ersten Zeile auf fol. 124v eine Auszeichnungsmajuskel mitten im Textverlauf.[252] Es ist die Stelle im Gedicht, an der nach der erneuten Hinwendung des Redners an den Kaiser der Abschnitt ‚Die Höllenqualen auf Erden' beginnt.[253] Die folgenden rubrizierten Versanfänge der stichischen Notation zeigen jedoch, dass dem Auftreten der Initiale an dieser Stelle keine wie bei den zuvor genannten Beispielen formalen Gründe zugrunde liegen. Somit ist zu vermuten, dass diese gesetzte optische Zäsur inhaltlich begründet ist. In dem folgenden Abschnitt wird keine weitere Begebenheit aus dem Gelehrtendasein erzählt, sondern der Ptochoprodromos klagt generell über sein elendes Leben.



Abb. 31: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 40v

Auch in der *Vierfüßlergeschichte* gibt es Auszeichnungsmajuskeln im Textverlauf, die nicht formal, sondern inhaltlich begründet sind. Tritt ein neues Tierpaar zum Streitgespräch auf den Plan, wird der Beginn des neuen Abschnitts in der Regel, wie etwa auf fol. 40v (Abb. 31), mit einer schmucklosen Majuskel am Versanfang angezeigt. Dieser geht unmittelbar voran ein in die Textkolumne hineingestelltes Bild, welches das jeweilige sich streitende Tierpaar vorstellt und damit in der Regel ein neues ‚Kapitel' einleitet.

Eine Ausnahme wurde auf Blatt 34r gemacht, auf dem die inhaltlich begründete Initiale noch mit einer Ranke versehen wurde (Abb. 32). Damit wird der neue Abschnitt optisch besonders betont. Die Begründung liefert der Text selbst: Diese Stelle ist der Auftakt zum Hauptteil der *Vierfüßlergeschichte*.[254]



Abb. 32: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 34r

[252] Vgl. Eideneier 1991, 130, V. 222.
[253] Einteilung und Abschnittsbenennung nach Eideneier 1991, 227 u. 230.
[254] Im letzten Drittel der *Vierfüßlergeschichte* häufen sich die Bilder und dienen nicht mehr ausschließlich der ‚Kapitel'einteilung, s. u. Kapitel „Illustrationssysteme Vierfüßlergeschichte".

Initialen mit und ohne Verzierung innerhalb des Textes

Der *Spaneas* zeigt einen Wechsel zwischen beiden Initialtypen, der, obwohl stichisch geschrieben, zwar nicht zu Beginn, dafür aber innerhalb des Textverlaufs rankenverzierte Initialen hat. So zeigt fol. 18v (s. o. Abb. 12) in der vierten Zeile eine solche. An dieser Stelle wird so eine inhaltlich begründete optische Zäsur vorgenommen, die zusätzlich – wie schon oben im Abschnitt zu den Zierleisten angemerkt – durch die Alinea am Ende der dritten Zeile betont wird.[255] Die optische Einteilung ist allerdings nicht überzeugend gelungen. Die rankenverzierte Alpha-Initiale, die in einer Spalte mit den roten Versanfängen steht, berührt sowohl den schwarzen Text als auch das rubrizierte Epsilon des nächsten Verses, das rechte Ende des Zierstabes reicht ein gutes Stück über den Schriftspiegel hinaus. Eine weitere Textgliederung findet sich nur ein Blatt weiter auf fol. 19v (s. o. Abb. 13). Hier wurde in der dritten Zeile eine rote Zwischenüberschrift gesetzt, die den Beginn des zweiten Buchs des *Spaneas* markiert.[256] Der folgende Text beginnt in der vierten Zeile mit einer rankenverzierten Initiale des Buchstabens Beta. Auch hier kann man nicht wirklich von einer überzeugenden Textgestaltung sprechen. Diese Einteilung des *Spaneas* in zwei Bücher mit Zwischentitel für das ‚zweite Buch' zeigen auch die Handschriften Vind. Suppl. gr. 77 (=B_2, 15. Jh.) und Petrop. gr. 202 (=L, 16. Jh.).[257] Es ist also wahrscheinlich, dass auch die Agiomnitis zur Verfügung stehende Textvorlage diese Einteilung hatte und er sie einfach übernahm und so der Zwischentitel während des Kopiervorgangs eingeplant werden konnte.[258] Trotzdem wurde für diesen scheinbar nicht genügend Platz vorgesehen, wie die drei Wortendungen in Supraposition vermuten lassen.

[255] Vgl. Anagnostopoulos 1993, 240, V. 186. Anagnostopoulos erwähnt diese Zäsur in seiner Darstellung der „Diaskeue" des *Spaneas*textes, die neben drei anderen Handschriften auch der Seragliensis überliefert, nicht. S. Anagnostopoulos 1993, 176-195, sowie seine Beschreibung des Seragliensis., 43f.

[256] Zu Rubriken in volkssprachlichen byzantinischen Romanen und deren Funktion s. Agapitos/Smith 1994, 61-80.

[257] Vgl. Anagnostopoulos 1993, 176f. u. 180f. Wie die Überschrift in der Handschrift B_2 lautet, teilt er nicht mit.

[258] Agapitos/Smith 1994, 68: „A further indication that the rubrics are an organic part oft the romance text is the fact that when a romance is transmitted in more than one manuscript, the rubrics consistently appear at the same place."



Abb. 33: Seragl. 35, *Erbauliches Alphabet*, fol. 24r u. fol. 24v

Auch das *Erbauliche Alphabet* hat beide Initialtypen im Textverlauf. Während auf der ersten Seite, fol. 24r die mit Alpha, Beta und Gamma beginnenden Strophen jeweils mit einer Ranken-Initiale versehen wurden, wurde diese typografische Gestaltung mit dem Wechsel auf die nächste Seite, fol. 24v, aufgegeben (Abb. 33). Nun sind die Strophenanfänge lediglich durch Auszeichnungsmajuskeln ohne Ranke hervorgehoben. Eine Begründung dafür lässt sich weder formal, das heißt im Hinblick auf die Versnotierung – stichisch oder fortlaufend –, noch inhaltlich finden.



Abb. 34: Seragl. 35, *Ptochoprod. III*, fol. 118r u. fol. 118v

Der Wechsel des Initialtyps im *Gedicht III des Ptochoprodromos* hingegen ist eindeutig an die Art der Versnotierung gebunden. Der auf die Überschrift direkt folgende Text auf fol. 118r, das Proömium, ist fortlaufend geschrieben und beginnt dem System entsprechend mit einer rankenverzierten Initiale. Die folgende Seite, Blatt 118v, zeigt mit Einsetzen des volkssprachlichen Textes eine stichische Versanordnung (Abb. 34). Folgerichtig setzt die erste Zeile mit einer schmucklosen Auszeichnungsmajuskel ein, die in einer Spalte mit den rubrizierten Versanfängen steht. Da sich das Proömium sprachstilistisch durch eine angestrebte höhere Ausdrucksweise von dem volkssprachlichen Gedicht unterscheidet, könnte man hier einen Zusammenhang vermuten. Ein Vergleich mit anderen Handschriften, die ebenfalls *Gedicht III des Ptochoprodromos* überliefern, soll helfen zu klären, inwieweit die typografische Gestaltung mit dem Sprachstil des Textes an sich in Verbindung gebracht werden kann.

Ein Proömium überliefern zwei der fünf relevanten Handschriften:[259] der unserem Seragliensis am nächsten stehende Textzeuge, der Miszellancodex Paris. gr. 1310 (= P) aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der fortlaufend, aber auch mit rubrizierten Versanfängen geschrieben wurde, sowie der stichisch mit rubrizierten Versanfängen notierte Paris. gr. Suppl. 1034 (= S) aus dem Jahr 1363/64[260]. Während im ersten Fall das Proömium durch einen Absatz vom volkssprachlichen Teil abgegrenzt ist, kann man beim Paris. gr. Suppl. 1034 an dieser Stelle „eine Art Neumen" ausmachen, „die aber (...) keinen rechten Sinn ergeben"[261]. Eine variierende Versanordnung haben auch die Textzeugen ohne Proömium. Der Miszellancodex Paris. gr. 396 (= G, 14. Jh.) zeigt eine fortlaufende Schreibweise und beim Monac. gr. 525 (= M, 2. Hälfte 14. Jh.) stehen in der Regel drei Verse in einer Zeile. Der Paris. Coislin 382 (= C, 15. Jh.) ist fortlaufend geschrieben, aber in Abschnitte gegliedert, deren Anfänge jeweils durch eine vergrößerte rubrizierte Minuskel im Textverlauf hervorgehoben werden.

So kann festgehalten werden, dass im Seragliensis beim *Ptochoprodromos III* die stichische Versanordnung mit rubrizierten Versanfängen nach dem fortlaufend geschriebenen Proömium vor allem als optische Gliederungshilfe diente und nicht vom Sprachstil abhängig war. Nur eine der fünf oben genannten Handschriften zeigt ebenfalls eine stichische Versanordnung mit rubrizierten Versanfängen, eine hat rubrizierte Versanfänge in einem fortlaufenden Text, die drei anderen Textzeugen präsentieren eine andere Versanordnung.

Überblick zu Initialen und Versanfängen

Die auf die äußere Textgestalt der jeweiligen Werke bezogene Wahl des Initialtyps für die Textanfänge zeigt, dass hier ein werkübergreifendes System angewandt wurde, das den gesamten Codex im Blick hatte.[262] Die Wahl, ob eine Initiale mit oder ohne Ranke gesetzt wurde und deren Positionierung erfolgte nicht zufällig, sondern steht in Beziehung zu der Art und Weise, wie die Texte notiert sind. Für die zum Auftakt der Texte gesetzten Initialen gilt: Der Initialtyp für die stichisch geschriebenen Werke ist die schmucklose Auszeichnungsmajuskel, die in der gleichen Spalte wie die rubrizierten

[259] Die folgenden Angaben zu den Handschriften sind Eideneier 2012, 117-132, entnommen.
[260] Diese Handschrift gilt als Leithandschrift für die *Ptochoprodromos*-Gedichte III und IV, s. Eideneier 2012, 122.
[261] Eideneier 2012, 122.
[262] Vgl. hierzu Palmer 1989, 45f.

Versanfänge steht. Die fortlaufend geschriebenen Werke hingegen beginnen mit einer rankenverzierten Initiale, die vor dem Textblock steht.

Die Systematik für die Initialen innerhalb des Textverlaufs, die die werkinternen Strukturen der Einzelwerke kenntlich machen und somit als Kapitel- oder Abschnittsinitialen bezeichnet werden können[263], entspricht derjenigen für die Auftaktinitialen, das heißt stichisch notierte Werte zeigen auch innerhalb des Textverlaufs unverzierte Initialen. Galt es allerdings, in stichisch geschriebenen Texten zusätzliche optische Zäsuren zu setzen, so wurde die Auszeichnungsmajuskel durch eine Ranke ergänzt. Die fortlaufend notierten Werke haben bis auf die mit einer Ranke verzierten Auftaktinitiale keine weiteren Initialen im Textverlauf. Etwaige diese Systematik durchbrechenden Ausnahmen oder Mischungen beider Initialtypen sind zumeist formal oder inhaltlich begründet. Kleinere Abweichungen von dieser Systematik sind nicht systemrelevant und müssen wahrscheinlich einer gewissen Nachlässigkeit desjenigen zugeschrieben werden, der die Initialen schrieb bzw. malte.

1.4.3 Ornament, Titel, Initiale – Arbeitsprozess

Die Betrachtung des Zierrats im Seragliensis lässt nicht nur eine Systematik in der Textgestaltung erkennen, sondern gibt ebenso einen Hinweis auf die Arbeitspraxis desjenigen, der ihn ausführte. In einigen Fällen berühren die vor der Textkolumne stehenden Auftaktinitialen bzw. die verzierende Ranke den mit schwarzer Tinte geschriebenen Text, wie beim *Spaneas* oder auch beim *Enkomion Venedigs*. Dies lässt im ersten Moment vermuten, dass der schwarze Text kopiert wurde, nachdem die Anfangsinitialen geschrieben waren.[264] Zu einem Kontakt zwischen beiden kam es dann, wenn die Position der Initiale ein wenig zu sehr in Richtung der noch zu schreibenden Textkolumne verschoben war, der Kopist aber auf jeden Fall das ausgewogene Bild eines linksbündigen Textblocks wahren wollte. Das



Abb. 35: Seragl. 35, *Pulologos*, Anfangsinitiale, fol. 87r (Ausschnitt)

[263] S. auch Palmer 1989, 62, der die Einteilung eines Werkes in gleichrangige Initialabschnitte als ein Unterscheidungsmerkmal der volkssprachlichen Epik des Hochmittelalters von der lateinischen Epik konstatiert.

[264] Eine Vorgehensweise, die auch bei den Kopisten und Illuminatoren Theodoros Hagiopetrites (s. Nelson 1991, 40) und Johannes Rhosos (s. Rothe 1991, 357) beobachtet wurde.

Gegenteil ist aber, wenn auch nur mit minimaler Auswirkung, beim *Pulologos* zu beobachten (Abb. 35). Hier ist deutlich zu erkennen, dass die erste schwarze Textzeile etwas eingerückt wurde, sonst wäre sie in den Fuß der Alpha-Initiale hineingeschrieben worden.

Wenn nun grundsätzlich die Anfangsinitialen vor der Niederschrift des schwarzen Textes auf die Seite gesetzt wurden, wäre auch zu erklären, warum die Überschrift des *Porikologos* zwei Zeilen einnimmt, obwohl sie in eine Zeile gepasst hätte. In der zweiten Zeile steht lediglich noch die Wortendung –γου des Titels Τὰ καταλόγια ὁδε τοῦ Πορικολόγου:-. Der Schreiber wollte damit höchstwahrscheinlich den relativ kurzen Titel strecken, um den im Vorfeld zu groß bemessenen Abstand zwischen Zierleiste und dem durch die Initiale fest markierten Startpunkt des schwarzen Textes zu füllen, und damit einen Ausgleich schaffen zu der typografischen Gestaltung der übrigen Texte des Codex, bei denen der schwarze Haupttext immer unmittelbar ohne Leerzeile auf den roten Titel folgt.[265] Ein im Arbeitsprozess zeitliches Aufeinanderfolgen von Zierleiste und Anfangsinitiale könnte auch beim *Spaneas* den Abstand von etwa einer Leerzeile zwischen Titelornament und Überschrift erklären, der bei den übrigen Werken so nicht vorhanden ist. Die Initiale für den Textbeginn des *Spaneas* wurde mit drei Zeilen Abstand zum Ornament gesetzt, die Überschrift selbst ist aber nur zweizeilig. Ebenso entstand möglicherweise der größere Abstand zwischen Titel und schwarzem Text beim *Enkomion Venedigs*, dessen aus nur vier Wörtern bestehende Überschrift Στίχοι πολοὶ τῆς Βενετίας nicht ausreichten, den Raum adäquat zu füllen.

Auch die Versverteilung im Text, das hin und wieder zu beobachtende Zusammenrücken oder Auseinanderziehen von Buchstaben und Wörtern sowie die Suprapositionen lassen vermuten, dass der Kopist vorab wusste, wieviel Platz er für das entsprechende Einzelwerk hatte. Das könnte ebenfalls darauf hindeuten, dass er alle Titelornamente vorab auf die entsprechende Seite setzte und damit festlegte, auf welchem Blatt er das jeweilige Werk beginnen würde.[266]

[265] Zu den unterschiedlichen Titeln der den *Porikologos* überliefernden Handschriften des 15. bis 17. Jh. und späteren Drucke s. Winterwerb 1992, 139 (Gruppe I), 147 (Gruppe II) sowie 151 (Gruppe III).

[266] Auffällig ist am Schriftbild des Textes *Schlacht von Varna*, dass, obwohl er nicht stichisch notiert ist, es hin und wieder größere Spatien in den Zeilen gibt und überhaupt Buchstaben raumgreifender geschrieben wurden; so ist z. B. das Ypsilon öfters breit auseinandergezogen. Agiomnitis hatte viel Platz für diesen Text zur Verfügung und konnte großzügig sein. Zum Ende des Textes hin wirkt der Schriftduktus so, als sei der Kopist in Eile gewesen.

Dahingegen wurden die rubrizierten Versanfänge der stichisch notierten Texte mit Sicherheit erst geschrieben, nachdem der Text mit schwarzer Tinte kopiert war. Die Verse wurden zuerst ohne die rubrizierten Versanfänge niedergeschrieben, die Zeilen entsprechend mit genügend Platz für die nachträglich einzufügenden, roten Anfangsbuchstaben in der Versalienspalte eingerückt.[267] Dies bezeugt die gelegentlich auftretende Duplikation des ersten Buchstabens an einigen Versanfängen: *Vierfüßler* fol. 65r, Z. 4 χχορίζουν (Abb. 36) und Z. 8 ττα῀υτα[268] sowie *Ptochoprodromos IV*, fol. 143r, Z. 17 ππ(ατ)ερ[269] und fol. 145r, Z. 6 ππάντα[270]. An den genannten Stellen wurden zwar die jeweiligen Verse eingerückt, versehentlich aber auch schon der Anfangsbuchstabe der Verse mit schwarzer Tinte mitgeschrieben. Um nun keine Lücken in der Versalienspalte und damit ein unregelmäßiges Schriftbild zu haben, wurden beim Rubrizieren der Anfangsbuchstaben des jeweiligen Verses wiederholt. Eine andere Lösung sieht man im *Vierfüßlertext* auf fol. 70v, Z. 6. Auch hier wurde bereits der erste Buchstabe des Verses in schwarzer Tinte mitgeschrieben. Aber anstatt nun den ersten Buchstaben des Verses in der Versalienspalte noch einmal mit roter Tinte zu wiederholen, wurde zum Auffüllen der eingerückten Zeile mit Rot eine kleines, aus zwei Punkten und drei kurzen Strichen bestehendes kreisförmiges Muster gesetzt, und so die Lücke in der Versalienspalte gefüllt, um ein einheitliches Schriftbild zu erzielen.

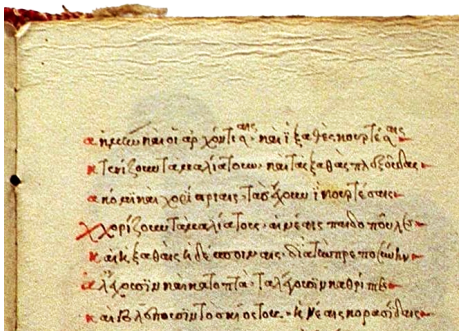


Abb. 36: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 65r (Ausschnitt)

Für das spätere Setzen der rubrizierten Versanfänge gibt es darüber hinaus einen weiteren schlagenden Beweis: das komplette Fehlen dieser im *Gedicht IV des Ptochoprodromos* auf Blatt 136v.[271] Insgesamt 14 Verse beginnen unvollständig, weil jeweils der erste Buchstabe des ersten Wortes fehlt. Auch das Rubrizieren der Markierungen der Versschlüsse geschah bei den Texten des Seragliensis erst

[267] Vgl. Vejleskov 2005, 198, der für eine fehlende Initiale im Livistrostext im Codex Vindobonensis theol. gr. 244 ebenfalls konstatiert, dass der Kopist Platz für diese reservierte und sie später ausgeführt wurde.

[268] Dieser Vers befindet sich innerhalb der Versgruppe 927a-g, die nur der Seragliensis hat, die übrigen Textzeugen der Vierfüßlergeschichte nicht.

[269] Eideneier 2012, V. 448.

[270] Eideneier 2012, V. 512.

[271] Ebenfalls in Gedicht IV des Ptochoprodromos fehlt auf fol. 134r, Z. 1, der rote Anfangsbuchstabe des Verses (getilgter Vers), s.o. Kapitel „Paläographische Bemerkungen zum Seragliensis“.

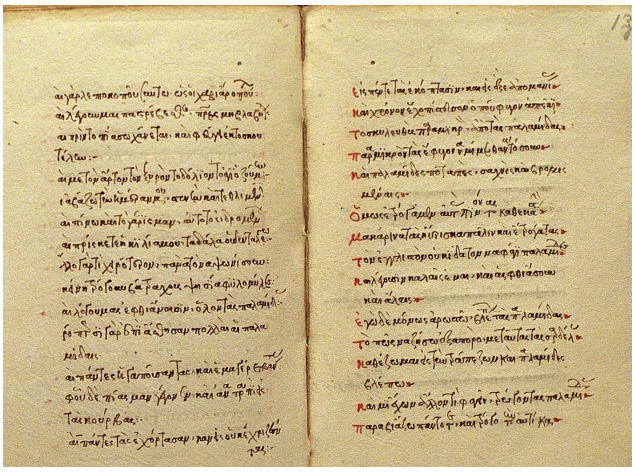


Abb. 37: Seragl. 35, *Ptochoprodromos* IV, fol. 136v u. fol. 137r

nachträglich, wie an diesem Blatt 136v (Abb. 37), das im Gegensatz zu den anderen Blättern dieses Textes keine roten Versschlüsse hat, sowie an der unter den übrigen rubrizierten Versenden der Texte des Seragliensis durchscheinenden schwarzen Tinte gut zu erkennen ist.

Ebenso müssen die Kapitel- oder Abschnittsinitialen innerhalb des Textverlaufs der verschiedenen Werke nach dem Schreiben des schwarzen Textes gesetzt worden sein. Ansonsten hätte ihre Position exakt vorausberechnet werden müssen, was sehr unwahrscheinlich ist. Bei dem fortlaufend geschriebenen *Pulologos* lässt das mit Rot ausgemalte Omikron des Artikels von ὁ βασιλεὺς mitten im Text auf fol. 103v (Abb. 38) in der zweiten Zeile sowie auf fol. 114v, Z. 1, erkennen, dass die rote Tinte auch bei den Werken, die keine rubrizierten Versanfänge haben, nach der Niederschrift des schwarzen Textes noch einmal zur Hand genommen wurde, um eine Initiale vor den Textblock zu setzen. Denn dieses ausgemalte Omikron steht in beiden Fällen auf Seiten, die auch eine Initiale haben.

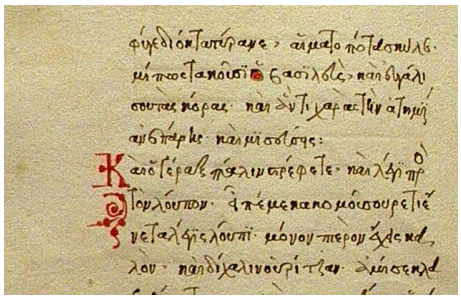


Abb. 38: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 103v

Für die rote Zwischenüberschrift und die Alinea beim *Spaneas* sowie die schlanke Zierlinie, die auf demselben Blatt den *Porikologos* vom *Armurislied* trennt, gilt ebenfalls: Sie wurden nach dem Schreiben des schwarzen Texts gesetzt. Denn es ist nur schwer vorstellbar, dass der Kopist vor der Niederschrift dieser Texte gewusst hat, in welcher Zeile genau er das erste Buch des *Spaneas* bzw. den gesamten *Porikologos* beenden wird, um im Voraus an den entsprechenden Stellen Platz für die Dekoration zu lassen.

Zusammengefasst lassen diese Beobachtungen meines Erachtens durchaus folgendes Fazit zu: Zuerst wurden die Titelornamente oben auf das Blatt gesetzt[272],

[272] Auch für den Schreiber Matthaios von Myra hat Olga Gratziou festgestellt, dass er zuerst das Titelornament zeichnete und dann den Text niederschrieb, s. Gratziou 1982, 97.

dann wurde mit einem für die Überschrift ausgesparten, geschätzten Abstand die rote Anfangsinitiale positioniert. Der nächste Arbeitsschritt war das Schreiben der roten Überschrift. Dann folgte der schwarze Text unter Auslassung der rubrizierten Versanfänge bei den stichisch notierten Werken und der Kapitel- bzw. Abschnittsinitialen innerhalb des Fließtextes bei den fortlaufend notierten Texten. Als nächstes wurde wieder zur roten Tinte gegriffen, die rubrizierten Versanfänge geschrieben, Versschlüsse rubriziert sowie die Kapitel- bzw. Abschnittsinitialen ausgeführt. Dieser Arbeitsschritt des Rubrizierens erfolgte höchstwahrscheinlich nicht erst, nachdem der vollständige Text eines Werkes geschrieben war, sondern Blatt für Blatt. Ein Beweis hierfür wäre, dass hin und wieder Spuren schwarzer Tinte in den rubrizierten Versanfängen und in den mit roter Tinte überschriebenen Versschlüssen zu beobachten sind, weil der Federkiel noch Reste von dunkler Tinte enthielt.[273]

1.4.4 Agiomnitis als Illuminator

Das nachträgliche Rubrizieren war in der mittelalterlichen Handschriftenproduktion eine übliche Praxis. Allerdings war der Rubrikator in der Regel eine andere Person als der Kopist. Der Rubrikator verantwortete die, dann in roter Tinte geschriebene, Interpunktion und zum Teil die Korrektur des Textes.[274] Der Seragliensis selbst liefert aber einige Indizien, die den Schluss zulassen, dass unser Kopist Nikolaos Agiomnitis auch sein eigener Rubrikator bzw. Illuminator war und damit die dekorative Textgestaltung ausführte:[275]

I. Die mit roter Tinte geschriebenen Werktitel wie auch die roten Zwischenüberschriften beim *Spaneas* stammen eindeutig von der gleichen Hand wie die übrigen Texte.

[273] S. Kresten 1972, 37, der dies bei Handschriften des im 16. Jahrhundert tätigen Schreibers und Rubrikators Andreas Darmarios beobachtete.

[274] Zur Arbeitsteilung s. auch Nelson 1991, 101: „The division of labor, (...), occurred in Byzantine manuscripts of all periods and became the norm during the Palaeologan era."

[275] Diese Annahme ist für spätbyzantinische volkssprachliche Handschriften nicht unwahrscheinlich, bedenkt man den Kostenfaktor, die eine Arbeitsteilung zwischen Kopisten und Rubrikator mit sich brachte. Vgl. hierzu Eideneier 1989, 179-200, bes. 196f.: „Nun war es bei Abschriften von mittelalterlichen Handschriften von Bedeutung und vor allem bei Musikhandschriften die Regel, die Interpunktion und die ‚Vernotung' (‚Verneumung') einem Rubrikator anzuvertrauen. Da wir im Bereich einer spätbyzantinischen Erzählprosa in der Volkssprache von einem solchen Luxus nur träumen können, sind die Interpunktionszeichen (...) auch in aller Regel hübsch schwarz; (...)." Zur Tatsache, dass ein und dieselbe Person für das Kopieren des Textes und die Ornamentik zuständig war, s. auch Hutter 1996, 6f.

II. Die nach der Arbeit mit schwarzer Tinte gesetzten rubrizierten Versanfänge zeigen eindeutig Agiomnitis' Schriftduktus und es gibt in Rot ausgeführten Korrekturen, die ebenfalls von seiner Hand stammen.

III. Die Interpunktion im Seragliensis ist durchgängig mit schwarzer Tinte erfolgt und nur teilweise mit Rot übermalt worden.

IV. Die Zierleisten, deren schwarze und rote Tintenfarbe dem Farbton des schwarzen Textes beziehungsweise der rubrizierten Titel und Versanfänge entspricht.

V. Die Spuren schwarzer Tinte in den rubrizierten Versanfängen bzw. den rubrizierten Markierungen der Versenden deuten auf einen zeitlich dicht beieinanderliegenden Wechsel der Tintenfarbe hin.

Ein weiteres Indiz für die Personalunion Kopist/Illuminator sind die nach dem Seragliensis von Nikolaos Agiomnitis kopierten beziehungsweise restaurierten Handschriften, besonders der bereits genannte Codex EBE 2687 in der Athener Nationalbibliothek, den er ein Jahr nach dem Seragliensis im Jahr 1462 schrieb.[276] Diese Handschrift zeigt auf fol. 65v ein in schwarzer und roter Tinte ausgeführtes Flechtwerk, das aus einem zweisträhnigen, durch Ringe geflochtenen, geknickten Flechtband mit kleinen roten Zacken in den Windungen gebildet ist, wie es auch *Gedicht III des Ptochoprodromos* zeigt. Der durch rote Zacken zu einem Stern erweiterte Flechtknoten-Aufsatz ist den Flechtknoten des Seragliensis sehr ähnlich und die Palmettenform an den Ecken fast identisch mit den Palmetten der Flechtbänder beim *Ptochoprodromos*. Mit dem in eine schwarze Leiste eingebetteten Flechtband des *Gedichts IV des Ptochoprodromos* zu vergleichen ist der Ziertitel auf fol. 131r. Die ovalen Ringe hingegen, durch die das Flechtband geführt ist, wiederholen in ihrer profilblattartigen Gestaltung die des Ornaments der *Schlacht von Varna*. Die roten Zacken in den Winkeln zwischen Leiste und Ringen findet man bei Gedicht III des *Ptochoprodromos* wieder. Einen wie beim *Spaneas* auf fol. 18v an das Ende einer nicht ganz beschriebenen Zeile gesetzten, umwundenen Zierstab, dessen rechtes Ende in einem vegetabilen Gebilde herabhängt, zeigt die Athener Handschrift unter anderem auf fol. 145r. Den Flechtornamenten unseres Codex im Ganzen am nächsten ist aber das Ornament auf fol. 264r: ein zweisträhniges, scharf geknicktes Flechtband, das in regelmäßigem Abstand zu fünf, durch rote Zacken

[276] S. hierzu und zu den im Folgenden genannten Handschriften die Aufstellung der von Agiomnitis kopierten Handschriften im obigen Kapitel „Subskriptionen in weiteren Agiomnitis-Handschriften".

zu Sternen erweiterten Knoten geflochten ist. Die Ecken sind mit der für den Seragliensis typischen Palmettenform verziert und es wird von einem Flechtstern-Aufsatz bekrönt, dessen papierhelle Innenfläche wie beim *Spaneas* mit roten Punkten gefüllt ist. Darüber hinaus zeigt der Athener Codex EBE 2687 den gleichen Initialtyp wie unsere Handschrift: entweder eine epigraphische Auszeichnungsmajuskel mit Zapfen an den Hasten, Serifen und Häkchen an den Füßen sowie hier und da mit Ringen an den Schäften, oder eine Initiale mit spiralförmiger Ranke unterhalb, die den Buchstaben nicht berührt.[277]

Auch der Athener Codex EBE 209, den Agiomnitis 1463 restaurierte, lässt ihn als Illuminator erkennen.[278] Bis auf den Flechtstern-Aufsatz nahezu identisch mit dem Ornament beim *Spaneas* ist das zweisträhnige, scharf geknickte Flechtband mit Fäden an den Enden auf Seite 487. Mit Schleifen umwundene Zierstäbe finden sich unter anderem auf Seite 13. Auch die Gestaltung der Initialen ist der des Seragliensis ähnlich.

Die späteren Handschriften, die Agiomnitis im Kloster auf dem Athos anfertigte beziehungsweise restaurierte, dekorierte er ebenfalls, doch nun sehr sporadisch. Ein geknicktes Flechtband mit Zacken an den Ecken ähnlich dem des *Kalendergedichts* zeigt der 1464 restaurierte Codex Iviron 380 auf fol. 254r. Auf fol. 261r zeichnete Agiomnitis eine Zierleiste, die in ihren Lanzettblättchen am Rahmen und dem kreuzförmigen Flechtaufsatz den Verzierungen des Ziertores beim *Pulologos* ähnelt. In ihrer präzisen Ausführung sind diese Ornamente noch mit denen des Seragliensis vergleichbar. Der im Jahr 1486 restaurierte Escorialiensis Y.III.14 hingegen zeigt eine wesentlich nachlässiger gearbeitete Illumination. Die Athos-Handschriften Karakallou 227, Vatopädi 1033 und Vatopädi 1250 haben so gut wie keine Ornamente. Verglichen mit der Illumination der späteren, von Agiomnits kopierten bzw. restaurierten Handschriften, ist der Seragliensis die qualitativ beste Arbeit.

[277] Dass die Handschrift Athen. EBE 2687 auch Zierleisten, denen nicht das Flechtbandornament zugrunde liegt, und reicher verzierte Initialen hat, soll im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter erörtert werden. Doch sie deuten darauf hin, dass Agiomnitis nicht nur Flechtbänder und stereotype Initialen in seinem Repertoire hatte.

[278] Marava-Chatzinikolaou/Toufexi-Paschou 1985, II, 197-199, merken in ihrem Katalog der illustrierten byzantinischen Handschriften der Athener Nationalbibliothek an, dass auf den Seiten, die von Agiomnitis geschrieben wurden, sowohl die roten Initialen als auch die Zierleiste auf Seite 5 von ihm ausgeführt wurden. Die Ausgestaltung der Handschrift mit Ziertiteln und Initialen bezeichnen sie als monotone Wiederholung ein und derselben Muster in verschiedenen Variationen, wodurch sie sich als typisches Beispiel der zeitgenössischen verschulten Formensprache ausweise.

1.5 Die drei Illustrierten Werke

Die drei illustrierten Werke des Seragliensis, die Erzählung von den *Vierfüßlern*, der *Pulologos* und das *Kalendergedicht*, zeigen entsprechend ihres Inhalts Bilder von vierfüßigen Tieren, Vögeln oder personifizierten Monaten. Bevor im zweiten Teil dieser Arbeit die Illustrationen und ihr Verhältnis zum Text unter verschiedenen Aspekten untersucht werden, werden hier kurz die Inhalte der Erzählungen bzw. Monatsverse zusammengefasst, um den Bild-Text-Erörterungen einen inhaltlichen Kontext zu geben. Danach wird die handschriftliche Überlieferung der drei illustrierten Werke aufgezeigt, da diese für einige unserer Fragestellungen von Interesse ist und in der weiteren Erörterung des Verhältnisses von Text und Bild immer wieder eine Rolle spielt. Darüber hinaus wird für das *Kalendergedicht*, das im Seragliensis bislang das erste bekannte Beispiel für die unmittelbare Kombination von Text und Bild überliefert, kurz der Rahmen abgesteckt, in dem sich die Bebilderung bzw. die Monatsmotive bewegen.

1.5.1 Inhaltsangaben

Vierfüßlergeschichte

Die *Vierfüßlergeschichte* entführt ihr Publikum in einen höchst unterhaltsamen und kurzweiligen verbalen Wettstreit zwischen, wie es in der Erzählung selbst heißt, den blutrünstigen und schändlichen und den reinen und nützlichen vierbeinigen Tieren.[279] Ihr aller König, der Löwe, hat sie zu einer Versammlung eingeladen, damit sie sich mal so richtig aussprechen und in Zukunft in Frieden miteinander leben können. Doch anstatt besonnen Argumente miteinander auszutauschen, nutzen die Tiere die Gelegenheit, mit den eigenen Vorzügen zu prahlen, den Gegner hingegen übel zu beschimpfen und zu diskreditieren. Sogar die Berater des Löwen, der Gepard und der Leopard, lassen sich in den Sog des verbalen Gefechts hineinziehen und beginnen sich anzufeinden. Als auch noch zu guter Letzt der kleine, spaßige Affe den großen, stattlichen Elefanten verhöhnt, wird es dem Löwen zu bunt. Er beschließt das Ende der als friedfertige Versammlung geplanten Zusammenkunft und ruft zum Kampf auf. Die blutrünstigen Tiere sollen die reinen Tiere vernichten, so wie zu allen Zeiten. Ein

[279] Zu Kategorisierung der Tiere in zwei Gruppen s. Nicholas/Baloglou 2003, 74f. Eine Einteilung der miteinander konkurrierenden Tiere in vier Gruppen – die reinen Tiere, die nützlichen, die Fleischfresser und die wilden Tiere – nimmt Ulrich Moennig vor, s. Moennig 2012, 577ff.

schreckliches Gemetzel nimmt seinen Lauf, bei dem schließlich als erster der Löwe stirbt, und – wer hätte es gedacht – die reinen Tiere als stolze Sieger aus dem Kampf hervorgehen.

Pulologos

Im *Pulologos* ist der Leser/Hörer zu Gast auf einer Vogelhochzeit. Der König der Vögel, der Adler, hat alle seine Artgenossen zur Vermählung seines Sohnes eingeladen. Nachdem wohlgelaunt gut gegessen und getrunken wurde, brechen die Vögel ohne erkennbaren Anlass untereinander einen Streit vom Zaun. Als erste beschimpfen sich der Storch und der Schwan, es folgen die Streitreden von 13 weiteren Vogelpaaren. Die Wortgefechte zielen auf das Aussehen und die Verhaltensweise der jeweiligen Vögel ab, beinhalten aber auch das Herausstellen der eigenen Vorzüge. Die zum Teil sehr realitätsnahen, fast schon zoologischen Beschreibungen der tatsächlichen Eigenschaften der Vögel werden mit volkskundlichem Wissen und Legenden, die sich um den jeweiligen Vogel ranken, vermischt. Der Schlagabtausch findet immer nach dem gleichen Schema statt: die Antagonisten werden durch stereotype Überleitungsverse angekündigt, der Rede des einen folgt die Gegenrede des anderen, dann ist ein neues Rednerpaar an der Reihe.

Nachdem das letzte Vogelpaar seine Schmährede beendet hat, schaltet sich der Adler wieder ein und richtet sein Wort an die Gäste: Er hätte sie nicht eingeladen, damit sie sich gegenseitig beschimpften. Vielmehr sollten sie sich geehrt fühlen, ihm zur Freude gemeinsam mit ihm zu feiern. Er befiehlt ihnen den Streit beizulegen, wenn sie nicht wollten, dass er die Falkenvögel rufe und die Hochzeit in einem Blutbad ende. Die Vögel folgen seinen Worten und das Festmahl findet ein friedliches Ende – die Gäste gehen geläutert nach Hause.

Kalendergedicht

Das *Kalendergedicht* des Seragliensis gibt in allegorischen Schilderungen einen Überblick über den Jahreslauf, der dem Leser in Form von personifizierten Monaten entgegentritt. Beginnend mit dem September bringen die Verse eine anschauliche Beschreibung der Personifikation und eine für den Monat geltende Regel, die sich mal auf landwirtschaftliche Arbeiten bezieht, mal Ratschläge gibt bzw. Lebensweisheiten formuliert.

Der September ist ein weinkelternder Jüngling, der mit nackten Beinen im Kelterbottich stehend die Trauben zertritt und auf die Vorzüge, aber auch auf die

Nachteile des Weingenusses hinweist. Der Oktober erscheint als Holzfäller, der sich aufmacht, um Holz für den Bau eines Pfluges zu schlagen, denn als vorsorglicher Bauer sollte man rechtzeitig die Erde bearbeiten. Der November führt im Morgengrauen sein Ochsengespann aufs Feld, um auf die Notwendigkeit hinzuweisen, das Getreide für eine erfolgreiche Ernte auszusähen. Der Dezember, ein alter Mann, empfiehlt, seine Hütte auf die kommenden Winterstürme vorzubereiten, damit sie diesen Stand halten kann. Der Januar zeigt sich als gut ausgerüsteter Vogeljäger, der darauf hinweist, dass diese Tätigkeit viel Ausdauer erfordert. Der Februar sitzt als armseliger Greis resigniert alleine am Feuer und betrauert die verlorene Jugend. Der März kommt als stattlicher Krieger daher, fordert zum Kriegszug auf und verspottet alle Feiglinge. Der April hält ein Loblied auf das idyllische Leben als Hirte. Der Mai repräsentiert den erblühenden Frühsommer und fordert dazu auf, an die Liebsten Blumen zu verteilen. Der Juni mäht in der Hitze des Sommers das Getreide und warnt davor, die Mühen der Ernte zu scheuen. Der Juli rät davon ab, zur Erfrischung Wein statt Wasser zu trinken, denn er selbst wurde ohnmächtig davon. Der August ist ein alter Mann, der dazu auffordert, die Zeit zu nutzen, bevor sie ebenso vergeht wie seine Feigen, die er trocknet.[280]

1.5.2 Text- und Bildtradition

Die *Vierfüßlergeschichte* überliefern insgesamt fünf Textzeugen, der *Pulologos* ist in sieben Handschriften vertreten. Drei dieser Handschriften beinhalten sowohl die *Vierfüßlergeschichte* als auch den *Pulologos*. Der Seragliensis ist für beide Werke der erste Zeuge. Das gilt sowohl für die Texte – obwohl sie als byzantinische Klassiker gelten[281] – als auch für die den Text illustrierenden Bilder. Die detaillierten Beschreibungen der die *Vierfüßlergeschichte* und den *Pulologos* überliefernden Handschriften und Hinweise zur älteren Literatur sind in der bisherigen Forschung ausreichend erfasst.[282] Somit wird im Folgenden der Schwerpunkt auf das hier zu erörternde Thema der Text-Bild-Beziehung gelegt. Die Mehrzahl der Handschriften weisen, wie die Schwarz-Weiß-Mikrofilm-Kopien

[280] Im Jahr 1994 verfasste die Autorin der vorliegenden Dissertation an der Universität zu Köln im Fach Kunstgeschichte ihre Magisterarbeit mit dem Titel „Kalenderillustrationen aus einer griechischen Sammelhandschrift von 1461 (Serail 35)“. Diese und alle folgenden Ausführungen zum Kalendergedicht basieren auf dieser unveröffentlichten Arbeit, zitieren sie zum Teil und wurden durch weitere Beobachtungen ergänzt.

[281] Eideneier 1993, 47.

[282] Für die *Vierfüßlergeschichte* s. Papathomopoulos 2010, 15-42. Für den *Pulologos* s. Tsavari 1987, 37-56.

zeigen, ebenfalls Illustrationen oder Hinweise auf nicht ausgeführte Bilder auf. Eine der den *Pulologos* überliefernden Handschriften, den Codex Atheniensis EB 701, konnte ich vor Ort einsehen[283] und feststellen, dass seine Illustrationen wie die des Seragliensis farbig laviert sind, wenn auch wesentlich reduzierter. Da die Bildpositionen innerhalb der illustrierten bzw. für Illustrationen vorbereiteten Texte für unsere Fragestellungen von Interesse sind, folgt eine kurze Betrachtung dieser. Genannt werden die für die prägnantesten Stellen vorgesehenen Positionen der Bildräume innerhalb des Textes und die eventuell vorhandenen Illustrationen sowie die Tituli bzw. Bildbeischriften. Eine ausführliche vergleichende, tabellarische Aufstellung der Bildräume ist im Anhang mitgegeben.[284]

Ein anderer Ansatz als der der Handschriftentradition wird für das *Kalendergedicht* verfolgt. Da keine weitere Handschrift bekannt ist, die ein *Kalendergedicht* wie das des Seragliensis beinhaltet, soll stattdessen ein kurzer Exkurs bezüglich der Textform unternommen werden. Die Klammer ist hier nicht der Text an sich, sondern die literarische Gattung der Ekphrasis. Auch die Illustrationen des *Kalendergedichts* müssen, wie zu sehen sein wird, im Hinblick auf deren Überlieferung unter einem anderen Aspekt betrachtet werden als die der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos*.

1.5.2.1 Vierfüßlergeschichte

Vier der fünf die *Vierfüßlergeschichte* überliefernden Handschriften zeigen innerhalb der Textkolumne Leerstellen über mehrere Zeilen, was ohne Zweifel darauf hindeutet, dass sie mit Illustrationen geschmückt werden sollten. Im Folgenden werden alle Textzeugen in chronologischer Reihenfolge aufgelistet und ihre Gestaltungsweise genannt.

Constantinopolitanus Seragliensis 35 (C)

Die *Vierfüßlergeschichte* befindet sich im Seragliensis als vierter Text auf den Blättern 31v-75r. Der Text zeigt eine stichische Versanordnung und ist mit Bildern an 35 Positionen innerhalb der Textkolumne reich illustriert. Zusätzlich sind dem Text zwei ganzseitige Illustrationen vorangestellt. Ohne den weiteren

[283] Mein Dank dafür gilt Frau Ekaterini Kordouli von der Athener Nationalbibliothek.

[284] S. hier den Anhang: „Tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften“. Der Vollständigkeit halber wurde in dieser Aufstellung auch der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, der Constantinopolitanus Seragliensis 35, mit aufgenommen.

Ausführungen dieser Arbeit vorgreifen zu wollen, sei hier zu den Illustrationen nur so viel gesagt: Die Darstellungen tragen in der Regel Beischriften (Tituli). Die Illustrationen innerhalb des Textes stehen in der Regel nach den Überleitungsversen vor Beginn eines Streitgesprächs. Zum Ende der Erzählung ändert sich dies und die Illustrationen erscheinen in einer rascheren Abfolge.

Codex Parisinus Graecus 2911 (P)

Die *Vierfüßlergeschichte* auf fol. 1r-37r ist das einzige Werk im Codex, das in das Ende des 15. Jh. datiert wird. Der Text ist in stichischer Versanordnung geschrieben, der relativ schmale Schriftspiegel beträgt 21 Zeilen pro Blatt. Innerhalb der Textkolumne wurden 22 unterschiedlich große Leerstellen für Bilder freigelassen, die aber nicht ausgeführt wurden.[285] Diese haben eine Höhe von drei bis acht Leerzeilen. Auf fol. 3r wurden innerhalb der Textkolumne 13 Zeilen für eine Illustration reserviert. An den Leerstellen stehen in der Regel im seitlichen Blattfreirand, manchmal auch auf Höhe der letzten Textzeile, in roter Tinte[286] ausgeführte Tituli, welche die darzustellenden Tiere mit Namen nennen. Einige Leerstellen haben keine Tituli.

Die Positionierungen der Bildräume entsprechen bis auf drei Ausnahmen nicht denen im Seragliensis[287] und wurden ab fol. 2r in der Regel direkt vor dem Vers reserviert, der einen neuen Protagonisten einführt, also in der Regel in der Mitte der Überleitungsverse und nicht wie beim Seragliensis nach diesen. Die Beischriften nennen dementsprechend bis auf wenige Ausnahmen auch nur ein Tier, eben jenes, das neu in die Rednermitte tritt.[288] Die letzte Leerstelle befindet sich nach Vers 932 auf fol. 32v, in der Überleitung, die das Auftreten des Affen beschreibt, mit dem Titulus η μαϊμοῦ. Nach Vers 991 auf fol. 34v befindet sich zwar keine Leerstelle, aber ein Titulus, der in der zweiten Hälfte der vierten mit Text

[285] Tsiouni 1972, 13f., nennt nur 20 Leerstellen und gibt die Tituli. Ihr folgt Papathomopoulos 2010, 16. Beide haben nicht die Leerstelle auf fol. 5v, nach Vers 111, am Ende des Schriftspiegels verzeichnet, die keinen Titulus und eine Höhe von sechs Leerzeilen hat. Ebenfalls nicht genannt ist der Titulus innerhalb der Textkolumne fol. 8r, Vers 180, auf der Höhe der letzten halbbeschriebenen Zeile „ὁ κύων τοῦ κάτη".

[286] Papathomopoulos 2010, 16.

[287] Es gibt keine Leerstelle vor Vers 1, also noch bevor die Erzählung einsetzt. Dafür haben Prolog und die Einleitung insgesamt vier Leerstellen von unterschiedlicher Höhe: auf fol. 2r nach Vers 32 (7 Leerzeilen), auf fol. 3r nach Vers 48 (13 Leerzeilen), auf fol. 4v nach Vers 87 (8 Leerzeilen) sowie auf fol. 5v nach Vers 111 (6 Leerzeilen). Der Bildraum auf fol. 2r hat in roter Tinte den Titulus ‚ἔστειλαν τὸν κάτην καὶ τὸν ποντικὸν καὶ τὴν μαϊμοὺ ἀμπασαδόρους' (s. auch Papathomopoulos 2010, 71, krit. App.), der Bildraum auf fol. 4v den Titulus ‚ὅταν ἦλθαν οἱ ἀποκρισιάροι τῶν καθαρῶν ζώων' (s. auch Papathomopoulos 2010, 77, krit. App), während die Freiräume auf fol. 3r und 5v keine Beischrift haben.

[288] Ausführliche Nennung der einzelnen Leerstellen und Tituli s. Aufstellung „Vierfüßlergeschichte – Übersicht Bilder/Bildräume in allen Textzeugen" im Anhang.

beschriebenen Zeile 4 steht: ἀρχὴ τοῦ πολέμου. In den darauffolgenden 91 Versen gibt es keine Hinweise mehr, die auf eine geplante Illustrierung hindeuten könnten.

Die drei der insgesamt 22 Leerstellen, die in ihrer Position innerhalb des Textes exakt der Bildpositionierung im Seragliensis entsprechen, sind:

- nach Vers 123 (fol. 6r), zum Auftakt der Streitgespräche, die mit der Maus und der Katze beginnen: Titulus ‚ὁ κάτης καὶ ὁ ποντικὸς'
- nach Vers 549 (fol. 20r), als Büffel und Ochse vor die Versammlung treten und zu dieser sprechen: zwei durch einen Zwischenraum voneinander getrennte Tituli am Anfang und am Ende der ersten Leerzeile, ‚τὸ βοὺδι' und ‚τὸ βουβάλι'
- nach Vers 832 (fol. 29r), am Ende der Verse, die das Rednerpaar Bär und Wolf ankündigen: als Titulus nur die Nennung eines Tieres im rechten Blattfreirand, ‚ὁ ἄρκος'

Codex Vindobonensis theol. gr. 244 (V)

Der Vindobonensis theol. gr. 244 enthält spätbyzantinische und frühneugriechische volkssprachliche Texte, die von unterschiedlichen Kopisten geschrieben wurden.[289] Neben einer Vielzahl literarischer Texte enthält er auch einige theologische und anderweitig religiöse Texte. Damit gilt der Codex, der in die erste Hälfte des 16. Jhs. datiert wird, zugleich als Sammel- wie auch als Miscellanhandschrift.[290]

Die Anordnung der verschiedenen Texte innerhalb des Codex, so wie er sich uns heute präsentiert, ist durch das spätere Binden zustande gekommen. Wie Vejleskov aber betont, wurde die Sektion A3, die unter anderem die auch im Seragliensis auftretenden Texte *Pulologos*, *Vierfüßlergeschichte*, das *Enkomion Venedigs* und den *Spaneas* enthält, unzweifelhaft in Folge von einem Schreiber kopiert und von Anfang an als eine Einheit gesehen, die zusammengebunden werden sollte.[291] Die *Vierfüßlergeschichte* befindet sich auf den Blättern 90r-98r.[292] Sie ist in der Form eines Prosatextes geschrieben und hat keine Leerstellen für Bilder.

[289] S. Hunger/Lackner 1992, Teil 3/3, 145-157 und Vejleskov 2005, 179-214.
[290] Vejleskov 2005, 179.
[291] Vejleskov 2005, 192 und 206f.
[292] Papathomopoulos 2010, 19 mit Angabe zu fehlenden Versen.

Codex Petropolitanus 202 (A)

Die Handschrift wird in die 2. Häfte des 16. Jhs. datiert und beinhaltet acht volksprachliche Texte, die *Vierfüßlergeschichte* auf fol. 1-29 steht an erster Stelle. Dann folgen unter anderem Texte, die auch der Seragliensis beinhaltet: der *Spaneas*, das *Armurislied*, der *Pulologos* sowie die *Schlacht von Varna*.[293]

Die *Vierfüßlergeschichte* ist fortlaufend geschrieben, trotzdem beginnt jeder Vers mit einer roten Auszeichnungsmajuskel.[294] Die Erzählung setzt ohne Überschrift erst bei Vers 64 ein, der Text ist nur in Teilen vorhanden. Es fehlen aufgrund von Blattverlust ganze Textpassagen, darunter auch der Schluss (V 882-1082). Innerhalb der Textkolumne gibt es zwölf für Illustrationen reservierte Freiräume, die an nur einer Stelle eine textrelevante, aber sehr ungeübt ausgeführte Zeichnung haben. Die übrigen Bildräume zeigen einmal einen Frauenkopf, wurden mit Textschnipsel gefüllt oder sind komplett leer. Die Leerstellen haben eine Höhe zwischen vier und zehn Zeilen und tragen keine Tituli.

Die textrelevante Zeichnung befindet sich auf fol. 15r nach Vers 458 in der Szene, wo Ziege und Ziegenbock zum Schaf in die Rednermitte treten. Unterhalb des Schriftspiegels von insgesamt 14 Zeilen wurden in den unteren Blattfreirand ein Schaf, ein Ziegenbock und eine Ziege gezeichnet. Die Illustration wird von der unteren Blattkante angeschnitten.

Zehn der insgesamt zwölf Leerstellen befinden sich ab fol. 2r bis zu fol. 27v[295] an den gleichen Textstellen wie beim Seragliensis 35, das heißt nach den Überleitungsversen vor Beginn des jeweiligen Streitgesprächs. Von Vers 833 bis Vers 881 wurde der Text ohne weitere Bildräume in einem fortgeschrieben. Zu der weiteren ursprünglichen Textgestaltung kann keine Aussage getroffen werden, da die folgenden Verse bis zum Textende bei Vers 1082, wie schon erwähnt, aufgrund von Blattverlust in der Handschrift fehlen. Es ist aber zu vermuten, dass auch diese nach dem oben genannten System, also zu Beginn eines neuen Streitgesprächs, reservierte Bildräume hatten.

[293] Ausführliche Beschreibung des Codex bei Tsavari, 1987, 43-45; s. auch Papathomopoulos 2010, 19.

[294] S. V. S. Šandrovskaja, Die byzantinischen Fabeln in den Leningrader Handschriftensammlungen. In: J. Irmscher u.a. (Hrsg.), Probleme der neugriechischen Literatur III. (Berliner Byzantinische Arbeiten, 16) Berlin 1960, 10-20, hier 15: „Die Überschriften, die Initialen der Prosawerke und die Anfangsbuchstaben der Verse sind in Zinnober ausgeführt."

[295] Leerstellen befinden sich auf den folgenden Blättern: f.2r, nach Vers 88; fol. 3v nach Vers 123; fol. 8v nach Vers 269a; fol. 10v nach Vers 321; fol. 18r nach Vers 549, fol. 20v nach Vers 648; fol. 21v nach Vers 664; fol. 26v nach Vers 811, fol. 27v nach Vers 832.

Eine Ausnahme von der genannten Bildpositionierung bildet die Leerstelle nach Vers 126 auf fol. 4r, nur drei Verse nach der Leerstelle nach Vers 123. Es ist die Textpassage, die mit dem Auftreten von Maus und Katze den Beginn der Streitgespräche einläutet. Hier waren sowohl vor der Aufforderung der Maus an die Katze, doch in die Rednermitte zu kommen, ein Bild geplant als auch vor der unmittelbar einsetzenden Rede der Katze. Eine Planung, die nahezu identisch als ausgeführte Illustrationen im Seragliensis zu finden ist.

Codex Petropolitanus 721, olim Lesbiacus 92 (L)

Der auf das Jahr 1625 datierte Petropolitanus 721 überliefert neben religiösen auch drei volkssprachliche Texte. Neben dem *Pulologos* und dem Physiologos ist einer von diesen die *Vierfüßlergeschichte* auf den Blättern fol. 188r-218r. Der Text ist stichisch geschrieben, an größeren Textpassagen fehlen die Verse 545-582 sowie 865-896.[296] Für auszuführende Illustrationen sind 20 Leerstellen innerhalb der Textkolumne festzustellen.

Die meisten der Bildräume wurden mit byzantinischen Neumen, Handschriftenproben und ungelenken Zeichnungen von Heiligen und anderen Figuren gefüllt, die nichts mit der *Vierfüßlergeschichte* zu tun haben. Vielmehr lassen sie vermuten, dass die Leerstellen wie ein Schmierblatt zum Ausprobieren und für Illustrationsübungen verwendet wurden. Darüber hinaus gibt es einige textfremde Zeichnungen bzw. Kritzeleien auf den Freirändern einiger Blätter.

Die Bildräume haben keine Tituli. Einzige Ausnahme bildet auf fol. 192v nach Vers 198 die Leerstelle in Höhe von neun Zeilen am Ende des Schriftspiegels. Diese zeigt eine Abbildung von Fuchs und Hund, wobei die Tiere nicht leicht zu identifizieren sind. An dieser Stelle beginnt das Streitgespräch zwischen Fuchs und Hund und soweit es die mir vorliegenden Mikrofilm-Kopien zulassen, sind sogar Beischriften zu erkennen: zwischen beiden Tieren steht ‚σκύλος' und im Rücken des rechten Tiers ‚ἀλεποῦ'. Allerdings könnte man das rechte Tier eher als den Hund identifizieren, denn es trägt ein Halsband. Darüber hinaus ist rechts vom Hund ein fischähnliches Wesen zu erkennen.

Die Positionierung der Bildräume entspricht an zehn Stellen denen des Seragliensis. Die erste Leerstelle befindet sich nach Vers 123 auf fol. 190v, also wieder exakt nach den ersten Überleitungsversen und vor Beginn des ersten Streitgesprächs, das von Maus und Katze geführt wird.

[296] Papathomopoulos 2010, 19.

1.5.2.2 Pulologos

Drei der sieben Handschriften, die unter anderem auch den *Pulologos* beinhalten, zeigen Illustrationen, wiederum drei innerhalb der Textkolumne eingeplante Leerstellen für ein Bild. Nur in einer Handschrift, im Vindobonensis theol. gr. 244, wurde der *Pulologos* wie die *Vierfüßlergeschichte* als reine, ungeschmückte Textfassung angelegt.

Constantinopolitanus Seragliensis 35 (C)

Der *Pulologos* ist der sechste Text im Seragliensis. Die Verse auf fol. 87r-115r sind fortlaufend geschrieben. Der Text ist mit 15 Bildern innerhalb der Textkolumne illustriert, die nach den Überleitungsversen jeweils die in diesen genannten Protagonisten des neuen Streitgesprächs zeigen.

Escorialensis Ψ IV 22 (E)

Der Escorialensis, der in das 15. Jh. datiert wird, ist eine Sammlung volkssprachlicher Texte und enthält unter anderem auch den Digenis Akritas, den Roman ‚Livistros und Rodamne'[297] sowie den Schluss des *Porikologos* und den Anfang des Opsarologos.[298] Die Handschrift, für die sich mehrere Kopistenhände ausmachen lassen, kann man aufgrund der Textinhalte in drei Einheiten teilen: der erste Teil enthält religiöse und didaktische, der zweite Teil volkssprachliche und der dritte Teil wiederum religiöse Texte. Der volkssprachliche Mittelteil wurde von einer Hand geschrieben und war wahrscheinlich früher selbständig.[299]

Auffälliges Merkmal ist, dass die 288 Blätter des Codex in falscher Anordnung gebunden sind. So ist der *Pulologos* in zwei Teile ‚geschnitten', ein Teil befindet sich auf fol. 196r-197v, ein weiterer auf fol. 202r-213r. Die Verse innerhalb der Textkolumne sind fortlaufend geschrieben, der Schriftspiegel beträgt 23 Zeilen. 13 Leerstellen innerhalb der Textkolumne weisen darauf hin, dass der Text illustriert werden sollte.[300] Die ausgesparten Freiräume betragen durchweg eine Höhe von drei bis vier Zeilen und befinden sich immer vor dem Vers, der die Gegenrede einleitet. Damit ist der Escorialensis bezüglich der Aufteilung von Text-

[297] Kritische Textausgabe der Version α s. Agapitos 2006. Kritische Textausgabe der Vatikanischen Version s. Lendari 2007.
[298] Zum Porikologos und Opsarologos s. Winterwerb 1992.
[299] Ausführliche Beschreibung der Handschrift s. Winterwerb 1992, 88ff. und Agapitos 2006, 68ff.
[300] Der Escorialensis zeigt auch im Roman Livistros und Rodamne Leerstellen für Bilder, die aber ebenfalls nicht ausgeführt wurden.

und Bildraum unter den Handschriften, die den *Pulologos* überliefern, eine Ausnahme. Bei allen anderen Handschriften wurde entsprechend dem Seragliensis der Bildraum nach den Überleitungsversen als Auftakt zu dem jeweils neuen Streitgespräch eingeplant.

Codex Vindobonensis theol. gr. 244 (V)

Im oben schon genannten Vindobonensis befindet sich der *Pulologos* auf den Folien 84r-89v, also unmittelbar vor der *Vierfüßlergeschichte*. Der ohne Titel einsetzende Text ist fortlaufend geschrieben und hat keine Leerstellen für Bilder.

Codex Petropolitanus 202 (P)[301]

Neben der *Vierfüßlergeschichte* beinhaltet der bereits vorgestellte Petropolitanus 202 auf fol. 63r-91r den *Pulologos*. Der Schriftspiegel des fortlaufend geschriebenen Textes beträgt 14 Zeilen. Innerhalb der Textkolumne wurden 15 Leerstellen für Bilder reserviert, die wie beim Seragliensis mit der Darstellung des Rednerpaares auch ausgeführt und zum Teil mit Beischriften, den Tituli, versehen wurden. Eine Identifizierung der Vögel ohne diese ist kaum möglich, da die Zeichnungen sehr laienhaft ausgeführt wurden. Die Positionen der Bildräume entsprechen denen des Seragliensis, allerdings sind die Bildräume mit in der Regel drei bis vier Zeilen kleiner bemessen. So steht das erste Bild auf fol. 63r im unteren Freiraum der Seite und nicht mehr innerhalb des Schriftspiegels. Bei der Darstellung des Rednerpaares Reiher und Kranich auf fol. 66r wurde nur der rechts im Bild stehende Vogel ausgeführt, von dem allerdings nicht gesagt werden kann, ob es der Reiher oder der Kranich ist, da eine Beischrift fehlt. Auf Blatt 70v sieht man neben der Darstellung eines Vogelpaares innerhalb der Textkolumne, bei denen es sich aufgrund der Textstelle um die Fledermaus und das Rebhuhn handeln muss, eine weitere Vogelabbildung, die ohne Bezug zum Text unvermittelt im unteren Freirand der Seite steht, aber nicht wie eine Vorzeichnung oder Zeichenstudie wirkt. Am Ende des *Pulologos*, wo der Seragliensis nach Vers 651 die fast ganzseitige Abbildung des Königsadlers bringt, wurden im Petropolitanus 202 auf fol. 89v wie auch bei den Bildräumen zuvor nur drei Zeilen für das Bild reserviert. Der Freiraum wurde nicht mit einer Vogeldarstellung, sondern mit einem Flechtornament ausgefüllt.

[301] Tsavari, 1987, 43, hat für den Petropolitanus 202 die Abkürzung P. Bei den Handschriften, die die Vierfüßlergeschichte überliefern, steht das P für den Parisinus graecus 2911, der Codex Petropolitanus 202 wird dort mit A bezeichnet (s. zuletzt Papathomopoulos 2010, 16).

Codex Atheniensis EB 701 (A)[302]

Die aus dem 16. Jahrhundert stammende Handschrift enthält unter anderem auf den Blättern 217v-234r den *Pulologos* als fortlaufend geschriebenen Text, der mit farbig lavierten Zeichnungen illustriert ist. Inhaltlich bringt die Handschrift ab V. 519 ein anderes Textende als die übrigen Handschriften. Insgesamt wurden 19 Bilder ausgeführt, von denen zwei Illustrationen auf fol. 216v und fol. 217r dem Textbeginn vorangehen.

Die weiteren 17 Bilder wurden in die Textkolumne eingestellt und zeigen zumeist Tituli, also sich auf die Bilder beziehende Beischriften. Bis auf einige Ausnahmen gleichen sich die Darstellungen mehr oder weniger, und die Vögel wären ohne diese Beischriften nicht zu identifizieren. Lediglich die Fledermaus auf fol. 222v aus dem Rednerpaar Fledermaus und Rebhuhn ist eindeutig zu erkennen. Der Schriftspiegel beträgt 20 Zeilen, die Höhe der Bildräume variiert zwischen drei und zehn Leerzeilen.

Während die Bilder innerhalb des Textverlaufs in Positionierung und Motiv dem jeweils agierenden Rednerpaar entsprechen, sind die beiden dem Text vorangehenden Darstellungen eine Besonderheit. Das erste Bild auf fol. 216v bringt als ganzseitige Darstellung einen doppelköpfigen, bekrönten Adler, der von einem unten verzierten Oval umgeben ist, wodurch das Bild wie ein Wappen wirkt. Über dem Adlerkopf in das Oval eingeschrieben steht die Beischrift βασιλίσκος. Das zweite Bild auf fol. 217r hat eine Höhe von etwas sechs Leerzeilen und steht über der Zierleiste, die den Textbeginn des *Pulologos* einläutet. Es zeigt einen doppelköpfigen, bekrönten Adler, der rechts und links von je zwei Vögeln flankiert wird. Die Beischriften verraten, dass es sich hier um die vier Ratgeber des Adlers ξιφτέρι, πετρίτης, γεράκιν und μιλάδελφος handelt, Vögel, die zur Gattung der Falken gehören und von denen auch im dritten Vers des Textes die Rede ist. Bemerkenswert ist, dass diese beiden Darstellungen formal und auf den Text bezogen inhaltlich mit den beiden Illustrationen korrespondieren, die im Seragliensis den *Vierfüßlertext* einleiten: Präsentation des Königs der Tiere bzw. hier nun der Vögel sowie des Königs mit seinen Ratgebern.[303]

Zur Adlerdarstellung im Seragliensis zeigt der Atheniensis Eb 701 einen großen Unterschied: das Motiv des Adlers selbst. Während der Seragliensis tatsächlich

[302] Ausführliche Beschreibung der Handschrift bei Tsavari, 1987, 53. Tsavari hat für den Atheniensis EB 701 die Abkürzung A. In der Forschungsliteratur für die *Vierfüßlergeschichte* wird der Codex Petropolitanus 202 mit A bezeichnet (s. zuletzt Papathomopoulos 2010, 19).

[303] S. u. die Ausführungen zu den Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte*.

einen solchen abbildet und ihn in der Beischrift als ‚σταυροαετὸς' betitelt, hat der Atheniensis einen doppelköpfigen ‚βασιλίσκος'.[304] In Thompsons „A glossary of greek birds" wird der βασιλίσκος mit dem βασιλεύς gleichgesetzt und soll ausgerechnet der winzige Zaunkönig sein.[305] In der Antike war der Basilisk vor allem als unheilvolles Fabelwesen bekannt. Er ist ein Mischwesen, dessen Blick versteinert und dessen Atem tödlich giftig ist. Mittelalterliche Bestiarien präsentierten den Basilisken häufig mit bekröntem Hahnenkopf, Vogelkörper und schlangenartigem Unterleib.[306] Der hellenistischen Tradition entstammend, tauchte er im byzantinischen Kulturkreis im Physiologos und, mit dem Versuch, ihn seinem religiösen und mythologischen Wesen zu entheben, auch in zoologischen und naturwissenschaftlichen Texten wie z. B. dem Dioskurides auf.[307] Der doppelköpfige Adler hingegen ist als Wappentier der Palaiologenzeit bekannt.[308] Was die überlieferten Darstellungen des Basilisken von der Illustration im Atheniensis aber unterscheidet, ist der in der Darstellung im Atheniensis nicht vorhandene schlangenartige Unterleib.

Am Ende des *Pulologos* mit dem veränderten Schluss nach V. 519 wurden in den Text zwei ganzseitige Illustrationen eingestellt. Das Blatt 213r zeigt zehn Vögel ohne Beischriften, von denen der Pfau, das Huhn, der Steinkauz und die Fledermaus gut zu erkennen sind und den vorherigen Darstellungen der Vögel im Text entsprechen. Das folgende Blatt 213v ist erneut mit der Abbildung des doppelköpfigen bekrönten Adlers gefüllt.[309] Auch diese beiden Bilder erinnern formal an die Bebilderung im Seragliensis zum Schluss der *Vierfüßlergeschichte*.

Codex Petropolitanus 721, olim Lesbiacus 92 (L)

Der oben schon genannte Codex enthält im direkten Anschluss an die *Vierfüßlergeschichte* auf den Blättern 218v-236r den *Pulologos*. Der Schriftspiegel beträgt 20 Zeilen, der Schluss des Textes (V. 614-668) fehlt. Insgesamt lassen sich für die vorhandenen Verse zwölf reservierte Leerstellen ausmachen, die allerdings

[304] Zu der Beischrift βασιλίσκος s. Krawczynski 1960, 18f, Anm. 4.: Βασιλίσκος bedeute „kleiner König", sei aber auch der Name einer der gefährlichsten Giftschlangen. In der Heiligen Schrift habe der Basilisk die symbolische Bedeutung des gefährlichen, grausamen Feindes.

[305] Thompson 1966, 39.

[306] Zum fabulösen Basilisken in der Antike s. Th. Rakoczy, Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur. Tübingen 1996, 177ff.

[307] Lozanova-Stancheva 2011, 179-193.

[308] In der Heraldik ist auch der Basilisk vertreten, gehört dann aber zu den gemeinen Wappentieren.

[309] Über dem Bild stehen ungelenk geschriebene Schriftzeichen, die von anderer Hand als der des Texts selbst stammen.

nicht mit Vogeldarstellungen, sondern mit Skizzengekritzel, Noten und anderweitigem Text gefüllt sind. Obwohl die Reihenfolge der einzelnen Textabschnitte in der Handschrift durcheinandergeraten ist (V. 1-97, 209-398, 114-165, 468-516, 100-130, 416-472, 166-218 und 599-613), wurden die Leerstellen exakt an den Positionen platziert, an denen auch der Seragliensis Illustrationen zeigt, also vor dem Auftreten eines neuen Rednerpaares. Die Bildräume haben in der Regel eine Höhe von acht bis zehn Leerzeilen.

Codex Zoras (Z)

Die aus dem 17. Jahrhundert stammende Handschrift ist Teil eines umfassenderen Codex gewesen, deren Texte einzeln im Umlauf waren.[310] Der *Pulologos* trägt die Blattzählung fol.1r-23v. Der Schriftspiegel umfasst 16 Zeilen, insgesamt wurden elf Leerstellen für Bilder in die Textkolumne eingefügt, deren Höhe drei bis sechs Leerzeilen betragen. Der Schluss des *Pulologos* ist ab V. 519 im Vergleich zu den übrigen Handschriften verändert und entspricht dem des Atheniensis. Die Positionen der Bildräume innerhalb des Textverlaufs korrespondieren mit denen des Seragliensis, jedes neue Streitgespräch wird durch ein Bild eingeleitet. Die letzte Leerstelle befindet sich auf fol. 19r, die nachfolgenden Blätter wurden durchgehend mit Text gefüllt.

1.5.2.3 Kalendergedicht

Anders als bei der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* lassen sich für das *Kalendergedicht* keine Handschriften anführen, die darauf hindeuten, dass sie wie der Seragliensis Monatsverse und Monatsbilder als Einheit überliefert hätten. Betrachtet man das erhaltene Material, tritt das Thema seit der Antike zumeist nach Kunstgattungen getrennt in zwei formal voneinander unabhängigen Überlieferungssträngen auf: hier die Tradition der literarischen Monatsschilderungen, dort die der bildlichen Monatsdarstellungen. Es sind zwar literarische Äußerungen zu den Monaten als Einzelgedichte oder im Zusammenhang eines Romans überliefert – meist aber ohne Bilder. Und wenn byzantinische Handschriften religiösen Inhalts Illustrationen mit Monatsdarstellungen zeigen, haben diese keinen konkreten Textbezug.

[310] Ausführliche Beschreibung der Handschrift bei Tsavari 1987, 55f.

Wie Eideneier[311] herausstellte, ist allen bislang bekannten byzantinischen Kalenderversen gemeinsam, dass sie in der Tradition der literarischen Gattung der Ekphrasis[312] stehen, die als Beschreibung von Gärten, Gebäuden und Kunstgegenständen in byzantinischen Romanen beziehungsweise als Einzelgedichte über die zwölf Monate anzutreffen ist.[313] Die Ekphrasis gehörte innerhalb der antiken und byzantinischen Literatur zu den Progymnasmata, zu den Übungsreden eines angehenden Rhetors.[314] Die antiken Rhetoriker definierten die Ekphrasis als „(...) eine (genaue) Beschreibung, die den Gegenstand klar vor Augen stellt".[315] In der Ekphrasis gilt es, den Hörer zum Zuschauer zu machen und mit literarischen und sprachlichen Mitteln einen Gegenstand, ob real oder fiktiv, zu visualisieren. In die detailgetreue Beschreibung fließt zumeist auch die subjektive Betrachtungsweise des Autors ein, und den Beschreibungen liegt oftmals das Konzept der Repräsentation zugrunde.[316]

Vor allem in den byzantinischen Romanen der Komnenen- und Palaiologenzeit war das Einfügen von Ekphrasen in den Text ein beliebter Topos.[317] Als ein Beispiel sei hier der Roman ‚Livistros und Rodamne' angeführt.[318] Dieser beinhaltet eine Ekphrasis, die der Heldin Rodamne anschaulich die Statuen in der Burg Argyrokastro beschreibt, die die zwölf Monate repräsentieren. Diese Ekphrasis hat eine besonders enge inhaltliche Verwandtschaft zum *Kalendergedicht* des Seragliensis. Trotzdem muss betont werden, dass die Verse des Seragliensis kein Romanfragment sind, sondern ein eigenständiges Gedicht.[319] Mit dem *Kalendergedicht* im Seragliensis soll der Autonomieprozess der statischen Ekphrasis der zwölf Monate einen ersten Höhepunkt gefunden haben, indem der Kopist,

[311] Eideneier 1979, 368-419, mit allen relevanten Literaturangaben zur literarischen Tradition der Monatsverse.

[312] Zu diesem Terminus umfassend Hohlweg 1971, 33-75. Seit den Neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat die philologische Forschung großes Interesse am Thema der Ekphrasis, dementsprechend umfangreich ist die Literatur. Einen Einstieg sowohl für den lateinischen Westen als auch für den slawisch-griechischen Osten Europas, bietet der im Jahr 2006 von Christine Ratkowitsch herausgegebene Band „Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit" mit Beiträgen eines interdisziplinären Symposions, das 2003 in Wien stattfand, s. Ratkowitsch 2006.

[313] Eideneier 1979, 369. S. auch Makris 2002, 140-150, bes. 146ff.: Makris klammert die profanen Monatsbeschreibungen, die in Romanen integriert oder als eigenständige Werke überliefert sind, von der von ihm besprochenen literarischen Gattung „Byzantinische Kalendergedichte" aus.

[314] Vgl. hierzu Hunger 1978, I, 92-120.

[315] Hunger 1978, I, 116.

[316] Hörandner 2006, 204f.

[317] S. zur Funktion der Ekphrasen innerhalb der Romane Cupane 2006, 223-245, mit weiterführender Literatur zu den Romanen selbst.

[318] S. zuletzt Lendari 2007, bes. 322-325 zur Ekphrasis des Argyrokastro und 333-339 zu den Monatsversen.

[319] Eideneier 1979, 379f. u. 404-409.

Nikolaos Agiomnitis, die Verse als eigenständiges Gedicht aufgeschrieben und jedem Monat eine Illustration beigefügt hat. Sich auf Livistros stützend, soll der unbekannte Autor den Beginn der Monatsabfolge mit dem Wechsel von März zu September an das orthodoxe Kirchenjahr angepasst sowie neue, die Landwirtschaft betreffende Elemente eingefügt haben.[320]

Während im lateinischen Kulturkreis Handschriften mit Kalenderillustrationen durch die reich mit Miniaturen ausgestatteten Stundenbücher und Missalien der höfischen Adelsgesellschaft des Spätmittelalters ihre Blüte erlebten, sind aus dem byzantinischen Bereich nur relativ wenige Beispiele bekannt.[321] In der Antike wurden allegorische Darstellungen der Monate zumeist mittels der astronomischen Grundlage des Kalenders mit den Tierkreiszeichen verbunden, oder sie zeigten als bildliche Festkalender die Abfolge der verschiedenen religiösen Feierlichkeiten für die jeweiligen Jahreszeiten. Als ältestes handschriftliches Zeugnis, wenn auch nur noch in einer Kopie des 17. Jahrhunderts erhalten, gilt der aus römischer Zeit stammende sogenannte Filocalus-Kalender des Chronographen von 354.[322] Im weiteren Verlauf der Entwicklung trat die Darstellung von religiösen Festen relativ früh immer weiter in den Hintergrund und es kristallisierten sich die reinen Monatsbilder als Abbilder des profanen Lebens heraus. Ein Prozess, dessen Entwicklung von hellenistischer Zeit über das Mittelalter bis hin zur Renaissance andauerte. Dabei war die ikonografische Entwicklung der Monatsdarstellungen im 11. Jahrhundert weitgehend abgeschlossen, das Spätmittelalter zeigte dann lokale Variationen der

[320] Agapitos 2006, 210f. und Anm. 229.

[321] Die kunsthistorische Forschung beschäftigte sich bislang vor allem mit den westlichen Monatszyklen, was dem Umstand geschuldet ist, dass die meisten Zeugnisse in der Bauplastik und den Stundenbüchern des Abendlandes anzutreffen sind. Für einen umfassenden Überblick über die kunsthistorische Forschungsliteratur sei auf die Publikation von Teresa Pérez-Higuera „Chronos: die Zeit in der Kunst des Mittelalters“ verwiesen, s. Pérez-Higuera 1997. Bezüglich der Literatur speziell zu den Bildwerken des byzantinischen Kulturkreises gibt immer noch Eideneier 1979, 368-419, den umfassendsten Überblick. Dabei handelt es sich in der Regel um ikonografische Studien, die der Entwicklung der verschiedenen Monatstypen nachgehen. Ergänzt seien noch zwei Publikationen, die Monatsdarstellungen auch unter anderen Aspekten beleuchten: Paul Brandt untersucht die kulturhistorische Bedeutung der Arbeit im Bild und bezieht auch das Arbeitsbild in mittelalterlichen und byzantinischen Monatszyklen mit ein, s. P. Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter. 2 Bd. Leipzig 1927/1928. Wilhelm Hansen behandelt Kalenderbilder des 13. bis 16. Jahrhunderts unter dem Aspekt der historischen Volkskunde und Kulturgeschichte des Spätmittelalters und gibt wertvolle Hinweise zur Realienkunde, s. Hansen 1984.

[322] S. zu diesem zuletzt Binder 2002, 61-95. Die Tetrasticha unter den Monatsbildern des Filocalus, die sich auch ohne Illustrationen in mehreren Sammelhandschriften finden lassen, sollen sekundär mit diesen zusammengefügt worden seien.

feststehenden Typen und in der Renaissance schließlich hielten Elemente des Alltagslebens und der Naturbeobachtung Einzug in die Ikonografie.[323]

Aus dem byzantinischen Kulturkreis sind einige Handschriften mit Monatsdarstellungen bekannt, die diese aber ohne zu ihnen gehörenden Text überliefern.[324] Ihnen gemeinsam ist, dass sie Monatsfiguren zeigen, denen aufgrund des Attributs, das sie halten oder tragen, oder durch ihre Kleidung eine für den Monat, den sie repräsentieren, spezifische Tätigkeit zugeordnet werden kann. Diese sind Landarbeiten (im Juni und Juli, Oktober und November) und die Jagd (Oktober, Dezember). Während die Tätigkeiten je nach Monatszyklus mit unterschiedlichen Sommer- oder Herbstmonaten verbunden werden, gibt es für einige Monate fest stehende Themen: Im Februar symbolisiert der Greis die Winterkälte, im März der Krieger den Kriegszug, im April der Hirte das Schäferleben, im Mai der Blumenbote die erblühende Natur, im August werden die Sommerhitze bzw. das Durstlöschen thematisiert und im September die Weinlese. Der Januar wird in der Regel mit gutem Essen bzw. das Schlachten von Schweinen zusammengebracht. Aufgrund der Ähnlichkeiten der Motive lassen sich die Monatsdarstellungen überliefernden Handschriften in vier Serien gruppieren, die im Folgenden kurz vorgestellt werden. Ein tabellarischer Überblick über die abgebildeten Motive bzw. Monatsthemen in den genannten byzantinischen illustrierten Codices ist im Anhang mitgegeben.[325]

Serie I:
Vaticanus gr. 1291[326]

Die auf Anfang des 9. Jahrhunderts datierte Ptolemäushandschrift zeigt auf fol. 9r eine kreisrunde Miniatur, in deren Zentrum der Sonnengott auf dem Viergespann dargestellt ist. Drei konzentrische Ringe mit figürlichen Darstellungen und Beischriften umgeben dieses Zentrum. Auf dem innersten Ring sind die zwölf Horen dargestellt. Im mittleren Ring folgen die zwölf Monate als Halbfiguren. Über ihnen stehen in einem weiteren Kreis die Monatsnamen. Der Januar hält eine Mappa und ein Zepter mit dem Römischen Adler und symbolisiert als Konsul den Jahresbeginn. Der äußere Ring zeigt die zwölf Zeichen des Zodiakus.

[323] Riegl 1889, 5.
[324] Zu allgemeinen Beschreibungen und den Datierungen der Handschriften s., soweit nicht anders vermerkt, zuletzt Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 133ff.
[325] S. Anhang: „Tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften".
[326] Abb. bei Spatharakis 1981, Bd. 2, Fig. 8 sowie Schema bei Åkerström-Hougen 1974, 148, Fig. 85:4.

Serie II:

Oktateuch gr. 747 (11. Jh.)[327], Oktateuch der Bibliothek der Εὐαγγελικὴ Σχολὴ in Smyrna (11. Jh.)[328], Oktateuch Vaticanus gr. 746 (12. Jh.) [329]

Die drei Oktateuche[330] geben die Monate, beginnend mit dem März, als Halbfiguren in der oberen Hälfte einer durch eine horizontale Linie zweigeteilten Miniatur, in der unteren Hälfte sind Gräber dargestellt. Rechts sieht man die Gestalt des Henoch, des siebten Nachkommen Adams, zusammen mit dem Tod. Die Beischrift in der Illustration des Vat. Gr. 746 gibt die Erklärung für die Darstellung der zwöf Monate: Hennoch gilt als Erfinder der Monate, Jahreszeiten und des Jahrs. Obwohl die Bilder der drei Handschriften nahezu identisch sind, variiert die Anordnung der Halbfiguren, womit eine veränderte Abfolge der Tätigkeiten für die jeweiligen Monate einhergeht.

Serie III:

Melbourne Evangeliar (um 1100)[331], Marciana Cod. gr. 540 (1. Hälfte 12. Jh.)[332], Evangeliar von Vani (Ende 12. Jh.)[333]

Die ganzfigurigen Monatsdarstellungen in diesen drei Evangeliaren befinden sich innerhalb der Dekoration der Kanontafeln. Im Marciana-Codex und im Melbourne-Evangeliar stehen sie wie Atlanten auf den Säulenkapitellen und tragen die Architrave. Die Monatsfiguren des Evangeliars von Vani stehen teils auf den Säulenkapitellen und teils tragen sie die Basen der Säulen. Der Februar ist als sitzender Greis dargestellt, der März in Kriegsrüstung.

[327] Abb. bei Strygowski 1888a, 32f. sowie Åkerström-Hougen 1974, 150, Fig. 87:2.
[328] Abb. bei Hesseling 1909, Taf. 9. sowie Stern 1953, 171, Fig. 14.
[329] Abb. bei Strygowski 1888a, 32ff. sowie Åkerström-Hougen 1974, 150, Fig. 87:1.
[330] Zu diesen illustrierten Oktateuchen, die zu einer Gruppe von insgesamt fünf Handschriften gehören, s. Lowden 2010 mit Angaben zur älteren Literatur. Er beleuchtet den Arbeitsprozess der Maler und geht der Frage nach dem Ursprung der Illustrationen nach. Zu den Monatsdarstellungen äußert er sich nicht explizit.
[331] Beschreibung s. Åkerström-Hougen 1974, 134, Nr. 4 und Abb. eines Blattes auf 148, Fig. 85:1
[332] Beschreibung s. Åkerström-Hougen 1974, 134, Nr. 3 und Abb. auf 149, Fig. 86.
[333] Beschreibung s. Åkerström-Hougen 1974, 134, Nr. 5 und Abb. auf 148, Fig. 85:2.

Serie IV:
Johannes Klimakos, Vaticanus gr. 394 (spätes 11. Jh.)[334], Trapezuntische Handschrift Vatopedi 1199, Athos (1346)[335]

Auf fol. 12v der Klimakos-Handschrift befinden sich als Randminiaturen vier Darstellungen von Personen, die eine Tätigkeit ausüben. Die Beischriften benennen sie als Erholung, Erwerb, Sämann und Ochsenpflug. Obwohl keine Monatsnamen bei den Darstellungen gegeben sind, ergibt sich ein Vergleich mit anderen Monatsbildern, da die Tätigkeiten mit den Beschäftigungen im August, September, November und Dezember der übrigen Monatszyklen korrespondieren.

Der Codex Vatopedi, ein liturgisches Typikon des Klosters des Heiligen Eugenios von Trapezunt, das von Johannes Argyros im Auftrag des Prokopios Chantzamis angefertigt wurde, zeigt den kompletten Monatszyklus. Die Monatsbilder sind farbige Miniaturen, die ohne Beischrift am Anfang der Gebete und Gesänge für die jeweiligen Monate des Kirchenjahres stehen. Beginnend mit dem September, geben sie die Monatstätigkeiten wieder, ihnen beigestellt sind die Zeichen des Zodiacus.[336]

Während die genannten Handschriften allesamt Monatsdarstellungen in Verbindung mit religiösen Schriften zeigen, ist es fraglich, ob es auch innerhalb der Textüberlieferung der Ekphrasis entsprechend illustrierte Werke gab, die nicht nur die Monate beschrieben, sondern auch bildlich darstellten. Einen Hinweis könnte die Handschrift Vat. Barb. Gr. 172 aus dem ausgehenden 16. Jh. geben.[337] Sie beinhaltet zwei, durch Verse der Erzählung ‚Stefanites und Ichnelates' unterbrochene Fragmente von insgesamt 150 Versen des Livistros. Die Blätter 2r-

[334] Beschreibung s. Stern 1953, 178-180, Fig. 20; Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 134f., Nr. 6, sowie 150, Fig. 87:3; Spatharakis 1981, Bd. 1., Nr. 316, Bd. 2, Fig. 316.

[335] Beschreibung s. auch Åkerström-Hougen 1974, 136, Nr. 10. Abb. bei de Meibohm 1955, 31-37 (September bis Januar, März, Mai bis Juli) sowie Spatharakis 1981, Bd. 2, Fig. 461-462 (Februar und April) und Weitzmann 1963, Nr. 23 (August). Strzygowski 1890, 241-263, gibt eine Schemazeichnung aller Monate. Abbildungen des August, Oktober und November finden sich auch bei Galavaris 1995, Abb. 216-218.

[336] De Meibohm publizierte die Darstellungen 1955 ohne Kommentar im Zusammenhang mit den Monatsversen des Theodoros Prodromos, da seiner Meinung nach hier eine Analogie bestünde. Ein Kriterium für diese Annahme war, dass sowohl der Bilderzyklus als auch die Monatsverse mit dem März beginnen würden, während der erste Monat des byzantinischen Jahrs der September sei (de Meibohm, 1955, 31). Der Mikrofilm der Handschrift zeigt jedoch, dass die Monatsdarstellungen mit dem September beginnen.

[337] Beschreibung der Handschrift mit Bibliographie bei Agapitos, 2006, 81. Er nennt in seiner Beschreibung den Beginn der Monatsverse bei 65v, im Anhang bringt er mit der Abbildung 16 allerdings eine Fotografie des Blattes 65r, auf dem die Überschrift „περὶ τῶν δώδεκα μηνῶν" gefolgt von der Beschreibung des März zu lesen ist und damit eindeutig den Beginn der Monatsverse zeigt.

4v bringen die Στίχοι περὶ τῶν δώδεκα ἀρετῶν und die Blätter 65r-67v die Στίχοι περὶ τῶν δώδεκα μηνῶν. Bei den Monatsbeschreibungen, die als „αὐτονομημένες“ charakterisiert werden[338], zeigt die Handschrift pro Blatt zwei Textabschnitte, die sich inhaltlich auf je einen Monat beziehen. Begonnen wird mit dem März, geendet mit dem Januar, die Beschreibung des Februar fehlt. Zwischen den Verseinheiten, die in der Regel vier Zeilen füllen, gibt es große Leerstellen in Höhe von ca. zehn Zeilen des Schriftspiegels, die unzweifelhaft für Illustrationen reserviert waren. Dieser Schluss wird dadurch untermauert, dass die Verse des Romans ‚Stefanites und Ichnelates‘ im Abschnitt fol. 5r-64v der Handschrift mit Bildern illustriert sind.[339] Bereits Keil wies in seinen Ausführungen zu den byzantinischen Monatsversen darauf hin, dass die Verse in der Handschrift Barb gr. 172 von Zeichnungen begleitet wurden, welche „(…) aus den (zur Erläuterung der später einzuzeichnenden Bilder bereits ausgeschriebenen) Überschriften reconstruiert werden können.“[340]

Auch einige der übrigen Handschriften, die die Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ροδάμνης überliefern, zeigen Illustrationen oder für diese reservierte Leerstellen: der Escorialensis Ψ-IV-22 (2. Hälfte 15. Jh.)[341], der Neapolitanus graecus III-Aa-9 (Anfang 16. Jh.) sowie der Leidensis Scaligeranus 55 (*) (ca. 1515-1525), der vermutlich italienischer Herkunft ist und nicht aus dem griechischen Raum stammt. Die Livistros-Verse über die zwölf Monate sind darüber hinaus in den Αποσπάσματα enthalten, die der Codex Athous Megistes Lauras K 22 auf den Blättern 93v-94v mit dem Titel Στίχοι γιὰ τοὺς δώδεκα μῆνες bringt. Laut Agapitos hat der Kopist die „αὐτονομημένα“ Zweizeiler der Schriftrollen, die die Monatspersonifikationen halten, als ‚Lückenfüller‘ zwischen die religiösen Texte des Codex gesetzt. Ebenfalls den Inhalt der Schriftrollen im Livistros geben die Blätter 421rv des Parisinus gr. 2991 A aus dem Jahr 1419 wieder, der ansonsten nur hochsprachliche Texte enthält.[342]

[338] Agapitos 2006, 81.
[339] Agapitos 1993, 337-359, bes. 338. S. auch Abb. eines Folio bei Agapitos/Smith 1994, 61-80, Abb. 6.
[340] Keil 1889, 120. Hier muss allerdings hinzugefügt werden, dass bei den Monatsversen, wie man auf Abb. 16 bei Agapitos 2006 sehen kann, keine solchen Überschriften vorhanden sind.
[341] Wie der Mikrofilm zeigt, wurde der Text, der in der Regel in einer Kolumne, also einspaltig geschrieben ist, an den Stellen, an denen die Bildräume reserviert wurden, zweispaltig geschrieben, das heißt die Bilder hätten direkt rechts neben dem Text gestanden.
[342] Bzgl. der Angaben zu den Handschriften s. Agapitos 2006, 67ff.

1.6 Resümee: Der Seragliensis als Einheit

Die bisherige Untersuchung des Seragliensis hat ergeben, dass wir es hier mit einer Sammelhandschrift[343] zu tun haben, die keine bloße Sammlung von volkssprachlichen Texten ist, sondern sich als eine bedachtsam konzipierte Anthologie unterhaltsamer Literatur präsentiert. Die Erörterung der Frage, ob der Auftraggeber selbst die Werke für den Codex auswählte oder die Wahl dem Kopisten Nikolaos Agiomnitis überließ[344], würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und muss daher vorerst offenbleiben. Diana Müller hat für eine solche Untersuchung eine interessante These formuliert: „Texte in Sammelhandschriften stehen keinesfalls immer zufällig und autonom nebeneinander, vielmehr werden separate oder aus einem Überlieferungszusammenhang gelöste Texte in andere Kontexte überführt, so dass sich aufgrund solcher medialer Zusammenkünfte signifikante Verbindungen und Strukturen ausbilden können. Diese Verbindungen und Strukturen sind möglicherweise sinntragend und die Texte innerhalb einer Sammelhandschrift können für sich genommen »einen« eigenständigen Text bilden, auch wenn die Textzusammenstellung auf den ersten Blick uneinheitlich und disparat zu sein scheint.“[345]

Für den Seragliensis ist festzustellen, dass Themen und Anordnung der Werke alles andere als zufällig wirken, auch wenn sie zu unterschiedlichen Themenkreisen gehören. Moralisierende und historische Texte bilden den Rahmen für solche, die im weitesten Sinne mit Natur bzw. Naturbeobachtung zu tun haben und der reinen Unterhaltung dienen: die *Vierfüßlergeschichte*, der *Pulologos* und das *Kalendergedicht* – und diese sind auch noch illustriert. Aus der Gesamtanlage des Codex kann somit geschlossen werden, dass der Seragliensis

[343] Zum Thema Sammelhandschrift s. die Beiträge von H. Eideneier, M. Hinterberger und E. Jeffreys in: Holton u.a. 2005. Für einen Forschungsüberblick zum Thema s. Müller 2013, 27-42.

[344] Dass dies für gelehrte und erfahrene Kopisten durchaus möglich war, hat M. Hinterberger 2005, 25-42, aufgezeigt: Andreas Libadenos war nicht nur Kopist der Sammelhandschrift Codex Monac. gr. 525, die ca. 1360 fertiggestellt wurde, sondern er selbst wählte auch die Texte aus. S. darüber hinaus Eva Nyströms Untersuchung zu dem 1480 datierten Miscellancodex Upsaliensis Graecus 8, die zu dem Ergebnis kommt, dass der Codex eine geplante Zusammenstellung von Werken war, an denen der Schreiber und Besitzer Theodoros ein persönliches Interesse hatte, s. Nyström 2009.

[345] Müller 2013, 5. Sie zitiert hier Franz Eybl, Typotopographie. Stelle und Stellvertretung in Buch, Bibliothek und Gelehrtenrepublik. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. von Hartmut Böhme. (Germanistischen Symposien, Berichtsbände 27) Stuttgart u. Weimar 2005, 225–243, 229f.: „Mittelalterliche Codices entstehen in ihren jeweiligen historischen Figurationen durch Bedarf am konkreten Ort. Der Text selbst ist unfest, Zusammenstellungen des Skriptoriums in Form von Sammel- oder Miszellanhandschriften sind die Regel, ein selektierendes, korrigierendes, kompilierendes Kopieren. Der einzelne Text ist durch diese Nachbarschaft noch nicht selbstständig, sondern bleibt an Beitexte gebunden, von diesen autorisiert oder diese autorisierend.“.

keine Wissenssammlung zu einem bestimmten Thema mit objektivem Anspruch war, sondern ein ganz subjektives Projekt, das primär die persönlichen Interessen des Auftraggebers oder Gestalters widerspiegelt – und zwar sowohl inhaltlich als auch gestalterisch[346] – und darüber hinaus als kulturelles Zeitzeugnis dienen kann.

Allein schon das Layout und die Ausstattung zeigen, dass der namentlich zwar genannte, aber bislang nicht näher zu identifizierende Auftraggeber Patrikios Ypsilas ein großzügiger Sponsor war, der die Herstellung einer Handschrift ermöglichte, bei der weder an Papier noch an Zeit gespart werden musste.

Die kodikologische Analyse hat bewiesen, dass der Seragl. 35 in seinem heutigen Aufbau uns so überliefert ist, wie ihn Nikoloas Agiomnitis im Jahre 1461 anfertigte. Er ist ein von Anfang bis zum Ende geplantes und durchdachtes Werk, das als Ganzes konzipiert und gearbeitet wurde. Weder während des Kopiervorgangs noch nachher wurde etwas dem Zufall überlassen. Es ist keine, etwa durch den Buchbinder vorgenommene, zufällige Zusammenstellung einzelner, womöglich getrennt kursierender Werke. Mit Beginn seiner Tätigkeit standen Agiomnitis alle Quaternionen zur Verfügung, und, soweit möchte ich gehen, er wusste genau, mit welchem Inhalt er diese Blätter füllen würde. Ziemlich bald, wenn nicht sofort, nachdem alle Texte fertiggestellt waren, wurden sie zum Buch zusammengebunden. Agiomnitis kopierte die elf Texte entsprechend ihrer aufgrund der Lagenwechsel identifizierten ‚Gruppen' in sicherlich mehreren Arbeitseinheiten. Die Stellung der illustrierten Textgruppe innerhalb des Lagenverbandes, die Anordnung der leeren Seiten und die Daten in den beiden Subskriptionen beweisen, dass diese gesondert gearbeitet wurde.

Zwischen der ersten Subskription auf fol. 115r mit Datierung auf den 31. Mai und der Schlusssubskription auf fol. 179v mit Datum des 21. Juni liegen 61 Blätter, also 122 Seiten. Setzt man voraus, dass die Werke nach dem *Pulologos* in der Reihenfolge geschrieben wurden, wie sie im Codex erscheinen, bedeutet dies, dass Nikolaos Agiomnitis in 21 Tagen 122 Seiten, das heißt etwa drei Blätter oder sechs Seiten pro Tag geschrieben hat. Dies entspräche der üblichen Arbeitsleistung eines mittelalterlichen Schreibers.[347] Dabei ist zu beachten, dass diese Rechnung für reine Textseiten gilt, wie sie die Seragliensis-Texte nach dem *Pulologos*

[346] Thorndike 1946, 96: „If the manuscript was not put together for professional purpose and does not deal with any one special field of knowledge exclusively, its combination of subjects provides further food for thought as to the type of mind back of this conglomeration of ideas. Why were these treatises on differnet topics thus brought together?"

[347] Vgl. Gumbert 1995, 68, s. auch Treu 1980, 326.

ausschließlich zeigen. Die illustrierten Seiten haben bis zur Fertigstellung sicherlich mehr Zeit in Anspruch genommen.

Das Zusammenfallen von Text- und Lagenenden ist kein Hinweis darauf, dass die einzelnen ‚Gruppen' nicht von Beginn an für den Codex vorgesehen waren.[348] Dafür ist das gesamte Erscheinungsbild der Handschrift zu homogen, die Abfolge der Texte innerhalb des Codex zu durchdacht. Wenn die durch eine reiche Illustrierung gestalterisch hervorgehobenen Texte rein rechnerisch nicht zu hundert Prozent in der Mitte des Codex stehen, bilden sie phänotypisch das ‚Herzstück'.[349] Dieser Mittelteil mit *Vierfüßlergeschichte*, *Kalendergedicht* und *Pulologos* zeigt, wie im Kapitel zu den Lagenverhältnissen und zum Codexaufbau erörtert, am unteren Blattrand zusätzlich zur durchgängigen Lagenzählung des gesamten Codex am oberen Blattrand eine gesonderte Lagenzählung von α bis ια. Dazu wird er von unbeschriebenen Blättern ‚eingerahmt'. Trotz dieser kodikologischen und optischen ‚Separierung' gilt die Annahme, dass er ein originärer Teil der Gesamtkonzeption des Codex war. Dafür sprechen, von dem mit den übrigen Lageneinheiten identischen Schriftduktus einmal abgesehen, das Seitenlayout, die Textgestaltung mit Zierleisten und Initialen sowie der Gesamteindruck der Textpräsentation der drei Werke, die mit der Typografie der übrigen im Seragliensis versammelten Werke korrespondieren. Die Gebrauchsspuren an den Längskanten der Seiten, die bei den Blättern der illustrierten Texte mehr als bei den anderen Blättern zu beobachten sind, stammen mit höchster Wahrscheinlichkeit vom Umblättern und zeigen, dass diese Seiten mehr gelesen bzw. angesehen wurden als die der übrigen Werke. Mit Sicherheit sind die sichtbaren Spuren einer intensiveren Nutzung der *Vierfüßlergeschichte*, des *Pulologos* und des *Kalendergedichts* ebenso wie die unbeschriebenen Blätter zu Beginn und am Schluss des illustrierten Codexteils kein Indiz dafür, dass die illustrierten Texte womöglich als einzelne Hefte kursierten. Dagegen sprechen zwei Tatsachen: Erstens gehört das unbeschriebene Blatt vor der *Vierfüßlergeschichte*, fol. 30v, noch zur vorherigen Papierlage und ist nicht das erste Blatt der am unteren Blattrand markierten α-Lage. Diese Lage beginnt nicht mit einer leeren Seite, sondern zeigt direkt auf der ersten Rektoseite das erste Bild der *Vierfüßlergeschichte*. Zweitens haben die leeren, ‚einrahmenden'

[348] Vgl. Vejleskov 2005, 192. Vejleskov betont für den von mehreren Kopisten geschriebenen Vindobonensis theol. gr. 244, dass, wenn bei aufeinanderfolgenden Texten kein Textende mit einem Lagenende zusammenfällt, diese Texte in Folge kopiert wurden und von Anfang an als zusammengehörig gedacht waren.

