DER WIENER ‘ENEASROMAN’
(ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, COD. VIND. 2861)
HEINRICHS VON VELDEKE IN TEXT UND BILD.
UNTERSUCHUNGEN ZU IKONOGRAPHIE UND TEXTÜBERLIEFERUNG DES ÄLTESTEN HÖFISCHEN ANTIKENROMANS IN DEUTSCHER SPRACHE

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Marcus Schröter
aus Rotenburg/Fulda

WS 2000/2001

Gutachter:	Prof. Dr. Dr. h.c. Volker Schupp
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Ernst Hellgardt
Vorsitzender des Promotionsausschusses:	Prof. Dr. Gerhard Strube
Tag der Promotion:	6. Juli 2001

Abkürzungsverzeichnis

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur
AfK	Archiv für Kulturgeschichte
ANRW	Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt
BZ	Byzantinische Zeitschrift
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
FMSt	Frühmittelalterliche Studien
FS	Festschrift
GGA	Göttingische Gelehrte Anzeigen
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
NDB	Neue Deutsche Biographie
NdJb	Niederdeutsches Jahrbuch
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
RAC	Rivista di Archeologia Cristiana
SB	Sitzungsberichte
^{2}VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl.
Würzb Jbb	Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft
ZfB	Zentralblatt für Bibliothekswesen
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZHG	Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte
ZHVSch	Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg
ZwürttLG	Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte

INHALT

Vorwort 5

A Einleitung

I. Rahmen und Zielsetzung 6

II. Überlieferungsgeschichte und Textkritik 7

III. Literatur und Kunst - Text und Bild
1. Ein Thema von permanenter Aktualität 9
2. Eigene Ansatzpunkte 11
3. Weiterführende Perspektiven
a. Textabgelöste und textgebundene Bildzeugnisse des ‘Aeneis’-Stoffes 12
b. Sebastian Brant oder *Aeneas indoctus - lector doctus* 13
c. Graf Caylus oder die professionelle Illustration von Vergils ‘Aeneis’ 14

IV. Editorische Präsentationsformen: der Text und die Bildapparate 15

V. Der Wandel der materiellen Grundlagen der Literatur 17

B Philologie als Archäologie literarischer Texte - zur Überlieferungsgeschichte von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’

I. Grundzüge der Überlieferung des ‘Eneasromans’ 19

II. Die illuminierten Handschriften im Kontext der Überlieferung des ‘Eneasromans’
1. Vorbemerkung 24
2. BEHAGHELS Stemma 25
3. Können die erhaltenen Fragmente zu Bildhandschriften gehört haben? 26

III. *lesen unde schouwen* 29

C Der Wiener Codex

I. Geschichte der Handschrift
1. Der Schreiber Jorg von Elrbach
a. Vorbemerkung ... 35
b. Jorg von Elrbach als Verfasser oder als Kopist des ‘Friedrich von Schwaben’ ... 36
c. ‘Friedrich von Schwaben’ und ‘Eneasroman’ ... 39
d. Identifizierung des Schreibers Jorg von Elrbach als historische Person ... 43
e. Ein Exlibris der Familie Ellerbach ... 47
2. Zur Entstehung des Cod. Vind. 2861 ... 53
3. Die Zimmerische Chronik und das Mäzenatentum der Herren von Zimmern ... 56
4. Das spätere Schicksal der Handschrift ... 67

II. Der Blick des Lesers: Die Bilder und ihr Verhältnis zum Text
1. Zur wissenschaftlichen Bewertung der Miniaturen ... 70
2. Zur Anlage der Handschrift und der Miniaturen ... 73
3. Der Miniator des Wiener ‘Eneasromans’ ... 79
4. Text und Bild im Blick des Lesers - narrative Strategien der beiden Medien im Wiener ‘Eneasroman’
a. Die Organisation der Bildseiten ... 86
b. Die Beschreibungen ... 99
5. Zusammenfassung: Der Blick des Lesers im Wiener ‘Eneasroman’ ... 221

III. Der Text als Kurzfassung
1. Forschungsüberblick und Einführung in die Problematik
a. Vorbemerkung ... 224
b. Lachmann und die Folgen ... 224
c. Stackmann und die Neuorientierung altgermanistischer Editionswissenschaft ... 225
d. Beginn der Fassungsdiskussion: Bumke, Strohschneider, Henkel ... 229
e. „Neue“ und „alte“ Philologie: unüberbrückbare Gegensätze oder verkannte Gemeinsamkeiten? ... 235
f. Bumke und die vier Fassungen der ‘Nibelungenklage’ ... 239
g. Noch einmal: Altgermanistik und „New Philology“ ... 246
h. Ein neugermanistischer Textbegriff ... 249
2. Zur Arbeitsweise des Schreibers Jorg von Elrbach ... 251
3. Die gekürzten Passagen im Wiener ‘Eneasroman’
a. Methodische Vorbemerkungen ... 260
b. Interpretation der Minusstellen und Plusstellen ... 263
c. Systematische Auswertung der Textveränderungen ... 330
d. Zusammenfassung ... 346

4. Text und Kontext
a. Roman und Chronik 357
b. Handschrift und Bibliothek 366

D Die illuminierten ‘Eneasroman’-Handschriften in vergleichender Analyse

I. Einleitung
1. Aspekte der Forschung 374
2. Zur Relation von Text und Bild 376
3. Textkritik und „Bildkritik“ 380

II. Der Heidelberger Codex *h*
1. Vorbemerkung 386
2. Der Miniaturenzyklus 387

III. Vergleich der illuminierten ‘Eneasroman’-Handschriften *B* und *w* unter Heranziehung von *h*
1. Vorbemerkung 392
2. Erzählqualität und Illustration 393
3. Vergleich der drei Zyklen auf der Ebene der Makrostruktur 395
4. Vergleich der drei Zyklen auf der Ebene der Mikrostruktur 406
5. Das Ende der Zyklen *B* und *w* 463
6. Zusammenfassung 465

E Bibliographie 470

Anhang 1: Dokumentation der handschriftlichen Überlieferung des ‘Eneasromans’ 494

Anhang 2: Die "Architektur" von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’ 525

Anhang 3: Synopse der illustrierten Szenen in den ‘Eneasroman’-Handschriften *B*, *h* und *w* 551

Anhang 4: Die verlorenen Fragmente O. Schades *Scha I* und *Scha II*..... 564

Anhang 5: Text und Bildapparate …….. 567

Vorwort

Das interdisziplinäre Thema „Text und Bild“, das spannungsvolle Nebeneinander von Literatur und Kunst sowie die Transformation des einen Mediums in das andere hat mich seit meiner wissenschaftlichen Arbeit für das 1. Staatsexamen zum Thema „Sagbares und Unsagbares. Beschreibungen antiker Plastik und Architektur in den Texten der ‘Italienischen Reise’ Johann Wolfgang von Goethes“ beschäftigt.

Die Idee zu der vorliegenden Arbeit geht auf ein Seminar zurück, das Herr Prof. Dr. Dr. h. c. Volker Schupp zum Thema „Der erzählte Text, die bemalte Wand, das illustrierte Buch“ im WS 1994/95 in Freiburg i. Br. abgehalten hat. Dabei wurden die wichtigsten mittelalterlichen Bildzeugnisse zu literarischen Stoffen behandelt. Auf einer Exkursion nach Südtirol im SS 1997 wurde die Theorie in anschauliche Gegenwart überführt: Die besonderen Höhepunkte Rodenegg und Runkelstein erschienen in eine Kunstlandschaft eingebunden, in der mittelalterliche Texte und Bilder untrennbar verbunden wie in einem Codex vor dem Betrachter aufgeschlagen lagen.

Die vorliegende Untersuchung über die Wiener Handschrift von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’ durfte ich zwischen WS 1997/98 und SS 2000 als Stipendiat des Graduiertenkollegs „Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München anfertigen. Ohne den ständigen Gedankenaustausch innerhalb dieses interdisziplinären Kollegs, das gleichwohl einen besonderen altgermanistischen Schwerpunkt besaß, hätte die Arbeit sicherlich eine andere Gestalt gewonnen. Ich bin insbesondere Herrn Prof. Dr. Hans Walter Gabler (Universität München), Herrn Prof. Dr. Ernst Hellgardt (Universität München), Herrn Dr. Norbert H. Ott (Bayerische Akademie der Wissenschaften, München) und meinen Kommilitonen Harald Saller, Martin Baisch, Elke Senne und Matthias Janßen zu Dank verpflichtet. Schließlich gebührt meinem verehrten Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Dr. h. c. Volker Schupp, mein aufrichtigster Dank, da er in mir nicht nur die Liebe zum Thema geweckt hat, sondern stets bereit war, mir mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Ich widme die Arbeit meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglichten und mich in Zeiten des Zweifels auf jede Weise unterstützten. Nicht zuletzt im Andenken an meinen viel zu früh verstorbenen Vater und an meinen Großvater habe ich immer wieder Kraft und Zuversicht gefunden, die Arbeit weiter zu verfolgen. Ihnen bin ich von Herzen dankbar.

A Einleitung

I. Rahmen und Zielsetzung

Die am Konzept einer interdisziplinären Mediävistik orientierte Arbeit ging aus der Beschäftigung mit der Diskussion von Text-Bild-Beziehungen[1] und der Überlieferungsgeschichte von Stoffen und Texten am Beispiel lateinischer, französischer und deutscher Bildhandschriften des hohen und späten Mittelalters zu einem bestimmten Stoffkreis hervor: dem 'Aeneas'-Mythos. Dieser gehört in seinen literarischen Gestaltungen zu den wenigen Texten, die im Zeitalter der Handschriftenproduktion beinahe kontinuierlich illustriert worden sind. Schwerpunkt der vorliegenden diachron angelegten Untersuchung bildet die Gruppe der illuminierten Handschriften von Heinrichs von Veldeke 'Eneasroman', insbesondere die beiden bisher wenig beachteten Zeugnisse aus dem Spätmittelalter: der Wiener Codex Vind. 2861. Diese Handschrift ist an der Schwelle zur Neuzeit entstanden, die im Hinblick auf die materiellen Grundlagen der Literatur charakterisiert ist durch den Medienwechsel von der Handschrift zum gedruckten Buch. Das Bemerkenswerte des Cod. Vind. 2861 ist seine außergewöhnliche Konzeption: Eine stark gekürzte Fassung des 'Eneasromans' Veldekes wird begleitet von einem ungewöhnlich umfangreichen Miniaturenzyklus. Bei der in den Teilen C und D durchgeführten Interpretation der Handschrift sollen die Analyse des Phänomens Kurzfassung und der begleitenden Miniaturen methodisch als integrale Bestandteile der stemmatologischen Bewertung verstanden werden. Mit der hier vorgelegten Analyse des Wiener Codex in Text und Bild wird nunmehr auch die jüngste der illuminierten Veldeke-Handschriften erschlossen. Die Arbeit möchte im guten Sinne zu einer „neopositivistischen"[2] Aufarbeitung von Bilderzyklen in Handschriften beitragen. Zugleich soll ein Ansatz markiert werden, „der die Ikonographie literarischer Stoffe und Texte in einen weitgefaßten Begriff von Überlieferungsgeschichte mit einbezieht und dabei an Gebrauchssituationen und -funktionen interessiert ist",[3] um „einige spezifisch spätmittelalterliche Literaturphänomene differenzierter beschreiben, ja deuten (zu) helfen."[4]

---

[1] Nach N. H. OTT (NORBERT H. OTT: Ikonographische Narrationen. Zu Gebrauchssituation und Deutungsangebot literarischer Bildzeugnisse in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Lares. Rivista trimestrale di studi demoetnoantropologici. 65. 1999. S. 101-117) befindet sich dieses Arbeitsfeld „trotz mancher Neuerscheinung auf diesem Gebiet und trotz vieler vollmundiger Verlautbarungen zur Interdisziplinarität - noch immer im Stadium der Bereitstellung des Materials" (ebd., S. 102, Anm. 5). Auch die Forschungsgeschichte der Text-Bild-Beziehungen ist nach OTT „eine Geschichte der der Versäumnisse und Unterlassungen" (ebd.).

[2] DERS.: Überlieferung, Ikonographie - Anspruchsniveau, Gebrauchsstituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: LUDGER GRENZMANN; KARL STACKMANN (Hrsg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. - Stuttgart: Metzler, 1984, S. 356-386; hier: S. 356.

[3] Ebd., S. 383.

[4] Ebd.

II. Überlieferungsgeschichte und Textkritik

Grundsätzlich ist das Thema dem Leitgedanken einer „Archäologie literarischer Texte“, der Frage nach den materiellen Grundlagen mittelalterlicher Literatur, die wir in der Regel als nach klassischen Methoden der Textkritik aufbereitete Kunstprodukte vor uns haben, verpflichtet. Die Texte werden auf diese Weise der Vielfalt ihrer handschriftlichen Gestalt entfremdet, aus dem verändernden Prozeß der Überlieferung herauspräpariert und als statische Artefakte Objekte literaturwissenschaftlicher Interpretation. Oft geriet dabei aus dem Blick, daß der Überlieferungsvorgang selbst bereits einen Prozeß der Interpretation durch die jeweiligen Auftraggeber, Schreiber und Leser darstellt und keineswegs als Versuch der kritischen Bewahrung eines Literaturdenkmals mit dem Anspruch der Konservierung eines vermeintlich authentischen Originals verstanden werden darf.[5] Dagegen stellt sich für die durch K. LACHMANN entwickelte klassische Textkritik dieser Prozeß der Überlieferung als ein Prozeß der Verschlechterung eines hypothetischen, in eine endgültige Gestalt gegossenen Originals dar. Gerade aber die scheinbar unbedeutenden Überlieferungszeugen eines Textes sagen oft sehr viel über den lebendigen Umgang mit einer literarischen Tradition aus, wie die altgermanistischen Forschungen der letzten Jahrzehnte erwiesen haben. Ein solches bisher unbeachtetes „Stiefkind“ der Forschung ist der Wiener ‘Eneasroman’ Heinrichs von Veldeke.

Erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts werden Tendenzen in der Forschung greifbar, die ernsthaft nach der individuellen Überlieferung der einzelnen Texte fragen. Ein Beispiel ist das 1903 gegründete Handschriftenarchiv der Deutschen Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, das als weitgefaßtes Ziel eine Handschriftenkunde des deutschen Mittelalters, eine Quellensammlung für Germanisten, verfolgte.[6] T. BRANDIS bezeichnet dieses Unternehmen als „Geburtsstunde der modernen Handschriftenkunde schlechthin“[7], da von K. BURDACH in diesem Zusammenhang die Handschriften erstmals als eigenständige Überlieferungsträger der Texte, als „litterarische Individuen“[8], als „eigenartige Individualitäten in ihrer Totalität“[9], durch deren Analyse erst eine „wirkliche Geschichte der Literatur“[10] geschrieben werden könne, bezeichnet wurden. Die Gründung des Handschriftenarchivs stand dabei im Zusammenhang mit der gleichzeitig begonnenen Reihe der Deutschen Texte des Mittelalters der Preußischen Akademie der Wissenschaften.[11] Ein Ergebnis des neuen Forschungsinteresses wird in der Einführung zum ersten Band im Jahr 1904 programmatisch formuliert: „Es soll durchweg eine möglichst gute und alte Handschrift wiedergegeben werden. Diese Absicht bedeutet nur teilweise einen Verzicht. Wie saubere Handschriftenabdrücke die beste Vorarbeit bilden für spätere philologisch erschöpfende Editionen, so haben sie zugleich ihren dauernden selbstständigen Wert, insofern sie annähernd die Gestalt veranschaulichen, in der die Werke des Mittelalters wirklich gelesen worden sind. Für die Entwicklung der Sprache wie für das literarische Leben, zumal auch für die Geschichte des Publikums und seines

[5] Dazu ausführlich Kapitel C III.
[6] TILO BRANDIS: Das Handschriftenarchiv der Deutschen Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. In: ZfdA. 123. 1994. S. 119-129.
[7] Ebd., S. 121.
[8] KONRAD BURDACH: Die pfälzischen Wittelsbacher und die altdeutschen Handschriften der Palatina. In: ZfB. 5. 1888. S. 111-133; hier: S. 132.
[9] DERS.: Die Inventarisierung älterer deutscher Handschriften. In: ZfB. 21. 1904. S. 183-187; hier: S. 186.
[10] Ebd., S. 185.
[11] BRANDIS, wie Anm. 6, S. 128.

Geschmacks hat das seine besondere Bedeutung; der Handschriftenabdruck leistet da Dienste, die durch kritische Ausgaben nie ersetzt werden können.“[12]

W. FECHTER bündelte 1935 diese Tendenzen in seiner programmatischen These: „Unsere Literaturgeschichte kümmert sich zwar um Leben und Gestalt der Dichter, um Vorgeschichte und Entstehung, um Sinn und Bedeutung der Werke, vernachlässigt aber die Frage nach dem literarischen Publikum [...] So muß zur üblichen Literaturgeschichte ‘von oben’ die ‘von unten’, zur Dichter- die Publikumsgeschichte treten, zur Betrachtung des gebenden Einzelmenschen die Beschäftigung mit dem Leser- und Hörerkreis, mit der empfangenden Gemeinschaft.“[13]

Für P. J. BECKER[14] sind Fragestellungen zu Literaturproduktion und -rezeption, eine an realiengebundene Einzeluntersuchungen anknüpfende Rezeptionsgeschichtsschreibung, die jede Handschrift als „geschichtliches Individuum“[15] betrachtet, innerhalb der mediävistischen Germanistik noch immer dringende Desiderata. Eine Verschmelzung von Reproduktions- und Rezeptionsgeschichte, Textkritik und Werkdeutung sei daher langfristig anzustreben.[16]

Die Forschungsbemühungen der vergangenen Jahrzehnte insbesondere zu den Kurzfassungen höfischer Romane haben gezeigt, daß durch die ernsthafte Hinwendung zu diesen Ansätzen fruchtbare Ergebnisse erzielt werden können, wie in Kapitel C III 1 herausgearbeitet wird. Beispielsweise versucht N. HENKEL[17] unter der Perspektive einer Literaturgeschichte auf der Grundlage der Werküberlieferung und Textgeschichte[18] die Erweiterung des Werkbegriffes und bezieht „‘Werk’ nicht nur auf den durch kritische Ausgaben verbürgten autornahen Text [...], sondern auf die Summe seiner mittelalterlich überlieferten Textzustände.“[19]

J. BUMKE bezeichnet die Einsicht, „daß die klassische Methode der Textkritik in weiten Bereichen der mittelalterlichen Literatur keine Anwendung finden kann, weil die spezifischen Voraussetzungen, an die diese Methode gebunden ist, für den größten Teil der älteren deutschen Literatur nicht gegeben sind,“[20] als großen Gewinn der textkritischen Forschung, weil unter dieser Voraussetzung „gleichwertige Parallelversionen“ gerade im Bereich des höfischen Romans aufgeklärt werden könnten.

In vorliegender Untersuchung soll dieser Werkbegriff auf die Gestalt, die ein Text durch die ihn begleitenden Illustrationszyklen erhalten konnte, ausgedehnt werden. Es soll ein detaillierter Vergleich der

---

[12] GUSTAV ROETHE in der Einleitung zu MAX HERMANN JELLINEK (Hrsg.): Friedrich von Schwaben aus der Stuttgarter Handschrift. - Berlin: Weidmann, 1904, S. VI.

[13] WERNER FECHTER: Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung. - Frankfurt/M.: Diesterweg, 1935, S. 1.

[14] PETER JÖRG BECKER: Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen: Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit. - Wiesbaden: Reichert, 1977. - Die Gegenposition bezieht in einer Rezension WERNER SCHRÖDER, in: AfdA. 90. 1979. S. 22-28; hier: S. 23: „Die mittelalterliche Geschichte der Rezeption eines bedeutenden Literaturwerkes führt in aller Regel nicht zu ihm hin, sondern immer weiter von ihm weg, und wer in ihr den Schlüssel zu seinem Verständnis sucht, ist auf dem Holzweg.“

[15] Ebd., S. 12 (Zitat von FRIEDRICH NEUMANN).

[16] Ebd., S. 14.

[17] NIKOLAUS HENKEL: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert - Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung. In: JOACHIM HEINZLE (Hrsg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993, S. 39-59.

[18] Ebd., S. 41.

[19] Ebd., S. 39.

[20] JOACHIM BUMKE: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Die Herbort-Fragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane. In: ZfdA. 120. 1991. S. 257-304.

den ‘Eneasroman’ begleitenden Illustrationszyklen durchgeführt und überlegt werden, inwieweit textkritische Kriterien auch auf die Bewertung der Miniaturen angewendet werden können.

Im Sinne des hier verfolgten methodischen Ansatzes, der im Hinblick auf die Bewertung der Miniaturenzyklen insgesamt den von N. H. OTT vertretenen Positionen[21] verpflichtet ist, sollte der zugrunde gelegte Literaturbegriff die Autonomie des literarischen Textes vorübergehend abblenden zugunsten der Analyse seiner Gebrauchssituation in einem bestimmten literarischen und gesellschaftlichen Überlieferungskontext. Literaturgeschichte kann auf diese Weise erweitert werden zur Geschichte der Überlieferung und Rezeption von literarischen Werken. Die in der Altgermanistik formulierte Erkenntnis der strukturellen Offenheit und historischen Prozeßhaftigkeit der in einer zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit lebenden Laienkultur entstandenen volkssprachlichen Texte soll mit dem traditionellen Verfahren der Textkritik konfrontiert werden.

In diesem Sinne wird in Teil B zunächst die Überlieferung von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’ in Grundzügen skizziert. Die Dokumentation der Forschungsgeschichte findet sich dazu in Anhang 1. Teil C bildet mit der exemplarischen Analyse des Wiener ‘Eneasromans’ in Text und Bild das Zentrum der vorliegenden Untersuchungen. Die Kombination einer stark gekürzten Fassung des Textes mit einem umfangreichen Miniaturenzyklus, wie sie beispielsweise auch im Münchener ‘Tristan’ (Cgm 51) nachgewiesen werden kann, läßt sich als Zeugnis eines lebendigen Umgangs mit „klassischen” Texten in neuen Gebrauchssituationen unter den gewandelten Bedingungen des spätmittelalterlichen Literaturbetriebs interpretieren. Es wird versucht, durch exakte Analyse der gekürzten Partien mögliche Motive dieser Konzeption zu klären und die Textgestalt der Wiener Handschrift mit verwandten Phänomenen zu vergleichen.

III. Literatur und Kunst - Text und Bild

1. Ein Thema von permanenter Aktualität

Insgesamt steht die Analyse des Text-Bild-Bezuges in einer illustrierten Handschrift in übergeordneten Zusammenhängen, die so vielschichtig sind, daß sie hier einleitend nur grob umrissen werden können.

Eine andauernde Faszination übt seit der Antike die Frage aus, ob Dichtung und bildende Kunst gemeinsamen Gesetzen verpflichtet sind. An die antike Diskussion bei SIMONIDES, ARISTOTELES und HORAZ knüpften im 18. Jahrhundert WINCKELMANN und LESSING bei ihrer Interpretation der Laokoon-Skulptur im Vergleich mit der Szene vom Tod des Laokoon in Vergils ‘Aeneis’ an. LESSING versuchte in seiner nach dieser Skulptur betitelten Schrift aufgrund seiner Erkenntnis der unterschiedlichen Behandlung desselben Motivs durch bildenden Künstler und Dichter eine methodische Grenzziehung zwischen den Künsten, die in der Abhängigkeit der Dichtung und Malerei von ihren jeweils eigenen technischen Mitteln gründe. Auch in der Folgezeit, als sich Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft zu eigenen Fachdisziplinen entwickelten, wechselten einander Phasen ab, in denen beide nach gemeinsamen Methoden und Interpretationsmodi suchten, mit Perioden, in denen auch theoretisch auf einer strengen Trennung

[21] OTT, wie Anm. 2.

beider geisteswissenschaftlicher Disziplinen insistiert wurde. In jüngster Vergangenheit vollzieht sich eine erneute Öffnung zwischen Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft.

Innerhalb des Übergangsbereiches zwischen Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft hat sich als ein spezifischer Bereich der mediävistischen Germanistik die Erforschung illustrierter Handschriften volkssprachlicher Epik konstituiert. Es war den Herausgebern der Texte zuvor insbesondere auf das Wort, die Herstellung eines gesicherten Textes, angekommen, ohne den illustrierten Codex als einheitlich konzipierten Wort-Bild-Organismus zu begreifen. Aus kunsthistorischer Perspektive war die Bewertung der profanen illuminierten Handschriften oft gleichermaßen einseitig, da zumeist nur die Bilder im Zentrum des Interesses standen, diese aber als Teil eines volkssprachlichen Wort-Bild-Kontinuums selten eine wirklich angemessene Würdigung erfuhren, da als unbewußter Maßstab für die Qualität mittelalterlicher Buchmalerei meist die viel kostbarer ausgestatteten liturgischen Codices dienten. Wenn jedoch die Bücher, in denen die volkssprachliche Literatur Verbreitung fand, sich an den liturgischen Codices gerade im Hinblick auf ihre Ausstattung mit Miniaturen orientierten, so kann sich der Anspruch der adligen Laiengesellschaft auch in Gestalt der materiellen Grundlagen ihrer Dichtung und der durch diese vermittelten Werte kaum deutlicher manifestieren. In bezug auf die Ausstattung illuminierter Codices volkssprachlicher Epik erscheint es daher insbesondere für die vorliegende Untersuchung sinnvoller, mit N. H. OTT von „Anspruchsniveau“[22] zu sprechen, anstatt die absolute Qualität der volkssprachlichen Bildhandschriften beispielsweise an zeitgenössischen liturgischen Codices zu messen.

Die neuen Forschungsansätze wurden sukzessive ausgebaut und unter anderem in einem Projekt konkretisiert, dem die vorliegende Untersuchung ganz entscheidende Impulse verdankt: dem „Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters“ der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.[23] Für die Bestimmung und Interpretation der Ikonographie literarischer Stoffe und Texte sind insbesondere die Handschriften des 15. Jahrhunderts von Bedeutung, da dieser Zeitraum als die eigentliche Epoche der Produktion volkssprachlicher Bildhandschriften anzusehen ist. Daher ist es kein Zufall, daß zwei der Veldeke-Handschriften aus dieser Epoche stammen.

Das interdisziplinäre Forschungsfeld zum Thema Text-Bild betrifft zwar in besonderem Maße die Mediävistik und Handschriftenforschung, ist aber insgesamt eingebettet in germanistische Forschungstendenzen im Zeichen eines erweiterten Text- und Literaturbegriffs. Nachdem bereits 1980 im Münsteraner Sonderforschungsbereich „Mittelalterforschung“ ein Sammelband ausschließlich diesem Thema gewidmet wurde,[24] konnte als ein erstes großes Forum 1988 ein Symposion über das Thema „Text und Bild. Bild und Text“[25] veranstaltet werden. Seitdem ist das Interesse der Germanistik und benachbarter Fachdisziplinen weiter angestiegen.

Die vorliegende Arbeit möchte als ein Beitrag zur Untersuchung des interdisziplinären Forschungsfeldes zwischen Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft und der Analyse der ikonographischen Dimension von Literatur verstanden werden. Bei der Interpretation des Wiener

---

[22] OTT, wie Anm. 2.

[23] DERS.: Stoffe, Texte, Bilder: Zum Projekt des „Katalogs der deutschen illustrierten Handschriften des Mittelalters” der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In: INGO REIFFENSTEIN (Hrsg.): Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte. - Göppingen: Kuemmerle, 1983, S. 151-178.

[24] CHRISTEL MEIER; UWE RUBERG (Hrsg.): Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. - Wiesbaden: Reichert, 1980.

[25] WOLFGANG HARMS (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988. - Stuttgart: Metzler, 1990.

‘Eneasromans’ sollen darüber hinaus der Überlieferungsgeschichte und den möglichen Gebrauchssituationen Aufmerksamkeit gewidmet werden.

2. Eigene Ansatzpunkte

Es gibt wohl kein Motiv, das enger mit der Frage nach der Beziehung eines Stoffes zu seiner bildlichen Gestaltung verbunden ist als der ‘Aeneis’-Stoff mit seiner Laokoon-Episode, die gleichsam zum allgemeinen Symbol für die Vergleichsmöglichkeit zwischen Literatur und bildender Kunst geworden ist. Es wird bei der Analyse der Illustrationszyklen die Frage nach möglichen Erzählstrukturen der Bilder methodisch von der Frage nach der speziellen Ikonographie der jeweiligen Szenen unterschieden. Eine stilistische Analyse spielt für die Untersuchung keine Rolle.

Es wird ferner vorausgesetzt, daß die Planer einer illustrierten Handschrift - sofern sie den Zyklus selbst schufen und nicht lediglich aus einer Vorlage übertrugen - in ihrer Entscheidung, welche Szenen des Textes bebildert werden könnten, durch eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit dem Stoff oder Text beeinflußt waren und keineswegs nur auf die Einsetzbarkeit möglicher, bereits vorhandener ikonographischer Muster Rücksicht nahmen.

Prinzipiell wird es auch nicht für sinnvoll gehalten, bei der Frage nach möglichen ikonographischen Vorlagen der profane Texte begleitenden Illustrationszyklen immer primär an sakrale Bildtypen zu denken. Sicherlich spielt die christliche Ikonographie insbesondere bei klösterlichem Bereich entstammenden Miniaturmalern des frühen Mittelalters eine in der Natur der Sache liegende zentrale Rolle. Doch soll andererseits nicht von vornherein der Blick dafür verstellt werden, daß sich an der Seite profaner Texte auch weltliche Bildtypen herausbilden konnten, daß sich also - wie es auch bei den volkssprachlichen Texten gegenüber der lateinischen Literatur der Fall war - eine profane Ikonographie von der christlichen Bildkunst emanzipieren konnte. Das schließt jedoch keineswegs aus, daß ein Miniator bei der Wahl der Ikonographie, nachdem das Motiv einmal festgelegt war, nicht auch aus einem breiten Reservoir an Bildvorstellungen schöpfte, das traditionell noch von sakralen Ikonographien und Bedeutungsassoziationen bestimmt war. Entsprechend ist auch nicht auszuschließen, daß sich beim Betrachter eines solchen Illustrationszyklus nicht ebenfalls Assoziationen mit sakralen Bildvorstellungen einstellen konnten. So waren dem Rezipienten bei der Betrachtung der zahlreichen Tischszenen im ‘Eneasroman’ (Festmahl der Dido, gemeinsames Speisen der Trojaner, Hochzeitsmahl des Eneas und der Lavinia) sicherlich die aus dem sakralen Kontext vertrauten Abendmahldarstellungen oder die Hochzeit von Kanaa gegenwärtig. Doch mußte das nicht notwendig zur Folge haben, daß das mit Anklängen an sakrale Ikonographien dargestellte profane Geschehen auch heilsgeschichtlich gelesen und interpretiert wurde. Es ist wohl eher mit einem permanenten und sicherlich auch unbewußten Oszillieren zwischen den profanen und sakralen Verständnishorizonten sowohl auf der Seite des Produzenten als auch des Rezipienten zu rechnen.

3. Weiterführende Perspektiven

a. Textabgelöste und textgebundene Bildzeugnisse des 'Aeneis'-Stoffes

Hier sollen noch einige Ausblicke auf fruchtbare Fragenkomplexe, die sich aus den vorliegenden Untersuchungen ergeben, skizziert werden. Die Analyse der drei illuminierten 'Eneasroman'-Handschriften wäre in einem weiteren Schritt vor dem allgemeinen Hintergrund der Visualisierung des 'Aeneis'-Stoffes zu interpretieren: Dazu gehören einerseits die textabgelösten Bildzeugnisse,[26] andererseits die lateinischen 'Aeneis'- sowie die altfranzösischen 'Roman d'Énéas'-Handschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit.[27] Das heißt also, daß dieser Stoff - in seiner jeweiligen textlichen Gestalt - die Konstante in einer noch viel weiter ausgreifenden Analyse darstellen kann. Wenn diese Denkmäler auch ein in hohem Maße disparates Material darstellen, so garantiert ihre gemeinsame stoffliche Grundlage doch eine prinzipielle Vergleichbarkeit. Wie bei der Analyse des Wiener 'Eneasromans' gilt es, sich den unterschiedlichen Miniaturenzyklen auf der Suche nach narrativen Strukturen zu nähern und zu fragen: Wie erzählen Bilder einen bestimmten Stoff oder Text? Gerade durch die Analyse von Handschriften aus verschiedenen Jahrhunderten lassen sich schließlich allgemeinere Aussagen zum Problem der Text-Bild-Relationen des 'Aeneis'-Stoffes formulieren. Die individuell formulierten Erzählstrukturen und ikonographischen Lösungen der einzelnen Miniatoren können Gemeinsamkeiten aufweisen oder voneinander abweichen. Möglicherweise lassen sich auf diese Weise „objektive", dem 'Aeneis'-Stoff inhaltlich oder strukturell innewohnende Illustrationsmöglichkeiten herausfiltern, die sich unabhängig erweisen von jeweils gewählten Illustrationssystemen.

Die durchzuführenden Untersuchungen der Text-Bild-Relationen der einzelnen Handschriften mit der Aufdeckung narrativer Strukturen in beiden Medien können darüber hinaus auf die Vergil-Exegese in Mittelalter und früher Neuzeit bezogen werden. Die gewählte Ikonographie ist dabei immer auch zu deuten als zeitgebundene Kommentierung des Stoffes oder Textes im Medium des Bildes: So gibt es keine einzige mittelalterliche 'Aeneis'-Illustration, die die antike Welt des Textes visualisieren will, in allen Fällen zeigen die zeitgenössische Kleidung der Protagonisten und die kulturgeschichtlichen Details, daß die Geschichte in eine mittelalterliche Lebenswelt transponiert ist.

Über diese unmittelbar erkennbaren Differenzen zwischen Text und Bild hinaus sind also auch sehr viel subtilere Unterschiede zu erwarten. Die Illustrationszyklen können sich nicht nur als Visualisierung eines Stoffes oder Textes unter Ausbildung dem eigenen Medium angemessener Erzählstrukturen offenbaren, sondern in gleicher Weise als eine unter anderen medialen Bedingungen dem Text gegenüber gestellte, in den individuellen Codex fest installierte, gleichermaßen individuelle Kommentarebene.

---

[26] MARGARET R. SCHERER: The legends of Troy in art and literature. - New York; London: Phaidon, 1963. - HUGO BUCHTHAL: Historia Troiana. Studies in the history of medieval secular illustration. - London: The Warburg Institute, 1971. - Ein materialreicher Einstieg in diesen Themenbereich ist auch die Münchener Vergil-Ausstellung 1998, die in fünf Beiheften dokumentiert ist. WERNER SUERBAUM (Hrsg.): Vergil Visuell. 5 Beihefte zur Münchener Vergil-Ausstellung 1998: Katalog der Schautafeln (1-2); Bilder zu Vergil (3); Zur modernen Rezeption Vergils (4); Materialien und Illustrationen (5). - München: Institut für Klassische Philologie, 1998.

[27] In der ersten umfassenderen Arbeit zu den mittelalterlichen 'Aeneis'-Handschriften sind von P. COURCELLE (PIERRE COURCELLE; JEANNE COURCELLE: Lecteurs paiens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. 2: Les manuscrits illustrés de l'Énéide du Xe au XVe siècle. - Paris: Institut de France, 1984) durch eine erste Materialaufnahme und Beschreibung der einzelnen Miniaturen zwar wichtige Grundlagen gelegt, doch bleibt für eine Auswertung noch sehr viel zu tun.

b. Sebastian Brant oder *Aeneas indoctus - lector doctus*

Schließlich ist es sinnvoll, die mittelalterlichen Handschriftenillustrationen mit Denkmälern insbesondere des frühen Buchdrucks, wie beispielsweise mit der Vergil-Ausgabe Sebastian Brants aus dem Jahr 1502, zu vergleichen. Diese Ausgabe ist besonders interessant, da Brant in einem lateinischen Einleitungsgedicht die Ziele der Illustration erläutert.[28] Er hebt hervor, daß der *doctus* den Text samt den beigegebenen Kommentaren verstehen könne.[29] Der *indoctus* dagegen vermöge aufgrund der Bilder zu verstehen, was im lateinischen Text erzählt werde: seiner Ansicht nach können die Bilder offenbar „gelesen“ werden.

Hic legere historias commentaque plurima doctus
nec minus indoctus perlegere illa potest.

Bemerkenswerterweise zeigt sich noch an diesem späten Beispiel, daß die Dichotomie der beiden Kulturtechniken, die Gregor der Große in seinem Wort von der *pictura laicorum literatura* aufeinander bezog, das gesamte Mittelalter hindurch Gültigkeit besaß. Im nachfolgenden Distichon versucht Brant den Beweis für diese Aussage, daß Bilder gleichsam selbst sprechen und ihre Geschichten erzählen, indem er den Helden der Geschichte selbst als Beispiel anführt: Aeneas werde im Text als des Lesens unkundig dargestellt, Bilder hingegen könne er sehr wohl „lesen“.

Dardanium Aeneam doctum non legimus usque:
picturam potuit perlegere ille tamen.

Offenbar denkt Brant dabei an die Episode ‘Aeneis’ I, 453-493, in der erzählt wird, daß Aeneas mit seinem Gefährten in Karthago Bilder am Juno-Tempel, die den Krieg um Troja darstellten, betrachtet. Aeneas, der Teilnehmer an diesem Kampf, erkennt die Geschehnisse sofort wieder und sieht auch sich selbst, gleichsam ein Spiegelbild aus der Vergangenheit. In ‘Aeneis’ I, 464 heißt es auch bei Vergil aber einschränkend: *sic ait atque animum pictura pascit inani*. J. GÖTTE[30] übersetzt *pictura inanis* sehr passend mit „stummes Bild“. Aeneas kann also diese Bilder nur „lesen“, weil er die Geschichte kennt: Es handelt sich also um die Wiedererkennung des Dargestellten angesichts des sonst stummen Bildes.

Diese Erkenntnis findet ihre Bestätigung anhand einer anderen Textstelle, in ‘Aeneis’ VIII, 625-731: Venus überreicht ihrem Sohn den von Vulkan gefertigten Schild, auf dem im Bild - *non enarrabile (!) textum* - das künftige Schicksal Roms dargestellt ist. *Non enarrabile* bezieht sich dabei sicher nicht so sehr auf die Transformierung des Bildes in Sprache durch den Dichter Vergil, sondern vielmehr auf seine

[28] Zum folgenden vgl. WERNER SUERBAUM: *Aeneis picturis narrata - Aeneis versibus picta*. Semiotische Überlegungen zu Vergil-Illustrationen oder Visuelles Erzählen. Buchillustrationen zu Vergils ‘Aeneis’. In: Studi Italiani di Filologia Classica. Terza Serie. Volume X. Fasc. I-II. 1992, S. 271-334; hier: S. 272-279.

[29] ECKARD BERNSTEIN: Die erste deutsche Äneis. Eine Untersuchung von Thomas Murners Äneis-Übersetzung aus dem Jahre 1515. - Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1974, S. 13 zitiert Brants Maxime, *imperitis pro lectione pictura est*, die neben der These von dem Ersatz der Bilder für ungelehrte Leser die intendierte erzieherische Wirkung der Holzschnitte ausdrückt.

[30] Vergil: Aeneis. Übersetzt von JOHANNES GÖTTE in Zusammenarbeit mit MARIA GÖTTE. Mit einer Einführung von BERNHARD KYTZLER. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990. - Die folgenden Übersetzungen der

„Lesbarkeit“ durch den Betrachter Aeneas. Wichtig ist wiederum Vergils Charakterisierung der Haltung des Aeneas, über den es dort heißt:

ille deae donis et tanto laetus honore
expleri nequit atque oculos per singula uoluit,
miraturque interque manus et bracchia versat
terribilem cristis galeam flammasque uomentem [...][31]

Aeneas findet primär Bewunderung (*miraturque*) für das Kunstwerk, offenbar ohne seine Bilder zu verstehen. Es folgt dann die Beschreibung des *non enarrabile textum* - „des im Wort nicht zu kündenden Kunstwerks“[32], der Bilder auf dem von Vulkan geschmiedeten Schild des Aeneas. Von diesem heißt es am Ende:

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.[33]

Offenbar lassen sich diese Bilder, die von zukünftigen Dingen erzählen, doch nicht einfach „lesen“ oder nach einer impliziten Grammatik oder Rhetorik[34] des Bildes entschlüsseln. Voraussetzung ist ein vorher vorhandenes Wissen, um den Sinn und tieferen Bedeutungsgehalt des bildlich Dargestellten wirklich verstehen zu können. Erst dieses Wissen setzt den Betrachter in die Lage, ein - narratives - Bild nicht nur rein deskriptiv in seinen einzelnen Elementen additiv wahrzunehmen, sondern vielmehr die umfassendere Sinnebene durch Herstellen narrativer Verknüpfungen aufzudecken.[35]

c. Graf Caylus oder die professionelle Illustration von Vergils ‘Aeneis’

Um zu allgemeineren Aussagen zu ‘Aeneis’-Illustrationen gelangen zu können, ist es schließlich reizvoll, einen Text zu analysieren, der auf den ersten Blick vom Thema weit entfernt zu sein scheint: Mit

---

lateinischen Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

[31] ‘Aeneis’ VIII, 617-620: *Er, beglückt durch die Gaben der Göttin, die herrliche Ehrung ,/ Sieht sich nicht satt, läßt wandern durch alles und jedes die Augen, / Staunt und wendet hin und her zwischen Händen und Arm den / Helm, der furchtbar droht mit dem Busch und Flammen umhersprüht [...]*

[32] ‘Aeneis’ VIII, 625.

[33] ‘Aeneis’ VIII, 729-731: *Solches Werk auf dem Schilde Volkans, dem Geschenke der Mutter, / Staunt er an, unkundig der Dinge, freut am Bild sich, / Hebt und trägt auf der Schulter Ruhm und Schicksal der Enkel.*

[34] SUERBAUM (wie Anm. 28, S. 274) spricht von einer „Rhetorik von Größe, Nähe, Farbe, Licht“, der sich der Betrachter eines Bildes, das Informationen simultan gebe, entziehen könne, während der Leser eines Textes der sukzessiv entfalteten epischen Welt gleichsam ausgeliefert sei.

[35] Auch für L. GIULIANI (LUCA GIULIANI: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei. - Freiburg i. Br.: Rombach, 1998, S. 9) stellt diese Erkenntnis als Grundlage in der Beurteilung der Frage, ob Bilder Geschichten erzählen können, dar: „Ein narratives Bild erzählt seine Geschichte nicht von allein: Es ist vielmehr einer Geschichte bedürftig, die es selbst nicht zu erzählen vermag. Die Handlung, die das Bild vor Augen führt, weist ein Erklärungsdefizit auf, sie gibt Anlaß zu Fragen. Genau darin besteht ihr narrativer Charakter: Denn die Geschichte, um die es geht, ist nichts anderes als die Antwort auf diese Fragen. Das Erzählen dieser Geschichte aber ist nicht Sache des Bildes, kann dessen Sache nicht sein, denn das Bild ist stumm: Wer die Geschichte zu erzählen hat, ist der Betrachter.“

seinen „Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile" aus dem Jahr 1757 setzte sich der französische Antiquar, Kunsttheoretiker und Literat, Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765), zum Ziel, Homer und Vergil als Quelle für die Malerei zu erschließen. L. GIULIANI[36] betont die außergewöhnliche Radikalität dieser Schrift: „Es gibt wohl kein anderes kunsttheoretisches Werk, das mit vergleichbarer Konsequenz die Umsetzbarkeit einer epischen Erzählung in Bilder vertritt und konkrete Anleitungen dazu vermittelt. Dabei ging Caylus davon aus, daß die Maler sich möglichst eng an den Wortlaut der Erzählung halten sollten; in der Treue zur epischen Vorlage sah er das entscheidende Kriterium für die Qualität einer narrativen Ikonographie."[37] Der englische Bildhauer und Zeichner John Flaxman (1755-1826) hat für seinen Homer-Zyklus unmittelbar auf die Schrift des Grafen Caylus zurückgegriffen, so daß der Erfolg des theoretischen Entwurfs konkret überprüft werden kann. Für das Thema der mittelalterlichen 'Aeneis'-Illustrationen kann ein Vergleich mit den „Malanweisungen" des Caylus sehr aufschlußreich sein: Sind die mittelalterlichen Miniatoren - unabhängig von einer theoretischen Vorschrift - möglicherweise zu ähnlichen Lösungen für die Illustration des Textes gekommen, wie sie ein professioneller Kunsttheoretiker und Philologe späterer Zeit ausgearbeitet hat?[38] Oder sind ihre Visualisierungskonzepte so stark von außertextlichen Bedingungen determiniert, daß das Text-Bild-Verhältnis kein so enges sein kann?

Vorarbeiten konnten zeigen, daß eine Ausweitung des Themas auf den hier skizzierten Wegen sehr vielversprechend ist.

IV. Editorische Präsentationsformen: der Text und die Bildapparate

In der in Kapitel C II durchgeführten Beschreibung des Wiener 'Eneasromans' mit dem Ziel, den „Blick des Lesers" zu rekonstruieren, soll nachvollziehbar gemacht werden, auf welche Weise Text und Bild innerhalb des Seitenlayouts der Handschrift miteinander korrespondieren und sich möglicherweise gegenseitig kommentieren. Dieses Beschreibungsverfahren wurde in dem Bewußtsein gewählt, daß es sich bei einer illustrierten Handschrift um einen Codexorganismus handelt, in dem beide Medien bewußt aufeinander abgestimmt sind.[39] Am Beispiel des Wiener 'Eneasromans' läßt sich diese These klar beweisen.

In vorliegender Analyse sollen die Bilder im Einzelcodex und im Vergleich der drei 'Eneasroman'-Handschriften nicht nur beschrieben und interpretiert, sondern dem Benutzer des edierten Textes die Möglichkeit geboten werden, auf die Existenz der Illustrationen an den entsprechenden Textstellen aufmerksam zu werden. Es wurde daher versucht, an der kleinen Gruppe der drei bebilderten Veldeke-Handschriften eine Methode zu entwickeln, die sich auf das viel größere Corpus der illustrierten Vergil-Codices übertragen läßt. Das editorische Problem ist kein spezifisch textkritisches, vielmehr gilt es, in den

[36] GIULIANI, wie Anm. 35.
[37] Ebd., S. 10-11.
[38] Daß es lohnend sein kann, einen theoretischen Ansatz mit einem fremdartigen Material zu konfrontieren, hat GIULIANI nicht nur in dem zitierten Buch gezeigt, sondern auch an anderer Stelle plausibel gemacht: LUCA GIULIANI: Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text. In: Poetica. 28. 1996. S. 1-47, wo als „konkreter Testfall" (ebd., S. 3) für die Medientheorie Lessings griechische Vasenbilder archaischer Zeit herangezogen werden.
[39] Dagegen ist es COURCELLE (wie Anm. 27) durch seine Einzelbildbeschreibungen nicht gelungen, das Verhältnis zwischen Text und Bild in dem jeweils individuellen das Layout der von ihm behandelten Handschriften zu

philologisch weitgehend gesicherten Text an den entsprechenden Positionen einen Nachweis der Bilder zu integrieren. Der Leser des 'Eneasromans' Veldekes soll während der Lektüre erkennen können, welche Szenen in den illustrierten Textzeugen im einzelnen visualisiert worden sind. Für einen solchen Nachweis werden zwei Formen der Präsentation erprobt:

1. Eine synoptische Darstellung in Form einer Tabelle ermöglicht einen vergleichenden Überblick über die illustrierten Textpassagen in den drei Bildhandschriften des 'Eneasromans' (Anhang 3).

2. Die Kombination des nach dem gegenwärtigen Forschungsstand wissenschaftlich anerkannten Textes mit einem Apparat, der nicht die alternativen Lesarten, sondern die Illustrationen verzeichnet, ermöglicht bei der Lektüre eine simultane Kenntnisnahme der in einzelnen Handschriften illustrierten Szenen.

Während im klassischen textkritischen Apparat die Varianten und Lesarten zu dem konstituierten Text verzeichnet werden, werden im vorliegenden „Bildapparat" das Sigel der Handschrift, in der die betreffende Textstelle illustriert ist, die exakte Position dieser Miniatur im Codex, ihre laufende Nummer im Gesamtzyklus, der konkrete, bildgenerierende Textbereich und das Bildthema notiert, z. B.: „*B* fol. 1r; Nr. 1; V. 1-4: Menelaos vor Troja." Dieses System wird auch in der tabellarischen Synopse angewendet. Es wird also der Text des 'Eneasromans' nach der Ausgabe von ETTMÜLLER/KARTSCHOKE, die durch die Editionen von BEHAGHEL und FRINGS/SCHIEB nicht prinzipiell ersetzt werden konnte, mit einem Bildapparat kombiniert. Dieses Verfahren scheint nur auf den ersten Blick methodisch insofern problematisch, weil einem Text, der aus einem bestimmten Corpus von Handschriften konstituiert ist, ein Apparat von Bildnachweisen beigefügt wird, die sich auf Handschriften beziehen, die nicht notwendig zu der Gruppe der den Text konstituierenden Zeugen gehören. Dieses im engeren Sinne philologisch-theoretische Problem soll methodisch durch das praktische Ziel gerechtfertigt werden: Es geht in dem gewählten Präsentationsmodus zunächst darum, dem Leser einen direkten Überblick darüber zu ermöglichen, welche Szenen im 'Eneasroman' jeweils illustriert wurden. Der mit den Bildapparaten ausgestattete Lesetext soll eine Präsentation des gesammelten Materials bieten, das die Interpretation der individuellen Text-Bild-Bezüge, wie sie im Kapitel über den „Blick des Lesers" durchgeführt wird, nicht ersetzen soll. Denn der Bildapparat kann keinen detaillierten Aufschluß über das angewandte Illustrationsverfahren geben, d. h. nicht unmittelbar nachvollziehbar machen, welche exakte Position die jeweilige Illustration im individuellen Layout des Codex besitzt. Auf welche Weise Text und Bild im einzelnen Codex aufeinander bezogen werden, durch welche „Mise-en-page"-Strategien der Blick des Lesers gelenkt wird, kann nur durch Einzelinterpretation der individuellen Handschrift herausgearbeitet werden.

---

charakterisieren.

LEKTÜREHILFE FÜR TEXT UND BILDAPPARATE[40]

1. Der Textanhang mit den Bildapparaten steht zur Verfügung als Anhang 5 am Ende dieser Arbeit und unter folgender URL: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1087. Zum Öffnen Datei „index“ (bzw. „index.htm“) aufrufen.

2. Referenzsystem in dem mit Bildapparaten ausgestatteten Text wie auch in vorliegender Untersuchung ist die Stoffgliederung nach der Bucheinteilung bei Vergil (vgl. Anhang 2). Im linken Fenster lassen sich die einzelnen Bücher in der Einteilung nach Vergil auswählen oder - am Ende der Auswahlliste - der Text als Ganzes.

3. Text und Apparat sind durch Links miteinander verknüpft. Gibt es zu einem Vers einen Eintrag im Apparat, fungiert die farbig unterstrichene Versnummer als Link. Die Apparateinträge besitzen ebenfalls Links, die wieder zur entsprechenden Textstelle zurückführen.

V. Der Wandel der materiellen Grundlagen der Literatur

Die vorliegende Arbeit möchte das Medium, in dem Text und Bild aufeinander bezogen werden, an sich problematisieren und seine individuellen Leistungsmöglichkeiten erproben. Das Experimentieren mit der elektronischen Darstellungsform von Text und Bild bei gleichzeitiger Lektüre des Kapitels über den „Blick des Lesers“ wird die spezifischen Möglichkeiten des neuen Mediums und die einmalige Form der illuminierten Handschrift als „Gesamtkunstwerk“ aufscheinen lassen. Das digitale, sich erst auf dem Bildschirm „materialisierende“ Medium mit den über Links verfügbaren Bildern trägt eher dazu bei, den Blick des Lesers zu verwirren, als ihn bewußt durch das Layout zu steuern. Vom elektronischen Medium her scheint daher in besonderer Weise die spezifische Eigenschaft der mittelalterlichen Handschrift auf, in deren Architektur Text und Bild gleichsam unverrückbar materialisiert sind und beim Handhaben des Buches dem Blick des Lesers eine haptische Qualität verleihen.

Durch das Experimentieren mit unterschiedlichen Präsentationsformen soll schließlich bewußt gemacht werden, daß die Untersuchung in einer Zeit entstanden ist, die im Hinblick auf den Wandel der materiellen Grundlagen der Literatur genauso wichtig ist wie die Zeit des Wechsels von der Rolle zum Codex in der Spätantike und vom Codex zum gedruckten Buch im Spätmittelalter. Lagen zwischen den beiden ersten Medienumbrüchen 1000 Jahre, so sind seit der Einführung der Buchdruckerkunst mit beweglichen Lettern durch Gutenberg bis zur Entwicklung der elektronischen Datenverarbeitung lediglich 500 Jahre vergangen. Konnte HORAZ sein Dictum von einer Literatur als *monumentum aere perennius* noch im Vertrauen auf eine relative Stabilität der materiellen Grundlagen seiner Poesie formulieren, so ist an der Wende vom zweiten zum dritten Jahrtausend Literatur einem immer weiter fortschreitenden Prozeß der Immaterialisierung unterworfen. Die Texte verflüchtigen sich im weltweiten Datentransfer via Internet und laufen immer größere Gefahr, in einem immer rascher sich vollziehenden Entwicklungsschub der Datenverarbeitungssysteme nicht mehr umcodiert und damit unlesbar zu werden. Bereits durch die beiden

[40] Im Anhang dieser Arbeit.

ersten großen Transformationsphasen in Spätantike und Spätmittelalter konnten diejenigen Texte, die nicht in das neue Medium überführt wurden, nicht weiter tradiert werden. Erst eine Archäologie der Literatur im Kontext kultur- und textwissenschaftlicher Forschungen vermochte diejenigen Texte, die gemeinsam mit den veralteten Medien untergegangen waren, wieder ansatzweise zu rekonstruieren. Ob das im Falle der gegenwärtigen, im elektronischen Medium gestalteten und codierten Literatur, die erst durch die Umwandlung der Daten in eine auf dem Bildschirm darstellbare Graphik gelesen werden kann, möglich sein kann, sei dahingestellt. In jedem Fall dürfte es sehr wahrscheinlich sein, daß - gemessen an der Quantität der heute produzierten Texte - künftig sehr viel mehr verloren gehen wird als in vergangenen Epochen, wenn nicht eine gleichzeitige Codierung im traditionellen Printmedium vorgenommen wird.

Ein anderes mittelalterliches Phänomen, das in vorliegender Untersuchung thematisiert wird, die Existenz von „gleichwertigen Parallelversionen“, dürfte für die gegenwärtige Literaturproduktion ebenfalls in potenzierter Form gelten: Es ist zu vermuten, daß elektronisch hergestellte und elektronisch publizierte Texte durch eine noch größere Instabilität gekennzeichnet sind als man im Falle der mittelalterlichen Handschriftenfassungen annimmt.

An dieser Stelle läßt sich noch einmal auf die Text-Bild-Problematik im engeren Sinn zurückblicken. Nach G. BÖHME habe „die Globalisierung der Kommunikation und das multikulturelle Zusammenleben dazu geführt, daß das Bild gegenüber der Schrift an Gewicht gewonnen hat. Das Ende der Gutenberg-Galaxis, meinen einige Beobachter, bedeute nicht nur den Sieg der elektronischen Medien über die Printmedien, sondern auch des Bildes über die Schrift.“[41]

[41] GERNOT BÖHME: Theorie des Bildes. - München: Fink, 1999, S. 7. - Bei dem neuen Bildtyp handele es sich um das digitale Bild, das insbesondere innerhalb der virtuellen Realitäten im Internet und in interaktiven Computerspielen das Leben der technologisch führenden Gesellschaften bestimme (ebd., S. 131).

B Philologie als Archäologie literarischer Texte - zur Überlieferungsgeschichte von Heinrichs von Veldeke 'Eneasroman'

I. Grundzüge der Überlieferung des 'Eneasromans'[42]

E. SCHRÖDER[43] hatte bereits zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts erkannt, „daß wir, wenn die deutsche Litteraturgeschichte des Mittelalters wirklich zu einer Geschichte der geistigen Kultur unserer Vorfahren ausgebaut werden soll, auch die äußere Überlieferung der einzelnen Werke genauer studieren müssen."[44] Dieses sei jedoch bis dahin selten beherzigt worden.

Nach den wegweisenden Untersuchungen von W. FECHTER[45] und P. J. BECKER[46] sowie zahlreichen Projekten, die sich der materiellen Überlieferung mittelalterlicher Literatur programmatisch zuwandten, war TH. KLEIN[47] der erste, der mit aller Vorsicht versuchte, Grundtendenzen der geographischen Überlieferung der mittelhochdeutschen Autoren und ihrer Texte zu skizzieren. Er behandelt die Verbreitung des 'Eneasromans' gemeinsam mit der 'Kaiserchronik', den vor- und frühhöfischen Epen 'König Rother', 'Rolandslied', Eilharts 'Tristrant', 'Herzog Ernst', ferner mit den Artusromanen und den kleineren Verserzählungen Hartmanns von Aue und mit Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan'. Dabei stellt er fest, daß die handschriftliche Überlieferung dieser Texte Analogien aufweist mit der Rezeption der 'Kaiserchronik' (Rezension A): An die Seite eines südöstlichen Überlieferungsschwerpunktes trete ein nordöstlicher sowie ein mitteldeutscher, der südwestdeutsche Raum hingegen sei im Bild der Überlieferung kaum repräsentiert. In der Überlieferungsgeschichte der mittelhochdeutschen Epik von 1150-1185 erkennt KLEIN daher eine Dominanz der Konstellation „Südosten-Nordosten-Mitteldeutschland"[48]. Dieses diatopische Phänomen der Handschriftenverbreitung projiziert KLEIN auf die politische Topographie der Epoche in Gestalt des Herrschaftsbereichs der Welfen, das bayerisch-sächsische Doppelherzogtum Heinrichs des Löwen mit seiner spezifischen Verklammerung Ostschwabens und Bayerns mit dem östlichen Niederdeutschland und auf das thüringisch-hessische Territorium der Ludowinger. Wichtig seien darüber hinaus die Babenberger, Wittelsbacher, Wettiner und Przemysliden sowie die Ausbildung und Abfolge der Residenzen Wien, Regensburg, Eisenach, Braunschweig, München, Prag und Meißen.[49] Die dynastischen Verbindungen durch die Heiraten Ludwigs III. von Thüringen mit Margarete von Kleve,[50] Ottos von Scheyern-

[42] Die folgende, knappe Zusammenfassung basiert auf der Auswertung der in Anhang 1 zusammengestellten Literatur zu den einzelnen Überlieferungszeugen, die hier nicht mehr im einzelnen nachgewiesen wird. Auch in der Gesamtbibliographie wurde auf die nochmalige Nennung dieser Titel verzichtet.

[43] EDWARD SCHRÖDER: Zur Überlieferung des Herbort von Fritzlar. In: Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 1909. Heft 1. - Berlin: Weidmann, 1909, S. 64-102.

[44] Ebd., S. 92.

[45] FECHTER, wie Anm. 13.

[46] BECKER, wie Anm. 14.

[47] THOMAS KLEIN: Ermittlung, Darstellung und Deutung von Verbreitungstypen in der Handschriftenüberlieferung mittelhochdeutscher Epik. In: VOLKER HONEMANN; NIGEL F. PALMER (Hrsg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. - Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 110-167.

[48] Ebd., S. 120.

[49] Ebd., S. 120-121.

[50] Auf ihrer Hochzeit um 1174 soll das unfertige Manuskript von Heinrich von Veldekes 'Eneasroman' gestohlen worden sein.

Wittelsbach mit Agnes von Loon[51] und Ottos von Geldern mit Richarde von Wittelsbach verknüpften den südöstlichen und nordöstlichen Verbreitungsraum frühhöfischer Epik mit dem nordwestlichen Rhein-Maas-Gebiet.[52] Hier sei noch die Verbindung zwischen dem nordöstlichen und südöstlichen Raum in Gestalt der Heirat zwischen Landgraf Hermann I. von Thüringen, dem Bruder Ludwigs III., bei dessen Hochzeit mit Margarete von Kleve das Manuskript des 'Eneasromans' entwendet wurde, und Sophie, der Tochter Ottos I. von Wittelsbach und dessen zweiter Frau Agnes von Loon im Jahr 1196 hinzugefügt.[53] Innerhalb dieses verwobenen dynastischen Kontextes steht die Verbreitungs- und Überlieferungsgeschichte des 'Eneasromans'.

P. J. BECKER schließt sich den Thesen H. HORSTMANNS[53a] an, Landgraf Hermann selbst sei Auftraggeber der illustrierten Handschrift *B* gewesen und vermutet, diese sei „im Rahmen der thüringischen Hofkultur produziert worden [...], in der auch der Abschluß des Werkes selbst inauguriert worden war."[54] Die Handschrift sei möglicherweise „durch die zweite Gemahlin Hermanns, Sophie (gest. 1238), Tochter des Wittelsbacher Herzogs Otto I. (reg. 1180-1183), nach Bayern gebracht oder dorthin verschenkt."[55]

KARTSCHOKE[56] nimmt an, daß bei dieser Hochzeit der 'Eneasroman' vorgetragen worden sei und der Bruder der Braut, Herzog Ludwig I., in den Besitz einer Abschrift gelangen wollte: „Die (so vielleicht zu erschließende) Wittelsbacher Handschrift könnte jener Prachtcodex gewesen sein, dessen Replik in der Berliner Handschrift vorliegt."

Wie immer man sich den historischen Vorgang konkret vorzustellen hat, der schließlich dazu führte, daß Veldeke den 'Eneasroman' in Thüringen fertigstellte: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte dieses Textes nahm von dort und nicht von der ursprünglichen Heimat Veldekes ihren nachweisbaren Ausgang. Im Verhältnis zu der entscheidenden Rolle, die Heinrich von Veldeke von seinen Zeitgenossen und unmittelbar nachfolgenden Dichtergenerationen innerhalb der Entwicklung der deutschen epischen Literatur zuerkannt wird, erscheint sein 'Eneasroman' allerdings relativ schmal tradiert.

Die 14 vollständigen oder fragmentarisch überlieferten Handschriften verteilen sich auf den mitteldeutschen (*E*, *H*, *G*, *Wa*) und auf den oberdeutschen (*B*, *M*, *w*, *h*, *R*, *P*, *Me*, *Ham*) Sprachraum. Lediglich im Falle des Fragments *Wo* scheint eine eindeutige Zuordnung in einen der beiden Großräume

---

[51] Sie selbst oder ihre gleichnamige Mutter hatte Veldekes 'Servatius' in Auftrag gegeben und den Servatiuskult in Bayern mit angestoßen. Möglicherweise brachte sie eine 'Servatius'-Handschrift mit, aus der der 'Oberdeutsche Servatius' entstand. HENKEL vermutet, daß dieselbe Agnes von Loon auch den 'Eneasroman' nach Bayern verpflanzt habe, „zumal Sophie, die Tochter dieser Agnes und Ottos I. von Wittelsbach, später den Landgrafen Hermann I. von Thüringen heiratete, auf dessen Einladung hin Veldeke seinen Roman in Thüringen vollendet hatte. Denkbar wäre weiterhin, daß die Wittelsbacher, durch Friedrich I. Barbarossa zur Herzogswürde gelangt, im Eneasroman ein Stück ihrer Haustradition repräsentiert sahen." (Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung von NIKOLAUS HENKEL. Kunsthistorischer Kommentar von ANDREAS FINGERNAGEL. - Wiesbaden: Reichert, 1992, S. 27).

[52] KLEIN, wie Anm. 47, S. 121.

[53] DIETER KARTSCHOKE: Rezension des Faksimiles der Berliner Handschrift durch NIKOLAUS HENKEL/ANDREAS FINGERNAGEL und der Ausgabe der Berliner Handschrift mit Übersetzung und Kommentar durch HANS FROMM. In: PBB. 117. 1995. S. 511-521; hier: S. 516, Anm.

[53a] HANS HORSTMANN: Die Wappen der Berliner Handschrift der Eneide des Heinrich von Veldeke. In: KURT WINCKELSESSER (Hrsg.): FS zum hundertjährigen Bestehen des Herold zu Berlin. - Berlin: Herold, 1969, S. 59-75.

[54] BECKER, wie Anm. 14, S. 25.

[55] Ebd.

[56] KARTSCHOKE, wie Anm. 53, S. 516 mit Anm.

schwierig. Zwei indirekt erschließbare Textzeugen (*Gr*, *Ho*) scheinen auf eine Verbreitung des 'Eneasromans' im niederdeutschen Sprachraum hinzuweisen. Möglicherweise lassen sich als Vorlagen der oberdeutschen Handschriften und Fragmente *R*, *Me*, *M*, *B*, *P* und *Wo* mitteldeutsche Fassungen erschließen, so daß sich der Überlieferungsweg des 'Eneasromans' aus dem mitteldeutschen Thüringen über andere mitteldeutsche Sprachlandschaften bis hinein in oberdeutsche, aber auch in niederdeutsche Gebiete verfolgen läßt.

In die noch zum 12. Jahrhundert gehörende älteste Überlieferungsschicht reicht das Regensburger Fragment *R*, dessen Fundort mit der bairischen Sprachform übereinstimmt. Es ist nicht mehr feststellbar, wie viele Zwischenstufen zwischen dem thüringischen Archetypus und der Abschrift *R* liegen. Entscheidend ist jedoch, daß durch die Sprachformen noch eine mitteldeutsche Vorlage hindurchscheint[57] und daß auf diese Weise eine direkte Überlieferungsrichtung vom mitteldeutschen „Norden" in den oberdeutschen Süden nachweisbar ist. Dort entstand möglicherweise auch die zweitälteste Abschrift des 'Eneasromans', von der das Fragment *Wo* überliefert ist. Auch in diesem Fall scheint es möglich, eine mitteldeutsche Vorlage noch hinter der Kopie zu erkennen, so daß auch in diesem Fall die Überlieferungsrichtung unmittelbar greifbar wird. Auf diese Weise wird also die früheste Verbreitung des 'Eneasromans' südlich der Entstehungslandschaft des Archetypus im oberdeutschen bairischen Sprachraum faßbar.

Auch die Fragmente *Me* repräsentieren eine Abschrift, die höchstens eine Generation nach Vollendung des Originals zu Beginn des 13. Jahrhunderts ebenfalls nach einer noch erkennbaren mitteldeutschen Vorlage[58] im ostoberdeutschen Sprachraum entstand. Auch die in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts datierte älteste nahezu vollständig erhaltene Handschrift des Textes, der Codex *B*, läßt sich aufgrund des bairischen Dialektes in Verbindung mit dem Miniaturenzyklus relativ genau lokalisieren. Auch hier glaubt man, noch eine mitteldeutsche Vorlage[59] nachweisen zu können, so daß alle frühen Überlieferungszeugen auf Handschriften zurückzugehen scheinen, die im mitteldeutschen Dialekt der Landschaft geschrieben wurden, in der der 'Eneasroman' vollendet wurde. Die Bruchstücke *P* entstanden eine weitere Generation später nach einer mitteldeutschen Vorlage[60] ebenfalls im ostoberdeutschen Sprachraum, so daß ein weiteres Indiz die These von der unmittelbaren Verbreitung des 'Eneasromans' aus Mitteldeutschland in Richtung Süden stützt.

Bis zu dem jüngsten Fund der Fragmente *Ham* schien sich die noch von KLEIN - zumindest für die mittelhochdeutsche Epik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts - formulierte These von der dominanten Konstellation „Südosten-Nordosten-Mitteldeutschland"[61] auch im Hinblick auf die Überlieferung des 'Eneasromans' zu bestätigen: „Selbst von der 'Eneide' sind nur späte und vereinzelte alemannische Abkömmlinge des mitteldeutschen und des bairischen Überlieferungszweiges erhalten."[62] KLEIN glaubte zu diesem Zeitpunkt noch, daß der 'Eneasroman' erst viel später „von Thüringen aus über Bayern in den Südwesten gelangt"[63] sei. Denn bereits BEHAGHEL hatte darauf hingewiesen, daß Ulrich von Zazikoven den 'Eneasroman' in seiner bairischen Sprachform kennengelernt habe.[64] Erst durch den

[57] KLEIN, wie Anm. 47, S. 142.
[58] Ebd., S. 144.
[59] Ebd., S. 138.
[60] Ebd., S. 143.
[61] Ebd., S. 120.
[62] Ebd.
[63] Ebd., Anm. 9.
[64] OTTO BEHAGHEL: Heinrichs von Veldeke Eneide. - Heilbronn: Henninger, 1882, S. CCX.

Fund der Fragmente *Ham* konnte bewiesen werden, daß spätestens im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts im alemannischen Sprachraum eine Rezeption des 'Eneasromans' begonnen hatte, die ungebrochen bis ins 15. Jahrhundert hineinreichen sollte. N. F. PALMER möchte die Beobachtung, daß bestimmte sprachliche Charakteristika des Textes in *Ham* auch in einer mitteldeutschen Handschrift möglich wären, nicht unbedingt als Hinweis auf eine „sprachlich 'autornahe' Vorlage"[65] sehen. Aber es wäre durchaus denkbar, daß der 'Eneasroman' nicht über bairische Zwischenstufen in den südwestdeutschen Raum gelangte, sondern direkt vom mitteldeutschen Entstehungsraum aus am Oberrhein rezipiert wurde. Das Waldecker Fragment *Wa* ist schließlich der erste Textzeuge, der für das 13. Jahrhundert die mitteldeutsche Fassung des 'Eneasromans', die sich bisher als Grundschicht in den überlieferten oberdeutschen Fassungen nur indirekt greifen ließ, unmittelbar lesbar macht.

In das 13. oder 14. Jahrhundert wird auch die im Bücherverzeichnis der Grafen von Hoya aufgeführte Handschrift *Ho* datiert. Aufgrund der Herkunftslandschaft dürfte ein niederdeutscher Dialekt des Textes anzunehmen sein, so daß durch dieses indirekte Zeugnis neben der Verbreitung im alemannischen Südwesten auch eine relativ frühe Rezeption des 'Eneasromans' im niederdeutschen Norden sehr wahrscheinlich ist. In dieselbe Zeit und Landschaft gehört die ebenfalls verlorene, jedoch in einer Abschrift erhaltene Handschrift *Gr*. Der mittelniederdeutsche Schreibdialekt[66] des Fragments läßt sich in diesem Fall ganz konkret nachweisen, so daß ein weiteres Indiz die Rezeption des Textes nördlich seiner Entstehungslandschaft greifbar werden läßt. Da als der nächstverwandte Textzeuge die jüngere Handschrift *G* identifiziert werden konnte[67], scheint eine Verbreitung des 'Eneasromans' vom mitteldeutschen Thüringen direkt in den niederdeutschen Norden[68] beinahe ebenso früh stattgefunden zu haben wie in den hochdeutschen Süden.

Die zweitälteste vollständige Handschrift des 'Eneasromans', Codex *M*, stammt aus dem 14. Jahrhundert und markiert die südöstlichste Grenze des bairisch-österreichischen Verbreitungsraumes. Er stammt aus der Landschaft, in der auch seine Vorlage für den steirischen Aristokraten Rudolph von Stadecke angefertigt wurde. Sehr wahrscheinlich geht er auf dieselbe Vorlage wie *Me* zurück.[69] Wir besitzen also fünf erhaltene Textzeugen - *R*, *B*, *P*, *Me* und *M* -, die im (ost-)oberdeutsch-(süd-)bairischen Sprachraum Südostdeutschlands entstanden sind und damit die frühe Verbreitung im Süden dokumentieren. Wenn KLEINS und FROMMS Vermutungen stimmen, daß durch *R*, *Wo*, *Me*, *P*, *B* und *M* noch mitteldeutsche Vorlagen hindurchscheinen, dann darf man annehmen, daß die primäre Verbreitung des Textes in den mitteldeutschen Sprachlandschaften stattgefunden hat. Diese Beobachtung harmoniert auch gut mit den Überlegungen KLEINS zum Veldeke-Problem: Der Autor des 'Eneasromans' habe sich auch bei der im Limburgischen entstandenen „Urfassung" bereits an der mitteldeutschen, thüringisch-hessischen Literatursprache orientiert, und zwar an ihrer westlichen Variante, dem Rheinfränkischen. In der Phase der Vollendung des Epos neun Jahre später in Thüringen mußte sich Veldeke sprachlich keineswegs grundlegend umorientieren, da er sich nunmehr nach der östlichen Variante der

[65] NIGEL F. PALMER: Alemannische Fragmente von Heinrichs von Veldeke „Eneide". In: PBB. 110. 1988. S. 351-367; hier: S. 363.
[66] THOMAS KLEIN: Bemerkungen zur Sprache des Grimmschen 'Eneide'-Fragments. In: PBB. 110. 1988. S. 382-386; hier: S. 384.
[67] Ebd., S. 385.
[68] KLEIN (ebd.) erkennt im Sprachstand von *Gr* keine „Relikte einer oberdeutschen Vorlage".
[69] WILHELM BRAUNE: Untersuchungen über Heinrich von Veldeke. In: ZfdPh. 4. 1873. S. 249-304; hier: S. 257.

mitteldeutschen Literatursprache richtete, dem Hessisch-Thüringischen.[70] KLEIN unterscheidet für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts drei Haupttypen mitteldeutscher Literatursprache: die mittelfränkische, die thüringisch-hessische und die Sprache der hochdeutsch dichtenden Niederdeutschen.[71] In dieses Panorama scheint sich die frühe Verbreitung des 'Eneasromans' gut einzufügen. In einer zweiten Überlieferungsphase gelangte der 'Eneasroman' in den bairischen Südosten Deutschlands.

Aus dem Jahr 1333 ist die im Auftrag Wilhelms von Kirrweiler in Würzburg geschriebene Handschrift *H* überliefert. Sie ist von derselben Vorlage wie *E* kopiert[72] und läßt hinter ihrem ostfränkischen Dialekt ebenfalls noch eine mitteldeutsche Vorlage[73] erkennen. Konnte im Fragment *Wa* die mitteldeutsche Fassung des 'Eneasromans' bereits für das 13. Jahrhundert nachgewiesen werden, so liegt in *H* der älteste vollständig erhaltene Textzeuge des mitteldeutschen 'Eneasromans' vor. Handschrift *E*, die von derselben Vorlage wie *H* kopiert wurde, stammt aus dem späten 14. Jahrhundert und zeigt einen westmitteldeutsch-hessischen Schreibdialekt. Auch an diesem jüngeren Überlieferungszeugen wird deutlich, daß die von Thüringen ausgehende Verbreitung des 'Eneasromans' zunächst offenbar eine feste Tradition im mitteldeutschen Sprachraum ausbilden konnte und dann von dort in den oberdeutschen Südosten, aber auch in den Norden sowie in den Südwesten ausstrahlte. Aufgrund der Überlieferung ist die Verbreitungsrichtung insbesondere für die früheste Rezeptionsphase - abgesehen vom Fragment *Wa* - für uns aber weniger deutlich dokumentierbar. KLEIN vermutet: „Mir will scheinen, daß die Handschriften *E*, *H* und *h* (und das Waldecker Fragment?) auf eine in thüringisch-hessischer Schreibsprache gehaltene gemeinsame Vorstufe zurückweisen (BEHAGHELS Hyparchetyp Y), die eher hessisch als thüringisch war." [74]

Die bis zur Entdeckung der Fragmente *Ham* in der frühen Rezeptionsphase ebenso wenig deutlich nachweisbare Verbreitung des 'Eneasromans' im alemannischen Südwesten besitzt einen gewichtigen Textzeugen in Gestalt des Heidelberger Codex *h* aus dem Jahr 1419. Die Handschrift entstand in einer der frühesten professionellen Schreibstuben und sollte auch in diesem Kontext interpretiert werden.[74a] Die neue Form der Buchherstellung richtete sich nicht nur nach individuellen Bestellungen, sondern versuchte, ein möglichst breites Angebot an Büchern für einen sich etablierenden Markt herzustellen. In diesem Licht muß man auch die Kopie des 'Eneasromans' bewerten, die nicht unbedingt am Ende einer in dieser Landschaft sehr fest etablierten Rezeptionstradition zu stehen braucht, sondern Bestandteil einer auf Vielfalt ausgerichteten Buchproduktion ist, die nicht mehr ausschließlich auf individuelle Bestellungen reagiert, sondern auf den Büchermarkt durch ein breitgefächertes Angebot einzuwirken sucht. Der Nachweis der Verbreitung des 'Eneasromans' im 13. Jahrhundert in Gestalt der Fragmente *Ham* zeigt aber, daß *h* sehr wohl in einer alemannischen Tradition des Textes steht, die sich darüber hinaus durch eine Kurzfassung auszeichnen könnte.

---

[70] THOMAS KLEIN: Heinrich von Veldeke und die mitteldeutschen Literatursprachen. Untersuchungen zum Veldeke-Problem. In: THOMAS KLEIN; COLA MINIS: Zwei Studien zu Veldeke und zum Straßburger Alexander. - Amsterdam: Rodopi, 1985, S. 1-121; hier: S. 82; S. 85.
[71] Ebd., S. 1.
[72] BEHAGHEL, wie Anm. 64, S. XI-XII.
[73] KLEIN, wie Anm. 47, S. 139.
[74] Ebd., S. 141.
[74a] LISELOTTE E. SAURMA-JELTSCH: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. 2 Bände. - Wiesbaden: Reichert, 2001.

Die aus dem Jahr 1474 stammende ostschwäbische Handschrift *w* ist dagegen noch ein Textzeuge, der individuell gearbeitet wurde in dieser Epoche, die zunehmend durch professionelle Buchherstellung und den Buchdruck dominiert wurde. Der kulturelle Kontext, in dem der Codex entstand, läßt auf eine bewußte Pflege der alten Handschriftenkultur schließen. Textlich steht *w* noch in der frühen bairischen Tradition des 'Eneasromans', die durch die Textzeugen *B*, *P*, *Me* und *M* repräsentiert wird.

Etwa in derselben Zeit wie *w* entstand der Codex *G*, der am Ende der handschriftlichen Überlieferung noch einmal im ostmitteldeutsch-thüringischen Dialekt der hochdeutschen Fassung des 'Eneasromans' geschrieben wurde. Man darf also vermuten, daß nicht nur im oberdeutschen Südwesten, sondern auch im mitteldeutschen Nordosten eine kontinuierliche Überlieferung des Textes bis zum ausgehenden Mittelalter stattgefunden hat. Außerhalb dieser ursprünglichen Verbreitungsgebiete wurde der 'Eneasroman' zwar gelesen, entfaltete offensichtlich aber keine starke Tradition.

II. Die illuminierten Handschriften im Kontext der Überlieferung des 'Eneasromans'

1. Vorbemerkung

Der 'Eneasroman' Heinrichs von Veldeke ist mit insgesamt vierzehn Textzeugen[75] aus einem Zeitraum von dreihundert Jahren reich überliefert, wenn man auch relativierend bemerken muß, daß der Text zur Zeit seiner Entstehung zwar eine außergewöhnliche Wirkung entfaltet haben muß, allerdings bereits kurze Zeit später, nach dem Aufkommen neuer Stoffe und der Perfektion der neuen epischen Sprache, sehr schnell wieder zu veralten begann. So verwundert es auch nicht, daß Veldekes 'Eneasroman' die Transformation in das neue Medium des gedruckten Buches im Verlauf des 15. Jahrhunderts nicht mitvollzogen hat. Es ist bezeichnend, daß genau in dem Jahr, als Jorg von Elrbach die letzte exakt datierbare mittelalterlich-handschriftliche Kopie des 'Eneasromans' herstellte, 1474, der seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts so beliebte und verbreitete Stoff vom Trojanischen Krieg erstmals im Druck erschien. Grundlage der gedruckten Trojatexte sind unterschiedlich konzipierte Kompilationen aus Hans Mairs Übersetzung von Guidos de Columnis 'Historia destructionis Trojae' und dem 'Buch von Troja'.[76]

Es ist daher anzunehmen, daß die Phase der intensivsten Rezeption und Verbreitung des 'Eneasromans' noch in das Ende des 12. Jahrhunderts fällt und für diesen Zeitraum auch die meisten Handschriften zu postulieren sind: Der Text ist in dieser Zeit offensichtlich nicht nur quantitativ intensiv verbreitet worden, sondern ging auch qualitativ sehr früh neue Wege, was die Gestaltung des Layouts seiner Überlieferungszeugen zeigt. Die in den Beginn des 13. Jahrhunderts datierten Meraner Fragmente gehören zu der ersten nachweisbaren zweispaltig angelegten Epenhandschrift mit abgesetzten Versen[77] - eine Form des Layouts, die sich im 13. Jahrhundert durchsetzen sollte. Dasselbe materielle

[75] Dazu kommen die verlorenen Fragmente SCHADES (Anhang 4), die zu zwei weiteren Handschriften gehörten, und die erschlossenen Handschriften des Georg Fabricius sowie die der Grafen von Hoya.

[76] KARIN SCHNEIDER: Der 'Trojanische Krieg' im späten Mittelalter. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts. - Berlin: Schmidt, 1968, S. 102.

[77] JOACHIM BUMKE: Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. – Berlin; New York: de Gruyter, 1996, S. 78.

Erscheinungsbild besaß die ein halbes Jahrhundert jüngere Handschrift, zu der die PFEIFFERschen Fragmente gehören. Wie in den Meranern und PFEIFFERschen Bruchstücken ist auch in der Berliner Handschrift Veldekes 'Eneasroman' in ganz neuer Weise materialisiert worden: In ihr besitzen wir die erste dreispaltig geschriebene Epenhandschrift Deutschlands, die darüber hinaus mit einem einzigartigen Miniaturenzyklus ausgestattet wurde.[78] Die Dreispaltigkeit erlangte im 13. Jahrhundert eine weitere Verbreitung, wie in der Geschichte des 'Eneasromans' beispielsweise das Fragment *Scha I* belegt. Die aus späterer Zeit stammenden Überlieferungszeugen sind hingegen sicherlich nicht so sehr unter dem Eindruck etwas stofflich und sprachlich Neuartigen entstanden, sondern dürften wohl eher durch andere Motivationen, wie gesellschaftliche Gebrauchssituationen oder literarische Kanonbildung, erklärt werden.

Von diesem Gesamtcorpus sind drei der sieben vollständigen Handschriften mit Illustrationen ausgestattet: der Berliner, der Heidelberger und der Wiener Codex. Die Datierung dieser drei Bildhandschriften in die Jahre um 1220/1230, 1419 und 1474 zeigt, daß - nach der so bedeutenden frühen Berliner Handschrift - noch am Ende des mittelalterlichen Überlieferungszeitraumes Zeugen auf die Tradition einer Illustration des 'Eneasromans' Heinrichs von Veldeke verweisen. Dazwischen liegt eine Überlieferungslücke von zwei Jahrhunderten, in der sehr wahrscheinlich die Tradition der Bebilderung des Textes keineswegs abgebrochen ist, durch die Ungunst der Überlieferung allerdings keine Zeugnisse aus diesem Zeitraum erhalten sind.

2. BEHAGHELS Stemma

Ausgangspunkt der im folgenden vorgeführten Betrachtung der illustrierten Handschriften ist das Ergebnis der Analyse BEHAGHELS, der in seiner 1882 erschienenen Edition, die auf der Kenntnis und Berücksichtigung aller damals bekannten Handschriften und Fragmente beruht, ein Stemma entwarf, das bis heute anerkannt ist. Dieses ist Grundlage für den Versuch, die tatsächliche und hypothetische Überlieferung von textgebundenen Bildzyklen an die Ergebnisse der rein textkritisch ausgerichteten Forschung zurückzubinden.

BEHAGHEL stellte fest, daß die erhaltenen Handschriften und Fragmente nicht auf das Original zurückgehen können. Daher ist auch nicht zu entscheiden, wie weit die gemeinsame Überlieferung von Text und Bild, die uns in den drei Zeugnissen unterschiedlicher Zeitstellung (1220/30, 1419 und 1474) greifbar ist, zurückreicht.

BEHAGHEL unterschied in seiner textlichen Analyse aller ihm bekannten Handschriften zwei große Gruppen, *X* und *Y*. Innerhalb jeder dieser Gruppen identifizierte er eine Handschrift als besonders hochrangig im Sinne der Textkritik: *G* und *h*, beide dem 15. Jahrhundert angehörend. Die textkritisch wertvolle Handschrift *h* ist darüber hinaus mit einem Bildzyklus ausgestattet. Die beiden anderen illuminierten Codices, *B* und *w*, dagegen gehören zwar derselben Großgruppe (*X*) an wie *G*, lassen sich aber einer von dieser zu unterscheidenden Untergruppe (X_2) zuordnen. Es ist auffallend, daß *w* und *B*, textlich eng miteinander verwandt, auch charakteristische Parallelen in ihren Bildzyklen aufweisen. BEHAGHEL hatte in seiner Beweisführung für die Zuordnung beider Handschriften zu einer Gruppe allerdings ausschließlich philologisch, auf den Text bezogen, argumentiert, ohne die Ähnlichkeiten in

[78] Ebd., S. 79.

den beiden Miniaturenfolgen zur Stützung seiner textkritischen Beobachtungen hinzuzuziehen. Der illustrierte Codex wurde also auf seine rein textliche Komponente reduziert, Text und Bild nicht als integrierte und integrierende Elemente des Gesamtorganismus Buch verstanden. W. STAMMLER[79] versuchte dagegen in seinem wichtigen Forschungsansatz Textkritik und Deutung der Illustrationszyklen miteinander zu verbinden:

„Die Wichtigkeit der illustrierten Hss. für die Herstellung eines echten Textes erhellt schon aus der Tatsache, daß die Beziehungen der Hss. zueinander vermöge der Bilder oft schärfer zu erkennen sind als allein durch die textlichen Fassungen. Natürlich wäre es vorschnell (wie es geschehen ist), alle Bilder-Hss. eines Werkes stets auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen. Doch gegenseitige Kopie liegt, zumal im 15. Jh., in sehr vielen Fällen vor.“[80]

Wie die vergleichende Analyse der Miniaturenzyklen *B* und *w* in Kapitel D im einzelnen nachweisen wird, kann - so verdeutlicht bereits dieser erste Blick auf das philologische Stemma - mit der Textüberlieferung zugleich eine Bildüberlieferung verknüpft gewesen sein. Das heißt, daß der frühe Bildzyklus der Berliner Handschrift möglicherweise keineswegs singulär ist, sondern auf ein Vorbild und einen verbreiteteren Illustrationszyklus zurückweisen kann. KARTSCHOKE formulierte die These, bei *B* könne es sich um die Replik eines - verlorengegangenen - Wittelsbacher Prachtkodex handeln.[81] Auffallende Übereinstimmungen von ikonographischen Formulierungen in den Miniaturenzyklen bestärken die Vermutung, daß uns in *B* und *w* möglicherweise durch Zufall Repräsentanten derselben Bildfassung überliefert sind.

3. Können die erhaltenen Fragmente zu Bildhandschriften gehört haben?

In einem ersten Schritt soll geprüft werden, ob die Fragmente *R, Wo, Me, P, Wa, Ham* möglicherweise ebenfalls zu ehemals illuminierten Codices gehört haben könnten.

Der Befund, daß von den sieben vollständig erhaltenen Handschriften des ‘Eneasromans’ insgesamt drei mit Miniaturen ausgestattet sind, ist auffällig. Es ist also fast jede zweite der vollständigen Handschriften illuminiert, was beinahe 50% entspricht. Daran läßt sich erkennen, daß der ‘Eneasroman’ offenbar häufig mit einer textbegleitenden, bildlichen Interpretation des Stoffes verbunden wurde, wie aus dem Bereich der textabgelösten Bildzeugnisse die Beispiele von Enites Sattel und Helmbrechts Haube belegen.[82] Ob Codex *B*, die älteste vollständig erhaltene Handschrift des ‘Eneasromans’, ursprünglich eine reine Texthandschrift war und erst nachträglich mit Bild-Blättern ausgestattet wurde,[83]

[79] WOLFGANG STAMMLER: ‘Epenillustration’. In: RDK. Bd. 5. - Stuttgart: Druckenmüller, 1967, Sp. 810-857.
[80] Ebd., Sp. 812-813.
[81] KARTSCHOKE, wie Anm. 53, S. 516 mit Anm. 1.
[82] Zu weiteren Bildzitaten des Trojastoffes, vgl. ELISABETH LIENERT: Ritterschaft und Minne, Ursprungsmythos und Bildungszitat - Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: HORST BRUNNER (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990, S. 199-244; hier: S. 210-212.
[83] Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman, wie Anm. 51, S. 26; S. 99-102 mit Hinweis auf analoge Phänomene im Münchener ‘Parzival’ (Cgm 19) und im Münchener ‘Tristan’ (Cgm 51). - Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hrsg. von HANS FROMM. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von DOROTHEA und PETER DIEMER. - Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 917-921. - KARTSCHOKE, wie Anm. 53, S. 514-517.

spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Die jungen Handschriften *h* und *w* jedoch waren zweifellos von Anfang an als illuminierte Texte konzipiert. Die vier anderen vollständigen Handschriften *H*, *E*, *M*, *G* sind reine Texthandschriften und waren offensichtlich auch nie für eine Illuminierung vorgesehen.

Bei den Fragmenten handelt es sich ausnahmslos um Bruchstücke von Texten. Dennoch darf nicht von vornherein ausgeschlossen werden, daß die Handschriften, zu denen die Fragmente ehemals gehörten, nicht auch mit Bildern ausgestattet gewesen sein könnten. Das gilt insbesondere für die Fragmente der oberdeutschen Gruppe - der *X*-Ast in BEHAGHELS Stemma -, innerhalb der in den Handschriften *B* und *w* zwei illuminierte Denkmale erhalten sind.

Das älteste Fragment, das Regensburger Bruchstück *R*, umfaßt den Textbereich V. 5879-6057 und V. 6818-7002, in dem von der der Rüstung des Eneas entgegengebrachten Bewunderung, von der Fahrt der Trojaner nach Pallanteum zu König Euander und - nach dem Ausfall einer großen Textpassage - von der Trauer der Trojaner um Nisus und Euryalus, der Erneuerung der Belagerung durch Turnus und die Lycus-Helenor-Episode erzählt wird. Diese Passagen, die offensichtlich als Schlüsselszenen interpretiert wurden, sind sowohl in *B* (*B*72, *B*79, *B*80, *B*81, *B*82, *B*83), *h* (*h*32) als auch in *w* (*w*85, *w*86, *w*87, *w*93, *w*94) illustriert. Wenn auch *R* illustriert gewesen wäre, hätte wohl die Möglichkeit bestanden, daß - zumindest bei einem Illustrationsverfahren, in dem die Bilder unmittelbar in den Text inseriert worden wären oder zumindest relativ eng beieinanderlagen - mit dem Text auch noch Fragmente von Miniaturen erhalten geblieben wären. Möglicherweise wäre auch in dem Zwischenraum zwischen den erhaltenen Blättern Raum gewesen für eine zumindest anspruchslose Ausstattung mit Miniaturen. Das hohe Alter des Fragments *R* schließt die Möglichkeit einer Illustration keineswegs aus, wie ein Denkmal wie das Heidelberger ‘Rolandslied’ zeigt.

Das Wolfenbütteler Fragment *Wo* - von BEHAGHEL unter Vorbehalt der oberdeutschen Handschriftengruppe zugeordnet - umfaßt den Textbereich V. 9951-10056, in dem vom Minnegespräch zwischen Lavinia und ihrer Mutter sowie von der Begegnung zwischen Lavinia und Eneas vor Laurentum erzählt wird. Das Minnegespräch ist in *B* (*B*122, *B*123) und *w* (*w*121) illustriert, die Liebesbegegnung zwischen Eneas und Lavinia in *B* (*B*124), *h* (*h*38) und *w* (*h*122, *h*123). Wäre die fragmentarisch erhaltene Wolfenbütteler Handschrift in einem die Bilder in den Text inserierenden oder beide Medien relativ dicht aufeinander beziehenden Illustrationsverfahren bebildert gewesen, so wären auch hier Miniaturen möglicherweise noch nachzuweisen.

Das Meraner Fragment *Me*, bei dem aufgrund seiner Zugehörigkeit zur oberdeutschen Handschriftengruppe wie im Fall von *Wo* eine Bebilderung prinzipiell durchaus im Bereich der Möglichkeiten liegt, umfaßt die Versgruppen V. 7489-7547, V. 7559-7635, V. 8939-9096, V. 9740-9899, die inhaltlich folgende Handlungsabschnitte, die in *B* und *w* illustriert worden sind, umfassen: Pallas’ Schmährede an die fliehenden Trojaner (*B*89, *B*90; *w*99), Zweikampf Turnus-Pallas unter den Klagen der Trojaner und Ringraub (*B*91, *B*92, B93; *w*100), Kämpfe der Camilla mit Tarcho und Chloreus (*B*110, *B*111, *B*112, *B*113; *w*113, *w*114, *w*115, *w*116), Minnegespräch Lavinia-Königin (*B*121, *B*122; *w*121). So ist auch hier wahrscheinlich, daß - wiederum unter Voraussetzung eines die Bilder eng mit dem Text verbindenden Illustrationsverfahrens - Hinweise auf eine ehemalige Bebilderung hätten vorhanden sein könnten. Wie im Falle von *R* und *Wo* deuten die Befunde am Fragment *Me* jedoch nicht darauf hin.

Ebenfalls zur Gruppe der oberdeutschen Handschriften, aus der sich die beiden illuminierten Codices erhalten haben, gehören die PFEIFFERschen Bruchstücke *P*. Sie umfassen den Textbereich V. 6373-6512, V. 6933-7081, V. 7362-7501, V. 7502-7643, V. 8204-8483, also folgende Teile der

Erzählung, die in den Handschriften *B* und *w* illustriert sind: Sturm des Turnus auf Montalbane (*B*74; *w*88), erneuter Sturm und Lycus-Helenor-Episode (*B*81, *B*83; *w*94), Zurückdrängen der Trojaner in der Schlacht und Schmährede des Pallas (*B*88, *B*89; *w*98, *w*99), Zweikampf zwischen Turnus und Pallas mit Ringraub (*B*90, *B*91, *B*92, *B*89; *w*100), Bestattung des Pallas (*B*103, *B*104; *w*108, *w*109, *w*110). Für die Beurteilung der PFEIFFERschen Fragmente gilt das für *R*, *Me* und *Wo* Konstatierte. Möglicherweise hätten Indizien darauf hinweisen können, daß die Fragmente zu einer Bildhandschrift gehörten, da die erhaltenen Verse sich in Textteilen befinden, die zu Illustrationen einladen, wie der Befund an den erhaltenen Bildhandschriften bestätigt.

Zu den oberdeutschen Handschriften gehören auch die alemannischen Fragmente *Ham*. Sie umfassen den Textbereich V. 8151-8156, V. 8200-8211, V. 8213-8231, V. 8271-8287, V. 8360-8376, V. 8412-8429, der inhaltlich zu folgenden Erzähleinheiten gehört: Totenklage der Eltern um Pallas, Beschreibung seines Grabmals und des Verschlusses der Grabkammer. In den oberdeutschen Handschriften *B* und *w* ist dieser Textbereich bebildert. Die Klage der Eltern in *B* (*B*103) und *w* (*w*108), die Vorbereitung des Pallas für seine Bestattung in *w* (*w*109) und seine Grablegung in *B* (*B*104) und *w* (*w*110). Bei einem die Bilder in den Text unmittelbar integrierenden Illustrationsverfahren hätten Reste der Miniaturen erhalten sein können.

Das mitteldeutsche Marburger Fragment *Wa* umfaßt den Textbereich V. 3024-3026, V. 3048-3060, V. 3082-3094 und V. 3126-3128, der inhaltlich von der Begegnung des Eneas und seiner Begleiterin Sibylle mit dem Fährmann Charon erzählt. Die Episode ist in allen drei erhaltenen oberdeutschen Bildhandschriften illuminiert (*B*41; *h*20; *w*41). Bei einem Text und Bild einander eng zuordnenden Illustrationsverfahren hätte die Möglichkeit eines Nachweises von ehemals vorhandenen Illuminationen in der Handschrift *Wa* bestehen können. Der materielle Befund deutet jedoch nicht darauf hin.

Bei den vier verlorenen Fragmenten lassen sich nur noch vagere Aussagen formulieren. Die Fragmente *Scha I* und *Scha II* umfaßten den Textbereich V. 11907-12266 (*Scha I*) und V. 7160-7232 beziehungsweise V. 7395-7466 (*Scha II*) nach der Zählung bei BEHAGHEL (=ETTMÜLLER/KARTSCHOKE). Aus dem Textbereich von *Scha I* ist allenfalls die Darstellung der Verwundung des Eneas im allgemeinen Kampf wie in *h* (*h*41) vorstellbar. *Scha II* umfaßte folgende Teile der Erzählung, die in den Handschriften *B*, *h* und *w* in Bilder umgesetzt wurden: Sturm des Turnus auf Montalbane mit den Episoden um Pandarus und Bitias (*B*84; *h*34), das Eindringen des Turnus in Montalbane (*B*85), der Zweikampf zwischen Turnus und Pallas (*B*88; *w*98) und Pallas' Appell an die ins Meer flüchtenden Trojaner (*B*89; *w*99). Sollten zu den Fragmenten auch Reste von Miniaturen gehört haben, hätte SCHADE wahrscheinlich - wie im Falle von *B* - eine Bemerkung dazu in seiner Kurzbeschreibung im Althochdeutschen Lesebuch gemacht.

Die Abschrift des Fragmentes der Brüder GRIMM umfaßte den Textbereich V. 9988-10132, der inhaltlich an das Minnegespräch zwischen Lavinia und ihrer Mutter anschließt und Lavinias Minnemonolog, nachdem sie Eneas nach Laurentum hat reiten sehen, beinhaltet. Diese Passagen sind in *B* (*B*122, *B*123, *B*124, *B*125) und *w* (*w*121, *w*122, *w*123) bebildert. Selbst wenn die Handschrift in einem engen Text-Bild-Bezug illuminiert gewesen wäre und sich Reste der Miniaturen erhalten hätten, ist aber keineswegs sicher, daß der Abschreiber des GRIMMschen Fragments das auch vermerkt hätte.

Im Hinblick auf die verlorenen Handschriften aus der Bibliothek der Grafen von Hoya *Ho* und des Georg Fabricius *Fa* lassen sich keinerlei Aussagen über mögliche Bebilderungen machen. Im Falle

des Codex *Ho* ist anzunehmen, daß dieser nicht bebildert gewesen ist, weil der Schreiber des Verzeichnisses dies mit großer Wahrscheinlichkeit vermerkt hatte, wie aus dem Eintrag der Sachsenspiegel-Handschrift geschlossen werden darf: *tom ersten den speigel van sassen up permet screven, de vormalt is*.[84] Daß illuminierte Handschriften in mittelalterlichen Bibliotheksverzeichnissen zuweilen besonders gekennzeichnet werden, lehrt der in Kapitel C II 1 besprochene, von JACOB VON RAMINGEN zur Schenkung aus der Bibliothek der Grafen von Zimmern angefertigte Katalog: Hier wird bereits in der Benennung der jeweiligen Handschrift besonders vermerkt, wenn ein Codex mit Miniaturen ausgestattet ist, weil bebilderte Handschriften als etwas Kostbares und Ungewöhnliches angesehen wurden. Von einer anderen Hand stammen im Zimmerischen Katalog neben den Einträgen von Bildhandschriften am Rand kreuzförmige Markierungen, die sehr wahrscheinlich ebenfalls den Zweck hatten, auf die Bilder hinzuweisen.

Trotz der nicht eindeutig zu treffenden Aussagen darf man es zwar für möglich, ja sogar für wahrscheinlich halten, daß es noch weitere bebilderte Handschriften des ‘Eneasromans’ gegeben hat, im Hinblick auf die erhaltenen oder rekonstruierbaren Fragmente aber bezweifeln, daß sie ehemals zu Bildhandschriften gehört haben könnten.

III. *lesen unde schouwen*

Bei der Untersuchung der Geschichte der Illustrationen des ‘Eneasromans’ ist es sehr reizvoll, mit dem ersten Herausgeber, ETTMÜLLER, anzunehmen, bereits das unvollendete Original des Textes, das dem Autor auf der Hochzeit in Kleve gestohlen worden war, sei eine mit Bildern geschmückte Handschrift wie die Berliner gewesen.[85] Im Epilog des ‘Eneasromans’, wo das Schicksal des unvollendeten Veldeke-Manuskriptes beschrieben wird, finden sich über den eigentlichen Hergang des Verlustes folgende Verse (13444ff.):

her hete daz bûchelîn verloren.
her liez es einer frouwen
ze lesene und ze schouwen,
ê danne manz wol schreve,
daz was diu gravinne von Cleve
diu milde und diu gûte
mit dem friên muote,
diu konde herlîche geben.
vil tugentlîch was ir leben,
als ez frouwen wol gezam.
dô si der lantgrave nam,
dô wart daz bûch ze Cleve verstolen

[84] Zitiert nach HARTMUT BECKERS: *Desse boke de horn den greve van der Hoien vnde sint altomale dudesk*. Ein Versuch zur literarhistorischen Identifizierung des Handschriftenbestandes einer niedersächsischen Adelsbibliothek des späten 15. Jahrhunderts. In: Niederdeutsches Wort. 16. 1976. S. 129.
[85] LUDWIG ETTMÜLLER (Hrsg.): Heinrich von Veldeke. - Leipzig: Göschen, 1852, S. VI.

einer frouwen, der ez was bevolen.

Eine Argumentation, die V. 13446 im Hinblick auf die mögliche Existenz einer illuminierten Handschrift bereits in der allerersten Phase der Niederschrift des Originalmanuskripts interpretieren möchte, muß mehrere Probleme lösen: Einerseits muß sie Stellung beziehen zu der Frage, welche Schichten des Epilogs der ältesten Textfassung tatsächlich zuzuweisen sind, andererseits hat sie darzulegen, daß die Verbindung *ze lesene und ze schouwen* an dieser Stelle nicht nur als formelhafte Wendung mit dem Vorteil einer passenden Reimbildung *frouwen-schouwen* zu interpretieren ist, sondern wörtlich verstanden und auf ein konkretes Objekt, den illustrierten Codex, bezogen werden muß. Schließlich ist unter Heranziehung der Kenntnisse über mittelalterliche Illustrationspraxis die Frage zu beantworten, ob tatsächlich simultan zu Veldekes Arbeit am Autormanuskript eine Illumination desselben möglich und wahrscheinlich gewesen wäre.

ETTMÜLLERS These fand mehr als ein Jahrhundert später Unterstützung von H. HORSTMANN[86] und P. J. BECKER[87], wurde jedoch von FRINGS/SCHIEB und KARTSCHOKE in ihren Kommentaren zur Stelle mit Bezug auf J. SCHWIETERING[88] zurückgewiesen. Dieser nimmt im Zusammenhang mit der Diskussion um die Echtheit der Epilogverse V. 13429-13490 zu der Wendung *lesen und schouwen* Stellung: „Nebenbei sei bemerkt, daß wir aus 352,35f. 'her liez ez einer frouwen / ze lesene und ze schouwen' nicht auf eine Miniaturhs. des Originals schließen dürfen, wie es gelegentlich[89] geschehen ist. 'lesen und schouwen' ist in dieser Situation formelhaft und 'schouwen' lediglich Variation zu 'lesen', als bequemes Reimwort zu 'vrouwen', an die sich die Dichtung wendet [...]"[90] SCHWIETERING benennt zum Beweis seiner These drei Belegstellen, die hier zitiert und anschließend besprochen werden sollen.

1. Priester Wernher: Maria. Hrsg. von CARL WESLE. 2. Auflage besorgt durch HANS FROMM. - Tübingen: Niemeyer, 1969, V. 136-144.

nu wolt ouch ich den ir rât
unt ir helfe suochen,
ob si des wolte ruochen,
daz ich mit diutischer rede
daz buoch brâhte her ze wege,
daz si ez alle muosen lesen,
unt ouch mugen schouwen
laien unde frouwen [...]

[86] HORSTMANN, wie Anm. 53a, S. 59-73.
[87] BECKER, wie Anm. 14, S. 24-25.
[88] JULIUS SCHWIETERING: Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter. Unveränderter Neudruck von 1921. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, S. 63, Anm. 1.
[89] Ob SCHWIETERING sich damit nur auf ETTMÜLLER oder auch auf andere Autoren (wenn ja, auf welche?) bezieht, ist nicht deutlich.
[90] SCHWIETERING, wie Anm. 88.

2. Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen. Hrsg. von EDWARD SCHRÖDER. 2. Auflage. - Berlin: Weidmann, 1930, *Daz Herzmaere*, V. 4-7.

dar umb sô sulen bilde
ritter unde frouwen
an disem maere schouwen,
wand es von ganzer liebe seit.

3. Die gute Frau. Hrsg. von EMIL SOMMER. In: ZfdA. 2. 1842. S. 385-481, V. 3050-3058.

nu hân ich ditze maere
vollebraht an die stat
als mich der margrâve bat.
nu wil ichz heizen schrîben
ze êren guoten wîben,
daz si merken unde schouwen
bî dirre guoten vrouwen
daz niemer wîbe missegât
diu triuwe gên ir manne hât.

Bevor eine Deutung der zitierten Textpartien versucht werden soll, sollen noch zwei weitere Beispiele hinzugefügt werden. Im 'Eneasroman' gibt es noch eine andere Textstelle, an der *sehen* und *lesen* in bezug auf die Rezeption eines Buches - zumindest in einigen Handschriften - kombiniert erscheint. Als Eneas die Seherin Sibylle gefunden hat, heißt es über sie im Text ETTMÜLLERS/KARTSCHOKES:

4. Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Hrsg. von DIETER KARTSCHOKE nach dem Text LUDWIG ETTMÜLLERS. - Stuttgart: Reclam, 1986, V. 2714-2715.

ein bûch hete si an ir hant,
dar ane saz si unde las.

BEHAGHEL (a) und FRINGS/SCHIEB (b) entscheiden sich dagegen für die Lesart von *G* und *M sach*:

a. *ein boech hade sî an der hant,*
dar ane sach sî ende las.

b. *ein buc hadde si ane der hant,*
dar ane sach si ende las.

Schließlich ergab die Recherche in der „Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank“ nach einer Kombination der Infinitive *lesen* und *schouwen* noch eine weitere aufschlußreiche Textstelle:[91]

5. Ulrich von Eschenbach: Alexander. Hrsg. von WENDELIN TOISCHER. - Tübingen: Laupp, 1888, V. 23549-23552.

einen stein hiez er houwen
ûf daz grap, dar an man schouwen
wol mohte und lesen sîne tât,
die er ûf dem orse begangen hât.

Die von SCHWIETERING angeführte Begründung der Formelhaftigkeit der Wendung *lesen und schouwen* ist nur teilweise zutreffend, da die Recherche in der „Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank“ nur noch ein weiteres Beispiel identifizieren konnte, bei dem die Infinitive *lesen und schouwen* im unmittelbaren Kontext aufeinander bezogen sind. Gewichtiger ist SCHWIETERINGS Hinweis auf die bequeme Reimbarkeit von *schouwen - vrouwen*, die - über die obengenannten Beispiele 1-3 hinaus - mittels der Datenbankabfrage durch andere Beispiele bestätigt werden konnte.[92]

Die Textstelle aus Wernhers ‘Maria’ ist für die vorliegende Frage besonders interessant: Hier sind die beiden Verben *lesen* und *schouwen* vollkommen parallel konstruiert: *daz si ez alle muosen lesen / unt ouch mugen schouwen.* Wichtig ist auch, daß das Objekt der beiden Wahrnehmungsformen, des *lesen* und *schouwen*, wie bei Veldeke das *buoch* selbst ist.

Genau darin unterscheidet sich die als Vergleich herangezogene Partie aus Wernhers ‘Maria’ von der Textstelle aus Konrads von Würzburg ‘Herzmaere’. Hier ist das Objekt des *schouwen* nicht das Buch selbst in seiner Materialität, sondern das *maere*, der Inhalt der Erzählung. Insofern ist auch eine Analogie zu der Textstelle aus dem ‘Eneasroman’ nur im Hinblick auf die Position der Worte im Reim vorhanden.

Dasselbe gilt für die zitierte Textstelle aus ‘Die gute Frau’: Nach SCHWIETERING ist hier *merken* an die Stelle von *lesen* getreten. Es ist aber passender, *merken* und *schouwen* als Synonyme zu verstehen und die Figur entsprechend als Hendiadyoin zu deuten, die sich - wie im vorangegangenen Beispiel - ebenfalls auf das *maere*, die Erzählung von der *guoten vrouwen*, bezieht, und nicht auf das konkrete Buch in seiner Materialität.

Das hier hinzugefügte weitere Beispiel aus dem ‘Eneasroman’, genauer: die durch die Handschrift *G* repräsentierte Lesart paßt sehr gut zu der Textstelle, die den Ausgangspunkt dieser Diskussion bildet. In V. 2715 ist *sehen/sên* im Sinne von *schouwen* in V. 13446 gebraucht. Da beiden Textstellen offensichtlich dieselbe Vorstellung zugrunde liegt, kann in V. 2715 der von BEHAGHEL und FRINGS/SCHIEB nach *G* gewählten Lesart *sach* der Vorzug gegenüber der von ETTMÜLLER/KARTSCHOKE präferierten Variante *saz* gegeben werden. Die Verben *lesen* und *sehen/sên* beziehen sich in V. 2715 wie *lesen* und *schouwen* in V. 13446 auf die konkrete Materialität der Handschrift. Wenn ein Beweis dafür

[91] Ich danke der Freundlichkeit von Prof. Dr. KLAUS M. SCHMIDT (Bowling Green/Ohio) und Dr. HORST P. PÜTZ (Kiel), die mir bei der Datenbank-Recherche behilflich waren.
[92] Folgende Beispiele für Reime *frouwen-schouwen* seien aus der Fülle der Belege genannt: Wolfram von Eschenbach: ‘Parzival’, V. 17513/14; Ulrich von Eschenbach: ‘Alexander’, V. 13727/28; Konrad Fleck: ‘Flore und Blanscheflur’, V. 1587/88; V. 4185/86; Hartmann von Aue: ‘Iwein’, V. 793/94; Konrad von Würzburg: ‘Partonopier und Meliur’, V. 7762/63; V. 13555/56; ‘Tristan als Mönch’, V. 1627/28.

auch nicht möglich ist, so könnte das prophetische Buch der Sibylle durchaus als mit Bildern oder magischen Zeichen ausgestattet gedacht sein. Weder im 'Roman d'Eneas' noch bei Vergil wird Sibylle bei der Ankunft des Aeneas als in einem Buch lesend dargestellt, so daß es sich hier um ein Charakteristikum der mittelhochdeutschen Fassung Veldekes handelt.

Mit diesen beiden Textstellen aus dem 'Eneasroman' läßt sich schließlich sehr gut die oben zitierte Passage aus Ulrichs von Eschenbach 'Alexander' vergleichen. Es geht hier um die Gestaltung des Grabes für einen Ritter: Auf dem bearbeiteten Grabstein sollte man die Taten des Verstorbenen *schouwen* und *lesen*, wie in einem Buch. In beiden Fällen bezieht sich also die von beiden Verben charakterisierte Wahrnehmung auf Objekte mit einer vergleichbaren Qualität: auf der einen Seite auf ein Buch, auf der anderen Seite auf einen künstlerisch gestalteten Grabstein. Beiden gemeinsam ist offensichtlich eine Struktur, die aus textlichen und - im weitesten Sinne - bildlichen Komponenten besteht. Im Falle des Grabsteins ist an ein figürlich gestaltetes Relief zu denken, das von einem Text begleitet wird. Daß man aber bezüglich der diskutierten Verspartie aus dem 'Eneasroman' mit Blick auf diese Parallelstelle auf eine mit Miniaturen ausgestattete Handschrift schließen darf, wie ETTMÜLLER es tat, ist durchaus möglich.

Von hier aus soll abschließend noch einmal die zitierte Textstelle aus Wernhers 'Maria', die ausgezeichnet mit den Versen V. 13445-13447 des 'Eneasromans' verglichen werden kann, herangezogen werden. Darf man aufgrund der Analogie mit der Textstelle bei Veldeke ebenfalls einen mit Miniaturen ausgeschmückten Archetypus annehmen? Hier wäre dieselbe skeptische Haltung angebracht, wenn nicht gerade von Wernhers 'Maria' ebenfalls eine frühe Bilderhandschrift erhalten wäre, die darüber hinaus im selben Umkreis entstanden sein dürfte wie die Berliner Handschrift des 'Eneasromans'[93] und von der F. KUGLER[94] sogar vermutete: „Dass die in unserer Handschrift enthaltenen Bilder von dem Dichter selbst herrühren (oder wenigstens, wie wir unten sehen werden, Copien der seinigen sind), unterliegt noch weniger einem Zweifel. Es sind im Obigen Beispiele zur Genüge beigebracht, wie in jenem Zeitalter die verschiedenen Richtungen der geistigen Produktion, wissenschaftliche und künstlerische, sich in einem und demselben Individuum zu vereinigen pflegten und wie namentlich die Schreiber der Werke sich auch ihre künstlerische Ausstattung angelegen sein liessen."[95]

Es scheint, daß man mit letzter Sicherheit die These von einem bereits im Archetyp dem 'Eneasroman' zugeordneten Bilderzyklus weder ausreichend verifizieren noch grundsätzlich verwerfen kann, zumal im Codex *B* bereits ein ganz früher Illustrationszyklus überliefert ist. Viel sinnvoller ist es, die Gedanken J. BUMKES, der ebenfalls im Hinblick auf den Berliner 'Eneasroman' in der aufgeworfenen Frage keine eindeutige Stellung bezieht, aufzugreifen und eine definitive Beantwortung dieser

---

[93] JOACHIM BUMKE: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300. - München: Beck, 1979, S. 139: „Mit dem 'Regensburger Federzeichnungsstil' werden auch die ältesten Illustrationen volkssprachiger Werke in eine allerdings nicht ganz deutliche Verbindung gebracht: die Bilder der Wiener und der Millstätter 'Genesis', das Heidelberger 'Rolandslied', die Berliner Handschrift von Priester Wernhers 'Maria' und die Berliner 'Eneit'."

[94] FRANZ KUGLER: De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseei, et picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. B. Mariae ornavit. - Dissertation Berlin, 1832. Zum Teil wiederabgedruckt in: DERS.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. 1. Teil. - Stuttgart: Ebner und Seubert, 1853, S. 12-37.

[95] Ebd., S. 28. - Zu den Miniaturen vgl.: Des Priesters Wernher Drei Lieder von der Magd. Nach der Fassung der Handschrift der Preußischen Staatsbibliothek metrisch übersetzt und mit ihren Bildern herausgegeben von HERMANN DEGERING. - Berlin: Wegweiser Verlag, 1925. - HANS WEGENER: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmucks in den deutschen Handschriften bis 1500. - Leipzig: Weber, 1928, S. 2-4.

Einzelfrage nicht erzwingen zu wollen: „Besonders deutlich belegen die Bilderhandschriften, daß die Epenhandschriften nicht nur gelesen, sondern sinnlich wahrgenommen werden sollten. ‘Ze lesene und ze schouwen’ (352,36) hat Veldeke sein noch unfertiges „Eneit“-Manuskript der Gräfin von Kleve übergeben. Für die Benutzer ging von der Einrichtung und Gestaltung der Seiten eine Fülle von sichtbaren Signalen und Botschaften aus, die ihnen den Zugang zu den Texten leichter machten oder überhaupt erst ermöglichten.“[96]

Wenn er auch nicht explizit formuliert, daß bereits die Urfassung des ‘Eneasromans’ bebildert gewesen sein könnte, so scheint dieser Gedanke für BUMKE aber auch nicht vollkommen unwahrscheinlich zu sein. *Lesen und schouwen* auf eine Bildhandschrift des ‘Eneasromans’ zu beziehen, scheint auch nur eine von mehreren möglichen Lesarten dieser Formel zu sein, die in der primären Audiovisualität des Mittelalters und seiner Handschriftenkultur gründet. BUMKE behandelt diesen Themenkomplex in seinem Buch über die ‘Nibelungenklage’ im Kapitel „Zur Handschriftenkultur des Mittelalters (‘New attitudes to the page’)“[97], das sich bezeichnenderweise wie eine Kulturgeschichte des Mittelalters liest und die zentrale Bedeutung des sinnlichen Aspektes mittelalterlicher Literatur in vielfältigen Aspekten zum Ausdruck bringt. Die bewußte Gliederung der Textmassen innerhalb der Topographie der Codexseite durch Rubrizierungen, Initialen und später auch immer häufiger durch Illustrationen zeigt deutlich, daß ein Zusammenwirken aller Sinne beim Umgang mit dem Buch herrschte: Ein Buch wurde vorgelesen und hörend rezipiert, man las selbst, betrachtete den Buchschmuck und seine Miniaturen während der Lektüre des Textes oder eignete sich den Stoff über nur eines der beiden Medien an - der mittelalterliche Leser besaß ein sinnliches Verhältnis zum Buch und zur Literatur. Gerade an den frühen Handschriften, in denen Veldekes ‘Eneasroman’ überliefert ist, konnte bereits zu Beginn dieses Teilkapitels aufgezeigt werden, daß mit neuen Formen der Materialisierung des Textes ganz offensichtlich bewußt spielerisch umgegangen wurde, so daß sich die frühe Bebilderung, wenn sie auch nicht zweifelsfrei bis zum Archetyp verfolgt werden kann, ganz zwanglos aus dieser Experimentierfreude ergibt.

Den Ausdruck *lesen und schouwen* mit *lesen* als Variation zu *schouwen* und zugleich als bequemes Reimwort zu *vrouwen* als nur formelhaft im Sinne SCHWIETERINGS, FRINGS’/SCHIEBS und KARTSCHOKES zu verstehen, verfehlt diesen wesentlichen Aspekt mittelalterlicher Literatur und mittelalterlicher Handschriften, zeigt doch gerade diese Verbindung in charakteristischer Weise die grundsätzlich angelegte Verschränkung zweier Wahrnehmungsmöglichkeiten auf. Verfolgt man diesen Ansatz, gelangt man zwanglos zu einer Interpretation einer Handschrift als Wort-Bild-Einheit. Daß diese Deutung im Falle des ‘Eneasromans’ und der ‘Maria’ sich sogar auf einen von Anfang an vorhandenen Illustrationszyklus beziehen könnte, sollten die vorausgegangenen Beobachtungen zeigen.

[96] BUMKE, wie Anm. 77, S. 74-75.
[97] Ebd., S. 68-79.

C Der Wiener Codex

I. Geschichte der Handschrift

1. Der Schreiber Jorg von Elrbach[98]

a. Vorbemerkung

Die im folgenden Teilkapitel I zusammengefaßten Untersuchungen zur Geschichte der Handschrift und ihrem Kopisten haben ihre vorliegende, sehr detaillierte Gestalt gewonnen, als klar wurde, wie wenig präzise die Forschung mit den hier behandelten Fragen oft umging. Für die Frühzeit der Germanistik[99] gilt die Feststellung, daß der wissenschaftliche Diskurs durch seine Beiträger oft nur partiell zur Kenntnis genommen werden konnte. Es wurde aber auch deutlich, daß allein der Umgang mit dem Schreibernamen, seine Transkription aus den Handschriften selbst, aber auch sein Zitat aus Handschriftenkatalogen und Aufsätzen oft sehr ungenau ist. Zwar hat der Kopist in den beiden von ihm überlieferten Handschriften selbst eine differierende Orthographie seines Namens verwendet, doch ist gerade deswegen eine besondere Genauigkeit bei der Auswertung und Tradierung dieses Befundes notwendig, da an ihm zum großen Teil die Antwort auf die Frage hängt, nach welcher Ortschaft - Erbach, Erlbach oder Ellerbach - sich der Kopist genannt hat. Es soll hier nicht eine unverhältnismäßige Akribie der Forschung eingefordert werden, doch hat gerade die Beschäftigung mit den im folgenden untersuchten Fragen gezeigt, wie wichtig eine besondere Präzision beim Umgang mit an der Handschrift gewonnenen Befunden sowie bei der Übernahme der Untersuchungsergebnisse anderer ist. Ein weiteres, am folgenden Forschungsreferat exemplarisch zum Ausdruck kommendes Phänomen ist die Unsicherheit im Umgang mit der Frage, ob Jorg von Elrbach als Schreiber der Handschriften oder als Autor der Texte selbst identifiziert werden kann. Auch hierbei handelt es sich um eine Unsicherheit, die kennzeichnend für die Frühzeit der Germanistik ist und in der gegenwärtigen Diskussion über eine Problematisierung des Autorbegriffs im Mittelalter neue Aktualität gewonnen hat.

Die Papierhandschrift Cod. Vind. 2861 umfaßt zwei Texte, den ‘Eneasroman’ (*w*) Heinrichs von Veldeke auf den Blättern 1r-96v und eine Papst- und Kaiserchronik, die sogenannte ‘Weihenstephaner Chronik’[100] auf den Blättern 97r-209r. Der ‘Eneasroman’ schließt auf fol. 93r mit dem Kolophon *1474 jorg von elrbach*, die Chronik endet auf fol. 209r mit den Worten *Amen 1474 an sant mangētag*

---

[98] Aufgrund des unpräzisen Umgangs mit der Orthographie des Kopistennamens während der gesamten Forschungsgeschichte und den damit verbundenen Vermutungen hinsichtlich seiner Identität wird in vorliegender Untersuchung die Schreibung nach der Kopistensignatur im Cod. Vind. 2861 verwendet, wobei anstatt der Kleinbuchstaben am Anfang des Namens gemäß dem heutigen Gebrauch Großbuchstaben gesetzt werden.

[99] Übergreifende Darstellungen beispielsweise von RUDOLF VON RAUMER: Geschichte der germanischen Philologie. - München: Oldenbourg, 1870. - SIGMUND VON LEMPICKI: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2. Auflage. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. - KLAUS WEIMAR: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. - München: Fink, 1989.

[100] SIGRID KRÄMER: Die sogenannte Weihenstephaner Chronik. Text und Untersuchung. - München: Arbeo-Gesellschaft, 1972.

vsgeschriben zů pfaffenhusē. Die paläographische Analyse der Schrift zeigt deutlich, daß der nur auf fol. 93r mit Namen signierende Schreiber auch den zweiten Text der Handschrift angefertigt hat.

Nicht nur über den Ort der Niederschrift, Pfaffenhausen, sondern auch über die Person des Jorg von Elrbach herrschte lange Zeit Unklarheit. P. LAMBECIUS hatte in seinem Katalog von 1669 die Identität des Schreibers beider Texte bereits erkannt und die Informationen der beiden Kolophone explizit aufeinander bezogen: „Eodem Volumine continetur etiam Historiâ Pontificum & Imperatorum Romanorum germanice usque ad annum Christi 1474, quo illud exaratum est à Georgio de Elrbach in Pfaffenhusen.“[101]

b. Jorg von Elrbach als Verfasser oder als Kopist des ‘Friedrich von Schwaben’?

Obwohl Jorg von Elrbach als Schreiber der Handschrift *w* seit dem Erscheinen des Kataloges der Wiener Hofbibliothek bekannt sein konnte, hatte W. E. TENTZEL davon offensichtlich keine Notiz genommen und keine Verbindung zu diesem hergestellt, wenn er in seinen „Monatlichen Unterredungen“[102] von 1691 unter Wolfenbütteler Handschriften „Go^{e}rgens von Erlabach Teutsch Gedichte von Herztog Friedrich von Schwaben“[103] erwähnt, ohne auf den durch LAMBECIUS kurz zuvor bekannt gemachten Wiener ‘Eneasroman’ von der Hand eines gleichnamigen Kopisten zu verweisen.[104]

---

[101] PETRUS LAMBECIUS: Commentarii de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi. 2. Band. - Wien: Cosmerovius, 1669, S. 948.

[102] WILHELM ERNST TENTZEL: Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde Von Allerhand Buechern und andern annehmlichen Geschichten. Allen Liebhabern der Curiositaeten Zur Ergetzlichkeit und Nachsinnen heraus gegeben. - Ohne Ort: Gleditsch, 1691.

[103] Ebd., S. 923. - Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 69. 10. Aug. fol. - Es ist nicht deutlich, in welchem Jahr diese Handschrift angefertigt wurde. Sollte O. V. HEINEMANNS (OTTO VON HEINEMANN: Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Beschrieben von Dr. Otto von Heinemann. 2. Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften. III. - Wolfenbüttel: Zwissler, 1898, S. 346) Vermutung stimmen, nach der die beiden schwer lesbaren Zeichen hinter der Schreibersignatur *jurgen von elrbach* die Zahl 80 oder 82 bedeuten könnten, ist möglicherweise denkbar, daß es sich hierbei um eine abgekürzte Jahreszahl handelt. Der Codex wäre also 1480 oder 1482 geschrieben, also ein knappes Jahrzehnt nach der Wiener Handschrift des ‘Eneasromans’. - Es gibt aber noch eine weitere Erklärungsmöglichkeit: Im Codex selbst liegt ein Zettel von unbekannter Hand (O. VON HEINEMANN?): *Eine zweite Hss. in München (Cgerm 5237), geschrieben in Alten-Ötting. Unsere Handschrift geschrieben in Ellerbach (Dorf bei Alten-Ötting).* Wenn es sich bei „Alten-Ötting“ um Altötting zwischen Inn und Salzach handelt, dann ist mit *Ellerbach* offensichtlich das nördlich von Altötting gelegene Erlbach gemeint. Möglicherweise führte zu dieser Vermutung die Lesart der beiden hinter der Schreibersignatur unleserlichen Zeichen als Ortsadverb *da* und wurde auf *elrbach* bezogen (KINDERLING, 1796, wie Anm. 109). Anknüpfend an neuere Forschungsergebnisse zur Herkunft des Schreibers ist sehr wohl denkbar, daß mit einem angefügten Ortsadverb der Schreibort, nach dem sich der Kopist nannte, bezeichnet werden sollte. In diesem Falle wird aber eher Ellerbach bei Dillingen in Schwaben oder Erbach bei Ulm diskutiert. - Zu Cgm 5237: KARIN SCHNEIDER: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 4001-5247. Neu beschrieben von Karin Schneider. - Wiesbaden: Harrassowitz, 1996, S. 565-566. - Die neueste Forschung zum ‘Friedrich von Schwaben’ (s. u.) datiert den Wolfenbütteler Codex in das 15. Jahrhundert, gleichwohl verweisend auf die undeutlichen, von V. HEINEMANN als 80 oder 82 identifizierten Zeichen. Bemerkenswerterweise wird in der Datierungsdiskussion zum ‘Friedrich von Schwaben’ an keiner einzigen Stelle auf den Wiener ‘Eneasroman’ verwiesen, der eindeutig von demselben Schreiber signiert und durch das Kolophon exakt in das Jahr 1474 datiert ist. Für die Wolfenbütteler Handschrift ergibt sich daher in jedem Fall eine Zeitstellung im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts.

[104] TENTZEL war einer Verbindung mit dem Befund des LAMBECIUS sehr nahe, wenn er fortfährt: „Ob ich nun gleich aus Wolffenbu^{e}ttel nichts mehr anbringen kann / so will ich doch solchen Mangel aus Gotha ersetzen / woselbst in der Fu^{e}rstl. Bibliothec folgende hieher geho^{e}renden Codices MSti zusehen [...] und die Teutsche Übersetzung in Reimen der Aeneidos Virgilii, auf Papier in fol. so Heinrich von Veldecken / aus der Italia^{e}nischen version gemacht“ (ebd., S. 924-926), die Gothaer Handschrift *G*, nennt.

Offenbar begann mit TENTZELS Erwähnung des 'Friedrich von Schwaben' die Erforschung dieses Textes sowie von dessen vermeintlichem Autor.[105]

J. CHR. ADELUNG[106] bezieht sich in seinem Dichterverzeichnis auf TENTZEL, wenn er „George von Erlebach"[107] als Autor des 'Friedrich von Schwaben', wie er im Wolfenbütteler Codex überliefert ist, bezeichnet. ADELUNG ist wohl auch der erste, der auf die Existenz einer Abschrift J. CHR. GOTTSCHEDS hinweist, ohne jedoch anzugeben, von welcher Handschrift diese angefertigt wurde. Die Zuordnung des Autors in ein bestimmtes Jahrhundert hält ADELUNG nicht für möglich.

Ein Jahrhundert nach TENTZEL wurde in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift „Bragur" ab 1796 eine intensive Diskussion über die Frage geführt, ob der den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' signierende *jurgen von elrbach*[108] Verfasser dieses Romans oder lediglich sein Abschreiber sei. JOH. FR. A. KINDERLING vermutet: „Wenn Georg von Ellerbach (denn so müßte der Name richtiger heissen als Erlabach) der Verf. seyn soll, so müßte man annehmen, daß das Buch seine eigene Handschrift wäre. Weil die Abschreiber sich nur selten genannt haben, so ist jenes nicht ganz unwahrscheinlich."[109]

Zwei Jahre später werden die Untersuchungen über den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' fortgesetzt.[110] E. TH. LANGER verweist auf dessen Erwähnung in TENTZELS „Monatlichen Unterredungen" von 1691[111] sowie in VON UFFENBACHS Reisebeschreibung. Auch GOTTSCHED - so LANGER - habe sich mit diesem Text beschäftigt, von dem er sogar eine Abschrift besitze.[112] Im

---

[105] Auch J. F. A. von Uffenbach soll in einer Reisebeschreibung auf den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' aufmerksam gemacht haben (KINDERLING, wie Anm. 109, S. 165).

[106] JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Magazin für die Deutsche Sprache. 2. Band. 3. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784.

[107] Ebd., S. 53.

[108] So die tatsächliche Schreibersignatur in der Wolfenbütteler Handschrift, die immer wieder abweichend transribiert wird.

[109] JOHANN FRIEDRICH AUGUST KINDERLING: Von den teutschen poetischen Handschriften zu Wolfenbu^{e}ttel. In: Bragur. 4. Band. 1. Abtheilung. 1796. S. 165-167; hier: S. 167. - In seiner Transkription der Schreibersignatur unterläuft KINDERLING ein Fehler, wenn er statt „jurgen von elrbach" irrtümlich „Ju^{e}rgen von elrbach" (ebd., S. 166) schreibt.

[110] ERNST THEODOR LANGER: Nachrichten von Herzog Friedrich von Schwaben, einem gereimten Ritterroman des XIVten Jahrhunderts; mit Stellen aus demselben. In: Bragur. 6. Band. 1. Abtheilung. 1798. S. 181-189.

[111] Wie Anm. 102.

[112] Bei der hier erwähnten Abschrift von unbekannter Hand für GOTTSCHED handelt es sich um die heute in der Universitätsbibliothek Tübingen befindliche mit der Signatur Md 359 (KRÄMER, wie Anm. 100, S. 34). Auf ihrem Titelblatt wird vermerkt: *Go^{e}rgens von Erlabach Gedicht auf Herzog Friedrich von Schwaben nach dem Exemplare HEn Hofrath Glafeys in Dresden abgeschrieben für Joh. Christoph Gottsched.* Hinzugefügt wird, daß TENTZEL 1691 nach der Wolfenbütteler Handschrift „Goergens von Erlabach" als den Verfasser dieses Textes bezeichnet habe. - LANGERS Formulierung im „Bragur" 1798 in bezug auf die Wolfenbütteler Handschrift ist indessen mehrdeutig: „Schon Tenzel (in den monatlichen Unterredungen vom Jahr 1691. S. 923) und Uffenbach in seiner Reisebeschreibung hatten dieser Handschrift erwähnt. Bald darauf that Gottsched das na^{e}mliche, und versicherte im Besitz einer Abschrift zu seyn, die er näher bekannt machen wollte [...] Auch Ringk, Professor zu Altdorf, besaß in der ersten Ha^{e}lfte unsers Jahrhunderts ein altes Gedicht mit gleicher Ueberschrift [...] Wo dieser Ringkische Codex, und die durch Gottsched besorgte Abschrift, hingekommen sind, weiß Referent nicht anzugeben [...]" (wie Anm. 110, S. 181). - GRÄTER nimmt im „Bragur" von 1800 (6. Band, 2. Abtheilung, S. 189-190) darauf bezug und ergänzt, daß der Codex Rincks in die Bibliothek des Grafen Palm gelangt sei und verweist dabei auf die Beschreibung in FRIEDRICH KARL GOTTLOB HIRSCHING: Versuch einer Beschreibung sehenswürdiger Bibliotheken Teutschlands. 3. Band. 2. Abtheilung. - Erlangen: Palm, 1790, S. 597-601; S. 617; S. 622-625 sowie auf JOHANN CHRISTOPH ADELUNG in FRIEDRICH ADELUNG: Altdeutsche Gedichte in Rom, oder fortgesetzte Nachrichten von Heidelbergischen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek. Nebst einer Vorrede von dem Herrn Hofrath Adelung über Handschriften von altdeutschen Gedichten in der churfürstlichen Bibliothek zu Dresden. - Königsberg: Nicolovius, 1799, S. XI-XII, der bestätige, daß die aus GOTTSCHEDS Nachlaß stammende Abschrift des 'Friedrich von Schwaben' nach der Handschrift angefertigt wurde, die ADAM FRIEDRICH GLAFEY von seinem Schwiegervater EUCHARIUS GOTTLIEB RINCK (1670-1746) geerbt habe. GLAFEY edierte 1747 auch den Katalog der Bibliotheca Rinckiana. ADELUNG selbst fertigte nach eigenen Angaben seinerseits eine Abschrift des 'Friedrich von Schwaben'

Bücherkatalog des Altdorfer Professors E. G. RINCK[113] aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts werde ein Gedicht mit gleicher Überschrift Wolfram von Eschenbach zugewiesen. LANGER vertritt folgende These: „Daß unser Gedicht keineswegs von seinem Verfasser, ja nicht einmal unter seinen Augen niedergeschrieben ward, beweiset die Nachlässigkeit, womit der Kopist sehr oft die Seite unrichtig anfängt, ganze Zeilen als zu früh geschrieben wieder ausstreicht [...]“[114] Im Hinblick auf die Schreibersignatur „nun schließen zu wollen, daß Georg oder Jerg von Elrbach (denn so ist sein Name deutlich zu lesen)[115] auch Verfasser des Gedichts sey, wäre um so voreiliger, da ein Dichterling dieses Namens bisher schlechterdings unbekannt geblieben ist.“[116] Zu dieser Verwirrung habe auch ein von einer Hand des 17. Jahrhunderts auf dem Rücken des Buches angebrachter Titel *Altteutsche Lieder von Go^{e}rgen von Erlabach: 1222*[117] beigetragen. Diese Datierung in das Jahr 1222 sei aus einer falschen Lesung des Schreiberkolophons entstanden[118] und „Referent will hundert gegen eins wetten, daß so mancher Reisende, um den Inhalt des Codex vor Eile unbekümmert, diese ‘Lieder Erlabachs von 1222’ treuherzig in sein Tagebuch eingetragen, über teutsche Saumseligkeit geseufzt, und unsre Literatur mit einer gar nicht existierenden Geburt bereichert haben mag.“[119]

Im Jahr 1800 wird im „Bragur“ die Diskussion über Jorg von Elrbach und die Frage der nach dem Verfasser des ‘Friedrich von Schwaben’ fortgeführt. F. ADELUNG vermutet in seinem „Beytrag zu dem Verzeichnisse der Schwäbischen Dichter“[120], daß der in Rudolphs von Ems ‘Wilhelm von Orleans’

---

an, ob ebenfalls von Rincks Codex, ist durchaus möglich. Die aus Rincks Bibliothek stammende Handschrift wurde 1747 vom Reichsgrafen von Palm in Regensburg erworben. Die Münchener Bibliothek erwarb den Codex schließlich 1868 aus Privatbesitz (SCHNEIDER, wie Anm. 103, S. 566). In der Darstellung der handschriftlichen Grundlagen des ‘Friedrich von Schwaben’ benennt M. H. JELLINEK diesen Codex mit dem Sigel *M* (MAX HERMANN JELLINEK (Hrsg.): Friedrich von Schwaben aus der Stuttgarter Handschrift. - Berlin: Weidmann, 1904). - Aus den unterschiedlichen Angaben scheint hervorzugehen, daß von dem Codex Rincks (Cgm 5237) unterschiedliche Abschriften angefertigt wurden: eine für Gottsched (oder durch diesen selbst angefertigt, LANGER (1798), wie Anm. 110, S. 181; GRÄTER, wie Anm. 112, S. 190?), die nach Dresden gelangte (dagegen bemerken FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING: Literarischer Grundriß zur Geschichte der Deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das sechzehnte Jahrhundert. - Berlin: Duncker und Humblot, 1812, S. 190, daß die Abschrift Gottscheds nach Glafeys Exemplar aus Rincks Bibliothek sei verschollen und nicht mit nach Dresden gekommen sei. - FRANZ SCHNORR VON CAROLSFELD: Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden. 2. Band. - Leipzig: Teubner, 1883, S. 441, Nr. 37^{c} zitiert J. CHR. ADELUNG und verweist auf VON DER HAGEN, so daß nicht eindeutig klar ist, ob damals die Abschrift in Dresden vorhanden war. - KLAUS RIDDER: Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: ‘Reinfried von Braunschweig’, ‘Wilhelm von Österreich’, ‘Friedrich von Schwaben’. - Berlin; New York: de Gruyter, 1998, S. 394 gibt an, daß nach brieflicher Auskunft über den Verbleib der Gottschedischen Abschrift in Dresden nichts bekannt sei), sowie eine von Adelung möglicherweise ebenfalls nach Rincks Codex selbst angefertigten Kopie. Wahrscheinlich handelt es sich bei der in Tübingen befindlichen Kopie für Gottsched um das nicht mehr nachzuweisende Dresdener Exemplar.

[113] ADAM FRIEDRICH GLAFEY: Bibliotheca Rinckiana, S. 1033, Nr. 8611.

[114] LANGER, wie Anm. 110, S. 183.

[115] Im Unterschied zu LANGERS - zweifacher - Transkription des Schreiberkolophons, „jergen von elrbach“ / „Georg oder Jerg von Elrbach“, lautet der Befund in der Handschrift tatsächlich aber *jurgen von elrbach*.

[116] LANGER, wie Anm. 110, S. 188.

[117] Ebd.

[118] LANGERS Zurückführung dieser vermeintlichen Jahreszahl auf „einige(n) Schreiberstriche(n) [...], die neben und unter den, wie schon gesagt, rothgemahlten Schlußworten sich befinden, freylich der Ziffer 2 nicht unähnlich sehn“ (ebd., S. 188), kann als richtig bestätigt werden, da in der Wiener Handschrift des ‘Eneasromans’ diese Schreibergewohnheit gleichfalls zu beobachten ist.

[119] LANGER, wie Anm. 110, S. 188-189.

[120] FRIEDRICH ADELUNG: Beytrag zu dem Verzeichnisse der schwa^{e}bischen Dichter, in dem Magazine fu^{e}r die teutsche Sprache von dem Herrn Hofr. Adelung und zu der Litteratur der Meistersänger. In: Bragur. 6. Band. 2. Abtheilung. 1800. S. 88-89.

erwähnte Dichter Absolon[121] „vielleicht der Verfasser einer Geschichte Friedrichs von Schwaben, welche in der Wolfenbu^{e}ttelschen Handschrift dieses Gedichts einem Ju^{e}rgen von Elrbach beygelegt wird,“[122] sei. Über denselben mutmaßt ADELUNG weiter: „Wird fu^{e}r den Verfasser des Gedichts auf Herzog Friedrich von Schwaben gehalten; allein aus Bragur B. 4. St. 1. S. 166 scheint zu erhellen, daß er nur der Abschreiber war.“[123]

In derselben Ausgabe des „Bragur“ setzt LANGER seine Untersuchungen über den Wolfenbütteler Codex des ‘Friedrich von Schwaben’ fort und paraphrasiert ausführlich den Inhalt, ohne jedoch die Verfasserfrage weiter zu erörtern.[124]

In der Ausgabe des „Bragur“ von 1802[125] wird von LANGER diese Inhaltsangabe fortgesetzt und die Untersuchung des Wolfenbütteler Codex zum Abschluß gebracht. Er räumt dabei ein, daß „Erfindung und Verwicklung des Gedichts gar nicht unter die schlechtesten Erzeugnisse altteutschen Parnasses“[126] gehören. Lediglich durch die „Ungeschicklichkeit und Geschmacklosigkeit des Kopisten“[127] mit seinem „schwa^{e}bisch-elsasser Idiom“[128], dem „widerlichen Provinzialdialect(s)“[129], habe sich der Text der Wolfenbütteler Handschrift von der „Originalausgabe des Dichters“[130] entfernt. Interessant im Hinblick auf Identifizierung und Charakterisierung des sprachlichen Status des Codex ist die von LANGER zusammengestellte Liste von „Wo^{e}rtern, Redensarten und Idiotismen, die dem Reimer am gela^{e}ufigsten sind.“[131] Mit diesem Beitrag endet zunächst die Diskussion über den ‘Friedrich von Schwaben’ offensichtlich nicht nur im „Bragur“. Es scheint, daß bis zu diesem Zeitpunkt die Frage nach der Identität des Jorg von Elrbach als dahingehend beantwortet betrachtet wurde, daß es sich bei ihm nicht um den Dichter des Textes, sondern lediglich um den höchst nachlässigen und den Text dem „Original“ stark verfremdenden Abschreiber handelte.

c. ‘Friedrich von Schwaben’ und ‘Eneasroman’

Eine Verbindung zwischen Jorg von Elrbach als Kopist des Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ und derselben Person als Schreiber der Wiener Handschrift des ‘Eneasromans’ stellt explizit zuerst J. Chr. ADELUNG im Jahre 1799 her und knüpft an die bis zu diesem Zeitpunkt geführte Diskussion an: „Tenzel gab zu Folge einer in Wolfenbüttel befindlichen Handschrift einen Görg von Erlabach als den Verfasser an. Allein aus Bragur B. 4, St. 1, S. 166 erhellet, daß Jürgen von Elrbach (also

---

[121] VICTOR JUNK (Hrsg.): Rudolfs von Ems Willehalm von Orlens. Herausgegeben aus dem Wasserburger Codex der fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen. - Berlin: Weidmann, 1905. - Dieser Absolone, im Namensverzeichnis als „Absolôn, der sonst unbekannte Dichter des „Kaiser Friderich“ und Freund Rudolfs“ bezeichnet, wird zu Beginn des 2. Buches (V. 2209-2214) im Kontext des Dichterkataloges genannt.
[122] ADELUNG, wie Anm. 120, S. 88-89.
[123] Ebd., S. 90.
[124] ERNST THEODOR LANGER: Nachricht von der Wolfenbu^{e}ttler Handschrift des Ritterromans Friedrich von Schwaben. In: Bragur. 6. Band. 2. Abtheilung. 1800. S. 189-205.
[125] DERS.: Nachricht von der Wolfenbu^{e}tteler Handschrift des Ritterromans Friedr. v. Schwaben. In: Bragur. 7. Band. 1. Abtheilung. 1802. S. 209-235.
[126] Ebd., S. 217.
[127] Ebd.
[128] Ebd., S. 218.
[129] Ebd., S. 222.
[130] Ebd., S. 217.
[131] Ebd., S. 226.

nicht Erlabach,) nur der Abschreiber war, daher der Verf. noch erst aufzufinden wäre.[132] Indessen gedenkt Lambecius B. 2, S. 948 (nach Kollars Ausgabe S. 856) einer Deutschen Geschichte der Päpste und Kaiser bis auf 1474. quo illud *exaratum est a Georgio de Erlbach* in Pfaffenhusen; woraus zugleich sein Zeitalter erhellet.“[133]

Im Jahr 1809 machen auf diesen Zusammenhang erneut VON DER HAGEN/DOCEN/BÜSCHING in ihrem „Museum“ aufmerksam.[134] Sie zitieren den Katalogeintrag des P. LAMBECIUS und bemerken dazu: „Der oben genannte Schreiber ist ohne Zweifel der ‘Jürgen von Elrbach’, welcher sich auch als Abschreiber der ‘Wolfenbütteler Hds. des Friedrich von Schwaben’ nennt, für dessen Verfasser man ihn wohl ausgegeben hat.“[135]

In VON DER HAGEN/BÜSCHINGS „Grundriß“[136] von 1812 wird in der Übersicht über die handschriftlichen Grundlagen des ‘Eneasromans’ als Schreiber der Handschrift *w* „Georg v. Elrbach“[137] genannt mit dem Verweis auf ihre Ausführungen zum ‘Friedrich von Schwaben’, wo sie sich gegen TENTZELS Schreibung, „Görg von Erlabach“, für diejenige LANGERS, „Jerg von Elrbach“, entscheiden.[138] Sie weisen die betreffende Forschungsliteratur nach und beziehen in der Verfasserfrage Stellung gegen TENTZEL, RINGK[139] und KOCH[140], indem sie behaupten, „Görgen von Erlabach“, der sich „eigentlich Jerg von Elrbach (Bragur, VI. 1. S. 188; vgl. uns. Mus. I. 552.)“[141] schreibe,[142] sei lediglich der Abschreiber der Wolfenbütteler Handschrift.

---

[132] Wie oben ausgeführt, wird von KINDERLING die Möglichkeit, „Georg von Ellerbach (denn so müßte der Name richtiger heissen als Erlabach)“ könne der Verfasser sein, immerhin als „nicht ganz unwahrscheinlich“ (wie Anm. 109, S. 167) bezeichnet. - ADELUNG liest im Gegensatz zu KINDERLINGS „Georg von Ellerbach“ (er transkribiert „Ju^{e}rgen von elrbach“) und LANGERS „Georg oder Jerg von Elrbach“ (er transkribiert „jergen von elrbach“) bemerkenswerterweise „Jürgen von Elrbach“, bringt also wiederum eine neue Lesart des Namens. Auch der Katalogeintrag des LAMBECIUS wird von ADELUNG falsch zitiert: Während LAMBECIUS „Georgius de Elrbach“ aus der Schreibersignatur der Wiener Handschrift (*jorg von elrbach*) liest, zitiert ADELUNG „Georgius de Erlbach“, ein weiterer Beweis, wie wenig präzise mit der Namensschreibung, an der später eine weitreichende Lokalisierungsdiskussion festgemacht wird, umgegangen wird.

[133] F. ADELUNG, wie Anm. 112, S. XII.

[134] FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; BERNHARD JOSEPH DOCEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING (Hrsg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Johann Friedrich Unger, 1809.

[135] Ebd., S. 552, Anm. 1.

[136] VON DER HAGEN/BÜSCHING, wie Anm. 112.

[137] Ebd., S. 219.

[138] Ebd., S. 188-190.

[139] GLAFEY, wie Anm. 113.

[140] ERDUIN JULIUS KOCH: Compendium der Deutschen Literatur-Geschichte von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod. 1. Band. 2. Ausgabe. - Berlin: Verlag der königlichen Realschulbuchhandlung, 1795, S. 105.

[141] VON DER HAGEN/BÜSCHING, wie Anm. 112, S. 190.

[142] Wenn LANGER an der entsprechenden Stelle im „Bragur“ behauptet: „Aus dieser Unterschrift nun schließen zu wollen, daß Georg oder Jerg von Elrbach (denn so ist sein Name deutlich zu lesen) auch Verfasser des Gedichts sey [...]“, dann war auch er unpräzise, da die Schreibersignatur im Cod. Guelf. 69. 10. Aug. fol. *jurgen von elrbach* lautet. Auch die Lesart O. V. HEINEMANNS in: Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Die Alte Reihe. Nachdruck der Ausgabe 1884-1913. Sechster Band. Die Augusteischen Handschriften 3. Beschrieben von OTTO VON HEINEMANN. Codex Guelferbytanus 32.7 Augusteus 2° bis 77. 3 Augusteus 2°. - Frankfurt am Main: Klostermann, 1966, S. 346: „Jurgen von Elrebach“ ist ungenau. - J. KINDLER VON KNOBLOCH: Oberbadisches Geschlechterbuch. Herausgegeben von der Badischen Historischen Kommission. 1. Band: A-Ha. - Heidelberg: Winter, 1898, S. 292-293 verwendet in seinem Artikel ‘von Ellerbach’ ebenfalls alle bisher diskutierten Schreibweisen des Namens, offensichtlich in Übereinstimmung mit der jeweiligen Schreibung in den verwendeten Urkunden. - Die Lesart VON HEINEMANNS „Jurgen von Elrebach“ erklärt sich daraus, daß der Schreiber das „r“ mit einem charakteristischen Abstrich formt, der als Verschleifung von „r“ und „e“ gelesen werden kann. Der Vergleich mit der Schreibung des „r“ im übrigen Text räumt jedoch alle Zweifel aus dem Weg.

In seiner Übersicht über die Handschriften des ‘Eneasromans’ benennt H. HOFFMANN[143] „Georg von Elrbach“ als Schreiber der Handschrift *w*, ohne eine Verbindung zum ‘Friedrich von Schwaben’ herzustellen.

A. H. HOFFMANN VON FALLERSLEBEN[144] benennt den Schreiber als „Jorg von elrbach“ und verweist auf die diesbezügliche Diskussion um den Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’.

K. H. HERMES[145] weist den Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ einem unbekannten Verfasser aus dem 14. Jahrhundert zu, der Zeit, aus der seiner Ansicht nach auch dieser Codex stammt, zu. Er transkribiert das Kolophon korrekt „jurgen von elrbach“, schreibt aber im folgenden „Ju^{e}rgen von Ellerbach“.

J. V. SCHEFFEL verweist in seinem Katalog der Fürstlich-Fürstenbergischen Bibliothek[146] bei der Beschreibung des ‘Friedrich von Schwaben’ aus dieser Kollektion ebenfalls auf die in Wolfenbüttel befindliche Handschrift, die von „Joerg von Ellerbach, der früher mitunter als Verfasser des Gedichtes genannt wurde“, lediglich kopiert, nicht aber von diesem als Autor signiert worden sei.

K. A. BARACK[147] übernimmt wörtlich diese ältere Beurteilung SCHEFFELS über „Jörg von Ellerbach“ nicht als Autor des ‘Friedrich von Schwaben’, sondern als Kopist der Wolfenbütteler Handschrift.

O. SCHADE benennt in seiner Übersicht über die handschriftliche Verbreitung des ‘Eneasromans’ den Schreiber „Jorg von Elrbach“ in einer Schreibung, die sich in konsequenter Anlehnung an den paläographischen Befund nun allmählich vereinheitlichte und der auch in vorliegender Untersuchung gefolgt wird.[148]

O. BEHAGHEL,[149] der für seine Ausgabe erstmals die Lesarten der Handschrift *w* berücksichtigt, ist ebenfalls ausdrücklich um Eindeutigkeit bei der Benennung des Schreibers bemüht: „Jorg von Elrbach (nicht Elsbach)“. Der Befund im Codex legt eine solche Möglichkeit jedoch keineswegs nahe.

Der Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ wird von H. A. VON KELLER verzeichnet, der „Jerg von Elrbach“ nach seiner Lesart der Schreibersignatur, „Jergen von Elrbach“, diesen ebenfalls als Kopisten identifiziert[150] und zugleich auf die für Gottsched angefertigte Abschrift „Görgens von Elrabach Gedicht auf Herzog Friedrich von Schwaben“[151] verweist.

Von L. VOSS stammt die erste Monographie zum ‘Friedrich von Schwaben’.[152] Darin wird die Wolfenbütteler Papierhandschrift erstmals genau untersucht, Ellerbach nach dem in den Codex

---

[143] HEINRICH HOFFMANN: Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur. - Breslau: Grass, Barth und Comp., 1830, S. 226.

[144] AUGUST HEINRICH HOFFMANN VON FALLERSLEBEN: Verzeichnis der altdeutschen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien. - Leipzig: Weidmann, 1841, S. 32.

[145] KARL HEINRICH HERMES: Die Wielandsage im Friedrich von Schwaben. In: Germania. 7. 1846. S. 95-115.

[146] JOSEPH VICTOR SCHEFFEL: Die Handschriften altdeutscher Dichtungen der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. - Stuttgart: Metzler, 1859, S. 33.

[147] KARL AUGUST BARACK: Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. - Tübingen: Laupp & Siebeck, 1865, S. 105-106.

[148] OSKAR SCHADE: Altdeutsches Lesebuch. Gothisch, Altsächsisch, Alt- und Mittelhochdeutsch. - Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1866, S. 168.

[149] OTTO BEHAGHEL (Hrsg.): Heinrichs von Veldeke Eneide. - Heilbronn: Henninger, 1882, S. IX.

[150] HEINRICH ADELBERT VON KELLER: Verzeichnis altdeutscher Handschriften. - Tübingen: Laupp, 1890, S. 162-163 (Nr. 109).

[151] Ebd., S. 150 (Nr. 80). - In der Tübinger Handschrift steht jedoch *Erlabach* statt *Elrabach*.

[152] LUDWIG VOSS: Überlieferung und Verfasserschaft des mhd. Ritterromans Friedrich von Schwaben. - Dissertation Münster, 1895.

eingelegten Zettel als „Dorf bei Altöttingen“[153] identifiziert und vermutet: „Es liegt demnach auf alemann. Boden, und der Schreiber ist Alemanne.“[154] VOSS transkribiert das Kolophon „jurgen von elrbach“ korrekt, identifiziert den Schreibdialekt als alemannisch, datiert jedoch die Handschrift in das Ende des 14. Jahrhunderts[155], während er als Entstehungszeit des ‘Friedrich von Schwaben’ das Jahr 1314 als Terminus post quem ansetzt[156] - eine These, die bis heute nicht in Zweifel gezogen wurde.[157]

In der neueren Forschung zum ‘Friedrich von Schwaben’[158] spielt die Frage nach einer möglichen Autorschaft des Jorg von Elrbach keine Rolle mehr, da der Text in das 14. Jahrhundert datiert wird, während die sieben Handschriften dem Zeitraum zwischen der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Jahr 1532 zugewiesen werden. Gemeinsam ist den Überlieferungszeugen jedoch, daß sie in dialektaler Hinsicht dem schwäbischen Raum zugewiesen werden können, woraus ersichtlich wird, daß der Text einen geographisch engen Verbreitungsraum besaß und möglicherweise auch in Schwaben entstanden sein könnte, worauf auch inhaltliche Charakteristika hindeuten.[159]

Auf einen Aspekt soll im Hinblick auf den ‘Friedrich von Schwaben’ abschließend noch hingewiesen werden. P. SAPPLER stellt in seinen Beobachtungen zum Verhältnis der beiden Fassungen dieses Textes fest, daß insbesondere die Wolfenbütteler Handschrift schwer einer der beiden Fassungen zuzuordnen sei. Abschließend stellt er fest: „Für eine solche Konstruktion, die dem Stemma von Voss nicht durchaus widerspricht, hätte dann der Zeuge W (trotz seiner an der Oberfläche sichtbaren Kürzungsneigung und trotz Kontamination mit zwei Werken, aus denen entlehnt wurde) besondere Wichtigkeit.“[160] Diese Feststellung läßt Rückschlüsse auf Jorg von Elrbach, dessen Autorschaft in der frühen Forschung zum ‘Friedrich von Schwaben’ ernsthaft diskutiert wurde, als Schreiber, der in einer charakteristischen Weise gestaltend und redigierend in den von ihm kopierten Text eingreift, zu. Sie ist

---

[153] Ebd., S. 5. - Vgl. Anm. 103.
[154] Ebd.
[155] Ebd.
[156] Ebd., S. 39.
[157] DIETER WELZ: ‘Friedrich von Schwaben’. In: ^{2}VL. 2. Band. 1980. Sp. 959-962; hier: Sp. 959. - BRIGITTE SCHÖNING: ‘Friedrich von Schwaben’. Aspekte des Erzählens im spätmittelalterlichen Versroman. - Erlangen: Palm & Enke, 1991, S. 61-62; S. 226. - KLAUS RIDDER, Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: ‘Reinfried von Braunschweig’, ‘Wilhelm von Österreich’, ‘Friedrich von Schwaben’. - Berlin; New York: de Gruyter, 1998, S. 3; S. 125.
[158] Die wichtigsten Beiträge sind: GEORG KARL FROMMANN: Einige Handschriften der fürstl. Bibliothek zu Klein-Heubach. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. 2. Jahrgang. Nr. 9 (September 1854). Sp. 211-212. - JELLINEK, wie Anm. 112. - H. WOITE: Märchenmotive im Friedrich von Schwaben. - Dissertation Kiel, 1910. - CARL PSCHMADT: Die Quellen des Friedrich von Schwaben. In: ZfdA. 53. 1912. S. 309-327. - MAX HERMANN JELLINEK: Zum Friedrich von Schwaben. In: ZfdA. 57. 1920. S. 133-136. - HERBERT WEGENER: Studien zum Friedrich von Schwaben. - Dissertation Kiel, 1934. - DIETER WELZ: Zeit als Formkategorie und Erzählproblem im ‘Friedrich von Schwaben’. In: ZfdA. 104. 1975. S. 157-169. - BIRGITT WEIMANN: Eine wieder aufgefundene Handschrift des ‘Friedrich von Schwaben’. In: ZfdA. 105. 1976. S. 201-204. - KURT GÄRTNER: Zur Rezeption des Artusromans im Spätmittelalter und den Erec-Entlehnungen im ‘Friedrich von Schwaben’. In: FRIEDRICH WOLFZETTEL (Hrsg.): Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. - Gießen: Schmitz, 1984, S. 60-72. - KLAUS GRAF: Genealogisches Herkommen bei Konrad von Würzburg und im ‘Friedrich von Schwaben’. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft. 5. 1988/1989. S. 285-295. - SCHÖNING, wie Anm. 157. - PAUL SAPPLER: Zufügen und Weglassen. Das Verhältnis der Redaktionen des ‘Friedrich von Schwaben’. - In: JOHANNES JANOTA (Hrsg.): FS Walter Haug und Burghart Wachinger. 2. Band. - Tübingen: Niemeyer, 1992, S. 617-623. - RIDDER, wie Anm. 157.
[159] VOSS, wie Anm. 152, S. 34 ordnet den anonymen Dichter dem Haus Teck zu, da im Text der Herzog von Teck als Bannerträger der Schwaben erscheint.
[160] SAPPLER, wie Anm. 158, S. 623. - VOSS, wie Anm. 152, bewertete den von Jorg von Elrbach kopierten Text wie folgt: „Auf *z geht ausser I^{a} unsere ganze Überlieferung zurück und zwar zunächst W, die eine vielfach nachlässige, zuweilen durch willkürliche Kürzungen verderbte Abschrift von *z giebt. Mehrere fehlerhafte Auslassungen und

von fundamentaler Bedeutung für die Bewertung der Wiener Fassung des 'Eneasromans', die innerhalb der Überlieferungsgeschichte dieses Textes eine besondere Stellung einnimmt. Auf diese Weise wird am Beispiel des von Jorg von Elrbach geschriebenen 'Friedrich von Schwaben' die in der jüngsten altgermanistischen Forschung kontrovers diskutierte Definition und Abgrenzung von Autor, Schreiber, Redaktor, Werk und Textfassungen exemplarisch deutlich.[161]

d. Identifizierung des Schreibers Jorg von Elrbach als historische Person

War die bis zu diesem Zeitpunkt geführte Diskussion insbesondere durch die Frage geprägt, ob Jorg von Elrbach Autor oder Schreiber der von ihm signierten Texte war, so kamen von nun an Überlegungen zu seiner historischen Identifizierung stärker in den Blick.

Im Jahr 1899 erschienen zugleich zwei Studien zu den Handschriften der Bibliothek der Grafen von Zimmern in der Wiener Hofbibliothek. In beiden wird auch die Identität der Schreiber problematisiert. TH. GOTTLIEB[162] war der erste, der aus folgender Nachricht in der Chronik der Grafen von Zimmern die These vom Dreigestirn der für die Grafen von Zimmern tätigen Schreiber ableitete:

Herr Johanns Wernher freyherr zu Zimbern der elter hat zu schönen büechern ain grossen lust gehabt und vil gelesen; dieweil aber zu seinen zeiten der druck erstlichs ufkommen und domals als ain new inventum ain schlechten fortgang, liess er im ain schreiber, genannt Gabriel Lindenast, war burger und sesshaft zu Pfullendorf, vil und mancherlai buecher schreiben und zurusten, also das er letzstlich, ehe und zuvor er in sein unfal kam, ein zimliche liberei zu wegen pracht. Etliche autores und historicos hat er selbs ausser latein ins deutsch transferiert, wie dann die selbige büecher sambt den rittern- und taffelrundtbüecher, die er gehabt, noch mehrtails vorhanden [163]

Neben dem in der Chronik erwähnten Gabriel Sattler (-Lindenast)[164] seien als „Lohnschreiber" Hans Minner und Jorg von Elrbach tätig gewesen. Allerdings ist von den beiden letzteren lediglich jeweils eine einzige Handschrift der gräflichen Bibliothek geschrieben worden.[165] Von Gabriel Sattler,[166] der in der Chronik explizit als für Johannes Werner d. Ä. von Zimmern tätiger Schreiber bezeichnet wird, sind dagegen mehrere Handschriften überliefert.[167] Dieser Befund ist auffallend.

Kürzungen beweisen, dass W Abschrift und nicht etwa mit *z identisch ist, ebenso, dass W nicht eine selbständige Bearbeitung, sondern eine sklavische, aber nachlässig angefertigte Abschrift ist" (S. 32).

[161] Vgl. die Diskussion über „gleichwertige Parallelfassungen" in Kapitel C III 1.

[162] THEODOR GOTTLIEB: Zimmernsche Handschriften in Wien. In: ZfdPh. 31. 1899. S. 303-314.

[163] KARL AUGUST BARACK (Hrsg.): Zimmerische Chronik. 2. verbesserte Auflage. 1. Band. - Freiburg i. Br.; Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1881, S. 423. - GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 309.

[164] In der Literatur ist der Name „Gabriel Sattler" gebräuchlich.

[165] Hans Minner: Cod. Vind. 2838 (Otto von Diemeringen: 'John Mandevilles Reise ins Heilige Land'; 'Vom Antichrist'); Jorg von Elrbach: Cod. Vind. 2861 (Heinrich von Veldeke: 'Eneasroman'; 'Weihenstephaner Chronik').

[166] JOHN A. ASHER: Der übele Gêrhart. Einige Bemerkungen zu den von Gabriel Sattler geschriebenen Handschriften. In: FS für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. Hrsg. von HERBERT BACKES. - Tübingen: Niemeyer, 1972, S. 416-427. - PAUL GERHARD SCHMIDT: Probleme der Schreiber - der Schreiber als Problem. - Stuttgart: Steiner, 1994.

[167] Die Codices Vind. 3035, 3049, 2823, 2793, 2796, 2794; vgl. Österreichische Nationalbibliothek: Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die Bibliothek. Katalog der Ausstellung im Prunksaal 28. Mai bis 30. September 1965. - Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 1965, S. 57-72.

GOTTLIEB bezieht sich auf K. A. BARACKS Hinweis, daß derselbe Schreiber - Jorg von Elrbach - auch den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' kopiert habe.[168] Ob seine These: „Durch genaue beobachtung des schriftcharakters lassen sich sowol den einzelnen schreibern bestimmte hss. zuteilen, als auch indirekt dadurch für die Zimmernsche sammlung in anspruch nehmen"[169] auch im Hinblick auf den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' zu bestätigen sei, wird nicht ausgeführt.[170]

Die zweite Untersuchung zu den Zimmerischen Handschriften in Wien aus dem Jahre 1899 stammt von H. MODERN.[171] Dieser druckt die Schreibersignatur „Jorg von Elrbach"[172] korrekt ab und vermerkt, daß „Jörg von Elerbach"[173] beide Texte der Handschrift geschrieben habe, ebenso den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben'. MODERN war zugleich der erste Forscher, der die Schreiberpersönlichkeit historisch zu bestimmen suchte, indem er sie mit einem steirischen Adelsgeschlecht der Ellerbach, das in der Reimchronik Ottokars[174] erwähnt wird, in Verbindung bringt.

O. FREITAG[175] erkennt in seiner monographischen Untersuchung der 'Weihenstephaner Chronik' die schwäbische Provenienz der Handschrift und bringt den Schreiber, „Jörg von Elrbach", mit Erbach bei Ulm in Verbindung.

W. FECHTER[176] formuliert auf diesem Stand der Forschung seine interessante These: Er erkennt im Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' die „Hand Georgs von Elrbach zu Pfaffenhausen" - ohne

---

[168] GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 309 mit Anm. 3.

[169] Ebd., S. 309.

[170] Die Herkunft des Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' scheint auch gegenwärtig nicht geklärt zu sein. Auf einem in den Codex eingeklebten Pergamentstreifen, einem Fragment einer lateinischen Grammatik, findet sich die Angabe: *Pertinet Hanns Schmid Salmünster*. Vgl. O. VON HEINEMANN, wie Anm. 103. - W. ACHNITZ bezog brieflich dieselbe Position, als er die Vermutung äußerte, daß weder der Wiener 'Eneasroman' noch der Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' im Auftrag der Freiherren von Zimmern entstanden sei. Beide Handschriften könnten aber durchaus dieselbe Provenienz besitzen, bald nach ihrer Anfertigung Ende des 15. Jahrhunderts jedoch verschiedene Wege gegangen sein. Ich danke Herrn Achnitz für seine Auskunft, die meine eigenen Untersuchungsergebnisse bestätigt.

[171] HEINRICH MODERN: Die Zimmern'schen Handschriften der k. k. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der k. k. Hofbibliothek. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 20. 1899. S. 113-180. - Es ist nicht feststellbar, welche der beiden Untersuchungen früher publiziert wurde oder ob Abhängigkeiten zwischen ihnen bestehen.

[172] Ebd., S. 155.

[173] Ebd., S. 155, Anm. 1. Möglicherweise handelt es sich hier aber nur um einen Druckfehler.

[174] „Einen Berthold von Ellerbach finden wir in der Reimchronik Ottokars 1292 auf Seiten der steirischen Rebellen gegen Albrecht I., 1459 einen in Ungarn begüterten Berthold von Ellerbach auf der Versammlung von Güssingen, wo Kaiser Friedrich III. zum Gegenkönig des Mathias Corvinus gewählt wurde" (ebd.). - MODERN hat seine Angabe nicht mit einem Literaturverweis belegt. Dennoch kann ein „Purchart/Burchart von Ellerbach" über das Register der Chronik nachgewiesen werden, nicht aber ein Berthold (JOSEPH SEEMÜLLER (Hrsg.): Ottokars Österreichische Reimchronik. Nach den Abschriften Franz Lichtensteins. 1. und 2. Halbband. - Hannover: Hahn, 1893). Bei diesem bei Ottokar genannten Burkhart (*Burchart was er genant / und was geborn in Swaben*, V. 56135f.) handelt es sich sicherlich um den später von KRÄMER der Familie des Schreibers Jorg von Elrbach zugewiesenen Vorfahren (s. u.), zumal das Herkunftsgebiet sowie der für diese Familie charakteristische Leitname paßt. - Diesen Burkhart von Ellerbach, der 1292 Herzog Albrecht I. den Fehdebrief der Aufständischen von Steiermark überbrachte, als ersten bedeutenden Repräsentanten des schwäbischen Geschlechtes nennt auch FRANZ VON KRONES: 'Ellerbach'. In: ADB. 6. 1877. S. 53, ohne eine Quelle anzugeben. Einen zweiten, in Ungarn begüterten Berthold von Ellerbach benennen sowohl KRONES als auch MODERN, so daß anzunehmen ist, daß letzterer sich auch auf den ADB-Artikel bezogen haben könnte. In jedem Fall sind beide der Identifizierung des Schreibers bereits sehr nahe gekommen, wenn auch Jorg von Elrbach nicht aus einem steirischen, wie MODERN glaubt, sondern aus dem ursprünglich schwäbischen Adelsgeschlecht, das aber offenbar eine österreichische Linie ausgebildet hat (PRIMISSER, wie Anm. 186, S. 219), stammt.

[175] OTTO FREITAG: Die sogenannte Chronik von Weihenstephan. Ein Beitrag zur Karlssage. - Halle: Karras, 1904. - Dort führt die Wiener Handschrift das Sigel C (ebd., S. 5-6).

[176] FECHTER, wie Anm. 13, S. 49.

ausdrücklich darauf hinzuweisen, entnimmt er die Ortsangabe offenbar der Wiener Handschrift mit 'Eneasroman' und 'Weihenstephaner Chronik' - und vermutet erstmals, daß auch der 'Friedrich von Schwaben' für die Freiherren von Zimmern geschrieben sein könnte. Diese naheliegende These hat bisher bemerkenswerterweise keine Resonanz der Forschung gefunden.

H. MENHARDT[177] versucht ebenfalls aufgrund der Schreibersignatur - er liest „Iorg von Elrbach" - eine Identifizierung des Schreibers: „Georg v. Elrbach" nenne sich nach Erbach a. d. Donau im württembergischen Oberamt Ehingen. Die Ortsangabe „Pfaffenhusen" beziehe sich dagegen auf Pfaffenhausen nördlich von Würzburg. Für seine Thesen führt er indessen keine Begründungen an.

Th. FRINGS und G. SCHIEB[178] nehmen in ihrer Ausgabe des 'Eneasromans' ebenfalls Stellung zur Herkunft des Schreibers „Jorg von Elrbach" sowie zum Ort der Niederschrift. Gegen MENHARDT unternehmen sie den naheliegenden Versuch, im Einklang mit der (ost-) schwäbischen Schreibsprache der Handschrift passende Ortschaften in Schwaben zu finden: Ellerbach bei Dillingen und Pfaffenhausen bei Mindelheim erfüllen ihrer Ansicht nach diese Voraussetzungen. Wie bereits GOTTLIEB, sehen auch sie in Jorg von Elrbach einen für die schwäbischen Freiherren von Zimmern tätigen Schreiber.

Im Jahr 1965 wurde in der Österreichischen Nationalbibliothek eine Ausstellung gezeigt, die dem dreihundertsten Jahrestag der Erwerbung der wesentlich von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol aufgebauten Ambraser Bibliothek durch Kaiser Leopold und deren sorgfältige Auswahl und Katalogisierung durch P. LAMBECIUS gewidmet war.[179] Ein eigener Abschnitt der Ausstellung war den Handschriften der Zimmerischen Bibliothek vorbehalten, die als geschlossener Bestand präsentiert wurden und auf diese Weise den Eindruck von einer Adelsbibliothek des 16. Jahrhunderts vermittelten. Zum Schreiber des Wiener 'Eneasromans' wird hier wiederum eine neue These aufgestellt: „Georg von Erlbach" nenne sich nach dem - gleichnamigen - Ort in Württemberg,[180] mit dem offensichtlich wiederum Erbach a. d. Donau gemeint ist, da ein in Württemberg gelegenes Erlbach nicht zu identifizieren ist. Wiederum zeigt sich die Willkür, mit der die Schreibersignatur, *jorg von elrbach*, aufgelöst und entsprechend seiner mutmaßliche Herkunft mit bestimmten Ortschaften in Verbindung gebracht wird, wobei mit den möglichen Namensvarianten Erlbach, Ellerbach oder Erbach gleichermaßen ungenau umgegangen wird.

Erst im Jahr 1972 konnte das Rätsel um die Identität des Schreibers im Zusammenhang mit S. KRÄMERS Edition der 'Weihenstephaner Chronik'[181], für die der Wiener Codex als Leithandschrift gewählt wurde, einer Lösung zugeführt werden. Hatte GOTTLIEB den Kopisten ohne besondere Begründung - lediglich mit Verweis auf die zitierte allgemeine Passage der Chronik - noch gemeinsam mit Gabriel Sattler aus Pfullendorf und Hans Minner aus Konstanz unter die Schreiber der Grafen von Zimmern eingereiht, MODERN „Jörg von Elerbach" etwas ungenau mit dem Angehörigen eines

---

[177] HERMANN MENHARDT: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. 1. Band. - Berlin: Akademie Verlag, 1960, S. 481.

[178] THEODOR FRINGS; GABRIELE SCHIEB (Hrsg.): Henric van Veldeken. Eneide. Band 1: Einleitung-Text. - Berlin: Akademie Verlag, 1964, S. LXV-LXVI.

[179] Österreichische Nationalbibliothek: Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die Bibliothek, wie Anm. 167.

[180] Ebd., S. 70. So muß wohl die in Klammern hinter den Schreibernamen eingefügte Angabe „Württemberg" verstanden werden. - Derselbe Eintrag zur Handschrift findet sich in Katalog der Innsbrucker Ausstellung aus dem Jahr 1966 (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Hundert Handschriften der Ambraser Kunst- und Wunderkammer aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Ausstellungskatalog eingeleitet von FRANZ UNTERKIRCHER. - Wien: Patzelt & Co., 1966, S. 51, Nr. 93).

[181] KRÄMER, wie Anm. 100.

steirischen Adelsgeschlechts in Verbindung gebracht,[182] identifiziert ihn KRÄMER mit einem Mitglied der alten und weitverzweigten schwäbischen Aristokratenfamilie der Herren von Ellerbach. Sie bezieht sich dabei einerseits auf die ältere Untersuchung von J. MATZKE[183], andererseits auf Urkunden aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aus dem Gebiet, in dem die Familie Ellerbach in Schwaben begütert war. In diesen wird in unterschiedlichen Zusammenhängen ein *Jorgen von Elrbach*, *Jörigen von Ellerbach*, *Jörg von Ellerbach* und *Jörig von Ellerbach* genannt.[184] Die Orthographie des Namens in den Urkunden[185] scheint die im 'Eneasroman' sowie im 'Friedrich von Schwaben' von dem Kopisten selbst verwendete Schreibungen *jorg von elrbach* und *jurgen von elrbach* dahingehend zu bestätigen, daß von den diskutierten Ortsnamen Erlbach, Erbach oder Ellerbach die beiden letzten am wahrscheinlichsten sind.

Darüber hinaus zieht KRÄMER - wie bereits MATZKE - die drei panegyrischen Gedichte des Peter Suchenwirt[186] hinzu, die von Ereignissen erzählen, in denen Mitglieder der Familie - Burkhart von Ellerbach und sein Sohn Burkhart Pupulin - im 14. Jahrhundert eine wichtige politische Rolle in habsburgischen Diensten und als Landvögte von Schwaben spielten.[187] Auch im kirchlichen Bereich hatten Angehörige der Familie, die mit wichtigen schwäbischen Geschlechtern verwandt war, hohe Ämter inne oder verfügten über wichtige dynastische Verbindungen.[188] Burkhart von Ellerbach, „der Lange" (1343-1388), war mit Adelheid von Klingenberg verheiratet, die aus derselben Familie stammte wie der Konstanzer Bischof Heinrich von Klingenberg (gest. 1306), der möglicherweise Auftraggeber der Weingartener Liederhandschrift gewesen ist und in Beziehung stand zu Mitgliedern des Züricher Kreises der Manesse, wie der Minnesänger Hadloub bezeugt.[189] Verwandtschaftliche Verbindungen

---

[182] Dieses Geschlecht ist offenbar ein Zweig der alten schwäbischen Familie Ellerbach (KRONES, wie Anm. 174, S. 53).

[183] JOSEF MATZKE: Zur Genealogie der Herren von Ellerbach. In: Das obere Schwaben. Vom Illertal zum Mindeltal. Folge 2. 1956. S. 127-146. MATZKES Ziel ist es, zur Aufklärung der „sehr verwickelten Genealogie" (ebd., S. 127; S. 129) beizutragen. - Von der älteren Literatur zu nennen ist: JOHANN ALBERT AICH: Laupheim bis 1570. Ein Beitrag zu Schwabens und Vorderösterreichs Geschichte und Heimatkunde. - Blaubeuren: Baur, 1914 (diese Publikation basiert auf JOHANN ALBERT AICH: Geschichte des Marktdorfes Laupheim bis zum Aussterben derer von Ellerbach, 1570. - Dissertation Tübingen, 1913).

[184] ZHVSch. 5. 1878. S. 235, Nr. 69 (Urkunde von 1473); S. 243, Nr. 87 (Urkunde von 1483); S. 251, Nr. 103 (Urkunde von 1491); S. 256, Nr. 111 (Urkunde von 1494). - Als weiteres Argument verweist KRÄMER auf die Beobachtung, daß das Ende der 'Weihenstephaner Chronik' in der Wiener Handschrift „mit dem Schluß der chronikalischen Aufzeichnungen in den Flores-Exzerpten des Ulmer Arztes und Humanisten Heinrich Steinhöwel (gest. 1483), die bis zum Jahre 1472 reichen und von dem Ulmer Drucker Johannes Zainer im darauffolgenden Jahre gedruckt wurden", (KRÄMER, wie Anm. 100, S. 12) übereinstimme. „Ob Jörg von Elrbach, dem Abschreiber von Wi, im Jahre 1474 der Steinhöweldruck vorlag oder er eine andere Quelle benutzte, ist nicht eindeutig zu beantworten, gleichwohl ist die näherliegende Möglichkeit, daß der Kopist den Druck kannte [...] Somit darf die Redaktion Wi, repräsentiert durch die Leithandschrift Wi, mit einiger Sicherheit in den Raum um Augsburg und Ulm verlegt werden, ein Befund, den der Dialekt von Wi wie auch die Nachrichten zur Person des Schreibers durchaus bestätigen" (KRÄMER, wie Anm. 100, S. 12).

[185] AICH, wie Anm. 183, S. 30 mit Anm 7 zur urkundlichen Schreibweise *Elrbach*, *Ellirbach*, *Ellerbach*.

[186] ALOIS PRIMISSER: Peter Suchenwirt. Werke aus dem 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Zeit- und Sittengeschichte. - Wien: Wallishausser, 1827, S. 23-33; S. 219-232.

[187] Burkhart von Ellerbach (1314-1369) war „Marschalk des römischen Königs" Karl IV., in dessen in Prag ausgestellten Urkunden er öfter unter den Zeugen erscheint (MATZKE, wie Anm. 183, S. 138).

[188] Beispielsweise waren Mitglieder der Familie Domherren in Augsburg, Heinrich von Ellerbach ist als Stifter der Kartause Buxheim bekannt, und ein Ellerbach soll der erste Abt von Wiblingen gewesen sein (MATZKE, wie Anm. 183, S. 127). Auch die Vogtei über das Benediktinerkloster Ochsenhausen hatte ein Ellerbacher inne (AICH, wie Anm. 183, S. 30).

[189] JOACHIM BUMKE: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, S. 43; S. 113; S. 341.

bestanden ferner mit den Geschlechtern von Stöffeln, die auch mit den Zimmern in Kontakt standen,[190] und von Freyberg. Nach dem Aussterben der Ellerbacher mit der Laupheimer Linie im Jahr 1570 fiel ihr Laupheimer Lehen an das Haus Habsburg zurück. Erzherzog Ferdinand II. von Österreich, in dessen Diensten Wilhelm von Zimmern stand, verlieh die Herrschaft über Laupheim daraufhin seinem Schwager Karl Freiherr von Welser, dem Landvogt von Burgau, der es wiederum an Hans Pankraz von Freyberg zu Neuensteußlingen, dem Gatten des letzten weiblichen Mitgliedes der Familie der Ellerbacher, weitergab.

Unter den Nachfahren dieses altschwäbischen Adelsgeschlechtes läßt sich nach KRÄMER ein „Jörg oder Georg von Ellerbach in Urkunden“[191] der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts „im Gebiet des kleinen Flüßchens Kammel zwischen Mindel und Günz mehrfach nachweisen und [ist] mit Sicherheit mit unserem Schreiber Jörg von Elrbach identisch.“[192] Dieser sei in Raunau südlich von Krumbach sowie in Pfaffenhausen nördlich Mindelheim, welche Ortschaft KRÄMER „mit völliger Eindeutigkeit“[193] mit der Ortsangabe Pfaffenhausen im Kolophon identifiziert, begütert gewesen, sei aber wohnhaft gewesen in Neuburg an der Kammel, wo die Familie seit 1348 ihren Hauptsitz gehabt habe.[194] Benannt hatte die Familie sich nach Auffassung KRÄMERS möglicherweise nach dem Ort Ellerbach bei Dillingen. Indessen möchte auch MATZKE, auf dessen Arbeit KRÄMER sich bezieht, die Frage, ob das Geschlecht seinen Namen von Ellerbach bei Dillingen oder von Erbach an der Donau bei Ulm herleitet, nicht abschließend klären.[195] Inzwischen scheint sich aber die Einsicht durchgesetzt zu haben, daß „das Geschlecht von Erbach bei Ulm seinen Namen herleitet (und nicht von Ellerbach bei Dillingen), wenn auch die Anfänge weiterhin unklar sind.“[196] Entscheidender als die zweifelsfreie Lösung der Frage nach dem Herkunftsort der Familie bleibt jedoch die Erkenntnis, daß seit KRÄMER Jorg von Elrbach als Mitglied der altschwäbischen Ritterfamilie Ellerbach, die auch in die Literatur eingegangen war, wahrscheinlich gemacht werden konnte.[197]

e. Ein Exlibris der Familie Ellerbach

Im folgenden soll ein weiterer Beweis für KRÄMERS These, Jorg von Elrbach sei identisch mit einem Angehörigen des schwäbischen Adelsgeschlechts der Ellerbach, der in Urkunden aus der zweiten

---

[190] Johann Werner von Zimmern unternahm mit Heinrich von Stöffeln eine Pilgerfahrt ins Heilige Land.

[191] Wie Anm. 184. - KRÄMER, wie Anm. 100, S. 37.

[192] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 36. - Sie hält ihn für einen Urenkel des Johann von Ellerbach, des Sohnes Burkharts „des Alten“ von Ellerbach (1314-1369), des „Marschalks des römischen Königs“.

[193] Ebd., S. 35.

[194] Ebd., S. 37. - HEINRICH SINZ: Beiträge zur Geschichte des ehemaligen Marktes und der nunmehrigen Stadt Krumbach (Schwaben). - Krumbach: Huber, 1940.

[195] MATZKE, wie Anm. 183, S. 128.

[196] HORST GAISER: Die Herren von Ellerbach zu Laupheim. In: Laupheim. Herausgegeben von der Stadt Laupheim in Rückschau auf 1200 Jahre Laupheimer Geschichte 778-1978. - Weißenhorn: Konrad, 1979, S. 95-119; hier: S. 98. Der in vorliegender Untersuchung behandelte Schreiber ist offensichtlich der von GAISER (ebd., S. 95) erwähnte „Jörg von Ellerbach“.

[197] Neben Peter Suchenwirts Preisliedern seien als weitere Werke, in denen unterschiedliche Ellerbacher Erwähnung finden, noch Heinrich Wittenwiler (EDMUND WIESSNER (Hrsg.): Heinrich Wittenwilers Ring nach der Meininger Handschrift. - Leipzig: Reclam, 1931, V. 8031 mit Kommentar: *Her Büggel doch von Ellerpach* genannt im Zusammenhang mit den vorbildlichen Artushelden Gawan, Tristan und Lanzelot) und Ulrich von Richental (MICHAEL RICHARD BUCK (Hrsg.): Ulrichs von Richental Chronik des Constanzer Concils 1414-1418. - Tübingen: Gedruckt für den Litterarischen Verein in Stuttgart, 1882, S. 198: *Pupeli von Elrenbach*) genannt. Diese Werke entstanden in Schwaben (Konstanz) und gehören geographisch in unmittelbare Nähe der Heimat der Ellerbacher.

Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt wird, hinzugefügt werden. Dabei spielt wiederum der oben diskutierte Wolfenbütteler Codex des 'Friedrich von Schwaben' eine zentrale Rolle, so daß sich der Kreis der Beobachtungen zum Schreiber Jorg von Elrbach schließt. Diese von *jurgen von elrbach* signierte Handschrift ist ausgestattet mit einem von innen in den Buchdeckel eingeklebten, lavierten Holzschnitt, der einen aufrecht stehenden Ritter in voller Rüstung mit Schild und Banner darstellt.[198] Es gilt zu klären, ob der Holzschnitt eigens für die Ausstattung des 'Friedrich von Schwaben' angefertigt, oder ob er - möglicherweise aus einem anderen Kontext gelöst - erst nachträglich in die Handschrift eingeklebt wurde. Die neueste Forschung[199] hat den Holzschnitt zwar zur Kenntnis genommen und beschrieben, ihn aber keineswegs zu erklären versucht,[200] obwohl durch KRÄMERS Einsichten entscheidende Informationen zur Verfügung standen.

Der in den Innendeckel eingeklebte Holzschnitt ist in den Farben Grün, Gelb, Blau und Braunrot koloriert. Das unregelmäßig geschnittene Blatt mißt 14,7x21,5x14,7x20,7 cm. Der Rahmen des eigentlichen Bildes mißt 11,5x17,5x11,6x17,5 cm. Einige fehlerhafte Stellen deuten darauf hin, daß der Druckstock schon etwas abgenutzt war, als das vorliegende Exemplar angefertigt wurde. Insgesamt sind aber der Druck sowie die Kolorierung als sehr sorgfältig zu bezeichnen. Hauptmotiv der Darstellung ist ein aufrecht stehender, vollständig gewappneter, nach links gewendeter Ritter, der in seiner Rechten einen Schild, in seiner Linken ein Banner trägt. Auffallend ist die Kopfbedeckung: Aus einer Art Krone wachsen zwei einwärts gebogene und nach außen geschwungene Hörner empor. Um Helm- und Schulterpartie breitet sich eine besonders prächtige Helmdecke aus. Die Figur steht unter einer Art Bogenarchitektur, durch die der Blick in einen nach hinten geöffneten Raum mit Kreuzgewölbe freigegeben wird. Die Vorstellung der räumlichen Tiefe wird verstärkt durch die auf einen imaginären Punkt fluchtende Struktur des Fußbodens, auf dem der Ritter steht. In den beiden Zwickeln rechts und links über dem Bogen sind kleine Wiederholungen des Hauptwappenschildes in der Hand des Ritters angebracht.

---

[198] Eine Abbildung ist leider nicht möglich.

[199] SCHÖNING, wie Anm. 157, S. 60-61. - RIDDER, wie Anm. 157, S. 394.

[200] ACHNITZ vergleicht in seiner Ausgabe des 'Gauriel von Muntabel' (Der Ritter mit dem Bock: Konrads von Stoffeln 'Gauriel von Muntabel'. Neu herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von WOLFGANG ACHNITZ. - Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 24 mit Anm. 21) die Titelminiatur der ursprünglich für die Zimmerische Bibliothek angefertigten Donaueschinger (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Donaueschingen 86, fol. IIv) 'Gauriel'-Handschrift mit dem Holzschnitt des Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben', dem damit ebenfalls die Funktion einer Titelminiatur zugewiesen wird. Dabei räumt er ein, daß „solche Titelbilder [...] für den höfischen Roman selten und eher aus der Heldenepik bekannt" seien. Als Beispiele nennt er das Ambraser Heldenbuch (Wien, ÖNB, Cod. Ser. Nov. 2663) und das Heldenbuch des Kaspar von der Rhön (Dresden, Sächs. LB, Cod. M 201). Ein Vergleich ist aber schon deswegen problematisch, weil im Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' der Holzschnitt in den Buchdeckel eingeklebt ist, während sich im Donaueschinger 'Gauriel' die Titelminiatur auf fol. IIv befindet. - Wohl aber wäre denkbar, daß der Holzschnitt im Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' eine Zwischenform zwischen Textillustration (Titelheld Herzog Friedrich) und Besitzzeichen (Ellerbachisches Exlibris) darstellt, wofür OTT (NORBERT H. OTT: Titelminiaturen als Besitzerhinweise. Zu zwei Lüneburger Rechtsspiegel-Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts. In: Exlibriskunst und Graphik. Jahrbuch der Deutschen Exlibris-Gesellschaft, 1980, S. 3-10; hier: S. 3) Beispiele nennt. Er interpretiert die „eingemalten Wappen häufig zusammen mit der Gesamtausstattung der Handschrift" und vermutet, daß sich die späteren Exlibris funktional aus den Titelminiaturen heraus entwickelt haben können. Da der Holzschnitt im 'Friedrich von Schwaben' die einzige illustrative Ausstattung der Handschrift ist und offensichtlich nachträglich vorne eingeklebt wurde, ist seine Funktion als reines Exlibris insgesamt die wahrscheinlichste Erklärung.

Dieser in der rechten Hand des Ritters gehaltene Schild ist mit dem Wappen der Familie Ellerbach[201] identisch: Er ist in vier Felder unterteilt und trägt in chiastischer Anordnung die Familienfarben Gold[202] und Grün. Auch die beiden gold-grünen Hörner, die den zum Wappen der Familie gehörenden Helm[203] krönen, sind im Holzschnitt des Wolfenbütteler Codex zitiert: Auf einer Krone trägt der Ritter diese Hörner exakt in der Anordnung der Ellerbachischen Wappenfarben Gold und Grün. Das Banner, die Helmdecke sowie die in den Zwickeln angebrachten kleinen Wappen zeigen ebenfalls die Familienfarben. Da der Gestalter des Holzschnitts offenbar sehr überlegt die Elemente des Familienwappens in die Ausrüstung des Ritters integriert hat, muß man das als Holzschnitt gefertigte Bild des Ritters als ein Exlibris des Jorg von Elrbach oder eines Mitgliedes seiner Familie interpretieren.

Das gesamte Exlibris ist auf diese Weise mit einem vielschichtigen Netz heraldischer Symbole der Familie Ellerbach überzogen:

1. gevierteilter Schild des Ritters mit den Wappenfarben Grün und Gold in chiastischer Anordnung
2. Banner des Ritters mit den Wappenfarben Grün und Gold in chiastischer Anordnung
3. zwei gevierteilte Wappen in den beiden Zwickeln über dem Bogen in Grün und Gold jeweils in chiastischer Anordnung
4. Wappenfarben Grün und Gold in chiastischer Anordnung in den jeweils geteilten Hörnern im Kopfschmuck des Ritters
5. Wappenfarben Grün und Gold in der den Helm und die Schulterpartie umgebenden Helmdecke

Daß die Bezeichnung „Exlibris“ einer differenzierten Bewertung bedarf, sei hier angedeutet.[204] So weisen F. FUNKE und I. HAUG[205] darauf hin, daß solche Bucheignerzeichen in Wort und Bild „den

---

[201] ERNST HEINRICH KNESCHKE: Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon. 3. Band. - Leipzig: Voigt, 1861, S. 83. - KINDLER VON KNOBLOCH, wie Anm. 142, S. 292-293. - OTTO VON ALBERTI: Württembergisches Adels- und Wappenbuch. 1. Band. - Stuttgart: Kohlhammer, 1889-1898, S. 160. - Vgl. bei PRIMISSER (wie Anm. 186) die Schildbeschreibungen in den Preisgedichten des Peter Suchenwirt auf *Pircharten Ellerbach den alten* und *Puppli von Elrwach (dem jungen)* (erste Rede) und *Puppily von Elrwach (dem iungen)* (zweite Rede): *Der schilt gab zwayer varbe schein, / Gar maisterleich quartieret, / Daz golt smaragden zieret, / Auch fuert der riter hochgeporn / Auf dem helm zway aurhorn, / Die nach dem schild erglesten. / Die wapen pey dem pesten / Man dick an im mit eren sach* (ebd., S. 26). *Den schilt man hat noch rainer lust / Gesehen dik vor seiner prust: / Smaragden gruen pei golde reich / Quartirt, der dike ritterleich / Erwirert ist vor vrawen chlar. / Ir nemt des helmes ewen war, / Der auf des heldes haubet stat, / Wo man sich werleich vinden lat; / Do fuert der edel auzerchorn / Noch dem schilde reich tzwai horn, / Als im di manhait ie gepot, / Dar under er sich dik in not / Durch ere hat gefrumet* (ebd., S. 29-30). *Den schilt man sach gar sunder spot / Smaragden gruen pei chlarem golt / Quartyert, der dik der veinde solt / Mit swinder tyust enphangen hat; / Des helmes glesten nu zergat; / Tzway horn nach dem schilde reich / Sach man getziret maisterleich* (ebd., S. 33). - GAISER, wie Anm. 196, S. 98. - WALTHER MERZ; FRIEDRICH HEGI (Hrsg.): Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal des vierzehnten Jahrhunderts in getreuer farbiger Nachbildung des Originals mit den Wappen aus dem Haus zum Loch. - Zürich; Leipzig: Orell Füssli, 1930, S. 46 (Nr. 91); Taf. VI; Siegeltafel I (Nr. 17). - Die Wappen des Adels in Württemberg. J. Siebmacher's großes Wappenbuch. Band 23. - Neustadt a. d. Aisch: Bauer & Raspe, 1982.

[202] Es ist jedoch einzuräumen, daß in Ermangelung des Goldes die entsprechenden Felder leer gelassen sind, so daß das gelbliche Papier den intendierten Farbeindruck ersetzt.

[203] Dieser Helm freilich ist gemäß der Züricher Wappenrolle (wie Anm. 201) rot.

[204] Auf die Problematik der Identifizierung insbesondere auch ganz früher Exlibris weist bereits WARNECKE (1890), wie Anm. 205, S. III hin. - Auch VON HEINEMANN (wie Anm. 222) problematisiert in seiner Typologie der Exlibris die „unregelmäßigen Zeichen“, bei denen man „nicht bestimmt ersehen kann, ob sie den Besitz des Buches darthun sollen oder ob sie lediglich als Verzierungen zu betrachten sind“ (ebd., S. 16).

[205] FRITZ FUNKE; INGRID HAUG: 'Exlibris'. In: RDK. 6. Band. München: Druckenmüller, 1973, Sp. 671-696. - Vgl. auch FRIEDRICH WARNECKE: Die deutschen Bücherzeichen (Ex-Libris) von ihrem Ursprunge bis zur Gegenwart. - Berlin: Stargardt, 1890. - DERS.: Bücherzeichen (Ex-Libris) des XV. u. XVI. Jahrhunderts von Dürer, Burgmair,

Eigentümer des Buches, ausnahmsweise auch den Vorbesitzer oder den, der das Buch verschenkte“[206], bezeichnen können und „Erzeugnisse der Druckgraphik, die von Anfang an zu vielfältiger Verwendung bestimmt waren“[207], gewesen sind. Auch „sollte doch nicht jede Kennzeichnung des Eigentümers von Geschriebenem oder Gedrucktem in einem Buch“[208] „Exlibris“ genannt werden. Selbst bei Berücksichtigung dieser wichtigen Hinweise geht man in vorliegendem Falle nicht zu weit, den im Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ als eigenes Blatt auf die Innenseite des Buchdeckels[209] eingeklebten, auf Papier gedruckten Holzschnitt als ein Besitzzeichen der Familie Ellerbach auch im engeren Sinne zu bezeichnen. Eine Kolorierung wie im vorliegenden Falle ist ebenfalls keineswegs eine Seltenheit.[210] Die Tatsache, daß ein Ritter dargestellt ist, verweist auf das spezifische Selbstverständnis der Ellerbacher - sind die bedeutendsten Vertreter dieses Geschlechts doch gerade als Ritter bezeichnet, wie insbesondere die poetische Schilderung des Ritterschlags Burkharts von Ellerbach, des Verteidigers Burgaus, im Jahr 1314 belegt.[211] Handelt es sich bei vorliegendem Holzschnitt tatsächlich um ein Exlibris des Jorg von Elrbach, dann besitzen wir in diesem ein sehr frühes, dennoch aber bereits gedrucktes und einer schlichten spätgotischen Formensprache verhaftetes, in seinen einzelnen Bestandteilen bereits sehr ausgereiftes Exemplar, da die Gewohnheit, das Eigentum an Büchern in Gestalt von Exlibris zu kennzeichnen, nach FUNKE/HAUG erst im dritten Drittel des 15. Jahrhunderts aufkam.[212] Auch in die allgemeine Entstehungstheorie der Exlibris, die zuerst vor allem in Süd- und Südwestdeutschland nachweisbar sind, paßt ein frühes Exlibris des Jorg von Elrbach sehr gut hinein,[213]

Beham, Virgil Solis, Jost Amman u. A. - Berlin: Stargardt, 1894. - KARL EMIL GRAF ZU LEININGEN-WESTERBURG: Deutsche und österreichische Bibliothekszeichen. Exlibris. Ein Handbuch für Sammler, Bücher- und Kunstfreunde. - Stuttgart: Hoffmann, 1901. - WALTER VON ZUR WESTEN: Exlibris (Bucheignerzeichen). - Bielefeld; Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901. - EMANUEL STICKELBERGER: Das Exlibris (Bibliothekszeichen) in der Schweiz und in Deutschland. Ein Handbuch für Sammler und Freunde der Exlibris-Sitte. - Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1904. - RICHARD KURT DONIN: Stilgeschichte des Exlibris. - Wien: Österreichische Exlibris-Gesellschaft, 1949. - FRITZ FUNKE et al.: Exlibris aus dem Buch- und Bibliothekswesen. - Leipzig: Deutsche Bücherei, 1966. - In den konsultierten gedruckten Exlibris-Verzeichnissen sowie in der Exlibris-Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Sammlung des Barons von Berlepsch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel konnte ein mit dem Ellerbachischen identisches Blatt nicht identifiziert werden. - Eine Anfrage an Herrn Felix Heinzer von der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, dem ich für seine Auskunft danke, konnte ebenfalls keine weiteren Belege eruieren.

[206] FUNKE/HAUG, ebd., Sp. 671.

[207] Ebd., Sp. 672.

[208] Ebd.

[209] Ebd., Sp. 671; Sp. 673; Sp. 678.

[210] Ebd., Sp. 676.

[211] PRIMISSER, wie Anm. 186, S. 24 mit Kommentar. - MATZKE, wie Anm. 183, S. 129. - Nach FUNKE/HAUG benutzen Einzelpersonen häufig Exlibris, „die mit ihrem Bildschmuck auf die Person, den Namen, den Beruf oder andere biographische Umstände und Ereignisse hinweisen“ (FUNKE/HAUG, wie Anm. 205, Sp. 676). Im Ellerbachischen Exlibris wird also exemplarisch der Ritterstand der Dynastie visualisiert. - Über den Ritterschlag eines anderen Ellerbachers, Heinrichs des Langen, vgl. AICH (1914), wie Anm. 183, S. 30 mit Anm 20.

[212] Vgl. Sp. 683.

[213] Ebd. - Zu den sehr frühen, um 1470 datierten Beispielen werden Exlibris von Privatpersonen (Hildebrand Brandenburg, Wilhelm von Zell), die in die Kartause Buxheim bei Memmingen gelangten, in unmittelbarer Nachbarschaft der Ellerbacher, gezählt. Interessanterweise war ein Mitglied dieser Familie, Heinrich von Ellerbach, nach 1367 Domherr in Augsburg und als Probst des Chorherrenstifts Buxheim im Jahr 1402 Stifter der Kartause Buxheim (KRÄMER, wie Anm. 100, S. 36. - PAUL RUF: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 3. Band. 1. Teil: Bistum Augsburg. - München: Beck, 1932, S. 81-101. - LAURENT H. COTTINEAU: Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés. 1. Band. - Macon: Protat Frères, 1939, S. 541), so daß sich eine Tradition der Exlibris dieser Familie geographisch unmittelbar in diesen Kontext einbetten läßt.

wenn auch eingeräumt werden muß, daß die Zahl der vor 1500 entstandenen spätgotischen[214] Exlibris sehr gering ist.[215]

L. VOSS[216] datierte den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' in das Ende des 14. Jahrhunderts, O. VON HEINEMANN[217] in das 15. Jahrhundert, B. SCHÖNING[218] in die Jahre 1480 oder 1482[219], K. RIDDER[220] schließt sich seinerseits VON HEINEMANN und SCHÖNING an. Das in den Codex eingeklebte Exlibris soll hier mit aller Vorsicht in dieselbe Zeit datiert werden, obwohl es - wie der Vergleich mit anderen Bücherzeichen dieser Zeit zeigt - im Hinblick auf die Gattungsentwicklung der Exlibris eine bereits ausgeprägte Form zeigt.[221] Als Vergleichsbeispiele sollen einige Exlibris aus der reichen Sammlung des Barons VON BERLEPSCH und der durch VON HEINEMANN aus diesen 2443 Exemplaren getroffenen Auswahl angeführt werden:[222] Das Exlibris des Christoph Hos[223] zeigt ebenfalls das bis in das 17. Jahrhundert hinein sehr verbreitete Bildmotiv der Hörner auf einem Helm, die den Helm umgebende wallende, vegetabil gestaltete Decke und die Architekturrahmung. Noch in das 15. Jahrhundert datiert VON HEINEMANN das als solches interpretierte Exlibris des böhmischen Königs

---

[214] Als Stilkennzeichen der Spätgotik benennt DONIN (wie Anm. 205, S. 13-28) die schräggestellten Wappenschilde, unnaturalistisches Pflanzenwerk und verschnörkelte Helmdecken.

[215] FUNKE/HAUG, wie Anm. 205, Sp. 683. - Dort wird neben den Exlibris des Mönches der Kartause Buxheim, Hildebrand Brandenburg, und des Wilhelm von Zell als eines der ältesten Exemplare das „um 1470-80 angefertigte des Kaplans Joh. Knabensperg gen. Igler (gest. 1501)" aufgeführt. Als ältestes datiertes deutsches Exlibris gilt in der Literatur das des Nürnbergers Hieronymus Ebner aus dem Jahr 1516 (LEININGEN-WESTERBURG, wie Anm. 205, S. 110; STICKELBERGER, wie Anm. 205, S. 37). Das Ellerbachische Exlibris gehört in diese älteste Zeit hinein, wenn man als Fixpunkt die Datierung des Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' in das ausgehende 15. Jahrhundert annimmt.

[216] VOSS, wie Anm. 152, S. 5.

[217] VON HEINEMANN, wie Anm. 222, S. 346.

[218] SCHÖNING, wie Anm. 157, S. 61.

[219] Diese Datierung geht offensichtlich zurück auf die Interpretation der beiden nach dem Schreiberkolophon folgenden Schriftzeichen, die SCHÖNING mit VON HEINEMANN als 80 bzw. 82 liest. Daß es sich bei dieser Lesung aber wohl um einen Irrtum handelt, darauf haben mich Frau RENATE GIERMANN und Herr WOLF-DIETER OTTE (beide HAB Wolfenbüttel), aufmerksam gemacht. Ihre Einschätzung bestätigt dabei meine eigenen Vermutungen. Hatte KINDERLING (wie Anm. 109, S. 166) die beiden Zeichen nach dem Namenszug des Schreibers mit „da" oder „dr." (=Doktor) gelesen, VON HEINEMANN sie als „80" oder „82" interpretiert, ergab eine neuerliche Autopsie erhebliche Zweifel an der traditionellen Transkription. Die Lesart „82" läßt sich kaum durch die üblichen Schreibergewohnheiten bei der Datierung ihrer Handschriften in arabischen Zahlen bestätigen. Nach Ansicht von Herrn OTTE komme es zwar vor, daß die Angabe des Jahrhunderts entfalle, doch werde die Zahl gewöhnlich anders positioniert als an das Ende der Zeile nach dem Schreibernamen. Der vergleichende Blick auf Cod. Vind. 2861, wo Jorg von Elrbach die Jahreszahl 1474 in arabischen Zahlen in eine eigene Zeile unter seinen Namenszug einträgt, bestätigt diese Vermutung. Es ist bisher nicht gelungen, die Zeichen zweifelsfrei zu identifizieren. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei den fraglichen Zeichen um eine deutsche Abkürzung. Ich danke Frau GIERMANN und Herrn OTTE für ihre freundlichen Hinweise in dieser Fragestellung.

[220] RIDDER, wie Anm. 157, S. 394.

[221] Hier sei nochmals auf zwei der ältesten erhaltenen Exlibris verwiesen, die in Büchern erhalten sind, die von Privatleuten aus dem süddeutschen Raum (Hildebrand Brandenburg, Wilhelm von Zell) der Kartause Buxheim, der oben erwähnten Ellerbachischen Gründung, geschenkt wurden. Es handelt sich bei diesen also um Donatoren-Exlibris (WARNECKE (1890), wie Anm. 205, S. 7-10). Bereits WARNECKE (ebd., S. 12) wies auf die Seltenheit von bisher nachgewiesenen Bücherzeichen aus dem 15. Jahrhundert hin.

[222] Die Sammlung wurde im Jahr 1875 durch O. VON HEINEMANN vom Baron GOTTLOB GÜNTHER AUGUST HEINRICH KARL VON BERLEPSCH erworben und wird in der Herzog August Bibliothek aufbewahrt (Cod. ohne Signatur: „Ex-libris Sammlung Berlepsch"). - OTTO VON HEINEMANN: Die Exlibris-Sammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Einhundertundsechzig ausgewählte Bücherzeichen des XV. bis XIX. Jahrhunderts. - Berlin: Stargardt, 1895. - Freilich bleibt bemerkenswert, daß VON HEINEMANN, der den Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' katalogisierte, nachdem er sich ausführlich mit den Wolfenbütteler Exlibris beschäftigt hatte, den eingeklebten Holzschnitt nicht als ein solches identifiziert hat.

[223] Das erste bei VON HEINEMANN abgedruckte Exlibris; vgl. VON BERLEPSCH, Bd. I, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, Nr. 4.

Georg Podiebrad[224], das ebenfalls der charakteristischen Form der Ellerbachischen Krone ähnelt. Die Hörner auf dem Helm, die den Helm umgebende Decke[225] und die Architektureinfassung[226] zeigen auch zwei unbekannte Exlibris aus dem 16. Jahrhundert. Die Kombination von Architektureinfassung, Helm und Wappen zeigt auch das in das 16. Jahrhundert datierte Exlibris des Johann Baldinger.[227] Das gleichzeitige Bücherzeichen des Johann Tscherte vereinigt die Komponenten Architektureinfassung, gehörnter Helm, wallende Helmdecke und Wappen.[228] Eine Architektureinfassung weist auch das Exlibris des Wolfgang Sedelius aus dem Jahr 1543 auf.[229] Noch im 17. Jahrhundert kombiniert das Exlibris des Johann Schamroth die bekannte, vegetabil gestaltete wallende Helmdecke mit Hörnern,[230] die wie das Exlibris des Jorg von Elrbach zwei Wappenfarben in chiastischer Anordnung zeigen. Das bereits beim Ellerbachischen Exlibris verwendete Motiv des Helms mit Hörnern und wallender Helmdecke findet offenbar bis ins 18. Jahrhundert Verwendung, wie die Beispiele bei VON BERLEPSCH zeigen.[231] Das Außergewöhnliche am Ellerbachischen Exlibris ist der in voller Größe wiedergegebene, stehende Ritter, für den ein Vergleichsbeispiel in den genannten Exlibris-Verzeichnissen bisher nicht gefunden werden konnte. In der gängigen Ikonographie werden oft nur die Elemente Wappenschild, Helm, Helmdecke und Bekrönung - oft mit Hörnern und anthropomorpher Zier - kombiniert.

Das Exlibris könnte sehr wahrscheinlich bereits in der Zeit der Anfertigung der Kopie des ‘Friedrich von Schwaben’ von ihrem Schreiber selbst in den Buchdeckel eingeklebt worden sein. Wie dargelegt, weisen Stil und Formensprache eher in das 15. als in das 16. Jahrhundert mit seiner Übergangsphase von der Spätgotik zur Renaissance.

Durch diese Erkenntnis kann die aufgrund anderer Indizien von KRÄMER formulierte These der Identität des Schreibers Jorg von Elrbach mit einem Angehörigen der bekannten schwäbischen Adelsfamilie nunmehr bestätigt werden.

Da es sich bei Jorg von Elrbach daher auch nicht um einen Lohnschreiber, sondern um einen Privatmann, der sehr wahrscheinlich für sich selbst die Abschriften anfertigte, handelt, muß die Frage gestellt werden, worin sein Interesse an den von ihm kopierten Texten bestanden haben kann. In der Literatur wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß der ‘Friedrich von Schwaben’ eine geographisch auf den schwäbischen Raum begrenzte Verbreitung gefunden hat, der Verfasser daher ebenfalls aus dieser Region stammen könnte. VOSS[232] brachte diesen sogar unmittelbar mit dem Haus Teck in Verbindung, da im Gedicht ein Herr von Teck als Bannerträger der Schwaben erscheint. Eine Verbindung zwischen den Ellerbachern und den Herzögen von Teck läßt sich beispielsweise beim Kauf von Besitzungen aus dem Lehensgut des Herzogs Friedrich von Teck durch Burkhart den Langen von Ellerbach konkret nachweisen.[233] Auch in der ‘Zimmerischen Chronik’ werden die Ellerbacher gemeinsam mit Mitgliedern des Hauses Teck genannt.[234]

---

[224] VON HEINEMANN, wie Anm. 222, Nr. 1.
[225] Ebd., Nr. 4.
[226] Ebd., Nr. 6.
[227] Ebd., Nr. 5.
[228] Ebd., Nr. 7.
[229] Ebd., Nr. 12.
[230] Ebd., Nr. 81.
[231] Vgl. dort den Abschnitt *Erste Hälfte 18. Jahrhundert*, Nr. 372 (Georg Dietrich Schultz), Nr. 386 (Johann Heinrich Burckhard) und öfter.
[232] VOSS, wie Anm. 152, S. 34-37.
[233] GAISER, wie Anm. 196, S. 101.
[234] BARACK [2](1881), wie Anm. 163, 3. Band, S. 203.

In den hier benutzten beiden Arbeiten über die Familie Ellerbach[235] wird auf eine Linie Mattsies hingewiesen. Ein Geschlecht von Mazzensiez war offensichtlich älter und im 12. Jahrhundert in den Brüdern Hermann, Heinrich und Conrad urkundlich nachweisbar.[236] Des letzteren Söhne führten ab 1202 nach der damals neuerbauten Bergfeste gleichen Namens die Namen Conrad und Heinrich von Angelberg.[237] BOTZHEIM deutet den Namen Angelberg als Anspielung an die hakenförmige Schildfigur der Mazzensiezer.[238] Im 14. Jahrhundert gelangte die Feste Angelberg an die Ritter von Freyberg, die mit den Ellerbachern Heiratsverbindungen eingegangen waren, später an das Geschlecht der Rietheimer, das ebenfalls mit den Freybergern dynastisch verbunden war. Möglicherweise könnte der Name der verzauberten Prinzessin Angelburg im 'Friedrich von Schwaben' vom Schreiber Jorg von Elrbach mit diesem Teil der Ellerbachischen Familiengeschichte, in der die Feste Angelberg eine Rolle spielt, in Verbindung gebracht worden sein, so daß auch darin ein Grund gesehen werden kann, warum sich ein Nachfahre der in Schwaben beheimateten Dynastie der Ellerbacher gerade für diesen Text interessiert hat.

Ohne diese Beobachtungen überbewerten zu wollen, fügen sich die beiden nachweisbaren, von Jorg von Elrbach kopierten Texte insgesamt gut in den historisch-dynastischen Kontext dieses schwäbischen Adelsgeschlechtes ein.

2. Zur Entstehung des Cod. Vind. 2861

Nach KRÄMERS Ergebnissen und den hier vorgestellten Thesen läßt sich Jorg von Elrbach in Zukunft nicht mehr unter die „Lohnschreiber" der Grafen von Zimmern einordnen.[239] W. ACHNITZ[240] nennt als für Johannes Werner d. Ä. von Zimmern (1454-1495) tätige Schreiber neben dem einer Schreibwerkstatt zugehörigen „ungenannten Lohnschreiber"[241] des Karlsruher 'Gauriel von Muntabel'[242] Gabriel Sattler aus Pfullendorf, Jörg von Ellerbach und Hans Minner aus Konstanz. Er verweist jedoch auf die Edition des Cod. Vind. 2838 durch K. RIDDER[243], in der dieser es für ausgeschlossen hält, daß Hans Minner als Lohnschreiber tätig gewesen sei. H. MODERN[244] hatte vermutet, daß es sich bei Hans Minner um einen - urkundlich nicht belegten - Sohn des Nördlinger Bürgers Johannes Minner, der den Beinamen *scriptor* trug, handele. RIDDER identifiziert dagegen Hans Minner mit einem Konstanzer

[235] MATZKE, wie Anm. 183. - GAISER, wie Anm. 196.
[236] Zum folgenden: ALBERT VON BOTZHEIM: Beiträge zur Geschichte der Rittersitze Mattsies und Angelburg im Flossachtale. In: ZHVSch. 34. 1908. S. 179-186.
[237] Die Feste Mazzensiez gelangte später als markgräflich burgauisches Lehen an die Ellerbacher (BOTZHEIM, ebd., S. 181).
[238] BOTZHEIM, ebd., S. 182.
[239] So noch in der jüngsten wichtigen Beschreibung der Handschrift *w* bei THEODOR FRINGS; GABRIELE SCHIEB, wie Anm. 178, S. LXV-LXVI. - MARIE-LUISE DITTRICH: Die Eneide Heinrichs von Veldeke. 1. Teil. Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d' Eneas und Vergils Aeneis. - Wiesbaden: Steiner, 1966, S. 2 mit Anm. 1.
[240] ACHNITZ, wie Anm. 200, S. 35-36 mit Anm.
[241] Ebd., S. 35.
[242] Von diesem stammen neben dem 'Gauriel' (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Donaueschingen 86) die Handschriften Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2795, Cod. Vind. 2888, Cod. Vind. 3036 (ACHNITZ, ebd., S. 17-18).
[243] Jean de Mandeville: Reisebeschreibung. Deutsch von Otto von Diemeringen / Der Antichrist und die 15 Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2838. Farbmikrofiche-Edition. Einführung und Beschreibung von KLAUS RIDDER. - München: Lengenfelder, 1992.

Bürger, dem Kaiser Friedrich III. am 27. 6. 1466 ein Wappen verlieh.[245] Er war zwischen 1463 und 1472 Inhaber verschiedener städtischer Ämter, und es ist nach RIDDER in hohem Maße unwahrscheinlich, daß er - offensichtlich nach seinem Ausscheiden aus den städtischen Amtsverpflichtungen - als „Lohnschreiber" der Grafen von Zimmern am 20. 12. 1476 den Codex mit den 'Reisen Mandevilles' und dem 'Antichrist' vollendet hat. RIDDERS These, daß Hans Minner die Handschrift für sich selbst oder eine ihm nahestehende Person geschrieben habe,[246] vielleicht sogar - wie hier hinzugefügt sei - für eine eigene kleine Familienbibliothek, kann nach den bisherigen Ergebnissen in analoger Weise für die Verhältnisse des Jorg von Elrbach formuliert werden. In beiden Fällen sind aber die ersten nachweisbaren Besitzer die Grafen von Zimmern.

Jorg von Elrbach kann also durchaus etwa zu derselben Zeit wie Hans Minner den Codex mit 'Eneasroman' und 'Weihenstephaner Chronik' für sich selbst oder für eine Bibliothek seiner Familie angefertigt haben.[247] Wann allerdings die 1474 vollendete Handschrift in den Besitz der Grafen von Zimmern gelangte, läßt sich - wie auch im Falle der 'Reisen Mandevilles' Hans Minners - nicht mehr ermitteln. Terminus ante quem bleibt also erst ihre Kurzbeschreibung im Katalog JACOB VON RAMINGENS aus dem Jahr 1576. Es ist jedoch keineswegs unwahrscheinlich, daß literarisch interessierte Mitglieder der Familie von Zimmern wie Werner VIII. (1423-1483) oder der Gründer der Bibliothek, Johannes Werner d. Ä. (1454-1495), nicht nur mit prominenten Büchersammlern wie Erzherzogin Mechthild in Verbindung standen, sondern ebenso mit zahlreichen anderen bibliophilen Aristokraten oder Bürgerlichen, aus deren Besitz Bücher in die Bibliothek der Grafen gelangt sein können.[248]

Nach diesen Überlegungen kommt neben dem nicht identifizierbaren Schreiber des 'Gauriel' lediglich noch Gabriel Sattler als „Lohnschreiber" der Grafen im engeren Sinne in Betracht. Wenn Jorg von Elrbach aus der Gruppe der für die Grafen von Zimmern tätigen Berufsschreiber ausscheidet, stellt sich nunmehr die wesentlich schwierigere Frage, für wen die Handschrift des 'Eneasromans', in der im

---

[244] MODERN, wie Anm. 171, S. 136 mit Anm. 1.

[245] An dieser Stelle sei hinzugefügt, daß bereits GOTTLIEB (wie Anm. 162, S. 309 mit Anm. 2) darauf hingewiesen hat, daß ein Hans Minner in Konstanzer Ratslisten aus den Jahren 1465-1488 sowie durch den Wappenbrief nachgewiesen werden kann. RIDDER zieht jedoch andere Schlüsse aus diesem Befund als GOTTLIEB.

[246] Gleichwohl hält er die Erwägung für zulässig, daß der Codex von Werner oder Johannes Werner d. Ä. von Zimmern im Rahmen des Ausbaus ihrer Bibliothek in Auftrag gegeben wurde.

[247] An dieser Stelle sei auf die ältere Studie von HANS WEGENER: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters. In: ALOIS BÖMER; JOACHIM KIRCHNER (Hrsg.): Mittelalterliche Handschriften. Paläographische, kunsthistorische, literarische und bibliotheksgeschichtliche Untersuchungen. FS zum 60. Geburtstag von Hermann Degering. - Leipzig: Hiersemann, 1926, S. 316-324, hier: S. 317 hingewiesen, der das zugrunde liegende Phänomen bereits beschrieb: „Schreiben und Illustrieren war freie Kunst. Es gab keine einheitlichen Produktionsquellen. Die Zahl der Gelegenheitsschreiber aus allen Schichten der Bevölkerung, die für sich und andere Bücher schrieben, war kaum geringer als die Schar der Lohnschreiber und Werkstätten. Davon zeugen die vielen oft halbfertigen, dilettantisch geschriebenen und illustrierten Handschriften." - Weitere Beispiele für Personen, die Handschriften für sich selbst herstellten, sind Hector Mülich oder Wilhelm Werner von Zimmern, mit dessen sog. 'Totentanz' eine autographe und von ihm selbst mit 116 Bildern reich illustrierte Reinschrift erhalten ist (ERNST HEISS: Der Zimmern'sche Totentanz und seine Copien. - Dissertation Giessen, 1901. - Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. 1. Band. Beg. von HELLA FRÜHMORGEN-VOSS, fortgef. von NORBERT H. OTT zus. mit ULRIKE BODEMANN und GISELA FISCHER-HEETFELD. - München: Beck, 1991, S. 304-324 und Abb. 154-163. - FELIX HEINZER (Hrsg.): Bewahrtes Kulturerbe. „Unberechenbare Zinsen". Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. - Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1994, S. 152-153).

[248] Beispielsweise hat ein Laurentius Moller im Jahr 1572 die Chronik des Martin von Polen und den Band mit Bedas 'Historia Anglorum' sowie Platos 'Timaeus' dem Grafen Wilhelm Werner von Zimmern geschenkt, wie aus den Schenkungsvermerken hervorgeht; vgl. Österreichische Nationalbibliothek: Ambraser Kunst- und

Gegensatz zum 'Friedrich von Schwaben' ein Besitzzeichen nicht nachweisbar ist, tatsächlich angefertigt wurde. Hatte Jorg von Elrbach ein ganz persönliches Interesse an der Abschrift der darin enthaltenen Texte? Mit Recht gibt KRÄMER zu bedenken, „daß ein Mann, dessen Vorfahren an den in der WChr. berichteten Schlachten teilgenommen haben, in besonderem Maße ein Interesse an dem Stoff bekundet haben mochte, oder aber, daß vielleicht hier in Pfaffenhausen in der Umgebung der Genoveva von Freyberg im Kleinen ein „Musenhof" bestanden haben kann, wie wir ihn ähnlich in jener Zeit an den großen Höfen etwa in Rottenburg am Neckar oder in Innsbruck kennen."[249]

Der Einband des Codex, der noch die Standnummer in der Bibliothek der Grafen von Zimmern, Nummer 42, trägt, wird von MENHARDT[250] und KRÄMER[251] erst in das 16. Jahrhundert datiert. Es wäre daher denkbar, daß die im Jahr 1474 vollendete Handschrift ursprünglich anders gebunden war[252] und daß durch den Wechsel des Einbandes auch ein ursprünglich - wie in den Innendeckel des Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' eingeklebtes - Exlibris der Familie Ellerbach verlorengegangen sein könnte.[253] Auffallend bliebe bei einer solchen Hypothese, daß für eine möglicherweise von Johannes Werner d. Ä., Wilhelm Werner oder Froben Christoph vorgenommene Neubindung nicht der typische Zimmern-Einband mit rotem oder grünem Leder angefertigt wurde, sondern ein weißer.

Daß es sich bei diesem weißen Einband möglicherweise nicht um den ursprünglichen handelt, legt der Vergleich mit dem Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' nahe. Dessen ursprünglicher, grüner Wildledereinband verfügt nicht nur über das in den Deckel eingeklebte Exlibris der Familie Ellerbach, sondern auch außen auf dem Buchdeckel ein von Jorg von Elrbach selbst angefertigtes Pergamentschildchen mit dem Buchtitel: *daz průch sagt von hertzog fridrich von schwaben.* Vielleicht handelt es sich dabei um eine verbreitete Gewohnheit des professionellen bibliophilen Schreibers und Büchersammlers. MODERN weist darauf hin, daß die Bände der Zimmerischen Bibliothek „auf der Aussenseite des vorderen Deckels ein weisses Papierschildchen, auf welchem in kurzen Worten in gleichen Schriftzügen des XV. Jahrhunderts der Inhalt des Bandes angegeben ist,"[254] tragen oder ehemals trugen.[255]

Wunderkammer. Die Bibliothek, wie Anm. 167, S. 59 (Nr. 136), S. 60 (Nr. 142); vgl. S. 64 (Nr. 161), S. 71 (Nr. 193).

[249] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 38.

[250] MENHARDT, wie Anm. 177, 1960, S. 481.

[251] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 29.

[252] Lediglich FRANZ UNTERKIRCHER: Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1451 bis 1500. - Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974, S. 48 hält den Einband für einen „Originaleinband".