[349] Vor fol. 31r sind 45 Seiten beschrieben, nach fol. 116v 123 Seiten (ohne Subskription).

Blätter keine auffälligen oder im Vergleich zu den sonstigen Gebrauchsspuren des Seragliensis andersartigen Abnutzungen, die sie unweigerlich erhalten hätten, wäre der illustrierte Teil als gesondertes Heft im Umlauf gewesen.

Bemerkenswerterweise hat der illustrierte Teil eine eigene Subskription des Kopisten, was vermuten lässt, dass er ein eigenes Arbeitspaket war. Das widerspricht nicht der Aussage zur einheitlichen Konzeption des Seragliensis, sondern zeigt nur eine mögliche Vorgehensweise bei der Bewältigung der Aufgabe, die Handschrift anzufertigen. Entsprechend den Anforderungen einer Illustrierung wurden separate Einheiten gefertigt. Diese waren dann aber nicht getrennt in Gebrauch, sondern wurden schon bald nach der Fertigstellung mit den reinen Texteinheiten zu einem Gesamtcodex zusammengebunden.

Nicht nur die kodikologische Analyse, auch die Textgestaltung der einzelnen Werke bezeugt die für den Seragliensis geltende Zusammengehörigkeit der einzelnen Texte. Jedes der elf Werke beginnt mit Ausnahme des *Armurislieds* auf einer neuen Seite, hat ein großzügiges eigenes Textlayout und ist mit Zierleisten, Initialen und/oder verzierten Versanfänge geschmückt, die, wie mit mehreren Hinweisen belegt werden konnte, vom Kopisten Agiomnitis eigenhändig ausgeführt wurden. Der Illuminator Nikolaos Agiomnitis führt uns im Seragliensis geradezu eine Art Musterkollektion an Flechtbandornamentik vor.[350] Flechtbänder und Zierstäbe gehörten ab dem 13. Jahrhundert zum häufiger verwendeten Buchschmuck, vor allem in Handschriften, „(...) die keine Ansprüche auf kostbare Wirkung stellen“.[351] Hierzu muss aber gesagt werden, dass sich die Illumination im Seragliensis von einem nüchternen, gleichförmigen Flechtbanddekor, der vor allem in Büchern auftritt, die für praktische Zwecke[352] gedacht waren, abhebt und allein schon durch ihre unterschiedlichen Varianten als ein gewisses Qualitätsmerkmal gesehen werden kann.[353]

Die Flechtbänder im Seragliensis ähneln in ihren Details und sind vergleichbar mit den Ornamenten der anderen Agiomnitis-Handschriften. So ist es höchstwahrscheinlich, dass sie als seine Eigenleistung gelten können und nicht

[350] Das Flechtband, das in der keltischen, koptischen und arabischen Kunst zu einem der Basiselemente gehört, fand im 10. Jahrhundert Eingang in den byzantinischen Buchschmuck, vgl. Frantz 1934, 50-54, Taf. IV-VI. Als ein fremdes Motiv, das aber in mittelbyzantinischer Zeit neben dem traditionellen Blütenblattmotiv in den Buchschmuck mit aufgenommen wurden, bestimmt auch Belting das Flechtband, vgl. Belting 1970, 10.

[351] Gratziou 1982, 100.

[352] Hutter 1996, 13.

[353] Vgl. hierzu auch Galavaris 2000, 460: „Cretan artists illuminated a manuscript on a rare occasion, if there was an appealing commission.“

aus den Textvorlagen für die verschiedenen Werke übernommen wurden. Agiomnitis verfügte, wie es für einen mittelalterlichen Schreiber nicht anders zu erwarten ist, über ein Inventar an Gliederungsmitteln, das er gekonnt und nach seinen Vorstellungen einsetzte. Auch wenn der Abfolge der Ornamente innerhalb des Codex keine linear absteigende hierarchische Ordnung zugrunde liegt, zeigt die Illumination in ihrer Gesamtheit ein buchkünstlerisches Konzept. Die drei mit Bildern illustrierten Werke heben sich deutlich in ihrer Illumination durch Größe und Komplexität – beim *Kalendergedicht* durch die ausschließlich rote Farbe – von den übrigen Werken ab.

Bei der Wahl der Initialen setzte Agiomnitis die beiden Initialtypen mit und ohne Ranke mit einer klaren, entweder formal auf die Versanordnung oder auf die Inhaltsstruktur abgestimmten, werkübergreifenden Systematik ein. Dass lässt den Schluss zu, dass er die Struktur der jeweiligen Texte verstanden hatte. Denn selbst wenn er die Gliederungen aus seinen Textvorlagen übernommen haben sollte, so konnte er sie gestalterisch in ein werkübergreifendes, optisches System umsetzen.

Bezüglich der Versanordnung der verschiedenen Texte – ob stichisch oder fortlaufend – scheint es, als wenn Agiomnitis auch diese wählen konnte und gewählt hat. Wie bei den Ausführungen zum Wechsel des Initialtyps in *Gedicht III des Ptochoprodromos* und dem Vergleich zur Notation dieses Textes in den verschiedenen Handschriftenzeugen deutlich wurde, war die Art der Versverteilung auf einer Seite nicht zwingend an das jeweilige Werk gebunden, sondern oblag dem Kopisten unter Berücksichtigung bestimmter Faktoren selbst. Einige dieser Faktoren, die Agiomnitis befähigten, genau dies zu tun, können aufgrund der Faktenlage konkretisiert werden:

- Agiomnitis stand für seine Aufgabe genügend Schreibpapier zur Verfügung, die unbeschriebenen Blätter am Anfang und Ende des Codex bezeugen dies.
- Das Textverständnis seitens des Kopisten für eine zielgerichtete Versanordnung war vorhanden, denn wie die Typografie der Seragliensis-Werke zeigt, folgte Agiomnitis diesem gezielt, verbunden mit seinem ästhetischen Empfinden.
- Darüber hinaus kann man glaubhaft davon ausgehen, dass der Auftraggeber selbst einen gewissen Anspruch an das von ihm bestellte Buch hatte, das – wie bisher schon zu erkennen ist – sicherlich einem anderen Zweck als der bloßen Archivierung einiger unterhaltsamer volkssprachlicher Texte dienen sollte.

Bei all diesen Punkten muss zusätzlich berücksichtigt werden, dass die Werke des Seragliensis der Textsorte der unfesten Texte angehören, für deren Verschriftlichung – anders als bei kanonisierten hochsprachlichen Werken – es weder ein Regelwerk für die Orthografie noch eine festgelegte Typografie gab. Umso bemerkenswerter ist, dass im Seragliensis die klare Absicht zu erkennen ist, volkssprachlichen, unfesten Texten eine optische Gestaltung zu geben, wie sie für hochsprachliche Texte üblich war.[354]

Will man die auf eine hypothetische Erstniederschrift zurückzuführende ‚Urfassung' der Werke des Seragliensis chronologisch einordnen, so kann man – geht man von den bislang uns bekannten Handschriften aus – sagen, dass einige Werke zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift im Seragliensis erst am Anfang ihrer Überlieferung standen (*Vierfüßler, Pulologos, Schlacht von Varna*), andere an deren Ende (z. B. *Ptochoprodromos*). Dabei ist festzuhalten, dass innerhalb ihrer Überlieferungsgeschichte einige dieser Werke immer im Verbund auftreten, wie auch die *Vierfüßlergeschichte* und der *Pulologos*, was darauf hindeutet, dass sie im kulturellen Verständnis als zusammengehörig empfunden wurden. Die kurze Betrachtung der übrigen Handschriften, die die *Vierfüßlergeschichte* und den *Pulologos* überliefern, hat darüber hinaus gezeigt, dass die Kombination von Text und Bild, mit der uns der Seragliensis als ältester erhaltene Zeuge für diese beiden Texten zum ersten Mal konfrontiert, wahrscheinlich nicht als ungewöhnlich zu bewerten ist. Immerhin wurde das Zusammenspiel von Text und Bild außer beim Vindobonensis theol. gr. 244, dessen Funktion es wohl einzig und allein war, möglichst viele volkssprachliche Texte zu archivarischen Zwecken aufzunehmen[355], auch in den späteren Handschriften fortgeführt, zumindest wurden auch immer Bilder mit eingeplant, die dann aber zumeist nicht ausgeführt wurden. Da es unwahrscheinlich ist, dass – wenn überhaupt–, ausschließlich der Seragliensis als Vorlage für alle weiteren Versionen der *Vierfüßlergeschichte* und der *Pulologos* gedient hat, müssen wir bei diesen beiden Werken davon ausgehen, dass sie gemeinhin als illustrierte Texte überliefert wurden. Das würde bedeuten, dass der Seragliensis nicht die erste Handschrift war, die einen bebilderten *Vierfüßler*- bzw. *Pulologos*text zeigte, sondern es durchaus wahrscheinlich ist, dass auch schon die entsprechenden Textvorlagen, die für die Erstellung des

[354] S. hierzu auch Frank 1994, 181ff., mit ausführlicher Erörterung der seit dem 13. Jahrhundert zu beobachtenden Vereinheitlichung der optischen Gestaltung lateinischer Handschriften mit volkssprachlichen, narrativen Texten.

[355] Vgl. Vejleskov 2005, 199ff.

Seragliensis zur Verfügung standen, illustriert waren. Ob es für diese These Indizien gibt, wird die detailierte Bild-Text-Betrachtung zeigen.

Bezüglich des *Kalendergedichts* zeigt sich anhand des erhaltenen Materials, dass das Thema seit der Antike und auch in den byzantinischen Handschriften nach Kunstgattungen getrennt in zwei formal voneinander unabhängigen Überlieferungssträngen auftritt: hier die Tradition der literarischen Monatsschilderungen, dort die der bildlichen Monatsdarstellungen. Die literarischen Äußerungen zu den Monaten sind als Einzelgedichte oder im Zusammenhang eines Romans überliefert – dann aber ohne Monatsbilder. Handschriften religiösen Inhalts hingegen zeigen oft Illustrationen mit Kalendermotiven – aber ohne konkreten Textbezug. Trotzdem gelten, auch wenn sie formal voneinander getrennt aufgefunden wurden, seit Beginn der wissenschaftlichen Untersuchungen zu diesem Thema Ende des 19. Jahrhunderts literarische und bildliche Monatsschilderungen als zusammengehörig und die literarischen Äußerungen wurden als Interpretationshilfen für die Bilder genutzt, ohne dass aber eine formale Zusammengehörigkeit existierte.

Umso bemerkenswerter ist, dass der Seragliensis das einzige bekannte Medium des byzantinischen Kulturkreises ist, das beide Kunstäußerungen als formale Einheit in einem eigenständigen Gedicht überliefert. Damit nimmt diese Handschrift eine Sonderstellung innerhalb der literarischen und bildlichen Tradition der Monatsschilderungen ein, und es stellt sich die Frage, wer für diese Text-Bild-Kombination im Seragliensis verantwortlich war.

2 Das Miteinander von Bild und Text

Die folgende Bild-Text-Betrachtung soll den formalen und inhaltlichen Bezug zwischen den beiden Medien in den drei illustrierten Werken *Vierfüßlergeschichte*, *Kalendergedicht* und *Pulologos* analysieren. Dabei wird, da die Bilder nicht nur den Text begleiten, sondern selbst von Text, das heißt von Beischriften und im *Kalendergedicht* von schrifttragenden Spruchbändern begleitet werden, aus zwei – aus rein formaler Sicht unterschiedlichen – Perspektiven auf dieses Verhältnis geschaut: Zum einen geht es um die Bilder im Text, zum anderen um den Text in den Bildern.

Ausgehend von einer für jedes Werk getrennten Bildbeschreibung im Zusammenhang mit der dazugehörigen Textpassage werden dabei zu folgenden Aspekten Annahmen, wenn nicht sogar Aussagen formuliert: Welchen Illustrationssystemen folgen die Illustrationen und welche Funktion haben die Bilder innerhalb der Texte? Welche Bedeutung haben die Beischriften für die Bilder und in welcher Beziehung stehen sie zu diesen? In welchem Maß folgen die Illustrationen inhaltlich dem Text? Gibt es eine Wechselwirkung zwischen Text und Bild bzw. Bild und Text? Lassen sich Indizien finden, die es ermöglichen, dem Arbeitsprozess des Illustrators nachzuspüren? Und ist es schließlich möglich, die Person des Illustrators zu bestimmen? Diesbezüglich hält Reinsch es immerhin für möglich, dass der Kopist Agiomnitis auch die Illustrationen ausführte.[356] Nicholas/Baloglou hingegen sind der Ansicht: „(…) our illustrator is presumably not Nicholas Agiomnitis himself – although he clearly would have been a denizen of Euboea, like Agiomnitis."[357]

Die einzelnen Illustrationen werden im Folgenden durchnummeriert und mit ‚Bild *V*-1', ‚Bild *V*-2' etc. bezeichnet, wobei das V für *Vierfüßlergeschichte* steht.[358] Dementsprechend werden die Illustrationen des *Kalendergedichts* mit ‚Bild *K*-1' etc. und die des *Pulologos* mit ‚Bild *P*-1' etc. gekennzeichnet. Beziehen sich zwei Darstellungen, die auf durch den Buchfalz voneinander getrennten Seiten stehen, auf ein und dieselbe Textpassage oder stehen sie inhaltlich oder bildkompositorisch in einem Zusammenhang, werden sie mit ‚Bild *V*-1a' und ‚Bild *V*-1b' etc. bezeichnet. Während in der Textfolge im Codex das *Kalendergedicht*

[356] Reinsch 2005, 45. Auch Agapitos schreibt, einzig und allein mit der Begründung, dass es andere illustrierte Handschriften gäbe, wo der Kopist auch der Illustrator sei, die Bilder eindeutig Agiomnitis zu, s. Agapitos 2006, 88.

[357] Nicholas/Baloglou 2003, 106.

[358] Die entsprechenden Abbildungen im Tafelband dieser Arbeit tragen ebenfalls dieses Bildkennung.

zwischen der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* steht, wird bei der Betrachtung der Werke diese Abfolge nicht eingehalten. Zunächst werden aufgrund ihrer ‚Verwandtschaft'[359] die beiden Tiergeschichten behandelt, dann folgt das *Kalendergedicht*.

2.1 Text im Bild – Bildbeischriften und Spruchbänder

Die Bilder des Seragliensis stehen als Textillustrationen nicht nur in unmittelbarer Nachbarschaft zum geschriebenen Wort, sondern zeigen auch selbst Text. Die Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte*, des *Pulologos* und des *Kalendergedichts* tragen bis auf einige Ausnahmen kurze, einfache Beischriften, die die dargestellten Tiere bzw. Monate benennen.[360]

Auf den ersten Blick wirken die Beischriften, verglichen mit dem Haupttext und den Bildern, unbedeutend, und doch haben diese Benennungen eine beachtenswerte Funktion. Sie spielen nicht nur eine Rolle bei der Bildinterpretation, sondern geben auch Hinweise zum Entstehungsprozess der Illustrationen und damit zur Arbeitsweise des Illustrators. Waren die Beischriften etwa Anweisungen, was darzustellen sei? Oder wurden sie zusammen mit den Bildern aus bereits betitelten Bildvorlagen übernommen? Stammen sie von der Hand des Kopisten Agiomnitis' oder des Illustrators oder wurden sie von einer ganz anderen Person geschrieben? Die Antworten auf diese Fragen sind relevant für eine Annäherung an die Person des Illustrators. Reinsch ist der Ansicht, Agiomnitis habe die Beischriften selbst gesetzt.[361] Auch Tsavari vermutete dies schon vorher für den *Pulologos*[362], und ebensolcher Meinung sind Nicholas/Baloglou in ihrer kommentierten Übersetzung der *Vierfüßlergeschichte,* auch wenn sie die Illustrationen selbst, wie oben schon erwähnt, nicht dem Kopisten Agiomnitis zuschreiben. Welche dieser unterschiedlichen Annahmen richtig ist, sei erst einmal dahingestellt, zumal von den Autoren keine Begründungen gegeben werden. Die weitere Erörterung soll zeigen, ob es Indizien gibt, die die Urheberschaft der Beischriften klären können.

[359] S. hierzu Nicholas/Baloglou 2003, 413ff.

[360] In der Mehrzahl werden die Tierbezeichnungen sowohl in der *Vierfüßlergeschichte* als auch beim *Pulologos* mit dem bestimmten Artikel gegeben. Bei einigen fehlt der Artikel jedoch. Dies scheint eher dem Zufälligkeitsprinzip zu unterliegen. Eine Gesetzmäßigkeit für die Nennung des Tiernamens mit oder ohne Artikel konnte nicht gefunden werden. Die Monatsnamen im *Kalendergedicht* hingegen wurden alle ohne Artikel gesetzt.

[361] Reinsch 2005, 45.

[362] Tsavari 1987, 54.

Da bislang die Frage nicht beantwortet ist, wem die Bildbeschriften zuzuschreiben sind, wird diese Person im Folgenden mit der Bezeichnung ‚Beischriftenschreiber' vom Schreiber des Haupttextes, Nikolaos Agiomnitis, und dem Maler der Bilder, dem Illustrator, abgegrenzt. Die zitierten Beischriften werden, um ihren spezifischen Charakter zu erhalten und stilistische Vergleiche mit dem Haupttext zu erlauben, wie die Textstellen des Haupttextes in der Orthografie der Handschrift wiedergegeben.

Während die Erörterung der inhaltlichen Beziehungen der Beischriften zu den Bildern bzw. zum Haupttext bei den Bildbeschreibungen der einzelnen Werke in einem gesonderten Unterkapitel erfolgt, werden zuerst allgemeine Beobachtungen zu formalen Aspekten sowie Schriftduktus und Orthografie aufgezeigt.

2.1.1 Formale Aspekte der Beischriften

Die Beischriften stehen in der *Vierfüßlergeschichte* und im *Pulologos* in der Regel oberhalb der Tierköpfe bzw. oberhalb der Tierrücken[363], beim *Kalendergedicht* über den Monatspersonifikationen. In einigen Fällen wird die Beischrift durch das Bild unterbrochen. In der *Vierfüßlergeschichte* trennt in Bild *V*-1a (fol. 31r) und Bild *V*-1b (fol. 31v) bei der Darstellung des Löwen die Krone die Beischrift ‚λέων ὁ βασϊλεύς', links von ihr steht ‚λέων', rechts ‚ὁ βασϊλεύς'. In Bild *V*-20a (fol. 67v) wurde links der Krone ‚λέων ὁ βα' geschrieben, rechts der Krone folgt ‚σιλεύς'. In Bild *V*-28 (fol. 75r) wird die Benennung des Affen durch die Illustration in ‚ἡ μαϊ' und ‚μοῦ' aufgeteilt. Der *Pulologos* zeigt ebenfalls eine geteilte Beischrift, und zwar in der Illustration mit dem Gänsesäger und dem Pfau, fol. 93r, Bild *P*-5. Der Gänsesäger trägt die Beischrift ‚ἡ κηρΐδα', wobei der Schriftzug von seinem Kopf unterbrochen wird, links von diesem steht ‚ἡ κηρΐ" und rechts ‚δα'. Und auch im *Kalendergedicht* gibt es einen solchen Fall. Im Maibild wird die Beischrift ‚μαίος' durch die Blumenkrone in ihre beiden Silben getrennt: ‚μαί' {Bild} ‚ος'.

Diese Zerlegung der Beischriften folgt keinem Prinzip, sondern ist situationsbedingt, das heißt aus Platzgründen erfolgt, da die entsprechenden Benennungen sonst entweder knapp an den oberen Seitenrand gepresst oder in das Bild hineingeschrieben worden wären. Beim Affen in Bild *V*-19 (fol. 65v) wurde die Beischrift ‚μαϊμοῦ' ebenfalls aus Platzgründen über zwei Zeilen geschrieben,

[363] Eine Ausnahme bildet bei der *Vierfüßlergeschichte* Bild *V*-3a auf fol. 35v mit der Einzeldarstellung der Maus. Hier steht die Beischrift ‚ὁ πονδικός' unter der Abbildung.

weil sie sonst nicht mehr auf das Blatt gepasst hätte. Eine andere Lösung wurde bei einigen Beischriften dadurch gewählt, dass die Endungen in Supraposition gesetzt wurden, damit sie nicht ins Bild ragt, wie etwa bei Bild *V*-9a der *Vierfüßlergeschichte* – hier ist das -λος von ‚ὁ βούβαλος' hochgestellt–, oder bei Bild *P*-8 des *Pulologos* bei der Beischrift zum Flamingo.

Die Tatsache, dass einige Beischriften durch das Bild unterbrochen werden oder Endungen dieser in Supraposition stehen, ist ein Indiz dafür, dass sie den Illustrationen hinzugefügt wurden, als diese oder wenigstens ihre Vorzeichnungen schon vorhanden waren oder sogar während die Illustrationen in ihren Umrisslinien angelegt wurden. Der Umstand, dass bei der *Vierfüßlergeschichte* in den Illustrationen, in denen mehrere Tiere übereinander bzw. hintereinander gestaffelt dargestellt sind, in zwei Fällen die Beischriften auf die Körper der im Hintergrund dargestellten Tiere geschrieben wurden, damit sie in Höhe der Köpfe der vorderen Tiere stehen, unterstützt diese Feststellung (Bild *V*-20b, fol. 68r: ‚ἀλεπού'; Bild *V*-24b, fol. 72r: ‚βούβαλος'), ebenso wie die exakte Platzierung der Beischrift ‚ὁ λίκος' von Bild *V*-20b (fol. 68r) in die Lücke zwischen dem Nacken des Leoparden und der Brust des Geparden oder wie in Bild *V*-22b (fol. 70r) die Position der Beischrift ‚ὁ βοῦς' genau zwischen den Hörnern des Ochsen. Damit wären dies Belege dafür, dass die Beischriften entgegen der üblichen mittelalterlichen Illustrationspraxis keine Arbeitsanweisungen für den Illustrator waren, die ihm anzeigte, was er zu malen habe[364], sondern dass sie vielmehr eine erklärende Funktion in Bezug auf die bereits vorhandenen Illustrationen ausüben.

2.1.2 Schriftduktus und Orthografie der Beischriften

Die die Illustration begleitenden Beischriften sind vom Farbton her ein wenig heller als die Schrift des Haupttextes, der Federstrich etwas feiner. Sie vermitteln den Anschein, als seien sie mit der gleichen Tinte wie die Umrisslinien der Illustrationen gearbeitet. Der Blick auf den Schriftduktus und ein ausführlicher Buchstabenvergleich lassen erkennen, dass die Beischriften von einer Hand stammen. Trotzdem kann man durchaus Unterschiede in der Größe und Linienführung bei ein- und demselben Buchstaben feststellen. Besonders deutlich wird dies z.B. bei den Buchstaben α, β, γ, δ, ρ, σ, τ, φ sowie in den Buchstabenkombinationen αρ, κο, το (als Artikel) und in der Endung -ος.

[364] Beispiele für Handschriften mit unausgeführten Bildern, wo die Beischriften oder Tituli aber schon gesetzt sind, s. z. B. Gratziou 1982, 470. Zur Arbeitspraxis mittelalterlicher professioneller Illustratoren bzw. der verschiedenen Formen von Arbeitsanweisungen s. Alexander 1992, 52-71.

Uneinheitlich ist auch der Neigungswinkel der Buchstaben. Der Beischriftenschreiber legte anscheinend keinen besonderen Wert auf ein gleichmäßiges Schriftbild. Ein Beispiel dafür ist die Beischrift zum Tod des Königs Löwe ‚θάνατος ὁ βασιλέος' aus der *Vierfüßlergeschichte* (Bild V-22a, fol. 69v). Die Buchstaben befinden sich weder auf derselben Grundlinie noch sind ihre Größenverhältnisse zueinander ausgewogen oder ihr Neigungswinkel identisch (Abb. 39). Die Gegenüberstellung dreier Beischriften beim Schwein auf zwei aufeinanderfolgenden Blättern (fol. 72r und 73v, Bilder V-25a/b) zeigt deutlich, dass selbst bei ein und demselben Wort keine Einheitlichkeit in den Schriftzügen herrscht (Abb. 40):

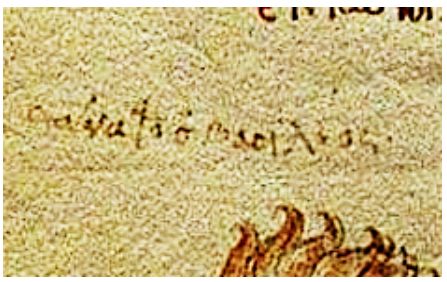


Abb. 39: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 69v (Ausschnitt), Beischrift ‚θάνατος ὁ βασιλέος'



Abb. 40: Seragl. 35, *Vierfüßler*, Beischrift ‚χύρος'auf fol. 72v bzw. ‚χίρος' auf fol. 73v sowie fol. 74r (Ausschnitte)

Vergleicht man nun den Schriftduktus der Beischriften mit dem des Haupttextes, so sind durchaus Unterschiede vorhanden, wobei betont werden muss, dass der Haupttext grundsätzlich ein sorgfältiger gestaltetes Schriftbild als die Beischriften hat. Die direkte Gegenüberstellung einiger Beischriften aus der *Vierfüßlergeschichte*, dem *Pulologos* und dem *Kalendergedicht* mit den entsprechenden Ausdrücken im Haupttext verdeutlicht dies.



Abb. 41: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 35v (Ausschnitt), Beischrift ‚ὁ ταπῖνος κάτῖς' sowie Teil der darunter folgenden Textzeile

In der *Vierfüßlergeschichte* stehen bei der Einzeldarstellung der Katze, Bild V-3b, fol. 35v, die Worte ‚ὁ ταπῖνος κάτῖς'. Derselbe Ausdruck ‚ὁ ταπινὸς ὁ κάτης' findet sich auch in unmittelbarer Nachbarschaft im Haupttext auf fol. 35v direkt unterhalb des Bildes. Der Vergleich (Abb. 41) zeigt, dass, abgesehen von der unterschiedlichen Orthografie und Akzentuierung, kaum ein einziger Buchstabe der beiden Ausdrücke in seiner Linienführung identisch ist.

Die Gegenüberstellung der Beischrift im *Pulologos* für den Steinkauz ‚κουκουβάς' in Bild *P*-12, fol. 107r und der entsprechenden Textstelle im Haupttext auf fol. 107r. (Abb. 42) belegt ebenfalls eine sehr unterschiedliche Ausprägung der Schrift.

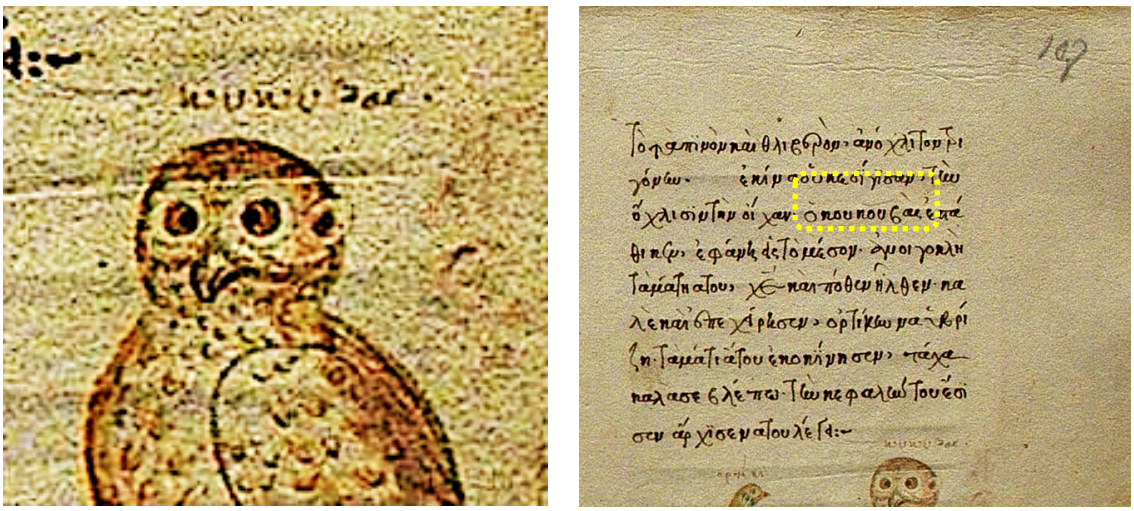


Abb. 42: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 107r (Ausschnitt), Beischrift ‚κουκουβάς' sowie „ὁ κουκουβὰς" im Text (Zeile 3)

Und auch im *Kalendergedicht* sind Unterschiede zu beobachten. Berücksichtigt man dazu die Orthografie, ist Folgendes festzustellen: Beim September etwa ist im Werktitel der Monat mit Epsilon geschrieben, also „σεπτέβριος", der Haupttext zeigt als erstes Wort den Monat in der Orthografie „σεπταίβριος" und in der



Abb. 43: Seragl. 35, *Kalendergedicht*, „σεπτέβριος" im Titel und „σεπταίβριος" im Text auf fol. 75v sowie Beischrift ‚σεπταίββϊος' auf fol. 76r (Ausschnitt)

Beischrift der Illustration steht ‚σεπταίββϊος' mit ebenfalls αί geschriebenem E-Laut (Abb. 43). Auch beim November besteht eine Abweichung: „νοέμβριος" im Haupttext und ‚νοέμβρηος' in der Beischrift der Novemberdarstellung (s. Bild *K*-3).

Ähnlich verhält es sich mit der Orthografie der einzelnen Tierbezeichnungen in der *Vierfüßlergeschichte.* Teils weichen sie von denen des Haupttextes ab, teils variieren sie auch untereinander, aber immer nur in dem Maße, dass sie phonetisch nicht gestört sind. Als Beispiel für diese Variationen lassen sich die Bezeichnung der Maus als ποντικός in Bild *V*-3a und ποvδικός in Bild *V*-27a oder

die oben genannte Beischrift beim Schwein auf zwei aufeinanderfolgenden Blättern anführen.

Nun könnte man behaupten, dass bei diesen Unterschieden im Schriftduktus und der Orthografie die Beischriften und der Haupttext von zwei verschiedenen Personen geschrieben wurden. Dies ist aber nicht die einzige mögliche Erklärung für die Unstimmigkeiten. Schließlich muss man bedenken, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Textsorten handelt. Die Beischriften sind kein Text im üblichen Sinn, sondern gehören mit zur Illustration, ergänzen diese, sind ein Teil von ihr. Sie müssen weder einen fortlaufenden Text bilden, noch sind sie an ein bestimmtes Layout gebunden. Sie können frei in den Raum gesetzt werden, müssen sich an keine Versmaße, Schriftspiegel und Linierungen halten. Für den Beischriftenschreiber heißt das aber, dass ihm wichtige Anhaltspunkte für die Linienführung und Buchstabengröße fehlen. Das gleiche Phänomen des sich dem Haupttext gegenüber veränderten Schriftduktus und der Orthografie findet sich in den oben genannten Handschriftensubskriptionen, in denen der Schreiber frei formuliert, seine eigene Handschrift zeigt und damit etwas von seiner Persönlichkeit preisgibt.



Abb. 44: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 51r (Ausschnitt), Beischriften ‚τὸ βόδϊ' und ‚ἀγελάδα'

Als ein Beleg für diese Hypothese der unterschiedlichen ‚Textsorte', die für die Beischriften einen vom Haupttext unterschiedlichen Schriftduktus erklären könnte, kann die Illustration auf fol. 51r (Abb. 44) der *Vierfüßlergeschichte* herangezogen werden, die ausnahmsweise bei ein und demselben Tier zwei Beischriften zeigt. Es handelt sich um die Darstellung des ‚Ochsen' in Bild *V*-10 mit den Beischriften ‚τὸ βόδϊ' und ‚ἀγελάδα'. Unabhängig davon, dass die inhaltliche Aussage der beiden Benennungen differiert, ist deren Schriftduktus deutlich anders. Die dunklere Tintenfarbe und die Position dieser zweiten Benennung des Tieres als ‚Kuh' lassen darauf schließen, dass sie als korrigierende Ergänzung zu ‚τὸ βόδϊ' nach dieser entstand.[365] Denn auf das Bild bezogen, das ein Tier mit Euter

[365] Ebenfalls mit anderer Tinte als die übrigen Beischriften geschrieben worden zu sein scheint das ‚τὸ βούδϊ' beim Ochsen auf Bild *V*-9b (fol. 50r) mit der Darstellung des Ochsen und des Löwen, der hier keine Beischrift trägt.

zeigt, ist die Bezeichnung als ‚Kuh' inhaltlich korrekt.[366] Da sich die Linienführung der Buchstaben der Bezeichnung ‚ἀγελάδα' auch im Schriftduktus des Haupttextes wiederfinden lassen – neben dem Lambda und Delta gibt es dort sowohl die eng geschriebene αγ-Ligatur als auch das großzügig geschwungene Alpha[367] –, wäre es möglich, dass sie von Agiomnitis selbst stammt. Das wiederum könnte dafür sprechen, dass auch die übrigen Beischriften von Agiomnitis geschrieben wurden. Denn es ist eher unwahrscheinlich, dass der Kopist nach Fertigstellung der illustrierten *Vierfüßlergeschichte* diese noch einmal zur Hand nahm und Beischriften korrigierte. Wenn er dies tat, so direkt während des Arbeitsprozesses.

Bezüglich der orthografischen Fehler in den Beischriften kann gesagt werden, dass sie sich auf der gleichen Ebene wie die des Haupttextes befinden und man nicht von einer Verschlechterung der Orthografie der Beischriften gegenüber dem Haupttext sprechen kann. Damit entspricht die Handhabung der Orthografie innerhalb der Beischriften dem orthografischen Stil der gesamten Handschrift und könnte somit auf Agiomnitis als Beischriftenschreiber weisen. Die, wie schon im Kapitel zum Schreiber ausgeführt, an kein starres System gebundene Orthografie ist auch bei den Beischriften die Regel und folgt dem Prinzip der Orthofonie. Ist dieses Charakteristikum, das unfeste Texte kennzeichnet, für Haupttexte relevant, so muss es für die Beischriften noch mehr gelten. Denn sie sind kein Text im eigentlichen Sinn, der gelesen werden musste, sondern eher eine Orientierungshilfe für die Bildinterpretation. Und wenn es für den Haupttext keine maßgeblichen Kriterien für eine korrekte Orthografie gab, ist es mehr als zulässig dieses für die zum Bild dazugehörigen und als Bildbestandteil und nicht als Text zu sehenden Beischriften auszuschließen. Die Beischriften wurde nicht im eigentlichen Sinne geschrieben, sondern wie das Bild ‚gemalt'.

Wie sich gezeigt hat, gibt es also rein formal mehrere Indizien, die es durchaus möglich machen, dass auch die Beischriften vom Schreiber der Haupttexte, Nikolaos Agiomnitis, stammen und sich bei diesen aufgrund der genannten Faktoren seine Handschrift und Orthografie veränderte.[368] Zumal es noch ein Detail gibt, das diese Annahme stützt: Die im Haupttext aller Werke des Seragliensis zu beobachtende Eigenart in der Schreibweise der eigentlich mit einem Pi

[366] Der Frage, inwieweit die Bezeichnung als Kuh und damit die Darstellung eines weiblichen Tieres mit dem Haupttext korrespondieren, wird in der Bildbeschreibung nachgegangen.

[367] Vgl. z. B. fol. 24v, in Zeile 2 das geschwungene Alpha.

[368] Ein Beispiel dafür, dass der Kopist auch die Beischriften der Illustrationen ausführte, ist die Barlaam und Joasaph Handschrift in der Athener Parlamentsbibliothek, Cod. 11., des Schreibers Lukas, der Zypriote, aus dem 16. Jh., s. Gratziou 2002, 607.

beginnenden Wörter, die zusätzlich vor dem Pi noch ein My zeigen, in einigen Fällen auch in Supraposition, ist auch bei den Beischriften zu beobachten. Da es

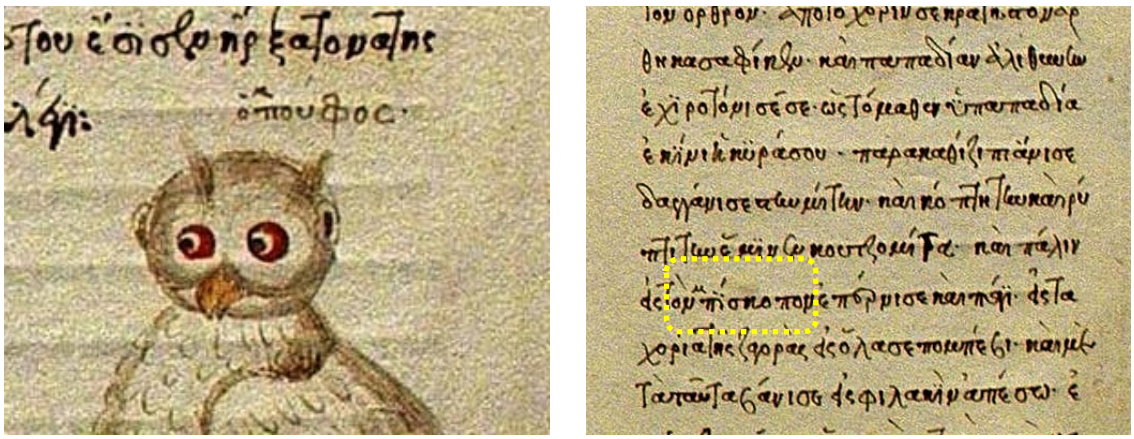


Abb. 45: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 112r (Ausschnitt), Beischrift ‚ὁ μποῦφος' und fol. 108r, Zeile 9 (Ausschnitt)

allerdings nur eine Beischrift mit μπ beginnt, gibt es nur einen einzigen Beleg: das Bild *P*-14 im *Pulologos* mit der Darstellung der Drossel und des Uhus. Über dem Kopf des Uhus steht die Beischrift ‚ὁ μποῦφος', wobei das My in Supraposition über das Pi gesetzt ist. Diese Schreibweise des über dem Pi hochgestellten My kommt im *Pulologos* auch auf fol. 108r, Z. 9, bei dem Wort ʰπίσκοπον (Abb. 45) sowie in den anderen Werken vor, die im Seragliensis vertreten sind.[369] Inwieweit sich auch inhaltliche Indizien für eine mögliche Urheberschaft der Beischriften durch Agiomnitis finden lassen, sollen die das Bild-Text-Verhältnis miteinbeziehenden Beschreibungen der Bilder zeigen.

2.1.3 Spruchbänder

Das *Kalendergedicht* hat zusätzlich zu den Beischriften eine weitere Form von den Bildern beigegebener Schrift: Die personifizierten Monate präsentieren mit Ausnahme des November Schriftrollen, die ein bruchstückhaftes Zitat des zu ihnen gehörenden Textes, also der Monatsverse, enthalten. Ebenso zeigt das zweite Bild der *Vierfüßlergeschichte* ein mit einem aus dem Haupttext stammenden Textstück gefülltes Spruchband. Die nähere Erörterung dieser Spruchbänder, die gegen Ende der Bild-Text-Betrachtung im Zusammenhang mit den Bildbeschreibungen zum *Kalendergedicht* erfolgt, wird zeigen, dass sie ein wichtiger Schlüssel für die Frage nach der Urheberschaft der Illustrationen sind.

[369] Diesbezügliche Beispiele s. o. die Anmerkungen zur Orthografie im Kapitel „Paläographische Bemerkungen zum Seragliensis".

2.2 Bild im Text – Die Illustrationen

Trotz der unterschiedlichen Sujets haben die Illustrationen aller drei Werke rein formal einen einheitlichen Charakter: Sie bestehen aus wenigen Bildelementen, sind ungerahmt und ihr Hintergrund ist in der Regel nicht ausgemalt oder näher definiert.[370] Schrift und Illustrationen haben den papierhellen Farbton der Blätter als gemeinsamen Grund. Dadurch, dass die Figuren sozusagen auf ein ‚Nichts' gesetzt sind, wird imaginärer Raum erzeugt.

Die Illustrationen halten sich nicht an die Begrenzungen des Schriftspiegels, sondern gehen meist über diesen hinaus und ragen in den rechten bzw. linken Freirand der jeweiligen Seite hinein. Nicht der Schriftspiegel ist also für die Größe der Bilder maßgebend, sondern das Blattmaß selbst. Zuweilen reichen die Illustrationen fast bis an den Blattrand heran. Diese großzügige Ausdehnung ist eigentlich untypisch für byzantinische Handschriften und verweist in den westlichen Kulturkreis.[371]

2.2.1 Illustrationstechnik

Alle Illustrationen sind in der an Aquarellmalerei erinnernden Technik der lavierten Federzeichnung ausgeführt, mit einer deutlichen Betonung der Umrisslinie. Diese Technik war innerhalb der üblichen byzantinischen Illustrationspraxis der Miniaturmalerei mit Deckfarben eher eine Seltenheit, wurde aber schon in der frühbyzantinischen Zeit angewandt. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die Joshua-Rolle aus dem 10. Jahrhundert.[372] In spätbyzantinischer Zeit fanden dann lavierte Federzeichnungen als Buchillustrationen größere Verbreitung.[373]

Der Grund für diesen Wandel ist profan: Im Unterschied zur Deckfarbenmalerei ermöglichte die lavierte Federzeichnung ein schnelleres Arbeiten, und sie war kostengünstiger. Der sich im 13. Jahrhundert vollziehende Wechsel vom Pergament zum Papier als Schreibgrund schuf die Voraussetzung, dass die Deckfarbenmalerei durch die Technik der angetuschten oder mit Aquarellfarben

[370] Die Ausnahme bildet das Schlussbild der *Vierfüßlergeschichte*, fol. 75r.

[371] Vgl. Hutter 1996, 4. Nicht in den Textblock eingepasste rahmenlose Illustrationen sind auch bei westlichen Bildhandschriften in der Volkssprache des 15. Jahrhunderts zu beobachten, s. Ott 1995, 74.

[372] Weitzmann 1948 und 1963, 107, Anm. 3.

[373] S. Belting 1970, 10f. Das gleiche gilt für die westliche Buchillustration des späten 14. Jahrhunderts, und vor allem des 15. Jahrhunderts, die rahmen- und hintergrundlose, kolorierte Federzeichnungen häufig bei profanen Werken zeigt. Vgl. hierzu auch Partsch 1981, 98.

kolorierten Federzeichnung ersetzt werden konnte.[374] In seinen Ausführungen zum illuminierten Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft betont Hans Belting, dass diesem Wechsel der Technik kein künstlerisches Unvermögen, sondern ein Prinzip zugrunde gelegen habe, das sich aus dem Gebrauch von Musterbüchern erkläre. Die in der Technik der lavierten Federzeichnung ausgeführten Bilder seien demnach ehemalige Musterbuchskizzen, die im Rahmen des Buchs zu einer künstlerischen Gattung mit eigenen Rechten gelangten. Hierzu muss man allerdings Folgendes hinzufügen: Beltings Aussage bedeutet nicht, dass jedes Motiv, das sich in einer Handschrift als kolorierte Federzeichnung wiederfindet, aus einem Musterbuch stammt. Vielmehr schufen diese Musterbücher die Voraussetzungen, innerhalb derer sich lavierte Federzeichnungen als eigenständiger, gängiger Buchschmuck etablieren konnten. Die Merkmale dieser Buchbilder sind die planvolle Kolorierung mit verschiedenen Farben, das Fehlen eines Rahmens und das Bezugnehmen auf die Grenzen des Schriftspiegels sowie auf die Formen der Evangelistenbilder.[375]

2.2.2 Illustrationssysteme

Bei der näheren Betrachtung des Illustrationssystems, die das physische Verhältnis der Bilder zum Text auf der Seite, aber auch die Verteilung der Bilder innerhalb des Codex beschreibt[376], zeigen die drei bebilderten Werke des Seragliensis zwei unterschiedliche Systeme. Die Tierbilder der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos* sind in der Regel in unregelmäßigen Abständen in die einspaltige Textkolumne friesartig hineingestellt, Bild und Text teilen sich die Seite. Die Bilder stehen auf den Seiten an verschiedenen Positionen, mal oben, mal mittig, mal unten. Dazu gibt es reine Textseiten in Folge ohne Bilder. Die *Vierfüßlergeschichte* zeigt darüber hinaus vier ganzseitige Illustrationen, zwei gleich zu Anfang des Werkes und zwei gegen Ende der Erzählung. Beim *Kalendergedicht* korrespondieren in regelmäßiger Abfolge ganzseitige Darstellungen mit reinen Textseiten. Die Verse der jeweiligen Monatsbeschreibungen stehen in einer Textkolumne auf einer Versoseite, die folgende Rektoseite trägt das entsprechende Bild.

[374] Vgl. Gerstinger 1926, I, 38.
[375] Belting 1970, 11.
[376] Zur ausführlichen Definition des Begriffs ‚Illustrationssystem', auch ‚mise-en-page' genannt, s. Gratziou 1996, 71f.

Die Beschäftigung mit den Illustrationssystemen bebilderter Handschriften ist deswegen von Interesse, weil diese Rückschlüsse auf den Herstellungsprozess einer Handschrift, den Bildgebrauch und im Weiteren auf die Art der Rezeption der Werke ermöglichen. Die Bildausstattung wird dabei nicht bezüglich ihrer den Textinhalt betreffenden werkillustrierenden Leistung betrachtet, sondern in ihrer werkdisponierenden Funktion, die formaler Art ist.[377] Die auf das jeweilige Werk im Seragliensis bezogene abschließende Erörterung des Illustrationssystems erfolgt im Anschluss an die Bildbeschreibungen, in der dieser Aspekt auch immer wieder miteinbezogen wird. Vorab sollen hier lediglich die für den Seragliensis relevanten Systeme kurz vorgestellt werden.

Ganzseitige Darstellungen

Illustrationen, die eine komplette Seite für sich beanspruchen, ohne diese mit dem Text zu teilen, zeigen das *Kalendergedicht* und auch die *Vierfüßlergeschichte,* letztere aber nur in zwei Fällen. Ganzseitige Bilder entwickelten sich aus dem in den Text eingebetteten Kolumnenbild, beide Systeme wurden schon in der Antike nebeneinander benutzt.[378] Ihr Auftreten, und dann als dem Text vorangestellte Frontispize, erfolgte zeitlich bald nach der ‚Erfindung' des Codex[379], der erst die materielle Voraussetzung für eine vom Text unabhängige Seitengestaltung schuf. Frontispize oder Werkeingangsbilder, sei es als Autorenporträt, Widmungsbild oder Darstellung des schreibenden Evangelisten, stehen in der Regel auf der Versoseite, bevor auf der Rektoseite der Text einsetzt. Frontispize können sich auf den Text beziehen, gelten aber nicht im eigentlichen Sinne als werkillustrierende Darstellungen. Ihre physische Beziehung zum Text ist nicht sehr eng.[380] Der wesentliche Unterschied zwischen dem in die Textkolumne eingebetteten und dem ganzseitigen Bild besteht darin, dass letzteres dem Text autonom gegenübersteht. Bezogen auf den ordnungsfunktionalen Bildgebrauch gehört das Werkeingangsbild zur oberen Stufe des hierarchischen Ausstattungsprogramms einer Handschrift mit Bildern, das Kapitelbild steht eine Ebene darunter.[381]

[377] Vgl. Meier 1997, 1-31 u. Taf. I-XXXI. Christel Meier führte eine solche Untersuchung bei volkssprachlichen westlichen Enzyklopädien des Mittelalters durch.
[378] Tsamakda 2002, 67. S. hierzu im Allgemeinen Weitzmann 1970, 104-112.
[379] S. Weitzmann 1970, 69f.
[380] S. Weitzmann 1970, 104.
[381] S. hierzu Meier 1997, 21ff.

In spätbyzantinischer Zeit waren ganzseitige Darstellungen das bevorzugte Illustrationssystem.[382] Für gewöhnlich wurden die Vollbilder dann außerhalb der Schreiberwerkstatt von Spezialisten gemalt und später in den Codex eingebunden. Ein Erkennungsmerkmal dieser später eingebundenen Bilder waren dann ihre leeren Rückseiten. Somit kann schon jetzt bezüglich der ganzseitigen Illustrationen des Seragliensis diese Vorgehensweise definitiv ausgeschlossen werden, denn dessen ganzseitige Illustrationen sind auf den jeweiligen Versoseiten mit Text beschrieben oder sogar ebenfalls mit einem Bild geschmückt. Und wie die kodikologische Betrachtung ergeben hat, zeigen auch ihre Positionen im Lagenverband, dass sie nicht nachträglich in die Handschrift eingebunden wurden.

Bilder innerhalb der Textkolumne

Die *Vierfüßlergeschichte* und der *Pulologos* zeigen den Illustrationstyp der rahmenlosen Bilder innerhalb der Textkolumne, den Weitzmann den „Papyrusstil" nannte.[383] Dieser hat eine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition.[384] Dadurch, dass die Bilder den Textverlauf unmittelbar unterbrechen und nicht von einem Rahmen begrenzt werden, ist die physische Beziehung zwischen Text und Bild sehr eng, vor allem, wenn es sich nicht um mehrszenige Darstellungen handelt. Die Illustration folgt oder geht dem jeweiligen Textstück voran, auf das sie sich unmittelbar bezieht. Sie bildet erst einmal rein formal betrachtet mit dem Text eine Einheit. Gleichzeitig unterbricht das Kolumnenbild aber den Textfluss, was wiederum Auswirkungen auf die Textstruktur und im Weiteren auf die Art der Rezeption hat.

Diesem Illustrationssystem geht eine sorgfältige Planung voraus. Die Platzierung des Bildes innerhalb der Textkolumne erfordert eine enge Zusammenarbeit zwischen Schreiber und Maler, da der Schreiber die entsprechenden Leerstellen für die Bilder während des Kopiervorgangs reservieren musste.[385] Diese Vorgehensweise setzt aber wiederum die Annahme voraus, dass der Kopist wusste, an welchen Stellen Bilder platziert werden sollten,

[382] Belting 1970, 4-9. Vgl. auch Partsch 1981, 102, die darauf hinweist, dass dieses Illustrationssystem in der Florentiner Buchmalerei des 14./15. Jahrhunderts im profanen Bereich unbekannt gewesen sein soll.
[383] Vgl. Weitzmann 1970, 47-81.
[384] Vgl. auch den Weitzmanns Ausführungen ergänzenden Artikel von Spatharakis 1989, 51-56, sowie Toubert 1990, 355-359. Einen umfassenden Überblick über die Entwicklung dieses Illustrationstyps, den sie den „Rollenstil" nennt, gibt Angelika Geyer in ihrer Publikation „Die Genese narrativer Buchillustration: der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Virgilius Vaticanus", s. Geyer 1989.
[385] Gratziou 2000, 467.

sei es, weil er dies selbst entschied oder, was realistischer ist, weil er eine bereits bebilderte Vorlage hatte bzw. eine Vorlage, die ebenfalls markierte Bildräume aufwies und mit deren Hilfe er die Seiten in Bezug auf Text und Bild auszählte. Denn es ist eher unwahrscheinlich, dass ein Kopist sich in der Manier eines geschulten Malers derart intensiv mit der Struktur eines Werkes auseinandersetzte, die ihn dazu befähigte, eine komplette werkdisponierende Illustrationsfolge zu schaffen.

Das in die Textkolumne hineingestellte Bild, ohne oder mit Rahmen[386], ist häufig in griechischen Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts anzutreffen:[387] Zum einen in Werken, die auf antike Vorbilder zurückgehen[388], zum anderen in solchen, die in dieser Zeit entstanden.[389] Beispiele hierfür sind etwa historische Werke wie der Madrider Skylitzes[390], der Legendenroman ‚Barlaam und Joasaph'[391] oder theologische Schriften wie die Oktateuche[392]. Es war ein Illustrationssystem, das auf keine bestimmte Literaturgattung beschränkt war.

Das vorhandene Material aus spätbyzantinischer Zeit hingegen zeigt, dass das Illustrieren mit ganzseitigen Bildern, was ein zeitlich und örtlich voneinander getrenntes Arbeiten von Kopisten und Illustrator erlaubte, anscheinend wieder Vorrang hatte. Als Grund hierfür nennt Gratziou die Abwesenheit von finanzstarken Auftraggebern, die mit Schreibern und Malern besetzten Skriptorien das Überleben hätten sichern können.[393] Ebenfalls aus spätbyzantinischer Zeit sind Ausnahmen erhalten, die das Illustrationssystem der in den Text eingebettenen Bilder zeigen, wie der Codex Barocci 17 in der Oxforder Bodleian Library aus dem 13. Jahrhundert, der den Alexanderroman des Ps.-

[386] Gerahmte Kolumnenbilder repräsentieren einen späteren Typus des rahmenlosen Kolumnenbildes, vgl. Weitzmann 1970, 97-99.
[387] Für das westliche Mittelalter s. Meier 1997, 20f.
[388] Beispiele für diese Codices finden sich bei Geyer 1989, 67-86. Zu diesen zählen auch die Kynegetika des sog. Pseudo-Oppian (s. hierzu zuletzt Ševčenko 2011, 115, mit Angaben zur älteren Literatur) sowie der Physiologos (s. hierzu Strzygowski 1899 und Sauer 1921).
[389] Gratziou 1996, 72f.
[390] S. zuletzt Tsamakda 2002.
[391] S. Der Nersessian 1937.
[392] S. Lowden 2010.
[393] Gratziou 2002, 599.

Kallisthenes zum Inhalt hat[394], oder die illustrierten Hiob-Codices[395], darunter auch der Hiobtext im Paris. gr. 135, den Manuel Tzykandeles 1362 in Mistra kopierte.[396]

Eine wirkliche Wiederbelebung des Illustrationssystems mit in die Textkolumne eingestellten Bildern konstatiert Gratziou schließlich für die nachbyzantinische Zeit, und zwar als *das* gültige Illustrationssystem der griechischen Unterhaltungsliteratur in der Volkssprache. Als Charakteristika dieser illustrierten volkssprachlichen Texte des 15. bis 17. Jahrhunderts nennt sie erstens die große Anzahl der Bilder innerhalb eines Textes und zweitens den Umstand, dass die Bilder zwar den Textfluss unterbrechen, gleichzeitig aber der Erzählung folgen.[397] Diese enge Verbindung von Bild und Text sowie die eher unbekümmerte Ausführung der Illustrationen veranlassen sie zu der Annahme, dass in den meisten Fällen der Kopist selbst die Bilder malte.[398] Anhand der erhaltenen Handschriften wird dabei deutlich, dass die Qualität der Illustrationen sehr unterschiedlich ist. Die Bandbreite geht von schlichten Umrisszeichnungen bis zu Illustrationen, die Einflüsse der Renaissance zeigen.[399]

2.3 Die Beziehungen zwischen Illustrationen und Text

In den nächsten drei Unterkapiteln werden die Illustrationen in den einzelnen Werken mit Blick auf den Haupttext beschrieben und erörtert. Dabei werden nur die Textstellen paraphrasiert wiedergegeben bzw. genannt, die für die Bildausführung oder für die Textkomposition des Seragliensis und damit für die Textgestalt von besonderer Relevanz sind. In einem gesonderten Abschnitt wird explizit auf die Beziehung zwischen Bildbeischrift, Bild und Haupttext eingegangen. Daran schließt sich die Erörterung der jeweiligen werkspezifischen Illustrationssysteme an.

[394] CBM II, Nr. 2 und Abb. 106-137, mit weiterführender Literatur.
[395] S. Papadaki-Oekland, 2009.
[396] S. zuletzt Linardou 2011, 169-184 mit älterer Literatur. Vgl. auch Irmgard Hutter, CBM III.1 (1982), 252. Hier kritisiert Hutter die Teilpublikation von T. Velmans, Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs e l'epoque des Paléologues, *CahArch* 17, 209-235, da diese die sich seit Jahrzehnten haltenden Behauptung, dass der Schreiber dieses Codex, Manuel Tzykandyles, auch die Illustrationen ausgeführt habe, noch unterstütze. Hutter vermutet, dass die Bilder von einem westlichen Maler stammen.
[397] Gratziou 2002, 602f. mit einer Auflistung von Beispielen für diese Handschriften, darunter auch der Seragliensis 35.
[398] Gratziou 2000, 467f. und Gratziou 2002, 606.
[399] Gratziou 2002, 608.

Die Textzitate aus den einzelnen Werken werden in Anführungszeichen gesetzt nach der Lesart des Seragliensis wiedergegeben, dessen Orthografie und Interpunktion stillschweigend korrigiert wurden. Dahingegen wird für die in einfachen Anführungszeichen zitierten Bildbeischriften die Orthografie der Handschrift beibehalten. Dies gilt ebenso für die bruchstückhaften Textzitate in den Spruchbändern bei der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Kalendergedicht*.

2.3.1 Vierfüßlergeschichte

Die von fol. 31r bis fol. 75r insgesamt 89 Seiten umfassende, in stichischer Versaufteilung geschriebene *Vierfüßlergeschichte* wurde an 37 Stellen mit Tierbildern geschmückt. Zwei der Darstellungen gehen ohne Titel als ganzseitige Illustrationen der Erzählung voran. Der Titel des Werks folgt erst unterhalb eines Flechtornaments mit Einsetzen der Erzählung auf fol. 32r.

Nicht unwesentlich für die Verteilung der Bilder innerhalb des Textes ist, wie später noch zu sehen sein wird, die Textstruktur der *Vierfüßlergeschichte*: Die Erzählung zeigt einen vierteiligen Aufbau. Die 1082 Verse lassen sich grob in Prolog (Verse 1-10a), Einleitung (Verse 11-121), Streitreden (122-978) und Kampfgeschehen (Verse 979-1082) gliedern.[400] Die Streitreden werden in der Regel von Überleitungsversen eingeleitet, die das jeweilige Protagonistenpaar nennen.

Da die Art der Darstellung der wiederholt auftretenden Tiere in ihrer Gestaltung und Farbgebung im Grunde sich ähneln, werden diese beim erneuten Auftreten nicht ausgiebig beschrieben. Auffällige Abweichungen vom Grundschema des jeweiligen Typus hingegen werden genannt. Als übergreifende allgemeine Beobachtung zu den Illustrationen seien die roten Zungen der Tiere erwähnt, die die Vierfüßler in der Regel deutlich aus ihren Mäulern herausstrecken. Und das völlig ungeachtet der Tatsache, ob diese geschlossen oder offen dargestellt sind. Dies ist ein Detail, das auch in westlichen Tierdarstellungen vorhanden ist.[401]

[400] Zur Struktur der *Vierfüßlergeschichte* s. Papathomopoulos 2010, 46-49. S. auch Moennig 2012, 367, der die Einleitung schon bei Vers 102 enden lässt. Vgl. auch Eideneier 2016, 93ff.

[401] Vgl. Paris. gr. 135: fol. 67v (Abb. bei Velmans 1967, 210, Fig. 1) oder fol. 56r (Abb. bei Velmans 1967, 211, Fig. 2) oder z. B. die Fabelhandschrift des Ulrich Boner in Augsburg, Cod. 1.3.2° 3 aus dem Jahr 1449 (Abb. bei: Die Handschriften der Universitätsbibliothek Ausgburg. Zweite Reihe: Die Deutschen Handschriften. Erster Band. Deutsche mittelalterliche Handschriften. Die Signaturengruppe Cod. I.3 und Cod. III.1. Berarbeitet von K. Schneider. Wiesbaden 1988.) Auch der nach Hunger (s. Hunger, 1961, 388ff.) in Oberitalien zwischen 1475-1499 entstandene illustrierte Codex Phil. gr. 290 mit dem Physiologos auf 1r-40r zeigt Tiere, die ihre roten Zungen herausstrecken, s. etwa Löwe auf fol. 3v und 23v, Abb. bei Hermann 1931, Taf LIV, Abb. 1 und 4.

Im Zusammenhang mit der Bildbetrachtung der *Vierfüßlergeschichte* wird an den Stellen, an denen es sinnvoll erscheint, der Parisinus gr. 2911 hinzugezogen, der, wie im obigen Kapitel zur Text- und Bildtradition der Seragliensis-Werke bereits erläutert, im Text der *Vierfüßlergeschichte* 22 Leerstellen für geplante Illustrationen mit einigen, in roter Tinte ausgeführten Tituli zeigt.[402]

Bild V-1a (fol. 31r): König Löwe, Leopard und Gepard (Taf. I-1)

Das erste Bild zeigt als ganzseitige, dem erst mit fol. 32r einsetzenden Text vorausgehende Darstellung auf der Rektoseite des Blattes 31 oben mittig den thronenden König Löwe, in einer Zone darunter seine Chefberater, links den Leoparden und rechts den Gepard. Das Bild bezieht sich auf die drei Seiten später folgende Textpassage (fol. 32v, Z. 5-10; V. 17-22)[403], die davon berichtet, dass der wild dreinblickende König der Tiere mit seinem Beisitzer, dem großen Elefanten, der weder Gelenke noch Knie oder Fußgelenke habe, und seinen Beratern dem Gepard und dem Leoparden, diesen Verleumdern, dort säße.

Die Darstellung des Löwen nimmt fast die gesamte obere Blatthälfte ein, Leopard und Gepard teilen sich die untere Blatthälfte. Der Leopard steht ein wenig höher als der Gepard. Als Beischrift steht beim Löwen links der Krone ‚λέων', rechts der Krone ‚ὁ βασϊλεὺς'.[404] Über dem Leoparden kann man das Wort ‚λεοντόπαρδος', rechts neben dem Kopf des Gepards das Wort ‚πάρδος' lesen.[405]

Der Löwe sitzt nach links gewandt auf einem rechteckigen, an den Seiten verzierten hockerähnlichen Thron ohne Rücken- oder Armlehnen. Mit der rechten Pranke tritt er auf das Suppedion, das mittig auf der unteren Thronstufe bzw. vor dem Thron steht[406], die linke hintere Tatze hängt in der Luft; den Schwanz hat er stolz zwischen seinen Hinterbeinen mit einer leichten Biegung elegant emporgestreckt, ist also, wie es der Text sagt, „γαγκλαδουραδάτος" (V. 18). Die Tatzen der Vorderbeine sind nebeneinander auf der Sitzfläche aufgestellt. Die Haltung des Löwen wird lediglich durch ein „ἐκάθισεν" (Vers 17) im Text

[402] S. o. Kapitel „Text- und Bildtradition" sowie die tabellarische Übersicht der Bildräume in den die *Vierfüßlergeschichte* überliefernden Handschriften im Anhang.

[403] Die Angabe des Blattes (f.) und der Zeilen (Z.) beziehen sich auf den Seragliensis 35. Da die Versnummerierung in allen Textausgaben seit Wagner 1874 beibehalten wurde, beziehen sich die hier genannten Versangaben (V.) auf alle gängigen Textausgaben.

[404] Die Orthografie ist, wie auch bei den folgenden Beischriften, die der Handschrift.

[405] Bezüglich der Unterscheidung zwischen λεοντόπαρδος und πάρδος in der byzantinischen Literatur sowie der Identifizierung des πάρδος als Gepard s. Nicholas 1999, 253-298, bes. 268-278 sowie Nicholas/Baloglou 2003, 45-47.

[406] Der Versuch, eine perspektivisch korrekte Ansicht des Thrones zu geben, ist dem Illustrator nicht geglückt. Daher ist nicht eindeutig, ob der Thron wirklich eine Stufe haben sollte, oder es nur so aussieht.

vermerkt, zum Aussehen des Sitzmöbels sagt die entsprechende Textpassage nichts. Dass es sich hierbei um einen Thron handelt, folgt erst in Vers 108 (fol. 35r: „ἐκάθισεν ὁ βασιλεὺς λέων ἐπὶ τοῦ θρόνου“). So hat der Maler hier, sicherlich weniger aufgrund von Vers 108, sondern eher in Kenntniss ikonografischer Formeln, den König der Tiere auf einem verzierten Thron gemalt.

Der Löwe ist, wie für die byzantinische Herrscherikonographie üblich, in Dreiviertelansicht dem Betrachter zugewandt.[407] Er trägt eine Krone, die allerdings eher über seinem Kopf zu schweben als auf diesem zu sitzen scheint. Die Krone zeigt den Typus der Lilienkrone und ist damit eindeutig kein byzantinisches Herrschaftszeichen, sondern dem westlichen Kulturkreis zuzuordnen. Ebenso zeigt die gesamte Gestaltung des Löwen westlichen Einfluss und erinnert an venezianische Löwendarstellungen.[408] Sein Gesicht wird von einer prächtigen, gewellten Mähne umrahmt, aus der rundliche Ohren hervorschauen. Dem Text entsprechend blickt er grimmig nach vorne. Sein Gesicht ist detailliert mit Augenbrauen, Nasenpartie sowie vorgewölbter Schnauze gezeichnet. Augen- und Nasenpartie zeigen fast schon menschliche Züge, die deutlich von dem im Text erwähnten „ἀγριόφθαλμος“ (V. 18) geprägt sind. Das Fell des Löwen sowie die Krone sind ockerfarben schattiert. Die Thronflächen wurden in unterschiedlichen gelb-bräunlichen Tönen eingefärbt.

Leopard und Gepard sind in Seitenansicht gegeben. Sie haben sich mit geschwellter Brust, das eine Vorderbein nach vorne gestreckt, das andere angewinkelt, auf ihre Hinterbeine gestellt. Der Schwanz des Leoparden ist parallel zum Rücken mit leichter Biegung stolz emporgestreckt, der des Gepards hängt herab. In ihrer steigenden Haltung und gegenständigen Positionierung erinnern sie an Wappentiere.

Der Leopard hat eine kurzhaarige Mähne, aus der ein paar Locken hervorspringen, ovale Ohren und eine längliche Schnauze. In seinem Maul kann man Zähne erkennen. Sein Fell weist nicht die für Leoparden typischen rosettenförmigen Flecken auf, sondern ist ebenso gelblich-ocker schattiert wie das des Löwen. Die fehlende charakteristische Fellzeichnung sowie die vorhandene Mähne und die Schwanzquaste machen es schwierig, dieses Tier nur durch die bloße Anschauung als Leoparden zu identifizieren. Es ähnelt doch eher einem jungen Löwen.

[407] S. Gratziou 1996, 78.

[408] Vgl. hier z. B. die Darstellung des Löwen im Fresko “Adam benennt die Tiere” im Narthex des Meteora-Klosters Agios Anapausas, die der kretische Maler Theophanes 1527 malte, s. Abb. in Bekiares 2010, 39.

Der Gepard hat einen rundlichen Kopf, eine kurze Schnauze und rundliche, kleine Ohren. Sein graues Fell zeigt dunkle Ringflecken, sein Schwanz hingegen ist gestreift. Die Fellzeichnung sowie die Kopfform sind einem Gepard entsprechend.[409] Er trägt ein Halsband, das auf seine in Byzanz nicht unübliche Domestizierung und die Verwendung als Jagdgehilfen hinweist.[410] Im Text steht von diesem Attribut und dem ihm zuzuordnenden Eigenschaften nichts. Stattdessen wird der Gepard als „κοντοουραδάτε" bezeichnet (V. 884). Im Bild besitzt er aber einen langen Schwanz. Nicholas bringt hierfür als Erklärung, dass der kurzschwänzige Luchs in spätbyzantinischer Zeit als Modell für den Gepard gedient habe und bezeichnet die Beschreibung in der *Vierfüßlergeschichte* als „(...) the physiognomy of the vernacular pard (potentially the lynx – certainly not the leopard, now inaccessible to Byzantium)."[411] Höchst offensichtlich wurde hier also mit dem Gepard ein Tier unabhängig vom Text abgebildet. Im Weiteren könnte diese Charakterisierung als „κοντοουραδάτε" weniger als ein physisches Merkmal als eine Beschimpfung im übertragenen Sinne gemeint sein.

Bei allen drei Tieren zeigen die Pranken naturalistisch Zehen und spitze, lange Krallen. Auch die Schulterpartien wurden beim Leoparden und Gepard eingezeichnet. Ebenso sind die Kniegelenke an den Vorderbeinen sowie die Fersen an den Hinterbeinen naturalistisch wiedergegeben. Die Fülle der Mähnen und der Quasten an den Schwanzenden des Löwen und Leopards wird durch kurze Wellenlinien dargestellt. Die Fellhaare der drei Raubkatzen sind durch kurze Federstriche an den Beinen, beim Löwen auch am Bauch, angedeutet.

Die Textpassage, auf die sich diese Darstellung bezieht, nennt zwar den Leoparden und Gepard, es wird aber keine Aussage zu deren Aussehen gemacht. Erst als beide im Verlauf der Erzählung, ganze 61 Seiten später, erneut bildlich dargestellt werden und zum Streitgespräch antreten, sagt der Gepard zum

[409] So auch Nicholas/Baloglou, die in einem kurzen Abschnitt zu den Illustrationen den Leoparden als rein konventionelle Figur bewerten, während der Gepard im Gegensatz dazu realistisch wiedergegeben sei, Nicholas/Baloglou, 2003, 106.

[410] Nicholas 1999, 259-262 und 289-296 (Appendix: Pantechnes' Cheetah Hunt). S. auch Lindner 1973, 86, zur venezianischen Pseudo-Oppian-Handschrift Kynegetika, Codex Marcianus gr. Z 479: „(...) andererseits weist die Verwendung eines Panthers als Helfer bei der Jagd eindeutig nach Osten. Die Stellung dieser Großkatze als Jagdgehilfe ist ebenso wie die des Gepards noch so ungeklärt, dass zuverlässige Aussagen über Herkunft und räumliche Ausdehnung dieses Topos in der Kunst vorläufig nicht möglich sind. Immerhin verdient Beachtung, dass diese Vorgänge in einer anderen Pariser Handschrift [Bibliothèque Nationale, Par. gr. 64, fol. 5v u. 6r], einem griechischen Evangeliar aus dem Anfang des elften Jahrhunderts, eine überraschende Parallele finden." S. auch Spatharakis 1986-87, 46f.

[411] S. auch Nicholas 1999, 277: „(...) But it is just as possible, for that matter, that ‚short-tailed' indicates an incipient confusion between familiar lynxes and exotic cheetahs or leopards, leading the author to attribute the lynx's tail to a beast he otherwise termed a cheetah."

Leoparden (fol. 62r, Z. 1-2; V. 865-866): Der Leopard sei kein natürliches, sondern ein Mischwesen, und habe etwas vom Löwen und etwas von ihm selbst, dem Gepard. Als Gegenwehr verspottet darauf der Leopard den Gepard, er sei bunt gescheckt und kurzschwänzig (fol. 62v, Z. 3; V. 884).[412] Dass der Leopard das gefleckte Fell des Gepards als negativ darstellt, lässt darauf schließen, dass er selbst keine solche Fellzeichnung besitzt.[413] Damit könnte die Darstellung, die dem Leoparden eher das Aussehen eines jungen Löwen gibt, diesen Textstellen im weitesten Sinne entsprechen.[414] Von einer naturgetreuen Abbildung aber ist sie weit entfernt, was nicht verwundert. Denn, wie Nicholas anhand literarischer Quellen belegt hat, war in Byzanz der Leopard eher ein Fabelwesen, über das man nur sehr wenig wusste.[415] Die Darstellung des Gepards im Seragliensis hingegen nähert sich der Wirklichkeit mehr an als die Abbildung des Leoparden. Was nun seine Bezeichnung ‚πάρδος' betrifft, so hat Nicholas nachgewiesen, dass es sich hierbei um den Gepard handelt, es aber bezüglich des Aussehens dieses Tieres in Byzanz einige Verwirrung herrschte und keine klare Trennung zwischen den Termini λεοντόπαρδος, πάρδαλις und πάρδος bestand.[416]

Schon Spatharakis wies in seinen Beobachtungen zu den Illustrationen der Kynegetika des Pseudo-Oppian in der venezianischen Handschrift Codex Marcianus gr. Z 479 aus dem 11. Jahrhundert auf die in der byzantinischen Literatur zwar vorhandenen, aber sehr fantasievollen Beschreibungen hin, mit der Illustratoren zu kämpfen hatten, wenn sie einen ‚Pardos' malen sollten.[417] Der Oppian-Codex bringt mehrere Illustrationen, in denen ein solcher dargestellt ist.[418] Auf fol. 3r zum Beispiel zeigt die Kynegetika ein zweizoniges Bild mit 12 Tieren, fünf von ihnen tragen Beischriften.[419] Über einem katzenartigen Tier mit gefleckтem Fell, rundem Kopf, runden Ohren und langem Schwanz mit Quaste kann man das Wort ‚πάρδο(ς)' lesen. Eine weitere Illustration auf fol. 64r zeigt zwei Männer, die zwei liegende Raubkatzen an die Leine genommen haben. Unter den

[412] S. auch Nicholas/Baloglou 2003, 366f., Kommentar zu V. 884.
[413] S. Nicholas 1999, 283f.
[414] S. Nicholas/Baloglou 2003, 106: „(...) the leopard is a purely conventional figure, whereas the cheetah, by contrast, is depicted realistically."
[415] S. Nicholas 1999, 253-298, bes. 278-284.
[416] S. Nicholas 1999, 253-298. S. auch George/Yapp 1991, 54f. und Abb. 58 zu „pardus" und „leopardus" in lateinischen mittelalterlichen Bestiarien, wo eine ähnliche Verwirrung festzustellen ist und der „pardus" gewöhnlich löwenähnlich dargestellt wurde.
[417] Spatharakis 1986-87, 32-33.
[418] Kádár 1978, Taf. 139:2, 146:3, 169:3, 171:1, 176:1, 183:3, 184:1.
[419] Kádár 1978, 92 u. Taf. 139:2.

angewinkelten Vorderbeinen des linken Tieres steht wieder ‚πάρδος'.[420] Obwohl Kádár in seiner Studie „Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts" die an dieser Stelle abgebildeten Tiere als Leoparden bezeichnet, merkt er an, dass der runde Kopf eines dieser Geschöpfe auf einen Gepard hinweisen könnte, wenn er nicht als Nachlässigkeit des Illustrators zu werten sei.[421] Spatharakis spricht diese gefleckten Raubkatzen ebenfalls als Leoparden an. Einschränkend fügt er allerdings hinzu: Da einige der Raubkatzen eine Betonung der Mundwinkel durch schwarze Pinselstriche zeigten und schlanker als Leoparden seien, würden sie offensichtlich Geparden repräsentieren.[422] Vergleicht man diese Bilder mit den Abbildungen des ‚Pardos' in der *Vierfüßlergeschichte*, so zeigen die Tiere eine große Ähnlichkeit. Somit kann Nicholas' Identifizierung des ‚πάρδος' als Gepard, die er anhand literarischer Quellen vollzog, auch durch ikonographische Indizien untermauert werden.

Das Kompositionsschema der Darstellung gleicht einem Dreieck, wobei der thronende Löwe leicht nach rechts aus der Mittelachse herausgeschoben ist. Der dreieckige Bildaufbau vermittelt dem Betrachter den Eindruck, Leopard und Gepard stünden vor dem Löwen. Der Illustrator wollte durch diese Komposition einen dreidimensionalen Raum schaffen. Das gleiche versuchte er bei der Darstellung des Thrones, der zwar perspektivisch, doch nicht geometrisch korrekt gegeben ist. Die nicht weiter ausgeführte Linie am linken Sockelrand zeugt von diesem Versuch und seinem Scheitern. Die angestrebte Dreidimensionalität wird aber durch die räumliche Projektion der Tiere wieder aufgehoben. Obwohl der Löwe eigentlich im Hintergrund thront, ist er größer als seine Chefberater dargestellt. Somit wurde nicht die Raumtiefe, sondern die Hierarchie der Tiere untereinander herausgestellt.

Der unmittelbar nach dem Löwen in der Erzählung genannte Elefant fehlt und erscheint erst im nächsten Bild auf fol. 31v. Das bedeutet, dass der Illustrator nicht sklavisch dem Text folgte, sondern die Raubkatzen in einem Bild zusammenfasste, die weniger gefährlichen Tiere folgen dann in der nächsten Illustration.

Bild *V*-1b (fol. 31v): König Löwe, Hund, Elefant, Maus, Kater und Fuchs (Taf. I-2)

Auf der Versoseite des Blattes 31 folgt die zweite ganzseitige, dem Text vorangestellte Illustration. Sie bezieht sich auf dieselbe Textpassage wie das erste

[420] Kádár 1978, Taf. 184:1 u. Spatharakis 1986-87, Taf. 4:8.
[421] Kádár 1978, 101.
[422] Spatharakis 1986-87, 45f.

Bild, erweitert die Thronszene jedoch zu einer Szene im Sinne von ‚der König hält Hof'. Die Verse erzählen, dass auch die übrigen fleischfressenden Tiere, der Wolf, der Nachtschwärmer und Bluttrinker, der unterwürfige Hund, der dem Menschen lieb und teuer ist und alles mögliche frisst, aber auch der listige Fuchs mit dem buschigen Schwanz, der Hühnerdieb, bei der Versammlung anwesend seien und dass sie beschlossen hätten, einen Gesandten zu den reinen und nützlichen Vierfüßlern zu schicken. Zuerst den Kater, weil er auch nachts sieht, und als seine Begleitung die spitzköpfige Maus mit dem großen Schnurrbart und dem langen Schwanz. Zu ihrer Unterstützung auch den Affen, den Grimassenschneider und das Gespött der Welt (fol. 32v, Z. 11-17 und fol. 33r, Z. 1-8; V. 23-37).

Dargestellt ist wiederum der thronende bekrönte Löwe. Die Beischrift rahmt wieder die Krone des Löwen ein: ‚λέων' [Krone] ‚ὁ βασιλεὺς'. Der Löwe sitzt in Dreiviertelansicht auf einem Hockerthron, diesmal aber nach rechts gewandt. Darunter wurden links der Hund mit der Beischrift ‚σκίλος', rechts der Elefant mit der Beischrift ‚ὁ λέφαντας', und unter diesen in einer zweiten Zone von links nach rechts die Maus, über der Maus steht ‚πονδικός', dann der Kater mit der Beischrift ‚ὁ κάτϊς' über ihm, und der Fuchs, über seinem Kopf steht ‚ἀλόπηξ', gemalt. Die Benennung als Kater kann nur aufgrund der Beischrift vorgenommen werden. Die Darstellung gleicht aber eher dem im Text genannten, im Bild aber nicht vorkommenden Affen. Dahingegen ist am linken Blattrand die Vorzeichnung eines Tierkopfes zu erkennen. Dieser Kopf taucht nahezu identisch ausgeführt in der Illustration des Katers auf fol. 35v mit der Darstellung von Maus und Kater auf.[423]

Die Darstellung des Löwen ähnelt im Großen und Ganzen der vorangegangenen. Sein Gesicht zeigt die gleichen Züge. Im Ganzen ist sein Körper aber schlanker, gestreckter, die Mähne nicht ganz so üppig. Der Detailreichtum der Figur erfuhr, verglichen mit der ersten Darstellung, noch einen Zusatz. Diesmal wurde auch das Geschlecht des Löwen mit ein paar Federstrichen eingezeichnet. Der Löwe nimmt etwas mehr als die obere Blatthälfte ein. Seine Haltung entspricht der des vorherigen Bildes, ist nun aber spiegelverkehrt gegeben. Die Lilienkrone wurde ein wenig variiert. Den Kopf hat er mehr zur Seite gewendet als im Bild vorher. Es besteht kein Blickkontakt zwischen ihm und den anderen Tieren. Der Thron ist nicht verziert und kleiner als der vorherige, das Suppedion fehlt. Vor allem aber weist der Thron keine gezeichnete Umrisslinie auf, sondern wurde direkt mit Farbe – die Sitzfläche orangebraun, die Seitenflächen bräunlich – in das Bild eingefügt. Daraus kann man schließen, dass er nachträglich zum Löwen

[423] S. die folgenden Ausführungen zu Bild *V*-3b.

hinzugefügt wurde, nachdem das Bild in seiner Komposition angelegt bzw. mit der Feder gezeichnet war. Die eine Pranke des Löwen hängt in der Luft, die andere liegt auf der Sitzfläche auf. Mit einem Vorderbein berührt er die hintere Kante. Trotzdem wirkt es so, als ob der Löwe über dem Sitz schwebe. Dieses nicht Zueinanderpassen von Löwe und Thron ist eine Folge des nachträglichen Hinzufügens des Throns.

Hund und Elefant unterhalb des Löwen sind gegenständig in Seitenansicht gegeben und blicken sich an. Der Hund steht in Schrittstellung, die Vorderpfoten höher als die Hinterpfoten. Vorder- und Hinterfüße des Elefanten befinden sich etwa auf einer Linie. Der Hund trägt ein verziertes Halsband. Die spitzen Ohren hat er aufmerksam aufgestellt. Sein Fell ist ebenso ockerfarben schattiert wie das des Löwen. Seine Brust ist geschwellt, ansonsten ist sein Körper schlank und langgestreckt. Die Beine sind im Verhältnis zum Körper eher kurz, die Pfoten ähneln den mit scharfen Krallen versehenen Pranken des Löwen. Die Rute des Hundes ist ungewöhnlich lang und peitschenartig nach oben gebogen. Die Rippen wurden mit feinen Federstrichen markiert, die Wangenpartie durch einen Strich definiert. Auch sein Geschlecht wurde eingezeichnet. Im Text erfährt man nichts zum Aussehen des Hundes.

Der graue Elefant ist in etwa gleicher Größe wie der Hund gegeben, nur dass sein Körper wesentlich fülliger, tonnenartig ist. Er ähnelt nicht sehr einem richtigen Elefanten, ist aber durch den eher kurzen, waagerecht weggestreckten Rüssel und die kurzen Stoßzähne – insgesamt vier an der Zahl, die paarweise rechts und links des Rüssels emporragen – als solcher zu identifizieren. Die Markierung eines Mauls fehlt jedoch. Er hat kleine herabhängende Ohren, die an Hundeschlappohren erinnern. Der Schädel ist im Verhältnis zum Körper klein, die Stirnpartie für einen Elefanten zu kurz, so dass die winzigen Knopfaugen für eine naturgetreue Darstellung zu weit oben sitzen. An seinem Hals prangt ein roter Strich, wie eine klaffende Wunde. Die Beine sind zu schlank für die bekannten säulenartigen Elefantenbeine. Vor allem aber enden sie in Pfoten anstatt in den charakteristischen Elefantenfüßen mit ihren großen Sohlenflächen und den eingelagerten Zehen, die notwendig sind, um das riesige Gewicht eines Elefanten gut tragen zu können.[424] Statt eines langen, in einer Quaste endenden Schwanzes hat unser Elefant einen Stummelschwanz. Wurde der Elefant in der zuerst zitierten Textpassage auf fol. 32v auch als groß („μέγαν“) beschrieben, so hat er im Bild die

[424] Ebensolche Pfoten zeigt auch die Darstellungen des Elefanten in den Kynegetika, Codex Marcianus gr. Z 479 aus dem 11. Jh. auf fol. 36r, s. Kádár 1978, 165, Abb 2.

Maße des Hundes. Die Beinform ohne jegliche Andeutung von Gelenken entspricht der Aussage, dass er keine Knochen, weder Knie noch Fußgelenke habe (fol. 32v, Z. 8; V. 20: „τὸν μήτε ἁρμούς, μὴ γόνατα, μηδ' ἀστραγγάλους ἔχων"). Der Illustrator kann, muss aber nicht, sich hier am Text orientiert haben.

Woher kommt aber diese mit einem roten Strich gezeichnete ‚Wunde' am Hals des Dickhäuters? In der gesamten Erzählung wird der Elefant nicht verletzt. Doch er wird später, auf fol. 65v, noch einmal näher charakterisiert, und zwar vom Affen. Und hier erfährt man dann auch die Auflösung: Der Affe macht sich über die lange Nase des Elefanten lustig. Er habe die Eigenschaft einer großscherigen Krabbe[425], woanders habe er das Maul und woanders den Rüssel. An einer Stelle würde er seine Nahrung aufnehmen und sie an anderer Stelle fressen: (fol. 65v, Z. 1-6; Vers 936-941) „Ἦλθες καὶ σύ, μακρόμυτε, μετὰ τῆς προμυτίδος, νὰ καυχισθῇς καὶ νὰ εἰπῆς παράσημον τῶν ζῴων; Ἔξω τῆς φύσεως τῆς ἡμετέρας εἶσαι, τοῦ καβούρου τάξιν ἔχεις τοῦ μεγάλολαχανάτου, ἔχεις ἀλλοῦ τὸ στόμα σου καὶ ἀλλοῦ τὴν προμυτίδα, ἀλλοῦ συνάγεις βρώματα καὶ ἀλλάχου τὰ τρώγεις." Diese Textstelle ist für die bildliche Darstellung des Elefanten von Bedeutung, da sie den roten Strich am Hals des Dickhäuters erklären kann. Höchstwahrscheinlich ist hiermit gar keine Wunde – zumal die charakteristischen Blutstropfen fehlen, die die verwundeten Tiere am Ende der Erzählung zeigen –, sondern das Maul beziehungsweise die dazugehörige Zunge gemeint. Diese wäre damit auch beim Elefanten gemalt worden, ebenso wie sie bei den anderen Tieren ein Detail in der Darstellung ist. Das würde aber bedeuten, dass schon hier bei dieser ersten Abbildung des Elefanten, noch vor Beginn der Erzählung, der Elefant entsprechend der oben zitierten Beschreibung aus den Versen 936-941 mit dem Maul am Hals gemalt wurde. Der Illustrator hatte also schon zu diesem Zeitpunkt eine genaue Kenntnis des Textinhalts. Eine verlässliche Kenntnis von dem Aussehen eines realen Elefanten hatte er, wie die Darstellung zeigt, hingegen nicht.[426]

Unterhalb des Elefanten steht in Schrittstellung nach links gewandt der Fuchs. Er ist mit seiner schmalen Schnauze, den relativ großen, spitzen Ohren, den kurzen Läufen, dem orangebraunen Fell und dem langen buschigen, schwarz gestreiften Schwanz gut als solcher zu erkennen. Unter dem Hund sitzt nach rechts gewandt eine kleine graue Maus auf allen Vieren. Sie hat einen länglichen Körper, kurze Gliedmaße, eine spitze Schnauze, ovale Ohren und einen langen, dünnen, spitzen Schwanz. Sie entspricht ihrer Beschreibung „μακρύουρον, μακρόμυτον" (V. 35),

[425] S. auch Nicholas/Baloglou 2003, 404, Textanm. 939.
[426] So auch Nicholas/Baloglou, 2003, 106.

dass sie aber auch „μεγαλομουστακάτον“ (V. 34) ist, wird nicht gezeigt, jeglicher Ansatz von Schnurrbarthaaren fehlt. Mit ihrem im Verhältnis zum Körper kleinen Kopf gleicht sie eher einer Ratte, zumal auch die Körpergröße für eine Maus ziemlich überdimensioniert ist.[427] Doch wurden die natürlichen Größenverhältnisse in den Bildern ohnehin nicht berücksichtigt.

Zwischen Fuchs und Maus, der Maus zugewandt, ist ein anderes Tier dargestellt, das laut Beischrift ein Kater sein soll. Dieses Tier sitzt leicht nach vorne gebeugt auf seinen Hinterbeinen, hat ein hellgraues Fell, einen langen Schwanz, eine ähnliche Kopfform wie die Maus sowie ovale Ohren. Auch trägt es den der Maus fehlenden Schnurrbart. Die Darstellung könnte von der Haltung des Tieres her zu dem im Text genannten Affen passen. Damit wäre auch die bereits erwähnte Vorzeichnung des Katzenkopfes am linken Blattrand dieser Seite zu erklären. Da weder der Affe noch der im Text erwähnte Wolf im Bild auftreten, lässt diese Vorzeichnung vermuten, dass ursprünglich eine etwas andere Bildzusammensetzung geplant war. Diese musste dann aber möglicherweise aus Platzgründen, das heißt aufgrund einer nicht mit richtigem Augenmaß vorgenommenen Bildanlage, aufgegeben worden sein. Ansonsten hätte der Körper des ‚vorzeichnerisch‘ geplanten Katers in die Maus hineingemalt werden müssen. Da nun der Affe bereits gemalt, der Kater als Gesandter aber mehr Bedeutung hatte als der spaßige Affe – (fol. 33r, Z. 4; V. 33) „Πρῶτον τὸν κάτην πέμπουσιν, διότι νυκτοβλέπει, (...)“, – wurde vermutlich die Darstellung des Affen durch die Beischrift kurzerhand zum Kater umbenannt. Wer diese Benennung bzw. Umbenennung des Dargestellten vorgenommen hat, muss vorerst offenbleiben.[428]

Beim Elefanten, beim Fuchs und beim Kater wurden Schulter- und Hüftpartie durch eine geschwungene Linie angedeutet, bei der Maus nur die Hüftpartie. Hund, Fuchs und Elefant tragen auf ihren Schnauzen bzw. Rüssel feine Querstriche, die als Falten interpretiert werden könnten.

Die Verteilung der Tiere in den zwei Zonen entspricht nicht der Reihenfolge ihres Auftretens im Text. Sind hier der Wolf, der Hund und der Fuchs sowie desweiteren der Kater, die Maus und der Affe genannt, zeigt das Bild von oben nach unten und von links nach rechts gelesen den Hund, den Elefanten, die Maus, den Kater und den Fuchs; Wolf und Affe fehlen wie gesagt. Die Komposition des Bildes entspricht wie beim vorherigen Blatt einem sich nach oben verjüngenden

[427] S. Nicholas/Baloglou 2003, die bei diesem Tier auch von einer Ratte sprechen und ‚ὁ πονδικός‘ dementsprechend übersetzen.
[428] Näheres hierzu s. u.

Dreieck. Wieder wurde hiermit der Darstellung eine räumliche Tiefe gegeben, die aber auch diesmal durch die umgekehrten Größenverhältnisse der Tiere im Vordergrund und Hintergrund aufgehoben wird. Der Löwe ist, der hierarchischen Ordnung der Tiere untereinander entsprechend, am größten gegeben, die Tiere, die ganz im Vordergrund stehen wie Maus, Kater und Fuchs, am kleinsten. Der Löwe hat keinen Blickkontakt mit seinen Untertanen, sondern schaut nach rechts aus dem Bild heraus auf die folgende Seite. Da auf dieser der Text beginnt, wird durch diese kompositionelle Gegebenheit eine äußere Verbindung zwischen dem Bild und dem Text geschaffen.

Bild *V*-2 (fol. 34r): König Löwe und Pferd (Taf. II-1)

Nach vier reinen Textseiten seit Beginn der Erzählung zeigt fol. 34r die erste Illustration, die in die Textkolumne hineingestellt wurde. Der Text berichtet davon, wie Maus und Kater den reinen Tieren die Einladung des Löwen zu einer friedlichen Versammlung überbracht haben. Diese trauen ihren Feinden nicht und schicken als Gesandtschaft das Pferd, den Esel und auch das Kamel zum König, damit diese sich der friedlichen Absicht dieser Zusammenkunft noch einmal versichern (fol. 33r, Z. 15-17 und fol. 34r, Z. 1-6; V. 80-88). Das Bild nimmt mehr als die untere Blatthälfte ein. Die Höhe des Bildraumes entspricht zehn Zeilen. Über ihm stehen sechs Zeilen Text, darunter folgt noch ein Vers, der mit einer verzierten Initiale beginnt: (fol. 34r, Z. 7-8; V. 89) „Ἀπέδωκεν καὶ τὰς γραφὰς ἐσύντυχαν καὶ λόγους·“ Das Ende des letzten Wortes, -γους, wurde mittig in die nächste Zeile gesetzt und geht damit über den eigentlichen Schriftspiegel hinaus. Deutlich wird dies nur im Vergleich zur vorherigen Seite, fol. 33v, fällt aber dadurch, dass auch die Darstellung des Pferdes über den Schriftspiegel hinaus in den unteren Freirand des Blattes 34r reicht, nicht sehr auf. Bild sowie Initiale markieren im Text einen neuen Abschnitt der Erzählung.

Die Illustration hat keine Beischriften. Sie zeigt links den thronenden König Löwen und rechts das Pferd mit einem Spruchband im Maul, der Esel und das Kamel fehlen. Das Pferd ist vor den thronenden Löwen getreten, um ihm die Nachricht der reinen Tiere zu überbringen. In dem leicht geöffneten Maul hält es ein sich schwungvoll nach links ausrollendes Spruchband. Auf diesem steht mit brauner Tinte von oben nach unten geschrieben: ‚ἀπέδοκαν καὶ τὰς γραφὰς εσίντιχαν καὶ λόγους επη…‘ (V. 89). Es ist die Textzeile unmittelbar unter dem Bild

sowie der Beginn der folgenden Zeile auf der nächsten Seite, fol. 34v.[429] Hierbei handelt es sich um die schriftliche Garantie, dass die Versammlung unter dem Zeichen der Eintracht und Freundschaft steht (fol. 34r, Z. 7-8 und fol. 34v, Z. 1-3; V. 89-92). Das Spruchband gibt also nicht die Rede des Pferdes wieder – zumal es im Text auch gar nicht spricht –, sondern repräsentiert τὰς γραφὰς, das Schriftstück mit der Friedensversicherung. Das Spruchband ist als Bildattribut zu sehen, das die eigentliche Bedeutung der Szene verbildlicht. Darüber hinaus erzeugt das in ihm stehende Textzitat einen engen inneren Bezug zwischen Illustration und dem Text der Erzählung. Die wortwörtliche Wiederholung und das abgebrochene ‚επη...' wiederum zeigen, dass es später als der Haupttext geschrieben wurde, denn es wurde aus diesem übernommen. Neben der für die *Vierfüßlererzählung* relevanten inhaltlichen kommt der Schriftrolle aber noch eine weitere, werkübergreifende Bedeutung zu: Es ist ein verbindendes Element zwischen den Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte* und denen des *Kalendergedichts*. In diesem halten die Monatsrepräsentanten eine ebensolche Schriftrolle.[430]

Das Bild erinnert an eine Kanzleiszene. Diesmal wird das räumliche ‚vor' durch ein Nebeneinander dargestellt. Die Bildkomposition entspricht dem üblichen Schema in der byzantinischen Kunst, die Akteure nebeneinander aufzureihen, um räumliche Beziehungen herzustellen. In unserem Bild ist der Raum nur durch die umgekehrte Perspektive des Throns charakterisiert. Das ausgerollte Ende des Spruchbandes steht mittig zwischen den Köpfen der beiden Tiere, die sie einander zugewandt haben. Damit unterbricht es die Blickbeziehung zwischen den beiden.

Das Aussehen des Löwen entspricht in etwa dem Löwen von fol. 31r (Bild *V*-1a), seine Haltung ist nahezu identisch mit dem Löwen von fol. 31v (Bild *V*-1b). Wieder wurde die Lilienkrone variiert. Der Löwe sitzt nach rechts gewandt auf einem unverzierten Hockerthron. Abgesehen von der perspektivischen Ansicht ist er in Form und farblicher Gestaltung eine exakte Wiederholung des unverzierten Hockerthrons von fol. 31v (Bild *V*-1b). Nun hat er aber auch Umrisslinien, ist also kein späterer Zusatz wie bei jenem. Das Pferd ist nach links zum König gewandt in steigender Haltung gegeben. Es steht mit geschwellter Brust auf seinen Hinterbeinen, die vorderen Hufe dem Löwen entgegengestreckt. Sein Kopf ist im Verhältnis zum Körper klein, seine Ohren sind spitz. Sein Fell zeigt eine zarte Grauschattierung, die mittellange Mähne und der teilweise mit einem Band

[429] Vers 90 der *Vierfüßlergeschichte*.
430 Mehr hierzu s. u. Kapitel „Kalendergedicht".

umwundene Schweif sind gewellt. Wie beim Löwen ist auch die Mähne des Pferdes detailliert gezeichnet. An ihrer oberen Umrisslinie springen in regelmäßigen Abständen kleine Locken auf. Auch wurde mit wenigen kurzen Strichen das Fell der Beine gegeben, das ein wenig über die Hufe ragt. Am linken Vorderhuf kann man Nägel eines Hufeisens erkennen, an den anderen Hufen fehlen sie. Die Wangenpartie sowie die Beingelenke wurden ebenso definiert wie die Schulterpartie und ansatzweise die Hüftpartie.

Bild *V*-3a (fol. 35v): Maus
Bild *V*-3b (ebenfalls fol. 35v): Maus und Kater (Taf. II-2)

Nachdem sich alle versammelt und der Löwe die Zusammenkunft eröffnet hat, tritt die Maus in die Mitte (fol. 35r, Z. 16-17; V. 122-123). Die nächste Seite fol. 35v beginnt sogleich mit der Einzeldarstellung der braungrauen Maus (Bild *V*-3a). Genau der Erzählung entsprechend sitzt sie in der Mitte – in der Mitte des oberen Blattrandes, mit ihren Füßen gerade mal die obere, erste Leerzeile berührend, über dem Schriftspiegel, dessen ganze Breite sie einnimmt. Sie ist nach rechts gewandt in Seitenansicht gegeben, der spitze Kopf im Dreiviertelprofil, so dass man ihren auffordernden Blick gut erkennen kann. Unter der Maus steht die Beischrift ‚ὁ πονδικός'. Die Rippen der Maus sind durch feine Striche angedeutet, ebenso Schulter und Hüfte sowie Wangen. Die Nasenpartie ist definiert, feine Schnurrbarthaare sind zu sehen. Ihr langer, dünner, spitzer Schwanz zeigt schnurgerade diagonal nach unten. Auch ist die Maus durch die deutlich am Hinterteil dargestellten Hoden eindeutig als männlich charakterisiert. Vielleicht wollte der Illustrator hiermit ihre indirekt durch ihr forsches Vor-die-Versammlung-treten deutlich gewordene Stärke betonen, vielleicht aber auch nur besonders naturalistisch sein. Durch ihre Positionierung, ihre Größe und als Einzeldarstellung bekommt die Maus eine besondere Bedeutung: Sie ist sozusagen der Eröffnungsredner.

In dem mit Initiale beginnenden Vers, der dem Bild folgt (fol. 35v, Z. 1-2; V. 124) „Εἴ τις καλὸς καὶ ἀπόκοτος, ἂς ἔλθῃ εἰς τὸ μέσον" fordert die Maus denjenigen dazu auf in die Rednermitte zu treten, der mutig und anständig genug sei. Dann sieht man schon die nächste Illustration (Bild *V*-3b): das Bild von Maus und Kater. Der Bildraum entspricht fünf Zeilen. Der rechts sitzende Kater hat einen rundlichen Kopf, der im Dreiviertelprofil gemalt ist, und spitze Ohren.[431] Der Körper ist in

[431] Diese Ausführung eines Katzenkopfes begegnet dem Leser bereits auf fol. 31v, dort aber nur als Vorzeichnung am linken unteren Blattrand, s. o. Bild *V*-1b.

Seitenansicht gegeben. Sein Fell ist hellgrau, die Rückenpartie hat schwarze Streifen. Ebenso ist der lang herabhängende Schwanz gestreift. Die Nasenpartie ist definiert, ihr fehlt aber ein Schnurrbart. Drohend blickt der Kater die Maus an. Über seinem Rücken steht die Beischrift ‚ὁ ταπεινὸς κάτϊς'. Sie benennt nicht nur das dargestellte Tier, sondern zitiert fast wortwörtlich die unmittelbar in der ersten direkt unterhalb der Abbildung folgenden Textzeile genannte Charakterisierung des Katers als „ὁ ταπινὸς ὁ κάτης" (fol. 35v, Z. 3; V. 125). Dies ist der einzige Fall, dass die sich sonst auf Nomina beschränkende Beischrift der Seragliensis-Illustrationen mit einem Adjektiv ergänzt wurde. Allerdings vermittelt das Abbild des Katers kein Stück Bescheidenheit, sondern Angriffslust gegenüber der Maus. Diese sitzt, den Kopf leicht eingezogen, etwas höher ihm gegenüber links im Bild. Über ihrem Kopf steht ‚ὁ πονδικὸς'. Diese Mausdarstellung ist nur halb so groß wie die oben auf der Seite, im Verhältnis zum Kater aber immer noch überdimensioniert. In Aussehen und Haltung entsprechen sich jedoch beide Mausdarstellungen, wenn auch die erste Maus detaillierter gezeichnet ist.

Unter dieser Abbildung setzt mit einer Zeile Zwischenraum der Text wieder ein, diesmal ohne Initiale (fol. 35v, Z. 3-6; V. 125-128): Der Kater springt schnell auf, um das Wort zu ergreifen und die Maus zu verspotten. Die Darstellung zeigt ihn noch einen Moment davor, in geduckter Sprunghaltung. Beide Bilder haben einen engen Textbezug. Wie in einem Filmstreifen oder Comicstrip werden hier zwei direkt aufeinanderfolgende Szenen zusammen auf einem Blatt illustriert, nur durch wenig Text voneinander getrennt.

In ihrer Verteidigungsrede droht die Maus dem Kater mit dem Hund, dann tritt sie ab. Als der Hund seinen Namen hört, springt er in die Mitte der Versammlung. Obwohl die Verse (fol. 37v, Z. 3-8; V. 179-184) den üblichen Überleitungsversen entsprechen, die jeweils eine neue Konstellation der miteinander streitenden Tiere anzeigen, folgt nicht die zu erwartende bildliche Darstellung von Hund und Kater. Zieht man den Parisinus gr. 2911 hinzu, so hat dieser zwischen V. 180 und V. 181 auf fol. 8r einen Leerraum von drei Zeilen am Ende des Schriftspiegels. Auch steht dort innerhalb der Textkolumne auf Höhe der letzten halbbeschriebenen Zeile der Titulus ‚ὁ κύων τοῦ κάτη', der anzeigt, dass hier wahrscheinlich ein Bild geplant war.[432] Hilfestellung für eine mögliche Erklärung, warum aber im Seragliensis an dieser Stelle kein Bild steht, könnte die Rektoseite des Seragliensis-Blattes 37v leisten: Auf fol. 37r wurde, wie bereits genannt, das

[432] S. o. Kapitel „Text- und Bildtradition".

Prinzip der stichischen Versanordnung verlassen und neun Verse auf 17 Zeilen verteilt. Für die *Vierfüßlergeschichte* einzigartig beginnt dabei jeder Vers mit einer Auszeichnungsmajuskel. Bei einer normalen stichischen Notation dieser Verse wären acht Leerzeilen frei geblieben – ausreichend Platz für eine Illustration der für die *Vierfüßlergeschichte* üblichen Größe. Doch statt eines Bildes wurde ein anderer Schmuck gewählt: Die rubrizierte Auszeichnungsmajuskel am Versbeginn.[433]

Bild *V*-4 (fol. 38r): Fuchs und Hund (Taf. III-1)

Nach vier Textseiten folgt auf fol. 38r die Darstellung des Fuchses und jetzt auch des bereits im vorangegangenen Streitgespräch mit dem Kater erschienenen Hundes. Das Bild wurde mittig auf der Seite platziert. Die Höhe des Bildraumes entspricht acht Zeilen. Darüber stehen fünf Zeilen Text, darunter vier, der erste von diesen beginnt mit einer Initiale. Dem Bild voran gehen vier Überleitungsverse, die das Abtreten des verschüchterten Katers und das Auftreten des über die Worte des Hundes aufgebrachten Fuchses nennen (fol. 38r, Z. 1-5; V. 194-198). Fuchs und Hund sind in Seitenansicht gegeben und stehen in Schrittstellung einander zugewandt. Über dem Fuchs ist die Beischrift ‚ἡ ἀλόπηξ' zu lesen, rechts neben dem Kopf des Hundes steht ‚ὁ κῖον'.

Während Vorder- und Hinterpfoten des Fuchses etwa auf einer Ebene liegen, hat sich der Hund auf die Hinterbeine gestellt, sein rechtes Vorderbein hat er erhoben, ebenso den Kopf. Zu dieser Drohgebärde passt auch seine Mimik: Er fletscht die Zähne, streckt seine lange rote Zunge weit heraus und hat die Ohren angelegt.

Bei dieser Darstellung kann man erneut, wie schon bei dem vorgezeichneten, aber nicht weiter ausgeführten Katerkopfs in Bild *V*-1b, eine Korrektur des Illustrators ausmachen. Die Höhe der linken Hinterpfote wurde, wie die nicht gelungene Skizze einer zweiten Pfote oberhalb der ausgeführten Pfote zeigt, vom Illustrator korrigiert. Ebenso scheint die Position der erhobenen Vorderpfote leicht korrigiert und ein wenig nach unten verschoben worden zu sein.

Die Darstellung des Fuchses entspricht weitgehend der von fol. 31v (Bild *V*-1b), allerdings sind diesmal seine Beine etwas länger, wodurch er repräsentativer wirkt. Auch zeigt seine Schnauze diesmal feine Schnurrbarthaare. Sein Fell ist im Ganzen ockerfarben laviert. Der eine Seite zuvor in der Rede des Hundes zum Kater

[433] S. o. Kapitel „Initialen und rubrizierte Versanfänge".

(fol. 37v, Z. 12; V. 188: „τὴν ἀλουποὺ τὴν μακροουραδάτην“) betonte lange, buschige Schwanz des Fuchses ist gestreift. Erhobenen Hauptes hat er die Ohren aufmerksam gespitzt. Die Haltung könnte dem „πονηρὰ καὶ τροπικὰ“ aus der Textzeile direkt über dem Bild (fol. 38r, Z. 5; V. 198) entsprechen: der Fuchs tritt dem Hund verschlagen, aber mit Geschick gegenüber.

Der Hund trägt wieder ein Halsband, seine Rute ist schwungvoll nach oben gebogen. Wie auf fol. 31v (Bild *V*-1b) wurde sein Geschlecht eingezeichnet, diesmal etwas deutlicher. Die Farbe seines Fells ist durch braune Schattierungen entlang der Umrisslinie angedeutet. Bei beiden Tieren sind die Rippen mit feinen Strichen eingezeichnet, ebenso die Schulter- und Wangenpartien, beim Fuchs auch der Hüftansatz. Ebenso wurden die Pfoten mit Krallen versehen und die Beingelenke eingezeichnet.

Der verbale Schlagabtausch zwischen Hund und Fuchs erstreckt sich, beginnend mit dem unterhalb des Bildes stehenden und mit einer Auszeichnungsmajuskel versehenen Vers 199 (fol. 38r, Z. 6) über vier Textseiten. Der Fuchs beschimpft den Hund, er trage nicht nur diesen Namen, sondern habe tatsächlich ein hündisches Wesen. Dass der Hund diese Beleidigung nicht lange auf sich sitzen lässt, erkennt man schon an seiner drohenden Haltung im Bild. Hier ist die verbale Drohung umgesetzt, die man auf der Rückseite des illustrierten Blattes lesen kann (fol. 38v, Z. 7-11; V. 209-213): Der Hund werde anstatt zu reden das Fell des Fuchses dem Kürschner übergeben, damit er seine Weisheiten vergäße. Auch weist er nocheinmal auf seine eigene, im Bild durch das Halsband signalisierte, enge Zusammengehörigkeit und Freundschaft mit dem Menschen hin.

Bild *V*-5 (fol. 40v): Fuchs und Hase (Taf. III-2)

Das nächste Bild zeigt den Fuchs und den Hasen. Den Wechsel der Tiere leiten die üblichen Überleitungsverse 265-269 (fol. 40r, Z. 14 bis fol. 40v, Z. 1-2) ein: Der Hund tritt ab, der Fuchs bleibt in der Rednermitte und es erscheint, da er seinen Namen gehört hat, der Hase und er beginnt ausgelassen zu rufen.

Die Darstellung von Fuchs und Hase steht nach zwei Zeilen Text in der oberen Blatthälfte von fol. 40v. Die letzte dieser „καὶ μὲ μανίαν καὶ θυμὸν λέγει πρὸς τὴν τοιαύτην“ (Vers 269a) ist nur in unserer Handschrift und im Codex Petropolitanus 202 vorhanden.[434] Unter dem Bild folgen nach einer Leerzeile Zwischenraum noch acht beschriebene Zeilen, die erste von diesen hat eine Initiale. Der Bildraum

[434] S. Tsiouni 1972, 72, kritischer Apparat V. 268 und Nicholoas/Baloglou 2003, 383, Textanm. 269.

entspricht sieben Leerzeilen. Über dem Fuchs steht ‚ἀλόπηξ', rechts neben den Ohren des Hasen ‚ὁ λαγοός'.

Das Kompositionsschema des Bildes variiert das der vorangegangenen Darstellung: Zwei in Seitenansicht gegebene Tiere stehen sich, diesmal auf gleicher Höhe, in Schrittstellung gegenüber. Der Kopf des Fuchses wird diesmal in Dreiviertelansicht gezeigt. Dabei sieht es so aus, als ob er ursprünglich im Profil angelegt und erst nachträglich verändert worden sei. Denkt man sich das linke Auge sowie die kurzen Striche, die die Schnauzpartie definieren, weg, entspricht der Kopf exakt dem Kopf des Fuchses auf dem vorherigen Bild *V*-4 (fol. 38r). Durch diese Veränderung ist der Blickkontakt zwischen Fuchs und Hase nicht so eindeutig, als dass man sagen könnte, sie blickten sich direkt an. Der Fuchs scheint eher am Hasen vorbeizuschauen.

Beide Tiere haben feine Schnurrbarthaare, ihre Schulterpartien sind eingezeichnet, beim Fuchs ist auch die Nasenpartie durch ‚Falten' definiert, sein buschiger, gestreifter Schwanz durch viele kurze Federstriche. Der Fuchs hat die gleiche Gestalt und nahezu die gleiche Haltung wie im Bild zuvor. Der Hase ist durch die langen spitzen Ohren und einen Stummelschwanz als solcher charakterisiert. Sein Fell ist hellgrau. Ansonsten ähnelt der Körperbau ganz untypisch für einen Hasen in etwa dem des Fuchses. Er ist fast ebenso groß und hat wie dieser vier gleichlange Beine. Dabei müssten seine Hinterläufe länger und stärker sein als die Vorderläufe. Auf der anderen Seite wird durch die langen Beine nicht nur die Flinkheit des Hasen betont, sondern ebenso das Ziel des „τὸ ευτελὴς μου μέλος" (Vers 310), mit dem der Hase zuerst seine Läufe als minderwertig bezeichnet, ihnen dann aber doch noch einen gewissen Nutzen zuspricht. Auch die Kopfform ist nicht die eines wirklichen Hasen. In der Beschimpfung des Hasen durch den Fuchs werden im Text (V. 326-27) als äußerliche Zeichen des Hasen seine großen Ohren sowie die beiden hässlichen Hasenzähne genannt, letztere sind im Bild nicht dargestellt.

Bild *V*-6 (fol. 42r): Schwein und Hirsch (Taf. IV-1)

Nach zwei reinen Seiten Text, der mit dem Abgang des Fuchses vorerst endet, springt der Hirsch anmutig und ohne Furcht in die Rednermitte, das buckelige Schwein folgt ihm. Der Hirsch ergreift das Wort (fol. 42r, Z. 4-10; V. 316-321). Nach dieser Überleitung folgt das Bild, das das untere Drittel der Seite einnimmt. Die Darstellung hat keine Beischriften. Abgebildet sind der Hirsch und das Schwein, der Hase fehlt, obwohl im Schluss des vorherigen Kapitels (V. 314-315) nicht

erwähnt wird, dass der Hase ebenso wie der Fuchs die Szene verlassen hat. Und auch bei der auf der Rückseite des illustrierten Blattes beginnenden Textpassage (Vers 316-415) handelt es sich eigentlich nicht um ein Zwiegespräch, sondern es sind drei Tiere beteiligt: der Hase, der Hirsch und das Schwein. Somit wäre die Darstellung dieser drei Tiere zu erwarten gewesen und nicht nur die des Schweins und des Hirsches. Inhaltlich kann die gesamte Textpassage (V. 316-415) in zwei Episoden aufgeteilt werden, die jeweils durch die üblichen Überleitungsverse eingeleitet werden: Hase und Hirsch (V. 316-350) sowie Schwein und Hirsch (V. 351-415). Zu erwarten wäre demnach an der jetzt illustrierten Stelle hinter Vers 321 (fol. 42r) eine Abbildung von eben diesem Hasen und dem Hirsch anstatt von Schwein und Hirsch. Diese hätte dann hinter Vers 352 (fol. 43r) folgen müssen. Das könnte den Schluss zulassen, dass die Illustration von Schwein und Hirsch an der Stelle, an der sie jetzt im Text zu sehen ist, falsch platziert ist. Dass sie aber dort zu sehen ist, ist wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Versen unmittelbar vor dem Bildraum zu sehen, die das Schwein explizit nennen: „Ἀλλὰ καὶ χοῖρος ὁ κυμπὸς ἅμα σὺν τῇ ἐλάφῳ. Ἡ ἔλαφος ἀπήρξατο τοιούτους λόγους εἶπεν.“ (fol. 42r, Z. 8-10; V. 320-321).

Über dem Bild sind zehn Zeilen mit neun Versen beschrieben. Das letzte Wort des neunten Verses wurde mittig in die zehnte Zeile gesetzt. Der Bildraum entspricht sieben Zeilen. Die Bildkomposition entspricht in etwa dem vorherigen Tierpaar. In Seitenansicht gezeichnet blicken sich Schwein und Hirsch an. Das Schwein links steht etwas höher als der Hirsch auf seinen Hinterbeinen, die Vorderbeine hat es leicht nach vorne weggestreckt. Die Beine sind im Verhältnis zum Körper für ein Schwein etwas zu lang. Die runde Schweinsschnauze ist geschlossen. Die Nasenlöcher sind übereinander anstatt nebeneinander eingezeichnet. Der Schwanz ist kurz und leicht gewellt. Vom Rücken stehen die durch dicke, dunkelgraue Farbstriche betonten Borsten ab, die das Schwein in seiner Verteidigungsrede über mehrere Verse als universell einsetzbar lobt (V. 384-400). Es ist nicht die Darstellung eines rosigen Hausschweins, sondern eines Wildschweins. Das Fell ist grau, die Konturen sind durch den Farbauftrag dunkelgrau schattiert. Durch den dicken Pinselstrich, der die Rückenschattierung ausmacht, wurde dem Schwein nachträglich mehr Körperfülle gegeben. Unter der Schattierung ist die Vorzeichnung der ursprünglichen Rückenlinie noch zu erkennen. Der Farbauftrag verleiht dem Schwein die Andeutung eines kleinen Buckels, wie ihn Wildschweine haben, und rückt es damit näher an das im Text oberhalb des Bildes genannte „χοῖρος ὁ κυμπὸς“ (fol. 42r, Z. 8; V. 320).

Der Hirsch hat sein rechtes Vorderbein angehoben. Sein Fell ist hellbraun schattiert. Den länglichen Kopf, der von einem achtendigen Geweih bekrönt wird, reckt er nach oben. Die Stirnzapfen des Geweihs wurden sehr naturalistisch gemalt. Seine Rippen sind mit flüchtigen Strichen angedeutet, ebenso das Fell des kurzen Schwanzes. Die Beine sind detailreich mit Gelenken, Hufen und hinterer Zehe wiedergegeben. Die Schulterpartie ist durch kurze, vertikal verlaufende Striche markiert. Es wurde aber noch eine zweite Linie an der Schulterpartie eingezeichnet, die optisch den Hals vom Rumpf trennt, anatomisch aber ohne Sinn ist.

Bild V-7 (fol. 45v): Schwein und Schaf (Taf. IV-2)

Zwischen der letzten Darstellung und der von Schwein und Schaf liegen sechs Textseiten. Während normalerweise die Verse so angeordnet sind, dass ein Vers eine Zeile einnimmt, wurde auf den beiden vor diesem Bild liegenden Seiten (fol. 44v und 45r) drei Verse über zwei Zeilen geschrieben, das heißt ihr Ende wurde in die jeweils nächste Zeile hinübergenommen, die restlichen drei Viertel dieser Zeilen blieben leer. Die illustrierte Seite fol. 45v beginnt mit einer Zeile Text, dann folgt das Bild. Dieses nimmt so fast die gesamte obere Seitenhälfte ein, darunter stehen acht Zeilen Text. Deren erste beginnt mit einer Auszeichnungsmajuskel.

Die einzelne Textzeile über dem Bild zeigt, dass der Kopist Agiomnitis vorausschauend mit Blick auf das Bild den Text auf beiden der Darstellung vorangehenden Seiten ‚gestreckt' hat, indem er von seinem Prinzip des stichischen Layouts abwich. Hätte er dies nicht getan, so wären auf fol. 45r zwei Zeilen leergeblieben, denn die Platzreservierung für das Bild auf fol. 45v mit einer Höhe von acht Leerzeilen folgt erst auf der folgenden Seite. Durch die großzügigere Versverteilung füllte er das Blatt 45r dem Schriftspiegel gemäß mit 17 beschriebenen Zeilen. Die vor dem Kopierbeginn festgelegte Aufteilung zwischen Text- und Bildraum zwang ihn also dazu, das stichische Verslayout zu variieren.

Die der Darstellung unmittelbar vorangehenden Verse (fol. 45r, Z. 15-17 bis fol. 45v, Z. 1; V. 419-421) kündigen das Schaf an, das, nachdem Hase und Hirsch die Gefechtsarena verlassen haben, gegen das Schwein antritt. Über dem Rücken des links stehenden Schweins steht ‚ὁ χῦρος', über dem Schaf ist ‚τὸ πρόβατο'zu lesen. Die Tiere stehen in Seitenansicht auf gleicher Höhe und schauen sich an. Damit wiederholen sie das bekannte Kompositionsschema der vorausgegangenen Tierpaare. Die Darstellung des Schweins unterscheidet sich aber in zwei

wesentlichen Punkten von der vorherigen auf fol. 42r (Bild *V*-6). Erstens erhielt es nun – als hätte der Illustrator durch den vorherigen Text, V. 402, in dem das Schwein seinen einen Zahn sehr preist, ‚gelernt'– einen spitzen Zahn, der aus dem Unterkiefer herausragt. Zweitens wurde es von vornherein mit mehr Körperfülle gezeichnet und nicht erst durch den gräulichen Farbauftrag voluminös. Der Körper des Schweins ist mit einer Schraffur überzogen, welche die Borsten darstellt, der Schwanz ist diesmal ein Ringelschwänzchen. Wieder liegen die beiden Nasenlöcher des Schweinerüssels übereinander anstatt nebeneinander.

Das Schaf hat einen charakteristischen Schafskopf mit länglicher runder Schnauze und herabhängenden Ohren. Sein ockerfarbenes Fell ist lang und zottelig. Die Fülle seiner Wolle wird durch viele wellenförmige Striche verdeutlicht. Am Hinterteil sind sie strahlenförmig angeordnet. Auf dem Oberkopf markieren kurze feine Striche das Fell. Die Hufe des Schweins sind wie die des Schafs schwarz ausgemalt.

Bild *V*-8 (fol. 46v): Schaf, Ziege und Ziegenbock (Taf. V-1)

Das illustrierte Blatt, das nach nur einer reinen Textseite folgt, zeigt kein Tierpaar, sondern eine Dreiergruppe. Damit folgt es dem unmittelbar vorausgehenden Text, der schildert, wie die Ziege, als sie die Worte des Schweins hört, zusammen mit dem Ziegenbock zum Schaf kommen, um mit einer Zunge zu sprechen. Allerdings ergreift zuerst die Ziege das Wort (fol. 46v, Z. 7-12; V. 452-457).

Das Bild nimmt das untere Viertel der Seite ein. Über dem Bild stehen zwölf Zeilen Text. Der Bildraum hat eine Höhe von etwa acht Zeilen und geht dabei über den unteren Rand des Schriftspiegels hinaus. Gezeigt werden die drei Tiere in Seitenansicht, wie sie auf einer, durch einen Grasbüschel mit vier Blumen angedeuteten Wiese stehen. Die Blumen haben vierblättrige grüne Blüten mit schwarzen Stempeln. Das Grasbüschel wurde ohne Vorzeichnung direkt mit grüner Farbe auf das Papier gesetzt, die Blumen aber vorgezeichnet.

Die Tiere tragen Beischriften, die allerdings darauf hindeuten, dass es Probleme bei der Zuordnung gab. Das linke Tier ist eindeutig als ‚τὸ πρόβατο' bezeichnet und als solches auch zu erkennen. Die Darstellung des Schafs entspricht bis auf minimale Unterschiede bezüglich der Fellzeichnung und der nicht schwarz ausgemalten Hufe der vorherigen von fol. 45v (Bild *V*-7), nur dass sie spiegelbildlich gemalt wurde. Rechts im Bild steht ein Ziegenbock mit Bärtchen und langen, spitzen, leicht gebogenen Hörnern. Hinter diesem lugt ein kleineres

Tier hervor, das vom Ziegenbock fast verdeckt wird. Nur der Kopf und die Beine sind zu sehen. Zählt man die Beine der beiden hintereinanderstehenden Tiere zusammen, so kommt man auf die Anzahl sieben – es wurde ein Bein beim Malen vergessen. Der Kopf ähnelt sehr dem Schafskopf links im Bild, das Tier hat weder ein Bärtchen noch Hörner.

Beim Ziegenbock stehen eigentlich zwei Beischriften: Über seinen Hörnern kann man ‚πρόβατο' lesen, darunter, etwas nach links ausgerückt, steht die ursprüngliche Beischrift ‚ἡ αἶγα'. Der Artikel ἡ wurde dann aber mit einem τ überschrieben, und das αῖ mit einem ο, so dass der Artikel ‚τό' entstand. Die letzte Silbe des Wortes ‚αἶγα', das -γα, wurde weder überschrieben noch getilgt, sondern blieb stehen. Über die Schnauze des hinter dem Ziegenbock stehenden Tieres wurde ebenfalls ‚ἡ αἶγα' geschrieben. Zieht man die Textstelle hinzu, in der eine Seite zuvor das Schwein diese Tiere beschreibt, (fol. 46r, Z. 5; V. 434) „ἡ αἶγα μὲ τὰ γένια, ὁ τράγος μὲ τὴν κοῦτλαν"[435], so erfährt man, dass die Ziege einen Bart hat, der Ziegenbock mit den Hörnern stößt. Gemäß dem Text müssten also das Schaf, die bärtige Ziege und der gehörnte Ziegenbock dargestellt sein. Lässt man zu, dass die hinter dem Ziegenbock stehende Ziege ohne Bärtchen gemalt wurde, so zeigt das Bild die dem Text entsprechenden Tiere. Falsch sind dann die beiden Beischriften beim Ziegenbock, also das ‚πρόβατο', wie auch schon zuvor das überschriebene ‚ἡ αἶγα'. Diese Verwirrung wurde möglicherweise dadurch ausgelöst, dass der Text die Ziege als bärtig beschreibt. Eine bärtige Ziege ist im Bild aber nicht zu finden. Mit Bart wurde nur der Hörner tragende Ziegenbock gezeichnet. Unter Umständen wurde dieser deshalb zuerst als ‚ἡ αἶγα' tituliert, da eine Geiß natürlich auch Hörner hat.

Vergleicht man diese Darstellung mit der des Ziegenbocks auf fol. 74r (Bild *V*-27a), die die Beischrift ‚ὁ τράγος' hat, und die nahezu identisch mit dem gehörnten Tier in diesem Bild ist, scheint eine Verwechslung der Abbildung von Ziege und Ziegenbock ausgeschlossen. Doch auf fol. 72r ist ebenfalls ein Tier gleichen Aussehens abgebildet (Bild *V*-24b), eine Beischrift fehlt. Laut Text auf fol. 71v müsste es eine Ziege sein, ein Ziegenbock wird in dieser Textpassage nicht genannt. Dies zeigt, dass der Illustrator anscheinend, aus welchen Gründen auch immer, zwischen der Darstellung einer Ziege und eines Ziegenbocks nicht unterschied. Andererseits kann die Konfusion in den Beischriften ein Hinweis darauf sein, dass diese unabhängig vom Text gesetzt wurden.[436] Ein Vergleich mit

[435] Zu κοῦτλαν s. Nicholas/Baloglou 2003, 385ff., Textanm. 434.
[436] Mehr zu den Beischriften und ihren möglichen Quellen s. u.

anderen Textzeugen könnte diese Annahme unterstützen: Der Parisinus gr. 2911 hat an der entsprechenden Leerstelle für die nicht ausgeführte Illustration zwischen V. 452 und V. 453 als Tituli ἡ αἶγα und ὁ τράγος stehen.[437]

Trotz dieser Ungereimtheiten in den Beischriften werden im Folgenden die beiden Tiere gemäß dem Text als Ziege und Ziegenbock angesprochen. Das langhaarige Fell von Schaf und Ziegenbock wird durch viele kleine Striche wiedergegeben, beim Schaf sind diese gewellt, beim Ziegenbock eher gerade. Das Schaf links erhielt wieder eine Kopfbehaarung wie auf fol. 45v (Bild *V*-7). Es ist ockerfarben laviert, der Ziegenbock hellgrau, der Kopf der Ziege hinter ihm ebenfalls ockerfarben. Die Beine und Hufe der Tiere zeigen keinen Farbauftrag.

Die Bildkomposition unterscheidet sich durch drei wesentliche Merkmale von den bisherigen Illustrationen, in denen die Tiere paarweise auftreten: drei Tiere, eins links und zwei hintereinander gestaffelt rechts, stehen einander zugewandt auf beiden Seiten des Grasbüschels mit Blumen. Das bedeutet: Erstens wird durch den Hinweis auf Vegetation der Bildraum definiert, zweitens wird durch die Staffelung von Ziege und Ziegenbock sowie deren Größenverhältnisse zueinander Räumlichkeit erzeugt. Drittens handelt es sich um eine Szene mit Erzählcharakter und nicht wie sonst um die bloße Repräsentation der Akteure. Die Tiere stehen auf einer Blumenwiese zusammen und unterhalten sich. Das Bild vermittelt dadurch den Eindruck einer friedlich anmutenden Idylle, nicht eines Streitgesprächs. Der Text beschreibt die Umgebung, in der sich die Tiere befinden, nicht. So muss man diesen Zusatz dem Maler zuschreiben.

Bild *V*-9a (fol. 49v): Büffel
Bild *V*-9b (fol. 50r): Ochse und König Löwe (Taf. V-2)

Nach fünf Seiten Text, der mit dem Abgang des Schafes schließt, folgt das Bild des Büffels als Einzeldarstellung (Bild *V*-9a). Der in der Textpassage der Überleitung (fol. 49v, Z. 6-9; V. 546-549) – dort heißt es, dass Ochse und Büffel in die Mitte treten, um zur Versammlung zu sprechen – zuerst genannte Ochse wird erst auf der nächsten Seite, fol. 50r, gezeigt, und zwar zusammen mit dem Löwen (Bild *V*-9b). Damit rückt dieses Bild *V*-9b von den bisherigen Darstellungen eines neuen Rednerpaares ab und präsentiert auch den Adressaten der Rede, den Löwen, der im Text zwar nicht explizit genannt wird, hier aber stellvertretend für die

[437] S. auch die tabellarische Übersicht der Bildräume in den die *Vierfüßlergeschichte* überliefernden Handschriften im Anhang.

Versammlung abgebildet ist. Demnach gehören die beiden Illustrationen inhaltlich zusammen.

Das Bild des Büffels nimmt die untere Blatthälfte ein, darüber stehen neun Textzeilen. Der Bildraum beträgt etwa elf Zeilen. Der Körper des Büffels ist in Seitenansicht gegeben, der Kopf in Dreiviertelansicht. Über seinem Rücken steht ‚ὁ βούβαλος', wobei die Endsilbe -λος in Supraposition gesetzt ist.

Der Büffel ist von kräftiger Statur. Sein linkes Vorderbein hat er angewinkelt, der rechte Huf steht ein wenig höher als die beiden hinteren. Zwei dicke, nach innen gebogene Hörner und Stirnlocken zieren seinen Kopf, ebenso eine Blesse auf dem Nasenrücken. Er hat eine breite Schnauze in der Form eines Schweinerüssels. Der Büffel streckt eine kurze schmale Zunge aus seinem geschlossenen Maul heraus. Den Kopf erhoben, blickt er zur folgenden Seite, fol. 50r, herüber – nach oben auf die Darstellung Ochse und Löwe.

Der Büffel ist bis auf die ausgesparte Blesse auf dem Nasenrücken grau laviert. Die Hüftpartie ist durch einen feinen gebogenen Federstrich eingezeichnet, die Schulterpartie durch zwei gebogene, aufeinander zulaufende Striche. Diese wurden wie auch die Rückenlinie samt Schwanz und die Brustlinie sowie die Rückseite der Beine durch einen dunkelgrauen Farbauftrag betont. Wie bei der Darstellung des Schweins wurde dem Büffel dadurch eine kräftigere Statur gegeben. So entspricht er der Bezeichnung, die ihm Ziege und Ziegenbock mit (fol. 49v, Z. 3; V. 543) „παχὺν βουβάλιν" geben. Ansonsten gibt der Text keine Hinweise auf sein Aussehen. Der Schwanz ist mit langen gewellten Strichen gezeichnet und erinnert eher an einen Pferdeschweif als an einen Büffelschwanz.

Dem Bild am Ende von fol. 49v folgt auf dem gegenüberliegenden Blatt 50r kein Text, sondern direkt eine weitere Illustration. Der Darstellung des Büffels unmittelbar angeschlossen wurde in der oberen Blatthälfte von fol. 50r die Abbildung des Tierpaares Ochse und König Löwe (Bild *V*-9b). Der Ochse links steht dem auf seinen Hinterbeinen sitzenden Löwen gegenüber. Beide Tiere befinden sich auf der gleichen Höhe. Der Bildraum nimmt die Höhe von elf Zeilen des Schriftspiegels ein, wobei der Kopf des Löwen über diesen hinaus in den oberen Freirand der Seite ragt. Über dem Kopf des Ochsen steht ‚τὸ βούδϊ'. Der Löwe hat keine Beischrift. Unterhalb des Bildes setzt der Text nach etwas mehr als einer Leerzeile Abstand mit einer Auszeichnungsmajuskel wieder ein. Es folgen sechs Verse, das letzte Wort des sechsten Verses steht in der siebten Zeile.

Die Körper beider Tiere sind in Seitenansicht gegeben, die Köpfe im Dreiviertelprofil. Die Größenverhältnisse zwischen Ochsen und Löwe entsprechen

nicht den natürlichen Gegebenheiten, sondern der Hierarchie der Tiere. Der Ochse ist kleiner gemalt als der Löwe, sein Kopf etwa auf dessen Brusthöhe. Er hat wie zuvor der Büffel sein linkes Vorderbein erhoben und streckt es ein wenig nach vorne. Die Form der Hörner, die Stirnlocken sowie die schweinsartige Schnauze ähneln der Darstellung des Büffels. Kopf und Körper des Ochsen sind mit Ausnahme der ausgesparten Hufe braun laviert, seine Hörner dunkelgrau. Rückenlinie, Brust und Beine wurden eine Nuance dunkler schattiert. Die Umrisslinie des Bauches und des Rückens beim Ochsen ist gestrichelt, was möglicherweise ein Hinweis auf ein freihändiges Zeichnen nach einer Vorlage sein könnte.[438] Feine Striche charakterisieren die Haare der Schwanzquaste, an den Ohren und auf dem Oberkopf.

Der eine Lilienkrone tragende Löwe sitzt auf seinen Hinterbeinen, die vorderen Pranken hat er aufgestellt. Seinen Schwanz hat er durch die Hinterbeine hindurch in einem schwungvollen Bogen nach oben gestreckt. Der Löwe blickt auf den Ochsen herab. Die Darstellung des ockerfarben schattierten Löwen unterscheidet sich vor allem im Kopfbereich von den beiden Löwenbildern am Anfang der Erzählung. Der Kopf wird von langen Locken umrahmt. Die Stofflichkeit seiner prächtigen Mähne wird durch viele geschwungene, parallel verlaufende Striche verdeutlicht. Die Nasenpartie ist schmaler und stärker eingezeichnet und geht in zwei senkrechte Stirnfalten über, das Ohr ist anders geformt. Neben seinem Mundwinkel sieht man drei kleine vertikale Striche, wie Falten. Die rote Zunge, die er aus dem geöffneten Maul herausstreckt, ist lang, die Zungenspitze nach oben gebogen. Die Krone, die über seinem Kopf schwebt, ist zu groß für seinen Kopfumfang. Die Brust wird von drei Locken geziert, die Rippen sind deutlich eingezeichnet. Die Pranken sind anders als bisher gezeichnet, wirken in ihrer Gestaltung unbeholfener. Besonders bei den hinteren scheinen wahllos Zehen gesetzt worden zu sein. Sie haben keine Krallen. Darüber hinaus weisen die Vorderbeine mittig eine Linie auf, bei der nicht klar ist, was sie eigentlich bedeuten soll.

Unterhalb des Bildes setzt mit einer Initiale der Text wieder ein (fol. 50r, Z. 1-7; V. 550-555). Sowohl die Textpassage oberhalb der Darstellung des Büffels (fol. 49v, Bild *V*-9a) als auch der Text unterhalb der Darstellung von Ochsen und Löwe (fol. 50r, Bild *V*-9b) stehen jeweils in Beziehung zu beiden Bildern. Zuerst treten Ochse und Büffel in die Rednermitte, dann richten sie ihr Wort an den Löwen, der

[438] Illustratoren, die aus der Fantasie heraus zeichnen, entwerfen in der Regel mit durchgezogenen Linienführungen.

diesen daraufhin antwortet. Die Bilder müssen also, wenn sie auch auf zwei durch den Buchfalz voneinander getrennten Seiten stehen, als eine Einheit gelesen werden. Nicht nur inhaltlich wird ihre Zusammengehörigkeit deutlich, sondern auch bildkompositorisch. Erstens durch die Blickrichtung des Büffels auf fol. 49v, die den Blick des Betrachters zum Bild auf fol. 50r lenkt, zweitens durch die Anordnung der auf einer Diagonalen liegenden Tiere. Dadurch, dass in der x-förmigen Aufteilung der beiden Seiten in Text und Bild auf fol. 40v und Bild und Text auf fol. 50r die Textblöcke sich in ihrer Höhe nicht treffen, blieb eine optische Verbindung zwischen beiden Bildern, eine Art ‚Durchgang', die der Büffel durchschreiten könnte, um zum Ochsen und Löwen zu gelangen. Dass der Büffel zuerst dargestellt wurde, obwohl im Text der Ochse als erster genannt wurde, hat möglicherweise mit seiner im Text betonten Größe zu tun, oder man muss diese Reihenfolge wohl der gestalterischen Freiheit des Illustrators zusprechen.

Bezogen auf die Erzählung markiert die Szene einen Wendepunkt. Bisher traten nur kleine Tiere in Erscheinung, nun sind die großen an der Reihe.[439] Auf dem folgenden Blatt 50v erinnert der Löwe den Büffel und den Ochsen an die friedlichen Absichten der Versammlung und dass jede Partei, ob zahme oder wilde Tiere, das Recht habe, Lob und Tadel auszusprechen. In der Tat hätten die minderwertige Maus und der ebensolche Kater die Debatte begonnen und bis zu diesem Punkt geführt, aber gerade deshalb müsse sie fortgesetzt werden. Des Löwen Aufforderung folgend beginnen Ochse und Büffel zu sprechen: (fol. 50v, Z. 12-13; V. 568-569) „Λοιπὸν, λέγητε τίποτα, ἂν ἔχετέ τι λέγειν. Τότε ὁ βοῦς καὶ βούβαλος ἤρξαντο ταῦτα λέγειν."

Bis auf unsere Handschrift und den Codex Petropolitanus 202 haben die drei anderen die *Vierfüßlergeschichte* überliefernden Codices nach diesem Vers einen weiteren Vers: „τὸ ἔλαβεν δὲ ὡς προπετῶς ὁ βοῦς τοιαῦτα λέγων:" beziehungsweise „προέλαβεν δὲ ὡς προπετὴς ὁ βοῦς, τοιαῦτα λέγει:" [440]. Dadurch, dass im Seragliensis dieser Vers nicht vertreten ist, fehlt der Hinweis, dass der

[439] S. Nicholas/Baloglou 2003, 88: „Particularly adroit is the staging of the withdrawal of the small animals in favor of the larger ones, triggered by the smaller animals' own words (544-545) and constituting a major turning point in the *Tale*." S. auch ebd., 94f.: „The third such shift, namely the ox and buffalo taking floor (546-77), is unrelated to the alternation of camps. Rather, it occurs as part of an overall structure of escalation in size and ferocity of the participants, from rat up to elephant, which the lion explicitly points out to the pair (546-67). The ox and the buffalo are the first large animals to speak, and the lion's intervention marks this as a turning point just as do the effects used in the other two major shifts." Diese beiden anderen großen Wendepunkte sehen Nicholas/Baloglou im Auftreten des Hasen und des Fuchses (fol. 40v, der Hase vertreibt den Fuchs und führt die reinen Tiere ein) und von Wolf und Pferd (fol. 59, der Wolf verjagt das Pferd und nun sind wieder die fleischfressenden Tiere an der Reihe).

[440] Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 570.

Ochse das Wort ergreift. Zuerst einmal scheint dieser auch nicht nötig zu sein, denn der Text fährt fort (fol. 50v, Z. 14-17; V. 571-574): „Φεύγετε, παραπτώματα, ἀποσκορακισθῆτε, ἐκβᾶτε ἀπὸ τὴν μέσην μας, ἐμαγαρίσετέ μας, νὰ λάμψῃ πρῶτον ἥλιος, εἶτα καὶ τὸ φεγγάριν, καὶ ἄστρα τὰ μικρούτσικα νὰ σκοτισθοῦν παντάπαν.“ Ochse und Büffel beschimpfen die kleinen Tiere, sie sollen sich aus der Rednermitte davonmachen, damit nun die Sonne scheine und der Mond leuchte, und alle winzigen Sterne verlöschten. Dann aber wechselt die Rede in die erste Person Singular, es spricht der Ochse (fol. 51r, Z. 1; V. 575). Somit könnte der im Seragliensis fehlende Vers 570 möglicherweise aufgrund einer Nachlässigkeit nicht vorhanden sein, etwa weil Agiomnitis unter Umständen im Kopiervorgang in der Zeile verrutschte und V. 570 übersah. Denkbar wäre aber auch, dass er ihn, in der Ansicht, dieser Vers sei für das Textverständnis nicht weiter von Bedeutung, wissentlich wegließ, zumal er so seinen Schriftspiegel von 17 Zeilen nicht überschreiten musste – denn das nächste Blatt sollte mit einem Bild beginnen.

Bild *V*-10 (fol. 51r): Ochse bzw. Büffelkuh (Taf. VI-1)

Blatt 51r zeigt in der oberen Blatthälfte das nächste Bild mit der Einzeldarstellung eines Tieres. Zwischen dieser Illustration und den vorherigen – Büffel auf fol. 49v (Bild *V*-9a) und Ochse und Löwe auf fol. 50r (Bild *V*-9b) – liegen nur knapp eineinhalb Seiten oder 23 Verse Text. Das Bild wurde an der Stelle in den Text eingefügt, an der die gemeinsamen Worte des Ochsen und Büffels beendet sind und der Monolog des Ochsen beginnt. Letzteres ist im Text selbst nicht sofort zu erkennen, da der übliche Überleitungsvers, der den oder die nächsten Redner benennt, fehlt.

Zwischen Bild und dem nachfolgenden, mit einer Auszeichnungsmajuskel beginnenden Text gibt es keinen Zwischenraum. Das Tier berührt mit seinem rechten Vorderhuf fast die Schrift des Haupttextes. Allem Anschein nach fiel das Bild von seinen Dimensionen her ein wenig großzügiger als der freigelassene Bildraum aus, so dass nicht wie sonst üblich mindestens eine Leerzeile zwischen Bild und Text frei blieb.

Der Körper des Tiers ist in Seitenansicht gegeben, der Kopf im Dreiviertelprofil. Es steht nach rechts gewandt und blickt somit, da es sich um eine Rektoseite handelt, aus dem Buch heraus. Der von gebogenen Hörnern bekrönter Oberkopf und die Stirn sind mit gewellten Fellhaaren bedeckt, die Ohren hängen herab. Der breite Nasenrücken hat eine helle Blesse, das Maul ist wie ein Schweinerüssel geformt. Das Fell zeigt die gleiche rotbraune Farbschattierung wie das Fell des

Ochsen auf Bild *V*-9b. Die Hufe sind schwarz ausgemalt wie beim Büffel in Bild *V*-9a. Der Körperbau ähnelt sowohl den vorausgegangenen Büffel- als auch den Ochsenabbildungen, allerdings wurde er detaillierter wiedergegeben. Die Konturlinien von Rücken und Brust geben nicht wie bei den übrigen Tieren einen schematisch wirkenden glatten Umriss, sondern scheinen Muskelpartien abbilden zu wollen. Bei der Rückenpartie wirkt diese Strichführung noch naturalistisch, an der Brust merkwürdig wellenartig. Die Rippen wurden durch farbige Pinselstriche eingezeichnet, ebenso wie einige ‚Falten' in der Hüftgegend. Feine kurze Federstriche definieren die Schulterpartie. Ebenso wurden mit dünnen Strichen die Haare der Schwanzquaste, die am Oberkopf und die kurzen Haare an den Fußgelenken oberhalb der Hufe eingezeichnet. Rückenpartie, Bauch, Schulterpartie und die Rückseite der Beine sind farblich schattiert. Grob betrachtet unterscheidet sich die Art der Darstellung nur gering von den vorherigen Abbildungen der Ochsen bzw. der des Büffels, zumal letzter sich im Wesentlichen nur durch seine graue Farbgebung von den Ochsendarstellungen abhebt.

Oberhalb des Tierrückens kann man zwei Beischriften lesen: ‚τὸ βόδϊ' und darüber, in dunkleren Tintenfarbe geschrieben ‚ἀγελάδα'.[441] Die Darstellung zeigt eindeutig ein weibliches Tier mit Euter.

Unmittelbar unterhalb des Bildes steht der Vers: (fol. 51r, Z. 1; V. 575) „Ἐγὼ γὰρ εἶμαι ἥλιος, τὸ φέγγος ἡ βουβάλα." Das Personalpronomen ἐγώ bezieht sich auf den Ochsen, der nun spricht. So liegt die Annahme nah, hier sei auch der Ochse dargestellt, so wie es die Beischrift ‚τὸ βόδϊ' anzeigt. Zu sehen ist aber, wie auch die ergänzte, zweite Beischrift betont, ein weibliches Tier, eine ‚ἀγελάδα'. Wenn auch der Begriff ‚ἀγελάδα' als solcher in der *Vierfüßlergeschichte* nirgends auftritt, so werden doch im Text dem Büffel weibliche Eigenschaften zugesprochen.

Der oben zitierte, sich direkt dem Bild anschließende Vers spricht mit ‚ἡ βουβάλα' von einer Büffelkuh[442], wohingegen unmittelbar vor und auch nach dieser Textstelle für den Büffel die Neutrum- bzw. Maskulinformen, τὸ βούβαλιν oder ὁ βούβαλος, benutzt werden. Ist der grammatikalische Wechsel zu ἡ βουβάλα innerhalb des Textes metrisch begründet und in der gesamten *Vierfüßlergeschichte*

[441] S. hierzu auch oben Kapitel „Schriftduktus und Orthografie der Beischriften" und die dort formulierte Annahme, dass Beischrift und Korrektur von gleicher Hand stammen könnten.

[442] Die weibliche Form tritt auch unter anderem in der Antwort des Ochsen auf die Beschimpfungen des Büffels hin auf, fol. 52r, Z. 15 (V. 611) sowie zu Beginn der Kampfhandlung, fol. 68v, Z. 17 (V. 1007).

auch bei anderen Tieren zu beobachten[443], dann hatte er auf jeden Fall Auswirkungen auf die Illustration. Ein weiterer Bezug zwischen diesem Bild und dem Text findet sich 23 Verse vom Bild entfernt auf den Seiten, fol. 51v, Z. 17 bis fol. 52r, Z. 1-7 (V. 597-604). Dort antwortet der Büffel dem Ochsen und preist unter anderem die Vorzüge seiner Milch. Da diese bekanntlich nur weibliche Tiere geben, ist die Abbildung eines weiblichen Tieres konsequent, wenn der Büffel dargestellt werden sollte. Das lässt die Folgerung zu, dass möglicherweise beim Schreiben der Handschrift einige Verse zu früh Raum für eine Illustration gelassen und damit das Bild an falscher Stelle platziert wurde. Hingegen wäre auch denkbar, dass der Illustrator mit Kenntnis des Textes gehandelt hat und davon geleitet das Abbild eines weiblichen Tier wählte, zumal er so gut die Vorzüge der Büffelkuh (‚ἡ βουβάλα') in den Vordergrund rücken konnte, wodurch das Bild an erzählerischer Kraft gewinnt.[444]

Festzuhalten bleibt, dass eine eindeutige Identifizierung des in der Erzählung genannten Tieres nun als Ochse oder (Büffel-)kuh aufgrund des Haupttextes nicht möglich ist, die Illustration jedoch ohne Zweifel ein weibliches Tier zeigt.

Bild *V*-11 (fol. 53v): Esel und Ochse (Taf. VI-2)

Nachdem der Büffel die Rednermitte verlassen hat, tritt der Esel auf den Plan. Zwischen dem vorherigen Bild und dem von Esel und Ochse liegen vier reine Textseiten. Die Illustration steht in der Mitte der Seite fol. 53v, der Bildraum beträgt zehn Leerzeilen. Über diesem sind vier Zeilen beschrieben. Drei Verse auf vier Zeilen verteilt beenden die Seite, wobei die letzte Zeile über den Schriftspiegel hinausgeht. Der Text unter dem Bild setzt mit einer Initiale ein. Der Esel links und der Ochse rechts stehen sich in Seitenansicht einander zugewandt gegenüber, der Kopf des Ochsen ist im Dreiviertelprofil gemalt. Über dem Kopf des Ochsen ist ‚ὁ βοῦς' zu lesen. Links neben dem Kopf des Esels steht die Beischrift ‚ὁ ὄνος'. Interessant ist hier, dass das Bild und auch die weiteren Eseldarstellungen diese höhersprachliche Variante für das Wort Esel als Beischrift zeigen, während im Haupttext der Esel durchgehend mit „γάδαρος" benannt wird.

[443] S. hierzu Nicholas/Baloglou 2003, 453: „The gender of the buffalo oscillates in the poem proper (546, 611), so there is no reason to suppose, as Tsiouni (1972:53) did, that these are two distinct animals. If anything, the vacillation in gender of not only the buffalo but also the deer (340 versus 351, 1051 versus 1045) and bear (C: 1055 versus 1056) is a factor connecting the main poem and the conclusion: some animals change grammatical gender throughout the poem."

[444] Auch Nicholas/Baloglou halten die Darstellung der Kuh für eine Interpolation des Illustrators, s. Nicholas/Baloglou 2003, 230.

Der Esel hat sich auf seine Hinterbeine gestellt, die Vorderbeine angriffslustig angewinkelt, und zwar nach vorne abgeknickt, wodurch sie wie Arme und nicht wie Tierbeine wirken. Dadurch, dass er im Verhältnis zum Ochsen etwa doppelt so groß dargestellt ist, beherrscht er die Szene. Mit einem etwas dümmlichen Ausdruck blickt er über den Ochsen hinweg. Seine spitzen, großen Ohren hat er aufmerksam nach vorne gerichtet, seine Oberlippe leicht nach oben gezogen. Sein erigierter Penis ist so mächtig, dass er bis an die angewinkelten Vorderbeine heranreicht. Damit stellte die Illustration die Eigenschaft heraus, mit welcher der Esel in den dem Bild folgenden Versen (f 53v, Z. 5-8 bis fol. 54r, Z. 1-2; V. 649-653) ausschließlich prahlt.[445]

Der Ochse steht in Schrittstellung, blickt zum Esel hinauf und hört beziehungsweise schaut sich mit leicht erhobenem Kopf dessen Angeberei an. Die Darstellung bringt eine weitere Variation der Ochsenbilder, wenn auch nur in Nuancen. Sein linkes Ohr hat er diesmal aufgestellt, die Blesse fehlt, der Kopf ist im Ganzen nicht so detailliert gemalt. Wieder wurden die Rippen mit der gleichen rotbraunen Farbe eingezeichnet, mit der auch das Fell schattiert ist.

Bild *V*-12 (fol. 54v): erneut Esel und Ochse (Taf. VII-1)

In der weiteren Erzählung kommt das Pferd angesprungen, um mit dem Esel zu debattieren (fol. 54r, Z. 8-17; V 659-664). Die sich auf fol. 54v nach fünf Textzeilen daran anschließende Darstellung zeigt aber nicht, wie es der Text vermuten lässt, den Esel und das Pferd, sondern wiederholt das Tierpaar des vorherigen Bildes. Erneut werden links der Esel und rechts der Ochse abgebildet. Die Darstellung ähnelt in ihrer Komposition der vorangegangenen. Wesentlicher Unterschied zum vorherigen Bild sind aber die Größenverhältnisse. Diesmal sind beide Tiere etwa gleich groß dargestellt. Doch steht der Esel niedriger als der Ochse, wodurch dieser jetzt die Szene beherrscht. Dazu passt auch die Haltung des Esels. Im Unterschied zu fol. 53v (Bild *V*-11) hat er die Vorderbeine nicht angehoben. Stattdessen hängen sie herab, seinen linken Vorderhuf hat er schon fast devot nach hinten genommen. Über dem Kopf des Esels steht ‚ὁ ὄνος' rechts neben den Hörnern des Ochsen ‚τὸ βούδη'.

Nicht nur die Illustration selbst, auch die Platzierung des Bildes auf der Seite entspricht im Großen und Ganzen der vorherigen Esel-Ochse-Illustration auf

[445] Hierzu bemerkten Nicholas/Baloglou, dass die Dauererektion des Esels die populäre, witzige Thematik des Eselpenis widerspiegele, wie sie beispielsweise auch in der Eselgeschichte zu finden sei, s. Nicholas/Baloglou 2003, 106.

fol. 53v. Diesbezüglich springt das Layout der Seiten, die zwischen den beiden Darstellungen stehen, ins Auge. Auf fol. 54r und fol. 54v wurden acht der oben zitierten neun, dem falschen Tierpaar vorausgehenden Verse nicht jeweils in eine Zeile, sondern über zwei Zeilen geschrieben. Es stimmte die von Agiomnitis noch vor Beginn des Kopiervorgangs vorgenommene Seiteneinteilung für Text und Bild also nicht mit den vorhandenen Versen überein.

Vor der Illustration auf fol. 54v, Z. 1-5, hat unser Codex drei Überleitungsverse, die die übrigen die *Vierfüßlergeschichte* überliefernden Handschriften nicht haben: „καὶ μὲ μανίαν καὶ θυμὸν λέγει πρὸς τὸν τοιαῦτον, καὶ λόγους ἐπεμφθέγξατο ὅλους μετ' ἀληθείας, ὀνειδισμοὺς καὶ ὕβριτας πρὸς αὖτον ταῦτα ἔφη."[446] Dafür bringt sie in dieser Textpassage zwei in anderen Handschriften vorhandene Verse nicht: Vor dem Vers (fol. 54r, Z. 7; V. 658) „Ἀπῆγαν καὶ ἐστάθησαν μετὰ συνεδρίου," haben zwei nach dem Seragliensis datierte Textzeugen, der Codex Vindob. gr. 244 und der Petropolitanus 721, noch den Vers „Τότε ὁ βοῦς καὶ ὁ βούβαλος ἐξέβησαν ἐκεῖθεν"[447]. Zwei Verse weiter überliefert der Codex Petrop. 721 mit „Ἀνέβην, ἐκατέβηκεν, ἐσείσθην, ἐλυγίσθην"[448] erneut einen ‚zusätzlichen' Vers. Rein rechnerisch stehen im Vergleich zu den anderen Textzeugen im Seragliensis an dieser Stelle drei ‚zusätzliche' Verse zwei nicht vorhandenen gegenüber. Damit lässt sich also die großzügigere Versanordnung nicht unbedingt durch das mögliche Fehlen von mehreren Versen im Allgemeinen erklären. Vielmehr wird sowohl durch die falsche Darstellung als auch durch die Variationen der Verse bei den verschiedenen Textzeugen deutlich, dass es an dieser Stelle der Erzählung in der Überlieferung Ungereimtheiten gab.[449] Unter Umständen war hier schon die anzunehmende Vorlage für die *Vierfüßlergeschichte,* aus der Agiomnitis kopierte, beschädigt. Damit wäre die Bilddopplung nicht nur ein Indiz für einen Kopiervorgang bei den Illustrationen, sondern auch dafür, dass die Vorlage des Seragliensis bereits bebildert war.[450] Mit dieser konnte es zu einer Bildwiederholung kommen, wie es zu Verswiederholungen beim Kopiervorgang von Text kam: Der Kopist unterbrach seine Tätigkeit und bei Wiederaufnahme verrutschte er in der Zeile, sprich im Bild. Jedenfalls erreichte Agiomnitis durch das Auseinanderziehen der Verse über zwei Zeilen, dass über dem Bild auf fol. 54v

[446] Nicholas/Baloglou 2003, 103 sowie 395, Textanm. 664. Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 664.
[447] Nicholas/Baloglou 2003, 394, Textanm. 657a. Papathomopoulos 2010, V. 657a.
[448] Papathomopoulos 2010, V. 661.
[449] S. hierzu Nicholas/Baloglou 2003, 394, Textanm. 661.
[450] Reinsch 2005, 58, betont, dass der Illustrator, dort wo er eine entsprechende Vorlage hatte, diese geschickt wiedergab, lässt die Frage aber offen, ob die Textvorlage bebildert war.

(Bild *V*-12) bzw. dem zuvor reservierten Bildraum fünf Zeilen mit drei Versen beschrieben sind und der Bildraum mit zehn Leerzeilen der durchschnittlichen Bildraumhöhe entspricht. Unter dem Bild stehen zwei Verse in zwei Zeilen, die Endung des letzten Wortes des letzten Verses wurde unter diese gesetzt. Im Vergleich hierzu noch einmal die Seitenaufteilung von fol. 53v (Bild *V*-11): Über dem Bild sind vier Zeilen mit vier Versen beschrieben, der Bildraum beträgt zehn Leerzeilen, drei über vier Zeilen geschriebene Verse beenden die Seite.

Bild *V*-13 (fol. 58r): Kamel und Pferd (Taf. VII-2)

Zwischen der Darstellung des falschen Tierpaares und der nächsten illustrierten Seite liegen sechs reine Textseiten, die fast nur mit der Rede des Pferdes gefüllt sind. Auf fol. 58r, Z. 6-10 (V. 776-780), wird das Auftreten des Kamels beschrieben. Es folgt die Darstellung von Kamel und Pferd. Das Bild nimmt das untere Drittel der Seite ein. Oberhalb stehen zehn Zeilen Text. Der Bildraum entspricht etwa der Höhe von zwölf Zeilen. Links neben dem Kopf des Kamels steht ‚ἡ κάμϋλος', links neben dem Kopf des Pferdes ‚ὁ ὕπος'.[451] Die Bildkomposition ist die für die Rednerpaare übliche. Beide Tiere stehen sich in Seitenansicht gegenüber und blicken sich an. Diesmal nehmen sowohl das Kamel als auch das Pferd eine leicht steigende Haltung ein. Verglichen mit den natürlichen Größenverhältnissen ist das Kamel kleiner dargestellt als das Pferd. Die Köpfe sind trotzdem auf gleicher Höhe. Beide sind in ihren Umrisslinien grau schattiert, das Kamel etwas dunkler. Das Kamel ist, wie schon vom Pferd zuvor beschrieben (fol. 57v, Z. 15; V. 768) „μακρυσφονδυλάτη" und hat einen langen, leicht gebogenen dünnen Hals. Sein Kopf ist klein und länglich, die Ohren kreisrund. Die geschwellte Brust wird von ein paar Haarlocken geziert. Sein Rücken zeigt einen kleinen Buckel beziehungsweise Höcker. Abgebildet ist also ein zur Familie der Kamele gehörendes Dromedar, das in seiner Heimat – vor allem Nordafrika und Vorderasien – mehr noch als das zweihöckrige Trampeltier eine wichtige Rolle als Reit- und Lasttier spielt. Zu einem Dromedar passt der schlanke Hals, auch wenn sonst die Darstellung nicht sehr naturgetreu ist. Seine Füße sind nicht wie die eines Paarhufers, sondern wie zweizehige Pfoten dargestellt. Es hat einen langen, herabhängenden Schwanz.

[451] Dies ist der einzige Fall, dass das Pferd mit der höhersprachlichen Bezeichnung ὕπος bezeichnet wird und damit direkt dem Bild vorangehend Vers 780 folgt. In den weiteren Pferdedarstellungen trägt es, mit Ausnahme von Bild *V*-14, das ohne Beischriften ist, die, ebenfalls im Text vorkommende, Bezeichung ‚ἄλογον'.

Vergleicht man die Darstellung mit den Attributen, die das Pferd seinem Gesprächspartner auf der dem Bild folgenden Versoseite zuschreibt (fol. 58v, Z. 16-17; V. 796-797) „Μωρὴ καμήλα, μυσερὴ καὶ καταβρωμισμένη, κυμπόραχε, πλατύποδε καὶ κοντοουραδάτη“, so zeigt die Figur den Buckel und auch die Plattfüßigkeit des Kamels. Der kurze Schwanz findet keinen Widerhall im Bild.

Die Darstellung des Pferdes, dessen Gesichtsausdruck dem des dümmlich dreinblickenden Esels ähnelt, unterscheidet sich von der vorherigen auf fol. 34r (Bild *V*-2), abgesehen von der Haltung des Tieres, besonders in den weniger gelungenen Proportionen. Die Vorderbeine sind im Verhältnis zu den Hinterbeinen zu kurz, der Hals im Verhältnis zum Körper zu lang. Zwei eingezeichnete Querfalten am Hals betonen dieses proportionale Missverhältnis noch. Vor allem aber wirkt der Hals viel zu schmal, was dadurch hervorgerufen wird, dass die Mähnenhaare so eingezeichnet sind, als würden sie seitlich aus dem Hals herauswachsen und nicht aus dem Nacken. Die Schulterpartie bei Kamel und Pferd und die Brustlinie des Pferdes sind durch feine Striche markiert. Beim Pferd wurden auch die Kniescheiben mit einem ovalen Kreis eingezeichnet. Zwischen den Hinterbeinen des Pferdes ist sein Geschlecht sichtbar. An den Hufen wurde durch Punkte die Position der Hufnägel markiert. Der Schweif ist zur Hälfte mit einem Band umwunden. Dieser Schmuck, der nicht im Text genannt wird, und die beschlagenen Hufe trennen das Pferd von den in der Erzählung genannten ‚wilden Tieren‘ – es ist die Darstellung eines domestizierten Haustiers, wie zuvor schon das Abbild des Gepards durch das Halsband als solches gekennzeichnet war.

Bild *V*-14 (fol. 59v): Pferd und Wolf (Taf. VIII-1)

Die nächsten zwei Seiten bringen nur Text, der oben auf fol. 58v mit einer Auszeichnungsmajuskel einsetzt. Im Layout der reinen Textseite fol. 59r wird erneut deutlich, dass die Freiräume für die Illustrationen von vorneherein, noch vor dem Kopieren des Textes, reserviert wurden. Die Anordnung der Verse, die in drei Fällen über zwei Zeilen reichen, obwohl sie auch in eine Zeile hineingepasst hätten, zeigt, dass auch hier die Seite gefüllt werden sollte. Denn die folgende Seite, fol. 59v, beginnt bereits mit einer Illustration. Hätte Agiomnitis für alle Verse nur jeweils eine Zeile verwendet, wäre am Ende des Blattes 59r ein Freiraum von drei Leerzeilen übriggeblieben – zu wenig Platz für ein Bild.

Die Versoseite, fol. 59v, beginnt dem Text folgend mit der Darstellung von Pferd und Wolf, der, als er seinen Namen hört, auf der Bildfläche erscheint. Der Bildraum hat eine Höhe von zehn Leerzeilen. Darunter sind sieben Zeilen beschrieben.

Die Tiere tragen keine Beischriften. Das Pferd links im Bild und der Wolf rechts sind in Seitenansicht gleich groß und annähernd auf einer Höhe stehend dargestellt. Der Wolf berührt mit seinem rechten Hinterfuß den Text. Da beide Tiere gegenständig in steigender Haltung gegeben sind, entstand ein ausgewogenes dreieckiges Kompositionsschema. Die Tiere wurden entlang ihrer Umrisslinien farblich schwach mit Ocker beziehungsweise Grau schattiert. Die Wangen- sowie Schulterpartien sind bei beiden Tieren durch gebogene Linien markiert.

Das Pferd hat sein linkes Vorderbein angewinkelt, den Huf nach hinten abgeknickt. Seine Ohren sind aufmerksam gespitzt – es hört dem Wolf zu. Die Darstellung ist gelungener als die des Pferdes von fol. 58r (Bild *V*-13) und ähnelt mehr dem von fol. 34r (Bild *V*-2), wenn es auch nicht so detailliert gezeichnet ist. Die Proportionen sind ausgewogen, die Wuchsrichtung der Mähne der Natur entsprechend.

Spiegelbildlich zur Haltung des Pferdes hebt der Wolf sein rechtes Vorderbein leicht an. Die länglichen Ohren hat er etwas nach hinten gestellt, seine Zunge herausgestreckt. Seine Kopfform ähnelt der des Pferdes, nur seine Schnauze ist ein wenig schmaler. Die Spitze seines herabhängenden langen Schwanzes ist gestreift. Naturalistisch sind beim Wolf die Rippenbögen mit feinen Strichen eingezeichnet. Ebenso wurden seine Pfoten wie die der Raubkatzen und des Hundes mit Krallen versehen.

Dem Bild folgen eineinhalb Seiten Text, der mit einer Initiale einsetzt. Auf Blatt 60r wurden drei Verse über jeweils zwei Zeilen geschrieben, der Kopist ‚schindete' also erneut Zeilen, um passend bei dem auf fol. 60v reservierten Bildraum anzukommen.

Bild *V*-15 (fol. 60v): erneut Pferd und Wolf (Taf. VIII-2)

Die Erzählung geht mit dem Auftreten des Bären weiter, der sich zum Wolf gesellt (fol. 60r, Z. 13-17 bis fol. 60v, Z. 1; V. 829-832). Es folgt jedoch die Darstellung von Pferd und Wolf. Erneut handelt es sich hier also wie auf fol. 54v (Bild *V*-12) um die Abbildung einer falschen Paarkonstellation. Es werden die gleichen Tiere wie im Bild eine Versoseite zuvor, fol. 59v (Bild *V*-14), präsentiert. Jetzt tragen die Tiere allerdings Beischriften.[452] Links neben dem Kopf des Pferdes steht die Beischrift ‚τὸ ἄλογο', über dem Kopf des Wolfs ‚ὁ λύκος'. Die Komposition

[452] Im Fall der ersten Tierpaar-Dopplung trugen in beiden Bildern die Tiere Beischriften.

beider Illustrationen ist fast identisch, nur dass der Wolf diesmal kleiner als das Pferd gegeben ist. Der Bildraum hat wieder eine Höhe von zehn Zeilen. Die Platzierung des Bildes in der oberen Blatthälfte variiert nur insofern, als diesmal eine Zeile über dem Bild mit Text gefüllt ist, während fol. 59v direkt mit dem Bild beginnt. Auf fol. 59v folgen unterhalb der Darstellung sieben Verse in ebenso vielen Zeilen, auf fol. 60v sechs Verse, wobei das letzte Wort des letzten Verses in die siebte Zeile gestellt wurde.

Wieder kann man auf den zwischen den beiden Darstellungen von Pferd und Wolf auf fol. 59v (Bild *V*-14) und fol. 60v (Bild *V*-15) liegenden Textseiten ein verändertes Seitenlayout, das heißt eine großzügigere Versanordnung feststellen. So sind die 17 Zeilen der reinen Textseite fol. 60r mit vierzehn Versen beschrieben, drei Verse wurden über zwei Zeilen gestreckt. Darüber hinaus wird der letzte Vers auf fol. 60r, Z. 17, „ἐξῆλθεν καὶ ἐστάθηκεν καὶ αὕτη εἰς τὸ μέσον“ nur von unserer Handschrift überliefert.[453] Möglicherweise handelt es sich hierbei um einen Zusatz des Kopisten, da der vorausgehende Vers im Seragliensis nicht wie bei den übrigen Textzeugen[454] „μεμονωμένον, μοναχόν, ἐστάθην εἰς τὸ μέσον“ heißt, sondern nur „μεμονωμένον, μοναχόν, μέσον τοῦ συνεδρίου“, womit das die Aktion näher erklärende Verb fehlt. Gleichzeitig bringt dieser ‚zusätzliche' Vers aber inhaltlich nichts Neues.[455] Ohne diesen Verszusatz und die großzügigere Versverteilung wären drei Zeilen auf dem Blatt 60r leer geblieben, zu wenig für eine Illustration. Zumal für diese sowieso ein Bildraum am Blattanfang von fol. 60v reserviert war. Möglicherweise war es gerade diese reservierte Bildposition direkt am Blattanfang der Versoseite, die zum ‚Verrutschen' in der Bildvorlage und damit zur Bildwiederholung führte.

In der Gestaltung des Pferdes wurde im Vergleich zur vorherigen Pferdeabbildung in Bild *V*-14 vor allem die Haltung der Vorderbeine variiert. Es hat sein linkes Vorderbein stark angewinkelt, sein rechtes widernatürlich, in der gleichen Art wie beim Esel in Bild *V*-11, nach vorne abgeknickt weggestreckt. Aber auch die Ohren hat es noch mehr nach vorne gerichtet. Die Brust ist geschwellter. Damit vermittelte es große Angriffslust. Der Pferdekopf ist etwas kürzer und damit besser proportioniert. Auch wurde diesmal wieder das Geschlecht eingezeichnet. Der Umriss der Rückenlinie des Pferdes ist doppelt gezeichnet, sie wurde also korrigiert. Die Umrisslinien sind ockerfarben schattiert.

[453] Papathomopoulos 2010, V. 831a.
[454] Mit Ausnahme des Petrop. 202, der „ἐμόνον μοναχὸν εἰς τὸ μέσον“ bringt, s. Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 831.
[455] S. hierzu Nicholas/Baloglou 2003, 400, Textanm. 831a.

Die Darstellung des Wolfes unterscheidet sich von dem Vorgängerbild, aber die Vermutung, dass mit dieser Darstellung dem Text entsprechend doch der Bär gemeint sei, lässt sich durch einen Vergleich mit den Bärendarstellungen am Ende der Erzählung, fol. 71r (Bild *V*-23b) und fol. 73r (Bild *V*-25b), ausschließen. Beide Male hat der Bär, der in diesen Abbildungen eindeutig als solcher zu erkennen ist, kräftigere Beine mit richtigen Tatzen und einen kurzen Schwanz. Auch ist er im Ganzen dunkelgrau laviert, während die Silhouette des Wolfs hellgrau schattiert ist und die Rückenlinie und der Schwanz durch einen dicken grauen Farbstrich betont wurden.

Der Wolf ist im Vergleich zu Bild *V*-14 weniger steigend gegeben, die Beinhaltung wurde variiert. Der Kopf ist rundlicher, die Schnauze kürzer, die Ohren sind aufgerichtet und runder. Vor allem aber ist sein langer Schwanz diesmal nicht gestreift. Wieder sind seine Rippen eingezeichnet, ebenso die Krallen.

Bild *V*-16 (fol. 61v): Leopard und Gepard (Taf. IX-1)

Auf die Aufforderung des Wolfs durch den Bären, mit ihm die Rednermitte zu verlassen, um den großen Raubtieren Platz zu machen, erscheinen Leopard und Gepard. Unter den Einleitungsversen, die beschreiben, wie sie angeberisch einander die Zähne zeigen (fol. 61v, Z. 3-7; V. 860-864), folgt die Darstellung der beiden. Zwischen diesem und dem vorherigen Bild auf fol. 60v (Bild *V*-15) liegt wieder nur eine reine Textseite. Das Bild nimmt die untere Blatthälfte ein. Der Bildraum entspricht der Höhe von etwa zwölf Leerzeilen. Über dem Bild stehen sieben Verse Text, wobei das letzte Wort des letzten Verses mittig in die achte Zeile gestellt wurde.

Die Bildkomposition ist die einer gegenständig gegebenen Zweiergruppe und fast eine identische Wiederholung der Darstellung der Raubkatzen Leopard und Gepard auf dem allerersten Bild der Erzählung, fol. 31r (Bild *V*-1a). Der Leopard links, der Gepard rechts, beide in Seitenansicht und steigender Haltung, stehen sich en face gegenüber. Lediglich in der Haltung gibt es geringe Variationen. Der Leopard hält sich nicht so aufrecht, sondern ist ein wenig mehr nach vorne gebeugt. Der Gepard hat seine Vorderbeine nicht angehoben, sondern gerade nach unten gestreckt. Darüber hinaus stehen die Tiere dichter zusammen als auf fol. 31r. Über dem Kopf des Leoparden steht die Beischrift ‚λεοντόπαρδος', über dem Kopf des Gepards ‚πάρδος'.

Die Art der Darstellungen beider Tiere entspricht bis auf geringe Variationen in den Proportionen, der Wiedergabe der Mähne des Leoparden und der Fellzeichnung des Gepards ihren Vorgängern von fol. 31r (Bild *V*-1a). Der Gepard ist diesmal nicht hellgrau laviert, sondern ebenso wie der Leopard entlang der Umrisslinie ockerfarben. Sein Halsband wurde nicht farblich abgesetzt.

Der Text der Erzählung fährt auf der folgenden Seite, fol. 62r, fort, beginnt aber nicht, wie sonst nach einem Bild üblich, mit einer Auszeichnungsmajuskel. Der Gepard beschimpft den Leoparden. Als der Leopard erwidert, er habe die gleichen Vorzüge wie dieser und der König Löwe, ergreift der Löwe das Wort.

Bild *V*-17 (fol. 62v): König Löwe und Leopard (Taf. IX-2)

Oberhalb der Darstellung des Löwen und Leopards auf fol. 62v stehen zehn Zeilen Text, das Bild nimmt die untere Hälfte des Blattes ein. Der Bildraum beträgt etwa die Höhe von elf Zeilen. Die Haltung des Leoparden ist vergleichbar mit der von fol. 61v (Bild *V*-16), sie ist nur spiegelbildlich und mit gerade nach unten gestreckten Vorderbeinen. Links neben der Krone des Löwen steht ‚ὁ βασιλεὺς', über dem Kopf des Leoparden ‚ὁ λεωντόπαρδος'.

Die Bildkomposition erinnert an die Darstellung des thronenden Löwen mit dem Pferd von fol. 34r (Bild *V*-2). Nur es fehlt der Thron. Obwohl der Löwe die hinteren Oberschenkel wie in den vorangegangenen Thronszenen zum Sitzen angezogen hat, streckt er die Unterschenkel fast senkrecht nach unten, als wolle er stehen. Während die Hinterbeine beim thronenden Löwen in den Kniegelenken nach hinten abgeknickt sind, sind sie es jetzt nach vorne, als seien die Kniegelenke die Fersen. Die Bildkomposition ist also eine Mischung aus Thronszene und gegenständig in steigender Haltung gegebenem Tierpaar.

Beide Tiere werden in Seitenansicht gezeigt, der Kopf des Löwen aber wie immer im Dreiviertelprofil. Das Aussehen des Löwen entspricht im Großen und Ganzen dem Löwen von fol. 31v (Bild *V*-1b) oder fol. 34r (Bild *V*-2). Die Krone ist schlichter als bisher. Der Löwe blickt grimmig den Leoparden an. Auch der Leopard ist bis auf geringe Variationen vergleichbar mit den bisherigen Leopardendarstellungen. Allerdings zieren zum ersten Mal Felllocken seine Brust. Bei beiden Raubkatzen sind die Mähnen, die Felllocken an der Brust und an der Rückseite der Beine sowie die buschigen Schwanzquasten mit vielen gewellten Federstrichen eingezeichnet. Gegeben wurden auch wieder die Krallen.

Zum ersten Mal in diesem Bilderzyklus berühren sich die miteinander streitenden Tiere. Die linke Vorderpranke des Löwen überschneidet sich mit der

rechten Vorderpranke des Leoparden, die nicht zu sehen ist. Unabhängig davon, dass solche Überschneidungen meist durch das Zusammenführen von Bildvorlagen entstehen und damit ein Indiz für einen Arbeitsprozess mit solchen sind, sieht es aus, als habe der Löwe seine Pranke auf die des Leoparden gelegt. Es sei dahingestellt, ob dies beabsichtigt war oder einfach nur der Platz fehlte, die Pranke des Leoparden auch einzuzeichnen. Jedenfalls passt diese Geste wunderbar zur Erzählung. Der Text, der auf der nächsten Seite, fol. 63r – wieder ohne Initiale beim ersten Vers – weitergeht, berichtet davon, wie der Löwe den Leoparden zurechtweist: Es halte ihn nur seine königliche Würde und sein Amt sowie der Tumult, der folgen könnte, davon ab, seine Pranke auszustrecken und ihm sein Maul bis zur Schläfe wegzureißen. Damit hätte er ihn gelehrt, wie er ihn anzusprechen habe und dass er niemals über den König reden dürfe. Die im Bild gezeigte ausgestreckte Pranke veranschaulicht diese Drohung.

Bild *V*-18a (fol. 63v): Elefant
Bild *V*-18b (fol. 64r): König Löwe (Taf. X-1)

Die Zurechtweisung des Löwen füllt eine reine Textseite. Sie endet mit der Aufforderung an den Elefanten, seine Vorzüge darzulegen, dann werde er, der König, seinen Willen verkünden. Also tritt der Elefant in die Rednermitte und wendet sich an die Versammlung (fol. 63r, Z. 16-17; V. 904-905). Blättert man die Seite, fol. 63r, um, prangt jeweils eine große, fast die gesamte Seite einnehmende Tierdarstellung sowohl auf der Versoseite von fol. 63v als auch auf der gegenüberliegenden Rektoseite, fol. 64r. Da die beiden Bilder wieder als Einheit gelesen werden müssen, werden sie zusammen besprochen.

Links auf fol. 63v steht der Elefant (Bild *V*-18a). Die Darstellung trägt keine Beischrift. Der Elefant ist nach rechts gewandt in Seitenansicht gegeben. Er blickt zur folgenden Rektoseite, fol. 64r, die den König Löwen zeigt (Bild *V*-18b). Der Löwe ist in Seitenansicht nach links gewandt, seinen Kopf sieht man im Dreiviertelprofil, er blickt zur vorherigen Seite fol. 63v, zum Elefanten. Im Gegensatz zum Elefanten hat der Löwe eine Beischrift, über seiner Krone steht ‚ὁ βασιλεὺς'. Der Löwe repräsentiert die Versammlung, „τὴν κοινότην ὅλην" (V. 905), zu der der Elefant spricht. Damit haben wir es hier also nicht mit einem Zwiegespräch im Sinne der vorherigen Streitgespräche zu tun, sondern mit einem Monolog des Elefanten, der folgerichtig auch kein anderes Tier verbal angreift, sondern nur über sich spricht.

Beide Seiten sind formal gleich konzipiert. Die Höhe der Bildräume entspricht hier wie da dreizehn Leerzeilen, Elefant und Löwe sind in etwa gleich groß

dargestellt. Unter Bild *V*-18a stehen lediglich drei Versen in vier Zeilen beschrieben, unter Bild *V*-18b folgen vier Verse, die Endung des letzten Wortes im letzten Vers wurde mittig in eine fünfte Zeile gesetzt. Trotz der Aufteilung auf zwei Seiten wurde die sonst für ein Rednerpaar übliche gegenständige Bildkomposition auch hier angewandt, nur im wesentlich größeren Maßstab, so dass jedes Tier eine eigene Seite für sich beansprucht.

Zwischen dem Bild des Elefanten (Bild *V*-18a) und dem darunterliegenden Text gibt es keine Leerzeile Zwischenraum, der Elefant berührt mit seinem rechten Vorderfuß beinahe die Schrift. Die Darstellung des Dickhäuters unterscheidet sich vom Elefanten auf Blatt 31v (Bild *V*-1b) nicht nur im Maßstab, sondern auch in der Gestaltung des Kopfes. Während die Körperform in etwa gleich ist, wirkt diese Darstellung dadurch anders, dass der graue Farbauftrag variiert wurde und nun dicke dunkle Pinselstriche den Elefanten an der Umrisslinie schattieren. Wieder hat er Pfoten statt Elefantenfüße und einen kurzen Schwanz. Auch die kleinen Schlappohren sowie das fehlende Maul sind identisch, ebenfalls der im Verhältnis zum Körper zu knapp bemessene Rüssel. Allerdings ist dieser nun nicht waagerecht nach vorne weggestreckt, sondern diagonal nach unten. Aus dem Knopfauge wurde ein großes Kullerauge, das detailreich mit Iris und Pupille gemalt ist. Hatte der Elefant auf fol. 31v (Bild *V*-1b) noch vier Stoßzähne, so fehlen sie jetzt völlig. Dafür prangt an seinem Hals aber wieder ein roter Strich wie eine klaffende Wunde. Zusätzlich kann man jetzt zwei nach oben spitz zulaufende Zacken an dieser Wunde erkennen. Geht man davon aus, dass die ‚Wunde', wie bei Bild *V*-1b erörtert, gar keine solche ist, sondern das Maul des Elefanten darstellt, so ist es sehr wahrscheinlich, dass die beiden Striche zwei Stoßzähne an unvermuteter Stelle sein sollen.[456]

Mit weit aufgerissenem Auge blickt der Elefant den Löwen auf fol. 64r (Bild *V*-18b) an. Dieser sitzt in der gleichen Position wie der Löwe von fol. 50r (Bild *V*-9b) auf seinen Hinterbeinen, den geschwungenen Schwanz durch diese hindurch elegant emporgestreckt. Die Lilienkrone schwebt über dem Kopf und berührt nur leicht die oberen Locken der Mähne. Mit zusammengezogenen Augenbrauen schaut er den Elefanten an. Die Art der Gestaltung und die ockerfarbene Kolorierung entsprechen in etwa den vorherigen Löwendarstellungen. Die Nasenpartie wurde wie bei Bild *V*-9b bis in die Stirn hineingezogen. Detailliert sind

[456] Dieser Ansicht sind auch Nicholas/Baloglou 2003, 235, Abb. 19: „We do not know what the strange neck markings are; they appear on all three depictions of the elephant. It is not impossible that they are misplaced tusks."

die Pranken mit den Krallen und einzelne Fellpartien etwa an der Brust, den Rückseiten der Beine, am Schwanzende sowie die Fülle der Mähne eingezeichnet.

Unterhalb der Darstellungen des Elefanten auf fol. 63v (Bild 18a) beginnt dessen Rede, die unterhalb der Darstellung des Löwen fortgesetzt wird und sich im Weiteren über zwei reine Textseiten erstreckt. Durch die En-face-Platzierung der beiden Einzeldarstellungen auf sich gegenüberliegenden, identisch in Bild- und Textraum aufgeteilten Seiten wird der Textfluss durch das Bild des Löwen nicht unterbrochen. Das hat zur Folge, dass der Betrachter die beiden Blätter liest, als seien sie eine einzige Seite mit einer zweispaltigen Textkolumne.

Der Löwe selbst kommt in dieser Textpassage nicht mehr zu Wort. Der Elefant rühmt seine Stärke, seine Aufgabe als Kriegsgehilfe sowie sein Elfenbein, das zu vielen Dingen verarbeitet werde. Und dann beschreibt der Elefant über sieben Verse ausführlichst, wie die Jugend ihr blondes Haar mit Kämmen aus Elfenbein frisiert: fol. 64v, Z. 16-17 bis fol. 65r, Z. 1-5; V. 927a-g. Diese Verse fehlen in den anderen Textzeugen. Die Textpassage scheint exklusiv in unserer Handschrift vorhanden zu sein.[457]

Theoretisch könnte man nun für diese ‚zusätzlichen' Verse wieder das Seitenlayout als Erklärung heranziehen: Agiomnitis streckte hier durch eigene Textzusätze den Text, um Seiten zu füllen, da die Platzierung des nächsten Bildes auf fol. 65v mit der Darstellung des Rednerpaares Elefant und Affe (Bild *V*-19) in der Seitenaufteilung schon fest markiert war. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass zwei Verse auf Blatt 65r über zwei Zeilen geschrieben wurde, obwohl sie in eine Zeile hineingepasst hätten. Eine weitere Betrachtung des Textes führt allerdings zu einem anderen Schluss: Neben dieser Textpassage gibt es innerhalb der reinen Textseiten zwischen fol. 64r und fol. 65v drei weitere Verse, die – mit Ausnahme des Codex Petropolitanus 202, der zwei von diesen Versen ebenfalls bringt – nur unsere Handschrift hat. Dabei handelt es sich um den Vers „καὶ οἱ πρωτοπαπάδες γοῦν καὶ οἱ ἀρχιμανδρῖται" (fol. 64v, Z. 8; V. 919a), den Vers „ταῦτα εἰσὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ καλὰ τὰ ἔχω" (fol. 65r, Z. 8; V. 929a) sowie den Vers „πολλὰ γὰρ ἔνι πονηρὴ πλέον τῆς ἀλωπούτζας" (fol. 65r, Z. 13/14; V. 933a).[458] Dazu zeigt das Schriftbild unserer Handschrift, wie oben in den Ausführungen zur Textgestaltung bereits bemerkt, auf fol. 65r noch etwas: Eine Duplikation des

[457] Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 927a-g. Nicholas/Baloglou stufen die Wortwahl dieser Verse für den Sprachstil der *Vierfüßlergeschichte* als zu repetierend ein, s. Nicholas/Baloglou 2003, 403, Textanm. 927a-g.

[458] Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 919 sowie V. 929a und V. 933a; Nicholas/Baloglou 2003, V. 929a und V. 933a sowie 403f., Textanm. 919, 929a und 933a.

ersten Buchstabens am Versbeginn bei „χχορίζουν“ in Zeile 4 (V. 927f) und in Zeile 8 bei „ττα῀υτα“ (V. 929a). Da diese Buchstabendopplung am Versbeginn auch an anderen Stellen in den Seragliensis-Texten zu finden sind (in Vers 1036 der *Vierfüßlergeschichte* auf fol. 70v, Z. 7 sowie an zwei Stellen im Text des *Ptochoprodromos IV*) und es sich bei diesen um Verse handelt, die von den übrigen Textzeugen ebenfalls überliefert werden, können diese Dopplungen auf fol. 65r eindeutig als Abschreibfehler während des Kopiervorgangs angesehen werden.[459]

Damit wären diese Verse 927a-g und Vers 929a im Seragliensis, auch wenn Nicholas/Baloglou hier anderer Meinung sind und sie Agiomnitis' Autorenschaft zuschreiben wollen[460], eindeutig keine Eigenleistung des Kopisten, sondern waren wahrscheinlich schon in der Vorlage vorhanden. Das würde bedeuten, dass diese im Seragliensis, aber nicht in den anderen Textzeugen vorkommenden Verse keine bloßen Seitenfüller sind, sondern inhaltliche Relevanz haben.[461]

Eine inhaltliche Aussage hat auch der ‚zusätzliche' Vers 933a (fol. 65r, Z. 13/14) „πολλὰ γὰρ ἔνι πονηρὴ πλέον τῆς ἀλωπούτζας“. Denn hier tritt der Erzähler in Erscheinung und bewertet einen der Protagonisten, nämlich den Affen, der hinterlistig sei. Diese Art der ‚Einmischung' in das Geschehen ist für die *Vierfüßlergeschichte* eher uncharakteristisch. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich hierbei aber, wie bereits Nicholas/Baloglou vermuten, um eine Interpolation von Agiomnitis' Hand handelt.[462] Möglicher Auslöser für diesen Eingriff in den Text könnte zum einen Agiomnitis' Textverständnis bzw. sein Selbstverständnis als mitdenkender Textüberlieferer gewesen sein, zum anderen aber auch das Bestreben, dem Blatt 65r ein ausgewogenes Layout zu geben und angemessen mit Schrift zu füllen, denn der Beginn des folgenden Blattes 65v war ja schon für die nächste Illustration reserviert.

Bild V-19 (fol. 65v): Elefant und Affe (Taf. X-2)

Der Auftritt des Affen wird durch die letzten Verse auf fol. 65r angezeigt (Z. 9-17; V. 930-935). Die folgende Seite, fol. 65v, beginnt mit dem Bild des Elefanten und des Affen. Sie nimmt die obere Blatthälfte ein, darunter stehen acht Zeilen Text. Der Bildraum entspricht in etwa einer Höhe von zehn Leerzeilen. Beide Tiere sind einander zugewandt in Seitenansicht gegeben. Der Affe ist wesentlich kleiner als

[459] S. o. Kapitel „Ornament, Titel, Initiale – Arbeitsprozess“.
[460] Nicholas/Baloglou 2003, 103 sowie 403f.
[461] Abgesehen von Vers 929a „ταῦτα εἰσὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ καλὰ τὰ ἔχω“, der ein Formelvers ist, dessen Platzierung durchaus variabel ist.
[462] S. Nicholas/Baloglou 2003, 404, Textanm. 933a.

der Elefant dargestellt und reicht ihm gerade mal bis zur Brust. Über dem Kopf des Elefanten steht ‚ὁ λέφας', wobei der Artikel ὁ ohne Hauchzeichen geschrieben und nicht eindeutig zu entziffern ist.[463] Rechts neben dem Kopf des Affen steht ‚ἡ μαϊμοῦ'.

In seiner Haltung und im Aussehen ist der Elefant mit Ausnahme des weniger expressiv gestalteten Auges eine etwas verkleinerte, beinahe exakte Kopie der vorangegangenen Elefantendarstellung von Blatt 63v (Bild *V*-18a). Lediglich die Stellung der hinteren Beine ist minimal verändert. Er hat sein linkes Hinterbein ein wenig nach hinten ausgestreckt, als ob er einen Schritt machen wollte. Wieder prangt ein roter Strich auf dem Hals des dunkelgrau schattierten Elefanten.

Der Affe sitzt auf der Höhe der Vorderfüße des Elefanten, unterhalb seines Rüssels, mit kerzengeradem Rücken auf seinem Hinterteil, die Beine hat er angewinkelt, die Unterschenkel leicht in die Luft gestreckt. Deutlich zu erkennen sind die zu einem Affen gehörenden Hände, während die Form der Füße eher undefinierbar erscheinen. Auf die Brust des Elefanten blickend hat er seine linke Hand wie zu einem Sprechgestus erhoben. Dem Kopf des Affen fehlt die charakteristische vorgewölbte Schnauze. Auch besitzt das Tier keinen Schwanz. Trotzdem ist es aufgrund seiner Haltung als Affe zu identifizieren. Der Affe ist im Ganzen rotbraun ausgemalt, farblich schattiert sind der Nasenrücken und Oberkopf sowie die Rückenlinie, seine Rippenbögen sind mit dunkleren Farbstrichen eingezeichnet.

Der Text selbst gibt keine Einzelheiten zu seinem Aussehen, außer dass er ein schmutziger Außenseiter – „πομπὴ μαγαρισμένη" (fol. 67r, Z. 8; V. 971)[464] – und ein abscheulicher Dreckbart sei – „μυσεροκακομούστανον" (fol. 67r, Z. 9; V. 972), was wohl zu μυσεροκακομουστάκον korrigiert werden kann.[465] Im Hinblick auf die Darstellung ist hier bemerkenswert, dass, auch wenn der Text …μούστανον bringt, der Illustrator ebenfalls an …μουστάκον gedacht zu haben scheint, denn der Affe trägt einen durch feine Striche eingezeichneten und dunkel schattierten, deutlich auszumachenden Backenbart. Die Illustration ist hier ganz klar, während der Text

[463] Nicholas/Baloglou lesen die Beischrift für den Elefanten als ἐλέφας, s. Nicholas/Baloglou 2003, 237, Abb. 21.

[464] S. Tsiouni 1972, V. 971; Nicholas/Baloglou 2003, V. 971 und 407f., Textanm. 971.

[465] Nicholas/Baloglou wie schon vorher Tsiouni geben hierfür in ihren Textausgaben „μυσεροκακομούτζουνον" (nach dem verderbten μυροκακομούτζουνον von P), s. Tsiouni 1972, V. 972 sowie kritischer Apparat, in dem sowohl die Lesarten des Seragliensis μυσεροκακομουστάνον als auch die der Handschriften VL μυσεροκακομουστάκον verzeichnet sind. S. auch Nicholas/Baloglou 2003, V. 972 sowie 408, Textanm. 972.

des Seragliensis durch den Schreibfehler eine leicht verderbte Lesart des Wortes bringt.

Bild *V*-20a (fol. 67v): König Löwe
Bild *V*-20b (fol. 68r): Wolf, Hund, Fuchs, Leopard, Gepard, Kater, Kamel (Taf. XI-1)

Nach drei reinen Textseiten, fol. 66r-67r (V. 944-980), folgen die beiden nächsten Illustrationen: auf fol. 67v der Löwe (Bild *V*-20a) und auf fol. 68r Wolf, Hund, Fuchs, Leopard, Gepard, Kater und Kamel (Bild *V*-20b). Beide Bilder nehmen jeweils die obere Blatthälfte ein. Der Bildraum mit der Darstellung des Löwen hat eine Höhe von etwa zwölf Zeilen. Darunter setzt der Text mit einer Auszeichnungsmajuskel wieder ein. Zwischen Bild und Text gibt es kaum Platz, der Löwe scheint fast auf der ersten Zeile zu sitzen. Der Bildraum mit der Darstellung der Tierschar füllt die oberen drei Viertel des Blattes. Der Bildraum entspricht einer Höhe von 13 Leerzeilen.

In der Gesamtkomposition der beiden Seiten fol. 67v und fol. 68r – auf der Versoseite stehen acht beschriebene Zeilen unter dem Bild, auf der Rektoseite vier – ergibt sich eine Art Diagonale. Der höher platzierte Löwe auf der linken Seite schaut auf die Tierschar herab. Wie bei fol. 63v und fol. 64r (Bilder *V*-18a/b) wird der sich über beide Seiten erstreckende Bildraum lediglich durch den Buchfalz unterbrochen, nicht durch den Text. Diesen kann man unter beiden Bildern in einem fort lesen, als handele es sich um eine zweispaltig geschriebene Kolumne. Also bilden auch die Illustrationen auf fol. 67v und fol. 68r kompositorisch eine Einheit.

Das Layout der dieser Bildeinheit vorangehenden drei Textseiten zeigt wieder eine aufgelockertere Versverteilung. Auf der unteren Hälfte des Blattes 66r und auf dem gesamten Blatt 66v wurden die Verse jeweils über zwei Zeilen geschrieben. So wurden auf Blatt 66v neun Verse auf 17 Zeilen verteilt. Gleichzeitig hat unsere Handschrift in dieser Passage gegenüber den übrigen Textzeugen zwei Verse mehr.[466] In diesen wird inhaltlich nichts Neues gebracht, sondern sie schmücken den ihnen vorausgehenden Vers aus, in dem der Affe resümiert, was die Menschen ihm, dem Elefanten, alles antäten. Ohne die auseinandergezogene Versnotation und die ‚zusätzlichen' Verse hätten 20 Verse auf 2 Seiten à 17 Zeilen verteilt werden müssen. Mit diesen Kniffen machte es Agiomnitis aber möglich,

[466] Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 961a-b; Nicholas/Baloglou 2003, 406f., Textanm. 961.

den Text bis zur nächsten festgelegten Bildposition zu strecken und zwei relativ ausgewogen gestaltete Textseiten zu schaffen.

Die der Illustration des Löwen (Bild *V*-20a) unmittelbar vorausgehende Textseite, fol. 67r, ist wieder im engsten Sinne stichisch geschrieben, ein Vers füllt eine Zeile. Sie endet mit den Versen: (fol. 67r, Z. 16-17 bzw. Z. 18, da die letzte Wortendung mittig unter die 17. Zeile gesetzt wurde; V. 979-980) „Ὁ βασιλεὺς δ' ἀπόμεινεν λέων μεμονωμένος καὶ πρὸς τὸ πλῆθος ἔφησεν τοιούτους λόγους εἶπεν:“ Auffällig ist, dass die Silbe πεν von εἶπεν, obwohl sie noch mit in Zeile 17 gepasst hätte, mittig in die 18. Zeile gesetzt wurde. Layouttechnisch gesehen wurde hier im Text eine optische Zäsur geschaffen, zumal die Buchstabengröße des πεν das Doppelte der sonstigen Schriftgröße beträgt. Diese optische Zäsur hat inhaltlich eine Entsprechung. Der König Löwe gebietet in seiner Rede, die unter seinem Abbild beginnt (fol. 67v, Z. 1-8; V. 981-987) und unter der Illustration der Tierschar forgesetzt wird (fol. 68r, Z. 1-4; V. 988-991) den Tieren Einhalt. Es sei nun genug der Worte, des Lobes und des Tadels, genug auch der Freundschaft. Stattdessen ruft er die fleischfressenden Tiere zum Kampf auf, sie mögen die reinen Tiere fressen, so wie es immer war. Damit ist diese Textstelle eindeutig in Bezug auf den Handlungsverlauf der Erzählung eine Zäsur – im Layout durch das oben genannte grafisch gestaltet εἶπεν in der letzten Zeile von fol. 67r markiert. In der Illustration erkennbar dadurch, dass nun nicht mehr ein Rednerpaar abgebildet ist, sondern der König Löwe und ein Teil seiner Untergebenen.

Beim Löwen (Bild *V*-20a) steht links und rechts von der Krone die Beischrift ‚λέων ὁ βα [Krone] σιλεύς'. Die Gestaltung des Löwen ist bis auf minimale Unterschiede im Aussehen der Krone, in der Art, wie diese auf dem Löwenkopf sitzt und in der Wiedergabe der Mähne und der Brusthaare sowie die Gesichtszeichnung betreffend vergleichbar mit dem des Löwen von fol. 64r (Bild *V*-18b). Seine Haltung ist spiegelbildlich zu diesem. Somit blickt der Löwe jetzt in das Buch hinein. Wie schon bei den illustrierten Blättern fol. 63v und 64r (Bilder *V*-18a/b) wird dadurch ein Bezug zur Illustration auf der gegenüberliegenden Rektoseite, fol. 68r (Bild *V*-20b), geschaffen. In diesem Bild stehen hintereinander gestaffelt vorne der Wolf, dann der Hund, der Fuchs, der Leopard, der Gepard, der Kater und das Kamel. Sie sind alle nach links gewandt und blicken, die Ohren gespitzt, zur vorherigen Versoseite, zum Löwen. Alle sieben Tiere tragen Beischriften: Über dem Kopf des Kamels steht ‚κάμῖλος', über dem Kopf des Katers ‚κάτος', links oberhalb des Kopfes des Gepards ‚πάρδος', direkt darunter über dem Kopf des Leoparden ‚ὁ λεοντόπαρδος', in den Körper des Gepards hineingeschrieben wurde rechts neben

dem Kopf des Fuchses ‚ἀλεπού', links der Schnauze des Hundes ‚ὁ σκίλος', und zwischen dem Leoparden und Gepard beziehungsweise über den Ohren des Wolfes steht ‚ὁ λῐ́κος'.

In der Gestaltung der Tiere gibt es im Vergleich zu ihren früheren Abbildern einige Abweichungen. Zwar handelt es sich hierbei nur um Details, doch dadurch, dass jene in den bisherigen Darstellungen dieser Tiere nahezu charakteristische Merkmale waren, wirkt das Bild ohne sie etwas unfertig: der Schwanz des Fuchses ist nicht gestreift, ebenso wenig Rückenpartie und Schwanz des Katers, dem Kamel fehlt der Höcker. Darüber hinaus trägt der Hund kein Halsband, das bislang ein sicheres Zeichen für die Unterscheidung zwischen Wolf und Hund war. Auch ist er andersfarbig laviert als bisher, rotbraun anstatt ockerfarben, die Umrisslinien wurden stark mit dem Farbpinsel nachgezogen. Damit ist er diesmal weniger eindeutig als Hund zu identifizieren. Vergleicht man seine Abbildung mit denen des Wolfes und des Fuchses in diesem Bild, so sind die drei Tiere vom Körperbau und von der Größe her nahezu identisch.

Darüber hinaus muss das Vorkommen des Kamels innerhalb der Schar der fleischfressenden Tiere als merkwürdig gelten. Wurde es doch in der Episode, zu der Bild *V*-13, fol. 58r, gehört, mit zu den reinen Tieren gezählt und befand sich im Streitgespräch mit dem Pferd, das ihm mit dem Wolf drohte. Und auch auf fol. 74r am Ende der Erzählung agiert es als Mitglied der reinen Tiere. Die Textpassage, auf die sich Bild *V*-20b bezieht, hilft hier aber bei der Klärung. Da die fleischfressenden Tiere nicht einzeln mit Namen, sondern nur mit „τὸ πλῆθος"[467] benannt werden, musste der Illustrator hier eine eigene Auswahl treffen und bildete auch fälschlicherweise das Kamel ab. Ein möglicher Grund hierfür könnte sein, dass er, sollte das Bild in seiner Gesamtheit aus einer Vorlage übernommen worden sein, dies unreflektiert tat, ohne diese Ungereimtheit zu korrigieren. Denkbar wäre auch, sofern der Illustrator für jedes Tier bildliche Einzelvorlagen nutzte – wofür ihre Gestaltung spricht, die Variationen der jeweiligen Vorgänger-Abbildungen sind –, er die Zusammenstellung der fleischfressenden Tiere selbst vornahm und auch das Kamel mit einfügte, da er keinerlei Kenntnisse über dieses Tier und seine Ernährungsweise hatte.[468]

[467] Papathomopoulos 2010, V. 980.

[468] Nicholas/Baloglou 2003, 239, merkten zu dieser Illustration an, dass sie keine, wie Tsiouni noch vermutete, kämpfenden Tiere zeige, was auch erklären würde, warum sich das Kamel unter den Fleischfressern befände.

Indizien für letztere Annahme lassen sich bei Betrachtung der Bildkomposition finden. Das Kompositionsschema entspricht im weitesten Sinn einem Dreieck. Der Kopf des Kamels bildet dessen Spitze. Alle Tiere sind in Seitenansicht gegeben mit Ausnahme der Köpfe von Gepard und Kater, die im Dreiviertelprofil gezeichnet wurden. Das hat besonders beim Gepard zur Folge, dass er den Betrachter anzublicken scheint und damit zur zentralen Figur der Darstellung wird. Die Tierköpfe wurden in zwei parallel verlaufenden Diagonalen angeordnet. Ebenso bilden die Hinterteile von Wolf, Fuchs, Gepard und Kater eine Diagonale. Die Tiere sind versetzt hintereinander gestaffelt, wodurch die Darstellung an räumlicher Tiefe gewinnt. Der Wolf markiert den Vordergrund, das Kamel den Hintergrund, die anderen Tiere stehen auf unterschiedlichen Höhen dazwischen. Die perspektivische Anordnung im Raum wird aber durch den Hund gestört. Obwohl er hinter dem Wolf platziert ist, steht er niedriger als dieser. Auch entsprechen die Größenverhältnisse der Tiere zueinander nicht der geometrischen Perspektive. So ist zum Beispiel der Kater als zweites Tier von hinten fast ebenso groß wie der Hund als zweites Tier von vorne, und nur etwa um die Hälfte kleiner als das Kamel dargestellt, das ganz hinten steht.