[253] Dies sei hier als eine Vermutung formuliert, da man keineswegs davon ausgehen muß, daß jedes Buch einer Kollektion auch mit einem Exlibris ausgestattet gewesen sein muß (FUNKE/HAUG, wie Anm. 205, Sp. 677-678).

[254] MODERN, wie Anm. 171, S. 126.

[255] Aus diesen Indizien schließen zu wollen, daß auch der Wolfenbütteler 'Friedrich von Schwaben' im Auftrag der Grafen von Zimmern geschrieben wurde, ist dennoch keine zwangsläufige Schlußfolgerung. FECHTER (wie Anm. 13, S. 49) ist offenbar der erste, der diese These formulierte. Gleichwohl ist es durchaus möglich, daß diese Handschrift nicht lange nach ihrem Entstehen in den Besitz der Zimmern kam. Wenn KRÄMERS Vermutung zuträfe, daß Jorg von Elrbach in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts verstorben sein könnte (KRÄMER, wie Anm. 100, S. 37 mit Anm. 76), wäre es denkbar, daß Bücher aus seinem Besitz in andere Hände gekommen sind. Ein weiteres Indiz wäre der Befund, daß sich die Handschrift in einem katastrophalen Zustand (SCHÖNING, wie Anm. 157, S. 60) befindet und „schwere Wasserschäden" (ebd.) aufweist. Könnte sich der Codex unter jenen Büchern sich befunden haben, die Wilhelm Werner von Zimmern 1552 von Speyer evakuieren mußte und die auf der Flucht in die Kinzig gefallen sind? ACHNITZ (wie Anm. 200, S. 20 mit Anm. 15) formuliert diese Vermutung auch für den Karlsruher 'Gauriel von Muntabel', der ebenfalls starke Wasserschäden aufweist. - Auch in den Bibliothekskontext der Zimmern scheint ein 'Friedrich von Schwaben' gut zu passen: Hält man eine Verbindung dieser märchenhaften Geschichte mit der historischen Dynastie der schwäbischen Staufer auf der Ebene einer bewußten Anspielung für denkbar, möchte man

Die durch KRÄMER nahegelegte Konzeption des hochhöfischen Antikenromans im Kontext mit der spätmittelalterlichen Chronik, in der die Taten zweier Ellerbacher gepriesen werden, als Beleg für ein literarisch-historisches Interesse der Familie Ellerbach löst also zugleich den Codex von einer unmittelbaren Auftraggeberschaft der Zimmern. Unklar bleiben der exakte Zeitpunkt und die Umstände, unter denen die Handschrift in die Zimmerische Bibliothek gelangte. Den dafür in Frage kommenden Zeitraum markieren der terminus post quem 1474 - Vollendung der Niederschrift durch Jorg von Elrbach - und der terminus ante quem 1576 - die Schenkung der wertvollsten Handschriften durch Wilhelm von Zimmern an Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Graf Wilhelm Werner von Zimmern, dessen historische Interessen sich in seiner Tätigkeit als Geschichtsschreiber niederschlugen, könnte im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den Codex erworben haben. Beweise gibt es dafür freilich nicht. Ein Blick in die Quellen sowie Literatur zu den Geschlechtern der Zimmern und Ellerbacher zeigt, daß es im Laufe der Zeit immer wieder zu Berührungen der Wirkungskreise beider Familien innerhalb des schwäbischen Raumes gekommen war. Es sei nur auf die mehrfache Erwähnung von Ellerbachern in der 'Zimmerischen Chronik' verwiesen, beispielsweise auf den Bericht über Heinrich von Ellerbach, der im Jahr 1394 mit dem Freiherrn Johannes von Zimmern einen Vertrag geschlossen hat.[256]

Nach dem Aussterben der Laupheimer Linie der Ellerbacher 1570 mit Eitel Hans von Ellerbach erfolgte die Abwicklung des Erbes, bestätigt durch Kaiser Rudolf II. im Jahr 1579. Die Verwaltung der Ellerbachischen Güter oblag dabei Jakob Ramminger dem Älteren,[257] bei dem es sich offensichtlich um den Verfasser des Kataloges der Bücherschenkung Graf Wilhelms von Zimmern an Erzherzog Ferdinand II. von Tirol handelt.[258]

3. Die Zimmerische Chronik und das Mäzenatentum der Herren von Zimmern

Das seit dem 12. Jahrhundert urkundlich nachweisbare Geschlecht der Freiherren, 1538 in den Grafenstand erhobenen Zimmern gehört zu den ältesten Adelsfamilien Schwabens.[259] Als habsburgische

---

das Interesse der Zimmern an diesem Geschlecht anhand der bei MODERN (wie Anm. 171, S. 171-172) und GOTTLIEB (wie Anm. 162, S. 314) erwähnten Chronik bestätigt sehen: *Item ein alte geschriebne Chronick von Keyßer Friederich von Stauffen vnnd seinen Sönen vnd Nepoten. Cronica Fridericorum* (Zitat aus der Handschrift Cod. Vind. 12595 bei GOTTLIEB, ebd.). Es handelt sich dabei um Burchards von Urspergs 'Historia Friderici Imperatoris' (vgl. Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die Bibliothek, wie Anm. 167, S. 66).

[256] BARACK [2](1881), wie Anm. 163, 1. Band, S. 234.

[257] GAISER, wie Anm. 196, S. 111-112.

[258] S. u., Kapitel C II 1.

[259] HEINRICH RUCKGABER: Geschichte der Grafen von Zimmern. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Adels, nach den besten Quellen und Hilfsmitteln. - Rottweil: Herder, 1840. - Hauptquelle dieser Darstellung sind die beiden Handschriften der bis dahin noch unveröffentlichten Zimmerischen Chronik. - CHRISTOPH FRIEDRICH VON STÄLIN: Wirtembergische Geschichte. 4. Teil: Schwaben und Südfranken vornehmlich im 16. Jahrhundert. - Stuttgart: Cotta, 1873, S. 835-836. - OTTO FRANKLIN: Die Freien Herrn und Grafen von Zimmern. Beiträge zur Rechtsgeschichte nach der Zimmerischen Chronik. - Freiburg; Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1884. - MODERN, wie Anm. 171. - GOTTLIEB, wie Anm. 162. - JOHANNES BÜHLER: Wappen, Becher, Liebesspiel. Die Chronik der Grafen von Zimmern. - Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1940. - INGEBORG HECHT: Die Welt der Herren von Zimmern dargestellt an Beispielen aus Froben Christophs Chronik. - Freiburg: Rombach, 1981. - GERHARD WOLF: *Alhie mueß ich ain gueten schwank einmischen*: Zur Funktion kleinerer Erzählungen in der Zimmerischen Chronik. In: KLAUS GRUBMÜLLER; L. PETER JOHNSON; HANS-HUGO STEINHOFF (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter: Paderborner Colloquium 1987. - Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1988, S. 173-186. - GERHARD

Lehnsleute hatten Mitglieder des Geschlechtes oft einflußreiche Positionen inne. Bekannt sind noch heute ihre Familiensitze Herrenzimmern und Wildenstein[260] sowie ihre umfangreiche Familiengeschichte, die 'Zimmerische Chronik'[261], die Froben Christoph von Zimmern[262], der Vater des letzten männlichen Repräsentanten der Familie, verfaßt hatte. Diese Chronik, die als kulturgeschichtliches Dokument ersten Ranges für das ausgehende Mittelalter und den Humanismus in Schwaben gilt, entdeckte J. Freiherr VON LAßBERG, nachdem sie mit anderen Zimmerischen Handschriften über das Haus Helfenstein durch Erbschaft an die Fürstenberger gekommen war.[263]

Im folgenden seien zur allgemeinen Orientierung die wichtigsten Entwicklungslinien der Familiengeschichte kurz nachgezeichnet.[264] Nach dem Aufstieg der Familie im hohen Mittelalter, als Mitglieder der Zimmern Kreuzzugsteilnehmer waren,[265] mit Konrad von Zimmern einen Reichenauer Abt stellten[266] und durch Heirat die Stadt Meßkirch (1354) und Burg Wildenstein (1415) in ihren Besitz nahmen, folgten im 15. und 16. Jahrhundert Zeiten der Krise und einer letzten Blütezeit dicht aufeinander.

Die Ursprünge der Zimmerischen Familienbibliothek,[267] in der sich der Codex 2861 der Österreichischen Nationalbibliothek befunden hat, sind nicht mehr exakt zu rekonstruieren, gehen aber wahrscheinlich noch auf Werner von Zimmern (1423-1483), Rat im Dienst Herzog Sigmunds von Tirol, zurück. Seine Kontakte zum literarisch interessierten Kreis der Pfalzgräfin Mechthild von Rottenburg,[268]

WOLF: Froben Christoph von Zimmern. In: STEPHAN FÜSSEL (Hrsg.): Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600): ihr Leben und Werk. - Berlin: Schmidt, 1993, S. 512-528.

[260] KARL SIEGFRIED BADER: Die Burg Wildenstein. Ursprünge - Sinnwechsel - Vermächtnis. In: Hohenzollerische Heimat. 28. Nr. 1/März 1978. S. 4-7.

[261] Von dieser gibt es inzwischen vier Ausgaben: KARL AUGUST BARACK (Hrsg.): Zimmerische Chronik. 4 Bände. - Stuttgart: Literarischer Verein, 1869. - DERS. (Hrsg.): Zimmerische Chronik. 2. verbesserte Auflage. 4 Bände. - Freiburg; Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1881-1882. - PAUL HERRMANN (Hrsg.): Zimmerische Chronik. Neuausgabe der 2. Auflage K. A. Baracks. - Meersburg; Leipzig: Hendel, 1932. - HANSMARTIN DECKER-HAUFF (Hrsg.): Die Chronik der Grafen von Zimmern. Handschriften 580 und 581 der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen. - Konstanz; Stuttgart: Thorbecke, 1964. Diese Edition ist an modernen Editionsprinzipien orientiert, trennt die von BARACK in den Text eingefügten Paralipomena wieder heraus und fügt sie am Ende ein. Da die Ausgabe leider unvollendet geblieben ist, ist es hier sinnvoller, nach BARACKS zweiter Auflage oder HERRMANNS Neuedition zu zitieren.

[262] BEAT RUDOLF JENNY: Graf Froben Christoph von Zimmern. Geschichtsschreiber, Erzähler, Landesherr. Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus in Schwaben. - Lindau; Konstanz: Thorbecke, 1959. Darin auch kurze Biographien der übrigen Mitglieder der Familie. - Der älteren Forschung galt Wilhelm Werner von Zimmern als alleiniger Autor der Chronik (z. B. RUCKGABER, wie Anm. 259).

[263] FELIX HEINZER: Zur Geschichte der Fürstlich Fürstenbergischen Handschriftensammlung. - In: DERS. (Hrsg.): Bewahrtes Kulturerbe. „Unberechenbare Zinsen". Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. - Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1994, S. 5-13; S. 156. - HEINRICH F. KERLER: Geschichte der Grafen von Helfenstein. - Ulm: Stettin, 1840. - BARACK (1865), wie Anm. 147, S. IV-V. - KARL SIEGFRIED BADER: Zur späteren Hausgeschichte der Grafen von Zimmern und ihrer Herrschaftsnachfolger. In: ZHG. N. F. 13. 1977. S. 119-128.

[264] Dazu JENNY, wie Anm. 262, S. 51-121. - HECHT, wie Anm. 259, passim.

[265] HECHT, ebd., S. 14; S. 103.

[266] Ebd., S. 15.

[267] MODERN, wie Anm. 171. - GOTTLIEB, wie Anm. 162.

[268] ERNST MARTIN: Erzherzogin Mechthild, Gemahlin Albrechts VI von Österreich. Versuch einer Lebensgeschichte. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg, dem Breisgau und den angrenzenden Landschaften. 2. Band (1870-1872). - Freiburg i. Br.: Scheuble, 1872, S. 145-271. - PHILIPP STRAUCH: Pfalzgräfin Mechthild in ihren literarischen Beziehungen: Ein Bild aus der schwäbischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts. - Tübingen: Laupp, 1883. - BERNHARD THEIL: Literatur und Literaten am Hof der Erzherzogin Mechthild in Rottenburg. - In: ZwürttLG. 42. 1983. S. 125-144. Darin eine gute Interpretation der diametral entgegengesetzten Urteile über Mechthild durch Froben Christoph von Zimmern einerseits und durch zeitgenössische Literaten (Niklas von Wyle, Hermann von Sachsenheim, Jakob Püterich von Reichertshausen)

der Tochter des Pfalzgrafen Ludwig III., des Begründers der Heidelberger Bibliothek, spiegeln sich in Handschriften mit Texten zeitgenössischer, frühhumanistischer Autoren (Hermann von Sachsenheim, Johannes Hartlieb) in der Zimmerischen Bibliothek wider. Durch Werners Sohn, den gebildeten und selbst literarisch tätigen Johannes Werner d. Ä. von Zimmern (um 1450-1496),[269] der in Freiburg, Wien und Bologna studiert haben soll, wurde die Bibliothek weiter ausgebaut. Von ihm stammen sehr wahrscheinlich mehrere lateinische, juristische Handschriften aus Italien. Er war mit Margaretha von Öttingen verheiratet, deren Familie ebenfalls im Besitz einer bedeutenden Bibliothek war.[270] Es ist denkbar, daß auch zwischen diesen Familien ein Austausch von Büchern stattgefunden hat. Seine Pilgerreise ins Heilige Land im Jahr 1483 ist durch das 'Evagatorium' des Felix Fabri[271] in die Literaturgeschichte eingegangen. Johannes Werner d. Ä. war wie sein Vater Rat, Kämmerer und Marschall Herzog Sigmunds von Tirol und fiel 1488 in Reichsacht durch Kaiser Friedrich III.,[272] die erst

---

andererseits. Diese seien nur scheinbar gegensätzlich und stellen Mechthild vielmehr als machtvolle Integrationsfigur in die spannungsvolle Kultur spätmittelalterlicher Adelshöfe hinein. - PAUL LEHMANN: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. 1. Band: Die Bistümer Konstanz und Chur. - München: Beck, 1918, S. 281-283. - GÜNTER GLAUCHE; HERMANN KNAUS: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. 4. Band. 2. Teil: Die Bistümer Freising und Würzburg. - München: Beck, 1979, S. 705-714.

[269] FRIEDER SCHANZE: 'Johannes Werner von Zimmern'. In: ^{2}VL. 4. Band. 1983. Sp. 813-816.

[270] Georg GRUPP: Eine gräfliche Bibliothek im 15. Jahrhundert. In: ZfB. 9. 1892. S. 484-490. - RUF, wie Anm. 213, S. 159-161. - MAX SPINDLER (Hrsg.): Handbuch der bayerischen Geschichte. 3, 2. - München: Beck, 1971, S. 991-993.

[271] KONRAD DIETRICH HASSLER (Hrsg.): Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti Peregrinationem. 3 Bände. - Stuttgart: Literarischer Verein, 1843-1849. - KURT HANNEMANN: 'Felix Fabri'. In: ^{2}VL. 2. Band. 1980. Sp. 682-689. Dort weitere Literatur. - HERBERT FEILKE: Felix Fabris Evagatorium über seine Reise in das Heilige Land. Eine Untersuchung über die Pilgerliteratur des ausgehenden Mittelalters. - Frankfurt/M.: Lang, 1976. - Auf dieser Pilgerreise schlossen sich der Gruppe mit Fabri zeitweilig die Pilger mit Bernhard von Breidenbach an: DIETRICH HUSCHENBETT: 'Bernhard von Breidenbach'. In: ^{2}VL 1. Band. 1978. Sp. 752-754. Dort weitere Literatur. - ELISABETH GECK: Bernhard von Breydenbach: die Reise ins Heilige Land. Veränd. u. erw. aufgrund d. 1961 ersch. Aufl. - Wiesbaden: Pressler, 1977. - An dieser Stelle sei auf den in diesem Zusammenhang bisher nicht diskutierten Codex 427 der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. mit dem Text Felix Fabris hingewiesen: Die Handschrift stammt aus dem 1802 säkularisierten Damenkloster Buchau am Federsee. Auf welche Weise sie dorthin gelangt ist, läßt sich nicht mehr klären, die Durchsicht der Zimmerischen Chronik sowie der Geschichte dieses Klosters (JOHANNES E. SCHÖTTLE: Geschichte von Stadt und Stift Buchau samt dem stiftischen Dorfe Kappel. - Waldsee: Liebel, 1884) zeigt jedoch, daß zahlreiche Äbtissinnen und Canonisinnen aus Familien stammten, die mit den Zimmern in Verbindung standen. Beispielsweise war Katharina von Lupfen, die erste Gattin Wilhelm Werners von Zimmern, bis zu ihrer Hochzeit Mitglied dieses Stiftes. An Wilhelm Werner ist auch das vorn in die Handschrift eingetragene Decastichon mit Bezug auf die Pilgerreise seines Vaters, Johannes Werner, gerichtet. Es wurde vor dem Text Fabris wahrscheinlich von dessen Verfasser, Iakob Eisengrein, eigenhändig in die Handschrift eingetragen. Eisengrein (gest. 1561) ist zwischen 1536 und 1540 als Kollege Wilhelm Werners am Reichskammergericht in Speyer nachweisbar (FILIPPO RANIERI (Hrsg.): Biographisches Repertorium der Juristen im Alten Reich. 16. - 18. Jahrhundert. Band E. - Frankfurt/M.: Klostermann, 1987, S. 216). Es ist nicht zweifellos nachweisbar, aber durchaus denkbar, daß der nach der Schrift in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts datierte Codex 427 für Wilhelm Werner angefertigt wurde und so in die Zimmerische Bibliothek gelangte. Aus dieser ist er jedoch nicht mit den ausgewählten Handschriften nach Ambras und später nach Wien, sondern offensichtlich über die Grafen von Helfenstein in den Besitz der Fürsten von Fürstenberger gekommen (HEINZER, wie Anm. 247, S. 5-13). Ende des 17. Jahrhunderts sind gleich zwei fürstenbergische Gräfinnen als Canonissinnen - Maria Theresia Walpurga, Gräfin von Fürstenberg, Heiligenberg und Werdenberg, Maria Theresia, Gräfin von Fürstenberg-Meßkirch - in Buchau nachweisbar (SCHÖTTLE, ebd., S. 406; S. 424), die den Freiburger Codex mit in das Stift gebracht haben könnten. - Schließlich würde sich in diesen Kontext auch sehr gut die Existenz zweier weiterer Werke ähnlichen Inhalts in der Zimmerischen Bibliothek einfügen: ÖNB, Cod. Vind. 2838 mit Otto von Diemeringens Übersetzung von Jean de Mandevilles Reise ins Heilige Land und ÖNB, Cod. 2737 mit der Kreuzfahrt Ludwigs des Frommen von Thüringen.

[272] FRIEDRICH HEGI: Die geächteten Räte des Erzherzogs Sigmund von Österreich und ihre Beziehungen zur Schweiz 1487-1499. Beiträge zur Geschichte der Lostrennung der Schweiz vom Deutschen Reiche. - Innsbruck: Wagner, 1910, S. 1-3; S. 25-27; passim.

1504 durch Kaiser Maximilian I. wieder aufgehoben wurde. Seine Söhne waren Johannes Werner d. J. (1480-1548), der den kulturellen Ambitionen der Familie völlig fernstehende Vater Froben Christophs, Gottfried Werner (1484-1554), der Onkel des letztgenannten, der diesen adoptierte und zum Erben einsetzte, und schließlich Wilhelm Werner (1485-1575),[273] der andere Onkel Froben Christophs, der maßgeblich auf die Förderung der geistigen Neigungen seines Neffen Einfluß nehmen konnte. Wilhelm Werner und Froben Christoph wurden bereits von einem Zeitgenossen, dem Basler Theologen und Historiker Johann Basilius Herold[274], bei seinem Besuch auf Herrenzimmern gemeinsam als „comites antiquarii“[275] bezeichnet.

Wilhelm Werner von Zimmern, die wohl bedeutendste Gestalt der Familie im Hinblick auf deren kulturelle Aktivitäten, hatte in Tübingen und Freiburg - wo er 1505/6 das Amt des Rektors bekleidete - Jura und Philologie studiert.[276] Nachdem sein Eintritt in eine geistliche Laufbahn gescheitert war, wurde Wilhelm Werner 1510 Hofrichter in Rottweil, 1529 Assessor am Reichskammergericht in Speyer und verwaltete 1539-1541 stellvertretend das Kammerrichteramt. Nach seinem freiwilligen Ausscheiden 1541 widmete er sich auf Schloß Herrenzimmern historischen und antiquarischen Studien, bis er 1548 von Kaiser Karl V. an die Spitze des Gerichtshofes in Speyer berufen wurde. 1554 setzte er sich endgültig zur Ruhe und lebte bis zu seinem Tod 1575 auf Herrenzimmern. Besondere Berühmtheit erlangte der Graf durch den Ausbau der ererbten Bibliothek[277] und durch seine „Wunderkammer“, eine Sammlung unterschiedlichster Kuriositäten.

Nach dem Tod Johannes Werners d. J. im Jahr 1548 begann eine letzte Blüte der durch Karl V. 1538 in den erblichen Grafenrang erhobenen Familie, da Froben Christoph von Zimmern (1519-1566)[278] nach dem Verzicht seiner beiden geistlichen Brüder noch einmal den gesamten Besitz in seiner Hand vereinigen und konsolidieren konnte. Er hatte in Bourges, Löwen und Angers studiert und arbeitete von etwa 1540 bis zu seinem Tod 1566 an der umfangreichen Familienchronik, als deren alleiniger Verfasser er heute gilt.[279] Sie ist der großangelegte Versuch, die eigene Familie zu überhöhen und den aktuellen Herrschaftsanspruch dadurch zu legitimieren, daß ihre Geschichte bis in die germanische Vorzeit zurückgeführt wird.[280] Sein einziger Sohn, Wilhelm von Zimmern (1549-1594), wurde schließlich seinerseits Erbe des gesamten Familienbesitzes und gelangte zu politischem Ansehen als Hofmarschall (seit 1568) und Obersthofmeister (seit 1576) des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol. Mit seinem Tod ohne männliche Nachkommenschaft im Jahr 1594 erlosch das Geschlecht der Grafen von Zimmern. Die Aufteilung des Besitzes unter Wilhelms acht Schwestern bedeutete eine vollständige Auflösung des Vermögens und der Herrschaftsrechte einer der bedeutendsten schwäbischen Adelsfamilien.

---

[273] GEORG TUMBÜLT: ‘Wilhelm Werner von Zimmern’. In: ADB. 45. 1900. S. 302-306.
[274] ANDREAS BURCKHARDT: Johannes Basilius Herold. Kaiser und Reich im protestantischen Schrifttum des Basler Buchdrucks um die Mitte des 16. Jahrhunderts. - Basel; Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1967.
[275] Zitat aus einem Brief bei JENNY, wie Anm. 262, S. 49. - HEINZER, wie Anm. 247, S. 6.
[276] TUMBÜLT, wie Anm. 273, S. 303: Tübingen (1504) und Freiburg (1504-1509). - JENNY, wie Anm. 262, S. 56 mit Anm. 16: Tübingen (1499-1504), Freiburg (1504-1509).
[277] WOLFGANG IRTENKAUF: Wilhelm Werner von Zimmern und seine literarische Hinterlassenschaft. In: Hohenzollerische Heimat. 32. Nr.4/Dezember 1982. S. 57-59.
[278] JENNY, wie Anm. 262, S. 51-121. - GERHARD WOLF, wie Anm. 259.
[279] HANS BAUMGART: Studien zur Zimmerischen Chronik des Grafen Froben Christoph und zur Mainzer Bistumschronik des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern. - Dissertation Freiburg i. Br., 1923. - JENNY, wie Anm. 262, passim.
[280] WOLF, wie Anm. 259, S. 515-517.

Der Ausbau und die Pflege der Bibliothek wird vor allem mit den „comites antiquarii“, Wilhelm Werner und Froben Christoph, verknüpft, wie beispielsweise in der Einleitung des von Jacob von Ramingen erstellten Katalogs oder in der von Wilhelm unterzeichneten Schenkungsurkunde für Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Johannes Werner d. Ä. scheint dabei zu sehr in den Hintergrund gedrängt, wie folgende Bemerkung aus der ‘Zimmerischen Chronik’ belegt:

„Herr Johanns Wernher freiherr zu Zimbern der elter hat zu schönen büechern ain grossen lust gehabt und vil gelesen, dieweil aber zu seinen zeiten der druck erstlichs ufkommen und domals als ain new inventum ain schlechten fortgang, liess er im ain schreiber, genannt Gabriel Lindennast, war burger und sesshaft zu Pfullendorf, vil und mancherlai büecher schreiben und zurusten, also das er letzstlich, ehe und zuvor er in sein unfal[281] kam, ein zimliche liberei zu wegen pracht. Etliche autores und historicos hat er selbs ausser latein ins deutsch transferiert, wie dann die selbige büecher sambt den rittern- und taffelrundtbüecher, die er gehabt, noch mehrthails verhanden.“[282]

Diese bemerkenswerte Stelle aus der ‘Zimmerischen Chronik’ zeigt, daß Johannes Werner d. Ä. von Zimmern nicht nur ein ganz allgemeines Interesse für Literatur besaß, sondern insbesondere eine Liebe zu „schönen büechern“. Diese bibliophilen Neigungen ließen ihn offensichtlich auch den sich zu seinen Lebzeiten vollziehenden Medienwechsel von der Handschrift zum gedruckten Buch sehr reflektiert miterleben. Als kenntnisreicher Büchersammler, der aufmerksam den Markt beobachtete, schätzte er die zukunftsweisende, schnelle Entwicklung des Buchdruckes richtig ein. Seine persönliche Neigung galt dabei offensichtlich weniger dem „new inventum“ des Druckes, was ihn dazu veranlaßte, einen Schreiber, d. h. einen Repräsentanten der untergehenden Handschriftenkultur, mit der traditionellen Herstellung von Büchern für seine Sammlung zu beauftragen.[283]

Die zahlreichen juristischen Handschriften, insbesondere die Prachthandschriften aus Bologna, dürften aus der italienischen Studienzeit Johannes Werners d. Ä. stammen. Die historischen Schriften und Werke der deutschen Literatur hingegen sind offensichtlich in vielen Fällen den Interessen Wilhelm Werners, des jüngsten Sohnes Johannes Werners d. Ä., zu verdanken. Dieser widmete sich in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts[284] und möglicherweise verstärkt wieder in der Zeit zwischen seinem Ausscheiden als Kammerrichter 1541 und der Berufung an die Spitze des Speyerer Gerichtshofes 1548 sowie nach seinem endgültigen Ausscheiden aus diesem Amt 1554 vor allem historischen und antiquarischen Studien sowie Werken genealogischen Inhalts. Als sein Hauptwerk gilt die ‘Chronik von dem Erzstift Mainz und dessen Suffraganbistümern’.[285] Wenn er auch nicht, wie früher vermutet wurde,

---

[281] D. h., bevor Kaiser Friedrich III. am 8. Januar 1488 über ihn die Acht verhängte.

[282] BARACK [2](1881), wie Anm. 261, 1. Band, S. 423 (vgl. MODERN, wie Anm. 171, S. 119. - GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 309. - HERRMANN, wie Anm. 261, S. 423).

[283] In vieler Hinsicht vergleichbar sind die Bestrebungen eines berühmten Zeitgenossen Johannes Werners d. Ä. von Zimmern, des Abtes des Benediktinerklosters Sponheim, Johannes Trithemius (1462-1516), dessen bibliophilen Interessen es zu verdanken ist, daß die Bestände der Klosterbibliothek während seiner Amtszeit von 48 auf etwa 2000 Bände vermehrt werden konnten (Johannes Trithemius: De laude scriptorum - Zum Lobe der Schreiber. Eingeleitet, herausgegeben und übersetzt von KLAUS ARNOLD. - Würzburg: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V., 1973, S. 4). Trithemius selbst hat dieses Vorgehen, daß im Sponheimer Skriptorium auch weiterhin alte Manuskripte abgeschrieben wurden in einer Zeit, in der durch die neue Technologie des Druckes die Buchproduktion quantitativ bisher ungeahnte Dimensionen erreichen konnte, in seiner Schrift ‘De laude scriptorum’ gerechtfertigt.

[284] JENNY, wie Anm. 262, S. 60.

[285] WILHELM ENGEL (Hrsg.): Die Würzburger Bischofschronik des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern und die Würzburger Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts. Eingeleitet und herausgegeben von Wilhelm Engel. - Würzburg: Schöningh, 1952. - HEINZER, wie Anm. 247, S. 144-155.

Verfasser der Familienchronik ist, so dürfte er jedoch als Mitarbeiter, der Material für seinen Neffen Froben Christoph und dessen Sekretär Johannes Müller zur Verfügung stellte, eine wichtige Rolle gespielt haben. Die Tatsache, daß der Interessensschwerpunkt Wilhelm Werners auf historischem Gebiet liegt, gibt Grund für die Vermutung, daß auch der Codex 42 der Familienbibliothek mit der 'Weihenstephaner Chronik' und dem 'Eneasroman' von Wilhelm Werner für die Zimmerische Bibliothek erworben worden sein könnte. Dabei dürfte wohl eher die Chronik als das Epos der für seine spezifischen Interessen wichtigere Text gewesen sein.[286] Darin wird beispielsweise ein Graf *Cůnrat von Ötingen* genannt[287], der von Bedeutung war für Wilhelm Werners Materialsammlungen für die Ahnentafel des Grafen Friedrich von Ötingen-Münsterberg.[288] So scheinen die Bücher Wilhelm Werners die zweite Säule der Zimmerischen Bibliothek darzustellen. Indessen erstreckte sich seine Sammeltätigkeit, die bis in seine Jugend zurückreicht, auf sehr viel ausgedehntere Gebiete, wie seine „Wunderkammer" dokumentiert.

GOTTLIEB hatte bereits versucht, anhand der 'Zimmerischen Chronik' das besondere Interesse des Grafengeschlechts an Büchern zu belegen und kam zu dem nicht sehr ergiebigen Ergebnis: „Über umfang und art der sammlung erfahren wir jedoch aus der chronik selbst recht wenig. In erster linie kommen die stellen bd. III s. 350 und bd. IV s. 73 und 105 der Barackschen ausgabe in betracht, die man nachlesen mag."[289] Diese drei Textpassagen beziehen sich charakteristischerweise ausschließlich auf die literarischen Interessen Wilhelm Werners und Froben Christophs - die vierte, auf Johannes Werner d. Ä. bezogene, wurde bereits oben zitiert - und haben so die traditionelle Bewertung ihrer Rolle geprägt.

1. König Ferdinand suchte beim Reichstag in Speyer 1541 Wilhelm Werner in Gegenwart auch Froben Christophs persönlich auf:

„Mitler weil ward graf Wilhelm Wernher von Zimbern vil mals vom römischen künig Ferdinando in ein privatgesprech erfordert der historien und antiquitetten halb, im auch und seinem vettern, grave Frobenio Christoffen, die chron, zepter, apfel und andere kaiserliche ornamenta und zierden gewisen. Es kam der römisch könig persönlich herum in graf Wilhelm Wernhers behausung; do warden Ir Majestat die wunderbarlichen, seltzamen gewechs und würkungen der natur, auch andere seltzame, abenteurliche antiquitates in der wunderkammer nit verhalten, ab denen ainstails Ir Majestat sich nit wenig verwunderte."[290]

2. Während der Fürstenverschwörung gegen Karl V. im Jahr 1552 evakuierte Wilhelm Werner seinen wertvollsten Besitz, darunter die Bücher, aus Speyer. Auf der Flucht kippte ein Wagen mitsamt den Transportfässern in die Kinzig:

„Das ich aber wider uf graf Wilhelm Wernhers sachen kom, als der in obgehörter ufrur und fürstenkrieg geen Zimbern, wie oblaut, sich begeben, het er nicht destoweniger das böst von silbergeschier und anderm in etliche truchen und fesser eingeschlagen und das von merer sicherhait wegen den Rein hinauf geen Strassburg füeren lasen. Von dannen wardt das fuetter durch das Kinzigerthal geen Zimbern verfertiget; aber durch unfahl und liederlichkait der fuerleut fiel der ain wagen mit den fessern und anderm plunder in die Kinzig, lag auch so lang darin, das die fuerleut usern nechsten dörfern hilf

[286] Zur spezifischen Zusammenstellung dieser beiden Texte in einer „historischen" Handschrift, s. u., Kapitel C III 4.
[287] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 225-226.
[288] JENNY, wie Anm. 262, S. 60.
[289] GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 303.
[290] BARACK [2](1881), wie Anm 261, 3. Band, S. 350.

bekammen und den wagen wider userm waser brachten. Uf selbigem wagen waren zu allem unfahl zwai grose fesser oder gestippich geladen, darin des grafen böste geschribne büecher und collectanea, die er von jugendt uf hin und wider zusammen mit groser arbait gepracht, auch etliche autores, so diser zeit sonst nit mer gefunden, zu dem vil von der merertail grafen und herrn geschlechter deutscher nation, von irem herkommen und gepurt, linien; in somma, es war ein schatz in historien, der nit leuchtlich mag dergestalt wider bracht werden. In dieselbigen stippich, in der weil sie in der Künzig gelegen, hett das wasser getrungen. Die bliben also unaufgethon und ohne gedrucknet bei etlichen monat steen, biss der graf selbs haim kam. Also da die stippich ufgeschlagen, waren die herrlichen büecher und geschribne alte monumenta mertails erfaulet und verdorben; es hat nit der drittail darvon zu nutz, das mans wider lesen oder abschreiben künden, gebracht werden. Aber seitmals nichs uf ertrich wirhaft oder bestendig, sonder auch die himel und erden zergeen müessen, wie das die geschrift bezeucht, ist sichs dann zu verwundern, da schon solche alte gedechtnusen und geschriften verloren werden?“[291]

3. Wilhelm Werner als Forscher, Schriftsteller und Sammler auf seinem Stammschloß Herrenzimmern:

„Wie er das schloss Zimbern bei seinen lebzeiten erbawen, das ist noch augenscheinlichen. Darbei mag abgenommen werden, was affection und sondere liebe er darzu gehapt, seitmals er kein costen, kein müe oder arbait, was solchen baw belangt, sich betauren lasen. Was zeit im aber über den baw und das gebett bevor, das hat er von jugendt uf alles den studiis und historien zugeaignet, darin er sich in lesen und erfarnus allerhandt antiquiteten also geipt, das im kainer seines standts oder herkomens gemess bei seinen zeiten gleich sein mögen. Das bezeugen die büecher, so er von den geschlechtern beschriben, das bezeugen die gepurtstapulae und linien, dergleichen die büecher, so er von dem erzstift Menz zusamen getragen, in welchen büechern nit allain des erzstifts sachen, sonder auch seine zwelf suffraganienbischtumb heschriben. In dem sein genus dicendi ganz freuntlichen und mehr dem Terentio, dann andern, gleich. Sein wunderkammer zu Zimbern, darin er von jugendt uf mancherlai seltzame gebain, stain, horn und anders, das die natur wunderbarlichen gewürkt und seltzam mag genennet werden, auch von frembden nationen zusammengebracht, ist wol zu sehen und auch zu verwundern. Ich bin selbs darbei gewest, das der römisch kaiser Ferdinandus, domals noch ein römischer könig, anno 1541 uf dem reichstag zu Speir solch wunderkammer mit grosen begirden durchsehen und sich darab nit wenig verwundert hat. Dise wunderkamer sampt seiner lateinischen und deutschen liberei hat er in das schloss Antian-Zimbern geordnet, daz solchs seine erben, wie er das verordnet, darin bleiben sollen lasen.“[292]

Daß auch andere Mitglieder der Familie im weiteren Sinn literarisch interessiert und tätig waren, ist erst in jüngster Zeit deutlich geworden: Der ältere, bisher als Literatur und Kunst wenig zugänglich charakterisierte Bruder Wilhelm Werners, Gottfried Werner, hat nach Überlieferung der Chronik in seiner Jugend am Hof Herzog Ulrichs von Württemberg „sich vil der sprüch und reimen angenomen, wie dann ain sollichs vor jaren vil gebreuchlich, das auch manichmal die pottentaten mit umbgangen.“[293] Zwischen 1518 und seinem Todesjahr 1554 hat der Graf sehr häufig auf der von ihm maßgeblich ausgebauten Burg Wildenstein residiert, wo er sich nach Auskunft der Chronik noch in hohem Alter mit deutscher Heldenepik beschäftigt hat:

---

[291] BARACK [2](1882), wie Anm 261, 4. Band, S. 72-73. - Möglicherweise ist die Handschrift des ‘Gauriel von Muntabel’ (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. Donaueschingen 86), die starke Wasserschäden aufweist, unter den betroffenen Büchern gewesen, vgl. ACHNITZ, wie Anm. 200, S. 20 mit Anm. 15.

[292] BARACK [2](1882), wie Anm. 261, 4. Band, S. 105.

[293] BARACK [2](1882), wie Anm. 261, 4. Band, S. 213. - Ferner nennt die Chronik einen von ihm verfaßten *gaistlichen* (ebd., S. 213-215) und einen *weltlichen kurzwilligen spruch* (ebd., S. 215-233). - Auch weitere literarische Aktivitäten von Mitgliedern der Familie nennt die Chronik, so beispielsweise *ain gaistlichen und ain weltlichen* Spruch Wilhelm Werners von Zimmern (ebd., S. 233-247) sowie ein an Eberhard im Bart adressiertes schwankhaftes Märe von Johannes Werner d. Ä. (BARACK [2](1881), wie Anm. 261, 1. Band, S. 586-608).

„Es konte des morgens blösig sibne uf der uren oder uf das spettigst achte schlahen, er wolte den imbis essen. So war noch niemands lustig, nochdann, ime zu gefallen, muest man essen. Nach essens berüeft er der schreiber ein; mit dem zecht er, und under der zech macht er reimen von dem Berner und den risen, wie dann solich buch, damit er vil mühe und arbait gehapt, noch zu Wildenstain vorhanden.“[294]

Wenn sich auch die genannte Handschrift unter den Zimmerischen Büchern nicht mehr erhalten zu haben scheint, so wurde doch auf Burg Wildenstein vor kurzem ein Zyklus von Wandmalereien entdeckt, die in 32 erhaltenen Einzelbildern die Kämpfe Dietrichs von Bern und Hildebrands mit dem Riesen Sigenot darstellen. [295] Literarische Quelle ist der sog. ‘Jüngere Sigenot’, die Ikonographie steht den Holzschnitten des Nürnberger Drucks Jobst Gutknechts aus dem Jahr 1521 sehr nahe. Der Zyklus wird nach stilistischen Kriterien in das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts datiert, als Gottfried Werner auf Wildenstein residierte.

Auch der Codex 42 der Zimmerischen Bibliothek mit dem ‘Eneasroman’ Heinrichs von Veldeke paßt gut zum literarischen Interessensbereich der Grafen, wie der Bibliothekskontext belegt. So benennt das noch heute erhaltene Verzeichnis der Schenkung ausgewählter Codices aus der Zimmerischen Bibliothek aus dem Jahr 1576[296] neben dem Codex 42 mit ‘Weihenstephaner Chronik’ und ‘Eneasroman’ noch eine weitere Handschrift mit Trojathematik: *Ein teutsch geschrieben Trojanische histori mit gemalenen figuren, gar altfrenkisch*[297]. Dieser noch in das 14. Jahrhundert datierte Codex 2915 der Österreichischen Nationalbibliothek,[298] der die Zimmerische Signatur Nr. 57 trägt, ist der älteste Textzeuge des sogenannten ‘Buchs von Troja’, der Prosabearbeitung nach Konrads von Würzburg ‘Trojanerkrieg’. Da die erhaltenen Handschriften dieses bekanntesten und am weitesten verbreiteten der spätmittelalterlichen Trojaromane überwiegend südwestdeutscher Provenienz sind, ist eine Entstehung auf alemannischen Boden gegen Ende des 14. Jahrhunderts sehr wahrscheinlich.[299] Die Grafen von Zimmern sind möglicherweise bereits sehr früh in den Besitz auch dieses Textes gelangt. Interessant ist des weiteren, daß auch dieser Codex durch kolorierte Federzeichnungen über ein hervorgehobenes Ausstattungsniveau verfügt.[300]

---

[294] BARACK [2](1882), wie Anm. 261, 4. Band, S. 64.

[295] MICHAEL CURSCHMANN; BURGHART WACHINGER: Der Berner und der Riese Sigenot auf Wildenstein. In: PBB. 116. 1994. S. 360-389. - MICHAEL CURSCHMANN: Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein. - Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1997. - OTT, wie Anm. 1, S. 101-117; hier: S. 110-112.

[296] Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595.

[297] Während hier der Eintrag nach MODERN, wie Anm. 171, S. 166 zitiert wird, schreibt GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 314: *Ein teutsche geschriebne Troianische Histori mit gemaltenn figuren. gar altfrenckisch.*

[298] MENHARDT, wie Anm. 177, S. 616.

[299] SCHNEIDER, wie Anm. 76, S. 73-81.

[300] Neben der Wiener, ehemals Zimmerischen Handschrift des ‘Buchs von Troja’ existiert noch eine weitere illuminierte Handschrift dieses Textes. Der Codex 973 des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. 1. Band: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. 1. Teil: Die literarischen und religiösen Handschriften. Beschrieben von LOTTE KURRAS. - Wiesbaden: Harrassowitz, 1974, S. 8. - SCHNEIDER, wie Anm. 76, S. 74) stammt aus der „Elsässischen Werkstatt von 1418“, so daß sich für das ‘Buch von Troja’ bemerkenswerterweise die gleiche Konfiguration von Textprovenienzen ergibt wie für den ‘Eneasroman’: In beiden Fällen stammt einer der überlieferten illustrierten Texte aus dem Besitz der Grafen von Zimmern, der andere wurde in der Straßburger Vorgängerwerkstatt Diebold Laubers gefertigt. In beiden Fällen repräsentieren die Miniaturen aber ganz unterschiedliche Illustrationstraditionen. - RUDOLF KAUTZSCH: Notiz über einige elsässische Bilder-Handschriften aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. In: Philologische Studien. FS für Eduard Sievers zum 1. Oktober 1896. - Halle/S.: Niemeyer, 1896, S. 292. - HANS WEGENER: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. - Leipzig: Weber, 1927, S. 12.

Daß der Mythos vom trojanischen Flüchtling Aeneas darüber hinaus auch einen ganz konkreten „Sitz im Leben“ der Zimmern innehaben konnte, wird in erstaunlicher Weise noch am letzten Repräsentanten der Familie deutlich. Vom letzten Zimmern, dem Grafen Wilhelm, überliefert F. C. ZOLLER in seiner ‘Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck’[301], die auf die der Kaiserin Maria Theresia gewidmete ‘Beschreibung der Stadt Innsbruck’ des Freiherrn JOSEPH CESCHI VON HEILIGEN KREUZ aus dem Jahr 1778[302] zurückgeht, eine höchst aufschlußreiche Geschichte. Insbesondere im Zusammenhang mit der Beschreibung der Hochzeit, die Erzherzog Ferdinand II. von Tirol für seinen Kämmerer, den Freiherrn Johann von Kolowrat, mit Catharina von Beymont und Payrsberg am 14. Februar 1580 ausrichtete, bringt ZOLLER umfangreiche Auszüge aus CESCHI. Indessen ist nicht klar, auf welche Quellen sich CESCHI seinerseits stützte. Die Hochzeitsfeierlichkeiten wurden begleitet von höfischen Spielen und Turnieren sowie von lebenden Bildern[303] mit antiken Motiven und allegorischen Vorführungen. So erschien Herzog Otto Heinrich von Braunschweig-Lüneburg als Apollo auf einem Leoparden, Markgraf Karl von Burgau als Herkules auf einer siebenköpfigen Hydra reitend, während sich Erzherzog Ferdinand II. von Tirol als Jupiter auf einem mit den Gestirnen verzierten Wagen präsentierte. Graf Wilhelm von Zimmern, als Obersthofmeister zweitmächtigster Mann nach dem Herrscher, trat mit großem Gefolge schließlich in Gestalt des Aeneas auf. Statt einer verkürzenden Paraphrase soll hier die Passage aus ZOLLERS ‘Geschichte Innsbrucks’, die auf der Überlieferung CESCHIS basiert, zitiert werden:

„Die Ankunft des trojanischen Helden Aeneas und seines Gefolges verkündigten ein Heerpaucker und 4 Trompeter in weiß und gelbseidenen Kleidern, wornach eine prächtige Galeere mit Segeln, auch gelb und rothseidenen Fahnen besonders in die Augen fiel,[304] auf dieser waren nebst einem schönen Feuerwerk zu sehen 11 Personen in zierlichen Kleidern, dann 6 Galioten, welche das Schiff mit ihren Rudern wenden konnten, wie sie wollten; desgleichen saßen darauf 2 Knaben in Tritonen-Gestalt, die sehr lieblich nach den Noten sangen; demnächst ritten 3 Edelknaben in römischer ganz silberner Kleidung, ihre Helme so wie die Mähnen der Pferde mit schönen weißen Federn geschmückt, und seidene Fahnen in den Händen; nach diesen brachte man einen künstlich verfertigten Berg, auf welchem ein Schloß, und darinn ein Feuerwerk; ein Knäblein als Bergknapp gekleidet machte seine Schläge mit dem Fäustl-Hammer; um den

[301] FRANZ CARL ZOLLER: Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck und der umliegenden Gegend von den ältesten Zeiten bis zur Erlöschung der österreichisch-tirolischen Linie mit Erzherzog Sigmund Franz. - Innsbruck: Wagner, 1816, S. 262-265. - JOSEPH HIRN: Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder. - Innsbruck: Wagner, 1885, S. 480.

[302] FRANZ UNTERKIRCHER: Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil 1: Die abendländischen Handschriften. - Wien: Prachner, 1957. Dort die Handschriften Cod. 7856+7857 (S. 115) und Cod. S. n. 12918 (S. 205: *Beschreibung der kaiser: könig: Stadt Innspruck Hauptstadt der gefürsteten Grafschaft Tirol von Joseph Freÿherrn Ceschi von heiligen Creuz kaiser: könig: würklichen Kam̃erern und Gubernial Rath im Jahr 1778*; Beschreibung der Hochzeit fol. 127v-130r; diese Handschrift ist offenbar das Konzept für die Fassung in Cod. Vind. 7856).

[303] Für den italienischen Raum vgl. PHILINE HELAS: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. - Berlin: Akademie Verlag, 1999. Sie kann unter anderem feststellen, daß auf „Hochzeitfesten [...] beispielsweise häufig Götter und Heroen leibhaftig als Gratulanten“ (ebd., S. 9) erscheinen, was exakt auf die beschriebene Innsbrucker Hochzeit zutrifft. Lebende Bilder seien an „zentrale öffentliche Ereignisse“ gebunden und „gekoppelt an die sich jährlich wiederholenden Feste und die besonderen Ereignisse, seien es Prozessionen oder ‘ingressi trionfali’, die als identitätsstiftend für die städtischen Gemeinschaften gelten können. In der kurzen Dauer der lebenden Bilder liegt nicht nur der Reiz des Einmaligen, sie schreiben sich so in das kollektive Gedächtnis ein“ (ebd., S. 184). - Als vergleichender Ausblick in das 18. Jahrhundert vgl. BIRGIT JOOSS: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. - Berlin: Reimer, 1999.

[304] Anmerkung bei ZOLLER: „Die Galeere stellte das Schiff vor, auf welchem Aeneas in Italien gelandet hatte“ (wie Anm. 301).

Berg waren lebendige Thiere, und in demselben ein springendes Wasser zu sehen,[305] dann folgten des Aeneas Gefährten Sergestus und Cleantus, Carl Kurz und Maximilian Botsch, auf Pferden mit schönen Federn, auch weißseidenen mit goldenen Rosen besäten Decken, ihre Kleider waren roth, die Helme vergoldet mit Federn nach römischem Costume. Ferners Ilioneus (als Patria des Aeneas) Felix Tscheschthaler in einem roth atlassenen römischen Kleid, ganz mit Gold bedeckt, so auch sein Pferd mit einer rothseidenen Decke, worauf goldene Rosen, dann mit seidenen und goldenen Fransen geziert; nach ihm erschien Pentesilea, Königin der Amazonen, Hans Albrecht Freyherr von Sprinzenstein und Neuhaus in einem ganz goldenen Stück mit silbernen Flammen, auf dem Haupt eine goldene Krone, um den Hals ein Gehäng von Edelgesteinen, in der Hand einen Pfeil; vor ihr giengen 2 Lakeyen in ganz goldenen Röckeln mit Perlen besetzt, Tortschen und Pfeile in den Händen, hinter ihr Ascanius und Pallas, Ludwig Graf von Baglio, und Adam Gall Pappel Freiherr von Lobkowitz in römischen rothen Kleidern von Gold, und Pfeile in den Händen, ihre Pferde mit Federn, ganz silbernen Decken, derley Fransen und goldenen Rosen geziert, nach ihnen wieder 2 Lakeyen mit Tortschen; endlich zeigte sich Aeneas, Wilhelm Graf von Zimmern Herr zu Wildenstein und Mößkirch, in einem ganz goldenen römischen Kleid, auf dem Haupt einen Helm mit einer goldenen Krone und schönen weißen Federn, sitzend auf einem herrlichen neapolitanischen Pferd mit einem goldenen Stirnblatt, auch mit Edelgesteinen und Federn aufs Köstlichste geschmückt, die Decke von rothem Atlas mit silbernen Rosen und Blumensträußen; dem Aeneas folgte seine Schutzgöttin, die Venus mit ihrem Kinde Cupido in rothem Atlas mit silbernen Rosen, sie hielt ein mit einem Pfeil durchstochenes Herz in der Hand, er Pfeil und Bogen; beide saßen auf einer großen versilberten Muschel[306], welche von 2 großen Fischen mit silbernen Schuppen gezogen wurde; den Schluß dieses 2ten Aufzuges machten 3 Lakeyen, die 3 herrliche neapolitanische Pferde, womit hernach der Graf von Zimmern gerannt ist, an der Hand führten, alle 3 von kastanienbrauner Farbe, mit zierlichem Zeug von rothem Sammet mit Gold, die Stirnen, Mundstück und Stegreife vergoldet, und die Mähnen mit Federn geschmückt. Den 3ten Aufzug machte das Ringelrennen selbst; wozu noch zu Pferd als Mercurius Carl Schurf von Schönenwert kam.“[306a]

Dieser bemerkenswerte Auftritt des Grafen Wilhelm von Zimmern auf der Innsbrucker Hochzeit darf als ein weiteres eindrucksvolles Indiz dafür gewertet werden, daß nicht nur Literatur[307] ganz

[305] Anmerkung bei ZOLLER: „So viel aus der Beschreibung des Freyturniers abzunehmen, sollte der Berg eine der Inseln Strophades, und die daran herum laufenden Thiere die Harpyen bedeuten“ (wie Anm. 301).
[306] Anmerkung bei ZOLLER: „Weil nämlich Venus in einer Muschel zur Welt kam“ (wie Anm. 301).
[306a] ZOLLER, wie Anm. 301.
[307] Während HUIZINGA ein solches Phänomen noch allgemein mit „angewandte Literatur“ (JOHAN HUIZINGA: Herbst des Mittelalters. - Stuttgart: Kröner, 1969, S. 108) beschrieb, rückt die gegenwärtige Forschung eher den Aspekt der „performance“ in den Vordergrund. Zu ihrer Bedeutung in der Vermittlung mittelalterlicher Literatur, zur Rolle von Ritualen, der Kommunikation von Körpern und der Interdependenz von „Aufführung“ und „Schrift“ an Beispielen aus der ‘Zimmerischen Chronik’ sei hier stellvertretend verwiesen auf GERHARD WOLF: Inszenierte Wirklichkeit und literarisierte Aufführung. Bedingungen und Funktion der „performance“ in Spiel- und Chroniktexten des Spätmittelalters. In: JAN-DIRK MÜLLER (Hrsg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996, S. 381-405; dort Verweis auf weitere Literatur, darunter JACQUES LE GOFF: Kultur des europäischen Mittelalters. - München: Knaur, 1970, S. 608-613, GERD ALTHOFF: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: FMSt. 27. 1993. S. 27-50. Darin u. a. der Hinweis darauf, daß im Mittelalter öffentliche Kommunikation primär durch ein differenziertes Zeichensystem non-verbaler Dikussionsformen, durch Rituale und Zeremonien gekennzeichnet sei. Nach ALTHOFF ging allerdings den Inszenierungen eine präzise verbale Kommunikation voraus. - JEAN-CLAUDE SCHMITT: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. - Stuttgart: Klett-Cotta, 1992. - DETLEF ALTENBURG (Hrsg.): Feste und Feiern im Mittelalter. - Sigmaringen, Thorbecke, 1991. - THEIL, wie Anm. 268, beschreibt ähnliche Phänomene am Hof der Erzherzogin Mechthild in Rottenburg. - W. HAUG (WALTER HAUG: Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons. In: ALEIDA ASSMANN; JAN ASSMANN (Hrsg.): Kanon und Zensur. - München: Fink, 1987, S. 259-270) deutet ein derartiges Phänomen, bei dem „Dichtung zum Regiebuch höfischer Repräsentation“ (ebd., S. 267) und Selbstinszenierung der Gesellschaft wird, aus der Perspektive klassizistischer Kanonisierung hochhöfischer Literatur in der Gestaltung von Musterkatalogen, durch die immer weitergehend Literatur entliterarisiert und in den sozialen Regelkanon des höfischen Zeremoniells integriert erscheint. Als konkretes Beispiel für diesen Prozeß läßt sich der Auftritt Wilhelms von Zimmern, des

allgemein eine zentrale Rolle im Leben der Grafen von Zimmern spielte, sondern daß insbesondere die in der Gestalt des Aeneas verkörperte Trojathematik noch für den letzten Vertreter des Grafengeschlechtes ein konkretes Deutungsangebot für die eigene Existenz zwischen realem Machtanspruch und literarischer Fiktion bereitstellte.[308]

Erhellend ist schließlich ein Vergleich mit den Intentionen, die Froben Christoph offenbar in seiner Konzeption der Familienchronik verfolgte: WOLF[309] erkannte, daß der Chronist in den ersten sieben Kapiteln die Wurzeln seiner Familie nicht - wie üblich - in einer römisch-christlichen Vergangenheit sucht, sondern vielmehr eine germanische Abstammung postuliert. Froben Christoph führt die Zimmern aufgrund einer pseudoetymologischen Übereinstimmung von „Kimbern“ und „Zimmern“ auf den germanischen Stamm zurück, der 107 v. Chr. bei Aquae Sextiae von den Römern vollständig besiegt wurde. Nach dieser Niederlage seien Kimbern in den Schwarzwald geflüchtet, um sich dort niederzulassen, wie Ortsnamen mit den Bestandteilen „zimmern“ seiner Ansicht nach beweisen. Hierauf gründe sich nach WOLF der von Froben Christoph entworfene Mythos von der unerschütterlichen Überlebenskraft seiner Familie auch im wechselvollen eigenen Jahrhundert, in dem auf die 1488 über seinen Großvater Johannes Werner d. Ä. verhängte Reichsacht die Rehabilitation seines Vaters Johannes Werner d. J. 1504 und 1538 schließlich die Erhebung des Geschlechtes in den Grafenrang folgte. Wenn sich nun Froben Christophs eigener Sohn Wilhelm bei seinem Auftreten bei der Hochzeit als Aeneas stilisiert, dann findet hier gegenüber der Konzeption der Zimmerischen Vergangenheit in der Chronik des Vaters ein charakteristischer Paradigmenwechsel statt, indem nun dezidiert die römische und nicht die germanische Vergangenheit als Teil dieser Selbststilisierung aufgerufen wird.

Für die hier beobachtete Instrumentalisierung der Aeneas-Gestalt ist auch die Interpretation, die E. BERNSTEIN[310] in seiner Untersuchung der weitverbreiteten ersten deutschen Übersetzung der ‘Aeneis’ Vergils durch Thomas Murner im Jahr 1515 formulierte, aufschlußreich. Er kommt zu dem Ergebnis, daß der Franziskaner, der seine Übersetzung Kaiser Maximilian widmete und damit eine ausdrückliche Parallele zu Vergil, der sein Epos für den Princeps Augustus schuf, herstellt, die ‘Aeneis’ nicht in mittelalterlicher Tradition allegorisch-christlich interpretierte, sondern gemäß antiker Auffassung dezidiert historisch als Glorifizierung der in Augustus gipfelnden Geschichte Roms. So kann BERNSTEIN die Übersetzung Murners - wie auch die erste englische Übersetzung der ‘Aeneis’ von Gavin Douglas aus dem Jahr 1513 - als einen konkreten Fürstenspiegel deuten, wenn auch gleichzeitig der Wille, durch die Popularisierung Vergils allgemein erzieherisch auf seine Zeitgenossen einzuwirken, als weitere Motivation nicht auszuschließen sei.[311]

Auch wenn diese Deutung Murners zeitlich zwei Generationen vor der Selbstinszenierung Wilhelms von Zimmern als Aeneas in Innsbruck einzuordnen ist, scheint dennoch möglich, daß der

---

Besitzers einer ererbten Bibliothek, in der klassisch-normative Texte des hohen Mittelalters archiviert waren, bei einer Hochzeit an einem spätmittelalterlichen Fürstenhof interpretieren.

[308] Vielleicht darf man an diesem Beispiel die von N. H. OTT am Beispiel des die Holzschnitte eines Druckes in monumentale Malerei überführenden ‘Sigenot’-Zyklus auf Wildenstein formulierte These, „der ursprünglich gesellschaftliche Gebrauch von Literatur im Medium Kunst habe sich aufs rein ‘Private’ zurückgezogen“ (wie Anm. 1, S. 112), relativieren, da Wilhelm von Zimmern mit der Inszenierung lebender Bilder im öffentlichen Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten noch auf den alten Repräsentationsgedanken von Literatur zurückgreift.

[309] WOLF, wie Anm. 259, S. 512-528; hier: S. 517.

[310] ECKARD BERNSTEIN: Die erste deutsche Äneis. Eine Untersuchung von Thomas Murners Äneis-Übersetzung aus dem Jahre 1515. - Meisenheim am Glan: Hain, 1974; hier: S. 1-23, wo ältere Literatur verzeichnet ist.

[311] Ebd., S. 22-23.

mächtige Graf[312] und enge Freund seines Fürsten[313] den Trojaner im Sinne Murners, wie ihn BERNSTEIN deutet, eher profan-historisch als im mittelalterlichen Sinne christlich-allegorisch versteht[314] und damit zu einer eigenen Deutung Zimmerischer Genealogie und selbstbewußten Herrschaftsanspruches gelangt. Wie bei Vergil Aeneas als eine Präfiguration des Augustus konzipiert war, so übernahm Murner mit seiner Übersetzung für Kaiser Maximilian diesen Entwurf, und so scheint auch Graf Wilhelm von Zimmern in selbstbewußter Weise diese Identifikationsfigur aufzugreifen - ein Konzept, in dem Erzherzog Ferdinand II. als Jupiter, oberster Gott und Beschützer des Aeneas, figuriert. Eine Ironie des Schicksals bei diesem höfischen Spiel liegt freilich darin, daß das Geschlecht des „zimmerischen Aeneas“ in dieser historischen Situation durch das Fehlen eines männlichen Stammhalters bereits dem Untergang geweiht war. Wilhelms Auftritt wird daher zum hybriden literarischen Spiel ohne Absicherung durch die Realität: Selbst die Literatur, aus der sich dieses Spiel speiste, hatte der letzte Vertreter des Hauses Zimmern bereits vier Jahre zuvor in Gestalt der Schenkung der kostbarsten Handschriften und gedruckten Bücher, darunter Veldekes ‘Eneasroman’ sowie das ‘Buch von Troja’, seinem Herrn überlassen. Wilhelms Auftritt gründet sich nur noch auf die spielerische Erinnerung an den beachtlichen Aufstieg seines Geschlechtes im 16. Jahrhundert, das nunmehr einer realen Nachkommenschaft sowie der literarischen Untermauerung seines aristokratischen Selbstverständnisses durch den Verlust eines wichtigen Teils der ererbten Bibliothek entbehrte. Angesichts dieser konkreten historischen Situation der Zimmern Ende des 15. Jahrhunderts scheint die hier vermutete historische Interpretation des Identifikationsmusters ‘Aeneas’ im öffentlichen politischen Spiel als Teil eines höfischen Festes von hybrider Programmatik in Erinnerung an verlorene politische Macht.

4. Das spätere Schicksal der Handschrift

Es war Wilhelm Werners von Zimmern ausdrücklicher Wunsch, die Bibliothek auch nach seinem Tod als geschlossene Sammlung zu bewahren.[315] Diese Sorge machten sich sein Neffe, Froben Christoph, der die historischen und literarischen Bestrebungen seines Onkels in der großangelegten Chronik noch einmal bündelte, und der Großneffe Wilhelm zu eigen, dieser freilich in einer den Wunsch des Onkels sehr frei auslegenden Weise, da er - vielleicht auch mit Blick auf das zu erwartende Verlöschen der

[312] Im Jahr 1576 tritt er als Obersthofmeister Ferdinands die Nachfolge des Grafen Georg von Helfenstein an und wird nach dem Erzherzog zum mächtigsten Mann des Innsbrucker Hofes.

[313] Wilhelms Namenszug findet sich beispielsweise auf einem so intimen Gegenstand wie dem Willkommensbecher Ferdinands (MODERN, wie Anm. 171, S. 123 mit Anm. 6).

[314] BERNSTEIN, wie Anm 310, S. 22. - Es scheint daher kein Widerspruch, daß Wilhelm die Aeneasgestalt historisch verstehen konnte, auch wenn der Kontext des gesamten Festzuges auch durch allegorische Züge geprägt ist.

[315] Darauf deutet sein autographer Eintrag in der Mainzer Bistumschronik hin: *Darumb / so bit ich meine erben, diewayl ich so vil unmüss, mu*^{e} *und / arbait darmit gehapt, sy wo*^{e}*llend sy onzertrennt bey ain / andern von mainen wegen behalten und lieb haben, aüch / darbey im besten gedencken* (zitiert nach IRTENKAUF, wie Anm. 277, S. 58). In der ‘Zimmerischen Chronik’ heißt es: *Dise wunderkamer sampt seiner lateinischen und deutschen liberei hat er in das schloss Antian-Zimbern geordnet, daz solchs seine erben, wie er das verordnet, darin bleiben sollen lasen* (BARACK ^{2}(1882), 4. Band, wie Anm. 163/261, S. 105). - Zuvor erlitt die Zimmerische Bibliothek durch die Anwandlungen des Grafen Gottfried Werner von Zimmern (1484-1554), der Handschriften und Urkunden verkochte, um daraus Leim herzustellen, bereits schwere Verluste, deren Ausmaß jedoch nicht zu rekonstruieren ist (vgl. MODERN, wie Anm. 171, S. 119-120).

Familie - den Bitten Ferdinands von Tirol bereits ein Jahr nach dem Tod Wilhelm Werners nachgegeben hat und ihm den wertvollsten Teil seiner Bibliothek bereits zu Lebzeiten durch Schenkung vererbte.[316]

Die Bitte, die der Erzherzog an seinen Obersthofmeister im Hinblick auf die wertvolle Bibliothek richtete, läßt sich aus einem besonderen Vertrauensverhältnis zwischen Wilhelm von Zimmern und dem Erzherzog erklären - von seiten Wilhelms heißt es aufschlußreich in der Schenkungsurkunde: *thesaurum hunc petenti nihil neque potuit neque debuit denegare*.[317] Die insgesamt 362 Bände umfassende Bücherschenkung - 120 Folio-, 51 Quart-, 49 Octavdrucke, 69 der besonders sorgfältig geschriebenen und kostbar ausgestalteten Handschriften sowie 73 Drucke unterschiedlichen Formats und Inhalts - erfolgte im Jahr 1576 und ist dokumentiert in dem eigens von J. VON RAMINGEN verfaßten Katalog[318] mit der von Wilhelm persönlich unterzeichneten Schenkungsurkunde: *Catalogus Bibliothecē illustrissimi Dni Guilhelmi Comitij & Liberi Baronis de Cimbern, Domini in Wildenstein et Moëskirch, compositus à jacobo de Ramingen*.[319] Die Vorrede und das Schlußwort des Verzeichnisses zeugen von einem ganz besonderen Bewußtsein vom Wert der Sammlung und der Bedeutung der Grafen von Zimmern als literarische Mäzene. JACOB VON RAMINGEN[320] sei von Wilhelm von Zimmern damit beauftragt worden, *optima quaeque et praeclarissima scripta, cum Chronicorum tum historicorum, ac denique uaria Antiquitatum praeclara monumenta*[321]aus der Bibliothek auszuwählen, wie er in der Vorrede erläutert, welche er mit den Worten beschließt: *Thesaurus quidem medius fidius inclÿtus et inaestimabilis, cuius similem raro in Germania, neque reperire facile, alijsue in Regionibus aut oris nostris quis poterit.*[322] Das Schlußwort des Verzeichnisses, unter dem Wilhelm von Zimmern mit seiner Unterschrift die vollzogene Schenkung beurkundet hat, artikuliert in beeindruckender Weise das Bewußtsein für den Wert der Bibliothek:

Hic est thesaurus ille librorum ac totius venerandae antiquitatis undique conquisitae inaestimabilis, quem propter generosorum comitum Domini Wilhelmi Wernheri et D. Frobennij Christophori consanguineorum comitum in Zimberen etc. memoriam filius Dominus Gulielmus gentis Zimbriacae unicus relictus, apud se (quamdiu vitam concessisset altissimus) retinere constituerat.
Putabat enim hoc sibi officii a Summo Deo impositum esse, ipsorum ut piis manibus qui saluberrime cum Christo agunt, hoc nomine gratificaretur.
Ceterum quoniam Serenissimo et Inclitissimo Principi, Domino Ferdinando Archiduci Austriae, Comiti Tirolis etc. Domino omni reverentia sibi summe colendo Thesaurum hunc petenti, nihil neque potuit neque[323] *debuit denegare, non absque magno grauamine ipsum sumptibus et expensis non minimis conquisitum, sue serenitati omni qua decet Reuerentia offert atque dedicat.*
Sit foelix serenitas Sua inclyta, una cum tota domo Austriaca Serenissima, iuvante conatus Serenitatis Suae sempiterno Deo.

---

[316] Bemerkenswerterweise fällt die Schenkung dieses Teils der Zimmerischen Bibliothek in dasselbe Jahr 1576, in dem Wilhelm zum Obersthofmeister des Erzherzogs ernannt wurde.
[317] MODERN, wie Anm. 171, S. 117.
[318] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595. - Teilweise publiziert durch GOTTLIEB und MODERN, wie Anm. 162 und 171.
[319] Zitat aus der Handschrift Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595, fol. 1r.
[320] Zu Jacob von Ramingen vgl. seine Erwähnungen im Index zur Zimmerischen Chronik. - JOHANN CHRISTOPH ADELUNG; HEINRICH WILHELM ROTERMUND: Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexikon. 6. Band. - Bremen: Heyse, 1819, Sp. 1303-1304. - MODERN, wie Anm. 171, S. 116 mit Anm. 2.
[321] Zitat aus der Handschrift Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595, fol. 4v.
[322] Ebd.
[323] Die letzten drei Worte sind nachträglich, möglicherweise sogar von Wilhelm von Zimmern selbst, interlinear hinzugefügt worden und werfen ein charakteristisches Licht auf das Verhältnis des Erzherzogs zu seinem Obersthofmeister, vgl. GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 304. - MODERN, wie Anm 171, S. 117.

Serenitas Suae addictissimus
Wilhelmus Comes de Cimbern m. p.[324]

Auf Schloß Ambras bei Innsbruck in Tirol wurde dieser Teil der Zimmerischen Büchersammlung - insgesamt 64 Handschriften, zwei Blockbücher und eine Inkunabel neben 293 Drucken - dem Bestand der von Maximilian I. gegründeten „Kunst- und Wunderkammer“ einverleibt. Nach dem Aussterben der Tirolischen Linie der österreichischen Habsburger mit Erzherzog Sigismund im Jahr 1665 beauftragte dessen Erbe, Kaiser Leopold I., seinen Bibliothekar, PETRUS LAMBECIUS[325], mit der Auswahl der wertvollsten Bestände aus der Ambraser Bibliothek für die Wiener Hofbibliothek. Diese umfaßte alle 569 Handschriften zuzüglich 14 weiterer aus der Kunstkammer sowie 1489 Drucke.[326] Das Corpus der Zimmerischen Handschriften - und darunter die hier zu untersuchende illustrierte Handschrift des ‘Eneasromans’ - wurde geschlossen nach Wien gebracht und bis heute als kostbare Sammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt.

Der Teil der Zimmernschen Bibliothek, der 1576 nicht nach Innsbruck und 1665 nach Wien gelangte, fiel nach dem Aussterben der Grafen von Zimmern 1594 an die Grafen von Helfenstein und 1627 an die Grafen von Fürstenberg.

[324] Zitiert aus der Handschrift nach GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 305.
[325] LAMBECIUS, wie Anm. 101, wo auch ein ausführlicher Bericht über die Auswahl der Bücher sowie deren Transport nach Wien gegeben wird.
[326] MODERN, wie Anm. 171, S. 113. - FRANZ UNTERKIRCHER: Ambraser Handschriften. Ein Tausch zwischen dem Kunsthistorischen Museum und der Nationalbibliothek im Jahre 1936. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. 23. 1963. S. 225-264.

II. Der Blick des Lesers: Die Bilder und ihr Verhältnis zum Text

1. Zur wissenschaftlichen Bewertung der Miniaturen

Während sich der von Jorg von Elrbach geschriebene Text der Handschrift insbesondere im 'Eneasroman' durch eine gut lesbare und gleichmäßige spätmittelalterliche Bastarda auszeichnet, sind die Miniaturen, gemessen am Maßstab der Illustrationen liturgischer, aber auch gleichzeitiger volkssprachlicher Texte deutlich weniger professionell ausgeführt. Verwendet man als Kriterium für die Charakterisierung der Bilder jedoch den Begriff des relativen „Anspruchsniveaus"[327], so gelangt man zu einer wertneutraleren Beurteilung. Gleichwohl sollen die Stationen der wissenschaftlichen Einschätzung der Miniaturen kurz nachgezeichnet werden, da sie repräsentativ sind für die traditionelle Beurteilung von Illustrationen volkssprachlicher Texte des Mittelalters.

Die Tatsache, daß bestimmte Texte in Handschriften der Zimmerischen Bibliothek mit Illustrationen ausgestattet waren, erregte offensichtlich - und bezeichnenderweise vollkommen unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität - bereits die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen. J. VON RAMINGEN notierte bei seinen knappen Inhaltsangaben des im Codex Vind. 12595 überlieferten Verzeichnisses der Schenkung jedesmal, wenn der Codex mit Illustrationen ausgestattet war, z. B. *gar herlich vnnd schön illuminirt* (Nr. 3), *mit gar alten figuren* (Nr. 11), *mit alten schoenen figuren* (Nr. 22), *mit gar altenn illuminirten figuren* (Nr. 40), *mit sehr vielen figuren geschriebenn* (Nr. 42), *mit alten figurenn* (Nr. 49), *mit gemaltenn figuren* (Nr. 57), *alles mit schönen figuren* (Nr. 58).[328]

Bereits TH. GOTTLIEB[329] fiel auf, daß bestimmte Titel dieses Verzeichnisses zusätzlich durch kleine Kreuze hervorgehoben wurden. Auch durch Autopsie ist schwer zu entscheiden, ob diese Markierungen durch VON RAMINGEN selbst oder von anderer Hand vorgenommen wurden. Jedenfalls ist auffallend, daß es sich bei allen angekreuzten Titeln - mit einer Ausnahme[330] - um illustrierte Codices handelt. Ganz offensichtlich sollten die Bildhandschriften als besondere Kostbarkeiten der Sammlung auf den ersten Blick erkennbar sein.

---

[327] OTT, wie Anm. 2.

[328] Zitiert nach GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 312-314. - MODERN, wie Anm. 171, hat eine andere Orthographie. - Hieran zeigt sich, daß es unsere eigenen ästhetischen Maßstäbe sind, die die negativen Werturteile über die Illustrationen bestimmt haben und noch bestimmen.

[329] GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 311.

[330] Zimmerische Signatur 68, heute ÖNB cod. 2681. - Im Falle des bebilderten Zimmerischen Codex 49, heute ÖNB Cod. II D 33, findet sich allerdings keine Bezeichnung mit einem Kreuz, was aber durch ungenaue Begutachtung des Buches erklärt werden kann. - Im Falle des Zimmerischen Codex 3, heute in den kunsthistorischen Sammlungen, findet sich im Verzeichnis ein Kreuz, welches GOTTLIEB übersehen hat. - MODERN (wie Anm. 171, S. 125) weist darauf hin, daß VON RAMINGEN in acht Fällen eine Illuminierung übersehen habe, da ein Hinweis darauf fehle (die Zimmerischen Handschriften 5, 6, 7, 8, 21, 42, 54, 65). Auch MODERN ist hier nicht präzise: Während VON RAMINGEN zum Codex 42, dem 'Eneasroman', sehr wohl die Illuminationen notiert (Druckfehler bei MODERN), erklärt sich das Fehlen eines Hinweises im Fall der Zimmerischen Handschriften 6 und 7 wahrscheinlich dadurch, daß VON RAMINGEN die Miniaturen übersehen hat, da sich in beiden Handschriften jeweils nur jeweils ein Bild befindet. Bei der Zimmerischen Handschrift 65 interpretiert MODERN ein „figuralisches C" als Illustration (ebd., S. 176; vgl. auch: Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die Bibliothek, wie Anm. 167, S. 63), für Nr. 54 verzeichnet auch er in seinem Katalog keine Illuminationen, obwohl eine Illustration vorhanden ist (ebd., S. 65).

In der wissenschaftlichen Literatur zum Wiener 'Eneasroman' wird erstmals von A. H. HOFFMANN VON FALLERSLEBEN auf die Illuminationen hingewiesen: Der Text Veldekes sei „mit ausgemalten Federzeichnungen" ausgestattet.[331]

Auf dieses wertneutrale Urteil HOFFMANN VON FALLERSLEBENS folgt in O. BEHAGHELS Kurzbeschreibung der Handschrift in der Einleitung zu seiner Ausgabe ebenfalls nur der knappe Hinweis auf eine „Reihe von ausgemalten Federzeichnungen".[332]

H. MODERN, der als erster in ausführlicher Weise die Zimmerische Bibliothek publizierte, nahm auch zu den Illustrationen des Wiener 'Eneasromans' Stellung. Sein Urteil, das spätere Bewertungen der Miniaturen nachhaltig beeinflußte, fällt gänzlich negativ aus: „Die 'Aeneide' ist mit 152 colorirten Federzeichnungen, 2 bis 6 auf einer Seite, illustrirt. Der künstlerische Werth ist Null, die Zeichnung dilettantisch, die Auffassung naiv, die Bemalung in dunklen, tiefen Deckfarben; Olivgrün herrscht auf allen Bildern vor. Ueberdies sind die Farben, insbesondere das Schwarz, verwischt. Die Illustrationen bieten also nichts weniger als einen erfreulichen Anblick; doch sind sie vom Standpunkte der Cultur- und Sittengeschichte interessant."[333] MODERNS Dictum vom kulturgeschichtlichen Wert dieser Miniaturen sollte von nachfolgenden Forschern immer wieder aufgegriffen werden.

In F. UNTERKIRCHERS „Inventar" findet sich nur eine sehr knappe und ganz wertneutrale Beschreibung der „mit zahlreiche[n] kolorierte[n] Federzeichnungen"[334] ausgestatteten Handschrift.

H. MENHARDTS Handschriftenbeschreibung charakterisiert die Illustrationen des Codex *w* als „rohe Federzeichnungen, meist sattgrün bemalt, kulturgeschichtlich wertvoll."[335] Hier wird auch erstmals die These vertreten, daß die Bilder von der Hand des Schreibers selbst stammen könnten.

In der ausführlichen Handschriftenbeschreibung ihrer Ausgabe schließen sich TH. FRINGS und G. SCHIEB in wesentlichen Punkten H. MENHARDT an, wenn sie über die Illustrationen urteilen: „Der Text der Eneide wird unterbrochen durch Seiten mit Bilderreihen, denen erklärende Überschriften beigegeben sind. Es sind rohe Federzeichnungen, wohl von der gleichen Hand wie die Schrift, aber kulturgeschichtlich wertvoll".[336] Auch hier findet sich die These der Identität von Schreiber und Miniator.

Im Begleitband zur Jubiläumsausstellung anläßlich des dreihundertsten Jahrestages der Erwerbung der Ambraser Bibliothek wird erneut die These vertreten, daß die 152 kolorierten Federzeichnungen „wahrscheinlich von der Hand des Schreibers"[337] angefertigt worden seien.

In UNTERKIRCHERS Katalog wird lediglich allgemein auf „kolorierte Federzeichnungen"[338] hingewiesen.

Noch H. FRÜHMORGEN-VOSS beurteilt die beiden spätmittelalterlichen illustrierten Veldeke-Handschriften in einer Weise, die charakteristisch ist für eine Epoche der Forschung, welche die Qualität profaner mittelalterlicher Buchmalerei in erster Linie an den prachtvollen liturgischen Codices maß: „Veldekes Eneide lebt in zwei Papierhandschriften wieder auf, in deren einer die Bilder kaum mehr als

[331] HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, wie Anm. 144, S. 32.
[332] BEHAGHEL, wie Anm. 64, S. IX.
[333] MODERN, wie Anm. 171, S. 155.
[334] UNTERKIRCHER, wie Anm. 302, S. 87.
[335] MENHARDT, wie Anm. 177, S. 481.
[336] FRINGS/SCHIEB, wie Anm. 178, S. LXXVII.
[337] Österreichische Nationalbibliothek: Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die Bibliothek, wie Anm. 167, S. 70.
[338] UNTERKIRCHER, wie Anm. 252, S. 48.

Dilettantenniveau erreichen (Wien, cod. 2861), während die der anderen die Manier der elsässischen Werkstatt von 1418 zeigen (cod. pal. germ. 403).“[339]

P. J. BECKER bewertet die Miniaturen als „einfache, vorwiegend in grüner Farbe kolorierte, oft verschmierte Federzeichnungen,“[340] präzisiert aber: „Bei aller Primitivität der Bilder und der Sorglosigkeit im Umgang mit dem Text sollte und konnte die Hs noch im späten 15. Jh den hergebrachten Normen eines für den Adel handgeschriebenen Buches entsprechen.“[341]

Erst P. COURCELLE[342] gelangt in seinem knappen Versuch zu einer angemesseneren Beurteilung der Miniaturen,[343] indem er ihre Technik zwar als „style plus hâtif encore et moins soigné“[344] charakterisiert und darin „le peu de valeur que l’illustrateur et l’éditeur attachaient à ce codex“ zu erkennen vermeint: „Il n’était pas destiné à un bibliophile, mais passait de main en main.“[345] Bezeichnend ist, daß aber gerade die Grafen von Zimmern als Besitzer dieser Handschrift Bibliophile par excellence gewesen sind, so daß auch dieses Urteil zeigt, wie sehr eine Projektion unserer eigenen Vorstellungen auf mittelalterliche Phänomene den Blick auf eine angemessene Interpretation verstellt. Dagegen weist COURCELLE erstmals explizit auf die narrative Qualität der Miniaturen hin: „L’artiste détaille le poème de manière ininterrompue, presque geste par geste. Il en donne, à l’aide des légendes explicatives, une version narrative - parallèle au texte [...]“[346] Schließlich kommt er zu einer ausgewogenen Gesamtbewertung: „Si superficiel qu’il apparaisse, cet illustrateur n’est pourtant pas un artiste inexpérimenté. Avec des moyens réduits il réussit à représenter des gestes vifs, des attitudes justes et expressives [...] Le lecteur pouvait, d’une scène à l’autre, suivre sans erreur le déroulement du récit [...]“[347] Nach dieser zaghaften Rehabilitation des Bildzyklus soll der konkreten Technik des gewählten Illustrationsverfahrens in diesem Kapitel erstmals eine detaillierte Untersuchung gewidmet werden.[348]

---

[339] HELLA FRÜHMORGEN-VOSS: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. In: DVjs. 43. 1969. S. 23-75; hier: S. 43.

[340] BECKER, wie Anm. 14, S. 27. - An späterer Stelle spricht er von „dilettantischen und verschmierten Skizzen“ (ebd., S. 169).

[341] Ebd., S. 28.

[342] COURCELLE, wie Anm. 27.

[343] COURCELLE gibt die Gesamtzahl der Miniaturen irrtümlich mit 144 an. Sie beträgt aber 152, eine Zahl, die in der älteren Literatur auch immer korrekt angegeben ist. COURCELLES Versehen liegt darin begründet, daß er fol. 3v und fol. 4r mit jeweils vier Miniaturen übersieht und die Bankettszene auf fol.10r als erste Miniatur im Codex identifiziert. Dieser Irrtum COURCELLES ist charakteristisch für die zahllosen Fehler, die ihm bei der Beschreibung der Miniaturen unterlaufen sind. Insofern schließt die im folgenden vorgenommene, grundlegend neue Beschreibung der Einzelminiaturen und ihre Analyse innerhalb des höchst komplexen Illustrationssystems eine Forschungslücke.

[344] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 77.

[345] Ebd.

[346] Ebd.

[347] Ebd., S. 78.

[348] COURCELLE subsumiert den Codex „à la catégorie des manuscrits dits ‘populaires’ dont la vogue fut grande au XVe siècle dans les provinces germaniques“ (ebd., S. 77). - H. WEGENER (HANS WEGENER: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters, wie Anm. 247, S. 316-324, hier: S. 320) hatte bereits in ähnlicher Weise ein Charakteristikum der „Volkshandschriften“ beschrieben: „Für die Volkshandschriften war das Bild nicht Schmuck, sondern Mittel der Veranschaulichung. Die ausgesprochen starke Bilderfreude ging nicht auf ästhetisches Wohlgefühl, sondern auf Unterstützung der Vorstellung aus [...] Die Technik der Volksillustration ist fast durchweg die rasch hingesetzte und leicht kolorierte Federzeichnung; wo Deckfarbenmalereien vorkommen, verraten sie meist irgendeine Beziehung zur höfischen Kunst.“ - Diese Dichotomie zwischen der Auffassung des Bildes als Schmuck oder als Mittel der Veranschaulichung des Textes wird beispielsweise auch in W. GOLTHERS Bewertung der Miniaturen in der ‘Tristan’-Handschrift Cgm 51 deutlich: „Im allgemeinen stehen alle diese Abbildungen künstlerisch sehr tief. Kein Gedanke spricht sich in ihnen aus, sie sind nur Illustrationen zum Text.“ (Zitat bei: Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband mit Beiträgen von ULRICH MONTAG und PAUL GICHTEL. -

Im Hintergrund der hier vorgeführten Überlegungen zur textlichen und künstlerisch-narrativen Interpretation der Wiener Handschrift des 'Eneasromans' soll der folgende, von W. STAMMLER bereits früh formulierte Gedanke stehen:

„Die Wichtigkeit der illustrierten Handschriften für die Herstellung eines echten Textes erhellt schon aus der Tatsache, daß die Beziehungen der Hss. zueinander vermöge der Bilder oft schärfer zu erkennen sind als allein durch die textlichen Fassungen. Natürlich wäre es vorschnell (wie es geschehen ist), alle Bilder-Hss. eines Werkes auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen. Doch gegenseitige Kopie liegt, zumal im 15. Jh., in sehr vielen Fällen vor."[349]

Im folgenden soll nun mit Hilfe der detaillierten Beschreibung der einzelnen Miniaturen sowie der genauen Analyse der Textkürzungen eine Grundlage für den in Kapitel D vorgenommenen Vergleich mit den Illustrationszyklen der Berliner und der Heidelberger Handschrift des 'Eneasromans' erarbeitet werden.

2. Zur Anlage der Handschrift und der Miniaturen

Der Codex - Einband und Papier - befindet sich in einem guten Erhaltungszustand, wenn auch deutliche Gebrauchsspuren zu erkennen sind wie die durch häufiges Umblättern entstandene Verschmutzung und Abrieb der Ecken.

Die Miniaturen sind ebenfalls gut erhalten, sieht man von Spuren mutwilliger Beschädigung insbesondere vieler Gesichtspartien ab. Der durch Autopsie gewonnene Befund legt nahe, daß die Gesichtspartien - möglicherweise unter Zugabe von Wasser, das die Farbe löste - vorsätzlich verwischt worden sind. Über mögliche Gründe für die Zerstörung lassen sich nur Vermutungen anstellen: Es ist sicherlich nicht nur moralische Bedenklichkeit zu erwägen, die eine Beschädigung einer Szene wie die der Liebesvereinigung zwischen Dido und Eneas oder der Sibylle und anderer Gestalten der Unterwelt erklären könnte, da auch in vielen anderen Fällen Gesichter gezielt verwischt worden sind.

Dem Layout der Textseiten und der Bildseiten liegt eine vertikale Gliederung in zwei Text-Spalten und eine horizontale Einteilung in drei Bild-Register zugrunde.[350] Während das horizontale Gliederungsprinzip ausschließlich für Bildseiten gilt, wird die vertikale Struktur der Textseiten - im Sinne der beiden Kolumnen - auch bei der Gestalt der Bildseiten angewendet: Die horizontalen Bildregister laufen dabei einerseits durch und umfassen die doppelte Breite der entsprechenden Textspalten. Andererseits werden die Register aber auch in zwei Einzelbilder aufgelöst, die der normalen Spaltenbreite des Textes eingeschrieben sind. Insofern spiegelt sich in dieser Aufteilung der Bildseiten das vertikale Gliederungsprinzip der Textseiten. Über diesem strengen Grundriß der Codexseiten wird

---

Stuttgart: Müller und Schindler, 1979, S. 79). - Man sollte jedoch nicht auf den Fehler verfallen, unvergleichbare Dinge miteinander zu vergleichen: Die Epenillustrationen wollen sehr wohl einerseits Schmuck des Textes im Sinne eines gehobenen Ausstattungsniveaus sein, andererseits ist es gleichrangiges Ziel, der narrativen Kunst des Textes eine adäquate bildliche an die Seite zu stellen, wie COURCELLE hervorgehoben hat. Gegen eine These wie GOLTHERS Formulierung vom Fehlen eines „Gedankens" bei Bildern, die „nur" Illustrationen zum Text sein wollen, ist das folgende Kapitel zu lesen.

[349] WOLFGANG STAMMLER: 'Epenillustration'. In: RDK. 5. Band. - Stuttgart: Druckenmüller, 1967, Sp. 812-813.

[350] S. u. Kapitel C II 4 a.

das Gebäude des ‘Eneasromans’ errichtet, der in zwei verschiedenen Medien erzählt wird: im Text und in einem textgebundenen Miniaturenzyklus.

Der Befund zeigt, daß die Handschrift von Anfang an als ein Text-Bild-Gefüge nach einem bestimmten Illustrationsprinzip konzipiert wurde: Der Text wird in unregelmäßigen Abständen durch zwei aufeinanderfolgende, reine Bildseiten mit Sammelminiaturen unterbrochen. Dabei liegen vor dem Beginn der Illustrationen 5, zwischen den jeweils zwei Bildseiten 11, 9, 10, 11, 7, 12, 10, 11, 5, 10, 8, 7, 15, 3, 6, 7, 4 reine Textseiten.[351] Auf insgesamt 37 Bildseiten befinden sich 156 Miniaturen, von denen vier[352] nicht ausgeführt wurden. Diese Bildseiten befinden sich entweder auf der Recto- und Versoseite desselben Blattes oder auf zwei aufeinanderfolgenden Blättern, so daß sich in diesem Fall zwei Bildseiten im Rahmen einer Doppelseite gegenüberliegen. Durch die Möglichkeiten des Grundrisses einer Bildseite können unterschiedliche narrative Strategien visuell umgesetzt werden. Der Befund an der Handschrift zeigt, daß von den acht theoretisch möglichen Aufteilungen einer Bildseite - eine neunte Sonderform (fol. 79v) wird hier nicht mitgerechnet - nur sieben praktisch realisiert wurden. Von diesen wiederum finden nur zwei in mehr als fünf Fällen Anwendung. Bei zwei einander gegenüberliegenden Bildseiten gelangen elf unterschiedliche Möglichkeiten zur Ausführung. Es ist auffallend, daß der Miniator in keinem Fall eine „Doppelseitenstruktur“ zweimal verwendet hat, was darauf hinweist, daß die Illustrationsfolge jeder Bilddoppelseite individuell dem Text angepaßt wurde.[353]

Die Entstehung der Handschrift ist wohl in der Weise vorzustellen, daß nach der grundsätzlichen Entscheidung für das Illustrationsverfahren zunächst in etwa festgelegt wurde, in welchem Abstand die Bildseiten den Text unterbrechen sollten. Danach fand eine Einteilung der Text- und Bildseiten mit Hilfslinien statt. Möglicherweise wurde zunächst für jede Seite eine identische Einteilung vorgenommen. Dieser universale Seitengrundriß konnte dann in dem Moment modifiziert werden, als klar war, wie die konkrete Struktur der Seite als Text- oder Bildseite aussehen sollte. In einer Feinabstimmung wurden dann die Miniaturen der beiden jeweils aufeinanderfolgenden Bildseiten so verteilt, daß meistens die erste Hälfte der Miniaturenfolge den Text bis zur Unterbrechung durch die beiden Bildseiten illustriert, die zweite Hälfte dagegen sich auf den nachfolgenden Text bezieht.[354]

Offensichtlich wurde zuerst der Text geschrieben. Wo eine Initiale stehen sollte, wurde Raum freigelassen und der später einzusetzende Buchstabe zunächst als Entwurf (für den Rubrikator oder Miniator?) klein daneben notiert. Erst in einem zweiten Arbeitsgang nach der Niederschrift des Textes wurden die roten Initialen ausgeführt und ebenfalls mit roter Farbe die Strichelung der Versanfänge vorgenommen. Im Falle der Textseiten wurden später auch die Hilfslinien entfernt.

---

[351] Interessant ist der Vergleich mit P. GICHTELS Analyse des Münchener ‘Tristan’ (Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde, wie Anm. 348, S. 81-82). - Wenn auch im Wiener ‘Eneasroman’ die Bildblätter nicht erst nachträglich in die Textseiten inseriert sind wie möglicherweise im Münchener ‘Tristan’ oder im Münchener ‘Parzival’ (Wolfram von Eschenbach: Parzival, Titurel, Tagelieder. Cgm 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Transkription der Texte von GERHARD AUGST, OTFRIED EHRISMANN und HEINZ ENGELS. Mit einem Beitrag zur Geschichte der Handschrift von FRIDOLIN DREßLER. - Stuttgart: Müller und Schindler, 1970, S. 25), so unterscheidet sich das Illustrationssystem des Codex *w* kaum insbesondere vom Münchener ‘Tristan’, in dem es ebenfalls in Abständen „Miniaturennester“ gibt. Das unterscheidet Cgm 19 und Cgm 51 vom Berliner ‘Eneasroman’, bei dem - möglicherweise auch erst nachträglich - die Miniaturblätter zwischen die Textblätter eingefügt worden sind und bei dem ein ganz konsequenter Wechsel von Bildblättern und Textblättern vorliegt.

[352] Pictura 129, Pictura 145, Pictura 147 und Pictura 149.

[353] S. u., Kapitel C II 4 a.

[354] S. u., Kapitel C II 5.

Zu welchem genauen Zeitpunkt die Miniaturen ausgeführt wurden, ist schwer zu erkennen. Lediglich aus den Stellen, an denen Titulus und dargestellter Bildinhalt nicht übereinstimmen sowie aus unvollendeten Bildseiten lassen sich Indizien gewinnen, die über den Herstellungsprozeß Aufschluß geben können. Folgende Modelle sind denkbar: Entweder wurde analog zur Ausstattung mit Initialen verfahren, indem nach der Einteilung einer Bildseite zunächst die zu bebildernden Szenen festgelegt und die Tituli von Jorg von Elrbach eingetragen wurden. Oder es wurden zuerst die Bilder ausgeführt und in einem zweiten Arbeitsschritt vom Kopisten beschriftet. Auch ein kombiniertes Verfahren ist denkbar, bei dem Textseiten und Bildseiten in begrenzten Abschnitten konzipiert und ausgeführt wurden. In einem letzten Arbeitsgang wurden offenbar die Hilfslinien der Bildseiten mit Tusche nachgezogen, so daß dadurch die eigentlichen Rahmungen der Miniaturen kreiert wurden.

Bei den Illustrationen handelt es sich um kolorierte Federzeichnungen. Figuren, Architektur und Landschaft sind mit schwarzer Tusche gezeichnet und in auffallend wenigen Farben ausgemalt. Dabei dominiert ein kräftiges Olivgrün in unterschiedlichen Farbabstufungen verschiedene Rot- und Brauntöne sowie Mischungen aus Olivgrün und Gelb. Sehr selten ist dagegen Blau, das als Graublau zumeist in Lavierungen verwendet wird.[355] Zur Abdunklung der Farbtöne wurde vielfach eine Mischung mit schwarzer Tusche vorgenommen. Plastizität und räumliche Tiefe wird zumeist durch Schraffuren erreicht.

Im Zentrum der meisten Miniaturen stehen Figuren. Nur in seltenen Fällen wird versucht, durch naturräumliche Details oder Stadtansichten eine Integration figürlicher Szenen in einen konkreten Raum vorzunehmen. Pflanzen, Tiere und antiquarische Details werden in äußerster Reduktion verwendet, bestimmen jedoch wesentlich die Aussage der Bildinhalte. Dieser formale Befund weist bereits deutlich darauf hin, daß die Bilder erzählen und den Text nicht nur als dekorative „Tafelbilder“ schmücken wollen. Sicherlich spielt auch die begrenzte Fläche der einzelnen Miniaturen eine Rolle bei der Wahl der Bildinhalte, doch zeigen die sich über jeweils ganze Register erstreckenden Miniaturen, daß auch die Darstellung von Landschaftsprospekten durchaus möglich gewesen wäre: Der bewußte Verzicht darauf ist daher als programmatische Entscheidung zugunsten eines dezidiert narrativen Illustrationsverfahrens zu werten.

Architekturen:

Während Gesamtansichten einer Stadt selten sind, finden sich häufig Teilansichten der umkämpften Städte und Burgen. Markieren Troja und Karthago Stationen der Irrfahrten der Flüchtlinge, so werden in der ersten Phase der Kämpfe um Latium Montalbane, in der letzten Phase Laurentum häufig visualisiert:

Troja: Pictura 1 (Gesamtansicht)

Karthago: Pictura 5 (Gesamtansicht), 8 (Gesamtansicht), 28 (Gesamtansicht), 31 (Teilansicht), 33 (Teilansicht des Palastes der Dido)

Burg des Tyrrhus: Pictura 66, 70, 74

Montalbane: Pictura 78, 85, 88, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 112 (Teilansichten des Schauplatzes der ersten Kämpfe in Latium)

[355] MODERN, wie Anm. 171, S. 161 charakterisiert die Illustrationen eines anderen Zimmerischen Codex ganz ähnlich: „Blau hat der Palette gänzlich gefehlt; es kommt absolut nicht vor. Wasser und Eisen sind grau colorirt. Das spricht für schwäbische Schule, speciell für Ulm, was mit der Zimmern’schen Provenienz trefflich stimmt.“

Laurentum: Pictura 117, 122, 123, 127, 133, 134, 135, 136, 143 (Teilansichten des Schauplatzes der Kämpfe am Ende des Krieges in Latium)
Höllenpforte: Pictura 43
Tartarus: Pictura 46
unbestimmbare Architekturen: Pictura 37, 102 (Entrückung des Turnus zu Schiff).

Landschaften:
Die Darstellung von Landschaften im engeren Sinne ist selten. Mit „Landschaften“ wird nicht das reduzierte olivgrüne, zuweilen etwas erweiterte schraffierte Bodenstück, auf dem die Figuren gewöhnlich agieren, bezeichnet, sondern die zumindest mit wenigen floralen Elementen wie Bäumen oder Andeutungen von Wegen vorgenommene minimale Charakterisierung der naturräumlichen Umgebung einer figürlichen Szene. In diesem spezifischen Sinne von rudimentären „Landschaften“ darf man sprechen bei Pictura 4, 5 (Landschaft mit Stadt), 6, 7, 8 (Landschaft mit Stadt), 22, 23, 24, 26, 28 (Landschaft mit Stadt), 32, 39, 46 (Landschaft mit Stadt), 49 (Elysium: einzige reine Landschaftsdarstellung), 53, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 (Gesamtpanorama der Hirschjagdepisode), 77, 85 (Flußlandschaft), 89 (Flußlandschaft), 97 (Flußlandschaft), 102 (Flußlandschaft).

Tiere:
Insbesondere Pferde als Transport- und Fortbewegungsmittel, aber auch als Teil des ritterlichen Zweikampfes spielen eine zentrale Rolle in den Miniaturen. Zur gemeinsamen Jagd von Dido und Eneas, aber auch zur Hirschjagd des Ascanius gehören entsprechend die Jagdhunde und der Hirsch. Da die im Text tierhaften Gestalten der Unterwelt im Bild als Menschen dargestellt werden, finden sie hier keine Berücksichtigung. Eine Besonderheit ist die Szene, in der ein Geier Tityos das Herz herausreißt (Pictura 48). Folgende Tiere werden dargestellt:
Pferd(e): Pictura 7, 8, 22, 24, 25, 28, 58, 61, 62, 76, 87, 89, 91, 92, 98, 104, 112, 113, 115, 118, 123, 127, 131, 137, 143
Hund: Pictura 20, 21, 22, 23, 63, 64
Hirsch: Pictura 23, 64, 65
Geier: Pictura 48.

Schiffe:
Schiffe spielen in der Geschichte von der Flucht und den Irrfahrten der Trojaner naturgemäß eine zentrale Rolle und markieren häufig einen Schauplatzwechsel, so daß sie zugleich ikonographisches Signal narrativer Schnittstellen sind. Sie sind Teil der Bildkomposition in Pictura 3, 29, 32, 41, 53, 85, 89, 97, 101, 102.

Götter und Kultbilder:
Die antiken Götter unterscheiden sich ikonographisch nicht von gewöhnlichen Menschen. Eine Ausnahme bildet Cupido, der mit Flügeln auf seinem Rücken und - entgegen der antiken Ikonographie - an den Schuhen dargestellt wird. Die Unterweltsszenen mit ihren - durch besondere Häßlichkeit

ausgezeichneten - dämonischen Wesen, die ebenfalls menschliche Physiognomien besitzen, werden hier nicht berücksichtigt.
Götter: Pictura 79 (Venus, Mars, Vulkan, weitere Götter), 80 (Venus, Vulkan), 81 (Vulkan), 82 (Venus, Vulkan), 83 (Venus, Vulkan), 84 (Venus)
Kultbilder: Pictura 56 (unbestimmtes Kultbild), 119 (unbestimmtes Kultbild), 122 (Cupido), 124 (Cupido).

Möbel:
Die sehr häufige Darstellung von Einrichtungsgegenständen richtet sich nicht nur nach den expliziten Vorgaben des Textes, sondern dient auch dazu, die Choreographie der oft figurenreichen Szenen differenzierter und abwechslungsreicher zu gestalten. Ihre Ikonographie ist offensichtlich sehr realistisch an Formen des späten Mittelalters angelehnt. In folgenden Miniaturen finden sich Tische, Stühle, Bänke und Betten:
Bank (in Podestform): Pictura 2, 10, 17, 19, 20, 30, 36, 55, 59, 60, 75, 111, 120, 121, 150, 152, 153
Bank (mit Füßen): Pictura 57, 86, 128, 142, 151
Stuhl: Pictura 5
Tisch: Pictura 9, 54, 154
Bett: Pictura 12, 15, 16, 18, 35, 79, 83, 90, 109, 124, 126, 148.

Sonstige antiquarische Details:
Kulturgeschichtlich interessant sind zahlreiche antiquarische Details, deren Ikonographie sich nicht aus dem Text ableiten läßt. Hierzu gehören die Gewänder, welche die Figuren in allen Miniaturen tragen, die Waffen in den zahlreichen Kampfszenen, aber auch andere Kleidungsstücke, ferner Tischgerät, Becher, Musikinstrumente, eine Schwurkiste, Galgen, Särge, höfisches Sportgerät etc.
Tischgerät: Pictura 9 (Becher, Teller), 11 (Becher), 54 (Messer), 154 (Teller, Becher)
Kleidung (Besonderheiten): Pictura 11 (Gewand), 17 (Gürtel), 126 (Gewand)
Instrumente: Pictura 9 (Trompete), 23 (Jagdhorn), 65 (Jagdhorn), 67 (Jagdhorn), 97 (Trompete), 155 (Saiteninstrumente)
Ausrüstung der Pferde: Pictura 22 (Pferdegeschirr und Peitsche), 24 (Sattel), 76 (Peitsche)
Bestattungswesen: Pictura 34 (Sarg), 107 (Bahre), 108 (Bahre), 110 (Sarg, Lampe/ewiges Licht), 118 (Bahre, Kerzen/Fackeln), 119 (Grabmal, Lampe/ewiges Licht)
Herrschaftszeichen: Pictura 5 (Krone), 8 (Krone), 9 (Krone), 10 (Krone), 13 (Krone), 14 (Krone), 16 (Krone), 17 (Krone), 18 (Krone), 19 (Krone), 20 (Krone), 21 (Krone), 22 (Krone), 26 (Krone), 27 (Krone), 28 (Krone), 30 (Krone), 31 (Krone), 45 (Krone), 57 (Zepter, Krone), 59 (Zepter, Krone), 60 (Krone), 75 (Krone), 76 (Krone), 77 (Krone), 98 (Krone), 108 (Krone), 109 (Krone), 110 (Krone), 111 (Krone), 121 (Krone), 128 (Krone), 136 (Krone), 142 (Krone), 146 (Krone), 150 (Krone), 151 (Krone), 152 (Krone), 153 (Krone), 154 (Krone)
Werkzeug: Pictura 81 (Amboß, Schmiedehammer, Zange)
Rüstung und Waffen: Pictura 23 (Jagdspieß), 33 (Schwert), 35 (Topfhelm), 39 (Schwert), 41 (Stock oder Peitsche), 50 (Schild, Speer), 63 (Bogen), 65 (Pfeil), 68 (Pfeil), 69 (Bogen), 72 (Bogen), 73 (Pfeil), 78 (Harnisch, Eisenrüstung, Schwert, Schild, Bogen), 81 (Helm), 82 (Harnisch, Helm, Schwert), 84 (Harnisch, Helm, Schwert, Schild), 87 (Eisenrüstung, Lanze), 88 (Schwert, Bogen, Schild), 89 (Axt), 90

(Schwert), 91 (Schwert, Schild), 93 (Bogen), 94 (Schild), 95 (Schwert, Schild, Bogen), 96 (Schwert, Schild), 97 (Schild), 98 (Schwert, Schild), 99 (Schwert, Schild), 100 (Schwert, Schild, Helm), 101 (Schwert, Bogen), 104 (Lanze), 105 (Schwert, Schild), 106 (Schwert, Schild), 111 (Schwert), 112 (Schwert, Helm), 113 (Schwert, Helm, Schild), 114 (Schwert, Helm, Schild), 115 (Schwert, Helm, Schild, Lanze), 116 (Schwert, Helm, Schild, Lanze), 119 (Bogen), 122 (Bogen), 124 (Bogen), 130 (Schwert, Bogen, Spieß), 131 (Helm, Schwert, Lanze, Schild), 132 (Helm, Schwert, Schild), 133 (Schwert, Schild), 135 (Schild), 137 (Helm, Schild, Lanze), 138 (Schwert, Schild), 139 (Helm, Schwert, Schild), 140 (Helm, Schwert), 141 (Helm, Schwert)
sonstiges Kriegsgerät: Pictura 88 (Schleudersteine), 89 (Brandfackeln), 94 (Brückenturm, Brandfackeln), 135 (Brandfackel)
Marterinstrumente: Pictura 93 (Galgen)
Kultgegenstände: Pictura 38 (Buch), 128 (Schwurkiste)
Sonstiges: Pictura 156 (höfisches Sportgerät).

Eine Individualisierung der dargestellten Personen wird in der Regel nicht durch die Physiognomie erreicht, sondern vornehmlich durch Attribute. Auch bei diesem Beispiel spätmittelalterlicher Handschriftenillustration, die eine für die Inkunabelillustration charakteristische Technik vorwegnimmt, werden die für verschiedenartigste Stoffe und Texte verwendbaren, zunehmend egalisierten Bildtypen[356] für den Betrachter erst unterscheidbar durch die Kostümierung und Ausstattung mit individualisierenden Attributen. Eine eindeutige Identifikation der Personen und des dargestellten Handlungsmoments ist meist ausschließlich über die Tituli möglich: „Ohne Kontext und/oder Bildbeischrift ist die Mehrzahl der spätmittelalterlichen Illustrationen kaum zu deuten.“[357] Eine zentrale Rolle spielen ferner die Gesten, die den figurenreichen Szenen eine besondere Lebendigkeit verleihen und die jeweilige Interaktion ausdrücken.

Die von einfachen Rahmungen begrenzten Bilder stellen im allgemeinen eine räumlich und zeitlich einheitliche, in sich abgeschlossene Szene dar.[358] Erst durch ihre Tituli können die einzelnen Bilder „gelesen“ werden, und erst durch ihre Position im Kontext des Zyklus erhalten sie erzählerische Qualität. Zugleich bilden die Beischriften das unmittelbare Verbindungsglied zwischen Text und Illustration vor dem Hintergrund der stofflichen Vorkenntnis oder des Lektürewissens des Rezipienten. Ein Zusammenhang zwischen dem Wortlaut der Tituli und dem Text Veldekes im Sinne von Zitaten ist nicht festzustellen, vielmehr handelt es sich bei den jeweils über den Miniaturen eingetragenen Beischriften um eigenständige, knappe „Bildbeschreibungen“ im eigentlichen Sinn. Die Einzelminiaturen der Illustrationsfolge können unterschiedlich eng aufeinander bezogen sein. Eine besondere Dichte weist der Zyklus auf bei der Darstellung der Hirschjagd auf fol. 39v/40r, in der die Rahmungen keine wirklichen Trennungen von Einzelszenen darstellen, sondern diese gerade durch ihre Ausschnitthaftigkeit um so enger aufeinander beziehen.[359]

[356] OTT (1984), wie Anm. 2, S. 356-386; hier: S. 359-362. Wichtig ist die von OTT formulierte Einsicht, daß die „Egalisierung der Bildtypen [...] jedoch keineswegs als Qualitätsminderung, Niveausenkung oder ähnliches mißverstanden werden“ (S. 363) darf.
[357] Ebd., S. 361.
[358] Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman, wie Anm. 51, S. 128.
[359] S. u. im Beschreibungsteil.

Die Miniaturen zeigen einen insgesamt einfachen Illustrationsstil, der jedoch keineswegs durch fehlendes zeichnerisches Können charakterisiert ist. Die konzentrierte Simplizität hat zugleich zur Folge, daß die Bilder weniger als kostbarer Schmuck des Textes fungieren, sondern in ihrem Willen, im Medium des Bildes eine eigene Erzählung dem Text an die Seite stellen zu wollen, ernst genommen werden müssen. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, daß die Miniaturen sich aufgrund der Beschränktheit ihrer Mittel ganz bewußt auf das Wesentliche der Erzählung konzentrieren. Daher lohnt es sich, den Zyklus auf seine narrativen Strategien hin zu untersuchen und seine Qualität nicht nur auf das Prädikat „kulturgeschichtlich wertvoll“ zu reduzieren.

3. Der Miniator des Wiener ‘Eneasromans’

Wie der einleitende Forschungsbericht gezeigt hat, wurde die Ausführung der Miniaturen vielfach dem Schreiber Jorg von Elrbach zugeschrieben. Beweise dafür wurden zwar an keiner Stelle erbracht, doch liegt Die Vermutung nahe, daß die Thesen zur Person des Miniators unausgesprochen mit der traditionellen Bewertung der Miniaturen verknüpft waren: diese wurden als qualitativ so minderwertig beurteilt, daß sie nur von unprofessioneller Hand, also vom Schreiber selbst, angefertigt sein konnten. Daß es im Mittelalter keineswegs unüblich war, daß ein Schreiber, der eine Handschrift für sich selbst kopiert hat, auch die Illustrationen ausgeführt hat, zeigt das Beispiel des sog. ‘Totentanzes’ des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern.[360] Nachdem in Kapitel C I 1 die These weiter untermauert werden konnte, daß Jorg von Elrbach keineswegs als „Lohnschreiber“ der Grafen von Zimmern gearbeitet hat, sollte er auch nicht in den Kontext einer professionellen Schreiberwerkstatt, in der häufig auch Miniatoren arbeiteten, eingebunden werden. Insofern behält die Möglichkeit, daß er selbst den Illustrationszyklus ausgeführt hat, aufgrund der rekonstruierten äußeren Rahmenbedingungen gleichwohl eine gewisse Wahrscheinlichkeit. K. RIDDER, der Hans Minner, Konstanzer Großratsmitglied und Kopisten einer Handschrift der ‘Reisen’ Jean de Mandevilles für den eigenen Gebrauch, aus dem Dreigestirn der Lohnschreiber der Grafen von Zimmern löste und dessen Ergebnisse in die hier vorgelegten Untersuchungen einbezogen werden, problematisiert die Herkunft der mehr als zweihundert kolorierten Federzeichnungen dieser Handschrift bedauerlicherweise nicht. Die einfachen Illustrationen beurteilt er in Anlehnung an MODERN ambivalent und kommt zu dem interessanten Ergebnis, daß der Zeichner ganz eigene Wege geht, sich nicht an Motiven anderer Bildhandschriften desselben Textes orientierte und auch selbst nicht traditionsbildend wirkte. Andererseits sieht RIDDER im Dilettantismus der insbesondere narrative Szenen präferierenden Illustrationen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text, so daß es in diesem Fall durchaus möglich ist, den Schreiber Hans Minner als Zeichner anzusehen.