Perspektivische Unstimmigkeiten sind auch in den übrigen Illustrationen des Seragliensis zu finden[469] und können nicht als Indizien für eine ‚Eigenkomposition' des Illustrators herangezogen werden. Aber hier hat die Staffelung der Tiere zur Folge, dass sich einige Umrisslinien überschneiden. Dazu kann man beobachten, dass einige Tiere auch an den Stellen, an denen sie nicht von einem anderen überdeckt werden, unvollständig gemalt wurden. Beim Gepard endet der Umriss der Brust an der Schnauze des Fuchses und wurde darunter nicht weitergeführt. Ebenso wurde sein linkes Hinterbein nicht unterhalb des Fuchsschwanzes ausgeführt. Auch das Hinterbein des Fuchses wurde nicht vollständig gemalt, sondern endet am Schwanz des Wolfes. Diese Überschneidungen und fehlenden Umrisslinien lassen den Arbeitsprozess erkennen und sind erneut Indizien für ein Arbeiten nach und mit Vorlagen.

Die nächste Seite, fol. 68v, ist eine reine Textseite. Es tritt der Erzähler in Erscheinung, der den Leser/Hörer direkt anspricht (V. 992-994) und ihm schildert, wie die Tiere sich in den Kampf stürzen (V. 995-1007).[470] Mit den Worten „Ἀμὴ νὰ διηγήσωμαι τὸν πόλεμον ἐκεῖνο καὶ κατὰ μέρος νὰ εἰπῶ ὁποῖον ἔσχε τέλος, ἡ βία

[469] Die Illustrationen des Seragliensis zeigen Ansätze, räumliche Tiefenwirkung erzielen zu wollen, von der Wiedergabe einer realistischen Perspektive der Renaissance sind sie aber noch weit entfernt.

[470] Im gesamten Verlauf der *Vierfüßlergeschichte* schaltet sich der Erzähler in den Versen 933a, 992-1032, 1035-1060 und 1066-1085 (Ende der Erzählung) ein.

καὶ ἡ ταραχὴ καὶ τότε γεγονυῖα.“ (fol. 68v, Z. 13-15; V. 1003-1005), kündigt er explizit die sich nun ändernde Erzählstruktur an. Das Erzählschema Rede-Gegenrede wird verlassen, die Schilderung des Kampfverlaufs beginnt. Bemerkenswerterweise spiegelt sich dieser Wechsel der Erzählstruktur sowohl im Textlayout als auch in den Illustrationen wider: das doppelseitige Bild *V*-20a/b zeigt – die dem Text vorangestellten Bilder *V*-1a/1b außer Acht gelassen – zum ersten Mal innerhalb des Bilderzyklus ein Gruppenbild mit mehreren Tieren. Dieses bildet den Auftakt zu den folgenden szenischen Bildern, die nun jedes der weiteren Blätter bis zum Ende der Erzählung schmücken, ohne dass reine Textseiten den visualisierten Handlungsstrang unterbrechen.

Bild *V*-21 (fol. 69r): Ochse greift den König Löwe an (Taf. XI-2)

Die beiden letzten Verse der Textseite fol. 68v berichten vom Angriff des Löwen auf den Büffel (fol. 68v, Z. 16-17 bzw. 18; V. 1006-1007). Die nächste Seite, fol. 69r, die direkt mit einem Bild beginnt, zeigt aber weder, wie die ihr unmittelbar vorausgehenden Verse vermuten lassen, den Büffel bzw. die Büffelkuh[471], noch dass der Löwe diesen angreift. Stattdessen ist das Gegenteil zu sehen – der Löwe wird zu Boden geworfen, und zwar vom Ochsen.

Das Bild nimmt die oberen zwei Drittel der Seite ein. Der Bildraum hat eine Höhe von 12 Leerzeilen, darunter stehen fünf Zeilen Text. Der Ochse steht nach rechts gewandt links vom Löwen. Schultern und Kopf zum Angriff gesenkt hat er dem Löwen sein linkes Horn in die Brust gerammt. Aus der Wunde fließt, expressiv durch kurze rote Farbstriche verdeutlicht, Blut. Durch die Wucht des Angriffs wurde der sitzende Löwe nach hinten gestoßen, die Krone ist von seinem Kopf geflogen und liegt nun am Boden. Oberhalb des Rückens des Ochsen, mittig oben auf die Seite gesetzt, steht der leere, diesmal wieder – wie im allerersten Bild *V*-1a– mit einem Suppedion versehene, podestähnliche Thron. Ochse und Löwe entsprechen im weitesten Sinne in ihrem Aussehen den bisherigen Ochsen- bzw. Löwendarstellungen. Details wie die schwarzen Hufe des Ochsen, die Haare an dessen Oberkopf und an den Ohren oder die Mähne des Löwen sowie seine Krallen und die Rippen beider Tiere wurden ebenfalls wiedergegeben. Über dem Nacken des Ochsen steht die Beischrift ‚ὁ βοὺς‘, über dem Kopf des Löwen ‚ὁ βασϊλεὺς‘.

Die Körper beider Tiere sind in Seitenansicht gegeben, ihre Köpfe im Dreiviertelprofil. Die Bildkomposition entspricht wieder einem Dreieck. Der

[471] Auch hier bringt der Text beim Büffel die Femininum-Form „τὴν βουβάλαν“, s. Bild *V*-10 (Büffelkuh).

verwaiste Thron oben auf der Seite bildet die Spitze. Der Ochse steht mit seinen Hinterbeinen etwas höher als mit den Vorderbeinen. Der rechte Unterschenkel des Löwen überschneidet sich mit dem linken Vorderbein des Ochsen, der Kopf des Ochsen mit der Brust des Löwen. Unterhalb des Halses des Ochsen ist eine Pranke des Löwen zu erkennen. Zwischen der Grundlinie, auf der der Löwe sitzt, und der, auf welcher der Ochse mit seinen Vorderbeinen steht, liegt ein Höhenunterschied von zwei Zeilen. Der Löwe sitzt niedriger. Durch die Dreieckskomposition, die in der Höhe unterschiedliche Anordnung der Tiere und die Überschneidungen erhält das Bild Räumlichkeit. Der Ochse greift den Löwen von schräg links hinten an. Der Hintergrund wird durch den Thron näher bestimmt.

Ohne eine Leerzeile Zwischenraum schließt sich der mit einer Auszeichnungsmajuskel beginnende Text an, der die verbale Entrüstung des Ochsen über das Verhalten des Löwen, der den Büffel angegriffen hat, beschreibt (fol. 69r, Z. 1-5 sowie fol. 69v, Z. 1-6; V. 1008-1018). Die Verse, auf die sich die Darstellung konkret bezieht, befinden sich erst auf der Rückseite des illustrierten Blattes (fol. 69v, Z. 7-10; V. 1019-1022). Das Bild zeigt die Schilderung, in der der Ochse handgreiflich wird, allerdings mit einer kleinen Veränderung: Im Text stößt der Ochse dem Löwen seine Hörner in den Bauch, im Bild in die Brust. Zwischen der Illustration und dem zugehörigen Text liegen damit nicht nur elf Verse, sondern auch der Akt des Umblätterns. Dass dieses Bild ankündigt, was erst auf der nächsten Seite zu lesen ist, ist ein Beleg dafür ist, dass der Illustrator den Fortgang der Erzählung kannte.

Bild *V*-22a (fol. 69v): Tod des Königs Löwe
Bild *V*-22b (fol. 70r): Gepard greift Ochsen an (Taf. XII-1)

Die sich Blatt 69r anschließenden beiden Seiten zeigen jeweils eine Illustration. Der Bildraum von fol. 69v (Bild *V*-22a) entspricht etwa der Höhe von elf Leerzeilen. Das Bild nimmt die untere Hälfte der Seite ein. Der Bildraum von fol. 70r (Bild *V*-22b) hat die Höhe von neun Leerzeilen. Wieder bilden diese beiden Darstellungen eine Einheit, sowohl bildkompositorisch als auch inhaltlich. Beide Illustrationen haben durch ihre gleiche Platzierung auf jeweils der unteren Blatthälfte einen wie bei den illustrierten Seiten fol. 63v und fol. 64r (Bilder *V*- 18a/b) oder fol. 67v und fol. 68r (Bilder *V*-20a/b) gemeinsamen, lediglich durch den Buchfalz unterbrochenen Bildraum. Die Blickrichtung des Gepards und des Ochsen nach links, zur Darstellung des Löwen, stellt bildkompositorisch und optisch einen

Bezug zu dieser her. Inhaltlich wird dieser durch den über diesen beiden Tieren stehenden Text geschaffen.

Unterhalb der Textpassage auf fol. 69v, die beschreibt, wie der Ochse den Löwen attackiert, werden die Folgen dieses Angriffs dargestellt (Bild *V*-22a): Nun liegt der König Löwe verwundet auf dem Bauch, die Vorderpfoten nach vorne gestreckt. Er ist nach links gewandt in Seitenansicht gegeben. Sein linkes Hinterbein hat er angewinkelt, das rechte zeigt nach unten, als wenn es herunterhinge. Der sonst stolz und elegant emporgestreckte Schwanz hängt kraftlos zwischen den Hinterbeinen herab. Der Gesichtsausdruck des Löwen wirkt gequält. Die Augen hat er geschlossen, seine rote Zunge hängt weit aus dem Maul heraus. An seinem Bauch klafft eine große Wunde, aus der viel Blut fließt. Unterhalb des Bauches hat sich bereits eine Blutlache gebildet. Die Position der Wunde stimmt jetzt mit dem Text überein, wurde vom Hals, wo sie noch auf dem vorherigen Bild platziert war, an den Bauch verlagert. Die Krone des Löwen liegt unterhalb seiner vorderen Pranken links unten im Bild.

Über dem Kopf des Löwen steht die Beischrift ‚θάνατος ὁ βασιλέος'. Gezeigt wird also der Tod des Königs. Der Haltung des Löwen nach müsste man aber eher davon sprechen, dass der Löwe im Sterben liegt. Sein im Dreiviertelprofil gegebener Kopf liegt nicht, wie bei einem toten Tier zu erwarten, ebenfalls am Boden, sondern ist erhoben. Dass der Löwe tot ist, geht aus dem der Illustration unmittelbar vorangehenden, den Angriff des Ochsen auf den Löwen beschreibenden Text nicht eindeutig hervor. Die dem Bild folgende Rektoseite, fol. 70r, beginnt jedoch mit dieser Tatsache: (fol. 70r, Z. 1-2; V. 1023-1024) „Ἰδὼν ὁ πάρδος λέοντος τὸν θάνατον αὐτίκα, μεγάλως ἐλυπήθηκεν καὶ πρὸς τὸν βοῦν ἐλάλει." Für die Aussage der Bildbeischrift ist das wesentlich. Denn mit der Nennung des Todes gibt die Beischrift einen Fakt der Erzählung wieder, der erst nach dem Umblättern zu lesen ist, und bezieht sich nicht eindeutig auf die Illustration selbst oder auf den Text, der diese Szene beschreibt, denn dann hätte sie lauten müssen „Der verwundete König" anstatt „Tod des Königs".

Die nächste Darstellung auf fol. 70r (Bild *V*-22b) bringt den Gepard und den Ochsen. Im Text darüber erfährt man, wie der Gepard, der sehr traurig über den Tod des Löwen ist, dem Ochsen droht, man müsse ihn und seinesgleichen fressen (fol. 70r, Z. 3-5; V. 1025-1027). Das Bild illustriert den daraufhin folgenden Angriff des Gepards auf den Ochsen und konkret den fünften Vers (V. 1027): „Καὶ ἥπλωσεν τὸν πόδαν του ἀπάνου εἰς τὸ βόδι".

Die Tiere zeigen mit ihren in Dreiviertelansicht gegebenen Köpfen nach links zu der Seite mit der Darstellung des toten/sterbenden Löwen. Vom Löwen geht allerdings kein Blickkontakt zu Gepard und Ochsen aus, stattdessen hat er ihnen in der Manier verwundeter Katzen das Hinterteil zugewandt. Rechts neben dem Kopf des Gepards steht ‚ὁ λπάρδος'. Der Buchstabe λ vor dem π zeigt, dass derjenige, der den Titulus setzte, zuerst ‚λεοντόπαρδος' schreiben wollte, obwohl die Abbildung eindeutig dem Text entsprechend einen Gepard zeigt. Anscheinend bemerkte er den Fehler und fügte an das λ unmittelbar das πάρδος an, ohne das Lambda zu tilgen.[472] Zwischen den Hörnern des Ochsen, unterhalb der Brust des Gepards, steht ‚ὁ βούς'.

Der Gepard ist in gestreckter Haltung und Schrittstellung oberhalb des Ochsen dargestellt, ein wenig nach links versetzt. Er hat sein rechtes Bein erhoben und stolz den Kopf emporgestreckt, seinen Schwanz hat er schwungvoll nach hinten weggestreckt. Mit seinen hinteren Pranken steht er förmlich auf dem Rücken des Ochsen. An den Stellen, an denen der Gepard den Ochsen berührt, hat dieser zwei Wunden, aus denen Blut tropft. Der Ochse, dessen Darstellung vergleichbar mit den bisherigen Abbildungen dieses Tieres ist, hat die Vorderhufe nach vorne gestreckt, sein rechtes hinteres Bein angewinkelt, das linke ausgestreckt. Wie schon zuvor beim toten Löwen scheint es herabzuhängen.

Die Darstellung des Gepards ist, verglichen mit den bisherigen (Bild *V*-1a, fol. 31r; Bild *V*-16, fol. 61v; Bild *V*-20b, fol. 68r) und der folgenden (Bild *V*-23a, fol. 70v), wesentlich detailreicher als diese ausgeführt. Er trägt wie zuvor ein Halsband, das diesmal aber mit roten (Edel-)Steinen besetzt ist. Sein Gesicht ist sehr minutiös mit Augenbrauen, Nasenpartie, und Haaren am Kinn, die wie ein Bart wirken, gezeichnet. Der Gepard scheint zu grinsen. Seine Fellzeichnung unterscheidet sich von den vorangegangenen Darstellungen in der Art und Weise, wie die Streifen am Schwanz und diesmal auch auf dem Rücken und im Nacken eingezeichnet wurden. Es sind keine regelmäßig gesetzten Linien, sondern jeweils drei feine Striche wurden wie ein Muster in Gruppen angeordnet. So wirkt die Fellzeichnung wie ein Ornament und nicht naturalistisch. Ebenso verhält es sich mit den Tupfen, die zwischen den mit einem kräftigen Pinselstrich eingezeichneten Rippenbögen liegen: Sie sind in einer Reihe übereinander eingezeichnet und nicht versprenkelt.

[472] S. auch Nicholas/Baloglou 2003, 241, Abb. 26: „(…) so the illustrator may have intended to label the drawing as the pard (cheetah) after all."

Bild *V*-23a (fol. 70v): Büffel greift Gepard an
Bild *V*-23b (fol. 71r): Wolf, Leopard, Bär, Hund, Fuchs und Kater (Taf. XII-2)

Auch die beiden Illustrationen auf fol. 70v und fol. 71r bilden kompositorisch und inhaltlich wieder eine Einheit. Das Bild auf fol. 70v (Bild *V*-23a) illustriert die letzten drei Verse des vorangegangenen illustrierten Blattes 70r (V. 1028-1030) und zeigt den Kampf zwischen Büffel und Gepard, der bereits am Boden liegt. Rechts oberhalb des Kopfes des Büffels steht ‚ὁ βούβαλος', darunter rechts oberhalb des Kopfes des Gepards ‚πάρδος'.

Der grau lavierte Büffel steht nach rechts gewandt mit seinen beiden Vorderbeinen in Schrittstellung auf dem Körper des Gepards, mit seinem linken Hinterbein auf dessen Schwanz. Sein rechtes Vorderbein hat er leicht angewinkelt. Den Kopf gesenkt, berührt er mit seiner Schnauze den Oberkopf des Gepards. Merkwürdig ist dabei die Stellung der Hörner, die weit nach hinten gelegt sind, als könnte der Büffel sie wie Ohren anlegen.[473]

Der liegende Gepard, der diesmal ohne Halsband dargestellt ist, ist ebenfalls nach rechts gewandt, seinen Kopf hat er aber nach links gedreht und blickt über seine Schulter nach hinten, zum Büffel hin. Wie die letzen beiden Verse auf dem der Illustration vorangehendne Blatt 70r (V. 1029-1030) berichten, attackiert der Büffel den Gepard mit seinen Hufen und Hörnern. Davon zeugen auch die drei blutigen Wunden am Körper des Gepards: eine unterhalb des rechten Vorderhufs des Büffels, eine rechts neben dessen linkem Vorderhuf und eine sichelförmige an der Brust.

Sein rechtes Vorderbein hat der Gepard angewinkelt, das linke ist nicht dargestellt. Sein rechtes Hinterbein ist schräg nach hinten ausgestreckt, als ob es herabhinge, sein linkes angewinkelt. Es ist im Prinzip die gleiche Beinhaltung wie bei den verwundeten Tieren in den Bildern *V*-22a/b, nur spiegelbildlich.

Das Bild wurde, obwohl analog zu dem für den Seragliensis üblichen Schriftspiegel von 17 Zeilen ein Bildraum von sieben Leerzeilen vorhanden gewesen wäre, nach links aus der Mittelachse des Schriftspiegels hinaus in die untere linke Blattecke verschoben, so dass es nur die erste Hälfte der Schriftkolumnenbreite einnimmt und die Darstellung fast die Blattkanten berührt. Über dem Bild stehen zehn Zeilen Text, das Bild selbst hat etwa die Höhe von acht

[473] Nicholas/Baloglou, 2003, 242, Abb. 27, sind davon ausgegangen, dass die dunkler eingefärbten Hörner in der Abbildung des Büffels die Ohren seien und die Hörner, obwohl im Vers 1030 als Waffe genannt, nicht dargestellt wurden. Doch hier irren sie ausnahmsweise: Es sind in der Darstellung auch deutlich die am Hornansatz eingezeichneten Ohren zu erkennen.

Zeilen. Es gab also nicht den Zwang, aus Platzmangel das Bild so weit nach unten in den Freirand der Seite zu setzen – zumal so nun zwischen Text und Bild ein großer Abstand von etwa vier Leerzeilen vorhanden ist[474]. Vielmehr scheint diese verschobene Platzierung aufgrund des Arbeitsprozesses, das heißt aufgrund einer nicht richtigen Einschätzung der Bildanlage seitens des Illustrators zustande gekommen zu sein: Wie anhand der Übermalung bzw. Überschneidungen zu sehen ist, hat der Illustrator zuerst den liegenden Gepard gemalt und dann den Ochsen. Da er den Gepard zu weit links auf dem Blatt platzierte, der Ochse aber den Gepard mit seinen Hufen attackieren sollte, blieb ihm nichts anderes übrig, als den Ochsen noch weiter an die linke Blattkante zu rücken.

Der Text unmittelbar über Bild *V*-23a berichtet davon, wie der Gepard seine fleischfressenden Gefährten zu Hilfe ruft (fol. 70v, Z. 1-10; V. 1031-1041). Wie diese herbeieilen, zeigt die nächste Illustration auf dem folgenden Blatt 71r (Bild *V*-23b), und zwar in einer ganzseitigen Darstellung. Sechs Tiere, Wolf, Leopard, Bär, Hund, Fuchs und Kater, werden nach rechts gewandt in Seitenansicht und stereotyp in steigender Haltung mit vorgestreckten Vorderbeinen gegeben. Während alle Köpfe im Profil dargestellt sind und nur jeweils ein Auge zu sehen ist, wurden beim Katerkopf beide Augen eingezeichnet, wodurch dieser merkwürdig verdreht erscheint.

In zwei übereinander liegenden Zonen stehen pro Zone jeweils drei Tiere: Wolf, Leopard und Bär in einer Reihe, darunter Hund, Fuchs und Kater. Über dem Kopf des Wolfes steht ‚ὁ (?) λϊκος', über dem des Leoparden ‚λεοντόπαρδος', über dem des Bären ‚ἡ ἄρκος', links oberhalb des Hundekopfes ‚ὁ σκϊλος', über dem Fuchskopf ‚ἡ ἀλεπού' und über dem Katerkopf ‚ὁ κάτϊς'. Allerdings erscheinen sie in dem Bild in einer anderen Reihenfolge als im Text. Dieser zählt die Tiere entsprechend ihrer Gefährlichkeit auf: Leopard, Bär, Wolf, Fuchs, Hund und Kater. Im Bild sind sie so angeordnet, dass in der oberen Zone der Leopard rechts und links vom Wolf bzw. Bären flankiert wird, während in der unteren Zone Hund, Fuchs, Kater ihren Größenverhältnissen entsprechend gegeben sind. Diese ‚Umverteilung' zeigt, dass hier nicht der Text, sondern die Bildanlage bzw. der Malvorgang ausschlaggebend war. Die Tiere stehen pro Zone versetzt hintereinander gestaffelt, die Vorderbeine bzw. Pfoten des Tieres links werden jeweils vom folgenden Tier überdeckt. Die Position des Leoparden lässt vermuten, dass er zuerst gemalt wurde, und Bär und Wolf – wie sie auch der Text gibt – rechts

[474] Bezogen auf alle illustrierten Seiten ist dies der größte zwischen dem Text und einem Bild, der sonst in der Regel eine Leerzeile beträgt.

von diesem folgen sollten, aus Platzgründen der Wolf aber links vom Leoparden platziert wurde. Bei genauerem Hinsehen bewahrheitet sich dies: die Vorderpranken des Leoparden wurden durch die Gestalt des Bären übermalt, die Vorderbeine des Wolfs hingegen gar nicht erst ausgeführt.

Einerseits wirkt die Aufstellung der Tiere dem in der Erzählung beschriebenen Aufruf zum Kampf entsprechend wie eine Gefechtsformation. Andererseits verleiht die Bildkomposition mit der Hintereinanderstaffelung der Tiere dem Raum eine gewisse Dreidimensionalität. Doch wie schon bei den bisherigen Versuchen des Illustrators, einen perspektivisch korrekten Raum zu geben, gibt es Ungereimtheiten. Der Hund in der unteren Zone ganz links steht auf einer niedrigeren (gedachten) Grundlinie als der Kater rechts im Bild, obwohl seine Vorderpfoten von dem neben ihm dargestellten Fuchs verdeckt werden. Sein Oberkörper markiert demnach den Hintergrund, seine Hinterbeine den Vordergrund.

Zum ersten Mal wird in diesem Bild nun der Bär dargestellt. In der Erzählung wurde er auf fol. 60r als Redner eingeführt, das dazugehörige Bild (Bild *V*-15) auf fol. 60v war aber, wie erörtert, falsch und zeigte stattdessen das Pferd. Obwohl die Statur für einen Bären im Verhältnis zu den anderen Tieren zu klein und zu zierlich und die Schnauze etwas zu lang ist, kann man ihn als solchen identifizieren. Sein zotteliges Fell wurde nicht nur durch feine Pinselstriche, sondern auch durch dickere Farbstriche angedeutet. Sogar seine runden Ohren weisen feine Härchen auf. Seine Tatzen wurden mit Krallen versehen.

Die übrigen fünf Tiere sind in der Gestaltung mit den entsprechenden vorangegangenen Darstellungen vergleichbar. Wie bei der Abbildung der Tierschar auf fol. 68r (Bild *V*-20b) fehlen beim Fuchsschwanz die charakteristischen Streifen, ebenso die Rückenstreifen beim Katerfell. Der Hund entspricht mit seinem Halsband und im Aussehen wieder im Großen und Ganzen den Darstellungen von fol. 31v (Bild *V*-1b, ohne Schlappohren) und fol. 38r (Bild *V*-4, mit Schlappohren). Der Wolf ist nicht nur grau schattiert, sondern komplett in dieser Farbe laviert. Hund, Fuchs und Kater sind ockerfarben bzw. hellgrau schattiert, beim Leoparden fehlt diesmal eine farbliche Schattierung. Der Bär zeigt mit den das Fell andeutenden Pinselstrichen den stärksten Farbauftrag, auch sind seine Umrisslinien mit Farbe nachgezogen.

Die Tiere haben dem auf der vorangehenden Seite, fol. 70v, stehenden Geparden, der sie doch um Hilfe gerufen hat (V. 1032-1033), den Rücken zugekehrt und blicken nach rechts aus dem Buch heraus. Wenn diese Darstellung also auch

inhaltlich zum Text von fol. 70v gehört und damit auch mit der sich auf dieser Seite befindenden Darstellung von Gepard und Büffel verbunden ist, so weist die Blickrichtung der Tiere auf die nächste Seite hin, macht neugierig auf das, was sie wohl sehen, und animiert zum Umblättern.

Bild *V*-24a (fol. 71v): Pferd
Bild *V*-24b (fol. 72r): Schwein, Hirsch, Büffel, Ochse, Ziege, Schaf (Taf. XIII-1)

Auf der Rückseite der ganzseitigen Darstellung der fleischfressenden Tiere fährt die Erzählung fort (fol. 71v, Z. 1-11; V. 1041-1048 bzw. V. 1048a-b). Als die reinen Tiere die Fleischfresser sehen, befehlen sie dem Esel, die Trompete zu blasen, das Kamel solle die Pauke tragen und die Maus sie schlagen, damit alle zusammenkommen, das Schwein, der Hirsch und die Ziege, die Wildziege, der Hase und die anderen Tiere ihrer Art, auch solle das Pferd schnell auf- und abgaloppieren, um die Kampfmoral der Truppe zu stärken.

Die unterhalb des Textes stehende Darstellung auf fol. 71v (Bild *V*-24a) bringt das zuletzt genannte Tier zuerst. Es ist das Pferd. Es blickt zur folgenden Rektoseite, fol. 72r, auf der das ganzseitige Bild mit der Schar der reinen Tiere folgt (Bild *V*-24b), von der der Text auf fol. 71v spricht. Damit wird deutlich, dass die beiden Illustrationen von fol. 71v und 72r wieder zusammengehören. Durch die Abbildung des Pferdes als erstes Tier, das dazu alleine auf einer Seite steht, wird rein formal innerhalb der Einheit der beiden auf der Verso- und Rektoseite stehenden Bilder *V*-24a/b seine Führungsposition verdeutlicht.

Das Pferd ist nach rechts gewandt entsprechend dem Text in galoppierender Haltung gegeben. Die Vorderhufe hat es weit ausholend nach vorne geworfen, sein Hals ist gerade nach oben gestreckt, der Kopf auf die Brust genommen. Diese Kopfhaltung mit gebogenem Hals vermittelt Stolz. Links neben seinem Kopf steht die Beischrift ‚τὸ ἄλογον'.

Die Art der Gestaltung des Pferdes lässt aufmerken: Sie entspricht nicht den bisherigen auf fol. 34r (Bild *V*-2), fol. 58r (Bild *V*-13), fol. 59v (Bild *V*-14) und fol. 60v (Bild *V*-15). Stattdessen ähnelt sie erstaunlich dem Pferd des kampfbereiten März in der entsprechenden Monatsillustration des *Kalendergedichts* (fol. 82r, Bild *K*-7), dem nach der *Vierfüßlergeschichte* zweiten illustrierten Text im Seragliensis. Der Kopf des Pferdes ist im Verhältnis zum Körper klein, der Hals kräftig und edel gebogen, und wie beim Märzbild des *Kalendergedichts* zeichnen sich auf der Brust v-förmige Muskeln ab. Auch die Farbgebung gleicht mit dem ockergelben Ton der Darstellung im *Kalendergedicht*, während in der *Vierfüßlergeschichte* das Pferd bisher

immer hellgrau schattiert war. Damit ist diese Abbildung ein Beweis dafür, dass die Illustrationen der Seragliensis werkübergreifend von ein und demselben Illustrator stammen. Weitere solche Übereinstimmungen finden sich auch in anderen Abbildungen. Die Schafe, Ochsen und Hunde in der *Vierfüßlergeschichte* tauchen auch im *Kalendergedicht* wieder auf.

Bezüglich des Pferdes fragt man sich aber nun, weshalb ausgerechnet dieses Pferd, das jetzt innerhalb des Kampfgeschehens abgebildet wird, in anderer Gestalt daherkommt als die übrigen Pferdedarstellungen der *Vierfüßlergeschichte.* Die Erklärung bringt die Erzählung selbst, das heißt die dem Pferd zugeschriebene Rolle innerhalb der Kampfhandlung. Das Pferd beteiligt sich nicht am Kampf, sondern „(...) γοργὸν ν'ἀνεβοκατεβαίνῃ καὶ νὰ ἀνδρειώνῃ δυνατὰ ὅλην του τὴν μερέαν" (V. 1047-1048). Wie schon bildkompositorisch, so kommt ihm auch inhaltlich die Führungsaufgabe des Offiziers zu, desjenigen, der die Truppe zusammenhält und für deren Moral verantwortlich ist. Damit zeigt die Illustration dieses innerhalb der *Vierfüßlergeschichte* neuen Pferdetyps nicht nur ein tiefgehendes Textverständnis, sondern es wird auch ein inhaltlicher Zusammenhang zum kampferprobten Streitrosses des Kriegers/Ritters im Monat März des *Kalendergedichts* hergestellt. Diese Leistung, die zum einen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Inhalt der *Vierfüßlergeschichte* zeigt, zum anderen auch inhaltlich werkübergreifende Bezüge schafft, muss zweifelsohne dem Illustrator zugeschrieben werden.

Folgt der Betrachter der Blickrichtung des Pferdes, so wird er zur Abbildung der ‚Truppe', der reinen Tiere, auf der nächsten Seite, fol. 72r, geführt (Bild *V*-24b). Im Text werden der Esel, das Kamel und die Maus, das Schwein, der Hirsch, die Ziege, die Wildziege, das Schaf und der Hase explizit aufgezählt (V. 1041-1046). Das Bild bringt das Schwein, den Hirsch, den Büffel, den Ochsen, die Ziege und das Schaf. Nur drei Tiere haben eine Beischrift. Oberhalb des Schweins steht ‚ὁ χήρος', über dem Kopf des Hirsches ‚τὸ 'λάφη', über dem Kopf des Büffels, in den Körper des Hirsches hineingeschrieben ‚βούβαλος'. Die Tiere sind nach rechts gewandt in Seitenansicht gezeichnet. Ihre Haltung wirkt starr, obwohl das Schwein, der Hirsch und der Ochse, dessen Kopf als einziger im Dreiviertelprofil gegeben ist, ihre Vorderbeine etwas nach vorne gestreckt haben. Das Schwein hat seinen Kopf gesenkt, Büffel und Hirsch recken ihn in die Höhe, Ziege und Schaf wirken gänzlich unbeteiligt.

Obwohl im Text genannt, fehlen Esel, Kamel, Maus, Wildziege und der Hase. Stattdessen wurden unabhängig vom Text Ochse und Büffel der Illustration

hinzugefügt. Sie müssen als Stellvertreter für „τὰ ὅμοια τούτων“ (V. 1046) gesehen werden, die der Illustrator nach seinen Vorstellungen, aber – da diese ebenfalls zu der Gruppe der reinen Tiere gehören – mit Textverständnis auswählte. Dabei ist es allerdings verwunderlich und höchstwahrscheinlich als Unaufmerksamkeit des Illustrators einzuordnen, dass hier der Ochse unversehrt auftaucht, obwohl er im Text und auch im Bild auf fol. 70r (Bild *V*-22b) durch den Gepard verwundet wurde. Gleichzeitig kann dies aber ein weiteres Indiz sein, dass der Illustrator mit Vorlagen für die jeweiligen Tiere arbeitete.

Im Hinblick auf den Text lässt sich anmerken, dass die letzten beiden Verse auf fol. 71v, Z. 10 bzw. Z. 11 „καὶ ἐσυνάχθησαν ὁμοῦ ὅλοι εἰς ἕνα τόπον, εἰς μάχην καὶ εἰς πόλεμον τῶν αἱμοβόρων ζῴων“ nur unsere Handschrift nach Vers 1048 überliefert.[475] Das letzte Wort „ζῷων“ wurde im Schriftbild dabei mittig in die elfte Zeile gesetzt. Auch wenn sie fast wie eine Kopie der Verse 1039-1040 von fol. 70v erscheinen[476], haben sie inhaltlich durchaus eine Rechtfertigung. Dies wird in der Illustration beider Textpassagen deutlich: Während in Vers 1039-1040 sich die fleischfressenden Tiere zum Kampf gegen die reinen Tiere bereit machen, sind es in Vers 1048a-b die reinen Tiere, die sich gegen die Fleischfresser formieren. Mit dem ganzseitigen vorherigen Bild *V*-23b und dem ganzseitigen jetzigen Bild *V*-24b, die die jeweiligen Tiergruppen zeigen und die sich in ihrer Anlage weitgehend entsprechen, werden beide Textstellen illustratorisch in vergleichbarer Weise umgesetzt. Die Gleichförmigkeit der Verse spiegelt sich in der Gleichförmigkeit der Illustration wider.

Und doch unterscheiden sich die Bildkompositionen voneinander. Die reinen Tiere wurden in zwei sich überschneidenden Spalten übereinander angeordnet, wobei in der linken Spalte nur der Büffel und das Schwein zu sehen sind, rechts stehen von oben nach unten der Hirsch, der Ochse, die Ziege und das Schaf. Durch diese ungleiche Verteilung wirkt die Komposition im Gegensatz zu der von fol. 71r mit den fleischfressenden Tieren (Bild *V*-23b) nicht ausgereift, das Bild unvollständig. Man hat den Eindruck, unterhalb des Büffels sollten noch ein Tier, der Hase zum Beispiel, wenn nicht sogar zwei weitere Tiere dargestellt werden. Genügend Platz wäre vorhanden gewesen. Da dies aber nicht geschah, wirkt die Bildkomposition sehr unausgewogen. Die einzelnen Darstellungen überschneiden sich derart, dass durch ihre Anordnung zwar eine räumliche Wirkung erzielt wird

[475] Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 1048.

[476] Nicholas/Baloglou halten sie für einen Zusatz und Wiederholung der Verse 1039 und 1040 und haben sie daher in ihrer Textausgabe nicht mitaufgenommen, s. Nicholas/Baloglou 2003, 410, Textanm. 1048. Papathomopoulos 2010, 201, vermerkte sie ohne Kommentar im krit. Apparat zu Vers 1048.

– der Büffel markiert den Vordergrund, das Schwein den Hintergrund –, aber wieder ist diese Bemühung um Perspektive und Dreidimensionalität nicht gut gelungen. In den Größenverhältnissen der Tiere zueinander findet sie keine Entsprechung. Gleichzeitig kann man wie schon bei fol. 68r (Bild *V*-20b) anhand der Überschneidungen der einzelnen Figuren nachvollziehen, in welcher Reihenfolge die Tiere gemalt wurden. Beim Hirsch ist zu erkennen, dass seiner jetzigen Position eine andere vorausging. Oberhalb des Ochsenkopfes ist eine geschwungene Linie zu sehen, die wohl den ersten Versuch zeigt, den Hirsch ‚hinter' dem Büffel ins Bild zu setzen. Zu dieser Linie würden auch die nach vorne weggestreckten Vorderläufe des Hirsches passen. Im Zusammenspiel mit der jetzigen Position des Hirsches wirken diese aber gummiartig und unorganisch mit dem Körper verbunden, da sie überproportional verlängert werden mussten, um mit dem weiter oben als ursprünglich geplant platzierten Hirschkörper verbunden zu sein.

Bis auf die Darstellung des Hirsches sind die Tiere im Großen und Ganzen vergleichbar mit ihren entsprechenden Vorgängern. Ob allerdings bei der Ziege, die keine Beischrift trägt, die Ziege oder die ebenfalls im Text genannte Wildziege, ein weibliches oder männliches Tier gemeint ist, kann aus den schon beim ersten Auftreten dieses Tieres auf fol. 46v (Bild *V*-8) erörterten Gründen nicht geklärt werden. Im Folgenden wird sie hier als Ziege angesprochen, auch wenn ihre Gestalt dem Ziegenbock in der späteren Illustration auf fol. 74r (Bild *V*-27a) gleicht. Beim Hirsch hingegen kann man einen klaren Unterschied zu seinem Vorgänger auf fol. 42r (Bild *V*-6) feststellen. Er ist nicht so detailliert gezeichnet wie dieser, es fehlt die Rose, der Wulst zwischen Kopf und Geweihstange, der Kopf und das Geweih haben eine andere, schlankere Form, die Beine sind nicht besonders definiert. Auch der Gesamteindruck der Darstellung ist ein anderer, da sie malerischer wirkt. Es fehlt die Schraffur, Schattierungen werden hier lediglich durch den Farbauftrag hervorgerufen. Dadurch, dass alle Tiere nach rechts blicken, lenken sie die Aufmerksamkeit des Lesers wieder auf die nachfolgende Seite, deren Inhalt erst nach dem Umblättern erscheint.

Bild *V*-25a (fol. 72v): Hirsch, Schwein und Leopard
Bild *V*-25b (fol. 73r): Schwein und Bär (2 Szenen) (Taf. XIII-2)

Auch die beiden Illustrationen auf fol. 72v und fol. 73r gehören unmittelbar zusammen. Obwohl sie bildkompositorisch als zwei in sich geschlossene Darstellungen angelegt sind, bilden sie in Bezug auf ihren inhaltlichen

Zusammenhang eine Einheit. Dies wird auch durch die identische Seitenaufteilung in ein Viertel Textfeld und drei Viertel Bildraum beider Blätter deutlich.

Die Versoseite des mit der Schar der reinen Tiere illustrierten Blattes beginnt mit vier Zeilen Text, der davon berichtet, wie diese die Fleischfresser angreifen und einen außerordentlichen und großen Kampf beginnen. Darunter sieht man die Illustration, die zeigt, wie das Schwein den Leoparden angreift und der Hirsch flüchtet. Das Schwein steht nach rechts gewandt, wie im Text beschrieben, oberhalb des auf dem Rücken liegenden Leoparden, der alle Viere von sich gestreckt hat. Mit seinen Vorderhufen berührt das Schwein die vorderen Pranken des Leoparden. Das Maul gefährlich geöffnet, den spitzen Eckzahn bleckend, blickt es mit großen Augen zu seinem Opfer hinunter.

Der Leopard ist am Oberbauch schwer verwundet, Blut strömt seitlich an seinem Körper herab. Trotzdem versucht er sich zu wehren, will sich aufrichten. Den Oberkörper hat er nach oben gebogen, den Kopf nach oben gereckt, mit weit aufgerissenen Augen blickt er das Schwein an. Hinter dem Schwein, links oben im Bild, sieht man den Hirsch nach links wegspringen. Er ist im Verhältnis zum Schwein und zum Leoparden, zwischen denen es keinen Größenunterschied gibt, kleiner dargestellt, befindet sich im Hintergrund. Seine Hinterbeine werden vom Körper des Schweins verdeckt. Mit seinen Geweihenden berührt der Hirsch beinahe den oben auf der Seite stehenden Text. Bildkompositorisch betrachtet bilden Schwein und Leopard fast einen Kreis. Der Hirsch fällt aus der Komposition heraus, als sei er nachträglich hinzugesetzt worden. Links vom Kopf des Hirschs steht die Beischrift ‚ἔλαφος', rechts über dem Kopf des Schweins ‚χύρος'. Der Leopard hat keine Beischrift.

Das Aussehen des Schweins entspricht dem von fol. 45v (Bild *V*-7), das des Hirsches dem von fol. 72r (Bild *V*-24b), womit es sich wie dieses vom Hirsch von fol. 42r (Bild *V*-6) unterscheidet. Die Identifizierung des Leoparden hingegen könnte ohne genaue Textkenntnis Schwierigkeiten bereiten, da er diesmal eine üppigere Mähne als sonst hat und somit dem Löwen ähnelt.

Obwohl die vier Textzeilen über dem Bild davon sprechen, dass der Leopard den Hirsch angreift, zeigt die Illustration, wie das Schwein zur Revanche von oben angestürzt kommt und den Leoparden angreift (fol. 72v, Z. 1-4; V. 1049-1053)[477]. Konkret zeigt die Illustration sogar die Szene, die erst auf der ihr

[477] Vers 1052 fehlt im Seragliensis, dazu im Folgenden mehr.

gegenüberliegenden Seite (fol. 73r, Z. 1; V. 1054) geschildert wird: Das Schwein schlägt den Leoparden und schlitzt ihm den Bauch auf.

Was im Weiteren mit dem Hirsch geschieht, teilt der Text des Seragliensis nicht mit. Anders verhält es sich hier bei den übrigen, die *Vierfüßlergeschichte* überliefernden Textzeugen. Diese haben zwischen den Versen (fol. 72v, Z. 3; V. 1051) „Ἐσέβη λεοντόπαρδος τὸν ἔλαφον νὰ δώσῃ" und (fol. 72v, Z. 4; V. 1053) „καὶ χύνει χοῖρος ἀπεκεῖ ἀψὺς καὶ κατεβαίνει" noch den Vers „καὶ παλαμέα κρούει τον, διχοτομεῖ τον μέσον".[478] Dieser Vers, der berichtet, wie der Hirsch vom Leoparden in zwei Hälften gerissen wird, fehlt im Seragliensis. Nicholas/Baloglou geben hierfür in ihren Textanmerkungen als mögliche Erklärung: „(...) it is tempting to think its scribe Agiomnitis was censoring out the one instance of a herbivore being killed."[479] Das würde bedeuten, dass Agiomnitis' Textvorlage den Vers 1052 hatte, Agiomnitis aber beim Kopieren des Textes diesen verändert und damit aktiv in die Handlung eingegriffen hätte. Ein möglicher Grund hierfür könnte Agiomnitis Wissen um die Gesamtaussage der *Vierfüßlergeschichte* gewesen sein, dass die reinen Tiere als Sieger aus dem Kampf mit den blutrünstigen Tieren hervorgehen, weshalb seiner Ansicht nach keins der reinen Tiere getötet werden sollte. Interessanterweise ist auch bildlich diese grausame Tatsache nicht dargestellt. Geht man nun davon aus, dass Agiomnitis hier den Text interpoliert hat, folgt das Bild dieser Interpolation.[480] Und da der Hirsch in unserer Handschrift nicht getötet wird – im Bild ist er noch nicht einmal verwundet –, wird er als alternative Lösung für seinen Abgang als flüchtend dargestellt. Hier hat der Illustrator also illustriert, ohne sich an dem Text orientieren zu können. Und unter Umständen musste er eine eventuelle bildliche Vorlage verändern, womit zu erklären wäre, dass der Hirsch wie zu einer ursprünglichen Bildkomposition hinzugesetzt wirkt.

Die letzen drei Verse von Blatt 73r (V. 1055-1057) beziehen sich auf die Illustration, die unter diesen folgt (Bild *V*-25b). Dargestellt sind diesmal in zwei übereinander gesetzten Szenen jeweils das Schwein und der Bär. In der oberen Szene sieht man links das Schwein und rechts den Bären, die sich en face gegenüberstehen. Über dem Kopf des Schweins steht die Beischrift ‚ὁ χίρος', über

[478] S. Papathomopoulos 2010, V. 1052 und kritischer Apparat V. 1052; Nicholas/Baloglou 2003, V. 1052.
[479] Nicholas/Baloglou 2003, 410, Textanm. 1052.
[480] Auch die legitime Annahme einer möglicherweise mit einem Bilderzyklus illustrierten *Vierfüßlergeschichte* als Kopiervorlage für Bild und Text widerspricht dieser Aussage nicht. Denn sollte diese den Vers 1052 gehabt haben, hätte wahrscheinlich auch das vermeintliche Bild einen toten Hirsch gezeigt, es sei denn, dass der Hirsch gar nicht abgebildet wurde, sondern nur der Angriff des Schweins auf den Löwen.

dem Kopf des Bären ‚ἡ ἄρκος'[481]. Beide Tiere sind wie die Rednerpaare zuvor in leicht steigender Haltung gegeben. Das Schwein hat sein rechtes Vorderbein ein wenig nach vorne gestreckt. Den Kopf reckt es nach vorne Richtung Bär, die Ohren hat es nach hinten gelegt. Der in Schrittstellung stehende Bär überragt das Schwein ein wenig, obwohl er mit seinen Hinterbeinen auf der gleichen gedachten Grundlinie steht.

Unmittelbar unterhalb dieser Darstellung folgt die nächste. Das Schwein steht nun über dem Bären, beugt sich böse blickend zu diesem hinunter. Die Schnauzen der beiden Tiere berühren sich fast. Der Bär liegt auf dem Rücken und hat alle Viere von sich gestreckt, Blut strömt aus einer Wunde an seinem Bauch. Die Tiere werden mit herausgestreckten Zungen in Seitenansicht gezeigt und sind nach rechts gewandt. Als Beischriften stehen über dem Kopf des Schweins wieder ‚ὁ χίρος' und über dem Kopf des Bären ‚ἡ ἄρκος'.

Die Komposition der unteren Szene ähnelt der vorherigen Kampfszene zwischen Schwein und Leoparden. Beide Male steht das Schwein über dem angegriffenen Tier, während dieses auf dem Rücken liegt. Die Gestaltung der Tiere entspricht im Großen und Ganzen den bisherigen Darstellungen von Schwein bzw. Bär. Sie sind grau laviert, die Vorderbeine des auf dem Rücken liegenden, verwundeten Bären sind aber beim Farbauftrag vergessen worden, so dass sie nur als gezeichnete Umrisslinien zu sehen sind. Und beim genaueren Hinsehen fällt auf, dass nicht eindeutig zwei Beine auszumachen sind, sondern es sich eher um ein Liniengewirr handelt. Die beiden Szenen sind so dicht aneinandergesetzt, dass das obere Schwein mit seinen Vorderbeinen die Rückenlinie des unteren Schweins berührt, mit seinem linken Hinterbein dessen Ringelschwanz.

Ungeachtet der Tatsache, dass diese Illustration, die zwei Szenen auf einem Blatt versammelt, eine Ausnahme innerhalb der Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte* ist, gibt es Hinweise, die darauf hindeuten, dass sie so nicht beabsichtigt war. Betrachtet man obere und untere Szene zusammen, so wirkt diese zweiszenige Bildanlage nicht wohlüberlegt und ausgewogen. Eher wird der Eindruck vermittelt, als seien beide Szenen ad hoc zusammengefügt worden, um das Blatt zu füllen. Möglicherweise war dem auch so, denn entsprechend den übrigen Illustrationen innerhalb des Kampfgeschehens wäre nur die Darstellung der eigentlichen Kampfszene zu erwarten gewesen, nicht aber die des sich vorab ‚Beschnupperns' der Gegner. Auch die Komposition der oberen Szene, die der

[481] Der Genuswechsel im Text des Seragliensis beim Bären von „ἡ ἄρκος" (V. 1055) zu „τὸν ἄρκον" (V. 1056) findet keine Entsprechnung in der Bildbeischrift. Diese bringt durchgängig den Feminin-Artikel.

Bildanlage der vorausgegangenen Streitgespräche gleicht, deutet darauf hin, dass sie nicht aus inhaltlichen, sondern eher aus platztechnischen Gründen gemalt wurde. Nichtsdestotrotz wird durch diese Darstellung derselben Tiere in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sequenzen einer Handlung, die im Text gerade mal zwei Zeilen 2-4 (Vers 1055-1057) ausmacht, die erzählerische Qualität des Bildes in gewisser Weise verdichtet.[482] Der Bär rennt auf das Schwein zu, dieses dreht sich schnell um und tötet den Bären, wie es zuvor den Leoparden getötet hat. Diese rasche Abfolge der Ereignisse spiegelt sich im Bild wider. Zusammen mit der Darstellung des den Leoparden angreifenden Schweins auf dem vorherigen Blatt wird hier jede Sekunde der Kampfaktion des Schweins minutiös im Bild festgehalten.

Bild *V*-26 (fol. 73v): Hund, Schwein und Fuchs (Taf. XIV-1)

Wie schon bei den vorangegangenen acht Illustrationen zum Gefecht zwischen den beiden Tierparteien folgt das nächste Bild unmittelbar auf der Rückseite des Blattes 73r, das Bild *V*-25b zeigt. Die Seite, fol. 73v, beginnt mit acht Textzeilen (fol. 73v, 1-8; V. 1058-1065), darunter steht das Bild (Bild *V*-26). Die Schilderung des Kampfgeschehens durch den Erzähler wird durch die Rede des Hundes unterbrochen. Der Hund, der alles mitangesehen hat, beginnt zu bellen, was das Schwein erschreckt. Hin- und herlaufend klagt der Hund den Fuchs an, er sei unglaubwürdig und intrigant und würde ein doppeltes Spiel spielen. Der Hund fordert die anderen Tiere auf, nicht feige zu sein, sondern tapfer zu kämpfen.

Das die untere Blatthäfte einnehmende Bild zeigt links den bellenden Hund und rechts das Schwein. Auch der Fuchs, der vom Hund als Verräter entlarvt wird, ist unterhalb des Hundes dargestellt. Alle drei Tiere sind in Seitenansicht gegeben. Über dem Kopf des Hundes steht ‚ὁ σκίλος', über dem Kopf des Schweins ‚ὁ χίρος', links neben dem Kopf des Fuchses ‚ἀλόπηξ'.

Der Hund steht nach rechts gewandt in Sprunghaltung auf seinen Hinterbeinen, die Vorderbeine streckt er, die Unterläufe nach oben angewinkelt, nach vorne. Die Ohren nach hinten angelegt hat der Hund das Maul wie zum Bellen weit geöffnet. Mit seiner rechten Vorderpfote berührt er das Hinterteil des Schweins. Dieses steht ebenfalls nach rechts gewandt auf seinen Hinterbeinen, aber es blickt über seine rechte Schulter hinweg zurück zum Hund. Die Vorderbeine hat es gerade

[482] Auch zu Beginn der *Vierfüßlergeschichte* werden mit den Bildern *V*-3a/b (Katze und Katze und Maus) dieselben Tiere in direkt aufeinander folgenden Szenen auf einem Blatt dargestellt, allerdings unterbrechen wenige Textzeilen den Bildraum und damit den bildlichen Erzählfluss.

nach unten gestreckt, wie vor Schreck erstarrt, womit diese Haltung sehr gut den im Text genannten Zustand des Schweins vermittelt. Unterhalb des Hundes, ein wenig nach rechts versetzt, sieht man den Fuchs in ähnlich steigender Haltung wie der Hund, nur die Hinterbeine sind in Schrittstellung gegeben. Der Fuchs reckt den Kopf nach oben in Richtung Schwein.

Vergleicht man die Figur des hell rotbraun lavierten Hundes mit den vorangegangenen Hundebildern, so variiert sein Aussehen ein wenig, wie alle vier Hundeabbildungen sich in Details wie etwa Rutenlänge, Ohrform, Beinlänge und Farbgebung minimal voneinander unterscheiden. Das den Hund als Haus- und Hoftier ausweisende Halsband, das mit Ausnahme der Abbildung auf fol. 68r (Bild *V*-20b) alle übrigen Hundedarstellungen zeigen, trägt er ebenfalls, allerdings ist es diesmal nicht verziert. Der buschige Schwanz des Fuchses ist diesmal wieder gestreift wie auf fol. 31v (Bild *V*-1b), fol. 38r (Bild *V*-4) und fol. 40v (Bild *V*-5). Auf fol. 68r (Bild *V*-20b) und fol. 71r (Bild *V*-23b) war dies nicht der Fall. Beim Fuchs wurden nun ebenso wie beim Hund die Rippenbögen mit Farbstrichen angedeutet. Zuvor wurden sie gar nicht betont bzw. auf fol. 38r mit Federstrichen eingezeichnet.

Bildkompositorisch gesehen bilden die Köpfe der Tiere ein umgekehrtes Dreieck, die Köpfe von Hund und Schwein liegen auf einer Höhe. Wieder wird so ein dreidimensionaler Raum geschaffen, der Fuchs steht im Vordergrund, Hund und Schwein im Hintergrund. Alle drei Tiere zeigen mit ihren Köpfen nach rechts und fordern somit zum Weiterblättern auf.

Bild *V*-27a (fol. 74r): Hase, Schwein, Schaf, Ochse, Ziegenbock, Esel (Taf. XIV-1)
Bild *V*-27b (fol. 74v): Maus und Kamel (Taf. XIV-2)

Die nächste Seite, fol. 74r, berichtet davon, wie die reinen Tiere erscheinen (fol. 74r, Z. 1-6; V. 1066-1071). Sofort kommt das Schwein gelaufen und der Ochse[483] herbeigesprungen, mit dabei sind das Schaf, der Hase, der Widder und der Ziegenbock. Der Esel bläst zum Angriff und das Kamel tanzt, die Maus schlägt die Trommel, das Pferd läuft hin- und her, sie alle verursachen einen großen Tumult. Erneut erstreckt sich die Illustration zu dieser Textpassage inhaltlich über zwei Blätter, fol. 74r und fol. 74v. Dem Leser treten allerdings zwei formal

[483] Während unsere Handschrift wie auch die Codices Vindob. theol. gr. 244 und Petrop. 721 als zweites Tier, das herbeieilt, den Ochsen hat, bringt der Paris. gr. 2911 stattdessen hier die Ziege. S. Tsiouni 1972, V. 1066 und Nicholas/Baloglou 2003, 410.

eigenständige Bilder entgegen, die durch den Akt des Umblätterns von der Rekto- zur Versoseite voneinander getrennt sind.

Unter den sechs Versen (V. 1066-1071), mit denen fol. 74r beginnt, folgt das Bild, das die Ansammlung der reinen Tiere zeigt: das Schwein, das Schaf, den Ziegenbock, den Esel, den Hasen und den Ochsen. Der Esel berührt mit seinen Hinterhufen fast den unteren Blattrand. Alle Tiere blicken nach rechts und haben ihre Ohren nach hinten gelegt. Hase und Esel stehen wie zum Sprung bereit auf ihren Hinterbeinen, die anderen Tiere scheinen bewegungslos zu warten.

Bis auf den Ochsen tragen die Tiere Beischriften. Über dem Kopf des Hasen steht ‚ὁ λαγὸς', über dem Kopf des Schweins ‚ὁ χίρος', über dem Kopf des Schafs ‚το πρόβατο', über dem Kopf des Ziegenbocks ‚ὁ τράγος' (die Endungen von πρόβατο und τράγος stehen in Supraposition) und über der Schnauze des Esels ‚ὁ ὄνος'. Die Art der Darstellung der sechs Tiere auf Bild *V*-27a entspricht im Großen und Ganzen den bisherigen. Während alle anderen Tiere ganzflächig koloriert sind, wurde beim Esel nur der Umriss grau laviert, dafür aber sein Geschlechtsteil durch einen roten Farbauftrag betont.

Die Bildkomposition wiederholt die Anordnung der reinen Tierschar auf fol. 72r (Bild *V*-24b). Wieder sind die Tiere hintereinander gestaffelt in zwei Spalten aufgeteilt. In der rechten stehen vier Tiere, in der linken zwei, wobei das untere von diesen, der Ochse, mit seinem Vorderteil in die rechte Spalte hineinreicht und die Abbildungen des Schafs und des Ziegenbocks zur Hälfte überlagert. Während in Bild *V*-24b der Büffel die zentrale Figur war, ist es nun der Ochse. Es wird eine gewisse Räumlichkeit erzeugt, doch können auch diesmal Vordergrund und Hintergrund nicht eindeutig unterschieden werden.

Wie schon beim Bild der reinen Tiere (Bild *V*-24b) stimmen die dargestellten Tiere nicht hundertprozentig mit den im Text genannten überein. Es fehlen vier Akteure: der Widder, das Kamel, die Maus und das Pferd. Der Text bringt die Tiere in der Reihenfolge Schwein, Ochse, Schaf, Hase, Widder, Ziegenbock, Esel, Kamel, Maus, Pferd. Der im Bild fehlende Widder hat schon im Schaf einen Repräsentanten seiner Gattung, das Kamel, die Maus und das Pferd nennt der Text in der Aufzählung erst zum Schluss. So liegt die Vermutung nahe, dass letztere entweder aus Platzgründen in dieser Illustration nicht dargestellt wurden, oder es eine sinnvolle Begründung dafür gibt.

Blättert man die Seite um, wird dies bestätigt: Kamel und Maus spielen eine besondere Rolle. Hier, auf fol. 74v (Bild *V*-27b) sind in der unteren Blatthälfte das Kamel und die trommelnde Maus zu sehen, die auf der vorangehenden Rektoseite

des Blattes genannt werden (fol. 74r, Z. 3-4; 1068-1069). Das im Text genannte Pferd tritt allerdings auch in diesem Bild nicht in Erscheinung – möglicherweise weil die Bildkompositionen, so wie sie angelegt wurden, keinen Platz mehr für solch ein großes Tier bot-

Kamel und Maus sind nach rechts gewandt in Seitenansicht gegeben. Links neben dem Hals des Kamels steht die Beischrift ‚ἡ κάμϋλος', über dem Kopf der Maus ‚ὁ ποντικός'. Die Größenverhältnisse zwischen Kamel und Maus entsprechen nicht der Realität, die Maus ist im Verhältnis zum Kamel zu groß.

Das Kamel, steht, obwohl von ihm als tanzend berichtet wird, als zentrale Figur der Darstellung mittig im Bildraum unbeweglich da. Es blickt aufmerksam nach rechts zum folgenden und letzten Bild der Erzählung. Da dieses die Flucht der Überlebenden aus dem besiegten Lager der fleischfressenden Tiere zeigt, scheint das Kamel mit prüfendem Blick konzentriert zu verfolgen, dass sich auch wirklich alle Gegener davonmachen.

Auf Kopfhöhe des Kamels, oberhalb seines Hinterteils links im Bild, sieht man die Maus. Sie hält in ihren Pfoten zwei Stöcke, mit denen sie, wie im Text beschrieben (V. 1069), die vor ihr stehende Doppeltrommel schlägt. Die Trommelkörper sind grünlich, die Fellbespannung ockerfarben. Diese Abbildung ist, neben dem die Schriftrolle tragenden Pferd zu Beginn der Erzählung und den Darstellungen des Löwen mit der Krone, ein weiteres Beispiel, dass ein Tier mit einem im Text erwähnten Gegenstand dargestellt wird, wodurch der inhaltliche Bild-Text-Bezug verstärkt wird und die Illustrationen an erzählerischem Ausdruck gewinnt.

Die Art der Darstellung des Kamels entspricht in den Details wie den runden kleinen Ohren, den Brustlöckchen, dem Buckel und den pfotenähnlichen Füßen dem Kamel von fol. 58r (Bild *V*-13). Die Maus kann mit der Mausabbildung von fol. 35v (Bilder *V*-3a/b) verglichen werden. Allerdings fehlen diesmal die Schnurrbarthaare.

Die über dem Bild stehenden acht Verse (fol. 74v, Z. 1-9; V. 1072-1079) berichten vom Ausgang des Kampfes und davon, wie die fleischfressenden Tiere flüchten. Das Wort „ὑμνογράφου" in V. 1077 (fol. 74, Z. 6/7) wurde getrennt, der zweite Wortteil in eine extra Zeile geschrieben, obwohl es von den Platzverhältnissen her möglich gewesen wäre, den Vers in eine Zeile zu bringen. So wurde im Schriftbild eine optische Zäsur vorgenommen, bevor die Rede des Hymnografen einsetzt.

Bild *V*-28 (fol. 75r): Fuchs, Wolf, Kater und Affe auf der Flucht (Taf. XIV-2)

Die letzte Seite der *Vierfüßlergeschichte*, fol. 75r, trägt unterhalb von sechs Zeilen Text die Subskription, in der Agiomnitis zum Abschluss seiner Arbeit Christus preist: „Δοξάζω σου το ἔλεος Χριστέ μου παντοκράτορ, ἀλλὰ καὶ σὲν πανύμνητε ἔλπὶς ἀπελπισμένων. ἀμὴν.“[484] Das Wort ‚ἀμὴν‘ steht mittig in der letzten Zeile und wird zu beiden Seiten von einem mit roter Tinte geschriebenen τέλος-Zeichen und kurzen Wellenlinien flankiert (fol. 75r, Z. 1-6; V. 1080-1082b). Dann folgt die zwei Drittel der Seite einnehmende letzte Illustration der Erzählung (Bild *V*-28), die Flucht der besiegten Tiere. Wie die übrigen Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte* hat diese keinen Rahmen, dafür aber einen näher definierten landschaftlichen Hintergrund mit Berg und einem sich diesem links anschließenden Dickicht. Die großzügigen Farbflächen begrenzen den Bildraum nahezu rechteckig. Die Darstellung erhielt damit nicht nur einen farbigen Hintergrund, sondern auch eine imaginäre Umrandung. Die Grenzlinie zwischen Gebüsch und Berg durchschneidet das Bild diagonal. Die Bergspitze steht auf gleicher Höhe mit der letzten, über dem Bild stehenden beschriebenen Textzeile.

Im Gegensatz zu Bild *V*-8 mit Schaf, Ziege und Ziegenbock, in der eine Blumenwiese als Umgebung nur angedeutet wurde, ist hier die Landschaft, in die sich die Tiere geflüchtet haben, detailliert dargestellt. Abgebildet sind der Fuchs, der Wolf, der Kater und der Affe. Die Tiere sind bis auf den Kater, dessen Kopf im Dreiviertelprofil gegeben ist, in Seitenansicht dargestellt und blicken nach rechts. Sie haben dem Kamel und der Maus auf der vorherigen Versoseite den Rücken zugekehrt, denn schließlich flüchten sie vor diesen. Rechts sieht man den Wolf, wie er den Kopf nach vorne streckend den Berg hinaufrennt und fast schon die Spitze erreicht hat. Über seinem Kopf steht ‚ὁ λίκος‘. Der Kater hat das Weite auf der grünen Krone eines Baums gesucht, der am Fuß des Berges links im Bild steht. Der Baum ist im Verhältnis zur Größe des Katers winzig, beide sind etwa gleich groß. Über dem Kopf des Katers steht ‚ὁ κάτις‘. Der Fuchs hat sich unterdessen im Dickicht versteckt. Dieses ist mit grünen senkrechten Pinselstrichen angedeutet, die auch über die Figur des Fuchses gesetzt wurden. Über dem Kopf des Fuchses steht ‚ἡ ἀλοπού‘.

Rechts vom Kater, ungefähr auf der Mitte der Berghöhe, verschwindet gerade ein Tier in einem Felsloch, das auf dem ansonsten nicht näher definierten

[484] Tsiouni 1972 gibt die Subskription nicht und erwähnt sie auch nicht im kritischen Apparat. Anders bei Nicholas/Baloglou 2003, V. 1082α-1082b sowie Papathomopoulos 2010, krit. Apparat V. 1082.

Berghang durch kleine, übereinander geschichtete Gesteinsplatten angedeutet ist. Es ist nur noch das Hinterteil des Tieres zu sehen. Dem Stummelschwanz nach zu urteilen müsste es ein Hase sein. Die Farbgebung allerdings passt nicht zu diesem. Während der Hase die beiden Male, wo er abgebildet ist (fol. 40v und fol. 74r), nur ganz leicht hellgrau laviert ist, ist dieses Tier rotbraun – eine Farbgebung, die zum Affen passt. Die Beischrift ist nur schwer zu entziffern, könnte aber ‚ἡ (oder οἱ) μαϊμοῦ' heißen.[485] Der erste Teil ‚ἡ (oder οἱ) μαϊ' steht links neben dem Felsloch, die Silbe ‚μοῦ' rechts von diesem, wobei das μ nachträglich mit schwarzer Tinte nachgezogen wurde. Der Affe wurde bisher nur ein einziges Mal dargestellt, auf fol. 65v (Bild *V*-19).[486] Dieser hatte keinen Schwanz, die Form der Füße war nicht eindeutig auszumachen. Das Tier, das im Loch verschwindet, hat definitiv Pfoten. Diese würden mit dem vorhandenen Stummelschwanz zum Hasen passen. Dieser hat allerdings inhaltlich in der Szene nichts verloren, da er nicht zu den fleischfressenden Tieren gehört. Schließlich berichtet auch der Text vom Affen, der sich in ein Loch flüchtet, und nicht vom Hasen.[487] Demnach stimmt die Beischrift, sofern richtig entziffert, mit dem Text überein, und im weitesten Sinne auch die Abbildung des Hinterteils, zumal auch die erste Darstellung des Affen nicht unbedingt davon zeugt, dass der Illustrator ein solches Tier naturgetreu abbilden konnte. Sollte das Bild aber doch einen Hasen zeigen wollen[488], so wäre dies ein bemerkenswertes Indiz dafür, wie die Illustration versucht, durch sein Bild den Text hinsichtlich zoologischer Tatsachen zu ‚korrigieren'.[489] Denn bekanntermaßen verkriechen sich Affen nicht in einem Erdloch, sondern flüchten auf einen Baum bzw. eine andere exponierte Stelle. Hasen hingegen suchen Zuflucht in einem Erdloch oder in einem engen Zwischenraum, in den nur sie hineinpassen, der Feind hingegen nicht. Die Abbildung des Hasen wäre damit unter zoologischen Gesichtspunkten korrekt, aber nicht in Bezug auf den Bilderzyklus. Denn bereits in Bild *V*-27a wurde der Hase in die sich zum Angriff auf die fleischfressenden Tiere bereitmachende Schar der reinen Tiere eingereiht. Ebensowenig würde eine Hasenabbildung bezogen auf die Gesamtaussage der Erzählung, dass im Grunde die reinen Tiere den blutrünstigen Tieren doch

[485] Auch Nick Nicholas und Georg Baloglou lesen hier ‚μαϊμοῦ ', s. Nicholas/Baloglou 2003, 251.

[486] Sofern das einem Affen ähnelnden, aber durch die Beischrift als Katze betitelte Tier in Bild *V*-1b außer Acht gelassen wird.

[487] S. auch Nicholas/Baloglou 2003, 79.

[488] Die andere Fellfarbe ist nicht unbedingt ein Gegenargument, da die einzelnen Tiere nicht immer im gleichen Farbton laviert sind.

[489] Vgl. die sinnhafte Korrektur des Bildes, während der Text eine verderbte Lesart bringt, bei Bild *V*-19 mit dem Elefanten und dem μυσεροκακομουστάκον anstatt „μυσεροκακομούστανον"Affen.

überlegen sind, schlüssig sein. Unter weiterer Berücksichtigung der Tatsachen, dass der Affe bislang eindeutig zu den Fleischfressern gehörte und sich der Illustrator durchweg als textsicher und auch -interessiert gezeigt hat, muss man davon ausgehen, dass er hier keine bildbezogene ‚Korrektur' des Textes durchgeführt hat, sondern die Darstellung dieses nicht eindeutig zu identifizierenden Tierhinterteils weniger Absicht, als vielmehr Nachlässigkeit oder illustratorische Schwäche zeigt.

2.3.1.1 Bild-Beischrift-Haupttext in der Vierfüßlergeschichte

Im Folgenden sollen die in den Bildbeschreibungen gemachten Beobachtungen zur inhaltlichen Beziehung zwischen Bild, Beischrift und Haupttext zusammengefasst werden mit dem Ziel, den Ursprung der Beischriften ausfindig zu machen.

Wie die Beschreibungen gezeigt haben, tragen nicht alle Tiere Beischriften, die sie beim Namen nennen.[490] Unregelmäßig mit einer Beischrift versehen wurden der Löwe, das Pferd, das Schwein, der Hirsch, der Wolf, der Elefant, der Ochse, die Ziege, das Schaf und der Leopard. Die Beischriften fehlen auch dann teilweise, wenn die Tiere in den unmittelbar den Darstellungen vorausgehenden Überleitungsversen, die die jeweiligen Protagonisten benennen, bzw. in den Textstellen, auf die sich die Illustrationen beziehen, explizit genannt sind. Somit kann hier kein Zusammenhang bestehen. Als Gegenprobe für diese Annahme lässt sich Bild *V*-20b (fol.68r) anführen. Hier wurden sieben Tiere illustriert, obwohl der Text nur von ‚der Menge', ‚τὸ πλήθος', spricht und nicht konkretisiert, welche Tiere gemeint sind. Jedes der sieben dargestellten Tiere trägt aber eine in Bezug auf das Bild korrekte Beischrift. Die Namensnennung der Tiere im Haupttext selbst kann demnach für das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein der Beischriften kaum als Begründung herangezogen werden. Vielmehr zeigt sich hier, dass die Beischriften in einer direkten Verbindung zu den Bildern selbst stehen.

Ein Zusammenhang zwischen dem mehrmaligen Auftreten ein und desselben Tieres und der unter Umständen fehlenden Beischrift besteht ebenfalls nicht.

[490] Ganz ohne Beischrift sind Bild *V*-2 auf fol. 34r (Löwe und Pferd), Bild *V*-6 auf fol. 42r (Schwein und Hirsch), Bild *V*-13 auf fol. 59v (Pferd und Wolf) sowie Bild *V*-18a auf fol. 63v (Elefant). In vier Illustrationen wurden die Tiere nur teilweise benannt: Bild *V*-9b auf fol. 50r (Ochse und Löwe; der Löwe trägt keine Beischrift), Bild *V*-24b auf fol. 72r (Schwein, Hirsch, Büffel, Ochse, Ziege und Schaf; die drei letztgenannten Tiere haben keine Bezeichnungen), Bild *V*-25a auf fol. 72v (Hirsch, Schwein und Leopard; der Leopard ist ohne Beischrift), Bild *V*-27a auf fol. 74r (Hase, Schwein, Schaf, Ochse, Ziegenbock, Esel; der Ochse hat keine Beischrift).

Denn auch die wiederkehrenden Protagonisten tragen in der Regel ihre Bezeichnungen. Während zu erwarten wäre, dass die Tiere bei ihrem ersten Auftritt benannt sind, um sie einzuführen, beim nächsten Mal hingegen nicht unbedingt, ist das Gegenteil zu beobachten. Knapp die Hälfte der zeitweise unbenannten Darsteller haben bei ihrem erstmaligen Erscheinen noch keine Bezeichnung, beim zweiten Auftritt hingegen schon.[491]

Selbst bei den beiden vom Motiv her identischen Bildwiederholungen gibt es diesbezüglich keine Einheitlichkeit. Im ersten Fall (Bild *V*-11, fol. 53v und Bild *V*-12, fol. 54v, beide Male Esel und Ochse) tragen beide Bilder mit den jeweils dargestellten Tieren übereinstimmende Beischriften, obwohl Bild *V*-12 laut Text statt des Ochsen das Pferd zeigen müsste. Im zweiten Fall (Bild *V*-14, fol. 59v, und Bild *V*-15, fol. 60v, beide Male Pferd und Wolf) fehlen der in Bezug auf den Text richtigen Illustration (Bild *V*-14) die Beischriften. In der Bildwiederholung (Bild *V*-15) tragen die bezogen auf den Haupttext falsch abgebildeten Tiere Pferd und Wolf – der Text spricht hier vom Bären und dem Wolf, – die für die Darstellung richtigen Bezeichnungen. Bei beiden Motivwiederholungen wird also deutlich, dass sich die vorhandenen Beischriften ganz an den Illustrationen orientieren. Die Tiere werden ihrer Darstellung nach richtig bezeichnet, auch wenn die Bilder bezogen auf den Text falsch sind.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass es scheinbar keine Regel und logische Erklärung gibt, warum die Beischriften bei einigen Bildern der *Vierfüßlergeschichte* hin und wieder fehlen. Vielmehr lässt der Umgang mit den Beischriften vermuten, dass sie allem Anschein für das Bildverständnis nicht so wichtig waren und man daher kein besonderes Augenmerk auf sie gelegt hat. Mit Sicherheit untermauern sie aber die schon oben gemachte Feststellung, dass die Beischriften keine schriftlichen Anweisungen für den Illustrator waren, sondern als spätere Ergänzungen des jeweiligen Bildes gesehen werden müssen.[492]

Darüber hinaus lässt sich innerhalb der Beischriften für ein- und dasselbe Tier in verschiedenen Darstellungen ein Wechsel von volks- und hochsprachlichen Wortvarianten sowie des verwendeten Genus beobachten. Der Hund trägt viermal

[491] Pferd in Bild *V*-2, fol. 34r, ohne, in Bild *V*-13, fol. 58r, mit Beischrift; Schwein in Bild *V*-6, fol. 42r, ohne, in Bild *V*-7, fol. 45v, mit Beischrift; Hirsch in Bild *V*-6, fol. 42r, ohne, in Bild *V*-24b, fol. 72 r, mit Beischrift; Wolf in Bild *V*-14, fol. 59v, ohne, in Bild *V*-15, fol. 60v, mit Beischrift.

[492] Der Frage, wer diese Ergänzungen vorgenommen hat, wird im Weiteren nachgegangen. Vgl. hierzu Spatharakis These, das Fehlen einiger Beischriften in den Kynegetika wäre dadurch begründet, dass spätere „Leser" des Cod. Marc. Gr. Z 479 nicht alle Tiere mit Beischriften versehen hätten, s. Spatharakis 1986-87, 29.

die Bezeichnung ‚(ὁ) σκύλος' (Bilder *V*-1b, *V*-20b, *V* -23b, *V* -26) und ein einziges Mal die hochsprachliche Variante ‚ὁ κύων' (Bild *V*-4). Für den Elefanten wurde einmal ‚ὁ 'λέφαντας' (Bild *V*-1b) und einmal ‚ὁ 'λέφας' (Bild *V*-19) verwendet. Der Fuchs wird dreimal hochsprachlich mit ‚ἀλώπηξ' (Bilder *V*-1b, *V*-5, *V*-26) und dreimal mit ‚ἡ ἀλεπού' angesprochen (Bilder *V*-20b, *V*-23b, *V*-28). Der Ochse heißt ‚τὸ βούδι' (Bilder *V*-9b, *V*-12), ‚τὸ βόδϊ" (Bild *V*-10) und ‚ὁ βοῦς' (Bilder *V*-11, *V*-21, *V*-22b). Die Katze wird dreimal mit ‚ὁ κάτης' (Bilder *V*-1, *V*-23b, *V*-28), einmal mit ‚ὁ ταπεινὸς κάτης' (Bild *V*-3b) und einmal mit ‚κάτος' (Bild *V*-20b) betitelt. Der Hirsch wird mit ‚τὸ 'λάφι' (Bild *V*-24b) bezeichnet und dann mit Genuswechsel, aber ohne Artikel als ‚ἔλαφος' (Bild *V*-25a). Der Esel wird durchgängig mit der hochsprachlichen Form ‚ὁ ὄνος' betitelt (Bilder *V*-11, *V*-12, *V*-27a), während der Haupttext nur die niedrigere Sprachstufe „γάδαρος" für die Benennung des Esels bringt. Das Pferd heißt mal ‚ὁ ἵππος' (Bild *V*-13), mal ‚τὸ ἄλογον' (Bild *V*-24a).

Diese Varianten kommen auch innerhalb des Haupttextes vor und zeigen somit eine enge Nähe zu diesem. Gleichzeitig lassen sie beim Beischriftenschreiber eine Person vermuten, die mit den verschiedenen Sprachstufen umgehen konnte, so, wie es auch Agiomnitis im Haupttext tat.

Die bei der Mehrzahl der Illustrationen vorhandenen Beischriften vermitteln auf den ersten Blick den Anschein, als gäbe es eine sich konsequent durchziehende inhaltliche Übereinstimmung zwischen Illustration, Beischrift und Haupttext. Genauer betrachtet lassen sich jedoch unterschiedliche Bezüge feststellen:

I. **Die Beischrift orientiert sich am Bild**: In den meisten Fällen weisen Beischriften und Bild eine stringente Übereinstimmung auf und die Benennung des Tieres entspricht dem Motiv der Abbildung. Besonders gut ist dies an den Illustrationen zu erkennen, die sich auf Textstellen beziehen, wo der Haupttext nur von der „Menge" spricht und keine konkreten Tiere benennt, die zu diesen Textstellen gehörenden Illustrationen aber einzelne Tiere mit zu ihnen passenden Beischriften zeigen. Auch bei den beiden, bezogen auf den Haupttext falschen Motivwiederholungen (Bilder *V*-11/*V*-12 mit Esel und Ochse sowie Bilder *V*-14/*V*-15 mit Pferd und Wolf) orientieren sich die Beischriften ganz an den Darstellungen und nicht am Haupttext.

II. **Die Beischrift orientiert sich am Bild und am Haupttext**: In einigen wenigen Fällen wird die Beischrift erweitert und benennt nicht bloß den Tiernamen. Einmal zitiert sie den konkreten Wortlaut des Haupttextes (‚ὁ ταπϊνὸς κάτϊς', Bild *V*-3b), einmal benennt sie die gesamte Szene (‚θάνατος βασιλέως',

Bild *V*-22a), und in drei seiner Auftritte trägt der Löwe mit der Beischrift ‚λέων ὁ βασϊλεύς' auch seine Herrschaftsbezeichnung, die eindeutig seine Rolle in der Erzählung wiedergibt (Bilder *V*-1a/b, Bild *V*-20a).

III. **Die Beischrift orientiert sich bei nicht eindeutigem Bild am Haupttext**: Bei zwei der drei Abbildungen des Affen (Bild *V*-1b und Bild *V*-28), wo die Darstellung nicht eindeutig erkennen lässt, welches Tier gemeint ist, orientieren sich die Beischriften am Haupttext.[493]

IV. **Die Beischrift orientiert sich aufgrund von Ungereimtheiten bei der Zuordnung weder eindeutig am Bild noch am Haupttext**: In einem der Fälle (Bild *V*-8 mit Schaf, Ziegenbock und Ziege), die Überschreibungen bzw. Korrekturen innerhalb der Beischriften zeigen, folgen die Benennungen der Tiere weder hundertprozentig dem Haupttext noch der Darstellung, die selbst nicht gänzlich mit dem Text übereinstimmt. Ein anderes Mal (Bild *V*-10, Ochse bzw. Kuh) zeigt das Bild zwei sich formal und inhaltlich unterscheidende Beischriften. Während die erste Bezeichnung, die auch im Haupttext zu finden ist, das Bild nicht korrekt benennt, entspricht die höchstwahrscheinlich später gesetzte zweite Beischrift der Darstellung und ist somit bezogen auf das Motiv eine sinnvolle Korrektur. Die für den Ochsen neu gewählte Benennung ‚Kuh' tritt allerdings nicht als Wort in der zum Bild gehörenden Textstelle und auch nicht im gesamten Haupttext auf.

Die Übersicht der verschiedenen Bild-Beischrift-Haupttext Bezüge zeigt, dass in der *Vierfüßlergeschichte* in erster Linie die Darstellungen selbst maßgeblich für die Beischrift waren. Der Haupttext war dabei aber eine wichtige Bezugsgröße, was dazu führte, dass Beischriften entweder gemäß dem Haupttext inhaltlich erweitert wurden, oder die Beischriften sich bei nicht eindeutiger Darstellung an diesem orientierten. Die unmittelbare Korrespondenz von Bild und Beischrift in Verbindung mit dem oben erörterten Aspekt, dass die Beischriften nach den Vorzeichnungen der Illustrationen, oder zeitgleich mit diesen gesetzt wurden, kann die Übernahme der Beischriften von ebenfalls betitelten Bildvorlagen nahelegen. Wie sich gezeigt hat, geschah die Übernahme der Beischriften aus den Vorlagen aber nicht ausschließlich auf die Illustrationen selbst bezogen, sondern wurde mit dem Haupttext abgeglichen. Das Arbeiten mit betitelten Bildvorlagen

[493] Die mit der richtigen Beischrift betitelte Abbildung des Affen in Bild *V*-19 hingegen ist auch aufgrund der Illustration als solche zu erkennen.

könnte auch die doppelte Beischrift in Bild *V*-10 mit dem als Ochse und Kuh bezeichneten Rindvieh erklären. Die Beischrift für den Ochsen gehörte zur Bildvorlage. Dass der Illustrator dann aber noch das Euter an den Ochsen malte, muss als seine Eigenleistung gesehen werden und wurde erst mit der zweiten Beischrift berücksichtigt.[494]

Wenn nun von möglichen Bildvorlagen die Rede ist, muss es sich hierbei nicht unbedingt um Einzelblätter gehandelt hat, sondern er könnte ebenso ein bereits zu einer älteren Vorlage der *Vierfüßlergeschichte* zugehöriger kompletter Bildzyklus gewesen sein. Ein dem Illustrator vorliegender Bildzyklus würde die dem Haupttext gegenüber falschen Motivwiederholungen erklären. Genauso wie es zu falschen Verswiederholungen kommen kann, wenn der Kopist bei seiner Arbeit unterbrochen wird und bei Wiederaufnahme in der Zeile verrutscht, genauso kann ein Illustrator sich im zu kopierenden Bild vertun.

Wenn nun betitelte Bildvorlagen als Quelle der Beischriften für die *Vierfüßler*illustrationen des Seragliensis identifiziert wurden, bedeutet dies, dass der Illustrator selbst die Beischriften setzte. Dass er hin und wieder eine Beischrift erst gar nicht schrieb, deutet darauf hin, dass er sich nicht unbedingt an seine betitelte Vorlage gebunden fühlte. Der Wechsel zwischen den Sprachstufen gibt Anlass zur Annahme, dass der Illustrator die dazu notwendigen sprachlichen Kenntnisse mitbrachte.

2.3.1.2 Illustrationssysteme Vierfüßlergeschichte

Grundsätzlich gibt es bei den Bildern der *Vierfüßlergeschichte* vier Arten: Einzeldarstellungen von Tieren, Zweiergruppen, Sammelbilder und szenische Darstellungen. Diese präsentieren sich wiederum entweder als ganzseitige Darstellungen oder als in die Textkolumne eingestellte Illustrationen.

Ganzseitige Darstellungen

Ganzseitige Illustrationen zeigt die *Vierfüßlergeschichte* an zwei Stellen: noch vor Einsetzen des Textes und gegen Ende der Erzählung. Die beiden dem Text vorangestellten ganzseitigen Darstellungen auf fol. 31r und fol. 31v (Bilder *V*-1a

[494] S. auch Spatharakis 1986-87, 29, der falsche Beischriften als Hinweise auf Vorlagen sieht. Er stellt sie in einen Zusammenhang mit einem bebilderten Archetyp, der im Verlauf der Textüberlieferung verändert wurde, so dass die ursprünglichen Motive möglicherweise aufgrund von Textvarianten in einem späteren Text nicht mehr auftraten, die ursprünglichen Beischriften aber weiterhin auch für die Betitelung der inhaltlich veränderten Illustrationen verwendet wurden.

und *V*-1b) erinnern mit ihrer Thronszene an die Codex-Frontispize, wie sie beispielsweise in byzantinischen Evangeliaren zu finden sind. Aber anders als in diesen, die keinen direkten Bezug zum Textinhalt haben, stehen die Darstellungen im Seragliensis in einem deutlichen Zusammenhang mit dem Text und illustrieren diesen. Die betreffende Textpassage (*V.* 17-37), in der die auftretenden Tiere genannt werden, wurde hier in zwei Bilder aufgeteilt. Nicht eine exakte Wiedergabe des Textes war also ausschlaggebend für die Bildkomposition, sondern die beabsichtigte funktionale Aussage: es gibt ein Hauptbild auf der Rekto- und eine Fortsetzung dieses auf der Versoseite.[495] Im zweiten der beiden Bilder wird gleichzeitig durch die Bildkomposition ein Übergang zum Textbeginn geschaffen: Der Löwe blickt nicht seine Gesandten an, sondern von der Versoseite zur Rektoseite herüber, also ‚in das Buch hinein', zum Textbeginn auf fol. 32r. Diese Auftaktbilder haben die Aufgabe, den Leser/Betrachter auf die Erzählung einzustimmen. Und das machen sie, geschickt die Spannung durch den Akt des Umblätterns steigernd, in zwei Stufen: Zuerst wird die Hauptperson, der König Löwe, mit seinen Beratern Gepard und Leopard gezeigt, dann in einer erweiterten Hofszene die übrigen Gesandten. Würde man die beiden Bilder wie in einem Filmstreifen oder Daumenkino schnell hintereinander durchlaufen lassen, würde man sehen, wie sich der imaginäre Thronsaal mit Tieren füllt.

Die beiden ganzseitigen Sammelbilder gegen Ende der Erzählung auf den Rektoseiten fol. 71r (Kampfaufstellung Fleischfresser, Bild *V*-23b) und fol. 72r (Kampfaufstellung reine Tiere, Bild *V*-24b) unterscheiden sich von den Auftaktbildern nicht nur in ihren Motiven, sondern durch ihre physische Beziehung zum Text. Zum einen sind sie in den Textverlauf eingebettet und stehen somit im weitesten Sinne auch innerhalb der Textkolumne. Zum anderen bilden sie mit den ihnen auf den Versoseiten fol. 71v (Bild *V*-23a) und fol. 72v (Bild *V*-24a) vorangehenden Illustrationen kompositorisch und inhaltlich eine Einheit. Sie sind also Teil eines jeweils über zwei Seiten reichenden Bildes. So wäre es möglich, dass diesen ein einziges Bild als Vorbild diente.[496] Die Anordnung der Tiere auf einer eigenen Seite ohne Text ist aber inhaltlich begründet. Sie kann nicht dadurch erklärt werden, dass aufgrund der Vielzahl der abzubildenden Tiere eine ganze Seite nötig gewesen wäre, da es auch andere Darstellungen in der

[495] S. hierzu auch Meier 1997, 12, Anm. 63 zum enzyklopädischen Codex Hrabanus Montecassinensis„De rerum naturis" aus dem Jahr 1022/23: „(…) Die Verteilung des Bucheingangsbildes auf zwei Seiten, und zwar für das Hauptbild auf der rechten Seite mit der Fortsetzung durch weitere Tiere auf der Versoseite, ist ein Ausnahmefall."

[496] S. Lowden 1992, 112ff.

Vierfüßlergeschichte gibt, die sechs Tiere zeigen und sich dann aber die Seite mit dem Text teilen (Bild *V*-20b, fol. 68r, oder Bild *V*-27a, fol. 74r). Vielmehr ist die ganzseitige Darstellung eine Folge der engen Beziehung zwischen Text und Bild. Dadurch, dass im letzten Kapitel der Erzählung, in dem jede Seite illustriert ist, durch Bild *V*-20a/b sozusagen eingeläutet wird, kommt dem ganzseitigen Bild *V*-20b layouttechnisch eine wichtige, auf die Erzählstruktur des Inhalts bezogen Funktion zu. Wie in der Bildbeschreibung zu Bild *V*-20a/b bereits gesagt, schafft es eine Zäsur. Gleichzeitig erzeugt es durch seine großzügige Anlage Aufmerksamkeit und bereitet den Leser bzw. Betrachter auf das Kommende vor.

Bilder innerhalb der Textkolumne

Die Bilder innerhalb der Textkolumne nehmen mit einer durchschnittlichen Höhe der Bildräume von sieben bis zehn Leerzeilen bei einem Schriftspiegel von 17 Zeilen zwischen einem und zwei Drittel des Blattes ein. Die Aufteilung der Seite in Text- und Bildfeld ist unterschiedlich, da die Bilder in den Textverlauf eingestellt sind. Entweder steht der Text über dem Bild oder unter diesem, oder das Bild wird ober- und unterhalb von Text umschlossen. Der Abstand zwischen Bild und Text auf einer Seite ist nicht einheitlich. Mal beträgt er eine Leerzeile, mal mehrere Leerzeilen, oder er ist kaum vorhanden, so dass die Figuren die Schrift fast berühren.

Dadurch, dass die Bilder sich nicht an die Maße des Schriftspiegels halten, dominieren sie optisch die Seite, unabhängig davon, wie viele Zeilen sie einnehmen. Dass der Textanteil auf den illustrierten Seiten überwiegt, ist eher die Ausnahme. In der Regel wurde auf dem jeweiligen Blatt ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Text und Bild geschaffen, wenn nicht sogar dem Bild mehr Platz eingeräumt wurde als dem Text.

Wie die Bildbetrachtung gezeigt hat, orientiert sich die Platzierung der Kolumnenbilder inhaltlich am Erzählverlauf, wobei hier drei unterschiedliche formale Prinzipien festzustellen sind. Diese ergeben sich aus der Funktion, die die Illustrationen im Text haben:

I. **Die Anzeigefunktion:** 15 der insgesamt 36 Kolumnenbilder zeigen gegenständig gegebene Zweiergruppen. Sie markieren jeweils den Beginn einer neuen Episode. Das erste der Kolumnenbilder (Bild *V*-2) stellt den König Löwen dar, der dem Pferd die Schriftrolle mit der Einladung zur Versammlung übergeben hat. In den anderen 14 Fällen handelt es sich um die Abbildung der beiden zum Streitgespräch angetretenen Gegenspieler (Bilder *V*-3b, *V*-4, *V*-5,

V-6, *V*-7, *V*-9b, *V*-11, *V*- 12, *V*-13, *V*-14, *V*-15, *V*-16, *V*-17, *V*-19). Wenn auch keine Zweiergruppe, so zählt auch Bild *V*-8 mit Schaf, Ziege und Ziegenbock auf der Blumenwiese ebenfalls dazu, obwohl es mit seinem Erzählcharakter eigentlich über eine bloße Anzeigefunktion hinausgeht.[497]

Der jeweilige Text unmittelbar vor den Illustrationen bringt stereotype Überleitungsverse, die die jeweiligen Protagonisten nennen.[498] Der nach dem Bild erneut einsetzende Text, das Streitgespräch selbst, wird im Schriftbild in der Regel durch eine Initiale gekennzeichnet. Die Tiere treten, außer dass sie einander gegenüberstehen und sich ansehen, in keine weitere Interaktion miteinander. Damit erfüllen sie eine reine Anzeigefunktion und führen nach dem Motto ‚Jetzt sprechen der Fuchs und der Hund' in ein neues Kapitel ein. Die Verbindung zwischen Text und Bild ist hier sehr eng, übernehmen die Bilder doch als Kapitelbilder[499] die Rolle einer den Text strukturierenden Zwischenüberschrift.

II. **Die Steuerungsfunktion**: Sieben Blätter zeigen Einzeldarstellungen von Tieren (Bilder *V*-9a, *V*-10, *V*-18a/b, *V*-20a, *V*-22a, *V*-24v). Bis auf die Darstellung des Ochsen bzw. der Kuh (Bild *V*-10) stehen diese in Beziehung zu einer jeweils auf der folgenden Rektoseite bzw. vorhergehenden Versoseite stehenden Illustration. Diese face-à-face platzierten Darstellungen auf einer durch den Buchfalz voneinander getrennten Verso- und Rektoseite müssen als jeweils eine Bildeinheit gelesen werden. Jedes dieser Blätter ist Teil eines doppelseitigen Bildes, dessen beide Teile durch bestimmte kompositionelle Gegebenheiten wie z. B. die Blickrichtung der abgebildeten Tiere oder eine gleiche Seitenaufteilung in einen Text- und Bildraum mehr oder weniger lose miteinander verbunden sind, inhaltlich aber zusammengehören. Eine solche Bildanlage bewirkt, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker in

[497] Näheres hierzu s. u.

[498] Es lassen sich zwei Ausnahmen des Prinzips _den Überleitungsversen folgt eine Tierpaarillustration' feststellen: Die erste findet sich auf Blatt 37v (s. Bildbeschreibung Bild *V*-4), die zweite hinter Vers 321 auf fol. 42r (s. Bildbeschreibung Bild *V*-6).

[499] S. hierzu Meier 1997, 6f.: „Von einer solchen werkdisponierenden Funktion von Bildern, die in der Rezeptionsgeschichte für den Benutzer hinzugefügt und ergänzt werden, ist die Illustration als Leseerleichterung mit Hilfe von Bildern und Schemata, die der Autor bereits einplant und beigibt, zu unterscheiden. (...) Sie [die Verständnishilfen] stehen oft am Kapitelende als abschließendes graphisches Resümee des jeweiligen Kapitels, während werkdisponierende Kapitelbilder in der Regel am Anfang des Kapitels stehen."

Anspruch genommen wird. Sein Blick wird zwischen beiden Buchseiten hin und her gelenkt, erst dann erkennt er die Gesamtkomposition.[500]

Ist pro Blatt nur ein Tier dargestellt, gleichen die doppelseitigen Bilder in ihrer Gesamtkomposition den in einer einzigen Illustration gezeigten ggenständig gegebenen Zweiergruppen. In ihrer doppelseitigen Anlage aber unterscheiden sie sich nicht nur formal von diesen Kapitelbildern. Ihre andere Funktion wird durch den Textzusammenhang deutlich: Sie markieren die Stellen, an denen die Erzählung eine Weiterentwicklung erfährt. So wird zum Beispiel mit den Bildern *V*-9a und *V*-9b ein neuer Abschnitt eingeläutet: nach den kleinen Tieren kommen nun die großen zu Wort. Die Bilder *V*-18a/b illustrieren die letzte Streitrede, die des Elefanten. Und die Bilder *V*-20a/b schließlich sind der Auftakt zu einem neuen Handlungsstrang, der sich auch in einer veränderten Illustrationsweise widerspiegelt.

III. **Die begleitende, narrative Funktion**: Diese Illustrationen bilden jeweils ganze Szenen ab. Es sind autonom auf einer Seite stehende oder doppelseitige Bilder, in denen mehrere Tiere mehr oder weniger in Interaktion dargestellt sind. Sie treten im letzten Drittel der Vierfüßler ab fol. 67v (Bilder V-20a/b) auf. In der Erzählung beginnt an dieser Stelle der erbitterte Kampf zwischen den reinen Tieren und den Fleischfressern. Als Bildfolge betrachtet bestehen sie aus zeitlich dicht aufeinanderfolgenden Momentaufnahmen und visualisieren einem Comicstrip vergleichbar das Geschehen, von dem der Text berichtet. Die Darstellungen beziehen sich entweder auf den vorangehenden oder nachfolgenden Text. Sie sind nicht nur formal, sondern auch inhaltlich eng mit dem Text verknüpft. Die Streitreden sind beendet, das Schema Rede-Gegenrede wird nun verlassen. Stattdessen beschreibt der Erzähler den unerbittlichen Kampf zwischen den reinen und den fleischfressenden Tieren. Diese andere Erzählform und die damit verbundene Veränderung in der Erzählstruktur spiegeln sich auch im Illustrationssystem wider. Die Abfolge der Bilder wird dichter. Sie markieren nun nicht mehr den Beginn eines neuen Kapitels, sondern begleiten als narrative Einheiten das Geschehen im letzten Kapitel der Erzählung.

Jedes Blatt zeigt bis zum Ende des Textes (fol. 75r) auf der Rekto- wie Versoseite eine Illustration (außer fol. 68v). Auf den letzten 16 Seiten der *Vierfüßlergeschichte* (ab fol. 67v) stehen 15 Bilder 105 Versen gegenüber, was einem Verhältnis von 1:7 entspricht. Somit befinden sich mehr als ein Drittel

[500] S. Toubert 1990, 373-377.

der Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte* im letzten Kapitel der Erzählung. Verglichen mit dem Gesamtverhältnis (37 illustrierte Blätter zu 1071 Verse, Verhältnis ca. 1:29) tritt hier der Text quantitativ gesehen hinter den Bildern zurück. Durch die Vielzahl der dargestellten Szenen kommt es dazu, dass der enge physische Kontakt zum unmittelbar vorangehenden oder nachgestellten Text etwas aufgelöst wird. So illustriert das vorletzte Bild, die Darstellung des Kamels und der trommelnden Maus auf fol. 74v (Bild *V*-27b), eine Textstelle auf der Vorderseite des Blattes, fol. 74r, und das Abschlussbild (Bild *V*-28) musste sogar nach den Schlussworten des Hymnografen auf fol. 75r platziert werden, während der zu ihm gehörige Text noch auf fol. 74v steht. Der erzählerischen Kraft der Bilder tut dies keinen Abbruch, da sie auch ohne Text auskommen. Und die Bildhäufung bewirkt, dass die Dimension Zeit mit ins Spiel kommt. Die rasche Abfolge der Bilder auf den Seiten veranschaulicht den rasanten Verlauf des Gemetzels.

2.3.1.3 Überblick Bild und Text in der Vierfüßlergeschichte

Die Tierdarstellungen der *Vierfüßlergeschichte* zeigen qualitative Unterschiede sowohl in der Art der Gestaltung als auch in der Präzision der Ausführung. Die Bandbreite reicht von den Abbildungen der Raubtiere, die mit zahlreichen Federstrichen und einem feinen Farbauftrag minutiös gemalt sind und mit naturalistischen Details und zusätzlichen, im Text nicht erwähnten Attributen ausgeschmückt wurden, bis hin zu relativ einfach dargestellten Tieren. Diese zeigen wie etwa das Schwein einen groben, dicken Farbauftrag und wenige bis gar keine Details, so dass auch charakteristische Merkmale wie etwa die Hauer nicht dargestellt sind. Dann wiederum gibt es Abbildungen von Tieren, die deutlich erkennen lassen, dass der Illustrator diese nicht aus der eigenen Anschauung heraus kannte, wie etwa den Affen oder den Elefanten.[501] Dazu lassen sich in einigen Bildern ikonografische Details beobachten, die auf westliche Einflüsse zurückgehen: die Gestaltung des Löwen inlusive der Lilienkrone, die Komposition der gegenständig steigenden Raubkatzen mit elegant nach oben geschwungenen Schwänzen und die roten Zungen. Sofern es sich nicht um diese gegenständig gegebenen Tierpaare handelt, wirken die Bildkompositionen jedoch eher unausgereift und bei einigen Illustrationen wie ‚zusammengestückelt'.

[501] S. Spatharakis 1989, 55, der diesen Sachverhalt auch für einige Tiere in der Kynegetika des Ps. Oppian vermutete. S. auch Reinsch 2005, 55, der für die Darstellung des Elefanten ebenfalls betont, dass der Maler ein solches Tier weder in der Realität noch auf einer Abbildung gesehen hätte.

Obwohl der Text im Großen und Ganzen wenig zum Äußeren der einzelnen Tiere sagt, sondern eher deren Eigenschaften in den Vordergrund stellt, sind sie in ihren Abbildungen sehr gut zu identifizieren. Die beigegebenen Bildbeischriften sind eindeutig mit den Bildern verknüpft und orientieren sich nicht am Text. Das wird besonders deutlich bei den Bildwiederholungen (Bilder *V*-11 und *V*-12 sowie *V*-14 und *V*-15), die bezogen auf die Bilder die dargestellten Tiere richtig bezeichnen, bezogen auf den Text aber die falschen Protagonisten nennen. Dass es bei der Abbildung des einen oder anderen Tieres Ungenauigkeiten oder andere ‚Mängel' gibt, ist nicht verwunderlich. Schließlich sind sie keine zoologischen Darstellungen, was auch gar nicht erforderlich oder beabsichtigt war. Bei der *Vierfüßlergeschichte* handelt es sich nicht um eine enzyklopädische Abhandlung, sondern um einen Text, der sein Publikum erfreuen sollte. Und diesem Anspruch werden auch die Illustrationen gerecht: Sie sind außerordentlich unterhaltsam und zum Teil mit Elementen versehen, die den Betrachter zweimal hingucken lassen (Büffelkuh, Esel). Das Ziel war es, den Tieren eine Seele zu geben und einem Bilderbuch gleich die Geschichte mit Bildern zu erzählen.

Bezüglich der inneren Bild-Text-Relation sind unterschiedliche Ausprägungen festzustellen[502]: Zum einen gibt es die einfache Variante der bloßen Vorstellung der beiden am Streitgespräch beteiligten Protagonisten. Hier besteht der Textbezug nur dadurch, dass dieser das darzustellende Tier nennt, das Bild aber keine weiteren inhaltlichen Bezüge zum Textinhalt zeigt. Zum anderen gibt es Bilder, in denen der Maler unabhängig vom Text bzw. über das, was der Text fordert, hinaus agierte und ausschmückende Bildelemente einsetzte, wodurch entweder die einzelne Abbildung oder der gesamte Bildraum eine Erweiterung erfuhr, die nicht auf den Text, sondern „(…) eher auf den Gestaltungswillen des Illustrators (…)" zurückzuführen ist.[503] Dazu zählt zum Beispiel der auf dem Thron sitzende, bekrönte Löwe, dessen Haltung in Kenntnis der byzantinischen Herrscherikonografie gemalt wurde, oder die Abbildung des leeren Throns und der am Boden liegenden Krone in der Darstellung des Angriffs des Ochsen auf den Löwen (Bild *V*-21). Hier wird im Bild durch die verwaisten Herrscherattributen die Entmachtung des Königs Löwe thematisiert, im Text hingegen werden weder der Thron noch der Verbleib der Krone erwähnt. Ebenfalls gehören die Schriftrolle beim Pferd (Bild *V*-2), die gemäß der Ikonografie von Evangelistenbildern das zu

[502] Zu den verschiedenen Bild-Text-Relationen s. auch Peil 1990, 150-167.
[503] Peil 1990, 154.

verkündende Wort symbolisiert, oder das Hinzufügen des Halsbandes bei Hund und Gepard zu den durch das Bild vorgenommenen Erweiterungen der textlichen Aussage. Gleichzeitig lassen diese Attribute den Einsatz geläufiger ikonografischer Formeln erkennen. Und auch die Ausschmückung des Gesprächs zwischen Schaf, Ziege, Ziegenbock (Bild *V*-8) durch das Hinzufügen der Blumen kann als eine Erweiterung der Textaussage gesehen werden. Das Hauptmotiv, die isolierte Anzeige der Streitgespräch-Protagonisten, bekam eine erzählerische Note.

Dann wiederum sind im Text genannte Tiere oder äußere Eigenschaften der Tiere im Bild nicht zu sehen, womit das Bild den Textgehalt reduziert. Beispiele sind etwa der Hase in Bild *V*-5, dem die im Text genannten, charakteristischen Hasenzähne fehlen, oder die Bilder *V*-20b, *V*-23b und *V*-27a, die nicht alle im Text genannten Tiere zeigen.

Schließlich gibt es Bilder, die den Handlungsablauf betreffend anderes zeigen als der Text beschreibt, die Modifizierungen aber für die Sinnaussage des Textes nicht von wesentlicher Bedeutung sind, wie bei Bild *V*-22a. In diesem wird, obwohl Text als auch Bildbeischrift eindeutig vom Tod des Löwen sprechen, der verwundete Löwe mit aufrechter Kopfhaltung gezeigt. Auch verletzt der Ochse ihn in der Erzählung am Bauch, im Bild hat er eine Brustwunde.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Illustrationen, die im Hinblick auf die Handlung im Text eine völlig andere Aussage bringen. Hier kann Bild *V*-20b angeführt werden, das das Kamel bei den Fleischfressern einreiht, oder Bild *V*-25a, das nicht den Tod des Hirsches zeigt, sondern ganz im Gegenteil den Hirschen sich geschwind aus dem Staub machend abbildet. Da dem Seragliensis in dieser Textpassage im Gegensatz zu den anderen Textzeugen der *Vierfüßlergeschichte* allerdings der entsprechende, den Tod des Hirsches verkündende Vers fehlt, ist es fraglich, ob der Text das Bild oder das Bild den Text beeinflusst hat. Scheint es im ersten Moment für den Handlungsablauf keinen gravierenden Unterschied zu machen, ob der Hirsch stirbt oder flüchtet, ist dies im Zusammenhang mit der Hauptaussage der Erzählung von Gewicht: denn mit der Rettung des Hirschen wird im Seragliensis anders als in den übrigen Textzeugen keins der reinen Tiere im Kampf getötet.

Dass der Illustrator höchstwahrscheinlich eng mit dem Text gearbeitet hat, ist an verschiedenen Bildern nachzuvollziehen. Besonders deutlich wird dies bei den beiden Darstellungen des Elefanten (Bild *V*-1b und Bild *V*-18a), wo der Illustrator schon in Bild *V*-1b – ungeachtet der Tatsache, dass damit die Pointe der etliche Seiten später folgenden Textpassage von Bild *V*-18a vorweggenommen wurde – das

Maul an der falschen Körperstelle positioniert. Bei anderen Bildern kann man den Eindruck gewinnen, der Maler habe aus dem Text gelernt und seine erworbenen Kenntnisse in Bezug auf das Aussehen eines Tieres bei dessen nächstem Auftreten verwendet (Bild *V*-6 und Bild *V*-7, das Schwein hat bei seinem zweiten Auftritt einen Zahn). Eine mit einer starken Textorientierung verbundene illustratorische Freiheit zeigt Bild *V*-10, die Abbildung des Ochsen. Diese bekommt durch den bildnerischen Zusatz des Euters einen Bezug zu der später im Text genannten Milch gebenden Büffelkuh. Manchmal ist das Bild sogar ‚besser' als der Text und korrigiert diesen, so bei Bild *V*-19, das den im Text erwähnten Schnurrbart des Affen zeigt, obwohl die entsprechende Textstelle verderbt ist.

Der äußere Bild-Text-Bezug ist, wie die Erläuterung der Illustrationssysteme gezeigt hat, sehr eng. Die Illustrationen tragen zur Textgliederung bei. Dem formalen Bildgebrauch liegt eine klare Systematik zugrunde, die mit der Erzählstruktur korrespondiert und sie visualisiert. Ebenso wie die Erzählung erzeugt das Illustrationssystem einen Spannungsbogen. Dabei erweitern die doppelseitigen, sich auf gegenüberliegenden Seiten gegenüberstehenden Bilder nicht nur den ursprünglich auf die Breite eines Blattes beschränkten Bildraum und drängen den Text in den Hintergrund, sondern verdichten auch die zeitliche Abfolge der Ereignisse.

Den Auftakt machen zwei ganzformatige Werkeingangsbilder; sie erwecken Aufmerksamkeit. Es folgt der Eröffnungsredner, der überraschenderweise die in der Mitte sitzende, die gesamte Breite des Schriftspiegels einnehmende Maus ist – das kleinste Tier in der Schar der Untertanen in großformatiger Ausführung. Die unterhaltsamen Streitreden werden durch die miteinander disputierenden Tierpaare als Kapitelbilder mit Anzeigefunktion eingeläutet. Den ersten Wendepunkt in der Erzählung, den Wechsel von den kleinen zu den großen Tieren, zeigt das erste doppelseitige Kolumnenbild (Bilder *V*-9a/b) an. Auf die grundlegende Änderung im Plot schließlich, der Wechsel vom Herumgerede zur aktiven Handlung, dem Kampf, wird der Leser bzw. Betrachter durch eine über zwei Seiten gehende, aus einem Kolumnenbild und einem ganzseitigen Bild bestehende Illustration vorbereitet: Ab hier führt eine dichte Abfolge szenischer Darstellungen das Kampfgeschehen plastisch vor Augen und illustriert eindrucksvoll einem Comicstrip gleich jeden Moment des Gemetzels. Das letzte, die Erzählung beschließende Bild, fällt durch seine Art der Gestaltung besonders auf. Durch die im Vergleich zu den übrigen Illustrationen unübliche Einbettung

der Szene in einen detailliert wiedergegebenen Hintergrund wird deutlich der finale Charakter dieses Bildes betont. Es wirkt wie ein Resümee: Das Ziel der Versammlung, ein friedliches Miteinander der fleischfressenden und reinen Tiere, wurde nicht erreicht. Stattdessen besiegen – das Naturgesetz umkehrend – die reinen Tiere ihre fleischfressenden Gegner. Die Flucht der Besiegten unter den wachsamen Blicken des Kamels ist das Motiv des illustratorischen Finales.

Hinweise auf Bildvorlage

Die bereits erörterte Tatsache, dass die späteren Textzeugen der *Vierfüßlergeschichte* ebenfalls für Illustrationen reservierte Leerräume innerhalb der Textkolumne aufweisen[504], lässt erkennen, dass die Text-Bild-Zusammengehörigkeit bei diesem Werk als ‚üblich' angesehen werden muss. Dass die Illustrierung der *Vierfüßler* beim Seragliensis nicht als singuläres Phänomen gewertet werden kann, sondern auf einen bebilderten Vorgänger zurückzuführen ist, belegen die Bilder selbst. Die in den Bildbetrachtungen genannten Beobachtungen, die Hinweise auf den Arbeitsprozess bringen, sind zugleich Indizien, die auf einen Illustrationsvorgang mit Vorlagen hindeuten. Zum einen zählen dazu die geringen Variationen in der Gestaltung beim wiederholten Auftreten ein und desselben Tieres. Zum anderen gehören auch die auf nur wenige Bewegungsmuster reduzierten Körperhaltungen der Tiere dazu. Im Prinzip beschränken sich die Haltungen auf drei Posen:

- die Sitzposition des Löwen, die er selbst bei den Bildern einnimmt, in denen der Thron nicht abgebildet ist
- die steigende Haltung der Redner oder herbeieilenden Tiere
- das mit einem herabhängenden Hinterbein Auf-dem-Rücken-Liegen bei den verwundeten Tieren

Neben diesem stereotypen Repertoire an Körperhaltungen weisen die Überschneidungen der Umrisslinien, die teilweise zu beobachtenden Ungenauigkeiten bzw. beim Malvorgang vorgenommenen Korrekturen[505], die teils unausgewogenen Bildkompositionen, die darauf hindeuten, dass ursprüngliche Bildkompositionen verändert bzw. ergänzt wurden.[506], sowie die

[504] S. im Anhang die tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen.

[505] Bild *V*-4: Pfotenzeichnung des Hundes korrigiert; Bild *V*-5: Kopf des Fuches ursprünglich im Profil angelegt, nachher in ein Dreiviertelprofil geändert; Bild *V*-8: zwei Tiere, aber nur 7 Beine wurden gemalt.

[506] Bilder *V*-1b mit der zu erkennenden Vorzeichung des Katzenkopfs oder auch das Bild *V*-25a mit dem wegspringenden Hirsch.

Bildwiederholungen und die vorhandenen bzw. fehlenden und falschen Beischriften darauf hin, dass mit Vorlagen gearbeitet wurde. Und auch Bild *V*-24b (fol. 72r), das den Ochsen unverwundet zeigt, obwohl er zuvor vom Angriff durch den Gepard blutige Wunden davongetragen hatte (Bild 22b, fol. 70r), stützt diese These.[507]

Als weiterer Beleg lässt sich die dem Kopiervorgang vorausgehende Aufteilung der Blätter in Text- und Bildraum anführen. Sie hatte zur Folge, dass an einigen Stellen die Textgestalt verändert wurde, das heißt von der stichischen Versnotierung abweichend die Verse über zwei Zeilen auseinandergezogen wurden, um den Text zu strecken und passend beim nächsten reservierten Bildraum auszukommen. Im Weiteren müssen die Verszusätze, die im Vergleich zu den übrigen Textzeugen nur der Seragliensis überliefert (unmittelbar vor Bild *V*-19 sowie vor Bild *V*-24a), unter diesem Aspekt gesehen werden.

Letztendlich liefern die Pferdedarstellungen nicht nur einen schlagenden Beweis für die Existenz einer Bildvorlage, sondern auch für die Verbindung der drei illustrierten Werke im Seragliensis miteinander: Während vier Abbildungen ein und dasselbe Modell zugrunde liegt, zeigt die fünfte Abbildung einen völlig neuen Pferdetypus, nämlich den des Pferdes aus dem *Kalendergedicht*. Hier griff der Illustrator also zu einer Vorlage, die zu einem anderen Text als der *Vierfüßlergeschichte* gehörte, oder mit gar keinem Text in Verbindung stand. Und dass machte er, wie in der Beschreibung des Bildes *V*-24a näher erläuert, durchaus mit Textverständnis und Sinn, indem er die eindeutige Interpretationen der Pferdedarstellung des *Kalendergedichts* für diese Pferdeabbildung in der *Vierfüßlergeschichte* nutzte: hier das Streitross des kampfbereiten Kriegers/Ritters, dort der ‚Offizier' der kampfbereiten reinen Tiere. Daran lässt sich ein ‚Gestaltungswille' erkennen, der über das mechanische Adaptieren vorgegebener Muster hinausgeht.

[507] Zu den Merkmalen des Arbeitens mit Vorlagen s. auch Eberlein 2014, 10-25.

2.3.2 Pulologos

Der *Pulologos* ist nach der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Kalendergedicht* das im Codex dritte bebilderte Werk. Er beginnt auf fol. 87r mit einem Ziertor, in das mit roter Tinte die sechszeilige Überschrift eingeschrieben ist. Der Text selbst wird mit einer rubrizierten verzierten Alpha-Initiale eröffnet. Auf 57 Seiten wurden in unregelmäßigen Abständen 15 Bilder in den fortlaufend notierten Text eingestellt. Es gibt kein ganzseitiges Werkeingangs- oder Eröffnungsbild wie bei der *Vierfüßlergeschichte*. Die Illustrationen zeigen durchgehend Vogelpaare. Eine Ausnahme bildet das letzte Bild, das eine Einzeldarstellung des Königs Adler bringt.

Die Erzählstruktur des *Pulologos*, der aus 688 Versen besteht, ist recht simpel: eine kurze Einleitung, die Anlass und Ort des Geschehens benennt (Verse 1-5), 14 aus Rede und Gegenrede bestehende Streitreden unterschiedlicher Länge (Verse 6-651), Schlussworte des Adlers (Verse 652-663) und Schluss (Verse 664-668).[508] Die Streitreden werden durch Überleitungsverse[509] eingeleitet, die die beiden neu auftretenden Vögel beim Namen nennen. Auch wenn sie in der bisherigen Forschung als „stereotyp" bezeichnet werden, so variieren sie von Mal zu Mal in der Wortwahl, was, wie sich in der Bildbeschreibung zeigen wird, relevant für die Illustrationen sein kann. Dem Auftreten des ersten Vogelpaares gehen keine Überleitungsverse voran.

Mit Ausnahme des letzten Bildes, das eine Einzeldarstellung zeigt, ist allen Illustrationen ihre Bildkomposition gemeinsam: Die Vögel sind gegenständig in Seitenansicht gegeben und blicken sich an. Sie stehen nicht immer auf derselben imaginären Grundlinie, sondern ein Vogel steht schon mal niedriger als sein Bildpartner.

Da die Art der Gestaltung aller Vogelkörper auf ein gemeinsames Grundmuster zurückzuführen ist, wird dieses hier nur einmal beschrieben. In den folgenden Bildbeschreibungen werden lediglich noch die Abweichungen von diesem erwähnt oder auf sie eingegangen, wenn sie für die Bildaussage von besonderer Relevanz sind. In der Regel hat der Illustrator das je nach Vogel in unterschiedlichen Farbschattierungen lavierte Gefieder mit sichelförmigen Federstrichen angedeutet. Die Kanten der Flügel und der Schwänze wurden detailliert

[508] Die Verszählung folgt Tsavari 1987.

[509] Zum formalen Aufbau des *Pulologos*texts s. auch Tsavari 1987, 173-181, wobei zu beachten ist, dass sie die Überleitungen unabhängig von den Varianten, die die einzelnen Textzeugen bringen, im Wortlaut vereinheitlicht hat.

gezeichnet, so dass die einzelnen Federn erkennbar sind. Die Schwingen der Vögel sind deutlich durch eine geschwungene Umrisslinie vom Rumpf abgegrenzt. Diese Linie wird auch unterhalb des Nackens auf dem Rücken der Vögel weitergeführt, als seien die Flügel jeweils hinter dem Nacken zusammengewachsen. Durch die deutliche Abgrenzung der Flügelpartie wirkt diese wie eine konvex gebogene Schildplatte, die als ein zusätzliches Element auf den Körper aufgesetzt wurde, aber keine organische Verbindung mit diesem hat. Die Unterschenkel sind naturalistisch besetzt, während die Läufe nackt sind. Die Vogelfüße wurden meistens mit langen Krallen versehen. Auf den Schnäbeln wurden in der Regel die Nasenlöcher und die sogenannte Mundlinie eingezeichnet.

Wie schon bei den Vierfüßlern wurden auch einige Vögel des *Pulologos* mit roten Zungen dargestellt und das auch bei geschlossenen Schnäbeln, bei denen dann ein roter Farbstrich auf den Schnabel gemalt wurde. Der Fasan, der Falke, der Milan und der Adler strecken ihre Zungen aus den geöffneten Schnäbeln weit heraus.

Bei der folgenden Bildbetrachtung wird als Vergleichshandschrift einige Male der Atheniensis EB 701 hinzugezogen. Diese aus dem 16. Jahrhundert stammende Handschrift gehört zwar nicht zur Handschriftengruppe, zu der der Seragliensis zugeordnet wird, zeigt aber, wie bereits erwähnt, ebenfalls mit Beischriften versehene, farbig lavierte Vogelbilder.[510]

Bild *P*-1 (fol. 87v): Schwan und Storch[511] (Taf. XV-2)

Das erste Bild des *Pulologos* (Bild *P*-1) steht gleich auf der Versoseite des Textbeginns, auf fol. 87v. Ihm vorausgegangen sind auf fol. 87r die sechszeilige Überschrift und eine kurze Einleitung, die davon berichtet, dass der König Adler alle Vögel zur Hochzeit seines Kindes eingeladen hat. Die Gäste geraten, nachdem sie gegessen und getrunken haben, in Streit (fol. 87r, Z. 1-9; V. 1-6).[512]

Die Illustration zeigt zwei disputierende Vögel, die den Reigen der Streitreden eröffnen. Links im Bild steht laut Beischrift der Schwan, neben seinem Kopf kann

[510] S. o. Kapitel „Text- und Bildtradition“ sowie die tabellarische Übersicht der Bildräume in den übrigen Textzeugen des *Pulologos* im Anhang.

[511] Den Benennungen der Tiere in den Überschriften liegen Tsavaris Identifizierungen zugrunde (Tsavari 1987, 129-171). Tsavari stützte sich unter anderem auf die 1896 erschienene Arbeit des Athener Zoologieprofessors Nikolaos Apostolidis (erschienen in: Ἐπετηρὶς τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσὸς 1, 1896, 110-137), dessen Ergebnisse als „communis opinio“ angesehen werden (Makris 1993, 395).

[512] Die zusammenfassende Schilderung des Textinhaltes wird hier und im Folgenden entweder mit der Angabe des Blattes (f.) und der Zeile (Z.) im Seragliensis sowie mit der Verszählung (V.) in der Textausgabe Tsavari oder nur mit der Versangabe (V.) ergänzt.

man ‚ὁ κῖκνος' lesen. Rechts im Bild sieht man dementsprechend den Storch, über ihm ist ‚ὁ πελαργός' geschrieben. Der Bildraum hat eine Höhe von etwa acht Leerzeilen und nimmt das obere Blattdrittel ein. Der Darstellung folgen zwölf Zeilen Text, deren erste Zeile mit einer Initiale beginnt. Der Schwan berührt diese mit seinem rechten Fuß.

Der mit Schwan betitelte Vogel ist ein wenig größer als der Storch und steht auf seinem rechten Bein, seinen linken Lauf hat er nach hinten weggestreckt. Er reckt mit geradem Hals den Kopf ein wenig nach vorne in Richtung des Storches, beinah berührt er dessen Schnabel. Er hat einen kräftigen Körper, einen langen Hals und lange Läufe mit vierzehigen Krallen. Die Schwingen liegen auf dem Körper auf. Die Schwanzfedern sind kurz und keilförmig. Sein Federkleid ist hellgrau schattiert. Seine Brust wird von Löckchen geziert, die, obwohl es sich hierbei eigentlich um Federn handelt, in ihrer Gestaltung den Brustlocken im Fell des Löwen in der *Vierfüßlergeschichte* ähneln. Der lange, kräftige und gebogene Schnabel, auf dem naturalistisch die Nasenlöcher eingezeichnet sind, ist leicht geöffnet.

Der als Storch bezeichnete Vogel, der mit geschwellter Brust regungslos auf beiden Beinen steht, hat seinen Kopf etwas zurückgenommen, sein Hals ist kürzer als der seines Widersachers und s-förmig nach hinten gebogen. Auch er ist von kräftiger Statur, seine Beine sind etwas kürzer als die des Schwans, sein Körper gedrungener, die Schwanzfedern kurz. Wieder liegen die Flügel auf dem Körper auf, allerdings kann man diesmal die Innenseite der hinteren Flügelkante sehen, als ob der Storch die Schwingen leicht vom Körper abgespreizt hätte. Das Federkleid ist weiß und zeigt nur an den Umrisslinien hellgraue Schatten.

Im Text beginnt der Storch, also der nach der Beischrift rechts im Bild stehende Vogel, mit dem Streitgespräch (fol. 87v, Z. 1-7; V. 7-11). Provokant fragt er den Schwan, was dieser denn eigentlich auf der Hochzeit wolle, er, der ein körperliches Gebrechen habe, langhalsig und schwarzbeinig sei. Er habe eine Stimme wie ein Reibeisen, sei am See aufgewachsen und gänzlich unglückselig. Er könne nicht singen und spielen und würde einer Vogelscheuche ähneln. Der Storch nennt Eigenschaften, die auf einen Schwan zutreffen, in der Darstellung aber eher nicht wiederzufinden sind. Die Schwanenbeine sind unausgemalt und nicht schwarz eingefärbt und von seinem Aussehen her würde man ihn nicht unbedingt als Vogelscheuche bezeichnen. Lediglich das Merkmal des langen Halses („μακρυσφονδυλάτε", V. 7) ist im Bild festzustellen. Obwohl der Storch den Schwan als am See lebend („λιμνοαναθρεμμένε", V. 8) bezeichnet, fehlen auch die

zwischen den drei Vorderzehen die für den Schwan als Wasservogel charakteristischen Schwimmhäute.

Der Schwan verspottet den Storch als jämmerlich und armselig. Er würde ihm seine Vorwürfe nicht übelnehmen, wenn er der schönste aller Vögel wäre. Doch sei er der hässlichste von allen. Er habe Beine wie Röhrenstengel, stakse wie ein Kamel herum, und sei ein Grautragender mit Sensenschnabel: „Τσαφαροσκέλη πελαργέ καμηλοπερπατάρη, γριζόχροε[513], γριζόφορε, πάλιν δρεπανομύτη“ (V. 23-24). Er gleiche einem dreckigen Kupferschmelzer „(...) ὁμοιάζεις βρωμιάρην χαλκωματάν, (...)“ (V. 27-28). Tsavari stellt fest, dass diese Beschreibung auf den bekannten Weißstorch (*ciconia ciconia*) zutreffe, und hält diesen Sensenschnabel für ein realistisches Merkmal des Storches. Da eine Sense aber gebogen, ein Storchenschnabel jedoch eher gerade ist, täuscht sie sich hier.[514] Und im Bild zeigt eher der rechts stehende Vogel mit der Beischrift „Storch“ eine solche Schnabelform. Auch hat er das weiße Federkleid, für das sich der Schwan auf dem der illustrierten Seite folgenden Blatt 88r selbst rühmt „(...) ὅλως τολμᾶς περιγελᾶν τὸν λευκοφόρον κύκνον (...)“ (V. 25).

Insgesamt wollen die Beschreibungen und die Abbildungen der Vögel nicht so richtig zueinander passen. Die im Text genannten Merkmale für den Storch zeigt der links im Bild stehende, durch die Beischrift als Schwan gekennzeichnete Vogel: Denn er trägt ein grau laviertes Federkleid und ist damit ein „γριζόφορε“. Auch das „τσαφαροσκέλη“ und „καμηλοπερπατάρης“ ist umgesetzt, und bemerkenswerterweise wird durch die Beinhaltung das Augenmerk des Betrachters gerade auf seine langen Stelzen gelenkt.

Damit wird eins sofort deutlich: Links im Bild steht nicht, wie in der Beischrift zu lesen, der Schwan, sondern der Storch. Die Illustration gibt die im Text genannten Merkmale für den Storch wieder. Seine Pose entspricht der gesteltzten Haltung eines Storches. Dahingegen erinnert die als Storch betitelte Abbildung des Vogels rechts im Bild mit dem s-förmig gebogenen Hals und der gedrungeneren Statur deutlich an einen Schwan, wenn er auch nicht das einzige wirklich charakteristische Merkmal, das der Text bezüglich des Aussehen des Schwans bringt, die Schwimmhäute, zeigt.

Anscheinend sind hier also die Beischriften vertauscht worden. Es sieht so aus, als wenn der Beischriftenschreiber zwar wusste, dass ein Schwan und ein Storch

[513] Der Seragliensis bringt als Variante χρυσόχροε, was aber inhaltlich keinen Sinn ergibt. Daher setzt Tsavari an dieser Stelle gemäß den Handschriften LAZ γριζόχροε, s. Tsavari 1987, V. 24.
[514] Tsavari 1987, 132.

die Protagonisten sind, jedoch beim Setzen der Benennungen nicht auf die in Bezug auf die Abbildungen richtige Zuordnung achtete.

Bild *P*-2 (fol. 88v): Pelikan und Trappe (Taf. XVI-1)

Unter den Überleitungsversen folgt die Illustration des Pelikans links im Bild und rechts der Trappe (Bild *P*-2). Links vom Kopf des Pelikans kann man ‚ὁ καπουκάνος', rechts vom Kopf der Trappe ‚ὄτιδα' lesen. Zwischen diesem und dem vorherigen Bild liegt eine reine Textseite (fol. 88r). Das Bild steht etwa in der Mitte der Seite, darüber sind sechs Zeilen geschrieben, darunter vier. Der Bildraum hat eine Höhe von etwa acht Leerzeilen.

Der Pelikan sieht in seiner Haltung so aus, als ob er sich provozierend nach vorne Richtung Trappe lehnen würde: seine Beine gehen schräg nach hinten weg und seine Brust ist angeberisch geschwellt. Er hat einen länglichen Körper, einen relativ kurzen Hals und einen im Vergleich zum Körper relativ großen Kopf. Der Hinterkopf wird von ein paar kurzen, nach hinten abstehenden und spitz zulaufenden Schopffedern geziert. Der Schnabel ist kurz, breit, nach oben gebogen und leicht geöffnet. Die Schwingen liegen auf dem Körper auf, ihre Spitzen zeigen nach unten. Die Flügel haben an ihrer unteren Umrisslinie kleine Striche, die wie Fransen wirken. Ein ganzes Büschel gebogener Schwanzfedern betont das Hinterteil. Der Schnabel und die Beine sind grünlich ausgemalt, während das Gefieder in den Farben Grün und Ocker zart schattiert wurde.

Die Trappe steht kerzengerade auf ihren langen Beinen dem Pelikan gegenüber, ihr langer Hals ist s-förmig gebogen. Als wenn sie zurückweichen würde, hat sie den im Verhältnis zum Körper kleinen Kopf leicht zurückgenommen, die Brust streckt sie heraus. Der kurze, runde, flache Schnabel ist leicht geöffnet. Im Vergleich zu der voluminösen Brust ist der übrige Körper eher kurz und wird fast komplett von den Flügeln bedeckt. Ihre Zehen zeigen keine Krallen. Das Federkleid der Trappe ist in dem gleichen ockerfarbenen Ton schattiert wie das des Pelikans, auch findet man einen kleinen grünlichen Schatten am Flügel. Die Beine und der Schnabel sind ockerfarben ausgemalt.

Die Verse unterhalb der Illustration bringen zuerst die Rede des Pelikans. Seine provozierende Körperhaltung entspricht der verbalen Attacke. Er fragt sarkastisch, ob auch sie, die Trappe, sich wie eine Hofdame unter all den Hochzeitsgästen niedergelassen habe, obwohl sie ihre Kinder weggebe und auf den Wiesen aufgewachsen sei. Dann bemerkt er zu ihrem Äußeren, dass sie eine Nase wie eine Hirtenpfeife und einen spitzen Hintern habe, einen Rock trage, hässlich,

schlampig, und mit Schlamm beschmiert sei (V. 35-36). Diese Beschreibung des Schnabels, der Körperform sowie der Gefiederfärbung trifft auf eine reale Trappe zu, aber nur begrenzt auf die Darstellung. Diese zeigt zwar einen großen, massigen und hochbeinigen Vogel mit relativ kleinem Kopf und kurzem Körper. Der Schnabel müsste aber kurz und spitz und nicht so wie in der Abbildung entenschnabelförmig, der Hals kürzer sein. Auch die Einfärbung des Gefieders stimmt nicht mit der Realität überein. Eine Großtrappe hat einen grauen Kopf, was dem „πηλὸν χρισμένη" (V. 36) im Text entsprechen könnte. Ihre Flügel zeigen in der Realität viel Weiß, an den Rändern sind sie schwarz, die Oberseite des Körpers ist rötlichbraun mit einem schwarzbraunen, quer verlaufenden Wellenmuster.[515] Auf diese Gefiederzeichnung könnte sich der im Text genannte Rock beziehen. In der Abbildung ist aber nichts dergleichen zu sehen, Körper und Schwingen wurden ohne Andeutung eines Musters in einem Farbton laviert, lediglich der Flügelbug hat einen zarten grünlichen Schatten.

In ihrer Verteidigungsrede vergleicht die Trappe den Schnabel des Pelikans mit einem Backofen „φουρνόστομε" (V. 42). Er stinke aus dem Mund und fresse rohe Fische, die er in seinem Doppelsack verschwinden lasse und dann in den Korb werfe (V. 44-45). Überhaupt gleiche er einem Ofenbesen (V. 47). Wie könne er es wagen, die Trappe schlecht zu machen, die von Königen und vornehmen Leuten verspeist werde. Er solle den Mund halten, er mit seiner überschüssigen Haut und einem jüdischen Sammelsack voller Hundedreck[516], er sei doch bloß ein Drecksack (V. 54-56). Der Kehlsack, den ein Pelikan unterhalb seines Schnabels hat und der ihm zur Nahrungsaufnahme dient, ist also zentraler Punkt der Beleidigung. Umso auffälliger ist es, dass die Darstellung dieses charakteristische und einmalige Merkmal nicht zeigt. Darüber hinaus ist der Schnabel viel zu kurz. Stattdessen erhielt der Pelikan einen nicht seiner Natur entsprechenden Kopfschmuck, wie ihn eigentlich einige Reiherarten besitzen, und lange gebogene Schwanzfedern wie ein Hahn, obwohl der Schwanz eines Pelikans sehr kurz ist. Auch ist sein Hals in Bezug auf die Realität zu kurz und zu dick, die Beine zu lang. Die für einen Wasservogel wichtigen Schwimmhäute zwischen den Zehen fehlen. Dem Illustrator war anscheinend der Anblick eines Pelikans nicht vertraut, und entweder hat er den Text nicht zu Rate gezogen, oder er konnte mit dem Hinweis auf den Doppelsack und die überschüssige Haut nichts anfangen. Stattdessen malte er einen Fantasievogel und gestaltete ihn unabhängig vom Text.

[515] Heinzel 1996, 130f. mit Abb.
[516] Zu dieser Beleidigung s. Tsavari 1987, 134 u. 324, Anm. 55. Sowie Nicholas/Baloglou 2003, 307, Anm. 424.

Bild *P*-3 (fol. 90r): Reiher und Kranich (Taf. XVI-2)

Nach zwei reinen Textseiten (fol. 89rv) folgt auf fol. 90r in der oberen Blatthälfte das dritte Bild (Bild *P*-3), die Darstellung von Reiher und Kranich. Oberhalb der Illustration stehen die beiden üblichen Überleitungsverse (fol. 90r, Z. 1-2; V. 57-58). Unterhalb der Darstellung folgen noch sieben Zeilen. Der Bildraum entspricht einer Höhe von sieben Leerzeilen.

Der grau lavierte Kranich rechts im Bild ist ein schlanker, hochgewachsener Vogel mit langen schwarzen Beinen. Neben seinem Kopf steht die Beischrift ‚ὁ γερανὸς'. Sein Hals ist sehr lang und dünn, sein kleiner Kopf läuft spitz in einen ebensolchen Schnabel von mittlerer Länge aus. Obwohl auch dieser geschlossen ist, wurde ein roter Strich für die Zunge gesetzt. Der Kranich steht auf seinem linken Bein, das rechte hat er, als ob er einen Schritt machen wolle, nach vorne angehoben. Wie zuvor schon beim Schwan wurden die Laufgelenke eingezeichnet. Die Schwanzfedern sind kurz und nach oben gebogen. Kopf- und Beinhaltung, aber auch die schlanke Statur und die Schirmfedern am Schwanz drücken eine gewisse Grazie aus.

Der Reiher hat einen massigen Körper, einen langen Hals und einen kleinen Kopf. Er steht, das linke Bein etwas zurückgenommen, in aufrechter Haltung dem Kranich gegenüber. Sein langer, kräftiger, spitzer Schnabel ist geschlossen, trotzdem wurde in die untere Schnabelhälfte mit einem roten Strich die Zunge eingezeichnet. Seine Brust wird von ‚Löckchen' geziert, die wie schon zuvor beim Schwan durch wellenförmige kurze Striche angedeutet sind. Die Federn des kurzen Schwanzes und des Hinterteils werden durch kurze Striche, die wie Fransen wirken, gegeben. Sein Gefieder ist an den Umrisslinien hellgrau laviert, die Beine in dem gleichen Farbton ausgemalt.

Links neben dem Kopf des Reihers kann man die von ‚ὁ κϊκνος' zu ‚ὁ ζΐκνος' korrigierte Beischrift lesen. Die Korrektur stammt dem Schriftduktus nach zu urteilen von gleicher Hand wie die Beischriften selbst. Vermutlich bemerkte der Beischriftenschreiber den Fehler beim Setzen der Tituli sofort, strich die ersten beiden Buchstaben κϊ aus und setzte ein ζΐ über die getilgte Stelle. Dass es zuerst zu dieser falschen Betitelung kam, könnte im Zusammenhang mit der Darstellung des Reihers an sich stehen.

Vergleicht man diese mit der Abbildung des Schwans auf fol. 87v in Bild *P*-1 (Abb. 46), dann ist bei flüchtigem Hinsehen eine gewisse Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Vogeldarstellungen durchaus vorhanden. Somit könnte die erste

falsche Beischrift damit erklärt werden, dass diese aufgrund der Abbildung selbst gesetzt und dann in Hinblick auf den Text korrigiert wurde.

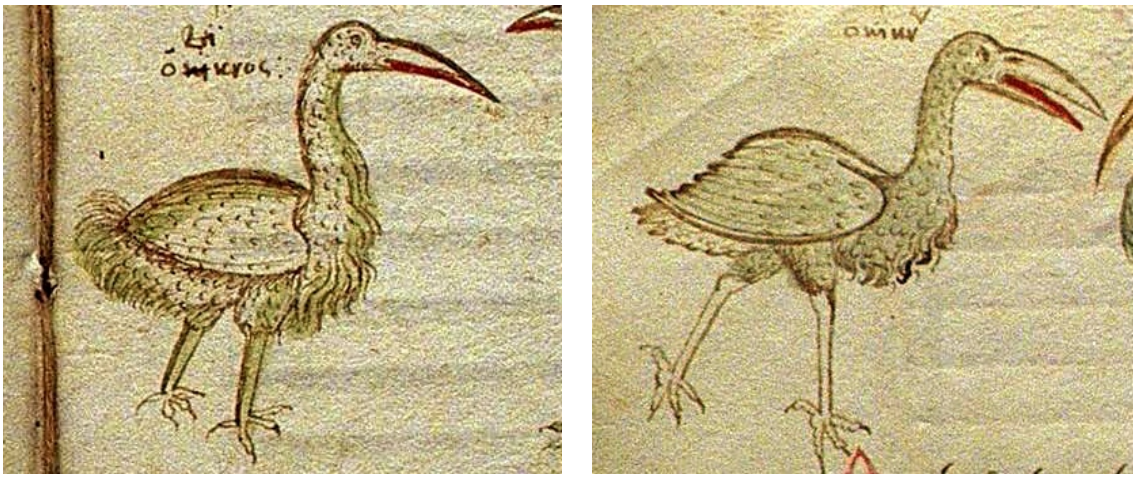


Abb. 46: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 90r (Ausschnitt), ‚ὁ ζΐκνος' (der Reiher) und fol. 87v (Ausschnitt) ‚ὁ κΐκνος' (der Schwan)

Zieht man Thompsons „Glossary of Greek Birds" zu Rate, erfährt man, dass der κυκνίας die altgriechische Bezeichnung für den mittelgriechischen τζυκνέας, den heutigen τσικνίας ist, den „White Heron of Egret", also den Silberreiher.[517] Dies lässt eine bildliche Vorlage möglich erscheinen, die diese hochsprachliche Bezeichnung für den Reiher zeigte. Gestützt wird eine solche Annahme durch den illustrierten *Pulologos*text der aus dem 16. Jh. stammenden Handschrift Atheniensis 701. Die Abbildung des Kranichs und Reihers auf fol. 219r (zwischen V. 58-59) zeigt für den Reiher rechts im Bild eindeutig die Beischrift ‚ὁ κηκνέας', womit sie ganz der Bezeichnung dieses Vogels in den Überleitungsversen des Atheniensis entspricht. In den Überleitungsversen des Seragliensis (fol. 90r, Z. 1-2, V. 57-58) wird der Reiher aber als „τζικνέας" vorgestellt. Somit folgt die Korrektur der Beischrift der Seragliensis-Illustration dem Haupttext. Im Abgleich mit dem Haupttext – oder den Text im Sinn – korrigierte der Beischriftenschreiber das κΐκνος zu ζΐκνος. Dabei war er allerdings nicht sehr genau, denn im Haupttext steht nicht ζΐκνος, sondern „τζικνέας" (fol. 90r, Z. 2; V. 58 und fol. 90v, Z. 12; V. 71). Möglicherweise sollte die Korrektur so unauffällig wie möglich sein. Mit dem ‚ζΐκνος' in der Beischrift erzeugt er dann zwar eher eine Fantasiebenennung für den Reiher, schuf aber eine phonetische Nähe zum „τζυκνέας" im Haupttext.

Der linke Lauf des Kranichs reicht aus dem für das Bild reservierten Raum hinaus in die erste beschriebene Zeile unterhalb der Darstellung hinein. Sein Bein

[517] Thompson 1966, 178.

unterbricht die erste der Illustration folgenden Textzeile (fol. 90r, Z. 3; V. 59) nach „καλογερανὸν“. Das in der Handschrift den ersten Halbvers vom zweiten trennende Kommazeichen nach „καλογερανὸν“ wird dabei durch das schwarz lavierte Bein des Kranichs überdeckt, ist aber noch schwach unter der Farbe zu erkennen. Damit wurde es geschickt in die Spatie zwischen den beiden Wörtern positioniert, ohne den Text formal zu zerstören. Dies zeigt eindeutig, dass, wie schon mehrfach bemerkt wurde, die Illustrationen nach der Niederschrift des Textes ausgeführt wurden.

Der Text unter der Illustration beginnt mit der Rede des Reihers. Was denn der Kranich auf der Hochzeit wolle, auf seinen langen Hals müsse er überhaupt nicht stolz sein, noch auf seine langen Beine[518], die mit den schwarzen Strümpfen, oder den grauen[519] Hut (V. 60-63). Er hätte einen Rücken wie ein Kamel und einen hässlichen Gang (V. 65), ein schwarzes Äußere wie ein Sarazene und einen geschorenen Kopf (V. 70). Die Beschreibung im Text und die bildliche Wiedergabe des Kranichs stimmen in Bezug auf den langen Hals, die schwarzen stelzenartigen Beine und das stolze Gehabe weitgehend überein. Der Vogel wurde sehr naturgetreu gemalt und ist eindeutig durch die bloße Anschauung zu identifizieren, auch wenn die Schirmfedern, die die Schwanzhaube bilden, hätten nach unten gebogen sein müssen.[520] Die im Text genannte Kahlköpfigkeit, der graue „Hut“ und der kamelartige Rücken wurden bei der Darstellung nicht berücksichtigt. Während die beiden erstgenannten Merkmale tatsächlich zum Kranich gehören – er hat in der Realität eine federlose rote Kopfplatte und eine schwarz-weiße Kopfzeichnung – muss man den genannten kamelartigen Rücken wohl eher als eine rein abschätzige Bemerkung werten.

Zum Aussehen des Reihers erfährt man in der Verteidigungsrede des Kranichs nichts. Wäre der *Pulologos* mit naturgetreuen Abbildern ausgestattet, so würde man einen hochgewachsenen, schlanken Vogel auf Stelzenbeinen mit langem, dünnem Hals, einem kleinen Kopf und Schopffedern erwarten. Stattdessen zeigt das Bild aber einen massigen Vogel mit relativ kurzen Läufen und einem kräftigen Hals, der, wie oben gesagt, von seiner Statur her eher an einen Schwan erinnert. Lediglich der lange, spitze Schnabel nähert sich der dolchartigen Schnabelform eines Reihers an. Der Kranich beschimpft den Reiher als Schmied, der sein eigenes Vermögen und fremdes Geld verprasst habe, und jetzt von Bucht zu Bucht flöge

[518] S. Tsavari 1987, 324f., Anm. 61.
[519] S. Eideneier 1977, 320: σίβος = grau. Tsavari gibt σιβίν, was sie von τσιβὸς (=derjenige, der kurzes und schütteres Haar hat) ableitet, vgl. Tsavari 1987, 325, Anm. 63.
[520] Heinzel 1996, 128f. mit Abb.

und alte Nägel suche, als ob er sein Darlehen zurückzahlen wolle. Und wenn er in der Luft sei, dann würde man sehen, wie er die Nägel mit seinem Hintern festhielte, wofür er sein Werkzeug habe, diese Zange (V. 72-82). Diese Beschreibung gibt die charakteristische Flughaltung eines Reihers wieder, bei der er die Beine weit nach hinten streckt. Da die Illustration den Reiher aber stehend und nicht im Flug zeigt, konnte dieses Merkmal keinen Niederschlag in der Darstellung finden.

Bild *P*-4 (fol. 92r): Gans und Möwe (Taf. XVII-1)

Nach drei reinen Textseiten (fol. 90v-91v) folgt auf fol. 92r das nächste Bild, die Darstellung der Gans links und der Möwe rechts im Bild (Bild *P*-4). Links über dem Kopf der Gans steht die Beischrift ‚ἡ χῖνα', über dem Kopf der Möwe ‚ὁ γλάρος'. Die Seite beginnt mit der Illustration, unter ihr stehen 12 Zeilen Text. Der Bildraum nimmt die Höhe von etwa sechs Leerzeilen ein.

Die Gans ist etwas größer als die Möwe, allerdings nicht in dem Maße, als dass die Relation den natürlichen Größenverhältnissen entspräche. Sie hat einen massigen Körper und einen langen, kräftigen, leicht gebogenen Hals. Ihre Läufe sind relativ kurz, das linke Bein ist nach hinten weggestreckt. Ihren großen Kopf reckt sie leicht nach vorne. Der breite Schnabel ähnelt dem der Trappe. Die Körperhaltung der Gans wirkt provozierend, die Flügel sind leicht vom Körper abgehoben. Die kurzen Schwanzfedern stehen waagerecht nach hinten ab und wirken wie stumpf abgeschnitten. Zum ersten Mal wurden deutlich die für einen Wasservogel wichtigen Schwimmhäute zwischen den Krallen eingezeichnet. Beine und Schnabel der Gans sind ockerfarben ausgemalt, während das Gefieder vereinzelte ockergelbe Farbkleckse zeigt.

Unbewegt steht die Möwe der Gans gegenüber. Sie ist schlanker, hat aber ebenfalls einen langen, kräftigen Hals. Der Kopf ist rund, der kegelförmige Schnabel kräftig. Die schildartig auf dem Körper aufliegenden Flügel zeigen nach unten, die Spitze der hinteren Schwinge ist zu sehen. Der Schwanz ist breit. Das weiße Gefieder der Möwe ist an der Umrisslinie hellgrau laviert, Schnabel und Beine wurden ockerfarben ausgemalt. Die für einen Seevogel wichtigen Schwimmhäute zwischen den Krallen fehlen.

Der Text unterhalb der Darstellung beginnt mit der Rede der Möwe. Sie bezeichnet die Gans als „großen Schnabel" („τὴν χὴναν τὴν μουσούναν"), mit

Kopftuch („ὁποῦ φορεῖ τὴν τζαπεροῦ τὴν ἀνασκομπομένην“)[521] und am Hintern einen Beutel trage (V. 102-104). Die Illustration zeigt die Gans mit einem großen, breiten Schnabel, der der klobigen Schnabelform von Gänsen entspricht. In der weiteren Rede der Möwe wird der typische Gänse-Schnabel noch zweimal als hässlich und dick betont: „κακομούσουρε“ (fol. 92r, Z. 10-11; V. 109) und „χορδομουτσούνα“ (fol. 92r, Z. 11-12; V. 110). Dass das genannte Kopftuch im Bild keinen Widerhall fand, ist wohl zum einen damit zu erklären, dass keiner der Vögel mit arttfremden Accessoires dargestellt wurde. Bezüglich des im Text erwähnten Beutels vor dem Hintern vermutet Tsavari, dass hiermit der dicke Bauch der Gans gemeint sein könnte, der bei älteren Exemplaren fast den Boden berühre.[522] Auf diesen wurde aber in der Illustration kein besonderes Augenmerk gelegt, auch wenn die abgebildete Gans gut genährt aussieht.[523] Trotz des Fehlens der für die Gans im Text genannten maßgeblichen Charakteristika ist die Abbildung gut als Gans zu erkennen, ihre massige Statur und das Verhältnis von Kopf, Hals, Körper und Beinen entsprechen der Realität.

Anders verhält es sich bei der Möwe, die auch eine schlanke Kleingans darstellen könnte. Im Vergleich mit einer realen Möwe zeigt sie einen zu langen Hals und einen zu klobigen Schnabel. Beine und Schnabel dürften nicht ockergelb, sondern müssten rot sein. Dazu fehlt im Bild ebenso der charakteristische schwarze Ohrfleck, den Möwen am Kopf haben. Dass der Text, abgesehen von der auf das helle Federkleid der Möwe Bezug nehmenden Beschimpfung durch die Gans als weißgekleidetes Mittagsgespenst[524] (V. 126), keine Angaben über das Aussehen der Möwe macht, könnte nur ein Grund für die merkwürdige Möwengestaltung sein, wenn sich die anderen Vogeldarstellungen stark am Text orientieren würden, was aber, wie bisher gesehen und auch im Weiteren beobachtet werden kann, nicht unbedingt der Fall ist. Interessanterweise malte der Illustrator aber auch keine Möwe nach eigener Anschauung, denn dass ihm das Aussehen dieses weitverbreiteten Vogels nicht geläufig war, ist eher unwahrscheinlich. Anscheinend kam es ihm aber nicht darauf an, ob die Abbildung einer realen Möwe entsprach.

[521] Vgl. Tsavari 1987, 317, Anm. 40, die dem τσαπεροῦ bei seinem erstmaligen Auftreten im *Pulologos*text in Vers 40 die Bedeutung eines Kopftuchs gibt, hier in V. 103 aber das τσαπεροῦ auf die nach oben gebogenen Schwanzfedern der Gans beziehen will.

[522] S. Tsavari 1987, 137f.

[523] Fraglich ist, ob bei wildlebenden Gänsen der Bauch solche Ausmaße annehmen kann, dass er fast bis auf den Boden reicht, wie Tsavari bemerkt. Wahrscheinlich trifft dies eher auf Hausgänse zu. Tsavari selbst klassifiziert die im *Pulologos* vorkommende Gans aber als Graugans (anser anser), s. Tsavari 1987, 137f.

[524] S. Tsavari 1987, 339, Anm. 126.

Bild *P*-5 (fol. 93r): Gänsesäger und Pfau (Taf. XVII-2)

Als nächste Illustration erscheint auf fol. 93r das Vogelpaar Gänsesäger und Pfau (Bild *P*-5). Ihr vorausgegangen ist eine reine Textseite (fol. 92v). Das Bild hat die Höhe von etwa sieben Leerzeilen und steht unten auf dem Blatt.

Der Pfau rechts im Bild trägt die Beischrift ‚παών' und ist in der gleichen Größe wie der Gänsesäger gegeben. Sein Körper ist kräftig und gestreckt. Naturgetreu wurden die langen Federn der Oberschwanzdecke mit Pfauenaugen verziert, ebenso realistisch ist die durch drei Schopffedern dargestellte typische Federkrone des Pfaus. Sein Schnabel ist kräftig und spitz. Der Pfau hat sein linkes Bein wie zum Schreiten nach vorne gestreckt. Sein langer Hals ist elegant nach hinten gebogen, die Brust geschwellt. Sein Auge, beziehungsweise die Pupille, wurde mit dunkler Tinte nachgezogen und damit besonders betont. Die Pupille liegt aber nicht in der linken Augenhälfte und ist somit nicht auf den Gänsesäger gerichtet. Stattdessen wurde sie nach rechts verschoben, so dass der Pfau den Betrachter anzublicken scheint. Tatsächlich wirkt es, als ob der stolze Pfau dem Betrachter ‚schöne Augen' mache. Die schreitende Beinstellung, die Kopfhaltung und die Art des Blickes zeigen, dass sich der Pfau seiner Schönheit bewusst ist.

Der sich dem Bild anschließende Text auf der Rückseite des illustrierten Blattes beginnt mit der Schimpftirade des Gänsesägers (fol. 93v, Z. 1-2; V. 133). Bis auf die Tatsache, dass der Pfau aussätzige Beine habe und aussähe wie ein Franke mit Kapuze[525], erfährt man nichts Näheres über sein Äußeres. Trotzdem zeigt die Abbildung alle Charakteristika, die einen Pfau unverwechselbar machen. Nicht zu sehen sind in dieser jedoch die im Text genannten Makel, mit welchen die Beine des Pfaus behaftet seien.

In den Überleitungsversen (fol. 93r, Z. 9-11; V. 131-132), die oberhalb des Bildes stehen, kann man lesen: „ἐκεῖνα οὐκ ἐσύγησαν τὴν ὄχλησιν τὴν εἶχαν καὶ ἡ ἔφια ἤρξατο ἠβρίζειν τὸ παώνιν". Es beschimpft also ein Vogel mit der Bezeichnung „αἴφια", also der Gänsesäger, den Pfau. Der Gänsesäger links in der Illustration ist ein kräftiger Vogel mit langem, schlanken Hals, einem kleinen Kopf und einem kräftigen Schnabel. Im Vergleich zu dem langgestreckten Körper sind seine Beine eher kurz. Die Schwanzfedern sind nicht näher definiert. Die Flügel liegen schildartig auf dem Körper auf, vom hinteren Flügel kann man die Spitze sehen.

[525] Der Vergleich, er sähe aus wie ein Franke mit Kapuze, soll lt. Tsavari eine Anspielung auf den Kopfschmuck des Pfaus sein (s. Tsavari 1987, 139). Dabei lässt sie außer Acht, dass der Kapuzinerorden erst Anfang des 16. Jahrhunderts, also mehr als ein gutes halbes Jahrhundert nach der Niederschrift unseres Codex, als ein selbständiger Zweig des Franziskanerordens gegründet wurde.

Der Vogel wurde komplett samt Beinen und Schnabel hellgrau laviert, lediglich die vierzehigen Krallen wurden ausgespart.

Im Mittelpunkt der Gegenrede des Pfaus steht das graue Federkleid des Gänsesägers, das er sich zugezogen habe, als er beim Makrelenräuchern in betrunkenem Zustand die Fische habe verbrennen lassen. Soviel der Gänsesäger sich auch im Meer bade, sein Kleid würde rauchgeschwärzt bleiben, er solle mal ganz ruhig sein: (V. 138-149). Er, der im Rauch stecken würde („κερὰ καπνοπασπάλη“, fol. 94r, Z. 13; V. 155), mache ihm, dem Pfau, Vorhaltungen, wobei man aus seinen Federn doch goldene Fächer herstelle. Die Illustration des Gänsesägers nimmt deutlich Bezug auf dieses rauchgeschwärzte Aussehen, das im Text so sehr betont wird – der Vogel wurde komplett grau laviert. Das graue Federkleid der im Text genannten αἴφια, das ihr im allgemeinen Sprachgebrauch auch den Beinamen „καμένο πουλί“ gab[526], entspricht, wie auch im weitesten Sinne die Körperform des abgebildeten Vogels, dem realen Aussehen des Gänsesägers.[527] Gänsesäger gehören zu der Familie der Tauchenten und ähneln in Körperbau und Größe der Ente. Sie haben Kopffedern, die eine Haube oder einen Schopf bilden, und schlanke, gerade, sägeartig gezähnte Schnäbel, deren Spitze nach unten gebogen ist.[528] Keins dieser Merkmale, noch nicht einmal die charakteristisch nach unten gebogene Schnabelspitze, wurde bildlich umgesetzt. Mit der grauen Farbgebung gibt die Illustration aber die im Text beschriebene Gefiederfarbe wieder.



Abb. 47: Seragl. 35, *Pulologos*, fol.93r (Ausschnitt), der Gänsesäger mit der Beischrift ‚νυκαρΐδα‘

Obwohl in den Überleitungsversen sowie im Weiteren der Episode im Text von der „αἴφια“ die Rede ist, trägt der Vogel links im Bild die Beischrift ‚νυκαρΐδα‘ (Abb. 47). Der Schriftzug in der Illustration wird vom Kopf des Vogels unterbrochen, links von diesem steht ‚νυκαρΐ‘ und rechts ‚δα‘. Ein Vogel

[526] S. Tsavari 1987, 140f.; Tsavari weist auch auf die Äsopfabel hin, in der die im Pulologos behandelten Fakten ebenfalls auftauchen.

[527] Die Enten haben graues Gefieder und einen rotbraunen Kopf, während die Erpel am Kopf schwarzgrün, an den Flanken und an der Unterseite des Körpers weiß, und an den Flügeln schwarz gezeichnet sind

[528] S. Heinzel 1996, 80f. mit Abb. und D’Arcy Thompson 1966, 27f. mit Abb.

mit dieser Bezeichnung ist in der einschlägigen Literatur nicht zu finden. Der Wortlaut νυκαρΐδα erinnert aber phonetisch sehr an die νυχτερίδα, die Fledermaus. Diese, in der bisherigen Forschung zum *Pulologos* nicht beachtete, vom Text abweichende Namensgebung in der Beischrift ist für die Frage nach dem Ursprung der Beischriften ein weiteres, wichtiges Indiz. Im Haupttext ist nur von der ‚αΐφια' die Rede, eine ‚νυκαρΐδα' taucht in der zum Bild gehörigen Textpassage (V. 131-163) und auch im weiteren Text nicht auf. Besonders bemerkenswert ist dies im Hinblick auf die letzte Textzeile über dem Bild, dem Schluss der Überleitungsverse: das αΐφια (in der Orthografie der Handschrift ἔφια geschrieben), steht als zweites Wort in der Zeile genau über der Abbildung dieses Vogels (s. Abb. 47). Ein kurzer Blick des Beischriftenschreibers auf diese Textstelle hätte also genügt, um die richtige Bezeichnung zu setzen.



Abb. 48: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 94v (Ausschnitt), Überleitungsverse καὶ ταῦτα οὐκ ἐσίγϊσαν... sowie ‚πουδΐκϊ' (Fledermaus) und ‚πέρδικας' (Rebhuhn)

Zu einer Klärung kann das im nächsten Bild vorgestellte Vogelpaar Fledermaus und Rebhuhn (Abb. 48) beitragen (Bild *P*-6). In diesem steht links im Bild die Fledermaus, womit ihre Position der Platzierung des ebenfalls links im Bild stehenden und als ‚νυκαρΐδα' betitelten Gänsesägers entspricht. Die Fledermaus trägt die Beischrift ‚πουδΐκϊ', also die Bezeichnung, die ihr, wenn auch orthografisch abgewandelt, in den Überleitungsversen zugewiesen ist (fol. 94v, Z. 7-10; V. 164-165): καὶ ταῦτα οὐκ ἐσίγϊσαν τὴν ὄχληταν τὴν οἶχαν καὶ τὸ ποντίκιν ἤρξατο ὑβρίζειν τὸ περδίκην." Vergleicht man diese Überleitung mit den Überleitungsversen zu Bild *P*-5, zeigt sich, dass beide Überleitungen bis auf den Beginn (ἐκεῖνα vs. καὶ ταῦτα) und die Vogelnamen absolut identisch im Wortlaut sind.[529] Zum Vergleich noch einmal die Überleitung zu Bild *P*-5: „ἐκεῖνα οὐκ ἐσύγησαν τὴν ὄχλησιν τὴν εἶχαν καὶ ἡ ἔφια ἤρξατο ἠβρίζειν τὸ παώνιν" mit der in der Beischrift als νυκαρΐδα bezeichneten αΐφια.

[529] Wie in der Einleitung zur *Pulologos*-Bildbeschreibung bereits erwähnt, variieren in der Regel die Überleitungsverse im Wortlaut.

Zieht man zu einem weiteren Abgleich die entsprechende Textpassage bzw. Illustration zur Episode mit Gänsesäger und Rebhuhn im *Pulologostext* des Atheniensis EB 701 hinzu, so zeigt sich, dass das Bild auf fol. 221r den Gänsesäger als ‚ὄφια' bezeichnet. Diese, mit der Vogelbezeichnung im Haupttext des Athenienis identische Beischrift kann also nicht zu einer Klärung beitragen. Die im Atheniensis folgende Illustration hingegen scheint die Lösung zu bringen: In der zur Episode mit dem Rebhuhn und der Fledermaus gehörenden Abbildung auf fol. 222v zwischen V. 165-166 wird die Fledermaus gemäß dem Haupttext[530] als ‚ἡ νυκτερίδα' bezeichnet.

Bringt man alle diese Beobachtungen zusammen, die Überleitungsverse des Seragliensis für Bild *P*-5 und Bild *P*-6 sowie die korrespondierenden Illustrationen des Atheniensis, lassen sich für die textfremde Beischrift beim Gänsesäger im Seragliensis mehrere Annahmen formulieren:

I. Die Seragliensis-Beischrift orientiert sich nicht an der zu dieser Illustration gehörenden Textpassage, sondern an einer Bildvorlage, die ebenfalls betitelt war.

II. Der Atheniensis 701 zeigt, dass seine Textvorlage für die nach dem Gänsesäger auftretende Fledermaus die Bezeichnung νυκτερίδα hatte und wahrscheinlich auch eine mit eben diesem Namen betitelte Bildvorlage.

III. Unter der Prämisse, dass der Atheniensis und der Seragliensis nicht auf der gleichen Ursprungshandschrift basieren[531], hatte die benutzte Bildvorlage für den Seragliensis wohl ebenfalls eine Beischrift, die νυκτερίδα oder ähnlich lautete. Der Beischriftenschreiber folgt mit ‚νυκαρΐδα' dieser nur phonetisch, wobei fraglich ist, ob in der Vorlage nicht sogar korrekt νυχτερίδα gestanden hat.

IV. Der Beischriftenschreiber des Seragliensis ‚verrutschte' bei der Benennung des Gänsesägers in den vorhandenen Bildvorlagen, orientierte sich an der folgenden Illustration mit Fledermaus und Rebhuhn. Zu diesem ‚Verrutschen' kam es aufgrund der an diesen beiden Stellen nahezu gleichlautenden Überleitungsverse[532], mit denen im Seragliensis sowohl die Streitreden Gänsesäger und Pfau als auch Fledermaus und Rebhuhn eingeleitet werden.

---

[530] S. auch Tsavari 1987, krit. Apparat V. 175

[531] Der Seragliensis hat für die Fledermaus im Text „ποντίκι" bzw. im Bild die Bezeichnung ‚πουδΐκϊ'.

[532] Die sonstigen Überleitungsverse des *Pulologostexts* im Seragliensis zeigen geringe Variationen, in den hier genannten Textpassagen sind sie aber, wie oben betont, im Wortlaut nahezu identisch.

Aus diesen vier Punkten lässt sich folgende Schlussfolgerung ableiten: Die Beischrift bei der Abbildung des Gänsesägers orientierte sich weder am Bild noch am Vokabular des Haupttextes, sondern an einer Bildvorlage, die ebenfalls betitelt war. Dies wiederum bedeutet, dass die Beischrift auch formal eng mit der Illustration zusammengehört und mit dieser in den *Pulologostext* des Seragliensis übernommen wurde. Damit ist dies ein Beleg für die bereits formulierte Annahme, dass die Bildbeischriften unmittelbar nach dem Zeichnen der Illustrationen, also nahezu zeitgleich mit diesen gesetzt wurden, womit sie, wie schon für die Beischriften bei der *Vierfüßlergeschichte* als wahrscheinlich erachtet, vom Illustrator selbst geschrieben wurden.

Bild *P*-6 (fol. 94v): Fledermaus und Rebhuhn (Taf. XVIII-1)

Zwischen Gänsesäger und Pfau und dem nächsten Bild, der Darstellung von Fledermaus und Rebhuhn auf fol. 94v (Bild *P*-6), liegen zwei reine Textseiten (fol. 93v und 94r). Im Layout auf einem dieser Blätter, fol. 93v, ist eine Besonderheit zu sehen, auf die bereits im obigen Kapitel „Korrekturen" hingewiesen wurde (s. Abb. 9), hier aber noch einmal erörtert werden soll, da sie sonst an keiner Stelle im Seragliensis auftritt und einen Hinweis auf den Arbeitsprozess gibt: Im linken Seitenrand befindet sich eine Randscholie im Schriftduktus des Textes mit einem Verweiszeichen. Im Text zeigt ein entsprechendes Zeichen an, dass an der markierten Stelle die in der Randscholie notierten Wörter, der 1. Halbvers von V. 141 „πάντες καὶ σὲν ἰξεύρουν σε (...)", eingefügt werden müssen.[533] Nur der Seragliensis hat diesen Wortlaut in Vers 141, die späteren Textzeugen haben „οὐδὲν τὸ ἠξεύρομεν καὶ ἡμεῖς (...). Somit ist diese nachträgliche, den Text vervollständigende Ergänzung zum einen ein eindeutiger Beleg für einen Kopiervorgang nach Textvorlage – erst im Abgleich mit dieser fiel auf, dass der Halbvers fehlt –, zum anderen zeigt sie aber auch Agiomnitis ‚freien' Umgang mit dem Text.

Das Bild mit Fledermaus und Rebhuhn auf fol. 94v steht im unteren Blattdrittel, darüber sind zehn Zeilen beschrieben, darunter zwei Zeilen. Das Rebhuhn steht rechts im Bild, rechts von seinem Kopf kann man die Beischrift ‚πέρδϊκα' lesen. Während Tsavari den im Text „πέρδικα" genannten Vogel als Rebhuhn (*perdix graeca*) identifziert[534], zeigt die Abbildung eher die Charakteristika eines

[533] S. Tsavari 1987, V. 141 mit krit. Apparat, ohne Hinweis, dass es sich im Seragliensis hierbei um eine Randscholie handelt.
[534] Tsavari 1987, 141.

Steinhuhns (*alectoris graeca*). Diese gehört wie das Rebhuhn zu den mittelgroßen Hühnervögeln und ist diesem im rundlichen Körperbau und in der Schnabelform ähnlich, unterscheidet sich aber sehr im Federkleid. Wie bei einem Steinhuhn ist bei dem dargestellten Vogel der helle Latz an der Kehle deutlich von einem dunklen Band umgeben, Schnabel und Läufe sind rot.

Unterhalb des Bildes beginnt die Fledermaus mit dem Disput. Als einziger Hinweis zum Aussehen des Rebhuhns nennt sie dessen rote Beine, die sie als blutig bezeichnet (V. 169). Das Rebhuhn nimmt diese Anschuldigung in seiner Gegenrede wieder auf. Seine Beine seien nicht blutig, sondern purpurn. Darüber hinaus habe es rote Lippen und schwarze Augen (fol. 95v, Z. 11-13; V. 188-189). Die roten Läufe – obwohl Rebhühner in der Realität keine roten, sondern graue Beine haben – sowie der rote Schnabel, also die genannten Lippen, korrespondieren mit der Abbildung. Die übrige Gefiederzeichnung des dargestellten Vogels entspricht aber nicht der des Steinhuhns, auch nicht der eines Rebhuhns. Es wurden weder die rot, schwarz und weiß gebänderten Flanken eines Steinhuhns, noch die rotbraun gebänderten eines Rebhuhns wiedergegeben.[535] Stattdessen wurde das Gefieder komplett zartbraun laviert. Der Hals des abgebildeten Vogels ist im Vergleich zu einem realen Stein- bzw. Rebhuhn zu lang, die Schwanzfedern, die lediglich durch ein paar kurze, waagerechte Striche angedeutet sind, zu kurz. Ohne eine eindeutige Unterscheidung treffen zu können, ob ein Reb- oder Steinhuhn dargestellt ist, kann man im Großen und Ganzen aber sagen, dass dieser Vogel trotz der Farbgebung durch seine Körperform als ein solcher Hühnervogel zu identifizieren ist, wobei auch das dunkle Band an der weißen Kehle einen wichtigen Hinweis liefert.

Der in der Illustration links stehende Vogel soll die Fledermaus darstellen. Der Vogel steht auf seinem rechten Bein, das linke hat er nach hinten weggestreckt. In den Zwischenraum, den die Läufe durch diese Schrittstellung bilden, ragt die rubrizierte Epsilon-Auszeichnungsmajuskel hinein, mit welcher der Text unterhalb des Bildes beginnt. Mit den Krallen des rechten Beins berührt der Vogel fast die Schrift unterhalb der Darstellung. Wahrscheinlich sind daher aus Platzgründen die Krallen nur durch vier gebogene Striche angedeutet und nicht wie üblich mit einem gewissen Volumen dargestellt, da sie sonst den Text überlagert hätten.

[535] S. Heinzel 1996, 116f. mit Abb.

Links vom Kopf der Fledermaus steht die Beischrift ‚πουδΐ̈κϊ‘. Diese Benennung folgt, wenn auch in einer anderen Schreibvariante, der Bezeichnung für die Fledermaus im Text, wo sie als „τὸ ποντίκιν“ (fol. 94v, Z. 9; V. 165), „τὸ πουδίκι“ (fol. 95r, Z. 11/12; V. 175) und „πουτίκην“ (fol. 96r, Z. 8; V. 213) angesprochen wird.[536] Dass es sich in der Illustration nicht wirklich um eine Fledermaus handelt, wird auf den ersten Blick deutlich. Dargestellt ist kein Tier, das zur Ordnung der säugenden Fledertiere gehört, sondern eindeutig ein Vogel. Der Illustrator zeichnete ihn mit einem langgestreckten Körper, einem langen, gerade nach oben gestreckten Hals und breitem Schwanz, der aus langen geraden Schwanzfedern gebildet wird. Der Kopf des Vogels ist klein und rundlich und wird von zwei nach hinten abstehenden Schopffedern geschmückt. Der Schnabel ist kräftig, lang und gebogen. Die Flügel sind am Bug mit fransenartigen kurzen Federstrichen besetzt. Das Gefieder wurde an den Umrisslinien leicht grünlich bzw. bräunlich schattiert.

Die Erzählung sagt nichts zum Aussehen der Fledermaus, außer, dass sie einen weißen Bauch habe. Denn, so das Rebhuhn in seiner Gegenrede, der Rücken der Fledermaus sei, als sie über dem Blasebalg stand, durch den heftigen Rauch schwarz geworden, und das Vorderteil ihres Kleides sei von der Hitze verzehrt worden. Daraufhin habe sie es mit einem Stück weißen Tuch geflickt, damit sie am Karsamstag etwas zum Anziehen habe (V. 177-185). Diese Beobachtung der Fellfärbung ist für eine reale Fledermaus durchaus zutreffend, steht aber in keinem Zusammenhang mit unserer Darstellung. Die mit den Schopffedern und dem breiten, langen Schwanz auffällige Erscheinung des abgebildeten Vogels wird im Text nirgends erwähnt. Der Illustrator agierte hier also völlig unabhängig vom Text, der Beischriftenschreiber jedoch folgte diesem.

Die Vogelgestalt der Fledermaus in der Illustration ist höchstwahrscheinlich damit zu erklären, dass dieses Säugetier, basierend auf Aussagen im Alten Testament, noch im Mittelalter immer wieder auch den Vögeln zugeordnet wurde.[537] Der Illustrator des Seragliensis scheint sich an diese Ikonographie gehalten zu haben und malte keine wirkliche Fledermaus, die, wie es in der Illustration des Atheniensis EB 701 der Fall ist, auch als solche identifiziert werden könnte, obwohl er mit Sicherheit den Unterschied im Aussehen einer Fledermaus und eines Vogels kannte.

[536] Die Benennung der Fledermaus als ‚Maus‘ kann möglicherweise in Analogie ihres Körperbaus gesehen werden, der tatsächlich einer Maus ähnelt. Das deutsche Wort ‚Fledermaus‘ ist etymologisch aus ‚Flattern‘ und ‚Maus‘ entstanden. Und auch im Französischen ‚chauve-souris‘ steckt die Maus (souris).

[537] S. V. Møller-Christensen u. K. E. Jordt Jørgensen, Biblisches Tierlexikon, Konstanz 1969, 23ff.

Bild *P*-7 (fol. 97r): Huhn und Perlhuhn (Taf. XVIII-2)

Als nächstes Paar treten das Huhn und das Perlhuhn auf (Bild *P*-7). Nach vier reinen Textseiten (fol. 95r-96v) beginnt die Seite fol. 97r mit ihrer Darstellung. Links steht das Huhn, rechts das Perlhuhn. Die Illustration nimmt mit einem Bildraum in Höhe von etwa sieben Leerzeilen das obere Blattdrittel ein, darunter sind zwölf Zeilen beschrieben.

Dem Bild gehen am Ende von fol. 96v die Überleitungsverse voraus (fol. 96v, Z. 13-17; V. 217-219a): „Und bevor sie mit ihrem Streit und Ahnengerede aufhörten, als man noch hören konnte, wie sie in ihrer Schmährede stritten, begann das Perlhuhn das Huhn zu beschimpfen, und es begann also das Perlhuhn und sagte:“. Der letzte Vers „καὶ ἐξαπήρξατο λοιπὸν ὁ καρκατζὰς καὶ λέγει“ wird nur von unserer Handschrift überliefert, die anderen Textzeugen haben diesen nicht.[538] Da er inhaltlich den vorangehenden Vers 219 „ὁ καρκατζὰς ἀπήρξατο νὰ ὑβρίζῃ τὸ ὀρνίθιν“ wiederholt, scheint seine Existenz überflüssig. Für den Fortgang der Erzählung ist dies auch richtig, nicht aber für das Seitenlayout. Denn dieser Vers füllt zugleich die letzte Zeile des 17-zeiligen Schriftspiegels des vorangehenden Blattes 96v. Dass diese Zeile inhaltlich die 16. Zeile wiederholt, deutet darauf hin, dass sie eine Interpolation des Kopisten ist.[539] Er musste die Seite füllen, um den für das Werk und darüber hinaus gesamten Codex verbindlichen Schriftspiegel beizubehalten, und dichtete eigenständig einen Vers hinzu. Zusätzlich lässt sich noch eine große Spatie in Zeile 15 vor Beginn des Verses 219 feststellen, die schon darauf hindeutet, dass Agiomnitis Platz schinden wollte. Die im Voraus festgelegte Position des Bildes am Seitenanfang von fol. 97r und das für die Handschrift gewählte Seitenlayout beeinflussten hier also den Text inhaltlich und waren verantwortlich für einen ‚zusätzlichen‘ Vers. Untermauert wird diese Aussage durch einen Vergleich mit dem Atheniensis EB 701. Dieser zeigt das Vogelpaar Perlhuhn und Huhn ebenfalls zu Beginn einer Rektoseite, auf fol. 224r, vor Vers 220. Trotzdem fehlt der in unserer Handschrift ‚zusätzliche‘ Vers. Der Kopist dieser Handschrift beschrieb in der Regel ein Blatt mit zwanzig Zeilen, so auch auf der dem Bild vorausgehenden Seite, fol. 223v. Er endete mit dem Vers „ὁ καρκατζὰς ἀπήρξατο ὑβρίζῃ τὸ ὀρνίθιν“. Die vorgegebene Zeilenanzahl des Atheniensis-Schriftspiegels war damit erfüllt, ein aktiver Eingriff in die Textgestalt nicht notwendig.

[538] S. Tsavari 1987, 266, kritischer Apparat V. 219.
[539] S. auch Toufexis 2005, 135.

Im Seragliensis-Bild steht links neben dem Hühnerkopf ‚τὸ ὀρνήθι', rechts neben dem Kopf des Perlhuhns ‚καρκαρῖνος'. Damit unterscheidet sich diese Beischrift von der Bezeichnung des Perlhuhns in den Überleitungsversen, wo es ‚καρκατζάς' genannt wird (V. 219). Auf der Rückseite des illustrierten Blattes in der Gegenrede des Huhns spricht dieses das Perlhuhn mit ‚καρκαρίον' (fol. 97v, Z. 4-5; V. 232) und ‚καρκαρίνε' an (fol. 97v, Z. 6; V. 233). Wie Tsavari anmerkt, handelt es sich bei diesen Bezeichnungen um Synonyme für das Perlhuhn.[540] Entweder war dem Beischriftenschreiber das καρκαρίνος aus der Schimpftirade frischer als das καρκατζάς der Überleitungsverse im Gedächtnis oder er orientierte sich an der Beischrift einer anzunehmenden betitelten Bildvorlage. Der Atheniensis EB 701 hat für das Perlhuhn die mit dem Haupttext konforme Beischrift ‚ἡ καρακάξα'.

Beide Vögel stehen auf einer Grundlinie, das Huhn überragt das Perlhuhn um eine halbe Kopflänge. Grimmig blickt es dieses an. Das rechte Bein hat es etwas nach hinten weggestreckt. Sein Körper ist kräftig und langgestreckt, sein Hals relativ lang und dick, der Schnabel lang und kräftig, die Schwanzfedern sind fast in einem rechten Winkel nach oben gebogen. Die Flügelspitzen sind gezackt. Die Brustfedern wie beim Schwan mit wellenförmigen Strichen gezeichnet, wodurch sie sehr flauschig wirken. Während das Gefieder zart bräunlich schattiert ist, wurden der Kamm und die Kehllappen rot eingefärbt. Auch wenn die Statur des Huhns nicht hundertprozentig der Realität entspricht, ist es durch den Kamm und die Kehllappen gut als solches zu identifizieren. Im Text, der unterhalb der Illustration mit den Worten des Perlhuhns einsetzt, bezichtigt dieses das Huhn unter anderem als stark geschminkte Dirne (fol. 97r, Z. 2-3; V. 221). Weitere Hinweise zum Aussehen fehlen. Der auffällig rote Kamm und die roten Kehllappen des Huhns in der Darstellung setzen gut das vom Perlhuhn angeprangerte ‚verruchte' Make-up ins Bild.

Die Darstellung des Perlhuhns rechts im Bild ist weit von der Realität entfernt. Handelte es sich bei dem abgebildeten Vogel wirklich um das im Text genannte Perlhuhn (*numida meleagris*)[541], so müsste dieses von gedrungener Statur mit relativ kurzen Schwingen sein und einen roten, kurzen, leicht gebogenen Schnabel, einen hornfarbenen Kamm, rote Kehllappen und ein mit Punkten (‚Perlen') übersätes Gefieder haben. Gezeigt wird aber ein Vogel mit langgestrecktem Körper, einem langen, dünnen Hals, einem kleinen Kopf und einem sehr langen, spitzen Schnabel,

[540] Tsavari 1987, 147 und 350, Anm. 231.
[541] S. Tsavari, 147.

der vergleichbar mit dem Schnabel des Reihers auf fol. 90r ist. Der Schnabel und die Läufe sind gelblich eingefärbt, während das Gefieder nicht das bei einem Perlhuhn zu erwartende Perlmuster zeigt, sondern im gleichen bräunlichen Farbton wie das des Huhns schattiert ist.

Der Text gibt keine konkreten Hinweise zum Aussehen des Perlhuhns. Das Huhn bemäkelt lediglich den Hals, der aussähe wie eine Birne, seine graue Kleidung und dass es niemals ein Hemd über den Rücken ziehen würde (fol. 97v, Z. 9-11; V. 236-237). Dabei handelt es sich um drei Merkmale, die weder in der Realität noch für unsere Abbildung zutreffend sind. Das Huhn beschimpft das Perlhuhn weiter: Weil es sich, aus Rom stammend, als Mönch mit einer Fränkin, der Frau eines Ritters, eingelassen habe, hätte es dafür Prügel bezogen, bis seine Augen sich mit Blut gefüllt hätten. Nun sei es kahlköpfig. Man habe ihm die Kapuze vom Kopf genommen, die Beine gefesselt und verdreht. Deshalb könne es jetzt nicht mehr auf die Straße gehen und würde hinken (V. 241-251). Tatsächlich hat ein Perlhuhn am Kopf keine Federn, und die griechische Bezeichnung ‚καρκατζάς' nimmt darauf Bezug[542]. Die Abbildung hebt diese Besonderheit aber nicht hervor. Auch die Folgen der gefesselten und verdrehten Füße sind im Bild nicht zu erkennen. Dies zeigt, dass der Illustrator sich bezüglich der Illustration nicht am Text orientierte und eine eventuelle Bildvorlage nicht dem Text gemäß anpasste. Zugleich wird erneut deutlich, dass es ihm, wie schon bei den besprochenen Vögeln zuvor, nicht wichtig war, eine realistischere Darstellung zu liefern. Im Hinblick auf einen möglichen Anspruch, bei den Vogeldarstellungen der Realität so nah wir möglich zu kommen, ist es dazu fraglich, ob der Illustrator überhaupt die entsprechenden Kenntnisse und das erforderliche Können gehabt haben konnte.

Bild *P*-8 (fol. 99r): Flamingo und Fasan (Taf. XIX-1)

Drei reine Textseiten liegen zwischen der nächsten Illustration auf fol. 99r und der vorherigen. Nachdem sich Huhn und Perlhuhn gestritten haben, treten der Flamingo und der Fasan auf (Bild *P*-8). Die zur neuen Episode überleitenden Verse beginnen auf fol. 98v, Z. 14 und enden auf fol. 99r, Z. 2 (V. 267-270). Über dem Bild sind eineinhalb Zeilen beschrieben, darunter stehen neun Zeilen Text. Der Bildraum entspricht einer Höhe von etwas mehr als sechs Leerzeilen. Der Fasan rechts im Bild überragt den Flamingo um eine Kopflänge. Als Beischriften kann man neben dem Kopf des Fasans ‚ὁ φασϊάνος'[543] lesen, beim Flamingo steht

[542] S. Tsavari 1987, 147 und Anm. 181.
[543] Es wurde φασιάνος geschrieben, mit der Betonung auf dem zweiten Alpha, und nicht φασιανός.

‚παραγϊαλΐτης', wobei die Wortendungen jeweils in Supraposition stehen. Wenigstens beim Flamingo war dies aus Platzgründen notwendig, da die Beischrift sonst das Bild berührt hätte.

Der Flamingo wirkt ein wenig devot. Auf beiden Beinen steht er bewegungslos seinem Widersacher gegenüber. Er hat einen im Vergleich zum Fasan kurzen Körper, die kurzen Schwanzfedern zeigen nach unten, ebenso hängen die Flügel herab. Sein Kopf ist rundlich, der kräftige Schnabel gerade, lang und spitz, der Hals mittellang. Die Pupille des sichtbaren Auges wurde wie beim Pfau in Bild *P*-5 mit dunkler Tinte nachgemalt, was aber hier eine andere Wirkung erzielt: der Flamingo erhielt einen leicht naiven Ausdruck. Sein Gefieder ist an den Umrisslinien bräunlich schattiert. Schnabel und Beine sind gelblich laviert. Auf den Rand des Flügelbugs wurden kurze, gerade Federstriche gesetzt, die wie Fransen aussehen. Ohne die Beischrift könnte man diesen Vogel nicht als Flamingo, als jenen lachsfarbenen Stelzvogel identifizieren, dessen Hals und Beine in der Realität extrem lang sind, und der einen kurzen, klobigen, nach unten abgeknickten, zweifarbigen Schnabel hat.

Im Text selbst wird zum Aussehen des Flamingos nichts gesagt. Der Fasan beschimpft ihn in seiner Verteidigungsrede lediglich als Schustersohn, weshalb er auch in seinem Mund eine Ahle halte (V. 300-301). Im Hinblick auf die Naturtreue hat dieser Vergleich mit dem dünnen, spitzen Steckwerkzeug keinerlei Entsprechung in der realen klobigen Schnabelform eines Flamingos. In Bezug auf den Text kann sie aber Zusammenhang mit der folgenden Episode gebracht werden, in der der Adler auftritt und angestachelt durch den Fasan befiehlt, dem Flamingo den Schwanz und die Nase zu brechen (V. 320-321). So könnte man sagen, dass die Illustration den Flamingo vor seiner Bestrafung zeigt – mit noch unversehrtem langem, spitzem Schnabel – , womit der Flamingo-Schnabel im Bild mit der im Text genannten Ahle korrespondieren würde.

Der abgebildete Fasan hat einen langgestreckten Körper und einen länglichen Kopf. Aus seinem breiten, leicht geöffneten Hakenschnabel streckt er eine lange rote Zunge heraus. Am langen, gebogenen Hals deuten kurze Federstriche abstehende Federn an. Die zahlreichen Schwanzfedern sind rechtwinklig nach oben gebogen. Das Federkleid ist grün und bläulich schattiert, kurze rote Farbstriche setzen Akzente. Die Beine sind hellrot gefärbt. Der Fasan steht in Schrittstellung, sein rechtes Bein hat er nach hinten genommen. Durch seine Haltung, die rausgestreckte Zunge und die gesträubten Halsfedern wirkt er aggressiv.

Der dargestellte Vogel zeigt weder die Statur eines Fasans, noch sind die Form des Schnabels und der Schwanzfedern, die in der Realität extrem lang sind und in Verlängerung der Rückenlinie schräg nach unten zeigen, naturgetreu. Doch immerhin trägt der abgebildete Fasan plakativ – abgesehen von der freien Farbwahl – das für männliche Fasane charakteristische bunte Federkleid. Dieses wird auch im Text genannt. Der Flamingo, mit dessen Rede der Text unterhalb der Illustration beginnt, regt sich über das bunte Kleid des Fasans auf, das sogenannte „ἀτιπίν“ mit den roten, gelben[544], blauen, purpurnen und hellblauen Stücken (fol. 99r, Z. 3-7; V. 271-274).[545] Er trage dieses Gewand, als stamme er aus einem Herrschergeschlecht, dabei sei er bloß der Sohn irgendeiner Schacherin, die ihm Geld hinterließ, mit dem er diese Aufmachung gekauft habe. Er solle sich davonmachen, dass man ihm nicht den Hut herunterreiße und sein Gewand nass mache. Die Bemerkung, der Fasan trage einen Hut, kann daher rühren, dass in der Realität die Kopfseiten des Fasans nicht von Federn bedeckt, sondern intensiv rot gefärbt sind. Da auch die Augen von diesen Wangenlappen umrandet werden und sich dadurch die Federn am Oberkopf farblich stark absetzen, könnte man im weitesten Sinne davon sprechen, dass Fasane eine Kappe tragen. In seiner Gegenrede spricht der Fasan ebenfalls von einem Hut, den er zum Schutz vor der Sonne vom König, seinem und aller Vögel Herrn, bekommen habe (V. 313-314). Dieses markante Merkmal wurde illustratorisch aber nicht umgesetzt.[546]

Bild *P*-9 (fol. 101r): Eichelhäher, Eisvogel und Ährenfisch (Taf. XIX-2)

Das nächste Bild folgt nach drei reinen Textseiten. Anders als bisher schließen sich im Text nach dem Ende der Gegenrede des Fasans nicht direkt die zu einem neuen Vogelpaar überleitenden Verse des üblichen Typus und im Weiteren ein neues Streitgespräch an, sondern es folgen sechs Verse der Rahmenhandlung. Diese berichten davon, wie der Flamingo flüchtet und versucht, sich zu verstecken: Denn der König Adler hatte befohlen, ihm den Schwanz zu brechen und die Nase zu zerschlagen, damit er gezeichnet sei und alle ihn erkennen und verdammen

[544] S. Tsavari 1960, 270, kritischer App. 274. An dieser Stelle wiederholt nicht nur unsere Handschrift das Gelb (κίτρινον), sondern auch die Handschriftenzeugen PVL. Die Handschriften E und A haben hier πράσινον.

[545] S. zu το ατιπίν, einem wohl aus dem Türkischen stammenden Hapaxlegomenon Krawczynski 1960, 81, und Tsavari 1987, 353, Anm. 272, sowie I. N. Kasasis u. T. A. Karanastasis (Hrsg.), Επιτομή του λεκικού της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας 1100-1669 του Εμμανουήλ Κριαρά, τόμ. Α΄ (α-κ), Thessoloniki 2001, Lemma ατιπίν.

[546] In der Realität haben die Fasanenhähne kleine Federöhrchen und rote Wangenlappen. Eine Ausnahme bildet der Goldfasan, bei dem die Schopffedern so aussehen, als trage er eine goldfarbene Perücke (s. Heinzel 1996, 114f. mit Abb.)

mögen (fol. 101r, Z. 2-10; V. 318-323). Erst nach diesem Einschub folgen auf demselben Blatt die üblichen zwei Überleitungsverse, darunter ein neues Bild (Bild *P*-9).

Die sechs Verse umfassende Textpassage der Rahmenhandlung markiert, legt man die 57 den *Pulologos* umfassenden Verso-/Rektoseiten zugrunde, rein formal die ‚Mitte' des Werkes. Ihr voran gehen 28 Seiten (fol. 87r-100v) und acht Bilder, es folgen weitere 28 Seiten (fol. 101v-115r)[547] mit sieben Bildern. Diese Werkmitte spiegelt sich allerdings nur inhaltlich durch Wiederaufnahme der Rahmenhandlung im Text wieder, weder die Textgestalt noch die Abfolge der Illustrationen werden hier verändert. Was allerdings aufmerken lässt, ist die Tatsache, dass das dem Einschub folgende Bild das Prinzip der Zweiergruppe verlässt und drei Tiere abbildet. Darüber hinaus wurde ein die Umgebung charakterisierendes Bildelement hinzugefügt.

Die Illustration steht im unteren Drittel des Blattes 101r, darüber sind zwölf Zeilen beschrieben. Der Bildraum hat eine Höhe von etwas mehr als sechs Leerzeilen. Aufschluss darüber, welche Vögel dargestellt sind, können erneut nur der Text und die Beischriften geben, die Abbildungen sind dafür zu weit von der Realität entfernt.

Die Illustration zeigt links den Eichelhäher mit der Beischrift ‚ἡ κοίσα'. Er hat einen massiven, langgestreckten Körper, halblange, gerade Schwanzfedern und einen langen, breiten Hals sowie einen kräftigen Schnabel. Die Körperform ähnelt der des Huhns auf fol. 97r (Bild *P*-7). Die Schwingen sind im Verhältnis zum Körper klein. Das Federkleid ist wie das des Fasans im vorherigen Bild auf fol. 99r (Bild *P*-8) bunt und zeigt grünliche, bläuliche und rote Farbflecke. Die Beine sind grün laviert, die Krallen blieben unausgemalt. Der Eichelhäher hat sein linkes Bein nach hinten weggestreckt und blickt aus großen runden Augen seinen Gegenspieler an.

Tsavari gibt für die κίσσα – die im Text in der Orthografie „κίσα" erscheint –, zwei zoologische Bezeichnungen: *garrulus glandarius* und *pica caudata*.[548] Während *garrulus glandarius* der lateinische Name für den Eichelhäher ist[549], handelt es sich bei der zweiten Bezeichnung um die Elster. Sowohl der Eichelhäher als auch die Elster gehören zu der Familie der Rabenvögel. Da der Text allerdings kein einziges Indiz dafür liefert, dass mit der „κίσα" die Elster gemeint sein könnte, die ja

[547] Der Verlust eines Blattes nach fol. 114v macht 12 fehlende Verse aus (s. Ausführungen zu Bild P-15), die hier allerdings wie auch das fehlende Blatt nicht mitgezählt sind.
[548] Tsavari 1987, 149.
[549] S. Heinzel 1996, 320.

bekanntlich einen schlechten Ruf hat, sondern der mit dieser Bezeichnung genannte Vogel im Gegenteil seine hohe Herkunft rühmt, wird hier die κίσσα mit dem Eichelhäher identifiziert. Und auch wenn die Illustrationen nicht naturalistisch sind, wäre eine Elster sicherlich nicht mit so einem, wenn auch nicht in den Farbtönen, so aber doch in der Buntheit dem realen Federkleid eines Eichelhähers entsprechenden Gefieder dargestellt worden, wie es hier bei der Abbildung der κίσσα der Fall ist.

Die wenigen Attribute, die der Eisvogel in seiner auf der Rückseite des illustrierten Blattes beginnenden kurzen Rede dem Eichelhäher zuschreibt, entsprechen der Natur. Er nennt ihn „μελανομύτρια“ und „ἀσχημοποδαρούσα“ (fol. 101v, Z. 2-3; V. 327) – er sei schwarznäsig und habe hässliche Beine. Tatsächlich hat ein Eichelhäher einen kräftigen schwarzen Schnabel. In der Abbildung wurde dieses Merkmal aber nicht aufgenommen. Ob die Beine des Eichelhähers hässlicher sind als die von anderen Vögeln, sei dahingestellt. Es scheint eher, als sei diese Beschimpfung aus Verlegenheit entstanden, da das Aussehen des Eichelhähers eigentlich keine negativen Merkmale aufweist, als dass sie der Eisvogel hätte benennen können.

Der rechts im Bild abgebildete Eisvogel steht auf einer kleinen, als Halboval gezeichneten Anhöhe. Während sich die Körperformen und -haltungen der bisherigen Vögel im weitesten Sinne ähnelten, hebt sich der Eisvogel von diesen ab. Hatten die Vögel bislang einen mehr oder weniger massiven, horizontal gegebenen Rumpf und standen sie am Boden, so zeigt der Eisvogel die aufrechte Körperhaltung eines auf einem Ast oder ähnlichem Gegenstand sitzenden Vogels, bei der der Schwanz nach unten zeigt. Sein Körper ist nur etwa ein Drittel so groß wie der Körper des Eichelhähers. Der Eisvogel hat kurze Schwanzfedern, die Flügel liegen am Körper an. Der runde Kopf sitzt auf einem kurzen Hals, der Schnabel ist kräftig und spitz. Sein Gefieder ist wie das des Eichelhähers mit grünlichen, bläulichen und roten Farbflecken koloriert. Seine Beine sind unausgemalt, ebenso die Krallen, die mit ihren Spitzen zwar die Anhöhe berühren, aber nicht wirklich auf ihr stehen.

In der Erzählung verspottet der Eichelhäher den Eisvogel als Schusterkind mit Flickenkleid, das vorne rot und hinten schwarz und an der Schürze blaugrün und am Rücken hellblau sei. Vor lauter Armut trage er ein schwarzes Kopftuch und schwarze Schuhe, die er als Almosen bekommen habe (V. 334-339). Die Beschreibung des bunten Kleides passt, beschränkt man sich auf den Bauch und den Rücken, im weitesten Sinne zu einem realen Eisvogel, dessen Gefieder prächtig

in Rostrot und Türkisblau gefärbt ist. So stimmen zwar nicht ganz die Farben, mit denen der Eisvogel in der Darstellung laviert ist, die bunte Kolorierung hingegen schon. Nicht in der Abbildung zu finden sind die genannten schwarzen Beine und die schwarze Kopfbedeckung. Um realistisch zu sein, müsste der dargestellte Eisvogel zwar gedrungener sein und einen zum Körper proportional größeren Kopf sowie einen größeren, dolchförmigen, schwarzen Schnabel haben, aber dass er, wie der Text sagt „ein armseliger eingeschrumpfter Vogel" ist (V. 364), also von kleiner Statur, ist in der Illustration zu sehen.

Rechts vom Kopf des Eisvogels kann man die Beischrift ‚ὁ κουφός' lesen. Diese Bezeichnung taucht im Haupttext nicht auf, dort ist nur von der „πασιδόνα" die Rede.[550] Das Genus des Femininums dieses Wortes zieht sich durch die Rede des Eichelhähers, es findet kein Genuswechsel statt, der auch nur im Entferntesten auf eine Bezeichnung des Eisvogels im Maskulinum hinweisen könnte.

Zieht man zum Vergleich für die Illustration im Seragliensis das entsprechende Bild im Atheniensis 701 auf fol. 226r hinzu, zeigt sich, dass hier gemäß der Bildbeischriften zusammen mit der ‚ἡ κῆσσα' ein Vogel namens ‚ὁ πασιγός'[551] abgebildet ist, was zur Klärung der Seragliensis-Beischrift nicht beiträgt.

Der im Seragliensis-Text auftauchende Name πασιδών ist laut Thompson ein Synonym für den ἀλκυών.[552] Dieser sei ein symbolischer oder mystischer Vogel, der früher mit dem a*lcedo ispida*, also dem Eisvogel gleichgesetzt wurde und heute unter anderem ψαροφάγος oder ψαρολόγι genannt werde.[553] Ein Vogel namens κουφός hingegen ist in den Lexika nicht zu finden. Thompson führt in seinem Vogel-Glossar allerdings einen κέπφος auf. Dieser Vogel, der auch κέμφος oder κίπφος genannt werde, sei ein „unknown water-bird, usually, but without warrant, identified (...) with the Stormy Petrel, *Thalassidroma pelagica*, L. According to Hesych. Identical with κήξ."[554] Es handelt sich bei diesem demnach ebenfalls um einen Meeresvogel, genauer gesagt um den Sturmvogel. Neben dieser Erklärung bringt Frisk einen weiteren hilfreichen Hinweis zu κουφός: „Das Wort enthält

[550] Wie Tsavari mitteilt, handelt es sich bei der „πασιδόνα" um den alcedo hispida, bekannt auch unter dem Namen ψαροπούλι, also um den Eisvogel, den alcedo atthis. Das von Tsavari gegebene Synonym ψαροπούλι hingegen findet sich ebenfalls im Text: Im Schlusssatz seiner Rede spricht der Eichelhäher seinen Gesprächspartner als „ὀψαροπούλη τέκνον" (V. 366), als „Kind des Eisvogels" an. Krawczynskis Übersetzung „du Kind des Stars", ist sicherlich falsch, s. Krawczynski 1960, V. 363.

[551] S. Kriaras, Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας, 1100-1669. Τόμος ΙΕ΄ (2006), 230, Lemma πασιγός mit Verweis auf πασιδός.

[552] Thompson 1966, 221.

[553] Thompson 1966, 46.

[554] Thompson 1966, 137.

offenbar eine expressiv-volkstümliche Gemination, ist aber sonst unerklärt. Eine Nebenform ist κεμπός, κοῦφος (...) vgl. die Beschreibung des κέπφος bei H[esych]: εἶδος ὀρνέου κουφοτάτου κτλ. (...)".[555] Auch Thompson führt dieses aufschlussreiche Hesych-Zitat an und gibt es ausführlicher: „εἶδος ὀρνέου κουφοτάτου περὶ τὴν θάλασσαν διατρίβοντας, ὃ εὐχερῶς ὑπὸ ἀνέμου μετάγεται· ἔνθεν λέγεται ὀξὺς καὶ κοῦφος ἄνθρωπος κέπφος (...)."[556] Und in der Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία erfährt man unter dem Lemma κέπφος, dass es sich um einen Meeresvogel der Gattung Procellaria (Sturmvogel) handelt: Nach Lukian sei dieser Vogel so klein, dass er leicht vom Meeresschaum eingefangen und auf ihm schweben würde, noch leichter aber der Wind mit ihm spielen könne. Möglicherweise handele es sich um den im Allgemeinen mit „λούφου" benannten Vogel.[557]

Damit wäre bewiesen, dass mit dem dargestellten Vogel namens κουφός der κέπφος gemeint ist.[558] Dieser ist zwar nicht der Eisvogel, aber immerhin ein flinker Meeresvogel. Somit wurde nicht die Vogelbezeichnung aus dem Text der Darstellung als Beischrift hinzugefügt, sondern von diesem unabhängig der Name eines Meeresvogels, der in seinem Verhalten Ähnlichkeit mit dem des im Text vorkommenden Vogels hat. Denn bei Thompson erfährt man auch, dass der κέπφος sich von kleinen Fischen ernähre[559], und diese Tatsache ist sogar im Bild mit der Illustration eines schmalen Fischleins festgehalten. Darüber hinaus ist es durchaus möglich, dass diese Beischrift mit einer Bildvorlage verbunden gewesen ist. Zieht man ein heutiges Verzeichnis der Vögel Europas hinzu, so stößt man auf einen Vogel namens „Cepphus grylle", auf die Gryllteiste.[560] Diese Vogelart der Gattung Cepphus gehört zu der Familie der Alken und lebt am Meer. Der kleine bis mittelgroße, schwarzweiße Seevogel ist ein Tauchjäger, der an Land hoch aufgerichtet sitzt. Diese Haltung hat auch unser κουφός/κέπφος in der Illustration.

[555] Frisk 1960, 822.
[556] Thompson 1966, 138.
[557] MEE, Bd. 14 (1965), Lemma κέπφος: „Κατὰ τὸν Λουκιανόν, τὸ πτηνὸν τοῦτο εἶναι τόσον κοῦφον τὸν νοῦν καὶ τὸ σῶμα ὥστε εὐκόλως μὲν δελεάζεται μὲ τὸν ἀφρὸν τῆς θαλάσσης καὶ ἐξαπατᾶται, εὐχερέστερον δὲ μετάγεται ὑπὸ τοῦ ἀνέμου. Ἴσως πρόκειται περὶ τοῦ πτηνοῦ τοῦ κοινῶς λεγομένου ‚λούφου'. (...)"
[558] Die bildliche Darstellung eines κέπφος zeigen schon der Wiener Dioskurides, Cod. Vinob. Med. gr. 1, in der anonymen Paraphrase der Ornithiaka (fol. 474r–485v und fol. 1v), die mehr als 20 Vogeldarstellungen beinhaltet (s. Kádár 1978, 79 und 126, Abb. 2 sowie Brubaker 2002, 201 und 203, Abb 18.) sowie eine seiner Kopien, der aus dem 15. Jahrhundert stammende Cod. Vat. Chigi 53 (F. VII 159) (s. Kádár 1978, 27, 79 und 135, Abb. 37a und 37b).
[559] Thompson 1966, 137f.
[560] Heinzel 1996, 190.

Zwischen Eichelhäher und Eisvogel wurde ein kleiner, langer und sehr schlanker Fisch eingezeichnet. Über ihm kann man die Beischrift ‚θετῖνα' lesen. Ein Blick in den Text macht deutlich, dass es sich hierbei um den dort als „ἀθερίδαν" notierten kleinen Ährenfisch ἀθερίνα handeln muss.[561] Der Eichelhäher beschreibt, wie der Eisvogel sich seine Nahrung beschafft: „Πάντως οὐ λέγω ψέματα, οἱ πάντες τὸ θωροῦσιν τὸ πὼς καθίζεις, ἄτυχε, κάτω εἰς παραγιάλιν, ὑπάγεις καὶ καθέζεσαι εἰς πέτραν στεφανέα, καὶ βλέπεις τὸ ψαρόπουλον, αὐτὴν τὴν ἀθερίδαν" (fol. 102r, Z. 4-9; V. 342-345).[562] Dabei zeigen sowohl der Haupttext mit „ἀθερίδαν" als auch die Beischrift mit ‚θετῖνα' orthografische Fehler in phonetischer Nähe zum Ursprungswort ἀθερίνα.[563] Auch wenn die Textstelle erst zwei Seiten nach der Illustration steht, so hat das Bild einen direkten Bezug zu ihr. Gemäß dem Text wurde der Eisvogel auf einem Stein sitzend dargestellt, der nach kleinen Fischen Ausschau hält – und auch seine Beute wurde abgebildet. Damit tritt zum ersten und einzigen Mal im *Pulologos* ein narratives Moment in der Darstellung auf, das die Illustration zum einen von den bisherigen Vogel-Abbildungen abhebt und zum anderen enger mit dem Textinhalt verknüpft. Die im Gegensatz zum Haupttext noch einmal verschlechterte Orthografie der Beischrift lässt vermuten, dass ihr keine Vorlage zugrunde lag. Diese Annahme sowie die Tatsache, dass in den übrigen *Pulologos*-Illustrationen keine narrativen Bildelemente vorkommen, sprechen dafür, diesen Zusatz des Fischleins im Bild einzig und allein dem Illustrator zuzuschreiben.