Die alternative These, daß Jorg von Elrbach als Privatperson und Kopist einer Handschrift für die eigene Bibliothek mit einem professionellen Miniator kooperierte, sollte sich nach Möglichkeit auf den Nachweis einer solchen Konstellation auch in anderen Fällen stützen können. Mir ist dieser Nachweis bisher nicht gelungen. Methodisch zulässig ist daher lediglich der Versuch, diese Vermutung durch die Analyse des Illustrationszyklus des ‘Eneasromans’ selbst zu untermauern. Eine wichtige Voraussetzung

[360] Vgl. Anm. 247.

ist die paläographisch gesicherte Erkenntnis, daß die Tituli vom Schreiber der Handschrift stammen. Das bedeutet, daß Jorg von Elrbach in einer näher zu bestimmenden Weise unmittelbar an der Gestaltung der Illustrationen beteiligt gewesen ist. Methodisch sinnvoll ist daher die Analyse der Miniaturen, bei denen Diskrepanzen zwischen Bildinhalt und Titulus festgestellt werden können. Nimmt man an, daß es sich bei Schreiber und Zeichner um zwei verschiedene Personen handelt, dann lassen sich die Abweichungen zwischen Titulus und Bildmotiv im Idealfall auf zweierlei Weise deuten: Entweder wurde zuerst die Miniatur ausgeführt und bei der späteren Beschriftung falsch identifiziert, oder der Zeichner mußte aus einem bestimmten Grund von dem vom Schreiber zuvor eingetragenen Titulus nachträglich abweichen, ohne daß eine nachträgliche Korrektur des Titulus vorgenommen wurde. Der Befund eines durchgestrichenen Titulus ist entsprechend in der Weise zu erklären, daß die erneute Kontrolle des Miniaturenzyklus eine Diskrepanz zwischen Bildmotiv und Titulus aufdeckte, woraufhin eine nachträgliche Korrektur der Bildbeischrift vorgenommen wurde. Es soll daher zunächst die These formuliert werden, daß die Ausführung von Text und Bild von Jorg von Elrbach und einem Miniator in einer mehr oder weniger eng koordinierten Weise vorgenommen wurde. Anhand der folgenden Bilder, bei denen Titulus und Bildmotiv nicht übereinstimmen, soll eine genauere Bestimmung versucht werden:

Pictura *w*12:[361] Der ursprüngliche Titulus (*da lit dido vn̄ kan nit ſchlafen vor enea ſ lieby*) bezeichnete die im Bett liegende Person als Dido. Dieser wurde jedoch nachträglich gestrichen und durch eine neue Beischrift (*da lit enea ſ*) ersetzt, die die fragliche Person als Eneas bezeichnet. Der neue Titulus mußte aus Platzmangel in das Bildfeld selbst eingetragen werden. Für diesen Befund gibt es zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder hat der Schreiber bei der Konzeption dieses Abschnittes der Bilderzählung in einem ersten Arbeitsgang den Titulus eingetragen und mit diesem das Bildthema festgelegt, woraufhin die Miniatur ausgeführt wurde. Eine Neukonzeption der Bildfolge während des Illustrationsvorgangs nach dem Eintragen des Titulus führte zu einer nachträglichen Änderung des Bildmotivs und somit zu einer nachträglichen Neufassung des Titulus. Oder aber das Bild wurde zuerst ausgeführt, anschließend irrtümlich beschriftet, zumal eine Unterscheidung zwischen Dido und Eneas ikonographisch kaum möglich ist, bei der Korrektur der Fehler entdeckt und durch den neuen Titulus berichtigt.

Bei aller Unsicherheit im Einzelnen spricht dieser Befund eher für die letztgenannte Möglichkeit und gegen die Annahme einer Identität von Schreiber und Miniator, bei der ein Irrtum wie dieser sicherlich nicht vorgekommen wäre.

Pictura *w*37:[362] Im Falle dieser Miniatur divergieren Titulus (*da ſůcht er ſiwilla*) und Bildmotiv (Stadtansicht) eklatant. Eine nachträgliche Korrektur der Beischrift ist jedoch nicht vorgenommen worden. Das Thema des Titulus sowie die hier vorgenommene Neuinterpretation der ausgeführten Miniatur passen aber beide in den Erzählabschnitt zwischen Pictura *w*36 und *w*38. Nimmt man an, daß das Bild vor der Beschriftung ausgeführt wurde, dann hat Jorg von Elrbach trotz der für ihn zu postulierenden guten Textkenntnis das Motiv einer falschen Szene der Erzählung zugeordnet, was eher unwahrscheinlich ist. Geht man dagegen davon aus, daß zunächst der Titulus eingetragen und dann das Bild ausgeführt wurde, muß man dem Miniator - zumindest für diesen Fall - eine Unkenntnis des Textes

[361] S. u. im Beschreibungsteil.
[362] S. u. im Beschreibungsteil.

oder Unachtsamkeit bei der Kopie seiner Vorlage attestieren. Wenn es auch schwierig ist, aus diesem Befund eine eindeutige Aussage über die Reihenfolge der Ausführung von Titulus und Miniatur zu treffen, so spricht er jedoch eher dafür, daß zuerst die Beischrift eingetragen und danach das Bild ausgeführt wurde, ohne daß eine anschließende Kontrolle und Korrektur vorgenommen wurde. In jedem Fall wird auch hier deutlich, daß Miniator und Schreiber unterschiedliche Personen gewesen sind.

Pictura *w*61+*w*62:[363] Diese beiden Szenen, die zwei, beziehungsweise einen Reiter zeigen, sind durch den Titulus (*da rait enea*ſ *zů lateinen in ſein ſtat*) als Ritt des Eneas zu König Latinus identifiziert. Da in diesem Bereich des Textes keine Szene dieses Inhalts existiert, werden die Miniaturen als Visualisierung des Rittes des Boten der Königin zu Turnus beziehungsweise des Rittes eines Boten des Turnus zu seinen Verbündeten interpretiert. Diese Deutung wird erst möglich, wenn der Titulus als nachträgliche falsche Identifikation der Szenen interpretiert wird. Offenbar wurde der Titulus erst nach der Ausführung der Miniaturen eingetragen wurde, wie auch seine bemerkenswerte, zweiteilige Positionierung jeweils unmittelbar über den Bildern nahelegt. Wichtig ist der Befund, daß der Verfasser des Titulus, der mit dem Schreiber des Textes identisch ist, trotz seiner Textkenntnis diese falsche Identifizierung vorgenommen hat. So läßt sich auch diese Diskrepanz zwischen Bild und Titulus, die ein Ergebnis mangelnder Koordination der Ausführenden ist, als Argument gegen eine Identität zwischen Schreiber und Miniator werten.

Pictura *w*87:[364] Bei dieser Miniatur mit der Darstellung eines ritterlichen Zweikampfes läßt sich der Irrtum Jorg von Elrbachs in der Identifizierung der Szene durch den Vergleich mit der entsprechenden Miniatur im Zyklus der älteren Berliner Handschrift *B* mit Sicherheit nachweisen. Da sich diese Szene, die Darstellung des Tjostes zwischen Eneas und Pallas, nicht aus dem Text, sondern ausschließlich aus der Vorlage herleiten läßt, konnte eine korrekte Beschriftung nur dann vorgenommen werden, wenn der Schreiber beim Eintragen des Titulus diese Vorlage konsultierte. Andernfalls mußte er durch den Fortgang der Bilderzählung in *w* dazu verleitet werden, in dem Tjost die Auseinandersetzung zwischen Turnus und Pallas (*da kam pallas vnd turnus anainander*) zu erkennen. Auch in diesem Fall scheint der Befund nahezulegen, daß zuerst die Miniatur ausgeführt und anschließend vom Schreiber, der nicht mit dem Zeichner identisch ist, beschriftet wurde.

Pictura *w*89:[365] Thema dieser Miniatur ist die Zerstörung der Schiffe durch Turnus. Wie in Pictura *w*12 wurde der über der Miniatur eingetragene Titulus (*da kam enea*ſ *wider dz wolt turn*$_9$ *wēden mit für)* nachträglich gestrichen und durch einen neuen, aus Raummangel in die Bildfläche eingetragenen *(da prant turn*$_9$ *die ybrige ſchif enas)* ersetzt. Auffallend ist hier, daß sich die zweite Fassung des Titulus von der ersten inhaltlich nur teilweise unterscheidet. Auch dieser Befund läßt sich durch die Annahme deuten, daß entweder die Miniatur zuerst ausgeführt und in einem zweiten Arbeitsschritt nachträglich beschriftet wurde, der Schreiber mit der ersten Fassung des Titulus jedoch nicht zufrieden war und diesen später korrigierte. Oder es wurde in einem ersten Arbeitsschritt mit dem Titulus das Thema der Miniatur festgelegt, diese später ausgeführt, bei einer Kontrolle des Illustrationszyklus jedoch eine

[363] S. u. im Beschreibungsteil.
[364] S. u. im Beschreibungsteil.
[365] S. u. im Beschreibungsteil.

andere Fassung des Titulus für passender gehalten. In diesem Fall ist jedoch der Primat des Bildes wahrscheinlicher. Bei der Beschriftung, die sich wie ein direktes Abbild der Ikonographie der Miniatur liest, schien der Schreiber der Leserichtung des Bildes direkt zu folgen: Bildformel „Reiter von links“ = „*da kam eneaſ...*“ Die alternative Möglichkeit, daß der Miniator den Text der Beischrift unmittelbar in seine Ikonographie überführt hat, ist dagegen wenig wahrscheinlich. Als die nachträgliche Kontrolle ergab, daß es sich - wie bei der Vorlagehandschrift - bei dem von links sich nähernden Reiter um Turnus und nicht um Eneas handelt, wurde der ursprüngliche Titulus geändert und nachträglich in die Bildfläche eingetragen. Auch der Befund an dieser Miniatur stützt die These der Zweiheit von Schreiber und Miniator.

Pictura *w*99:[366] Gemäß dem Titulus (*da jagt turn*$_9$ *ain tail der troyer zů dem mör*) ist die Flucht der Trojaner vor Turnus dargestellt. Die mehrdeutige Bildformulierung läßt sich im Kontext des Zyklus möglicherweise eher als zweite Phase des Kampfes zwischen Turnus und Pallas lesen als eine Darstellung dieser trojanischen Flucht, sieht man von dem rechts im Bild sich umwendenden Krieger ab, der als fliehender Trojaner gedeutet werden kann. Möglicherweise handelt es sich aber auch um die Verbindung beider in der Vorlage vorhandenen Szenen in einem Bild. Da die Beischrift ohne Not auch auf die vermeintliche Darstellung der fliehenden Trojaner bezogen werden kann, kann man in diesem Fall annehmen, daß zuerst die Miniatur ausgeführt und in einem zweiten Schritt beschriftet wurde. Diese Unschärfe ist bei einer Kontrolle nicht aufgefallen und nicht korrigiert worden. Wenn auch hier nicht zweifelsfrei erkennbar ist, ob zuerst der Titulus und danach die Miniatur ausgeführt wurde oder umgekehrt, so darf man auch in dieser Diskrepanz zwischen Bild und Beischrift ein weiteres Indiz dafür sehen, daß Schreiber und Miniator offenbar nicht dieselbe Person sind.

Pictura *w*102:[367] Diese Miniatur gehört in den inhaltlichen Zusammenhang von Pictura *w*99 und den bildlichen Erzählabschnitt mit dem Zweikampf zwischen Turnus und Pallas. Der Titulus wurde nachträglich geändert, indem die Benennung der Person auf dem Schiff aus *pallas* in *turnus* korrigiert wurde. Dieser Befund läßt zwei Deutungsmöglichkeiten zu: Entweder wurde mit dem Titulus vorab der Bildinhalt festgelegt und bei der anschließenden Kontrolle korrigiert oder die Miniatur wurde zuerst ausgeführt und anschließend beschriftet. Auch im letztgenannten Fall fand später eine Kontrolle statt, durch die der Fehler im Titulus beseitigt werden konnte. Auch hier läßt sich der Befund eher dahingehend deuten, daß - zumindest in diesem spezifischen Fall - das Bild zuerst ausgeführt und anschließend beschriftet wurde. Der Schreiber fing oben auf der Seite mit der Beschriftung der fertiggestellten Bilder an und erkannte erst am Bildinhalt der anschließenden Miniatur *w*103 mit der Klage des Eneas um den toten Pallas, daß die gerade vorgenommene Identifizierung der Person auf dem Schiff mit Pallas fehlerhaft sein mußte.

Pictura *w*104-*w*106:[368] Nach der hier vorgelegten Deutung der Miniatur *w*104 unter Hinzuziehung des Zyklus im älteren Codex *B* stimmt der Titulus (*da kůmpt eneas vn̄ turn*$_9$ *anainander*) nicht mit dem Bildthema (Kampf des Eneas gegen Mezzentius) überein. Der Zeichner hat Motiv und Ikonographie aus

[366] S. u. im Beschreibungsteil.
[367] S. u. im Beschreibungsteil.
[368] S. u. im Beschreibungsteil.

seiner Vorlage übernommen und die Miniatur zuerst ausgeführt. In einem anschließenden Arbeitsgang hat der Kopist die Beschriftung vorgenommen, wobei er die Tjostierenden auf nicht erklärbare Weise als Turnus und Eneas identifizierte, obwohl eine solche Szene keine Referenz im Text besitzt, dessen Kenntnis für den Verfasser der Tituli zu postulieren ist. Pictura *w*105 und *w*106 besitzen ebenfalls nicht zum Bildmotiv passende Tituli. Nur aufgrund der Ikonographie können die Bilder zwar durchaus den Zweikampf zwischen Pallas und Turnus darstellen, doch erweist der Kontext des Bildzyklus die vom Schreiber vorgenommene Identifikation als falsch. Man darf den Befund der Miniaturen *w*105 und *w*106 daher in derselben Weise wie Pictura *w*104 deuten und annehmen, daß der Schreiber bei der nachträglichen Beschriftung der Bilder eine falsche Identifikation vorgenommen hat, weil er sich nicht so sehr an den auf der vorausgehenden Bilddoppelseite dargestellten Miniaturen orientiert hat, sondern durch die im Anschluß an Pictura *w*106 dargestellte Überführung des toten Pallas in seine Heimat in dem Zweikampf den logisch vorausgehenden Moment, seinen Tod, gesehen hat. Auch hier wird wiederum deutlich, daß Zeichner und Schreiber nicht identisch gewesen sind.

Pictura *w*125:[369] Gemäß dem Bildtitulus (*hie ſtand eneas vn̄ turn*$_9$ *vor dē küng latino*) handelt es sich hier um das Erscheinen von Eneas und Turnus vor König Latinus. Im Text existiert jedoch eine solche Begegnung zwischen den in Pictura *w*124 und *w*126 visualisierten Szenen nicht. Vielmehr kann die Szene als bestürzte Reaktion der Trojaner auf das durch die Minnequal verursachte, befremdliche Verhalten des Eneas gedeutet werden. Der Miniator hat die Szene wahrscheinlich aus seiner Bildvorlage übernommen, die bei der nachträglichen Beschriftung vom Schreiber jedoch nicht identifizert werden konnte, zumal es sich um eine Nebenszene handelt. Offenbar hatte Jorg von Elrbach bei der Formulierung des Titulus weder die Bildvorlage konsultiert noch sich mit dem Zeichner koordiniert. Auch in diesem Fall kann der Befund in der Weise interpretiert werden, daß es sich bei Miniator und Schreiber nicht um dieselbe Person handelt und daß das Bild vor der Formulierung des Titulus ausgeführt wurde.

Abschließend soll stellvertretend an drei weiteren Miniaturen, bei denen Titulus und Thematik übereinstimmen, die Vermutung erhärtet werden, daß in der Regel zuerst die Bilder und dann die Tituli ausgeführt wurden.

Pictura *w*33:[370] Die Darstellung des Selbstmordes der Dido und der Entdeckung ihrer Tat durch Anna und die Zauberin nimmt ein querformatiges Bildfeld ein, das durch eine Türarchitektur im Zentrum in zwei gleich große Bildfelder unterteilt wird. Die Tituli (*da erſticht ſich dido vn̄ verprent ſich / da ſtat jr ſchweste' anna*) sind über der jeweiligen Teilszene eingetragen und sind eindeutig nach der Aufteilung der zuvor ausgeführten Miniatur positioniert worden.

Pictura *w*35:[371] Dargestellt ist die Szene, in der Anchises seinem Sohn im Traum erscheint. Ikonographisch ist diese Traumerscheinung ganz konkret dadurch realisiert, daß Eneas im Bett liegend dargestellt wird, während Anchises von der Seite an ihn herantritt. Der Titulus lautet entsprechend: *da*

[369] S. u. im Beschreibungsteil.
[370] S. u. im Beschreibungsteil.
[371] S. u. im Beschreibungsteil.

kůmp anchiſeſ eneaſ vater zů eneā am pett. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, daß der nachträglich eingetragene Titulus die Bildformulierung - in der Leserichtung von links nach rechts - wörtlich wiedergibt.

Pictura *w*50:[372] Die Szene visualisiert die Begegnung von Eneas und Anchises in der Unterwelt, bei der der Vater dem Sohn seine Nachkommenschaft prophezeit. Der Titulus (*da vand eneaſ ſein vater der zaigt im ſein ſun*) ist analog zur Leserichtung des Bildes gestaltet, wenn sich von links Eneas und Sibylle dem im Zentrum positionierten Anchises nähern, der - in Leserichtung - auf den rechts neben ihm stehenden, künftigen Sohn des Eneas zeigt. Wie in der Traumerscheinungsszene, Pictura *w*35, wird auch hier die Vision als reale Begegnung dargestellt. Der Titulus scheint auch in diesem Fall die Ikonographie der ausgeführten Szene gleichsam nachzuerzählen.

An keiner Stelle der Handschrift findet sich ein Titulus ohne dazugehörige Miniatur oder eine Miniatur ohne Titulus. Der Befund an den nicht ausgeführten Miniaturen oder unvollendeten Bildseiten, wie beispielsweise an fol. 93v, bei der nach Einteilung der Seite in 6 Bildfelder nur die linke Kolumne vollständig ausgeführt wurde, läßt aber dennoch zwei Vermutungen zu: Erstens darf man hier eine weitere Unterstützung der These, daß die Tituli erst nachträglich den in einem ersten Arbeitsschritt ausgeführten Miniaturen beigefügt wurden, sehen, andernfalls wären möglicherweise durch Tituli die Bildthemen der nicht ausgeführten Miniaturen bereits festgelegt worden. Zweitens mußte die Ausführung der Bildthemen offenbar nicht zwangsläufig dem chronologischen Verlauf des geplanten Zyklus folgen, sondern war vielmehr von praktischen Bedingungen des Illustrationsverfahrens abhängig: Geht man von einer Leserichtung der Bilder von links nach rechts und von oben nach unten aus, wäre auf fol. 93v also erst jede zweite Szene ausgeführt und beschriftet worden, weil es bei der Ausgestaltung einer Bildseite - wenn ihre Gliederung in sechs Einzelbilder durchgeführt ist - möglicherweise eine Tendenz gab, zunächst die linke Spalte vollständig - und dadurch nur jede zweite Miniatur - auszuführen, und erst dann zur rechten Spalte überzugehen.

Die Analyse der Einzelbeispiele hat gezeigt, daß in den meisten Fällen die Tituli wahrscheinlich erst nach Ausführung der Miniaturen eingetragen worden sind. Daraus eine allgemeine Regel für die Herstellung des Wiener ‘Eneasromans’ daraus abzuleiten, scheint nicht zulässig. Es ist gleichermaßen denkbar, daß Schreiber und Miniator in einer flexiblen Weise zusammengearbeitet haben, die beide Möglichkeiten zuließ. Die illustrierte Vorlagehandschrift, aus der der Zeichner seine Bildformulierungen übernahm, war offensichtlich auch für Jorg von Elrbach zugänglich, wenn er sie auch bei der Ausführung der Tituli nicht immer herangezogen hat.

Schließlich kann der nahezu durchgängige Gebrauch des Adverbs *da* in den Formulierungen der Bildtituli, der auch sonst in illustrierten Handschriften üblich ist, im Wiener ‘Eneasroman’ auch als eine Art Zeigegestus des Schreibers in der Weise verstanden werden, daß er die zuvor ausgeführte Miniatur erläuternd für den Rezipienten „übersetzt“. Die auffallend einfachen Tituli scheinen anzuzeigen, daß zuerst das Bild da war, wenn man annimmt, daß die einfachere Struktur aus der komplexeren abgeleitet wird, besonders in der Verbindung zweier Medien: Die Tituli, die offensichtlich weder aus der Vorlage stammen noch aus dem Text generiert sind, lassen sich leichter aus zuvor ausgeführten Bildformulierungen ableiten als umgekehrt relativ komplizierte Bildformulierungen aus den knappen

[372] S. u. im Beschreibungsteil.

Tituli, auch wenn man annimmt, daß der Miniator eine Bildvorlage kopierte. Der Titulus fungiert so als konzentrierte Beschreibung eines vorliegenden Bildinhalts. Hierin darf man ein zusätzliches Argument dafür sehen, daß die Tituli tendenziell erst nach der Ausführung der Miniaturen eingetragen wurden.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß die hier vorgeschlagene Interpretation des Gebrauchs der Tituli im Wiener 'Eneasroman' sich nicht verallgemeinern läßt auf andere Handschriften, wie beispielsweise der Vergleich mit dem Berliner 'Eneasroman', der statt Tituli lediglich Namensbeischriften besitzt, oder mit dem Heidelberger 'Eneasroman', bei dem die Bildtituli zugleich als Kapitelüberschriften fungieren, deutlich macht.[373]

Da der Befund der Handschrift dahingehend interpretiert wird, daß es sich bei dem Schreiber Jorg von Elrbach und dem Miniator um zwei verschiedene Personen handelt, letzterer aber weder namentlich bezeichnet noch einer bestimmten Werkstatt zugeordnet werden kann, wird er im folgenden „Zeichner *w*" beziehungsweise „Miniator *w*" benannt.

[373] Zur Gliederung von Handschriften vgl. ERNST-PETER WIECKENBERG: Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. - NIGEL F. PALMER: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. In: FMSt. 23. 1989. S. 43-88.

4. Text und Bild im Blick des Lesers - narrative Strategien zweier Medien im Wiener 'Eneasroman'

a. Die Organisation der Bildseiten

Insbesondere an illuminierten Handschriften läßt sich beobachten, auf welche Weise die beiden Medien Text und Bild, obwohl sie ihren jeweils eigenen Gesetzlichkeiten folgen, eine durch die Materialität des Codex definierte enge Verbindung eingehen. Im Rezeptionsakt des Lesers konvergieren beide Medien und werden in sinnstiftender Weise miteinander verknüpft. Aufgrund der spezifischen medienimmanenten Strukturen ist diese Relation von Text und Bild beschreibbar mit der Formulierung M. CURSCHMANNS von den beiden Medien als „komplementäre Sinnträger".[374] Im Text, der sich konstituiert aus der Sukzessivität von Buchstaben, Wörtern, Sätzen oder Versen wird ein narratives Kontinuum hergestellt, dessen Rhythmus und Melodie durch formale rhetorische Ausgestaltung sowie durch inhaltliche Sinnstrukturen seine spezifische Gliederung erfährt. Ein dem Text beigeordneter Bildzyklus entwickelt analog eine eigene narrative Struktur, die einerseits - wie der Text - medienspezifisch interpretiert und auf ihre kontinuierliche Narrativität im Vergleich zum Stoff oder zum Text selbst gedeutet werden, anderseits als dem Text strukturell gleichrangiges Element in der Architektur des Codex und seines Layouts gelesen werden kann. Der Leser wird dabei den Stoff auf zweierlei Art und Weise rezipieren: Einerseits kann er den Text fortlaufend lesen, dabei die Bilder betrachten und auf diese Weise den Stoff in Gestalt zweier unterschiedlicher Medien gleichzeitig rezipieren. Er kann aber auch zwischen den beiden Medien wechseln und den Stoff abschnittsweise lediglich über eines der beiden Medien rezipieren, zumal bei einem Stoff, der - wie Vergils 'Aeneis' und der Trojastoff in seinen volkssprachlichen Bearbeitungen - im profanen Bereich so prominent war wie im sakralen Bereich die Bibel.[375] Zugleich erlauben Miniaturen eine Orientierung des Lesers im Sinn eines Inhaltsverzeichnisses im Codex und ermöglichen einen schnelleren Zugriff auf den Text.

Die narrativen Möglichkeiten des Miniaturenzyklus im Cod. Vind. 2861 und seines Zusammenwirkens mit dem Text sowie das narrative Potential des Codex in seiner Gesamtarchitektur werden grundsätzlich geprägt durch den besonderen Charakter seines Layouts. Es handelt sich dabei um Sammelminiaturen auf eigenen Bildseiten, die in unregelmäßigen Intervallen den fortlaufenden Text unterbrechen. Durch diese Besonderheit ist die Möglichkeit des Miniaturenzyklus, zugleich als eine Art Inhaltsverzeichnis des Textes und als schnelle Orientierung für den Leser[376] zu fungieren, nur eingeschränkt möglich. Die textlichen und bildlichen Erzähleinheiten lösen einander jeweils nach längeren Intervallen ab, so daß ein permanentes Oszillieren des menschlichen Auges zwischen beiden Medien nicht möglich ist.

Die nachfolgende Beschreibung orientiert sich konsequent am Layout der Handschrift als dem maßgeblichen Referenzsystem, in dem Text und Bild organisiert sind. Zugleich ist es möglich, die

---

[374] MICHAEL CURSCHMANN: *Pictura laicorum litteratura*? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: HAGEN KELLER; KLAUS GRUBMÜLLER; NIKOLAUS STAUBACH (Hrsg.): Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. Akten des Internationalen Kolloquiums 17. - 19. Mai 1989. - München: Fink, 1992, 211-229, hier: S. 227.

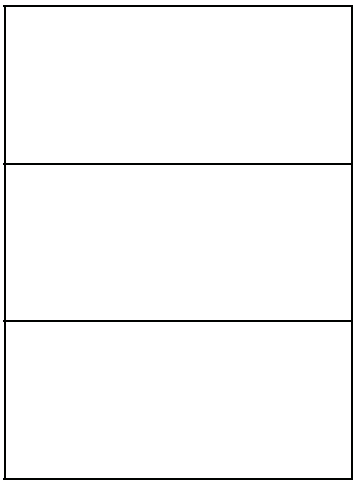
[375] PETER VON MATT: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. - München; Wien: Hanser, 1989, S. 98.

[376] Zum Problem der „Lesehilfe" von Miniaturen vgl. den Diskussionsbericht von EVA KIEPE-WILLMS zu NORBERT H. OTT, wie Anm. 2, S. 387-391, hier: S. 390-391.

Einzelbeschreibungen separat zu lesen. In den Zusammenfassungen der jeweiligen „Erzählabschnitte“ der Handschrift wird schließlich eine integrierende und interpretierende Beschreibung des durch das Zusammenwirken der beiden Medien Text und Bild gebildeten Erzählmodus versucht.

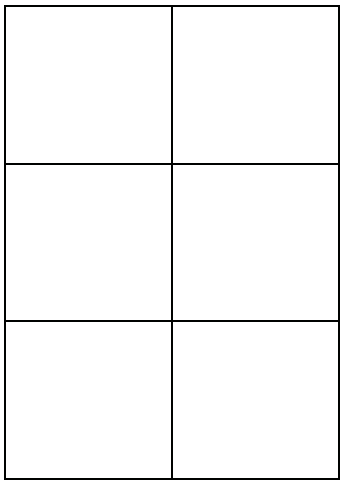
Die Vereinigung der einzelnen Bilder auf eigenen Seiten ermöglicht ein Verfolgen der Geschichte in längeren Passagen ausschließlich über das bildliche Medium, wobei ein spezifischer narrativer Rhythmus der Bilder durch das bewußte Ausnutzen der acht unterschiedlichen Möglichkeiten, die drei Register einer Bildseite in Einzelbilder oder Doppelbilder zu unterteilen, erzielt wird.[377]

I.



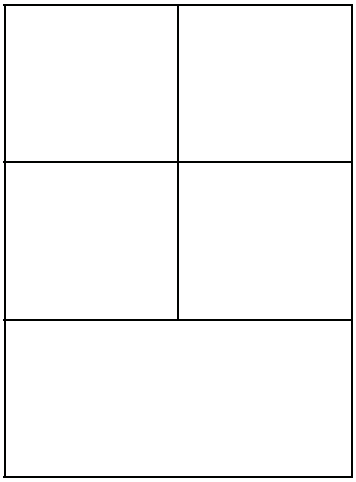
52r; 52v; 56r; 61v; 67r; 71r; 71v; 82r; 82v; 86r; 86v; 90v; 95r

II.



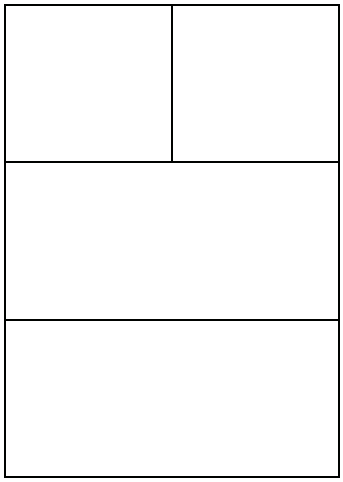
10v; 22r; 28r; 32v; 33r; 39v; 40r; 46r; 93v

III.



16r; 21v; 28v; 62r; 91r

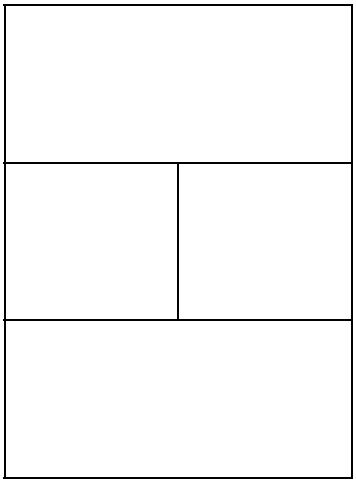
IV.



15v; 45v; 66v

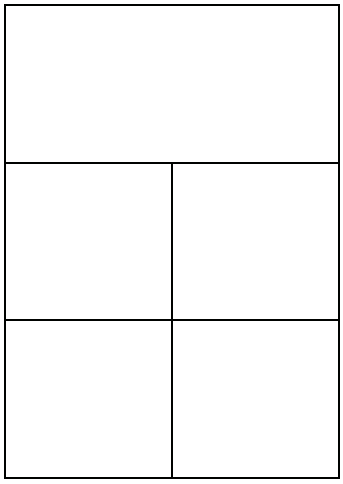
[377] Mir wurde später bekannt, daß P. GICHTEL eine ähnliche Herangehensweise an die Analyse der Bildseiten des Münchener 'Tristan' Cgm 51 entwickelt hat (Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde, wie Anm. 348, S. 87), in der er insgesamt 11 Schemata unterscheidet. Es ergeben sich aufschlußreiche Parallelen, da der hier benannte Typus I als häufigstem Seitengrundriß GICHTELS Schema 4 entspricht, das auch im Cgm 51 die gebräuchlichste Einteilung einer Bildseite darstellt. Dem zweithäufigsten Typus II entspricht GICHTELS Schema 11, das im Cgm 51 jedoch erst an dritter Stelle (gemeinsam mit den Schemata 5 und 7) rangiert. Im Cgm 51 ist am zweithäufigsten Schema 10, das im Cod. Vind. 2861 Typus VI entspricht, der hier nur ein einziges Mal vorkommt. Für den häufigen Typus III im Cod. Vind. 2861 gibt es dagegen im Cgm 51 nur einen Beleg (Schema 9). Typus IV ist im Cod. Vind. 2861 so häufig wie Schema 5 im Cgm 51. Insgesamt gesehen kann man feststellen, daß es auffallende Ähnlichkeiten bei der Präferenz bestimmter Bildseitenstrukturen zwischen den zeitlich durch zwei Jahrhunderte getrennten Handschriften gibt.

V.



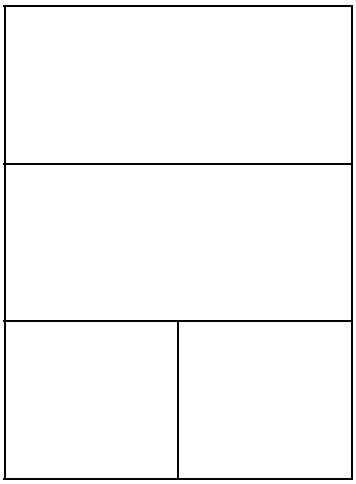
4r; 80r; 94r

VI.



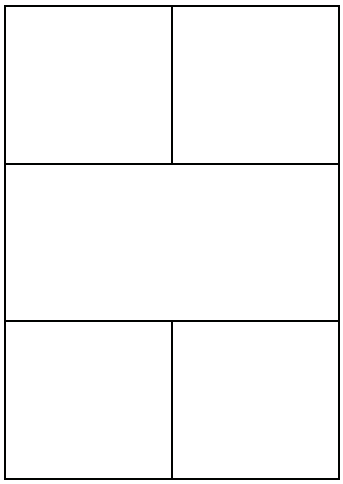
10r

VII.



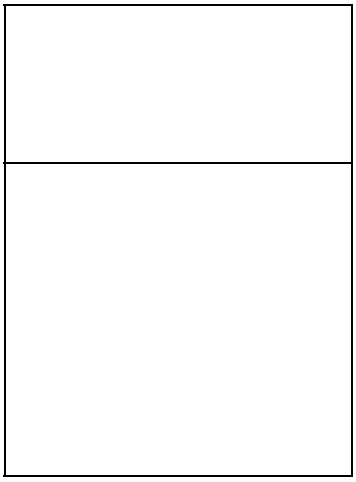
kein Beleg

VIII.



3v

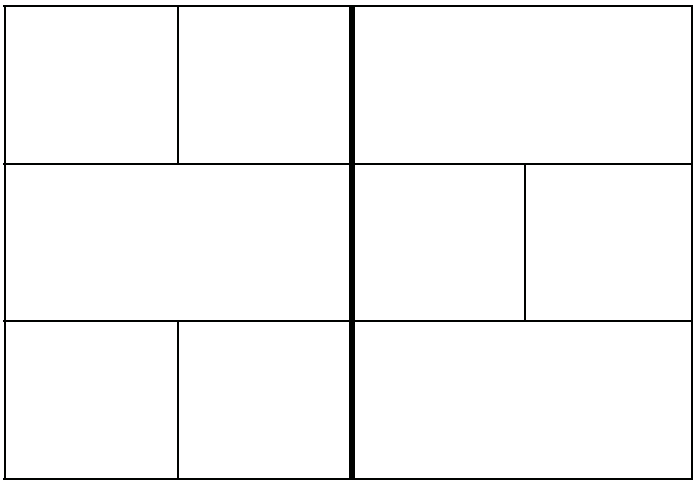
IX.



79v

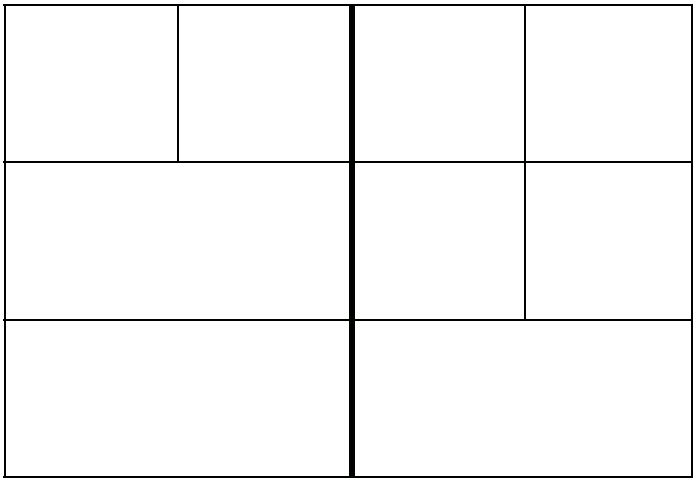
Im Falle des Nebeneinanderliegens zweier Bildseiten werden insgesamt elf Möglichkeiten angewendet, Einzelbilder und Doppelbilder in der Weise anzuordnen, daß mit unterschiedlichen Tempi der Bilderzählung auf das Medium Text komplementär reagiert werden kann.

I.



3v / 4r

II.



15v /16r

III.

21v / 22r

IV.

32v / 33r; 39v / 40r

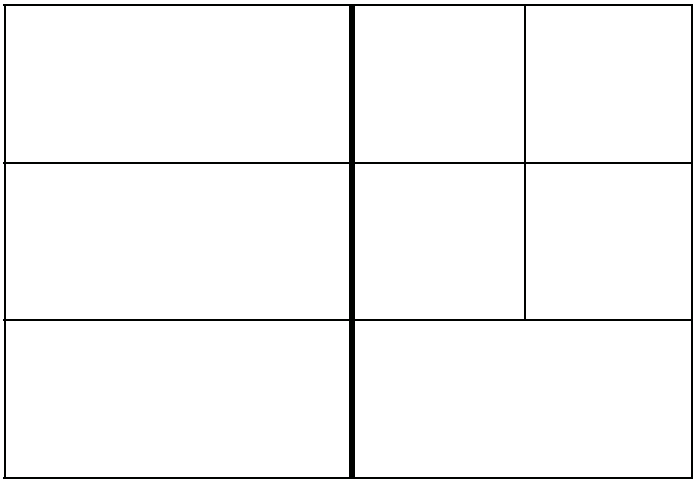
V.

45v / 46r

VI.

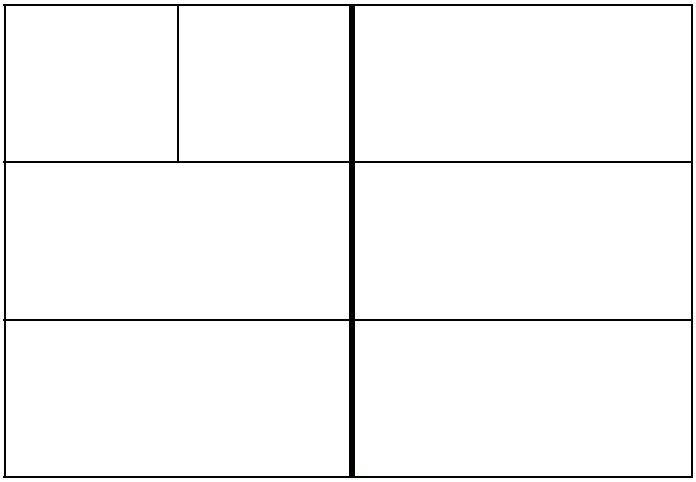
55v / 56r

VII.



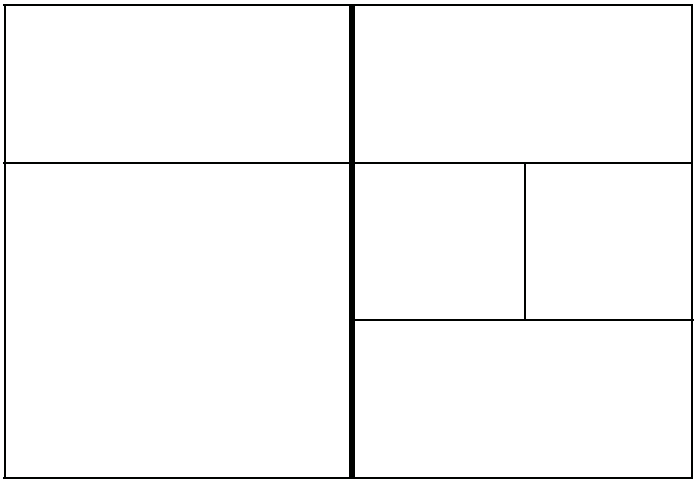
61v / 62r

VIII.



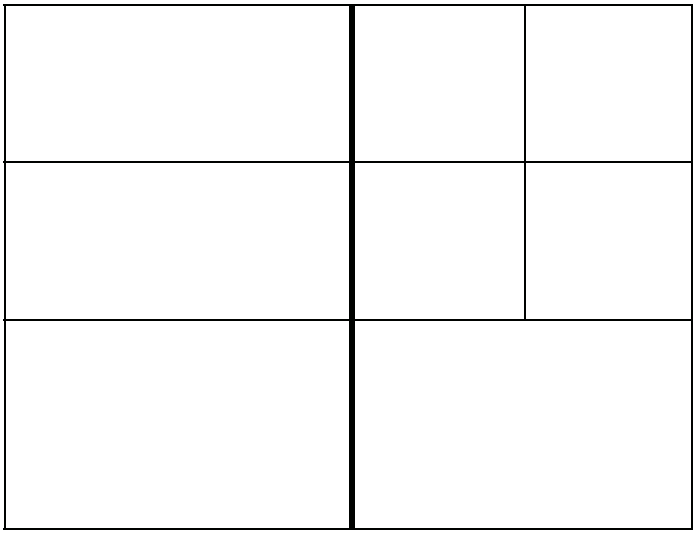
66v / 67r

IX.



79v / 80r

X.



79v / 80r

XI.

93v / 94r

Da von den insgesamt 37 Bildseiten 24 innerhalb von 12 Doppelseiten[378], die sich jeweils auf einer Recto- und einer Versoseite gegenüberliegen, vereinigt und nur 12 als Einzelseiten auf der Recto- und Versoseite desselben Blattes positioniert sind, liegt die Vermutung nahe, daß die Doppelseite die tendenziell bevorzugte Form für die Präsentation des Miniaturenzyklus darstellte. Daher müssen die Doppelseiten jeweils als narrative Einheiten, die eine Binnenstrukturierung durch die Einzelseiten erfahren, beschrieben werden.

Wie die Ausnutzung der aufgezeigten theoretischen Möglichkeiten in der bildlichen Erzählung der einzelnen Episoden umgesetzt wird, verdeutlicht die folgende interpretierende Beschreibung der erzählerischen Gesamtpräsentation des Stoffes in Gestalt der beiden unterschiedlichen Medien. Diese detaillierte Form einer integrierenden Beschreibung ist die Konsequenz der theoretischen Prämisse, die Text und Bild in einer Handschrift eng aufeinander bezieht und dem summarischen Schematismus einer gewöhnlich allein auf die Miniaturen zentrierten Beschreibung eine kombinierte Methode gegenüberstellt, die der „Gesamtnarrativität“ der Handschrift in ihrer Integration und bewußten Synchronisation der beiden Medien Text und Bild gerecht zu werden versucht.[379] Das hier gewählte Verfahren hat exemplarischen und experimentellen Charakter und muß zuweilen eine nicht immer komfortable Lesbarkeit in Kauf nehmen.

Gliederung der Beschreibungen:

1. Benennung des jeweiligen Seitengrundrisses : Typus I-IX

2. Lokalisierung der Miniatur innerhalb der Seite:
- Register (I, II, III)
- Position innerhalb des Registers (a, b)
- laufende Nummer im Gesamtzyklus (1, 2, 3, etc.)

3. Benennung des Bildthemas

4. Transkription des Titulus: Die Orthographie der Vorlage wurde nach Möglichkeit beibehalten. Das gilt auch für den Verzicht auf die Auflösung der Abbreviaturen, die unterschiedlichen Schreibungen für *s*, die Verwendung von *i* und *j* sowie *u* und *v* gemäß der Gewohnheit des Schreibers. Lediglich die zum Teil schwer identifizierbaren Zeichen über dem *y* wurden durchgängig weggelassen.

5. Bestimmung der Versgrundlage: Diese Zuordnung erwies sich oft sehr problematisch, da Text und Bild durch ihre medienspezifischen Möglichkeiten niemals ohne Verlust an Information in das jeweils komplementäre Medium transformiert werden können. Bei der Bestimmung der Versgrundlage wurde

[378] Dazu kommt möglicherweise noch fol. 95r, wozu die nicht ausgeführte Bildseite fol. 94v als Gegenpart vorgesehen gewesen sein könnte.

[379] Ein ähnlich detailliertes Beschreibungsverfahren, bei dem der auf den einzelnen Seiten positionierte Text nacherzählt wird, fand ich nach Abschluß dieses Kapitels im Kommentarband zum Faksimile der ‘Weltchronik’ des Rudolf von Ems (Rudolf von Ems: Weltchronik. Der Stricker: Karl der Große. Begleitheft zum Faksimileband der

versucht, tendenziell einen eher begrenzten Versbereich als bildgenerierend zu identifizieren - im Einzelfall lassen sich daher auch modifizierte Zuordnungen finden.

Die möglichst knapp gehaltenen Bildbeschreibungen verfolgen neben der Charakteristik der formalen Ikonographie zugleich einen interpretierenden Ansatz. Auf die Analyse der Unterschiede zwischen Text und Bild sowie auf Vergleiche mit dem Berliner Codex *B* wird weitgehend verzichtet, da diesem Thema das Kapitel D III vorbehalten ist.

Die Einzelbeschreibungen werden ergänzt durch zusammenfassende Interpretationen des Erzählverhaltens von Text und Illustration innerhalb der Bildseiten und im Kontext des jeweiligen Codexbereiches. Auf der Grundlage der in Anhang 2 präsentierten Strukturtabelle „Die ‘Architektur’ von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’“ werden die den Einzelseiten zugeordneten Textpassagen referiert.

Zur Verständlichkeit der Zusammenfassungen muß bereits vorab ein wichtiges Ergebnis der Analyse der Handschrift vorweggenommen werden: Das narrative Gefüge von Text und Bild im Wiener ‘Eneasroman’ läßt sich als ein durchdachtes System von „Medienumbrüchen“ zweier qualitativ unterschiedlicher Kategorien interpretieren: Medienumbrüche im Sinn einer Ablösung des einen durch das andere Zeichensystem (Ablösung der Texterzählung durch die Bilderzählung und umgekehrt) an einer bestimmten Position im Layout („primäre“ Medienumbrüche), und Medienumbrüche im Hinblick auf den jeweils erreichten Informationsstand des Rezipienten („sekundäre“ Medienumbrüche).[380] Während sich im Fall der primären Medienumbrüche das Medium, in dem die Geschichte erzählt wird, ändert und eine Phase der Redundanz im jeweils anderen Medium einsetzt, ändert sich im Fall der sekundären Medienumbrüche das Erzählmedium nicht, und der Rezipient wird in immer neue Bereiche der Geschichte geführt.

<u>System der Medienumbrüche:</u>

```
        1 (primär)            2 (sekundär)      3 (primär)              4 (sekundär)
                  |                   |                  |                   |
Text ---------- Bild (redundant) ----- Bild (neu) ---------- Text (redundant) ----- Text (neu)
                  |                   |                  |                   |
```

Die folgende Beschreibung hat exemplarischen Charakter und erprobt die Möglichkeit, durch exakte Analyse und ihre Verbalisierung eine auf den ersten Blick nicht erkennbare Synchronisation von Text und Bild miteinander und mit ihren Versgrundlagen aufzudecken. Dieses Ziel ist nur erreichbar, wenn der „Blick des Lesers“ auf die den einzelnen Text- und Bildseiten zugeordneten Handlungsabschnitte mit konsequenter Präzision beschrieben wird.

Handschrift 302 der Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen. Nacherzählung der Versdichtung von HUBERT HERKOMMER. Beschreibung der Miniaturen von ELLEN J. BEER. - Luzern: Faksimile-Verlag, 1982).

[380] Die hier gewählte Terminologie ist eine Hilfskonstruktion ohne Anspruch auf Endgültigkeit. Unter „primär“ wird auch keine Hierarchisierung im Vergleich zu „sekundär“ verstanden, vielmehr werden die Adjektive als wertneutrale Ordnungsbegriffe verwendet.

b. Die Beschreibungen

Die erste Texteinheit des ‘Eneasromans’ beginnt auf fol. 1r (V. 1-67) mit der Exposition der Handlung, der Einführung des Protagonisten, der Göttermahnung zum Aufbruch und dem Untergang Trojas. Es folgt auf fol. 1v (V. 68-135) die Beratung des Eneas und die Flucht aus Troja. Fol. 2r (V. 136-203) umfaßt das Einschiffen der Flüchtlinge, die Ursachen des Zornes der Juno, die Irrfahrten und den Seesturm. Auf fol. 2v (V. 204-273) folgt die Klage des Eneas, die Zerstreuung der Schiffe im Sturm, das Erreichen Libyens und die Aussendung der Boten. Fol. 3r (V. 274-344) beinhaltet die Ankunft der Boten in Karthago, die Geschichte der Dido und der Gründung der Stadt. Auf fol. 3v/4r folgt die erste Bilddoppelseite. Fol. 3v ist - singulär - nach Typus VIII gestaltet, in dem jedoch der Raum Ia nicht von einem Bild, sondern vom Text (V. 345-360 mit der Erzählung von der Gründung Karthagos und der Etablierung von Didos Herrschaft) eingenommen wird.

fol. 3v: Typus VIII

<table>
<tr><td>Text</td><td>1</td></tr>
<tr><td colspan="2">2</td></tr>
<tr><td>3</td><td>4</td></tr>
</table>

I a: Text: V. 345-359

I b: Pictura 1: Troja in Flammen: *daz ift troy die ſtat* (V. 1-32; V. 910-1230 und öfter)

Dargestellt ist der Ausschnitt einer brennenden Stadt, die durch den Titulus als Troja identifiziert werden kann. Die Anlage ist charakterisiert durch unterschiedliche Turmbauten, die ihre Wehrhaftigkeit symbolisieren sollen. Im Zentrum der Komposition befindet sich ein Torbau, der von zwei Türmen der Stadtmauer flankiert wird, deren herabgefallene Turmspitzen die Zerstörung bezeichnen. Überall aus den

Gebäuden schlagen Flammen empor. Bemerkenswerterweise sind in dieser Darstellung des Kampfes um Troja keine Krieger, weder griechische Angreifer noch trojanische Verteidiger wiedergegeben, so daß die Szene eigentümlich leblos wirkt. Möglicherweise läßt sich dieses Phänomen dadurch erklären, daß für die Darstellung einer so komplexen Szene nur ein sehr kleiner Bildraum gewählt wurde, so daß formale Zwänge die visuelle Umsetzung entscheidend mitbestimmt haben.

Das Mauerwerk ist in unterschiedlichen Farbabstufungen grau laviert und schraffiert, um Plastizität zu erreichen. Die Dächer der Gebäude changieren zwischen grün und rotbraun. Die Landschaft vor der Stadt ist ebenfalls olivgrün laviert. Die aus der Stadt emporlodernden roten Flammen sind nachträglich aufgesetzt worden.

II: <u>Pictura 2:</u> Dido und ihr Volk: *da ſitz fraw dido mit jrem volk zů kartago* (kein unmittelbarer Textbezug)

Auf einer nahezu die gesamte Breite des Bildraumes einnehmenden Bank sitzen drei Personen, die durch lange Gewänder und Kopftücher als Frauen interpretierbar sind. Zwei weitere Personen, von denen durch die Kleidung die rechte als männlich und die linke als weiblich identifiziert werden kann, treten von den Seiten an die Bank heran. Die Gestik der Hände weist die Szene als Gesprächsszene aus. Die mittlere Figur trägt in ihrer Rechten einen stabähnlichen Gegenstand, die linke, stehende Gestalt hält in ihrer erhobenen Rechten ein rundes Objekt. Sämtliche Gesichtspartien sind verwischt worden, so daß eine Physiognomie nur schwer unterscheidbar ist. Nur aufgrund des Titulus können die Personen als Dido und ihr Gefolge in Karthago bestimmt werden. Bei der Königin könnte es sich um die mittlere Gestalt handeln, so daß der Stab möglicherweise als Szepter, als Herrschaftszeichen, interpretiert werden kann.

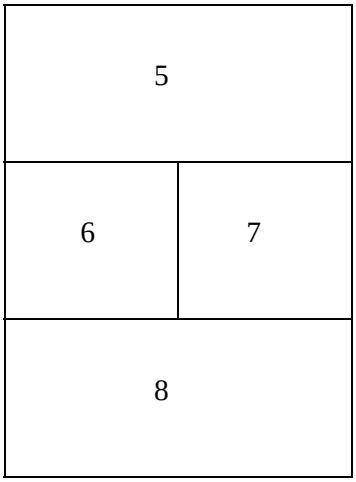
III a: <u>Pictura 3:</u> Seefahrt des Eneas: *da vert enea ſ vf dem mör* (V. 152-153; vgl. V. 224-239)

Dargestellt ist ein Schiff, ohne Mast und Steuerruder, in dem sich sechs Personen befinden: In der linken Hälfte des Bootes eine stehende Gestalt, während rechts fünf weitere Personen zusammengedrängt sitzen. Das Schiff scheint sich nach rechts zu bewegen, wo die folgende Miniatur anschließt, was der Zeichner durch den Anschluß des Bodenstückes verdeutlicht. Das Meer wird ikonographisch sehr reduziert durch einige graublaue Wellenlinien angedeutet. Die olivgrüne Fläche im Vordergrund dürfte als Küste gedeutet werden. Da der Bildtitulus die Szene als die Seefahrt des Eneas benennt, darf man in der stehenden Person links wohl Eneas selbst erkennen, der sich - möglicherweise in einer Ansprache - an sein Gefolge wendet.

III b: <u>Pictura 4:</u> Aussendung der Boten: *da hieſ enea ſ fragen waw er wer'* (V. 262-266)

Die Miniatur zeigt eine Gruppe von drei stehenden Personen. Im Zentrum der Komposition deutet ein Baum die naturräumliche Umgebung an. Die linke Gestalt, die aufgrund des Bildtitulus als Eneas zu identifizieren ist, wendet sich an zwei ihm rechts gegenüber stehende, unterschiedlich gekleidete Personen, bei denen es sich um die Boten handelt, die zur Erkundung des Landes ausgesendet werden. Die zwei Boten repräsentieren die zwanzig Ritter, von denen der Text erzählt. Die Gestik der Hände weist die Szene als Gesprächsszene aus. Auch diese Miniatur hat durch die Verwischung der Gesichtspartien sehr gelitten.

fol. 4r: Typus V



I: Pictura 5: Die Boten des Eneas bei der vor (!) Karthago sitzenden Dido: ***da kamē eneaſ potē zů fraw dido gen kartago*** **(V. 284-287; V. 454-572)**

Die Miniatur, deren Leserichtung - von links nach rechts - an das vorausgehende Bild anknüpft, ist in drei Abschnitte gegliedert, die sich exakt im Bildtitulus widerspiegeln. Auf diese Weise kann die Miniatur wie ihre knappe Beischrift „gelesen" werden: Von links kommend, nähern sich drei Personen, offensichtlich die Boten des Eneas aus Pictura *w*4, der im Zentrum der Komposition in langem Gewand auf einem Thronsessel sitzenden, gekrönten Dido. Rechts hinter ihr ist Karthago dargestellt, charakterisiert durch Stadtmauer, Türme und Häuser. Die gewählte Bildformel für Stadt ähnelt der in Pictura *w*1 für das brennende Troja verwendeten, ohne jedoch eine Kopie desselben Musters zu sein. Die bildliche Fassung weicht von der zugrundeliegenden Textstelle ab, nach der Dido sich beim Empfang der Trojaner in einer Kemenate ihres Palastes aufhält: *mit frâge sie dô quâmen / vor die frowen, dâ sie dô was / nâhen bî ir palas / in einer kemenaten* (V. 448-451). Durch den Torturm wird der Blick durch das geöffnete Fallgitter in einen Straßenzug hinein freigegeben. Durch dieses Detail wird offenbar zugleich die Bereitschaft Didos, die flüchtigen Trojaner bei sich aufzunehmen, konkret angedeutet. Insofern läßt sich darin eine Visualisierung des Inhalts der durch elaborierte Gestik charakterisierten Redeszene erkennen. Auch diese Miniatur ist durch Verwischungen der Gesichtspartien stark beschädigt.

II a: <u>Pictura 6:</u> Rückkehr der Boten zu Eneas: *da ſagtē die pottē eneā wz ſy geſchaft hetē* (V. 594-640)

Nach der Bildbeischrift stellt die Miniatur die Rückkehr der Boten zu Eneas und ihren Bericht dar. Die Komposition entspricht ikonographisch Pictura *w*4, indem in der linken Bildhälfte Eneas stehend dargestellt ist, während von rechts zwei Boten an ihn herantreten. Aus Pictura *w*4 und *w*5 ist die ein langes Gewand tragende Gestalt wiedererkennbar. Auch diese Szene ist durch die herausgearbeiteten Gesten als Dialogszene charakterisiert. Wiederum sind die Gesichter durch Verwischungen unkenntlich gemacht worden.

II b: <u>Pictura 7:</u> Eneas reitet mit Gefolge nach Karthago: *da rait er dahin* (V. 698-701)

Die stark bewegte Miniatur schlägt erneut die Leserichtung von links nach rechts ein und zeigt drei galoppierende Reiter. Durch die Ausschnitthaftigkeit wird angedeutet, daß das Gefolge des Eneas erheblich größer ist, wodurch die Dynamik der Szene noch potenziert wird. Dargestellt ist der Weg des Eneas nach Karthago, den die Trojaner im Unterschied zum Text nicht auf Schiffen, sondern zu Pferd zurücklegen. Auch in dieser Miniatur sind die Gesichtszüge verwischt.

III: <u>Pictura 8:</u> Dido empfängt Eneas und sein Gefolge vor Karthago: *da enpfieng fraw dido eneam / da ſtat kartago* (V. 729-733)

Die Komposition der Miniatur ist analog zu Pictura *w*5 im oberen Register: Während sich von links die Trojaner, die inzwischen vom Pferd abgesessen sind, der im Zentrum stehenden gekrönten Dido nähern, liegt rechts hinter dieser wiederum Karthago. Bezeichnenderweise ist die Stadtsilhouette nicht identisch mit derjenigen aus Pictura *w*5. Auch ist auffallend, daß Dido nicht sitzend dargestellt ist wie beim Empfang der Boten in Pictura *w*5, sondern Eneas stehend erwartet, was als Zeichen der Hochachtung und Visualisierung des Redeinhaltes zu interpretieren ist. Durch das in das Bild hineinreichende Pferd wird ein sinnvoller Übergang von der vorangegangenen Miniatur her geschaffen. Auch in dieser Miniatur sind die Gesichter verwischt.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 1r-9v und der Bilddoppelseite 3v/4r

Der Leser des Textes ist in der Erzählung bis zu dem Moment gelangt, in dem die Boten des Eneas Karthago erreichen und ein Rückblick auf die Geschichte der Dido und die Gründung ihrer Stadt gegeben wird, als die Erzählung der Bilder nach dem ersten Medienumbruch einsetzt. Er ist zu diesem Zeitpunkt zu einem Informationsstand gelangt, der die auf fol. 3v folgenden, ersten vier Miniaturen als

im Verhältnis zum Text redundant erweist. Erst die vier Bilder, die im Anschluß auf fol. 4r folgen, führen nach einem sekundären Medienumbruch über den erreichten Stand der Texterzählung hinaus: Eneas' Boten werden von der vor der Stadt Karthago sitzenden Dido empfangen, sie kehren zu ihm zurück, woraufhin er selbst mit seinen Gefährten aufbricht, um von Dido in ihrem Reich begrüßt zu werden. Damit ist in der vorausgreifenden Bilderzählung ein Stand der Information des Lesers erreicht, der im Text erst den Versen 729ff. auf fol. 7r entspricht.

Die Erzählstrategie des Codex ist bis zu diesem Punkt also in der Weise zu beschreiben, daß der Text den Rezipienten kontinuierlich bis zum Vers 360 leitet, er nach einem ersten, primären Medienumbruch dann das bisher Gelesene in reduzierter und komprimierter Form in vier Miniaturen im komplementären Medium dargeboten bekommt. Auf der neuen Seite fol. 4r gelangt der Rezipient, der den Stoff bis zu diesem Punkt nacheinander in zweifacher Weise - erst im Medium des Textes, danach im Medium des Bildes - vermittelt bekommen hat, in neue Bereiche der Geschichte, indem nach einem sekundären Medienumbruch die Erzählung über den bis zu diesem Punkt erreichten Informationsstand im Medium Bild fortgesetzt wird bis zu dem Punkt der Handlung, als Eneas selbst mit seinen Gefährten von Dido vor Karthago empfangen wird. Mit der Darstellung dieser Empfangsszene findet ein erneuter primärer Medienumbruch statt, indem der Text auf fol. 4v mit V. 361 weitergeführt wird.

Fol. 3v beginnt mit der Darstellung des brennenden, bereits zerstörten Trojas (*w*1). Im mittleren Register ist bemerkenswerterweise Dido mit ihrem Gefolge dargestellt, was der Reihenfolge in der Texterzählung nicht entspricht (*w*2). Ganz offensichtlich sollen Ausgangspunkt der Irrfahrten des Eneas, das brennende Troja, und Ziel seiner Reise, die karthagische Königin Dido, in unmittelbarer Gegenüberstellung wirkungsvoll kontrastiert werden. Der Leser besitzt durch seine Kenntnis der Verse 1-360 zu diesem Zeitpunkt bereits einen Informationsstand, der ihn in die Lage versetzt, die Bilder verstehend zu lesen. Es genügen die knappen Angaben der Bildtituli, um das durch den Text Rezipierte zu aktivieren. Die Schiffahrtsszene (*w*3) knüpft gemäß der Textchronologie an Pictura *w*1 an, indem sie die auf die Zerstörung Trojas folgende nächste wichtige Handlungseinheit, die Flucht über das Meer, visualisiert. Die letzte Miniatur auf der ersten Bildseite hat eine Scharnierfunktion: Sie markiert einen logischen Abschluß der ersten Bildsequenz auf fol. 3v, des ersten Teiles der Irrfahrten des Eneas, leitet aber bereits die nächste Handlungsphase auf fol. 4r, nach dem Erreichen festen Landes, ein. Pictura *w*1 und *w*4 gehören als Anfangs- und Endpunkt dieser ersten Erzählphase unmittelbar zusammen und rahmen die Bildsequenz auf fol. 3v ein. Durch Pictura *w*2, aufgrund des Querformates die Ruhe des Zieles des ersten Teiles der Irrfahrten sinnvoll visualisierend und optisches Zentrum der Miniatursequenz auf fol. 3v, ist darüber hinaus das Hauptthema der nachfolgenden Seite bereits angeklungen.

Die Bildfolge auf fol. 4r gewinnt durch die sich über beide Spalten hinweg erstreckenden Miniaturen Pictura *w*5 und Pictura *w*8 ihre charakteristische Gliederung und Geschlossenheit. Diese zeigen eine analoge Bildkomposition - links die Trojaner, in der Mitte Dido, rechts die Stadtansicht von Karthago - und bewirken durch ihr Querformat eine optische Verlangsamung des Erzählrhythmus der Miniaturen. Zugleich wird durch die beiden panoramahaft entfalteten Bilder Karthago als Hauptschauplatz dieser Erzähleinheit in besonderer Weise betont. Die beiden dazwischen liegenden, nur halb so großen Miniaturen, Pictura *w*6 und *w*7, sind den Erzählschwerpunkten „Rückkehr der Boten zu Eneas" und „Ritt nach Karthago" zugeordnet. Trotz ihrer Relevanz als Teil der Handlung wird ihnen im Miniaturenzyklus auf fol. 4r nur eine Übergangsfunktion zwischen Pictura *w*5 und *w*8 zugewiesen.

Inhaltlich führen die Miniaturen auf fol. 4r über den bis zu diesem Punkt durch den Text vermittelten Informationsstand des Lesers hinaus. Der Rezipient des Textes dringt nach dem sekundären Medienumbruch als Betrachter der Bilder in neue Bereiche der Geschichte vor. Doch ist er vorbereitet: Einerseits geben die knappen Bildtituli klare Verstehenshilfen, andererseits knüpft Pictura *w*5 nicht nur an Pictura *w*2 an, sondern weist zugleich auf Pictura *w*8 hinaus, während Pictura *w*6 das Kompositionsschema von Pictura *w*4 wieder aufnimmt. Auf diese Weise stellt ein Netz von ikonographischen Analogien zwischen den Kompositionen der einzelnen Miniaturen dem Leser über die erläuternden Bildtituli hinaus Verständnishilfen zur Verfügung. Schließlich zeigt der Blick auf die Gesamtkomposition der Bilddoppelseite, daß nicht nur ein strenger Wechsel zwischen Registern mit je zwei Einzelbildern und einem Doppelbild herrscht, sondern daß insbesondere alle Doppelbilder den Themen Dido und Karthago gewidmet sind.

Nachdem der Leser als Betrachter im Medium des Bildes die Erzählung bis zu dem Punkt verfolgt hat, der im Text erst V. 729ff. entspricht, knüpft er mit dem Umblättern von fol. 4 beim Lesen mit V. 361 wieder an die Erzählung des Textes an. Auf fol. 4v (V. 361-434) findet sich die Beschreibung von Karthago (V. 354-406) und des Schicksals der Dido (V. 407-432), erst fol. 5r (V. 435-505) erzählt von der Ankunft der Boten bei Dido (V. 433-456; V. 457-516), was in Pictura *w*5 bereits bildlich dargestellt war. Auf fol. 5v (V. 506-578) findet sich die Fortsetzung des Botenberichts und die Antwort Didos (V. 517-572), was ebenfalls durch die Gestik in Pictura *w*5 bereits visualisiert wurde. Auf fol. 6r (V. 579-644) wird die in Pictura *w*6 ebenfalls bereits dargestellte Rückkehr der Boten zu Eneas (V. 573-581), die Rückkehr der im Sturm zerstreuten Schiffe (V. 582-593) und der Bericht der Boten (V. 594-607; V. 608-640) erzählt. Auf fol. 6v (V. 645-716) findet sich die Beratung des Eneas mit seinen Anhängern (V. 641-656), die Beschreibung seines Gefolges (V. 657-689) und der Aufbruch zu Dido nach Karthago (V. 690-704; vgl. Pictura *w*7). Fol. 7r (V. 717-789) umfaßt den Einzug in Karthago (V. 705-728), den Empfang des Eneas durch die karthagische Königin (V. 729-738; vgl. Pictura *w*8), die Vorausschau auf Didos künftige Leidenschaft (V. 739-754), die Entsendung der Boten zu den Schiffen (V. 755-768) und die Beschreibung der von Eneas angeforderten Geschenke (V. 769-799).

Damit hat der Text die Geschichte nun ebenfalls bis zu dem Punkt geführt, an dem die Erzählung im bildlichen Medium mit Pictura *w*8 abbrach. Im Hinblick auf die Weiterführung der Geschichte findet auf fol. 7r gleichsam ein erneuter Medienumbruch statt, insofern der Text nicht mehr nur im Bild bereits Erzähltes wiederholt, sondern nun seinerseits in neue Bereiche der Geschichte vordringt. Auf fol. 7v (V. 790-862) wird von der Übergabe der Geschenke an Dido (V. 800-804) und vom Liebeszauber der Venus (V. 805-822; V. 823-848; V. 849-859) erzählt. Fol. 8r (V. 863-934) umfaßt das Aufkeimen der Liebe in Dido (V. 860-879) und das Festmahl (V. 880-898), nach dem Eneas mit seiner Erzählung vom Untergang Trojas beginnt (V. 899-909). Diese umfaßt fol. 8v (V. 935-1007), fol. 9r (V. 1008-1085) und fol. 9v (V. 1086-1157). Nach V. 1157 wird die Erzählung der Geschichte durch den Text wiederum durch zwei Bildseiten unterbrochen.

fol. 10r: Typus VI

<table>
<tr><td colspan="2">9</td></tr>
<tr><td>10</td><td>11</td></tr>
<tr><td>12</td><td>13</td></tr>
</table>

I: Pictura 9: Gastmahl der Dido: ***da ſitz eneas vñ fraw dido zů tiſch*** **(V. 880-898)**

Dargestellt ist das Festmahl der Dido, in dessen Verlauf Eneas seiner Gastgeberin vom Untergang Trojas erzählt. An einer Tafel, die der Zeichner mit Geschick perspektivisch dargestellt hat, sitzen vier Personen, von denen jeweils zwei einander zugewendet sind. Bei der gekrönten Figur rechts handelt es sich um offensichtlich um Dido, der sich Eneas von links zuwendet. Eine Identifikation des linken Paares ist nicht möglich. Die Gestik der beiden Paare weist die Szene als Gesprächsszene aus. Die mit Geschirr und Speisen gedeckte Tafel wird flankiert von zwei weiteren Personen: Während von rechts ein Diener serviert, steht links ein Musiker mit einem Blasinstrument. Die Gesichtspartien sind bei allen Figuren verwischt worden.

II a: Pictura 10: Eneas erzählt Dido vom Untergang Trojas: ***da fragt fraw dido eneā vō troy*** **(V. 899-1230)**

Sind in Pictura *w*9 Dido und Eneas mit anderen Gästen an der Tafel beim Essen dargestellt, so visualisiert die vorliegende Miniatur das anschließende, intime Gespräch zwischen beiden, in dem Eneas der Königin vom Untergang Trojas erzählt. Beide sitzen einander zugewendet auf einer Bank, wobei Dido wiederum an ihrer Krone erkennbar ist. Die elaborierte Gestik weist die Szene als Dialogszene aus. Das Gesicht des Eneas ist durch Verwischungen unkenntlich gemacht worden.

II b: <u>Pictura 11:</u> Geschenke des Eneas für Dido: *dz klainat ſchāk eneaſ dido* (V. 769; V. 772; V. 789; V. 800-801)

Der Titulus weist die beiden Figuren als Trojaner aus, die die Geschenke des Eneas für Dido - einen Becher (V. 768) und ein Gewand (V. 772-799) - herbeibringen. Sie bewegen sich von rechts kommend auf Dido zu, die nicht in der vorliegenden Miniatur, sondern in Pictura *w*10 im Gespräch mit Eneas dargestellt ist. Nur wenn man beide Einzelbilder aufeinander bezieht, erhält Pictura *w*11 eine erzählerische Qualität als Teil des Zyklus. Das Bildpaar ist ein Beispiel dafür, wie trotz der formalen Aufteilung eines Registers in zwei Einzelminiaturen zwischen diesen inhaltlich eine enge narrative Verknüpfung hergestellt werden kann.

Auf die Interpretation des Befundes, daß die Erzählung der Geschichte im Bild von der Textfassung und der Darstellung im Zyklus *B* abweicht, wo die Übergabe der Geschenke noch vor dem Festmahl und der Erzählung vom trojanischen Krieg (V. 764-804) erfolgt, wird beim Vergleich der Zyklen *B* und *w* eingegangen werden.[381]

III a: <u>Pictura 12:</u> Eneas im Bett: ~~*da lit dido vn̄ kan nit ſchlafen vor eneaſ lieby*~~ *- da lit eneaſ* (V. 1317-1322; V. 1306-1309; vgl. V. 1341-1349)

Die Miniatur entspricht in ihrer Position wieder der Chronologie der Texterzählung. Eine Person, die der erste - nachträglich gestrichene - Titulus als Dido, seine Substitution schließlich als Eneas bezeichnet, ist im Bett liegend dargestellt. Beide Möglichkeiten lassen sich aus der Erzählung der Geschichte im Text verstehen, in Verbindung mit der folgenden Pictura *w*13 kann aber auch Dido gemeint sein, die keinen Schlaf findet und ihr Bett daher wieder verläßt. Da aber die nachfolgenden Miniaturen auf fol. 10v von der Schlaflosigkeit der Dido erzählen, ist es jedoch wahrscheinlich, daß Pictura *w*12 - gemäß dem in das Bildfeld eingetragenen Titulus - den schlafenden Eneas darstellt. Die These, daß die Miniatur zunächst als Darstellung der schlafenden Dido entworfen wurde, anschließend jedoch eine Erweiterung und Neukonzeption des Illustrationszyklus die Umbenennung der bereits ausgeführten Pictura *w*12 notwendig machte, wird beim Vergleich der Zyklen *B* und *w* ausgeführt. [382]

III b: <u>Pictura 13:</u> Dido und eine Dienerin: *dz iſt dido* (V. 1324-1341)

Dargestellt sind zwei Frauengestalten in langen Gewändern. In Übereinstimmung mit dem Bildtitulus läßt sich die linke, eine Krone tragende Person als Dido identifizieren. Bei der rechten Gestalt dürfte es sich um eine ihrer Hofdamen oder aber um die Schwester Anna[383] handeln. Die Wendung beider nach links legt wiederum eine Konzeption nahe, in der die formal voneinander getrennten

[381] S. u., Kapitel D III 4.
[382] S. u., Kapitel D III 4.
[383] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 79.

Einzelminiaturen des unteren Registers im Sinne eines narrativen Kontinuums unmittelbar aufeinander bezogen gelesen werden müssen. Die Gestik der beiden Frauen weist die Szene nicht nur als Redeszene aus, sondern visualisiert zugleich auch den Inhalt ihres Gesprächs: Es geht um den in Pictura *w*12 im Bett liegend dargestellten Eneas.

fol. 10v: Typus II

14	15
16	17
18	19

I a: Pictura 14: Dido und Anna: *dz iſt fraw dido vñ jr ſchwest' annan* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1324-1341)

Die Miniatur zeigt in spiegelbildlicher Anordnung eine analoge Komposition wie Pictura *w*13 auf der vorangegangenen Seite. Dido, wiederum erkennbar an ihrer Krone, steht vor einer anderen, lang gewandeten Frauengestalt, die sich durch ihre langen Haare von der Hofdame aus Pictura *w*13 unterscheidet und durch den Bildtitulus als Didos Schwester Anna identifizierbar ist. Die Gestik weist die Szene als Redeszene aus. Die Bilderzählung weicht hier von der Texterzählung ab, da es vor der schlaflosen Nacht, die Dido nach der Erzählung des Eneas vom Untergang Trojas verbringt, noch keine Begegnung mit Anna gibt. Die Wendung der beiden Frauen nach rechts darf in diesem Fall wohl nicht auf eine enge Verbindung mit der nachfolgenden Pictura *w*15 gelesen werden, da Dido selbst darin Hauptperson ist.

I b: Pictura 15: Dido steht vor ihrem Bett: *da ſtat dido vor jrē pett* (V. 1360; vgl. V. 1384-1408)

Dido ist aus Schlaflosigkeit vor ihr Bett getreten. Im Unterschied zu den vorhergehenden und nachfolgenden Miniaturen ist sie hier ohne Krone, mit langem Haar und nicht in ihrem dunkelbraunen Gewand dargestellt, sondern gleicht ikonographisch vielmehr der in Pictura *w*13, *w*14, *w*19 und *w*21 als Anna bezeichneten Gestalt.

II a: <u>Pictura 16:</u> Dido liegt schlaflos in ihrem Bett: *da lit dido an jrē pet vnd mag nit ſchlafen* (V. 1342-1349; vgl. V. 1384-1408)

Dido, im Gegensatz zur vorhergehenden Miniatur wiederum identifizierbar an ihrer Krone, liegt schlaflos im Bett. Im Vergleich zur Szenenabfolge im Text müßte Pictura *w*16 vor Pictura *w*15 stehen, da erst die Schlaflosigkeit Dido dazu treibt, ihr Bett wieder zu verlassen. Jedoch scheint eine andere Leserichtung der Einzelbilder als die hier postulierte - von links nach rechts und von oben nach unten - unwahrscheinlich. Nicht ohne Widersprüche wäre auch der Erklärungsversuch, daß das erste Liegen im Bett in der Bilderzählung übergangen und hier dargestellt ist, wie Dido in ihr Bett zurückgekehrt ist und erneut Bett versucht, Schlaf zu finden.

II b: <u>Pictura 17:</u> Dido mit dem Gürtel, den sie von Eneas geschenkt bekam: *da haut dido den girtel den jr eneas gab* (Abweichung vom Text; vgl. V. 1367-1369; vgl. V. 1384-1408)

Die Miniatur knüpft gemäß dem Text ebenfalls eher an Pictura *w*15 als Pictura *w*16 an. Nachdem Dido das Bett verlassen hat, beschäftigt sie sich mit den Geschenken, die sie von Eneas erhalten hat. Während sie im Text den Armreif und den Ring küßt (V. 1367-1369), hält sie im Bild einen Gürtel über ihren Kopf zwischen ausgestreckten Armen. Bemerkenswerterweise ist weder im Text Veldekes - auch nicht in der Fassung *w* - noch im 'Roman d'Énéas' ein Gürtel unter den Geschenken für Dido erwähnt. Auch Vergils 'Aeneis' oder das anonyme 'Excidium Troiae'[384] kann hierfür nicht Vorbild gewesen sein. Vielmehr werden mehrfach die beiden Armreife, der Ring und die Spange (V. 785-786; V. 1314; V. 1368-1369) erwähnt. Es bleibt unklar, ob der Zeichner die Ikonographie der Miniatur aus einer nicht mehr nachweisbaren Bildvorlage entnommen oder aber selbständig entwickelt hat.

III a: <u>Pictura 18:</u> Dido im Gemach ihrer Hofdamen: *da wakt dido jr jūngkfrawē vf* (V. 1444-1448)

Dido, die nach kurzer Nachtruhe bereits sehr früh erwacht ist, tritt in das Gemach ihrer Hofdamen. Charakterisiert durch ihre Krone, tritt sie von links an das Bett heran, in dem vier Hofdamen liegen.

III b: <u>Pictura 19:</u> Dido klagt Anna ihren Liebeskummer: *da ſitz dido vñ jr ſchweſter anna* (V. 1449-1606)

Die Miniatur schließt - gemäß der Vorgabe des Textes - direkt an Pictura *w*18 an. Dargestellt sind Dido, identifizierbar an ihrer Krone, und ihre Schwester Anna, wie in Pictura *w*14 erkennbar an

[384] ALAN KEITH BATE (Hrsg.): Excidium Troie. - Frankfurt/M.; Bern; New York: Lang, 1986.

ihren langen Haaren und dem roten Gewand. Sie sitzen auf einer Bank und zeigen durch ihre Gestik, daß sie in das Gespräch vertieft sind, in dem Dido der Schwester ihre Liebe zu Eneas gesteht.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 10r-15r und der Bildseiten 10r/10v

Die Bildseiten 10r/10v unterbrechen den Text zwischen den Versen 1157 und 1158. Pictura *w*9 schließt an Pictura *w*8 auf fol. 4r an, ohne wesentliche Teile der Geschichte zu überspringen. Die in Pictura *w*9 auf fol. 10r dargestellte Szene des Gastmahls der Dido bezieht sich jedoch auf eine Textpassage, die sich bereits auf fol. 8r befindet. Dasselbe gilt für die die Rahmensituation der Erzählung vom Untergang Trojas abbildende Pictura *w*10, die auf einen Versbereich rekurriert, der an dieser Stelle durch die beiden Bildseiten unterbrochen wird. Auf diese Weise ist bereits mit Pictura *w*10 die redundante Phase abgeschlossen und der Gleichlauf von Texterzählung und Bilderzählung erreicht. Mit Pictura *w*11 entsteht eine Verwerfung innerhalb der Chronologie der Geschichte, da eine Szene illustriert wird, die eigentlich zwischen der Ankunft des Eneas bei Dido und dem Festmahl liegt: die Übergabe der Geschenke an die Königin. In der dem Text entsprechenden Reihenfolge sind auch die Szenen im Codex *B* illustriert. Ein Grund für die hier gewählte Anordnung der Szenen könnte darin liegen, daß die Seite 10r prononciert mit der großen querformatigen Tischszene beginnen und vermieden werden sollte, diese auf eine halb so große Fläche zu reduzieren. Die mögliche Alternative einer die ganze Breite eines Registers einnehmende Geschenkübergabeszene hätte dieser ein unverhältnismäßiges Gewicht verliehen.

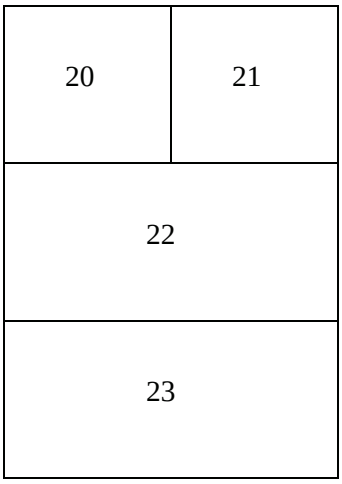
Ein erneuter Medienumbruch in dem Sinne, daß die Bilderzählung über den bis fol. 9v erreichten Stand der Texterzählung hinausgreift, findet sich zwischen Pictura *w*11 und Pictura *w*12. Die korrigierte Bildbeischrift zu Pictura *w*12 benennt die im Bett liegende Person als Eneas, während in Pictura *w*13 nur Dido mit Anna oder einer ihrer Hofdamen gemeint sein kann. Die Unsicherheit in der Bildbeschriftung läßt sich dadurch begründen, daß Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Bildvorlage besessen hat, die nach den Szenen mit der im Bett liegenden Dido und dem Gespräch zwischen Dido und Anna mit der Jagdepisode fortgesetzt wurde, die innerhalb der Konzeption des Gesamtzyklus in *w* jedoch erst für die nach einer weiteren Unterbrechung durch mehrere Textseiten folgende Bilddoppelseite vorgesehen war. Zeichner *w* hatte daher mit fol. 10v noch eine leere Bildseite zu füllen, für die keine Bildvorlage existierte, so daß er direkt auf den Text zurückgreifen mußte. In *w*12 und *w*13 läßt sich an dem geänderten Bildtitulus daher noch deutlich der Prozeß der Neukonzeption der Bildfolge erkennen. Die letzte Miniatur auf fol. 10r und die erste auf fol. 10v zeigen Dido mit einer Begleiterin. Durch diese Wiederholung - sie erinnert an die strukturell analoge Funktion von Reklamanten beim Umbruch von Textseiten - wird ein enger Übergang der Miniaturenfolge von einer Seite auf die andere hergestellt. Fol. 10v zeigt mit sechs Bildern dann ein Staccato von Einzelszenen, wodurch die nächtliche Unruhe der Dido geschickt auch im Medium des Bildes ausgedrückt wird. Bei den Kurzbeschreibungen der einzelnen Miniaturen wurde bereits darauf hingewiesen, daß dem Text eher eine Abfolge der Szenen in der Reihenfolge Pictura *w*16 - *w*15 - *w*17 entspricht. Es bleibt unklar, worin der Grund für diese Verwerfung zu suchen ist und warum Dido in Pictura *w*17 mit einem Gürtel dargestellt ist.

Ein Leser, der Text und Bilder gleichermaßen rezipiert, hat in Pictura *w*12-*w*19 die Geschichte über den bisher gelesenen Text hinaus weiterverfolgen können. Nach Pictura *w*19 steigt er dann wieder

auf das Medium Text um und liest weiter die Erzählung des Eneas vom Untergang Trojas, allerdings bereits mit dem durch das bildliche Medium erworbenen Wissen und den visuellen Vorstellungen ausgestattet, wie die Dido-Eneas-Handlung weitergeht, nachdem der gemeinsame Abend beendet ist.

Fol. 11r (V. 1158-1230) beginnt mit der Erzählung von der Einholung des trojanischen Pferdes (V. 1145-1180), der Eroberung Trojas (V. 1181-1212) und der Flucht des Eneas (V. 1213-1230). Damit ist zugleich die Erzählung des Eneas am Abend nach dem Festmahl beendet. Auf fol. 11v (V. 1231-1301) wird das Ende des Festmahls (V. 1231-1256) und die erste Nacht des Eneas in Karthago (V. 1257-1269; V. 1270-1291; V. 1292-1323) erzählt. Mit dem Umblättern auf fol. 12r (V. 1302-1374) erreicht der Leser wieder Episoden, die er in der vorausgreifenden Bilderzählung bereits kennengelernt hat: Didos Schlaflosigkeit aus Liebeskummer (V. 1324-1341; V. 1342-1383; vgl. Pictura *w*12; Pictura *w*13). Fol. 12v (V. 1375-1446) umfaßt Didos Minnemonolog (V. 1384-1408), ihre Schlaflosigkeit (V. 1409-1443) und ihren morgendlichen Besuch bei den Hofdamen (V. 1444-1448; vgl. Pictura *w*15 - *w*18). Auf fol. 13r (V. 1447-1518) befindet sich ein Teil des Gespräches zwischen Dido und Anna (V. 1449-1606; vgl. Pictura *w*19). Damit haben Text und Bild wieder einen Gleichlauf erreicht, und mit dem Weiterlesen des Textes stößt der Rezipient in neue Bereiche der Geschichte vor. Auf fol. 13v (V. 1519-1591) wird die Unterredung zwischen Dido und Anna (V. 1449-1606) zu Ende erzählt. Fol. 14r (V. 1592-1663) beinhaltet Didos (V. 1607-1618) und Eneas' Pläne (V. 1619-1630) und die gleichzeitige Entfaltung von Didos Liebe (V. 1631-1658). Diese führt schließlich zum Plan des Jagdausflugs (V. 1659-1686) und zur kostbaren Kostümierung Didos (V. 1687-1733), wovon auf fol. 14v (V. 1664-1737) erzählt wird. Fol. 15r (V. 1738-1807) umfaßt die Beschreibung des karthagischen Jagdgefolges (V. 1734-1755), des Aufbruchs (V. 1756-1765), des Jagdhundes (V. 1766-1790) sowie den Vergleich Didos und Eneas' mit Diana und Apoll (V. 1791-1802). Zwischen V. 1807 und 1808 wird der Text durch die Bilddoppelseite fol. 15v/16r unterbrochen. Mit diesem primären Medienumbruch setzt wiederum eine Phase der Redundanz ein.

<u>fol. 15v: Typus IV</u>



I a: <u>Pictura 20:</u> Dido läßt die Jäger zu sich kommen: *da beſãt dido jren jager maiſter'* (V. 1678-1683)

Dargestellt ist die bekrönte Dido, links auf einer postamentähnlichen Sitzgelegenheit niedergelassen, während zwei Jäger und ein Hund von rechts an sie herantreten. Der vordere Jäger trägt in seiner Linken einen Stab. Die ausgearbeitete Gestik weist die Szene als Gesprächsszene aus.

I b: <u>Pictura 21:</u> Dido und Anna (?) mit einem Jagdhund: *da ſtat dido vñ anna* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1736-1737; V. 1766-1775)

Der Titulus weist die beiden dargestellten Personen als Dido, wiederum charakterisiert durch ihre Krone und dasselbe braune Gewand (vgl. Pictura *w*9, *w*10, *w*13, *w*14, *w*16, *w*17, *w*18, *w*19, *w*20), und ihre Schwester Anna, auch hier erkennbar an ihren langen Haaren, aus. Zwar haben sie einander den Rücken zugekehrt, zeigen aber durch die Gestik ihrer Hände, daß in ein Gespräch vertieft sind. Vor ihnen befindet sich der aus Pictura *w*20 bekannte Jagdhund. Die Bildfassung weicht hier von der Textfassung ab, in der kein Gespräch zwischen Dido und Anna vor dem Aufbruch zur Jagd existiert.

II: <u>Pictura 22:</u> Dido und Eneas brechen zur Jagd auf: *da ritēſ dahin vf daz gejäd dido vn̄ eneas* (V. 1791-1801)

Gemäß dem sehr viel Raum beanspruchenden Inhalt der dargestellten Szene ist vom Zeichner das ausladende Querformat gewählt worden. Inmitten einer durch Bäume und einen sich über die gesamte Miniatur erstreckenden Weg markierten Landschaft galoppieren Dido und Eneas von rechts kommend nebeneinander her, Eneas auf einem grauen, Dido auf einem rotbraunen Pferd. Die karthagische Königin ist wiederum durch Krone und braunes Gewand deutlich gekennzeichnet. Mit ihrer Linken, in der sie eine Peitsche hält, holt sie weit aus, um das Pferd anzutreiben. Dadurch wird die bewegte Dynamik der Miniatur wirkungsvoll gesteigert. Hinter Dido sitzt auf dem Rücken ihres Pferdes der (Jagd-) Hund, der aus Pictura *w*20 und *w*21 bereits bekannt ist. In der Darstellung dieses Hundes darf man noch das in der höfischen Ikonographie tradierte aristokratische Symbol insbesondere der höfischen Dame erkennen. Daß in dem jungen Zyklus *w* diese Symbole noch präsent sind, zeigt seine hochmittelalterlichen Wurzeln in deutlicher Weise auf. Das Gesicht des Eneas ist unter der Verwischung nur schwach erkennbar.

III: <u>Pictura 23:</u> Hirschjagd: *da vint der jager ainen hirß* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1806-1807)

Die in Pictura *w*22 gestaltete Dynamik findet ihre Fortsetzung in der vorliegenden Miniatur. Sie ist ebenfalls als Querformat angelegt, was die Ausformulierung der landschaftlichen Weite ermöglicht, und darüber hinaus durch eine variierte Einteilung der Bildseite etwas höher als gewöhnlich. Durch die so erzielte größere Fläche der Miniatur entsteht Raum für eine bewegungsreiche, großzügig angelegte Jagdszene, die dadurch zum optischen Zentrum der gesamten Bilddoppelseite wird. Dargestellt ist der Moment, in dem ein Hirsch von drei Jagdhunden angefallen wird, während der von links nachfolgende Jäger, einen Speer geschultert tragend, in sein Horn bläst. Der vordere, stehende Hund entspricht ikonographisch dem Bracken aus Pictura *w*20 und *w*21, während die beiden den Hirsch reißenden Tiere größer und schlanker sind. Die Bewegungs- und Leserichtung der Miniatur ist der vorhergehenden entgegengesetzt, was die Dynamik der gesamten Bildseite noch zusätzlich steigert.

fol. 16r: Typus III

<table>
<tr><td>24</td><td>25</td></tr>
<tr><td>26</td><td>27</td></tr>
<tr><td colspan="2">28</td></tr>
</table>

I a: Pictura 24: Pferd des Eneas: *daz iſt eneas ſpert* (vgl. V. 1830-1831)

Die Motivation für dieses Bildmotiv scheint auf den ersten Blick unklar: Ein Pferd, das durch den Bildtitulus als dasjenige des Eneas benannt wird, steht vor einem Baum, offensichtlich an diesem festgebunden. Seinen Sinn gewinnt dieses Bildmotiv erst, wenn der Betrachter es auf die nachfolgende Pictura *w*25 bezieht: Eneas ist von seinem Pferd abgestiegen, um Dido von dem ihrigen hinabzuhelfen. Narrativität wird in diesem Fall erst durch die Aneinanderreihung zweier deskriptiver Einzelszenen erzielt.

I b: Pictura 25: Eneas hilft Dido vom Pferd: *da hept eneas dido võjrẽroß* (V. 1830-1831)

Das einsame Pferd aus der vorangegangenen Miniatur erklärt sich aus dem Thema dieses Bildes: Eneas, von links „aus Pictura *w*24 herantretend“, hilft Dido vom Pferd, um mit ihr gemeinsam unter einem Baum vor dem Unwetter Schutz zu suchen. Die karthagische Königin ist wie üblich durch Krone und dunkelbraunes Gewand gekennzeichnet. Die Abfolge und die Kompositionstechnik der beiden Miniaturen ist charakteristisch für die vom Miniator verfolgte Erzählstrategie: Die beiden Einzelszenen funktionieren durch eine Form der „Trickfilmtechnik“, indem sie zwar einzeln „gelesen“ werden, aber erst im Kontext durch ihr sukzessives Aufeinanderfolgen erzählerische Qualität gewinnen.[385] Diese Zusammengehörigkeit drückt sich auch durch die horizontale Landschaftskontur aus, die durch die Position der Bodenlinien in beiden Miniaturen bewußt aufeinander bezogen ist.

[385] Vgl. insbesondere die auf der Doppelseite fol. 39v/40r dargestellte Hirschjagd des Ascanius, s. u. im Beschreibungsteil.

II a: <u>Pictura 26:</u> Liebesvereinigung von Dido und Eneas unter dem Baum: *da hands jr fräd mit ainander'* (V. 1832-1856)

Diese für die Dido-Eneas-Handlung zentrale Szene, die Liebesvereinigung während des Jagdausflugs, erscheint im Vergleich zu den beiden großzügig angelegten Jagdszenen äußerst reduziert. Zwei Bäume charakterisieren den traditionellen locus amoenus, unter dem linken findet die Liebesbegegnung statt. Möglicherweise hängt die insgesamt zurückhaltende Gestaltung dieser Szene - wenn auch das durch das geöffnete Gewand enthüllte nackte Bein Didos ein eindeutig erotisches Zeichen ist - auch mit dem Willen zur Dezenz zusammen, der die Miniatur jedoch vor einer rezenten mutwilligen Verwischung nicht schützen konnte.

II b: <u>Pictura 27:</u> Dido und Eneas: *da ſtand ſy by ainande'* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1868-1874; V. 1904-1911; V. 1943-1944)

Diese unspezifische Szene, die Dido und Eneas nebeneinander stehend zeigt, besitzt nur einen lockeren Textbezug. Die Gestik legt den dialogischen Charakter nahe, die leichte Neigung von Didos Haupt kann als Zeichen der Huld interpretiert werden. Möglicherweise steht diese Szene - allerdings noch vor der Rückkehr nach Karthago - für das öffentliche Bekenntnis Didos zu Eneas (V. 1906-1918).

III: <u>Pictura 28:</u> Dido und Eneas kehren nach Karthago zurück: *da ritens wider gen kartago* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1868-1871)

Auch bei der Basisminiatur von fol. 16r weicht die Bildfassung von der Textfassung ab, insofern sie keiner eindeutig identifizierbaren Verspartie zugeordnet werden kann. Die Bilderzählung führt in logischer Weise den Jagdausflug zu einem passenden Ende. Nicht im gestreckten Galopp, wie beim Aufbruch zur Jagd (Pictura *w*22), kehren Dido und Eneas nach Karthago zurück, sondern gemächlich reitend. Rechts im Bild findet sich eine Variante der aus Pictura *w*5 und Pictura *w*8 bekannten Stadtansicht. Die Gesichtspartien sind wiederum verwischt worden.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 15v-21r und der Bildseiten fol. 15v/16r

Zwischen den Versen 1807 und 1808 liegen die beiden Bildseiten, die insgesamt 9 Einzelminiaturen umfassen. Pictura *w*20 schließt auf der Ebene der Bilderzählung logisch schlüssig an Pictura *w*19 auf fol. 10v an, die das Gespräch zwischen Dido und Anna darstellt, in dem Anna vorschlägt: *wir soln des beginnen / daz wir ûwer minnen / solen innen bringen / mit eteslîchen dingen* (V. 1571-1574). Nachdem Dido es bis zu diesem Zeitpunkt nicht einfädeln konnte, Eneas ihre Liebe zu gestehen, entschließt sie sich zu dem Jagdausflug, den sie in Pictura *w*20 mit ihren Jägern bespricht. Zwischen Pictura *w*19 und *w*20 besteht also trotz ihrer räumlichen Trennung innerhalb des Codex durch die Textseiten kein Bruch in der Fortführung der Erzählung im Medium des Bildes. Die Miniaturen Pictura *w*20, *w*21, *w*22 und *w*23 auf fol. 15v sind redundant, d. h. sie erzählen den Teil der Geschichte, der - aufgrund des besonderen Illustrationsverfahrens - bereits im Text bis V. 1807, dem letzten Vers vor der Unterbrechung durch die beiden Bildseiten, gestaltet worden ist. Optischer Höhepunkt von fol. 15v ist Pictura *w*23 mit der Darstellung des erlegten Hirsches.

Die Grenze zwischen Pictura *w*23 und *w*24 , die zugleich mit der Grenze zwischen fol. 15v und 16r zusammenfällt, markiert im Hinblick auf die Fortführung der Geschichte den Medienumbruch, der sich aus dem angewendeten Illustrationsverfahren in regelmäßigen Abständen zwangsläufig ergibt. Nachdem mit Pictura *w*23 eine Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht ist, wird ab Pictura *w*24 die Geschichte zunächst ausschließlich im Medium des Bildes fortgeführt. Wie in den Einzelbeschreibungen bereits bemerkt, sind Pictura *w*24 und *w*25 unmittelbar aufeinander bezogen und bereiten zugleich das Thema der nachfolgenden Miniatur vor: Pictura *w*26, die die Liebesvereinigung zwischen Dido und Eneas darstellt, bildet nicht nur den Höhepunkt der Dido-Eneas-Handlung, sondern zugleich auch das Zentrum der Bildseite fol. 16r und - trotz ihrer Unscheinbarkeit - der gesamten Bilddoppelseite fol. 15v/16r. Auf sie hingeordnet sind die beiden vorausgehenden Miniaturen, Pictura *w*24 und *w*25, deren narrative Qualität erst dadurch entsteht, daß sie - gleichsam als Doppelminiatur - aufeinander bezogen gelesen werden. Insofern gewinnt die durch ihre Größe unscheinbare Miniatur Pictura *w*26 ein nicht nur formal, sondern zugleich inhaltlich sehr viel größeres Gewicht. Der in Pictura *w*24, *w*25 und *w*26 aufgebaute Spannungsbogen mündet in die anschließende Pictura *w*27, die Dido und Eneas nebeneinander stehend zeigt: Die Liebesvereinigung unter dem Baum hat Dido und Eneas zum Paar gemacht. Erst anschließend findet daher die Rückkehr nach Karthago statt, die in der Basisminiatur auf fol. 16r, Pictura *w*28, dargestellt wird. Damit findet der Jagdausflug, der mit der ersten Miniatur der Doppelseite, Pictura *w*20, eingeleitet wurde, seinen wirkungsvollen Abschluß. Auf diese Weise bildet die Bildsequenz auf fol. 15v/16r eine wohlüberlegte und in sich geschlossene Erzählung der gesamten Jagdepisode. Mit Pictura *w*28 ist schließlich ein Stand der Geschichte erreicht, der im Text bereits V. 1868-1871 entspricht. Mit dem Umblättern auf fol. 16v erreicht der Leser aber erst Vers 1808, mit dem eine erneute Phase der Redundanz - diesmal wieder im Medium des Textes - einsetzt.

Der Blick des Lesers, der im Medium des Bildes bereits den Höhepunkt des Jagdausfluges, die Liebesvereinigung zwischen Dido und Eneas, erreicht hat und darüber hinaus ihre Rückkehr nach Karthago in Pictura *w*28 bildlich vor Augen geführt bekam, liest im Text weiter nach der Hirschjagdszene, die für Pictura *w*23 bildgenerierend ist. Auf fol. 16v (V. 1808-1876) folgt der Textbereich, den Pictura *w*24 (V. 1830-1831), Pictura *w*25 (V. 1830-1831), Pictura *w*26 (V. 1827-1856),

Pictura *w*27 (V. 1868-1874) und Pictura *w*28 (V. 1868-1871) visualisieren. Auf diese Weise umfaßt die redundante Rezeptionsphase innerhalb der Topographie des Codex lediglich fol. 16v, so daß nach der Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung im Bewußtseinshorizont des Rezipienten mit fol. 17r der Leser wiederum allein anhand des textlichen Mediums in neue Bereiche der Geschichte geführt wird. Fol. 17r (V. 1877-1944) umfaßt die Charakterisierung der Minne Didos, die Zeit ihrer heimlichen Beziehung (V. 1895-1905), ihre öffentliche Partnerschaft (V. 1906-1918) sowie die politischen Folgen ihrer Liaison (V. 1919-1952). Der Text auf fol. 17v (V. 1945-2018) erzählt die Botschaft der Götter an Eneas (V. 1953-1970), seine Beratung mit den Trojanern (V. 1971-1975), die heimlichen Abfahrtsvorbereitungen (V. 1976-1994) und ihr Bekanntwerden bei Dido (V. 1995-2011). Auf fol. 18r (V. 2019-2094), 18v (V. 2095-2170) und 19r (V. 2171-2242) befindet sich der große Dialog zwischen Dido und Eneas (V. 2012-2230), an dessen Ende die karthagische Königin den Geliebten leidenschaftlich beschimpft. Fol. 19v (V. 2243-2315) umfaßt dann die Abfahrt der Trojaner (V. 2231-2244), Didos Schmerz und Ohnmacht (V. 2245-2253), das Gespräch zwischen Dido und ihrer Schwester, in dessen Verlauf Anna nach der Zauberin geschickt wird (V. 2254-2319). Der Text auf fol. 20r (V. 2316-2390) erzählt vom Brandopfer der von Eneas erhaltenen Geschenke Didos (V. 2320-2353) und ihre bittere Klage gegen den Trojaner (V. 2354-2422). Fol. 20v (V. 2391-2462) umfaßt den Rest der Klage (V. 2354-2422), Didos Selbstmord (V. 2423-2447) und die Entdeckung ihres Leichnams durch die mit der Zauberin zurückgekehrten Anna (V. 2448-2460). Auf fol. 21r (V. 2463-2532) befindet sich die Klage der Schwester (V. 2461-2476), das Eindringen in Didos Gemach (V. 2477-2491) und ihre Beisetzung unter dem Jammer der Bevölkerung Karthagos (V. 2492-2508; V. 2509-2521), während Eneas von dem Geschehen noch nichts ahnt (V. 2522-2528). Zwischen Vers 2532 und 2533 sind die nächsten beiden Bildseiten als Doppelseite eingefügt, so daß der Blick des Lesers mit einem neuerlichen Medienumbruch konfrontiert wird.

fol. 21v: Typus III

29	30
31	32
33	

Ia: Pictura 29: Eneas' Schiffe werden heimlich beladen: *da ſpeiſt man eneaſ ſeine ſchif* (V. 1976-1979)

Im Zentrum des Bildes befindet sich ein Schiff in der bereits bekannten Ikonographie (vgl. Pictura *w*3). In diesem befinden sich drei Personen, während eine vierte von rechts herantritt, offensichtlich um einen Gegenstand hineinzureichen. Möglicherweise handelt es sich bei der weiblichen Gestalt mit erhobenen Armen an Bord um Dido, die voller Verzweiflung Eneas' Entschluß zur Abfahrt erfährt. Trifft diese These COURCELLES[386] zu, müßte der Illustrator die Verse 1999-2003 im Zusammenhang mit den Versen 1976-1979 visualisiert haben. Die Beobachtung, daß Dido in der Regel mit einer Krone dargestellt ist, könnte auch eine andere Deutung der weiblichen Person im Schiff zulassen.

Ib: Pictura 30: Dido stellt Eneas zur Rede: *da nimpt er vrlob vō dido* (V. 2012-2230)

Thema der Miniatur ist das große Abschiedsgespräch zwischen Dido und Eneas. Im Text sucht Dido, der die Abfahrtsvorbereitungen des Eneas zu Ohren gekommen sind, diesen - im Schiff (?)[387] - auf, um ihn mit leidenschaftlichen Worten zur Rede zu stellen. Im Gegensatz zum Text und zu den Miniaturen Pictura *B*27 und *B*28 im Codex *B* gelingt hier die Visualisierung der leidenschaftlichen Dramatik des Gespräches kaum: Dido und Eneas sitzen auf einer Bank einander gegenüber, und nur die

[386] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 80.
[387] Vgl. die vorangehende Miniatur *w*29.

elaborierte Gestik ihrer Hände deutet an, daß es sich um eine Gesprächsszene handelt. Die rechts sitzende Dido ist durch ihre Krone und das dunkelbraune Gewand gekennzeichnet.

IIa: <u>Pictura 31:</u> Dido (und Anna?) sehen Eneas nach: *da ficht fy im nach* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 2231-2253)

Zwei bekrönte Frauengestalten, bei denen es sich bei der einen gemäß dem Bildtitulus um Dido handelt, stehen auf einer Architektur, die als Stadt- oder Palastmauer mit einem zinnenbekrönten Gebäude zu deuten ist. Der Zeigegestus der nach rechts gewendeten gekrönten Figuren weist aus dem Bild hinaus. Während die rechte Gestalt mit dunkelbraunem Gewand und rotem Kragen als Dido identifiziert werden kann, darf gemäß dem Text (V. 2250-2253) die zweite Person mit langem Haar als ihre Schwester Anna gedeutet werden. Der Zeigegestus, der bei isolierter Betrachtung dieser Miniatur ins Leere weist, gewinnt Aussagegehalt und narrative Dimension, sobald man die nachfolgende Pictura *w*32 unmittelbar darauf bezieht. Auch in diesem Fall wird Narrativität erst durch die Kombination zweier Einzelszenen, wie in Pictura *w*10/11 und *w*24/25, hergestellt.

IIb: <u>Pictura 32:</u> Eneas fährt auf hohe See: *da vert er da hin* (V. 2231-2253)

Durch den Zeigegestus von Dido und ihrer Begleiterin aus der vorangegangenen Miniatur wird dieses Bild in einen narrativen Kontext gestellt: Der abfahrende Eneas ist es, dem die Aufmerksamkeit der beiden Frauengestalten auf den Zinnen gilt. Er befindet sich mit einem Gefährten bereits im Schiff auf See, ohne daß eine zweifelsfreie Identifizierung der beiden möglich ist. Die linke Gestalt weist mit ihrer Rechten auf Dido und Anna zurück, so daß auch in umgekehrter Richtung eine durch die Gestik hergestellte Beziehung zwischen beiden Miniaturen besteht.

Das in zwei Einzelminiaturen aufgelöste Register II dieser Bildseite ist ein weiteres charakteristisches Beispiel dafür, wie vielgestaltig und flexibel das Illustrationssystem durch den Miniator gehandhabt wird. Der Vorzug des gewählten Verfahrens wird besonders deutlich, wenn man sich als alternatives Konzept vorstellt, daß der Zeichner in eine querformatige Miniatur die Stadt Karthago mit den beiden Gestalten, möglicherweise einen Küstenstreifen und das Meer mit den absegelnden Trojanern hätte aufnehmen müssen. Ein solches Panorama wäre Gefahr gelaufen, daß die narrativen Einzelszenen als Teil eines so vielgestaltigen Bildes untergegangen wären. Der Miniator entschied sich daher für die Ausblendung des Gesamtpanoramas und für eine Fokussierung auf die entscheidenden Handlungsausschnitte, die damit zum alleinigen Bildinhalt avancierten.

Trotz ihrer formalen Selbständigkeit sind die beiden Miniaturen insbesondere durch die Gestik eng aufeinander bezogen. Der Zeichner ist darum bemüht, die Lektüre für den Blick des Lesers möglichst interessant und abwechslungsreich zu gestalten. Durch den scheinbar ins Leere weisenden Zeigegestus von Dido und Anna in Pictura *w*31 wird eine Spannung und Erwartungshaltung im betrachtenden Rezipienten hergestellt, wie sie in vielen in sich abgeschlossenen Einzelminiaturen nicht möglich ist.

III: <u>Pictura 33:</u> Didos Selbstmord mit dem Schwert und Verbrennen; Anna und die Zauberin kommen: *da erſticht ſich dido vñ verprent ſich / da ſtat jr ſchweste' anna* (V. 2354-2460)

Die Konzeption der Basisminiatur von fol. 21v ist dem Prinzip der beiden vorausgehenden Miniaturen, das zwei formal eigenständige Bilder direkt aufeinander bezieht, entgegengesetzt. Die sich über das gesamte Register III erstreckende Miniatur wird durch die sich im Zentrum der Komposition befindende, mit Zinnen bekrönte Turmarchitektur mit geöffneter Tür in zwei getrennte Bildbereiche, die sich im Sinne der „kontinuierenden Erzählweise" (WICKHOFF) gleichwohl aufeinander beziehen, geteilt. Die beiden eigenständigen Bildtituli benennen die rechts und links von der Tür dargestellten Szenen: In der linken Bildhälfte, zwischen einer das Bild links begrenzenden, turmartigen Architektur und der sich im Zentrum befindenden Tür wird Didos Selbstmord dargestellt. Durch die architektonische Einrahmung der Szene wird mit knappen Mitteln ein Innenraum formuliert. Dido, im Gegensatz zu Pictura *w*31 ohne Krone mit offenen, langen (!) Haaren dargestellt, stößt sich auf dem Scheiterhaufen mit der rechten Hand das Schwert durch die Brust hindurch. Rechts von der zentralen Türarchitektur ist gemäß der Bildbeischrift Didos Schwester Anna mit einer Begleiterin dargestellt. Bei dieser handelt es sich wahrscheinlich um die Zauberin, nach der Dido ihre Schwester geschickt hat.

fol. 22r: Typus II

34	35
36	37
38	39

Ia: Pictura 34: Annas Klage vor Didos Sarg: *da litz im grab vnd klagtz anna* (V. 2501-2505)

Der Titulus identifiziert das Bildthema als Annas Klage vor Didos Grab. Offensichtlich handelt es sich bei der linken Frauengestalt, die im Trauergestus ihre offenen Haare rauft, um Didos Schwester, während man bei der rechten Frauengestalt an eine weitere Hofdame Didos denken darf. Über die gesamte Breite der Miniatur erstreckt sich der Sarkophag der karthagischen Königin, der von schräg oben gesehen wird. Die im Bild dargestellte Szene besitzt indessen keine unmittelbare Entsprechung im Text. Da diese aber gleichwohl sehr wahrscheinlich ist, darf man annehmen, daß der Zeichner seine Formulierung über die Textgrundlage hinaus erweitert oder auf eine Bildvorlage zurückgegriffen hat, wie der Vergleich mit der entsprechenden Szene im Codex *B* zeigt.[388]

Ib: Pictura 35: Anchises erscheint Eneas im Traum: *da kůmp anchiſeſ eneaſ vater zů eneā am pett* (V. 2546-2629)

Thema der Miniatur, wie durch den Bildtitulus formuliert, ist die Erscheinung des Anchises im Traum des Eneas. Doch so vereinfachend wie die Beischrift ist die Ikonographie: Anchises, einen Hut tragend und bärtig, steht links neben dem Bett des schlafenden Eneas. Die Gestik seiner Hände weist die Szene als Redeszene aus, in der Anchises seinem Sohn die Fahrt in die Unterwelt prophezeit. Die Schwierigkeit des Miniators besteht darin zu visualisieren, daß es sich nicht um eine reale Begegnung, sondern um eine Traumerscheinung handelt. Wie in Pictura *w*50 löst der Zeichner das Problem in ganz konkreter Weise: Der im Bett liegende Eneas ist die Bildformel für „Schlaf“, der neben ihm stehende

[388] S. u., Kapitel D III.

Vater bezeichnet in diesem Kontext die Begegnung als Traumerscheinung. Im Gegensatz zu den Möglichkeiten des Textes kann im Bild eine Traumerscheinung nur in der hier durchgeführten Weise gleichsam „wörtlich“ ausgedrückt werden. Bemerkenswert bleibt aber, daß der Titulus das im Bild Unsagbare, die Qualität der Begegnung mit Anchises als Traumerscheinung, gerade nicht ausdrückt: Hier wäre der geeignete Ort gewesen, unmittelbar zwischen Text und Bild zu vermitteln. Wie in den meisten Fällen, kann der Rezipient das Bild nur durch die Lektüre des Textes oder durch die Kenntnis der Geschichte verstehen.[389]

IIa: <u>Pictura 36:</u> Eneas berichtet seinen Gefährten von den Weisungen des Anchises: *da ſagt er ſeim volk wz in ſein vater gehaiſſẽ hett* (V. 2656-2675)

Die Miniatur, die durch den Titulus als Mitteilung der Prophezeiung des Anchises durch Eneas an sein Gefolge benannt ist, wird in zwei gleich große Bildhälften unterteilt. Links auf einer Bank, die die oft verwendete Form eines niedrigen Postaments besitzt, sitzt Eneas und wendet sich seinem Gefolge zu, das repräsentiert wird durch die drei im rechten Bildraum stehenden Gestalten. Die Gestik des Eneas weist die Szene formelhaft als Dialogszene aus.