Neben diesem illustratorischen ‚Eingriff' zeigt der Seragliensis auch innerhalb des Textes dieser Episode mit Eichelhäher und Eisvogel eine Besonderheit. Während die Rede des Eichelhähers in den übrigen Textzeugen des *Pulologos* mit Vers 367 (fol. 102v, Z. 14) „ὅτι ἀκόμη οὐκ ἔμαθες τὸ τίς καὶ πόθεν εἶμαι", also mit dem sarkastischen Ausspruch, dass er es dem Eisvogel nicht übel nehme, dass er immer noch nicht verstanden habe, wer und woher er sei, endet, hat unsere Handschrift als einzige einen weiteren Vers: (fol. 102v, Z. 15; V. 367a) „καὶ ἂν τὸ μάθης, ἄτυχε, θέλεις ἐξαπορήσει"[564]. Dann erst folgt die Überleitung zu den neuen Protagonisten mit den Worten (fol. 102v, Z. 16-18 bis fol. 103, Z. 1-3; V. 368, 368a, 368b, 369) „καὶ ταῦτα ὡς ἐλέγασιν ἀπάνω εἰς ἐτοῦτο, καὶ πρὶν νὰ παύσουν ὄχλησιν

[561] Vilcinskas 2000, 138.

[562] Der Seragliensis hat hier ἀθερίδα, was wohl als ein Schreibfehler zu werten ist, während die Handschriften VLEAZ ἀθερίνα bringen (s. Tsavari 1987, 276, kritischer Apparat V. 345).

[563] Dieses ἀθερίνα kommt im Seragliensis auch in der *Vierfüßlergeschichte*, hier nun mit der richtigen Schreibweise vor: „Ἀκόμη καὶ τὸ εὐτελὲς τὸ ἄκρον τῆς οὐρᾶς μου, χρῶνται αὐτὸ οἱ ἁλιεῖς εἰς ἄγραν τῶν ἰχθύων, τὰς λέγουσιν ἀθερίνας, τὰς μικροτάτας πάνυ." (fol. 52v, Z. 17 bis fol. 53r, Z. 1-2; V. 628-630).

[564] S. Tsavari 1987, 278, kritischer Apparat V. 367.

καὶ γενεαλογίαν, καθὼς τὸ καταλόγιν τους ἐκράτειεν ἀκόμη καὶ ὁ λοῦπος ἐξαπήρξατο ὑβρίζειν τὸ γεράκιν:"– „Und während sie sich so stritten, noch ehe sie mit ihrem Gezanke und Herkunftsgerede aufhörten, als ihr Streit noch anhielt, begann der Milan den Falken zu beschimpfen". Der erste dieser Verse (V. 368) ist in diesem Wortlaut nur in unserer Handschrift vertreten. Bei den Versen 368a, 368b, handelt es sich im Vergleich zu den anderen Handschriftenzeugen des *Pulologos* erneut um ‚zusätzliche' Verse.[565] Damit wurde Vers 368 in seiner Grundaussage in unserer Handschrift nicht verändert, aber auf insgesamt drei Verse ausgeweitet. Zusammen mit dem oben schon zitierten letzten Vers der Rede des Eichelhähers (fol. 102v, Z. 15; V. 367a) „καὶ ἂν τὸ μάθης (...)" hat der Seragliensis demnach im Vergleich zu den anderen Textzeugen in der Überleitung zu dem neuen Rednerpaar – und damit kurz bevor ein neues Bild erscheint – drei zusätzliche Verse.

Dazu lassen sich weitere Beobachtungen im Textlayout und Codexaufbau anschließen. Auf der Rekto- und Versoseite des Blattes 102 wurde jeweils eine Zeile über dem sonst üblichen Schriftspiegel mit dem Text begonnen, es sind ausnahmsweise 18 Zeilen und nicht maximal 17 beschrieben, wie es sonst beim *Pulologos* bzw. im Seragliensis überhaupt die Regel ist. Dazu beginnt mit Blatt 102rv eine neue Lage, es ist das erste Blatt der Lage 14.[566] Durch den Lagenwechsel könnte man nun versucht sein, den veränderten Schriftspiegel der Unachtsamkeit des Kopisten zuzuschreiben, der eine Zeile zu früh mit dem Text begann. Da ihm aber sonst keine derartige Flüchtigkeit unterläuft, scheint es wieder angebracht, das abweichende Textlayout und die Textinterpolationen im Zusammenhang mit den reservierten Leerstellen für die Bildräume zu sehen. Die Illustration des Eichelhähers und Eisvogels beendet das Blatt 101r. Es folgen drei Seiten Text – Blatt 101v ist mit 17 Zeilen beschrieben, fol. 102r/v mit jeweils 18 Zeilen – dann zeigt fol. 103r nach zweieinhalb Zeilen Text die Illustration des neuen Rednerpaares. Vermutlich erschienen dem Kopisten die zur Verfügung stehenden Zeilen nicht ausreichend für den zu schreibenden Text, so dass er fol. 102rv schon eine Zeile über dem üblichen Schriftspiegel begann. Am Ende von fol. 102v angekommen, fehlten ihm aber nun diese zwei Zeilen und er fügte der Überleitung zum neuen Rednerpaar drei Verse nach seiner Façon hinzu. Dies wäre somit, wie schon bei Bild *P*-7 auf fol. 97r (Huhn und Perlhuhn), ein weiteres Indiz dafür, dass die Illustrationen die Textgestalt beeinflussen.

[565] S. Tsavari 1987, V. 368-369.
[566] S. o. Kapitel „Kodikologische Merkmale".

Bild *P*-10 (fol. 103r): Milan und Falke (Taf. XX-1)

Als nächste Darstellung erscheinen auf fol. 103r zwei Greifvögel (Bild *P*-10). Drei reine Textseiten trennen diese Illustration von der vorherigen. Das Bild steht, wie schon gesagt, in der oberen Hälfte des Blattes, darüber sind zweieinhalb Zeilen beschrieben, darunter sechs. Der Bildraum hat eine Höhe von acht Leerzeilen.

Links im Bild ist der Milan dargestellt, er trägt links von seinem Kopf die Beischrift ‚ὁ λούπος'. Ihm gegenüber steht der Falke, über dessen Kopf kann man das Wort ‚γεράκιν' lesen. Der Milan ist ein schlanker Vogel, mit einem langen, schwach gegabelten Schwanz. Sein Körper ist im Gegensatz zu den Körpern der bisherigen Vögel eher kurz. Er hat einen kräftigen, langen Hals und einen kräftigen, kurzen Hakenschnabel mit Nasenhöcker. Eine lange rote Zunge hängt aus dem geöffneten Schnabel heraus. Waren die Augen der Vögel bislang rund, so wirkt das Auge beim Milan als sei das Oberlid leicht geschlossen. Die Schwingen sind lang und liegen auf dem Rücken bzw. auf den Schwanzfedern auf. Die obere Umrisslinie ist vierstufig gezackt. Der Milan steht aufrecht auf seinen beiden, relativ langen Läufen, doch wurde der linke Lauf wesentlich kürzer als der rechte gegeben. Er hat vierzehige fleischige Krallen, die nicht besonders groß sind. Sein Gefieder sowie die Läufe sind braun schattiert, der Schnabel zeigt keine Färbung. Ohne Mühe ist die Abbildung durch den charakteristischen Hakenschnabel als ein Greifvogel zu deuten, darüber hinaus sogar als Milan, dessen naturalistisches Merkmal der gegabelte Schwanz ist. Der Schnabelhöcker könnte die sogenannte Wachshaut darstellen, die Greifvögel am Schnabelgrund haben. Die Zacken an der Umrisslinie des Flügels deuten die gefingerten Schwingen dieser Vogelordnung an. Trotz dieser sehr realistischen Wiedergabe ist der Milan nicht gänzlich naturgetreu gezeichnet. Er hat einen zu langen Hals und zu lange Läufe, das Verhältnis zwischen Körper und Schwanz stimmt nicht, der Körper müsste gestreckter sein.[567]

Die gezeigten Merkmale finden sich auch im Text wieder, in der Gegenrede des Falken auf der Rückseite des illustrierten Blattes, auf fol. 103v, Z. 6-9 (V. 379-381): Der Falke beschimpft den Milan als hässliches Gesicht, er habe nur schöne Flügel und einen gegabelten Schwanz, aber sonst sei er wie ein Sklave anzusehen, wie ein verdreckter Hund.

Die Darstellung des Falken hebt sich von den bisherigen und auch den nachfolgenden Vogeldarstellungen ab. Es ist die Haltung der Flügel, die diese von

[567] Vgl. Heinzel 1996, 84f. mit Abb.

dem bislang gesehenen stereotypen Kanon des stehenden Vogels unterscheidet. Die spitz zulaufenden Schwingen liegen nicht schildartig auf dem Körper bzw. Rücken des Vogels auf, sondern sind im Winkel abgehoben. Der Falke hat sein Gewicht auf sein rechtes Bein verlagert, seinen linken Lauf hat er nach vorne angehoben. In der Statur ähnelt er dem Milan, sein Gefieder ist in der gleichen Farbe schattiert, der Schnabel ist ebenfalls unausgemalt. Lediglich der Hals ist ein wenig länger und gebogener. Sein langer, breiter Schwanz ist keilförmig. Ebenso wie der Milan hat er einen kräftigen, spitzen Hakenschnabel mit Nasenhöcker. Diesen weit geöffnet, streckt auch er seine lange rote Zunge raus. Aussehen und Haltung des Falken wirken bedrohlich. Der Falke ist gut als Greifvogel zu erkennen.[568] An beiden Läufen trägt er ein Glöckchen. Diese charakterisieren ihn eindeutig als Jagdgehilfen. Gleichzeitig verweisen sie auf eine Illustration in einem dem *Pulologos* vorausgehenden illustrierten Werk des Seragliensis: Einen ebensolchen Jagdfalken mit Glöckchen am Bein zeigt schon das *Kalendergedicht* im Bild für den Monat Januar auf fol. 80r (Bild *K*-6).

Der Text, der unterhalb der Illustration mit den Worten des Milans beginnt, macht keine Angaben zum Aussehen des Falken. Der Milan beschimpft ihn als Mörder, Dieb und blutrünstigen Wolf, der seine Verwandten fräße (V. 370-371). Der Falke verteidigt sich unter anderem mit dem Hinweis darauf, dass ihn Könige und Herrscher auf ihren Händen hielten und sich seiner Tapferkeit erfreuten (V. 404-406). Indirekt stellen die Glöckchen an den Läufen des Falken hierzu einen Bezug her, da sie auf seine Ausbildung zum Beizvogel hinweisen.

Zum Schluss seiner Gegenrede droht der Falke dem Milan wortgewaltig. Er sei nur mit heiler Haut davongekommen, weil sie sich auf einer Hochzeit befänden (fol. 104v, Z. 5-16; V. 408-415). Am Ende dieser Textpassage zeigt unsere Handschrift im Vergleich mit den übrigen Textzeugen erneut einen ‚zusätzlichen' Vers (fol. 104v, Z. 15-16; V. 415a) – „dass er sich immer an ihn erinnere, solange er auf der Welt lebe".[569] Die folgenden Überleitungsverse (fol. 104v, Z. 16-19; V. 416-417) beschließen die Seite, enden aber nicht dem Regelschriftspiegel des Seragliensis entsprechend in der 17. Zeile, sondern zeigen erneut eine Besonderheit im Layout: Der zweite Halbvers des letzten Überleitungsverses wurde in den Zeilen 18 und 19 notiert, die unterhalb des regulären Schriftspiegels

[568] Ein charakteristisches Merkmal eines realen Falken zeigt die Abbildung aber nicht: die bis zu den Krallen befiederten Läufe.

[569] Vgl. Tsavari 1987, 282, kritischer Apparat 415.

liegen. Beide Zeilen sind nur zu einem Drittel beschrieben, die Wörter „-ξατο ὑβρίζειν“ sowie „τὸ τρυγόνιν“ wurden jeweils mittig in die Zeilen platziert (Abb. 49). Diese Abweichung vom üblichen Layout ist vermutlich wiederum durch die unmittelbar oben auf der nächsten Seite, fol. 105r, folgende Illustration bedingt. Durch den ‚zusätzlichen‘ Vers in der Schlussrede des Falken (Vers 415a) ging die Berechnung des Kopisten bezüglich der Anzahl von 17 beschriebenen Zeilen pro Seite nicht auf. Er konnte den zweiten Vers der Überleitung aber auch nicht einfach weglassen, da er für das Verständnis und die Struktur des Textes grundlegend ist. Deshalb setzte er, bemüht um einen ästhetischen Eindruck, den letzten Halbvers in zwei Zeilen mittig unter die 17. Zeile. Wie schon zuvor bei den Blättern 97r und 102rv ist dies erneut ein Indiz dafür, dass dem Kopisten die Aufteilung von Text und Bild bekannt war, ihm ein illustrierter Text als Vorlage diente. Zugleich wird auch deutlich, dass Agiomnitis eigene Verszusätze schrieb, die nicht in seiner Textvorlage standen.



Abb. 49: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 104v und fol. 105r

Bild *P*-11 (fol. 105r): Turteltaube und Krähe (Taf. XX-2)

Das Blatt 105r beginnt mit der Darstellung der Turteltaube und der Krähe (Bild *P*-11). Der Bildraum hat eine Höhe von etwa sechs Leerzeilen, unterhalb der Darstellung sind elf Zeilen beschrieben. Zwischen diesem Bild und der vorherigen Illustration liegen drei reine Textseiten.

Die Turteltaube links im Bild ist ein im Verhältnis zu den bisherigen Vogeldarstellungen zierlicher Vogel mit einem langen, breitgefächerten Schwanz. Ihr Hals ist lang, der Kopf klein, ihr Schnabel im Verhältnis zum Kopf lang, schmal und spitz und unrealistisch rot eingefärbt. Die relativ kleinen Flügel liegen auf dem Körper auf. Die Turteltaube steht auf ihrem linken Bein, das rechte hat sie leicht zurückgenommen. Während das Gefieder schwach bläulich schattiert ist, wurden Schnabel, Läufe und die vierzehigen kleinen Krallen rot ausgemalt. Über dem Kopf der Turteltaube steht ‚τρϊγον‘.

Der Text unterhalb der Illustration setzt mit der Rede der Krähe ein. Sie betitelt die Turteltaube als „τρυπανορούθουνει“ (fol. 105r, Z. 1; V. 418) und stellt damit die Schnabelform der Taube heraus. Auch wenn die Illustration hier nicht folgt und die Taube mit einer besonders außergewöhnlichen Schnabelform zeigt, ist die abgebildete Taube ohne Blick auf den Text oder die Beischrift eindeutig als solche auszumachen.

Die Krähe ist größer als die Turteltaube dargestellt. Sie ist ein kräftiger Vogel mit einem relativ kleinen Kopf und einem langen Hals. Ihr Schnabel ist kegelförmig. Die langen Schwanzfedern zeigen diagonal nach unten. Die Schwingen sind lang, die Flügelspitzen heben sich ein wenig vom Körper ab. Die Krähe steht auf ihrem linken Bein und schaut die Turteltaube aus großen runden Augen an. Während ihr linkes Bein unausgemalt ist, ist das rechte komplett dunkelgrau laviert, aber es fehlt die vierzehige Kralle. Der Farbauftrag zeigt, dass das Bein bei der Vorzeichnung vergessen und erst nachträglich während des Lavierens hinzugefügt wurde. Die Krallen wurden dabei aus Platzgründen weggelassen, da vermutlich sonst der Text unterhalb der Darstellung übermalt worden wäre. Über dem Kopf der Krähe kann man die Beischrift ‚κορόνι‘ lesen.

In den Äußerungen der Turteltaube zur Krähe (fol. 105v, Z. 1-12; V. 427-435) sind die Hässlichkeit und ihr schwarzes Äußere die zentralen Punkte der Beleidigung. Und auch die Abbildung zeigt die Krähe in ihrem charakteristischen dunklen Federkleid. Die dunkelgrau lavierte Krähe hat an Kopf und Hals sowie Flügel und Schwanz an den oberen Umrisslinien einen schwarzen Farbauftrag. Dieser unterscheidet sich durch die Art des Pinselstrichs von den Farbschattierungen der anderen Vögel. Das Schwarz setzt sich in einer kräftigen Linie ohne Übergang deutlich vom Grau ab. Die Krähe ist ebenso wie die Taube gut getroffen und unabhängig vom Text und der Beischrift als genau dieser Rabenvogel zu erkennen.

Bild *P*-12 (fol. 107r): Wachtel und Steinkauz (Taf. XXI-1)

Bis zur nächsten Illustration auf fol. 107r mit der Darstellung der Wachtel links im Bild und des Steinkauzes rechts (Bild *P*-12) sind es wieder drei reine Textseiten. Über dem Kopf der Wachtel steht die Beischrift ‚ὀρτίκϊ‘, über dem Kopf des Steinkauzes ‚κουκουβάς‘.

Der Text unterhalb der Illustration setzt mit den Worten des Steinkauzes ein. Er beschimpft die Wachtel als kleinköpfig, hässlich und mit einem großen Hintern, buntgescheckt und schwarzbeinig (V. 474-475). Diese der Natur entsprechenden

Eigenschaften finden sich zum Teil auch in der bildlichen Darstellung wieder, wodurch die Wachtel gut zu erkennen ist. Sie ist nur halb so groß wie der Steinkauz dargestellt und steht diesem aufrecht gegenüber. Ihr Hals ist lang und leicht gebogen, ihr Kopf im Verhältnis zum kräftigen Körper und dem Hals klein. Dadurch, dass die Läufe weit vorne unter dem Körper sitzen, wirkt ihr Hinterteil trotz des kurzen Schwanzes verhältnismäßig groß. Die im Vergleich zum Körper kleinen Flügel liegen auf diesem auf. Das Gefieder ist bräunlich laviert, am Kopf, am Hals und an der Brust wurden wenige kurze grüne Farbstriche gesetzt. Diese lassen sie ein wenig so aussehen, als sei sie aussätzig und damit im weitesten Sinne als, wie im Text beschrieben, „hässlich“ erscheinen. Der kleine spitze Schnabel ist rot ausgemalt. Es wurden auch die Läufe rot eingefärbt und sind damit nicht wie im Text beschrieben schwarz. Beide Farbtöne sind jedoch für eine Wachtel, die helle Beine hat, unrealistisch. Die rechte Kralle wurde, wohl aus Unachtsamkeit, nicht gezeichnet.

Die Wachtel hat dem Steinkauz nicht viel zu erwidern. Sie macht sich lediglich über seinen kurzen Schnabel lustig, der die Folge eines Schäferstündchens mit dem Popen sei (V. 494-496). Doch obwohl der Text nichts Weiteres zum Aussehen des Steinkauzes sagt, gibt ihn die Illustration sehr realistisch wieder. Er ist mit dem für ihn charakteristischen kurzen Hakenschnabel dargestellt, von stattlicher Statur, sein großer, runder Kopf sitzt direkt auf dem Körper. In aufrechter Haltung steht er auf beiden Läufen, die fast bis zum Ende des kurzen Schwanzes reichenden Flügel liegen am Körper an. Der Natur entsprechend sind die beiden großen Augen nach vorne gerichtet, die dunklen Pupillen werden von einem gelblichen und einem ockerfarbenen, sichelförmigen Farbauftrag begleitet. Amüsanterweise wurden die Pupillen so gesetzt, dass der Steinkauz schielt. Dieses Detail scheint kein Versehen, sondern Absicht zu sein und muss dem Illustrator zugeschrieben werden, der scheinbar selbst Gefallen an seiner Aufgabe fand. Der Federkranz, der bei Eulen wie ein Schleier das Gesicht, umgibt, ist weiß und wird durch eine doppelt geschwungene Linie begrenzt. Anstatt der Federbüschel, die in der Realität den Eindruck von Ohren hervorrufen, hat unser Exemplar tatsächlich Ohrmuscheln.

Die der Illustration vorangehenden üblichen zwei Überleitungsverse wurden bei dieser Episode um vier weitere ergänzt: „’Εκεῖνα οὐκ εσίγησαν τὴν ὄχλησιν τὴν εἶχαν, ὁ κουκουβὰς ἐστάθηκεν ἐφάνη εἰς τὸ μέσον, ἀνοιγοκλεῖ τὰ μάτια του, Χριστέ, καὶ πόθεν ἦλθεν, καλέ, καὶ ἐπεχείρησεν ὀρτύκιν νὰ ὑβρίζη. Τὰ μάτια του ἐκοκκίνισαν, τάχα καλά σὲ βλέπω, τὴν κεφαλὴν του ἔσεισεν, ἄρχισεν νὰ τοῦ λέγη:“

(fol. 107r, Z. 2-9; V. 467-472) – „Sie hatten ihren Streit noch nicht beendet, da erschien der Steinkauz in der Rednermitte, öffnete und schloss seine Augen, – Mein Gott, woher kam er bloß! – und versuchte, die Wachtel zu beschimpfen. Seine Augen röteten sich: – ‚Ich seh dich ganz deutlich vor mir!' – Er drehte seinen Kopf und begann ihr zu sagen:" Mit den Ausrufen „Mein Gott, woher kam er bloß!" und „Ich seh dich ganz deutlich vor mir!" tritt überraschenderweise der Erzähler in Erscheinung. Beim Lesen dieser Stelle hat man förmlich seine Gestalt vor Augen, wie er vor seinen Zuhörern agiert, die Textstelle dramatisiert und so das Publikum in seinen Bann zieht.[570] Die Aussage dieser Verse spiegelt sich in der Darstellung wider und verleiht ihr ein erzählerisches Moment. Bei der Abbildung des Steinkauzes haben wir zum ersten Mal den Fall, dass der Vogel nicht in seiner Gesamtheit in Seitenansicht gegeben wurde. Sein Kopf ist dem Betrachter nahezu frontal zugewandt. Damit wurde seine Kopfbewegung aus Vers 472 „τὴν κεφαλὴν του ἔσεισεν (...)" bildlich umgesetzt. Seine großen Kulleraugen sind zwar nicht wie der Vers 471 „Τὰ μάτια του ἐκοκκίνησαν (...)" besagt, vor innerer Anspannung rot gerändert – dieses Merkmal erscheint erst beim Uhu in Bild *P*-14 –, aber sehr ausdrucksvoll gestaltet.

Das Bild bezieht sich also, anders als bei den bisherigen Episoden, in denen erst der dem Bild folgende Text die jeweiligen Vögel näher charakterisierte, direkt auf die Überleitung. Das Verhältnis zwischen Text und Bild ist ausgesprochen eng – eine bislang nur bei Bild *P*-9 mit der Darstellung von Eichelhäher, Eisvogel und Fischlein ebenfalls beobachtete, dahingegen bei den bisher besprochenen Illustrationen des *Pulologos* eher nicht so eindeutig oder gar nicht auszumachende Tatsache.

Bild *P*-13 (fol. 109r): Haustaube und Rabe (Taf. XXI-2)

Die Illustration des nächsten Vogelpaares folgt nach drei reinen Textseiten. Die letzte dieser Seiten endet mit den üblichen zwei Überleitungsversen (fol. 108v, Z. 16-17; V. 517-518). Blatt 109r beginnt dementsprechend mit dem Bild der Haustaube links und des Raben rechts (Bild *P*-13), darunter sind elf Zeilen mit Text beschrieben. Der Bildraum hat eine Höhe von etwa sechs Leerzeilen.

Über dem Kopf der Haustaube wurde die Beischrift ‚περιστέρι' gesetzt, doch auch ohne diesen Hinweis ist sie aufgrund ihrer Statur und der Gefiederzeichnung gut als solche zu identifizieren.[571] Sie hat einen schlanken Körper, einen kurzen

[570] Diese Feststellung verdanke ich Niki Eideneier.
[571] S. auch Heinzel 1996, 196f mit Abb.

Hals und einen kleinen Kopf. Der Körperbau und die rötliche Färbung der Läufe sind annähernd naturgetreu. Ihr Schnabel ist spitz und kurz, dessen rote Farbgebung entspricht jedoch nicht der Realität. Das hellgrau lavierte Gefieder der Haustaube zeigt an den Flügeln und am langen, breiten Schwanz die für ihre Art typischen Flügel- bzw. Schwanzbinden.

Der Rabe steht in Schrittstellung der Haustaube gegenüber und blickt sie mit großen runden Augen an. Über seinem Kopf steht ‚κόραξ'. Der Rabe ist durch sein dunkelgrau laviertes Federkleid, den massigen langgestreckten Körper und den kräftigen Schnabel gut als solcher zu erkennen, auch wenn der Schnabel wuchtiger, und an der Spitze hakig gebogen sein müsste. Nicht realitisch sind die Farbgebung der Läufe und des Schnabels, die schwarz sein müssten, stattdessen aber gar nicht eingefärbt wurden. Die Flügel des Raben liegen auf dem Körper auf, sein Schwanz ist breit und lang. Ein breiter schwarzer Pinselstrich zieht sich vom Kopf über den Nacken. Ebenso wurden die Umrisslinien des sichtbaren Flügels sowie des linken Laufs und die einzelnen Schwanzfedern mit einem schwarzen Farbstrich nach- bzw. eingezeichnet. Insgesamt ähnelt die Abbildung des Raben der der Krähe von Bild *P*-11 auf fol. 105r, allerdings ist der Rabe etwas massiger dargestellt.

Der Text unterhalb der Illustration auf fol. 109r setzt mit der Rede des Raben ein. Er beschwert sich über die Haustaube, dass sie ständig vor sich hin brabbele, in der Kirche herumhure und sich überall Flöhe einfange. Zu ihrem Aussehen sagt er nichts. Die Haustaube bezichtigt in ihrer langen Schimpftirade ihren Gegner als elenden schwarzen Raben, der die Farbe eines Teufels habe: „ἄθλιε μαυροκόρακα, διάβολε εἰς τὸ χρώμα" (fol. 110v, Z. 8-9 V.561). Diesen Vers hat von allen bekannten Textzeugen nur der Seragliensis. Den diabolischen Farbton betont die Haustaube später noch einmal (fol. 111v, Z. 9-10; V. 589 „καταργισμένε κόρακα, δϊάβολε εἰς τὸ χρώμαν"). Auch der auf V. 561 folgende Vers (fol. 110v, Z. 9-10; V. 561a) „νὰ ἔλθης πάλι ὄπισθεν, νὰ τὸν εἰπῆς μανδάτο" überliefert nur unsere Handschrift. Die anderen Textzeugen haben an dieser Stelle mit „οὐδὲ μανδάτον ἤφερες, ὡς κάμνουσιν οἱ δοῦλοι" nur einen anstatt zwei Verse[572] und bringen nicht das „μαυροκόρακα". Die Abbildung des Raben zeigt aber, dass dieser Vers bzw. seine Aussage und das Bild in einem engen Zusammenhang stehen, denn schließlich stellt die Illustration das schwarze Gefieder des Raben trefflich dar.[573]

[572] Vgl. Tsavari 1987, 292, V. 561 und kritischer Apparat V. 561.

[573] Formal hat der zusätzliche Vers 561a in Bezug auf das Seitenlayout bzw. die Text-/Bild-Aufteilung keine Bewandtnis.

Bild *P*-14 (fol. 112r): Drossel und Uhu (Taf. XXII-1)

Da sich die Verteidigungsrede der Haustaube über viele Verse erstreckt, steht erst nach fünf reinen Textseiten die nächste Illustration auf fol. 112r. Dargestellt sind auf der unteren Hälfte dieses Blattes links die Drossel und rechts der Uhu (Bild *P*-14). Eine Zeile Text unterhalb des Bildes beschließt die Seite.

Über dem Kopf der Drossel steht die Beischrift ‚κίχλα'. Sie hat einen zierlichen Körper mit langem Hals und einem kleinen Kopf und kräftigen, ockergelben Läufen. Auch ihr ockergelber, spitzer Schnabel ist kräftig und im Verhältnis zum Kopf relativ lang. Ihre Schwingen liegen auf dem Körper auf, ihr Schwanz ist lang und breit, im Vergleich mit der Realität zu breit für eine Drossel. Kleine, ockergelbe Farbflecke geben dem Gefieder der Drossel das Aussehen, als habe sie ein scheckiges Federkleid. Tatsächlich zeigen die verschiedenen Drosselarten ein an der Unterseite des Körpers geflecktes Federkleid. Damit entspricht die Darstellung im weitesten Sinne sowohl der Realität als auch dem Text. Verhöhnt der Uhu in seiner Rede, die unterhalb des Bildes einsetzt, die Drossel doch für ihr geflecktes, geflicktes Kleid (V. 602). Im Text erfährt man weiter, dass die Drossel nicht nur Mistelbeeren bevorzugt, sondern auch einen vom Eigelb gelben Schnabel hat. In der Realität trifft dies zu, denn Drosselvögel haben einen am Ansatz gelblich gefärbten Schnabel[574], und auch im Bild ist dieses Merkmal zu finden. Allerdings zeigen auch andere Seragliensis-Vögel gelbe Schnäbel. Daher ist es im Großen und Ganzen eher schwierig, den abgebildeten Vogel ausgerechnet als Drossel zu idenfizieren.

Der Uhu blickt die Drossel aus großen runden Augen an. Wie schon beim Steinkauz sind die Innenränder der Augen sichelförmig farblich gerändert, diesmal rot und nicht bräunlich, wodurch die Augen mehr Ausdruck bekommen und wie weit aufgerissen wirken. Der Uhu ist doppelt so groß wie die Drossel. Er ähnelt in seinem Aussehen dem Steinkauz, nur ist sein Körperbau massiver und bringt damit gut die Schwerfälligkeit zum Ausdruck, von denen in den Überleitungsversen die Rede ist („πήδησεν ὡς βαρύκωλος στὸ μέσον", V. 597). Seine Läufe sind im Verhältnis zum Körper sehr kurz. Die Flügel liegen am Körper an. Das Gefieder wurde an den Umrisslinien leicht braungrau schattiert. Sein Kopf ist groß und rund. Ein farbloser Kranz umgibt die Augen. Der kurze Hakenschnabel ist gelblich eingefärbt. Oberhalb dieses wird wieder durch eine doppelt geschwungene Farblinie der Gesichtsschleier angedeutet. Diesmal sind die

[574] S. Heinzel 1996, 272-279.

Federohren naturgetreu gegeben, trotzdem wurde nicht auf das Einzeichnen der Ohrmuscheln verzichtet, die amüsanterweise wie bereits beim Steinkauz auch beim Uhu rechts und links am Vogelkopf sitzen.

Da die Illustration alle markanten Charakteristika eines Uhus zeigt, ist dieser gut zu erkennen. Die Beschrift über seinem Kopf ‚ὁ μποῦφος' ist von besonderem Interesse (Abb. 50): Das anlautende My wurde in Supraposition über das Pi gesetzt. Diese Schreibweise kann übergreifend bei den im Seragliensis notierten Werken beobachtet werden und wurde bereits als Eigenart des Kopisten Nikolaos Agiomnitis eingeordnet.[575] Da nun auch die Beischrift dieses Merkmal zeigt, kann dies ein wichtiges Indiz sein, dass Agiomnitis hier selbst als Beischriftenschreiber tätig wurde.[576]



Abb. 50: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 112r (Ausschnitt)

Die Überleitungsverse, die bereits auf der der Illustration gegenüberliegenden Versoseite (fol. 111v) beginnen, unterscheiden sich erneut von dem üblichen stereotypen Doppelvers. Wie schon bei der Szene mit Wachtel und Steinkauz (Bild *P*-12) tritt der Erzähler in Erscheinung und spricht sein Publikum direkt an. Er berichtet davon, wie der Uhu, der mit seinen Riesenaugen wie ein Schreckgespenst ausgesehen habe, schwerfällig in die Rednermitte gesprungen kam und den Kopf hin- und her zu drehen begann, die Drossel beschimpfend (fol. 111v, Z. 15-17 bis fol. 112r, Z. 1-8; V. 595, 596, 596a, 596b, 597-600). Auch die Handschriften P und V haben eine erweiterte Überleitung. Der Seragliensis bringt mit (fol. 111v, Z. 17 Ende bis fol. 112r, Z. 1-2; V. 596a-596b) „καὶ πρὶν νὰ παύσουν ὄχληταν καὶ γενεαλογίαν, καθὼς γρῖκας ὁτί 'λεγε, εἶχε πολλὰ ὁ κόραξ," aber noch zwei ‚zusätzliche' Verse. Daneben gibt es eine Umstellung eines Verses. Der Vers 598 (fol. 112r, Z. 4-5) „ὡς μπάους ἀνεφάνηκεν μὲ τὸ μεγάλον μάτιν" steht bei den Handschriften PVL als vorletzter, also als Vers 599, und nicht als drittletzter Vers dieser Überleitung. Schließlich hat der Seragliensis[577] noch ausdrücklich den Hinweis auf die Kopfbewegung des Uhus (fol. 112r, Z. 7-8; V. 600) „τὴν κεφαλήν του ἔσεισεν, ἤρξατο νὰ τῆς λέγη". In den Handschriften VLE wird stattdessen mit den üblichen Überleitungsworten „und der Uhu begann die Drossel zu beschimpfen" auf das neue Rednerpaar hingewiesen.[578]

[575] S. o. Kapitel „Paläographische Bemerkungen zum Seragliensis".
[576] Mehr dazu s. u. Kapitel „Identifizierung des Illustrators".
[577] Und auch der zeitlich spätere Textzeuge P.
[578] S. zu diesen Zusätzen, Umstellungen und Varianten Tsavari 1987, 294, kritischer Apparat V. 596-600.

Die Illustration im Seragliensis bezieht sich in der Darstellung des Uhus eng auf die Überleitungsverse. Damit wird deutlich, dass die ‚zusätzlichen' Verse des Seragliensis eine inhaltliche, nicht zu unterschätzende dramaturgische Funktion für die Erzählung haben. Zum anderen sind sie layouttechnisch von Relevanz. Oberhalb des Bildes ist das Blatt mit acht Zeilen beschrieben. In der letzten steht lediglich mittig noch das letzte Wort des Verses λέγει aus dem letzten ‚zusätzlichen' Überleitungsvers (V. 600), was darauf hindeutet, dass die Abmessung Textmenge und zur Verfügung stehender Raum nicht ganz aufging. Hätte unsere Handschrift nur die üblichen zwei Überleitungsverse, die eigentlich vom Platz her gut in die letzten zweieinhalb Zeilen 15-17 am Ende des Blattes 111v gepasst hätten, dorthin, wo nun die ausgeweitete Überleitung auch beginnt, wäre auf Blatt 112r über dem für die Illustration reservierten Bildraum eine Leerstelle von etwa sieben unbeschriebenen Zeilen geblieben. Durch das Ausschmücken der Überleitung auf insgesamt acht Verse konnte der Kopist aber die über dem für die Illustration reservierten Bildraum ‚drohende' weiße Lücke auf Blatt 111v füllen.

Die Korrespondenz zwischen Bild *P*-12 und Bild *P*-14 findet sich nicht nur darin, dass ihnen erweiterte Überleitungsverse vorangehen, sondern auch inhaltlich. Beim Steinkauz (V. 472) steht „τὴν κεφαλήν του ἔσεισεν, ἄρχισεν νὰ τοῦ λέγη:", beim Uhu „τὴν κεφαλήν του ἔσεισεν, ἤρξατο νὰ τῆς λέγη" (V. 600). Ungeachtet der Gleichförmigkeit der Verse scheint demjenigen, der sie geschrieben hat, die Nennung der Beweglichkeit des Kopfes nicht unbedeutend für die Charakterisierung der Eulenvögel gewesen zu sein, die als einzige Vögel ihren Kopf um 180 Grad drehen können. Eine Eigenschaft, der auch die Illustrationen von Steinkauz und Uhu Rechnung tragen, indem die Vögel den Betrachter frontal anblicken, während ihr Körper in Seitenansicht gegeben ist. Damit zeigen sie zum einen die schon von antiken Bildzeugnissen bekannte Komposition bei Eulendarstellungen: der Körper wird in Seiten- oder Dreiviertelansicht gegeben, der Kopf hingegen in Frontalansicht. Zum anderen aber auch eine enge Beziehung zum Text. Daneben gibt es noch eine Verbindung zwischen den beiden Textstellen bzw. Illustrationen: Obwohl beim Steinkauz von dessen roten Augen die Rede war („Τὰ μάτια του ἐκοκκίνισαν, (...)", fol. 107r, Z. 7-8; V. 471), zeigt diese erst jetzt der Uhu, der, wie es in der zu dieser Illustration gehörenden Überleitung beschrieben wird, mit seinen Riesenaugen wie ein Schreckgespenst aussieht (V. 598).

Wie in Bild *P*-12 mit Wachtel und Steinkauz haben wir mit der Illustration von Drossel und Uhu erneut den Fall, dass sich die Abbildung des Eulenvogels inhaltlich vor allem auf die Verse bezieht, die ihr vorangehen. Der nachfolgende

Text gibt keine konkrete Beschreibung, sondern kleidet das Aussehen des Uhus nur in Metaphern.[579] Der Bezug zu den Überleitungsversen ist besonders stark, da diese – in Anzahl und inhaltlicher Aussage um ‚zusätzliche' Verse erweitert – einen direkten Widerhall in der Illustration zeigen. Selbst wenn die Verszusätze möglicherweise aus, wie oben erörtert, layouttechnischen Gründen notwendig gewesen sind, wurde diese Aufgabe dramaturgisch gut gelöst und bereicherte die Illustration.

Die Gegenrede der Drossel erstreckt sich über zweieinhalb Seiten und endet am Ende des Blattes 114r. Dieses Blatt ist nicht wie üblich mit siebzehn, sondern nur mit sechzehn Zeilen beschrieben. In der letzten Zeile stehen die Worte „εἶχεν ὁ πατήρ σου", wobei das Ypsilon des σου weit auseinandergezogen wurde. Die restliche Zeilenhälfte wurde mit einem Strichdoppelpunkt und Kreuzen gefüllt. Die Rückseite dieses Blattes zeigt das letzte Bild, die fast ganzseitige Darstellung des Königs Adler. Im Vergleich zu den anderen Textzeugen hat unsere Handschrift auf den beiden, diesem letzten Bild vorausgehenden reinen Textseiten, fol. 113v und fol. 114r, einmal einen ‚zusätzlichen' Vers und in zwei Fällen wurde jeweils ein Vers zu zwei Versen erweitert. Es handelt sich um folgende Textstellen: „Οἱ Τάταροι γυρευόυν σε, τάχα νὰ σὲ πιάσουν, καὶ χάλασαν καὶ κούρσευσαν τὴν Ρωμανίαν ὅλην, μόνον νὰ σὲ πιάσουν, καὶ σὲν οὐδὲν σὲ ηὗραν. Ὅμως λοιπὸν μετέπειτα πάλιν ἐπιάσασίν σε, καὶ γδάραν καὶ σκοτῶσαν σε καὶ τὸ πετζίν σου ἐπῆραν." (fol. 113v, Z. 5-11; V. 633, 634, 634a, 635a, 635b). Im Vergleich zu den anderen Handschriftenzeugen ist der Vers 634a „μόνον νὰ σὲ πιάσουν, καὶ σὲν οὐδὲν σὲ ηὗραν" nur im Seragliensis und in der Handschrift P vertreten.[580] Der Inhalt der beiden nächsten Verse (V. 635a und V. 635b) im Seragliensis „Ὅμως λοιπὸν μετέπειτα πάλιν ἐπιάσασίν σε, καὶ γδάραν καὶ σκοτῶσαν σε καὶ τὸ πετζὶν σου ἐπῆραν" wird in den Handschriften V, P und E in einem Vers zusammengefasst: „Ὅμως ἐσὲν ἐπιάσασίν καὶ τὸ πετσίν σου ἐπῆραν"[581]. Nur drei Verse weiter befindet sich die nächste Textstelle, in der der Seragliensis zwei Verse hat, die anderen Handschriften aber nur einen. Unsere Handschrift bringt „Οἱ Τάρταροι ’γοράζουν

[579] In ihrer auf die Rede des Uhus folgenden Gegenrede (fol. 113r, Z-12-14; V. 624-625) bezeichnet die Drossel ihren Kontrahenten als einen, der das Benehmen eines Tataren und das Aussehen eines Bulgaren habe, als tatarische Kesselpauke, als Sack voller Würmer mit Hirtenumhang. Laut Tsavari bezieht sich der Vergleich mit einem Tataren und Bulgaren auf das breite, platte Gesicht des Uhus und die Bezeichnung Kesselpauke auf seinen kräftigen, behäbigen Körperbau (Tsavari 1987, 168f.). Das Bild des Sacks voller Würmer soll nach ihrer Meinung eine Anspielung auf die Federohren des Uhus sein, welche dann die Würmer wären (Tsavari 1987, 379, Anm. 625).

[580] S. Tsavari 1987, 297, kritischer Apparat V. 634.

[581] Vgl. Tsavari 1987, V. 635.

σας, ὅπου καὶ ἂν σᾶς εὕρουν, καὶ γδέρνουν σας καὶ βάνουν σας ἀπάνω εἰς τὴν κορυφήν τους“ (fol. 113v, Z. 15-17 bis fol. 114r, Z. 1; V. 639-639a), in den Handschriften V und E liest man „Οἱ Τάρταροι ἀγοράζουν σε, βάνουν σε εἰς τὴν κορυφήν τους“ [582].

In allen drei Fällen ergeben die zusätzlichen, beziehungsweise erweiterten Verse inhaltlich einen Sinn und tragen sogar zur Dramaturgie bei, verändern die Aussage des Textes aber nicht und könnten als nicht unbedingt notwendige Ausschmückung angesehen werden. Tatsache ist jedoch, dass die drei Verse, die der Seragliensis an dieser Stelle gegenüber den Handschriften V und E ergänzend hat, und die im Schriftspiegel ungefähr vier bis fünf Textzeilen, etwa einer Viertelseite, entsprechen, die Seite bis zum nächsten reservierten Bildraum auf f. 114r, geschickt füllten. Ohne diese Verszusätze bzw. Erweiterungen wäre das Blatt 114r, das, wie schon gesagt, jetzt auch nur 16 Zeilen Text zeigt, lediglich zu Dreiviertel mit Text beschrieben – eindeutig zu wenig Raum für die im Layout als nahezu ganzseitiges Bild eingeplante Abbildung des majestätischen Königs Adler, die letzte Illustration des Vogelbuchs.

Bild *P*-15 (fol. 114v): Königsadler (Taf. XXII-2)

Da die Streitgespräche mit der Rede der Drossel auf fol. 114r enden, gehen der Illustration des Königs Adler (Bild *P*-15), mit dem die Illustrierung des *Pulologos* auf fol. 114v endet, nicht die üblichen Überleitungsverse voran. Im Textlayout wird auf eine andere Art auf das Bild hingewiesen: Ein ‚Aufblähen‘ des letzten Buchstabens Ypsilon bei den Worten „εἶχεν ὁ πατήρ σου“ in der letzen Zeile auf fol. 114r und das Auffüllen dieser Zeile mit Kreuzen schaffen eine optische Zäsur. Zuerst vermittelt dies dem Leser des *Pulologos* den Eindruck, die Erzählung sei nun beendet. Umso größer ist der Überraschungseffekt, der sich beim Umblättern des Blattes einstellt. Unvermittelt präsentiert sich majästetisch der König Adler in einer imposanten, fast ganzseitigen Darstellung.

Die Illustration beherrscht die Seite, zum einen durch ihre Größe – der Bildraum hat eine Höhe von nahezu sechzehn Leerzeilen[583] –, zum anderen durch die Art der Darstellung. Es verwundert ein wenig, dass dieses Bild am Ende des *Pulologos* steht. Vielmehr wäre es als Werkeingangsbild oder Frontispiz gleich am Anfang der

[582] Vgl. Tsavari 1987, 297, kritischer Apparat V. 639. Wieder hat die Handschrift P ebenfalls diese beiden Verse.

[583] Zum Vergleich: die durchschnittliche Bildhöhe im *Pulologos* beträgt sechs bis acht Leerzeilen.

Erzählung zu erwarten gewesen.[584] Der Atheniensis 701 zeigt jedenfalls zu Beginn des *Pulologos* auf fol. 216v ein solches Auftaktbild mit der ganzseitigen Darstellung des Doppeladlers.[585]

Der Kopf des Raubvogels, über dem die Beischrift ‚ὁ σταυραήτος' zu lesen ist[586], wurde sehr ausdrucksvoll gestaltet. Die Augen und der sehr kräftige, sehr spitze, höckerige Hakenschnabel sind hierbei die dominierenden Elemente. Starr und grimmig nach rechts, zur folgenden Seite, fol. 115r, blickend, hat der Adler den Schnabel geradezu furchteinflößend leicht geöffnet, wie eine züngelnde Schlange streckt er seine rote, schmale Zunge hervor. Die Iris der Pupille wurde im gleichen ockergelblichen Farbton ausgemalt wie der Schnabel. Ebenso wurde mit dieser Farbe ein Akzent auf das untere Augenlid gesetzt. Das wie bei den Vogeldarstellungen zuvor durch einzelne, mit der Zeichenfeder gesetzte hakenförmige Striche angedeutete Federkleid ist stellenweise durch einen leichten, graubraunen Farbauftrag schattiert, Oberkopf und Nacken zeigen einen dunkleren Schatten. Die zur Hälfte befiederten, ockergelben Läufe haben knorpelige Zehen mit kräftigen, langen, spitzen, schwarzen Krallen. Die langen Schwingen liegen auf dem Körper auf. Obwohl der Adler wie die anderen Vögel in Seitenansicht gegeben ist, ist auch der Bug des hinteren Flügels zu sehen, so als habe sich der Adler mit seinem Körper ein wenig zum Betrachter gedreht. Der vordere Flügel ist an der Spitze gegabelt. Dadurch bekommt man den Eindruck, als seien hier beide Flügelspitzen gezeigt, die gekreuzt übereinanderliegen. Der breite, zackig gebänderte Schwanz des Adlers ist lang und nach unten gebogen. Die Schwanzspitze liegt unterhalb des Niveaus der Standfläche. Dadurch, und weil die Läufe des Adlers durch das langgestreckte Hinterteil unnatürlich weit vorne unter dem Körper sitzen, wirkt es so, als stütze sich der Adler auf seinem Schwanz ab. Während der Adler mit dem vorderen Körperteil mittig in den Schriftspiegel gesetzt wurde, reicht er mit seinem Hinterteil weit in den linken Freirand der Seite hinein. Die Schwanzspitze geht sogar ganz bis an den linken Blattrand heran.

Das Aussehen des Adlers wird im Text nicht näher beschrieben. Ein Umstand, der sich in keiner Weise auf die Illustration auswirkte, die eine präzise und

[584] Eine durchaus in Betracht kommende Erwägung, zumal das erste Blatt der Lage 12, mit der der *Pulologostext* beginnt, fehlt. S. o. Kapitel „Kodikologische Merkmale". Die Rektoseite hätte das Augustbild des *Kalendergedichts* tragen können, die Versoseite das Werkeingangsbild zum *Pulologos*.

[585] S. hierzu oben die Erläuterungen zum Atheniensis EB 701 in Kapitel „Text- und Bildtradition" sowie die Angaben zu den Bildern/Leerstellen im Anhang: „Tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen".

[586] In der Beischrift liegt der Akzent auf dem Hta ‚ὁ σταυραήτος' anstatt richtigerweise auf dem Omikron (σταυραητός).

detailreich ausgearbeitete Abbildung des Adlers zeigt. Dies ist nicht verwunderlich, war doch der Adler in Byzanz das Herrschaftssymbol par excellence und sein Aussehen nicht nur aus den Bildprogrammen der Kirchen und von sakralen Kunstgegenständen her bekannt. So ist dieses Bild ohne Zweifel nach einer Vorlage entstanden, die einen derart minutiös gezeichneten und mit realistischen Details ausgestatteten Adler zum Motiv hatte.

Unterhalb der Illustration beginnt die erste Zeile mit einer verzierten Alpha-Initiale und endet mit einem rot ausgemalten Omikron des Maskulin-Artikels ὁ. Es folgen zwei weitere Zeilen Text: „Ἁπάντων τούτων τῶν ὀρνέων ἀλληλομαχομένων, ὁ βασιλεὺς ἐλάλησεν, σταυραετὸς ὁ μέγας: Ὄρνεα καὶ πουλία μου, μικρά τε καὶ μεγάλα, οὐδὲν σᾶς (...)“ (fol. 114v, Z. 1-3; V. 652-655).[587] Der Text wird auf der nächsten und gleichzeitig letzten Seite der Erzählung mit noch zwei Zeilen fortgesetzt: (fol. 115r, Z. 1-2) „(...) ὑψιπετῆ γὰρ χαίρουνται, ἀμέριμνα διάγουν. ἀμὴν:-“.[588] Übersetzt lautet das Ende des *Pulologos* demnach: (fol. 114v) „Zu allen diesen miteinander streitenden Vögeln sprach der König, der große Königsadler: Meine Gefiederte und Vögel, kleine und große, euch nicht/ (fol. 115r) hochfliegend freuen sie sich und leben unbekümmert. Amen.“ Es wird deutlich, dass diese Verse unvollständig sind und keinen richtigen Sinn ergeben. Auf fol. 114v bricht der Vers am Zeilenende der letzten Zeile des Schriftspiegels nach dem Personalpronomen σᾶς völlig unvermittelt ab. Ein Vergleich mit den anderen Handschriften, die den *Pulologos* überliefern, zeigt, dass nach dem σᾶς der Vers mit „(...) ἤφερα ἐδῶ διὰ νὰ γενολογᾶστε“ weitergehen und noch 12 weitere Verse folgen müssten, bevor der Vers (fol. 115r, Z. 1-2) „ὑψιπετῆ γὰρ χαίρουνται, ἀμέριμνα διάγουν. ἀμὴν:-“ kommt.[589] Tsavari schreibt diese Lücke nicht der Unachtsamkeit des Kopisten zu, sondern vermutet, dass die Vorlage an dieser Stelle stark beschädigt war und nicht mehr gelesen werden konnte.[590] Reinsch sieht in diesem unerwarteten Abbruch des Textes in der Versmitte einen unzweifelhaften Beweis dafür, dass unser Kopist Nikolaos Agiomnitis für den Text des *Pulologos* eine Vorlage hatte, und schreibt die Textlücke dem Verlust eines

[587] Tsavari 1987, V. 652-655.
[588] Tsavari 1987, V. 668.
[589] Vgl. Tsavari 1987, 298f., V. 652-668. Überliefert werden diese zwölf Verse von den Handschriften EVP.
[590] Tsavari 1987, 42. Schon Krawczynski vermutete hier ein Versehen des Kopisten, s. Krawczynski 1960, 12f.

Blattes nach fol. 114rv zu.[591] Zur Erinnerung: Das letzte Blatt der Lage 15 fehlt, der Codex zeigt 7 Blätter mit der Nummerierung 110-116. Die mit 115 nummerierte Seite (fol. 115r) bringt den letzten Vers des *Pulologos* und wurde nach zwei Leerzeilen Zwischenraum mit der ausschweifenden, raumumfassenden und den Rest des Blattes füllenden Subskription gefüllt. Die drei letzten Blätter der Lage (fol. 115v, 116rv) sind leer.[592] Es zeigt sich also, dass mit diesen genügend freier Schreibgrund zur Mitaufnahme der nun fehlenden Verse zur Verfügung gestanden hätte, sofern die Vorlage diese hatte. Dann hätte die Subskription auf einer der leeren Blätter 115r bzw. 116rv erfolgen können. Somit stützt die kodikologische Untersuchung die These des Blattverlustes. Gleichzeitig wird deutlich, dass wie bereits aufgrund der kodikologischen Merkmale zu Beginn erwähnt, die durchgängige Blattnummerierung erst vorgenommen wurde, nachdem das Blatt verloren gegangen ist. Tsavaris Annahme, die Vorlage sei beschädigt gewesen und Agiomnitis konnte nicht lesen, was er kopieren sollte, ist auch im Hinblick auf die bislang festgestellten Verszusätze, die Agiomnitis zugeschrieben werden, hinfällig. Bei diesen wurde deutlich, dass sie sich durchaus inhaltlich stimmig in den Text einfügen. Somit wäre es Agiomnitis sicherlich aufgefallen, wenn er mit den im heutigen Zustand zu sehenden „Ὄρνεα καὶ πουλία μου, μικρά τε καὶ μεγάλα, οὐδὲν σᾶς [Blattwechsel] ὑψιπετῆ γὰρ χαίρουνται, ἀμέριμνα διάγουν. ἀμὴν:- etwas abschreibt, das keinen Sinn ergibt, und hätte korrigierend eingegriffen. Das Fehlen der Verse womöglich mit der fast ganzseitigen Darstellung des Adlers oder der großzügig angelegten Subskription zu begründen, steht außer Frage – ein Mangel an Papier ist an dieser Stelle auszuschließen.

2.3.2.1 Bild-Beischrift-Haupttext im Pulologos

Wie die Bildbeschreibungen gezeigt haben, wurden die Vögel im *Pulologos* durchgängig mit Beischriften betitelt. Gleichzeitig handelt es sich beim Vogelbuch um ein Werk, bei dem es manchmal schwierig ist, die abgebildeten Tiere aufgrund ihrer Darstellung genau einem bestimmten bzw. dem in der Erzählung genannten Vogel zuzuordnen. Unabhängig davon, dass dazu selbst bei absolut realistischen

[591] Reinsch 2005, 60ff. Dies begründet er mit dem Auftreten der fast wörtlichen Wiederholung einer Textpassage des *Pulologos* (Vers 146-156) am Ende des Codex auf Blatt 181r, die den Umfang von dreizehn Zeilen (ca. 11 Verse) hat. Bei diesen Verswiederholungen handelt es sich aber zum einen um die Kopie von fol. 94r, zum anderen stehen sie auf dem ersten Blatt einer anderen Lage. Damit kann diese Erklärung den Blattausfall nach fol. 114rv nicht begründen.

[592] S. hierzu oben Kapitel „Kodikologische Merkmale“ sowie für die Subskription Abb. 2 im Kapitel „Der Kopist Nikolaos Agiomnitis“.

Darstellungen etwa bei einer Trappe oder einem Eichelhäher schon genauere ornithologische Kenntnisse von Nöten sind, könnte man also im ersten Moment meinen, die Beischriften hätten beim *Pulologos* eine zwingend notwendige Erklärungsfunktion und seien unerlässlich, um die abgebildeten Vögel bestimmen und in ihnen die jeweiligen Protagonisten der Streitgespräche erkennen zu können. Daraus folgernd könnte man annehmen, die Beischriften würden sich zu hundert Prozent am Haupttext orientieren, ganz nach dem Motto: Es sprechen jetzt der Flamingo und der Fasan, also werden die abgebildeten Vögel so betitelt, ob sie in ihrer Art der Darstellung als solche zu erkennen sind oder nicht.

Gegen die These der Beischriften als Erklärungshilfen sprechen aber die Bilder, in denen sich die Vögel nur durch die bloße Anschauung identifizieren lassen. Dazu gehören vor allem die Vögel, die in der Realität hervorstechende Charakteristika haben wie die Greifvögel, der Pfau, die Tauben, die Gans, der Kranich, die Rabenvögel, das Huhn und die Eulenvögel. Deren Beischriften sind ein Indiz dafür, dass diese als unmittelbar mit dem Bild zusammengehörig gesehen werden müssen. Besonders deutlich wird dies in den erörterten Fällen von Gänsesäger (Bild *P*-5 αἴφια vs. νυκαρΐδα) und Eisvogel (Bild *P*-9, πασιδόνα vs. κουφός), wo die Beischrift nicht mit der zum Bild gehörenden Textpassage im Haupttext korrespondiert, sondern eine völlig andere Vogelbezeichnung bzw. eine phonetische Variante dieser nennt. Beim Reiher (Bild *P*-3) ließ sich feststellen, dass die textfremde Beischrift, die die hochsprachliche Variante des Vogelnamens zeigte, im Abgleich mit dem Haupttext vom Beischriftenschreiber selbst von ‚ὁ κῖκνος' zum mittelgriechischen ‚ὁ ζίκνος' korrigiert wurde, so dass sie mit dem im Haupttext genannten Vogelnamen phonetisch übereinstimmt.

Dies alles sind Belege dafür, dass die Beischrift von einer ebenfalls mit Beischrift versehenen Bildvorlage übernommen wurde. Die Prämisse, dass die Bildbeischriften keine schriftlichen Anweisungen für den Illustrator waren, gilt hierbei, wie schon für die *Vierfüßlergeschichte* herausgestellt, für den *Pulologos* ebenfalls. Indizen dafür sind unter anderem die durch den Vogelkopf unterbrochene Beischrift beim Gänsesäger (Bild *P*-5, ‚νυκαρΐ [Vogelkopf] δα') sowie die in Supraposition gesetzten Wortendungen in den Beischriften von Bild *P*-8. Die Übernahme der Beischrift der Vorlage erfolgte dann, wie die orthografischen Fehler zeigen, nach dem gleichen Prinzip wie auch der Haupttext kopiert wurde, nämlich einem unfesten Text entsprechend nach phonetischer und nicht nach orthografischer Korrektheit. Und ebenso wie der Kopist beim Kopieren eines Textes nicht unbedingt fehlerfrei arbeitet, unterliefen dem

Beischriftenschreiber beim Setzen der Bildtituli Flüchtigkeitsfehler: Im Bild mit Storch und Schwan (Bild *P*-1) vertauschte er die Beischriften aufgrund des ähnlichen Aussehens beider Darstellungen, beim Gänsesäger (Bild *P*-5) ‚verrutschte' er beim Beischriftenschreiben in der Bildvorlage, wie man in Textzeilen verrutschen kann, und betitelte ihn in einer nicht direkt zu verstehenden Wortvariante als Fledermaus. Die Abbildung selbst, da ein Fantasievogel, konnte ihm hier keinen Anhaltspunkt geben und ihn auf den Fehler aufmerksam machen, so dass er ihn gegebenenfalls wie beim Reiher hätte korrigieren können.

Eine inhaltliche Entsprechung zwischen Beischrift und Haupttext ist dann gegeben, wenn die betitelte Bildvorlage die gleiche Vogelbezeichnung zeigte, wie sie im Haupttext auftrat. Gab es hier Unterschiede, wurde sie nur in einem von drei Fällen angepasst (Bild *P*-3, Reiher). Dass in zwei Fällen die Beischriften sogar andere Vögel bezeichnen als im Text genannt sind, ist dabei möglicherweise dem Umstand geschuldet, dass hier beim Schreiber der Beischriften die entsprechenden ornithologischgen Kenntnisse fehlten, um im Abgleich mit dem Haupttext die Diskrepanz zu erkennen. Die Beischriften haben also einen eindeutigen Bildbezug. Die Korrespondenz mit dem Haupttext spielte eine untergeordnete Rolle.

2.3.2.2 Illustrationssystem Pulologos

Die auf 57 Seiten verteilten 15 Bilder des *Pulologos* stehen ohne Ausnahme innerhalb der Textkolumne. Während die *Vierfüßlergeschichte* eine komplexe Textstruktur hat, ist der *Pulologos* einheitlich nach einem strengen Schema aufgebaut.[593] Der Text besteht aus einem kurzen Prolog und 14 einzelnen, unverbundenen Episoden, die jeweils ein Streitgespräch zwischen zwei Vögeln ausmachen. An vier Stellen tritt der Erzähler in Erscheinung: Das erste Mal im Prolog, dann in der formalen Werkmitte auf fol. 101r zwischen den Episoden mit Flamingo und Fasan (Bild *P*-8) und Eichelhäher und Eisvogel (*P*-9), in der mit sechs Versen (V. 318-323) die Rahmenhandlung aufgenommen wird, und schließlich zwei weitere Male zum Ende der Erzählung hin: in der Erweiterung der Überleitungsverse (V. 467-472) zu den Streitreden von Wachtel und Steinkauz (Bild *P*-12) sowie in den erweiterten Überleitungsversen (V. 595, 596, 596a, 596b, 597-600) zum Streitgespräch von Drossel und Uhu (Bild *P*-14). Diese Variationen

[593] Ausführlicheres hierzu s. Tsavari 1987, 173-181. S. auch Eideneier 1982, 301-306, bes. 303.

der Erzählstruktur haben keine Auswirkungen auf das Illustrationssystem, allerdings auf die inhaltliche Aussagekraft der entsprechenden Bilder. So wurden sowohl das Motiv des auf die formale Werkmitte folgenden Bildes mit der Dreiergruppe von Eichelhäher, Eisvogel und Ährenfisch (Bild *P*-9) wie auch die sich auf die Äußerungen des Erzählers beziehenden Bilder mit den Eulenvögeln (Bild *P*-12 und *P*-14) mit einem sich stark an dem Text orientierenden erzählerischen Moment angereichert.

Im Durchschnitt nehmen die Bilder des *Pulologos* eine Höhe von sechs bis acht Leerzeilen ein. Damit unterliegen sie, anders als bei der *Vierfüßlergeschichte*, deren Bildräume zwischen sieben und 17 Zeilen variieren, in ihren Abmessungen durchaus einer formalen Regelmäßigkeit. Einzige Ausnahme bildet hier das letzte Bild des *Pulologos*, der Adler (Bild *P*-15), mit einer Höhe von etwa 16 Leerzeilen.

Jedes Bild markiert ein neues Streitgespräch, das im Textlayout mit einer roten rankenverzierten Initiale hervorgehoben ist.[594] Wie diese trägt das Bild dazu bei, den Text optisch zu strukturieren. Damit können die Illustrationen als Kapitelbilder mit Anzeigefunktion charakterisiert werden.[595] Ist ein neues Vogelpaar an der Reihe, wird es erst einmal bildlich vorgestellt. So erfolgt das Auftreten der Bilder innerhalb des Textes nicht in regelmäßigen Abständen, sondern ist vom Textverlauf, das heißt von der Länge der einzelnen Episoden abhängig. Die Anzahl der reinen Textseiten zwischen den einzelnen Illustrationen, die entweder auf einer Rekto- oder auf einer Versoseite mal oben, mal in der Mitte und mal unten auf dem Blatt stehen, variiert. Wie bei der *Vierfüßlergeschichte* ist der Abstand, der das Bild vom Text trennt, nicht einheitlich: Während sich in der Regel die Darstellung ohne eine Leerzeile direkt an den Text anschließt und umgekehrt, kommt es ebenso vor, dass der eine oder andere Vogel mit dem Kopf oder einem Fuß die Schrift ober- oder unterhalb des Bildes berührt (Bilder *P*-1, *P*-3, *P* -5, *P* -6, *P* -12, *P*-13, *P* -14) oder sich mit seinem Kopf auf gleicher Höhe wie die letzte halbbeschriebene Zeile des Textes oberhalb des Bildes befindet. Bei Bild *P*-3 überdeckt die Positionierung des linken Kranichbeines zwischen zwei Wörtern den Text, genauer gesagt ein Komma. Darüber hinaus wurde das Textlayout bzw. der Schriftspiegel im Hinblick auf die vorgegebenen Bildpositionen an einigen Stellen verändert, wie etwa in Bild *P*-10. Das sind, wie von vorneherein angenommen, untrügliche Zeichen für eine Illustrierung nach der erfolgten Textniederschrift.

[594] S. o. Kapitel „Textgestaltung“.
[595] Vgl. Meier 1997, 20.

Das letzte Bild des *Pulologos* mit dem König Adler (*P*-15) läutet kein neues Kapitel ein, sondern markiert das Finale der Erzählung. Der Adler befiehlt, die Streitgespräche zu beenden und mit ihm die Hochzeit zu genießen. Friedlich folgen die Vögel dieser Anweisung. Mit seiner fast ganzseitigen Anlage wird diese einen Abschluss setzende Funktion des Bildes besonders deutlich.

Dadurch, dass die Illustrationen nicht bloß schmückendes Beiwerk sind, sondern eine bestimmte Funktion innerhalb der Erzählung übernehmen, haben sie die Fähigkeit, deren Textgestalt inhaltlich zu verändern. Das Ergebnis sind die in der Bild-Text-Betrachtung genannten Verszusätze (s. Bilder *P*-5, *P* -7, *P* -9, *P* -10, *P*-15), die Agiomnitis vornahm, um die zu Beginn seiner Arbeit festgelegte Text/Bild-Abfolge nicht zu stören und ein ästhetisch ausgewogenes Layout zu schaffen.

2.3.2.3 Überblick Bild und Text im Pulologos

Die ingesamt 29 Vogeldarstellungen des *Pulologos* wirken in ihrem Stil relativ einheitlich. Das ist zum einen ihrer formalen Gleichförmigkeit der gegenständig gegebenen Rednerpaare geschuldet, zum anderem aber auch dem stereotypen Schema des Körperaufbaus, das nur leichte Variationen in der Flügel- oder Beinhaltung zeigt. Umso beachtenswerter sind die detailliert wiedergegebenen naturalistischen Elemente wie etwa Nasenlöcher, Krallen, Federkrone und Pfauenaugen in den Schwanzfedern beim Pfau, die Federöhrchen beim Uhu, die gegabelten Schwanzfedern beim Milan oder der höckrige Hakenschnabel beim Adler. Einige Vogelbilder zeigen so viele realistische Merkmale, dass der dargestellte Vogel sofort zu erkennen ist. Dies steht sicherlich mit der ikonografischen Tradition der entsprechenden Vögel in Zusammenhang und ist besonders deutlich bei den Illustrationen der Greif- und Eulenvögel zu sehen, deren Bildmotive bis in die Antike zurückreichen und die, wie auch das Motiv des Pfaus, in der byzantinischen Kunst weit verbreitet waren. Im weitesten Sinne kann sogar die Darstellung der Fledermaus zu diesen auf ikonografischen Formeln beruhenden Abbildungen gezählt werden, weil sie aufgrund von tradiertem Wissen dargestellt wurde – eben als Vogel. Und bei dieser realitätsfernen Gattungszuordnung konnte sie dann auch ein beliebiges Aussehen haben.

Eher eine Art Fantasievogel repräsentieren die Vogeldarstellungen, die weniger stark in der Bildtradition verhaftete Arten zeigen wie z. B. das Perlhuhn, den Flamingo, den Pelikan oder den Eisvogel. Im Grunde ist es allerdings müßig, die Darstellungen unter Kriterien der Realitätstreue zu betrachten, denn der *Pulologos*

ist kein Text mit wissenschaftlichem, zoologischem Anspruch. So haben die Vogelbilder nicht die Aufgabe, korrekte Naturbeobachtungen wiederzugeben und stehen ikonografisch gesehen daher auch nicht in direkter Verbindung zu den klassischen, zoologischen Bildern etwa der Ornithiaka der Dioskorides-Handschriften.[596]

Vielmehr müssen sie, unabhängig ihrer im Kapitel „Illustrationssystem *Pulologos*“ herausgestellten, die Textstruktur unterstützenden Funktion unter dem gleichen Aspekt wie der Text selbst gesehen werden: sie sollten unterhalten. Besonders deutlich wird diese Absicht bei den ansonsten aufgrund der Bildkomposition und der variationsarmen Haltung der Vögel ein wenig stereotyp wirkenden Bildern in den Details, in denen die Persönlichkeit des Illustrators greifbar wird und die vermuten lassen, dass er eine gewisse Form von Vergnügen an seiner Aufgabe hatte. Zu diesen Details zählen die ‚schönen Augen‘ des Pfaus (Bild *P*-5), die erzählerische Erweiterung des üblichen Bildmotivs der polaren Zweiergruppe durch den Sitzplatz des Eisvogels und den kleinen Ährenfisch in Bild *P*-9, das Glöckchen am Bein des Falken (Bild *P*-10), der schielende Steinkauz (Bild *P*-12) und der rotäugige Uhu (Bild *P*-15) oder der grimmig dreinblickende Adler (Bild *P*-15). Diese Illustrationen sind es auch, die einen besonders engen Textbezug haben. Für die übrigen Vogeldarstellungen kann eine solche textimmanente Verbindung eher verneint werden, auch wenn sich an der einen oder anderen Stelle durchaus Übereinstimmungen zwischen Text und Bild finden lassen, wie z. B. in der genannten bzw. gemalten Gefiederfarbe oder Schnabelform. Diese sind dann aber sicherlich eher auf ein allgemeingültiges Grundwissen in Bezug auf den entsprechenden Vogel zurückzuführen als auf einen stringenten Textbezug, zumal die Erzählung – ungeachtet des Umstands, dass dies auch nicht ihr Anliegen ist – kein ausreichendes zoologisches Wissen in der Beschreibung der Vögel bringt, als dass sie hier Anhaltspunkte geben könnte.

Hinweise auf Bildvorlagen

Im *Pulologos* lässt sich gut beobachten, wie Agiomnitis ‚eigene‘ Verse dem Text hinzusetzte (s. Bild *P*-7, V. 219a; Bild *P*-9, V. 367a, 368a/b; Bild *P*-19, V. 415a; Bild *P*-14, V. 596a/b) und das Textlayout an einigen Stellen veränderte, um die von ihm im Vorfeld festgelegte Text-Bild-Aufteilung nicht zu stören. Das lässt wiederum auf eine ebenfalls bebilderte Textvorlage schließen, da ihm nur so diese Einteilung

[596] Diesen Hinweis verdanke ich Irmgard Hutter, die diese Einschätzung der Seragliensis-Vogelbilder wiederum von Zoltán Kádár erhielt.

der leeren Blätter möglich war. Aber auch an den Bildern des *Pulologos* selbst ist zu erkennen, dass sie mit Hilfe von Bildvorlagen erstellt wurden. Hinweise sind zum einen die bereits erwähnten stereotypen Haltungsmuster und die ein wenig schematisch wirkenden Darstellungen, die immer wieder durch das geschickte Variieren von Federstrich, Kolorierung und Körpervolumen zu neuen Vögeln erweckt wurden. Vor allem aber gilt für die die Illustrationen begleitenden Beischriften, dass sie nicht dem Haupttext entsprangen, sondern eindeutig an das Bild selbst gekoppelt waren. Neben anderen Indizien sind hierfür die völlig textfremden Bildbeischriften beim Gänsesäger und dem Eisvogel klare Beweise. Das lässt wie zuvor schon für die *Vierfüßlergeschichte* auch für den *Pulologos* den Schluss zu, dass dem Illustrator für seine Aufgabe eine betitelte Bildvorlage zur Verfügung stand, deren Motive er für seine Zwecke frei nutzte und dort, wo es ihm wichtig und richtig erschien, mit amüsanten Details ausschmückte.

Da diese die Darstellung belebenden Bildelemente vor allem bei den Illustrationen zu beobachten ist, die sich auf Textpassagen beziehen, die gegenüber den anderen Textzeugen Verszusätzen oder -umstellungen zeigen, spiegelt sich hier der Umgang mit unfesten Texten in den Illustrationen bzw. ikonografischen Formeln wider. Ebenso frei wie der Kopist Agiomnitis in der Niederschrift der volkssprachlichen, unfesten Texte war, zeigt sich der Illustrator in seinem freien Umgang mit bildlichen Vorlagen. Dabei verläuft, wie sich gezeigt hat, die Beeinflussung zwischen Text und Bild nicht ausschließlich in eine Richtung, das heißt nicht nur der Text beeinflusst die Bildgestaltung. Die Bilder bzw. Bildpositionen beeinflussen auch die Textgestalt und damit die Erzählung in ihrem Inhalt.

2.3.3 Kalendergedicht

Zwischen der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* steht im Seragliensis das *Kalendergedicht*. Es schließt sich ohne eine vorangehende Leerseite auf fol. 75v beginnend unmittelbar an die *Vierfüßlergeschichte* an. Das Werk wird von einem roten Flechtband mit Flechtstern-Aufsatz[597] bekrönt, darunter steht die zweizeilige, in roter Tinte geschriebene Überschrift: „Εἰς τέρψιν καὶ μάθησϊν τῶν φοιτητῶν. / Τὰ εἰδέα τῶν δώδεκα μηνῶν ἀρχὴ σεπτέβριο“. Dann folgen, beginnend mit einer roten, verzierten Sigma-Majuskel, die Monatsverse für den September. Es ist der Monat, mit dem das byzantinische kirchliche Kalenderjahr begann und

[597] S. hierzu oben, Kapitel „Textgestaltung“.

dem sich auch der bürgerliche Kalender anschloss.[598] Das dieser reinen Textseite gegenüberliegende Blatt 76r trägt die zu den Versen gehörende Illustration, eine ganzseitige Darstellung des personifizierten Monats September. Diese Aufteilung von Text und Bild zeigt das gesamte *Kalendergedicht*: die Texte stehen auf der Versoseite, die jeweils dazugehörigen Illustrationen auf der unmittelbar folgenden Rektoseite. Eine Ausnahme bildet der Monat August, dessen Bild fehlt.

Allen Illustrationen gemeinsam ist, dass sie ohne Rahmen mittig auf die jeweiligen Blätter gesetzt wurden und diese fast vollständig einnehmen. Die personifizierten Monate sind in Dreiviertelansicht dargestellt, wodurch ein Eindruck von Bewegung erzeugt wird. Der September, der März und der Juli sind nach links gewandt, die übrigen Monatsfiguren nach rechts. Bis auf den Dezember und den März tragen die Bilder Beischriften, die über den Köpfen der personifizierten Monate frei auf das Blatt gesetzt wurden und den jeweiligen Monatsnamen nennen.

Den Figuren wurden mit Ausnahme des Novembers Schriftrollen beigegeben, die den Beginn der Monatsregel zitieren. Dieses Spruchband wird in den jeweiligen Monatsversen durch den die Monatsregel einleitenden stereotypen Überleitungsvers „καὶ εἰς τὸ ἄλλον του χέριν τὸ χαρτὶν καὶ ἔγραφαν τοῦτοι οἱ λόγοι“ explizit genannt.

In der folgenden Bildbeschreibung werden die Illustrationen in Bezug auf ihr Verhältnis zu den jeweils zugehörigen Kalenderversen betrachtet. Die Textzitate auf den Schriftrollen werden in einfache Anführungszeichen gesetzt und in der gleichen Orthografie wiedergegeben, wie sie das Bild zeigt. So ergibt sich die Möglichkeit, den Charakter dieser Zitate näher zu bestimmen.

Bild *K*-1 (fol. 76r): September (Taf. XXIII-1)

Das Thema der Monatsverse für den September auf fol. 75v ist das Weinkeltern. Im Bild (fol. 76r) ist die Personifizierung des September mittig auf dem Blatt platziert. Er ist als kräftiger junger Mann dargestellt, seine blonden Haare weisen ihn eher als Jüngling aus als einen, wie in den Monatsversen (V. 5)[599] charakterisiert, Mann mittleren Alters. Um die Stirn hat er dem Text folgend ein Tuch gebunden (V. 6), damit ihm, wie die Monatsverse erklären (V. 7), das zu einem kurzen Pagenkopf geschnittene Haar nicht in die Stirn fällt. Über dem Kopf

[598] Kukules 1948, 20.
[599] Die Versangaben beziehen sich auf die Verszählung bei Eideneier 1979, 368-419.

des Mannes liest man die Beischrift ‚σεπταίβρϊος' in der gleichen Orthografie wie zu Beginn des ersten Monatsverses „Σεπταίβριος ἄνδρας καὶ αὐτός (...)" (V. 4).

Der Jüngling steht vom Betrachter aus leicht nach links gewandt aufrecht bis zum Bauch in einem großen, derb geflochtenen Kelterbottich, unter dem sich eine ockergelbe, vierfüßige Wanne mit Sammel- bzw. Ablaufrinne befindet. Ohne dass es für das Aussehen des Kelterbottichs in den Versen überhaupt einen Anhaltspunkt gibt, wurde dieser sehr detailgetreu gezeichnet. Dass der Jüngling dem Text gemäß mit seinen nackten Füßen, die er zuvor gewaschen hat (V. 8), Trauben zertritt (V. 11), erkennt man an dem roten Traubensaft, der aus einer kleinen Öffnung unten an der Vorderseite des Bottichs sowie aus sämtlichen Ritzen des Flechtwerks in die Wanne rinnt, dann in die Ablaufrinne und über einen Ausguss in einen kleinen Topf fließt, der vor dem Bottich steht. Die durch das Treten entstehende Auf- und Abbewegung des Körpers spiegelt sich in den flatternden Zipfeln des Kopftuchs wider. Das Gesicht des nach links blickenden Jünglings verrät keine besondere Mimik, doch durch die Anstrengung haben sich seine Wangen rot gefärbt. Bekleidet ist er mit einem am Hals geschlitzten Gewand. Dieses in den Versen als kurzes Untergewand („κοντόχιτος", V. 9) bezeichnete Kleidungsstück wird wie beschrieben von einem nicht näher definierten Gürtel zusammengehalten und ist ein wenig hochgeschürzt. In das ansonsten unkolorierte Gewand wurden mit einem schwachen Ocker in regelmäßigen Abständen Längsstreifen gesetzt. Die Ärmel sind bis zu den Oberarmen hochgekrempelt.

Der linke Arm des Jünglings liegt eng am Körper an, der Unterarm verschwindet im Kelterbottich, während sein rechter Arm nach oben angewinkelt ist. Mit der rechten Hand hält er, wie in den Versen mit den Worten „καὶ εἰς τὸ ἄλλον του χέριν τὸ χαρτὶν καὶ ἔγραφαν τοῦτοι οἱ λόγοι" (V. 12) genannt, eine nach oben entrollte, geschwungene Schriftrolle. Auf dieser steht von oben nach unten gut zu lesen mit roten Buchstaben geschrieben: ‚ἥτις με βλέπϊ δαμϊνὸν τὸν μάιν ἀς με ρωτίσϊ δϊότη ἔνι ίδου ἴσος οἶνος δρο...'. Diese Worte sind die ersten anderthalb Verse der Monatsregel (V. 13-17), die auf die erfrischende Wirkung des Weins im Mai bei mühevoller Arbeit hinweist, aber auch auf die Folgen seines übermäßigen Genusses.[600]

[600] Die formalen und inhaltlichen Beziehungen zw. Spruchbändern und Haupttext werden weiter unten in einem gesonderten Kapitel erörtert.

Das Thema ‚Wein' ist typisch für die byzantinische Septemberikonografie, allerdings wird es in der Regel durch das Motiv der Weinlese repräsentiert.[601] Das Seragliensis-Bild zeigt zeitlich gesehen die nächste Stufe der Weinherstellung und folgt dabei in den meisten genannten Details den Monatsversen. Doch während die Verse auch die vorbereitenden Arbeiten für das Weinkeltern wie das Füßewaschen, das Putzen des Weinbottichs und das Hineinschaufeln der Trauben beschreiben, konzentriert sich das Bild auf die Darstellung des Keltervorgangs an sich. Daher fehlt im Bild auch die in den Versen erwähnte Schaufel. Durch die flatternden Tuchzipfel und den fließenden Traubensaft hat der Illustrator anschaulich die Aktion selbst im Bild umgesetzt und der Illustration erzählerische Kraft gegeben.

Bild *K*-2 (fol. 77r): Oktober (Taf. XXIII-2)

Das Holzschlagen ist das Thema der Oktober-Verse auf fol. 76v, die von der Arbeit eines Holzfällers erzählen. So sieht man in der Illustration (fol. 77r) einen Mann mittleren Alters, der, folgt man dem Text (V. 21) „καὶ εἰς τὸ βουνὶν ἀνέβαινε νὰ κόψῃ ἀλετροπόδιν", nach rechts gewandt den Berg besteigt, um Holz zu schlagen.[602] Dieser ist als ockerfarbene, von wenigen palmenähnlichen grünlichen Bäumen bekrönte Erhebung im rechten Bildhintergrund zu sehen. Bildkompositorisch betrachtet steht die Figur des Oktober aber vor dem Berg, der wie ein der Personifikation nachträglich beigefügter Zusatz wirkt.

Ohne dass die Verse das Aussehen des Oktober näher beschreiben, lassen sie keinen Zweifel daran, dass es sich um einen Mann mit Erfahrung handeln muss, denn er wird als vorausschauend („προνοητὴς", V. 18) beschrieben. Dementsprechend ist der Oktober als Mann mittleren Alters mit kurzem, buckellockigem Haar und einem gepflegten, ebenso lockigen, kurzen Vollbart dargestellt. Die Kontur der Haarpracht wurde mit einem braunen Farbstrich nachgeführt. Seinem Alter gemäß zeichnen sich in dem ruhigen Gesicht die Wangenknochen ab, die mit Rot eingezeichnet sind. Über dem Kopf des Oktober steht die Beischrift ‚οκτώβρϊος'. Bekleidet ist er mit einem schlichten, kurzen, gegürteten, langärmeligen hellen Gewand und schwarzbraunen, spitz zulaufenden Halbstiefeln. Die gräuliche Schattierung an der Rückseite seiner Beine lässt

[601] S. hierzu im Anhang die tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen. Das Motiv des Weinkelterns gehört eher zur generellen Septemberikonografie Frankreichs und Italiens im 12. Jahrhundert, s. Webster 1938, 175-177.

[602] Eideneier 1979, 382 und 388.

vermuten, dass er keine nackten Beine hat, sondern helle Beinlinge oder eine eng anliegende Hose trägt. Die Monatsverse geben zur Kleidung des Oktober keinen Hinweis. Das kurze Gewand entspricht der im 15. Jahrhundert sowohl im Westen als auch im byzantinischen Raum üblichen Kleidung der einfachen Landbevölkerung[603], die Hose und die Stiefel können als Arbeitskleidung angesehen werden, auch wenn es schwer fällt, die spitzen Stiefel als solche einzuordnen. Sie geben aber die allgemein übliche Schuhform wieder, die uns überwiegend in der spätbyzantinischen Buchmalerei begegnet, sofern die dargestellten Figuren Stiefel tragen.

Über seiner rechten Schulter trägt der Oktober das in den Versen genannte Werkzeug, eine langstielige Axt und ein kurzes Querbeil (V. 20). Die hellbraunen Holzstiele hat er mit der Rechten umfasst. Die Schneiden der beiden Werkzeuge sind graublau laviert, was ihren metallischen Charakter betont. Die in den Versen genannten Keile („παραβολάδες", V. 22)[604], die sich der Oktober in den Gürtel gesteckt hat, fehlen im Bild allerdings. Seinen linken Arm hat der Oktober leicht nach vorne gestreckt, mit der Linken hält er ein nach unten entrolltes, geschwungenes Spruchband, auf dem mit roten Buchstaben von oben nach unten zu lesen steht: ‚ἀπάρτη ἐμίρισεν ϊ γις να σκεπαρνομϊλίζουν'. Es ist der letzte Vers (V. 28) der durch die üblichen Überleitungsverse eingeleiteten, vier Verse umfassenden Monatsregel, die von den vorsorglichen Bauern spricht, die genau wissen, wann sie mit der Feldarbeit beginnen müssen.

Ikonografisch gesehen ist das Thema ‚Holzschlagen' für den Oktober nicht das typische Oktober-Motiv in byzantinischen Monatszyklen. Diese zeigen hier zumeist die Vogel- bzw. Hasenjagd oder die Aussaat.[605] Das Seragliensis-Bild folgt aber erneut konsequent den zu ihm gehörenden Monatsversen und setzt diese so genau um, dass das Vorhaben des Holzfällers gut veranschaulicht wird und das Bild auch ohne Text zu ‚lesen' ist.

Bild *K*-3 (fol. 78r): November (Taf. XXIV-1)

Die November-Verse (fol. 77v) thematisieren das Pflügen und die Getreideaussaat. Das Pflügen ist ein bereits in antiken Monatszyklen für den November formuliertes und in byzantinischer Zeit häufiger anzutreffendes

[603] Vgl. Partsch 1981, 36 und Thiel 1980, 61-65.
[604] Zu den Eisenkeilen s. Hansen 1984, 215.
[605] S. hierzu die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften im Anhang. Das Thema ‚Holzschlagen' tritt in westlichen Monatsdarstellungen des 12. Jahrhunderts auf, dann aber nie für den Oktober, s. Webster 1938, 175-177.

Thema.[606] Der Seragliensis bringt insofern eine Neuerung, als dass er die Handlung des Pflügens mit dem in mittelbyzantinischer Zeit im Folgemonat Dezember auftretenden Motiv des Säens verbindet.[607] Eine Besonderheit, die auch in einigen westlichen Kalenderzyklen beobachtet wurde.[608] Das Bild (fol. 78r) folgt den Versen und spricht implizit beide Tätigkeiten an und setzt somit die in den Monatsversen geschilderte Szene textgetreu um.

Es zeigt einen nach rechts gewandten jungen Mann, der in seiner vorgestreckten rechten Hand den in den Versen genannten Ochsenstachel („βούκεντρον“, V. 35) hält, an dessen oberen Ende detailliert ein Dorn zum Antreiben der Ochsen, am unteren Ende ein Haken zum Einfangen derselben eingearbeitet sind. Rechts vom November sieht man die beiden dazugehörigen Ochsen, der eine mit ockerfarbenem, der andere mit rotbraunem Fell, die er im Text auf das Feld führt, um sie vor den Pflug zu spannen (V. 33). Der vordere der Ochsen ist in Schrittstellung gegeben, als wenn er sich munter fortbewegen würde. Auffällig ist, dass sie in der Art ihrer Darstellung und im Stil den Abbildungen der Ochsen in der *Vierfüßlergeschichte*, besonders jenen auf Bild *V*-21 (fol. 69r, der Ochse greift den Löwen an) und Bild *V*-31 (fol. 72r, Schwein, Hirsch, Büffel, Ochse, Ziege, Schaf) entsprechen. Es scheint, als wenn für diese Tiere in beiden Werken die gleiche Vorlage verwendet wurde. Auch wiederholt das Hintereinanderstaffeln der Tiere entsprechende kompositorische Bildanlagen der *Vierfüßlergeschichte.*

Der November-Jüngling, über dessen Kopf die Beischrift ‚νοέμβρηος‘zu lesen ist, hat wie der September blondes, kinnlanges Haar und ein jugendliches Gesicht, seine Wangen sind ebenfalls gerötet. Das Haar wird dem im Text als Frühaufsteher bezeichneten November („ταχινοαγρυπνάτος“, V. 29) aus dem Gesicht heraus nach hinten geweht, so als ob er sich, wie in den Versen beschrieben, beeilen und schnellen Schrittes voranstreben würde (V. 30). Zu seiner Kleidung sagen die Monatsverse nichts. Im Bild trägt der November einen olivgrün schattierten, kurzen Mantel mit Schalkragen und schwarzbraune, spitz zulaufende Halbstiefel, seine Beine sind vermutlich nackt. Denn diese zeigen nicht, wie bei dem mit einer Hose bekleideten Oktober, eine gräuliche Schattierung, sondern eine ockergelbliche, was einem natürlichen Hautton eher entspricht.

Über seiner rechten Schulter trägt er eine geflochtene, ockerfarbene Umhängetasche, in der er wahrscheinlich das im Text genannte Saatgut

[606] Vgl. Levi 1941, 285 sowie Åkerström-Hougen 1974, 82.
[607] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. Handschriften im Anhang.
[608] Pérez-Higuera 1997, 159.

aufbewahrt („εἶχεν καὶ σῖτον εὔμορφον, μᾶλλον γὰρ καὶ σμιγάδιν“, V. 34), und ein hölzernes, ockergelbliches Trinkfässchen mit blaugrauen Eisenringen. Der dazu gehörige Vers lautet: „Εβαστα γοῦν καὶ εἰς τὸ ὦμον του ταγάριν καὶ φλασκάκιν“ (V. 32). Dabei weisen sowohl die aus dem Lateinischen stammende Bezeichnung φλασκάκιν > φλάσκα (flasca)[609] wie auch das im Bild dargestellte Attribut auf einen Getränkebehälter hin, der dem westlichen Kulturkreis zugehörig scheint.[610]

Der November hat seine linke Hand erhoben, mit dem ausgestreckten Zeigefinger zeigt er auf die direkt über diesem stehenden mit roter Tinte geschriebenen Worte ‚κύρις μου, κυρ νοεὔρι‘. Die Worte wurden nicht, wie bei den übrigen Monatsdarstellungen, in ein Spruchband eingepasst, sondern frei auf das Blatt gesetzt. Sie wiederholen den zweiten Halbvers des viertletzten Monatsverses „Ὀκάποιος τὸν ἐφώναξε κύρις μου, κύρ νοεύρι“ (V. 37). Dass der Illustration kein Spruchband hinzugefügt wurde, zeigt die enge Verbindung zwischen Illustration und Text: Die Monatsverse für den November nennen ein solches nicht, es fehlen die üblichen Überleitungsverse „καὶ εἰς τὸ ἄλλον του χέριν τὸ χαρτίν καὶ ἔγραφαν τοῦτοι οἱ λόγοι“.[611] Stattdessen bringt der Text einen mit dem oben genannten Vers 37 beginnenden kurzen Dialog zwischen dem November und einer nicht näher bezeichneten Person.[612] Da der Illustrator aber anscheinend wie bei den übrigen Monatsbildern den Text in das Bild integrieren wollte, um auch hier eine direkte Brücke zwischen Illustration und Monatsverse zu schaffen, behalf er sich, indem er den Ruf „mein Herr, Herr November“ ins Bild einfügte. Damit setzte er den fiktiven Gesprächspartner des November mit in Szene. Die Platzierung der Worte über dem erhobenen Zeigefinger der Monatspersonifikation lassen sie aber eher als Ausspruch dieser selbst als der einer anderen Person erscheinen. Analog zu der in den Spruchbändern zitierten direkten Rede des personifizierten Monats wäre eher die Antwort des November als Text im Bild zu erwarten gewesen, denn immerhin enthält diese den Ratschlag, dass sich die Mühe lohne, jetzt die Saat auszubringen: „καὶ τοῦτος ἀπεκρίθηκεν καὶ λέγει πρὸς ἐκεῖνον: οὐδὲν μὲ λέγουσιν νοεύριον, οὐδὲν μὲ κράζουν ἴτους, ἀμὴ ἀκούω, πίστευσον, βάλε με καὶ νὰ εὕρῃς.“ (V. 39-40).

Wie Eideneier bemerkte, enthält der fiktive Dialog ein Wortspiel mit der Monatsbezeichnung November: νο-εὔρης und νὰ εὕρῃς (du findest nicht – du willst

[609] S. N. P. Andriotis, Ετυμολογικό Λεχικό της Κοινής Νεοελληνικής, Thessaloniki 1983, 402.
[610] Hölzerne Trinkfässchen sind auf Abbildungen des bäuerlichen Lebens im westlichen Mittelalter zu finden, s. z. B. Hansen 1984, 277 und 119, Abb. 163.
[611] Eideneier 2005b, 201.
[612] Vgl. Eideneier 1979, 390f.

finden). Das wiederum würde für ein Textverständnis die Kenntnis der italienischen Verneinung ‚no' voraussetzen.[613] Stimmt man dieser Annahme zu, so hat anscheinend auch der Illustrator dieses Wortspiel verstanden, die Charakterisierung des November als einen Monat, in dem auf den Äckern nichts zu finden ist, für gelungen befunden und in seiner Darstellung prominent platziert. Das wiederum ist ein Indiz dafür, dass der Illustrator mit Sinn für den Text arbeitete. Der erhobene Zeigefinger des November lenkt den Blick des Betrachters direkt auf den Anruf und damit auf das Wortspiel.

Bild *K*-4 (fol. 79r): Dezember (Taf. XXIV-2)

Die Monatsverse (fol. 78r) für den Dezember geben den Ratschlag, sich rechtzeitig eine Behausung zum Schutz vor der Winterkälte zu schaffen. Die Personifikation des Dezember (fol. 79r) ist ganz den Monatsversen entsprechend als älterer Mann (V. 41) dargestellt. Er steht in der linken Bildhälfte nach rechts gewandt vor einer im rechten Bildhintergrund zu sehenden Schutzhütte mit offenen Seiten. Eine den Monatsnamen nennende Beischrift fehlt in der Illustration.[614]

Die Schutzhütte besteht aus einem mit ockerfarbenem Stroh gedeckten Satteldach, das auf vier Pfählen ruht, von denen im Bild allerdings nur die vorderen beiden zu sehen sind, da das Dach vom rechten Blattrand angeschnitten ist. Dieser Anschnitt entstand mit aller Wahrscheinlichkeit nicht durch einen Beschnitt des Papiers, sondern aufgrund der nicht gut durchdachten Bildanlage und kann ein Beleg dafür sein, dass das Bild aus zwei ‚originär' nicht zueinander gehörenden Bildelementen zusammengesetzt wurde. Belege hierfür sind darüber hinaus die Haltung des Dezember, der zwar die rechte Hand ausgestreckt hat, als ob er auf etwas weisen würde, aber eigentlich an der im Bildhintergrund liegenden Hütte vorbeizeigt. Die Überschneidungen der beiden Bildelemente wiederum sind ein Indiz dafür, dass der Illustrator auch hier, wie schon bei der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* bemerkt, mit Bildvorlagen arbeitete. Gleichzeitig ermöglichen sie einen Einblick in die Arbeitsweise des Illustrators. Zuerst wurde die Personifikation gezeichnet, dann das Schutzdach hinzugesetzt. Die Schutzhütte zeigt sich also als ein Zusatz zur Monatspersonifikation, der ‚erforderlich' war, weil die Monatsverse diese nennen („καλύβιν ἐσυνέδεσεν μὲ βέργες καὶ μὲ χόρτα",

[613] S. dazu Eideneier 1979, 390f., der es für möglich hält, „(...) dass dem Autor daran gelegen war, den Zusammenhang να εὕρης zu No-έβρης herzustellen".

[614] Mehr dazu s.u.

V. 42). Dies lässt die enge Verbindung zwischen den Monatsversen und der Illustration erkennen, die damit eigens für die Seragliensis-Verse erstellt worden zu sein scheint. Wie nah sich Text und Bild sind, beweist auch die detaillierte Wiedergabe des Dachs: Der Illustrator gewährt uns durch den offenen Giebel einen Blick auf die wie in der Monatsschilderung in Vers 42 beschriebene, aus Gerten und Schilf zusammengebundene Konstruktion.

Der Dezember hat schulterlanges, gewelltes Haar, eine spitz zulaufende Ponysträhne fällt ihm in die Stirn, wodurch die Frisur ein wenig perückenartig wirkt. Sein Gesicht wird von einem halblangen Vollbart umrahmt, die langen Schnurrbarthaare verdecken fast völlig seinen Mund. Dass sich die Barthaare aber, wie im Text beschrieben, besonders kräuseln („τὰ γένια μου ἐσγουρύνασιν“, V. 46)[615], ist im Bild nicht zu sehen. Wie beim Oktober wurden die Wangenknochen mit Rot eingezeichnet. Der Dezember ist barfüßig, seine Kleidung, die im Text nicht beschrieben wird, besteht aus einem kurzen, ockerfarben schattierten Gewand, das in der Taille von einem Gürtel mit Schnalle zusammengehalten wird. Die Ärmel sind bis zu den Oberarmen aufgekrempelt, was vermuten lässt, dass er soeben erst mit seiner Arbeit fertig geworden ist, dessen Ergebnis er nun entsprechend des in den Monatsversen vorkommenden Rats „(...) wer [sein Haus] deckt so wie ich (...)“ (V. 44) präsentiert. Dieser Rat steht auch auf dem nach unten entrollten, leicht geschwungenen Spruchband, das der Dezember gemäß den Überleitungsversen im Text (V. 43) in der linken Hand hält. Auf diesem steht mit roten Buchstaben von oben nach unten geschrieben: ‚Οποίος στεγάζη ὁσαν ἐμεν γοργα τοῦτο ἀναθιμίσω‘, der erste Vers (V. 44) der dreiversigen Monatsregel. Diese Aussage und die auf das Schutzdach weisende Handbewegung des Dezember bilden eine Einheit. Wer wie der Dezember sein Dach fertigt, dem kann der in den Versen genannte kommende Wintersturm (V. 45) nichts anhaben.

Erneut lässt sich sagen, dass die Illustration die Monatsschilderung sehr textnah umsetzt. Wie schon zuvor beim Oktober und November geben die Verse bezüglich des Aussehens und der Kleidung des Dezember zwar keinen Anhaltspunkt, aber auch hier hat der Illustrator die Monatspersonifikation durch das kurze Gewand und die Barfüßigkeit zum Thema passend als einen einfachen Mann der Landbevölkerung charakterisiert.

Im Vergleich zu den anderen Texten des *Kalendergedichts* ist die Kürze der Monatsschilderung auffällig. Gerade mal zwei Verse sind der

[615] Eideneier 1979, 391: „(...), und es riecht nach Nordwind, meine Barthaaare kräuseln sich.“

Personenbeschreibung des Monats gewidmet, dann folgen die das Spruchband nennende einversige Überleitung und die drei Verse umfassende Monatsregel. Der Dezember wurde also insgesamt nur mit sechs Versen bedacht, während die anderen Monatsschilderungen zwischen 10 und 14 Verse lang sind. Der geringe Umfang des Textes steht vermutlich im Zusammenhang mit der Überlieferungsgeschichte der Monatszyklen. Das Thema ‚Baulicher Schutz vor Winterstürmen' steht, wie Eideneier feststellte, in keinem Zusammenhang mit den sehr unterschiedlichen Dezemberthemen der übrigen bekannten Kalendergedichte. Diese nennen die Jagd und das Weihnachtsfest, die Winterfeldarbeit, die Aussaat, Muße und Weingenuss, den Winterbeginn und das Schweineschlachten oder das Ende der Aussaat.[616] Innerhalb der Bildtradition zeigt die ikonografische Entwicklung und Veränderung der byzantinischen Kalenderillustrationen ein ähnliches Ergebnis. Dem Dezember werden die Motive Winterfeldarbeit, Hasenjagd und gutes Essen, Wintersaat und Baumschnitt zugeordnet.[617] Somit handelt es sich bei dem Dezembermotiv, das der Seragliensis präsentiert, sowohl für die byzantinische Text- als auch für die Bildtradition um ein bislang sowohl für den Monat Dezember als auch für die Kalenderzyklen insgesamt neues Thema. Dies würde auch die ein wenig unbeholfen wirkende Bildkomposition erklären. Dem Illustrator stand keine dem Thema entsprechende Vorlage zur Verfügung, und er setzte den Versen folgend das Bild eigenständig aus der Monatspersonifikation und der Schutzhütte zusammen. Hierbei ist auffällig, dass die Monatspersonifikation selbst ohne jegliches Attribut, das auf seine Monatszugehörigkeit hinweist, dargestellt ist. Die übrigen Monatsrepräsentanten tragen, wie bereits beim Oktober mit Axt und Querbeil oder der November mit dem Ochsenstachel gesehen, im Gegensatz zum Dezember solche Attribute direkt bei sich, so dass sie entsprechend ihren ikonografischen Formeln ihrer Monatstätigkeit erkannt werden können. Der Dezember ist aber ‚bloß' die Abbildung eines älteren Mannes. Und möglicherweise steht auch die fehlende Bildbeischrift mit der Annahme einer nicht vorhandenen Bildtradition im Zusammenhang, wenn, wie schon für die *Vierfüßlergeschichte* und den *Pulologos* festgestellt, auch für das *Kalendergedicht* davon ausgegangen wird, dass die Bildbeischriften unmittelbar zu den jeweiligen Bildvorlagen gehörten.

[616] Eideneier 1979, 391f.
[617] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften im Anhang.