IIb: <u>Pictura 37:</u> Stadtgründung; Eneas sucht Sibylle: *da ſůcht er ſiwilla* (V. 2676-2683; V. 2687-2688)

Bei dieser Miniatur divergieren Titulus und Ikonographie in bemerkenswerter Weise. Dargestellt ist der Ausschnitt einer (Stadt-) Mauer, die durch zwei Türme flankiert wird. Im Vordergrund ist mit wenigen Strichen eine Rasenfläche angedeutet. COURCELLE versucht, diesen Titulus trotz der augenfälligen Diskrepanz zwischen Text und Illustration dennoch konsequent auf die verwendete Bildformel zu beziehen und vermutet: „A côté, un chemin herbeux, au pied d’une forteresse déserte, représente les lieux où Énée cherche la Sibylle.“ [390]

Dagegen sei hier als neue These vorgeschlagen, daß der Titulus entweder die irrtümliche Beschriftung der bereits ausgeführten Miniatur ist oder die nicht korrigierte Beischrift eines nachträglich geänderten Bildmotivs. Im letztgenannten Fall wäre nach der Beschriftung der geplanten, aber nicht ausgeführten Miniatur der Zyklus an dieser Position neu konzipiert, der falsche Titulus aber nicht korrigiert worden.

Ganz zwanglos erklärt sich das Bildmotiv jedoch, wenn man es - in direkter Anlehnung an den Text - auf die unmittelbar vorausgehende Miniatur bezieht, in der das Gespräch visualisiert ist, in dem Eneas seinen Gefährten von der Prophezeiung des Anchises berichtet und der gemeinsame Beschluß gefaßt wird, für die wegmüden Trojaner eine Stadt am Meer zu bauen. Der anschließende Text lautet

[389] AGOSTO PARAVICINI; GIORGIO STABILE (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. - Stuttgart: Belser, 1989.
[390] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 80.

passend: *mit ir aller râte / irkôs her eine stat dâ / bî dem mere genûch nâ / und hiez si wole vesten / und gab sie den gesten, / dier dâ solde lâzen. / sie was wol zemâzen / beidiu veste unde wît* (V. 2676-2683).

IIIa: <u>Pictura 38:</u> Eneas findet die lesende Sibylle: *da vand er ſiwilla* (V. 2689-2691; V. 2704-2705; V. 2714-2715; V. 2742-2755)

Von links kommend, tritt Eneas an die sitzende Sibylle heran. Die Prophetin, deren Gesichtszüge - sie scheint einen großen Schnabel zu besitzen - bis zur Unkenntlichkeit verwischt sind, blickt in ein aufgeschlagenes Buch hinein, das durch von außen sichtbare Schriftzeichen charakterisiert ist. Die Gestik der Hände des Eneas weist die Szene als Gesprächsszene aus.

IIIb: <u>Pictura 39:</u> Eneas bringt Sibylle den Zweig und bricht mit ihr in die Unterwelt auf: *da gat er mit jr'* (V. 2830-2832; V. 2836-2837; V. 2865-2870)

Zwischen Titulus und Motiv des Bildes besteht in der vorliegenden Miniatur eine Unschärfe. Die genaue Analyse der Darstellung zeigt, daß zwei Textstellen zugleich umgesetzt erscheinen: Zum einen die Szene, als Eneas den Zweig von dem stilisiert dargestellten Baum pflückt und Sibylle zurückbringt (V. 2830-2837), zum anderen den anschließenden Aufbruch der beiden in die Unterwelt, worauf das gezückte Schwert des Eneas hinweist (V. 2865-2870). Auch in dieser Miniatur ist das Gesicht der Sibylle, das wahrscheinlich durch große Häßlichkeit gekennzeichnet war, später mutwillig verwischt worden.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 21v-27v und der Bilddoppelseite fol. 21v/22r

Pictura *w*29 schließt beinahe unmittelbar an Pictura *w*28 an, mit der die Miniaturenfolge der vorausgegangenen Bilddoppelseite fol. 15v/16r abgebrochen war. Unter Vorbehalt konnte Pictura *w*28 mit dem Textbereich V. 1868-1871, der Rückkehr Didos und Eneas' von dem gemeinsamen Jagdausflug nach Karthago, in Verbindung gebracht werden. Innerhalb der Bilderzählung folgen daraufhin etwa 100 Verse, die in *w* keine Bebilderung erfahren: die Phase ihrer zunächst heimlich, später offen geführten Beziehung sowie der Götterbefehl an Eneas. Die Konsequenz daraus, das heimliche Beladen der Schiffe, ist bereits die Szene, die in Pictura *w*29 (V. 1976-1979) illustriert wird.

Nach dem Medienumbruch, durch den der Text nach V. 2532 durch die Bilddoppelseite unterbrochen wird, setzt eine Phase der Redundanz ein, da die Miniaturen auf fol. 21v (Pictura *w*29-*w*33) sowie das erste Bild auf fol. 22r (Pictura *w*34) den bis dahin gelesenen Text visualisieren. Erst mit Pictura *w*35 findet der erneute Medienumbruch statt, nach dem die Geschichte vorübergehend allein im

Medium des Bildes fortgeführt wird. Auch am Beispiel dieser Bilddoppelseite fällt auf, daß dieser zweite Medienumbruch kodikologisch beinahe mit dem Mittelfalz zusammenfällt und die Zahl der Miniaturen, die sich auf den Text bis zu seiner Unterbrechung bezieht, quantitativ mit der Zahl der Bilder, die sich auf den nach der Unterbrechung durch die Bilddoppelseite fol. 21v/22r befindlichen Text bezieht, übereinstimmt.

Während mit den Abreisevorbereitungen die Bilderreihe der Doppelseite fol. 21v/22r eröffnet wird, beschließt der Aufbruch des Eneas gemeinsam mit Sibylle in die Unterwelt die im Medium des Bildes fortgeführte Erzählung. Dazwischen liegen als Kernszenen das Abschiedsgespräch, Selbstmord und Beisetzung Didos, die Traumerscheinung des Anchises und die Fahrt nach Italien zu Sibylle. Trotz der Notwendigkeit, eine Auswahl zu treffen, sind in *w* alle wichtigen Episoden kontinuierlich illustriert. Mit Ausnahme der Basisminiatur von fol. 21v, Pictura *w*33, sind alle anderen Register formal in zwei Einzelbilder aufgelöst. Einen Sonderfall stellen dabei Pictura *w*31 und *w*32 dar, die nur als „Doppelminiatur“ verständlich sind. Auf diese Weise wird optisch ein hohes Erzähltempo erreicht und der Ereignisreichtum der bebilderten Handlungssequenz adäquat auch im Medium des Bildes ausgedrückt. Gleichzeitig wird aber auch innerhalb der Abfolge der 11 Miniaturen ein deutlicher Akzent gesetzt: Pictura *w*33, die von den 4 Miniaturen Pictura *w*29-*w*32 als Vorgeschichte vorbereitet wird, bildet das optische Zentrum nicht nur von fol. 21v, sondern auch von der gesamten Bilddoppelseite fol. 21v/22r. Pictura *w*33 bringt also für die der Bilderzählung vom tragischen Untergang Didos gewidmete Seite fol. 21v einen sinnvollen Abschluß, während Pictura *w*34, die Klage Annas vor Didos Sarkophag, dieses Thema noch auf fol. 22r weiterführt. Die übrigen Miniaturen auf fol. 22r sind der Prophezeiung des Anchises und der Fahrt des Eneas zu Sibylle gewidmet.

Nach Pictura *w*39, die die erst auf fol. 24v stehenden Verse 2830-2832, V. 2836-2837 und V. 2865-2870 illustriert, befindet sich der erneute primäre Medienumbruch von der Bilderzählung zur Texterzählung, mit dem zugleich eine Verwerfung in der Fortführung der Geschichte in Gestalt einer Redundanz stattfindet. Der Text setzt mit V. 2533 wieder ein, was einer Position in der Bilderzählung zwischen Pictura *w*34 und Pictura *w*35 entspricht. Auf fol. 22v (V. 2533-2605) erzählt der Text von der Seefahrt nach Sizilien (V. 2529-2545) und der Traumerscheinung des Anchises (V. 2546-2634). Fol. 23r (V. 2606-2679) umfaßt die Erzählung vom Entschluß des Eneas (V. 2635-2655), seine Beratung mit den Gefährten (V. 2656-2675) und die Stadtgründung auf Sizilien (V. 2676-2686). Auf fol. 23v (V. 2680-2753) folgt dann die Erzählung von der Fahrt zur Sibylle (V. 2687-2695) und ihre Beschreibung (V. 2696-2741). Das Gespräch, in dem Eneas aufgefordert wird, den goldenen Zweig zu suchen (V. 2742-2758; V. 2759-2820) sowie das Opfer an die Götter zu vollziehen (V. 2821-2829), befindet sich auf fol. 24r (V. 2754-2827). Fol. 24v (V. 2828-2906) umfaßt die Episoden vom Auffinden des Zweiges (V. 2830-2835), von der Rückkehr zu Sibylle (V. 2836-2840), von den Vorbereitungen (V. 2841-2880) und vom Aufbruch in die Unterwelt (V. 2881-2906). Damit ist erneut eine Synchronisation der beiden Medien im Hinblick auf den dargebotenen Stand der Geschichte erreicht, da sich hier der Versbereich befindet, der Pictura *w*39, mit der auf der Bilddoppelseite fol. 21v/22r die Illustrationsfolge abgebrochen ist, zugrunde liegt. Nach diesem sekundären Medienumbruch wird die Geschichte wiederum ausschließlich im Medium des Textes fortgeführt.

Die Erklärungen der Sibylle beim Aufbruch in die Unterwelt (V. 2907-2932) und die Begegnung mit den Selbstmördern (V. 2933-2976) schließen sich auf fol. 25r (V. 2907-2980) an. Fol. 25v (V. 2981-3055) umfaßt die Erklärung des Schicksals der Selbstmörder durch Sibylle (V. 2977-2990), die Ankunft

bei Charon am Phlegethon (V. 2991-3034) und Sibylles Erklärungen (V. 3035-3048). Die Beschreibung des Fährmanns (V. 3049-3076), Sibylles Verhaltensmaßregeln (V. 3077-3084) und der Zorn Charons bei der Annäherung des Eneas (V. 3085-3116) befindet sich auf fol. 26r (V. 3056-3129). Der Befehl Sibylles (V. 3117-3135), die Überfahrt über den Phlegethon (V. 3136-3148), das Erreichen der Seelen, die Lethe trinken (V. 3149-3155; V. 3156-3166), und die Warnung Sibylles vor dem Kommenden (V. 3167-3192) bilden den Inhalt des Textes auf fol. 26v (V. 3130-3205). Fol. 27r (V. 3206-3282) umfaßt die Beschreibung des Cerberus (V. 3204-3238), seine Wut und den Bann durch Sibylle (V. 3239-3272). Auf fol. 27v (V. 3283-3357) befindet sich die Begegnung mit den im Mutterleib gestorbenen Kindern (V. 3273-3290), das Zusammentreffen mit Dido (V. 3291-3306) und die Begegnung des Eneas mit den im Kampf gefallenen Griechen und Trojanern (V. 3307-3318; V. 3319-3337; V. 3338-3353). Nach V. 3357 wird der Text erneut durch zwei Bildseiten unterbrochen, die sich jedoch nicht gegenüberliegen, sondern die Recto- und Versoseite von fol. 28 umfassen. Mit Pictura *w*40 beginnt eine erneute Phase der Redundanz nach einem primären Medienumbruch, da die Illustrationen sich auf einen Textbereich beziehen, den der Rezipient bereits kennengelernt hat. Beim Lesen der folgenden Bilder handelt es sich daher um einen Wiedererkennungseffekt im Medium des Bildes.

fol. 28r: Typus II

40	41
42	43
44	45

Ia: Pictura 40: Eneas und Sibylle bei den Selbstmördern: *da kůmpt eneaſ in die weitzen* (V. 2941-2990)

Es handelt sich um eine Besonderheit der Miniaturen, die Szenen aus der Unterweltsfahrt illustrieren, daß links am Bildrand im Profil der groteske, überdimensionierte Kopf der Sibylle erscheint (*w*40, *w*41, *w*42, *w*43, *w*44, *w*45). In voller Gestalt mit deformiertem Kopf findet sich die Prophetin in *w*46, *w*48, *w*50 und *w*51. An ihrer Seite wird gewöhnlich Eneas dargestellt, der in der Rolle des Beobachters die in der Miniatur jeweils dargestellte Szene betrachtet.

In Pictura *w*40 ist rechts neben dem Kopf der Sibylle Eneas im Ausschnitt dargestellt. Die Gestik seiner Hände weist auf die in der rechten Hälfte der Miniatur dargestellte Szene, die die erste Begegnung mit Gestalten der Unterwelt zum Thema hat und somit beinahe nahtlos an Pictura *w*39 anknüpft. Eine männliche und eine weibliche Gestalt stehen im Wasser, das durch Wellenlinien charakterisiert ist, und werden von Tieren - möglicherweise eine Schlange und ein Leopard (V. 2955-2957) - angefallen. Die Gestik der Gequälten deutet ihre Hilflosigkeit an.

Ib: Pictura 41: Eneas und Sibylle kommen zu Charon, der die Seelen über den Unterweltsfluß setzt: *da fůrt der tůfel die ſelen vber dz waſſer'* (V. 2991-3135)

Am Bildrand links sind wiederum der überdimensionierte Kopf der Sibylle und der Oberkörper des Eneas dargestellt. Im Zentrum der Bildkomposition ist der Kahn des Charon in der üblichen Ikonographie eines Schiffes wiedergegeben. Der gehörnte Fährmann hält in der einen Hand das Ruder und traktiert mit dem in der anderen Hand gehaltenen Stock oder der Peitsche die Fahrgäste, die aus dem

Vorderteil des Kahnes zu ihm aufblicken. Bei diesen lassen sich vier Gestalten unterscheiden. Das Antlitz Charons, das wahrscheinlich gemäß seiner Beschreibung im Text von großer Häßlichkeit war, ist später mutwillig verwischt worden.

IIa: <u>Pictura 42:</u> Eneas und Sibylle sehen die Seelen Lethe trinken: *da warn' ſelen in der witzen* (V. 3149-3166)

Wie in den beiden vorangegangenen Miniaturen sind am Bildrand links Sibylle und Eneas dargestellt. Der Zeigegestus seines Armes weist auf die im Vordergrund dargestellten nackten Gestalten: Ein Mann und eine Frau schöpfen mit weit ausholenden Armbewegungen Wasser, das durch blaue Wellenlinien wiedergegeben ist. Die Ikonographie ist deutlich an die direkt darüber liegende Pictura *w*40 angelehnt.

IIb: <u>Pictura 43:</u> Eneas und Sibylle vor Cerberus: *da vand eneaſ vñ ſiwille den torwarten der hell* (V. 3193-3267)

Während der Kopf der Sibylle wiederum nur partiell in den Bildausschnitt hineinragt, ist Eneas hier in voller Größe wiedergegeben. Die Gestik seiner Hände weist auf den Höllenhund Cerberus. Dieser sitzt vor dem Eingang zur Unterwelt, die durch eine Torarchitektur, wie sie auch in Pictura *w*33 verwendet wurde, wiedergegeben ist. Seine Physiognomie, insbesondere die Gesichtszüge, sind stark beschädigt. Dennoch läßt sich erkennen, daß er nicht das im Text beschriebene und in *B*44 textnah visualisierte Ungeheuer in Hundegestalt ist, sondern menschliche Gestalt besitzt und in der Physiognomie seines Kopfes an Charon angeglichen ist.

IIIa: <u>Pictura 44:</u> Eneas trifft Dido unter denen, die sich aus Liebeskummer getötet haben: *da vand eneaſ fraw dido* (V. 3291-3306)

Links am Bildrand befindet sich wiederum ein Ausschnitt des grotesken Kopfes der Sibylle, während Eneas und Dido im Zentrum der Bildkomposition stehen. In dieser wichtigen Szene weicht die Bildfassung entscheidend von der Textfassung ab: Während sich im Text Dido von Eneas abwendet, blicken sich in der Miniatur beide an. Die elaborierte Gestik ihrer Hände scheint sogar einen Dialog anzudeuten. Dido hält in ihrer rechten Hand einen nicht näher identifizierbaren Gegenstand.

IIIb: <u>Pictura 45:</u> Eneas trifft die im Kampf gefallenen Trojaner und Griechen: ***da vand eneaſ die troyer vnd der kriechē vil in der hel*** **(V. 3319-3353)**

Wieder erkennt man links im Hintergrund Sibylle und Eneas, die die im Vordergrund dargestellte Szene beobachten: Zwei Personen mit langen Gewändern und gekrönten Häuptern stehen einander gegenüber. Die Gestik ihrer Hände deutet an, daß sie sich im Gespräch miteinander befinden. Rechts hinter der rechten, bärtigen Figur erkennt man noch drei weitere Personen, eine davon wie Sibylle im grotesken Gesichtsausschnitt wiedergegeben. Eine Identifizierung der beiden bekrönten Gestalten ist aufgrund des Bildtitulus nicht möglich, wahrscheinlich ist aber, an die Könige der beiden Kriegsparteien des Kampfes um Troja, Priamus (V. 3323) und Agamemnon (V. 3346), zu denken.

fol. 28v: Typus III

46	47
48	49
50	

Ia: Pictura 46: Eneas und Sibylle vor dem Tartarus: *da vād enea ſ die rechte hell* (V. 3354-3366)

Erstmals ist Sibylle am linken Bildrand in voller Gestalt wiedergegeben. Sie schreitet hinter Eneas her und hält einen Gegenstand in ihrer Hand. Nach COURCELLE ist damit „un rouleau prophétique“[391] gemeint. Sie bewegen sich auf die rechts im Hintergrund dargestellte, aus mehreren Gebäuden bestehende Stadtarchitektur zu, die als der Vergilische Tartarus zu interpretieren ist (V. 3355; V. 3384). Übereinstimmend mit der Beschreibung im Text fließt aus dieser Stadt der Unterweltsfluß Phlegethon heraus, dessen Windungen in der rechten Bildhälfte zu erkennen sind und durch deren Darstellung es dem Miniator gelingt, dem Bild räumliche Tiefe zu verleihen.

Ib: Pictura 47: Marterung einer Seele: *da ſpeiſt der twfel ain sel* (kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 3389-3400; V. 3476-3477; V. 3484-3507)

Bei der linken Gestalt handelt es sich um den im Titulus bezeichneten *twfel*, dessen besondere Häßlichkeit durch seine wirre Haartracht und die klauenhaften Füße zum Ausdruck kommt. Möglicherweise handelt es sich um den Unterweltsherrscher Rhadamanthus selbst (V. 3476-3477). Er greift nach einer rechts vor ihm am Boden sitzenden Gestalt, die sich mit der linken Hand an einem Baum festhält. Da ein unmittelbarer Textbezug nicht zweifelsfrei festzustellen ist, bieten sich zwei Deutungsmöglichkeiten an: Entweder handelt es sich bei der gewählten Formulierung der Miniatur um ein allgemeines Symbol für die unterschiedlichsten Qualen im Tartarus oder um die Darstellung einer konkreten Szene. Im letzteren Fall könnte man an die Tantalusqualen denken, wobei nur der in V. 3498-

[391] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 81.

3503 beschriebene Teil der Qualen visualisiert wäre: *im hanget vor sînen munt / ephel und ander spîse, / und alser vile lîse / mit dem munde hin nâch vât,/ sô verre ez hin danne gât, / daz hers gewinnen niene mach.*[392]

Die Deutung der Ikonographie hängt auch vom Verständnis des Titulus ab: Entweder drückt dieser aus, daß der Teufel selbst eine Seele „verspeist“, was die These einer Darstellung der Qualen des Tartarus stützen würde, oder er „speist“ den Tantalus. Dann wäre eine konkrete Umsetzung der im Text beschriebenen Qualen versucht, wo die vor seinem Mund hängenden Früchte von unsichtbaren Kräften gesteuert, zurückweichen.

Möglicherweise hat der Schreiber - trotz seiner zu postulierenden Textkenntnis - bei der nachträglichen Beschriftung der Miniatur das Bildmotiv nicht eindeutig identifiziert und die dargestellten Tantalusqualen der verweigerten Speisen irrtümlich auf ein Verspeisen einer Seele durch den Teufel interpretiert.

IIa: <u>Pictura 48:</u> Tityos wird gequält: *da lit ain ſel in der witzē* (V. 3516-3541)

Wieder erscheinen Sibylle und Eneas in voller Gestalt links am Bildrand, während das Hauptthema der Miniatur in der Bildmitte formuliert ist: Es handelt sich dabei um die Darstellung der Qualen des Tityos, ohne daß im Bildtitulus eine Identifikation explizit vorgenommen wird. COURCELLE beschreibt den Bildinhalt nach falsch: „une âme écroulée à la renverse dans un brasier.“[393] Es handelt sich vielmehr um Tityos, der auf dem Rücken liegt, während - gemäß dem Text - Geier beständig sein Herz herausreißen. Wie im Fall der in der vorausgehenden Miniatur dargestellten Tantalusqualen gibt der Miniator auch hier als wirkliche Begegnungsszene wieder, was im Text lediglich Teil der Erzählung Sibylles über die Qualen im Tartarus ist.

IIb: <u>Pictura 49:</u> Elysium: *da kamētz vf ain ſchönſ veld* (V. 3576-3577)

Wie bei Pictura *w*48 findet sich auch hier ein sehr allgemein formulierter Bildtitulus, obwohl die Miniatur einen konkret benennbaren Bildinhalt besitzt: Die bildliche Repräsentation des Elysiums besteht aus zwei Bäumen, die auf einem freien Feld wachsen und ikonographisch an den locus amoenus der Liebesbegegnung während der gemeinsamen Jagd erinnern (Pictura *w*26). Bei dieser Miniatur handelt es sich um die einzige des gesamten Unterwelts-Zyklus, in der weder Sibylle noch Eneas dargestellt ist, obwohl im Titulus auf sie Bezug genommen wird (*kamētz*). Das Bild kontrastiert wirkungsvoll mit der vorausgegangenen Darstellung der Qualen des Tityos und leitet so zu der nachfolgenden Szene der Begegnung mit Anchises im Elysium über. Es ist zugleich die einzige reine „Landschaftsdarstellung“ des gesamten Illustrationszyklus.

[392] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 90.
[393] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 81.

III: <u>Pictura 50:</u> Eneas trifft Anchises, der diesem seine Nachkommen prophezeit: *da vand eneaſ ſein vater der zaigt im ſein ſun* (V. 3578-3728; insb.: V. 3638-3656)

Von links treten Eneas und Sibylle, beide in voller Größe und ohne nachträgliche Verwischungen erkennbar, auf den im Zentrum der Bildkomposition stehenden Anchises zu, der seinem Sohn dessen Nachkommenschaft prophezeit. Die Prophezeiung ist ganz konkret als Zeigen verstanden: Sowohl der Titulus verwendet diese Formulierung als auch die Bildformulierung, die einen Zeigegestus gebraucht. Hier gilt dieselbe Beobachtung wie bei Pictura *w*35, bei der der Titulus in Leserichtung wörtlich die verwendete Ikonographie abbildet: Eneas - sein Vater - sein Sohn. Die Miniatur kann also unter Zuhilfenahme des Titulus exakt „gelesen“ werden. Die Technik dieser Prophezeiungsszene ist analog zur bildlichen Umsetzung des Traumbildes in Pictura *w*35 gestaltet: Der Zeichner stellt in der rechten Bildhälfte ganz konkret - *sînen sun zeigt her im dâ* (V. 3638) - Silvius, den von Anchises prophezeiten Sohn des Eneas, dar. Dieser hält gemäß dem Text (V. 3643) einen Speer in der Hand. Der Schild ist eine eigenständige Ergänzung des Miniators.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 28r-32r und der Bildseiten 28r/28v

Aufgrund der Tatsache, daß sich die Bildseiten auf der Recto- und Versoseite desselben Blattes befinden, entsteht eine Aufteilung der Miniaturenfolge in zwei Abschnitte, die jeweils nur für sich visuell wahrgenommen werden können. Der erste Abschnitt - Pictura *w*40 bis *w*45 - erzählt den ersten Teil der Unterweltsfahrt nach dem gemeinsamen Aufbruch, den Pictura *w*39, die letzte Miniatur der vorausgehenden Bilddoppelseite, darstellt. Insofern knüpft Pictura *w*40 mit der Darstellung der ersten Begegnung mit Gestalten der Unterwelt unmittelbar an die durch mehrere Textseiten unterbrochene Bilderzählung an. Der Leser muß lediglich zu Pictura *w*39 zurückblättern, um sich den Stand der Bilderzählung zu vergegenwärtigen. Pictura *w*41 knüpft ebenfalls unmittelbar an die vorangegangene Miniatur an, so daß in diesem Bereich eine kontinuierliche Textillustration stattfindet. Auch die Miniaturen *w*42 und *w*43 schließen ihrerseits ohne Auslassung wichtiger Szenen aneinander an. Zwischen Pictura *w*43 und Pictura *w*44 befindet sich allerdings eine Episode, die keine Bebilderung erfahren hat und nur in *h*23 überliefert ist: die Qual der im Mutterleib gestorbenen Kinder. Erst die anschließende Episode, die Begegnung mit Dido, findet ihre Gestaltung in Pictura *w*44. Mit Pictura *w*45, die Begegnung mit den im Kampf gefallenen Griechen und Trojanern, wird wiederum der direkt anschließende Text ins Bild umgesetzt. Mit dieser letzten Miniatur auf fol. 28r ist schließlich eine Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht, so daß der Wechsel von fol. 28r auf fol. 28v mit dem - sekundären - Medienumbruch zusammenfällt und die Geschichte zunächst lediglich im Bild weitergeführt wird. Erstmals vollkommen exakt werden hier die Miniaturen vor dem Seitenumbruch und die Miniaturen danach auf den Text vor beziehungsweise nach den beiden Bildseiten paritätisch verteilt.

Pictura *w*46 schließt indessen wiederum nahtlos an Pictura *w*45 an, während Pictura *w*47 und *w*48 den Inhalt der Erzählung Sibylles über die Qualen im Tartarus freier gestalten. Während der Weg zum Elysium im Bild nur sehr verkürzt durch Pictura *w*49 dargestellt ist, wird die unmittelbar anschließende Episode, die Begegnung mit Anchises und die Prophezeiung der Nachkommenschaft, im Bild sehr breit ausformuliert, da es sich um das Ziel der Reise in die Unterwelt handelt. Der Miniator gestaltet dieses Gewicht der Episode in der visuellen Gesamtarchitektur der Unterweltsfahrt dadurch, daß er das Querformat wählt und die Miniatur am Ende der in 10 Einzelminiaturen formulierten Unterweltsfahrt gleichsam als optischen Höhepunkt positioniert. Auf diese Weise kann im Medium des Bildes eine dem Text analoge Gestaltungsform realisiert werden.

Nach Pictura *w*50, dem Ziel von Eneas' Unterweltsfahrt, vollzieht sich vor den Augen des Lesers ein erneuter - primärer - Medienwechsel, indem die Miniaturenfolge wiederum durch eine Folge von reinen Textblättern abgelöst wird. Zugleich findet aufgrund des spezifischen Illustrationsverfahrens, bei dem gegeneinander verschoben die Geschichte phasenweise nur im Bild oder nur im Text erzählt wird, zwischen Vers 3357 und 3358 eine erneute Verwerfung statt, nach der eine Phase der Redundanz einsetzt, in der der erreichte Vorsprung der Bilderzählung vor der Texterzählung aufgeholt wird. In dieser Phase der Redundanz kann der Rezipient den Text bereits mit konkreten Bildvorstellungen verbinden. V. 3358 liegt im Textbereich von Pictura *w*46, der ersten Miniatur auf fol. 28v.

Auf fol. 29r (V. 3358-3430) und fol. 29v (V. 3431-3508) befindet sich die Erzählung von der Ankunft des Eneas und der Sibylle vor der *rehte[n] helle* (V. 3384), dem Vergilischen Tartarus (V. 3354-3366), sowie die Beschreibung der dort erlittenen Qualen (vgl. Pictura *w*47) durch Eneas' Führerin (V. 3367-3552). Fol. 30r (V. 3509-3585) umfaßt die Erzählung von den Qualen des Tityos (V. 3367-3552; vgl. Pictura *w*48) und vom Weg zwischen Tartarus und Elysium (V. 3553-3575; vgl. Pictura *w*49). Fol. 30v (V. 3586-3660) und fol. 31r (V. 3661-3733) umfassen das Zusammentreffen mit Anchises und dessen Prophezeiung der Nachkommenschaft seines Sohnes (V. 3576-3588; V. 3589-3610; V. 3611-3728; vgl. Pictura *w*50). Durch diesen neuen sekundären Medienumbruch ist für einen Augenblick die Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht, indem die Phase der Redundanz in die Fortführung der Geschichte ausschließlich im Medium des Textes übergeht.

Fol. 31v (V. 3734-3807) umfaßt die Rückkehr des Eneas aus der Unterwelt zu seinen Gefährten und den Abschied von Sibylle (V. 3729-3740), die erneute Meerfahrt (V. 3741-3743) und die Landung in Italien (V. 3744-3749), die Mahlzeit und das Schüsselwunder (V. 3750-3779), das Ascanius bemerkt (V. 3780-3796) und Eneas als Erfüllung der Prophezeiung richtig interpretiert (V. 3797-3814). Auf fol. 32r (V. 3808-3882) folgen das Dankopfer mit den Kampfspielen (V. 3815-3833), der Erzählerausblick auf die künftigen Kriege der Trojaner in Latium (V. 3834-3844) und die Aussendung von Boten zu König Latinus (V. 3845-3890). Zwischen V. 3882 und V. 3883 befindet sich ein erneuter Medienumbruch durch die Unterbrechung des Textes von zwei weiteren Bildseiten. Mit Pictura *w*51 setzt eine redundante Phase ein, in der der Blick des Rezipienten die folgenden Bilder unter Kenntnis des bereits Gelesenen wissend liest.

fol. 32v: Typus II

51	52
53	54
55	56

Ia: Pictura 51: Sibylle verabschiedet sich von Eneas: *da ſchait ſich ſiwilla vō eneā* (V. 3732-3739)

Nach ihrer Rückkehr aus der Unterwelt nimmt Eneas - rechts im Bild - Abschied von der am linken Bildrand stehenden Sibylle. Die ausformulierte Gestik ihrer Hände kennzeichnet die Szene als Gesprächsszene und weist zugleich auf die Richtungen ihres Auseinandergehens hin: Sibylle nach links zurück in die Unterwelt, Eneas nach rechts zu seinen wartenden Gefährten. Durch die starken Verwischungen sind die Gesichtszüge nur noch schwer zu erkennen.

Ib: Pictura 52: Eneas kehrt zu seinen Gefährten zurück: *da kā eneā zů ſeim volk* (V. 3736-3738)

Eneas - in der vorausgegangenen Pictura *w*51 rechts im Bild - erscheint gemäß der Leserichtung des Zyklus von links nach rechts nun links. Er wendet sich seinem rechts von ihm stehenden Gefolge zu, das von zwei Personen repräsentiert wird. Die Gestik der Hände weist auf den dialogischen Charakter der Szene hin. Im Vergleich zum Text ist in Pictura *w*51 und *w*52 die Reihenfolge vertauscht: Während im Text der Abschied von Sibylle erst nach der Rückkehr zu den Gefährten stattfindet, wird im Bild zuerst dargestellt, wie sich Eneas von Sibylle verabschiedet und danach das Wiedersehen mit den anderen Trojanern wiedergegeben. Hier zeigt sich die Tendenz des Miniators, eine eindeutige Chronologie zu visualisieren. In der Bildfassung des Codex *B* dagegen sind beide Szenen in einer Miniatur vereinigt.

IIa: <u>Pictura 53:</u> Meerfahrt der Trojaner nach Latium: *da fůren ſyber mör* (V. 3741-3743)

Dargestellt ist ein Schiff in der bereits bekannten Ikonographie, in dem sich drei Trojaner voneinander unterscheiden lassen, deren rechter als Steuermann das Schiff lenkt. Welcher von ihnen Eneas darstellt, ist aufgrund fehlender Attribute nicht erkennbar. Das Meer ist wie sonst auch durch einfache blaue Wellenlinien charakterisiert. Auffallend ist das groteske Gesicht in der rechten oberen Ecke der Miniatur, das an die fratzenhafte Gestalt der Sibylle während der Unterweltsfahrt erinnert. Ob dieser Befund auf einen Koordinationsfehler zwischen Schreiber und Miniator zurückgeführt werden kann, ist wahrscheinlich, aber nicht eindeutig zu entscheiden.

IIb: <u>Pictura 54:</u> Mahl an der Tibermündung, Tischprodigium: *da aſentz yr ſchiſſlan vo' hunger'* (V. 3755-3796)

Über die gesamte Breite der Miniatur erstreckt sich der Tisch, den die Trojaner für ihr Willkommensmahl an der Tibermündung aufgestellt haben. In diesem wesentlichen Detail weicht die Bildfassung von der Textfassung ab, da im Text ausdrücklich betont wird, es gebe keine Tische außer ihren Knien und Beinen (V. 3774-3775). Dennoch handelt es sich hier nicht um die „normale" Tischikonographie, wie sie in Pictura *w*9 (Didos Gastmahl) und *w*154 (Hochzeitsmahl von Lavinia und Eneas) verwendet wird. Der Zeichner macht das Provisorische der Mahlzeit durch die gewählte Darstellung einer einfachen Holzplatte auf Böcken deutlich. Gemäß der Textfassung werden bei der Ankunft in Latium aus Brot Schüsseln geschnitten, die zur Unterlage dienten und die anschließend verzehrt wurden, wodurch sich die Prophezeiung des Anchises erfüllt. Hinter dem Tisch, auf dem sich Speisen und Tischgerät befinden, stehen drei Trojaner, deren mittlerer ein durch Verwischung unkenntliches Gesicht besitzt. Möglicherweise ist mit der mittleren Gestalt Ascanius gemeint, dessen ausgearbeitete Gestik den Augenblick visualisiert, in dem er zum Sprachrohr der Prophezeiung des Anchises wird. Gleichwohl könnte die zentrale Gestalt auch als Eneas, der die Deutung des Vorzeichens unternimmt (V. 3797-3814), interpretiert werden.

IIIa: <u>Pictura 55:</u> Freudentanz der Trojaner: *da tantztēt ſy vīl war'n fro* (V. 3815-3820)

Dargestellt sind drei Trojaner, von denen sich zwei an den Händen halten und im Begriff sind, miteinander zu tanzen. Es soll der Augenblick visualisiert werden, in dem ein Trojaner den anderen von seinem Sitz - ein niedriges Postament - hochzieht, um mit ihm zu tanzen. Rechts am Bildrand im Hintergrund ist ein dritter Trojaner zu erkennen. Die Bildfassung weicht hier von der Textfassung ab, in der nicht ausdrücklich vom Tanzen die Rede ist, sondern von Kampfspielen (V. 3820: *si spilden unde rungen*). Der Zeichner hat wörtlich die Verse 3816 *dô wordens alle vile frô* und 3819 *schiere sie ûf sprungen* illustriert. COURCELLE[394] deutet die sich vor der postamentähnlichen Bank tanzend bewegende

[394] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 81.

Figur als Eneas, der auf diese Weise seine Freude über die Beendigung der Irrfahrten seinen Gefährten gegenüber zum Ausdruck bringt, bezieht die Darstellung also auf V. 3797-3814 im engeren Sinne.

IIIb: <u>Pictura 56:</u> Götteropfer: *da opfertē ſy jrem abgot* (V. 3821-3827)

Gemäß dem Bildtitulus ist das im Text beschriebene Opfer an die heidnischen Götter dargestellt. Ein Trojaner, möglicherweise Eneas selbst, kniet vor einem Altar, der als ein flaches Postament dargestellt ist. Auf diesem befindet sich die Statuette eines Götterbildes, dessen ausgestreckte Hand Eneas umfaßt.

Auch in dieser Miniatur präzisiert der Zeichner die Textfassung, indem er das von mehreren an die Götter dargebrachte Opfer reduziert auf die Darstellung der Kulthandlung eines einzelnen. COURCELLE[395] interpretiert die Statue als Kultbild des Anchises mit Verweis auf Vergil (Aeneis 7, V. 133-134), was jedoch nicht zwingend ist, zumal der Bildtitulus von *w*56 diese Deutung keineswegs nahelegt.

[395] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 81.

fol. 33r: Typus II

57	58
59	60
61	62

Ia: Pictura 57: Eneas sendet Latinus Szepter und Krone: ***da ſchickt eneas künig latin zepter vn̄ kron*** **(V. 3854-3862)**

Links im Bild ist Eneas auf einer einfachen Bank sitzend dargestellt. Erstmals trägt er selbst eine Krone, so daß ihn die Bildfassung - eine eigene Deutung des Miniators - bereits als künftigen König Latiums kennzeichnet. Rechts vor ihm stehen zwei Trojaner, die reitenden Boten der nachfolgenden Miniatur. Der vordere hält bereits die ihm von Eneas übergebene Krone im Arm und ist im Begriff, auch das Zepter entgegenzunehmen.

Ib: Pictura 58: Ritt der Boten zu Latinus: ***da riten die potē zů küng latein*** **(V. 3897-3899)**

In Leserichtung - von links nach rechts - reiten die beiden Boten des Eneas mit den ihnen anvertrauten Geschenken zu König Latinus. Durch die Bodenlinie, die der Zeichner exakt ihrer Position im vorausgehenden Bild angepaßt hat, bezieht er die Szenen formal unmittelbar aufeinander. Auch hat er sehr geschickt die Reiter nebeneinander galoppierend dargestellt. Die Gesichtspartien sind verwischt.

IIa: <u>Pictura 59:</u> Übergabe der Geschenke des Eneas an König Latinus: *da gabē die potē latin die gab* (V. 3910-4030)

Die aus Pictura *w*57 und *w*58 bekannten und an ihrer Kleidung wiedererkennbaren Boten treten - wiederum in Leserichtung - von links vor den auf einem niedrigen Postament sitzenden Latinus, der durch eine Krone gekennzeichnet ist. Nicht der Trojaner, der von Eneas die Geschenke entgegengenommen hat, sondern sein Gefährte überreicht die Gaben an den König. Visualisiert ist der Moment der Übergabe des Szepters an Latinus, während der vordere Trojaner die von Eneas geschickte Krone noch im Arm hält. Bildaufbau und Ikonographie sind exakt spiegelbildlich zur Komposition der darüberliegenden Pictura *w*57 angelegt, wodurch Eneas und Latinus augenfällig zueinander in Beziehung gesetzt werden.

IIb: <u>Pictura 60:</u> Latinus und die Königin (mit Lavinia): *da ſitz latein by ſeim wib* (V. 4148-4337)

Latinus ist auf demselben postamentähnlichen Sitz dargestellt wie in der vorausgegangenen Pictura *w*59. Die Verbindung der beiden Einzelbilder wird dadurch verdeutlicht, daß dieser Sitz gleichsam in die Folgeminiatur hinein verlängert erscheint. Auffallend im Hinblick auf die Gestalt des Latinus ist der Unterschied seiner Physiognomie und Bekleidung: Er ist hier bärtig dargestellt und trägt ein langes Gewand. Rechts vor dem König steht - wie aus dem Bildtitulus hervorgeht - seine Gattin, ebenfalls durch eine Krone gekennzeichnet. Bei der Frauengestalt hinter ihr handelt es sich sicher um die Königstochter Lavinia, wie aus der textlichen Grundlage der Miniatur abgeleitet werden darf. Wenn Lavinia während der Unterredung des Königspaares auch nicht als physisch präsent gedacht ist, so ist sie gleichwohl Gegenstand des heftig geführten Disputs, den die elaborierte Gestik visualisiert. Die Technik des Zeichners in dieser Miniatur ist daher analog zur Gestaltung von Pictura *w*50, der Prophezeiung des Anchises, wo der Miniator den Inhalt der Prophezeiung, den Sohn des Eneas, ebenfalls in konkreter Weise bildlich gleichsam als Anwesenden dargestellt hat.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Textfassung und Bildfassung ist der Befund, daß die Königin im Bild steht, während sie sich im Text sogleich hingesetzt hat.

IIIa: <u>Pictura 61:</u> Eneas reitet mit einem Begleiter zu Latinus: *da rait eneaſ zů lateinen in ſein ſtat* (kein unmittelbarer Textbezug)

Eine Szene, in der Eneas und ein Begleiter, der natürlich ebenso eine ganze Gefolgsschar bezeichnen kann, zu Latinus reitet, entbehrt in dieser Phase des Epos einer textlichen Grundlage. Aus welchem Grund der Illustrator sie hinzugefügt haben könnte, bleibt auf den ersten Blick unklar und wird erst verständlich durch die Analyse der Frage nach dem Vorlagezyklus und den Techniken seiner Kopie.

IIIb: <u>Pictura 62:</u> Eneas reitet (allein) zu Latinus: Titulus wie Pictura 61 (kein unmittelbarer Textbezug)

Daß Pictura *w*62 gemäß der Bildbeischrift als Teil der vorausgehenden Pictura *w*61 zu lesen ist, zeigt der Umstand, daß sie keinen eigenen Titulus besitzt. Der Reiter, in dem gemäß dem Titel Eneas[396] oder ein anderer Trojaner zu erkennen ist, blickt sich nach den ihm - in der vorausgegangenen Miniatur - folgenden Reitern um. Über das Fehlen der Textgrundlage gilt das zu Pictura *w*61 Bemerkte.

Als ein Lösungsvorschlag soll die These formuliert werden, daß der Titulus nicht zu der Miniatur paßt, weil entweder der Schreiber - möglicherweise beeinflußt durch die vorausgehende Bilderzählung - im nachhinein eine falsche Identifikation vorgenommen oder aber der Miniator nach Ausführung der Beschriftung sein Konzept noch geändert hat, ohne daß der Titulus nachträglich korrigiert wurde. Es ist jedoch bemerkenswert, daß Jorg von Elrbach trotz seiner Textkenntnis die falsche Beschriftung vorgenommen hat.

Sucht man in der unmittelbaren Textumgebung der Unterredung zwischen Latinus und der Königin über das Schicksal Lavinias eine mögliche Textgrundlage für die unklaren Miniaturen *w*61 und *w*62, dann bieten sich am ehesten zwei Szenen an: Zum einen die Entsendung des - wahrscheinlich berittenen - Kämmerers der Königin mit einem Brief zu Turnus (V. 4360-4361), zum anderen die Aussendung der Boten des Turnus mit Briefen in alle Landesteile bei seiner Sammlung des Verteidigungsheeres (V. 4506-4508). Da jedoch beide Szenen keineswegs eine Schlüsselfunktion für den Fortgang der Geschichte besitzen, muß es noch andere Gründe für deren Auswahl geben, wie bei der Behandlung der Frage nach einem möglichen Vorlagezyklus deutlich wird.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 32v-39r und der Bilddoppelseite fol. 32v/33r

Die Bilddoppelseite fol. 32v/33r unterbricht den Text zwischen V. 3882 und V. 3883. Die Doppelseite bietet die Möglichkeit, daß sich die gesamte bildliche Erzählphase synoptisch vor dem Blick des Lesers entfalten kann. Dadurch, daß auf beiden Seiten alle drei Register in jeweils zwei Einzelminiaturen aufgelöst sind, wird die im Rahmen des Illustrationssystems größtmögliche Bilddichte und damit das höchste Erzähltempo erreicht. Durch die Wahl desselben Formats für alle Miniaturen wird zugleich bewirkt, daß alle Szenen das gleiche Gewicht innerhalb des kontinuierlichen Zyklus besitzen. Keine Einzelszene zieht durch ihre doppelte Größe den Blick des Lesers in besonderer Weise auf sich. Dennoch wird durch den Mittelfalz der Zyklus in zwei Gruppen von je sechs Miniaturen aufgeteilt. Übergeordnetes Thema der sechs Bilder auf fol. 32v, Pictura *w*51-*w*56, ist das Erreichen des verheißenen Italien, Thema der auf fol. 33r folgenden Bilder, Pictura *w*57-*w*62, ist die Kontaktaufnahme mit König Latinus.

Pictura *w*51, der Abschied des Eneas von Sibylle, knüpft unmittelbar an Pictura *w*50 an und nimmt das Thema der vorausgegangenen Bildseite, fol. 28r/28v, wieder auf, so daß trotz der zwischen

[396] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 81.

Pictura *w*50 und Pictura *w*51 liegenden Textpartie der Miniaturenzyklus nahtlos fortgeführt wird. Zwar beginnt für den Leser, der im Text bereits bis zu V. 3882 gelangt ist, nach dem primären Medienumbruch die Wiederholung des bereits Gelesenen im Medium des Bildes, doch knüpft Pictura *w*51 direkt an Pictura *w*50 an, so daß sich der Leser durch Zurückblättern zur letzten Bildseite und durch Betrachten der letzten Miniatur den Stand der Bilderzählung vergegenwärtigen kann. Aber auch ohne Zurückblättern kann er sich sehr schnell orientieren, besitzt doch Pictura *w*51 strukturelle Ähnlichkeit mit einem Kustoden, der auf der neuen Seite den Inhalt der vorausgegangenen vergegenwärtigt.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Pictura *w*51 und Pictura *w*52 die Chronologie der Texterzählung vertauschen, indem zuerst der Abschied von Sibylle dargestellt wird und danach die Rückkehr des Eneas zu seinem Gefolge. Pictura *w*53, die Meerfahrt der Trojaner, knüpft unmittelbar an Pictura *w*52 an und bietet somit eine kontinuierliche Illustration des Textes. Pictura *w*54, die gemeinsame Mahlzeit der Trojaner und das Schüsselwunder, bietet ebenfalls den direkten Anschluß an Pictura *w*53. Dasselbe gilt für die beiden folgenden Miniaturen, Pictura *w*55, das Freudenfest der Trojaner, und Pictura *w*56, das Dankesopfer an die Götter.

Auf fol. 33r befindet sich ein neuer inhaltlicher Schwerpunkt: die erste Kontaktaufnahme mit König Latinus. Insofern bildet der Wechsel von fol. 32v zu fol. 33r zwar eine inhaltliche Zäsur, dennoch knüpft Pictura *w*57, die Aussendung der Boten, an Pictura *w*56 an, ohne wesentliche Handlungselemente zu überspringen. Zwischen Pictura *w*57 und Pictura *w*58 findet sich der nächste, sekundäre Medienumbruch, da mit Pictura *w*57 eine Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht ist und wiederum eine Periode beginnt, in der die Geschichte ausschließlich im Medium des Bildes fortgeführt wird. Auch im Fall dieser Bilddoppelseite fällt der Medienumbruch beinahe exakt mit dem Mittelfalz zusammen. Im folgenden gibt es für den Leser keinen Wiedererkennungseffekt mehr, vielmehr muß er, wenn er die Geschichte nicht kennt, allein mit Hilfe der Tituli die Bilder entziffern. Pictura *w*58 mit der Darstellung des Botenrittes zu Latinus knüpft direkt an Pictura *w*57 an und findet ihre unmittelbare Fortsetzung in Pictura *w*59, dem Empfang bei König Latinus.

Zwischen Pictura *w*59 und Pictura *w*60 findet ein Bruch statt (V. 4034-4143), insofern innerhalb des Bildzyklus wichtige Textpassagen übersprungen werden: die Entdeckung des Hügels für den Bau von Montalbane (V. 4034-4055), Eneas' Beratung mit den Gefährten über den Burgenbau (V. 4056-4061), die Errichtung der Festung (V. 4062-4103), die Rückkehr der trojanischen Boten von Latinus (V. 4104-4126), Eneas' Weitergabe der Botschaft an seine Gefährten (V. 4127-4139) und das Dankfest (V. 4140-4143). Der Miniaturenzyklus setzt erst wieder ein bei der Unterredung des Latinus mit seiner Gattin (vgl. Pictura *w*60). Auf die Problematik der beiden nachfolgenden Miniaturen, Pictura *w*61 und *w*62, die einer eindeutigen Textgrundlage entbehren, wurde bereits hingewiesen. Fest steht, daß durch den Irrtum des Planers des Zyklus' oder des Zeichners zwei Miniaturen gleichsam „verschenkt" worden sind.

Nach Pictura *w*62 vollzieht sich vor dem Auge des Lesers ein erneuter, primärer Medienumbruch, indem die Phase der Bilderzählung wiederum von einer durch Redundanz gekennzeichneten Periode der reinen Textpräsentation der Geschichte abgelöst wird, in der der Leser mit dem unbekannten Text bereits konkrete Bildvorstellungen verknüpfen kann. Auf fol. 33v setzt der Text mit V. 3883 ein, der im Bereich von Pictura *w*57, der ersten Miniatur auf fol. 33r, liegt. Fol. 33v (V. 3883-3956) umfaßt den Weg der Gesandtschaft nach Laurentum (V. 3891-3909; vgl. Pictura *w*58) und den Empfang der Boten vor Latinus (V. 3910-4033; vgl. Pictura *w*59). Auf fol. 34r (V. 3957-4027) befindet sich der Rest der Rede des Latinus mit dem Abschied der Boten (V. 3910-4033; vgl. Pictura

*w*59). Fol. 34v (V. 4028-4101) umfaßt die Episode von Eneas' Entdeckung des Bauplatzes für Montalbane (V. 4034-4055), seine Beratung mit den Gefährten (V. 4056-4061) und den Bau der Burg (V. 4062-4103). Die Rückkehr der Boten von Latinus (V. 4104-4126), Eneas' Weitergabe der Botschaft an seine Gefährten (V. 4127-4139), das Dankfest der Trojaner (V. 4140-4143) und der Beginn der Unterredung zwischen Latinus und der Königin (V. 4144-4344) befindet sich auf fol. 35r (V. 4102-4175). Fol. 35v (V. 4176-4251) und 36r (V. 4252-4330) umfassen die Fortsetzung des zornigen Disputs des Königspaares, der auf fol. 36v (V. 4331-4406) zu Ende geführt wird. Diese Seite beinhaltet ferner die Erzählung vom Verfassen des Briefes an Turnus durch die Königin (V. 4345-4361), dessen Übergabe an den Rutulerfürsten sowie die Wiedergabe seines Inhalts (V. 4362-4400).

Mit dem Erreichen dieses Standes der Geschichte ist wiederum die Texterzählung mit der Bilderzählung synchronisiert, und nur anhand des Textes dringt der Leser nach einem sekundären Medienumbruch in neue Bereiche der Geschichte vor. Auf fol. 37r (V. 4407-4455) befindet sich die erste Hälfte des Zornesmonologs des Turnus als Reaktion auf den Brief (V. 4401-4505). Fol. 37v (V. 4456-4529) umfaßt den Rest von Turnus' zorniger Rede (V. 4401-4505) und die Aussendung seiner Boten zu den Vasallen (V. 4506-4518). Die Sammlung von Turnus' Heer (V. 4519-4526), der Ausbau der Festung Montalbane durch Eneas (V. 4527-4541) und der Beginn der Hirschjagdepisode (V. 4542-4565; V. 4566-4584; V. 4585-4609) befinden sich auf fol. 38r (V. 4530-4603). Fol. 38v (V. 4604-4677) und fol. 39r (V. 4678-4753) umfassen die Erzählung der weiteren Ereignisse der Hirschjagd und die bewaffneten Auseinandersetzungen (V. 4610-4657; V. 4658-4693; V. 4694-4712; V. 4713-4739; V. 4740-4770). Zwischen V. 4753 und 4754 sind wieder zwei Bildseiten eingefügt und es findet somit ein neuerlicher primärer Medienumbruch statt, nach dem eine Phase der Redundanz einsetzt.

fol. 39v: Typus II

63	64
67	68
71	72

fol. 40r: Typus II

65	66
69	70
73	74

Die Besonderheit des Erzählmodus der Bilddoppelseite fol. 39v/40r liegt darin, daß der Zyklus horizontal über den Falz hinweg gelesen werden muß. Durch diese Technik wird der Raum der Doppelseite in optimaler Weise genutzt, da alle Register in je zwei Einzelbilder aufgelöst sind. Durch diesen Grundriß kann ein Maximum an Erzähldichte und -tempo erreicht werden, weil die horizontalen Register in ihrer Länge verdoppelt sind und statt zwei nunmehr vier Einzelminiaturen umfassen. Dadurch werden ganz neue Erzählmöglichkeiten für den Bildzyklus geschaffen, die für die Darstellung der Hirschjagdszene in besondere Weise geeignet sind. In dieser Szenenfolge verwendet der Miniator eine - bisher nur bei einzeln aufeinander folgenden Bildern angewandte - Technik, die an moderne Trickfilmtechnik oder Comics erinnert.

An der Gestaltung dieser Bildseite wird in besonderer Weise deutlich, daß es sich bei dem Zeichner keineswegs um einen ungeübten Dilettanten handelt, sondern um einen professionellen Miniator, dem es gelingt, ein höchst komplexes Geschehen gemäß dem Text und seiner Bildvorlage für das eigene Illustrationssystem zu adaptieren.

Ia+b: <u>Pictura 63+64:</u> Ascanius trifft den zahmen Hirsch: *da jagt eneas ſun vnd erſchüſt ain zamen hirß* (V. 4624-4638)

Die Miniaturen *w*63 und *w*64 gehören einerseits unmittelbar zusammen und sind andererseits in direkter Weise auf Pictura *w*65 und *w*66, welche ihrerseits eine Einheit bilden, bezogen. In Pictura *w*63 steht Ascanius als Bogenschütze vor einem Baum (vgl. V. 4625; V. 4628) und ist im Begriff, den Pfeil auf den Hirsch abzuschießen. Dieser bildet das Zentrum von Pictura *w*64. Bei den beiden Tieren, die den

Hirsch anfallen, könnte es sich um zwei Jagdhunde[397], wie der Vergleich mit Pictura *w*23, Didos Hirschjagd, lehrt (V. 4646), oder aber um zwei Rehe handeln. Durch den Kunstgriff des Miniators, ihre Vorderteile in Pictura *w*64 wiederzugeben, während sich die Hinterteile noch in Pictura *w*63 befinden, werden die Bilder als unmittelbare Einheit gekennzeichnet, wenn auch in Pictura *w*63 Ascanius, in Pictura *w*64 der Hirsch das jeweilige Zentrum der Miniatur darstellen.

Ic+d: <u>Pictura 65+66:</u> Flucht des sterbenden Hirsches zur Burg des Tyrrhus: *da floch der hirß zů dem ſchloß ſein ſhern' zů* (V. 4652-4669)

In Pictura *w*65 ist der zusammenbrechende Hirsch dargestellt, in dessen blutender Flanke der tödliche Pfeil steckt. Links hinter ihm erscheint ein Jäger, der in sein Jagdhorn bläst und in dem möglicherweise Ascanius selbst erkennbar ist. Rechts vor dem zusammengebrochenen Wild ist *en miniature* ein Jagdhund dargestellt, dessen Physiognomie jedoch keine Ähnlichkeit besitzt mit den Darstellungen in *w*63/*w*64 und *w*23. Offenbar zwang der Raummangel zu dieser Verkleinerung. Pictura *w*66 schließt unmittelbar an Pictura *w*65 an, da das durch den Bildtitulus benannte Thema der beiden Miniaturen das Zusammenbrechen des Hirsches vor der Burg seines Herrn ist. Diese füllt den gesamten Bildraum von Pictura *w*66 aus. In der Toröffnung ist eine Gestalt erkennbar, möglicherweise Silviane selbst, die zum Ort des Unglücks herbeieilt.

IIa-d: <u>Pictura 67-70:</u> Anhänger des Tyrrhus töten einen Trojaner: *da erſchoſſen dez hirß hern eneas ſun ain diener zů tod vmb den hirß* (V. 4686-4693)

Nach Pictura *w*65 und *w*66 ändert sich die Leserichtung der Bilder. Gleichsam in der Art des Bustrophedon fährt der Leser der Bilder im mittleren Register von fol. 40r fort, um über den Falz hinweg auf fol. 39v die zweite Hälfte des sich über vier Einzelbilder hinweg erstreckenden Gesamtbildes zu erreichen. Daß diese vier Einzelminiaturen noch enger als diejenigen des oberen Registers aufeinander bezogen sind, zeigt der über alle vier Bilder hinweglaufende Titulus. Im Gegensatz zur Leserichtung der Bilder von rechts nach links muß dieser gemäß den Regeln der Schrift von links nach rechts gelesen werden, was eine gewisse Schwierigkeit für den Betrachter bedeutet. Wie im darüber liegenden Bilderpaar *w*65 und *w*66 markiert die Burg des Tyrrhus den rechten Rand des gesamten Bildkomplexes. Vor der Burg, in Pictura *w*69, ist ein Anhänger des Tyrrhus dargestellt, der die im Text erzählten Feindseligkeiten (vgl. V. 4687) eröffnet. Während er ist im Augenblick des Schusses dargestellt ist, visualisiert Pictura *w*68 das Ziel dieses Bogenschusses: Ein Trojaner stürzt getroffen zu Boden (V. 4690-4691). Pictura *w*67, die kompositorisch analog zu der darüber liegenden Pictura *w*63 gestaltet ist, zeigt offenbar Ascanius, der auf den getroffenen Trojaner zueilt. Um seine Schulter hängt das Jagdhorn (vgl. Pictura *w*65). Links im Bild schließt wiederum der Baum die Szene ab.

[397] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 82.

IIIa-d: <u>Pictura 71-74:</u> Ascanius tötet den ältesten Sohn des Tyrrhus: ***da wider erſchoſ eneas ſun dez hern' alſten ſū zů tod dez der hirß was*** **(V. 4694-4712)**

Im Gegensatz zum mittleren Register verläuft die Leserichtung der Bilder nun wieder von links nach rechts. Der über alle vier Miniaturen hinweg laufende Titulus macht wiederum die enge Zusammengehörigkeit der Einzelbilder deutlich. Pictura *w*71 zeigt - analog zu den beiden darüber liegenden Miniaturen - als Symbol für den Wald als Schauplatz der Jagd den Baum am linken Bildrand. In der Gestalt rechts vor dem Baum ist offenbar wiederum Ascanius zu erkennen, der seine Arme mit offenen Händen nach vorn ausgestreckt hält. In der nachfolgenden Pictura *w*72 ist der Moment dargestellt, in dem Ascanius den Pfeil auf Tyrrhus' Sohn abgeschossen hat.

Pictura *w*73 zeigt, wie dieser, durch die Gewalt des Schusses getroffen, sich nach vorne überschlägt. Die Ikonographie macht deutlich, daß die Miniatur parallel zu Pictura *w*65, der Szene, in der der zahme Hirsch getroffen vor der Burg des Tyrrhus niedersinkt, konzipiert ist. Auf Pictura *w*74 ist mit der Ansicht der Burg des Tyrrhus, vor der der Sohn des Burgherrn tot zusammenbricht, wiederum der gegnerische Bereich wiedergegeben. Wie in Pictura *w*66 erkennt man auch hier eine im Burgtor stehende Gestalt, die Augenzeuge des tödlichen Geschehens ist. Es ist auffallend, daß der Zeichner - wie bei den Darstellungen der Stadtansichten von Karthago - dieselbe Burg in den drei Miniaturen im Detail jeweils voneinander abweichend dargestellt hat.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 39v-45r und der Bilddoppelseite fol. 39v/40r

Wie bei keiner anderen Bilddoppelseite des Codex wird hier mit den narrativen Möglichkeiten, die eine Doppelseite bietet, virtuos gespielt. Zugleich sind Inhalt und Form insofern in harmonischen Einklang gebracht, als daß die Hirschjagd-Episode auf diese Doppelseite beschränkt bleibt. Das setzt eine höchst durchdachte Aufteilung der Seite und Festlegung der zu illustrierenden Szenen voraus. Die Bebilderung der Hirschjagd auf fol. 39v/40r ist im Rahmen der Möglichkeiten des Zeichners zu einem kleinen Kunstwerk geworden.

Die jeweils übereinander liegenden Miniaturen Pictura *w*63, *w*67, *w*71 und Pictura *w*66, *w*70, *w*74 markieren die gegnerischen Bereiche und sind analog konzipiert: Links außen symbolisiert der Baum jeweils den Aktionsraum der Trojaner, den Wald, in dem die eigentliche Jagd stattgefunden hat, während die rechte Seite der horizontalen Bildfolgen innerhalb der einzelnen Register immer durch die Burg des Tyrrhus markiert wird. Die eigentliche Handlung spielt sich jeweils in den beiden mittleren Miniaturen der einzelnen Bildregister ab, Pictura *w*64/65, Pictura *w*68/69 und Pictura *w*72/73. Die Bilder

dieser Doppelseite erweisen in besonderer Eindeutigkeit den Willen des Zeichners, dem Text nicht nur eine „distinguierende“, sondern eine regelrechte „kontinuierende“ Illustration[398] an die Seite zu stellen. Die Entscheidung des Miniators, die Hirschjagdepisode als geschlossenen Komplex auf fol. 39v/40r zu präsentieren, hat zugleich die Konsequenz, daß innerhalb der Bilderzählung für den weiteren Codexbereich auch ein Verzicht auf die Visualisierung anderer, handlungsrelevante Szenen notwendig wird.

Der Text wird zwischen V. 4753 und 4754 durch die Bilddoppelseite unterbrochen. Der Leser ist bis zu diesem primären Medienumbruch in der Erzählung bis zu dem Moment gelangt, als Eneas zur Unterstützung seines Sohnes Ascanius dreihundert Ritter schickt, nachdem dieser Tyrrhus’ Sohn erschossen hat. Weil den beiden Miniaturen Pictura *w*61 und *w*62 der eindeutig nachweisbare Bezug auf eine konkrete Textstelle fehlt, endete der Bildzyklus auf fol. 33r mit Pictura *w*60, in der das Gespräch zwischen Latinus und seiner Gattin dargestellt wird (V. 4148-4337). Die zwischen V. 4338 und V. 4542, dem Beginn der Hirschjagd, liegenden Episoden werden innerhalb der Bilderzählung also übergangen. Auch die Hirschjagdepisode selbst, die bereits mit V. 4542 beginnt, wird im engeren Sinne erst ab V. 4624 illustriert.

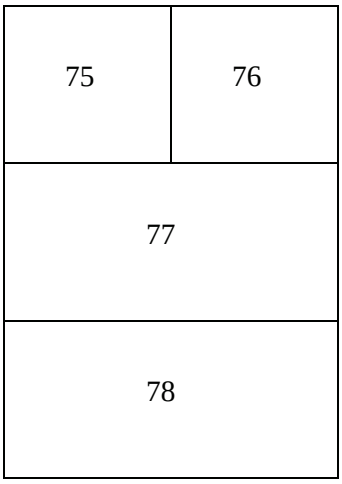
Die Besonderheit der Illustration dieses Textbereiches besteht darin, daß durch die quantitativ relativ schmale Textgrundlage der Miniaturenfolge auf fol. 39v/40r (V. 4624-4712) dieses Mal keine durch einen doppelten Medienumbruch gekennzeichnete Überlagerung von Texterzählung und Bilderzählung stattfindet: Wenn der Blick des Lesers nach V. 4753 den Wechsel von Texterzählung zur Bilderzählung erreicht hat, dann hat er auch bereits den gesamten Textbereich der auf der folgenden Doppelseite visualisierten Textpartie lesend rezipiert und ist sogar darüber hinaus gelangt. Alle 12 Miniaturen, Pictura *w*63 bis *w*74, wiederholen also im Medium Bild die bereits durch das Medium Text bekannten Szenen. Der Akt des „Lesens“ dieser Bilder basiert daher durchgängig auf dem Wiedererkennen, während bisher auch innerhalb der Bilderfolge einer Doppelseite mehrere Zäsuren durch Medienumbrüche unterschiedlicher Qualitäten identifiziert wurden, so daß die Geschichte in einem bestimmten Rahmen ausschließlich im Medium des Bildes fortgeführt wurde. Daß im vorliegenden Fall nur ein einfacher Medienumbruch anstatt eines doppelten stattfindet, ist einerseits darauf zurückzuführen, daß der quantitative Umfang des illustrierten Textbereiches wesentlich kleiner ist als im Falle der bisher interpretierten Bildseiten, und - darin begründet - andererseits darauf, daß die Bilddoppelseite erst nach dem illustrierten Textbereich in der Architektur des Codex ihren Platz erhielt. Wären die Bilder auf den Blättern fol. 38v/39r in den Text inseriert worden, hätte die Zäsur - wie sonst auch - inmitten des illustrierten Textbereiches gelegen und es wäre dadurch ein doppelter Medienumbruch generiert worden. Ob der vorliegende Befund Resultat einer gezielten Planung oder Ergebnis seiner ungenauen Durchführung ist, läßt sich nicht mehr zweifelsfrei entscheiden.

Wenn der Leser nach der Lektüre der Bilddoppelseite fol. 39v/40r auf fol. 40v umblättert und den Text mit V. 4754 weiterliest, vollzieht sich zwar ein inhaltlicher Sprung, denn der durch die Bilder illustrierte Textbereich endete bereits mit V. 4712, doch knüpft die Texterzählung beinahe unmittelbar an die letzte Miniatur der Bilddoppelseite an. Fol. 40v (V. 4754-4829) umfaßt die Erzählung von Eneas’ Unterstützung seines Sohnes (V. 4740-4770), von der Erstürmung der Burg des Tyrrhus (V. 4771-4808)

[398] Die Begriffe nach WICKHOFF, sie entsprechen der monoszenischen beziehungsweise zyklischen Illustrationstechnik bei WEITZMANN. Es wäre mit Blick auf den gesamten Zyklus zu prüfen, inwieweit die Begriffe WICKHOFFS/WEITZMANNS für eine Bestimmung der Narrativität angewendet werden können.

und vom anschließenden Raubzug der Trojaner (V. 4809-4834). Auf fol. 41r (V. 4830-4905) befindet sich die Reaktion des Turnus, der die Opposition um sich versammelt (V. 4835-4852) und der Beginn seiner Klage vor König Latinus, die auf fol. 41v (V. 4906-4976) fortgesetzt wird (V. 4853-4939). Fol. 41v umfaßt ferner das Gespräch des Turnus mit der Königin (V. 4940-4946; V. 4947-5000), das auf fol. 42r (V. 4977-5051) fortgesetzt wird. Fol. 42r, fol. 42v (V. 5052-5130), fol. 43r (V. 5131-5245) und fol. 43v (V. 5246-5354) umfassen die Beschreibung von Turnus' Heer: die Fürsten Mezzentius, Lausus, Aventinus, der Herzog von Praeneste, der Markgraf von Pallante und Messapus (V. 5001-5091), die Pferde des Messapus (V. 5092-5118), das übrige Gefolge (V. 5119-5141), schließlich die Amazone Camilla (V. 5142-5299) und ihr Empfang durch Turnus (V. 5300-5312). Auf fol. 44r (V. 5355-5427) befindet sich die Einberufung der Fürstenversammlung (V. 5313-5324), die Rede des Turnus (V. 5325-5416) und der Beginn der Rede des Mezzentius (V. 5417-5464), die auf fol. 44v (V. 5428-5502) zu Ende geführt wird. Ferner umfaßt fol. 44v die abschließende Rede des Messapus (V. 5465-5513). Auf fol. 45r (5503-5577) befindet sich der Beschluß der Fürstenversammlung (V. 5514-5532), die Vorbereitung der Belagerung Montalbanes durch Turnus (V. 5533-5554) und die Verteidigungsmaßnahmen des Eneas (V. 5555-5594). Nach V. 5577 wird der Text durch eine weitere Bilddoppelseite unterbrochen und auf fol. 46v mit V. 5578 weitergeführt.

fol. 45v: Typus IV



Ia: Pictura 75: Turnus und die Königin: ***da ſitz turn₉ vñ die küngin*** **(V. 4947-5000)**

Nachdem Turnus vor König Latinus vergeblich gegen Eneas Klage geführt hat, geht er voller Zorn zur Königin, die mit Krone links im Bild sitzt. Der von ihr erhoffte Schwiegersohn Turnus hat rechts von ihr auf einem postamentähnlichen Sitz Platz genommen und ist ebenfalls bekrönt dargestellt. Die deutlich herausgearbeitete Gestik weist die Szene als Dialogszene aus. Unter den mutwilligen Verwischungen sind die Gesichtszüge nur schwer zu erkennen.

Ib: Pictura 76: Einzug der Camilla: ***da kůmpt fraw gamille*** **(V. 5142-5299)**

Die Amazonenkönigin, gekennzeichnet durch ihre Krone, wird bei ihrem Einzug nach Laurentum im Galopp reitend dargestellt. Mit ihrer Peitsche holt sie weit aus, um ihr Pferd anzutreiben. Dadurch gelingt es dem Zeichner, die im Text ausführlich beschriebene Wildheit der Amazone ikonographisch treffend zum Ausdruck zu bringen.

II: Pictura 77: Turnus empfängt Camilla: ***da enpfacht turn₉ frawen gamille mit jrē mägten*** **(V. 5300-5306)**

Wie in Pictura *w*76, so ist auch in der vorliegenden Miniatur Camilla als Hauptperson dargestellt. Sie ist vom Pferd abgestiegen und steht gekrönt im Mittelpunkt der Komposition, begleitet von vier

Amazonen, die - entgegen der antiken Ikonographie - als junge Frauen mit langen offenen Haaren dargestellt sind. Turnus, wie in Pictura *w*75 ebenfalls eine Krone tragend, tritt Camilla von rechts entgegen. Ihre Gestik deutet die Szene als Begrüßungsgespräch. Turnus' Gesichtszüge sind durch mutwillige Verwischung verunklärt worden. Gemäß der Beschreibung des Textes ist als Schauplatz der Begegnung offenbar die Wiese bei Laurentum dargestellt.

III: <u>Pictura 78:</u> Turnus vor Montalbane: *da zoch turn*$_9$ *mit ſeim hör für eneam für mõtalbane* (V. 5533-5594)

Dargestellt ist der Angriff des Turnus auf Montalbane. Der Bildraum ist in zwei gleich große Hälften aufgeteilt. Links werden die angreifenden Latiner durch zwei Krieger repräsentiert: ein Bogenschütze ohne Kopfbedeckung ganz links, vor diesem ein mit Helm und Schild gerüsteter Schwertkämpfer. Im Zentrum der Komposition befindet sich ein Verteidigungsturm der Festung Montalbane, dessen Tor verriegelt ist. Rechts hinter diesem sind drei Trojaner dargestellt, deren erster von einem gespannten Bogen einen Pfeil abzuschießen im Begriff ist. Rechts von ihm stehen zwei weitere, schwergepanzerte Verteidiger. Der entscheidende Unterschied zwischen Text und Bild besteht in dieser Szene darin, daß der Text lediglich von den Vorbereitungen für die Belagerung Montalbanes erzählt, noch nicht von den Kampfhandlungen selbst, die eindeutig im Bild dargestellt werden.

fol. 46r: Typus II

79	80
81	82
83	84

Ia: Pictura 79: Mars und Venus von Vulcanus beim Ehebruch ertappt: ***da lit marſ vn̄ ven₉ by ainander' vn̄ ſichſz jr man vlcan₉*** **(V. 5635-5649)**

Die Miniatur hat durch rezente Verwischungen sehr gelitten, wie auch die übrigen Bilder dieses Blattes. Dargestellt ist der Moment, in dem Vulcanus seine Gemahlin Venus beim Ehebruch mit Mars beobachtet. Links am Fußende des Bettes stehend, deutet er mit seiner Rechten auf die Szene, um die links über ihm dargestellten Götter auf das skandalöse Geschehen hinzuweisen. Gegenüber dem Text, der diese Begebenheit als Rückblick im „ordo artificialis" erzählt, ordnet der Miniator diese Szene im Sinne des „ordo naturalis" an. Daher ist die zeitlich weit früher liegende Ehebruchsgeschichte vor Pictura *w*80 positioniert, während gemäß der Reihenfolge der Texterzählung Pictura *w*80 vor Pictura *w*79 liegen müßte.

Ib: Pictura 80: Venus bittet Vulcanus um Waffen für Eneas: ***da ret ſi mit jrem man vulcano der wz ain ſchmid*** **(V. 5602-5619)**

Die Miniatur stellt die Szene dar, die im „ordo artificialis" des Textes vor Pictura *w*79 liegen müßte, da die Ehebruchsgeschichte im Rückblick erzählt wird, nachdem Venus ihren Gatten um die Rüstung für ihren Sohn gebeten hat. Die Liebesgöttin, mit offenen, langen Haaren wie eine Sterbliche gekennzeichnet, tritt von links auf ihren Gatten Vulcanus zu, der ebensowenig durch Attribute näher charakterisiert wird. Die lebhafte Gestik der Hände weist die Szene als Gesprächsszene aus.

IIa: <u>Pictura 81:</u> Vulcanus schmiedet die Waffen für Eneas: *da ſchmit vlcan₉ eneaſ ſein harnaſch* (V. 5666-5670)

Im Unterschied zum Text, in dem die Herstellung der Waffen nicht eindeutig dem Schmiedegott selbst zugewiesen wird, (*dô schûf her daz man worhte / der got von deme fûre / einen halsperch sô tûre*; V. 5666-5668), stellt die Miniatur, wie aus dem Titulus hervorgeht, Vulcanus selbst dar, der vor dem Amboß steht und mit einem weit ausholenden Schlag den Helm bearbeitet. Die Gesichtspartie ist durch rezente Verwischungen gestört.

IIb: <u>Pictura 82:</u> Vulcanus zeigt Venus die Waffen des Eneas: *da zaigt mā den harnaſch fraw venus* (V. 5825-5833)

Ob die Übergabe der fertiggestellten Waffen durch Vulcanus persönlich oder durch eine dritte Person, was der Text Veldekes und der Titulus nahelegen, vollzogen wird, läßt sich für die Bildfassung *w* nicht eindeutig beantworten, zumal das Antlitz des Überbringers verwischt ist. Dieser hält in seinem rechten Arm den Helm, während die zu Venus ausgestreckte Linke das Schwert und das Kettenhemd hält. Die am rechten Bildrand stehende Venus, wie in Pictura *w*80 erkennbar an ihren langen Haaren, streckt dem Überbringer ihre linke Hand entgegen, offensichtlich ein Zeichen dankender Bewunderung angesichts der vollendeten Rüstung. Auch das Gesicht der Venus ist verwischt.

IIIa: <u>Pictura 83:</u> Venus schläft mit Vulcan: *da lit ven₉ vñ vlcanus by ainander* (V. 5834-5840)

Die Komposition dieser Miniatur entspricht derjenigen von Pictura *w*79, die sich an derselben Position im oberen Register befindet. Der visuelle Reiz besteht darin, daß durch dieselbe Ikonographie ein komplett anderer Bildinhalt vermittelt wird: Nun ist es der Ehegatte Vulcan selbst - und nicht der Liebhaber Mars -, der als Lohn für die Rüstung des Eneas in den Armen der Liebesgöttin liegt. Möglicherweise aus Gründen der Dezenz wurde auch in dieser Miniatur die Gesichtspartie der beiden Liebenden mutwillig verwischt.

IIIb: <u>Pictura 84:</u> Eneas erhält von Venus die Waffen: *da ſchickt ven₉ daz harnaſch dē ſun enneam* (V. 5841-5847)

Im Unterschied zur Textfassung, in der Venus die Rüstung durch einen Boten ihrem Sohn überbringen läßt, überbringt in der Bildfassung *w* Venus - wiederum deutlich erkennbar an ihren langen Haaren - persönlich ihrem Sohn die Waffen. Dieser steht rechts von ihr und hat Schwert und Schild

gerade entgegengenommen, während die Göttin noch den Helm hält. Auch diese Miniatur hat durch starke Verwischungen sehr gelitten.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 45v-51r und der Bilddoppelseite fol. 45v/46r

Mit der Unterbrechung durch die Bilddoppelseite findet nach V. 5577 ein primärer Medienumbruch statt, nach dem die Geschichte zunächst redundant allein im Medium Bild erzählt wird. Im Gegensatz zu der vorangegangenen Bilddoppelseite fol. 39v/40r sind die beiden Seiten jeweils eigenen Erzählschwerpunkten zugeordnet. Das erste Bild nach V. 5577, die Unterredung zwischen Turnus und der Königin, knüpft weder an den Text noch an die vorangegangene Miniatur, Pictura *w*74, die Darstellung der Hirschjagd, an. Zwischen dem Ende des von Pictura *w*74 illustrierten Textbereiches, V. 4712, und dem Beginn der durch Pictura *w*75 bebilderten Textpartie, V. 4947, liegen handlungsrelevante Passagen, die vom Miniaturenzyklus übersprungen werden. Ein direktes Anknüpfen an die letzte Miniatur ist also nicht möglich, wenn der Rezipient nur anhand der Bilder die Geschichte verfolgen will. Er ist also darauf angewiesen, den Text gelesen zu haben, um Pictura *w*75 zu verstehen. Diese Darstellung der Unterredung zwischen Turnus und der Königin steht innerhalb des Zyklus' vereinzelt und kann nicht durch die vorausgehende oder folgende Miniatur gedeutet werden, sondern lediglich durch den Titulus. Dagegen sind Pictura *w*76 und *w*77, der Einzug der Camilla und ihr Empfang durch Turnus, als unmittelbar aneinander anknüpfende Szenen auch visuell eindeutig aufeinander zu beziehen. Nachdem mit dem Eintreffen Camillas das zum Kampf gegen die Trojaner von Turnus versammelte Heer vollständig ist, scheint auch Pictura *w*78, die Darstellung des Turnus vor Montalbane, sich zwanglos in die Bilderzählung einzufügen. Auf die Abweichung zwischen Text und Bild in bezug auf diese Miniatur wurde in der Einzelbeschreibung bereits hingewiesen. Die Belagerungsszene illustriert den Textbereich, innerhalb dessen die Bilddoppelseite den Text unterbricht, so daß die erste Miniatur nach dem Mittelfalz sich auch auf den Text nach der Unterbrechung durch die Bildseiten bezieht. Auch hier findet also wieder das Prinzip einer völlig paritätischen Verteilung der illustrierten Szenen Anwendung: Die sechs Miniaturen auf fol. 45v <u>vor</u> dem Mittelfalz beziehen sich auf den Text <u>vor</u> der Unterbrechung des Textes durch die Bildseiten, während die sechs Miniaturen <u>nach</u> dem Mittelfalz Szenen aus dem Bereich des Textes <u>nach</u> dieser Zäsur visualisieren. Mit dem Falz wird zugleich der sekundäre Medienumbruch markiert, durch den mit Pictura *w*79, der ersten Miniatur auf fol. 46r, der Rezipient in vom Text noch nicht erzählte Bereiche der Geschichte geführt wird. Die materiell durch den Falz markierte Zäsur ist daher deckungsgleich mit dem Einschnitt zwischen V. 5577 und 5578, wo die beiden Bildseiten eingefügt sind.

Die gesamte Folge der sechs Miniaturen auf fol. 46r, Pictura *w*79 bis Pictura *w*84, ist einem einzigen Thema gewidmet: Venus und Vulcanus. Pictura *w*79 folgt gemäß dem Text unmittelbar auf Pictura *w*78, wenn auch eine völlig neue Episode beginnt. Die Vulcanus-Venus-Episode ist so dicht illustriert, daß sie der Leser, auch ohne den Text dazu gelesen zu haben, mit Hilfe der Tituli versteht. Einzig problematisch ist Pictura *w*79, die als Rückblende die Vorgeschichte mit dem Ehebruch mit Mars visualisiert. Der Miniator hat dem Leser der Bilder die Lektüre aber bereits dadurch vereinfacht, daß er

den „ordo artificialis“ des Textes in den „ordo naturalis“ des Bildes umgewandelt hat. Von der gesamten Vulcanus-Venus-Episode ist einzig die Beschreibung der Rüstung (V. 5671-5803) und die Geschichte der Arachne (V. 5804-5824) nicht ins Bild umgesetzt.

Nach Pictura *w*84, der Übergabe der Waffen an Eneas, findet ein erneuter primärer Medienumbruch statt, indem der Blick des Lesers auf V. 5578 springt und eine Phase der Redundanz einsetzt, in der der Rezipient den Text zu den zuvor entzifferten Bildern aufnimmt. Die Folge für das Leseverhalten besteht darin, daß der Leser mit dem Text nun die zuvor kennengelernten Bildvorstellungen verknüpft.

Fol. 46v (V. 5578-5652) beinhaltet die Verschanzung des Eneas auf Montalbane (V. 5555-5594), die Bitte der Venus um eine Rüstung für Eneas (V. 5595-5619; vgl. Pictura *w*80) und die Geschichte des Ehebruchs zwischen Venus und Mars (V. 5620-5665; vgl. Pictura *w*79), die auf fol. 47r (V. 5653-5728) fortgeführt wird. Auf fol. 47r befindet sich ferner der Entschluß des Vulcanus, die Waffen für Eneas zu schmieden (V. 5666-5670; vgl. Pictura *w*81) und die Beschreibung der Rüstung des Eneas (V. 5671-5802), die noch die gesamte Seite fol. 47v (V. 5729-5804) umfaßt. Fol. 48r (V. 5805-5879) beinhaltet die Geschichte der Arachne (V. 5803-5824), den Empfang der Rüstung durch Venus (V. 5825-5833; vgl. Pictura *w*82), die Belohnung des Vulcanus mit der Liebe der Venus (V. 5834-5840; vgl. Pictura *w*83) und die Überreichung der Rüstung an Eneas (V. 5841-5872; vgl. Pictura *w*84). Damit ist wiederum ein Gleichlauf von Texterzählung und Bilderzählung im Rezeptionshorizont des Lesers erreicht und nach dem sekundären Medienumbruch dringt der Leser allein anhand des Textes in neue Bereiche der Geschichte vor.

Fol. 48v (V. 5880-5954) beinhaltet die Beratung des Eneas mit seinen Gefährten (V. 5873-5897), das Ausrüsten der Schiffe für die Fahrt nach Pallanteum (V. 5898-5907) und die weitere Beratung mit den Gefährten (V. 5908-5989), die auf fol. 49r (V. 5955-6026) fortgesetzt wird. Fol. 49r umfaßt ferner den Abschied des Eneas (V. 5990-6002) und die Fahrt nach Pallanteum (V. 6003-6028). Auf fol. 49v (V. 6027-6098) befindet sich die Ankunft des Eneas in Pallanteum (V. 6029-6043), der Exkurs über den Ursprung des Herculesfestes (V. 6044-6068) und die Begrüßung durch Pallas (V. 6069-6114). Auf fol. 50r (V. 6099-6168) wird die Begrüßung durch König Euander (V. 6115-6201) erzählt. Fol. 50v (V. 6169-6240) setzt die Willkommenszeremonie und das Hilfeversprechen Euanders fort und beschreibt das Festmahl mit dem Dankopfer (V. 6202-6230). Auf fol. 51r (V. 6241-6311) findet sich die Erzählung vom Ritt zur Burg des Euander (V. 6231-6264), von Vorbereitung der Schwertleite (V. 6265-6280), vom Ritterschlag des Pallas (V. 6281-6293) und vom Aufbruch nach Montalbane (V. 6284-6302). Fol. 51v (V. 6312-6386) umfaßt die vergebliche Belagerung Montalbanes durch Turnus (V. 6303-6366) und seine Begutachtung ihrer Befestigungsanlage (V. 6369-6409). Zwischen V. 6386 und 6387 befinden sich zwei weitere Bildseiten, so daß sich ein erneuter primärer Medienumbruch vor dem Blick des Lesers vollzieht. Damit beginnt wiederum eine Phase der Redundanz, in der der Rezipient die Bilder leichter zu lesen imstande ist, da er den bis zu diesem Punkt gelesenen Text der Geschichte bereits kennt.

fol. 52r: Typus I

85
86
87

I: Pictura 85: Fahrt des Eneas von Montalbane zu Euander: *da vert enea ſzů dem kung evander vmb hilf* (V. 6000-6028; V. 6069-6086; V. 6099-6112)

Die Identifikation der Elemente dieser Miniatur ist nicht eindeutig möglich. Die Stadt am linken Bildrand läßt sich eher als Montalbane, der Ausgangspunkt der Fahrt, denn als Pallanteum, das Ziel der Reise, deuten, zumal die Richtung der Schiffahrt von links nach rechts zu verlaufen scheint. Im Boot sitzend, lassen sich vier Trojaner unterscheiden. Der rechte trägt eine spitze Mütze - eine bisher innerhalb des Bildzyklus nicht nachgewiesene Art der Kopfbedeckung, die an die antike Ikonographie der phrygischen Mützen der Trojaner erinnert. Bei den dem Schiff zugewendeten drei Personen am rechten Bildrand handelt es sich offenbar um den Königssohn Pallas mit Gefolgsleuten, obwohl im Bildtitulus keine Benennung vorgenommen wird. Auf diese Weise wären Ausgangspunkt und Ziel der Fahrt zugleich visualisiert.

II: Pictura 86: Pallas führt Eneas vor Euander: *da fůrt pallas eneam für evandrum ſeim vatern'* (V. 6113-6201)

Nach dem Empfang am Tiberufer führt Pallas die Trojaner zu seinem Vater Euander. Eine zweifelsfreie Identifikation, bei welcher der dargestellten Personen es sich um Pallas oder um Eneas handelt, ist nicht möglich. Wahrscheinlich handelt es sich aber bei der in der Bildmitte stehenden Gestalt um Eneas, während Pallas links hinter ihm steht. König Euander, charakterisiert durch seine Krone, sitzt

rechts im Bild auf einer Bank und streckt zur Begrüßung seine Hände den Trojanern entgegen. Die elaborierte Gestik auch bei Eneas und Pallas macht die Szene eindeutig als den freundlichen Empfang mit dem sofortigen Hilfeversprechen des Euander identifizierbar. Bei der ganz rechts am Bildrand angeschnittenen Figur handelt es sich um einen Gefolgsmann des Euander.

III: <u>Pictura 87:</u> Tjost zwischen Pallas und Eneas: *da kam pallas vnd turnus anainander* (falsche Beschriftung: Turnus; keine unmittelbare Textgrundlage; vgl. V. 6268-6290)

Die Interpretation dieser Miniatur ist höchst problematisch, zugleich aber aufschlußreich insbesondere für die Frage nach der Vorlage des Zyklus *w*: Erstens ist die Beschriftung „Turnus" falsch, da in der Bilderzählung der Schauplatz noch nicht wieder nach Montalbane gewechselt hat. Es muß also richtig „Eneas" heißen, wenn man einen - im Text nicht erwähnten - freundschaftlichen Tjost zwischen Pallas und Eneas im Zusammenhang mit dem Ritterschlag des Pallas annimmt. Die Darstellung eines solchen Tjostes ist an dieser Stelle im Illustrationszyklus der älteren Berliner Handschrift *B* überliefert, wo die Bildbeischriften „Pallas" und „Eneas" die hier vorgenommene Identifikation unterstützen. Wo die Illustration in *w* aus dem Text nicht abgeleitet werden kann, andererseits aber mit *B* übereinstimmt, darf eine mittelbare Abhängigkeit der Handschrift *w* von *B* angenommen werden.[399] Neben den beiden schwerbewaffneten Tjostierenden reiten noch zwei weitere Lanzenkämpfer, die eine Bilderfindung des Zeichners *w* sind, da sie in *B* keine Parallele besitzen.

[399] S. u., Kapitel D III. - FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.

<u>fol. 52v: Typus I</u>

88
89
90

I: <u>Pictura 88:</u> Turnus läßt Monalbane bestürmen: *da ſtürment ſy aber montalbane* (V. 6334-6361; V. 6410-6442)

Die Ikonographie der Szene ist analog zu Pictura *w*78 gestaltet: Im Zentrum der Miniatur befindet sich ein Verteidigungsturm von Montalbane, dessen Tor verriegelt ist. Von links erstürmen drei Latiner die Festung: Der erste richtet den gespannten Bogen auf die auf der Mauer stehenden Verteidiger, links hinter ihm sind zwei mit Schwert und Schild bewaffnete Kämpfer dargestellt, deren erster das Schwert weit ausgeholt über seinem Kopf hält. Vor der Mauer Montalbanes liegen zwei gefallene Latiner, die von den von den Verteidigern hinabgeschleuderten Felsbrocken erschlagen worden sind (V. 6438).

II: <u>Pictura 89:</u> Turnus läßt die Schiffe der Trojaner verbrennen: ~~*da kam eneaſ wider dz wolt turn*$_9$ *wēden mit für*~~ *- da prant turn*$_9$ *die ybrige ſchif enas* (V. 6469-6482)

An dieser Miniatur lassen sich aus dem Befund der doppelten Beschriftung Schlüsse ziehen, in welcher Reihenfolge Bildtitulus und Miniatur angelegt worden sind. Wie in Pictura *w*12 wurde die ursprüngliche Bildbeischrift später gestrichen und durch den neuen Titulus ersetzt, der aus Platzmangel in die Bildfläche hineingeschrieben werden mußte. Folgende Erklärungsmöglichkeiten bieten sich an: Entweder wurde in einem ersten Arbeitsschritt mit dem Bildtitulus das Thema der Miniatur festgelegt, das Konzept jedoch nachträglich geändert, so daß der alte Titulus durch einen neuen ersetzt werden sollte, für den jedoch nur noch im Bildraum selbst Raum zur Verfügung stand. Oder die Miniatur wurde zuerst ausgeführt und in einem zweiten Arbeitschritt mit einem falschen Titulus versehen, was später

bemerkt und korrigiert wurde. Insgesamtgesehen ist in diesem Fall die letztgenannte Möglichkeit wahrscheinlicher, wenn auch festgestellt werden muß, daß bei einer Neukonzeption keine grundlegende inhaltliche Änderung vorgenommen wurde. Daher unterscheiden sich die Tituli auch nicht wesentlich, so daß die nachträgliche Änderung nicht recht nachvollziehbar ist: Der Leser des Textes kann beide Versionen verstehen und mit ihrer Hilfe das Bild lesen. In beiden Fällen läßt sich in der Änderung des Titulus ein Hinweis sehen, daß der Miniator eine andere Person als der Schreiber Jorg von Elrbach gewesen sein dürfte.

Die Identifizierung der dargestellten Personen ist nicht zweifelsfrei möglich. Bei dem von links Heranreitenden handelt es sich - mit Blick auf die Vorlage - um Turnus, wenn die gebietende Geste seiner rechten Hand als Befehl an seine Gefährten, die trojanischen Schiffe zu zerstören, interpretiert wird. Ein Rutuler hält vom Ufer aus eine Fackel an das Schiff, während ein anderer darin steht und den Kielboden zerhackt. Die Bildfassung weicht in unterschiedlichen Aspekten von der Textfassung ab, in der Turnus nicht zu den Schiffen reitet, sondern läuft, und diese nicht leck schlagen und anzünden, sondern ausschließlich verbrennen läßt.

III: <u>Pictura 90:</u> Nisus und Euryalus verlassen Montalbane und kommen ins Lager der Feinde: *da giengē zwē vſdē ſchloß in daz hör vn̄ erſtachen vil lütt* (V. 6637-6653)

Dargestellt ist der Augenblick, als die beiden Freunde Nisus und Euryalus heimlich Montalbane nachts verlassen, um im feindlichen Lager ein Blutbad anzurichten. Ganz links am Bildrand erkennt man das Tor von Montalbane. Entsprechend dem Text sind die beiden Trojaner mit Schwertern bewaffnet (V. 6650-6651). Die rechte Bildhälfte nimmt die Darstellung eines schlafenden Kriegers im feindlichen Lager ein. Die Ikonographie ist insofern bemerkenswert, da die aus anderen Miniaturen bereits bekannte Formulierung des Bettes in den Bedeutungskontext „Feldbett" übertragen wird.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches 52r-55r und der Bildseiten fol. 52r/52v

Für die Beurteilung des Erzählmodus dieser beiden Bildseiten ist zunächst wichtig, daß es sich nicht um eine Bilddoppelseite handelt, sondern um zwei aufeinanderfolgende Einzelseiten. Erst durch Umblättern kann der Rezipient mit der Lektüre des Miniaturenzyklus fortfahren, während sich im Fall einer Bilddoppelseite der gesamte, in Bildern formulierte Erzählabschnitt simultan vor dem Auge des Lesers entfaltet. Ferner ist von grundsätzlicher Relevanz, daß beide Bildseiten den gleichen Seitengrundriß besitzen. Typus I zeichnet sich dadurch aus, daß die Bildregister keine Einteilung in je zwei Einzelszenen besitzen, sondern vielmehr die Möglichkeit bieten, eine Szene panoramahaft zu entfalten. Durch diesen Seitengrundriß wird auch das Erzähltempo der Bilder insgesamt verlangsamt. Das Auge des Lesers muß längere Zeit auf der querformatigen Einzelminiatur verweilen, um sie vollständig zu entziffern. Während quadratische, kleinformatige Miniaturen zumeist nur einen Bildausschnitt zeigen oder Gesprächsszenen mit selten mehr als zwei Hauptfiguren, können

querformatige Bilder komplexere Handlungsabschnitte mit mehreren Figuren visualisieren oder solche, die allein durch ihre jeweilige Thematik mehr Raum beanspruchen. Fol. 52r und 52v sind unterschiedlichen Themen zugeordnet: Während auf fol. 52r die Fahrt des Eneas zu Euander und die Ereignisse in Pallanteum dargestellt sind, umfaßt fol. 52v die gleichzeitigen Geschehnisse bei den in Montalbane zurückgelassenen Trojanern.

Indem Pictura *w*85 nach dem Medienumbruch an V. 6386 anschließt, wird der Leser mit einer Verwerfung im Fortgang der Geschichte konfrontiert, da mit dem Bild eine Phase der Redundanz einsetzt. Das heißt, daß die nach diesem primären Medienumbruch folgenden Bilder einen Teil der Geschichte illustrieren, die der Rezipient bereits im Medium des Textes gelesen hat. Mit Pictura *w*85 knüpft der Zyklus andererseits aber fast unmittelbar an die mit Pictura *w*84 illustrierte Szene an, die die Übergabe der Rüstung an Eneas zum Inhalt hat. Der Leser des Textes weiß, daß mit dem von Vulcanus geschmiedeten Harnisch auch die Nachricht an Eneas überbracht worden war, König Euander in Pallanteum aufzusuchen. Im Text folgen die Beratung des Eneas mit seinen Gefährten (V. 5873-5897), die erneute Beratung (V. 5908-5989) und sein Abschied von Ascanius und den Trojanern (V. 5990-6002). Mit der Fahrt über den Tiber und der Ankunft in Pallanteum nimmt mit Pictura *w*85 die Bilderzählung wieder die Texterzählung auf. Der Exkurs über den Ursprung des Herculesfestes (V. 6044-6068), der zur Erläuterung der Festlichkeiten im Text eingefügt wird, findet indessen keine Umsetzung in Bilder. Wichtig erscheint dem Miniator neben der Begrüßung durch Pallas (V. 6069-6114) der Empfang durch König Euander selbst (V. 6115-6201). Festmahl und Dankopfer (V. 6202-6230) sowie der Ritt zur Burg des Euander (V. 6231-6264) fehlen im Miniaturenzyklus. Dieser setzt erst wieder mit Pictura *w*87 ein, in der - mit nur allgemeinem Bezug auf die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Ritterschlag des Pallas - der freundschaftliche Tjost zwischen Pallas und Eneas dargestellt wird.

Pictura *w*88 mit einer Szene aus dem Sturm auf Montalbane auf fol. 52v knüpft gemäß dem Text unmittelbar an Pictura *w*87 an. Zwischen Pictura *w*88 und Pictura *w*89 findet sich - auch hier beinahe entsprechend der Zäsur in Gestalt des Seitenwechsels - der erneute sekundäre Medienumbruch. Bis zu Pictura *w*88 haben die Bilder das bereits im Text Erzählte wiederholt, was den Rezeptionsvorgang als einen optischen Wiedererkennungsprozeß des zuvor Gelesenen erweist. Nun beginnt erneut eine Phase, in der der Leser allein anhand des Mediums Bild in neue Bereiche der Geschichte geführt wird. Auch im Falle dieser beiden Bildseiten entspricht der Seitenumbruch charakteristischerweise der Zäsur zwischen den Versen 6386 und 6387, so daß die drei Bilder auf fol. 52r zu dem Textbereich <u>vor</u> dem Seitenumbruch, die drei Miniaturen auf fol. 52v dagegen aus dem Bereich <u>nach</u> diesem stammen.

Der Abbruch des Sturms durch Turnus (V. 6443-6468) wird nicht eigens visualisiert, wohl aber der im Text anschließende Anschlag auf die trojanischen Schiffe (V. 6469-6482). Der Zornesmonolog des Turnus (V. 6483-6502) und die Schilderung des nächtlichen Zeltlagers der Rutuler (V. 6503-6532) wird in der Bilderzählung ebenso übersprungen wie die Exposition der Nisus-Euryalus-Episode (V. 6533-6566; V. 6567-6627; V. 6628-6638). In Pictura *w*90 wird die Szene illustriert, in der die beiden Trojaner ihren Plan zu realisieren beginnen. Wenn der Leser unter Zuhilfenahme der Bildtituli Pictura *w*89 und Pictura *w*90 auch verstehen kann, so bleiben ihm doch die detaillierten Zusammenhänge verborgen, die er erst erfährt, wenn er nach der Unterbrechung durch die Bildseiten mit V. 6387 wieder die Lektüre aufnimmt.

Nach diesem neuen primären Medienumbruch befindet sich der Leser wieder auf einem Stand der Geschichte, der den in Pictura *w*88 visualisierten Ereignissen entspricht. Fol. 53r (V. 6387-6461)

umfaßt Turnus' Inspektion der Befestigung Montalbanes (V. 6369-6409), den Sturm auf die Burg (V. 6410-6442) und den Abbruch des Angriffs (V. 6443-6468). Auf fol. 53v (V. 6462-6535) befindet sich die Brandschatzung der trojanischen Schiffe (V. 6469-6482), der Zornesmonolog des Turnus (V. 6483-6502) und die Beschreibung der Nacht im Zeltlager (V. 6503-6532). Fol. 54r (V. 6536-6605) umfaßt die Einführung von Nisus und Euryalus (V. 6533-6566) und die Erklärung von Nisus' Plan (V. 6567-6627). Auf fol. 54v (V. 6606-6680) wird erzählt, wie die beiden Freunde Ascanius von ihrem Plan in Kenntnis setzen (V. 6628-6638) und im Schutze der Dunkelheit das Lager des Turnus überfallen (V. 6639-6691). Fol. 55r (V. 6681-6756) umfaßt die Begegnung mit Volcens (V. 6692-6726), die Gefangennahme des Euryalus (V. 6727-6734) und den Versuch des Nisus, seinen Freund zu befreien (V. 6735-6744), der mit der Ermordung des Euryalus endet (V. 6745-6753). Zwischen Vers 6756 und 6757 findet ein erneuter Medienumbruch statt, indem wieder eine Bilddoppelseite den Text unterbricht und der Leser - bei kontinuierlicher Lektüre - wiederum auf das Medium des Bildes umsteigen muß.

fol. 55v: Typus I

91
92
93

I: Pictura 91: Nisus und Euryalus werden gefangen und getötet: ***da er ſchlecht vulzan die zwey die in dz hör lüffen*** **(V. 6692-6782)**

Die dargestellte Szene ist nicht eindeutig zu entziffern. Gemäß dem Titulus ist Volcens dargestellt, der zunächst Euryalus und später Nisus gefangennimmt und tötet. Unklar ist, ob der links mit Schild und erhobenem Schwert stehende oder einer der von rechts heranreitenden Krieger Volcens darstellen soll. Möglich ist aber auch, daß die Szene nur einen relativ lockeren Textbezug besitzt und diesen sehr frei interpretiert. Dann ist ebenso denkbar, daß ganz links Nisus dargestellt ist,[400] vor dem der bereits getötete Euryalus liegt, während von rechts Volcens mit seinem Gefolge zu Pferd angreift. Damit wäre das komplexe Kampfgeschehen ikonographisch auf eine einfache Formel reduziert.

Mit Ausnahme des Liegenden weisen alle Gesichter mutwillige Verwischungen auf.

II: Pictura 92: Reiter mit den Köpfen des Nisus und Euryalus: ***vnd pracht da jre häpte' in daz hör*** **(V. 6786-6794; vgl. 6802-6803)**

Dargestellt sind sechs Rutuler, von denen zwei links zu Pferde Heranreitende die abgeschlagenen Köpfe von Nisus und Euryalus vor sich her tragen, während vier weitere rechts zu Fuß sich zu diesen umdrehen. Letztere repräsentieren offenbar das Heer, zu dem die beiden kommen. Zwei der Rutuler sowie der abgetrennte Kopf des einen Trojaners weisen mutwillige Verwischungen auf. Die Ikonographie - zwei Reiter führen die Köpfe der Trojaner mit sich - ist strenggenommen nicht aus dem Text herleitbar. In V. 6800-6801 ist lediglich davon die Rede, daß Volcens selbst zum Heer zurückreitet.

[400] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 83.

Zeichner *w* müßte daher das über Volcens Gesagte selbständig auf seine beiden Anhänger übertragen, oder aber eine entsprechende Vorlage besessen haben.[401]

III: <u>Pictura 93:</u> Die Köpfe von Nisus und Euryalus vor Montalbane: *da hancktẽs die zwey köpf an ain galgẽ vür dz ſchloß* (V. 6823-6834)

Im Zentrum der Bildkomposition befindet sich der Galgen, den die Rutuler vor Montalbane aufgerichtet haben, um die abgeschlagenen Köpfe von Nisus und Euryalus weithin sichtbar zur Schau zu stellen. Am linken Bildrand ist ein rutulischer Bogenschütze dargestellt, der herausfordernd einen Pfeil in Richtung Montalbane abschießt. Dieses Detail ist nicht unmittelbar dem Text entnommen, sondern stellt eine freie Interpretation des Zeichners dar. Auf den Mauern der Festung Montalbane, die rechts im Bild mit dem Torturm zu sehen ist, stehen zwei gepanzerte Trojaner.

Die am Galgen hängenden Köpfe des Nisus und Euryalus sowie der linke der beiden Trojaner weisen rezente Verwischungen auf.

[401] S. u., Kapitel D III.

fol. 56r: Typus I

94
95
96

I: Pictura 94: Lycus und Helenor auf dem Brückenturm: *da prant turn$_9$ ain we' der troyer vo' dem ſchloß* (V. 6977-7003)

Eindeutig identifizierbar ist rechts im Bild wieder die Verteidigungsmauer von Montalbane, auf der ein gerüsteter Trojaner und eine weitere Person mit offenem Haar stehen. Ganz links steht ein Belagerer, geschützt durch einen langen Schild. Im Zentrum der Miniatur befindet sich der im Text beschriebene Brückenturm: *dô was uber die brucke / ein berfrit hô gespannen, / daz was zwelif mannen / bestatet unde bevolen* (V. 6958-6961). Vor diesem sind zwei weitere Latiner dargestellt, die mit Fackeln den Turm in Brand setzen. In seiner Illustration hat sich der Miniator sehr eng an den Text angelehnt.

Die Miniatur zeigt besonders großflächige Verwischungen.

II: Pictura 95: Sturm auf Montalbane: *da ſtürmet turn$_9$ daz ſchloß* (V. 6929-6947)

Die Miniatur ist in ihrer Aufteilung exakt spiegelbildlich zur vorhergehenden organisiert: Die bestürmte Stadt Montalbane befindet sich links im Bild, während die Rutuler die Festung von rechts stürmen. Diese werden durch drei Angreifer repräsentiert, die - mit Schild und Schwert bewaffnet - heraldisch wiedererkennbar sind an dem bereits aus Pictura *w*94 bekannten gestreiften Schildwappen. Hinter dem Torturm auf der Verteidigungsmauer von Montalbane setzen sich zwei Trojaner mit Schwert und Bogen zur Wehr. Auch diese Miniatur ist bis auf die Gesichtspartie des mittleren Angreifers stark zerstört worden. Bemerkenswert ist der Befund, daß der Zeichner die Chronologie der Erzählung im Bild vertauscht hat: Pictura *w*95 muß einer Episode des Textes zugeordnet werden, die vor dem Verbrennen des Brückenturms liegt, zumal Pictura *w*96 nicht an Pictura *w*95, sondern an Pictura *w*94 anschließt.

III: <u>Pictura 96:</u> Turnus tötet Lycus und Helenor: *da erſchlecht turn$_9$ licum vnd helenor* (V. 7021-7050)

Im Text folgt - im Gegensatz zur Bildfassung - unmittelbar nach dem Fall des Brückenturms, den nur Lycus und Helenor überleben, die Schilderung des Kampfes, in dessen Verlauf Turnus Helenor tötet, während Lycus durch einen anderen Ritter fällt. Auch in diesem wesentlichen Detail weicht die Bildfassung von der Textfassung ab. In der Miniatur ist wiederum links Montalbane dargestellt, während den rechten Bildraum drei Kämpfer ausfüllen: Gemäß dem Bildtitulus handelt es sich um Turnus, der Lycus und Helenor tötet. Dargestellt ist der Moment, in dem der hintere der drei, bei dem es sich offensichtlich um Turnus handelt, dem mittleren das Schwert in die blutende Seite stößt, während die Person ganz rechts sich fliehend umwendet.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 55v-61r und der Bilddoppelseite fol. 55v/56r

Im Kontext der Bilddoppelseite entfaltet sich der Erzählabschnitt in sechs querformatigen Miniaturen. Beide Bildseiten besitzen den gleichen Seitengrundriß, so daß formal keine Irritationen des Blicks des Lesers hervorgerufen werden. Die panoramahaft breiten Miniaturen realisieren ein langsames Erzähltempo, da das Auge des Lesers längere Zeit benötigt, um die komplexen Szenen zu entziffern. Fol. 55v und 56r sind unterschiedlichen Themen zugeordnet: Während auf fol. 55v die Nisus-Euryalus-Episode dargestellt ist, hat Zeichner *w* fol. 56r dem neuerlichen Kampf um Montalbane und der Brückenturm-Episode gewidmet.

Im Unterschied zu den bisher beobachteten Medienumbrüchen befindet sich zwischen V. 6756 und Pictura *w*91 keine Verwerfung, die eine längere Phase der Redundanz einleitet. Pictura *w*91 befindet sich in unmittelbarer räumlicher Nähe zum bildgenerierenden Textbereich, so daß für diesen kurzen Bereich der Geschichte Text und Bild synchron verlaufen. Das bedeutet aber zugleich, daß bereits zwischen Pictura *w*91 und *w*92 der sekundäre Medienumbruch stattfindet, durch den die Phase einsetzt, in der der Leser allein anhand des Mediums Bild in neue Bereiche der Geschichte vordringt. Pictura *w*92 knüpft - entsprechend der Reihenfolge der Erzählung im Text - unmittelbar an Pictura *w*91 an, die das komplizierte Kampfgeschehen bei der Überwältigung von Nisus und Euryalus vereinfacht. Das in Pictura *w*93 dargestellte Aufhängen der abgeschlagenen Köpfe an einen vor Montalbane aufgerichteten Galgen ist wiederum eine direkte Fortsetzung des in Pictura *w*92 dargestellten Geschehens. Der Leser, der den Text zu diesem Bereich zwar noch nicht kennt, kann Pictura *w*91 - *w*93 dennoch verstehen, weil die Miniaturen - ohne größere Handlungseinheiten zu überspringen - unmittelbar aneinander anknüpfen und durch die Bildtituli leicht zu identifizieren sind.

Der Mittelfalz der Bilddoppelseite markiert zugleich das Ende der dargestellten Nisus-Euryalus-Episode, so daß auf fol. 56r eine neue Handlungseinheit, die durch ein Detail in Pictura *w*93 bereits angekündigt wurde, beginnt. Der seinen gespannten Bogen gegen Montalbane richtende Schütze ist eine

Ergänzung des Zeichners über den Text hinaus. Gleichwohl fügt sich diese sehr passend in den Handlungsabschnitt ein, der geprägt ist durch eine gespannte Atmosphäre zwischen Trojanern und Latinern, in der es jederzeit zu einer neuen Eskalation kommen kann. Der Bogenschütze hat offenbar die Aufgabe, diese Stimmung zu skizzieren und zugleich zu der neuen Handlungsphase überzuleiten, die durch Turnus' neuen Angriff auf Montalbane begonnen hat. In der Bilderzählung wird der Versuch, nach Wiederaufnahme der Belagerung die Verteidigungsgräben Montalbanes zuzuschütten (V. 6838-6868), der Sturm auf die Stadt mit Wurfmaschinen (V. 6869-6914) und die Rede des Ascanius (V. 6915-6928) übergangen. Erst der anschließend beschriebene, heftige Kampf unmittelbar vor der Stadtmauer ist wieder Thema eines Bildes: Pictura *w*95 ist aber nicht analog zur Erzählung im Text positioniert, sondern erst nach der Brandschatzung des Brückenturms, die Pictura *w*94 darstellt. Pictura *w*95 und *w*96 schließen gemäß den bildgenerierenden Versen im Text unmittelbar aneinander an, sind aber in ihrer Reihenfolge vertauscht. Pictura *w*96 schließt schließt demgemäß eigentlich an Pictura *w*94 an, nicht an Pictura *w*95. Wenn auch der Leser zu diesem Zeitpunkt den Text zu den Bildern noch nicht kennt, so gelingt es ihm mit Hilfe der erläuternden Tituli dennoch, die dargestellten Szenen zu entziffern. Verbindend ist ferner die Identität des Schauplatzes, der Raum vor der Verteidigungsmauer Montalbanes. So erscheint das Bollwerk in allen Fällen auf der einen Seite des Bildes, während der jeweils andere Bildraum für die angreifenden Latiner vorgesehen ist. In Pictura *w*96 ist ein Stand der Erzählung erreicht, der im Text dem Versbereich V. 7021-7050 entspricht. Mit dem Umblättern der Seite vollzieht sich vor dem Auge des Lesers ein erneuter primärer Medienumbruch, wenn er im Text wieder mit V. 6757 weiterliest. Damit findet er sich auf dem Stand der Geschichte, die im Bereich von Pictura *w*91 liegt.