Bild *K*-5 (fol. 80r): Januar (Taf. XXV-1)

Das Thema der Januarverse (fol. 79v) ist die Jagd, genauer gesagt die Hasenjagd. Innerhalb der byzantinischen Januarikonografie ist dies ungewöhnlich, da sie in der Regel gutes Essen und Trinken als Motiv hat, während die Kleintierjagd den Monaten Oktober bis Dezember zugeordnet wird.[618] Die Personifikation des Januar (fol. 80r) wurde nach rechts gewandt auf das Blatt gesetzt und ist, wie in den Versen genannt (V. 47), ein Mann mittleren Alters. Über seinem Kopf steht der Monatsname ‚Ιανουάριος'. Der Januar hat nackenlanges, gestuftes Haar. Wie beim Dezembermann reicht ihm eine spitz zulaufende Ponysträhne auf die Stirn. Die Wangen in seinem schmalen, ernsten Gesicht, das von einem halblangen, spitz zulaufenden Vollbart mit kurzem Oberlippenbart gerahmt wird, sind gerötet. Zwei im rechten Bildhintergrund zu sehende Hunde, die im Text erwähnten „ζαγαρόπουλα" (V. 52), springen in Habachtstellung nach rechts. Hintereinandergestaffelt stehen sie auf ihren Hinterbeinen, die Vorderläufe sind angewinkelt und aus den geschlossenen Mäulern strecken sie ihre rote Zunge hervor. Die Art der Darstellung entspricht den Hundedarstellungen der *Vierfüßlergeschichte*. In ihrer Haltung, mit den kleinen Schlappohren und den mit wenigen Strichen eingezeichneten Rippen scheinen sie sogar eine nahezu identische, wenn auch im Maßstab verkleinerte Kopie des Hundes von Bild *V*-29 auf fol. 71r (Wolf, Leopard, Bär, Hund, Fuchs, Katze) zu sein.

Die Kleidung des Januar ist ideal für den im Text (V. 48) betonten Fußmarsch eines Jägers: Den Saum seines olivgrün schattierten Gewandes hat der Januar nach oben genommen und unter den schmalen Gürtel gezogen, damit es ihn beim Laufen nicht behindert und er bei der Jagd nicht in Sträuchern und Unterholz hängen bleibt. Zum Schutz der Beine und Füße trägt er eine eng anliegende Hose und schwarzbraune Stiefel, dazu Lederriemen um die Knie, an denen er bei Bedarf die bis zu den Waden heruntergerollten Stiefelschäfte befestigen kann. Dieses Detail wird, ebenso wie die Kleidung im Ganzen, in der Monatsschilderung nicht genannt, ist aber für einen Jäger unerlässlich, um unbeschadet Gestrüpp, Dornen und Bäche zu durchschreiten. Zu seiner weiteren Ausrüstung gehören, und hier folgt die Illustration exakt den Monatsversen (V. 50-52), ein Hasenstab, Lockvögel und ein Falke. Den Hasenstab – „λαγοράβδιν", ein Krummstab mit Knauf und Gabelung speziell für die Hasenjagd – hat er sich, wie im Text beschrieben, seitlich in den Gürtel gesteckt. Hinten am Gürtel ist mittels eines Astes ein Vogelkäfig

[618] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. Illustrierten Handschriften im Anhang.

befestigt, in dem zwei Rebhühner als Lockvögel sitzen. Und auf seiner empor gestreckten Linken, die durch einen derben Handschuh geschützt ist, thront der Falke, der durch ein Glöckchen am rechten Bein als Jagdvogel gekennzeichnet ist. In seiner rechten bis Brusthöhe erhobenen Hand hält der Januar die im Text genannte (V. 54), nach unten entrollte, geschwungene Schriftrolle, auf der mit roten Buchstaben von oben nach unten zu lesen steht: ‚πουλίτζια θέλεις νὰ γυρεύεις καὶ πτερωτὰ διώκειν πολλὰ'. Dies ist der Beginn (V. 55 und Beginn V. 56) der Monatsregel, die daran erinnert, dass die Hasen- und Vogeljagd nur gelingt, wenn man bereit ist, weite Wege zu gehen und den Wind auf seiner Seite hat.

Die Illustration des Januar gibt nicht nur sehr detailgetreu die Monatsschilderung wieder, sondern zeigt wie schon das November-Bild Tierdarstellungen, die diesmal in ihrer Art der Darstellung und im Stil nicht nur wie die beiden Hunde auf die Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte* verweisen, sondern auch auf die des *Pulologos*: Die Rebhühner in ihrer charakteristischen Darstellungsweise mit dem über Kopf und Brust verlaufenden dunklen Band im Gefieder kennen wir aus Bild *P*-6, fol. 94v (Fledermaus und Rebhuhn), und der Falke mit dem Glöckchen ähnelt deutlich der Falkendarstellung auf Blatt 103r, Bild *P*-10 (Milan und Falke), auch wenn diese einen Vogel mit aufgestellten Flügeln in Angriffshaltung zeigt.

Bild *K*-6 (fol. 81r): Februar (Taf. XXV-2)

Die Monatsschilderung des Februar (fol. 80v) hat das Alter und die Kälte zum Thema. Im Bild (fol. 81r) ist der Februar wie in den Monatsversen beschrieben als ein mit nackten Füßen am Herdfeuer sitzender Greis dargestellt („Φεβρουάριος ἄνδρας καὶ αὐτὸς γέροντας ἐκαθέτον ξυπόλητος, γυμνόποδας κάθεται εἰς παραστίαν", V. 58-59). Über seinem Kopf steht der Monatsname ‚φευρουάριος'. Auch wenn die Verse zum genaueren Aussehen des Mannes nichts sagen, wurde sein hohes Alter detailreich dargestellt: Das Gesicht des düster dreinschauenden Alten ist hager und faltig, die Augen klein, die Nase wurde so eingezeichnet, dass sie deutlich hervortritt. Sein grauer, spitz zulaufender Vollbart, dessen missmutig nach unten gebogene Schnurrbarthaare die Lippen fast völlig verdecken, reicht ihm bis zur Brust.

Das Herdfeuer im rechten Bildhintergrund, an dem sich der Februar wärmt, wird von knorrigem Wurzelholz, den in den Versen genannten Mastixwurzeln („σκουρβούλια σκιναρίτικα", V. 61) gespeist und brennt mit roten, hoch lodernden Flammen. Direkt am Feuer steht links eine mit Rotwein gefüllte Kanne aus Metall.

Dies ist ein Detail aus dem letzten Vers „πυρώνομαι ὡς γέροντας καὶ πίνω τὸ κρασάκιν“ (V. 69) der Monatsschilderung, die nach dem Überleitungsvers keine Regel oder einen Ratschlag bringt, sondern die resignierenden Worte eines alten Mannes, der sich am Feuer wärmen muss, während der Jugend die Kälte nichts anhaben kann.[619]

Der Februar trägt eine graue, spitze Fellkappe und ein ockerfarbenes schattiertes, fast bis zu den Füßen reichendes, in der Taille gegürtetes Fellgewand, den in den Versen genannten verschlissenen Pelz („γούναν ἐφόρειεν ὁ ταπεινὸς μυριοχαρβαλωμένη“, V. 60).[620] Die Schultern und der Rücken werden zusätzlich durch einen dicken, fellgefütterten, olivgrünen Umhang gewärmt, der vor der Brust durch einen großen Schlaufenknoten zusammengehalten wird.

Der beleibte Greis sitzt in sich zusammengesunken nach rechts gewandt mit rundem Rücken auf einem hölzernen, eckigen Sitz mit umlaufender niedriger Rücken- und Armlehne. Von den vier Beinen des Sitzes sind nur die beiden dem Betrachter zugewandten ausgeführt worden. Das lässt darauf schließen, dass der Sitz erst nachträglich unter die Figur gemalt wurde. Seinen rechten nackten Fuß hat der Alte leicht angezogen, so dass nur die Zehenspitzen den Boden berühren. Seinen anatomisch nicht korrekt eingezeichneten Arm – er ist oberhalb der Hüfte angesetzt, anstatt am Schultergelenk – hat der Alte leicht erhoben, in der Hand hält er einen dreifarbig gemusterten, bis oben hin mit Wein gefüllten Becher. Mit seiner linken Hand, die er unter dem Fellumhang hervorstreckt, umfasst er das durch die üblichen Überleitungsverse (V. 62) angekündigte, nach unten entrollte, geschwungene Spruchband, auf der mit roten Buchstaben von oben nach unten der Beginn (V. 63 und Beginn V. 64) seiner selbstmitleidigen Worte zu lesen ist: ‚δϊα τὸν κερον θερμένομε τῆς βάρυχϊμονίας καὶ ἵτις με βλέπι γέροντα μϊ...‘.

Die eng der Monatsschilderung folgende Illustration vermittelt sehr gut die Resignation des Februar, dessen hohes Lebensalter und das Sitzen am Feuer als Metapher für die Winterkälte anzusehen ist. Das Motiv des am Feuer sitzenden Alten steht ikonografisch ganz in antiker und byzantinischer Tradition für den kältesten Monat des Jahres, den Februar.[621] Die Weinkanne hingegen, die, wie deutlich an der unter ihrer grauen Farblavierung durchscheinenden roten Farbe des Feuer zu erkennen ist, nach diesem gemalt wurde, sowie der Weinbecher, der

[619] S. Eideneier 1979, 294.

[620] Die Faltengebung des Gewandes im Oberkörperbereich lässt zwar eher ein aus Stoff bestehendes Gewand vermuten, doch zeigen die Ärmel eindeutig die Stofflichkeit von Fell, weshalb das gesamte Kleidungsstück als aus Fell bestehend beschrieben wird.

[621] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften im Anhang.

eher über der Hand des Alten zu schweben scheint als dass er ihn festhält, sind höchstwahrscheinlich ein durch den Text inspirierter Zusatz.

Bild *K*-7 (fol. 82r): März (Taf. XXVI-1)

Die Monatsverse für den März (fol. 81v) thematisieren den Einzug in den Krieg und stehen damit ganz in der byzantinischen literarischen Tradition für diesen Monat.[622] Die Illustration (fol. 82r), die dieses Thema aufnimmt, entspricht damit ebenfalls der byzantinischen Monatsikonografie für den März. [623] Die Darstellung wurde mittig auf dem Blatt platziert und nimmt dieses ganz ein. Die Monatsbezeichnung fehlt wie beim Dezember auch hier.[624]

Im Gegensatz zu der Beschreibung in den Monatversen sieht der Krieger aber nicht ungekämmt und wild aus („ἄγριος τὴν εἰδέαν“, V. 70, und „ἀκτένιστος“, V. 71), sondern wie ein gepflegter, edler Ritter. Das Bild zeigt einen jungen Mann in Rüstung, der wie im Text beschrieben („τὰ ἅρματα ζωσμένος“, V. 71, und „ἄλογον ἐκαβαλλίκευεν“, V. 72) auf einem Pferd reitet. Der Schweif des Pferdes wird von der rechten Blattkante angeschnitten. Kopf und Körper des Jünglings sind in Dreiviertelansicht gegeben, das dem Betrachter zugewandte linke Bein in Seitenansicht. Durch die Drehung des Körpers scheint das Bein aber an der rechten Hüftseite angesetzt, und nicht an der linken, was zu einer Unstimmigkeit der Haltung des Reiters führt und eher zu einer stehenden als zu einer im Sattel sitzenden Person passt, zumal das Bein gestreckt ist.

Der März hat blondes, gewelltes, zu einem Pagenkopf geschnittenes Haar, zwei kurze Ponysträhnen fallen ihm auf die Stirn. Sein Gesicht ist jugendlich glatt und seine Wangen gerötet. Der gesamte Körper des Jünglings ist vom Hals bis zu den Füßen durch eine metallgraue Rüstung geschützt. Diese wird in den Versen auch erwähnt („λουρικοζωσμένος“, V. 75). Obwohl eine genauere Beschreibung der Rüstung im Text ausbleibt, ist sie sehr detailreich dargestellt: Der bräunlich schattierte, geschuppte Harnisch hat einen mit floralem Muster verzierten eisernen Brustring. Eiserne Bein- und Armröhren mit Knie- und Ellenbogenkacheln, Panzerhandschuhe und langschnabelige Eisenschuhe, an denen imposante Sporen befestigt sind, komplettieren die Ausrüstung. Diese Ausstattung ist nicht die eines byzantinischen Reitersoldaten, auch wenn deren

[622] S. Eideneier 1969, 396.

[623] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. Handschriften im Anhang. Die westlichen Monatszyklen haben hingegen den Krieger, bzw. den Ritter als Motiv des Monats Mai, s. Pérez-Higuera 1997, 185-190.

[624] Mehr dazu s.u.

Darstellung auf Reiterikonen „(…) Teil am Paradigmenwechsel vom frühbyzantinischen Offizier im militärischen Rangkostüm der Chlamys zum gepanzerten Soldaten mit Schild und Lanze“[625] hat, sondern die Bekleidung eines westlichen Ritters, und sogar eine, die ins 14. Jahrhundert datiert werden kann. Denn erst ab diesem Zeitpunkt erhielten die Ritterrüstungen Beinschienen und Fußschalen in der Form spitzer Schuhe.[626] Der Kopfschutz fehlt, womit die Darstellung den Monatsversen folgt, denn der März wird als barhäuptig, „ἀσκέπαστος“ (V. 71), beschrieben. Unter der Rüstung trägt der Ritter ein olivgrünes Untergewand, dessen Rockteil dreiecksförmig unter dem Harnisch hervorkommt. Den weiten, im Wind des schnellen Rittes sich voluminös bauschenden, rot schattierten und mit olivgrünem Stoff gefütterten Umhang hat er mit einem großen Knoten fest um die Schultern gebunden.

Der März reitet ein kräftiges, falbenfarbiges, mit rotem Zaumzeug aufgezäumtes Pferd, das den Hals edel gebogen hat. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper eher klein. Die Brust ist muskulös. Deutlich, wenn auch anatomisch falsch, wurden die Brustmuskeln mit Farbstrichen betont. Scheinbar in Erwartung des Kampfes hat es die Ohren aufmerksam aufgerichtet und Augen und Nüstern geweitet. Seine Hufe sind beschlagen, die Mähne ist kurz geschoren und der Schweif geknotet, damit die Schweifhaare im Kampf nirgends hängen bleiben können. Der schwere zinnoberrote Sattel, dessen hohe Vorder- und Hinterzwiesel für einen sicheren Sitz des Reiters sorgen, wird durch breite, rote, mit kreisrunden Elementen Brust- und Schweifriemen gehalten, von denen in gleichmäßigen Abständen ebenso verzierte Bänder herabhängen. Der Sattelgurt hat ein rot-weißes Zackenmuster. Verglichen mit den Pferdedarstellungen in der *Vierfüßlergeschichte* (fol. 34r, Bild *V*-3; fol. 58r, Bild *V*-13; fol. 59v, Bild *V*-14; fol. 60v, Bild *V*-15; fol. 71v, Bild *V*-24a) gibt es, wie schon umgekehrt bei der Beschreibung der *Vierfüßler*-Illustrationen betont, eine auffallende Ähnlichkeit mit der sich von den übrigen *Vierfüßler*-Pferden unterscheidenden Darstellung von fol. 71v, Bild *V*-24a. Dieses Pferd ist ebenfalls falbenfarbig, hat einen im Verhältnis zum Körper kleinen Kopf und den Hals edel gebogen. Bemerkenswert ist auch, dass bei ihm die Brustmuskeln ebenfalls mit Farbstrichen betont wurden. Und obwohl sich die Haltungen des *Vierfüßler*- und *Kalender*-Pferdes voneinander unterscheiden und das März-Pferd nach links gewandt gegeben ist, das *Vierfüßler*-Pferd von fol. 71v

[625] Warland 2005, 883-894, hier 887.
[626] Thiel 1980, 129ff.

nach rechts, besteht ein augenfälliger Zusammenhang zwischen diesen beiden Darstellungen.

Der Ritter hat seinen linken Arm angewinkelt und hält in der linken Hand die Zügel. An seiner linken Seite trägt er, auch wenn es in der Beschreibung nicht erwähnt wird, ein langes Schwert mit verziertem Knauf. Hinter seiner rechten Schulter ist den Versen gemäß ein ockergelber Schild zu sehen („κονταροσκουταράτος", V. 75). An diesem ist ein Spruchband befestigt, das sich schwungvoll nach rechts horizontal über dem Kopf des Ritters entrollt. Auf diesem steht mit roten Buchstaben zu lesen: ‚καιρὸς πολέμου ἔφθασε, νὰ ἱπάμεν εἰς τοὺς ἐχθρούς μας· καὶ ἴ τις φοβᾶτε θάνα...'. Es sind die ersten anderthalb Verse (V. 77-Anfang 78) des Ratschlages, der im Text auf die üblichen Überleitungsversen folgt. Doch obwohl diese besagen, dass der Monat die Schriftrolle in der Hand hält, ist sie diesmal an die Lanze gebunden und entspricht damit, nun als Fahne umgestaltet, der seit dem 12. Jahrhundert zum Schmuck der kreuzfahrerzeitlichen Ritter gehörenden ‚baniere'.[627] Neben dieser und der Rüstung lassen sich aber noch weitere Details ausmachen, die zeigen, dass die Darstellung des März Einflüsse der westlichen Ritterikonografie zeigt.[628] Ein Schwert kommt in Abbildungen byzantinischer Reitersoldaten nicht vor, und im Vergleich zu deren Darstellungen auf byzantinischen Reiterikonen wurde auch die Bewegungsrichtung verändert.[629] Der März im Seragliensis reitet für byzantinische Verhältnisse untypisch von rechts nach links und nicht wie üblicherweise von links nach rechts.[630] Damit spiegelt die Illustration des Monats März deutlich den Zeitgeist der Entstehungszeit und des Entstehungsortes des Seragliensis, des fränkisch besetzten Euböas, wider. Diese ikonografischen Hinweise und die anklingende gotische Formensprache wie auch die Tatsache der detailgenauen, der Beschreibung des Textes nicht immer folgenden und teilweise über diesen hinausgehenden Darstellung des Ritters und seines Pferdes sowie die ausgewogene Gesamtkomposition der Illustration weisen darauf hin, dass dem Illustrator eine Vorlage zur Verfügung stand, die alle diese Einzelheiten zeigte und die er für die

[627] Bumke 1986, I, 221.

[628] Warland 2005, 888, betont den Einfluss der Kreuzfahrerzeit auf die byzantinische Reiterthematik aufgrund der strategischen Überlegenheit von Reitertruppen und der westlichen Idealisierung des Ritterbilds. „Der Reiterheilige mit dem Kreuzbanner der Kreuzfahrer mischte westliche Identifikation mit östlicher Ikonographie."

[629] Für diese Feststellungen danke ich Rainer Warland.

[630] Vgl. hierzu die Darstellung des berittenen März-Kriegers im Codex Vatopedi 1199 aus Trapezunt aus dem 14. Jh. (Schemazeichnungen der trapezuntischen Monatsbilder bei Strzygowski 1890, 241-263, und Abb. bei de Meibohm 1955, 31-37) sowie die Abbildungen von Reiterheiligen bei Warland 2005, Taf. II-IV.

Monatsverse des März adaptierte. Dabei muss es sich nicht originär um ein Kalenderbild gehandelt haben, sondern es könnte auch eine in einem anderen Zusammenhang stehende, an die Ikonografie der byzantinischen Reiterheiligen angelehnte, aber westlich beeinflusste Darstellung eines Reiters bzw. Ritters gewesen sein. Das wiederum könnte auch das Fehlen der Beischrift erklären. Die Vorlage trug keinen Titulus mit Monatsnamen, also wurde er auch nicht mit übernommen.

Bild *K*-8 (fol. 83r): April (Taf. XXVI-2)

Das Hirtenleben ist das Thema der Monatsverse für den April (fol. 82v). Das dazugehörige Bild (fol. 83r) zeigt einen stehenden Mann mittleren Alters, der nach rechts zu einer weiter im Hintergrund zu sehenden aus sechs Schafen und einem Schafbock bestehenden Schafherde gewandt ist. Über dem Kopf des Mannes wurde der Monatsname ‚ἀπρῖλιος' geschrieben. Der personifizierte April hat blondes, kräftig gewelltes, kinnlanges Haar, das ganz und gar nicht, wie in den Versen beschrieben, „κακοελουσμένος" (V. 83) aussieht. Auf dem Kopf trägt er den im Text genannten „μαλλόκαπον" (V. 86), einen hellbraunen Hut mit nach unten gebogener breiter Krempe, welche die in den Monatsversen genannte schattenspendende Funktion hat („σκιαδάκιν ἐφαινέτον", V. 86).

In dem nicht mehr so jungen, ein wenig faltig wirkenden Gesicht des April zeichnen sich die Wangenknochen ab, die Wangen sind gerötet. Das Kinn ziert ein zweispitziger, halblanger Vollbart. Bekleidet ist der April mit dem als „τὰ τρίκομπα (...) τὰ σγουρομαλλάτα" (V. 84) bezeichneten Mantel aus Schafspelz, der als wadenlanges, in der Taille gegürtetes Gewand, dessen Ärmel bis zu den Ellenbogen reichen, dargestellt ist. Die drei in den Versen genannten Knöpfe sind nicht zu erkennen. Am runden Halsausschnitt des Mantels blitzt ein beigefarbenes Untergewand hervor. Obwohl die Monatsschilderung beschreibt „καὶ ποδεμένος ἤτονε τὰ λέγουσιν τζαροῦχες" (V. 85), trägt der April nicht die üblichen τσαροῦχια der Landbevölkerung, sondern schwarzbraune Stiefel mit Überschuhen aus Pelz.

Der Hirte hat rechts in den schmalen Gürtel einen hölzernen, spitzen Krummstab gesteckt, in dessen Knauf ein Pankopf geschnitzt ist. Dieses Detail wird in den Versen nicht erwähnt – hier ist lediglich von einem „στραβόραβδον" (V. 87), einem Krummstab die Rede. Das Motiv des Pan, der der antiken Mythologie zufolge als die in Arkadien beheimatete griechische Gottheit der Hirten auch als Erfinder

der Hirtenflöte gilt[631], schafft eine Verbindung zu dem in den Versen genannten „σουραύλιν“ (V. 88). Auf dieser spielt der April das im Text genannte „ὡραῖον τραγούδιν ἔλεγεν καὶ κατὰ ἤχουν τὸ ὑπάγειν“ (V. 89). Wie eine durch Noten ins Bild gesetzte Melodie steigt am unteren Ende des Flötenkorpus das Spruchband mit den ersten beiden Versen (V. 93-94) der dreiversigen Monatsregel als Zitat auf und veranschaulicht indirekt das Lied, das der Hirte spielt: ‚Ἄλος ἔχϊ τὰ πρόβατα και ’γὼ τὰ πϊμενεύω, ἔγω καὶ γάλας καὶ τυρὶν στανέου ὅπου τὰ ἔχουν…‘. Der Inhalt der Monatsregel und somit der Schriftrolle ist schon, wie Eideneier feststellte, mehr ein nahezu dem arkadischen Schäferidyll entsprechendes Lob auf das einfache Hirtenleben als eine Verhaltensregel.[632] Zu dieser Idylle passt auch der in den Monatsversen beschriebene Widerhall der schönen Melodie, welche die Umgebung erfreut („Ἀηδονεῖ τὴν ἔρημον, τέρπεται καὶ τὸ πλάγιν, ἀντιλαλεῖ καὶ τὸ βουνίν, διέρχεται τὸν κάμπον.“, V. 90-91). Diese Aussage wird im Bild durch die Schafherde visualisiert, die mit hochgestreckten Hälsen aufmerksam zuhört. Die Art der Darstellung der Schafe entspricht den Schafabbildungen in der *Vierfüßlergeschichte* (Bild *V*-7, fol. 45v und Bild *V*-8, fol. 46v). Auch ihre hintereinandergestaffelte Anordnung ist in der *Vierfüßlergeschichte* zu finden, wenn eine Gruppe von Tieren gegeben ist (vgl. Bild *V*-8, fol. 46v, oder Bild *V*-20b, fol. 68r).

Bezogen auf die byzantinische Aprilikonografie entspricht die Illustration des Seragliensis der Tradition, die das Hirten-Thema in unterschiedlichen Variationen, z. T. auch in Verbindung mit dem Osterfest, zeigt, dann aber ohne die Verbindung mit dem Flötenspiel.[633] Flötenspielende Hirten sind in der byzantinischen Kunst vielmehr in bukolischen Szenen anzutreffen, z. B. innerhalb der Miniaturen der Homilien des Gregor von Nazianz[634]. Damit geht das Aprilbild des Seragliensis, nahezu hundertprozentig den ausschmückenden Versen des Textes folgend und sogar mit dem Hinzufügen weiterer, die Gesamtaussage unterstützender Details, über die übliche Monatsdarstellungen des April hinaus und setzt gekonnt mit erzählerischer Kraft die schönen Seiten des Hirtenlebens in Szene.

[631] Vgl. Hunger 1984, 300. Inwieweit die Pansymbolik hier auf einen westlichen Einfluss auf das Bildmotiv gewertet werden kann, sei dahingestellt, zumal es auch byzantinische Antikenrezeptionen mit Pandarstellungen gibt, s. z. B. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1914, 680, Abb. 520: „Marmorrelief in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum) ‚Der Hirtengott Pan‘, byzantinische Nachbildung eines antiken Bildwerks.“

[632] Eideneier 1979, 398.

[633] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften im Anhang.

[634] Galavaris 1969, 149-164.

Bild *K*-9 (fol. 84r): Mai (Taf. XXVII-1)

Für den Monat Mai ist der Blumenreichtum des Frühlings das Thema der Monatsschilderung (fol. 83v). Dementsprechend ist die Illustration (fol. 84r) das farbenprächtigste Bild innerhalb des Kalenderzyklus des Seragliensis. Die Mai-Personifikation wird als gutaussehender, heiterer, junger Mann beschrieben („Μάιος ἄνδρας καὶ αὐτὸς εὔμορφος τὴν εἰδέαν, νεώτερος ξανθίζοντα ὅλος ἱλαρωμένος“, V. 96-97). Das Bild zeigt dementsprechend einen nach rechts gewandten rotwangigen, Jüngling mit schulterlangem, blondem, gelocktem Haar. Er steht auf einer Blumenwiese, die durch zwei Blumenbüschel mit roten und blauen Blüten rechts im Bild angedeutet wird. Diese minimalistische Art der Umgebungskennzeichnung zeigt der Seragliensis auch in der *Vierfüßlergeschichte*, in Bild *V*-8 (fol. 46v), das die Gruppe Schaf, Ziege und Ziegenbock auf einer lediglich durch einen Blumenbüschel angedeuteten Blumenwiese stehend abbildet.

Wie in den Monatsversen genannt („ἀνθίζοντα, λουλουδίζοντα στὴν κεφαλὴν ἐφόρει“, V. 100), trägt der Jüngling eine Blumenkrone auf dem Kopf, ein geflochtenes Band, an dem eine Vielzahl roter, blauer und gelber Blumen befestigt ist. Rechts und links der Blumenkrone steht in zwei Teile geteilt der Monatsname ‚μαί [Blumenkrone] ος‘ als Beischrift. Das knielange, helle Gewand ist in der Taille mit einem roten Gürtel zusammengefasst. Die Passe und der Rocksaum sind mit Bordüren verziert, die ein geometrisches Ornamentmuster in den Farben Gelb, Rot und Blau haben, die Ärmelsäume mit gelben Streifen. Unter dem Gewand trägt der Jüngling eine dunkelblaue, eng anliegende Hose, an den Füßen schwarzbraune, knöchelhohe Schnabelschuhe. Der Illustrator hat in der einem Festgewand gleichenden Kleidung des Mai, ohne auf eine Beschreibung dieser in den Versen zurückgreifen zu können, die Farben der dargestellten Frühlingsblumen aufgegriffen.

Mit ausgestrecktem Arm hält der Jüngling in der rechten Hand einen Zweig mit grünen Blättern sowie gelben, roten und blauen Blüten. Mit der nach unten zeigenden Linke umfasst er eine nach unten entrollte Schriftrolle, auf der mit roten Buchstaben zu lesen ist: ‚ἐλᾶτε κοράσϊα μου ἐλᾶτε καὶ νέοι νεανίσκϊ ἐλᾶτε νταμϊζέλε μου‘. Es ist der Beginn der nach den Überleitungsversen folgenden Aufforderung (V. 107-Anfang 108) an „jung und alt, vor allem aber an die an eine

«fränkische» Sozialordnung anknüpfenden νταμιζέλες und κουρτέσες“[635], also an die Edelfräuleins, die Liebsten mit Blumen zu beglücken.

Blumen sind seit der Antike das zentrale Motiv der Maiikonografie[636], das auf das römische Fest der Rosalia oder Rosaria zurückgeht, das Anfang Mai gefeiert wurde und bei dem es Brauch war, die Gräber mit Rosen zu schmücken. Auch in byzantinischer Zeit wurde das Fest der Rosalia als ‚Tag der Rosen' gefeiert.[637] Dazu bestand eine Nähe zu Flora[638], der Göttin der erwachenden Natur, wodurch sich das religiöse Fest der Rosalia in ein Frühlingsfest, die ‚Floralia' wandelte. Und mit diesem kann unsere Illustration durchaus in Verbindung gebracht werden. Dass der mit einer Blumenkrone geschmückte Jüngling sogar der König aller Monate sei, dafür bringt auch der Digenis Akritas einen Beleg.[639] Festzuhalten bleibt, dass die Maiillustration die variantenreichen Formulierungen des Blütenreichtums der Monatsverse eindrucksvoll veranschaulicht, so dass es wirklich, wie im Text betont „ἐχαίρεσουν νὰ βλέπῃς“ (V. 104), eine Freude ist, ihn anzusehen.

Bild *K*-10 (fol. 85r): Juni (Taf. XXVII-2)

Die Ernte, genauer gesagt die Getreideernte, ist das Thema der Juniverse (fol. 84v). Damit folgt das *Kalendergedicht* der byzantinischen Ikonografie für den Monat Juni, die das Erntethema in verschiedenen Variationen beispielsweise als Frucht- oder Heuernte tradiert.[640] Text und Illustration des Seragliensis zeigen hier aber eine Besonderheit: es wird nicht wie üblich ein Akteur vorgestellt, der das Monatsgeschehen repräsentiert, sondern an der Juni-Szene sind sowohl in den Versen als auch im Bild zwei Figuren beteiligt, ein Mann und eine Frau.[641]

Als Monatsrepräsentant des Juni ist im Bild (fol. 85r) ein nach rechts gewandter Mann mittleren Alters zu sehen, der Korn in einem Getreidefeld schneidet. Über dem Kopf des Schnitters ist der Monatsname ‚Ιούνιος' zu lesen. Dicht hinter ihm sieht man links eine Frau, die ein bis auf den Boden reichendes, unter der Brust

[635] Eideneier 1079, 399.
[636] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften im Anhang.
[637] Kukules 1948, 29-31.
[638] Åkerström-Hougen 1974, 80.
[639] „Εἴ τις βουληθῆ νὰ ἐρωτήσῃ διὰ τὸν βασιλέα τῶν μηνῶν, να ἐγνωρίζῃ καλὰ ὅτι ὁ Μάϊος ἐβασίλευσεν εἰς ὅλους τοὺς μῆνας, διότις στολίζεται ἡ γῆ ἀπὸ τὰ μυριστικὰ καὶ τὰ φυτὰ καὶ ἄνθη (...) καὶ ἀνακαινουργεῖ ὅλους τοὺς ἔρωτας (...)“.) Textstelle hier zitiert nach D. Paschalis, Οἱ δέκα λόγοι τοῦ Διγενοῦς Ἀκρίτου, in: Λαογραφία 9 (1926), 305-440, hier 374.
[640] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. Illustrierten Handschriften im Anhang.
[641] Zweifigurige Szenen innerhalb von byzantinischen Monatsdarstellungen zeigen meines Wissens nur der Vatopedi 1199 aus Trapezunt (Januar, Februar, August), s. Schemazeichnungen bei Strzygowski 1890, 241-263.

geschnürtes, langärmeliges Kleid mit rundem Halsausschnitt und eine turbanartig verschlungene Stoffhaube trägt. Sie blickt wie der Juni nach rechts, ihre Wangen in dem schmalen Gesicht sind gerötet. Die Frau streckt die Arme leicht angewinkelt nach vorne, doch werden ihre Hände vom Juni, der ihr den Rücken zugewandt hat, versteckt, so dass man nicht sieht, was sie mit diesen tut. Die Monatsverse erklären, dass es sich bei dieser weiblichen Figur um die Frau des Schnitters handelt (V. 115), wie auch die Beischrift ‚ἡ γυνὴ του' über dem Kopf der Frau bezeugt.

Der Juni hat blondes, kinnlanges, stark gewelltes Haar und einen spärlich sprießenden Vollbart, seine schmalen Wangen sind gerötet. Zu seiner Kleidung sagen die Monatsverse Folgendes: „γυμνός μὲ τὸ ποκάμισον, πλατὺν λουρὶν ἐφόρει, σκιαδάκιν εἰς τὴν κεφαλὴν, ποδὴματα εἰς τοὺς πόδας" (V. 111-112). So trägt er im Bild als „σκιαδάκιν" einen olivgrünen Hut, dessen breite Krempe vorne mit einem roten Band hochgebunden ist, damit sie ihn nicht in der Sicht behindert. Sein Hemd („ποκάμισον") hat ein rotes Band am Halsausschnitt, das wohl dazu diente, es bei Bedarf am Hals zuzuziehen. Die langen Hemdsärmel sind bis zu den Oberarmen hochgekrempelt, damit sie den Schnitter bei der Feldarbeit nicht behindern. Der im Text genannte „πλατὺν λουρὶν" scheint, vergleicht man den starr wirkenden Faltenwurf des Rockteils beim Juni zum Beispiel mit dem des durch einen Gürtel zusammengefassten Gewand des Monats Mai, eher ein Schurz aus Leder mit breitem Bund zu sein als ein Gürtel. Der Umstand, dass in den übrigen Monatsversen in Bezug auf den Gürtel immer von einer „ζώνη" die Rede ist, hier aber ein „λουρίν", also ein Lederriemen genannt wird, könnte diese Vermutung stützen. Die Beine des Juni sind nackt, was dem „γυμνός" in Vers 111 entsprechen könnte, an den Füßen trägt er als die genannten „ποδήματα" schwarzbraune, spitze Halbstiefel.

Mit seiner rechten Hand führt der Juni eine große, schmale Sichel. Seine Handlung gibt exakt die Monatsverse wieder: „δρεπάνιν κρατεῖ εἰς τὰς χείρας του, τοὺς στάχυας θερίζει, πρόθυμα καὶ 'πιδέξια, σύντομα τοὺς διαλέγει" (V. 113-114). Mit der Linken umfasst er ein Büschel bereits aus dem rechts im Bild zu sehenden Kornfeld abgetrennter Getreidehalme mit Ähren. Zu seinen Füßen liegen links von ihm drei bereits gebundene Garben, rechts vor ihm stehen eine ockergelbe Kürbisflasche und dahinter eine Henkeltasche. Bei dieser handelt es sich um die mit Knoblauch und Zwieback gefüllte, als „ταγάριν" bezeichnete Tasche, das laut der Verse eigentlich die Frau des Schnitters trägt: „καὶ ὀπίσω ἡ γυνή του βαστώντα καὶ ταγάριν, σκορδίκια εἶχεν κάτωθεν καὶ πέντε καψιμάδες, καὶ κολοκύνθιν μὲ

νερόν, πολλὰ διψᾷ τὸ κάμα“ (V. 115-117). Würde das Bild exakt den Monatsversen folgen, müsste sie auch die genannte Kürbisflasche mit dem kühlen Wasser, „κολοκύνθιν μὲ νερόν“, halten. Die Umplatzierung der Attribute im Bild aus den Händen der Frau auf den Boden erfolgte augenscheinlich erst einmal aus einem ganz praktischen Grund: Dadurch, dass die Hände der Frau von der Figur des verdeckt werden, war es dem Illustrator nicht möglich, sie Tasche und Flasche tragen zu lassen. Doch zeigt diese Bildkomposition etwas ganz anderes. Die Frau gehörte vermutlich nicht originär zum Bild, sondern wurde im Nachhinein hinzugefügt, weil der Text es forderte. Dies ist, wie schon beim Dezemberbild vermutet, ein Hinweis darauf, dass der Illustrator mit einer Bildvorlage arbeitete, die nur die männliche Figur zeigte. Dadurch, dass dem Juni-Schnitter sowohl im Text als auch im Bild seine Frau zur Seite gestellt wurde, wird das Thema deutlich dem Kontext der reinen Monatsrepräsentation enthoben. Vielmehr erzählt und visualisiert der Juni eine die bäuerliche Gesellschaft repräsentierende kleine Episode.

Aus einer der abgeschnittenen Ähren, die der Schnitter in seiner linken erhobenen Hand hält, entrollt sich in geschwungener Linie nach oben hin eine Schriftrolle, auf der mit roten Buchstaben von oben nach unten zu lesen steht: ‚ἴ τις φοβᾶτε τὲς πϊρες‘. Da die Schriftrolle nach diesen Worten eine Windung macht, bricht der Text hier ab, weiter unten steht dann auf der Rückseite nur noch der Wortfetzen ‚φο…‘. Es sind die ersten Worte der mit Vers 119 beginnenden dreiversigen Monatsregel, die nach dem üblichen Überleitungsvers (V. 118) in der Monatsschilderung steht. Während dieser bekanntermaßen davon spricht, dass der Monat die Schriftrolle in der Hand hält, der Juni aber schon mit Sichel und Getreidehalmen beide Hände voll hatte, musste der Illustrator sich hier etwas anderes einfallen lassen und setzte das Spruchband geschickt an einer der Ähren an.

Bild *K*-11 (fol. 86r): Juli (Taf. XXVIII-1)

Das Thema der Juliverse (fol. 85v) ist die sommerliche Hitze. In der Illustration ruht ein schmächtiger, junger Mann auf einer Liege mit einem weiß-grau längsgestreiften Bezug, der an beiden Enden mit je einem roten Querstreifen abgesetzt ist. Wie die Monatsverse erzählen, wurde der Jüngling ohnmächtig und fiel auf das Bett („καὶ τάχα ὀλιγοθύμησεν, ἔπεσεν πρὸς τὴν κλίνην“, V. 127). Auch die im Text genannte Ursache für die Ohnmacht ist im Bild dargestellt. Oberhalb des Juli sieht man ein vierfüßiges, zweihenkliges Gefäß, dessen runder Bauch mit

einem Sonnengesicht verziert ist, der Verschluss hängt an einer Kordel herab. Aus diesem Gefäß hat sich der Juli entsprechend dem Vers „κρυοντήριν εἶχεν μὲ κρασὶν καὶ ἔπινεν ἐκ τούτου“ (V. 125) einen Becher Wein eingeschüttet, den er in seiner erhobenen Rechten hält.

Das blonde, bis in den Nacken reichende, leicht gewellte Haar hat der Juli hinter die Ohren gestrichen, drei dünne Ponysträhnen reichen ihm in die Stirn. Sein Gesicht ist rundlich, die Wangen, die vollen Lippen und die Nase sind gerötet. Über seinem Kopf steht mit blassen braunen Buchstaben der Monatsname Ιούλιος. Bis auf ein Tuch, welches seine Lenden bedeckt, und dessen eine Ende in seiner linken Armbeuge liegt, ist der Jüngling unbekleidet. Damit wird dem Bildbetrachter sofort klar, dass dieser wie im Text erzählt soeben aus dem Bad gekommen ist („ἐξέβη ἔξω τοῦ λουτροῦ, ὀλίγον νὰ βαστάξῃ“, V. 124). Sein linkes Bein ausgestreckt, das andere leicht angewinkelt, hat er die Unterschenkel lässig übereinandergelegt, die Fußspitzen berühren sich.

Mit der linken Hand, die auf seiner Hüfte ruht, hält er die im üblichen Überleitungsvers (V. 129) genannte, sich in einer geschwungenen Linie nach oben hin entrollende Schriftrolle. Auf dieser steht mit roten Buchstaben von oben nach unten der Rat zu lesen: ‚τοὺς φλέξι ἡ θερμασία ἀπὸ τοῦ λου καὶ ποιήσοι τους νὰ δίψουν υπό...‘. Es sind der erste Vers und der Beginn des zweiten Verses der dreiversigen Monatsregel (V. 130 – Anfang 131). Dass der Schreiber dabei das Wort λουτροῦ auf ein λου reduzierte, muss als Nachlässigkeit angesehen werden.

Die Schilderung der Hitze des Sommers für den Monat Juli ist innerhalb der byzantinischen Kalenderzyklenikonografie ungewöhnlich, die dieses Thema, teilweise auch mit dem Motiv des Durstlöschens, normalerweise für den August bringen und im Juli in der Regel die Getreideernte haben.[642] Somit zeigt der Seragliensis hier mit dem aus dem Bad kommenden Juli-Jüngling sowohl textlich als auch illustratorisch eine Ausnahme.

Bild fehlt: August-Verse (fol. 86v) (Taf. XXVIII-2)

Die Monatsschilderung für den August beschreibt die Ernte und Verarbeitung der Feigen, die in seinem Garten gereift sind. Die Illustration zu diesen Versen fehlt, was mit dem im kodikologischen Teil dieser Arbeit bereits erwähnten Blattausfall nach fol. 85 erklärt werden kann.[643] Dieser Blattverlust muss aber vor

[642] S. die tabellarische Übersicht der Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften im Anhang.
[643] S. o. Kapitel „Lagenverhältnisse und Codexaufbau“.

der Seitennummerierung des Codex erfolgt sein, denn auf dem, Blatt 85v mit den Augustversen folgenden, mit der Zahl 86 nummerierten Blatt (fol. 86r) schließt sich unmittelbar der Textbeginn des *Pulologos* an.

2.3.3.1 Bild-Beischrift-Spruchband-Haupttext im Kalendergedicht

Die Betrachtung der *Kalender*bilder hat eindeutig ergeben, dass die Illustrationen in direktem Bezug zu den Monatsversen stehen. Basierend auf der ikonografischen Bildtradition wurden die jeweiligen Motive übernommen und entsprechend der Textaussage angepasst oder ergänzt. Auf der anderen Seite zeigen die Illustrationen aber auch Details, die in den Monatsversen nicht genannt werden. Durch diese gehen die Illustrationen sogar über die Verse hinaus und erweitern die interpretatorische Aussagekraft der Monate, wie etwa beim ritterlichen Monat März, dem idyllischen Hirtenleben des Monats April oder dem königlichen Blumenjüngling im Mai. Diese müssen entweder aus jeweiligen, diese Details zeigenden Vorlagen entnommen sein, oder aber als eigene Zusätze des Illustrators betrachtet werden.

Bis auf die Illustration des Dezember (Bild *K*-4) und des März (Bild *K*-7) tragen alle Monatsrepräsentanten als Beischrift den jeweiligen Monatsnamen. Naheliegend ist hier ebenfalls die schon bei der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* erörterte Hypothese, dass die Beischriften unmittelbar mit der Illustration bzw. einer entsprechenden Bildvorlage übernommen wurden. Das Fehlen einer Beischrift beim Dezember und März könnte also einer diesbezüglichen Nachlässigkeit des Illustrators zugeschrieben werden – schließlich war die Benennung der Monate nicht unabdingbar notwendig, da sie durch die den Jahreslauf wiedergebende Monatsabfolge determiniert waren. Andererseits könnte das Fehlen aber auch darauf zurückzuführen sein, dass die entsprechende Bildvorlage selbst keine den Monat benennende Beischrift trug. Hat sich doch bei der Bildbeschreibung des Dezember gezeigt, dass die Illustration wahrscheinlich eine vom Illustrator eigenständige Komposition aus zwei Bildelementen ist, die die Textaussage gut wiedergeben, für die es aber ikonografisch keine Tradition gab. Und beim März-Ritter muss es sich bei der Bildvorlage nicht unbedingt um ein *Kalender*bild gehandelt haben, sondern sie könnte ebensogut eine einem anderen Kontext entlehnte Ritterdarstellung gewesen sein. Darüber hinaus trägt das Juni-Bild mit der Benennung der Frau des Schnitters als ‚ἡ γυνὴ του' eine weitere Beischrift, die deutlich dem Text entstammt. Hier zeigt sich wie schon in der *Vierfüßler*-Illustration (Bild *V*-3b) von

Maus und Kater mit der Beischrift ‚ὁ ταπεινὸς κάτϊς', dass der Illustrator seine Tätigkeit mit großem Textverständnis ausführte und Illustration und Text eng miteinander verband.

Spruchbänder

Eine bedeutende Klammer zwischen Text und Illustration bilden über die reine Text-Bild-Kongruenz hinaus die mit den Haupttext zitierenden Textstücken gefüllten Spruchbänder. Die Monatsverse geben mit dem Überleitungsvers „καὶ εἰς τὸ ἄλλον χέριν τὸ χαρτὶν καὶ ἔγραφαν τοῦτοι οἱ λόγοι·" unmissverständlich eine dieses Bildelement betreffende Anweisung, was darzustellen sei.[644] Dieser Anleitung entsprechend werden die Spruchbänder in der Regel auch von den personifizierten Monaten in den Händen gehalten. Wenn dies aufgrund der Bildkomposition nicht möglich war, fügte der Illustrator das Spruchband semantisch geschickt in das Bild ein: Bei dem als Ritter daherkommenden März bildet die geöffnete Schriftrolle die Standarte, beim April windet sie sich als Melodie aus der Hirtenflöte und beim Juni entrollt sie sich aus einer Ähre, die der Schnitter hält. Die Spruchbänder sind ein prägnantes und prägendes, sinnvolles Gestaltungselement der *Kalender*bilder. Umso mehr fällt die November-Illustration bezüglich ihrer Bildkomposition ‚negativ' auf, da sie aufgrund des fehlenden Überleitungsverses im Text anstatt eines Spruchbands lediglich den frei in das Bild gesetzten Beginn des Monatsratschlags hat.

Auch wenn das Attribut des Spruchbandes kein originärer Einfall des Illustrators war, sondern unmittelbar dem Text entsprang, zeigt sich, dass er die Bedeutung dieses im Text genannten „χαρτὶν" sowohl als bildgestalterisches Element als auch als Vermittler einer Verhaltensregel zwischen Bild, Text, Betrachter und Leser erkannte, darüber hinaus höchstwahrscheinlich aus der allgegenwärtigen Heiligenikonografie hinlänglich kannte, und unbedingt präsentieren wollte. Die Monatsregel selbst erhält durch ihre Präsentation als auf eine Schriftrolle geschriebenes Wort eine ganz besondere Bedeutung und bekommt den Charakter eines unumgänglichen ‚Ratschlags', dem Folge zu leisten ist.[645]

[644] Auch die Ekprasis der 12 Tugenden und der Monate im Roman ‚Livistros und Rodamne' haben einen solchen auf eine Schriftrolle verweisenden Überleitungsvers. S. z. B. Textausgabe der Vatikan-Version bei Lendari 2007, 165ff.

[645] Vgl. hierzu Hunger 1986, 17-38.

Die ohne Zweifel dem Haupttext entnommenen Textstücke in den Spruchbändern, die das *Kalendergedicht* und auch eine Illustration der *Vierfüßlergeschichte* zeigen, wurden derart in die Schriftrollen gesetzt, dass jeweils nur drei bzw. vier Buchstaben nebeneinanderstehen. Trotzdem sind sie noch gut lesbar. Oder anders gesagt: Diese Form der Beschriftung zeigt, dass die Worte lesbar sein sollten und daher nicht auf die vorgegebene Spruchbandbreite in der Größe minimiert wurden. Die Tatsache, dass es innerhalb der frühneugriechischen Handschriftentradition illustrierte Codices gibt, die bereits ausgeführte Zeichnungen mit Spruchbändern zeigen, die dann aber leer sind, beweist für den Seragliensis, dass der in den Spruchbändern notierte Text mit großer Sicherheit erst am Ende des Illustrationsvorganges in die Schriftrollen eingeschrieben wurde. Die rote Tintenfarbe der Buchstaben deutet darauf hin, dass sie während oder sogar nach dem Kolorieren der Zeichnungen gesetzt wurden, denn auch die Illustrationen selbst zeigen zumeist ebenfalls die eine oder andere mit roter Tinte nachgefahrene Linie oder Ausmalung.[646]

Das Gestaltungselement der Spruchbänder ist nicht nur als Beleg für den originären Bild-Text-Bezug der Illustrationen des *Kalendergedichts* von wesentlicher Bedeutung. Sie ermöglichen auch eine Annäherung an die Klärung der Produktionsbedingungen, unter denen die Illustrationen entstanden. Der Schriftduktus der Textstücke in den Spruchbändern ist eindeutig der gleiche wie der des Haupttextes. Das bedeutet, dass sie unzweifelhaft von unserem Kopisten Nikolaos Agiomnitis selbst mit dem Text ausgefüllt wurden. Agiomnitis war also bis zur Fertigstellung der *Kalender*bilder in den Arbeitsprozess eingebunden und sie wurden mit Sicherheit nicht ohne seine Anwesenheit ausgeführt.

[646] Ein Beispiel für Darstellungen mit leeren Spruchbändern überliefert der Λόγος παρηγορητικός im Codex Lipsiensis 35 (s. V. Gardthausen, Katalog der griechischen Handschriften Universitäts-Bibliothek zu Leipzig. Leipzig 1898, 45-48; Text und eine Abb. bei Lambros 1906, Abb. Πιν. Η΄). Der Bilderzyklus in dieser volkssprachlichen Handschrift, die in die Mitte das 14. Jahrhunderts datiert wird (Politi 1993, 177f.), ist unvollendet, es wurden nur fünf Illustrationen in Schwarz-Weiß ausgeführt. Auf den ersten drei ausgeführten Zeichnungen sieht man die Personifzierungen des „Χρόνος", der eine Schriftrolle hält. Im ersten Bild wurde das Spruchband noch mit Buchstaben ähnelnden Zeichen gefüllt, die folgenden beiden Spruchbänder sind leer. Einen lesbaren Text ergeben die Zeichen aber nicht. Die Erklärung hierfür bringt der Haupttext: „(...) καὶ εἰς τὸ ἕνα χέριν χαρτὶ εἶχε κατάστιχον γραμμένον ἐκ τὴν Τύχην τὸ ποίους νὰ ποίσῃ τὸ καλὸν καὶ ποίους νὰ δυστυχίσῃ." (Zitiert nach Lambros 1906, 409 (Vers 56-58). Auf der Schriftrolle stand also geschrieben, wem das Schicksal Gutes widerfahren lassen würde und wem Schlechtes. Der Haupttext bot somit dem Illustrator keine konkrete Textstelle an, die auf dem Spruchband hätte zitiert werden können, denn auf dieser standen „wer/welche" und „wer/welche", konkrete Namen nennt der Haupttext nicht. So wurde das Spruchband nur mit schriftähnlichen Zeichen geschmückt.

Während die Zitate in ihrer Wortwahl exakt die entsprechenden Textpassagen wiederholen, weicht die Orthografie von diesen ab. Wie Eideneier erörtert, zeigen die Zitate im Vergleich zu den orthografischen Fehlern der ‚low-register'-Schriftkoine des Haupttextes eine noch lässigere Handhabung der Orthografie. Trotzdem wahrte Agiomnitis wie schon beim Haupttext die Orthofonie, die Zitate waren also beim Lesen für das Ohr weiterhin verständlich.[647] Und hier möchte ich sogar noch einen Schritt weitergehen. Der Text in der Schriftrolle ist nicht mehr Bestandteil des Haupttextes, sondern ebenso wie die Schriftrollen Bestandteil des Bildes selbst. Der Text in den Schriftrollen kann damit als andere ‚Textsorte' als der Haupttext angesprochen werden.[648] Und doch fungieren die Spruchbänder als Rückverweis auf diesen. Somit entsteht eine beidseitige Verknüpfung von Bild und Haupttext: Das beschriebene Spruchband wird zu einem bildimmanenten Bestandteil, das Textzitat im Spruchband zum durch die Monatspersonifikation gesprochenen Wort. Dass dieses aber nun sinnbildlich verschriftlicht ist, kann als ein Merkmal der Verschriftlichung volkssprachlicher Texte angesehen werden.[649] Das Spruchband erhält somit im weitesten Sinne die Funktion einer Sprechblase mit appelativem Charakter. Die Monatsverse sind im Prinzip für den Betrachter gar nicht mehr notwendig, um die Aussage zum jeweiligen Monat zu verstehen. Das Bild allein genügt: Es zeigt den relevanten Monat an und das Textzitat im Spruchband reicht aus, um die Monatsregel – von der man ausgehen kann, dass sie im kulturellen Gedächtnis der Zeitgenossen verankert war – dem Betrachter ins Gedächtnis zu rufen.[650]

[647] Zu den Texten in den Spruchbändern und ihrer Orthografie s. Eideneier 2005b, 197-205.

[648] Nikolaus Henkel charakterisiert die von ihm besprochenen Spruchbandtexte im Eneasroman als eine literarische Kleinform der höfischen Literatur, allerdings zitieren diese Texte nicht wie beim Seragliensis wörtlich Teile des Haupttextes, sondern ergänzen diesen als komplette Verse mit eigener Aussage, s. Henkel 1989, 1-47.

[649] Susanne Wittekind konstatierte dies für lateinische volkssprachliche Handschriftens des 13. Jahrhunderts, s. Wittekind 1996, 365ff.

[650] Zu den verschiedenen funktionalen Aspekten von Spruchbandtexten s. Henkel 2000, 246-275. Zum Funktionswandel der Spruchbänder in Illustrationen biblischer Stoffe s. Wittekind 1996, 343-367, hier 343: Sie stehen entweder stellvertretend für das literarische Werk des dargestellten Autors oder für die prophetische Rede. Die Texte in den Spruchbändern verweisen „auf einen größeren, meist biblischen Text, sie dienen als Incipits, die als Platzhalter für den ganzen Text stehen. Daneben bieten die Autoren-Schriftbänder jedoch auch die Möglichkeit, einzelne Stellen der Werke hervorzuheben."

2.3.3.2 Illustrationssystem Kalendergedicht

Den zwölf Monatstexten auf den Versoseiten stehen elf ganzseitige Illustrationen auf den Rektoseiten gegenüber, das Augustbild fehlt. Der Aufbau der jeweiligen Texteinheiten ist stereotyp: Nennung des Monatsnamens, nähere Beschreibung der Personifikation bezüglich ihres Aussehens und ihrer Tätigkeit, ein Überleitungsvers mit Hinweis auf die Schriftrolle, Monatsregel. Dem November fehlt der Überleitungsvers, der die Schriftrolle nennt, dementsprechend auch das Spruchband. Die Monatsschilderungen umfassen zwischen elf und 14 Verse, davon entfallen zwischen drei und sieben Verse auf die Monatsregel. Lediglich der Dezember hat insgesamt nur sechs Verse (zwei Verse Beschreibung, ein Vers Überleitung, drei Verse Monatsregel).

Rein formal gesehen stehen beim *Kalendergedicht* die beiden Medien Text und Bild völlig gleichberechtigt nebeneinander. Kriterien dafür sind die ganzseitige Platzierung der Illustrationen, ihre dem ihnen gegenüberstehenden Textblock entsprechende oder über diesen hinausgehende Größe sowie ihre den Texteinheiten entsprechende Anzahl.[651] Auch der Textaufbau spiegelt sich in gewisser Weise im Aufbau der jeweiligen Illustrationen, das heißt in der Bildkomposition wider: Gemäß den die Monatspersonikation beschreibenden Versen wird der Monatsrepräsentant dargestellt, der Überleitungsvers wird mit dem Spruchband visualisiert, der Texteintrag im Spruchband korrespondiert mit der Monatsregel.

Die Illustration des März, des April und des Juli stellen durch die Blickrichtung der Monatsrepräsentanten nach links, also hin zu der mit den Monatsversen beschriebenen Seite, einen formalen Bezug zum Text her. Die Bild-Text-Betrachtung hat darüber hinaus gezeigt, dass trotz der formalen Trennung von Text und Bild auch im *Kalendergedicht* ebenso wie bei den in die Textkolumne eingestellten Bilder der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos* ein enger inhaltlicher Zusammenhang zwischen Versen und Illustrationen besteht. Durch die Ganzseitigkeit letzterer stand dem Illustrator genügend Raum zur Verfügung, so viele Details einzufügen wie ihm notwendig erschienen, was er auch tat. Die Bilder haben eine solche erzählerische Kraft, dass sie unabhängig von der Illustrationsform auch inhaltlich autonom neben dem Text stehen und ohne diesen verstanden werden können. Daher sind sie trotz des starken Textbezugs in ihrer Funktionalität dem Text in keiner Weise zwanghaft verbunden oder gar

[651] Weitzmann 1975, 69-109, hier 73: Die Anzahl von Illustrationen bestimmt die Wertigkeit von Illustrationen innerhalb eines Werkes.

untergeordnet.[652] Als eigenständige Repräsentanten der jeweiligen Monate veranschaulichen die Bilder eindeutig und klar die jeweiligen Monatsregeln und Ratschläge. Das Bemerkenswerte dabei ist, dass beide Medien zwar rein formal als selbständige Äußerungen auftreten, inhaltlich aber zusammengeführt wurden und eine enge Beziehung zueinander aufweisen.

2.3.3.3 Überblick Bild und Text im Kalendergedicht

Die Illustrationen des *Kalendergedichts* sind detailreicher und aus gestalterischer Sicht komplexer als die Tierdarstellungen der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos.* Die Federzeichnungen sind dem ländlichen Sujet entsprechend mit warmen, erdigen Farbtönen koloriert. In ihrer Gesamtheit verleihen die verwendeten Farbtöne der Skala Ockergelb bis Schwarzbraun zusammen mit dem natürlichen Farbton des Papiers, der zugleich als Grundton aller Illustrationen dient, den Bildern eine leichte, zarte und einheitliche Farbigkeit mit weichen Kontrasten, aus der nur das März- und Maibild mit ihren intensiven Rot- und Blautönen herausstechen. Ganzflächig koloriert sind in der Regel nur die Fußbekleidung, sofern vorhanden. Diese ist schwarzbraun und lässt weder Schattierungen noch Binnenlinien erkennen, wodurch sie sehr flächig wirken, den Figuren aber gleichzeitig einen ausgesprochen festen Stand geben und verhindern, dass sie frei im Raum schweben. Die Gesichter und Gewänder sind mit farbigen Schattierungen modelliert. Die malerisch freie Pinselführung setzt Akzente, erzeugt plastische Körperhaftigkeit und haucht den Figuren Leben ein.

Die jeweiligen Monate werden mit Ausnahme des Juli, in dem zwei Personen zu sehen sind, durch Einzelfiguren repräsentiert. Bis auf den im Kelterbottich stehenden September erscheinen die Monatsrepräsentanten ganzfigurig auf einer imaginären Grundlinie stehend, sitzend oder liegend. Sie werden durch ihre im Text genannten Attribute, die sehr detailliert und realistisch wiedergegeben sind, und weitere Bildelemente ergänzt, so dass sich ein erzählendes Szenarium ergibt. Durch Staffelung der einzelnen Bildelemente in Vorder- und Hintergrund wird eine gewisse Raumperspektive erzeugt. Die perspektivische Darstellung des Kelterbottichs im September, des Sitzes im Februar oder des Schutzdaches im Dezember wirken aber ungelenk. Damit zeugen die Illustrationen noch ganz von der mittelalterlichen Auffassung von Perspektive, die die dritte Dimension weder

[652] Diese Selbständigkeit von Monatsdarstellungen im Allgemeinen war es auch, die seit der Antike dazu führte, dass sie unabhängig von Text in verschiedenen Kunstgattungen tradiert wurden und eine eigene ikonografische Tradition entwickelten.

darstellen wollte noch dies aufgrund der im allgemeinen Bewusstsein vorherrschenden schematischen Anschauungsweise darstellen konnte.

Das Verhältnis der Monatsbilder zum Text ist sehr eng. Die Illustrationen folgen zum Teil sogar wörtlich den Beschreibungen in den Monatsversen. Unzweifelhaft wurden sie genau für, wenn nicht sogar anhand der Monatsschilderungen gemalt bzw. es wurden die entsprechenden Bildvorlagen an die Monatsverse angepasst.

Hinweise auf Bildvorlagen

Wie schon für die Illustrationen der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos* festgestellt, zeigen auch die Monatsbilder des *Kalendergedichts*, dass sie anhand von Bildvorlagen ausgeführt wurden. Als Indizien lassen sich nicht nur das März-Bild anführen, das sich in seiner ausgesprochen detailreichen und sorgfältigen Ausführung von den übrigen *Kalender*bildern durchaus abhebt, sondern auch die Illustrationen mit Bilddetails, die in den Monatsversen nicht genannt werden. Möglicherweise wurden diese ebenfalls der Vorlage entnommen, oder aber der Illustrator setzte sie aus freien Stücken und aus illustratorischer Freude heraus dem Bild hinzu. Andererseits gibt es auch eine Reihe von Bildattributen, die, weil der Text sie nannte, in den Bildern vorkommen, aber nicht zur ursprünglichen Bildkomposition dazugehörig wirken, wie etwa das Schutzdach im Dezember oder die die Monatspersonifikationen begleitenden Tiere. Diese Bilder haben deutliche Hinweise auf eine additive Arbeitsweise des Illustrators. Das heißt, die Bildkompositionen wurden nicht von vorneherein in ihrer Gesamtanlage gezeichnet, so als habe der Illustrator eine komplette Bildvorlage vor sich gehabt. Vielmehr wirken sie, als wenn sie aus verschiedenen Versatzstücken zusammengesetzt wurden. Zuerst wurden die Monatspersonifikationen gezeichnet, dann weitere Attribute und Bildelemente hinzugefügt, wie sich an den Überschneidungen und Übermalungen einzelner Linien erkennen lässt. Verstärkt sind diese Hinweise im Dezember-, April- und Junibild zu finden. Darüber hinaus bezeugen die auftretenden Tiere, dass die vorhandenen Bildvorlagen werkübergreifend eingesetzt wurden: entweder entsprechen sie den Tierabbildungen in der *Vierfüßlergeschichte* (Ochsen, Hunde, Schafe und ‚Offiziers'-Pferd) oder im *Pulologos* (Rebhuhn, Adler).

Vergleicht man die Figuren der Monate miteinander, wird deutlich, dass die stehenden Männer (Oktober, November, Dezember, Januar, Februar, Mai) stereotyp in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt sind. Selbst der Juni, der von seiner Frau begleitet wird, ist nach rechts gewendet und kehrt ihr damit den

Rücken zu. Als weitere Gemeinsamkeiten lassen sich festellen: Der dem Betrachter zugewandte Arm ist entweder abgesenkt oder erhoben, die Fußstellung variiert nur in geringem Maß. Den Figuren fehlt die Andeutung eines Kontrapostes, wodurch sie trotz Bewegung im Oberkörper sehr statisch wirken. Bewegung wird im Allgemeinen nicht durch die Körperhaltung, sondern durch Details wie etwa die flatternden Tuchzipfel beim September, dem wehenden Umhang beim März oder die durch den schnellen Schritt nach hinten gewehten Haare des November angedeutet.

In der Gestaltung der Gesichter bzw. der Köpfe, die wie auf die Körper aufgesetzt wirken, lassen sich ebenfalls formelhafte Muster erkennen. Die als jung charakterisierten Monate haben eine fast identische Haar- und Gesichtsgestaltung, bei den älteren Monatspersonen ist auffällig, dass die Köpfe wie auf den Körper aufgesetzt wirken. Dazu zeigen die älteren Gesichter stärkere Variationen in der Gestaltung und scheinen der byzantinischen Evangelistenikonografie entlehnt zu sein. So ähnelt der Oktober mit seinem buckellockigen Haar und dem ebensolchen kurzen Bart stark dem Darstellungstyp des Apostels Petrus. In ihrer formalen Gestaltungsweise sind auf die religiöse Ikonografie zurückzuführen auch der September, der an Taufszenen mit Taufbecken orientiert sein kann, der sitzende Februar, der byzantinischen Darstellungen des sitzenden, kontemplativen Evangelisten entspricht, oder der liegende Juli, der an Christi-Geburt-Darstellungen mit der auf dem Bett liegenden Maria sowie an Darstellungen von ‚Josephs Traum' aus der Genesis erinnert. Und auch die den Monatspersonifikationen beigegebenen Schriftrollen bzw. Spruchbänder sind, wie bereits erwähnt, als Attribute in der religiösen Kunst bei Evangelisten- oder Prophetendarstellungen allgegenwärtig.

Alle diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass der Illustrator mit Vorlagen arbeitete, die er der Aufgabe gemäß geschickt einsetzte und variierte. Er bediente sich aus einem Repertoire ihm bekannter Bildquellen und fügte sie entsprechend dem Sujet der Monatsverse und sich eng an diesen orientierend zu neuen Bildtypen zusammen. Darüber hinaus zeigen die Monatsdarstellungen auch Elemente, die als Eigenleistungen des Illustrators gelten können und davon zeugen, dass er nicht flüchtig den Text in ein Bild umsetzte, sondern sich mit der Textaussage auseinandersetzte. Die konstatierten westlichen Einflüsse in den Monatsbildern entsprechen dabei den kulturellen Gegebenheiten der spätbyzantinischen Zeit respektive dem Entstehungsort des Seragliensis. Das

Ergebnis sind Darstellungen von großer erzählerischer Kraft. Die *Kalender*bilder des Seragliensis stehen zwar in der Tradition der byzantinischen Monatsikonografie, erweitern diese aber oder deuten sie um, was im Zusammenhang mit ihrer Präsenz im Seragliensis, mit der direkten und formalen Koexistenz von Text und Bild, steht. Die festzustellenden, aus der religiösen Ikonografie stammenden Formeln wurden geschickt zu Elementen profanen Charakters umgewandelt. Die auch für die literarische Tradition neuen Themen und Inhalte der Monatsverse[653] waren der Ausgangspunkt, neue Bildtypen zu schaffen und alte Bildtypen zu verändern. Gleichzeitig können die Spruchbänder als ein bildimmanentes Gestaltungselement gesehen werden, das Text und Illustration inhaltlich und visuell wechselseitig eng miteinander verbindet und als Indikator der Verschriftlichung volkssprachlicher Texte angesehen werden kann. Die Monatsverse sind in der Volkssprache verfasst und geben dem Leser bzw. Zuhörer ganz reale Ratschläge und Verhaltensregeln für sein landwirtschaftliches und privates Leben. So tragen die Monatsbilder den Charakter von Darstellungen in einer volkssprachlichen bzw. populären Ikonografie, die durchaus zum direkten Gebrauch in der Art eines bildlichen Bauernkalenders eingesetzt werden konnten. Die in den Monatsregeln geforderte bzw. empfohlene Handlung lässt sich dabei in den Spruchbändern ablesen.

2.3.4 Identifizierung des Illustrators

Während der Bild-Text-Betrachtungen konnten eine Reihe von Indizien ermittelt werden, die dafür sprechen, dass der Schreiber Nikolaos Agiomnitis nicht nur den Text kopierte, sondern auch die Illustrationen malte. Wie nun die Erörterung der Spruchbänder im *Kalendergedicht* gezeigt hat, liefern diese Attribute der Monatspersonifikationen und der in sie eingeschriebene Text den entscheidenden Hinweis auf die Personalunion von Schreiber und Illustrator. Im Folgenden werden noch einmal alle Hauptargumente für die Identifizierung von Nikolaos Agiomnitis als Illustrator des Seragliensis kurz zusammengefasst:

I. Das Illustrationssystem des in die Textkolumne eingestellten Bildes, das eine sehr enge Zusammenarbeit zwischen Kopist und Illustrator erfordert.

II. Die Bildbeischriften, die ohne Zweifel keine Arbeitsanweisungen für eine andere Person darstellten, sondern originär mit den Bildvorlagen verknüpft waren und mit diesen übernommen wurden.

[653] S. hierzu genauer Eideneier 1979, 368-419.

III. Die Vorgehensweise bei der Adaption der Bildvorlagen, die von großer Textkenntnis und -verständnis zeugt. Würde man von einer Arbeitsteilung zwischen Kopisten und Illustrator ausgehen, wäre ein solch genaues wie für die illustrierten Werke des Seragliensis festzustellendes Textverständnis und die adäquate Umsetzung in einem Bild nicht zu erwarten.[654]

IV. Die Bilder, bei denen sich gezeigt hat, dass der Illlustrator den gesamten Text des jeweils zu illustrierenden Werks gut kannte und dadurch Details zu sehen sind, die sich nicht durch den Text in unmittelbarer Nachbarschaft zum Bild erklären lassen, sondern sich auf weiter vom Bild entfernte Textstellen beziehen, wie etwa die ‚Wunde' beim Elefanten (Bild *V*-1b) oder der ‚Geschlechtsumwandlung' des Ochsen in eine Büffelkuh (Bild *V*-10) in der *Vierfüßlergeschichte*.

V. Bilder, die in ihrer Aussage solchen Textstellen folgen, für die aufgezeigt werden konnte, dass sie höchstwahrscheinlich von Agiomnitis vorgenommene inhaltliche Eingriffe zeigen, wofür es in der *Vierfüßlergeschichte* und besonders im *Pulologos* einige Beispiele gibt.

VI. Die Herangehensweise an die Aufgabe der Illustrierung, die einen Kopisten erkennen lässt, der in seinem Handwerk geschult war, was sich auch am gesamten Codex-Layout inkl. schmückender Textgliederungen und ausgewogenem, massvollem Seitenlayout manifestiert.

VII. Die Subskription zum Abschluss des *Pulologos* auf fol. 115., dem dritten und letzten illustrierten Werk im Codex. Hier erschien es Nikolaos Agiomnitis bereits wichtig, sich namentlich zu nennen.[655] Interessanterweise benutzt er bei dieser ‚Zwischensubskription' nicht wie in seinem Schlusskolophon das Verb ‚schreiben' – „ἐγράφη", sondern ‚schaffen, hervorbringen' – „πέφυκε". Besonders vor dem Hintergrund, dass mittelalterliche Kopisten auch für die Arbeitstechnik des Malens das Wort γράφω benutzten[656], ist dies um so bemerkenswerter und lässt die Vermutung zu, dass er deutlich machen wollte, wer für Text *und* Bild verantwortlich zeichnete.

VIII. Und schließlich die schrifttragenden Spruchbänder im *Kalendergedicht* (sowie das Spruchband in der *Vierfüßlergeschichte*), die eindeutig von Agiomnitis beschrieben wurden und somit beweisen, dass er auch die

[654] Eberlein 1995, 134f.
[655] Und auch die Vierfüßlergeschichte hat eine Subskription, diesmal allerdings ohne Namensnennung.
[656] Vgl. hierzu oben, Kapitel „Der Kopist Nikolaos Agiomnitis".

Illustrationen im Ganzen ausführte. Denn zum einen wäre ein dreistufiger Arbeitsprozess, in dem Agiomnitis zuerst den Haupttext kopiert, dann eine zweite Person die Illustration malt, damit zu einem späteren Zeitpunkt Agiomnitis erneut Hand anlegt, um die Spruchbänder mit Text zu füllen, sehr aufwändig und mit einer eng zwischen dem Kopisten und dem Illustrator abzustimmenden Arbeitsteilung verbunden gewesen. Zum anderen war ein solches Vorgehen nur in ausgewiesenen Skriptorien möglich, wie es sie zur Blütezeit der Buchkunst in mittelbyzantinischer Zeit gab und die mit geschulten Schreibern und ausgebildeten Malern das entsprechende Personal aufwiesen. Im Jahr 1461 aber, im noch fränkischen Euböa, ist die Annahme einer Schreiberwerkstatt, in der Agiomnitis zusammen mit professionellen Illustratoren arbeiteten, mehr als unwahrscheinlich.[657]

2.4 Resümee: Bild und Text im Seragliensis

Nikolaos Agiomnits hat jedes der drei illustrierten Werke im Seragliensis, die *Vierfüßlergeschichte*, den *Pulologos* und das *Kalendergedicht,* mit einem zum jeweiligen Text passenden Bildzyklus ausgestattet. Es sind amüsante Bilder voller Lebendigkeit und Frische, deren stilistischen und zeichen- bzw. maltechnischen Merkmale die drei Zyklen werkübergreifend miteinander verbinden. In der Regel wurden die Illustrationen detailreich mit minutiösem Federstrich ausgeführt und mit Aufmerksamkeit koloriert.

Während die Bilder des *Kalendergedichts* von ihrer Ausführung her einen nahezu einheitlichen Eindruck vermitteln, lassen sich bei der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* hin und wieder graduelle Unterschiede beobachten. Viele der Tiere zeigen nahezu naturalistische Merkmale, einige aber wurden mit einem eher gröberen Feder- bzw. Pinselstrich aufs Papier gesetzt, auf das Ausgestalten von Einzelheiten verzichtet. Als Erklärung hierfür kann die begründete Annahme bildlicher Vorlagen für die entsprechenden Abbildungen herangezogen werden. Agiomnitis orientierte sich an diesen und malte die Bilder in der jeweiligen, auf das Motiv bezogenen ikonografischen Tradition. Diese Bildvorlagen wurden aber nicht, wie besonders die mit narrativen Elementen ausgeschmückten oder sich exakt auf den jeweiligen Text beziehenden Illustrationen zeigen, bloß kopiert, sondern es fand gemäß Agiomnitis' Vermögen eine freie Adaption statt, so dass

[657] S. hierzu auch Gratziou 1996, 87.

das Bildergebnis sich mehr oder weniger stark am Text orientierte und sogar Spielraum für Eigenleistungen ließ.[658]

Indizien für die Existenz dieser Vorlagen sind die beim wiederholten Auftreten eines Tieres nur geringfügigen Variationen in den Abbildungen, die auf wenige Bewegungsmuster reduzierten Körperhaltungen der Tiere und der Monatspersonifikationen, die aus der religiösen Ikonografie entlehnten Versatzstücke oder ikonografischen Formeln bei den *Kalender*bildern, der schematische Körperaufbau der *Pulologos*-Vögel, die Korrekturen, die Überschneidungen und Ungenauigkeiten in den Umrisszeichnungen bei den hintereinandergestaffelten Tieren in den Gruppenbildern, die additiven Bildkompositionen in der *Vierfüßlergeschichte* und im *Kalendergedicht* und die in Bezug auf die Textstelle falschen Bilder bzw. Bilddopplungen. Ein deutlicher Hinweis ist auch das werkübergreifende Auftreten nahezu identisch gemalter Tiere im *Kalendergedicht*, in der *Vierfüßlergeschichte* und im *Pulologos*.

Die Tatsache, dass die übrigen Textzeugen der *Vierfüßlergeschichte* und des *Pulologos* ebenfalls bebildert sind bzw. bei diesen Leerstellen für eine Bebilderung eingeplant wurden, lässt – auch wenn die anderen Handschriften jünger als der Seragliensis sind – eine originäre Bild-Text-Zusammengehörigkeit für diese beiden Werke pausibel erscheinen.[659] So wäre es also möglich, dass die *Vierfüßlergeschichte* und der *Pulologos* bereits in den Textvorlagen, die Agiomnitis für seine Kopiertätigkeit nutzte, illustriert waren. Ob nun Bilderzyklen oder einzelne Bildvorlagen zur Verfügung standen, sei dahingestellt. Die Illustrationen zeigen jedenfalls, dass Agiomnitis aus einem Repertoire von Vorlagen bzw. Mustern schöpfen konnte und dies auch tat. Als prägnantes Beispiel hierfür lassen sich erneut die fünf Abbildungen des Pferdes in der *Vierfüßlergeschichte* anführen, die in den ersten vier Fällen ein und dieselbe Darstellungsart variieren, während die fünfte Abbildung den völlig neuen Pferdetypus aus dem *Kalendergedicht* bringt. An dieser, inhaltlich durchaus sinnvollen Verknüpfung des Märzritter-Pferdes mit dem *Vierfüßler*-Pferd in der Funktion eines ‚Offiziers', lässt sich eine Illustrator-Persönlichkeit erkennen, die ihre Aufgabe über das mechanische Kopieren von Bildvorlagen oder Bildzyklen hinausgehend ausführte und

[658] Vgl. hierzu Gratziou 2002, 597-618, hier 598.

[659] Lediglich der Vind. theol. gr. 244 zeigt keine Leerstellen und damit keinen Hinweis auf eine geplante Illustration bei der *Vierfüßlergeschichte* und beim *Pulologos*. Dies widerspricht aber nicht der oben gemachten Aussage, da der Vind. theol. gr. 244 höchstwahrscheinlich aus reinen Textarchivierungsgründen gefertigt wurde, indem zuvor als separate Texteinheiten bestehende Lagen zusammengebunden wurden, s. Vejleskov 2005, 190.

augenscheinlich sehr gute Textkenntnis sowie Freude am Illustrieren der Erzählungen und der Monatsverse hatte.

Im Zusammenhang mit den Bildvorlagen stehen auch die Bildbeischriften. Wie sich aufgrund der Platzierung der Beischriften und der Tatsache, dass sie in wenigen Fällen die Tiere in einer höheren Sprachstufe als der Haupttext benennen, vor allem aber wie sich bei der Untersuchung der Bezüge zwischen Bild, Beischrift und Text im *Pulologos* ergeben hat, waren die Vorlagen höchstwahrscheinlich mit Beischriften versehen, welche dann mit den Darstellungen übernommen wurden.

Mit der unmittelbaren Zugehörigkeit der Beischriften zur Bildvorlage erübrigt sich auch die Frage, ob sie dem Betrachter als Hilfestellung zur Bilderkennung dienen sollten. Denn alles deutet darauf hin, dass sie nicht im Sinne eines Lehrwerks eine erklärende Funktion hatten, sondern als Bestandteil des Bildes galten. Ebensowenig wie die Texte belehrend waren, waren es die Illustrationen. Daher kam es auch nicht auf die bestmögliche Realitätstreue der Darstellung an. Unabhängig davon, dass Realismus für die byzantinische Kunst der damaligen Zeit kein relevantes Kriterium bzgl. der Aussagekraft und des Bildverständnisses war[660], wäre sie überhaupt nur eine im Rahmen der Möglichkeiten zu erfüllende Anforderung gewesen, wenn es sich bei der *Vierfüßlergeschichte* und dem *Pulologos* um wissenschaftliche Texte handeln würde. Aber sie dienten der Unterhaltung und nicht der Lehre. Und so wie die Texte selbst nicht unbedingt zoologisch korrekte Beschreibungen der Tiere geben, war dies auch nicht von den Bildern gefordert. Damit waren erklärende und das abgebildetete Tier klassifizierende Bildbeischriften für den Betrachter nicht notwendig, zumal die Vierfüßler und selbst die meisten Vögel teilweise naturalistische Details zeigen und in ihrem Abbild zu identifizieren sind. Wenn man mit den heutigen Augen die Illustrationen betrachtet, mag man sich zwar wundern, wie der Elefant, der Affe, das Kamel oder der ein oder andere eigentlich bekannte Vogel wie der Reiher, der Storch oder der Schwan bildnerisch umgesetzt wurden. Doch für einen Betrachter an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit spielte es keine Rolle, ob das Abbild etwa des Elefanten der Natur entsprach. Schließlich war ihm höchstwahrscheinlich selbst der Anblick eines realen Elefanten fremd, und so genügte ihm das angebotene Bild, um sich zusammen mit dem Text, den er las oder hörte, einen Elefanten vorstellen zu können. Die Frage, ob und in welchem Maße das Bild naturalistisch ist, stellte er sich ebensowenig wie die Frage, ob die Beschreibung im Text dem realen Wesen

[660] James 2007, 4.

eines Elefanten entspricht. Entscheidend waren das Gehörte und Gesehene, das der Leser, Hörer und Betrachter miteinander verknüpfen und in seinem Kopf zu einer Geschichte zusammenführen konnte. Ebenso wie heutzutage stilisierte Darstellungen von Tieren z. B. in Comics und Zeichentrickfilmen funktionieren, genügte auch damals ein einziges Merkmal, wie etwa der lange Rüssel beim Elefanten oder der Höcker beim Kamel, um das Tier als solches erkennbar zu machen.

Das Verhältnis der beiden Medien Text und Bild betreffend haben die Untersuchungen formal und inhaltlich enge und vielfältige Beziehungen ergeben. Die *Vierfüßlergeschichte* und der *Pulologos* präsentieren mit dem Illustrationsystem des in den Text eingebetteten und den Textfluss unterbrechenden Bildes den für Werke der Volkssprache üblichen Illustrationstyp. Die Bilder visualisieren nicht nur die Aussagen der Verse, auf die sie sich beziehen, sondern tragen zur Textgliederung bei und geben die Struktur der Erzählung wieder. Vor allem bei der *Vierfüßlergeschichte* wird durch die sich aufgrund der Bildhäufungen zum Ende der Erzählung hin verändernde physische Verbindung zwischen Text und Bild und der bildlichen Reflexion des geschriebenen Wortes deutlich, wie sehr die Illustrationen den sich von Rede und Gegenrede bis zum Kampfgeschehen steigernden Handlungsablauf in Szene setzen, den Spannungsbogen aufnehmen und zugleich den Betrachter durch die Erzählung leiten. Unterschiedliche Bildkompositionen signalisieren, in welchem Teil der Erzählung sich der Betrachter befindet, doppelseitige Bildanlagen machen ihn auf Zäsuren aufmerksam, die Blickrichtungen der Tiere animieren ihn zum Umblättern der Seiten, um den weiteren Verlauf der Handlung zu verfolgen.

Die Funktion der Bilder im *Pulologos* ist im Vergleich dazu eher reduziert. Entsprechend der außer den Reden nicht vorhandenen Aktion der Protagonisten und des im Verhältnis zur *Vierfüßlergeschichte* schwachen, gleichförmigen Handlungsstrangs ohne Höhepunkte fungieren die Abbildungen der Vögel in der Art einer Anzeigefunktion als einleitende Kapitelbilder und stützen somit den Aufbau der Erzählung. Eine bildliche, mit der Wiederaufnahme der Rahmenhandlung im Text korrespondierende Zäsur, die Abbildung der Dreiergruppe Eichelhäher, Eisvogel und Ährenfisch, bildet hier die Ausnahme.

Das Illustrationssystem der ganzseitigen Darstellungen beim *Kalendergedicht* präsentiert völlig eigenständige Bilder, die rein formal keinen kontextuellen Bezug brauchen, um verstanden werden zu können. Und doch entsprechen sie

auch ohne direkte physische Beziehung zum geschriebenen Wort in vollem Umfang den Aussagen der Kalenderverse. Diese enge innere Beziehung zwischen *Kalender*bildern und –versen beim Seragliensis ist umso bemerkenswerter, da bislang seit der Antike beide Kunstformen als Text und Bild nur getrennt überliefert sind. Im Seragliensis treten beide Medien zwar rein formal ebenfalls als selbstständige Kunstäußerungen auf, wurden inhaltlich aber eng zusammengeführt.

Die inhaltliche Bild-Text-Beziehung lässt sich für die *Vierfüßlergeschichte*, den *Pulologos* und das *Kalendergedicht* – trotz aller, bezogen auf das jeweilige Werk vorhandenen Varianten – auf einen übergreifenden Nenner bringen: Die Illustrationen gehören unzweifelhaft zu den Texten des Seragliensis und wurden exklusiv für die Seragliensis-‚Textausgaben' gefertigt. Den unterschiedlichen Kommunikationskanälen und ihren eigenen ikonografischen Traditionen entsprechend übersetzen und interpretieren die Bilder die Texte. Was der Text mit literarischen Mitteln beschreibt, zeigen die Illustrationen mit den Mitteln der bildenden Kunst.[661] Da diese beiden Ausdrucksweisen nie zu identischen Resultaten führen können, stehen sie in einem Spannungsverhältnis zueinander. Es wurde festgestellt, dass der Textgehalt mal durch zusätzliche narrative Bildelemente oder Attribute ergänzt wurde, das Bild mal etwas reduzierter ist, als die zu ihm gehörenden Versinhalte es erwarten ließen, oder sogar das Bild die Aussagen der zu ihm gehörenden Textstelle modifiziert. Diese Abweichungen erfolgten maßvoll, das Gesamtkonstrukt der jeweiligen Bildzyklen nicht störend, woran sich erkennen lässt, dass der Illustrator Agiomnitis mit viel Textkenntnis und -verständnis die Bilder ausführte – mit ebenso viel Textverständnis, wie er die Texte kopierte. Eine besondere Stellung innerhalb des Text-Bild-Verhältnisses nimmt das Bildattribut des Spruchbands ein, das die beiden Medien durch die dem Haupttext entlehnten, von Agiomnitis in die Schriftrolle eingeschriebenen Verszitate aufs Engste miteinander verzahnt.

Durch die konstatierten westlichen Einflüsse erhielten der tradierte Stoff und die grundsätzlich auf der byzantinischen Tradition fußende Ikonografie eine Modernisierung und einen zeitlichen Bezug zum 15. Jahrhundert, zur Entstehungszeit des Seragliensis und zu den geltenden kulturellen Gegebenheiten. Das ist besonders deutlich beim *Kalender*bild des März-Ritters, das gotische Einflüsse nicht verleugnen kann, unterschwellig aber auch in allen anderen Illustrationen zu sehen: Zum einen anhand der den Schriftspiegel

[661] S. Brubaker 2007, 58-82.

überschreitenden Bildanlagen, die nicht der byzantinischen Illustrationsnorm entsprechen, sondern eher bei dem westlichen Kulturraum zugehörigen illustrierten Handschriften zu beobachten sind. Zum anderen immer dann, wenn Bildelemente festgestellt werden können, die von der westlichen Kunst beeinflusst oder sogar entlehnt sind, wie z. B. die Lilienkrone des Löwen sowie die gesamte Darstellung des Löwen, der wie auch die Abbildung des Leoparden an westliche Darstellungen dieser Tiere erinnert, oder die immer wiederkehrenden roten Zungen der Tiere. Diese Aktualisierungen sind nicht zufällig, sondern gehörten zur ikonografischen Koine der Zeit und müssen dem Illustrator zugeschrieben werden.[662]

Im Gegenzug dazu hat sich gezeigt, dass das Spannungsverhältnis von Bild und Text nicht nur Auswirkungen auf das Bild, sondern auch auf den Text hat. In beiden Tiergeschichten kommt es, bedingt durch das Illustrationssystem, zu einer Wechselwirkung. Die Illustrationen beeinflussen die Textgestalt nicht durch ihre Inhalte – da sie, wie mehrfach belegt werden konnte, nach dem Kopiervorgang dem Text hinzugefügt wurden –, sondern durch ihre Position innerhalb der Textkolumne. Sowohl in der *Vierfüßlergeschichte* als auch im *Pulologos* konnten im Textlayout an verschiedenen Stellen formale Abweichungen von der für das jeweilige Werk üblichen Versnotierung und dem durchgängigen Schriftspiegel von 17 Zeilen festgestellt werden. Dazu wurden, bezogen auf die übrigen, diese beiden Werke überliefernden Handschriften, inhaltliche Textvariationen, das heißt Verszusätze ausgemacht, die als Eigenleistung des Kopisten Nikolaos Agiomnitis angesehen werden müssen. Der Grund für diese formalen und inhaltlichen Veränderungen der Textgestalt war Agiomnitis' Bestreben, beim Kopieren der Texte die Kriterien einer ausgewogenen und einheitlichen Seitengestaltung einzuhalten. Diese Kriterien hatte er zuvor bei der Vorbereitung seines Schreibgrunds mit der Linierung des ihm zur Verfügung stehenden Papiers und mit der Aufteilung der Seiten in Text- und Bildräume selbst festgesetzt. Dass die Koordination von Text und dem später folgenden Bild nicht zu Lasten der Texte ging, zeigt, dass sich Agiomnitis bestens mit diesen auskannte. Um die im Vorfeld festgelegte Blattaufteilung – hier steht Text, dort ist der Platz für das Bild reserviert –, nicht zu stören, schuf er sinnvolle Verse, die in den Kontext passten und den Erzählungen nicht schadeten. Dieser freie Umgang mit dem Text war Agiomnitis möglich, weil er unfeste Texte der spätbyzantinischen bzw.

[662] Eine ‚Verwestlichung' erhielt auch der im Jahr 1362 auf Mistra entstandene Hiob-Codex Paris. gr. 135 des Kopisten Manuel Tzykandelis, s. zu diesem Codex zuletzt Linardou 2011 mit weiteren Literaturangaben.

frühneugriechischen Unterhaltungsliteratur kopierte. Und diese konnten, sofern äußere Erfordernisse – wie im Fall des Seraglienis 35 durch das angewandte Illustrationssystem – es verlangten, verändert bzw. variiert werden.

In Verbindung mit dieser Unfestigkeit, die volkssprachlichen Texten zueigen ist, steht ebenfalls der bei den Illustrationen konstatierte freie Umgang mit den Bildvorlagen bzw. ikonografischen Formeln. Der Illustrator Agiomnitis konnte und durfte seine Tätigkeit mit einer gewissen Gelassenheit, einer άνεση ausführen, was er auch entsprechend den Anforderungen des Textes, seiner Textkenntnis, seinem bildnerischen Vermögen und den kulturellen Gegebenheiten tat. Als Schreiber ließ er diese in seiner Einstellung gegenüber den ‚Regeln' der Orthografie markant zum Ausdruck kommen, als Illustrator in einer gewissen künstlerischen Kreativität.

Ebenso wie die volkssprachlichen Texte selbst waren auch die Bilder für volkssprachliche Texte unfest. Die Aufzeichnung volkssprachlicher Texte war zur Entstehungszeit des Seragliensis gerade mal rund 150 Jahre alt, und illustrierte volkssprachliche Werke sind nur wenige überliefert, wobei diese dann jünger als der Seragliensis sind.[663] Demgemäß bewegte sich auch die Bildausstattung für diese populäre Literatur auf noch nicht gefestigtem Terrain. Selbst die bis dahin ausschließlich für die Bebilderung hochsprachlicher bzw. religiöser Texte gültigen Vorlagen entnommenen Motive konnten – anders, als es bei solchen mit ihrem festgeschriebenen ikonographischen Kanon möglich war –, frei variiert und modifiziert werden. Die Rahmenbedingungen für die Art und den Grad der Veränderungen schufen hierbei innere Faktoren, also das Können des Illustrators, und äußere Umstände. Dazu zählte vor allem die Funktion des Bildes als textgliederndes und den Textinhalt adäquat visualisierendes und mit diesem korrespondierendes Medium. Sicherlich spielte aber auch der Auftraggeber bzw. der Zeitgeschmack des Publikums bei der Gestaltung illustrierter Werke eine Rolle.

[663] Gratziou 2002, 602f. Eine Liste illustrierter volkssprachlicher Texte gibt Doulavera, 2002, 562-596, aber leider ohne Angabe der Datierungen der entsprechenden Handschriften.

Schlussbemerkung

Ohne dass Näheres über die Absichten des Seragliensis-Auftraggebers Patrikios Ypsilas in Erfahrung gebracht werden konnte, hat sich gezeigt, dass er auf der fränkisch besetzen Insel Euböa bei dem Kopisten Nikolas Agiomnitis eine besondere Handschrift in Auftrag gab. Der Seragliensis 35 ist ein vollständig von Anfang bis zum Ende durchkonzipiertes und reich ausgestattetes Buch, in dem alle buchkünstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten zum Tragen kommen: eine mittels Zierleisten und rubrizierten Titeln visualisierte übergreifende Inhaltsgliederung, ein ausgewogenes Seitenlayout, eine optische Gliederung der einzelnen Werke zur Kenntlichmachung der Textstruktur, eine gleichmäßige und klare Schrift und nicht zuletzt eine üppige Illustrierung dreier Werke. Zweifelsfrei sollte Zweck dieser Handschrift nicht die reine Archivierung beliebter Werke der damaligen Unterhaltungsliteratur sein. Dieses Buch wurde als Schmuckhandschrift bestellt. Agiomnitis oblag es, diesem Anspruch Genüge zu tun – und er legte sein ganzes Augenmerk auf diese Aufgabe.

Als Kopist, Illuminator und Illustrator in einer Person gelang es Nikolaos Agiomnitis ein Gesamtkunstwerk zu kreieren, das für den Auftraggeber im zweifachen Sinn von Wert war: zum einen in Bezug auf seine Gestaltung und zum anderen bezüglich seines Inhalts. Vor dem Hintergrund der im Vollendungsjahr des Seragliensis 1461 bereits seit acht Jahren erfolgten Einnahme Konstantinopels durch Sultan Mehmet II. muss dieses Buchprojekt sowohl für den Auftraggeber als auch für den Kopisten von großer Bedeutung gewesen sein. Zwar sollte es noch neun Jahre dauern, bis auch der Entstehungsort des Seragliensis, das fränkisch besetzte Euböa, von den Osmanen erobert wurde, trotzdem ist aus dieser Zeit keine weitere Handschrift überliefert, die Agiomnitis mit einer solchen Sorgfalt kopiert und illustriert hat. Der Seragliensis 35 lässt diesen Kopisten, der bislang ausschließlich an seiner ‚schlechten' Orthografie gemessen und beurteilt wurde, in einem anderen Licht erscheinen. Nikolaos Agiomnitis war kein schlecht ausgebildeter Schreiber, sondern ein Kopist, der die Fähigkeit besaß, eine Schmuckhandschrift mit Text und Bild zu versehen und dabei nie die Gesamtkonzeption aus den Augen zu verlieren. An dem zu beobachtenden vielschichtigen Zusammenspiels der beiden Medien sowie an der lockeren und erkennbar freudvollen Umsetzung seiner Aufgabe kann man ermessen, wie gut er für seine Tätigkeit geschult war. Die orthografische Gestalt der Texte war nicht nur dieser Aufgabe untergeordnet, sondern stand aufgrund der Unfestigkeit der zu bearbeitenden Texte und dem Fehlen eines Regelsystems nicht zur Debatte.

Dass sich diese Unfestigkeit auch in den Illustrationen bzw. ikonografischen Bildformeln widerspiegelt, bezeugt die enge Zusammengehörigkeit der beiden Medien im Seragliensis. Text und Bild stehen beide auf der Stufe des Mischstils, hier die Tradition, dort die aktuellen Einflüsse, und können als originäre Produkte der Verschriftlichung von Volkssprache gesehen werden. Der Seragliensis hebt damit nicht nur den Kopisten Nikolaos Agiomnitis auf eine höhere Stufe, sondern auch die volkssprachlichen Texte selbst. Die mit dem Constantinopolitanus Seragliensis 35 erfolgte Präsentation frühneugriechischer Unterhaltungsliteratur in einem kunstvoll gestalteten und illustratorisch reich ausgestatteten Buch – eine kostspielige und aufwändige Publikationsform, die in der Regel hochsprachlichen, theologischen Texten vorbehalten war – machte diese volkssprachlichen Texte hoffähig.

Literaturverzeichnis

Agapitos 1993	P. A. Agapitos, Ἕνα ἀκόμα σπάραγμα τοῦ μυθιστορήματος Λίβιστρος καὶ Ροδάμνη: ὁ βατικανός κώδικας Barb. gr. 172. *Ἑλληνικά* 43, 337-359.
Agapitos 2006	P. A. Agapitos, Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ροδάμνης. Κριτικὴ ἔκδοση τῆς διασκευῆς α. Athen.
Agapitos/Pieris 2002	P. A. Agapitos u. M. Pieris (Hrsg.), «Τ' ἀδόνιν κεῖνον ποὺ γλυκὰ θλιβᾶται». Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημώδους ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση (1400-1600). Πρακτικά του 4ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi (Νοέμβριος 1997, Λευκοσία). Heraklion.
Agapitos/Smith 1994	P. A. Agapitos u. O. L. Smith, Scribes and Manuscripts of Byzantine Vernacular Romances: Palaeographical Facts and Editorial Implications. *Ἑλληνικά* 44, 61-80.
Åkerström-Hougen 1974	G. Åkerström-Hougen, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography. Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Athen, XXIII. Stockholm.
Alexander 1989	J. J. G. Alexander, Facsimiles, Copies, and Variations: The relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts. In: Preciado 1989, 61-72.
Alexander 1992	J. J. G. Alexander, Medieval Illuminators and their Methods of work. New Haven u. London.
Alexiou 1985	St. Alexiou, Βασίλεος Διγενής Ακρίτης και το Άσμα του Αρμούρη. Athen.
Anagnostakis/Kolias 2011	I. Anagnostakis u. T. G. Kolias (Hrsg.), Ζώα και περιβάλλον στο Βυζάντιο (7ος/12ος αι.). Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 21. Athen.
Anagnostopoulos 1993	G. S. Anagnostopoulos, Ἡ χειρόγραφη παράδοση τοῦ Σπανέα. (Diss.) Athen.

Andrés 1965 — G. de Andrés, Catálogo de los códices griegos de la Real Biblioteca e El Escorial, II-III. Madrid.

Beier/Kubina 2014 — Ch. Beier u. E. Th. Kubina (Hrsg.), Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei im Mittelalter und früher Neuzeit. Wien.

Bekiares 2010 — A. Bekiares, Θεοφάνης ο Κρης στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων. Athen.

Belting 1970 — H. Belting, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1970,1) Heidelberg.

Bertems 1984 — P. Bertems, Bild- und Textstruktur. Eine Analyse der Beziehungen von Illustrationszyklus und Text im Rolandslied des Pfaffen Konrad in der Handschrift P. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 9) Frankfurt a. Main.

Binder 2002 — G. Binder, Der Kalender des Filocalus: Eine illustrierte Ausgabe des römischen Festkalenders aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. In: W. Geerlings (Hrsg.), Der Kalender: Aspekte einer Geschichte. Paderborn, 61-95.

Blass 1888 — F. Blass, Die griechischen und lateinischen Handschriften im Alten Serail zu Konstantinopel. *Hermes* 23, 219-233 und Nachtrag ebd. 622-625.

Bouboulidis 1963-64 — Ph. Bouboulidis, Ἀνέκδοτοι παραλλαγαὶ δημωδῶν μεσαιωνικῶν κειμένων. Α΄ Ὁ κῶδιξ Κωνσταντινουπόλεως 35. *Ἀθηνᾶ* 67, 107-144.

Bouboulidis 1966-67 — Ph. Bouboulidis, Διήγησις τῆς φουμιστῆς Βενετίας. *Ἀθηνᾶ* 69, 181-190.

Brubaker 2002 — L. Brubaker, The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana. In: A. Littlewood, H. Maguire u. J. Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Byzantine Garden Culture. Washington, D.C., 189-214.

Brubaker 2007	L. Brubaker, Every Cliché in the Book. The Linguistic Turn and Text-Image Discours in Byzantine Manuscripts. In: James 2007, 58-82.
Brubaker 2009	L. Brubaker, Image, Meta-Text and Text in Byzantium. In: Sato 2009, 93-100.
Bumke 1986	J. Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. München.
Danezis 1997	G. Danezis, Spaneas: Vorlage, Quellen, Versionen. (Miscellanea Byzantina Monacensia 31) München.
Brandt 1927/1928	P. Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter. 2 Bde. Leipzig
Clausberg 1991	K. Clausberg, Spruchbandaussagen zum Stilcharakter. Malende und gemalte Gebärden, direkte und indirekte Rede in den Bildern der Veldeke-Äneïde sowie Wernhers Marienliedern. *Städel-Jahrbuch* (Neue Folge) 13, 81-110.
Clausberg 1993	K. Clausberg, Spruchbandreden als Körpersprache im Berliner Äneïden-Manuskripten. In: Th. W. Gaehtgens (Hrsg.), Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15-20. Juli 1992, Bd. II Mittel- und Osteuropa. Berlin, 345-355.
Condello/de Gregorio 1995	E. Condello/G. de Gregorio (Hrsg.), Scribi e colofoni: Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all' avvento della stampa. Atti del seminario di Erice - X Colloquio del Comité internazionale de paléographie latine (23-28 ottobre 1993). (Biblioteca del Centro per il Collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria, 14) Spoleto.
Cupane 2006	C. Cupane, Künstliche Paradiese. Ortsbeschreibungen in der vulgärsprachlichen Dichtung des späten Byzanz. In: Ratkowitsch 2006, 221-245.