Fol. 56v (V. 6757-6830) umfaßt den Angriff Nisus' auf Volcens und seinen eigenen Tod (V. 6754-6785), die Enthauptung beider und das Aufhängen ihrer Köpfe an einem Galgen vor Montalbane (V. 6786-6826). Auf fol. 57r (V. 6831-6902) befindet sich die Erzählung von der Trauer der Trojaner (V. 6827-6837), von der Erneuerung der Belagerung Montalbanes durch Turnus (V. 6838-6868) und vom Sturm auf die Stadt unter Zuhilfenahme von Wurfmaschinen (V. 6869-6914). Die anfeuernde Rede des Ascanius (V. 6915-6928), der Sturm der Latiner auf die Mauer (V. 6929-6957) und die Verteidigung des Brückenturms durch Lycus und Helenor (V. 6958-7020) befinden sich auf fol. 57v (V. 6903-6981). Fol. 58r (V. 6982-7052) umfaßt den Ausfall von Lycus und Helenor nach dem Fall des Brückenturmes (V. 7021-7050). Auf fol. 58v (V. 7053-7125) folgt die Tötung des Remulus durch Ascanius (V. 7051-7072), der erneute Sturm auf Montalbane (V. 7073-7095) und der Ausfall der trojanischen Riesen Pandarus und Bitias (V. 7096-7140). Fol. 59r (V. 7126-7199) umfaßt den Gegenangriff des Turnus (V. 7141-7184), der damit endet, daß dieser in Montalbane eingeschlossen wird, sich wieder befreien kann und die beiden Riesen getötet werden (V. 7185-7228). Auf fol. 59v (V. 7200-7276) befindet sich der Rückzug des Turnus in sein Lager (V. 7229-7266). Fol. 60r (V. 7277-7350) umfaßt die Rückkehr des Eneas mit den Hilfstruppen aus Pallanteum (V. 7267-7298) und das erste Zusammentreffen zwischen Turnus und Pallas (V. 7299-7347). Auf fol. 60v (V. 7351-7422) folgt der erste Zweikampf zwischen beiden (V. 7348-7370), der sich dann aber im allgemeinen Kampf verliert (V. 7371-7396), und die Erzählung von den Heldentaten des Eneas (V. 7397-7422). Fol. 61r (V. 7423-7494) beinhaltet die Beschreibung des Kampfes bis zum ersten Zurückweichen der Trojaner (V. 7423-7454) und die Reaktion des Pallas (V. 7455-7465; V. 7466-7509). Inmitten der Schmäh- und Anfeuerungsrede des Pallas unterbricht die nächste Bilddoppelseite den Text nach V. 7494.

fol. 61v: Typus I

97
98
99

I: Pictura 97: Eneas erreicht mit den Hilfstruppen Monalbane: *da kůmpt eneas vnd pallas gen montalbane* (V. 7272-7287)

Dargestellt ist das Eintreffen von Eneas und Pallas mit den Hilfstruppen aus Pallanteum. Von links kommend, erreicht das Schiff über den Tiber Montalbane. Die vier darin sitzenden Personen zeigen keine Individualisierung, doch legt der Bildtitulus nahe, daß sich Eneas und Pallas unter ihnen befinden. Die vorderste Person zeigt auf die sich im Zentrum der Komposition befindende Stadt Montalbane. Auf der Burgmauer erkennt man zwei Trojaner, deren vorderer die Ankunft des Eneas mit einem Trompetensignal meldet. Am rechten Bildrand, neben der die Stadt Montalbane symbolisierenden Architektur, befinden sich zwei weitere Figuren, bewaffnet mit Helm und Schild. Die hintere von beiden weist ebenfalls im Zeigegestus auf das ankommende Schiff hin. Es ist nicht deutlich, ob es sich bei diesen um Trojaner oder um Rutuler handelt.

Es scheint, daß in dieser Miniatur eine sehr textnahe Illustration vorliegt: Die Formulierung des auf den Zinnen von Montalbane in ein Horn blasenden Trojaners ist sicherlich generiert worden durch den Vers 7282: *si bliesen unde sungen*. Möglicherweise läßt sich die Darstellung der beiden rechts am Bildrand stehenden Personen ebenfalls unmittelbar aus den Versen 7283-7284 *dô gemarkte ez Messâpûs / und der helt Turnûs* herleiten.[402]

Die vorliegende Miniatur ist ein charakteristisches Beispiel für die angewendete Illustrationstechnik, die zentriert ist auf handlungsrelevante Szenen unter gleichzeitigem Verzicht auf die Darstellung von Landschaft und die Einbindung der figürlichen Szenen und Architektur in einen naturräumlichen Kontext.

Daß in dieser Miniatur versucht wird, den Text möglichst getreu im Bild wiederzugeben, scheint aus dem heterogenen Charakter der Bildes als ganzes ersichtlich zu sein: Visualisiert wird nur, was

[402] Dagegen COURCELLE, wie Anm. 27, S. 83.

relevant ist für die nach dem Text gestaltete Bilderzählung. Die Einzelkomponenten sind rein additiv aneinandergesetzt - ohne logische Einbindung in ein illusionistisches Bild, das die Teilszenen aufeinander bezieht. Dieses Phänomen liegt offensichtlich darin begründet, daß die Verbindungen des Textes im Bild aus medienspezifischen Gründen nicht „wörtlich“ wiedergegeben werden können.

II: <u>Pictura 98:</u> Reiterkampf zwischen Turnus, Eneas und Pallas: *da ſtrit turn$_9$ mit eneam vñ mit ballas* (V. 7304-7370; vgl. V. 7525-7537)

Dargestellt sind vier Reiter, die paarweise mit ausgeholten Schwertern aufeinander zusprengen. Das linke Reiterpaar scheint dabei enger zusammenzugehören als das rechte, so daß es sich bei diesem wohl um Eneas und Pallas handelt, während Turnus von rechts vor der übrigen Schar, die durch einen weiteren Reiter repräsentiert wird, heransprengt. Für die Identität des Turnus mit dem rechten Reiter spricht ein weiteres Indiz. Im Text heißt es über ihn: *Turnûs der randes an / der genendige wîgant. / ein zeichen fûrder an der hant, / daz was gele unde rôt* (V. 7312-7315). Ebenso war sein Waffenrock *rôt unde gel samît* (V. 7321). In Gelb und Rot hat der Zeichner den Schild des rechten Reiters wiedergeben, so daß hiermit eine Identifizierung des Reiters mit Turnus angedeutet sein könnte.

Eine andere Interpretationsmöglichkeit dieser Szene als erste Phase des Zweikampfes zwischen Turnus und Pallas ergibt sich aus dem Befund, daß die Miniaturenfolge Pictura *w*98-*w*100 insgesamt durch Verwerfungen gekennzeichnet ist, die sich insbesondere an der Diskrepanz zwischen Titulus und Bildthematik in *w*99 manifestiert.

III: <u>Pictura 99:</u> Turnus treibt einen Teil der Trojaner zum Meer, Pallas stellt sich ihm entgegen: *da jagt turn$_9$ ain tail der troyer zů dem mör* (V. 7448-7461; vgl. V. 7538-7543)

Das Motiv läßt mehrere Deutungsmöglichkeiten zu. Von links stürmt Turnus vor den Rutulern, von denen zwei am linken Bildrand dargestellt sind, gegen Pallas an. Dieser hält im Text durch seine Ansprache die Flucht der Trojaner ins Meer auf. Der Titulus nennt zwar Pallas nicht, dagegen aber die Flucht der Trojaner zum Meer, so daß der rechte Kämpfer als Pallas interpretiert werden muß. Es ist sogar denkbar, daß der Zeichner in bewußter Abweichung vom Text durch das bewaffnete Entgegentreten des Pallas gegen Turnus eine eigene Bildformel für die Ansprache des Pallas an die Trojaner, die im Bild aus medienspezifischen Gründen weniger prägnant darstellbar ist, entwickelt hat. Am rechten Bildrand sind hinter der als Pallas gedeuteten Gestalt zwei weitere Trojaner dargestellt, die im Begriff sind, sich zur Flucht zu wenden. Ihre Schilde sind ebenfalls in Rot-Gelb wiedergegeben, im Unterschied zu dem in Pictura *w*98 für Turnus verwendeten heraldischen Symbol aber nicht gestreift, sondern Gelb mit roten Punkten.

Wenn auch die dargestellte Szene gemäß ihrem Titulus in der vorgeschlagenen Weise interpretiert werden kann, so scheint der Kontext dieser Miniatur zwischen *w*98 mit der Darstellung des ersten Reiterkampfes zwischen Turnus und Pallas (mit Eneas) und *w*100 mit der Darstellung der

Ermordung des Pallas am Ende des zweiten Duells mit Turnus doch noch eine andere Lesart zuzulassen: Es könnte sich um die Phase des Fußkampfes zwischen Turnus und Pallas handeln (V. 7538-7543). Das würde heißen, daß nach dem ursprünglichen Konzept die Darstellung des die Flucht der Trojaner aufhaltenden Pallas vorgesehen war, worauf der - in einem ersten Schritt - eingetragene Titulus hinweist, daß die Konzeption jedoch geändert und diese Episode ausgelassen wurde. Als mögliche ikonographische Formel für die Flucht der Trojaner zum Meer lassen sich allenfalls die beiden Trojaner rechts im Bild interpretieren. Es darf aber durchaus bezweifelt werden, ob dieses Detail ausreichend ist, um die Bildformulierung insgesamt als Flucht der Trojaner ins Meer zu deuten. So läßt sich Pictura *w*99 entweder als Teil des Zweikampfes zwischen Turnus und Pallas und damit als Pendant zu der älteren Pictura *B*91 interpretieren und die These formulieren, daß eine nachträgliche Umänderung des Bildtitulus versäumt wurde[403], oder aber als Kontamination der beiden Vorlage-Szenen, *B*89 und *B*90, in der jedoch die Zweikampfszene die Fluchtdarstellung an den Rand gedrängt hat.

[403] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 83 deutet die Miniatur ebenfalls als Zweikampf zwischen Turnus und Pallas, ohne jedoch den Widerspruch zum Bildtitulus („Turnus treibt die Trojaner ins Meer“) zu erklären.

fol. 62r: Typus III

100	101
102	103
104	

Ia: Pictura 100: Turnus ersticht Pallas: *da erſticht turn$_9$ pallas vñ erſchlecht ain da im ſchiff* (V. 7544-7570)

Dargestellt ist die letzte Phase des Zweikampfes zwischen Turnus und Pallas, der mit dem Tod des Pallas endet. Links ist Turnus vor Pallas in die Knie gegangen. Während dieser mit erhobenem Schwert auf den Rutuler einschlagen will, sticht ihn sein Gegner von unten in den Leib. Diese Szene ist textnah illustriert und zeigt zugleich eine identische Ikonographie mit der entsprechenden Miniatur im Codex *B*.

Der Titulus für Pictura *w*100 und *w*101 besteht aus zwei einfach formulierten Hauptsätzen, die durch „und“ miteinander verbunden werden und über beide Einzelszenen hinweg laufen, obwohl keine unmittelbare kausale Verknüpfung der dargestellten Handlungsabschnitte existiert.

Ib: Pictura 101: Turnus tötet den Schützen auf dem Schiff: Titulus vgl. Pictura *w*100 (V. 7636-7651)

Thema der Miniatur ist die Episode mit dem Bogenschützen, der Turnus von einem Schiff aus verwundet hat. Dargestellt ist der Moment, in dem Turnus im Begriff ist, den Bogenschützen, der seine Waffe gesenkt hält, mit weit ausgeholtem Schwert zu töten. Der Miniator hat gegenüber dem Text die Episode vereinfachen müssen, um sie darstellbar zu machen. Da im Text der Bogenschütze vor Turnus in den Kielraum des Schiffes flieht, wo ihn der Rutuler entdeckt und ihm den Kopf abschlägt, mußte der Zeichner gegenüber dem Text das Geschehen auf Deck ansiedeln.

IIa: <u>Pictura 102:</u> Turnus treibt in dem Schiff: *da fert ~~pallas~~ turnus* (V. 7654-7666)

Das Schiff, in dem Turnus - im Titulus nachträglich aus *pallas* korrigiert - den Bogenschützen getötet hat, treibt mit gelösten Ankerseilen auf das Meer hinaus und entführt den Rutuler aus dem Kampf vor Montalbane. Offensichtlich wollte der Miniator die räumliche Entfernung dadurch zeichnerisch umsetzen, daß das Boot hinter einer Stadtarchitektur, die als Montalbane identifiziert werden kann, verschwindet. Hieran zeigt sich, daß der Zeichner unter Negierung der realistischen naturräumlichen Gegebenheiten - Montalbane liegt nicht direkt am Meer - seine Bildkomposition arrangiert. Eine alternative Lesart der Miniatur wäre, daß mit der Architektur im Vordergrund die Burg von Turnus' Vater Daunus dargestellt sein soll. Diese befindet sich direkt am Meer, wie der Text nahezulegen scheint. Die Gestik des Turnus könnte darauf hinweisen, daß der Zeichner den Klagemonolog visualisieren möchte.

IIb: <u>Pictura 103:</u> Eneas' Klage um Pallas: *da vint eneas pallas totter'* (V. 7747-7759)

Dargestellt ist der Moment, in dem Eneas den toten Pallas findet. Die Gestik des Eneas kann auf seine im Text beschriebene schmerzerfüllte Klage bezogen werden: *Ênêas klagete sêre / sîn jugent und sîn êre / sîn tugent und sîn trouwe* (V. 7753-7755). Der Leichnam des Pallas ist liegend dargestellt, er trägt nicht mehr den Helm, so daß seine geschlossenen Augenlider sichtbar sind.

III: <u>Pictura 104:</u> Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas: *da kůmpt eneas vñ turn$_9$ anainander* (keine Textgrundlage; möglicherweise Verwechslung mit der Eneas-Mezzentius-Episode V. 7780-7800)

An Pictura *w*102 konnte bereits eine nachträglich korrigierte Verschreibung im Bildtitulus festgestellt werden. Auch im vorliegenden Titulus liegt offenbar ein Irrtum bei der Beschriftung durch den Schreiber vor, der jedoch nicht korrigiert wurde. Entsprechend dem Text und durch den Vergleich mit der analogen Miniatur im Zyklus *B* scheint deutlich, daß es sich bei Eneas' Gegner im Reiterkampf nicht um Turnus, sondern um Mezzentius handelt.[404] Die irrtümliche Identifikation der Szene als Reiterkampf zwischen Eneas und Turnus könnte auch dadurch entstanden sein, daß sich Eneas im Text nach seiner Klage um Pallas erneut in den Kampf stürzt, um an Turnus Rache zu nehmen (V. 7760-7761). Er fand jedoch nicht diesen, sondern geriet mit Mezzentius aneinander.

[404] S. u., Kapitel D III.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 61v-66r und der Bilddoppelseite fol. 61v/62r

Auch diese Miniaturensequenz ist im Rahmen einer Bilddoppelseite vereinigt. Im Unterschied zu der vorausgegangenen Bilddoppelseite besitzen im vorliegenden Fall die Einzelseiten unterschiedliche Seitengrundrisse: Typus I und Typus III sind hier miteinander vereinigt. Das heißt, daß nach den drei jeweils ein ganzes Register umfassenden Miniaturen auf fol. 61v zwei in jeweils zwei Einzelbilder aufgelöste Register und die querformatige Basisminiatur auf fol. 62r folgen. Fol. 61r und 62r sind folgenden Themenkomplexen zugeordnet: Während fol. 61v die Rückkehr des Eneas aus Montalbane sowie die neuerlichen Kämpfe vor Montalbane umfaßt, ist fol. 62r thematisch sehr viel heterogener mit der Darstellung des Zweikampfes zwischen Turnus und Pallas, der Entrückung des Turnus mit dem Schiff, der Klage des Eneas vor dem toten Pallas und dem Zweikampf zwischen Eneas und Mezzentius.

Indem Pictura *w*97 an V. 7494 anknüpft, bedeutet dieser primäre Medienumbruch zugleich eine Verwerfung der Geschichte vor dem Auge des Lesers. Es setzt die Phase der Redundanz ein, indem die nun folgenden Bilder einen Abschnitt der Geschichte illustrieren, den der Rezipient im Text bereits kennengelernt hat. Pictura *w*97 knüpft indessen auch nicht unmittelbar an Pictura *w*96 mit dem Tod von Lycus und Helenor an: Die Episode vom Tod des Remulus (V. 7051-7072), der erneute Sturm auf Montalbane (V. 7073-7095), der Ausfall der Riesen Pandarus und Bitias (V. 7096-7140), das Eingreifen des Turnus (V. 7141-7184), der Einschluß des Turnus in Montalbane und der Tod von Pandarus und Bitias (V. 7185-7228) sowie der Rückzug der Latiner (V. 7229-7266) sind im Illustrationszyklus nicht visualisiert worden. Der Zeichner mußte aus der Fülle der Kampfhandlungen eine sinnvolle Auswahl treffen, da ihm im Rahmen der für die Illustration vorgesehenen Seiten nur ein begrenzter Raum zur Verfügung stand.

Mit der neuen Bildseite fol. 61v beginnt der Zeichner mit der Illustration der auf die Kämpfe um Montalbane folgenden Erzähleinheit, der Rückkehr des Eneas von Pallanteum. Auch die unmittelbar nachfolgende Episode mit dem Aufeinandertreffen zwischen Turnus und Pallas – im Gegensatz zum Text nimmt auch Eneas unmittelbar daran teil – hat der Zeichner in sein Bildprogramm aufgenommen. Dagegen wird das nachfolgend beschriebene allgemeine Kampfgeschehen (V. 7371-7396), die Heldentaten des Eneas (V. 7397-7422) und seine Unterstützung durch Lycomedes (V. 7423-7454) im Illustrationszyklus übergangen. Erst die für die Handlung wichtige Begebenheit, daß es Turnus gelingt, einen Teil der Trojaner zum Meer zurückzutreiben, wird vom Zeichner wieder ins Bild umgesetzt.[405] Erzähltechnisch ist diese Episode von zentraler Bedeutung: Angesichts der Flucht der Trojaner hält Pallas seine anfeuernde Rede, die Turnus provoziert, so daß es zum tödlich endenden Zweikampf zwischen beiden kommt. Mitten im Bereich der von Pictura *w*99 illustrierten Verspartie ist die Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht, so daß daraus ein erneuter sekundärer Medienumbruch resultiert, da in dem auf Pictura *w*99 folgenden Abschnitt des Illustrationszyklus die Geschichte allein im Medium des Bildes fortgeführt wird.

Im Falle der Bilddoppelseite fol. 61v/62r zeigt sich wiederum das Phänomen, daß der Seitenumbruch des Mittelfalzes mit Blick auf die Bildsequenz exakt der Position entspricht, an der im Text die Bilddoppelseite zwischen zwei Versen eingefügt ist. An dieser auch im Falle anderer Bildseiten konstatierten Beobachtung zeigt sich die überlegt kalkulierte Konzeption des Illustrationszyklus: Der

[405] Eine andere Deutung s. o.

Planer war darum bemüht, jeweils die Hälfte der auf zwei aufeinanderfolgenden Bildseiten möglichen Miniaturen dem Teil der Erzählung bis zu ihrer Unterbrechung durch die beiden Bildseiten zu widmen, die andere Hälfte für den Text der Geschichte nach der Zäsur durch die Bildseiten vorzusehen. Rechnerisch entspricht das jeweils etwa 3-6 Miniaturen von insgesamt 6-12 möglichen. Im Falle der Bilddoppelseite fol. 61v/62r ist diese Konzeption exakt aufgegangen, so daß mit Pictura *w*100, der ersten Miniatur auf fol. 62r, die Illustration des für den Text und Bild kontinuierlich Rezipierenden noch unbekannten Bereiches des Epos beginnt. Dargestellt ist zunächst die letzte Phase des Zweikampfes zwischen Pallas und Turnus, der Moment, als Turnus seinem Gegner den Todesstoß versetzt. Der anschließende Preis des Pallas (V. 7571-7598) ist ein Sujet, für das nur schwer eine adäquate Bildformulierung entwickelt werden kann und daher im Zyklus fehlt. Daß der am Leichnam des Pallas begangene Ringraub des Turnus (V. 7599-7626) nicht dargestellt ist, fällt auf, da es sich um eine für den Handlungsverlauf zentrale Episode handelt, die auch in *B* dargestellt ist.

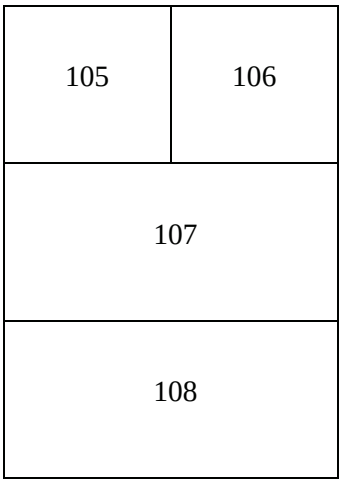
Die im Text folgende Episode mit dem Bogenschützen, der Turnus verwundet, ist in ihrer letzten Phase hingegen ebenso dargestellt wie die Entrückung des Rutulers auf dem Schiff. Wenn in der nachfolgenden Pictura *w*103 Eneas bei dem toten Pallas dargestellt ist, dann nimmt der Zeichner die Erzählfolge des Textes wieder exakt auf. Der in Pictura *w*104 dargestellte Zweikampf zwischen Eneas und Mezzentius folgt auf Pictura *w*103 in direkter Analogie zur Reihenfolge der Erzählung im Text. Nach Pictura *w*104 findet sich ein erneuter primärer Medienumbruch, indem mit V. 7495 der Text fortgesetzt wird. Für den Rezipienten setzt eine erneute Phase der Redundanz ein, in der er den Text zu einem Abschnitt der Geschichte liest, den er zunächst nur im Medium des Bildes kennengelernt hat. Der Leser ist daher in seiner Einbildungskraft durch die bereits kennengelernten Miniaturen nicht mehr frei für die Herausbildung eigener, allein vom Text generierten Bildvorstellungen.

Fol. 62v (V. 7495-7569) umfaßt die Begegnung zwischen Pallas und Turnus (V. 7510-7524) und ihren tödlich endenden Zweikampf (V. 7525-7570; vgl. Pictura *w*100). Auf fol. 63r (V. 7570-7638) befindet sich der Preis des Pallas (V. 7571-7598), der durch Turnus begangene Ringraub (V. 7599-7626) und seine Verwundung durch den Bogenschützen (V. 7627-7653; vgl. Pictura *w*101). Turnus' Entrückung auf dem Schiff (V. 7654-7670; vgl. Pictura *w*102) und sein Klagemonolog (V. 7671-7726) befinden sich auf fol. 63v (V. 7639-7711). Fol. 64r (V. 7712-7790) beinhaltet die Landung des Turnus bei der Burg des Daunus (V. 7727-7746), den Zorn des Eneas über Pallas' Tod (V. 7747-7761; vgl. Pictura *w*103) und den Beginn des Kampfes mit Mezzentius (V. 7762-7815; vgl. Pictura *w*104), der auf fol. 64v (V. 7791-7863) zu Ende erzählt wird.

An diesem Punkt der Texterzählung ist wiederum eine Synchronisation von Text- und Bilderzählung erreicht. Nach dem erneuten primären Medienumbruch dringt der Rezipient nun allein anhand des Textes in neue Bereiche der Geschichte vor. Dazu gehört zunächst der Kampf des Eneas mit Lausus (V. 7816-7870). Fol. 65r (V. 7864-7937) beinhaltet den Transport des toten Lausus zu seinem Vater Mezzentius (V. 7871-7888), den Zweikampf zwischen Eneas und Mezzentius (V. 7889-7911) und das Ende der Kampfhandlungen dieses Tages (V. 7912-7929). Auf fol. 65v (V. 7938-8041) folgt die Vereinbarung des Waffenstillstandes (V. 7930-7964), die Anfertigung einer Totenbahre für Pallas (V. 7965-7982), ihre Beschreibung (V. 7983-7999) und die Vorbereitung der Überführung von Pallas' Leichnam (V. 8000-8020). Fol. 66r (V. 8042-8143d) umfaßt den Klagemonolog des Eneas (V. 8021-8077), seinen Zusammenbruch an der Bahre des Pallas (V. 8078-8088), die Ausstattung des Leichenzuges und die Überführung des Königssohnes nach Pallanteum (V. 8089-8124) sowie das

Eintreffen der Todesnachricht bei den Eltern (V. 8125-8135). Der Beginn der Totenklage des Euander (V. 8136-8143d) wird durch die nächste Bilddoppelseite fol. 66v/67r unterbrochen.

fol. 66v: Typus IV



Ia: Pictura 105: Pallas wird erschlagen: *da wirt pallas gar erſchlagen* (keine Textgrundlage; möglicherweise Verwechslung mit der Eneas-Lausus-Episode; V. 7841-7857)

Wie im Falle von Pictura *w*104 widerspricht beim Bilderpaar *w*105/106 der sich auf beide Miniaturen beziehende Titulus dem dargestellten Geschehen. Zwar könnte aufgrund der Ikonographie durchaus der Zweikampf zwischen Turnus und Pallas gemeint sein, zumal eine Individualisierung der Figuren nicht gegeben ist, die Position dieser Miniatur im Vergleich mit dem Gang der Handlung im Text legt jedoch nahe, daß der Zeichner eine andere Szene dargestellt hat als der Schreiber sie im Titulus identifiziert. Die Tötung des Pallas war bereits in Pictura *w*100 dargestellt worden, so daß eine Wiederholung unwahrscheinlich ist, zumal die daran anschließenden Szenen die Bilderzählung gemäß der Textgrundlage fortführen. Wenn die Interpretation, daß es sich in der vorausgehenden Pictura *w*104 gegen den Bildtitulus nicht um einen – an dieser Stelle im Text nicht erwähnten – Reiterkampf zwischen Eneas und Turnus,[406] sondern zwischen Eneas und Mezzentius handelt, dann ergibt sich aus der Chronologie der Geschichte im Text zwanglos, daß die in Pictura *w*105 und *w*106 dargestellten Kampfszenen den Zweikampf zwischen Eneas und Lausus, dem Sohn des Mezzentius, visualisieren.[407] Unmittelbare Textgrundlage ist die Schilderung der zweiten Phase des Kampfes, des Schwertkampfes zu Fuß. Zwar wäre auch denkbar, daß Pictura *w*104, *w*105 und *w*106 Phasen desselben Kampfes - mit Mezzentius - darstellen, was aber ausgeschlossen werden kann, wenn man eine *B*-ähnliche Vorlage dieses Zyklus annimmt, in der die entsprechende Bildfolge völlig analog gestaltet ist.[408]

[406] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 84 interpretiert diese Szene gemäß dem falschen Titulus.
[407] COURCELLE, ebd. begründet diese Deutung hier richtig durch den Vergleich mit Zyklus *B*, ohne diese Einsicht auf die Interpretation von Pictura *w*104 zu übertragen.
[408] S. u., Kapitel D III.

An dieser Diskrepanz zwischen Bildmotiv und Bildtitulus wird wiederum deutlich, daß sehr wahrscheinlich Zeichner und Schreiber zwei unterschiedliche Personen gewesen sind, daß Jorg von Elrbach die Bildbeschriftungen nachträglich eingetragen hat und sich zuweilen geirrt hat.

Ib: <u>Pictura 106:</u> Pallas wird erschlagen (s. o.): Titulus wie Pictura *w*105 (V. 7858-7863)

Dargestellt ist die Endphase des Zweikampfes zwischen Eneas und Lausus, in der der Trojaner seinem Gegner den Helm spaltet. Der Befund, daß diese Szene denselben Titulus wie Pictura *w*105 besitzt, zeigt ihren engen Bezug aufeinander. Textfassung und Bildfassung decken sich in der Formulierung des tödlichen Streiches unmittelbar: *Mit dem scharphen swerde, / daz Ênêas an der hant trûch, / dorch den helm her in slûch / einen freislîchen slach* (V. 7858-7861). Der Vergleich der heraldischen Symbole in den Miniaturen Pictura *w*105 und *w*106 erweist an diesem Beispiel allerdings eine Uneinheitlichkeit: Während in Pictura *w*105 die Schilde beider Kämpfer weiß-rot gestreift sind, zeigt der Schild des tödlich Verwundeten in Pictura *w*106 rote Punkte. Offensichtlich darf man aus den heraldischen Zeichen keine zu weitreichenden Schlüsse ziehen.

II: <u>Pictura 107:</u> Überführung des Pallas nach Pallanteum: *da fůrt man in haim in ſein reich* (V. 8005-8020; V. 8110-8115)

Gemäß dem Bildtitulus wird hier die Überführung der Totenbahre des Pallas in seine Heimat dargestellt. Im Unterschied zur Textfassung wird in der Bildfassung die Bahre nicht von Pferden gezogen (V. 8012-8013: *zwei ros kastelâne / tet man zû der bâren*), sondern von Pallas' Anhängern getragen. Bei der Person, die neben der Totenbahre einherschreitet, könnte es sich um einen Träger oder um Eneas selbst handeln. Die Gestik der Arme könnte in diesem Fall als Klagegestus verstanden werden, so daß der Zeichner auf diese Weise den Vers 8004 *sêre begunde her in klagen* und den Klagemonolog V. 8021-8077 visualisiert hat. Sollte mit dieser Gestalt Eneas gemeint sein, dann weicht auch hier die Bildfassung von der Textfassung ab, in der als Begleitung lediglich das Gefolge des Pallas erwähnt wird. Im Vergleich mit *B*100 aus dem älteren Zyklus, wo der Klage des Eneas an der Bahre des Pallas eine eigene Darstellung gewidmet ist, könnte hier eine Kontamination zweier Szenen vorliegen.[409]

Möglicherweise läßt sich aus dieser Darstellung der Irrtum des Schreibers bei der Beschriftung der vorausgehenden Miniaturen Pictura *w*105 und *w*106 erklären: Er hat sich durch die Darstellung der Überführung des Pallas nach Pallanteum dazu verleiten lassen, in dem Zweikampf das logisch dieser Überführung unmittelbar vorangegangene Handlungsmoment, die Niederlage des Pallas gegen Turnus, zu erkennen.

[409] S. u., Kapitel D III.

III: <u>Pictura 108:</u> Klage der Eltern bei der Ankunft der Bahre: *da pracht man in zů vater vnd zů můter* (V. 8132-8234)

Die Leserichtung von Pictura *w*107 aufnehmend, wird die Bahre von links in das Bild hineingetragen. Von rechts tritt das Königspaar, erkennbar an den Kronen, und ein weiterer Anhänger des Euander dem Trauerzug entgegen. Die Gestik der Hände und die gesenkte Haltung der Köpfe erweist die Szene als Klage der Eltern um ihren Sohn. Die Ikonographie von Pictura *w*108 entspricht im wesentlichen der Ikonographie von Pictura *w*107 mit dem Unterschied, daß die Aufbruchsszene von Montalbane die Bahre eher in der rechten Bildhälfte zeigt, um Platz zu gewinnen für die Darstellung des nachfolgenden Trauerzuges, während sich in der Ankunftsszene die Bahre eher in der linken Bildhälfte befindet, um in der rechten Bildhälfte das die Bahre empfangende Gefolge des Königspaares darstellen zu können. Durch diese leichte Umgewichtung und Verschiebung gewinnen die Miniaturen eine wohlüberlegte Dynamik.

fol. 67r: Typus I

109
110
111

I: Pictura 109: Pallas wird einbalsamiert und für die Bestattung vorbereitet: *da pal*ſ*ampt man im* ſ*eine wunden palla*ſ*en* (V. 8235-8257)

Im Zentrum der Bildkomposition liegt Pallas, der von der Bahre genommen ist und von zwei Gefolgsleuten, die von beiden Seiten an den Leichnam herantreten, einbalsamiert und in das Herrscherornat gekleidet wird. Von außen treten die königlichen Eltern an ihren Sohn heran und setzen ihre Klage fort, wie aus der Gestik ihrer Hände hervorgeht. In der Textfassung des Codex *w* fehlt zwar der gesamte dazugehörende, bildgenerierende Textbereich, doch hat Jorg von Elrbach in seiner Zusammenfassung dieser Partie gerade die Waschung und Einbalsamierung des Pallas übernommen. Wenn man auch allgemein vermuten würde, daß Zeichner *w* entweder aus der Kenntnis des ungekürzten Textes seine Bildkomposition entwickelt oder aber die Ikonographie aus seiner Bildvorlage übernommen hat, so darf man am Beispiel dieser Miniatur sogar sie These formulieren, daß ihre Wahl sich unmittelbar an der Kurzfassung des Textes orientiert hat.[410]

II: Pictura 110: Grablegung des Pallas: *da lait man pala*ſ*en in daz grab* (V. 8258-8353)

Die Bildkomposition ist analog zu Pictura *w*109 konzipiert: Während auf beiden Seiten ganz außen Euander und die Königin stehen, betten die beiden Gefolgsleute aus Pictura *w*109 Pallas im königlichen Ornat in den Sarkophag. Über diesem befindet sich die Lampe, die als einziges Ausstattungselement der im Text ausführlich beschriebenen Grabanlage (V. 8348-8373) ins Bild übernommen wird. Auch hier läßt sich aufgrund des Befundes, daß in der Textfassung *w* die

[410] S. u., Kapitel C III.

Beschreibung des Grabes fehlt, die These formulieren: Entweder hat der Zeichner *w* den vollständigen Text der Grabmalsbeschreibung gekannt oder die Ikonographie aus einer *B*-ähnlichen Bildvorlage übernommen.[411]

III: <u>Pictura 111:</u> Beratung des Latinus: *da hat latein raut mit ſeinen mannen* (V. 8428-8739)

Dargestellt ist die große Beratung des Latinus mit seinen Verbündeten. Links im Bild sitzt der König auf einem postamentartigen Sitzmöbel, während sein Begleiter mit geschultertem Schwert hinter ihm steht. Von rechts treten an den König fünf seiner Verbündeten, die jedoch durch keinerlei Attribute individualisiert sind, heran. Gemäß dem Text befinden sich unter diesen Drances und Turnus, der sich im Laufe der Beratung dazu entschließt, Eneas zum Zweikampf herauszufordern.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 66v-70v und der Bilddoppelseite fol. 66v/67r

Auch in diesem Fall werden die visuellen Erzählmöglichkeiten zunächst dadurch bestimmt, daß sich der gesamte, in Bildern formulierte Erzählabschnitt synchron vor dem Auge des Lesers entfaltet. Die nebeneinander liegenden Einzelseiten besitzen einen unterschiedlichen Grundriß, wobei die über die gesamte Spaltenbreite reichenden, querformatigen Miniaturen diesen Abschnitt der Bilderzählung dominieren. Dadurch gewinnt die Bilderfolge einen insgesamt ruhigen Erzählfluß. Lediglich der Kampf zwischen Eneas und Lausus wird in zwei, die halbe Registerbreite einnehmenden Miniaturen auf fol. 66v wiedergegeben. Die Überführung von Pallas' Leichnam nach Pallanteum bildet den zweiten Themenschwerpunkt dieser Bildseite. Die Einbalsamierung und Bestattung des Toten in seiner Heimat bildet den thematischen Schwerpunkt von fol. 67r. Mit der letzten Miniatur auf dieser Bildseite findet ein erneuter Wechsel des Schauplatzes statt, so daß die Abfolge der Schauplätze Montalbane – Pallanteum – Laurentum diesen visuellen Erzählabschnitt charakterisiert und die Episode der Überführung und Beisetzung des Pallas eingerahmt wird durch die Geschehnisse in Latium.

Indem Pictura *w*105 nach dem primären Medienumbruch an V. 8143 anschließt, setzt für den Rezipienten eine Phase der Redundanz ein. Die Bilder illustrieren einen Teil der Geschichte, die der Leser des Textes bereits kennengelernt hat. Anhand der Ikonographie und der Tituli erkennt der Rezipient das Gelesene wieder. Deutet man Pictura *w*105 entgegen dem Titulus in der hier dargelegten Weise als Zweikampf des Eneas mit Lausus, schließt sie beinahe lückenlos an Pictura *w*104, die letzte Miniatur der vorangegangenen Bilddoppelseite fol. 61v/62r mit der Darstellung des Tjostes zwischen Eneas und Mezzentius an.

Pictura *w*106 schließt ebenfalls unmittelbar an *w*105 an, so daß zwei unterschiedliche Phasen des Zweikampfes zwischen Eneas und Lausus illustriert werden. Es ist auffallend, daß ein für die Gesamthandlung beinahe nebensächlicher Kampf zwei Miniaturen beansprucht, während der im Kontext

[411] S. u., Kapitel D III.

des Epos so zentrale Zweikampf zwischen Turnus und Pallas in nur einer einzigen Miniatur dargestellt wird (Pictura *w*100), sofern man Pictura *w*98 und *w*99 nicht als ursprünglich dazugehörend identifiziert. Auch diese Beobachtung mag mit dafür verantwortlich sein, daß Jorg von Elrbach bei der nachträglichen Beschriftung der Miniaturen den Zweikampf auf fol. 66v irrtümlich als Duell Turnus-Pallas identifiziert. Das Herbeibringen des toten Lausus zu seinem Vater (V. 7871-7888), der tödlich endende Versuch des Mezzentius, seinen Sohn an Eneas zu rächen (V. 7889-7911), der Rückzug beider Kampfparteien in ihre Lager (V. 7912-7929), die Vereinbarung des Waffenstillstandes (V. 7930-7964), die Anfertigung der Bahre des Pallas (V. 7965-7982) sowie deren Beschreibung (V. 7983-7999) erfahren keine Visualisierung im Illustrationszyklus. Erst die Vorbereitung der Überführung des Pallas in seine Heimat ist Thema von Pictura *w*107. Bei der Einzelbeschreibung dieser Miniatur wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Klagemonolog des Eneas (V. 8021-8077) und sein Zusammenbrechen vor der Bahre (V. 8078-8088) mit in die Bildformulierung von Pictura *w*107 eingeflossen sein kann. Bildgenerierend für *w*107 war ferner die genaue Beschreibung der Ausstattung des Leichenzuges sowie die Überführung des Pallas in V. 8089-8124. Das Eintreffen der Todesnachricht bei den Eltern (V. 8125-8135), die Totenklage des Euander (V. 8136-8169), die Ohnmacht des Königspaares an der Bahre (V. 8170-8176) und die Totenklage der Königin (V. 8177-8234) sind die im Text aufeinanderfolgenden Szenen, die in Pictura *w*108 eingeflossen sind.

Was bereits an der Mehrzahl der anderen, aufeinanderfolgenden Bildseiten beobachtet wurde, trifft auch in diesem Fall zu: Mit Pictura *w*108 ist eine Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht, die gleichsam materialisiert ist in dem durch den Mittelfalz markierten Seitenumbruch. Zwischen Pictura *w*108 und *w*109 befindet sich der sekundäre Medienumbruch, nach dem der Leser die Geschichte für die folgende Phase ausschließlich im Medium des Bildes rezipiert. Bemerkenswerterweise gerade innerhalb der Versgrundlage von Pictura *w*108 wird der Text im Codex durch die Bilddoppelseite unterbrochen, und der Befund im Layout der Handschrift zeigt, daß exakt an der Position der eingefügten Bilddoppelseite die umfangreiche Textpartie V. 8144-8419 ausgefallen ist, und der Schreiber den Inhalt der ausgefallenen Verse knapp zusammenfaßt.[412] Es darf daher angenommen werden, daß die Kürzung des Textes an dieser Position im unmittelbaren Zusammenhang steht mit der Unterbrechung der betreffenden Partie durch die beiden Bildseiten. Auf diese Weise fehlt in Fassung *w* auch die Textgrundlage für die Miniaturen Pictura *w*109 und *w*110. Weil aber die ausgefallene Partie dennoch von Bildern zumindest partiell visualisiert wird, soll auch für den folgenden Textbereich verzeichnet werden, welche Textpartien in der Illustration übersprungen sind und welche ins Bild umgesetzt wurden, obwohl in Fassung *w* diese Versgruppe komplett fehlt. Die Vorlage des Codex *w* dürfte hingegen neben der Illustration eine ungekürzte Fassung besessen haben.

Mit Pictura *w*109 und *w*110 ist der direkt an die Totenklage der Eltern anschließende Textbereich illustriert worden, in dem von der Vorbereitung des Pallas für seine Bestattung (V. 8235-8272), von seinem prachtvollen Grabmal (V. 8273-8339), von den Begräbnisfeierlichkeiten (V. 8340-8347) und von der Lampe über dem Grab (V. 8348-8373) erzählt wird. Der Exkurs über die Wiederentdeckung des Grabes durch Friedrich Barbarossa (V. 8374-8408) erfährt auf Grund der prinzipiellen Schwierigkeit, Exkurse im Rahmen eines Illustrationszyklus als solche kenntlich zu machen[413], keine Visualisierung im

[412] S. u., Kapitel C III.

[413] Ein Gegenbeispiel ist die bildliche Darstellung des Ehebruchs zwischen Mars und Venus in Pictura *w*79. Dieses Bild kann jedoch nur als Visualisierung eines Exkurses im Text gedeutet werden, wenn der Leser den Text beziehungsweise den Stoff kennt. Außerdem besitzt dieser Exkurs gleichsam den Rang einer „historischen“

Illustrationszyklus. Ebenso werden der Verschluß des Grabes (V. 8409-8419) und der Abschied der Trojaner aus Pallanteum (V. 8420-8427) im Illustrationszyklus übergangen. Die im Text direkt an die Rückkehr der Trojaner anschließende Beratung des Königs Latinus mit seinen Verbündeten wird hingegen visualisiert und bildet die letzte Miniatur der Bilderfolge auf der Doppelseite fol. 66v/67r.

Nach Pictura *w*111 findet ein erneuter primärer Medienwechsel statt, indem der Text mit dem vom Redaktor Jorg von Elrbach neuformulierten Vers 8143e *wen ich er/terbe*[414] fortgesetzt wird. Der Leser erhält eine knappe Zusammenfassung in 19 zum Teil selbständig formulierten, zum Teil originales Versmaterial verarbeitenden Versen der eliminierten Textpartie V. 8144-8419. In wenigen Versen wird darin die Totenklage des Euander, die Ohnmacht des Königspaares, die Waschung und Einbalsamierung des Leichnams und schließlich die Bestattung zusammengefaßt. Auf diese Weise wird die nach dem erneuten Medienumbruch folgende, redundante Phase extrem verkürzt, und der Leser erreicht bereits nach wenigen Versen auf fol. 67v (V. 8143e-8477) den in Pictura *w*111 illustrierten Textbereich.

Auf fol. 68r (V. 8478-8550), fol. 68v (V. 8551-8623), fol. 69r (V. 8624-8696) und fol. 69v (V. 8697-8773) folgt die große Beratung bei König Latinus (V. 8428-8762), so daß bereits auf fol. 69v der sekundäre Medienumbruch stattfindet, in dessen Folge der Leser allein anhand des Textes in neue Bereiche der Geschichte geführt wird. Auf fol. 69v folgt ferner die Nachricht vom Ausfall der Trojaner (V. 8742-8762) und der Aufbruch des Turnus (V. 8763-8783). Fol. 70r (V. 8774-8862) umfaßt den Preis der Taten der Camilla (V. 8784-8790), die Beschreibung ihrer Rüstung (V. 8791-8816) und ihres Gefolges (V. 8817-8823) sowie die gemeinsame Planung des Hinterhalts mit Turnus (V. 8824-8866). Auf fol. 70v (V. 8863-8936) befindet sich die Positionierung von Turnus und Eneas im Hinterhalt (V. 8867-8879), der Angriff der Camilla (V. 8880-8915), der Sieg des Orsilochus über Larina (V. 8916-8919) und dessen Hetzrede (V. 8920-8935). Nach V. 8936 wird der Text wieder durch zwei Bildseiten unterbrochen, so daß der Rezipient mit einem erneuten primären Medienumbruch konfrontiert wird.

Vorgeschichte die sich thematisch schlüssig in den Zyklus einpaßt. Dagegen wäre die Visualisierung der in diesem Kontext erzählten Geschichte der Arachne (V. 5804-5824) als solche nicht erkennbar.

[414] S. u., Kapitel C III.

fol. 71r: Typus I

112
113
114

I: Pictura 112: Camilla jagt die Trojaner: *da jagt fraw gamille die troyer* (V. 8880-8906)

Dargestellt sind drei galoppierende Reiter, deren vorderster in einem geöffneten Burgtor verschwindet. Gemäß dem Bildtitulus ist die Formulierung der Miniatur so zu verstehen, daß Camilla - und eine Amazone (?) - einen Trojaner jagen, der sich in die Stadt Montalbane rettet. Bildgenerierend könnte V. 8886-8887 *die Troiâr slûgens after wege / wol eine halbe mîle* gewesen sein. Die Amazonen sind als solche ikonographisch nicht zu identifizieren, da sie nicht – wie es der Text verlangt – seidene Schleier tragen: *die heten alle genomen / sîdîne rîsen, / nâch ir lantwîsen / umbe den helm gewunden* (V. 8820-8823).

Die vorliegende Szene besitzt lediglich einen relativ losen Textbezug und formuliert in ganz allgemeiner Weise die Verfolgung der Trojaner durch die Amazonen.

Auch diese Miniatur zeigt bewußte Verwischungen im Bereich der Gesichter der Amazonen.

II: Pictura 113: Camilla flieht vor den Trojanern: *da jagent die troyer frawē gamille mit jrem̄ hör* (V. 8936-8943)

Nach dem Sieg des Orsilochus über die Amazone Larina tritt die Besiegbarkeit der Frauen den Trojanern vor Augen. Sie nehmen nun ihrerseits die Verfolgung ihrer Gegnerinnen auf. Offensichtlich handelt es sich bei den drei galoppierenden Reitern um die trojanischen Verfolger, da sie alle mit ihren Schwertern ausholen.

Auch diese Bildformulierung ist durch einen nur losen Textbezug gekennzeichnet und stellt eine unspezifische Verfolgungsszene dar.

Die Gesichter der beiden hinteren Reiter haben durch mutwillige Beschädigungen gelitten.

III: <u>Pictura 114:</u> Camillas Kampf gegen die Trojaner: *da ſtrit gamilla wider mit den troyern'* (V. 8956-8957)

Thema der Miniatur ist gemäß dem Bildtitulus der Kampf zwischen Camilla und den Trojanern. Dargestellt sind sechs mit Schild und Helm schwerbewaffnete Fußkämpfer, die sich in zwei Dreiergruppen mit erhobenen Schwertern gegenüberstehen. Ikonographisch wird keine Unterscheidung zwischen Trojanern und Amazonen gemacht. Fragt man nach einer unmittelbaren Textgrundlage der allgemein formulierten, unspezifischen Kampfszene, so bietet sich am ehesten der Textbereich V. 8956-8957 an: *dâ wart michel gedrank / an dem wîten gevilde*.

fol. 71r: Typus I

115
116
117

I: Pictura 115: Camilla stößt Tarcho vom Pferd: ***da ſticht gamilla ain troyer fürſtē zů tod*** **(V. 9006-9011)**

Dargestellt ist der Augenblick, in dem Camilla den sie verhöhnenden Tarcho, der im Titulus allerdings nicht namentlich bezeichnet ist, vom Pferd stößt. Wieder kann die Reiterin nur als Camilla identifiziert werden, weil sie die Beischrift so bezeichnet - ikonographisch unterscheidet sie sich nicht von ihrem Gegner. Hinter ihr am linken Bildrand ist eine weitere Amazone dargestellt, deren Gesichtszüge verwischt sind. Der Textbezug ist hier sehr eng: *dô rûrde frowe Kamille / daz ros vaste mit den sporn, / sie rach selbe ir zorn / den ir Tarcûn sprach: / dorch den lîb si in stach, / daz her schiere tôt lach* (V. 9006-9011).

II: Pictura 116: Tod der Camilla: ***da erſchlecht ain troyer gamillē ob dē totten zů tod*** **(V. 9104-9124)**

Diese Szene gehört zu den bemerkenswerten Bildformulierungen, die sich durch einen sehr engen Textbezug auszeichnen und beispielhaft verdeutlichen, wie unmittelbar die Narrativität des Textes in ein Bild transformiert werden kann. Visualisiert ist der Moment, in dem Camilla dem von ihr getöteten trojanischen Priester, Chloreus, dessen kostbaren Helm raubt. Während gleichzeitig der Trojaner Arruns von hinten mit dem Speer Camilla zu durchbohren im Begriff ist, steht hinter diesem bereits mit weit ausgeholtem Schwert die Amazone Tarpeja, um den Tod ihrer Königin sofort zu rächen. Dem Zeichner ist es hier mit einfachen Mitteln gelungen, das komplizierte Kampfgeschehen in einem drei Szenen umfassenden Simultanbild darzustellen. Um dieses jedoch verstehen zu können, ist genaue Textkenntnis unbedingt notwendig, zumal der Titulus nicht die gesamte Szenenfolge erläutert.

An dieser Miniatur wird wiederum deutlich, daß ikonographisch keine Differenzierung zwischen Trojanern und Amazonen vorgenommen wird.

III: <u>Pictura 117:</u> Camillas Leichnam wird nach Laurentum getragen: *da tragent gamille juckfrawen gamille tote' gē larente* (V. 9135-9147)

Visualisiert ist die Szene, in der die tote Camilla vom Schlachtfeld in den Königssaal von Laurentum gebracht wird. Dargestellt sind vier Personen, von denen zwei den Leichnam in das am rechten Bildrand angedeutete Tor von Laurentum hineintragen, während die beiden anderen dem Trauerzug nachfolgen. Auffallend ist, daß gemäß dem Bildtitulus Camillas Jungfrauen den Leichnam ihrer Königin vom Schlachtfeld wegbringen, die ikonographische Formulierung hingegen nicht die aus Pictura *w*77 bekannten langhaarigen Amazonen zeigt, sondern Personen, die wie die Trojaner mit kurzen Haaren dargestellt sind. Ein weiterer Unterschied zwischen Textfassung und Bildfassung besteht darin, daß im Text der Leichnam auf einem Schild transportiert wird.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 71r-79r und der Bildseiten fol. 71r/71v

Charakteristisch und die narrativen Möglichkeiten der beiden aufeinanderfolgenden Bildseiten bestimmend, ist die Tatsache, daß es sich nicht um eine Doppelseite handelt, sondern um zwei, der Recto- und Versoseite des Blattes zugeordnete Einzelseiten. Erst durch Umblättern kann der Leser die zweite Hälfte des visuellen Erzählabschnittes entziffern. Es fehlt hier also das im Falle der Bilddoppelseiten mögliche Panorama, die Übersicht über den gesamten in Bildern formulierten Erzählabschnitt. Beide aufeinanderfolgende Seiten besitzen aber den gleichen Grundriß: drei jeweils das gesamte Bildregister umfassende, querformatige Miniaturen. Die gesamte Folge der 6 Bilder ist einem einzigen Thema gewidmet: den Taten der Amazonenkönigin Camilla im Kampf gegen die Trojaner bis zu ihrem Tod. Mit Blick auf die nächste Bildseite fol. 79v mit den Miniaturen Pictura *w*118 und *w*119 wird erkennbar, daß der Camilla-Episode in der inhaltlichen Gewichtung des Illustrationszyklus ein auffallend breiter Raum zugewiesen wird.

Pictura *w*112 schließt nach dem primären Medienumbruch an V. 8936 an und leitet damit eine Phase der Redundanz ein, in der der Rezipient die Bilder zu einem Teil der Geschichte sieht, den er bereits im Text gelesen hat. Zwischen der letzten Miniatur des Illustrationszyklus auf fol. 67r, Pictura *w*111 (Beratung des Latinus), und Pictura *w*112 liegt eine längere Phase der Geschichte, die keine Bebilderung erfährt: die die Beratung bei Latinus beendende Nachricht von einem neuerlichen Ausfall der Trojaner (V. 8742-8762), der Aufbruch des Turnus in den Kampf (V. 8763-8783), die Einführung der Camilla und ihres Gefolges in die Kampfhandlung (V. 8784-8790; V. 8791-8816; V. 8817-8823), die Beratung der Camilla mit Turnus (V. 8824-8866) und die Postierung von Trojanern und Latinern im Hinterhalt (V. 8867-8879). Mit dem Angriff der Camilla auf die Trojaner (V. 8880-8915) nimmt der

Zeichner die Erzählung des Textes wieder auf. Indem aber die Episode des Orsilochus, der die Amazone Larina tötet (V. 8916-8919) und anschließend die Trojaner zum Kampf anfeuert (V. 8920-8935) im Illustrationszyklus übergangen wird, fehlt die unmittelbare Motivation für Pictura *w*113, die das Zurückweichen der Amazonen vor den Trojanern schildert (V. 8936-8950). Mit Pictura *w*113 ist zugleich auch die Synchronisation von Texterzählung und Bilderzählung erreicht, so daß nach diesem sekundären Medienumbruch der Leser den Fortgang der Geschichte nun zunächst ausschließlich im Medium des Bildes verfolgt. Pictura *w*114 visualisiert den unmittelbar an das Zurückweichen der Amazonen anknüpfenden Erzählabschnitt, der das Handgemenge schildert, nachdem Messapus den Rückzug der Camilla aufhalten konnte (V. 8951-8965).

Zwischen Pictura *w*114 und Pictura *w*115 befindet sich der Seitenumbruch, durch den ein neuer Handlungsabschnitt innerhalb der Camilla-Episode markiert wird. Nachdem die Verhöhnung Camillas durch den Trojaner Tarcho (V. 8966-9005) im Miniaturenzyklus übersprungen worden ist, findet die daran anschließende Szene, in der Camilla an Tarcho Rache nimmt und ihn tötet (V. 9006-9011) in Pictura *w*115 eine Umsetzung in das Medium Bild. Die folgende, im Text beschriebene Kampfhandlung, die Tötung zweier Trojaner durch Camilla und Tarpeja (V. 9012-9027) und die Verhöhnung Tarchos durch Camilla (V. 9028-9044) wird im Bildzyklus ausgespart wie auch die den nächsten Erzählabschnitt einleitende Einführung des Arruns (V. 9045-9063), des Chloreus (V. 9064-9080) und die Beschreibung seines prachtvollen Helmes (V. 9081-9094). Der aus drei Einzelszenen bestehende Höhepunkt des folgenden Erzählabschnittes: Tötung des Chloreus durch Camilla und Raub seines Helmes (V. 9095-9111), Tötung der Camilla durch Arruns (V. 9112-9117) und Tötung des Arruns durch Tarpeja (V. 9118-9124) wird vom Zeichner in der Miniatur Pictura *w*116 geschickt umgesetzt. Auch die im Text direkt daran anschließende Episode von der Bergung des Leichnams der Camilla vom Schlachtfeld (V. 9125-9152) findet eine Visualisierung in der nachfolgenden Miniatur Pictura *w*117. Nach dieser findet der erneute primäre Medienumbruch statt, wenn der Text mit V. 8937 weitergeführt wird. Es folgt nun die Phase der Redundanz, in der der Rezipient den Text zu dem bereits in Bildern erzählten Abschnitt der Geschichte liest.

Fol. 72r (V. 8937-9006) umfaßt den Rückzug der Camilla nach Laurentum (V. 8936-8950), ihren Gegenangriff mit Hilfe des Messapus (V. 8951-8965) und ihre Verhöhnung durch Tarcho (V. 8966-9004). Auf fol. 72v (V. 9007-9079) findet sich die Tötung des Tarcho durch Camilla (V. 9006-9011; vgl. Pictura *w*116), die Tötung zweier weiterer Trojaner durch Camilla und Tarpeja (V. 9012-9027), die Verhöhnung des toten Tarcho durch Camilla (V. 9028-9044), die Einführung des Arruns (V. 9045-9063) sowie des Trojanerpriesters Chloreus (V. 9064-9080) in die Handlung. Auf fol. 73r (V. 9080-9150) befindet sich die Beschreibung des Helmes des Chloreus, der die Ursache für den Tod der Camilla darstellt (V. 9081-9094), die Tötung des Chloreus durch Camilla mit dem Helmraub (V. 9095-9111; vgl. Pictura *w*116), die Tötung der Camilla durch Arruns (V. 9112-9117; vgl. Pictura *w*116), die Tötung des Arruns durch Tarpeja (V. 9118-9124; vgl. Pictura *w*116) und die Bergung des Leichnams der Camilla vom Schlachtfeld durch ihre Amazonen (V. 9125-9152; vgl. Pictura *w*117). Fol. 73v (V. 9151-9223) umfaßt das Verlassen des Hinterhalts durch Turnus und Eneas (V. 9153-9176), die Beratung des Eneas mit seinen Anhängern (V. 9177-9204) und die Beschreibung des Prunkzeltes (V. 9205-9239). Auf fol. 74r (V. 9224-9293) folgt die Beschreibung der Reaktion der Latiner auf das über Nacht aufgeschlagene Zelt (V. 9240-9271), die Bitte des Latinus um Waffenstillstand (V. 9272-9282) und die Vorbereitung der Überführung der Camilla in ihre Heimat (V. 9283-9293). Fol. 74v (V. 9294-9393) umfaßt die

Beschreibung der Bahre (V. 9294-9313), die Vorbereitung ihrer Überführung (V. 9314-9322), die Totenklage des Turnus (V. 9323-9353; verkürzt), den Trauerzug (V. 9354-9368; verkürzt) und die Heimführung von Camillas Leiche (V. 9369-9384). Auf fol. 75r (V. 9394-9644) folgt die Kurzfassung der Beschreibung ihres Grabmals (V. 9385-9394f),[415] das Ende des Waffenstillstandes (V. 9575-9587) und die Unterredung des Turnus mit Latinus (V. 9588-9612; V. 9613-9656). Fol. 75v (V. 9645-9717) umfaßt den Zorn des Turnus auf Latinus (V. 9657-9707) und die Aussendung der Boten des Latinus zu Eneas (V. 9708-9715). Auf fol. 76r (V. 9718-9792) folgt die Verlängerung des Waffenstillstandes (V. 9716-9734), der Besuch der Königin im Gemach der Lavinia (V. 9735-9744) und der erste Teil des Minnegesprächs (V. 9745-9788). Dieser zentrale Dialog (V. 9789-9820; V. 9821-9851; V. 9852-9985; V. 9986-9990) wird auf fol. 76v (V. 9793-10006) in stark gekürzter Form fortgesetzt,[416] und es folgt auf derselben Seite die Beschreibung des Waffenstillstands (V. 9991-10001) sowie der Spazierritt des Eneas vor Laurentum (V. 10002-10030). Fol. 77r (V. 10007-10116) umfaßt die Verwundung der Lavinia durch den Pfeil der Venus beim Anblick des Eneas (V. 10031-10045), die Beschreibung von Lavinias Minnequal (V. 10046-10060) und in verkürzter Fassung den Beginn des Minnemonologs der Lavinia, der weitgehend ausgefallen ist (V. 10061-10388). Fol. 77v (V. 10117-11373) enthält eine extrem verkürzte Fassung der Beschreibung von Lavinias und Eneas' Minneleid sowie die Lücke der etwa 1000 Verse, in denen für die Handlung zentrale Episoden erzählt werden, unter anderem das Gespräch zwischen Lavinia und der Königin (V. 10497-10513; V. 10514-10712; V. 10713-10724), das Verfassen des Minnebriefs (V. 10785-10811; V. 10812-10822), die zweite Begegnung zwischen Eneas und Lavinia (V. 10823-10842), die Bogenschützen-Episode (V. 10843-10854; V. 10855-10907), die Liebesbegegnung zwischen Eneas und Lavinia (V. 10931-10946) und die heftige Verliebtheit des Eneas (V. 10965-10990; V. 10991-11018; V. 11019-11041; V. 11042-11338; V. 11339-11352).[417] Fol. 78r (V. 11374-11587) umfaßt nach dem vollständigen Ausfall der Klage Lavinias (V. 11381-11465) in gekürzter Form die Erzählung von dem minnekrank im Bett liegenden Eneas (V. 11466-11483), von seinem Ritt nach Laurentum (V. 11484-11502), von der Begrüßung Lavinias (V. 11552-11563), vom Spott der Gefährten (V. 11564-11582) und von Eneas' Ausharren vor den Mauern Laurentums bis zum Abend (V. 11583-11604). Fol. 78v (V. 11588-11656) umfaßt das Eintreffen der beiden gegnerischen Parteien auf dem für den Zweikampf vorgesehenen Platz (V. 11605-11644) und die Vorbereitung der Götterbilder (V. 11645-11658). Auf fol. 79r (V. 11657-11727) befindet sich die Ansprache des Eneas (V. 11659-11770), die von der zwischen V. 11727 und 11728 liegenden Bilddoppelseite und damit einem neuen primären Medienumbruch unterbrochen wird.

[415] S. u., Kapitel C III.
[416] S. u., Kapitel C III.
[417] S. u., Kapitel C III.

fol. 79v: Sonderform

118
119

I: Pictura 118: Turnus gibt der Bahre Camillas das Geleit: *da fürt man gamillen alſo totter haim in ir land* (V. 9283-9286; V. 9354-9368)

Die Ikonographie der Szene orientiert sich ganz am Bildschema von Pictura *w*107 mit der Überführung der Bahre des Pallas. Durch diese ikonographischen Parallelen macht Zeichner *w* mit den spezifischen Möglichkeiten seines Mediums die konzeptionelle Analogie der Pallas- und Camilla-Handlung, wie sie im Text Veldekes intendiert ist, visuell deutlich. Die Bahre, deren kostbare Ausstattung im Bild jedoch nicht visualisiert ist, wird - wie auch in der analogen Miniatur im Codex *B* - von zwei Pferden[418] gezogen. In diesem Detail weichen also beide Zyklen vom Text ab, wo *zwêne mûle gûte* (V. 9316) Camillas Bahre tragen.[419] Im Gegensatz dazu wird im Text die Bahre des Pallas durch *zwei ros kastelâne* (V. 8012) gezogen, so daß man vermuten darf, daß die parallel konzipierte Erzählung vom Trauerkondukt für Pallas durchaus noch die Ikonographie der Bildformulierung des Leichenzuges für Camilla beeinflußt haben kann, obwohl in *w*107 die Bahre des Pallas von seinen Gefolgsleuten getragen wird.

Die Illustration der vorliegenden Szene orientiert sich sehr eng am Text, wie die Darstellung des Turnus zeigt, der mit einer Kerze in der Hand der Bahre das Geleit gibt. Ein solches Geleit ist auch in der Darstellung des Trauerzuges für Pallas formuliert, obwohl der Text in diesem Fall nicht ausdrücklich Eneas als Begleiter der Bahre erwähnt. An diesem Befund wird erkennbar, daß die Miniaturen nicht nur von den jeweils bildgenerierenden Textgrundlagen bestimmt werden, sondern sich zugleich auch gegenseitig ikonographisch beeinflussen können.

[418] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 85.

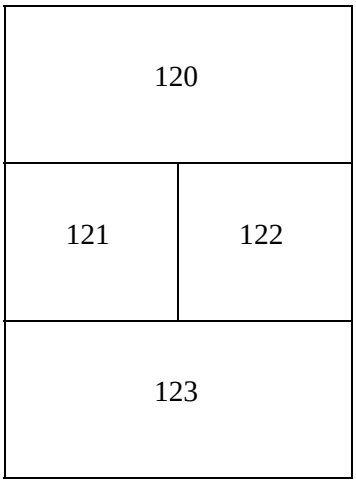
II+III: <u>Pictura 119:</u> Grabmal der Camilla: *da lit gamilla in dem grab* (V. 9385-9574)

Die vorliegende Miniatur mit der Darstellung des Grabmals der Camilla nimmt bereits durch ihr Format eine Ausnahmestellung innerhalb des gesamten Zyklus ein, da die beiden unteren Register zu einem einzigen zusammengefaßt sind. Auf einer durch 5 Bögen angedeuteten, doppelstöckigen Architektur erhebt sich auf einer Säule – möglicherweise der *phîlâre / von marmor* (V. 9438-9439) des Textes – ein kreisrundes Gebilde, in dem der Sarkophag der Camilla ruht. Auf zwei weiteren Säulen rechts und links befinden sich zwei Figuren, die den Sarkophag auf gleicher Höhe flankieren. Direkt über dem Sarg hängt die im Text erwähnte Lampe (V. 9415), die auch aus der analogen Miniatur des Codex *B* bekannt ist.[420] Im Unterschied zum Text und zur Bildfassung des älteren Zyklus wird die Lampe in Pictura *w*119 jedoch nicht von einer Taube gehalten. Entsprechend dem Text, der in Fassung *w* für diese Passage allerdings fehlt, und über die Ikonographie von Pictura *B* 118 hinaus besitzt Bildfassung *w* den Automaten, der die Lampe zum Verlöschen bringen kann: das *bilde als ein man* (V. 9542) mit dem schußbereiten Bogen. Nimmt man aufgrund der sonstigen Übereinstimmungen der Miniaturen *w*119 und *B*118 eine mittelbare oder unmittelbare Abhängigkeit der jüngeren von der älteren Handschrift an, so muß man davon ausgehen, daß Zeichner *w* selbst oder der Zeichner der Vorlage von *w* die aus *B* überlieferte Ikonographie verändert oder wesentlich ergänzt hat. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß Fassung *w* der ursprünglichen Ikonographie nähersteht als Fassung *B*, da möglicherweise bereits Zeichner *B* den Automaten aus seiner Vorlage nicht mit übernommen hat. Eine Erweiterung stellt auch die auf der rechten Säule stehende Figur dar, die im Text und in Bildfassung *B*118 ohne Parallele ist. Möglicherweise ist sie aus Gründen der Symmetrie - nicht umsonst war *Geometras* der Schöpfer dieser Grabanlage - eingeführt worden und könnte als Götterbild wie in Pictura *w*56 interpretiert werden.[421]

---

[419] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 85 hält die in *B*117 dargestellten Tiere für Maultiere. - COURCELLE, wie Anm. 27, S. 62 macht keine Angabe. Es dürfte jedoch schwierig sein, eine zweifelsfreie Identifikation vorzunehmen.
[420] Zum detaillierten Vergleich der Bildfassungen *B*118 und *w*119 s. u. Kapitel D III.
[421] S. u. Kapitel D III.

fol. 80r: Typus V



I: Pictura 120: Turnus vor König Latinus: *da kůmpt turn₉ für künig latein* (V. 9580-9707)

Die Ikonographie von Pictura *w*120 entspricht derjenigen von Pictura *w*111, die ebenfalls eine Beratungsszene bei Latinus visualisiert. Dieser sitzt links auf einer postamentartigen Bank und trägt hier bemerkenswerterweise keine Krone. Wie in Pictura *w*111 steht links hinter ihm einer seiner Gefolgsleute, während von rechts Turnus und drei weitere Latiner an ihn herantreten. In diesem Detail weicht die Bildfassung von der Textfassung ab, in der die Beratung allein zwischen Turnus und Latinus stattfindet. Der Vergleich mit der entsprechenden Miniatur im Codex *B* zeigt, daß auch dort das Personal über den Text hinaus erweitert wurde.

IIa: Pictura 121: Minne zwischen Lavinia und der Königin: *da ſitz die küngin by jr tocht'* (V. 9745-9985)

Dargestellt ist das erste große Minnegespräch zwischen Lavinia und ihrer Mutter. Zwei gekrönte Personen mit langen Haaren und langen Gewändern, die nur durch den Titulus identifiziert werden können, sitzen einander zugewendet auf einer gemeinsamen Bank. Die ausgearbeitete Gestik weist die Szene eindeutig als die Dialogsituation des Minnegesprächs aus. Auffallend und zugleich charakteristisch für den Unterschied zwischen Text und Bild ist er Befund, daß das im Text großen Raum einnehmende Minnegespräch nicht adäquat im Bild ausgedrückt wird, wie die Diskrepanz zwischen dem quantitativen Umfang des Textabschnittes und der quantitativen Ausdehnung des Bildraumes zeigt. Durch ihr kleines Format erscheint im Zyklus *w* die Miniatur wie die Illustration einer Nebenszene. Im Codex *B* wurde diese Diskrepanz dadurch zu überbrücken versucht, daß dem Minnegespräch mehrere

Szenen zugeordnet wurden - auch auf die Gefahr hin, daß durch die geringen Möglichkeiten einer ikonographischen Varianz eine gewisse Eintönigkeit entstehen würde. Gerade diese Lösungen des Miniators erscheinen aber um so eindrucksvoller.

IIb: <u>Pictura 122:</u> Lavinia wird vom Minnepfeil Cupidos getroffen: *da wirt lauina geraitz vō d' minn* (V. 10002-10043; vgl. V. 10785-10990)

Pictura *w*122 und die darunterliegende Basisminiatur von fol. 80r müssen unmittelbar aufeinander bezogen gelesen werden.[422] Lavinia steht auf der Mauer Laurentums, während eine weitere weibliche Person unter Nichtbeachtung der Größenverhältnisse vor der Stadtmauer dargestellt ist und durch die Gestik ihrer Hände auf die in Pictura *w*122 - und *w*123 - dargestellten Szenen zeigt. Der geflügelte Cupido links hat seinen Liebespfeil gegen Lavinia abgeschossen. Die weibliche Begleitung der Königstochter ist eine über den Text hinausgehende, eigenständige Formulierung des Zeichners *w*, die auch nicht in der entsprechenden Miniatur im Codex *B* erscheint.[423] Sie trägt in ihrer Linken einen Gegenstand, der einer Fackel ähnelt, jedoch nicht zweifelsfrei zu deuten ist. Möglicherweise handelt es sich um ein Symbol des Liebesfeuers, das Lavinia durch die Verletzung durch Cupidos Pfeil ergreift. Das legt die Deutung nahe, nach der es sich um die Liebesgöttin Venus handelt, die gemäß dem Text selbst mit ihrem Pfeil die Königstochter verwundet hat (V. 10036-10037). Zeichner *w* wollte offensichtlich nicht Venus selbst als Bogenschützin darstellen, sondern verwendete für den Pfeilschuß die bekannte Ikonographie des geflügelten Cupido mit dem Bogen in der Hand. In der Bildfassung gibt die Liebesgöttin ihrem Sohn den Befehl zu schießen, während sie selbst eine brennende Fackel vor Lavinia hält.

Insgesamt sind die in Pictura *w*122 formulierten Vorgänge für den Betrachter nicht lesbar, wenn er sie nur aufgrund der Ikonographie verstehen möchte, da die Ursache für die in Lavinia entstehende Minne nicht benannt ist. Erst durch die Einbeziehung von Pictura *w*123 läßt sich dieses Erklärungsdefizit für den Rezipienten auflösen. Auch hier wird das bereits zuvor beobachtete Verfahren deutlich, daß narrative Qualität oft erst aus der Folge zweier nur deskriptiven Einzelszenen generiert wird.

III: <u>Pictura 123:</u> Eneas vor der Mauer Laurentums: *da rit eneas zů der purg zů da lauina jnn was* (V. 10002-10043; vgl. V. 10785-10990)

Erst das Erscheinen des Eneas zu Pferde vor der Stadtmauer Laurentums macht in den Augen des Lesers den Grund für die Verwundung Lavinias durch den Minnepfeil Cupidos verständlich. Obwohl diese im vorliegenden Bild nicht auf der Stadtmauer gezeigt wird, stellt der Titulus, in dem ihr Name genannt wird, den Bezug zur vorangegangenen Miniatur eindeutig her. Ein bemerkenswerter Unterschied

[422] Solche Kombinationen von zwei Miniaturen existieren auch im Zyklus *B* (Pictura *B*65+66, *B*81+82), sowie fol. 7v im Münchener 'Tristan' (Cgm 51) mit der Darstellung des Maienfestes König Markes.
[423] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 85 versucht keine Identifizierung dieser Figur, sondern bezeichnet sie allgemein als „une suivante."

zwischen Pictura *w*123 und Pictura *w*122 besteht in dem Detail, daß in Pictura *w*122 das Stadttor von Laurentum geschlossen ist, während es in Pictura *w*123 offensteht. Möglicherweise wollte Zeichner *w* im Gegensatz zum Text die Lesart andeuten, daß Eneas nicht vor den Mauern der Stadt verweilen muß, sondern nach Laurentum hineinreiten darf - ein Zeichen der künftigen Liebesverbundenheit. Schließlich bleibt darauf hinzuweisen, daß im Bild Eneas sich alleine der Stadt nähert, während er im Text *mit sînen jungelingen* (V. 10004) vor Laurentum spazieren reitet.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 79v-81v und der Bildseiten fol. 79v/80r

Nach V. 11727 findet ein primärer Medienumbruch statt, nach dem die beiden Bildseiten in den Text eingefügt sind. Die narrativen Möglichkeiten der aufeinanderfolgenden Bildseiten werden wesentlich dadurch geprägt, daß die Miniaturen innerhalb einer Bilddoppelseite in der Weise angeordnet sind, daß sich der gesamte, in Bildern formulierte Erzählabschnitt simultan vor dem Blick des Lesers entfaltet. Durch die unterschiedlichen Seitengrundrisse entsteht darüber hinaus ein wechselvoller Erzählrhythmus der Bilder.

Beide Bildseiten sind unterschiedlichen Erzählabschnitten zugeordnet, so daß die materielle Gestalt der Handschrift und die inhaltliche Struktur des Textes auch hier aufeinander abgestimmt sind. Während auf fol. 79v die Camilla-Handlung fortgeführt wird und mit der Darstellung ihres Grabmals ihren glanzvollen Höhepunkt erreicht, ist fol. 80r nach der Übergangsminiatur, die mit der Beratung zwischen Latinus und Turnus über den abschließenden Zweikampf die letzte wichtige Handlungsphase einleitet, den Ereignissen um Lavinia gewidmet. Indem Pictura *w*118 nach dem primären Medienumbruch an V. 11727 anschließt, wird der Leser mit einer tiefgreifenden Verwerfung im Fortgang der Geschichte konfrontiert. Im Gegensatz zu den Konzeptionen der vorangegangenen Bildseiten findet hier kein mehrfacher Medienumbruch statt, vielmehr erstreckt sich die Phase der Redundanz auf die gesamte Bilddoppelseite, da diese den Text erst nach dem Textbereich unterbricht, auf den sich die letzte Miniatur auf fol. 80r, Pictura *w*123, bezieht: Alle Miniaturen der Doppelseite fol. 79v/80r visualisieren daher den vorangegangen Text. Der Ausfall von zwei umfangreichen, zusammenhängenden Textbereichen (V. 10117-11074; V. 11087-11338) scheint hauptsächlich dafür verantwortlich zu sein, daß das bis zu diesem Punkt durchgehaltene System einer sehr genauen Koordination von Text und Bild auseinanderbricht. Nicht nur die Textpassagen, die den Miniaturen der Bilddoppelseite fol. 79v/80r zugrundeliegen, finden sich vor V. 11727, sondern auch die Versgruppen, aus denen die Miniaturen der folgenden Bilddoppelseite fol. 82r/82v generiert werden.

Pictura *w*118 schließt relativ eng an die letzte Miniatur der vorausgegangenen Bildseite, Pictura *w*117, mit der Darstellung der Bergung des Leichnams der Camilla vom Schlachtfeld an. Nachdem der Rückzug von Turnus und Eneas aus dem Hinterhalt (V. 9153-9176), die Beratung der Trojaner (V. 9177-9207), das Prunkzelt des Eneas (V. 9205-9239), die Reaktion der Latiner darauf (V. 9240-9271) und die Bitte des Latinus um Waffenstillstand (V. 9272-9282) keine Visualisierung erfuhren, fließen die folgenden Passagen in die Ikonographie von Pictura *w*118 ein: die Vorbereitung der Überführung der Camilla (V. 9283-9293), die Beschreibung der Bahre (V. 9294-9313), die Vorbereitung der Überführung

(V. 9314-9322), die Totenklage des Turnus (V. 9323-9353; gekürzt) und der Trauerkondukt (V. 9354-9368; gekürzt). Die Heimführung von Camillas Leiche (V. 9369-9384) dagegen wird nicht im Bild formuliert, wohl aber die - in der Textfassung *w* komplett ausgefallene - anschließende Grabmalbeschreibung (V. 9385-9394f/9574).[424] Mit dem zwei Register umfassenden Bild des Grabmals der Camilla hat der Zeichner einen wirkungsvollen Abschluß der gesamten Camilla-Episode (Pictura *w*112-*w*119) geschaffen. Auch den unmittelbar anschließenden Textabschnitt, die neuerliche Vereinbarung des Zweikampfes durch Turnus und Latinus (V. 9575-9587; V. 9588-9612; V. 9613-9656; V. 9657-9707), setzt der Zeichner in Pictura *w*120 mit einigen Freiheiten gegenüber dem Text ins Bild um. Die Aussendung der Boten an Eneas (V. 9708-9715) und der zwischen Eneas und Turnus geschlossene Zweikampfvertrag mit der Verlängerung des Waffenstillstandes (V. 9716-9734) finden keinen Reflex im Miniaturenzyklus. Wichtig ist dem Miniator für seine Bilderzählung erst wieder das hieran anschließende Minnegespräch zwischen Lavinia und der Königin (V. 9735-9744; V. 9745-9788; V. 9789-9820; V. 9821-9851; V. 9852-9985; V. 9986-9990), das gegenüber der Vorlage in der Textfassung *w* stark gekürzt ist.[425] Es wird in Pictura *w*121 eher unscheinbar dargestellt, zumal der Miniator den Dialog nicht in seine einzelnen Phasen zerlegt hat, wie es im Bildfassung *B* versucht wurde. In seiner Illustration schließt sich der Zeichner kontinuierlich dem Text an, wenn er die an die Beschreibung vom Beginn des Waffenstillstandes (V. 9991-10001) anschließende Episode vom Spazierritt des Eneas vor Laurentum und der Verwundung der Lavinia durch den Minnepfeil (V. 10002-10030; V. 10031-10045) in Pictura *w*122 und *w*123 umsetzt.

Es ist auffällig, daß eine Textmenge von etwa 1500 Versen, von denen in Fassung *w* darüber hinaus ein Großteil entfallen ist, in der Bilderzählung auch keine Visualisierung in der bisher bekannten, direkten Weise erfährt. Vielmehr sind in die beiden, diesem Textbereich zuzuordnenden Miniaturen, Pictura *w*122 und *w*123, Informationen aus den unterschiedlichsten Bereichen der ausgefallenen Periode eingeflossen. In Textfassung *w* sind V. 10117-11074 und V. 11087-11338 komplett ausgefallen. Dazu gehören: die Beschreibung von Lavinias Minnequal (V. 10046-10060), die stark gekürzt noch in Fassung *w* vorhanden ist, ihr Minnemonolog (V. 10061-10388) und Schmerz beim Wegreiten des Eneas (V. 10389-10399), die Fortsetzung der Minneklage (V. 10400-10435), ihr sehnsuchtvoller Blick hinter Eneas her (V. 10436-10450), ihre Appetitlosigkeit (V. 10451-10461), Schlaflosigkeit (V. 10462-10475), die neuerliche Minneklage (V. 10476-10496), ihr zweites Gespräch mit der Mutter (V. 10497-10513; V. 10514-10712; V. 10713-10724), die Fortsetzung ihrer Minneklage (V. 10725-10784), die Niederschrift des Liebesbriefes (V. 10785-10811), seine Befestigung unter der Befiederung des Pfeiles (V. 10812-10822), die Rückkehr des Eneas nach Laurentum (V. 10823-10842), die Verhandlung Lavinias mit dem Bogenschützen (V. 10843-10854; V. 10855-10907), der Pfeilschuß (V. 10908-10921), Eneas und seine Gefährten (V. 10922-10930), die gegenseitige Begrüßung Eneas' und Lavinias (V. 10931-10946), die Verspottung des Eneas durch einen Ritter (V. 10947-10964), seine Verwundung durch den Minnepfeil Amors (V. 10965-10990) und die ersten Minnesymptome (V. 10991-11018), seine Schlaflosigkeit (V. 11019-11041) und der Minnemonolog (V. 11042-11338), von dem ein Teil in die gekürzte Textfassung *w* eingegangen ist.

An diesem Punkt setzt die gekürzte Textfassung *w* mit folgenden Episoden wieder ein: Eneas' langes Verweilen im Bett (V. 11339-11352), das Pictura *w*124 auf der nächsten Bildseite, fol. 82r,

[424] S. u., Kapitel C III.
[425] S. u., Kapitel C III.

visualisiert, die Reaktion seiner Gefährten auf dieses merkwürdige Verhalten (V. 11353-11367), Lavinias Warten auf Eneas (V. 11368-11380), ihre enttäuschte Klage (V. 11381-11465), Eneas' Aufstehen und Ankleiden (V. 11466-11483), sein Spazierritt nach Laurentum (V. 11484-11502), Lavinias Reuemonolog (V. 11503-11551), ihre gegenseitige Begrüßung (V. 11552-11563), der Spott der Gefährten (V. 11564-11582), Eneas' Verweilen vor den Augen Lavinias bis zum Abend (V. 11583-11604), das Eintreffen der beiden Kontrahenten auf dem Kampfplatz (V. 11605-11644), die auf der nächsten Bildseite, fol. 82v, in Pictura *w*128 dargestellte Vorbereitung der Götterbilder (V. 11465-11658) und schließlich die Ansprache des Eneas (V. 11659-11741), die durch die beiden Bildseiten fol. 79v/80r unterbrochen wird.

Erst zu diesem Zeitpunkt folgen im bildlichen Medium der Abschluß der Camilla-Episode und der Beginn der Lavinia-Handlung. Für den Leser bedeutet die Rezeption dieser Bilder eine durchgängige Redundanz, die durch ein Wiedererkennen von bereits Gelesenem charakterisiert ist. Im Gegensatz zu den anderen bildlichen Erzählphasen findet innerhalb der Bilddoppelseite fol. 79v/80r kein sekundärer Medienumbruch in dem Sinne statt, daß die Geschichte für eine kurze Phase allein im Medium des Bildes fortgeführt wird. In dieser Erzählperiode läuft die Bilderzählung kontinuierlich hinter der Texterzählung her.

Nach Pictura *w*123 findet der primäre Medienumbruch statt, nach dem der Text mit V. 11728 fortgesetzt wird. Auf fol. 80v (V. 11728-11815) folgt die Zusicherung freien Abzuges des Ascanius im Falle einer Niederlage des Eneas durch die Latiner (V. 11742-11758), der Streit zwischen den beiden Gefolgsleuten (V. 11759-11770) und die Hetzrede eines Latiners, sich nicht auf Turnus zu verlassen (V. 11771-11803). Fol. 81r (V. 11816-11902) umfaßt den neuerlichen Ausbruch des Kampfes (V. 11804-11837), die Flucht des Latinus (V. 11838-11850), Eneas' Eingreifen in den Kampf (V. 11851-11868), seine Verwundung (V. 11869-11886) und anschließende Heilung (V. 11887-11915). Auf fol. 81v (V. 11903-11976) folgt die Rückkehr des Eneas in den Kampf (V. 11916-11920), Turnus' Einschreiten (V. 11921-11936) sowie die Beschreibung des allgemeinen Kampfes (V. 11937-11975). Zwischen V. 11976 und 11977 befindet sich der nächste primäre Medienumbruch, durch den der Text erneut durch zwei Bildseiten unterbrochen wird. Diese Kürze des Intervalls zwischen zwei Bilddoppelseiten unterscheidet das Layout dieses Codexbereiches deutlich von den vorangehenden.

fol. 82r: Typus I

124
125
126

I: Pictura 124: Cupido verwundet den im Bett liegenden Eneas mit dem Liebespfeil (Abweichung vom Text): *da ſchutz cupido eneā mit der minne ſtral* (V. 10982-10990; 11019-11041/11338)

Während Eneas im Bett liegt, zielt Cupido mit dem Liebespfeil auf ihn - wie zuvor in Pictura *w*122 auf Lavinia. Der Liebesgott ist gemäß antiker Auffassung mit Flügeln auf dem Rücken, entgegen der gängigen antiken Bildtradition jedoch auch mit Flügeln an den Füßen dargestellt.[426] Der im Bett liegende Eneas wird mit der bereits mehrfach verwendeten Bildformel charakterisiert. Die Bildfassung weicht grundlegend von der Textfassung ab, da in Pictura *w*124 zwei unterschiedliche Szenen miteinander verschmolzen werden. Nicht nur darin, daß im Text die Verwundung des Eneas durch Cupidos Minnepfeil erst bei seinem zweiten Aufenthalt vor Laurentum - nach dem Erhalt des Briefes der Lavinia – passiert, unterscheidet sich die Bildfassung, wie sie sich im Kontext mit der vorangegangenen Bildseite darstellt, von der Textfassung, sondern auch darin, daß diese Verwundung im Text unmittelbar beim Anblick Lavinias geschieht. In der Bildfassung hingegen liegt Eneas im Bett, als er von Cupido getroffen wird. Dieser Befund muß also in der Weise interpretiert werden, daß der Zeichner *w* eine Kontamination zweier Szenen vorgenommen hat. Dieser Kunstgriff erweist sich aber insofern als sehr geschickt, als erst durch die Verbindung mit dem bogenschießenden Amor der im Bett liegende Eneas als aus Liebeskummer wachend verstehbar wird. Auch wird auf diese Weise ein unmittelbares Pendant zu der Darstellung der Verwundung Lavinias durch den Pfeilschuß des Liebesgottes in Pictura *w*122 geschaffen.

II: <u>Pictura 125:</u> Eneas und Turnus vor König Latinus: *hie ſtand eneas vñ turn$_9$ vor dē küng latino* (keine unmittelbare Textgrundlage; vgl. V. 11353-11367; vgl. V. 11605-11615; vgl. 11654-11658)

Die vorliegende Miniatur ist aus dem Kontext der Bilderzählung zwischen Pictura *w*124 und *w*126 nicht verständlich. Für die vom Titulus bezeichnete Szene sind als bildgenerierende Textbereiche am wahrscheinlichsten V. 11605-11615 und V. 11654-11658, die im wesentlichen auch Pictura *w*128 zugrunde liegen: Vor dem Beginn des kriegsentscheidenden Zweikampfes treten Turnus und Eneas vor König Latinus. Die Miniatur zeigt zwei Gruppen von je drei Personen, die einander gegenüberstehen. Ohne den Titulus wäre es nicht möglich, die Szene in diesem Sinne zu interpretieren, da keinerlei Individualisierung der Personen erkennbar ist. Sollte es sich bei den jeweils eine Dreiergruppe anführenden Personen um Turnus und Eneas handeln, so fehlt der im Titulus genannte König Latinus, vor den die beiden gegnerischen Anführer treten. Dieser wäre gemäß der Gewohnheit des Miniators wahrscheinlich an seiner Krone erkennbar gewesen. Allen dargestellten Personen gemeinsam ist die elaborierte Gestik der Hände, welche die Szene als Redeszene charakterisiert.

Hier soll noch eine andere Lesart dieser Bildformulierung vorschlagen werden, die davon ausgeht, daß der Titulus aus einem Irrtum des Schreibers resultiert. Sucht man im Text nach einer Szene zwischen dem minnekrank im Bett liegenden Eneas und seinem Ankleiden am Nachmittag des folgenden Tages, die zu der Ikonographie von Pictura *w*125 paßt, bietet sich die Szene mit der bestürzten Reaktion der Gefolgsleute des Eneas (V. 11353-11367) auf das lange Verweilen ihres Anführers im Bett an. Problematisch ist eine solche Deutung lediglich unter dem Aspekt der inhaltlichen Relevanz dieser Szene für den Fortgang der Geschichte. An anderer Stelle konnte jedoch ebenfalls beobachtet werden, daß der Zeichner aus unterschiedlichen Gründen Szenen visualisiert, die aus narrativer Sicht keinerlei Funktion für den Fortgang der Handlung besitzen (z. B. Pictura *w*37, *w*61, *w*62). In jedem Fall paßt die so gedeutete Szene sehr gut in den Kontext des Miniaturenzyklus hinein, sehr viel besser als eine Zusammenkunft von Turnus und Eneas vor Latinus, für die es an dieser Stelle im Zyklus keine Textgrundlage gibt.

Anhand der irrtümlichen Beschriftung läßt sich die These erhärten, daß nach der Konzeption des Miniaturenzyklus zunächst die Bilder ausgeführt wurden und erst in einem zweiten Schritt die Tituli eingetragen wurden. Ferner kann man daraus ableiten, daß der Schreiber der Tituli, der mit dem Schreiber des Textes, Jorg von Elrbach, identisch ist, wahrscheinlich nicht zugleich der Zeichner der Miniaturen gewesen ist, der sicherlich keine Unsicherheit bei der Beschriftung der von ihm selbst angefertigten Miniaturen gehabt hätte. Daher ist anzunehmen, daß Zeichner *w* die Szene aus seiner Vorlage übernommen hat, der Schreiber diese aber wohl vor allem deswegen falsch identifiziert hat, da es sich um eine Nebenszene handelt, die jemand, der die Miniaturen nachträglich beschriftet und nicht immer auch den Vorlagezyklus vor Augen hat, nicht ohne weiteres entziffern kann.

[426] NICOLE BLANC; FRANÇOISE GURY: ‘Eros’. In: LIMC. Band III, 1: Atheieon-Eros. - Zürich; München: Artemis, S. 850-1049 (Abb. im Tafelband III, 2, S. 609-727). Eros mit Flügelschuhen war in der antiken Ikonographie selten, vgl. aber Nr. 95 (ebd.).

III: <u>Pictura 126:</u> Eneas läßt sich sein Gewand bringen: *da pringent eneas diener eneam ſein gewand* (V. 11479-11483)

Die Miniatur knüpft logisch an Pictura *w*124 an: Nachdem Eneas von Cupidos Minnepfeil getroffen worden ist, folgt im Text die Beschreibung seiner Minnesymptome, der Minnemonolog, seine Schlaflosigkeit und das Einschlummern am Morgen. Pictura *w*126 stellt den Moment dar, als Eneas sich am Nachmittag erhebt und sein Gewand bringen läßt.

Dieses ist die letzte Miniatur, für die Zyklus *B* verglichen werden kann, so daß die übrigen Bilder des Codex *w* lediglich aus dem Befund dieser Handschrift selbst gedeutet werden müssen.

fol. 82v: Typus I

127
128
129

I: Pictura 127: Eneas und ein Gefährte vor dem Palast des Latinus: *da reit eneas zů ſchloſ zů zů lauina* (V. 11490-11496; vgl. V. 11552-11563)

Die erste Miniatur nach dem Seitenumbruch knüpft unmittelbar an Pictura *w*126 an: Nachdem sich Eneas hat ankleiden lassen, reitet er in Begleitung erneut nach Laurentum. Im Unterschied zur Textfassung reiten die Trojaner im Bild auf Pferden statt auf Maultieren. Auch hier wird das Stadttor von Laurentum als geöffnet dargestellt, während Lavinia - als diese muß die Frauengestalt auf der Stadtmauer wohl gedeutet werden - ein Zeichen des Grußes an Eneas und seinen Begleiter richtet. Die Bildfassung scheint durch die Darstellung des geöffneten Tores zu insinuieren, daß Eneas zu Lavinia hineinreitet, während er sich im Text lediglich vor der Stadtmauer aufhält.

Die Gesichtszüge aller drei Figuren sind nachträglich beschädigt worden.

II: Pictura 128: Eneas und Turnus schwören vor König Latinus zu kämpfen: *da ſchwert eneaſ vn̄ turn$_9$ zů kempfen* (V. 11626-11633; V. 11645-11658)

Rechts im Bild sitzt auf einer Bank König Latinus, identifizierbar an seiner Krone. Die Gestik seiner Hände bezieht sich auf das in der Bildmitte dargestellte Geschehen. Vor ihm steht ein Diener, der in seinen nach vorne ausgestreckten Armen auf einem Tuch eine Kiste trägt. Diese ist das Objekt, auf das Eneas und Turnus vor dem Zweikampf ihren Schwur ablegen sollen. Hier weicht die Bildfassung eindeutig von der Textfassung ab, in der die von Latinus selbst getragenen Götterbilder das Objekt des Schwures darstellen: *her ne hete deheinen boten, / den her si lieze rûren: / her woldes selbe fûren, / dar ûffe si sweren solden* (V. 11628-11631).

III: Pictura 129: Nicht ausgeführte Miniatur

Auch im Falle des ursprünglich vorgesehenen Inhalts von Pictura 129 lassen sich keine beweisbaren Vermutungen über mögliche Konzeptionen formulieren, zumal Zyklus *B* für diesen Textbereich fehlt. Es ist aber denkbar, daß eine Szene aus den Ereignissen um das Wiederausbrechen des allgemeinen Kampfes, möglicherweise die auch in *h* visualisierte Verwundung des Eneas vorgesehen war.

Zusammenfassung: der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 82r-85v und der Bildseiten fol. 82r/82v

Die narrativen Möglichkeiten der beiden Bildseiten werden zunächst dadurch geprägt, daß es sich nicht um eine Bilddoppelseite, sondern um zwei Einzelseiten handelt. Erst durch Umblättern von fol. 82 kann die zweite Hälfte des in Bildern formulierten Erzählabschnittes visuell überblickt werden. Eine thematische Unterscheidung von fol. 82r und fol. 82v ist nur mit Unschärfen möglich: Fol. 82r und die erste Miniatur auf fol. 82v sind im Anschluß an die vorangegangene Bildseite fol. 80r der Minnehandlung zwischen Lavinia und Eneas gewidmet, während mit der zweiten Miniatur auf fol. 82v die Zweikampfhandlung eingeleitet wird. Trotz ihrer inhaltlichen Heterogenität wird durch die Identität des Grundrisses beider Bildseiten eine formale Kongruenz durch die Wahl desselben Erzählrhythmus erreicht: Die ungeteilten Bildregister können in ruhigem Erzähltempo die einzelnen Szenen panoramahaft vor dem Auge des Lesers entfalten.

Indem Pictura *w*124 nach dem primären Medienumbruch an V. 11976 anschließt, wird der Leser mit einer tiefgreifenden Verwerfung im Fortgang der Geschichte konfrontiert, da Pictura *w*124 auf die Textbereiche V. 10982-10990 und V. 11019-11041/11338 rekurriert, die im Codex sogar noch weit vor der vorangegangenen Bilddoppelseite fol. 79v/80r liegen. Das Verhältnis der Bilder zum Text wird wiederum ausschließlich durch Redundanz gekennzeichnet. Dennoch erscheint dieser Bruch nicht so tiefgreifend, da auf der Ebene der Bilderzählung Pictura *w*124 sehr eng an Pictura *w*123 anschließt. Dieser vermeintlich enge Anschluß rührt aber daher, daß – wie bei einer Art „Zeilensprung“ beim Abschreibeprozeß – der Zeichner seine Szene entweder irrtümlicherweise an einer ikonographisch ähnlichen aus der Vorlage anfügt oder aber bewußt die Kurzfassung des Textes durch eine Kurzfassung des Illustrationszyklus abzubilden versucht: Nach der in Pictura *w*122 dargestellten Verwundung Lavinias durch den Minnepfeil (V. 10031-10045) folgt im Text die Beschreibung ihrer Minnequal (V. 10046-10060), ihr Minnemonolog (V. 10061-10388), ihr Schmerz beim Wegreiten des Eneas (V. 10389-10399; V. 10400-10435; V. 10436-10450), ihre Appetitlosigkeit (V. 10451-10461) und Schlaflosigkeit (V. 10462-10475; V. 10476-10496), das Gespräch mit ihrer Mutter (V. 10497-10513; V. 10514-10712; V. 10713-10724; V. 10725-10784) und die Episode mit dem Liebesbrief, den sie von einem Bogenschützen bei Eneas’ zweitem Spazierritt vor Laurentum zu diesem hinabschießen läßt (V. 10785-

10811; V. 10812-10822; V. 10823-10842; V. 10843-10854; V. 10855-10907). Eneas liest den Liebesbrief und wird von Amors Pfeil getroffen, als er die Schönheit Lavinias erkennt (V. 10908-10921; V. 10922-10930; V. 10931-10946; V. 10947-10964; V. 10965-10990). Auch Eneas kann nichts mehr essen (V. 10991-11018) und in der darauffolgenden Nacht aus Liebeskummer nicht schlafen (V. 11019-11041).

Zeichner *w* kontaminiert die Szene mit Eneas' Verwundung durch den Minnepfeil (V. 10982-10990) mit der Darstellung der durchwachten Nacht (V. 11019-11041/11338) und schließt diese Kombination zweier in der Handlungschronologie des Textes sehr viel späterer Szenen an die Darstellung des ersten Spazierrittes des Eneas vor Laurentum, bei der er die Königstochter noch gar nicht sieht und nur Lavinia vom Minnepfeil getroffen wird (V. 10002-10043), an. Wenn hier auch wichtige Handlungsabschnitte ersatzlos ausfallen, so erscheint durch diesen Kunstgriff der Übergang von Pictura *w*123 zu Pictura *w*124 doch logisch und bruchlos. Der Zeichner motiviert die Verletzung des Eneas durch Amors Pfeil nicht dadurch, daß der Trojaner den Liebesbrief Lavinias erhält und erst durch diesen auf ihre Liebe zu ihm aufmerksam wird, wie es der Text tut, sondern er interpretiert Pictura *w*123 als Begegnungsszene, in der beider Liebe zugleich erwacht.

Bemerkenswerterweise scheint dieselbe Konzeption der Kurzfassung des Textes, der in etwa der Bereich der Geschichte zwischen Pictura *w*123 und Pictura *w*124 fehlt, zugrunde zu liegen. An dieser Stelle läßt sich also erkennen, daß der Miniaturenzyklus auf die Kurzfassung des Textes abgestimmt ist. Bei der Kopie des Vorlagezyklus hat Zeichner *w* offensichtlich wohlüberlegt diejenigen Miniaturen übersprungen, die sich auf die in der Kurzfassung eliminierten Bereiche des Textes beziehen. Anhand dieses Befundes muß man daher vermuten, daß – sollte es sich bei Zeichner und Schreiber um zwei unterschiedliche Personen handeln – diese ganz offensichtlich ihre Konzepte weitgehend koordiniert haben, auch wenn diese Zusammenarbeit sie nicht vor Irrtümern bei der Bildbeschriftung bewahrte.

Wie im Falle der vorangegangenen Bilddoppelseite illustrieren alle Miniaturen Szenen, die im Medium Text bereits erzählt wurden, das heißt, die gesamte Folge der Bilder ist im Verhältnis zum Text redundant. Der lange Minnemonolog des Eneas (V. 11042-11338), der in der gekürzten Fassung *w* fehlt, wird auch im Bild nicht visualisiert. Das gilt ebenso für Eneas' langes Verweilen im Bett (V. 11339-11352), das den Auslöser für die Reaktion seiner Gefährten (V. 11353-11367) darstellt, welche nach dieser Interpretation in Pictura *w*125 dargestellt sein können. Im Zyklus übergangen wird ferner Lavinias Warten auf Eneas (V. 11368-11380) und ihr Klagemonolog (V. 11381-11465). Die im Text anschließende Szene, in der Eneas sich am Nachmittag sein Gewand bringen läßt (V. 11466-11483) ist in Pictura *w*126 dargestellt.

Die Abfolge der Ereignisse im Text abbildend, knüpft nach dem Seitenumbruch auf fol. 82v Pictura *w*127 mit dem erneuten Ritt des Eneas nach Laurentum (V. 11484-11502) direkt an Pictura *w*126 an. Zwischen Pictura *w*127 und Pictura *w*128 befindet sich dann ein deutlicher Bruch, da im Miniaturenzyklus folgende Handlungsabschnitte übersprungen werden: Lavinias Reuemonolog beim Erscheinen des Eneas (V. 11503-11551), die Begegnung der beiden Liebenden (V. 11552-11563), der Spott der Trojaner über die Verliebtheit des Eneas (V. 11564-11582) und sein Verweilen vor der Stadt bis zum Abend (V. 11583-11604). Pictura *w*128 mit dem Schwur von Eneas und Turnus auf die Götterbilder vor König Latinus gehört zur neuen Szenenfolge mit dem Eintreffen der beiden Kriegsparteien auf dem Kampfplatz (V. 11605-11644) und der Vorbereitung der Götterbilder (V. 11645-11658). Die nicht ausgeführte Miniatur Pictura *w*129 könnte ebenfalls für diesen Handlungsabschnitt

vorgesehen gewesen sein. Vor der Unterbrechung des Textes durch die Bildseiten fol. 82r/82v zwischen V. 11976 und 11977 folgen des weiteren diese Szenen: die Ansprache des Eneas (V. 11659-11741), die Zusicherung des freien Abzuges für Ascanius im Falle einer Niederlage des Eneas (V. 11742-11758), der Streit zwischen zwei Gefolgsleuten (V. 11759-11770) mit der Zornesrede eines Rutulers (V. 11771-11803), die schließlich das Wiederaufleben des allgemeinen Kampfes provoziert (V. 11804-11837), die Flucht des Latinus (V. 11838-11850), das Eingreifen des Eneas in den Kampf (V. 11851-11868), seine Verwundung (V. 11869-11886), Heilung (V. 11887-11915) und Rückkehr in den Kampf (V. 11916-11920), die Taten des Turnus (V. 11921-11936) und die Schilderung des allgemeinen Kampfes (V. 11937-11975).

Nach der Unterbrechung des Textes durch die beiden Bildseiten folgt auf fol. 83r (V. 11977-12045) die Provokation des Turnus durch Neptanabus (V. 11976-12010), der Zweikampf zwischen Turnus und Neptanabus (V. 12011-12025) und dessen Verspottung durch den Rutulerfürsten (V. 12026-12048). Fol. 83v (V. 12046-12125) umfaßt das Zurückdrängen der Trojaner durch Turnus (V. 12049-12068), das Erscheinen des geheilten Eneas auf dem Schlachtfeld (V. 12069-12086) und Turnus' Rückzug (V. 12087-12134). Auf fol. 84r (V. 12126-12198) folgt die Brandschatzung Laurentums durch Eneas (V. 12135-12154), Turnus' erneutes Versprechen des Zweikampfes vor Latinus (V. 12155-12167), die Übersendung dieses Entschlusses an Eneas (V. 12168-12174), die Bestimmungen des Kampfes und der Geiselaustausch (V. 12175-12198). Fol. 84v (V. 12199-12347) umfaßt die Vorbereitungen des Kampfes unter den Augen der Lavinia (V. 12199-12215), ihre in Textfassung *w* verkürzte Klage (V. 12216-12302), das Gegeneinanderantreten von Turnus und Eneas (V. 12303-12320) und der Lanzenkampf zu Pferde (V. 12321-12352). Der Schwertkampf zu Fuß (V. 12353-12382), die Beschreibung der Waffen des Eneas (V. 12383-12402) und die Fortsetzung des Schwertkampfes (V. 12403-12424) befinden sich auf fol. 85r (V. 12348-12421). Fol. 85v (V. 12422-12494) umfaßt den Angriff des Eneas unter den Augen Lavinias (V. 12425-12450), den Gegenangriff des Turnus, der Eneas in die Knie zwingt, bei dem aber sein Schwert zerbricht (V. 12451-12480), und den erneuten Angriff des Eneas (V. 12481-12495).

Zwischen den Versen 12494 und 12495 wird der Text von zwei Bildseiten unterbrochen und der Rezipient gelangt an einen primären Medienumbruch.

fol. 86r: Typus I

130
131
132

I: Pictura 130: Eneas und Turnus mit Gefolge: *da ſtat eneas vnd turn*$_9$ (V. 12199-12204; vgl. V. 12307-12311)

Die Miniatur, deren Ikonographie Pictura *w*114 gleicht, zeigt, wie die beiden feindlichen Parteien sich zum Kampf gegenübertreten. Die linke Gruppe umfaßt drei Personen, die unterschiedlich gerüstet sind: Die vordere ist mit Helm und Schwert gewappnet, gefolgt von zwei weiteren, die jeweils nur mit Schwert oder Bogen gerüstet sind. Die drei Personen in der rechten Bildhälfte sind bis auf die mittlere, die eine Art kurzen Speer geschultert hält, unbewaffnet. Eine eindeutige Identifikation der Figuren aufgrund der Ikonographie sowie die zweifelsfreie Zuweisung an eine bestimmte Textstelle ist nicht möglich. Aufgrund der nur partiellen Bewaffnung handelt es sich sicherlich nicht um die Darstellung des nach der Provokation eines Rutulers ausgebrochenen allgemeinen Kampfes, sondern eher um die Versammlung der beiden Kriegsparteien für den noch einmal bekräftigten abschließenden Zweikampf. Gemäß den Bildtituli kann es sich bei den beiden mittleren Personen um Eneas und Turnus handeln.

II: <u>Pictura 131:</u> Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas: *da kůmpt eneaſ vn̄ turn₉ anainander* (V. 12321-12352)

Dargestellt ist die erste Phase des ritterlichen Zweikampfes zwischen Turnus und Eneas. Mit Helm und Schild schwer gerüstet, sprengen die Kontrahenten mit eingelegten Lanzen in vollem Galopp aufeinander zu. Am Bildrand links erscheint ein weiterer gerüsteter Krieger auf einem Pferd. Wie im Fall der vorausgegangenen Miniatur, so ist auch hier aufgrund der Ikonographie keine Individualisierung der Personen vorgenommen.

III: <u>Pictura 132:</u> Fußkampf zwischen Turnus und Eneas: *da flücht turnus vor eneam* (V. 12353-12495; insb. V. 12484-12495)

Die Miniatur zeigt die auf den Reiterkampf folgende Zweikampfphase zu Fuß in einem bereits fortgeschrittenen Stadium. Eneas, gefolgt von zwei bewaffneten Trojanern, verfolgt Turnus mit weit ausgeholtem Schwert. Dieser flieht mit einem Gefolgsmann ohne Schild, nur mit einem Schwert bewaffnet. Im Gegensatz zum Text ist in der Bildfassung das Schwert des Turnus nicht zerbrochen (V. 12478-12483).

fol. 86v: Typus III

133
134
135

I: Pictura 133: Fußkampf zwischen Turnus und Eneas: *da vechtens aber mit ainander'* (V. 12509-12523)

Der Textbezug dieser Miniatur ist nicht eindeutig bestimmbar, zumal der Titulus nicht wirklich zu dem dargestellten Bildmotiv zu passen scheint. Danach handelt es sich um die unmittelbar an Pictura *w*132 anschließende Fortsetzung des Zweikampfes zwischen Turnus und Eneas. Nimmt man eine dem Text entsprechende Abfolge der Miniaturen an, gibt es nicht viele Möglichkeiten innerhalb des Textbereiches vor der eindeutig zuzuordnenden Pictura *w*134. Die beiden Kontrahenten sind rechts im Bild dargestellt, während aus der links im Bild befindlichen Stadt - offenbar Laurentum - zwei weitere Krieger hinaustreten. Welcher von beiden, Turnus oder Eneas, mit erhobenem Schwert auf den anderen einschlägt, ist nicht erkennbar. Im Hinblick auf die vorgeschlagene Textstelle dürfte es sich bei dem Angreifer aber sehr wahrscheinlich um Eneas handeln.

II: Pictura 134: Verwundung des Turnus: *da lit turn$_9$ vn̄ iſt im ain ſchēkel abgeſchlan* (V. 12524-12532)

Spiegelbildlich zu Pictura *w*133 befindet sich die Stadtansicht von Laurentum hier in der rechten Bildhälfte. Links davor liegt der unbewaffnete Turnus mit verletztem Oberschenkel, wie aus dem Bildtitulus hervorgeht. Um wen es sich bei den drei zu Turnus sich hinabbeugenden Personen handelt, ist weder aus der Bildbeischrift noch aus der vermuteten Textgrundlage eindeutig ableitbar. Bei den fraglichen drei Personen handelt es sich um zwei männliche und eine weibliche. Die Ikonographie kann in der Weise gelesen werden, daß die nicht identifizierbaren Personen dem Verwundeten Hilfe leisten.

Davon weiß der Text jedoch nichts, da nach der Verwundung Eneas der einzige ist, der sich bei Turnus befindet und den der verletzte Rutuler um Hilfe anfleht.[427] Offensichtlich wird die hier formulierte Bildvorstellung noch aus anderen Quellen gespeist als aus dem Text.

III: <u>Pictura 135:</u> Brandschatzung Laurentums: *da verprent eneas ain ſchloß* (keine unmittelbare Textgrundlage; vgl. V. 12135-12154)

An dieser Position scheint die Miniatur weder in den Kontext der Bilderzählung noch der Texterzählung hineinzupassen, da nach der Verwundung und dem Tod des Turnus der Krieg beendet ist und keine weitere Belagerung Laurentums – so muß die Szene in Verbindung mit dem Bildtitulus gedeutet werden – stattfindet. Dargestellt sind in der linken Bildhälfte Eneas und ein weiterer Trojaner, die sich auf die Stadtmauer zubewegen. Während die hintere Person mit einem Schild gewappnet ist, hält die vordere eine Brandfackel an das Tor der Stadt, aus der bereits Flammen herausschlagen. Sucht man im Text nach einer passenden Verspartie, aus der die Bildformulierung generiert sein könnte, bietet sich am ehesten V. 12135-12154 an, in der der Brand Laurentums den durch die Provokation eines Rutulers neu ausgebrochenen allgemeinen Kampf beendet. Erst danach erklärt sich Turnus vor König Latinus endgültig zu dem Zweikampf mit Eneas bereit. [428]

Die Diskrepanz zwischen Bild und Titulus scheint wieder darauf hinzudeuten, daß Zeichner und Schreiber nicht immer eng koordiniert tätig waren und die Beschriftung auch hier erst nachträglich vorgenommen wurde.

[427] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 86 hält auch die anderen Personen für Verwundete.