Cutler 1981 — A. Cutler, The Social Status of Byzantine Scribers, 800-1500. A statistical analysis based on Vogel-Gardthausen. *BZ* 74, 3283-34.

Deissmann 1933 — D. A. Deissmann, Forschungen und Funde im Serai, mit einem Verzeichnis der nichtislamischen Handschriften im Topkapu Serai zu Istanbul. Berlin-Leipzig.

Demus 1977, 1978, 1982, 1993, 1997 — O. Demus/I. Hutter (Hrsg.), Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Bd. I-V. Bd. I: Oxford Bodleian Library (1977); Bd. II: Oxford Bodleian Library (1978); Bd. III, 1-2: Oxford Bodleian Library, (1982), Bd. IV, 1-2: Oxford Christ Church (1993), Band V, 1-2: Oxford college libraries (1997). Stuttgart.

Der Nersessian 1937 — S. Der Nersessian, L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph. Paris.

Derolez 1995 — A. Derolez, Pourquoi les copistes signaient-ils leurs manuscrits? In: Condello/de Gregorio 1995, 37-56.

Divjak 2002 — J. Divjak, Der sogenannte Kalender des Filocalus. In: A. Primmer, K. Smolak u. D. Weber (Hrsg.), Textsorten und Textkritik. Tagungsbeiträge. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, 693. Band. Veröffentlichungen der Kommission zur Herausgabe des Corpus der Lateinischen Kirchenväter, Heft XXI) Wien, 19-38.

Doulavera 1997-99 — V. Doulavera, Demotic Verses in Colophons of Post-Byzantine Manuscripts. *MGS* 5-7, 27-49.

Doulavera 1999 — V. Doulavera, Στίχοι για τους δώδεκα μήνες. Άγνωστοι μάρτυρες του μυθιστορήματος Λίβιστρος και Ροδάμνη και των ειδέων των δώδεκα μήνων. *Ελληνικά* 49, 49-59.

Doulavera 2002 — V. Doulavera, Εικονογραφημένα χειρόγραφα δημωδών κειμένων. Η σύμβολη της εικόνας. In: Agapitos/Pieris 2002, 561-596.

Eberlein 1995 — J. K. Eberlein, Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei. Frankfurt a. M.

Eberlein 2014 J. K. Eberlein, Das Perikopenbuch Heinrichs II. (CLM 4452) – Ein Blick auf die Herstellungsweise von Miniaturen. In: Beier/Kubina 2014, 10-25.

Eideneier 1977 H. Eideneier, Spanos. Eine byzantinische Satire in der Form einer Parodie. Einleitung, kritischer Text, Kommentar und Glossar. (Supplementa Byzantina. Texte und Untersuchungen. Hrsg. v. H.-G. Beck u. a., Bd. 5) Berlin, New York.

Eideneier 1979 H. Eideneier, Ein byzantinisches Kalendergedicht in der Volkssprache. *Ἑλληνικά* 31, 368-419.

Eideneier 1993 H. Eideneier, Αναζητώντας τις αρχές της νεοελληνικής γραμματείας. In: Panayotakis 1993, Bd. I, 42-49.

Eideneier 1999 H. Eideneier, Von Rhapsodie zu Rap: Aspekte der griechischen Sprachgeschichte von Homer bis heute. Tübingen.

Eideneier 2001 H. Eideneier, Τι σημαίνει «Προφορική παράδοση» στα κείμενα της δημώδους γραμματείας. In: Eideneier/ Moennig/Toufexis 2001, 47-58.

Eideneier 2005a H. Eideneier, Ορθοφωνία vs. Ορθογραφία. In: Jeffreys/Jeffreys 2005, 3-16.

Eideneier 2005b H. Eideneier, Ορθογραφική αναρχία – έλλειψη παιδείας; Ζητήματα ορθογραφίας σε μεταβυζαντινά χειρόγραφα. *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα* 25, 197-205.

Eideneier 2005c H. Eideneier, Συλλογικά χειρόγραφα κατά σύμμεικτων. In: Holton u.a. 2005, 247-249.

Eideneier 2005d H. Eideneier, Written Transmission vs Oral Performance. In: Holton u.a. 2005, 13-23.

Eideneier 2007 Tou Ptochoprodromou. In: Hinterberger/Schiffer 2007, 57-76.

Eideneier 2012 H. Eideneier, Πτωχοπρόδρομος. Κριτική έκδοση. Heraklion.

Eideneier 2016a	H. Eideneier, Διήγησις των Τετραπόδων Ζώων & Πουλολόγος. Μεσαιωνικές ιστορίες ζώων. Κριτική έκδοση. Heraklion.
Eideneier 2016b	H. Eideneier, Τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρέστη Ἀρμούρη. *Παλίμψηστον* 33, 81-116.
Eideneier 2017	H. Eideneier, Bettler – Säufer – bunte Vögel. Populäre Gedichte des griechischen Mittelalters. Wiesbaden.
Eideneier/Moennig/ Toufexis 2001	H. Eideneier, U. Moennig u. N. Toufexis (Hrsg.), Θεωρία και Πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής, αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημώδους γραμματείας. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi IVa. Heraklion.
Erünsal 1989	I. E. Erünsal, The Establishment and Maintance of Collections in the Ottoman Libraries: 1400-1839. *Libri* 39, 1-17.
Fowler 1873	J. Fowler, On Medieval Representations of the Months and Seasons. *Archaeologia* 44, 137-224.
Förster 1877	R. Förster, De antiquitatibus et libris manuscriptis Constantinopolitanis commentatio. Rostock.
Frank 1994	B. Frank, Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschriftentradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen. Tübingen.
Frantz 1934	M. A. Frantz, Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology. *Art Bulletin* 16, 43-76 u. Taf. I-XXV.
Galavaris 1969	G. Galavaris, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Studies in Manuscripts Illumination 6. Princeton. New Jersey.
Galavaris 1994	G. Galavaris, A Constantinopolitan Scribe in the Court of Pope Martin IV. *JÖB* 44, 99-103.
Galavaris 1995	G. Galavaris, Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφικηή βυζαντινών χειρογράφων. Athen.

Gamillscheg 1993 — E. Gamillscheg: Subskriptionen griechischer Handschriften als historische Quellen. In: F. Berger u.a (Hrsg.), Symbolae Berolinenses. Für Dieter Harlfinger. Amsterdam, 293-306.

Gamillscheg 1995 — E. Gamillscheg, Struktur und Aussagen der Subskriptionen griechischer Handschriften. In: Condello/de Gregorio 1995, 417-421.

Gamillscheg/ Harlfinger 1978 — E. Gamillscheg u. D. Harlfinger, Specimen eines Repertoriums der griechischen Kopisten. *JÖB* 27, 293-322.

Gamillscheg/ Harlfinger/Hunger 1981, 1989, 1997 — E. Gamillscheg, D. Harlfinger u. H. Hunger, Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600. Teil 1 A-C (1981), Teil 2 A-C (1989), Teil 3 A-C (1997). (Österr. Akademie der Wiss. Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik, 3) Wien.

Gemert, van 1989 — Rezension zu: I. Tsavari, Ὁ Πουλολόγος. Κριτικὴ ἔκδοση με εἰσαγωγή, σχόλια καὶ λεξιλόγιο. (Βυζαντινὴ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη) Athen 1987. *Ἑλληνικά* 40, 176-183.

Gemert, van 2001 — A. van Gemert, Σκοπός, δυνατότητες και όρια της κριτικής αποκατάστασης του κειμένου. In: Eideneier/Moennig/ Toufexis 2001, 37-45.

George/Yapp 1991 — W. George/B. Yapp, The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary. London.

Gerardy 1980 — T. Gerardy, Die Beschreibung des in Manuskripten und Drucken vorkommenden Papiers. In: A. Gruys u. J. P. Gumbert (Hrsg.), Codicologica 5. Les matériaux du livre manuscrit. Leiden, 37-51.

Gerstinger 1926 — H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerei. 2 Bde., Bd 1: Tafeln, Bd. 2: Text. Wien.

Geyer 1989 — A. Geyer, Die Genese narrativer Buchillustration: der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Virgilius Vaticanus. Frankfurt a. M.

Glénisson/ Bompaire/Irigoin 1977 — J. Glénisson, J. Bompaire u. J. Irigoin (Hrsg.), La paléographie grecque et byzantine. Actes du Colloque international organisé dans le cadre des Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique à Paris du 21 au 25 octobre 1974. Paris.

Granić 1924 — B. Granić, Der Inhalt der Subscriptionen in den datierten Handschriften des 11., 12. und 13. Jahrhunderts. *Byzantion* 1, 251-272.

Gratziou 1982 — O. Gratziou, Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596-1624). Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600. (Sonderheft der Zeitschrift Mnemon, Nr. 1) Athen.

Gratziou 1996 — O. Gratziou, Αναμνήσεις απο την χαμένη βασιλεία. Εικόνες εικονογραφημένης χρονογραφίας του 17ου αιώνα. Athen.

Gratziou 2000 — O. Gratziou, Επαγγελματίες γραφείς και περιστασιακοί μικρογράφοι κατά το 16ο αιώνα. In: Patoura 2000, 465-483.

Gratziou 2002 — O. Gratziou, Εικονογραφημένα αναγνώσματα την εποπχή της μετάβασης από τη χειρόγραφη στην έντυπη λογοτεχνία. In: Agapitos/Pieris 2002, 597-618.

Gratziou 2005 — O. Gratizou, Κείμενο και εικόνα στο Μαρκιάνο χειρόγραφο του Γεώργιου Κλόντας. In: Holton u.a. 2005, 215-241.

Grotowski 2010 — P. L. Grotowski, Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261). Leiden, Boston.

Gumbert 1992 — J. P. Gumbert, Zur ‘Typographie‘ der geschriebenen Seite. In: Keller/Grubmüller/Staubach 1992, 283-292.

Gumbert 1995 — J. P. Gumbert, The Speed of Scribes. In: Condello/de Gregorio 1995, 57-69.

Hanna III 1996 — R. Hanna III, Miscellaneity and Vernacularity: Conditions of Literary Production in Late Medieval England. In: Nichols/Wenzel 1996, 37-51.

Hansen 1984 — W. Hansen, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf. München.

Harlfinger 1974 — D. Harlfinger, Specimina griechischer Kopisten der Renaissance. I. Griechen des 15. Jahrhunderts. Berlin.

Harlfinger 1977 — D. Harlfinger, Zu griechischen Kopisten und Schriftstilen des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Glénisson/Bompaire/Irigoin 1977, 327-362.

Harlfinger 1980a — D. Harlfinger (Hrsg.), Griechische Kodikologie und Textüberlieferung. Darmstadt.

Harlfinger 1980b — D. Harlfinger, Zur Datierung von Handschriften mit Hilfe von Wasserzeichen (Originalbeitrag 1975). In: Harlfinger 1980a, 144-169.

Harlfinger/Prato 1991 — D. Harlfinger u. G. Prato (Hrsg.), Paleografia e Codicologia Greca. Atti del II. Colloquio internazionale. Berlin-Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983. 2 Bde. (Biblioteca di scrittura e civiltà, 3) Alessandria.

Harms 1990 — W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. (Germanistische-Symposion Berichtsbände XI) Stuttgart.

Heinzel 1996 — H. Heinzel, R. Fitter, J. Parslow, Pareys Vogelbuch: alle Vögel Europas, Nordafrikas und des Mittleren Ostens; mit über 3000 Einzeldarstellungen und 600 Verbreitungskarten. Übers. und bearb. von H. Hoerschelmann. Berlin.

Henkel 1989 — N. Henkel, Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke Eneasroman. In: St. Füssel u. J. Knape (Hrsg.), Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. Baden-Baden, 1-47.

Henkel 1999 — N. Henkel, Titulus und Bildkomposition. Beobachtungen zur Medialität in der Buchmalerei anhand des Verhältnisses von Bild und Text im >Bamberger Psalmenkommentar<. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 449-463.

Henkel 2000	N. Henkel, Bild und Text. Die Spruchbänder der ehem. Berliner Handschrift von Priester Wernhers ‘Maria’. In: P. J. Becker u.a. (Hrsg.). Scrinium Berolinense. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag, Bd. I. Berlin, 246-275.
Hermann 1931	J. H. Hermann, Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. 2. Oberitalien: Venetien (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII/6). Leipzig.
Hesseling 1909	D.-C. Hesseling, Miniatures de l’octateuque grec de Smyrne. Leiden.
Hinterberger 2005	M. Hinterberger, Ο Ανδρέας Λιβαδηνός, συγγραφέας/γραφέας λόγιων κειμένων, αναγνώστης/γραφέας δημωδών κειμένων: Ο ελληνικός κωδικάς 525 του Μονάχου. In: Holton u. a. 2005, 25-42.
Hinterberger 2006	M. Hinterberger, How should we define vernacular literature? Paper given at the conference „Unlocking the Potential of Texts: Interdisciplinary Perspectives on Medieval Greek“ at the Centre for Research in the Arts, Social Sciences, and Humanities, University of Cambridge, 18-19 July 2006. URL [zuletzt abgerufen am 18.5.2015]: http://www.mml.cam.ac.uk/greek/grammarofmedievalgreek/unlocking/Hinterberger.pdf
Hinterberger/Schiffer 2007	M. Hinterberger u. E. Schiffer (Hrsg.), Byzantinische Sprachkunst. Studien zur byzantinischen Literatur, gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag. (Byzantinisches Archiv 20) Berlin.
Hörandner 2006	W. Hörandner, Zur Beschreibung von Kunstwerken in der byzantinischen Dichtung – am Beispiel des Gedichts auf das Pantokratorkloster in Konstantinopel. In: Ratkowitsch 2006, 203-219.
Hohlweg 1971	A. Hohlweg, Artikel ‚Ekphrasis’. In: K. Wessel (Hrsg.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. II, Stuttgart, 33-75.

Holton u.a. 2005	D. Holton, T. Lendari, U. Moennig, P. Vejleskov (Hrsg.), Copyists, Collectors, Redactors and Editors. Manuscripts and Editions of late Byzantine and Early Modern Greek Literature. Papers given at a Conference held at the Danish Institute at Athens, 23-26 May 2002, in honour of Hans Eideneier and Arnold van Gemert. Heraklion.
Hüpper 1992	D. Hüpper, Funktionstypen der Bilder in den Codices picturati des Sachsenspiegels. In: Keller/Grubmüller/ Staubach 1992, 231-249 u. Abb. 12-37.
Hunger 1961	H. Hunger, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Codices historici, Codices philosophici et philologici (Museion. N.F. 4, Bd. 1, Teil 1) Wien.
Hunger 1977	H. Hunger, Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.-12. Jahrhundert. In: Glénisson/Bompaire/Irigoin 1977, 201-220.
Hunger 1978	H. Hunger, Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. 2 Bde. (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft XII.5.1,2) München.
Hunger 1986	H. Hunger, Die Herrschaft des „Buchstabens“. Das Verhältnis der Byzantiner zu Schrift- und Kanzleiwesen. *DCAE* 12 (1984), 17-38.
Hunger 1989	H. Hunger, Schreiben und Lesen in Byzanz. Die byzantinische Buchkultur. München.
Hunger/Kresten/ Hannick 1984	H. Hunger, O. Kresten u. C. Hannick, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil 3/2: Codices theologici 101-200. (Museion N. F. 4, Bd. 1, Teil 3,2) Wien.
Hunger/Lackner 1992	H. Hunger u. W. Lackner, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen National-bibliothek. Teil 3/3: Codices Theologici 201-337. (Museion N.F. 4, Bd. 1, Teil 3,3) Wien.

Husung 1923	M. J. Husung, Über die Entwicklung der Monatsbilder in Kalendern. In: Buch und Bucheinband. Aufsätze und graphische Blätter zum 60. Geburtstag von Hans Loubier. Leipzig, 13-32.
Hutter, CBM	s. Demus 1977, 1978, 1982, 1993, 1997
Hutter 1996	I. Hutter, Decorative systems in Byzantine manuscripts, and the scribe as artist: evidence from manuscripts in Oxford. *Word & Image* 12:1, 4-22.
Irmscher 1975	J. Irmscher, Das mittelgriechische Tierepos. Bestand und Forschungssituation. In: E. Rombauts u. Andries Welkenhuysen (Hrsg.), Aspects of the Medieval Animal Epic. Proceedings of the International Conference, Leuven, May 15–17, 1972. Leuven-Den Haag, 207-228.
James 2007	L. James (Hrsg.), Art and Text in Byzantine Culture. Cambridge.
Jacobs 1919	E. Jacobs, Untersuchungen zur Geschichte der Bibliothek im Serai zu Konstantinopel, I. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, Jahrgang 1919. 24. Abhandlung) Heidelberg.
Jeffreys, E. 1998	E. Jeffreys, Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial Versions. Cambridge.
Jeffreys/Jeffreys 2005	E. Jeffreys/M. Jeffreys (Hrsg.), Approaches to texts in early modern greek. (Αναδρομικά και Προδρομικά. Neograeca Medii Aevi V, Oxford, September 2000) Oxford.
Kádár 1970	Z. Kádár, Die kontinuierende Erzählungsweise in den Tierszenen der Illustrierten Handschrift von Oppian's Kynegetika in Venedig. In: R. Stiehl u. H. E. Stier (Hrsg.), Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift für Franz Altheim zum 6.10.1968. 2 Bde. Berlin, Bd. 2, 222-232 u. Abb. 44-58.
Kádár 1973	Z. Kádár, Anfänge der zoologischen Buchillustration. *Das Altertum* 19, 88-95.

Kádár 1978	Z. Kádar, Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts. Budapest.
Kakoulidi 1964	E. D. Kakoulidi, Νεοελληνικά θρησκευτικά ἀλφαβητάρια. (Ἀριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης. Ἐπιστημονική Ἐπέτηρις Φιλοσοφικής Σχολής Παράρτημα Ἀρ. 9). Thessaloniki.
Keil 1889	B. Keil, Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst in spätgriechischer Literatur. *Wiener Studien* 11, 94-142.
Keller/Grubmüller/ Staubach 1992	H. Keller, K. Grubmüller K. und N. Staubach, Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. München.
Koder 1973	J. Koder, Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboia während der Zeit der Venezianerherrschaft. (Österr. Akademie der Wissenschaften. Philos.-hist. Klasse, Denkschriften, 112. Band. Veröffentlichungen der Kommission für die Tabula Imperii Byzantini, Band I) Wien.
Krawczynski 1960	St. Krawczynski, Ὁ Πουλολόγος. Kritische Ausgabe mit Übersetzung sowie sprachlichen und sachlichen Erläuterungen. (Berliner Byzantinistische Arbeiten, Bd. 22) Berlin.
Kresten 1972	O. Kresten, Statistische Methoden der Kodikologie bei der Datierung von griechischen Handschriften der Spätrenaissance. *Römische Historische Mitteilungen* 14, 23-63.
Kroll 2010	H. Kroll, Tiere im Byzantinischen Reich. Archäozoologische Forschungen im Überblick. (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 87) Mainz.
Kukules 1948	Ph. Kukules, Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός. Bd. 2,1. Athen.

Lambros 1902 — Sp. P. Lambros, Ἀθηναῖοι βιβλιογράφοι καὶ κτήτορες κωδίκων κατὰ τοὺς αἰῶνας ἐπὶ Τουρκοκρατίας. *Ἑπετηρὶς Παρνασσοῦ* 6, 159-218.

Lambros 1904 — Sp. P. Lambros., Συμπληρώματα εἰς τοὺς Ἀθηναῖους βιβλιογράφους καὶ κτήτορας κωδίκων κατὰ τοὺς αἰῶνας ἐπὶ Τουρκοκρατίας. *Ἑπετηρὶς Παρνασσοῦ* 8, 49-64.

Lambros 1906 — Sp. P. Lambros, Λόγος παρηγορητικὸς περὶ Δυστυχίας καὶ Εὐτυχίας κατὰ τὸν κώδικα τῆς Λειψίας. *Νέος Ἑλληνομνήνων* 3, 401-432d.

Lambros 1966 — Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos. I-II. Amsterdam (Nachdruck der Ausgaben Cambridge 1895, 1900).

Lazaris 2010 — S. Lazaris, Fonctions des ornements à motifs géometriques dans la mise en page du texte des manuscrits grecs. *Ktèma* 35, 285-298.

Lendari 2005 — T. Lendari, Τόσο κοντὰ καὶ τόσο μακριὰ. Ὁ Διγενὴς καὶ ὁ Λίβιστρος τοῦ χειρογράφου Esc. Ψ IV 22. In: Holton u.a. 2005, 161-178.

Lendari 2007 — T. Lendari, Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης (Livistros and Rodamne). The Vatican Version. Critical Edition with Introduction, Commentary and Index-Glossary. (Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 10) Athen.

Levi 1941 — D. Levi, The Allegories of the Months in Classical Art. *Art Bulletin* 23, 251-291.

Linardou 2011 — K. Linardou, New Visions of Old Meanings: Paris. gr. 135 and Some Anti-Latin Visual Implications. In: Lymberopoulou 2011, 169-184.

Lindner 1973 — K. Lindner, Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum. (Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd, Bd. 12) Berlin, New York.

Loenertz 1970 — Loenertz, R.-J., Byzantina et Franco-Graeca. (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi 118) Rom.

Lowden 1992 — J. Lowden, The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pennsylvania.

Lowden 2010	J. Lowden, Illustrated Octateuch Manuscripts. A Byzantine Phenomenon. In: P. Magdalino u. R. Nelson (Hrsg.), The Old Testament in Byzantium, Washington D.C., 107-152.
Lozanova-Stancheva 2011	V. Lozanova-Stancheva, The Basilisk: Medieval Visualization of the Ancient Mysteries. In: Anagnostakis/Kolias 2011, 179-193.
Lymberopoulou 2011	A. Lymberopoulou (Hrsg.), Images of the byzantine world. Visions, messages and meanings. Studies presented to Leslie Brubaker. Farnham.
Mair 1928	A. W. Mair, Oppian, Colluthus, Tryphiodorus. With an Englisch translation. London.
Makris 1993	G. Makris, Zum literarischen Genus des Pulologos. In: Panayotakis 1993, Bd. 2, 391-412.
Makris 2002	G. Makris, Kalendergedichte: Eine literarische Manifestation des byzantinischen Kirchenjahres. In: W. Geerlings (Hrsg.), Der Kalender: Aspekte einer Geschichte. Paderborn, 140-150.
Marava-Chatzinikolaou/ Toufexi-Paschou 1985	A. Marava-Chatzinikolaou u. Chr. Toufexi-Paschou, Κατάλογος Μικρογραφιών Βυζαντινών Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, Bd. II. Athen.
Markl 1966	O. Markl, Ortsnamen Griechenlands in „fränkischer“ Zeit. (Byzantina Vindobonensia 1) Graz, Köln.
Martin/Vezin 1990	H.-J. Martin/J. Vezin (Hrsg.), Mise en page et mise en texte du livre manuscrit. Paris.
Mauromates/ Agiotes 2012	G. Mauromates u. N. Agiotes (Hrsg.), Πρώιμη Νεοελληνική Δημώδης Γραμματεία. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική. Heraklion.
Meibohm, de 1955	A. de Meibohm, A. de: La poèsie byzantine illustrée. *Ὁ Βιβλιόφιλος*, Jahrgang 9, Heft 2, 31-37.
Meier 1997	Ch. Meier, Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften. *Frühmittelalterliche Studien* 31, 1-31 u. Taf I-XXVIII.

Meier/Ruberg 1980	Ch. Meier u. U. Ruberg (Hrsg.), Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden.
Moennig 2012	U. Moennig, «Ρητορική και Διήγησις των τετραπόδων ζώων». In: Mauromates/Agiotes 2012, 573-590.
Moravcsik 1935	J. Moravcsik (Hrsg.), Görög költemény a Várnai csatáról - Ἑλληνικὸν ποίημα περὶ τῆς Μάχης τῆς Βάρνης. Budapest.
Müller 2013	D. Müller, Textgemeinschaften. Der »Gregorius« Hartmanns von Aue in mittelalterlichen Sammelhandschriften. (Online-Dissertation 2013, Univ.-Bibliothek Frankfurt a. Main) URL [zuletzt abgerufen am 01.11.2014]: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/30069
Nelson 1991	R. S. Nelson, Theodore Hagiopetrites. A Late Byzantine Scribe and Illuminator. 2. Bd., Text u. Tafeln. Wien.
Nicholas 1999	N. Nicholas, A Conundrum of Cats: Pards and their Relatives in Byzantium. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 40, 253-298.
Nicholas/Baloglou 2003	N. Nicholas u. G. Baloglou, An Entertaining Tale of Quadrupeds. Translation and Commentary. New York.
Nichols/Wenzel 1996	St. G. Nichols u. S. Wenzel (Hrsg.), The Whole Book. Cultural perspectives on the medieval miscellany. Michigan.
Nyström 2009	E. Nyström, Containing Multitudes: Codex Upsaliensis Graecus 8 in Perspective. (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Byzantina Upsaliensia 11) Uppsala.
Olivier 1995	J.-M. Olivier, Répertoire des Bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs de Marcel Richard. Troisième édition entièrement refondue par J.-M. Olivier. (Institut de recherche et d'histoire des textes, CNRS. Corpus Christianorum) Brepols, Turnhout.
Ott 1995	N. Ott, Die Handschriftentradition im 15. Jahrhundert. In: B. Tiemann (Hrsg.), Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Halbbd. 1. Stuttgart, 47-124.

Palmer 1989	N. F. Palmer, Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. *Frühmittelalterliche Studien* 23, 43-88.
Panayotakis 1993	N. M. Panayotakis (Hrsg.), Origini della letteratura neogreca. Atti del secondo congresso internazionale «Neograeca Medii Aevi», Venezia, 7-10 Noembre 1991. 2 Bde. Venedig.
Papadaki-Oekland 2009	S. Papadaki-Oekland, Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations. Its Origin and Development. Turnhout.
Papathomopoulos 2010	M. Papathomopoulos, Διογένους Παιδιόφραστος διήγησις τῶν ζώων τῶν τετραπόδων. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ Εἰσαγωγή, Μετάφραση καὶ Γλωσσάριον. (Λόγος Ἑλληνικός 6) Athen.
Partsch 1981	S. Partsch, Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi. (Diss. Heidelberg. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg. NF, Bd. 16) Worms.
Paschalis 1926	D. Paschalis, Οἱ δέκα λόγοι τοῦ Διγενοῦς Ἀκρίτου. *Λαογραφία* 9, 305-440.
Patoura 2000	S. Patoura (Hrsg.), Η ελληνική γραφή κατά τους 15ο και 16ο αιώνες. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 7, 18-20 Οκτωβρίου 1996. Athen.
Peers 2000	G. Peers, Peter, Iconoclasm and the Use of Nature in the Smyrna Physiologus (Evangelical School B.8). *JÖB* 50, 267-292.
Peil 1990	D. Peil, Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Harms 1990, 150-167 u. Abb. 53-66.
Pérez-Higuera 1997	T. Pérez-Higuera, Chronos: die Zeit in der Kunst des Mittelalters. Würzburg.

Piltz 1989 — E. Piltz (Hrsg.), Bysans och Norden. Akta för Nordiska forskarkursen i bysantinsk konstvetenskap 1986. (Acta Universitatis Upsaliensis Figura Nova Series 23. Uppsala Studies in History of Art) Uppsala.

Politi 1993 — M. Politi, Παρατηρήσεις στὸν Λόγο Παρηγορητικό περὶ Δυστυχίας καὶ Εὐτυχίας. In: Panayotakis 1993, II, 177-181.

Preciado 1989 — K. Preciado (Hrsg.), Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. (Studies in History of Art, v. 20. Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers VII) Washington.

Prinzing 1995 — G. Prinzing, Bemerkungen zum spätbyzantinischen Poem über die Schlacht von Varna. In: Swiat chrzescijanski i Turcy osmanscy w dobie bitwy pod Warna/De Christianorum et Turcorum ottomanorum rebus tempore pugnae ad Varnam commissae/, ed. Danuta Quirini-Poplawska. (Zeszyty naukowe uniwersytetu Jagiellonskiego 178, prace historyszne, zeszyt 119/Universitas Iagellonica, Acta scientiarum litterarumque 178, schedae historicae, fasc. 119 = Studia polono-danubiana et balcanica 8) Krakau, 59-71.

Prinzing 2003 — G. Prinzing, Zur byzantinischen Rangstreitliteratur in Prosa und Dichtung. *Römische Historische Mitteilungen* 45, 241-286.

Ratkowitsch 2006 — Ch. Ratkowitsch (Hrsg.), Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse: Sitzungsberichte, Bd. 735) Wien.

Regemorter, van 1967 — B. van Regemorter, La reliure byzantine (avant-propos par Jean Irigoin). *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 36, 99-142 u. Taf. I-XX.

Reinsch 1998 D. R. Reinsch, Kodikologisch-Prosopographisches zum Codex Seragliensis graecus 35. In: Vassis u.a. 1998, 248-258.

Reinsch 2005 D. R. Reinsch, Ο Νικολάος Αγιομνήτης ως γραφέας και λογίων και δημωδών κειμένων. In: Holton u.a. 2005, 43-65.

Richard 1995 J.-M. Olivier, Répertoire des Bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs de Marcel Richard. Troisième édition entièrement refondue par J.-M. Olivier. (Institut de recherche et d'histoire des textes, CNRS. Corpus Christianorum) Brepols, Turnhout.

Riegl 1889 A. Riegl, Die mittelalterliche Kalenderillustration. *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 10, 1–74 u. Taf. I-IV.

Riegl 1923 A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin.

Rohr 1999 Ch. Rohr, Die Fehler des Kopisten. Überlegungen zur Entstehung und Typologie von Abschreibfehlern anhand eines Experiments an griechischen, lateinischen und englischen Texten. *Codices manuscripti* 26, 33-41.

Rothe 1991 S. Rothe, Textillumination bei einigen Schreibern kretischer Herkunft im 15. Jahrhundert. In: Harlfinger/Prato 1991, Bd. I, 356-362 u. Bd. II, 192-198, Taf. Ia-VI.

Sato 2009 S. Sato (Hrsg.), Herméneutique du texte d'histoire: orientation, interprétation et questions nouvelles. Actes du 6ème Congrès international organisé par le Global COE program Hermeneutic study and education of textual configuration, HERSETEC, de l'Université de Nagoya, Japon, à Tokyo les 7 et 8 mars 2009. (Global COE Program International Conference series, 6) Tokyo.

Sauer 1921 J. Sauer, Der illustrierte griechische Physiologus der Ambrosiana. *BNJ* 2, 428-441.

Saurma-Jeltsch 1988	L. Saurma-Jeltsch, Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41, 41-59 u. Abb. 1-30.
Savvidis 1992	A. G. K. Savvidis, Ἡ Εύβοια κατὰ τα τέλη του ΙΒ΄ - αρχὲς του ΙΓ΄ αι. μ. Χ. In: A. G. K. Savvidis: Μελέτημα Βυζαντινής προσωπογραφίας και τοπικής ιστορίας. Ανατύπωση άρθρων 1981-1991. Athen, 267-323.
Schreiner, H. 1962	H. Schreiner, Die zeitliche Aufeinanderfolge der im Cod. Vindob. theol. gr. 244 überlieferten Texte des Imberios, des Belisar und des Florios, und ihr Schreiber. *BZ* 55, 213-223.
Schreiner, P. 1990	P. Schreiner, Kosten der Handschriftenherstellung in Byzanz. In: E. Plassmann, W. Schmitz u. P. Vodosek (Hrsg.), Buch und Bibliothekswissenschaft im Informationszeitalter. Internationale Festschrift für Paul Kaegbein zum 65. Geburtstag. München, New York, London, Paris, 331-344.
Ševčenko 2011	N. P. Ševčenko, Eaten alive: Animal attacks in the Venice Cynegetica. In: Anagnostakis/Kolias 2011, 115-135.
Spadaro 1984	G. Spadaro, Su un calendario bizantino in versi politici. *Rivista di Studi Bizantini e Slavi* III (1983), 67-79.
Spatharakis 1981	I. Spatharakis, Corpus of Dates Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. 2 Bde., Bd. 1: Text, Bd. 2: Tafeln. Leiden.
Spatharakis 1986-87	I. Spatharakis, The Working Methods of the Artist of Ps.-Oppian's Cynegetica. *Diptycha* 4, 28-48.
Spatharakis 1989	I. Spatharakis, The Structure of Book Illumination. In: Piltz 1989, 51-56.
Spatharakis 2004	I. Spatharakis, The Illustrations of the Cynegetica in Venice, Codex Marcianus graecus Z 139, Leiden.

Stern 1953 — H. Stern, Le Calendrier de 354. Ètude sur son texte et ses illustrations. (Institut français d'archéologique de Beyrouth. Bibliothèque archéologique et historique, 55) Paris.

Stern 1955 — H. Stern, Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois. *Revue Archéologique* 45, 141-186.

Strycker 1977 — É. de Strycker, Notes sur l'abréviation des nomina sacra dans des manuscrits hagiographiques grecs. In: Treu 1977, 461-467.

Strzygowski 1888a — J. Strzygowski, Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst. *Repertorium für Kunstwissenschaften* 11, 23-46.

Strzygowski 1888b — J. Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. (Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Erstes Ergänzungsheft) Berlin.

Strzygowski 1890 — J. Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346. *Repertorium für Kunstwissenschaften* 13, 241-263.

Strzygowski 1899 — J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. (Byzantinisches Archiv, Heft 2) Leipzig.

Stückelberger 1994 — A. Stückelberger, Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik. (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 62) Mainz.

Talbot 1984 — A.-M. M. Talbot, Old Age in Byzantium. *BZ* 77, 267-278.

Thanopoulos 1990 — Το τραγούδι τού Ἀρμούρη. Χειρόγραφη και παραδοσιακή παράδοση. Athen.

Thiel 1980 — E. Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin.

Thompson 1966 — D'Arcy W. Thompson, A Glossary of Greek Birds. London (Nachdruck der Ausgabe Oxford 1936).

Thorndike 1946 — L. Thorndike, The problem of the composite manuscript. In: G. Mercati, Miscellanea Giovanni Mercati, Bd. 6: Paleografia-Bibliografia-Varia. (Studi e Testi 126) Vatikan Stadt, 93-104.

Toubert 1990 — H. Toubert, Illustration et mise en page. In: Martin/Vezin 1990, 353-420.

Toufexis 2005 — N. Toufexis, Η αντιγραφή μεσαιωνικών δημωδών κειμένων το δέκατο πέμπτο αιώνα: ο ρόλος του κωδικογράφου. In: Jeffreys/Jeffreys 2005, 127-137.

Toufexis 2008 — N. Toufexis, Diglossia and register variation in Medieval Greek. *Byzantine and Modern Greek Studies* 32.2, 203-217.

Treu 1977 — K. Treu (Hrsg.), Studia codicologica. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Bd. 124) Berlin.

Treu 1980 — K. Treu, Griechische Schreibernotizen als Quelle für politische, soziale und kulturelle Verhältnisse ihrer Zeit (Erstveröffentlichung in: Byzantinobulgarica 2, 1966, 127-143). In: Harlfinger 1980a, 310-336.

Tsamakda 2002 — V. Tsamakda, The illustrated chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid. Leiden.

Tsavari 1987 — I. Tsavari, Ὁ Πουλολόγος. Κριτικὴ ἔκδοση με εἰσαγωγή, σχόλια καὶ λεξιλόγιο. (Βυζαντνὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 5) Athen.

Tsiouni 1972 — V. Tsiouni (Hrsg.), Παιδιόφραστος Διήγησις τῶν Ζώων τῶν Τετραπόδων. (Miscellanea Byzantina Monacensia 15) München.

Vassis u.a. 1998 — I. Vassis u.a. (Hrsg.), Lesarten. Festschrift für Athanasios Kambylis zum 70. Geburtstag dargebracht von Schülern, Kollegen und Freunden. Berlin-New York.

Vejleskov 2005 — P. Vejleskov, Codex Vindobonensis Theologicus Graecus 244. In: Holton u.a. 2005, 179-214.

Velmans 1967	T. Velmans, Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs e l'epoque des Paléologues. *Cahiers archéologiques* 17, 209-235.
Vilcinskas 2000	A. Vilcinskas, Fische: Mitteleuropäische Süßwasserarten und Meeresfische der Nord- und Ostsee. München.
Vlachodimitris 1982	Th. Vlachodimitris, Secundus Sententiae 10 (Perry) im Codex Constantinopolitanus 35. *ZPE* 48, 95-96 u. Taf. IIb.
Vogel/Gardthausen 1966	M. Vogel u. V. Gardthausen, Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance. (Zentralblatt für Bibliothekswesen. Beiheft XXXIII) Hildesheim (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909).
Wagner 1874	G. Wagner (Hrsg.), Carmina Graeca Medii Aevi. Leipzig.
Wandhoff 2003	H. Wandhoff, Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin.
Warland 2005	R. Warland, Die Reiter des Freiburger Musterblattes und die Bildgeschichte der byzantinischen Zweireiterikone. In: L. M. Hoffmann (Hrsg.), Zwischen Polis, Provinz und Peripherie. Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur. (Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik, Bd. 7) Wiesbaden, 883-894 sowie Tafeln I-V.
Webster 1938	J. C. Webster, The Labors of the Months in Antique and Medieval Art. (Princeton Monographs in Art and Archaeology XXI) Princeton.
Wendel 1950	C. Wendel, Die ταπείνοση des griechischen Schreibermönches. *BZ* 43, 259-266.
Weitzmann 1948	K. Weitzmann, The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance. (Studies in Manuscript Illumination 3) Princeton.
Weitzmann 1963	K. Weitzmann, A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings. *Gazette des Beaux-Arts* 62, 91-108.

Weitzmann 1970	K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration. (Studies in Manuscript Illumination, 2) Princeton (Nachdruck von 1947).
Weitzmann 1975	K. Weitzmann, The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts. In: Byzantine Books and Bookmen (Dumbarton Oak Colloquium 1971) Washington, 69-109.
Weitzmann 1996	K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Wien (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1935).
Weyl Carr 1991	A. Weyl Carr, The Production of Illuminated Manuscripts: A View from the Late Twelfth Century. In: Harlfinger/Prato 1991, Bd. 1, 352-338.
Winterwerb 1992	H. Winterwerb (Hrsg.), Porikologos. Einleitung, kritische Ausgabe aller Versionen, Übersetzung, Textvergleiche, Glossar, kurze Betrachtungen zu den fremdsprachlichen Versionen des Werks sowie zum Opsarologos. (Neograeca Medii Aevi 7) Köln.
Wittekind 1996	S. Wittekind, Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe. *Frühmittelalterliche Studien 30*, 343-367 u. Taf. XVIII-XXIII.
Yapp 1979	W. B. Yapp, The birds of English medieval manuscripts. *Journal of Medieval History* 5, 315-349.
Yapp 1987	W. B. Yapp, Animals in medieval art: the Bayeux Tapestry as an example. *Journal of Medieval History* 13, 15-75.
Yiannis 1991	J. J. Yiannias (Hrsg.), The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinopel. Virginia 1991.
Zeitler 1994	B. Zeitler, Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages. *Art Bulletin* 76, 680-694.

Abkürzungen

BNJ	Byzantinisch Neugriechische Jahrbücher
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch	Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age.
CBM	Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Hrsg. v. O. Demus und I. Hutter. 4 Bde., Stuttgart 1977-1997.
DCAE	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολόγικης Εταιρίας
DOP	Dumbarton Oaks Papers
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
MEE	Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια
MGS	Modern Greek Studies
PGB	La paléographie grecque et byzantine. Hrsg. v. J. Glénisson, J. Bompaire u. J. Irigoin. Paris 1977.
PLP	Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
RHM	Römische Historische Mitteilungen
Rep.	Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600. Hrsg. v. E. Gamillscheg, D. Harlfinger u. H. Hunger, 3 Teile, Wien 1981, 1989, 1997.
ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Seragl. 35, Subskription, fol. 179v 15
Abb. 2: Seragl. 35, Subskription, fol. 115r 16
Abb. 3: Seragl. 35, Subskription, fol. 75r 16
Abb. 4: Seragl. 35, Invokation, fol. 148v 17
Abb. 5: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 134r (Ausschnitt) 34
Abb. 6: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 139r (Ausschnitt) 34
Abb. 7: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV,* fol. 148r (Ausschnitt) 35
Abb. 8: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 42r (Ausschnitt) 35
Abb. 9: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 93v (Ausschnitt) 35
Abb. 10: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 31r 43
Abb. 11: Seragl. 35, *Spaneas*, Titel, fol. 8r (Ausschnitt) 53
Abb. 12: Seragl. 35, *Spaneas*, Ornament, fol. 18v (Ausschnitt) 54
Abb. 13: Seragl. 35, *Spaneas*, Zwischentitel, fol. 19v (Ausschnitt) 54
Abb. 14: Seragl. 35, Alphabet, Titel, fol. 24r (Ausschnitt) 54
Abb. 15: Seragl. 35, *Enkomion*, Titel, fol. 27v (Ausschnitt) 55
Abb. 16: Seragl. 35, *Vierfüßler*, Titel, fol. 32r (Ausschnitt) 55
Abb. 17: Seragl. 35, *Kalendergedicht*, Titel, fol. 75v (Ausschnitt) 56
Abb. 18: Seragl. 35, *Pulologos*, Titel, fol. 87r (Ausschnitt) 56
Abb. 19: Seragl. 35, *Ptochoprod. III*, Titel, fol. 118r (Ausschnitt) 57
Abb. 20: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, Titel, fol. 129v (Ausschnitt) 58
Abb. 21: Seragl. 35, *Porikologos*, Titel, fol. 149r (Ausschnitt) 58
Abb. 22: Seragl. 35, *Armurislied*, Titel, fol. 153r 59
Abb. 23: Seragl. 35, *Varna*, Titel, fol. 161v (Ausschnitt) 59
Abb. 24: Die Zierleisten der elf Werke im Seragliensis 35 (Ausschnitte) 60
Abb. 25: Seragl. 35, Beginn *Vierfüßler*, fol. 32r (Ausschnitt) 64
Abb. 26: Seragl. 35, Beginn *Kalendergedicht*, fol. 75v (Ausschnitt) 64
Abb. 27: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 87v (Ausschnitt) 65
Abb. 28: Seragl. 35, *Spaneas*, fol. 17r (Ausschnitt) 65
Abb. 29: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 36v u. 37r 66
Abb. 30: Seragl. 35, *Ptochoprod. IV*, fol. 140r 66

Abb. 31: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 40v 67
Abb. 32: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 34r 67
Abb. 33: Seragl. 35, *Erbauliches Alphabet*, fol. 24r u. 24v 69
Abb. 34: Seragl. 35, *Ptochoprod. III*, fol. 118r u. 118v 69
Abb. 35: Seragl. 35, *Pulologos*, Anfangsinitiale, fol. 87r (Ausschnitt) 71
Abb. 36: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 65r (Ausschnitt) 73
Abb. 37: Seragl. 35, *Ptochoprodromos* IV, fol. 136v u. 137r 74
Abb. 38: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 103v 74
Abb. 39: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 69v (Ausschnitt), Beischrift 108
Abb. 40: Seragl. 35, *Vierfüßler*, Beischriften fol. 72v, 73v, 74r (Ausschnitte) 108
Abb. 41: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 35v (Ausschnitt), Beischrift 108
Abb. 42: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 107r (Ausschnitt), Beischrift 109
Abb. 43: Seragl. 35, *Kalendergedicht*, Text u. Beischrift fol. 75v, 76r (Ausschnitt) 109
Abb. 44: Seragl. 35, *Vierfüßler*, fol. 51r (Ausschnitt), Beischriften 110
Abb. 45: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 112r u. 108r (Ausschnitt), Beischrift u. Text ... 112
Abb. 46: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 90r u. 87v (Ausschnitte), Beischriften 206
Abb. 47: Seragl. 35, *Pulologos*, fol.93r (Ausschnitt), Beischrift 211
Abb. 48: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 94v (Ausschnitt), Text u. Beischriften 212
Abb. 49: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 104v u. 105r 230
Abb. 50: Seragl. 35, *Pulologos*, fol. 112r (Ausschnitt) 236

Anhang

Tabellarische Aufstellung der illustrierten Textzeugen und der Monatsthemen in byzantinischen illustrierten Handschriften

Anhang I: Vierfüßlergeschichte – Übersicht Bilder/Bildräume in allen Textzeugen

Constant. Seragliensis 35 (C) Datierung 1461, fol. 31r-75r, 37 farbige Bilder innerhalb der Textkolumne mit Bildbeischriften	**Parisinus gr. 2911 (P)** Datierung Ende 15. Jh/16.Jh, fol. 1r-37r, 22 Leerstellen für nicht ausgeführte Bilder innerhalb der Textkolumne, teilweise Bildbeischriften/Tituli	**Vindob. theol. gr. 244 (V)** Datierung 16. Jh., fol. 90r-98r, keine Bilder o. Leerstellen, keine Tituli	**Petropolitanus 202 (A)** Datierung 2. Häfte 16. Jh., fol. 1r-29r, setzt ohne Überschrift erst bei V. 64 ein, weitere Textpassagen fehlen, 12 Leerstellen für Bilder innerhalb der Textkolumne, zwei textrelevante Bilder, keine Bildbeischriften/Tituli	**Petropolitanus 721 (L)** Datierung 1625, fol. 188r-218r, 20 Leerstellen für Bilder innerhalb der Textkolumne, 1 textrelevantes Bild, ansonsten textfremde Zeichnungen bzw. Zeichenübungen, keine Bildbeischriften/Tituli
vor Textbeginn ganzseitiges Bild, fol. 31r (Bild *V*-1a): König Löwe ‚λέων ὁ βασιλεύς', Leopard ‚λεοντόπαρδος' und Gepard ‚πάρδος'[1]			*[Verse 1-63 fehlen]*	
vor Textbeginn ganzseitiges Bild fol. 31v (Bild *V*-1b): König Löwe ‚λέων ὁ βασιλεὺς', Hund ‚σκύλος', Elefant ‚ὁ λέφαντας', Maus ‚πονδικός', Katze ‚ὁ κάτης' und Fuchs ‚ἀλώπηξ'				
	zw. V. 32-33 fol. 2r, Leerstelle in Höhe von 7 Zeilen mit Titulus ‚ἔστειλαν τὸν κάτην καὶ τὸν ποντικὸν καὶ τὴν μαιμοῦ ἀμπασαδόρους'			
	zw. V. 48-49 fol. 3r, Leerstelle in Höhe von 13 Zeilen, ohne Titulus			

[1] Die Beischriften werden bei allen Textzeugen in der Orthografie der jeweiligen Handschrift wiedergegeben.

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 87-88 fol. 4v, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen am Ende des Schriftspiegels mit Titulus ‚ὅταν ἦλθαν οἱ ἀποκρισιάροι τῶν καθαρῶν ζώων‘			
zw. V. 88-89 fol. 34r (Bild *V*-2): König Löwe und Pferd (ohne Beischriften)			zw. V. 88-89 fol. 2r, Leerstelle in Höhe von 10 Zeilen, in diese wurde von anderer Hand eine Notiz geschrieben, die nichts mit dem Text zu tun hat	
	zw. V. 111-112 fol. 5v, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, ohne Titulus			
zw. V. 123-124 fol. 35v (Bild *V*-3a): Maus ‚ὁ ποντικός‘	zw. V. 123-124 fol. 6r, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, mit Titulus ‚ὁ κάτης καὶ ὁ ποντικός‘		zw. V. 123-124 fol. 3v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen	zw. V. 123-124 fol. 190v, Leerstelle in Höhe von 9 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, wurde von anderer Hand mit drei Zeilen byzantinischer Noten gefüllt
zw. V. 124-125 fol. 35v (Bild *V*-3b): Maus ‚ὁ ποντικός‘ und Katze ‚ὁ ταπεινὸς κάτης‘				
			zw. V. 126-127 fol. 4r, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen	

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 180-181 fol. 8r, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Titulus innerhalb der Textkolumne, auf der Höhe der letzten halbbeschriebenen Zeile ‚ὁ κύων τοῦ κάτη‘			
	zw. V. 195-196 fol. 9r, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen am Blattanfang, Titulus innerhalb der Textkolumne über dem Schriftspiegel ‚ἡ ἀλωποῦ τοῦ κύων‘		*[Verse 186-198 fehlen]*	
zw. V. 198-199 fol. 38r (Bild *V*-4): Fuchs ‚ἡ ἀλώπηξ‘ und Hund ‚ὁ κύων‘				zw V. 198-199 fol. 192v, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Abbildung von zwei schlecht zu identifizierenden Tieren, wohl Hund und Fuchs, da hier im Text das Streitgespräch zw. Fuchs und Hund beginnt; Beischriften zw. beiden Tieren ‚σκύλος‘ und im Rücken des rechten Tieres ‚ἀλεποῦ‘, das rechte Tier scheint aber eher der Hund zu sein, denn es trägt ein Halsband, rechts im Bild ist ein fischähnliches Wesen zu erkennen

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 268-269 fol. 11r, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Titulus im Freirand ‚ὁ λαγός καὶ ἡ ἀλουποῦ‘			
zw. V. 269-270 fol. 40v (Bild *V*-5): Fuchs ‚ἀλώπηξ‘ und Hase ‚ὁ λαγοός‘			zw. V. 269a-270 fol. 8v, Leerstelle in Höhe von 7 Zeilen, gesamte untere Blatthälfte	zw. V. 269-270 fol. 194v, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, die mit drei Zeilen byzantinischen Noten gefüllt ist
	zw. V. 318-319 fol. 13r, Leerstelle in Höhe von 5 Zeilen im oberen Blattdrittel, Titulus im Freirand ‚ἡ ἔλαφος καὶ ὁ χοῖρος‘			
zw. V. 321-322 fol. 42r (Bild *V*-6): Schwein und Hirsch (ohne Beischriften)			zw. V. 321-322 fol. 10v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen, unteres Blattdrittel	zw. V. 321-322 fol. 196r, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen am Ende des Schriftspiegels mit Zeichnung zweier Soldaten
				zw. V. 352-353 fol. 197r, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, unvollendete Zeichnung von zwei Vögeln und einer menschlichen Figur mit Umhang

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 418-419 fol. 16r, in der Blattmitte wurde über 4 Zeilen nur die erste Zeilenhälfte beschrieben, die zweite Zeilenhälfte blieb leer, Titulus im Freirand ‚τὸ πρόβατο‘			
zw. V. 421-422 fol. 45v (Bild *V*-7): Schwein ‚ὁ χοῖρος‘ und Schaf ‚τὸ πρόβατο‘			zw. V. 420-421 fol. 14r, Bildraum in Höhe von 5 Zeilen mit ungeübter Illustration von Schwein und Schaf	
	zw. V. 452-453 fol. 17r, Leerstelle in Höhe von 5 Zeilen ungefähr in der Blattmitte, in der ersten dieser Titulus innerhalb der Textkolumne ‚ἡ αἶγα und ὁ τράγος‘			
zw. V. 457-458 fol. 46v (Bild *V*-8): Schaf ‚τὸ πρόβατο‘ sowie Ziege ‚ἡ αἶγα‘ und Ziegenbock (Beischrift korrigiert in ‚τὸ πρόβατο‘)				zw. V. 457-458 fol. 200r, Bildraum in Höhe von 6 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, in die horizontal ein Heiliger gezeichnet wurde
			zw. V. 458-459 fol. 15r, ungeübt ausgeführte Zeichnung von Schaf, Ziegenbock und Ziege im unteren Freirand der Seite, Zeichnung wird von der Blattkante abgeschnitten	

Constant. Seragliensis 35 (C)	**Parisinus gr. 2911 (P)**	**Vindob. theol. gr. 244 (V)**	**Petropolitanus 202 (A)**	**Petropolitanus 721 (L)**
zw. V. 549-550 fol. 49v (Bild *V*-9a): Büffel ‚ὁ βούβαλος‘ fol. 50r (Bild *V*-9b): Ochse ‚το βούδι‘ und König Löwe (ohne Beischrift)	zw. V. 549-550 fol. 20r, Leerstelle in Höhe von 7 Zeilen, in der ersten dieser Titulus innerhalb der Textkolumne ‚τὸ βούδι‘ und ‚τὸ βουβάλι‘		zw. V. 549-550 fol. 18r, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen am Blattanfang	*[Verse 545- 582 fehlen]*
zw. V. 574-575 fol. 51r (Bild *V*-10): Büffelkuh mit zwei Beischriften: ‚τὸ βόδι‘ und ‚ἀγελάδα‘			[*Verse 575-606 fehlen]*	
				zw. V. 582-583 fol. 202v, Bildraum in Höhe von 8 Zeilen ungefähr in der Blattmitte, gefüllt mit Versuchen, einen Kopf zu zeichnen
	zw. V. 643-644 fol. 23r, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen, in der ersten dieser Titulus innerhalb der Textkolumne ‚ὁ γάδαρος‘ und ‚τὸ βώδι‘			
zw. V. 648-649 fol. 53v (Bild *V*-11): Esel ‚ὁ ὄνος‘ und Ochse ‚ὁ βοῦς‘			zw. V. 648-649 fol. 20v, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen in der Blattmitte	zw. V. 648-649 fol. 204v, Leerstelle in Höhe von 9 Zeilen ungefähr in der Mitte des Blattes, mit drei Zeilen von anderer Hand geschriebenen Text sowie weiteren Textschnipseln von weiteren Händen

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 662-663 fol. 24r, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen am Blattanfang, Titulus innerhalb der Textkolumne über dem Schriftspiegel ‚τὸ ἄλογον‘			
zw. V. 664c-665 fol. 54v (Bild *V*-12): Erneut Esel ‚ὁ ὄνος‘ und Ochse ‚τὸ βούδι‘ *[Verse 664a-664c nur C]*			zw. V. 664-665 fol. 21v, Bildraum in Höhe von 8 Zeilen mit Zeichnung eines Frauenkopfes	zw. V. 664-665 fol. 205r, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen in unterer Blatthälfte, Illustration eines Reiterheiligen mit Beischrift ‚γεώργιος‘ und einigen Wortschnipseln
	zw. V. 774-775 fol. 27r, Leerstelle in Höhe von 5 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Titulus auf der Höhe der letzten halbbeschriebenen Textzeile ‚ἡ καμήλα‘			
zw. V. 780-781 fol. 58r (Bild *V*-13): Kamel ‚ἡ κάμηλος‘ und Pferd ‚ὁ ἵππος‘			zw. V. 780-781 fol. 25v, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen im oberen Zweidrittel des Blattes	zw. V. 780-781 fol. 208r, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen, Christusdarstellung, um seinen Kopf herum einige Textschnipsel, weitere nicht zu bestimmende Vorzeichnungen
	zw. V. 808-809 fol. 28v, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen im oberen Blattdrittel, in der ersten dieser Titulus innerhalb der Textkolumne ‚ὁ λύκος‘ und ‚τὸ ἄλογον‘			

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
zw. V. 811-812 fol. 59v (Bild *V*-14): Pferd und Wolf (ohne Beischriften)			zw. V. 811-812 fol. 26v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, die von anderer Hand für das Notieren von anderen Textschnipseln genutzt wurde	zw. V. 811-812 fol. 209r, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen, Illustration einer Frau mit Krone und Heiligenschein sowie eines Mannes, dazu Vorzeichnung einer weiteren Figur (Kopf und Schulterpartie)
zw. V. 832-833 fol. 60v (Bild *V*-15): Erneut Pferd ‚τὸ ἄλογον' und Wolf ‚ὁ λύκος'	zw. V. 832-833 fol. 29r, im unteren Blattdrittel über 4 Zeilen nur die erste Zeilenhälfte beschrieben, die zweite Zeilenhälfte blieb leer, Titulus im Freirand ‚ὁ ἄρκος'		zw. V. 832-833 fol. 27v, Leerstelle in Höhe von 9 Zeilen in den unteren Zweidritteln des Blattes, die von anderer Hand für das Notieren Textschnipseln genutzt wurde	zw. V. 832-833 fol. 210r, Leerstelle in Höhe von 7 Zeilen in der oberen Hälfte des Schriftspiegels, gefüllt mit Textschnipseln von unterschiedlichem Schriftduktus
	zw. V. 859-860 fol. 30r, Leerstelle in Höhe von 7 Zeilen in der oberen Blatthälfte, in der ersten dieser Titulus innerhalb der Textkolumne ‚ὁ πάρδος' und ‚ὁ λεοντοπάρδος'			
zw. V. 864-865 fol. 61v (Bild *V*-16): Leopard ‚λεοντόπαρδος' und Gepard ‚πάρδος'				*[Verse 865-896 fehlen]*
			[Verse 882-1082 fehlen]	

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 889-890 fol. 31r, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen in der oberen Blatthälfte, Titulus auf der Höhe der letzten Textzeile ‚τὸ λεοντάρι'			
zw. V. 890-891 fol. 62v (Bild *V*-17): Löwe ‚ὁ βασιλεύς' und Leopard ‚λεοντόπαρδος'				
	zw. V. 903-904 fol. 31v, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen ungefähr in der Blattmitte, Titulus auf der Höhe der letzten halbbeschriebenen Textzeile ‚ὁ λέφας'			
				zw. V. 905-906 fol. 211r, Leerstelle in Höhe von 10 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, gefüllt mit Text: ‚δαμασκηνοῦ τοῦ ὑποδιακόνου καὶ στουδίου'
zw. V. 906-907 fol. 63v (Bild *V*-18a): Elefant (ohne Beischrift)				
zw. V. 908-909 fol. 64r (Bild *V*-18b): Löwe ‚ὁ βασιλεύς'				

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 932-933 fol. 32v, Leerstelle in Höhe von 5 Zeilen in der unteren Blatthälfte, Titulus auf der Höhe der letzten halbbeschriebenen Textzeile ‚ἡ μαϊμοῦ‘			
zw. V. 935-936 fol. 65v (Bild *V*-19): Elefant ‚ὁ ‘λέφας‘ und Affe ‚ἡ μαϊμού‘				
zw. V. 980-981 fol. 67v (Bild *V*-20a): Löwe ‚λέων ὁ βασιλεύς‘				
				zw. V. 986-987 fol. 213v, Bildraum in Höhe von 20 Zeilen am Anfang des Schriftspiegels, gefüllt mit Vorzeichnung eines Kopfes mit Schulterpartie sowie Textschnipseln
zw. V. 987-988 fol. 68r (Bild *V*-20b): Wolf ‚ὁ λίκος‘, Hund ‚ὁ σκύλος‘, Fuchs ‚ἀλεπού‘, Leopard ‚ὁ λεοντόπαρδος‘, Gepard ‚πάρδος‘, Katze ‚κάτης‘ und Kamel ‚κάμηλος‘				

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
	zw. V. 991-992 fol. 34v, keine Leerstelle für ein Bild, aber nach Versende Titulus in der zweiten Hälfte der Zeile 4 ‚ἀρχὴ τοῦ πολέμου‘			
zw. V. 1007-1008 fol. 69r (Bild *V*-21): Ochse ‚ὁ βοῦς‘ greift Löwen ‚ὁ βασιλεύ‘ an				zw. V. 1007-1008 fol. 214r, Bildraum in Höhe von 9 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Illustration eines Heiligen sowie einer auf dem Kopf stehenden Figur
zw. V. 1022-1023 fol. 69v (Bild *V*-22a): Tod des Löwen ‚θάνατος τοῦ βασιλέως‘				
				zw. V. 1024-1025 fol. 215r, Bildraum in Höhe von 10 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels, unvollendete Zeichnung einer Figur
				zw. V. 1028-1029 fol. 215r, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen am Ende des Schriftspiegels
zw. V. 1030-1031 fol. 70r (Bild *V*-22b): Gepard ‚ὁ πάρδος‘ greift Ochsen ‚ὁ βούς‘ an				

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
zw. V. 1040-1041 fol. 70v (Bild *V*-23a): Büffel ‚ὁ βούβαλος' greift Gepard ‚πάρδος' an fol. 71r (Bild *V*-23b): Wolf ‚λύκος', Leopard ‚λεοντόπαρδος', Bär ‚ἡ ἄρκος', Hund ‚ὁ σκύλος', Fuchs ‚ἡ ἀλεπού', Katze ‚ὁ κάτης'				zw. V. 1040-1041 fol. 215v, Leerstelle in Höhe von 7 Zeilen am Ende des Schriftspiegels
zw. V. 1048b-1049 fol. 71v (Bild *V*-24a): Pferd ‚τὸ ἄλογον' fol. 72r (Bild *V*-24b): Schwein ‚ὁ χοῖρος', Hirsch ‚τὸ 'λάφη', Büffel ‚βούβαλος', Ochse, Ziege, Schaf (alle drei ohne Beischriften)				
				zw. V. 1050-1051 fol. 216r, Bildraum in Höhe von 11 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Illustration eines Heiligen und Zeichenübungen (Figuren) fol. 216v, Bildraum in Höhe von 13 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels, Illustration eines Heiligen und verschiedene Textschnipsel

Constant. Seragliensis 35 (C)	Parisinus gr. 2911 (P)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (A)	Petropolitanus 721 (L)
zw. V. 1053-1054 fol. 72v (Bild *V*-25a): Hirsch ‚ἔλαφος‘, Schwein ‚χοῖρος‘ und Leopard (ohne Beischrift)				
zw. V. 1057-1058 fol. 73r (Bild *V*-25b): Schwein ‚ὁ χοῖρος‘ und Bär ‚ἡ ἄρκος‘ (2 Szenen)				
zw. V. 1066-1067 fol. 73v (Bild *V*-26): Hund ‚ὁ σκύλος‘, Schwein ‚ὁ χοίρος‘ und Fuchs ‚ἀλόπηξ‘				
zw. V. 1071-1072 fol. 74r (Bild *V*-27a): Hase ‚ὁ λαγός‘, Schwein ‚ὁ χοῖρος‘, Schaf ‚τὸ πρόβατο‘, Ochse (ohne Beischrift), Ziegenbock ‚ὁ τράγος‘, Esel ‚ὁ ὄνος‘				
zw. V. 1079-1080 fol. 74v (Bild *V*-27b): Maus ‚ὁ ποντικός‘ und Kamel ‚ἡ κάμηλος‘				
nach V. 1082 fol. 75r (Bild *V*-28): Fuchs ‚ἡ ἀλεπού‘, Wolf ‚ὁ λίκος‘, Katze ‚ὁ κάτης‘ und Affe ‚ἡ μαϊμού‘ auf der Flucht				

Anhang II: *Pulologos* – Übersicht Bilder/Bildräume in allen Textzeugen

Constant. Seragl. 35 (C) Datierung 1461, fol. 87r-115r, 15 farbige Bilder mit Bildbeischriften	**Escorial Ψ IV 22 (E)** Datierung 15. Jh., fol. 196r-197v sowie fol. 202r-213r, 13 Leerstellen, keine Tituli	**Vindob. theol. gr. 244 (V)** Datierung 16. Jh., fol. 84r-89v, keine Bilder bzw. Leerstellen, keine Tituli	**Petropolitanus 202 (P)** Datierung 2. Hälfte 16. Jh., fol. 63r-91r, 15 Bilder innerhalb der Textkolumne, einige Bildbeischriften/Tituli	**Atheniensis EB 701 (A)** Datierung 16. Jh., fol. 217v-234r, 19 farbige Bilder meistens mit Bildbeischriften/Tituli	**Petropolitanus 721 (L)** Datierung 1625, fol. 218r-236r, 12 Leerstellen für Bilder innerhalb der Textkolumne, keine Tituli[2]	**Zoras (Z)** Datierung 17. Jh., fol. 1r-23v, 11 Leerstellen für Bilder innerhalb der Textkolumne, keine Tituli
				vor Textbeginn ganzseitiges Bild, fol. 216v, doppelköpfiger Adler mit Titulus ‚βασιλίσκος', der Adler wird umrahmt von einem unten verzierten Oval, Illustration erinnert an ein Wappen		
				vor V. 1, über dem Titel, fol. 217r, doppelköpfiger bekrönter Adler, links und rechts jeweils flankiert von Vögeln aus der Gattung der Falken ‚ὁ πετρίτης' und ‚ξιφτέρη' sowie ‚γεράκην' und ‚μιλάδελφος'		

[2] Obwohl die Reihenfolge der Verse im Petroplitanus 721 durcheinandergeraten ist (die Abfolge ist Verse 1-97, 209-398, 114-165, 468-516, 100-130, 416-472, 166-218, 599-613), werden in der Tabelle die Textpassagen, die Leerstellen zeigen, zum besseren Vergleich mit den übrigen Hss. entsprechend der richtigen Versabfolge genannt. Dass sie im Codex selbst an anderer Stelle stehen, ist anhand der Folienangabe, die kursiv gesetzt ist, erkennbar.

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
zw. V. 6-7 fol. 87v (Bild *P*-1): Schwan ‚ὁ κύκνος' und Storch ‚ὁ πελαργός'			zw. V. 6-7 fol. 63r, Leerstelle in Höhe von ca. 3 Zeilen, dann mit einzelnen Buchstaben gefüllte zwei Leerzeilen, Bild im unteren Freirand der Seite, Storch ‚πελαργός' und Schwan ‚ὁ κύκνος'	zw. V. 6-7 fol. 217r, Bildraum in Höhe von etwa 3 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Storch ‚ὁ πελαργός' und Schwan ‚ὁ κύκνος', Bild reicht in den unteren Freirand hinein	zw. V. 6-7 fol. 218r, Leerstelle in Höhe von etwa 10 Zeilen	zw. V. 6-7 fol. 1r, Leerstelle in Höhe von etwa drei Zeilen
	zw. V. 11-12 fol. 196r, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					
zw. V. 31-32 fol. 88v (Bild *P*-2): Pelikan ‚ὁ καπουκάνος' und Trappe ‚ἡ ὤτιδα'			zw. V. 31-32 fol. 64v, Bildraum in Höhe von ca. 5 Zeilen, Pelikan ‚ὁ καπουκάνος' und Trappe ‚ὤτιδα' sowie unterhalb des Schriftspiegels ein weiterer Vogel, der der Pelikandarstellung ähnelt und einen Gegenstand im Schnabel zu halten scheint (ohne Beischrift)	zw. V. 31-32 fol. 215r, Bildraum in Höhe von ca. 5 Zeilen, Pelikan ‚ὁ καπουκάνος' und Trappe ‚ὤτιδα'	zw. V. 31-32 fol. 219r, Leerstelle in Höhe von ca. 8 Zeilen	zw. V. 31-32 fol. 2v, Leerstelle in Höhe von ca. 5 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
zw. V. 58-59 fol. 90r (Bild *P*-3): Reiher ‚ὁ τσικνέας' und Kranich ‚ὁ γερανός'			zw. V. 58-59 fol. 66r, Bildraum in Höhe von ca. 4 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels, nur ein Vogel rechts dargestellt, Reiher ‚τζηκνέας' (?)	zw. V. 58-59 fol. 219r, Bildraum in Höhe von ca. 10 Zeilen, Kranich ‚ὁ γερανός' und Reiher ‚ὁ κηκνέας'	zw. V. 58-59 fol. 220r, Leerstelle in Höhe von ca. 10 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels	zw. V. 58-59 fol. 3v, Leerstelle in Höhe von 5 Zeilen
	zw. V. 70-71 fol. 197r, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					
zw. V. 101-102 fol. 92r (Bild *P*-4): Gans ‚ἡ χήνα' und Möwe ‚ὁ γλάρος'			zw. V. 101-102 fol. 67vr, Bildraum in Höhe von ca. 4 Zeilen, Storch ‚ὁ πελαργός' und ein weiterer Vogel (Beischrift nicht zu lesen)	zw. V. 101-102 fol. 220r, Bildraum in Höhe von ca. 4 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Möwe ‚ὁ γλάρος' und Gans ‚ἡ χήνα'	nach V. 97 auf *fol. 221r* folgen sofort die Verse 209-398, zw. V. 219-220 auf *fol. 221v* Leerstelle in Höhe von 9 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels, weitere Leerstelle auf *fol. 229v* mit einer Höhe von 9 Zeilen	zw. V. 101-102 fol. 5v, Leerstelle in Höhe von 2 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels
	zw. V. 110-111 fol. 202r, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
zw. V. 132-133 fol. 93r (Bild *P*-5): Gänsesäger ‚ἡ αἴφια' und Pfau ‚ὁ παών'			zw. V. 132-133 fol. 69r, Bildraum in Höhe von 4 Zeilen, Bild ragt in den unteren Freirand der Seite hinein, Pfau und ein weiterer Vogel (beide ohne Beischriften, Pfau noch zu identifizieren), die Vögel halten jeweils das Ende eines Bands im Schnabel	zw. V. 132-133 fol. 221r, Bildraum in Höhe von 8 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Bild reicht bis in den unteren Freirand der Seite hinein, Pfau ‚παών' und Gänsesäger ‚ὄφια' sowie ein weiterer Vogel mit großen Augen in deren Mitte	zw. V. 132-133 *fol. 227r*, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels	zw. V. 132-133 fol. 6v, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen im Schriftspiegel
	zw. V. 136-137 fol. 203v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					
zw. V. 165-166 fol. 94v (Bild *P*-6): Fledermaus ‚τὸ ποντίκιν' und Rebhuhn ‚ἡ πέρδικα'			zw. V. 165-166 fol. 70v, Bildraum in Höhe von 5 Zeilen, zwei Vögel, zwei Zeilen Text, im unteren Blattfreirand ein weiterer Vogel (alle ohne Beischriften)	zw. V. 165-166 fol. 222v, Bildraum in Höhe von 6 Zeilen, Rebhuhn ‚ἡ πέρδικα' und Fledermaus ‚ἡ νυκτερίδα', die Fledermaus ist als solche gut zu erkennen, am unteren Bildrand ist eine weitere Fledermaus-Vorzeichnungen zu sehen	nach V. 165 folgen die V. 468-519 zw. V. 165-468, *fol. 228r*, Leerstelle in Höhe von 6 Zeilen	zw. V. 165-166 fol. 8r, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen im unteren Schriftspiegel
	zw. V. 174-175 fol. 204v, Leerstelle in Höhe von 3-4 Zeilen					

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
zw. V. 219a-220 fol. 97r (Bild *P*-7): Huhn ‚τὸ ὀρνίθιν' und Perlhuhn ‚ὁ καρκαρίνος'			zw. V. 219-220 f. 73r, Bildraum in Höhe von 2 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Bild ragt in den unteren Blattfreirand hinein, zwei Vögel ohne Beischriften mit einem senkrecht stehenden Wurm in ihrer Mitte	zw. V. 219-220 fol. 224r, Bildraum in Höhe von 5 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels, Perlhuhn ‚ἡ καρακάξα' und Huhn ‚ὀρνίθη'	zw. V. 219-220 *fol. 221v*, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen zu Beginnn des Schriftspiegels	Verse 221-285 fehlen in Z (auf fol. 10r hört der Text mit V. 210 auf, die untere Hälfte des Blattes (Höhe von 7 Zeilen) ist leer, komplett leer sind auch fol. 10v sowie fol. 11rv
	zw. V. 230-231 fol. 205v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					
zw. V. 270-271 fol. 99r (Bild *P*-8): Flamingo ‚ὁ παραγιαλίτης' und Fasan ‚ὁ φασιανός'			zw. V. 270-271 fol. 75v, Bildraum in Höhe von 4 Zeilen am Ende des Schriftspiegels, Fasan und ein weiterer Vogel (beide ohne Beischriften), Fasan ist noch gut zu identifizieren	zw. V. 270-271 fol. 224v, Bildraum in Höhe von ca. 5 Zeilen, Flamingo ‚ὁ παραγιαλίτης' und Fasan ‚ὁ φασιανός'		
	zw. V. 285-286 fol. 206v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
zw. V. 325-326 fol. 101r (Bild *P*-9): Eichelhäher ‚ἡ κίσσα' und Eisvogel ‚ὁ κούφος'				zw. V. 325-327 fol. 226r, Bildraum in Höhe von ca. 5 Zeilen, Eisvogel ‚ὁ πασιγὸς' und Eichelhäher ‚ἡ κῆσσα' *[V. 326 fehlt]*	zw. V. 325-326 *fol. 224r*, Leerstelle in Höhe von ca. 3 Zeilen am Ende des Schriftspiegels	zw. V. 325-327 fol. 13v, Leerstelle in Höhe von 5 Zeilen *[V. 326 fehlt]*
	zw. V. 328-329 fol. 207v, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen					
			zw. V. 366-367 fol. 79v, im unteren Freirand der Seite zwei Vögel ohne Beischriften, von denen der rechts stehende einen Wurm (?) im Schnabel hält			
zw. V. 369-370 fol. 103r (Bild *P*-10): Milan ‚ὁ λούπης' und Falke ‚τὸ γεράκιν'			zw. V. 369-370 fol. 80r, Bildraum in Höhe von 4 Zeilen, zwei Vögel ohne Beischriften	zw. V. 369-370 fol. 227r, Bildraum in Höhe von 2 Zeilen Schriftspiegel, Bild ragt in den unteren Freirand hinein, Milan ‚ὁ λούπης' und Falke ‚τὸ γεράκιν'	zw. V. 369-370 fol. 225v, Leerstelle in Höhe von 9 Zeilen in der oberen Blatthälfte	zw. V. 369-370: fol. 15v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen im Schriftspiegel
	zw. V. 377-378 fol. 208v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
zw. V. 417-418 fol. 105r (Bild *P*-11): Turteltaube ‚τὸ τρύγονιν' und Krähe ‚ἡ κορώνη'			zw. V. 417-418 fol. 82r, Bildraum in Höhe von 3 Zeilen, Bild reicht bis in den unteren Freirand hinein, 2 Vögel ohne Beischriften	*[Verse 416 bis 466 fehlen]*	zw. V. 417-418 fol. 230v, Leerstelle in Höhe von 8 Zeilen	*[Verse 416 bis 466 fehlen]*
zw. V. 472-473 fol. 107r (Bild *P*-12): Wachtel ‚τὸ ὀρτύκι' und Steinkauz ‚ἡ κουκουβάγια'			zw. V. 472-473 fol. 83vr, Bildraum in Höhe von ca. 3 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels, Wachtel ‚ὀρτίκι' und ein weiterer Vogel (ohne Beischrift)	zw. V. 472-473 fol. 228r, Bildraum in Höhe von ca. 6 Zeilen, Steinkauz ‚κουκουβάγια' und Wachtel ‚ὀρτίκι'		zw. V. 472-473 fol. 16v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen
	zw. V. 482-483 fol. 210v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen					
zw. V. 518-519 fol. 109r (Bild *P*-13): Haustaube ‚τὸ περιστέρι' und Rabe ‚ὁ κόραξ'			zw. V. 518-519 fol. 84v, Bildraum in Höhe von ca. 2 Zeilen, Bild ragt in unteren Freirand hinein, Haustaube ‚ἡ περιστέρα' und Rabe ‚ὁ κόραξ'	zw. V. 518-519 fol. 229r, Bildraum in Höhe von ca. 5 Zeilen, Rabe ‚ὁ κόραξ' und Haustaube ‚ἡ περιστέρα'	zw. V. 518-519 fol. 235r, Leerstelle von ca. 7 Zeilen in der oberen Blatthälfte	zw. V. 518-519 fol. 17v, Leerstelle von 3 Zeilen

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
	zw. V. 529-531 fol. 211v, Leerstelle in Höhe von 4 Zeilen *[V. 530 fehlt]*				nach V. 550 auf fol. 235v leeres Blatt (fol. 236r) mit Inhaltsverzeichnis [Physiologos?] und Textschnipseln gefüllt	
zw. V. 600-601 fol. 112r (Bild *P*-14): Drossel ‚ἡ κίχλα' und Uhu ‚ὁ μποῦφος'			zw. V. 600-601 fol. 87vr, Bildraum in Höhe von 5 Zeilen, Drossel ‚ἡ κίχλα' und Uhu ‚ὁ μποῦφος' sowie Vorzeichnung eines weiteren Uhukopfes, zu Füßen der Drossel ein kleines Tier, das einer Eidechse ähnelt, aber Flügel zu haben scheint	*[V. 519 bis Textende V. 668 anderer Schluss]* nach 26 Versen auf fol. 229v Bild mit einer Höhe von 5 Zeilen, Ente ‚ἡ πάπια' und ein weiterer Vogel ‚σμιρίλιος'	*[V. 614-668 fehlen]*	*[Verse 519 bis Textende V. 668 anderer Schluss]* nach 26 Versen auf fol. 19r Leerstelle von 4 Zeilen zu Beginn des Schriftspiegels
	zw. V. 621-622 fol. 212v, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen					
zw. V. 651-652 fol. 114v (Bild *P*-15): Königsadler ‚ὁ σταυραετός' *[Verse 655 ab drittem Wort bis V. 667 fehlen]*			zw. V. 651-652 fol. 89v, Bildraum in Höhe von 3 Zeilen im unteren Schriftspiegel, der mit einem Flechtornament ausgefüllt wurde	*[V. 519 bis Textende V. 668 anderer Schluss]* auf fol. 230v Bildraum in Höhe von 2 Zeilen Schriftspiegel und im unteren Blattfreirand vier Vögel ohne Beischriften	*[V. 614-668 fehlen]*	

Constant. Seragl. 35 (C)	Escorial Ψ IV 22 (E)	Vindob. theol. gr. 244 (V)	Petropolitanus 202 (P)	Atheniensis EB 701 (A)	Petropolitanus 721 (L)	Zoras (Z)
	zw. V. 652h-653 fol. 213v, Leerstelle in Höhe von 3 Zeilen			fol. 231r, ganzseitige Darstellung von 10 Vögeln ohne Beischriften, von denen der Pfau, das Huhn, der Steinkauz und die Fledermaus gut zu erkennen sind		
				fol. 231v, ganzseitige Darstellung des doppelköpfigen, bekrönten Adlers sowie oben auf dem Blatt ungelenke Schriftzeichen von anderer Hand		

Anhang III: *Kalendergedicht* – Übersicht Monatsthemen in byz. illustrierten Handschriften

	Vaticanus gr. 1291[1] Datierung: 9. Jh.	**Oktateuch Vaticanus gr. 747**[2] Datierung: 11. Jh.	**Oktateuch Vaticanus gr. 746**[3] Datierung: 11. Jh, **Oktateuch der Bibliothek der Εὐαγγελικὴ Σχολὴ in Smyrna**[4] Datierung: 12. Jh	**Melbourne Evangeliar**[5] Datierung: um 1100, **Marciana Cod. gr. 540**[6] Datierung: Anfang 12. Jh., **Evangeliar von Vani**[7] Datierung: Ende 12. Jh.	**Vatopedi 1199, Athos**[8] Datierung: 1346	**Constant. Seragl. 35** Datierung: 1461
Der September ...	... trägt quer über den Schultern eine Stange, an deren Enden Weintrauben herabhängen (Weinlese)	... trägt auf dem Rücken einen Korb (Weinlese)			... pflückt Weintrauben und sammelt sie in einem Korb (Weinlese)	... zertritt die Trauben im Kelterbottich (Weinherstellung)
Der Oktober...	... ist ein Flötenspieler (Thema?)	... hält einen Vogel auf der Hand (Vogeljagd)	... streut Saatgut aus (Säen)	... hält einen Vogel auf der Hand, auf seinen Schultern trägt er einen Stock, an dem drei erlegte Vögel hängen (Vogeljagd)	... trägt an einem Stock einen erlegten Hasen über der Schulter, zwei Hunde begleiten ihn (Hasenjagd)	... macht sich auf, um Holz für den Bau eines Pfluges zu schlagen (Vorbereitung für das Pflügen)
Der November ...	... hält einen Vogel auf der Hand (Jagd)	... streut Saatgut aus (Säen)	... hält einen erlegten Hasen (Hasenjagd)	... gräbt mit einem Spaten die Erde um (Erde vorbereiten)	... pflügt das Feld mit einem Pflug, der von zwei Ochsen gezogen wird (Pflügen)	... führt sein Ochsengespann aufs Feld, um zu Pflügen und das Saatgut auszusähen (Pflügen und Säen)

	Vaticanus gr. 1291	**Vaticanus gr. 747**	**Vaticanus gr. 746, Smyrna-Oktateuch**	**Melbourne Evangeliar, Marciana Cod. gr. 540, Evangeliar von Vani**	**Vatopedi 1199, Athos**	**Constant. Seragl. 35**
Der Dezember…	… hält einen gegabelten Stock (Hasenjagd)	… hält einen erlegten Hasen (Hasenjagd)	… zeigt einen Teller mit einem Schweinskopf (gutes Essen)	… streut Saatgut aus (Säen)	… beschneidet mit einem Messer die Triebe eines Rebstocks (Weinstockpflege)	… zeigt, wie er seine Hütte auf die kommenden Winterstürme vorbereitet hat (Schutz vor Winterstürmen)
Der Januar …	… ist ein Konsul in Toga mit ‚mappa' (Jahresbeginn)	… zeigt einen Teller mit einem Schweinskopf (gutes Essen)	… ist ein am Feuer sitzender Greis (Winterkälte)	… zeigt einen Teller mit einem Schweinskopf (gutes Essen)	… hält einen Becher in der Hand, vor ihm stehen fünf große Weinfässer, ein zweiter Mann schöpft Wein aus diesen (Wein/Weingenuss)	… ist ein Vogelsteller mit Jagdfalke (Vogeljagd)
Der Februar …	… hat sich in ein Gewand eingehüllt (Winterkälte)	… ist ein am Feuer sitzender Greis (Winterkälte)	… hält einen Vogel auf der Hand (Vogelsteller)	… ist ein am Feuer sitzender Greis (Winterkälte)	… ist ein am Feuer sitzender Greis, auf einem Tisch liegen ein Messer, ein Rettich, ein Teller mit Schweinskopf, ein zweiter Mann hält einen Krug (Winterkälte und gutes Essen)	… ist ein am Feuer sitzender Greis, der Wein trinkt (Winterkälte)
Der März …	… ist ein Krieger mit Helm und Lanze (Aufbruch zum Feldzug)				… ist ein mit Helm, Lanze und Panzer bekleideter Krieger, der auf einem Pferd reitet (Aufbruch zum Feldzug)	… ist ein kampfbereit ausgerüsteter Ritter auf einem Pferd (Aufbruch zum Feldzug)

	Vaticanus gr. 1291	**Vaticanus gr. 747**	**Vaticanus gr. 746, Smyrna-Oktateuch**	**Melbourne Evangeliar, Marciana Cod. gr. 540, Evangeliar von Vani**	**Vatopedi 1199, Athos**	**Constant. Seragl. 35**
Der April ...	... hält einen Schäferstab und eine Schüssel Milch (Schäfer)	... trägt ein Lamm auf der Schulter (Schäfer)			... hält in der einen Hand ein Osterbrot und umfasst mit der anderen ein Lamm (Schäfer, Osterfest)	... ist ein Schäfer mit Hirtenstab und Schafherde (Schäfer)
Der Mai ...	... trägt einen Korb voller Blumen (Blumenpracht, Erwachen der Natur)	... riecht an einer Blume (Blumenpracht, Erwachen der Natur)		... hält in jeder Hand einen Blütenzweig (Blumenpracht, Erwachen der Natur)	... ist mit Blumen bekränzt und hält ein Tuch voller Blumen (Blumenpracht, Erwachen der Natur)	... ist mit Blumen bekränzt und hält in jeder Hand einen Blumenstrauß (Blumenpracht, Erwachen der Natur)
Der Juni ...	... trägt einen Korb voller Früchte (Ernte)	... hält eine Sense (Heuernte)		... hält eine Sichel in der Hand (Getreideernte)	... hält einen Blumenstrauß (?) und trägt einen mit Blumen (?) gefüllten Korb (?) (Blumenpracht ?)	... schneidet mit der Sichel das Getreide, seine Frau bringt ihm etwas zu essen und zu trinken (Getreideernte)
Der Juli ...	... ist blumenbekränzt und hält einen Stab mit Verzweigungen und einen Korb (Blumenpracht, Erwachen der Natur)	... hält eine Sichel (Getreideernete)	... hält drei Ähren (Getreideernte)	... umfasst mit beiden Händen einen Dreschfleger (Getreideernte)	... schneidet mit einer Sichel das Getreide, zu seinen Füßen liegen Ährenbündel (Getreideernte)	... liegt, sich von seiner Wein-Ohnmacht erholend, auf einem Bett und warnt vor der Hitze (Durstlöschen, Hitze)

Der August ...	... zeigt Melonen (Durstlöschen, Hitze)	... trinkt aus einem Becher und hält einen Fächer (Durstlöschen, Hitze)	... liegt auf einem Bett, neben ihm steht eine Frau, fächert ihm Luft zu und reicht ihm eine Kanne (Durstlöschen, Hitze)	*[kein Bild vorhanden]*

[1] Vgl. Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 133, Nr. 2 sowie 148, Fig. 85:3-4; P. Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter. 2 Bd. Leipzig 1927/1928, I, 149, Abb. 191; Webster 1938, 127, Taf. IX, Abb. 20; Stern 1955, 167, Fig. 12; Spatharakis 1981, Bd. 1, Nr. 3 und Bd. 2, Fig. 8.

[2] Vgl. Strzygowski 1888a, 25-34; Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 135, Nr. 7 sowie 150, Fig. 87:2.

[3] Vgl. Strzygowski 1888a, 25-34; Stern 1955, 172, Fig. 15; Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 135, Nr. 8 sowie 150, Fig. 87:1.

[4] Vgl. Strzygowski 1899, Anhang 111-126, Taf XXXIV; Hesseling 1909, Taf. 9; Stern 1953, Taf. XLIII, Fig. 4; Stern 1955, 171, Fig. 14.

[5] Vgl. Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 134, Nr. 4 sowie 148, Fig. 85:1.

[6] Vgl. Strzygowski 1888 I, 23-25; Brandt 1927/1928 (s. Anm. 1), 200, Fig 16; Webster 1938, Taf. X, Abb. 22; Levi 1941, 286 und Fig. 21; Stern 1955, 175, Fig. 16; Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 134, Nr. 3 sowie 149, Fig 86.

[7] Vgl. E. Takaïchvili, Antiquités géorgioennes I: L'Evangile de Vani. *Byzantion* 10 (1935), 655-663; Stern 1955, 177, Fig. 17 (Hs. bezeichnet als Evangeliar A 1392 des Georgischen Museums in Tiflis); Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 134, Nr. 5 sowie 148, Fig. 85:2.

[8] Strzygowski 1890 I, 247-258; de Meibohm 1955, 32-33, 36-37; Spatharakis 1981, Bd. 1, Nr. 257, Bd. 2, Fig 461-462; Weitzmann 1963 I, Nr. 23, 109-110; Belting 1970, 32f; Åkerström-Hougen 1974, Appendix B, 136, Nr. 10.

Tafelband

Tafelverzeichnis

Taf. I-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-1a (fol. 31r) – König Löwe, Leopard und Gepard ..... Taf. I
Taf. I-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-1b (fol. 31v) – König Löwe, Hund, Elefant, Maus, Kater, Fuchs ..... Taf. I
Taf. II-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-2 (fol. 34r) – König Löwe und Pferd ..... Taf. II
Taf. II-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-3a (fol. 35v) – Maus ..... Taf. II
Bild V-3b (ebenfalls fol. 35v) – Maus und Kater ..... Taf. II
Taf. III-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-4 (fol. 38r) – Fuchs und Hund ..... Taf. III
Taf. III-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-5 (fol. 40v) – Fuchs und Hase ..... Taf. III
Taf. IV-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-6 (fol. 42r) – Schwein und Hirsch ..... Taf. IV
Taf. IV-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-7 (fol. 45v) – Schwein und Schaf ..... Taf. IV
Taf. V-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-8 (fol. 46v) – Schaf, Ziege und Ziegenbock ..... Taf. V
Taf. V-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-9a (fol. 49v) – Büffel ..... Taf. V
Bild V-9b (fol. 50r) – Ochse und König Löwe ..... Taf. V
Taf. VI-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-10 (fol. 51r) – Ochse bzw. Büffelkuh ..... Taf. VI
Taf. VI-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-11 (fol. 53v) – Esel und Ochse ..... Taf. VI
Taf. VII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-12 (fol. 54v) – erneut Esel und Ochse ..... Taf. VII
Taf. VII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-13 (fol. 58r) – Kamel und Pferd ..... Taf. VII
Taf. VIII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-14 (fol. 59v) – Pferd und Wolf ..... Taf. VIII
Taf. VIII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-15 (fol. 60v) – erneut Pferd und Wolf ..... Taf. VIII

Taf. IX-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-16 (fol. 61v) – Leopard und Gepard ..... Taf. IX
Taf. IX-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-17 (fol. 62v) – König Löwe und Leopard ..... Taf. IX
Taf. X-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-18a (fol. 63v) – Elefant ..... Taf. X
Bild V-18b (fol. 64r) – König Löwe ..... Taf. X
Taf. X-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-19 (fol. 65v) – Elefant und Affe ..... Taf. X
Taf. XI-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-20a (fol. 67v) – König Löwe ..... Taf. XI
Bild V-20b (fol. 68r) – Wolf, Hund, Fuchs, Leopard, Gepard, Kater, Kamel ..... Taf. XI
Taf. XI-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-21 (fol. 69r) – Ochse greift den König Löwe an ..... Taf. XI
Taf. XII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-22a (fol. 69v) – Tod des Löwen ..... Taf. XII
Bild V-22b (fol. 70r) – Gepard greift Ochsen an ..... Taf. XII
Taf. XII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-23a (fol. 70v) – Büffel greift Gepard an ..... Taf. XII
Bild V-23b (fol. 71r) – Wolf, Leopard, Bär, Hund, Fuchs und Kater ..... Taf. XII
Taf. XIII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-24a (fol. 71v) – Pferd ..... Taf. XIII
Bild V-24b (fol. 72r) – Schwein, Hirsch, Büffel, Ochse, Ziege und Schaf ..... Taf. XIII
Taf. XIII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-25a (fol. 72v) – Hirsch, Schwein und Leopard ..... Taf. XIII
Bild V-25b (fol. 73r) – Schwein und Bär (2 Szenen) ..... Taf. XIII
Taf. XIV-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-26 (fol. 73v) – Hund, Schwein und Fuchs ..... Taf. XIV
Bild V-27a (fol. 74r) – Hase, Schwein, Schaf, Ochse, Ziegenbock und Esel ... Taf. XIV
Taf. XIV-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte,
Bild V-27b (fol. 74v) – Maus und Kamel ..... Taf. XIV
Bild V-28 (fol. 75r) – Fuchs, Wolf, Kater und Affe auf der Flucht ..... Taf. XIV
Taf. XV-1: Seragl. 35, fol. 87r, Textbeginn Pulologos ..... Taf. XV
Taf. XV-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-1 (fol. 87v) – Schwan und Storch ..... Taf. XV
Taf. XVI-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-2 (fol. 88v) – Pelikan und Trappe ..... Taf. XVI

Taf. XVI-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-3 (fol. 90r) – Reiher und Kranich ..... Taf. XVI
Taf. XVII-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-4 (fol. 92r) – Gans und Möwe ..... Taf. XVII
Taf. XVII-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-5 (fol. 93r) – Gänsesäger und Pfau ..... Taf. XVII
Taf. XVIII-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-6 (fol. 94v) – Fledermaus und Rebhuhn ..... Taf. XVIII
Taf. XVIII-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-7 (fol. 97r) – Huhn und Perlhuhn ..... Taf. XVIII
Taf. XIX-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-8 (fol. 99r) – Flamingo und Fasan ..... Taf. XIX
Taf. XIX-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-9 (fol. 101r) – Eichelhäher, Eisvogel und Ährenfisch ..... Taf. XIX
Taf. XX-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-10 (fol. 103r) – Milan und Falke ..... Taf. XX
Taf. XX-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-11 (fol. 105r) – Turteltaube und Krähe ..... Taf. XX
Taf. XXI-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-12 (fol. 107r) – Wachtel und Steinkauz ..... Taf. XXI
Taf. XXI-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-13 (fol. 109r) – Haustaube und Rabe ..... Taf. XXI
Taf. XXII-1: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-14 (fol. 112r) – Drossel und Uhu ..... Taf. XXII
Taf. XXII-2: Seragl. 35, Pulologos,
Bild P-15 (fol. 114v) – Königsadler ..... Taf. XXII
Taf. XXIII-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, September-Verse (fol. 75v),
Bild K-1 (fol. 76r), Monat September ..... Taf. XXIII
Taf. XXIII-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Oktober-Verse (fol. 76v),
Bild K-2 (fol. 77r), Monat Oktober ..... Taf. XXIII
Taf. XXIV-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, November-Verse (fol. 77v),
Bild K-3 (fol. 78r), Monat November ..... Taf. XXIX
Taf. XXIV-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Dezember-Verse (fol. 78v),
Bild K-4 (fol. 79r), Monat Dezember ..... Taf. XXIX
Taf. XXV-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, Januar-Verse (fol. 79v),
Bild K-5 (fol. 80r), Monat Januar ..... Taf. XXV

Taf. XXV-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Februar-Verse (fol. 80v),
Bild K-6 (fol. 81r), Monat Februar ..... Taf. XXV
Taf. XXVI-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, März-Verse (fol. 81v),
Bild K-7 (fol. 82r), Monat März ..... Taf. XXVI
Taf. XXVI-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, April-Verse (fol. 82v),
Bild K-8 (fol. 83r), Monat April ..... Taf. XXVI
Taf. XXVII-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, Mai-Verse (fol. 83v),
Bild K-9 (fol. 84r), Monat Mai ..... Taf. XXVII
Taf. XXVII-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Juni-Verse (f. 84v),
Bild K-10 (f. 85r), Monat Juni ..... Taf. XXVII
Taf. XXVIII-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, Juli-Verse (f. 85v),
Bild K-11 (f. 86r), Monat Juli ..... Taf. XXVIII
Taf. XXVIII-2: Seragl. 35, Kalendergedicht
August-Verse (fol. 86v), Textbeginn Pulologos (fol. 87r) ..... Taf. XXVIII

Illustrationen Vierfüßlergeschichte



Taf. I-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-1a (fol. 31r) – König Löwe, Leopard und Gepard



Taf. I-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-1b (fol. 31v) – König Löwe, Hund, Elefant, Maus, Kater, Fuchs



Taf. II-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-2 (fol. 34r) – König Löwe und Pferd



Taf. II-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-3a (fol. 35v) – Maus
Bild V-3b (ebenfalls fol. 35v) – Maus und Kater



Taf. III-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-4 (fol. 38r) – Fuchs und Hund



Taf. III-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-5 (fol. 40v) – Fuchs und Hase



Taf. IV-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-6 (fol. 42r) – Schwein und Hirsch



Taf. IV-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-7 (fol. 45v) – Schwein und Schaf



Taf. V-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-8 (fol. 46v) – Schaf, Ziege und Ziegenbock



Taf. V-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-9a (fol. 49v) – Büffel
Bild V-9b (fol. 50r) – Ochse und König Löwe



Taf. VI-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-10 (fol. 51r) – Ochse bzw. Büffelkuh



Taf. VI-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-11 (fol. 53v) – Esel und Ochse



Taf. VII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-12 (fol. 54v) – erneut Esel und Ochse



Taf. VII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-13 (fol. 58r) – Kamel und Pferd



Taf. VIII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-14 (fol. 59v) – Pferd und Wolf



Taf. VIII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-15 (fol. 60v) – erneut Pferd und Wolf



Taf. IX-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-16 (fol. 61v) – Leopard und Gepard



Taf. IX-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-17 (fol. 62v) – König Löwe und Leopard



Taf. X-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-18a (fol. 63v) – Elefant
Bild V-18b (fol. 64r) – König Löwe



Taf. X-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-19 (fol. 65v) – Elefant und Affe



Taf. XI-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-20a (fol. 67v) – König Löwe
Bild V-20b (fol. 68r) – Wolf, Hund, Fuchs, Leopard, Gepard, Kater und Kamel



Taf. XI-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-21 (fol. 69r) – Ochse greift den König Löwe an



Taf. XII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-22a (fol. 69v) – Tod des Löwen
Bild V-22b (fol. 70r) – Gepard greift Ochsen an



Taf. XII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-23a (fol. 70v) – Büffel greift Gepard an
Bild V-23b (fol. 71r) – Wolf, Leopard, Bär, Hund, Fuchs und Kater



Taf. XIII-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-24a (fol. 71v) – Pferd
Bild V-24b (fol. 72r) – Schwein, Hirsch, Büffel, Ochse, Ziege und Schaf



Taf. XIII-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-25a (fol. 72v) – Hirsch, Schwein und Leopard
Bild V-25b (fol. 73r) – Schwein und Bär (2 Szenen)



Taf. XIV-1: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-26 (fol. 73v) – Hund, Schwein und Fuchs
Bild V-27a (fol. 74r) – Hase, Schwein, Schaf, Ochse, Ziegenbock und Esel



Taf. XIV-2: Seragl. 35, Vierfüßlergeschichte, Bild V-27b (fol. 74v) – Maus und Kamel
Bild V-28 (fol. 75r) – Fuchs, Wolf, Kater und Affe auf der Flucht

Illustrationen Pulologos



Taf. XV-1: Seragl. 35, fol. 87r, Textbeginn Pulologos



Taf. XV-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-1 (fol. 87v) – Schwan und Storch



Taf. XVI-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-2 (fol. 88v) – Pelikan und Trappe



Taf. XVI-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-3 (fol. 90r) – Reiher und Kranich



Taf. XVII-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-4 (fol. 92r) – Gans und Möwe



Taf. XVII-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-5 (fol. 93r) – Gänsesäger und Pfau



Taf. XVIII-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-6 (fol. 94v) – Fledermaus und Rebhun



Taf. XVIII-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-7 (fol. 97r) – Huhn und Perlhuhn



Taf. XIX-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-8 (fol. 99r) – Flamingo und Fasan



Taf. XIX-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-9 (fol. 101r) – Eichelhäher, Eisvogel und Ährenfisch



Taf. XX-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-10 (fol. 103r) – Milan und Falke



Taf. XX-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-11 (fol. 105r) – Turteltaube und Krähe



Taf. XXI-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-12 (fol. 107r) – Wachtel und Steinkauz



Taf. XXI-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-13 (fol. 109r) – Haustaube und Rabe



Taf. XXII-1: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-14 (fol. 112r) – Drossel und Uhu



Taf. XXII-2: Seragl. 35, Pulologos, Bild P-15 (fol. 114v) – Königsadler

Kalendergedicht



Taf. XXIII-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, September-Verse (fol. 75v), Bild K-1 (fol. 76r), Monat September



Taf. XXIII-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Oktober-Verse (fol. 76v), Bild K-2 (fol. 77r), Monat Oktober



Taf. XXIV-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, November-Verse (fol. 77v), Bild K-3 (fol. 78r), Monat November



Taf. XXIV-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Dezember-Verse (fol. 78v), Bild K-4 (fol. 79r), Monat Dezember



Taf. XXV-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, Januar-Verse (fol. 79v), Bild K-5 (fol. 80r), Monat Januar



Taf. XXV-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Februar-Verse (fol. 80v), Bild K-6 (fol. 81r), Monat Februar



Taf. XXVI-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, März-Verse (fol. 81v), Bild K-7 (fol. 82r), Monat März



Taf. XXVI-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, April-Verse (fol. 82v), Bild K-8 (fol. 83r), Monat April



Taf. XXVII-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, Mai-Verse (fol. 83v), Bild K-9 (fol. 84r), Monat Mai



Taf. XXVII-2: Seragl. 35, Kalendergedicht, Juni-Verse (f. 84v), Bild K-10 (f. 85r), Monat Juni



Taf. XXVIII-1: Seragl. 35, Kalendergedicht, Juli-Verse (f. 85v), Bild K-11 (f. 86r), Monat Juli



Taf. XXVIII-2: Seragl. 35, Kalendergedicht August-Verse (fol. 86v), Textbeginn Pulologos (fol. 87r)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich, Judith Eickler, die Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, sowie andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.