[428] Korrekturnotiz: Mir scheint mittlerweile eine vollständige Neudeutung der Szenenfolge auf fol. 86r/86v denkbar, wenn man die Tituli als nicht zu den Bildmotiven passend identifiziert und sich von ihren Vorgaben löst. Bei der Bildfolge handelt es sich unter dieser Prämisse nicht um den Entscheidungskampf zwischen Turnus und Eneas, sondern um Szenen aus seiner Vorbereitung, die durch die Provokation eines Latiners gestört wurde, so daß ein allgemeiner Kampf ausbrach, an dessen Ende die Brandschatzung Laurentums stand. Gemäß dieser Deutung schließt Pictura *w*130 ohne Auslassung wichtiger Episoden an *w*128 an und stellt die Versammlung der feindlichen Gruppen bei der Ansprache des Eneas (V. 11659-11741) dar, bei der ein verbaler Streit zwischen den Gefolgsleuten (V. 11759-11770) entstand, der in *w*130 dargestellt sein könnte. Nach seiner Hetzrede (V. 11771-11803) steigt der Latiner auf sein Pferd und sticht einen Trojaner aus dem Sattel, was demzufolge in Pictura *w*131 (V. 11804-11807) dargestellt ist. Bei der anschließenden Miniatur Pictura *w*132 könnte es sich um eine unspezifische Szene des nachfolgenden allgemeinen Kampfes (V. 11808-11837) oder um die Flucht des Königs Latinus (V. 11838-11850) handeln. Letztere könnte allerdings ebenso in der auf fol. 86v folgenden Pictura *w*133 gesehen werden, wenn man annimmt, daß der König in seine Stadt flieht. Neben Pictura *w*130 stützen die hier vorgetragene These insbesondere Pictura *w*134 und *w*135: Da in dem Verwundeten in *w*134 keineswegs gemäß dem Titulus Turnus erkannt werden muß, da diesem keine Hilfe von anderen zuteil wird, soll als alternative Deutung die Verwundung und sofortige Behandlung des Eneas (V. 11869-11886; V. 11887-11915) während des neu entbrannten allgemeinen Kampfes vorgeschlagen werden. Pictura *w*135 darf dann als die Brandschatzung Laurentums durch Eneas (V. 12135-12154) am Ende dieses durch die Provokation eines Latiners neu entbrannten Kampfes interpretiert werden, die bei dieser Deutung der vorausgehenden Miniaturen nun die richtige Position besitzt.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 86r-90r und der Bildseiten fol. 86r/86v

Die Möglichkeiten des Erzählens der beiden Bildseiten werden dadurch geprägt, daß es sich nicht um eine Bilddoppelseite handelt, sondern um zwei Einzelseiten. Erst durch das Umblättern bietet sich die zweite Hälfte des Erzählabschnitts dem Blick des Lesers dar. Beide Bildseiten besitzen den gleichen Seitengrundriß: Jeweils über die gesamten Bildregister entfalten sich auf jeder Seite drei Einzelminiaturen. Das Erzähltempo erscheint auf diese Weise verlangsamt, und das Auge des Lesers muß längere Zeit auf der einzelnen Miniatur verweilen, um sie vollständig zu entziffern. Auch erfordert die Wahl der im Medium Bild dargestellten Motive das Querformat: Es handelt sich entweder um Kampfszenen mit mehreren Teilnehmern beziehungsweise Pferden (fol. 86r) oder um eine Kombination von Darstellung des Kampfplatzes vor der Stadt Laurentum (fol. 86v). Gemeinsames Thema beider Bildseiten ist - gemäß den Tituli - der finale Zweikampf zwischen Turnus und Eneas.[429]

Indem Pictura *w*130 nach dem primären Medienumbruch an V. 12494 anknüpft, wird der Leser mit einer Verwerfung im Fortgang der Geschichte konfrontiert, da nun eine Phase der Redundanz einsetzt: Die folgenden Miniaturen illustrieren einen Teil der Geschichte, die der Leser bereits im Medium Text entziffert hat. Pictura *w*130 schließt aber auch nicht unmittelbar an Pictura *w*128 der vorausgegangenen Bildseite an, vielmehr ist im Bild der gesamte Erzählabschnitt von der Provokation eines Rutulers und dem neuerlichen Ausbruch des allgemeinen Kampfes bis zum endgültigen Zweikampf zwischen Eneas und Turnus ausgefallen. Im einzelnen handelt es sich dabei um folgende Erzählabschnitte: Ansprache des Eneas (V. 11659-11741), Zusicherung des freien Abzuges für Ascanius im Fall einer Niederlage des Eneas (V. 11742-11758), Streit zwischen zwei Gefolgsleuten der Kriegsparteien (V. 11759-11770), Hetzrede des Latiners (V. 11771-11803), Ausbruch des allgemeinen Kampfes (V. 11804-11837), Flucht des Latinus (V. 11838-11850), Eneas' Einschreiten in den Kampf (V. 11851-11868), Verletzung und Heilung des Eneas (V. 11869-11886; V. 11887-11915), Rückkehr des Eneas in den Kampf (V. 11916-11920), Turnus' Teilnahme am Kampf (V. 11921-11936), Fortführung des allgemeinen Kampfes (V. 11937-11975), Provokation des Neptanabus (V. 11976-12010), Zweikampf zwischen Neptanabus und Turnus (V. 12011-12025), Verspottung des sterbenden Neptanabus (V. 12026-12048), erneuter Angriff des Turnus auf die Trojaner (V. 12049-12068), Rückkehr des geheilten Eneas in den Kampf (V. 12069-12086) und Flucht der Latiner (V. 12087-12134). Die Brandschatzung Laurentums (V. 12135-12154) ist später in Pictura *w*135 dargestellt. Turnus' erneutes Gelöbnis des Zweikampfes mit Eneas (V. 12155-12167), die Überbringung dieser Botschaft an Eneas (V. 12168-12174) und Bestimmungen des Kampfes mit Geiselaustausch (V. 12175-12198) sind in der Bilderzählung ausgefallen. Erst die hieran anschließende Szene, das Eintreffen der beiden Kontrahenten am vereinbarten Ort des Kampfes (V. 12199-12215), wird in Pictura *w*130 (vgl. Pictura *w*136) ins Bild umgesetzt. Keine Visualisierung erfährt der anschließende Klagemonolog Lavinias (V. 12216-12302; vgl. Pictura *w*136) und die Aufstellung der beiden Kontrahenten, Turnus und Eneas, auf dem Kampfplatz vor Beginn des Zweikampfes (V. 12303-12320). Die daran anschließenden Szenen, der Beginn des Kampfes zu Pferd (V. 12321-12352) und seine Fortsetzung zu Fuß (V. 12353-12382; V. 12383-12402;

[429] Zu einem anderen Interpretationsvorschlag, vgl. vorherige Anmerkung. Die folgende Beschreibung der Text-Bild-Abfolge für diesen Codexbereich orientiert sich jedoch an der ursprünglichen, durch die Tituli vorgegebenen Deutung.

V. 12403-12424; zu V. 12425-12450, V. 12451-12480, V. 12481-12495 vgl. aber Pictura *w*136, *w*138) finden eine Umsetzung in Bilder mit relativ losem Textbezug in Pictura *w*131 und *w*132.

Zwischen Pictura *w*132 und *w*133 findet sich – auch hier entsprechend der Zäsur in Gestalt des materiellen Seitenwechsels – der erneute sekundäre Medienumbruch. Bis zu Pictura *w*132 haben die Bilder das bereits im Text Erzählte wiederholt, was den visuellen Rezeptionsvorgang als einen Wiedererkennungsprozeß erweist. Nun beginnt eine Phase, in der der Leser allein anhand des Mediums Bild in neue Bereiche der Geschichte geführt wird.

Der Gegenangriff des Turnus mit einem Felsblock als eine Phase des Höhepunktes des Kampfes (V. 12496-12508) wird in der Bilderzählung übersprungen, und erst die Endphase des Kampfes, die mit der Verletzung des Rutulers am Schenkel endet (V. 12509-12532), wird in Pictura *w*134 visualisiert. Die Problematik besteht in der Deutung der anschließenden Pictura *w*135, die weder aus dieser Position im Text noch im Miniaturenzyklus gedeutet werden kann. Man darf daher einen erzählerischen Bruch zwischen Pictura *w*134 und *w*135 erkennen und als Textgrundlage für Pictura *w*135 V. 12135-12154 annehmen, zumal die auf fol. 90v sich anschließenden Miniaturen unmittelbar daran anschließen. Ein Grund dafür, daß die Ereignisse um den abschließenden Zweikampf zwischen Turnus und Eneas, der Höhepunkt der Geschichte vom Kampf der Trojaner um Latium, gleich doppelt im Miniaturenzyklus formuliert werden, kann einerseits auf einen bereits in der Bildvorlage vorhandenen Fehler zurückzuführen sein, andererseits auf einen Konzeptionsfehler des Zeichners *w* in der Planung der den Gesamtzyklus abschließenden Bildfolge. Denkbar wäre aber auch, daß der Miniator durch die redundante Darstellung des finalen Zweikampfes in demselben Medium – in allen anderen Fällen bezeichnete Redundanz die Wiederholung desselben Teiles der Geschichte im jeweils komplementären Medium – dessen Bedeutung für die Gesamterzählung in Text und Bild in besonderer Weise herausarbeiten wollte.

Nach Pictura *w*135 findet ein erneuter primärer Medienumbruch statt, wenn der Rezipient den Text mit V. 12495 weiterliest.

Fol. 87r (V. 12495-12565) umfaßt den Gegenangriff des Turnus mit dem Felsblock (V. 12496-12508), den letzten großen Angriff des Eneas, den Turnus nicht mehr parieren kann (V. 12509-12532) und seine Bitte um Schonung durch den siegreichen Trojaner (V. 12533-12558). Auf fol. 87v (V. 12566-12649) findet sich der Entschluß des Eneas, Turnus diese Bitte zu gewähren (V. 12559-12572), der Anblick des Ringes, den er Pallas geschenkt hatte, an der Hand seines Gegners (V. 12573-12589), das daraufhin von Eneas über Turnus ausgesprochene Todesurteil (V. 12590-12606), der Preis des Turnus (V. 12607-12634; gekürzt) und die Forderung des Eneas, Latinus möge nun seines Eides eingedenk sein (V. 12635-12662). Fol. 88r (V. 12650-12752) umfaßt die Trauer Lavinias über Eneas' langes Ausbleiben (V. 12663-12671), ihren Klagemonolog (V. 12672-12688), die Beschreibung der Freigebigkeit des Trojaners (V. 12689-12704), seine Schlaflosigkeit (V. 12705-12714). Sein Klagemonolog (V. 12716-12744) ist in der Textfassung *w* jedoch ausgefallen. Auf fol. 88v (V. 12753-12827) befindet sich Eneas' erneute Schlaflosigkeit (V. 12745-12758), die Bekanntgabe seiner Hochzeit durch Boten (V. 12759-12780), das Götteropfer (V. 12781-12783), die Ankündigung seines Besuchs in Laurentum (V. 12784-12796) und die Beschreibung der prachtvollen Ausstattung des Eneas und seiner Gefährten (V. 12799-12834). Fol. 89r (V. 12828-12924) umfaßt den Einzug des Eneas in Laurentum (V. 12835-12874; gekürzt), sein Zusammentreffen mit Lavinia (V. 12875-12891) und ihr erstes Zwiegespräch (V. 12892-12916; gekürzt). Auf fol. 89v (V. 12925-13081) befindet sich die Beschreibung der Pracht des Festes und der Wohnräume (V. 12917-12946; gekürzt) sowie das liebevolle Beisammensein von Eneas und Lavinia

(V. 12947-12957). Die Begegnung des Eneas mit Lavinias Erzieherin (V. 12958-12964), die Beschreibung der Pracht der Kleider (V. 12965-12982) und der Geschenke des Eneas (V. 12983-13011) sind in Textfassung *w* entfallen. Auf fol. 89v findet sich außerdem das Gespräch zwischen Lavinia und der Königin (V. 13012-13088; gekürzt). Fol. 90r (V. 13082-13223) umfaßt den Tod der Königin (V. 13089-13092; gekürzt), das Beisammensein von Eneas und Lavinia (V. 13093-13101) ist vollständig entfallen. Ferner das Herbeiströmen der Gäste zur Hochzeit (V. 13102-13119; gekürzt), die Krönung des Paares (V. 13120-13132; gekürzt), das Festmahl (V. 13133-13152; gekürzt), das Spiel und Vergnügen nach dem Fest (V. 13153-13164; gekürzt), die Freigebigkeit des Eneas (V. 13165-13180; gekürzt) und der Fürsten (V. 13181-13200; gekürzt) und den Monat der Festlichkeiten (V. 13201-13217; gekürzt). Der Vergleich mit dem Mainzer Hoffest (V. 13218-13252; gekürzt) wird nach V. 13223 durch zwei weitere Bildseiten unterbrochen.

fol. 90v: Typus I

136
137
138

I: Pictura 136: Lavinia und Latinus beobachten den Aufbruch zum Kampf (zwischen Turnus und Eneas): *da ficht lauina vñ jr vate' dem fritt zů* (V. 12199-12302; vgl. V. 12428-12430)

Die Miniatur ist ähnlich aufgebaut wie die drei vorausgehenden und zeigt in ihrer linken Bildhälfte die Stadt Laurentum, von deren Zinnen Lavinia hinabschaut. Sie beobachtet – so die erläuternde Bildbeischrift – gemeinsam mit ihrem Vater Latinus den zwischen Eneas und Turnus ausgetragenen Zweikampf. Latinus, identifizierbar an seiner Krone, tritt gemeinsam mit den beiden Kontrahenten aus dem Stadttor in die Ebene vor Laurentum. Die dargestellte Szene erweist sich als relativ textnah illustriert, und die Geste der Lavinia kann möglicherweise als Bildformel für ihren Klagemonolog gelesen werden.

Aus dem Vergleich mit Pictura *w*130, die nach vorliegender Deutung offensichtlich aus derselben Textgrundlage generiert wird, wird deutlich, wie unterschiedlich die realisierten Visualisierungskonzepte aussehen können, wenn der Zeichner eine Fokussierung auf ganz unterschiedliche Aspekte derselben Textpartie vornimmt.

II: Pictura 137: Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas: *da rennent fy zů famen eneas vñ turnus* (V. 12321-12352)

Komposition und Ikonographie der Miniatur entsprechen derjenigen von Pictura *w*131, mit der sie auch die gemeinsame Textgrundlage verbindet: Im gestreckten Galopp stürmen Eneas und Turnus mit eingelegten Lanzen aufeinander zu. Aufgrund der Ikonographie ist ohne den Bildtitulus keine Identifizierung der beiden Kämpfer möglich.

III: <u>Pictura 138:</u> Fußkampf zwischen Turnus und Eneas: *da ſchlachens zů fůß mit ainander* (V. 12353-12495)

Inhaltliche und ikonographische Parallele ist Pictura *w*132. Im Zentrum der Komposition sind die beiden schwergerüsteten Kontrahenten dargestellt, die mit ausgeholten Schwertern aufeinanderschlagen. Einer der beiden, es wäre sowohl an Turnus (V. 12416-12419; V. 12466-12472) als auch an Eneas (V. 12435-12441) zu denken, zwingt seinen Gegner durch einen Schlag auf den Helm in die Knie. Hinter den Kontrahenten stehen Gefolgsleute beider als Beobachter des Kampfes.

fol. 91r: Typus III

139	140
141	142
143	

Ia: Pictura 139: Eneas schlägt Turnus zu Boden: *da ſchlecht eneas tur'nū der nider* (V. 12509-12532)

Die inhaltlich analogen Miniaturen sind Pictura *w*133 und *w*134, in denen diese Phase der Fortsetzung des Fußkampfes bereits zuvor visuell erzählt wurde. In der vorliegenden Miniatur ist dargestellt, wie Eneas mit ausgeholtem Schwert und Schild Turnus in die Knie gezwungen hat und im Begriff ist, ihm den Schenkel zu zerschlagen.

Ib: Pictura 140: Turnus kniet vor Eneas: *da will tu'n$_9$ eneā ſichern'* (12533-12589)

Lückenlos greift die Bilderzählung den Text auf. Turnus kniet demütig vor Eneas nieder. Die Gestik weist die Szene als Redeszene aus, wie sie auch im Text gestaltet ist: Nachdem Eneas durch die Bitten des Turnus zur Vergebung bereit ist, erkennt er in dem Moment, als der Rutuler ihm im Vasallitätsgestus die Hände reicht, den Ring des Pallas an seinem Finger. Sofort ändert Eneas seinen Entschluß und tötet Turnus. Auffallend ist, daß Turnus, der in der vorangegangenen Miniatur einen Helm trägt, hier nur mit einer Lederhaube ausgestattet ist.

IIa: <u>Pictura 141:</u> Eneas tötet Turnus: *da er ficht eneas tu'num* (Abweichung vom Text: V. 12590-12606)

Im Gegensatz zur vorausgegangenen Miniatur sind die Positionen der Figuren vertauscht und Eneas sticht – von links angreifend – Turnus das Schwert in die Brust. In diesem wesentlichen Detail weicht die Bildfassung von der Textfassung ab, in der Eneas seinem Gegner den Kopf abschlägt. Turnus trägt hier wieder - im Gegensatz zur unmittelbar vorangegangenen Miniatur, jedoch in Übereinstimmung mit Pictura *w*139, einen Eisenhelm.

Der Vergleich der drei Miniaturen zeigt, daß jeweils immer die linke Figur einen Lederhelm, die rechte dagegen einen Metallhelm trägt. Es ist auffallend, daß der Zeichner zwar uneinheitlich mit der Kopfbedeckung der Kontrahenten umgegangen ist, daß an der Kleidung jedoch Turnus und Eneas eindeutig voneinander unterschieden werden können: Eneas trägt eine dunkle Hose mit hellem Oberteil, Turnus dagegen eine helle Hose mit dunklem Oberteil.

Aus der Interpretation der Abfolge der Miniaturen Pictura *w*139-*w*141 kann man vorsichtige Rückschlüsse auf eine Rekonstruktion des Illustrationsverfahrens ziehen. Es fällt auf, daß von Miniatur zu Miniatur die Position von Eneas und Turnus vertauscht ist. In Pictura *w*139 steht Eneas links, in Pictura *w*140 rechts und in Pictura *w*141 wieder links. Von der Erzählabfolge der Bilder her lassen sich diese Vertauschungen nur schwer erklären. Eine Erklärungsmöglichkeit könnte aber darin liegen, daß der Zeichner um ein möglichst geschlossenes Gesamtbild der Seite bemüht war und Eneas als Angreifer jeweils von außen gegen seinen Kontrahenten vorgehen lassen wollte. Dieser visuelle Gesamteindruck kann ihm dabei wichtiger gewesen sein als die konsequent inhaltlich logische Analogie der drei aufeinander folgenden Miniaturen *w*139, *w*140 und *w*141.

Die Bilder können auch hier nur aufgrund von Textkenntnis und mit Hilfe der Tituli richtig entziffert werden. Ein Rezipient, der den Sinn der Geschichte nur aufgrund der Miniaturen erfahren möchte, wird verwirrt, denn er muß sich fragen: Warum kniet in Pictura *w*140 die Person mit Lederkopfschutz plötzlich vor dem Kämpfer mit Metallhelm nieder, der in Pictura *w*139 zu Boden gegangen ist? Und warum trägt letzterer nun das Schwert, mit dem in der vorausgegangenen Miniatur der lederbehelmte Kämpfer noch angegriffen hat? Die spezifische Problematik sowie ein Charakteristikum der Bilderzählung scheinen also an den drei Miniaturen, die den Zweikampf zwischen Turnus und Eneas visualisieren, in sehr prägnanter Form auf.

IIb: <u>Pictura 142:</u> Eneas vor Latinus: *da fat eneas vo' lateinen* (V. 12635-12657)

Dargestellt ist die Szene, in der Eneas von Latinus die Erfüllung seiner Versprechen fordert. In Übereinstimmung mit der Leserichtung der vorausgegangenen Miniatur, Pictura *w*141, tritt Eneas von links an den auf einer Bank sitzenden König, der durch das Attribut der Krone identifiziert werden kann, heran. Eneas trägt, wie in der vorangegangenen Miniatur, den ledernen Helm als Kopfbedeckung. Die elaborierte Gestik der Hände weist die Szene gemäß der Textgrundlage als Redeszene aus.

In dieser Miniatur ist es dem Zeichner offensichtlich nicht mehr darauf angekommen, um eines geschlossenen Gesamteindrucks willen Eneas wieder außen darzustellen wie in den drei Kampfszenen.

Das kann dadurch erklärt werden, daß die - auch optisch - in sich geschlossene Kampfszenenfolge abgeschlossen ist und mit Pictura *w*142 ein neues Thema beginnt: Eneas „tritt“ daher in Leserichtung von links aus Pictura *w*141 in Pictura *w*142 hinein.

III: <u>Pictura 143:</u> Eneas vor Laurentum: *da rit eneas gen larãte - daz iſt laurent die ſtat* (V. 12844-12846)

In der vorliegenden Miniatur sind zwei Szenen sehr frei miteinander kombiniert. Eneas und ein Gefährte, der offensichtlich das prachtvolle Gefolge (vgl. V. 12799-12834) vertritt, reiten auf die Stadt Laurentum zu, von deren Zinnen Lavinia, der Eneas' prachtvoller Einzug gilt, hinabschaut. Die Interpretation des Zeichners variiert den Text, in dem von Lavinias Sehnsucht die Rede ist (vgl. V. 12663-12688; V. 12792-12796), in dem aber die Begegnung beider erst im Palast des Latinus stattfindet. Zeichner *w* hat in seiner Bildformel den Text zwar nicht 1:1 wiedergegeben, dennoch aber den Sinn sehr prägnant zu visualisieren vermocht.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 90v-93r und der Bilddoppelseite fol. 90v/91r

Der Erzählmodus wird grundsätzlich dadurch geprägt, daß es sich hier um eine Bilddoppelseite handelt: Der gesamte in Bildern formulierte Erzählabschnitt entfaltet sich simultan vor dem Blick des Lesers. Die Grundrisse der beiden Einzelseiten unterscheiden sich jedoch und sind formal jeweils den Erzählinhalten angepaßt. In den drei registerumfassenden, querformatigen Einzelminiaturen auf fol. 90v werden raumgreifende Szenen wie der Auszug aus Laurentum und die beiden ersten Kampfszenen, Lanzenstechen und Schwertkampf zu Fuß, erzählt. Auf fol. 91r folgt in drei bewußt gewählten kleinformatigen Einzelszenen der heftige Abschluß des Kampfes, Eneas' Vorsprechen bei König Latinus und sein Ritt nach Laurentum. Die querformatige Basisminiatur von fol. 91r korrespondiert ikonographisch und inhaltlich mit der ersten Miniatur auf fol. 90v, so daß sich die Gesamtkonzeption der Bilddoppelseite dem Blick des Lesers als geschlossenes Ganzes mit ikonographisch analog formuliertem Anfang und Ende erweist.

Indem Pictura *w*136 an V. 13223 anschließt, wird der Leser an dem primären Medienumbruch mit einer Verwerfung im Fortgang der Geschichte konfrontiert, da im Bild eine Phase der Redundanz einsetzt. Der nachfolgende Illustrationsabschnitt erzählt einen Teil der Geschichte, die der Rezipient bereits im Medium des Textes vollständig entziffert hat. Er weiß zu diesem Zeitpunkt bereits um den glücklichen Ausgang des Zweikampfes, den die Bilddoppelseite fol. 90v/91r erzählt. Mit Pictura *w*136 knüpft der Zyklus auch relativ bruchlos an die letzte Miniatur der vorangegangenen Bildseite, Pictura *w*135, an, vorausgesetzt, daß die Deutung dieser Miniatur als Visualisierung der Verse 12135-12154 zutreffend ist. Nach der vorgelegten ersten Deutung befindet sich - wie oben dargelegt - zwischen Pictura *w*134 und Pictura *w*135 eine Verwerfung innerhalb der in der Bildfolge erzählten Geschichte, die im

Zyklus bisher in dieser Weise nicht nachgewiesen konnte, da gemäß dem Illustrationssystem derartige Sprünge nur an den Medienumbrüchen zu beobachten sind.[430] Mit Pictura *w*135, dem Brand Laurentums, wird begonnen, den finalen Zweikampf zwischen Turnus und Eneas noch einmal zu erzählen.

Es wird auf die Visualisierung des gesamten Textbereiches zwischen dem Brand Laurentums (V. 12135-12154) und dem Beginn des Kampfes in V. 12321 verzichtet: Dazu zählt: Turnus' Versprechen des Zweikampfes (V. 12155-12167), die Benachrichtigung des Eneas (V. 12168-12174) und der Geiselaustausch (V. 12175-12198). Erst Lavinias Beobachtung der Kampfvorbereitungen (V. 12199-12215) und ihre Klage (V. 12216-12302) werden in Pictura *w*136 visualisiert. Das Antreten der beiden Kontrahenten auf dem Kampfplatz (V. 12303-12320) wird im Miniaturenzyklus übergangen, um die im Text nachfolgenden Szenen des Zweikampfes auch in der Bilderzählung zu gestalten: der Lanzenkampf zu Pferd (V. 12321-12352; vgl. Pictura *w*137) und der Schwertkampf zu Fuß (V. 12353-12382; vgl. Pictura *w*138). Weitere Einzelszenen des Textes finden keinen Eingang in die Bildfassung: die Beschreibung der Waffen des Eneas (V. 12383-12402), die Fortsetzung des Zweikampfes zu Fuß (V. 12403-12424), der dem Eneas neue Kraft verleihende Anblick Lavinias (V. 12425-12450), der Gegenangriff des Turnus, bei dem sein Schwert zerbricht (V. 12451-12480), das Zurückdrängen des Turnus (V. 12481-12495) und sein erneuter Gegenangriff mit dem Felsblock (V. 12496-12508). Erst die anschließende Szene mit dem von Turnus nicht mehr zu parierenden Gegenangriff des Eneas (V. 12509-12532) ist Thema von Pictura *w*139, mit der nach dem Seitenumbruch zwischen fol. 90v und 91r die Endphase des Zweikampfes eingeleitet wird. Die im Text anschließenden Szenen, die Bitte des Turnus um Schonung (V. 12533-12558), Eneas' Entschluß, diese Bitte zu gewähren (V. 12559-12572) und das Erblicken des von Pallas geraubten Ringes an Turnus' Hand (V. 12573-12589) scheinen in die Bildformulierung von Pictura *w*140 eingeflossen zu sein. Pictura *w*141 mit der Darstellung der Tötung des Rutulers (V. 12590-12606) schließt unmittelbar an die Szenenfolge des Textes an. Der Preis des Turnus (V. 12607-12634), der im Bild nicht unmittelbar darstellbar ist, wird im Miniaturenzyklus übersprungen, und erst die im Text anschließende Szene, in der Eneas von Latinus Lavinia fordert (V. 12635-12662), findet in Pictura *w*142 Eingang in den Zyklus.

Folgende sich anschließende Szenen des Textes fehlen im Miniaturenzyklus: Die Trauer der Lavinia (V. 12663-12671) und ihr Monolog (V. 12672-12688), die Freigebigkeit des Eneas (V. 12689-12704), seine Schlaflosigkeit (V. 12705-12714) und Klagemonolog (V. 12715-12744), Eneas' Aufstehen nach der durchwachten Nacht (V. 12745-12758), die Bekanntgabe der Hochzeit (V. 12759-12780), das Götteropfer (V. 12781-12783), die Entsendung der Boten nach Laurentum (V. 12784-12796) und die prachtvolle Ausstattung der Trojaner (V. 12799-12834). Erst die im Text nachfolgende Szene, der Einzug des Eneas in Laurentum (V. 12835-12874), wird im Pictura *w*143 visualisiert. Damit findet die Erzählung der Bilddoppelseite fol. 90v/91r ihren formal markanten und inhaltlich passenden Abschluß. Nach Pictura *w*143 findet der erneute primäre Medienumbruch statt, wenn der Text auf fol. 91v mit V. 13224 fortgesetzt wird.

Fol. 91v (V. 13224-13328) umfaßt den Vergleich mit dem Mainzer Hoffest (V. 13218-13252), das Glück des Eneas (V. 13253-13276; gekürzt), die Übertragung der Herrschaft durch Latinus (V. 13287-13306) und die Regierung des Eneas (V. 13307-13331). Auf fol. 92r (V. 13329-13397) befindet sich das Geschlechtsregister (V. 13332-13423). Fol. 92v (V. 13398-13471) und fol. 93r (V. 13472-

[430] Die in Anm. 428 vorgeschlagene Deutung versucht daher, zu einer stimmigeren Erklärung dieses Phänomens zu gelangen, indem die Bildtituli als nachträglich falsche Identifizierungen der Miniaturen gedeutet werden.

13528) umfassen schließlich die unterschiedlichen Epilogteile (V. 13424-13428; V. 13429-13490; V. 13491-13528) und das Schreiberkolophon mit der Datierung. Nach dem Ende des Textes findet ein erneuter primärer Medienumbruch statt, indem sich - außerhalb des eigentlichen Textbereiches des ‘Eneasromans’ die Folge von zum Teil nicht ausgeführten 4 Bildseiten (2 Bilddoppelseiten) anschließt.

fol. 93v: Typus II

144	145
146	147
148	149

Ia: Pictura 144: Eneas und Lavinia: *da ret eneas mit lauina* (V. 12886-12916; V. 12947-12951; V. 13093-13101)

In Analogie zu den Bildseiten mit dem gleichen Seitengrundriß (10v, 22r, 28r, 32v, 33r, 46r) wird angenommen, daß die Leserichtung der Bilder von links nach rechts und von oben nach unten organisiert sein sollte. Auf der vorliegenden Bildseite ist jedoch nur jede zweite Szene ausgeführt worden, obwohl angenommen werden muß, daß auch die dazwischenliegenden Szenen bereits festgelegt waren. Warum hat der Zeichner aber nur jede zweite Szene, d. h. die gesamte linke Kolumne, ausgeführt? Der Gestaltungsprozeß der Bildseiten trug offenbar nicht notwendigerweise der logischen Szenenfolge Rechnung, sondern wurde möglicherweise von pragmatischen Kriterien bestimmt, die der Arbeitsablauf des Zeichners vorgab. Auffallend bleibt aber, daß die rechte Miniaturenkolumne von fol. 93v nicht ausgeführt wurde, während die nachfolgende Bildseite fol. 94r vollständig gestaltet ist.

Die in Pictura *w*144 dargestellte Szene ist eine unspezifische Redeszene und läßt sich kaum aus einer einzigen Textstelle ableiten. Im Falle der drei vorgeschlagenen Passagen decken sich Textfassung und Bildfassung keineswegs in allen Details. Daher darf die Szene, die durch die Gestik eindeutig als Dialogszene ausgewiesen ist, als repräsentativ für das liebende Beisammensein von Eneas und Lavinia nach der Niederlage des Turnus interpretiert werden.

Ib: Pictura 145: nicht ausgeführte Miniatur

IIa: <u>Pictura 146:</u> Krönung von Eneas und Lavinia: *da wurden sy baide gekrönt* (V. 13120-13132)

Für die vorliegende Darstellung der Krönung von Eneas und Lavinia wird die gleiche Ikonographie verwendet wie in der darüberliegenden Pictura *w*144. Der einzige Unterschied besteht darin, daß in der vorliegenden Miniatur das Paar Kronen trägt, weil eine Krönungsszene dargestellt werden soll.

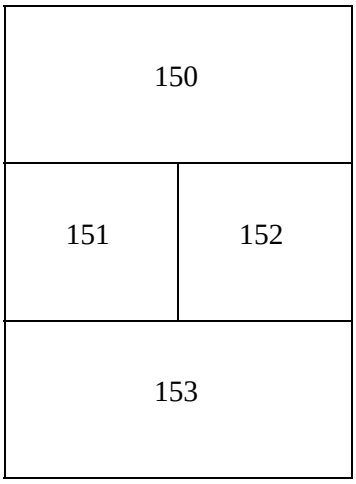
IIb: <u>Pictura 147:</u> nicht ausgeführte Miniatur

IIIa: <u>Pictura 148:</u> Hochzeitsnacht: *da ligent ſy by ainander* (vgl. V. 13255-13260)

Die in der vorliegenden Miniatur verwendete Bildformel für zwei (oder mehrere) Personen im Bett ist bereits aus den Miniaturen Pictura *w*18, *w*79 und *w*83 bekannt. Durch die Haartracht sind die Personen deutlich individualisiert: Lavinia liegt links, während sich Eneas ihr von rechts zuneigt.

IIIb: <u>Pictura 149:</u> nicht ausgeführte Miniatur

fol. 94r: Typus V



I: Pictura 150: Eneas und Latinus vor Lavinia: ***da kůmpt eneas mit dē küng latein zů ſeine' tocht' lauinē*** **(V. 12878-12879)**

Die hier als Grundlage der Miniatur vorgeschlagene Verspassage kann die gewählte Ikonographie nur ansatzweise erklären. Während von links König Latinus mit Eneas und einem weiteren Gefolgsmann vortritt, dürfte es sich bei den rechts auf einer Thronbank sitzenden Personen um die Königin, wie ihr Gatte eine Krone tragend, und ihre Tochter Lavinia handeln. Die Person der Königin ist im Vergleich zu der als Grundlage angenommenen Textstelle ein selbstständiger Zusatz des Miniators. Die prononcierte Gestik aller dargestellten Personen weist die Szene als Gesprächsszene aus.

IIa: Pictura 151: Eneas und Lavinia: ***da ſitz eneas vñ lauina*** **(V. 12886-12916; V. 12947-12951; vgl. V. 13093-13101)**

Wie Pictura *w*144 zeigt die vorliegende Miniatur eine sehr unspezifische Begegnungsszene zwischen Eneas und Lavinia. Im Unterschied zu Pictura *w*144 sind beide nicht stehend, sondern sitzend dargestellt. Bemerkenswerterweise trägt Lavinia hier bereits eine Krone, obwohl die drei vorgeschlagenen Textstellen noch vor der Erzählung von ihrer Krönung liegen. Insofern liegt nahe, daß Lavinia durch das Attribut der Krone hier als Tochter des Königs charakterisiert wird und noch nicht als mit Eneas gemeinsam gekrönte Nachfolgerin.

IIb: <u>Pictura 152:</u> Lavinia und die Königin: *da ſitz lauina vn̄ jr můter'* (V. 13012-13087)

Bei den beiden gekrönten Frauen handelt es sich gemäß den Tituli um Lavinia und ihre Mutter, so daß hier das zu Pictura *w*151 Bemerkte gilt, da dieses wichtige Gespräch noch vor der Krönung Lavinias stattfindet. Die Ikonographie entspricht der vorangegangenen Pictura *w*151 bis hin zu der elaborierten Gestik, die die Szene als Gesprächsszene ausweist.

III: <u>Pictura 153:</u> Festversammlung: *da ſitzens aber biainander mit jrem geſind* (V. 13093-13101)

Auf einer sich über die gesamte Breite der Miniatur erstreckenden Bank sind drei Paare dargestellt, die jeweils einander zugewendet sind. Eine namentliche Identifizierung ist in Ermangelung konkreter Beischriften nicht zweifelsfrei möglich. Zwei Deutungsmöglichkeiten bieten sich an: Entweder handelt es sich bei dem Paar ganz links um Eneas und Lavinia und bei dem Paar in der Mitte um die königlichen Eltern oder umgekehrt. Wenn Eneas ganz links im Bild noch ungekrönt neben der eine Krone tragenden Lavinia sitzt, kann es sich bei der Darstellung noch nicht um das Hochzeitsfest und die damit verbundene Krönung handeln. Dann zeichnet die Krone Lavinia lediglich als Königstochter aus. Nach der anderen Deutung würden Eneas und Lavinia im Zentrum ungekrönt sitzen, während links die Eltern der Braut dargestellt sind, wobei unklar ist, warum nur die Königin eine Krone trägt. Die Ikonographie des links im Bild sitzenden Paares scheint direkt aus der darüber liegenden Pictura *w*151 kopiert zu sein. An diesem Befund wird erneut deutlich, daß man ikonographische Details interpretatorisch nicht überlasten darf, sondern eine mehr oder weniger große Freiheit des Zeichners im Umgang mit ikonographischen Einzelformulierungen voraussetzen muß.

Die differenziert herausgearbeitete Gestik weist die Szene als höfische Konversationsszene aus.

fol. 94v

Da auf der benachbarten Bildseite fol. 95r der Miniaturenzyklus fortgesetzt wird, dürfte auch fol. 94v ursprünglich als Bildseite konzipiert gewesen sein. Allerdings läßt sich noch nicht einmal der Entwurf des Seitengrundrisses nachweisen. Problematisch scheint ferner, daß der zwischen Pictura *w*153 (V. 13093-13101) und Pictura *w*154 (V. 13133-13152) liegende Textabschnitt quantitativ nicht soviel Stoff umfaßt, um eine ganze Bildseite abwechslungsreich ausgestalten zu können. Als mögliche Bildthemen wären denkbar: die Ankunft der Hochzeitsgäste, das Treiben der Spielleute und die Krönung von Eneas und Lavinia.

fol. 95r: Typus I

154
155
156

I: Pictura 154: Hochzeitsmahl: *da hands jr wirtſchaft vf der hochzeit* (V. 13133-13152)

Die Miniatur zeigt einen Ausschnitt der langen, mit Geschirr und Speisen gedeckten Festtafel, deren Größe dadurch charakterisiert wird, daß sie noch über die Bildränder hinausreicht. Die Ikonographie ist angelehnt an Pictura *w*153, in der ebenfalls drei Paare jeweils einander zugewendet dargestellt sind. Während es sich jedoch dort um eine höfische Konversationsszene handelt, ist in vorliegender Miniatur diese Konversation in den speziellen Kontext des Festmahls anläßlich der Hochzeit der Eneas und der Lavinia eingebunden. Im Zentrum der jeweils einander zugewendeten 6 Paare sind offensichtlich Eneas und Lavinia dargestellt, die einander zutrinken. Identifiziert man das mittlere Paar mit dem Hochzeitspaar, dann muß man annehmen, daß es sich bei dem ebenfalls gekrönten Paar links um Latinus und seine Gemahlin handelt. Hierin liegt dann aber ein grundlegender Fehler des Miniators, da zum Zeitpunkt der Hochzeit die Königin bereits verstorben ist.

II: <u>Pictura 155:</u> Höfische Kurzweil beim Fest: Musiker und Akrobaten: *da houiert man vor in die weil ſy eſſent* (V. 13153-13164)

Der Titulus gibt darüber Auskunft, daß die vorliegende Miniatur kompositorisch auf Pictura *w*154 bezogen werden muß, da die höfische Kurzweil gemäß dem Text als Umrahmung des Festes gedacht ist. Die Kunst der Musiker und Akrobaten vollzieht sich in einem eigenen Bildraum vor den Augen der in Pictura *w*154 tafelnden Gesellschaft. Unmittelbar bildgenerierend könnten die Verse gewirkt haben: *dâ was spil unde sank [...] phîfen unde springen, / videlen unde singen, / orgeln unde seitspil* (V. 13159-13163).

III: <u>Pictura 156:</u> Höfische Kurzweil nach dem Fest: Kugelstoßen und Ringkampf: *da ſtoſt man den ſtain nach dem eſſen vn̄ ringt* (V. 13153-13164)

Im Gegensatz zu Pictura *w*155 wird in der vorliegenden Miniatur gemäß dem Titulus die allgemeine Kurzweil <u>nach</u> dem Festmahl erzählt. Während von links ein Kugelstoßer in Vorbereitung seines Stoßes dargestellt wird, befinden sich rechts zwei weitere Festteilnehmer, deren Gestik auf den Kugelstoßer bezogen scheint, die aber auch als das in der Beischrift genannte Ringkämpferpaar interpretiert werden können.

Mit Pictura *w*156 findet der erhaltene Miniaturenzyklus im Codex *w* zugleich seinen Abschluß. Obwohl es noch freie Blätter zwischen dem Abbruch des Zyklus und dem Beginn des Textes der ‘Weihenstephaner Chronik’ gibt, scheint es nicht zwingend, daß der Zyklus noch fortgeführt werden sollte. Mit der Hochzeit zwischen Eneas und Lavinia sind der Höhepunkt und zugleich das Ende der Haupthandlung erreicht. Der nachfolgend erzählte Ausblick auf die künftige Regierung des Eneas sowie das Geschlechtsregister und das Epilogsystem scheint nicht im engeren Sinne bildlich darstellbar zu sein.

Zusammenfassung: Der Erzählmodus des Codexbereiches fol. 93v-95r und der Bilddoppelseite fol. 93v/94r

Nachdem auf fol. 93r der Text mit dem Schreiberkolophon seinen Abschluß gefunden hat, wird die Geschichte in Bildern noch fortgeführt. Der gesamte letzte Teil des Miniaturenzyklus steht zum Text daher im Verhältnis der Redundanz, d. h. die Bilder wiederholen im Text bereits Erzähltes bis zum Ende der Geschichte. Die Bilddoppelseite fol. 93v/94r präsentiert auch gleich simultan vor dem Auge des Lesers eine Folge von 10 Einzelminiaturen, von denen 3 nicht ausgeführt worden sind. Innerhalb dieser Bilddoppelseite sind zwei unterschiedliche Seitengrundrisse miteinander vereinigt: Während auf der nach Typus II gestalteten Seite fol. 93v durch die Folge von 6 Einzelminiaturen ein hohes Erzähltempo

erzielt wird, umschließen innerhalb des Seitengrundrisses von fol. 94r zwei querformatige, je ein ganzes Register umfassende Miniaturen die beiden dazwischen liegenden Einzelminiaturen.

Bei der Einzelinterpretation der Miniaturen wurde bereits darauf verwiesen, daß sich ein zu dem Seitenumbruch von fol. 93v/94r analoger Bruch innerhalb der Bildersequenz fassen läßt, indem nach dem Mittelfalz auf fol. 94r eine redundante Phase einsetzt. Pictura *w*150 wird durch eine Textstelle generiert, die im Text noch vor der Passage liegt, die als Grundlage für Pictura *w*144 interpretiert wurde. Die Bilderzählung springt also zurück und setzt wieder nach dem Eintreffen des Eneas in Laurentum ein. Auf diese Weise scheinen die Bildfolgen auf fol. 93v und fol. 94r mit unterschiedlichen Szenen jeweils selbständig denselben Textbereich zu illustrieren. Während als Grundlage der auf fol. 93v vereinigten Miniaturen der Bereich V. 12886-13260 identifiziert wurde, wird die Illustrationssequenz auf fol. 94r dem Textbereich V. 12878-13101 zugewiesen. Daß gleichsam in zwei Anläufen derselbe Textbereich illustriert wird, kann auf eine mangelhafte Planung des Zyklus in diesem abschließenden Bereich zurückgeführt werden. Das legen auch die nicht ausgeführten Miniaturen auf fol. 93v sowie die freigelassene Seite fol. 94v nahe.

Indem Pictura *w*144 an den Schlußvers des Textes V. 13528 anknüpft, wird der Leser mit einer Verwerfung zwischen Text und Illustration konfrontiert, da nach dem primären Medienwechsel im Bild eine Phase der Redundanz einsetzt. Das heißt, daß die nun folgenden Bilder einen Teil der Geschichte illustrieren, die der Rezipient bereits im Medium des Textes entziffert hat. Mit Pictura *w*144 knüpft der Zyklus aber fast unmittelbar an die in Pictura *w*143 auf fol. 91r illustrierte Szene an, die die Ankunft des Eneas vor Laurentum zum Thema hat. Im Text folgt die Zusammenführung von Eneas und Lavinia durch Latinus (V. 12875-12891), von der auch ein Teil im Zyklus *w* ins Bild umgesetzt wurde (Pictura *w*144, *w*150, *w*151) und der Dialog zwischen den beiden künftigen Gatten (V. 12892-12916), der in Pictura *w*144 und Pictura *w*151 visualisiert ist. Die Beschreibung der Pracht des Festes und der Wohnräume (V. 12917-12946) findet keine Umsetzung in ein Bild, wenn auch über den geplanten Inhalt von Pictura *w*145 keine Aussage getroffen werden kann. Die erneute Dialogszene zwischen Eneas und Lavinia (V. 12947-12957) könnte ebenfalls Pictura *w*144 - und die Dublette Pictura *w*151 - mit generiert haben. Die Unterhaltung des Eneas mit der Erzieherin Lavinias (V. 12958-12964), die Beschreibung der Pracht der Kleider (V. 12965-12982), die Geschenke des Eneas (V. 12983-13011), die Dialogszene zwischen Lavinia und der Königin (V. 13012-13088) und der Tod der Königin (V. 13089-13092) finden auf fol. 93v keinen Eingang in den Miniaturenzyklus. Die erneute Erzählung vom Zusammensein zwischen Eneas und Lavinia (V. 13093-13101) könnte in die Bildformulierung von Pictura *w*144 mit eingeflossen sein. Das Zusammenströmen der Gäste (V. 13102-13119) findet keine Umsetzung in ein Bild, wohl aber die Krönung des Eneas und der Lavinia (V. 13120-13132) in Pictura *w*146. Das anschließend im Text beschriebene Festmahl (V. 13133-13152), die Schilderung der höfischen Kurzweil während und nach dem Fest (V. 13153-13164) erfahren an dieser Stelle noch keine Visualisierung im Miniaturenzyklus. Die Freigebigkeit des Eneas (V. 13165-13180) und der Fürsten (V. 13181-13200), die Beschreibung des Monats voller Festlichkeiten (V. 13201-13217) und der Vergleich mit dem Mainzer Hoffest (V. 13218-13252) haben keinen Eingang in die Miniaturensequenz gefunden. Erst die Erzählung vom Glück des Eneas (V. 13253-13276) scheint eine Textgrundlage für Pictura *w*148, die Darstellung der Hochzeitsnacht, geboten zu haben.

Der Seitenumbruch durch den Mittelfalz zwischen der nicht ausgeführten Pictura *w*149 und *w*150 markiert nicht mehr, wie an früheren Beispielen sichtbar geworden, einen sekundären Medienumbruch in

dem Sinne, daß die Geschichte allein im bildlichen Medium fortgeführt wird, sondern die Fortführung der redundanten Phase, in der in einer anderen Szenenauswahl derselbe Abschnitt der vorher im Text erzählten Geschichte in einer zweiten Bildfassung erzählt wird.

Pictura *w*150 knüpft also nicht an *w*149, sondern an *w*143 mit dem Einzug des Eneas nach Laurentum auf der Bildseite fol. 91r an. Pictura *w*151, das Gespräch zwischen Eneas und Lavinia, knüpft ebenfalls gemäß dem Text unmittelbar an Pictura *w*150 an. Wie im Falle der vorausgegangenen Bildseite, fol. 93v, findet die Erzählung von der Pracht des Eneas und der Wohnräume (V. 12917-12946) keine Umsetzung in ein Bild, während die darauffolgende Szene, die wiederum das Zusammensein von Eneas und Lavinia (V. 12947-12964) schildert, ebenfalls in die Formulierung von Pictura *w*151 eingeflossen sein kann. Der Bildzyklus auf fol. 94r übergeht die Beschreibung der Pracht der Kleider (V. 12965-12982) und der Geschenke des Eneas (V. 12983-13011), um erst wieder mit dem Gespräch zwischen Lavinia und der Königin fortzufahren (V. 13012-13088). Ihr Tod (V. 13089-13092) wird in der Bildfassung bemerkenswerterweise vollständig übergangen, wie insbesondere aus Pictura *w*154 erhellt. Aus dem im Text anschließenden Abschnitt über das Zusammensein von Eneas und Lavinia (V. 13093-13101) könnten die in Pictura *w*144, Pictura *w*151, aber auch Pictura *w*153 realisierten Bildvorstellungen generiert sein. Die Basisminiatur von fol. 94r, Pictura *w*153, schließt die Bildseite ab und bildet ikonographisch eine Präfiguration des Hochzeitsmahls.

Ob fol. 94v ebenfalls für Illustrationen vorgesehen war, ist nicht zu beweisen, aber wahrscheinlich, da der Zyklus auf fol. 95r fortgesetzt wird und dort offensichtlich seinen endgültigen Abschluß findet. Es zeigt sich aber, daß sich zwischen Pictura *w*153 und Pictura *w*154 nicht allzu viel für eine Illustration geeigneter Text befindet: Möglich wäre das Herbeiströmen der Gäste zur Hochzeit (V. 13102-13119) und die Krönung von Eneas und Lavinia (V. 13120-13132), die bereits in Pictura *w*146 dargestellt wurde.

Der nächste Bildkomplex umfaßt fol. 95r und schließt gemäß der Abfolge der Erzählung unmittelbar an die Krönungsszene in Pictura *w*146 an: Das Festmahl (V. 13133-13152) und die Schilderung des Vergnügens während und nach dem Fest (V. 13153-13164) sind Thema der den Zyklus beschließenden Miniaturen. Nicht in die Miniaturensequenz eingegangen sind die Freigebigkeit des Eneas (V. 13165-13180) und der Fürsten (V. 13181-13200), der Monat voller Festlichkeiten (V. 13201-13217) und der Vergleich mit dem Mainzer Hoffest (V. 123218-13252). Lediglich die Beschreibung des Glücks des Eneas (V. 13253-13276) und der Lavinia (V. 13277-13286) könnte Grundlage für die Darstellung der Hochzeitsnacht in Pictura *w*148 gewesen sein. Der Blick auf die künftige Herrschaft des Eneas (V. 13287-13306; V. 13307-13331), das Geschlechtsregister (V. 13332-13423) und das System der Epiloge (V. 13424-13428; V. 13429-13490; V. 13491-13528) sind nicht in die Bilderzählung eingegangen.

Ob die freien Seiten nach dem Abbrechen des Miniaturenzyklus (fol. 95v, fol. 96r, fol. 96v) und vor Beginn der ‘Weihenstephaner Chronik’ für die Visualisierung dieser Textbereiche vorgesehen waren, läßt sich nicht mehr feststellen.

5. Zusammenfassung: Der Blick des Lesers im Wiener 'Eneasroman'

Der Leser rezipiert die Geschichte gemäß dem von den Verfertigern des Cod. Vind. 2861 gewählten Illustrationssystem phasenweise abwechselnd als Text und als Bild. In bestimmten Abständen ereignen sich Medienumbrüche, an denen die Texterzählung von der Bilderzählung beziehungsweise die Bilderzählung von der Texterzählung abgelöst wird. Text und Illustration sind dabei nicht jeweils eigenen Abschnitten der Geschichte zugeordnet in dem Sinn, daß entweder nur im Medium Bild oder nur im Medium Text erzählt wird. Vielmehr bezieht sich die Illustration auf den gesamten Text, und beide Medien gestalten auf ihre spezifische Weise komplementär sich erläuternd und ergänzend die in eine breite Stofftradition eingebettete Geschichte. Da die Miniaturen den Text aber nur in bestimmten Abständen auf jeweils zwei aufeinanderfolgenden Bildseiten unterbrechen, entsteht eine höchst komplexe „Gesamtnarrativität" der Handschrift: In ihrem Layout sich abschnittsweise abwechselnd und gegenseitig überlagernd, verweist der Text auf die Bilder und umgekehrt, so daß die Geschichte in beiden Medien zugleich mit immer neuen Redundanzen erzählt wird. Textliche und bildliche Informationen werden durch das Auge des Rezipienten aufgenommen und in seinem Bewußtsein zusammengeführt, wo sie auf ein durch das kulturelle Gedächtnis vermitteltes textliches und bildliches Vorwissen des Aeneas-Stoffes treffen. Die Rekonstruktion der 'Eneasroman'-Lektüre eines spätmittelalterlichen Lesers kann daher nur annäherungsweise möglich sein, weil die Kenntnis seiner verfügbaren Bildvorstellungen und -assoziationen weitgehend im Dunkeln bleiben muß. Hier sollte beispielhaft sein durch die konkrete Analyse des Layouts eines bestimmten Codex gesteuerter Blick rekonstruiert werden.

Bei dieser Rekonstruktion wird ein „idealer" Leser, der den Codex Seite für Seite „abarbeitet", imaginiert. Dieser Rezipient - mit diesem Terminus sollen die Rezeptionsmodi des Lesens des Textes und des Betrachtens der Bilder gleichermaßen zum Ausdruck gebracht werden - wird von einem komplexen System von Medienumbrüchen gesteuert: Er liest zunächst den Text kontinuierlich bis zu einem bestimmten Punkt, dem jeweils zwei Bildseiten folgen. Entscheidend für das Rezeptionsverhalten ist, daß sich während der Lektüre bis zu diesem Punkt die Phantasie des Lesers frei entfalten kann. Diese Zäsur wird als primärer Medienumbruch, der die Ablösung des einen Mediums durch das andere beschreibt und sich ausschließlich auf die Materialität des Codex und seines Layouts bezieht, bezeichnet. Die darauf folgenden Miniaturen führen die Geschichte jedoch nicht an dem Punkt fort, an dem der Text abgebrochen ist, sondern sie greifen zurück und illustrieren Szenen aus einem weiter davorliegenden Textbereich. Das bedeutet, daß für den Rezipienten nach dem vorläufigen Abbrechen der Texterzählung eine Phase der Redundanz einsetzt, in der sich die im Medium des Textes bereits rezipierte Geschichte nun auch optisch vor seinem Blick entfaltet. Der Betrachter kann diese Bilder „lesen", weil er über die Kenntnis des zugrundeliegenden Textes verfügt und mit Hilfe der begleitenden Tituli die dargestellten Szenen wiedererkennt.

Nach einer solchen Phase des Wiedererkennens im Medium Bild des bereits Gelesenen wird der Rezipient mit einem erneuten Medienumbruch konfrontiert: An dem Punkt, an dem die Bilderzählung redundant bis zu der Stelle in der Geschichte geführt worden ist, an dem die Texterzählung abbrach, sind Texterzählung und Bilderzählung synchronisiert, konvergieren gleichsam in der Gegenwart des Lesers. Dieser Medienumbruch, der - im Unterschied zu dem als „primär" bezeichneten - keine Ablösung eines Zeichensystems durch ein anderes bezeichnet, sondern den Informationsstand des Lesers im Hinblick auf die Geschichte benennt, wird hier als „sekundär" bezeichnet. Nach diesem wird die Geschichte

ausschließlich im Medium des Bildes fortgesetzt. Diese Phase ist besonders interessant, weil zu fragen ist, ob es den Bildern gelingt, die Erzählung so fortzuführen, daß auch ein Rezipient, dem der Stoff beziehungsweise Text nicht vertraut ist, dem Gang der Geschichte folgen kann. Oder kann nur ein wissender Betrachter die Geschichte allein anhand der Bilder „lesen"? In dieser Phase kommt nicht nur den erläuternden Tituli eine wichtige Bedeutung zu, sondern auch der Auswahl und dem Arrangement der illustrierten Szenen innerhalb der Bildfolge. Werden Kernszenen und Handlungshöhepunkte illustriert oder auch weniger relevante Episoden? Sind diese in geschickter Weise narrativ miteinander verknüpft?

Interessant ist weiterhin die Beobachtung, daß die Zäsur zwischen den Versen, zwischen denen die beiden Bildseiten eingefügt werden, oft mit dem Seitenumbruch oder dem Mittelfalz der Bilddoppelseite, dem sekundären Medienumbruch, zusammenfällt: Das heißt, daß der Planer des Zyklus sehr bewußt die Anzahl der Miniaturen paritätisch auf die redundante und die jeweils weiterführende Phase verteilt hat.[431]

Nachdem die Geschichte ausschließlich im Medium des Bildes fortgeführt worden ist, findet ein erneuter primärer Medienwechsel statt, indem die Bildfolge abbricht und der Text dort anknüpft, wo er vor der Zäsur durch die beiden Bildseiten abgebrochen wurde. Diesmal ist es die Texterzählung, die sich redundant zur Bilderzählung verhält, und es beginnt für den Rezipienten eine Phase der Redundanz und Wiedererkennung unter genau umgekehrten Vorzeichen: Der den Text weiter verfolgende Leser wird sich von dem neu zu Lesenden weniger zur freien Entfaltung seiner Phantasie anregen, als vielmehr durch die bereits kennengelernten konkreten Bildvorstellungen determinieren lassen.

Die Untersuchung zeigt weiterhin, daß die Wahl des jeweiligen Seitengrundrisses für die Miniaturen vom Inhalt der zu illustrierenden Episode gesteuert wird. Oft wird die Bildfolge einer einzelnen Seite geschlossen einem bestimmten Erzählabschnitt zugeordnet. Besonders umfangreiche Episoden beziehen aber auch die nachfolgende Bildseite ein, so daß selbst komplexe Inhalte durch eine flexible Bildfolge visualisiert werden können, insbesondere wenn die beiden Seiten in Gestalt einer Doppelseite einander gegenüberliegen. Wichtige oder vielfigurige und handlungsreiche Szenen (z. B. Kämpfe zu Pferd, Belagerung einer Stadt, Versammlungen) werden oft als querformatige Miniaturen angelegt, da sie einen größeren Raum beanspruchen als Nebenepisoden oder Dialogszenen mit nur wenigen Personen. Die Wahl der Größe einer Miniatur im Kontext einer bestimmten Episode hängt auch häufig ab vom Tempo der Erzählung: Die Aufteilung einer Bildseite in maximal sechs, einer Doppelseite in höchstens zwölf Einzelbilder vermittelt einen Handlungsreichtum, bei dem sich die Ereignisse zu überstürzen scheinen. Dagegen sind die querformatigen Bilder geeignet, den Blick des Lesers zum Verweilen einzuladen, da das Auge Zeit benötigt, um große Bilder zu entziffern. Insgesamt zeichnet sich der Planer des Zyklus als ein sowohl im Detail als auch in der Konzeption größerer Abschnitte der Erzählung den Textcharakter angemessen erfassender und im visuellen Medium ideenreich gestaltender

[431] In seiner Analyse des Münchener 'Tristan' (Cgm 51) hat P. GICHTEL (Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde, wie Anm. 348, S. 81-83.) in ähnlicher Weise versucht, die Verteilung von Text und Bild innerhalb des Layouts formal zu beschreiben und kam zu dem Ergebnis, daß nur „in drei Fällen [...] das Bilderblatt in die Mitte oder ungefähr in die Mitte des zugehörigen Textes mit gleichem Gewicht eingefügt" wurde, daß in sieben Fällen „die Bilderblätter zwar auch innerhalb des zugehörigen Textes" liegen, „aber mehr oder minder verschoben" seien, „so daß das Verse-Übergewicht entweder vorausgeht oder nachfolgt", und daß schließlich in fünf Fällen „die Bilder außerhalb des zugehörigen Textes liegen und zwar so, daß die Bilder diesem Text nachfolgen oder ihm vorangehen" (ebd., S. 81-82).

Künstler aus, der sein Ziel vollständig erreicht: die getreue Umsetzung des Textes in eine Erzählung in Bildern.

Gleichwohl zeigen die nachweisbaren Fehler bei der Beschriftung der Miniaturen durch den Schreiber Jorg von Elrbach und die sich gegen Ende des Text-Bild-Gefüges ‘Eneasroman’ häufenden Verwerfungen des Zyklus bei immer größeren Eingriffen des Schreibers in den Text, die im folgenden Kapitel analysiert werden, daß die Kooperation zwischen beiden nicht immer gleich eng war.

III. Der Text als Kurzfassung

1. Forschungsüberblick und Einführung in die Problematik

a. Vorbemerkung

Seit den Bemühungen um eine Edition des 'Eneasromans' im vergangenen Jahrhundert ist bekannt, daß der Textbestand der Handschrift *w* über die normale Varianz hinaus von den anderen Überlieferungsträgern abweicht. Bereits O. BEHAGHEL hatte im kritischen Apparat seiner Ausgabe in *w* fehlende Textpassagen verzeichnet und dafür eintretende Verse abgedruckt. Ganz im Sinne der von K. LACHMANN geprägten klassischen Textkritik, die junge oder defizitäre Überlieferungszeugen bei der Textkonstitution weitgehend vernachlässigt, wurden die gekürzten Passagen des 'Eneasromans' in Handschrift *w* niemals insgesamt untersucht. Erst eine systematische Interpretation der Einzelbefunde kann einen konzeptionellen Zusammenhang der einzelnen Eingriffe in den Text sichtbar machen und die spezifische Bearbeitungsintention verdeutlichen. Diese soll im vorliegenden Kapitel rekonstruiert werden.[432]

b. LACHMANN und die Folgen

Zunächst soll umrissen werden, welche methodische Diskussion das Erkennen der Existenz von Kurzfassungen höfischer Epik in Textkritik und Editionswissenschaft ausgelöst hat. Die Frage nach dem „richtigen" Text hat seit hellenistischer Zeit Auftraggeber, Schreiber, Leser und Philologen beschäftigt. Eine charakteristische Haltung von Philologen in nachhumanistischer Zeit repräsentiert R. BENTLEYS Dictum „nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt"[433]. Gegen diese vermeintlich objektive Konjekturalkritik wandte sich die von LACHMANN entwickelte Methode der Textkritik als ein Verfahren, unter Gewährleistung größtmöglicher Objektivität einen originalgetreuen Text zu konstituieren.[434] Damit begann etwas Neues nicht nur in der Klassischen, sondern auch in der Deutschen Philologie. Für die Germanistik bildete LACHMANNS Methode ein wichtiges Fundament, auf dem sich das Fach als wissenschaftliche Disziplin an den Universitäten etablierte. Auch wenn seine Methode der Textkritik zum Maßstab wurde, kannte LACHMANN selbst ihre Grenzen – im Gegensatz zu vielen seiner Nachfolger.[435] Weiterentwickelt wurde seine Methode beispielsweise von P. MAAS[436], kritische Stimmen

[432] Die Textgestalt von *w* konnte bisher lediglich aus dem Apparat BEHAGHELS partiell rekonstruiert werden. Die vorliegenden Untersuchungen basieren einerseits auf dieser Dokumentation, andererseits auf einer neuen Transkription des Textes, die BEHAGHELS Angaben an mancher Stelle als ungenau nachweisen kann.

[433] RICHARD BENTLEY zu Horaz 3, 27, 15 (Q. Horatius Flaccus. Ex Recensione et cum Notis atque Emendationibus RICHARDI BENTLEII. 1. Band. Editio tertia. - Berlin: Weidmann, 1869, S. 218).

[434] SEBASTIANO TIMPANARO: Die Entstehung der Lachmannschen Methode. - Hamburg: Buske, 1971.

[435] PAUL MAAS: Textkritik. 3., verbesserte und vermehrte Auflage. - Leipzig: Teubner, 1957. - GIORGIO PASQUALI: Rezension zu PAUL MAAS: Textkritik. – Leipzig; Berlin: Teubner, 1927. In: Gnomon. 5. 1929. S. 417-435; S. 498-521; hier: S. 428: „Und Lachmanns Methode, die bald mit Recht vorbildlich wurde, genügte einstweilen für die gewählten Texte ganz gut, am besten für Catull und Lucrez, schon weniger für Properz. Lachmann kannte aber die Grenzen seiner Methode anders als seine Epigonen: er fühlte sich genötigt, über seine Bearbeitung eines ganz anders überlieferten Textes, des Neuen Testaments, Rechenschaft abzulegen [...]; und dort gesteht er unumwunden [...], daß seine Grundsätze ihn manchmal eher von der Wahrheit ab- als ihr zugeführt haben." - PETER F. GANZ: Lachmann as an Editor of Middle High German Texts. In: PETER F. GANZ; WERNER SCHRÖDER (Hrsg.): Probleme mittelalterlicher

kamen von G. PASQUALI[437] und J. BÉDIER[438]. Ein später Nachklang der auf die Sicherheit ihrer Methode vertrauenden Textkritik des 19. Jahrhunderts wird noch im Artikel 'Edition' im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte greifbar: „Die Herausgabe (Edition) eines literar. Denkmals stellt den Herausgeber vor die Aufgabe, einen gesicherten Text herzustellen. Diese Aufgabe kann dann als gelöst gelten, wenn eine dem Willen des Verfassers entsprechende oder eine diesem möglichst nahe kommende Wiedergabe des von ihm konzipierten Werkes erreicht ist.“[439]

c. STACKMANN und die Neuorientierung altgermanistischer Editionswissenschaft

Erst nach dem grundsätzlichen Neueinsatz der Diskussion über Methoden der Untersuchung und Edition mittelalterlicher Texte rückten seit den sechziger Jahren vermeintlich „minderwertige“ Überlieferungszeugen vermehrt in den Blickpunkt des wissenschaftlichen Interesses.[440] Da die in diesem

---

Überlieferung und Textkritik. Oxforder Colloquium 1966. - Berlin: Schmidt, 1968, S. 12-30. - WERNER HÖVER: Stand der Methodenreflexion im Bereich der altgermanistischen Editionen. In: LUDWIG HÖDL; DIETER WUTTKE (Hrsg.): Probleme der Edition mittel- und neulateinischer Texte. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft 26.-28. Februar 1973. - Boppard: Boldt, 1978, S. 131-142; hier: S. 137: „Der Vorwurf, eine mechanisch zu handhabende Methode erfunden und angewandt zu haben, trifft für Lachmann zumindest bei der Edition altgermanistischer Texte nur in begrenztem Umfang zu.“ - HANS FROMM: Zur Geschichte der Textkritik und Edition mittelhochdeutscher Texte. In: ROBERT HARSCH-NIEMEYER: Beiträge zur Methodengeschichte der neueren Philologien. Zum 125jährigen Bestehen des Max Niemeyer Verlages. - Tübingen: Niemeyer, 1995, S. 63-90; hier: S. 89-90: „Es ist auch mit seinem Namen zu verbinden, daß Öffnungen zu anderen Verfahren bedacht und praktiziert wurden, sobald die Werkkenntnis sich erweiterte und die Einsicht in unterschiedliche Überlieferungsformen wuchs. Er war sich dessen bewußt, daß Theorie nicht zum Dogma werden darf. Sein eigenes, gar nicht seltenes Abweichen in der editorischen Praxis vom selbstbefohlenen Wege sollte nicht gering geschätzt werden, sein implizites Eingeständnis der Grenzen seiner Theorie beim Nibelungenlied sollte nicht bagatellisiert werden.“

[436] MAAS, wie Anm. 435.

[437] GIORGIO PASQUALI, wie Anm. 435, S. 429, passim. – Von PASQUALI stammt das Dictum „Recentiores, non deteriores“ (GIORGIO PASQUALI: Storia della tradizione e Critica del Testo. Seconda Edizione con Nuova Prefazione e Aggiunta di Tre Appendici. - Firenze: Felice le Monnier, 1971, S. 41).

[438] JOSEPH BEDIER: La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes. In: Romania. 54. 1928. S. 161-196. S. 321-356.

[439] HANS WERNER SEIFFERT: 'Edition'. In: WERNER KOHLSCHMIDT; WOLFGANG MOHR (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. 1. Band A-K. - Berlin: de Gruyter, 1985, S. 313-320; hier: S. 313.

[440] R. SCHNELL (RÜDIGER SCHNELL: Was ist neu an der „New Philology”? Zum Diskussionsstand in der germanistischen Mediävistik. In: MARTIN-DIETRICH GLEßGEN; FRANZ LEBSANFT (Hrsg.): Alte und neue Philologie. Beihefte zu Editio. 8. - Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 61-95) verweist auf die Wurzeln der Neuorientierung der Altgermanistik in den sechziger Jahren, als das Fach Germanistik neue Legitimationsstrategien entwickelte. Auch die drei neuen Forschungsschwerpunkte: „die Hinwendung zum spätmittelalterlichen Gebrauchsschrifttum, die Beschäftigung mit der Überlieferung und Rezeption mittelalterlicher Literatur im Mittelalter und schließlich die Frage nach der sozialgeschichtlichen Verortung von Dichtung“ (S. 61) stehen nach SCHNELL noch in dieser Tradition, auf der basierend seit den siebziger Jahren die Würzburger Forschergruppe um K. RUH und G. STEER ihr Konzept einer überlieferungsgeschichtlichen/überlieferungskritischen Edition etablierte. Gleichzeitig wurde auch in München eine überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung ins Leben gerufen. - Wichtige Beiträge zur Methodendiskussion in der Altgermanistik sind: KARL STACKMANN: Mittelalterliche Texte als Aufgabe. In: WILLIAM FOERSTE; KARL HEINZ BORCK (Hrsg.): FS für Jost Trier zum 70. Geburtstag. - Köln; Graz: Böhlau, 1964, S. 240-267. - GÜNTHER SCHWEIKLE: Textkritik und Interpretation. Heinrich von Morungen *Sît sin herzeliebe heizent minne* (Mf 132, 19). In: ZfdA. 93. 1964. S. 73-107. - DERS.: Reinmar der Alte. Grenzen und Möglichkeiten einer Minnesangphilologie. Erster Teil: Handschriftliche und überlieferungsgeschichtliche Grundlagen. Habilitationsschrift (masch.) Tübingen 1965. - HUGO KUHN; KARL STACKMANN; DIETER WUTTKE (Hrsg.): Kolloquium über Probleme altgermanistischer Editionen. Marbach am Neckar, 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionsbeiträge. - Wiesbaden: Steiner, 1968. - PETER F. GANZ; WERNER SCHRÖDER (Hrsg.): Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik. Oxforder Colloquium 1966. - Berlin: Schmidt, 1968. - KLAUS GRUBMÜLLER; PETER JOHANEK; KONRAD KUNZE; KLAUS MATZEL; KURT RUF; GEORG STEER: Spätmittelalterliche Prosaforschung. DFG-Forschergruppe-Programm am Seminar für deutsche Philologie der Universität Würzburg. In:

Kapitel durchgeführte Untersuchung der Kurzfassung des 'Eneasromans' vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Methodendiskussion zu sehen ist, sollen aus der Fülle der Publikationen zu diesem Thema diejenigen rekapituliert werden, die für die hier behandelte Fragestellung unmittelbar relevant sind.

Prinzipielle Fragen zu einer - bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nur rudimentär vorhandenen - Methodendiskussion nach LACHMANN formulierte K. STACKMANN[441] in seinem wegweisenden Aufsatz „Mittelalterliche Texte als Aufgabe": „Wir werden zu überlegen haben, auf welche Weise wir das Erbe Lachmanns, und das heißt nicht nur seine Methode, sondern auch die in seinem Werk vorgezeichnete Methodengemeinschaft mit der Altertumswissenschaft, für unsere künftigen Aufgaben fruchtbar machen können."[442] Nicht nur LACHMANNS Vertrauen auf die Möglichkeit einer weitgehenden Objektivität bei der Durchführung der Recensio[443] ist schon zuvor bezweifelt worden, sondern auch die Erkenntnis, daß der Erfolg seiner Methode an bestimmte, idealtypische Bedingungen geknüpft sei, wie sie STACKMANN formuliert:[444]

Jahrbuch für Internationale Germanistik. 5. Jahrgang. 1. Heft. - Bern; Frankfurt/M.: Lang, 1973, S. 156-176. - HÖVER, wie Anm. 435. - GEORG STEER: Stand der Methodenreflexion im Bereich der altgermanistischen Editionen. In: HÖDL; WUTTKE (Hrsg.), wie Anm. 435, S. 117-129. - KURT RUH: Votum für eine überlieferungskritische Editionspraxis. In: HÖDL; WUTTKE (Hrsg.), ebd., S. 35-40. - HERIBERT A. HILGERS: Die Überlieferung der Valerius-Maximus-Auslegung Heinrichs von Mügeln. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe. - Köln: Böhlau, 1973, S. 1-13 („Zum gegenwärtigen Stand der Textkritik-Diskussion"). - FRANZ VIKTOR SPECHTLER: Überlieferung mittelalterlicher deutscher Literatur und kritischer Text. Ein Votum für das Leithandschriftenprinzip. In: GERLINDE WEISS (Hrsg.): FS für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag. - Stuttgart: Heinz, 1976, S. 221-233. – KURT RUH: Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte als methodischer Ansatz zu einer erweiterten Konzeption von Literaturgeschichte. In: KURT RUH (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 262-272. - GEORG STEER: Textgeschichtliche Edition. In: KURT RUH (Hrsg.), ebd., S. 37-52. – GEORG STEER: Gebrauchsfunktionale Text- und Überlieferungsanalyse. In: KURT RUH (Hrsg.), ebd., S. 5-36. - HANS FROMM: Zur Geschichte der Textkritik und Edition mittelhochdeutscher Texte. In: ROBERT HARSCH-NIEMEYER (Hrsg.), wie Anm. 435, S. 63-90. - THOMAS BEIN (Hrsg.): Altgermanistische Editionswissenschaft. - Frankfurt/M.: Lang, 1995. – Informativ ist der Überblick über die Ideen K. RUHS von VOLKER MERTENS: Strukturen – Texte – Textgeschichte. Zum wissenschaftlichen Werk von KURT RUH. In: ECKART CONRAD LUTZ (Hrsg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997. – Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1998, S. 49-62. - Die vollständigste Bibliographie der einschlägigen Forschungsliteratur zum Thema findet sich bei JOACHIM BUMKE: Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. – Berlin; New York: de Gruyter, 1996.

[441] STACKMANN (1964), wie Anm. 440. – Wie STACKMANN in seinen jüngsten Äußerungen zu Problemen altgermanistischer Editionen verdeutlicht, hat sich sein „Standpunkt im Laufe der Jahre nicht wesentlich verändert" (KARL STACKMANN: Autor – Überlieferung – Editor. In: ECKART CONRAD LUTZ (Hrsg.), wie Anm. 440, S. 11-32; hier: S. 11.).

[442] STACKMANN (1964), ebd., S. 243.

[443] „Recensere [...] sine interpretatione et possumus et debemus" (Novum Testamentum Graece et Latine. Carolus Lachmannus recensuit. Philippus Buttmannus Ph. F. Graecae Lectionis auctoritates apposuit. 1. Band. - Berlin: Reimer, 1850).

[444] STACKMANN (1964), wie Anm. 440, S. 246-247. - Vgl. die spätere Diskussion dieser Bedingungen bei HÖVER, wie Anm. 435, SPECHTLER, wie Anm. 440, STEER (1978), wie Anm. 440, S. 117-129; hier: S. 117 mit folgender Bewertung des STACKMANN-Aufsatzes von 1964: „Es gibt seit 1964 kein Editionsvorhaben im Bereich deutscher Mediävistik mehr, das sich nicht an Karl Stackmanns Aufsatz „Mittelalterliche Texte als Aufgabe" und dessen 'Forderungen an eine ideale Edition' (S. 266) orientierte."

1. Annahme einer durch ein Stemma exakt zu beschreibenden, geschlossenen Überlieferung, ausgehend von einem einzigen festen Archetypus[445]
2. jeder Abschreiber dürfe nur den Text einer einzigen Vorlage wiedergeben: es dürfe keine Kontamination geben[446]
3. die Verwandtschaft der Überlieferungszeugen müsse aufgrund einwandfrei erkannter Fehler bestimmt sein
4. Annahme, daß die Schreiber den Vorsatz gehabt haben, den Wortlaut ihrer Quelle genau wiederzugeben

STACKMANN weist mit Recht darauf hin, daß es allein von der Beschaffenheit des Textes abhänge, ob LACHMANNS Methode angewendet werden könne. Insbesondere LACHMANNS prinzipiell hohe Bewertung sehr alter Überlieferungszeugen für die Konstitution des Textes hat sich, wie gerade am Beispiel von Heinrichs von Veldeke 'Eneasroman' deutlich wird, als problematisch erwiesen: Bei diesem bieten die ältesten Handschriften und Fragmente einen relativ „schlechten", die jungen Überlieferungszeugen aus dem 15. Jahrhundert einen relativ „guten" Text. STACKMANN möchte die Frage nach der spezifischen Überlieferungsgeschichte des jeweiligen mittelalterlichen Textzeugen erneut in den Mittelpunkt der Forschungsbemühungen rücken, um auf diese Weise insbesondere die „dunklen Jahrhunderte"[447] des Spätmittelalters, die für die Überlieferung der mittelalterlichen Literatur von entscheidender Bedeutung sind, zu rehabilitieren. Im Hinblick auf eine Methodengemeinschaft mit der Klassischen Philologie müsse man sich der Tatsache bewußt sein, daß die Überlieferung der lateinischen Literatur aus der Antike nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ganz anderen Bedingungen unterliege als die der deutschen Literatur des Mittelalters.[448] Im Gegensatz zu den gelehrt-philologisch arbeitenden mittelalterlichen Abschreibern antiker Texte seien die Urheber der volkssprachlichen Codices mit ihren Vorlagen oft sehr viel willkürlicher verfahren.[449] Schließlich zwinge die Möglichkeit von Mehrfachredaktion und kontaminierter Überlieferung zu einer grundsätzlichen Neuorientierung textkritischer Strategien. Daher müsse „am Anfang der editorischen Arbeit das Studium der Überlieferungsgeschichte stehen; nur wer die Eigenart der Textzeugen kennt, wird sich den Blick für das schärfen, was sie, und sei es auch unter stärkster Übermalung, an älterem, vielleicht echtem Traditionsgut bewahren."[450] Wenn STACKMANN auch nicht an eine Rekonstruktion der individuellen Sprache eines Autors glaubt, so möchte er dennoch das editorische Ziel nicht aufgeben, sich einer Leithandschrift anzuvertrauen und mit den Mitteln der Kritik einen Text zu rekonstruieren, der besser ist als derjenige der besten Handschriften.[451] STACKMANN fordert eine Ausgabe, die bei ihrem Benutzer ein Höchstmaß an Unsicherheit weckt, damit dieser den Text nicht als festen Besitz, sondern als „Aufgabe" anvertraut

[445] Auch MAAS rechnet aber mit der Möglichkeit von Doppelfassungen eines Originals (MAAS, wie Anm. 435, S. 14).
[446] Der von STACKMANN vertretene und auch sonst vielfach in der Altgermanistik so verstandene Begriff der Kontamination, d. h. die Verwendung zweier Vorlagen durch den mittelalterlichen Schreiber, differiert von der Definition, die MAAS vorschlägt: „In einer Handschrift, sagen wir F, werden die abweichenden Lesungen der anderen, die nicht deren Vorlage ist, sagen wir A, am Rand oder zwischen den Zeilen notiert; J folgt dann bald der ersten Lesung von F, bald der sekundären. Gehen dann A und F verloren, so werden die Abhängigkeitsverhältnisse von J unklar [...]" (MAAS, wie Anm. 435, S. 9).
[447] STACKMANN (1964), wie Anm. 440, S. 248.
[448] Ebd., S. 249-251.
[449] SCHMIDT, wie Anm. 166 mit der Einschätzung, daß „es kaum eine Art von Fehlern gibt, die ein mittelalterlicher Kopist nicht macht" (S. 8 im Sonderdruck).
[450] STACKMANN (1964), wie Anm. 440, S. 254-255.
[451] Ebd., S. 253-254.

bekomme.[452] Im Falle der Existenz unterschiedlicher Fassungen schlägt STACKMANN das „Mittel des Paralleldrucks“[453] vor, wie es zuvor von C. WESLE in seiner Ausgabe von Priester Wernhers ‘Maria’[454] angewandt wurde und später durch J. BUMKE zu neuem Ansehen gelangen sollte. STACKMANN fordert kein grundsätzliches Verwerfen, sondern eine „Erneuerung der Lachmannschen Ausgabe, hervorgegangen aus abermaliger Prüfung des Gegenstandes.“[455]

J. KÜHNEL[456] knüpft an die Lachmann-Kritik STACKMANNS an und bezieht auch die Ergebnisse anderer ein, die unabhängig von diesem zu ähnlichen Erkenntnissen gekommen sind.[457] KÜHNEL referiert die bereits von STACKMANN formulierten Einwände gegen die Lachmannsche Methode und geht in seinen Ausführungen von der prinzipiellen Unterscheidung zwischen Textgeschichte und Überlieferungsgeschichte aus. Der „Zweifel an dem starren philologischen Begriff von der einmaligen und unveränderlichen Textgestalt eines Werkes“[458] läßt KÜHNEL im Hinblick auf den textgeschichtlichen Aspekt differenzieren zwischen der Textgestalt archaischer (vorliterarischer) Texte und moderner (literarischer) Texte, gleichsam als Anfangs- und Endstufen eines geschichtlichen Prozesses.[459] Die volkssprachlichen Texte des Mittelalters nehmen nach KÜHNEL eine „Zwischenstellung ein zwischen dem Typus des einer kollektiven Tradition verhafteten, mündlich überlieferten, immer wieder neu aktualisierten Textes einerseits und dem Typus des individuellen, buchmäßig verbreiteten, im Druckbild unabänderlich fixierten Textes andererseits.“[460] Diese „begrenzt variable Gestalt“[461] volkssprachlicher Texte des Mittelalters bezeichnet KÜHNEL als „offenen Text“[462], der durch iterierende Varianten, die seine Einordnung in ein Stemma verhindern, gekennzeichnet werde. Durch ihre geringere Variabilität nähern sich die Texte der höfischen Gattungen nach KÜHNEL auch als „offene Texte“ dem modernen Textbegriff an.

Im Hinblick auf die Überlieferungsgeschichte der europäischen Literatur unterscheidet KÜHNEL den Typus der „offenen Überlieferung“ von demjenigen der „schulmäßigen Überlieferung“.[463] Dabei werde oft - wie im Falle der hebräischen Bibel und der altgriechischen Literatur - eine ursprünglich

---

[452] Ebd., S. 267.
[453] Ebd., S. 264 mit Anm. 77.
[454] Priester Wernher: Maria. Bruchstücke und Untersuchungen. Herausgegeben von CARL WESLE. - Halle/Saale: Niemeyer, 1927. – Auf dieses Vorbild beziehen sich mit einer an Stackmann erinnernden Formulierung später auch CH. CORMEAU und K. GÄRTNER in ihrer Neuausgabe von A. LEITZMANNS ‘Erec’, wenn sie die neuaufgefundenen Wolfenbütteler Fragmente im Paralleldruck darbieten: „Mit der Synopse des Ambraser Erec (A) und des Wolfenbütteler Erec (W) in der Ausgabe sollen die noch unentschiedenen Fragen und Rätsel im Hinblick auf die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des ‘Erec’ an die Forscher unter den Benutzern der Neuauflage weitergegeben werden als eine Aufgabe, die von den Betreuern der Neuauflage nicht vorschnell gelöst werden sollte“ (Hartmann von Aue: Erec. Herausgegeben von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 6. Auflage besorgt von CHRISTOPH CORMEAU und KURT GÄRTNER. - Tübingen: Niemeyer, 1985. S. XXII). - Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Herausgegeben von MICHAEL S. BATTS. - Tübingen: Niemeyer, 1971.
[455] STACKMANN (1964), wie Anm. 440, S. 267.
[456] JÜRGEN KÜHNEL: Der „offene Text”. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachiger Texte des Mittelalters. In: LEONARD FORSTER; HANS-GERT ROLOFF (Hrsg.): Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses, Cambridge 1975. Heft 2. - Bern; Frankfurt/M.: Lang, 1976, S. 311-321.
[457] HELMUT BRACKERT: Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenlieds. Berlin: de Gruyter, 1963. - SCHWEIKLE (1964), wie Anm. 440. - DERS. (1965), wie Anm. 440.
[458] KÜHNEL, wie Anm. 456, S. 312.
[459] Ebd., S. 312-313.
[460] Ebd., S. 313-314.
[461] Ebd., S. 314.
[462] Ebd.
[463] Ebd., S. 316.

offene Überlieferung aufgrund philologischer Tätigkeit in eine schulmäßige Überlieferung überführt. Die neuzeitliche Textkritik der Klassischen Philologie könne mit ihren Methoden aber idealiter nur bis zum Beginn der schulmäßigen Überlieferung zurückkommen. KÜHNEL bezeichnet es daher als Irrtum Lachmanns, die Methode der Klassischen Philologie auf volkssprachliche Texte des Mittelalters, bei denen keine „schulmäßige“, sondern eben eine von Anfang an „offene“ Überlieferung existiere, übertragen zu haben.

Zwei Möglichkeiten der Edition volkssprachlicher Texte des Mittelalters schlägt KÜHNEL vor: einerseits die breitenwirksamere „rezeptive Edition“[464], andererseits die wissenschaftliche „historische Edition“[465]. Ihre methodische Gemeinsamkeit bestehe darin, daß als Grundlage nach Möglichkeit eine einzige Handschrift[466] gewählt wird.

d. Beginn der Fassungsdiskussion: BUMKE, STROHSCHNEIDER, HENKEL

Einen Neueinsatz der Diskussion altgermanistischer Textkritik mit explizitem Verweis auf STACKMANNS frühe Ansätze markieren J. BUMKES[467] Untersuchungen, die ebenfalls die zentrale Bedeutung der Überlieferung, der Materialität und der historischen Dimension mittelalterlicher Texte herausarbeiten. BUMKE will besonders den höfischen Roman, „den klassische[n] Geltungsbereich von Lachmanns Textmethode“[468], in die Problematisierung traditioneller Verfahrensweisen der Textkritik einbeziehen und die vermeintlich sicheren Fundamente der Textkritik im Bereich dieser Gattung hinterfragen. Im Sinne der klassischen Textkritik, die die Frage nach der jeweiligen Nähe der Überlieferungszeugen zu einer ursprünglichen Lesart stellt, habe der Überlieferungsprozeß lediglich als ein Prozeß der Textverschlechterung begriffen werden können[469] - eine Auffassung, die es zu korrigieren gelte, da gerade die Untersuchung der Überlieferungsverhältnisse einen besonderen Zugang zu den Werken selbst eröffnen könne. BUMKE konkretisiert STACKMANNS Überlegungen zur spezifischen Instabilität mittelalterlicher volkssprachlicher Texte am Problem der bereits in unmittelbarer Nähe der Entstehungszeit entstandenen „gleichwertigen Parallelversionen“[470] höfischer Romane und stellt fest, daß „die ganze höfische Epik, bis auf wenige Ausnahmen, in Parallelfassungen überliefert ist.“[471] Dabei definiert BUMKE „Fassungen” wie folgt:

---

[464] Ebd., S. 318.
[465] Ebd.
[466] In einer „historischen Edition“ könne zur Dokumentation des „offenen Textes“ ein synoptischer Abdruck mehrerer Handschriften erfolgen (ebd., S. 318).
[467] JOACHIM BUMKE: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Die Herbort-Fragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane. In: ZfdA 120. 1991. S. 257-304. - Da dieser Aufsatz nicht nur innerhalb der Forschungsdiskussion zu Kurzfassungen höfischer Romane zu den wichtigsten Beiträgen gehört, sondern auch für die vorliegende Untersuchung von zentraler Bedeutung ist, soll er hier ausführlicher referiert werden.
[468] Ebd., S. 288.
[469] Ebd.
[470] Ebd., S. 285; S. 290; passim. - Der von BUMKE aufgenommene Begriff der „gleichwertigen Parallelversionen“ wird von STACKMANN (1964) bei der Diskussion der Untersuchungen I. FRANKS zur provenzalischen Lyrik verwendet (wie Anm. 440, S. 264).
[471] BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 301. - Er zählt dazu Veldekes ‘Eneasroman’, Hartmanns ‘Erec’, ‘Iwein’, Wolframs ‘Parzival’, ‘Titurel’, Gottfrieds ‘Tristan’, ‘Nibelungenlied’. Insbesondere die ‘Tristan’-Handschrift Cgm 51 ist besonders interessant, da sie die älteste vollständige Handschrift ist und eine stark gekürzte Fassung des Textes beinhaltet.

„Unter ‘Fassungen’ verstehe ich Textversionen, die in den Lesarten und/oder im Textbestand derartig verschieden sind, daß die Unterschiede weder als normale Varianz volkssprachlicher Texte noch als Fehler einzelner Überlieferungsträger erklärt werden können; eine ‘Fassung’ muß einen eigenen Gestaltungswillen erkennen lassen.“[472]

Im Sinne der klassischen Textkritik dürfe es diese Parallelversionen nicht geben, wenn man insbesondere im Bereich der meist auf französischen Vorlagen basierenden höfischen Epik - im Unterschied zur Heldenepik oder Lyrik - autorisierte Originaltexte voraussetzt und zugleich einen relativ hohen Grad an Textfestigkeit annimmt. Tatsächlich aber seien diese „Störfälle“[473] des Überlieferungsprozesses aufgrund der strukturellen Offenheit und der spezifischen Gebrauchszusammenhänge auch der höfischen Romane als „Phänomen von gattungsspezifischer Bedeutung“[474] und daher als Regelfälle zu betrachten.

Als Konsequenz fordert BUMKE die Beschreibung und Interpretation des Überlieferungsbefundes für jedes einzelne Epos und die Entwicklung eines Beschreibungsmodells für Parallelversionen. Dieses müsse insbesondere Textbestand, Textfolge und Wortlaut in den Blick nehmen.[475] BUMKES These, die Genese der Parallelversionen sei einerseits in dem charakteristischen Fluidum der zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit angesiedelten höfischen Kultur, andererseits im Gebrauch, der von diesen Texten gemacht wurde, zu suchen,[476] scheint für die hier analysierte Kurzfassung des ‘Eneasromans’ besonders fruchtbar, auch wenn BUMKE die Bearbeitungen höfischer Epen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, „die in ganz anderen Zusammenhängen gesehen werden müssen“[477], aus seiner Untersuchung ausklammert. Er differenziert ferner zwischen primären und sekundären Fassungen: „Wo der sekundäre Charakter einer Fassung wahrscheinlich ist, zeigt sich, daß die Texte manchmal gekürzt [...], manchmal erweitert [...] worden sind. Man kann jedoch bezweifeln, daß Kürzungs- oder Erweiterungsabsichten der primäre Faktor für die Hervorbringung von Parallelfassungen gewesen sind: die Abweichungen im Textbestand gehen überall mit bedeutenden Unterschieden in den Lesarten Hand in Hand.“[478]

Die alte Kontroverse der Veldekeforschung, ob es eine limburgische Urfassung des ‘Eneasromans’ gegeben habe, betrachtet BUMKE seit TH. KLEIN[479] als geklärt. Gleichwohl zeige der Epilogbericht über die Entstehungsgeschichte, daß es „verschiedene Autorversionen des Textes“[480] gegeben habe. BUMKE schließt sich dabei den Interpretationen von W. BRAUNE, O. BEHAGHEL, TH. FRINGS/G. SCHIEB und N. F. PALMER an, die in den ältesten Fragmenten *R* und *Me* sowie in der ältesten vollständigen Handschrift *B* und in den jüngeren Codices *M* und *w* eine „vielfach ändernde, verhochdeutschende Bearbeitung“[481], eine „oberdeutsche Variante“[482] oder eine „ältere bairische

[472] Ebd., S. 290, Anm. 120.
[473] Ebd., S. 290.
[474] Ebd., S. 301.
[475] Ebd., S. 301 mit Anm. 179.
[476] Ebd., S. 302.
[477] Ebd., S. 290, Anm. 121; S. 299 mit Anm. 165. - Zur Abgrenzung der Begriffe „Fassung“ und „Bearbeitung“, s. u.
[478] Ebd., S, 303, Anm. 184.
[479] KLEIN, wie Anm. 70, S. 1-121.
[480] BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 290.
[481] WILHELM BRAUNE: Untersuchungen über Heinrich von Veldeke. In: ZfdPh. 4. 1873. S. 249-304; hier: S. 257. - DERS.: Zur Kritik der Eneide. In: ZfdA. 16. 1873. S. 420-436. - BEHAGHEL, wie Anm. 64, S. XI-XXXVI.
[482] FRINGS/SCHIEB, wie Anm. 178, S. LXXVI.

Rezension“[483] des Textes erkennen.[484] Von BUMKES Auffassung, daß der ‘Eneasroman’ bereits am Anfang des 13. Jahrhunderts in dieser oberdeutschen Fassung bekannt gewesen sei, nimmt auch die hier vorgelegte Interpretation ihren Ausgang: Die junge Wiener Handschrift *w* aus dem Jahr 1474 repräsentiert keine eigenständige „Fassung“ im Sinne einer bereits am Beginn der Überlieferung des ‘Eneasromans’ ausgebildeten „gleichwertigen Parallelversion“, vielmehr stellt sie eine kürzende „Bearbeitung“ dieser frühen oberdeutschen Fassung dar, die gleichwohl von einem spezifischen eigenen Gestaltungswillen gekennzeichnet ist, wie zu zeigen sein wird.

Im Hinblick auf die spezifischen Strukturgesetze mittelalterlicher Literatur geht BUMKE über KÜHNEL hinaus und betont, daß auch bei den schriftlich konzipierten und nach schriftlichen Vorlagen ausgearbeiteten höfischen Versromanen[485] nicht von demselben Textbegriff auszugehen sei, der für die lateinische Literatur des Mittelalters und für die neuzeitliche Literatur maßgeblich sei. Schließlich formuliert er im Sinne STACKMANNS die pragmatische Frage, welche Editionsformen den in gleichwertigen Parallelversionen überlieferten Texten angemessen seien. Obwohl die „klassische Methode der Textkritik in weiten Bereichen der mittelalterlichen Literatur keine Anwendung finden“[486] könne, behält die Frage nach dem echten Text auch nach BUMKE ihre Berechtigung, müsse jedoch anders formuliert werden: Welche der überlieferten Fassungen kann den Rang einer Autorversion beanspruchen? Dabei dürfe man jedoch nicht davon ausgehen, daß es nur eine einzige Autorfassung gegeben habe.[487]

In seiner Beurteilung der grundsätzlichen Variabilität volkssprachlicher Texte des Mittelalters ist BUMKE von den Arbeiten P. ZUMTHORS und dessen „mouvance“ - Begriff[488] sowie von B. CERQUIGLINIS Konzeption der „variance“ beeinflußt.[489] Bei der Beurteilung unterschiedlicher Textbefunde spricht sich BUMKE gegen die Verwendung der Kriterien „falsch“ oder „richtig“ aus und betrachtet vielmehr den Aspekt des „Veränderungswillens“[490] als entscheidend. Er definiert „Varianten“ als normale Produkte des Überlieferungsprozesses, die keinen Veränderungswillen voraussetzen. „Lesarten“ hingegen zeichnen sich seiner Ansicht nach durch einen dezidierten Gestaltungswillen aus. Die Grenzen zwischen beiden seien dabei als fließend zu betrachten. Für die vorliegenden Untersuchungen werden diese Definitionen BUMKES übernommen.

Gleichzeitig mit BUMKES Forschungsskizze zu „gleichwertigen Parallelversionen“ oder „Parallelfassungen“ erschien die eng verwandte Untersuchung P. STROHSCHNEIDERS[491], in der ein „Repertorium der Kurzfassungen“[492] höfischer Romane als Desiderat der Forschung bezeichnet wird. STROHSCHNEIDER versucht bereits eine allgemeine Beschreibung des Kürzungsvorganges, in dem insbesondere Deskriptionen, Digressionen, Reflexionen des Erzählers sowie Monologe und Dialoge der

---

[483] PALMER, wie Anm. 65, S. 351-367; hier: S. 365.
[484] BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 290-291.
[485] Ebd., S. 302.
[486] Ebd., S. 285-286.
[487] Ebd., S. 301.
[488] PAUL ZUMTHOR: Essai de poétique médiévale. - Paris: Éditions du Seuil, 1972. - DERS.: La lettre et la voix. De la ”littérature” médiévale. - Paris: Éditions du Seuil, 1987.
[489] BERNARD CERQUIGLINI: Eloge de la variante. - Paris: Éditions du Seuil, 1989. – CERQUIGLINI vermeidet den Begriff des Textes für das Mittelalter, indem er prononciert formuliert: „L’ écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance“ (S. 111).
[490] BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 266.
[491] PETER STROHSCHNEIDER: Höfische Romane in Kurzfassungen. Stichworte zu einem unbeachteten Aufgabenfeld. In: ZfdA. 120. 1991. S. 419-439.
[492] Ebd., S. 423.

Romanfiguren[493] betroffen seien. Wie BUMKE lenkt auch STROHSCHNEIDER die Aufmerksamkeit gerade auf die Kurzfassung des 'Eneasromans', die hier erstmals näher charakterisiert wird: Sie kürze insbesondere den Schlußteil sehr stark, verändere das für die Deutung des Textes so wichtige Spannungsverhältnis von Dido- und Lavinia-Teil und greife damit in Erzähl- und Sinnstruktur des Textes ein.[494]

Wichtig bleibt STROHSCHNEIDERS Einsicht: „Kurzredaktionen als ungenügende handschriftliche Vertreter der auktorial autorisierten, der 'eigentlichen' höfischen Romane, als allenfalls rezeptionsgeschichtlich interessierende Zeugnisse spätmittelalterlicher Überlieferungsdevianz sind nicht historisch adäquat begriffen."[495] Die Erforschung der Kurzfassungen höfischer Romane, die Analyse dieser „Texte als Prozesse der Textveränderung"[496], habe dabei nicht die Aufgabe der Herstellung kritischer Texte. Vielmehr gehe es um die Rekonstruktion historisch authentischer Gebrauchsformen derselben,[497] um die Darstellung ihrer geschichtlichen Gestalt sowie um die Analyse der Konfigurationen von Textensembles,[498] innerhalb derer Kurzfassungen überliefert sein können. Wenn STROHSCHNEIDERS Idee von der schließlich möglichen Darstellung einer „Poetik der Abbreviatio und der Brevitas"[499] anhand der Kurzfassungen sicherlich zu weit gegriffen ist, so ist seiner Ansicht zuzustimmen, daß sich gerade die Kurzfassungen als „lehrreiche Prüfsteine einer Narratologie des höfischen Romans"[500], insbesondere im Hinblick auf dessen Spätzeit, erweisen können. Ob es aber möglich sein wird, eine generelle Definition von „Kurzfassung" zu finden, wie es die Ausführungen STROHSCHNEIDERS nahelegen, scheint jedoch eher fraglich.

Wie BUMKE betont auch STROHSCHNEIDER die „Quasi-Synchronie der Lang- und Kurzfassungen"[501]. In seiner Skizze der möglichen Untersuchungsperspektiven differenziert STROHSCHNEIDER zwischen „Überlieferungs- und Textgeschichte"[502], „Literaturgeschichte" und „Poetologie/Erzählgeschichte"[503]. Unabhängig von BUMKES Definition von „Parallelfassung" oder „gleichwertiger Parallelversion" definiert STROHSCHNEIDER Kurzfassungen als

„kürzende Fassungen höfischer Romane, welche in ihrem Kernbestand auf den Wortlaut des gekürzten Textes zurückgehen und dessen metrische Form wahren, zugleich aber auf eine redaktionell zu nennende Weise in dessen Erzähl- und Sinnstruktur so eingreifen, daß dies historisch interpretierendem Verständnis zugänglich ist."[504]

Von den Kurzredaktionen höfischer Versromane grenzt er die im Spätmittelalter verbreiteten prosaischen und strophischen Umarbeitungen dieser Texte sowie die exzerpierende Aufnahme in Weltchronik-Kompilationen ab.[505] Diese Trennung scheint jedoch wenig sinnvoll, da auf diese Weise die

[493] Ebd., S. 428-429.
[494] Ebd., S. 430-431.
[495] Ebd., S. 431.
[496] Ebd., S. 419.
[497] Ebd., S. 433.
[498] Ebd., S. 434.
[499] Ebd., S. 437.
[500] Ebd., S. 438.
[501] Ebd., S. 427.
[502] Diese Differenzierung auch bei KÜHNEL, wie Anm. 456, S. 312; S. 316.
[503] STROHSCHNEIDER, wie Anm. 491, S. 431.
[504] Ebd., S. 422.
[505] Ebd.

Möglichkeiten der Wechselwirkungen auch über die in dieser Zeit nicht immer eindeutig zu ziehenden Gattungsgrenzen hinweg sowie die allgemein verbreitete literarische Tendenz zur Brevitas nicht hinreichend bewertet werden können.[506]

Daß sich neben BUMKE und STROHSCHNEIDER ein weiterer Forscher gleichzeitig mit dem Phänomen der Kurzfassungen beschäftigt hat, zeigt die Aktualität dieses bisher nur wenig beachteten Themenkomplexes. N. HENKEL hat in zwei Beiträgen[507] seine eigenen Überlegungen präsentiert, die sich vielfach mit denjenigen BUMKES und STROHSCHNEIDERS decken.[508] Auch er fordert die Analyse der jeweiligen historischen Gebrauchsform eines Werkes im Rahmen des Konzeptes einer erweiterten Literaturgeschichte auf der Basis der Überlieferung literarischer Werke sowie der Darstellung des prozeßhaften und offenen Charakters mittelalterlicher Texte.[509] Auch für ihn können gerade die bewußt konzipierten Kurzfassungen charakteristischen Aufschluß über die narrativen Techniken des höfischen Romans bieten.[510] Kurzfassungen offenbaren seiner Ansicht nach - wie die Gattung der Kleinepik - Formen gerüsthaften Erzählens[511] und sind zugleich Zeugnisse produktiver Auseinandersetzung mit dichterischen Werkkomplexen unter spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen und in bestimmten Gebrauchssituationen. Die von ihm anvisierten redaktionellen Kürzungen haben nichts zu tun mit Schreiberwillkür, sondern basieren auf Textkenntnis und vorausschauendem Überblick.[512] HENKELS Überlegungen versuchen einen „Perspektivenwechsel insofern, als sie den Werkbegriff erweitern und 'Werk' nicht nur auf den durch die kritischen Ausgaben verbürgten autornahen Text beziehen, sondern auf die Summe seiner mittelalterlich überlieferten Textzustände, sofern sie sich einem uns erkennbaren gestaltenden Zugriff verdanken."[513] Er definiert das mittelalterliche „Werk" als „das sich jeweils im Vollzug dem Publikum mitteilende Kunstprodukt, je eigener 'Aggregatzustand' der künstlerischen Idee."[514] Dabei skizziert er die bereits in der Antike entwickelte Technik, umfangreiche Werke in Kurzfassungen zu bieten, die im Mittelalter fortentwickelt wurde und in beinahe allen Gattungsbereichen der lateinischen Literatur zu beobachten sei, als Hintergrund für die auch in der volkssprachigen Literatur praktizierten Technik.[515] Auch im Hinblick auf die Wiener Kurzfassung des 'Eneasromans', deren Motive er ansatzweise beschreibt,[516] fordert er Editionen der bekannten kürzenden Redaktionen, ohne

---

[506] S. u., Kapitel C III 4.

[507] NIKOLAUS HENKEL: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert - Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung. In: JOACHIM HEINZLE (Hrsg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991. - Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993, S. 39-59. - DERS.: Kurzfassungen höfischer Erzähltexte als editorische Herausforderung. In: editio. 6. 1992. S. 1-11.

[508] BUMKE war indessen der erste, da STROHSCHNEIDER (wie Anm. 491, S. 420, Anm. 4) und HENKEL (ebd. (1993), S. 43, Anm. 9) auf diesen verweisen.

[509] HENKEL (1993), wie Anm. 507, S. 39-41; S. 58-59.

[510] Ebd., S. 50.

[511] Ebd.

[512] Ebd.

[513] Ebd., S. 39.

[514] Ebd., S. 40.

[515] Ebd.

[516] Bei der Wiener Handschrift des 'Eneasromans' handele es sich um einen „markanten Fall einer Kurzfassung" (ebd., S. 56), die gegenüber den poetologischen Prinzipien Veldekes eine Neuorientierung zeige (ebd.). Möglicherweise hänge die Kürzung bestimmter Textpartien mit der Erstellung des Illustrationszyklus zusammen, „der, wie die frühe Berliner Handschrift B zeigt, weder die descriptiones noch die langen Monologe und Gespräche sinnvoll ins Bild hätte setzen können" (ebd., S. 57). Dagegen ist einzuwenden, daß es dem Zeichner des Berliner 'Eneasromans' im Gegenteil ganz ausgezeichnet gelingt, Monologe und Dialoge zu visualisieren. HENKEL vermutet weiter, daß die Kürzung des 'Eneasromans' vom Überlieferungskontext gesteuert werde: Für die im Codex folgende 'Weihenstephaner Chronik' bilde Veldekes Werk „eine Art Vorgeschichte im Sinne des Translationsgedankens"

jedoch einem bestimmten Editionsmodell bereits den Vorzug geben zu wollen. Zwei prinzipielle Möglichkeiten sind seiner Ansicht nach sinnvoll: Paralleldrucke zu den Vollfassungen oder selbständiges Erscheinen. Entscheidend sei dabei vor allem, im Text den Eigenanteil des Redaktors vollständig zu markieren.[517]

In einem ersten Versuch einer allgemeinen Systematisierung der gekürzten Textversionen hat HENKEL ein Modell entwickelt, in dem er grundsätzlich zwei Tendenzen von Kürzungen, die beide dem Ziel der „brevitas“ dienen, voneinander unterscheidet:

1. „Kürzung an sich ohne erkennbare spezifische Zielsetzung“[518]
2. „gezielte Reduktion der rhetorischen Ausgestaltung der Texte zugunsten der erzählten Handlung“[519]

Als Spezifikation des zweiten Punktes erscheinen HENKELS vier Typen redaktioneller Kürzungen, die sowohl quantitative wie auch qualitative Aspekte in den Blick nehmen:[520]

a. kleinere Reduktionen um ein bis drei Reimpaare; keine inhaltlichen Auswirkungen; Motivation ausschließlich die Tendenz zur „brevitas“
b. Kürzung größerer Handlungsabschnitte im Umfang von 10 bis 400 Versen, die durch abbreviationes ersetzt werden können
c. Verknappung bzw. Streichung von Passagen, die nicht Teil des Handlungsganges sind, beispielsweise Erzählerkommentare und Exkurse
d. Kürzungen innerhalb der Handlung selbst, beispielsweise descriptiones von Personen, Tieren, Sachen, Bauwerken; Monologe, Dialoge, Gesprächs- und Beratungsszenen; Kampfschilderungen

HENKEL macht bereits die in der hier durchgeführten Interpretation des Wiener ‘Eneasromans’ bestätigte Beobachtung, daß das Reimpaar als Grundelement der Dichtung in der Regel erhalten bleibt.[521] Es sei schon hier hinzugefügt, daß beim Ausfall der einen Reimpaarhälfte das Reimpaar in der Regel wieder ergänzt wird: Es verkörpert für den Redaktor unabhängig von Qualität und Quantität der Kürzung Richtmaß und Strukturmerkmal epischen Erzählens.

Die von HENKEL vorgeschlagene Systematik ist jedoch insofern unpräzise, da sie quantitative und qualitative Kriterien (a-d) derselben Ebene zuordnet und dadurch nicht eindeutig voneinander differenziert. Sehr viel sinnvoller ist dagegen die Hierarchisierung der quantitativen und qualitativen Aspekte, indem man beispielsweise bei der quantitativen Kürzung um ein bis drei Reimpaare oder bei größeren Reduktionen unterscheiden kann zwischen Kürzungen von Passagen, die entweder Teil des Handlungsganges sind oder aber nicht. Bei der hier vorgenommenen Beschreibung und Interpretation der

---

(ebd.), zumal der Chroniktext mit der Erwähnung des Eneas und der Zerstörung Trojas sowie einem Überblick über die Vor- und Frühgeschichte Roms beginne: „In solch einem auf Geschichtswissen ausgerichteten chronikalischen Zusammenhang war die rhetorische Ausgestaltung von Veldekes Werk entbehrlich“ (ebd.) geworden. Interessant ist schließlich HENKELS Bemerkung: „Sollten der Überlieferungszusammenhang und die Kürzung des Eneasromans nicht vorlagenbedingt sein, sondern vom Schreiber der Handschrift, Jorg von Elrbach, stammen, dann wäre hier ein Redaktor als historische Person belegt“ (ebd.). - S. u., Kapitel C III 4.

[517] HENKEL (1992), wie Anm. 507, S. 9.

[518] Diese Kategorie scheint der Prämisse HENKELS zu widersprechen, daß es sich bei den redaktionellen Kürzungen eben nicht um Schreiberwillkür handele, sondern daß diese Textkenntnis, vorausschauenden Überblick und literarische Urteilsfähigkeit bezeugen (HENKEL (1993), wie Anm. 507, S. 50).

[519] Ebd., S. 58.

[520] Ebd., S. 49-50.

[521] Ebd., S. 49.

gekürzten Textpassagen im Wiener 'Eneasroman' wird der Systematisierungsversuch HENKELS in diesem Sinne präzisiert.[522]

e. „Neue" und „alte" Philologie: unüberbrückbare Gegensätze oder verkannte Gemeinsamkeiten?

In dieser chronologischen Skizze der für die vorliegende Untersuchung relevanten altgermanistischen Forschungsdiskussion zur Fassungsproblematik höfischer Romane sollen noch drei wichtige Forschungsbeiträge referiert werden, die die Thesen B. CERQUIGLINIS[523] und der durch diesen wesentlich angeregten Vertreter der „New Philology[524], die auf die altgermanistische Methodendiskussion großen Einfluß ausübte, kritisch beleuchten.

Wieder war es STACKMANN[525], der in einer allgemeinen Abhandlung zur Edition zu Fragen der altgermanistischen Textrekonstruktion Stellung bezog und seine zum Teil modifizierten Einsichten präzisierte. Er weist darauf hin, daß bereits die seit der Jahrhundertwende erscheinenden 'Deutschen Texte des Mittelalters' sich dezidiert von der klassischen Methode LACHMANNS entfernt hätten, da die Ausgaben im wesentlichen auf eine einzige Handschrift gründen. Dieser Versuch, „einen Mittelweg zu finden zwischen der diplomatischen Wiedergabe einer einzigen Handschrift einerseits und der Herstellung eines Textes, der beansprucht, sich über alle Zeugen zu erheben, andererseits"[526], sei in der Mitte dieses Jahrhunderts durch die Anwendung des Leithandschriftenprinzips in der Edition weiter verfolgt worden. Die Entwicklung der überlieferungsgeschichtlichen Editionspraxis in der Würzburger Forschergruppe um K. RUH zur spätmittelalterlichen Prosa habe nach STACKMANN bereits in den siebziger Jahren „geradezu revolutionierend"[527] gewirkt. Er deutet damit an, daß die „Revolution", als Ende der achtziger Jahre der von M. FOUCAULTS Abhandlung „Qu' est-ce qu'un auteur?"[528] angeregte Essay B. CERQUIGLINIS[529] erschien und die Speculum-Autoren maßgeblich beeinflußte, gar nicht so grundlegend gewesen sei. Die anhand von Beispielen aus der englischen und französischen Literatur des Mittelalters argumentierende „New Philology" bestreitet nach STACKMANN grundsätzlich den Sinn, bei volkssprachlichen Texten des Mittelalters nach dem Autortext zu fragen und diesen in einer Edition darstellen zu wollen, wie es seit Lachmann versucht wurde. Die Begriffe „Autor" und „Werk" dürften nicht auf volkssprachliche Texte des Mittelalters angewendet werden,[530] da es in diesen lediglich Varianten gebe und jede Handschrift als eine autonom zu betrachtende Fassung zu betrachten sei.[531] Um

[522] S. u., Kapitel C III 3.
[523] CERQUIGLINI, wie Anm. 489.
[524] Der Speculum-Band 65 (1990) umfaßt folgende Aufsätze: STEPHEN G. NICHOLS: Introduction: Philology in a Manuscipt Culture (S. 1-10). - SIEGFRIED WENZEL: Reflections on (New) Philology (S. 11-18). - SUZANNE FLEISCHMAN: Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text (S. 19-37). - R. HOWARD BLOCH: New Philology and Old French (S. 38-58). - GABRIELLE M. SPIEGEL: History, Historicism, and the Social Logik of the Text in the Middle Ages (S. 59-86). - LEE PATTERSON: On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies (S. 87-108).
[525] KARL STACKMANN: Die Edition - Königsweg der Philologie? In: ROLF BERGMANN; KURT GÄRTNER (Hrsg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. – Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 1-18.
[526] Ebd., S. 5.
[527] Ebd.
[528] MICHEL FOUCAULT: Was ist ein Autor? In: DERS.: Schriften zur Literatur. – Frankfurt/M. Fischer, 1988, S. 7-31.
[529] CERQUIGLINI, wie Anm. 489.
[530] BURGHART WACHINGER: Autorschaft und Überlieferung. In: WALTER HAUG; BURGHART WACHINGER (Hrsg.): Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. 6. Band. - Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 1-27.
[531] STACKMANN (1993), wie Anm. 525, S. 7.

diese Veränderlichkeit der Texte darstellen zu können, sei nach CERQUIGLINI insbesondere der Einsatz der Elektronischen Datenverarbeitung von großer Bedeutung. STACKMANN erhebt dagegen allerdings realistische Einwände im Hinblick auf den möglichen Benutzer einer solchen Edition.[532] Nach kritischer Reflexion der von der „New Philology“ vorgebrachten Einwände und dem Hinweis auf die Zeugnisse, in denen sich gerade in mittelalterlicher volkssprachlicher Literatur ein Autorbewußtsein artikuliert, gelangt er zu dem Ergebnis, daß es trotz der Bedenken der „New Philology“ „keiner grundsätzlichen Neuorientierung unseres Editionswesens“[533] bedürfe. STACKMANNS Konsequenzen aus den Ergebnissen der neueren Theorie zur Textkritik sind daher viel weniger radikal und tragen insbesondere dem in der Deutschen Philologie bisher Geleisteten Rechnung: Dennoch sollten seiner Ansicht nach Fragen des „offenen“ Textes, der Apparatgestaltung sowie der Normalisierung mittelalterlicher Texte auch weiterhin intensiv diskutiert werden. Das sei jedoch nur möglich in einem interdisziplinären Gespräch zwischen allen mediävistischen Teildisziplinen.

Etwas ausführlicher behandelt STACKMANN die mediävistische Editionswissenschaft vor dem Hintergrund der Thesen CERQUIGLINIS und der „New Philology“ kurze Zeit später.[534] Er diskutiert wiederum den Vorwurf der „neuen“ Philologie, die „alte“ Philologie habe zu Unrecht die Kategorien „Autor“ und „Werk“ auf volkssprachliche Texte des Mittelalters angewandt.[535] Dabei weist STACKMANN erneut darauf hin, daß bereits „auf dem Boden der traditionellen Philologie Zweifel an der Tauglichkeit des „‘Autor’-‘Werk’ - Modells“[536] aufgekommen seien, wenn auch auf die Größe „Autor“ grundsätzlich nicht verzichtet werde:[537] In vielfältigen Zeugnissen wie Selbstnennungen, Literaturkatalogen oder Dichterfehden, seien sie real oder fiktiv, zeige sich vielmehr deutlich, daß im Mittelalter nicht nur ein Autor von sich selbst, sondern auch das Publikum von einem Autor ganz bestimmte Vorstellungen besaß.[538] Hatte der Autor sein Manuskript „einmal aus der Hand gegeben, dann allerdings, darauf weist die ‘neue’ Philologie mit Recht hin, konnte er auf sein weiteres Schicksal keinen Einfluß mehr nehmen.“[539] Nicht zuletzt der bekannte Bericht vom Handschriftenraub im Epilog des ‘Eneasromans’ ist ein Beispiel dafür, daß der Handschrift des Autors eine zentrale Bedeutung innerhalb des Werkentstehungsprozesses zukam: In dem Moment, als Veldeke das „Autograph“ seines Textes abhanden gekommen ist, wurde der Dichtungsprozeß solange unterbrochen, bis ihm sein Manuskript von Pfalzgraf Hermann zurückgegeben wurde.

STACKMANNS Hinweis auf die schlichte Existenz zahlreich vorhandener Selbstaussagen mittelalterlicher Autoren ist auch deswegen so wichtig, da er in der bis dahin geführten Theoriedebatte zu wenig beachtet wurde: Die Literaturtheoretiker begründeten ihre Ablehnung einer Autorinstanz unter anderem mit dem Fehlen eines Urheberrechts im Mittelalter, das bewirke, daß ein Text nach seiner Entstehung als frei verfügbar gegolten habe, wie die Überlieferung unterschiedlicher Fassungen eines

---

[532] „Es ist schwer vorstellbar, daß irgend jemand damit gedient wäre, wenn er sich die „mobilité“ von Texten wie Bertholds ‘Rechtssumme’ oder dem ‘Lucidarius’ durch die zeilenweise synoptische Darbietung aller jeweils weit über hundert Textzeugen am Computer vergegenwärtigen könnte“ (ebd., S. 10).
[533] Ebd., S. 11.
[534] KARL STACKMANN: Neue Philologie? In: JOACHIM HEINZLE (Hrsg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. - Frankfurt/M.; Leipzig: Insel, 1994, S. 398-427; hier: S. 417.
[535] Ebd., S. 401.
[536] Ebd., S. 402.
[537] Ebd., S. 403.
[538] Vgl. die Materialzusammenstellung bei GÜNTHER SCHWEIKLE: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. – Tübingen: Niemeyer, 1970.
[539] STACKMANN (1994), wie Anm. 534, S. 404.

Textes zeige.[540] Andererseits scheinen vor diesem theoretischen Konzept konkrete Indizien wie Nennungen von Personen, deren Verhältnis zu einem bestimmten Text eindeutig als eines durch Autorschaft gekennzeichnetes ist, bemerkenswerterweise nicht bestehen zu können. Auch wenn die Verhältnisse des Spätmittelalters nicht ohne weiteres auf frühere Jahrhunderte übertragen werden dürfen, ist es dennoch aufschlußreich, wenn Jacob Püterich von Reichertshausen beklagt, er habe eine große Zahl von Texten des 'Titurel' gesehen, halte aber keinen für „richtig". Ein solcher Hinweis kann nur in der Weise gedeutet werden, daß ein Literaturfreund des 15. Jahrhunderts wie er sehr wohl über bestimmte Kriterien verfügte, die er an Text und Autor anlegte. Diese Parameter mußten übereinstimmen, damit ein Text einem Autor zugewiesen werden konnte. Nach Püterich konnte ein Text in unterschiedlichen Fassungen existieren, die er vergleichend bewertete und danach sein Qualitätsurteil fällte: Warum sollte eine Haltung der Vertreter der „alten" Philologie gegenüber mittelalterlicher volkssprachlicher Literatur, die mit derjenigen Püterichs signifikante Gemeinsamkeiten besitzt, keine Legitimation besitzen? Auch mittelalterliche Dichterkataloge[541] und Autornennungen ergeben nur dann einen Sinn, wenn die mit bestimmten Texten in Verbindung gebrachten Namen eine Unverwechselbarkeit und damit Individualität ihres Schöpfers garantierten. Ein gutes Beispiel ist Hartmann von Aue im Urteil Gottfrieds von Straßburg: *âhî, wie der diu maere / beide ûzen unde innen / mit worten und mit sinnen / durchverwet und durchzieret! / wie er mit rede figieret / der âventiure meine! / wie lûter und wie reine / sîniu cristallînen wortelîn / beidiu sint und iemer müezen sîn*![542]

Schließlich muß in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß im Wiener 'Eneasroman' Jorg von Elrbach zwar am Ende des Textes umfangreiche Kürzungen vornimmt, daß aber gerade der Bericht über den Handschriftenraub, in dem der Autor Heinrich von Veldeke im Zentrum steht, vom spätmittelalterlichen Redaktor übernommen wird. Dieser Befund kann also dahingehend interpretiert werden, daß Jorg von Elrbach ein Interesse gerade an dieser spannenden Geschichte aus der Entstehungszeit des Textes besaß. Hätte das Thema der Autorschaft für den mittelalterlichen Schreiber, der zugleich Rezipient des Textes ist, keinerlei Bedeutung besessen, wäre diese Passage von ihm sicher übergangen worden. Jorg von Elrbach fühlte sich also einerseits frei, grundlegend in die Gestalt des Textes einzugreifen, war andererseits jedoch an dessen ursprünglichen Autor interessiert. Es wäre zu prüfen, wie in Handschriften von Texten anderer Autoren bei der Kopie der Passagen, die Selbstnennungen von Autoren beinhalten, von den Schreibern im einzelnen verfahren wird. Für den 'Eneasroman' läßt sich jedoch konstatieren, daß diese Passage in allen vollständigen Handschriften (*E*, *H*, *M*, *G*) sowie in der Kurzfassung *w*, in der dieser Befund am gewichtigsten ist, überliefert wird.

Die Existenz eines Autors beschnitt offenbar nicht die Möglichkeit des Rezipienten, selbst in den Text einzugreifen, sei es in unmittelbarer Nähe der Textentstehung, sei es erst am Ende der handschriftlichen Überlieferung wie im Fall des Wiener 'Eneasromans'. Wichtig für die Diskussion der „gleichwertigen Parallelversionen" ist in diesem Zusammenhang STACKMANNS These: „Es ist in keiner Weise ausgemacht, daß volkssprachliche Autoren des Mittelalters ihre 'Werke' stets in einer als abgeschlossen anzusehenden, sozusagen 'letztwilligen' Fassung in den Umlauf unter dem interessierten

[540] Ebd., S. 401.
[541] WALTER HAUG: Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte am Beispiel des mittelalterlich-höfischen Literaturkanons. In: ALEIDA ASSMANN; JAN ASSMANN (Hrsg.): Kanon und Zensur. - München: Fink, S. 259-270.
[542] Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von RÜDIGER KROHN. - Stuttgart: Reclam, 1993, V. 4622-4630.

Publikum gelangen ließen. Vielmehr ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß es Texte gab, die in den Augen ihrer Urheber 'offen', d. h. frei für eine Umformung waren und daß die Autoren u. U. auch selbst Anteil an dem Umformungsprozeß hatten."[543]

Im Hinblick auf die Forderung nach Rückwendung zu den Handschriften und den in ihnen jeweils repräsentierten Textfassungen nach dem Konzept der „New Philology" betont STACKMANN, daß diese Tendenz in der Altgermanistik beispielsweise in den Arbeiten K. SCHNEIDERS[544] und K. RUHS[545] längst vorweggenommen worden sei. Auch die Bewertung der jeweiligen Gebrauchssituation einer Handschrift und ihrer Ausstattung mit Miniaturen habe inzwischen ein sich ständig erweiterndes Interesse der Forschung gefunden.[546]

Indem STACKMANN die grammatische Interpretation der Texte als erste Aufgabe der Philologie bezeichnet, unterstützt er schließlich doch eine der wichtigsten Forderungen der „New Philology", wenn diese auch die traditionelle Grammatik verwirft, weil diese zu wenig den Varianzen der sprachlichen Phänomene in den individuellen Handschriften Rechnung trage. Die einseitige Bevorzugung von Belegmaterial aus der Versdichtung der klassischen Zeit stellt aber auch nach STACKMANN ein bisher „ungelöstes Problem"[547] dar.

Die beiden Grundthemen der „New Philology", die Ablehnung der Frage nach dem Autor oder einer von diesem autorisierten Textfassung und die Feststellung der Gleichwertigkeit aller Überlieferungszeugen eines Textes, werden von STACKMANN abschließend im Hinblick auf die Editionstechnik diskutiert. Auch er ist der Ansicht, daß der Editor „die nach Lachmann benannte, von der 'neuen' Philologie mit einem Verdikt belegte Methode verabschieden"[548] müsse, da sie auf der Theorie zu einem speziellen Fall beruhe: „auf dem Fall einer Überlieferung, die von einem festen, mit dem Original identischen oder ihm zumindest sehr ähnlichen Archetypus ausgeht, ausschließlich vertikal verläuft, mit Hilfe von Fehlern geordnet werden kann und nicht durch willkürliche Eingriffe von Bearbeitern gestört ist. Dieser Fall ist bei Texten aus dem deutschen Mittelalter nirgends gegeben."[549] STACKMANN empfiehlt daher prinzipiell zwei Verfahren: Wenn die Überlieferung nur eine einzige Fassung des Textes repräsentiert, so könne eine Ausgabe nach dem Leithandschriftenprinzip angefertigt werden. Geht aber die Überlieferung nicht auf einen einzigen Archetyp zurück, so empfiehlt STACKMANN bei einem überschaubaren Material das Verfahren eines Paralleldruckes der verschiedenen Fassungen. Beim Vorliegen mehrerer Fassungen votiert STACKMANN für eine textgeschichtliche Edition, wie sie im Rahmen der Studien der Würzburger Forschergruppe entwickelt wurde. In einer solchen Mehrtext-Edition könnten die unterschiedlichen Fassungen jeweils nach dem Leithandschriftenprinzip gestaltet und synoptisch dargeboten werden.[550]

In den von J. BUMKE thematisierten Parallelfassungen höfischer Epik sieht STACKMANN künftig ein „gravierendes editorisches Problem"[551], da diese Fassungen in den Editionen auch gleichwertig dargestellt werden müßten. In seinem vermittelnden Resümee vertritt STACKMANN die These, daß die

[543] STACKMANN (1994), wie Anm. 534, S. 404-405.
[544] KARIN SCHNEIDER: Gotische Schriften in deutscher Sprache. - Wiesbaden: Reichert, 1987.
[545] RUH, wie Anm. 440.
[546] Beispielsweise die Arbeiten NORBERT H. OTTS im Zusammenhang mit dem Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters.
[547] STACKMANN (1994), wie Anm. 534, S. 411.
[548] Ebd., S. 414.
[549] Ebd.
[550] Ebd., S. 415.

Leitvorstellungen, denen die Altgermanistik bereits folgt, „weitgehend mit denen der New Philology“[552] konvergieren. Es gelte zwar, „Abschied zu nehmen von einer Zielvorstellung, die dem Editor die Rekonstruktion eines bis in die Einzelheiten festgelegten Originaltextes vorschreibt“[553], dennoch halte die Germanistik an einer methodisch gesicherten Rekonstruktion des Ausgangstextes fest.

f. BUMKE und die vier Fassungen der ‘Nibelungenklage’

Die von STACKMANN als „gravierendes editorisches Problem“[554] bezeichnete Behandlung der Parallelfassungen höfischer Epik führt J. BUMKE schließlich einer Lösung zu. Er legt in einem Aufsatz, der im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Ausgabe der ‘Nibelungenklage’ entstanden ist, erneut seine Ansichten zu Überlieferungsgeschichte und Textkritik dar.[555] Dabei geht er von der Einschätzung aus, daß es sich bei den meisten Epenhandschriften des 13. Jahrhunderts um „Mischhandschriften“ handele, die durch Kontamination entstanden seien, indem ein Schreiber mehrere an einem Schreibort vorhandene Vorlagen benutzte. Grund für diese Art der Kontamination sei aber keineswegs das philologische Ziel mittelalterlicher Kopisten, einen möglichst guten Text zu bilden, sondern vielmehr ein schlichter Mangelzustand gewesen: Entweder war die Vorlage unvollständig oder die vorhandene Vorlage stand nicht länger zur Verfügung.[556] Nach BUMKE seien jedoch für die höfische Epik des 13. Jahrhunderts die Voraussetzungen für Kontamination im Sinne der Definition der Klassischen Philologie nicht gegeben, für diese müsse es daher andere Gründe geben.[557]

BUMKE schließt sich den Ergebnissen K. RUHS an, daß „die volkssprachliche Literatur des Mittelalters zunächst überhaupt nur als Überlieferungsphänomen erfaßbar“[558] sei. Die schlechte Überlieferung insbesondere der höfischen Epik verhindere daher die Anwendung der Methode LACHMANNS. Dann geht er der Frage nach, „wie sich die zahlreichen Textmischungen erklären, wenn sie nicht das Ergebnis vielfacher Kontamination sind.“[559] Mit dem damit verbundenen Problem der Parallelfassungen höfischer Romane habe sich die textkritische Forschung bisher kaum beschäftigt, da diese Gattung als relativ stabil und von einem einzigen Original ableitbar galt. Dennoch könne es auch eine zweite Autorfassung gegeben haben, so daß in diesem Fall von zwei Originalen auszugehen sei. BUMKE hält diese Möglichkeit mit Blick auf die besonderen Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen höfischer Epik für sehr wahrscheinlich, wenn es auch in keinem Fall gelungen sei, „Mehrfachfassungen von höfischen Epen mit Sicherheit als Autorvarianten zu erweisen.“[560] Daher sei es sinnvoller, „die Fassungen zunächst genau zu beschreiben und zu überlegen, wie man mit ihnen umgehen soll“[561], anstatt sich sogleich der Erforschung ihrer Genese zuzuwenden. Eine wichtige Prämisse in BUMKES Konzept ist

---

[551] Ebd.
[552] Ebd., S. 416.
[553] Ebd.
[554] Ebd., S. 415.
[555] JOACHIM BUMKE: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. In: JAN-DIRK MÜLLER (Hrsg.): „Aufführung” und „Schrift” im Mittelalter und Früher Neuzeit. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996, S. 118-129.
[556] Ebd., S. 120.
[557] Ebd.
[558] Ebd., S. 121.
[559] Ebd., S. 122.
[560] Ebd., S. 123.
[561] Ebd.

die These, daß Mehrfachfassungen charakteristisch für die gesamte volkssprachliche Textüberlieferung seien und daß frühe Parallelfassungen sich von späteren Bearbeitungen deutlich unterscheiden lassen. Er fordert daher zunächst die Entwicklung eines zuverlässigen Beschreibungsmodells und legt erstmals eine umfassendere Definition von „Fassung“ vor:

„Von Fassungen spreche ich, wenn ein Epos in mehreren Versionen vorliegt, die in solchem Maß wörtlich übereinstimmen, daß man von ein und demselben Werk sprechen kann, die sich jedoch im Textbestand und/oder in der Textfolge und/oder in den Textformulierungen so stark unterscheiden, daß die Unterschiede nicht zufällig entstanden sein können, vielmehr in ihnen ein unterschiedlicher Formulierungs- und Gestaltungswille sichtbar wird. Fassungen sind immer eindeutig; wenn sie nicht eindeutig sind, muß es offen bleiben, ob Fassungen vorliegen. Fassungen werden positiv definiert durch den ihnen eigenen Textbestand und die ihnen eigenen Formulierungen. Das unterscheidet Fassungen von den Handschriftengruppen, mit denen die traditionelle Textkritik arbeitet: diese Gruppen können nur negativ definiert werden, durch die Fehler, die ihnen gegenüber dem ‘Original’ gemeinsam sind.“[562]

Die Unterschiede zwischen parallelen Fassungen auf allen Ebenen des Textes, sofern sie einen bestimmten Umfang überschreiten, bezeichnet BUMKE mit „Variation“: „Es gibt Fassungen, die sich hauptsächlich im Textbestand unterscheiden, in den Formulierungen dagegen weitgehend übereinstimmen: und andere, die in den Formulierungen weit auseinandergehen, im Textumfang jedoch kaum voneinander abweichen. Bei relativ geringer Variation ist zu prüfen, ob wirklich verschiedene Fassungen vorliegen.“[563] BUMKE möchte daher die Epenüberlieferung nicht nach Fehlern, wie die klassische Textkritik, sondern nach Fassungen gruppieren und im Sinne einer modifizierten Textkritik nach autornahen Fassungen suchen.

Aufgrund der kulturgeschichtlichen Situation einer zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit lebenden Hofgesellschaft rechnet BUMKE mit einer hohen Unfestigkeit der Texte in Autornähe, bedingt durch Teilveröffentlichungen, Mehrfachredaktionen sowie wechselnde Vortrags- und Aufzeichnungssituationen. In der späteren Phase der Überlieferung seit dem Ende des 13. Jahrhunderts dagegen werde der Text immer „fester” und die in Autornähe entstandenen Fassungen werden stabil weitertradiert. Nach BUMKE sei es zur „Ausbildung neuer Fassungen [...] nach der autor-nahen Überlieferungsphase nirgends mehr gekommen“[564] Diesen Prozeß der Verfestigung volkssprachlicher Literatur, der mit einer veränderten Einstellung zum Text im 13. Jahrhundert einherging, gilt es nach BUMKE künftig detailliert zu untersuchen.

Abschließend schlägt BUMKE als Form der Edition eines in Parallelfassungen überlieferten Textes den Paralleldruck vor, wie er von A. EDZARDI im Jahr 1875 für die ‘Nibelungenklage’ – seiner Ansicht nach jedoch unzureichend - bereits versucht worden sei.

In einer eigenen Ausgabe der vier Fassungen der ‘Nibelungenklage’ setzt BUMKE[565] seine Theorien zu Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert erstmals praktisch um und faßt seine Forschungsergebnisse zusammen. Besonders wichtig sind dabei die weiter differenzierten Bestimmungen des Fassungsbegriffs, die Abgrenzung zur „Bearbeitung“, die Definition von „Lesarten“ und „Varianten“ sowie seine Überlegungen zu „Autor“ und „Werk“. Dieser einleitende

[562] Ebd., S. 124.
[563] Ebd., S. 124-125.
[564] Ebd., S. 127.
[565] JOACHIM BUMKE: Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zu Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. - Berlin; New York: de Gruyter, 1996.

Teil liest sich bezeichnenderweise zugleich wie eine Einführung in die mittelalterliche Literatur- und Kulturgeschichte, so daß erkennbar wird, wie sehr ein literaturwissenschaftliches Phänomen wie das der Parallelfassungen auf eine Interpretation aus den unterschiedlichsten Perspektiven angewiesen ist. Die Genese „gleichwertiger Parallelversionen“ ist multikausal und gründet in nichts weniger als der uns fremden, komplexen Kultur des Mittelalters, die wir immer als Ganzheit übersehen müssen, um ein auf den ersten Blick isoliertes Einzelphänomen verstehen zu können.

Wiederum stellt für BUMKE die Erörterung der Mischhandschriften und die methodische Reflexion des Kontaminationsvorganges einen Ausgangspunkt seiner Überlegungen dar. Die „weitgehende Vermischung der Überlieferung“[566] bei der Mehrzahl der höfischen Epen in Mischhandschriften verhindere das Erreichen des klassischen Zieles der Textkritik, die „Wiederherstellung des Originals.“[567] BUMKE möchte den Konsens der Forschung in Frage stellen, die hinter der Kontamination eine philologische Einstellung der mittelalterlichen Schreiber zum Text, eine frühe Form textkritischen Bewußtseins, vermutet. Diese Einstellung, für die sich im späten Mittelalter bei Püterich von Reichertshausen[568] ein Hinweis findet, dürfe nicht bereits für das hohe Mittelalter angenommen werden.[569] Gegen das von P. MAAS formulierte Dictum, daß gegen Kontamination „kein Kraut gewachsen“[570] sei, wurde in der Forschung auch der Standpunkt vertreten, daß Stemma und Kontamination sich nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern als einander ergänzende Begriffe betrachtet werden können.[571] BUMKE hält diesen Standpunkt methodisch für problematisch, möchte auf Kontamination als Erklärungsmodell verzichten und formuliert als neues Ziel: „Statt zu fragen, wie viele und welche Vorlagen von den Schreibern von ‘Mischhandschriften’ kontaminiert worden sind, scheint es mir wichtiger, die Frage zu stellen, was die Gründe dafür sind, daß die Epenüberlieferung des 13. Jahrhunderts sich zum großen Teil einer Interpretation im Sinne der Stemma-Philologie widersetzt.“[572]

BUMKE geht weiter von der Beobachtung aus, daß sich innerhalb der Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik relativ früh zwei oder mehrere Handschriftengruppen ausgebildet haben, die dann über Jahrhunderte fest geblieben sind.[573] Nach der traditionellen Theorie der Textkritik hätte man eher das Gegenteil erwartet: einen relativ geschlossenen Text in der Nähe des Originals, und ein vielfaches Auseinandergehen im Verschlechterungsprozeß der Überlieferung. Es bietet sich nach BUMKE an, den Zugang zum Verständnis der epischen Überlieferungsprobleme über die frühe Gruppenbildung zu suchen.[574] Für diese Gruppen verwendet er den Fassungsbegriff und definiert:

[566] Ebd., S. 14.
[567] Ebd.
[568] Ebd., S. 18: *woll dreißig Titurelen hab ich gesehen, der kheiner nit was rechte* (Strophe 142, 6-7).
[569] Ebd.
[570] MAAS, wie Anm. 435, S. 31.
[571] BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 29.
[572] Ebd., S. 30.
[573] Ebd., S. 32. - Vgl. HÖVER, wie Anm. 435, S. 136.
[574] Ebd.

„Von Fassungen spreche ich, wenn

1. ein Epos in mehreren Versionen vorliegt, die in solchem Ausmaß wörtlich übereinstimmen, daß man von ein und demselben Werk sprechen kann, die sich jedoch im Textbestand und/oder in der Textfolge und/oder in den Formulierungen so stark unterscheiden, daß die Unterschiede nicht zufällig entstanden sein können, vielmehr in ihnen ein unterschiedlicher Formulierungs- und Gestaltungswille sichtbar wird, und wenn

2. das Verhältnis, in dem diese Versionen zueinander stehen, sich einer stemmatologischen Bestimmung widersetzt, also kein Abhängigkeitsverhältnis im Sinne der klassischen Textkritik vorliegt, womit zugleich ausgeschlossen wird, daß die eine Version als Bearbeitung der anderen definiert werden kann; vielmehr muß aus dem Überlieferungsbefund zu erkennen sein, daß es sich um 'gleichwertige Parallelversionen' handelt."[575]

Da in der vorliegenden Untersuchung die Terminologie BUMKES verwendet wird, wird zu zeigen sein, daß der Wiener 'Eneasroman' lediglich das erste Kriterium erfüllt, das zweite hingegen nicht. Der Text gehört stemmatologisch eindeutig zur oberdeutschen Fassung *BM* und ist als eine „Bearbeitung" dieser zu interpretieren. Im Fall des Wiener 'Eneasromans', der im Verhältnis zur Fassung *BM* „sekundären Charakter"[576] besitzt, müßte der Begriff „Fassung" - will man diesen grundsätzlich beibehalten und nicht lediglich durch „Bearbeitung" ersetzen - im Hinblick auf den Codex *w* spezifiziert werden im Sinne von „Kurzfassung" oder „Redaktionsfassung". Der Begriff „Redaktionsfassung" ist indessen weniger eingeschränkt durch die Betonung eines bestimmten Aspektes, da er zugleich die Möglichkeit von Erweiterungen impliziert. Hier soll nicht - was prinzipiell denkbar ist und wozu die „New Philology" zu neigen scheint - in radikaler Weise der Text jeder Handschrift im Sinne seiner überlieferungsgeschichtlichen Einzigartigkeit in den Rang einer eigenständigen „Fassung" erhoben,[577] sondern BUMKES Konzeption gefolgt und mit „Fassung" die frühe, eigenständige Ausprägung eines Textes, der sich weitgehend mit den traditionellen Handschriftengruppen innerhalb eines Stemmas deckt, bezeichnet werden. Diese Textgestaltungen können im Laufe der Überlieferung redaktionell bearbeitet werden, ohne zugleich den Status einer eigenständigen Fassung im definierten Sinne zu erhalten. Durch redaktionelle Bearbeitung wird eine ursprüngliche Fassung zu einer sekundären, jedoch nicht zu einer neuen Fassung, die sich aber - und dieser Aspekt ist von zentraler Bedeutung - gleichwohl durch einen individuellen Gestaltungswillen auszeichnen kann.

Hier soll in Anlehnung an BUMKES Theorie eine terminologische Spezifizierung des Fassungsbegriffs vorgenommen und der Wiener 'Eneasroman' als „sekundäre Fassung", „Kurzfassung" / „Redaktionsfassung" oder kürzende „Bearbeitung" der frühen oberdeutschen Fassung des 'Eneasromans' bezeichnet werden. Daß es auch im Falle des 'Eneasromans' eine frühe, „gleichwertige Parallelversion" gegeben hat, die durch die jüngeren Handschriftengruppe *HEh* im *Y*-Ast des Stemmas repräsentiert wird, soll als These vorgeschlagen werden. Bereits TH. KLEIN vermutete, „daß die Handschriften E, H und h (und das Waldecker Fragment?) auf eine in thüringisch-hessischer Schreibsprache gehaltene gemeinsame

[575] Ebd., S. 32.
[576] BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 303 mit Anm. 184. - Hier wird die für den Wiener 'Eneasroman' zu bestätigende Beobachtung formuliert, daß Fassungen mit sekundärem Charakter zuweilen gekürzt sind.
[577] Es müßte dabei in der Weise argumentiert werden, daß bereits eine abweichende dialektale Gestalt eine andere Fassung konstituiert.

Vorstufe zurückweisen (Behaghels Hyparchetyp Y), die eher hessisch als thüringisch war.“[578] Ob diese Vorstufe, die in geographischer Nähe zu der von Heinrich von Veldeke auf der Neuenburg vollendeten, mitteldeutschen Fassung des ‘Eneasromans’[579] steht, sich so stark von der oberdeutschen Hauptüberlieferung, in der das Epos seine größte Wirkung entfaltete, unterschied, daß man für die beiden Überlieferungszweige BUMKES Fassungsbegriff anwenden kann, muß ein genauer Vergleich der Texte *HEh* mit *BMw* ergeben. Sicherlich sollte sich aber ein künftiger Herausgeber des ‘Eneasromans’ bei einer Konstitution des Textes entscheiden zwischen der mitteldeutschen Handschriftengruppe, die der Urfassung näher steht, und der oberdeutschen Handschriftengruppe, die eine größere Wirkung innerhalb der Rezeptionsgeschichte entfaltete. Der bisher anerkannte Text ETTMÜLLERS/KARTSCHOKES[580] gründet sich noch auf beide Überlieferungszweige (*B*, *M*, *H*, *G*).

Wie BUMKE sich einen Fassungsvergleich vorstellt, skizziert er am Beispiel der beiden ‘Iwein’-Fassungen A und B, deren Lesarten LACHMANN vom Standpunkt der traditionellen Textkritik als gleichwertig bezeichnet hat, die nach BUMKE jedoch einen eigenen Formulierungswillen zeigen. Allerdings sei die Frage nicht zu beantworten, „ob die A-Fassung zur B-Fassung erweitert worden ist (bei gleichzeitiger Umformulierung zahlreicher Textstellen) oder ob die B-Fassung zur A-Fassung verkürzt worden ist.“[581] Bei der Diskussion anderer wichtiger, in Parallelversionen überlieferter Werke hält BUMKE beides für möglich: Autor-Varianten und nachträgliche Bearbeitungen. Den Begriff „Fassung“ möchte er von der Autoranbindung freihalten, da offenbleiben müsse, ob verschiedene Fassungen auf denselben Autor zurückgehen oder nicht.[582] „Ebenso ist der Begriff ‘Fassung’ gegenüber dem Begriff ‘Bearbeitung’ abzugrenzen. Unter einer Bearbeitung verstehe ich eine Textfassung, die eine andere Version desselben Textes voraussetzt und sich diesem gegenüber deutlich als sekundär zu erkennen gibt. Für Fassungen ist kennzeichnend, daß sie keine Bearbeitungen sind, das heißt gegenüber anderen Versionen nicht als sekundär zu erweisen sind, sondern Merkmale der Originalität aufweisen. In der Praxis ist die Unterscheidung zwischen Fassungen und Bearbeitungen nicht immer ganz eindeutig.“[583] Hingegen könne im 13. Jahrhundert, in dem sowohl Epen-Fassungen als auch Epen-Bearbeitungen in Blüte standen, „fast überall eindeutig zwischen Fassungen und Bearbeitungen unterschieden“[584] werden.

Im Rahmen der Neuorientierung in wichtigen Fragen der Textkritik, die sich von der Rekonstruktion der ursprünglichen Textgestalt zur Untersuchung der überlieferten Texte selbst wenden müsse, lägen zwar die Stammhandschriften der einzelnen Fassungen in gleicher Weise außerhalb unserer Reichweite, dennoch lassen sich nach BUMKE kritische Fassungstexte mit den Mitteln der traditionellen Textkritik, insbesondere nach dem Leithandschriftenprinzip, rekonstruieren.[585] Die Fassungen nehmen daher in seiner neuen Konzeption den Platz ein, den zuvor das Original besaß: „Man kann daran festhalten, daß ein höfisches Epos von einem bestimmten Autor verfaßt worden ist, daß der Originaltext

[578] KLEIN, wie Anm. 47, S. 110-167; hier: S. 141.
[579] KLEIN (1985), wie Anm. 70, S. 82: „Nicht auf das Hochdeutsche allgemein also nahm Veldeke Rücksicht, sondern auf die mitteldeutsche, die thüringisch-hessische Literatursprache seiner Zeit, zuerst in ihrer westlichen, später in ihrer thüringischen Ausprägung.“
[580] DIETER KARTSCHOKE (Hrsg.) Heinrich von Veldeke. Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort. - Stuttgart: Reclam, 1986.
[581] BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 41.
[582] Ebd., S. 45.
[583] Ebd., S. 45-46.
[584] Ebd., S. 47.
[585] Ebd., S. 48.

verlorengegangen ist und daß mehrere Fassungen überliefert sind, von denen nicht sicher ist, in welchem Verhältnis sie zum Original stehen.“[586] Durch diese Erkenntnis verschiebe sich nach BUMKE der Werk-Begriff vom Original auf die Fassungen.[587] Die Fassungen vertreten also nach diesem Entwurf das Werk selbst, „weil es nicht möglich ist, sich unabhängig von den Fassungen eine Vorstellung von dem Werk zu machen.“[588] Dabei können mehrere Fassungen „denselben Anspruch auf Originalität stellen.“[589] Nach BUMKE sind Fassungen weitgehend identisch mit den Handschriftengruppen in der alten Textkritik, wobei Fassungen im Gegensatz zu den Handschriftengruppen eindeutig bestimmt werden können.[590] Mit Blick auf die anderen mittelalterlichen Dichtungsgattungen erkennt BUMKE analoge Phänomene und erklärt diese mit der „strukturellen Offenheit der Texte“[591]. Die Unterschiede zwischen den Fassungen seien als Variation zu beschreiben, die den gesamten Text „vom einzelnen Buchstaben bis zur Großgestaltung“[592] betreffen.

BUMKE untermauert seine These zur Entstehung der Parallelfassungen höfischer Epik durch ein differenziertes Bild des kulturgeschichtlichen Horizontes, indem er die besonderen Entstehungsbedingungen der Texte innerhalb einer zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit lebenden höfischen Gesellschaft des Mittelalters skizziert. Schließlich entfaltet er ein Bild der charakteristischen Veränderungen der materiellen Seite der Literatur, der Handschriften, in denen die höfische Epik überliefert wird. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß - sofern man die Handschriften nicht im Sinne der klassischen Textkritik als bloße Träger der Textüberlieferung versteht - die „neue Einstellung zum geschriebenen Blatt“[593] im hohen Mittelalter durch die Erforschung der Materialität der Handschriften zu einem besseren Verständnis der Rezeptions- und Überlieferungsgeschichte führen könne.[594] Darüber hinaus gelte es, „die geistigen Implikationen und den kulturellen Akt des Schreibens“[595] aufzuhellen.

Die „Erkenntnis, daß die mittelalterlichen Texte wesentlich durch die Art ihrer Überlieferung geprägt sind“[596] läßt sich gerade am Beispiel Heinrichs von Veldeke belegen. Die von seinen Nachfolgern gerühmte Neuheit seiner Dichtung fand ihre direkte Materialisierung in der neuartigen Gestalt, in der sein Werk zu Beginn des 13. Jahrhunderts überliefert ist: In den Meraner Fragmenten *Me* des ‘Eneasromans’ wird die „erste zweispaltige Epenhandschrift in Deutschland“[597] greifbar, während die

---

[586] Ebd.
[587] Ebd.
[588] Ebd., S. 49.
[589] Ebd.
[590] Ebd.
[591] Ebd., S. 51: Zitat nach JOACHIM HEINZLE: Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung. - München: Artemis, 1978, S. 231.
[592] BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 53.
[593] Ebd., S. 70.
[594] JOACHIM BUMKE: Epenhandschriften. Vorüberlegungen und Informationen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 12. und 13. Jahrhundert. In: LUDGER GRENZMANN; HUBERT HERKOMMER; DIETER WUTTKE (Hrsg.): Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. FS für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 45-59.
[595] BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 75.
[596] Ebd., S. 78.
[597] Ebd.

Berliner Handschrift *B* „zum ersten Mal in Deutschland ein[en] Epentext dreispaltig“[598] präsentiert und mit einem ungewöhnlichen Illustrationszyklus schmückt.[599]

Schließlich beleuchtet BUMKE die Frage der Definition der Tätigkeiten eines Schreibers, eines Redaktors und eines Autors im Mittelalter und zitiert die bekannte Textstelle aus Bonaventuras Vorrede zum Kommentar ‘In primum librum Sententiarum’, wo die vier Arten literarischer Tätigkeit ihre Verkörperung in Schreiber, Kompilator, Kommentator und Autor finden:

[...] quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur SCRIPTOR. Aliquis scribit aliena addendo, sed non de suo; et iste COMPILATOR dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur COMMENTATOR non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem et debet dici AUCTOR.[600]

Da diese Aussage vor allem auf den Bereich der lateinischen Literatur zu beziehen ist und nicht ohne weiteres auf den volkssprachlichen Bereich übertragen werden darf, so bezeugt sie doch die differenzierte Diskussion, in der im 13. Jahrhundert dieses Problemfeld reflektiert werden konnte. Nach der Definition Bonaventuras differiert der Status des Schriftproduzenten vor allem in dem Grad, in dem die *aliena* in seiner Produktion eine Rolle spielen. In allen vier Fällen - auch im Falle des *auctor*! - spielen die *aliena* eine wichtige Rolle, da sich in ihnen das Verhältnis zu Tradition und Autorität manifestiert.

Nach ersten, vorläufigen Versuchen der Systematisierung sprachlicher Charakteristika von Kurzfassungen durch HENKEL[601] hat sich erst wieder BUMKE in seiner ‘Klage’-Edition um ein differenziertes Beschreibungsverfahren bemüht. Die Entwicklung eines Beschreibungsmodells ist seiner Ansicht nach grundlegend bei der Beschäftigung mit Texten, deren Charakteristikum die „Variation“ ist:

„Der Begriff Epische Variation deckt alle Unterschiede zwischen verschiedenen Handschriften und verschiedenen Fassungen eines Epos ab, soweit sie sich nicht als Fehler einzelner Schreiber erklären lassen. Epische Variation ist alles, von der Ersetzung eines einzelnen Buchstaben durch einen anderen (hiezen - liezen) bis hin zu ganzen Textpartien, die in einer Fassung vorhanden sind und in der anderen fehlen. Der Begriff Epische Variation steht also für eine Fülle von Phänomenen, die sich quantitativ und qualitativ stark voneinander unterscheiden und die sich in der Praxis häufig überschneiden und vermischen. Von einer Beschreibung epischer Variation ist zu erwarten, daß sie Ausmaß und Charakter der Variation deutlich macht. Daher empfiehlt es sich, die Variationsphänomene in Gruppen zu ordnen, die sowohl die Quantität der Variation (wieviel variiert wird) als auch die Qualität (was und wie variiert wird) berücksichtigen.“[602]

BUMKES prinzipielle Unterscheidung von qualitativen und quantitativen Aspekten der Variation berührt sich mit den älteren Überlegungen HENKELS[603] und der in vorliegender Untersuchung entwickelten Systematik. Sein Beschreibungsmodell[604] hebt sich bewußt von den

[598] Ebd, S. 79.
[599] Die Frage, ob die Handschrift ursprünglich für eine Bebilderung vorgesehen war oder nicht, soll hier ausgeklammert werden.
[600] Zitat nach BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 77, Anm. 316. - Hervorhebungen von mir (M.S.).
[601] HENKEL, wie Anm. 507.
[602] BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 390-391.
[603] S. o.
[604] BUMKE (1996) wie Anm 565, S. 397-399.

Unterscheidungskategorien der klassischen Textkritik ab und will der grundsätzlichen Gleichwertigkeit epischer Varianten Rechnung tragen. Daher verwendet er auf der untersten Ebene neutrale Begriffspaare wie „plus/minus“, „mehr/weniger“, „Vor-/Nachstellung“, „ein Wort für ein anderes“. Die übergeordnete Ebene der Textvarianzen wird gegliedert in „Variation des Textbestands“, „Variation der Textfolge“ und „Variation der Textformulierung“. Schließlich unterscheidet er auf der obersten Ebene zwischen „Variation im Einzelvers“, im „Variation im Verspaar“ sowie in „Variation in größeren Versgruppen“. Schließlich führt er als eigene Gruppe epischer Variation die durch grammatische Kategorien geprägte „Morphologische und syntaktische Variation“ ein. Die hier unabhängig von BUMKE entwickelten Beschreibungsformen decken sich in mancher Hinsicht zwar mit den von ihm erprobten, tragen jedoch dem spezifischen Befund bei der Analyse der Kurzfassung des ‘Eneasromans’ Rechnung.[605]

g. Noch einmal: Altgermanistik und „New Philology“

Auch wenn es vom eigentlichen Thema zunächst wegzuführen scheint, sollen die angeknüpften Fäden der allgemeinen Theoriediskussion hier noch bis zu den jüngsten Beiträgen fortgeführt werden. R. SCHNELL[606] beschäftigt sich wie K. STACKMANN zuvor ebenfalls noch einmal mit möglichen Korrespondenzen zwischen Altgermanistik und „New Philology“. Dabei hebt auch er hervor, daß sich innerhalb der mediävistischen Germanistik entscheidende Veränderungen - wie beispielsweise die Abkehr von der Methode LACHMANNS im Zusammenhang mit den Bemühungen der Würzburger Forschergruppe - lange vor den Thesen CERQUIGLINIS und den Vertretern der „New Philology“ - bereits in den sechziger Jahren vollzogen haben.[607] Die „New Philology“ brachte in dieser Hinsicht nach SCHNELL vielmehr eine Radikalisierung dieser älteren Tendenzen. Neu an der „New Philology“ sei jedoch – ein in dieser Debatte bis dahin sehr wenig gewichtetes Argument - vor allem die Rezeption und Verflechtung mit Gedanken der Diskurstheorie und Postmoderne-Diskussion, insbesondere die Thesen von einem subjektdezentrierten Diskurs, der Auflösung von Autorinstanz und Autorintention, der Glaube an die Autonomie der Sprache sowie der Offenheit aller Texte.[608]

Diese Vorstellung vom unfesten oder offenen Text, die aus der Beschäftigung mit spätmittelalterlicher Gebrauchsliteratur und mit der Rezeptionsgeschichte eines Textes entwickelt wurde, artikulierten – wie oben bereits angedeutet - in den siebziger Jahren J. KÜHNEL[609] und H. FROMM[610]. Daraus entwickelten sich editorische Ansätze, die entweder am Text selbst oder am Autor orientiert waren.[611] So gelange nach SCHNELL gegenwärtig ein breites Spektrum von Textherstellungsverfahren zur Anwendung: die traditionelle Methode LACHMANNS, das Leithandschriftenprinzip und der reine Handschriftenabdruck.[612] Nach SCHNELL müsse sich jede Edition schließlich am individuellen Untersuchungsmaterial orientieren: „Insofern scheint mir eine Theoriedebatte über Werk, Autor und

[605] S. u., Kapitel C III 3.
[606] SCHNELL, wie Anm. 440.
[607] Ebd., S. 61.
[608] Ebd., S. 61-63.
[609] KÜHNEL, wie Anm. 456.
[610] HANS FROMM: Die mittelalterliche Handschrift und die Wissenschaften vom Mittelalter. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Mitteilungen. 8. 1976. Heft 2. S. 35-62.
[611] SCHNELL, wie Anm. 440, S. 69.
[612] Ebd., S. 68-69.

‘offenen Text’, die Einzelfälle kaum zur Kenntnis nimmt, wenig hilfreich für die konkrete Editionsarbeit zu sein.“[613]

Im Kontext dieser allgemeinen Theoriedebatte behandelt SCHNELL auch die neueren Erkenntnisse zum höfischen Roman, der sich im Gegensatz zur traditionellen Einschätzung keineswegs durch eine - in Abgrenzung vor allem zur Heldenepik - große Textkonstanz auszeichne, wenn auch heute noch „ein Originalmanuskript des Dichters als ‘unumstritten’“ gelte.[614] SCHNELL möchte jedoch nicht wie STROHSCHNEIDER „die Kurzfassungen als auktorial gleichrangige und funktional gleichwertige Fassungen neben die Langfassungen stellen“[615] und kritisiert zugleich, daß dieser die Genese von Kurzfassungen nicht adäquat in den Blick nimmt. Vielmehr müsse man Gebrauchsfunktion, Überlieferungsgemeinschaft und Provenienz der gekürzten Fassungen im Spannungsfeld einer zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit oszillierenden Kultur detailliert untersuchen.[616] SCHNELL möchte auch nicht soweit gehen, aus der Tatsache der frühen Überlieferung von unterschiedlichen Fassungen vieler höfischer Romane auf einen offenen, unfesten Text zu schließen: „Denn ein Schreiber hat sicher nicht auf sein eigenes Risiko bestimmte Partien einfach weggelassen, sondern wurde von seinem Auftraggeber aufgefordert, den umfangreichen Text zu kürzen, und zwar so zu kürzen, daß die Handlung im großen Ganzen erhalten blieb und sogar eventuell vorhandene Miniaturen an dem ihnen zustehenden Platz angebracht werden konnten.“[617] Das Phänomen der Kurzfassungen dürfe auch nicht auf eine Stufe gestellt werden „mit dem Zersingen und Zerschreiben von Reinmars oder Neidharts Minneliedern oder von erzählender Kleindichtung.“[618] So könne „das Nebeneinander von Lang- und Kurzfassungen sogar die These stützen, daß das Bewußtsein von dem ‘richtigen, originalen’ Werk vorhanden war, das nun aber aus pragmatischen Gründen reduziert wurde.“[619] Jedenfalls brauche man bei einem derartigen Überlieferungsbefund Vorstellungen von Autor, Autorinstanz und Autorintention keineswegs zu verwerfen, womit sich SCHNELLS These mit derjenigen BUMKES deckt, der ebenfalls an der Existenz einer Autorversion festhält.[620] Es dürfen jedoch bei der Edition einer autornahen Version zwei selbständige, gleichwertige Fassungen keineswegs kontaminiert werden: „Doppel- bzw. Mehrfachfassungen und Autorintention schließen sich nicht a priori aus. Die Existenz verschiedener Autorversionen zwingt nicht automatisch dazu, die Autorinstanz abzuschaffen.“ [621] SCHNELL möchte in der Diskussion um den „offenen Text“ schließlich folgende, zum Teil synchrone Stufen unterscheiden:

1. Original
2. vom Dichter bearbeiteter Text (Zweitfassung)
3. durch den Gestaltungswillen einer anderen Person bearbeiteter Text
4. durch ungewollte Einwirkungen veränderter Text
5. durch rein formale Eingriffe veränderter Text (z. B. Umsetzung in Prosa, Streichen aller nicht-narrativen Teile)

[613] Ebd., S. 70.
[614] Ebd., S. 73, Anm. 45.
[615] Ebd., S. 74.
[616] Ebd., S. 74 mit Anm. 50.
[617] Ebd., S. 75. - Vgl. aber die skeptischere Einschätzung bei SCHMIDT, wie Anm. 166 und ASHER, wie Anm. 166, S. 416-427.
[618] SCHNELL, wie Anm. 440, S. 75.
[619] Ebd., S. 75, Anm. 52.
[620] Ebd., S. 75.
[621] Ebd., S. 77.

6. durch Sammlerinteressen bedingte Veränderungen eines Textes (z. B. Zusatzstrophen, Kontaminationen)[622]

Auch SCHNELL stellt noch einmal den Zusammenhang der Diskussion der altgermanistischen Textkritik mit der Debatte über den Autor- und Werkbegriff heraus.[623] Er erörtert abschließend die Frage, inwieweit die Kategorien Autor und Werk auf volkssprachliche Texte des Mittelalters anwendbar seien und bespricht die Ansätze, die den traditionellen Literaturbegriff einer ästhetisch-rhetorisch geformten Dichtung in eine Krise gerieten ließen. Im Hinblick auf die in diesem Zusammenhang diskutierten Editionsformen plädiert SCHNELL schließlich für ein „behutsam eingreifendes Textherstellungsverfahren."[624] Nach einer abschließenden erneuten Auseinandersetzung mit Thesen CERQUIGLINIS kommt SCHNELL zu dem wichtigen Ergebnis: „Zusammengenommen ergibt sich für das deutsche Mittelalter durchaus die Existenz eines Literaturbegriffs, der die Autorität des einzelnen Dichters ernst nimmt, auch in der Rezeptionsgeschichte."[625]

Zum Editionswesen in der mediävistischen Germanistik äußert sich K. STACKMANN noch einmal in einem historischen Überblick.[626] Darin markieren seiner Ansicht nach der Bonner Germanistentag (1963) und das Erscheinen des „Speculum"-Heftes zur „New Philology" (1990) wichtige Wendepunkte der Forschung,[627] zwischen denen neue Editionsmodelle theoretisch entwickelt und praktisch realisiert wurden. Maßgeblich für die jeweilige Entscheidung für ein Editionsmodell seien in jedem Fall die spezifische Überlieferungssituation des jeweiligen Textes und das Ziel die Konstitution eines autornahen Textes. In diesem Zusammenhang werden insbesondere G. STEERS Konzepte von der überlieferungskritischen beziehungsweise textgeschichtlichen Edition diskutiert[628] sowie G. SCHWEIKLES strikte Ablehnung der Frage nach einem Originaltext in der Lyrik-Überlieferung, wodurch eine Position der „New Philology" vorweggenommen worden sei.[629] Auf diese weist STACKMANN hier nur kurz hin, um sich auf die Besprechung von BUMKES Ausgabe der 'Nibelungenklage' zu konzentrieren. Abschließend beschäftigt er sich noch mit den Beiträgen von H. U. GUMBRECHT[630] und P. STROHSCHNEIDER[631], die beide eine rekonstruierende Philologie, die nach Autoren und ihren Werken frage und dabei die historische Wirklichkeit verfehle, ablehnen. STACKMANN umreißt dagegen seinen eigenen Standpunkt:

„Aber mich überzeugen die Gründe für die Verwerfung der Hermeneutik oder die Verabsolutierung kommunikationstheoretischer Gesichtspunkte nicht. Ich kann daher auch eine Gegenrechnung nicht unterdrücken. Gibt es nicht so etwas wie ein dichterisches Talent, das sich unabhängig von den jeweiligen Kommunikationsbedingungen äußert, ein Talent, das der Literaturwissenschaftler nicht

[622] Ebd.
[623] Ebd., S. 80-85.
[624] Ebd., S. 87-88.
[625] Ebd., S. 92.
[626] STACKMANN, wie Anm. 441, S. 11-32.
[627] Ebd., S. 11.
[628] Ebd., S. 19-20.
[629] Ebd., S. 23.
[630] HANS ULRICH GUMBRECHT: Ein Hauch von Ontik. Genealogische Spuren der New Philology. In: HELMUT TERVOOREN; HORST WENZEL (Hrsg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. ZfdPh. 116. 1997. Sonderheft. S. 31-45.
[631] PETER STROHSCHNEIDER: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur „New Philology". In: HELMUT TERVOOREN; HORST WENZEL (Hrsg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. ZfdPh. 116. 1997. Sonderheft. S. 62-86.

ungestraft ignorieren darf, und dem er sich im Bemühen um Verstehen nähern müßte? [...] Ich bleibe getrost dabei stehen, daß der Unterschied von 'alter' und 'neuer' Philologie kein absoluter, unüberbrückbarer ist, sondern daß man sehr wohl bei Positionen der 'alten' Philologie verharren kann, ohne sich den neuen Einsichten über den mittelalterlichen Literaturbetrieb zu verschließen. Für mich sind weder 'Autor' noch 'Werk' Kategorien, deren Verwendung man grundsätzlich ablehnen muß, und dafür gibt es, so meine ich, gute Gründe."[632]

STACKMANN präzisiert seinen Ansatz anschließend dahingehend, „den herkömmlichen 'Autor'- oder 'Werkbegriff' nur da zu gebrauchen, wo sich seine Anwendung hinreichend begründen läßt. Die Instanz, die darüber entscheidet, ob das der Fall ist, kann nur die Überlieferung sein."[633] Gegen GUMBRECHT und STROHSCHNEIDER glaubt STACKMANN daher keineswegs an eine lebensbedrohende Krise der „alten" Philologie und möchte an der „Forderung nach rekonstruierenden Ausgaben von 'Werken' mittelhochdeutscher 'Autoren'"[634] auch weiterhin festhalten.

h. Ein neugermanistischer Textbegriff

Abschließend soll von der in der mediävistischen Germanistik geführten Theoriedebatte ein Blick auf die neugermanistische Diskussion geworfen werden. G. MARTENS[635] hat zwei grundsätzliche editorische Positionen in der Bewertung des der Überlieferung ausgesetzten Kunstgebildes „Text" formuliert, indem er die Vorstellung vom Text als „einheitliches, in sich abgeschlossenes Sprachgebilde"[636] mit dem Konzept vom Text als „Komplex aller zu einem Werk gehörenden Fassungen und Abweichungen"[637] konfrontiert. Entscheidend ist nach MARTENS dabei die Stellung der Varianten[638]: Im ersten Fall gehören die Varianten nicht zum Text, sondern sind als Abweichungen von diesem Text einem anderen Text desselben Werkes zuzuordnen. Im zweiten Fall konstituieren Varianten nicht verschiedene Texte, sondern unterschiedliche Fassungen eines Textes. Bei der Bestimmung des Unterschiedes zwischen „Varianten" und „Lesarten" bezieht sich MARTENS auf die Definition H. KRAFTS: „Lesarten sind im Verhältnis zum Text Bestandteile gleicher Wertigkeit, sind selber Bestandteile des Textes; sie dokumentieren den Text an einer bestimmten Stelle [...] Varianten sind dagegen Bestandteile eines anderen Textes, sind Dokumentation seines Unterschiedes vom verglichenen Text."[639]

Die Definition von „Variante" und „Lesart" unterscheidet sich damit grundlegend von derjenigen BUMKES im Hinblick auf die „gleichwertigen Parallelversionen" höfischer Epen formulierten Bestimmung: „Unter Varianten - im Unterschied zu den Lesarten - verstehe ich diejenigen Abweichungen, die keinen Veränderungswillen voraussetzen und keine andere Textauffassung, die den Sinn der Aussage nicht (oder nur unwesentlich) verändern und die in der Regel darin bestehen, daß

[632] STACKMANN (1998), wie Anm. 441, S. 30.
[633] Ebd., S. 31.
[634] Ebd.
[635] GUNTHER MARTENS: Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: Poetica. 21. 1989. S. 1-25.
[636] Ebd., S. 3.
[637] Ebd.
[638] MARTENS schließt sich der in der Neugermanistik gebräuchlichen Unterscheidung zwischen „Lesarten" und Varianten von S. SCHEIBE an, der „Varianten" als Abweichungen in und zwischen autorisierten Zeugen bezeichnet, „Lesarten" dagegen als Abweichungen in und zwischen unautorisierten Zeugen (ebd., S. 2 mit Anm. 4).
[639] Zitat bei MARTENS, ebd., S. 3, Anm. 5.

dasselbe mit anderen Worten (oder in anderen grammatischen Formen) gesagt wird.“[640] Er präzisiert: „Die Grenze zwischen Varianten und Lesarten ist fließend [...] Was Varianten und Lesarten unterscheidet, ist die (vermutete) Art des Zustandekommens. Varianten sind das normale Produkt des volkssprachigen Überlieferungsprozesses: sie stellen sich überall ein, wo deutschsprachige Texte abgeschrieben werden. Lesarten dagegen sind das Produkt eines bestimmten Gestaltungswillens.“[641]

Da es sich nach MARTENS bei einem Text um ein unfestes Abstraktum handelt, das sich in jedem Rezeptionsakt immer wieder neu konstituiere, müsse ein angemessener Textbegriff grundsätzlich von einem Oszillieren zwischen Statik und Dynamik ausgehen. Das heißt, daß die beiden Textbegriffe einander keineswegs ausschließen, sondern sich gegenseitig ergänzen. Diese Erkenntnis mündet in ähnliche Kontroversen um die praktische Gestalt einer Edition wie in der Altgermanistik angesichts der Deutungen „gleichwertiger Parallelversionen“. Es zeigt sich, daß die Diskussion des Autor-, Werk- und Textbegriffs als Zentrum editionstheoretischer Überlegungen Positionen der Altgermanistik und Neugermanistik in produktiver Weise zusammenführen kann. Durch die Kenntnis der jeweils spezifischen Problematik der anderen Disziplin läßt sich der eigene Untersuchungsgegenstand schärfer profilieren und in seiner Eigenart erkennen.

Nach der hier vertretenen Beurteilung der Argumente dieser vielschichtig geführten Diskussion ist wohl nach wie vor anzunehmen, daß man auch bei mittelalterlichen Texten auf der Produktionsebene an einer intendierten Autorfassung festhalten kann. Die Vermutung, daß auch mehr als eine Autorversion existiert haben kann, zeigt die Entstehungsgeschichte einzelner Texte. Es zeigt sich aber ebenso deutlich, daß von dieser Produktionsebene eine Rezeptionsebene unterschieden werden muß, auf der in jedem Rezeptionsakt ein Text gemäß seiner konkreten Gebrauchssituation eine neue Gestalt annehmen kann. Begünstigt wurde dieses Phänomen durch den Umstand, daß das Mittelalter weder eine urheberrechtlich geschützte Autorfassung noch einen Originalitätsbegriff kannte, so daß bereits zu Lebzeiten eines Autors „gleichwertige Parallelversionen“, „Kurzfassungen“ oder „Redaktionsfassungen“ unterschiedlicher Gestalt in den Prozeß der Überlieferung eintreten konnten. Texte sind im Mittelalter dynamische Gebilde, die in allen Phasen der Produktions- und Rezeptionsgeschichte Veränderungen ausgesetzt sind:

1. Beim Schreibprozeß durch den Autor
2. Bei seiner unmittelbaren Verbreitung (z. B. mündliche Vorträge oder Abschriften)
3. Bei seiner Überlieferung (in Handschriften)

Für die Redaktionsfassung *w* des ‘Eneasromans’ Heinrichs von Veldeke sollen hier dessen Spezifika herausgearbeitet werden, wie es W. ACHNITZ gefordert hat: „Die offenkundige Disparatheit des Materials [i. e. die Kurzfassungen höfischer Romane, M. S.] legt nahe, zunächst jeden Fall gesondert, eben als Sonderfall der sonstigen Überlieferung zu beschreiben und nach seiner Funktion zu fragen [...] Vielmehr muß für jede einzelne Kurzfassung individuell herausgearbeitet werden, wie, wo und warum sie entstanden ist. Die Techniken der abbreviatio sind dabei vermutlich immer dieselben.“[642]

[640] BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 266.
[641] Ebd., S. 269.
[642] ACHNITZ, wie Anm. 200, S. 111.

2. Zur Arbeitsweise des Schreibers Jorg von Elrbach

Bei der Beantwortung der Frage nach der Qualität der kürzenden Bearbeitung des ‘Eneasromans’ in der Wiener Handschrift werden zunächst eine Reihe äußerer Daten gesammelt und ausgewertet. Am wichtigsten ist dabei die Person des Schreibers. Im vorliegenden Fall ist man in der glücklichen Situation, nicht nur über den Schreiber als historische Person orientiert zu sein, sondern auch über insgesamt drei von ihm kopierten Texte zu verfügen: ‘Eneasroman’, ‘Weihenstephaner Chronik’ und ‘Friedrich von Schwaben’. Wenn auch jeder einzelne Text in gleicher Weise analysiert werden müßte, um methodisch einwandfreie Vergleichsdaten zu ermitteln, stütze ich mich im Falle der beiden letztgenannten auf die Ergebnisse anderer und lege lediglich für den ‘Eneasroman’ eine eigene Beurteilung vor. Am Beispiel einer doppelt kopierten Textpassage soll im Anschluß ein Blick auf den Spielraum gewonnen werden, der beim Abschreibevorgang innerhalb dieses Textes berücksichtigt werden muß.

Im Hinblick auf den Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’[643] vermischte sich gerade in der älteren Forschung die negative Bewertung der literarischen Qualität des Textes mit der geringen Einschätzung der Arbeit seines Schreibers, der zunächst für den Verfasser selbst gehalten wurde: „Daß die durchschossenen Wörter haust und laust, statt hast und last stehen, erwähnt man nur deshalb, weil eben dieses dem a angehängte u sich in andern Stellen des Gedichts sehr oft findet, und daraus zu schließen ist, der Kopist sey aus einer der niedrigsten Volksklassen gewesen; denn eben so oft braucht er diese und ähnliche Beugungen, ohne ihnen eine so pöbelhafte Ausdehnung zu geben [...] Auch dürfte die Mühe um so vergeblicher seyn, da der saubre Kopist oft selbst nicht verstand was er niederschrieb, und daher nicht selten ganze Stellen noch ärger verunstaltet haben mag.“[644] L. VOSS[645] hält den von Jorg von Elrbach geschriebenen Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ zwar für die älteste, aber eine „vielfach nachlässige, zuweilen durch willkürliche Kürzungen verderbte Abschrift“[646] des Hyparchetyps, „nicht eine selbständige Bearbeitung, sondern eine sklavische, aber nachlässig angefertigte Abschrift.“[647] M. H. JELLINEK[648] stützt sich in seiner Beurteilung der Wolfenbütteler Handschrift ganz allgemein auf die Untersuchungen von VOSS, da er seiner Edition die Stuttgarter Handschrift zugrunde legt. H. WEGENER[649] beurteilt den Text des Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ wie VOSS als nicht sehr zuverlässig[650] und wertet seine Entlehnungen aus anderen Texten aus. Insgesamt kann er das „Streben [...] nach Kürzung und Vereinfachung“[651] bestätigen. B. SCHÖNING[652] hebt lediglich die „gut lesbare Schrift“[653] des Wolfenbütteler ‘Friedrich von Schwaben’ hervor, ohne über die Qualität des Textes ein Urteil abzugeben. P. SAPPLER[654] weist darauf hin, daß die Handschrift „schwer einzuordnen“[655] sei,

---

643 S. o., Kapitel C I 1.
644 LANGER, wie Anm. 125, S. 209-235; hier: S. 220-221.
645 VOSS, wie Anm. 152.
646 Ebd., S. 32.
647 Ebd.
648 JELLINEK (Hrsg.), wie Anm. 112.
649 HERBERT WEGENER: Studien zum Friedrich von Schwaben. - Dissertation Kiel, 1934.
650 Ebd., S. 9-11; S. 134.
651 Ebd., S. 11.
652 SCHÖNING, wie Anm. 157.
653 Ebd., S. 60.
654 SAPPLER, wie Anm. 158, S. 617-623.
655 Ebd., S. 618.

schließt sich aber dem Stemma von VOSS an. K. RIDDER[656] nimmt ebenfalls keine Stellung zur textlichen Qualität der Wolfenbütteler Handschrift.

Auch im Hinblick auf die dem Text des 'Eneasromans' folgende 'Weihenstephaner Chronik' sind unterschiedliche Thesen hinsichtlich der Zuverlässigkeit des Schreibers und ihres möglichen Bearbeitungscharakters formuliert worden. O. FREITAG[657] hatte den Karlsteil der Chronik in der Wiener Handschrift als „neue, stark gekürzte Rezension"[658] im Gesamtumfang eines Viertels dieser Episode interpretiert: „Hier sind an manchen Stellen ganze Kolumnen der anderen Handschriften in wenige Sätze zusammengezogen."[659] Er beschreibt ein weiteres Charakteristikum der „jüngeren Rezension"[660] des Karlsteiles der 'Weihenstephaner Chronik' im Wiener Codex: C (so das von ihm benutzte Sigle) kürze „oft in der Weise [...], daß späteres dadurch unverständlich wird. Ferner liebt es C, direkte Rede in AB in Form der indirekten Rede wiederzugeben. Dabei kommt es jedoch mehrfach vor, daß C unvermittelt in die direkte Rede gleich AB verfällt."[661] Insgesamt bewertet FREITAG die Leistung des Schreibers für den Karlsteil keineswegs positiv, wenn er auch Charakteristika feststellt, die gleichermaßen im Wiener 'Eneasroman' nachweisbar sind.

Zu FREITAGS These einer Kurzredaktion des Karlsteiles bezieht S. KRÄMER[662] keine Stellung, lehnt sein Ergebnis im Hinblick auf die Weltchronik jedoch ab: „Im Gegenteil, *Wi* bietet vor *Wo* und M_1 größere Vollständigkeit und zeigt in den Datierungen sehr viel mehr Exaktheit vor den beiden anderen Handschriften. Damit stellt *Wi* die ausführlichere Redaktion dar. Weder *Wo* noch M_1 zählen die Päpste mit der gleichen Konsequenz durch, wie es *Wi* unternimmt."[663] KRÄMER beurteilt *Wi* also gegenüber *Wo* und M_1 als „eigene Redaktion"[664], die sich auch formal durch die Zuverlässigkeit des Schreibers besonders auszeichne: „Die sieben Jahre jüngere Wiener Handschrift hingegen, die in vielen Fällen eigene Wege geht und singulär schwäbischen Dialekt aufweist, hat vor den übrigen Handschriften den Vorzug, daß sie neben einer sehr homogenen und fast fehlerlosen Abschrift mit geradezu auffallend wenigen Verschreibungen im Text sowie durch ihre gegen Ende zunehmenden lateinischen Überschriften, die das Verständnis des Gesagten erleichtern, einen geformten Text bietet."[665] KRÄMER faßt zusammen: „Die Vorzüge von Wi liegen vor allem in einem Text, der fast keine orthographischen und auch fast keine sinnentstellenden Fehler in der deutschen Übersetzung aufweist."[666] Vor dem Hintergrund dieser positiven Bewertung der Leistung des Schreibers Jorg von Elrbach durch KRÄMER darf man auch die anhand der im folgenden interpretierten Textstelle zu beobachtende Fehlerfrequenz einer relativierenden Bewertung unterziehen.

---

656 RIDDER, wie Anm 157.
657 OTTO FREITAG: Die sogenannte Chronik von Weihenstephan. Ein Beitrag zur Karlssage. – Halle: Karras, 1904.
658 Ebd., S. 5.
659 Ebd., S. 5-6.
660 Ebd., S. 12.
661 Ebd.
662 KRÄMER, wie Anm. 100.
663 Ebd., S. 56.
664 Ebd.
665 Ebd., S. 55. – Inwiefern diese Durchformung des Textes der 'Weihenstephaner Chronik' vergleichbar ist mit der redaktionellen Arbeit Jorg von Elrbachs im Falle des 'Eneasromans' und seiner Ausstattung mit einem Miniaturenzyklus, wird an anderer Stelle erörtert.
666 Ebd., S. 64.

An dieser Textstelle der Handschrift ist dem Schreiber Jorg von Elrbach ein Kopierfehler unterlaufen, und er hat eine Partie von 25 Versen zweimal abgeschrieben.[667] Auf fol. 37rb kopiert er nach V. 4455 *nâme und al mîn êre* irrtümlicherweise die Verspartie 4490b *si mûzen hinnen kêren* bis V. 4514 *unde als ez gehôrden*. Nachdem er diesen Irrtum bemerkt hat,[668] streicht er die Verse durch und beginnt auf der Versoseite des Blattes korrekt mit V. 4456. Dieses Versehen läßt sich dadurch erklären, daß Jorg von Elrbach beim Neueinsatz (nach einer längeren Pause?) nach dem zuletzt abgeschriebenen Vers 4455 *nâme und al mîn êre* in seiner Vorlage zwar in demselben Textbereich (Rede des Turnus) die aktuelle Anschlußstelle suchte, sich jedoch täuschte und nach dem ähnlich lautenden Vers 4490a *wîbes unde êren* mit der Abschrift fortfuhr. Das Signalwort für den Abschreiber war also das im Reim stehende Nomen *êre*. An diesem Befund läßt sich deutlich erkennen, wie wichtig für den Kopisten der Reimpaarvers mit seiner spezifischen Wortfolge in der Reimstellung als Orientierungsmarke beim Abschreibeprozeß war. Möglicherweise läßt sich hieraus sogar die weitergehende Vermutung formulieren, daß ein Kopist generell dazu neigte, gerade innerhalb eines Reimpaares - und nicht zwischen zwei Verspaaren - den Abschreibevorgang zu unterbrechen, weil auf diese Weise über den Klang des Reimes die Anschlußstelle leichter wiedergefunden werden konnte.

Die irrtümlich doppelt geschriebenen Verse lassen den interessanten Vergleich zu, wie derselbe Schreiber eine identische Vorlage zweimal kopiert. Am Grad der Übereinstimmung oder Abweichung läßt sich für diesen Textabschnitt seine Zuverlässigkeit und Vorlagentreue erkennen und feststellen, mit welchem Spielraum man durch die Schreibgewohnheiten Jorg von Elrbachs im Verhältnis Vorlage-Kopie rechnen kann. Diese Informationen sind grundlegend für die Bewertung der anschließend untersuchten Kurzfassung des 'Eneasromans'.[669]

Im folgenden soll eine Gegenüberstellung der beiden Textpassagen vorgenommen werden, um einige Schreibergewohnheiten am konkreten Fallbeispiel zu exemplifizieren. Bei der Version *a* handelt es sich jeweils um den irrtümlich kopierten und anschließend durchgestrichenen Vers, bei *b* um die an der richtigen Position im Text vorgenommene Abschrift. Unter *c* wird die Lesart verzeichnet, für die sich KARTSCHOKE in seiner Ausgabe entschieden hat. Bei der Transkription werden die drei unterschiedlichen Graphien von *s* und die Zeichen über dem *y* nicht vereinheitlicht:

4490b

a.	*ſ̃ÿ*	*müſ̃ent*	*hin*[670]	*kerē*
b.	*ſ̃ÿ*	*müſ̃ȩt*	*hinnan*	*kere*
c.	*Si*	*mûzen*	*hinnen*	*kêren*

[667] Hier wird davon ausgegangen, daß der Abschreibefehler noch nicht in der Vorlage bestand, da BEHAGHEL im Apparat keine Unregelmäßigkeiten der anderen Textzeugen an dieser Stelle verzeichnet.

[668] Es ist auffallend, daß der Schreiber scheinbar erst am Ende der Kolumne 37rb seinen Irrtum bemerkt hat und auf fol. 37v korrekt mit der Kopie fortfährt. Oder hat er sein Versehen bereits zuvor erkannt und dann aus Gründen der Einheitlichkeit die Kolumne zunächst vollgeschrieben, um auf der „frischen" Versoseite mit dem „richtigen" Text erneut einzusetzen? In jedem Fall zeigt der materielle Befund die enge wechselseitige Beeinflussung zwischen dem Vorlagetext und der Kopie auch im Hinblick auf die jeweilige Topographie des Textes auf der Codexseite.

[669] Eine ähnliche Gelegenheit für das unmittelbare Studium von Schreibergewohnheiten und für die Erstellung eines Schreiberprofils ergab sich auch für W. ACHNITZ (ACHNITZ, wie Anm. 200, S. 100) in seinen Untersuchungen zum 'Gauriel von Muntabel'.

[670] Nicht lesbar.

4491

a.	*ſy̆*	*ſint*	*ýbel*	*her*	*kůmen*
b.	*ſy̆*	*ſind*	*ýbel*	*her*	*kůmen*
c.	*Si*	*sint*	*ubile*	*here*	*komen*

4492

a.	*Mir*	*we'd*	*daⁿ̄*	*mein*	*lib*	*benamē*
b.	*Mir*	*werd*	*deⁿ̄*	*mein*	*lib*	*benumē*
c.	*Mirn*	*werde*		*mîn*	*lîb*	*benomen*

4493

a.	*Jn*		*kurtzen*	*zeiten*
b.	*Jn*	*vil*	*kurtzen*	*zeiten*
c.	*In*	*vil*	*korzen*	*zîten*

4494

a.	*Ich*	*will*	*mit*	*im*	*ſtriten*
b.	*Ich*	*will*	*mit*	*im*	*ſtreitten*
c.	*Ich*	*wil*	*mit*	*in*	*strîten*

4495

a.	*ſo*	*dz*	*ich*[671]	*ſuß*	*ſchand*	*gewinne*
b.		*daz*		*ſiß*	*ſchand*	*gewinnent*
c.	*Sô*	*daz*		*sis*	*schande*	*gewinnen*

4496

a.	*Des*	*wil*	*ich*	*nun*	*beginne*
b.	*Dez*	*will*	*ich*	*nun*	*beginnē*
c.	*Des*	*wil*	*ich*		*beginnen*

4497

a.	*Gar*	*ſchier*		*erenſtliche*
b.		*ſchier*	*vⁿ̄*	*erenſtliche*
c.		*schiere*		*ernestlîche*

[671] Interlinear.

4498

a.	*ſỹ*	*ſont*	*in*	*diſem*	*reiche*
b.	*ſỹ*	*ſund*	*in*	*diſem*	*reiche*
c.	*Si*	*soln*	*in*	*diseme*	*rîche*

4499

a.	*Vil*	*ýbele*	*gedön*	
b.	*Vil*	*ýbel*	*gedien*	
c.	*Vil*	*ubile*	*gedîen*	

4500

a.	*Ich*	*ergetz*	*ſỹ*	*irs*	*frien*
b.	*Es*	*ergetz*	*ſỹ*[672]	*irs*	*frien*
c.	*Ich*	*ergetze*	*sie*	*ir*	*frien*

4501

a.	*Mit*	*laid*	*vn̄*	*mit*	*rwen*[673]
b.	*Mit*	*laid*	*vn̄*		*rwe*[674]
c.	*Mit*	*leide*	*und*	*mit*	*rouwen*

4502

a.	*Des*	*ſond*	*ir*	*mir*	*getrwen*[675]
b.	*Des*	*ſond*	*ir*	*mir*	*getrwe*[676]
c.	*Des*	*solt*	*ir*	*mir*	*getrouwen*

4503

a.	*Als*	*mir*	*zů*	*můt*	*beſtat*
b.	*Als*	*mir*	*zů*	*můt*	*beſtat*
c.	*Als*	*mir*	*ze*	*mûte*	*gestêt*

4504

a.	*Daz*	*es*		*nimer*	*ergat*
b.	*Das*	*es*		*nimer*	*ergat*
c.	*Daz*	*ez*	*in*	*niemer*	*ergêt*

672 Zeichen über dem *y* nicht lesbar.
673 Über dem *w* sind zwei Punkte.
674 Über dem *w* sind zwei Punkte.
675 Über dem *w* sind zwei Punkte.
676 Über dem *w* sind zwei Punkte.

4505

a.	*Jn*	*zů*	*kainem*	*liebe*
b.	*Jn*	*zů*	*kainem*	*liebe*
c.		*ze*	*deheinem*	*lieve*

4506

a.	*Do*	*hieſ*	*er*	*ſchreiben*	*priefe*
b.	*Do*	*hieſ*	*er*	*ſchribē*	*priefe*
c.	*Dô*	*hiez*	*er*	*scrîben*	*brieve*

4507

a.		*weitnan*	*er*	*ſy̆*	*ſande*
b.		*weitnan*	*er*	*ſÿ̆*	*ſande*
c.	*Vil*	*wîten*	*her*	*die*	*sande*

4508

a.	*Mit*	*poten*	*after*	*lande*
b.	*Mit*	*poten*	*after*	*lande*
c.	*Mit*	*boten*	*after*	*lande*

4509

a.	*Do*	*ſein*	*frúnd*	*waren*
b.	*Do*	*ſeine*	*fründ*	*waren*
c.	*Dâ*	*sîne*	*frûnt*	*wâren*

4510

a.	*Den*	*hieſ*	*er*	*offenbaren*
b.	*Den*	*hies*	*er*	*offenbaren*
c.	*Den*	*hiez*	*er*	*enbâren*

4511

a.	*Vnd*	*hieſ*	*in*	*clagē*	*ſ ein*	*not*
b.	*vn̄*	*hieſ*	*in*	*clagē*	*ſein*	*not*
c.	*Unde*		*in*	*klagen*	*sîne*	*nôt*

4512

a.	*ſ chöne*	*red*	*er*	*in*	*enpot*
b.	*ſ chöne*	*red*	*er*	*in*	*enpot*
c.	*scône*	*rede*	*her*	*in*	*enbôt*

4513

a.	*Mit*	*gefügen*	*worten*
b.	*Mit*	*gefügen*	*worten*
c.	*Mit*	*gefûgen*	*worden*

4514

a.	*vn̄*	*alſ*	*ſ̃y*		*dan̄*	*gehorten*
b.		*als*	*ſy*		*dan̄*	*gehorten*
c.	*Unde*	*als*		*ez*		*gehôrden*

Von den 25 Versen sind nur insgesamt 5 Verse (4503, 4505, 4508, 4512, 4513 =20%) von der Vorlage identisch kopiert worden. In allen anderen Fällen (=80%) entstand an mindestens einer Position eine Varianz[677] beim Kopieren derselben Vorlage. Die differenzierte quantitative Erhebung stellt sich wie folgt dar:

a.	1 Variante	4491, 4493, 4498, 4500, 4502, 4504, 4507, 4510, 4511
b.	2 Varianten	4494, 4497, 4499, 4501, 4506, 4509
c.	3 Varianten	4490b, 4492, 4496, 4514
d.	4 Varianten	4495

Es zeigt sich, daß die Varianz an einer einzigen Position am häufigsten ist, während Varianten an zwei, drei oder vier Stellen zugleich seltener vorkommen. In einer qualitativen Differenzierung stellt sich der Abschreibevorgang folgendermaßen dar:[678]

1. <u>Varianz in der Schreibung der Vokale</u>

a.	ÿ / ý	4490b (*ſ̃ÿ* / *ſ̃ý*)	4507 (*ſ̃ý* / *ſ̃ÿ*)
b.	ú / ü	4509 (*frúnd* / *fründ*)	
c.	o / u	4498 (*ſ̃ond* / *ſ̃und*)	
d.	ö / ie	4499 (*gedön* / *gedien*)	
e.	a / u	4492 (*benamē* / *benumē*)	
f.	a / e	4492 (*dan̄* / *den̄*)	

[677] Hier wird der Begriff „Variante“ wie bei BUMKE als normales Produkt des Überlieferungsprozesses und im Unterschied zu den „Lesarten“ verwendet. Zur unterschiedlichen Terminologie innerhalb der Neugermanistik, s. o., Kapitel C III 1h.

[678] In den runden Klammern bezieht sich die erste Variante jeweils auf die durchgestrichene Passage (a), die zweite Variante auf die Kopie an der korrekten Position im Text (b).

2. Ausfall eines auslautenden Vokals

a. ø / e 4509 (*ſein* / *ſeine*)
b. e / ø 4499 (*ýbele / ýbel*)

3. Varianz in der Schreibung der Vokale: Diphthongierung

a. i / ei 4494 (*ſtriten* / *ſtreitten*) 4506 (*ſchreiben* / *ſchribē*)

4. Varianz in der Schreibung der Konsonanten: Verdopplung

a. t / tt 4494 (*ſtriten* / *ſtreitten*)
b. l / ll 4496 (*wil* / *will*)

5. Varianz in der Schreibung der Konsonanten: Graphie [679]

a. ſ / s 4510 (*hieſ*/ *hies*) 4514 (*alſ*/ *als*)

6. Varianz in der Schreibung der Konsonanten: Auslautverhärtung

a. t / d 4491 (*ſint* / *ſind*) 4498 (*ſont* / *ſund*)
b. z / s 4496 (*des* / *dez*) 4504 (*daz* / *das*)

7. Varianz in der Schreibung der Nasale

a. en / ē 4490b (*m□ſent* / *müſēt*)

[679] Hier soll noch auf eine weitere Verschreibung Jorg von Elrbachs auf fol. 50 ra in der Wiener Handschrift hingewiesen werden. Dort stehen sich die Varianten *die ſtürrer hieſ* und *die stürrer hieß* gegenüber, was als zusätzlicher Beleg für die Unsicherheit der orthographischen Unterscheidung von *ſ* und *ß* gelten mag.

8. Ausfall eines Nasals: abgekürzt oder ausgeschrieben

a.	ē / e	4490b (*kerē / kere*)	4496 (*beginne / beginnē*)
b.	en / e	4502 (*getrwen / getrwe*)	4501 (*rwen / rwe*)
c.	ē / e	4506 (*ſchreiben / ſchribē*)	
d.	ent / e	4495 (*gewinne / gewinnent*)	

9. Verwendung von r-Häkchen

a.	e’ / er	4492 (*we’d / werd*)

10. Schreibung von *daz*

a.	*dz / daz*	4495

11. Abkürzung von *und*

a.	*vnd / vn̄*	4511

12. Ausfall von Worten / Variation der Textformulierung

a.	+ / -	4495 (*ſo dz / daz*)	4497(*gar ſchier / ſchier*)	4501 (*vn̄ mit rwen / vn̄ rwe*)	4514 (*vn̄ alſ / als*)
b.	- / +	4493 (*jn kurtzen / jn vil kurtzen*)		4497 (*ſchier erenſtliche / ſchier vn̄ erenſtliche*)	

13. Austausch von Worten / Variation des Sinnes

a.	*ich ergetz / es ergetz*	4500
b.	*ich ſuß / siß*	4495

Die qualitative Analyse zeigt, daß die Mehrzahl der registrierten Varianten lediglich formaler Art ist und in einer Uneinheitlichkeit der Schreibung besteht.[680] Eine konkrete Auswirkung auf das

[680] ACHNITZ, wie Anm. 200, konnte bei dem Vergleich der irrtümlich doppelt eingetragenen zehn Verse eine ähnliche Beobachtung machen: „Die meisten Abweichungen der zweiten zehn Verse von den ersten sind sicher belanglos [...] aber es finden sich in diesem kurzen Stück auch entstellende Fehler [...] Bei allen Abweichungen handelt es sich um Flüchtigkeitsfehler, die das Verständnis der Verse erschweren, aber nicht unmöglich machen, und die keine bewußten, bearbeitenden Eingriffe in den Text darstellen“ (S. 100).

Verständnis des Textes im Sinne einer Sinnvarianz ist nur im Falle der Beispielgruppe 13[681] zu beobachten. Daraus wird zugleich deutlich, daß trotz der hohen Zahl von 80% varianter Stellen nur etwa 5% davon eine wirkliche Sinnänderung des Textes bedeuten.

Betrachtet man das Kopierverhalten sowie die Fehlerfrequenz am Beispiel der hier zweimal abgeschriebenen 25 Verse als einigermaßen repräsentativ, so würde sich rechnerisch für den gesamten Text ergeben, daß bei dem verbleibenden Gesamtvolumen des Versbestandes in der bearbeiteten Fassung des 'Eneasromans' im Codex *w* von etwa 11000 Versen nur etwa 2200 Verse (etwa 20%) mit der Vorlage identisch sind. Bei den übrigen 8800 Versen (etwa 80%) ist mit einer Varianz zu rechnen, wobei tendenziell anzunehmen ist, daß in der Mehrheit der Fälle nur eine oder zwei Varianten pro Vers vorkommen, während eine Häufung von drei oder vier Varianten pro Vers deutlich seltener ist. Wenn man - bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber statistischen Erhebungen - auch für das gesamte Versvolumen des 'Eneasromans' annimmt, daß sich eine tiefgreifendere Variation des Sinnes auf der Versebene der epischen Mikrostruktur in einer Größenordnung von etwa 5% bewegt, dann dürfte das hier angewandte Verfahren legitim sein, sich bei der Analyse der Bearbeitung *w* des 'Eneasromans' auf die Ebene der Makrostruktur zu konzentrieren.[682]

Natürlich darf nicht ausgeschlossen werden, daß auch innerhalb eines quantitativ marginalen Rahmens von 5-10% eine qualitativ tief in den Sinngehalt des Textes eingreifende Variation möglich ist. Jorg von Elrbach hat insgesamt jedoch recht sorgfältig gearbeitet, was auch KRÄMER in ihrer Analyse der 'Weihenstephaner Chronik' herausarbeiten konnte. Der Kopist war bei einer für die Ebene der Mikrostruktur zu vermutenden relativ großen Treue zu seiner Vorlage offenbar eher an Eingriffen auf der Ebene der Makrostruktur interessiert, die für sein intendiertes Gesamtkonzept größere Bedeutung besaß, wie aus der folgenden Analyse der gekürzten Passagen deutlich wird.

3. Die gekürzten Passagen im Wiener 'Eneasroman'

a. Methodische Vorbemerkungen

Die hier vorgeführten Überlegungen aufgrund der Analyse der gekürzten Passagen im Wiener 'Eneasromans' knüpfen an die Problematisierung der noch vorläufigen Systematik N. HENKELS[683] an. Dieser erkennt „zwei verwandte Tendenzen"[684] an dem von ihm zusammengestellten Material: „Kürzungen an sich ohne erkennbare spezifische Zielsetzung und die gezielte Reduktion"[685], die beide dem „Prinzip der Brevitas"[686] verpflichtet seien. Es scheint jedoch ein Widerspruch, einerseits den intentionellen Charakter von Kurzfassungen prinzipiell anzunehmen, andererseits eine „spezifische Zielsetzung" bei Teilen des Materials auszuschließen. Insofern sollte man gerade nicht von „verwandten

[681] Nach BUMKE müßte in diesem Fall präziser der Begriff der „Lesart" angewendet werden.
[682] Eine solche Schätzung kann natürlich nur Tendenzen angeben, die aus der Analyse von nur 25 Versen abgeleitet werden. Auch darf man von dem Fehlerquotienten des Schreibers Jorg von Elrbach nicht beliebig auf andere mittelalterliche Kopisten schließen und umgekehrt. Gleichwohl scheint an diesem Beispiel auf, wie uneinheitlich die Gewohnheiten selbst eines einzigen Schreibers beim Kopieren eines Textes sein können.
[683] HENKEL (1993), wie Anm. 507.
[684] Ebd., S. 58.
[685] Ebd.
[686] Ebd.

Tendenzen“ sprechen, sondern die ausgefallenen Verse mit Abschreibefehlern erklären. Dann läßt sich jedoch nicht mehr von Kurzfassung in einem von HENKEL, BUMKE und STROHSCHNEIDER definierten Sinn sprechen. In vorliegender Untersuchung wird daher für jede tatsächlich nachweisbare Kürzung, Erweiterung oder Umformung innerhalb eines Textes auch eine spezifische Intention angenommen, jedoch nicht ohne sorgfältige Prüfung am materiellen Befund der Handschrift, ob der Ausfall eines Verses oder einer Versgruppe nicht auch durch Fehler des Kopisten oder durch das Medium selbst generiert sein kann. Insofern wird hier nachdrücklich für die auch durch die „New Philology“ geforderte konsequente Hinwendung zu den materiellen Grundlagen der mittelalterlichen Literatur plädiert, die in der Folge der optimistisch eingeschätzten Möglichkeiten der Textkritik in der Nachfolge LACHMANNS oft zum Nachteil vernachlässigt wurde.

Im Hinblick auf HENKELS vier Typen redaktioneller Kürzungen[687] ist es nicht sinnvoll, quantitative und qualitative Aspekte als alternative Konzepte derselben analytischen Ebene zuzuordnen. Vielmehr sollten immer nur Kombinationen eines qualitativen und eines quantitativen Kriteriums - d. h. von a/b mit c/d - angenommen und eine Hierarchisierung der quantitativen und qualitativen Aspekte durchgeführt werden. Hinsichtlich der Quantität der ausgefallenen Textpartien läßt sich sicherlich auch keine absolute Maßzahl für die Analyse einer jeden Redaktionsfassung angeben. Es scheint daher sinnvoller, insbesondere HENKELS qualitative Differenzierung der ausgefallenen Partien in Passagen, die Teil des Handlungsganges selbst sind und solche, die nicht unmittelbar zur Handlung gehören, beizubehalten. Der Umfang der jeweils ausgefallenen Textpartie kann indessen von sehr unterschiedlichen Bedingungen abhängen und sollte nicht zum Hauptkriterium der Interpretation einer Kurzfassung avancieren. Insbesondere können auch äußere Kriterien, die in der Person des Schreibers, im Kopiervorgang oder in der Handschrift selbst begründet sind, den Umfang und die Gestalt der Kürzung beeinflussen.

Man sollte nicht versuchen, eine Kurzfassung hauptsächlich nach dem quantitativen Kriterium der meßbaren Kürze zu bestimmen, sondern nach dem eigentlichen Ziel fragen: aus welchem Grund eine Kürzung welchen Umfanges auch immer vorgenommen wurde. Nicht der quantifizierbare Umfang einer Kurzfassung bestimmt ihren individuellen Charakter, sondern allein die Positionen innerhalb des Textgeschehens, an denen die Kürzungen vorgenommen wurden.

Das hier vorgelegte, von BUMKE unabhängig entwickelte Beschreibungsverfahren, besitzt indessen Gemeinsamkeiten mit diesem. Im Unterschied zu HENKEL sind für BUMKE der qualitative und der quantitative Aspekt der Variation, die Art und das Ausmaß, eindeutig hierarchisiert.[688] Er nähert sich quantitativ, indem er die Verse als Maßeinheiten betrachtet und zwischen der Variation im Einzelvers, im Verspaar und in größeren Versgruppen unterscheidet. Auf einer untergeordneten Ebene erfaßt BUMKE den qualitativen Aspekt der Variation und differenziert zwischen Variationen von Textbestand, Textfolge, Textformulierungen, Kombinationen von den dreien sowie Variation des ganzen Verses. Die ermittelten Belege werden ihrerseits nach Wortarten gegliedert. Die Formen der Variation, die unter die Kategorien Art und Ausmaß nicht subsumiert werden können, erfaßt BUMKE in der Gruppe „Morphologische und syntaktische Variation“. Die „Morphologische Variation“ wird ihrerseits in „Variation der Verbformen“ und „Variation der Nominal- und Pronominalformen“ untergliedert. In der Orientierung von BUMKES Begriff der „Qualität“ an der formalen Qualität des Textes, nicht an der

[687] S. o., Kapitel C III 1 d.
[688] BUMKE (1996), wie Anm 565, S. 397-399.

Qualität seines Inhalts, wird eine gewisse Problematik im Hinblick auf das Ziel, die Analyse der Kurzfassung, gesehen, so daß hier der vorgelegte Systematisierungsversuch an diesem Punkt ansetzen wird.

Bei der Analyse des Wiener 'Eneasromans' erscheint es sinnvoll, die redaktionell veränderten Textstellen zunächst rein formal in ihrer Abfolge innerhalb des Textes zu beschreiben und in einem zweiten Schritt systematisch zu interpretieren. In der folgenden durchnumerierten Zusammenstellung sind normale Varianzen und Lesarten - BUMKES[689] „Textformulierungen" - innerhalb des Versbaues sowie vom normalisierten Text abweichende Wortwahl, selbst wenn dadurch eine Sinnänderung eintreten sollte, nicht erfaßt. Aufgeführt sind lediglich die Minusstellen und Plusstellen[690] im Vergleich zu dem durch die edierte Fassung repräsentierten Textbestand, d. h. zusätzliche Verse und gekürzte Partien. Diese Vereinfachung der Beschreibung des Textbestands des Wiener 'Eneasromans', die sich grundlegend von BUMKES Modell unterscheidet, soll damit legitimiert werden, daß es, wie nach einer ersten Bestandsaufnahme bereits geurteilt werden konnte, ganz offensichtlich vorrangiges Ziel Jorg von Elrbachs war, den Text insbesondere quantitativ zu kürzen. Daß neben dieser primären Gestaltungsintention auch mit einer weitergehenden, die Um- und Neuformulierung des Textes seiner Vorlage an bestimmten Positionen beinhaltende Konzeption zu rechnen ist, soll damit keinesfalls ausgeschlossen werden. Insgesamt erweist sich der Text von *w* aber als relativ stabil im Vergleich zu seiner Vorlage aus der von *BM* repräsentierten oberdeutschen Handschriftengruppe.

Es wird in diesem Sinne also grundsätzlich zwischen einer Mikrostruktur und einer Makrostruktur des Textes unterschieden. Während das Referenzsystem für die Mikrostruktur die Ebene des einzelnen Verses darstellt, innerhalb dessen in erster Linie Varianzen der Schreibung, Wortwahl und Grammatik - wodurch natürlich auch Sinnänderungen impliziert werden können - möglich sind, wird unter Makrostruktur die auf dem Vers als kleinste Einheit aufbauende, übergeordnete Ebene des Textes verstanden. Veränderungen auf der Ebene der Makrostruktur werden vor allem durch die Umstellung, den Ausfall oder den Zusatz ganzer Verse greifbar. Das Ziel der vorliegenden Untersuchung wird insbesondere die Interpretation der Veränderungen auf der Ebene der Makrostruktur sein, da hier die Eingriffe in den Text am deutlichsten werden. Es ist dabei bewußt, daß gerade auch die Interpretation der Varianz auf der Ebene der Mikrostruktur für eine Charakterisierung dieser späten Bearbeitung der oberdeutschen Fassung der 'Eneasromans' wichtig ist. Gemäß den Zielsetzungen dieser Untersuchung muß jedoch eine Beschränkung auf bestimmte Aspekte vorgenommen werden, zumal ein gleichrangiger Schwerpunkt auf der Analyse des Illustrationszyklus und der Text-Bild-Struktur liegt. BUMKE kann in seiner hochdifferenzierten Analyse der vier Fassungen der 'Nibelungenklage' nur den Bestand von insgesamt 2000 Versen exakt untersuchen. Da hier hingegen die Wiener Fassung des 'Eneasromans' in ihrer Gesamtheit in den Blick genommen wird, ist es sinnvoller, die Analyse der Makrostruktur zugrunde zu legen.

In dem vorgelegten Beschreibungsmodell der Kurzfassung *w* wird über die vorläufigen Gedanken HENKELS und die konkrete Realisation BUMKES hinausgegangen, indem die Aufmerksamkeit zugleich auch der Materialität des Codex gewidmet und die durch dessen Beobachtung gewonnenen Erkenntnisse auf den jeweiligen Befund der Textvariation bezogen wird. Ein Text ist immer mit seinem Medium, dem

[689] Ebd., S. 392 mit Anm. 362.
[690] Terminologie nach BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 301 mit Anm. 179. - Vgl. BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 391; passim.

Textträger, eng verbunden und darf nicht abgelöst von diesem betrachtet werden. Wenn sich auch über die Situation des Textes innerhalb der Vorlagehandschrift keine Aussage mehr machen läßt, so sollte man Einflüsse von der Materialität der Vorlage auf den Kopiervorgang und die Abschrift immer als Möglichkeit im Bewußtsein halten.

b. Interpretation der Minusstellen und Plusstellen

Aus Gründen der Übersichtlichkeit über die Stofforganisation wird der textbegleitenden Beschreibung und Interpretation der Minus- und Plusstellen die Konkordanz KARTSCHOKES[691] zugrunde gelegt, der eine inhaltliche Strukturierung des 'Eneasromans' und des 'Roman d'Eneas' in Analogie zur Bucheinteilung bei Vergil vorschlägt. Dort besitzen die einzelnen Bücher als Sinn- und Erzähleinheiten eine logische und künstlerische Kohärenz und strukturieren den Stoff sinnvoll. Da die mittelalterlichen Versionen über eine vergleichbare großflächige Struktur nicht verfügen, soll die Vergilische Gliederung auch hier zugrunde gelegt werden. Der Vorzug liegt darin, daß auf diese Weise auch der Wandel in der mittelalterlichen Architektur des Epos übersichtlich dargestellt werden kann.

Die Einzelinterpretationen der in Fassung *w* veränderten Textstellen versuchen jeweils folgende Fragen zu beantworten:

1. Welche Qualität besitzt die Textveränderung? Handelt es sich um eine Kürzung oder um eine Erweiterung?

2. Welchen quantitativen Umfang besitzt die Textkürzung bzw. -erweiterung?

3. Kann die Textveränderung auf inhaltliche oder formale Motive zurückgeführt werden: Handelt es sich um Varianten oder um Lesarten/Textformulierungen?[692]

a. Handelt es sich um inhaltliche Motive: Zu welchem Handlungsteil gehört der veränderte Vers/die veränderte Versgruppe? Hat die formale Erzählstruktur des jeweiligen Handlungsteiles Einfluß auf die Textveränderung?

b. Handelt es sich um formale Motive:

aa. Hängt die Textveränderung mit der jeweiligen Position des Verses/der Versgruppe innerhalb der Abschnittsstruktur des Textes zusammen?

bb. Hängt die Textveränderung mit der jeweiligen Position des Verses/der Versgruppe innerhalb der Topographie der Codexseite zusammen?

cc. Kann die Topographie des Textes innerhalb der Codexseite der Vorlage Einfluß auf die Textveränderung haben?

dd. Läßt sich ansatzweise der konkrete Schreibprozeß rekonstruieren?

Die analysierte Fassung *w* des 'Eneasromans' in der Wiener Handschrift gewinnt ihr Profil vor dem Text KARTSCHOKES/ETTMÜLLERS. Da immer gefragt werden muß, ob die Eingriffe Jorg von

[691] KARTSCHOKE (Hrsg.), wie Anm. 580, S. 865. - Vgl. Anhang 2.
[692] BUMKE (1996), wie Anm. 565, S. 392 mit Anm. 362.- BUMKE (1991), wie Anm. 467, S. 266; S. 269; passim.

Elrbachs in den Text auch bereits auf eine Vorlage zurückgegangen sein könnten, wurde der Apparat in BEHAGHELS Ausgabe[693], die erstmals alle bis dahin bekannten Handschriften zugrunde gelegt hat, für jede Textstelle konsultiert. In Einzelfällen wurde auch die Edition von FRINGS/SCHIEB[694] hinzugezogen.

[693] BEHAGHEL (Hrsg.), wie Anm. 64.
[694] FRINGS/SCHIEB (Hrsg.), wie Anm. 178.

„BUCH I" (V. 1-909)

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
1.	fol. 2rb/2va	203/04	Umstellung	

Die beiden Verse sind an dieser Stelle vertauscht. Wenn es unabsichtlich geschehen und anschließend bemerkt wäre, dann hätte der Schreiber dieses Versehen wahrscheinlich nachträglich durch seine übliche Kennzeichnung mit zwei Kreuzen (++) markiert.[695] Einschränkend muß hinzugefügt werden, daß der Umstand, daß zwischen den beiden Einzelversen der Seitenumbruch von Recto nach Verso liegt, dazu beigetragen haben kann, eine nachträgliche Kontrolle zu erschweren. Entweder hat Jorg von Elrbach die Vertauschung also nicht bemerkt, oder aber er hat sie absichtlich vorgenommen.

Wenn die Umstellung Jorg von Elrbachs eigene Entscheidung war, dann ist zu bemerken, daß eine grundlegende Veränderung des Sinnes dadurch nicht gegeben ist: Das gewählte Arrangement der Verse ist durchaus plausibel, da zuerst der Gefolgsherr des Eneas, Paris, und danach erst der Ort des gemeinsamen Untergangs, Troja, im Sinne einer Klimax an das Ende gestellt wird. Mit Blick auf V. 205-207 wird aber deutlich, daß auch dort die Person, um derentwillen Eneas in Troja hätte bleiben sollen, König Priamos, erst am Ende der Versgruppe genannt wird. Eine möglicherweise intendierte inhaltlich-stilistische Parallelität der Versgruppenstruktur würde bei Annahme der absichtlichen Änderung durch den Kopisten gestört.

Im Hinblick auf die vorliegende Textstelle erscheint die Position des veränderten Verspaares innerhalb der Topographie der Codexseite auffällig: Nach der ersten Reimpaarhälfte befindet sich der Seitenumbruch von fol. 2r nach fol. 2v. Eine Einwirkung dieser topographischen Situation auf die Vertauschung der Verse ist also keineswegs auszuschließen. Entscheidend – auch für die weiteren zu interpretierenden Kürzungstypen - scheint hier schließlich ein rein formaler Aspekt zu sein: die Vertauschung verletzt nicht die Grenzen des Reimpaares. Unter Abwägung der Indizien ist eine versehentliche Vertauschung die wahrscheinlichste Deutung dieses Befundes.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
2.	fol. 6ra/rb	608-620	Auflösung der Stichomythie	
		608	*er ſprach wz hād ir funden*	
		609	*alles gůt ſprachent ſy̆*	Variation von V. 609
		609a	*er ſprach wz iſt dz da bÿ̆*	Variation von V. 609
		610	*ſy̆ ſprachent eſ iſt kartago*	Variation von V. 610
		610a	*er ſprach wz mag dz ſein alſo*	Variation von V. 610
		611	*es iſt ain burg vil here*	
		612	*durch got ſo ſagent mere*	

[695] Vgl. V. 881/82 auf fol. 8ra; V. 1707/08 auf fol. 14vb; V. 3960/61 auf fol. 34ra. - Es ist aber nicht deutlich, ob Jorg von Elrbach die auf diese Weise korrigierten Versehen unmittelbar nach dem Kopieren bemerkt oder nach Fertigstellung der Abschrift den gesamten Text noch einmal kontrolliert hat.

		613	[fehlt]	1 Minusvers; auch in *B*
		614	*fundent ir den künig do*	
		614a	*ſẙ antwurtē im alſo*	1 Plusvers; auch in *B*
		615	*da iſt künges nicht*	Variation von V. 615
		615a	*kain küng man da ſicht*	1 Plusvers
		615b	*wie mag eſ danñ ſein ſo*	Variation von V. 615
		616	*da iſt frawe dido*	
		617	*beſprachēt ir ſẙ ja wir t ten*	
		618	*wie funt ir die wolber ten*	
		619	*was enbüt sý vns alles gůt*	
		620	*mēnt sÿ es danñ ja ſý tůt*	

Entscheidende Veränderungen hat *w* - zum Teil in Gemeinschaft mit *B* - in der rhetorisch elaborierten Stichomythie V. 603-620 vorgenommen. FROMM[696] weist darauf hin, daß Heinrich von Veldeke durch diese Stilform, die er bereits aus der französischen Vorlage übernommen hat, zum sprachlich-rhetorischen Vorbild für die nachfolgende höfische Epik wurde. Fassung *w* verändert die Passage vollständig, wobei präzisierend hinzugefügt werden muß, daß diese Veränderungen zum Teil auf die Vorlage zurückgehen, wie aus dem Vergleich mit *B* hervorgeht.

Als allgemeine Beobachtung gilt, daß *w* in der ersten Hälfte der Gesprächsszene zwischen den von Dido zurückkehrenden Boten und Eneas (V. 608-615) die Stichomythie der direkten Rede ohne Sprecherangabe aufgelöst hat. Der direkten Rede wird eine Sprecherangabe hinzugefügt, was dazu führt, daß der Vers gesplittet werden muß. Besonders deutlich wird dieses Verfahren in der Auflösung des Verspaares V. 609-610 ohne Sprecherangabe in vier Verse mit Sprecherangabe. Der fehlende V. 613 ist ebenfalls bereits in *B* ausgefallen, so daß hier keine eigenständige Gestaltung in *w* vorliegt. Grund für die Elision des Verses ist wiederum ein formaler: Da das Reimpaarschema gestört worden wäre, wenn der Vers stehen geblieben wäre, mußte der Vers entweder ausfallen oder durch einen Partnerreim ergänzt werden. Ebenso erklärbar ist der zusätzliche Vers nach V. 614 (V. 614a) den auch *B* besitzt. Eigenständig ist *w* im Splitting der zweiten Hälfte von V. 615 und im zusätzlichen Vers nach V. 615 (V. 615a), der die Information von V. 615 noch einmal redundant aufgreift und den Reim anpaßt, wobei die stilistisch schwerfällige Wiederholung von *küng* offensichtlich bewußt in Kauf genommen wird, um die außergewöhnliche Tatsache besonders zu verdeutlichen, daß es in Karthago keinen König gebe, daß die Stadt vielmehr von einer Frau beherrscht werde. Vor dieser Folie wird dann auch die Antwort *da iſt frawe dido* um so größere Überraschung beim Leser/Hörer der Bearbeitung *w* bewirken. Ein anderer Grund für die Formulierung dieses zusätzlichen Verses ist die Restitution der Reimpaarstruktur. Der nachfolgende V. 615b greift dann den ausgefallenen zweiten Halbvers von V. 615 auf und formuliert die Frage aus. In V. 616-620 übernimmt *w* die Stichomythie der Vorlage.

Die Motivation dieser Umgestaltung läßt sich wie folgt deuten: V. 608-620 bietet die erste Stichomythie im Text. Offensichtlich hat Jorg von Elrbach diese als solche erkannte ungewohnte Stilistik zugunsten einer leichter verständlichen Lektüre durch Einfügung der Sprecherangaben auflösen wollen, wie es im ersten Teil (V. 609-615) auch realisiert wurde. Durch die durch die angewandte Strategie

[696] FROMM (Hrsg.), wie Anm. 83, S. 781.

erfolgte Verdoppelung der Verse entstanden notwendig Verwerfungen der komprimierten Gesamtarchitektur dieses Textbereiches. Der Schreiber erkannte das während des Abschreibeprozesses und formulierte den letzten Teil (V. 616-620) nicht mehr nach den zuvor angewandten Prinzipien um, sondern beließ die stichomythische Struktur. In der gesamten Passage ist nur V. 615 (*kein küng man da ficht*) als vollständig eigene Zutat des Schreibers zu identifizieren, alle anderen Verse sind Ausformulierungen der Halbverse mit Sprecherangaben nach der Auflösung des durch das Stilmittel der Stichomythie komprimierten Dialogs.

Es ist bemerkenswert, daß der Schreiber Jorg von Elrbach ganz offensichtlich kein Interesse mehr an der Kostbarkeit dieses - im 12. Jahrhundert völlig neuartigen - rhetorischen Kunststückchens besaß. Ihm ging es lediglich um die leichte Lesbarkeit der Passage. Der Befund am Text von *w* legt nahe, daß das Spätmittelalter offenbar weniger empfänglich war für die elaborierte poetische Virtuosität des mit den neuentdeckten Möglichkeiten der Sprache bewußt spielenden Hochmittelalters. Der spätmittelalterliche Kopist hat an dieser Stelle - offenbar während des Abschreibeprozesses - eine bewußte Vereinfachung seines Vorlagetextes unternommen.

Zwischen der Position des Textes innerhalb der Topographie der Codexseite und dem Befund der Textumgestaltung scheint dagegen kein Zusammenhang zu bestehen. Wie sich an anderen Beispielen zeigen wird, ist ein solcher Zusammenhang insbesondere bei Ausfällen einzelner Verse verstärkt in Betracht zu ziehen.

„BUCH II" (V. 910-1230)

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
3.	fol. 9vb	1136	Minusvers	
		1135a	*ich ſag ew*[697] *ain warhait*	1 Plusvers; Reim auf V. 1135: *sälikait*
		1135b	*vnd möcht es gātz pliben*	1 Plusvers
		1135c	*ſy künd niemāt vertriben*	1 Plusvers

Nachdem der Schreiber bereits in V. 1135 mit der der Variation des Reimwortes - *ſälikait* statt *sâlden* - auch eine Bedeutungsvarianz schafft, ändert er die formale und inhaltliche Struktur der Versgruppe entscheidend, wenn er den Konditionalsatz, in dem die Bedingung formuliert wird, unter der das hölzerne Pferd das Heil der Stadt, die es besitzt, garantiert: nämlich daß es unversehrt bleibe (*moht ez werden ganz behalden*, 1136), zunächst ausfallen läßt. An seine Stelle tritt ein Einzelvers, der formal den zweiten Teil des Reimpaares 1135/36 bildet, inhaltlich als Wahrheitsbeteuerung (*ich ſag ew ain warhait*) den Auftakt bildet für das neue Reimpaar 1136b/c, das den Sinn des ausgefallenen Verses übernimmt und breiter entfaltet: *vnd möcht es gātz pliben / ſy künd niemāt vertriben*. Jorg von Elrbach hat damit die entscheidende Pointe am Ende von Sinons Rede, nämlich daß das hölzerne Pferd deshalb so überdimensioniert gebaut sei, damit es nicht durch Trojas Tore in die Stadt gebracht werden könne, zugleich aber zur Erreichung dieses Zwecks keinesfalls demontiert werden dürfe, damit es seine glücksverheißenden Eigenschaften nicht verliere, das heißt: damit die darin verborgenen Soldaten nicht entdeckt würden, eigenständig ausformuliert. Denn es ist Ziel der Griechen, daß in die Mauer des uneinnehmbaren Troja eine Bresche geschlagen würde, um den vermeintlichen Glücksbringer auf ihre Burg zu bringen. Jorg von Elrbach hat hier sehr reflektiert die wesentliche Aussage der Rede Sinons ihrer Bedeutung gemäß entfaltet, die zuvor nur einen einzigen Vers (V. 1136) umfaßte. Wichtig ist auch die Beobachtung, daß diese inhaltliche Entfaltung nur durch ein modifizierendes Anknüpfen an die vorgegebene Reimpaarstruktur möglich ist. Um im Reim *warheit* formulieren zu können, mußte das vorangehende Reimwort *sâlden* in *ſälikait* abgeändert werden.

Bei der vorliegenden Textveränderung handelt es sich keineswegs um eine einfache Kürzung, vielmehr besitzt sie einen eigenen Gestaltungswillen und kann mit der Terminologie BUMKES als „Lesart" bezeichnet werden.

[697] Über dem *w* sind zwei Punkte.

„BUCH IV" (V. 1231-2528)

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
4.	fol. 12vb	1438	Minusvers	
		1437a	*vn̄ wz ir gehort zů*	1 Plusvers/Variation des V. 1438

Die liebeskranke Dido erwacht nach einem kurzen, unruhigen Schlummer, bei dem sie von Eneas geträumt hat. Da ihre Minnequal nicht gemildert ist, beschließt sie, aufzustehen und sich anzukleiden. Fassung *w* substituiert V. 1438 *und alles dazs an solde tûn* durch einen eigenen, inhaltlich jedoch nahezu identischen Vers. Während BEHAGHEL in seinem Apparat den gesamten Vers von *w* als Variante verzeichnet, wird er hier als Lesart mit eigenem Gestaltungswillen und damit als Plusvers interpretiert, der einen entfallenen Minusvers substituiert. Nach der Aufzählung dessen, was Dido anzieht - *gebende*, *gewant*, *schû* - folgt eine verallgemeinernde Benennung der fehlenden Kleidungsstücke. Jorg von Elrbach formuliert den Vers um, ohne daß eine inhaltliche Motivation erkennbar ist. Möglicherweise hängt die Veränderung formal damit zusammen, daß das Reimwort in *w*, *ſchůch*, einen anderen Reimpartner als *tûn* verlangte. Durch diese formale Änderung des Reimwortes wurde auch der Versinhalt variiert.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
5.	fol. 13rb	1492	Minusvers	
		1491a	*halt wie es mir zeme*	1 Plusvers/Variation des V. 1492

BEHAGHEL verzeichnet in seinem Apparat den Vers von *w* lediglich als Variante. Hier liegt aber aber vielmehr eine grundlegende inhaltliche Neuformulierung des ursprünglichen Verses vor, so daß der Vers als Plusvers bezeichnet wird, der den ausgefallenen V. 1492 substituiert. Die Lesart in *w* betrifft das wichtigste Argument Didos, das es ihr verbiete, Eneas zu lieben: Sie habe ihrem Mann die Treue geschworen, *swie sô ez mir quâme* - „was mir auch zustoße". Jorg von Elrbach gibt durch seinen Vers der Begründung eine entscheidend neue Qualität: Nicht von äußeren Schicksalen dürfe sich Dido in ihrem Vorsatz abhängig machen, sondern einzig von ihrem eigenen Gewissen und der Angemessenheit ihres Handelns: *halt wie es mir zeme*.

Auch die veränderte Vokalqualität von *geneme* (V. 1491) in *w* statt *genâme* erforderte die formale Neukonzeption des Reimpartners, so daß damit die inhaltliche Umgestaltung des Verses einen zusätzlichen Impuls erhielt. Auch die Position des Verses am Abschnittsende kann begünstigend auf die Umgestaltung des Verses mit eingewirkt haben. Daher wird dieser Fall bei der systematischen Auswertung der Textveränderungen unter 3a und 3b verzeichnet.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
6.	fol. 13vb	1561	Minusvers	
		1560a	*vn̄ wiſſent ich enprinnen*	1 Plusvers/Variation des V. 1561
		1562	*(vō den ſeinen minnen)*	

Die vorliegende Textstelle ist ebenfalls Teil des Gespräches zwischen Dido und Anna. Ihr Lobpreis des Eneas bewirkt in der Königin noch eine Steigerung der Leidenschaft: Didos Herz rase nach ihm und schmelze dahin im Verlangen nach seiner Liebe: *und smilzet enbinnen / nâch den sînen minnen*. Fassung *w* ändert auf den ersten Blick zwar geringfügig, doch bei möglicher Verschiebung des Sinnes: „Und ihr wißt, daß ich verbrenne von seiner Liebe." Es liegt hier entweder ein Verständnisfehler des Kopisten vor, da es Dido ist, die sich nach der Liebe des Eneas sehnt und noch keineswegs auf seine Gegenliebe gestoßen ist. Oder aber man muß die Formulierung in *w* als Genitivus objectivus verstehen: „[...] und wißt, daß ich entbrenne von der Liebe zu ihm."

BEHAGHEL verzeichnet in seinem Apparat die Lesart von *w* als Variante des überlieferten Textbestandes. Der hier vorgelegten Interpretation zufolge handelt es sich jedoch bei der Bearbeitung *w* um mehr als nur eine Variation des gesamten Verses, sondern um einen den Minusvers substituierenden Plusvers. Jorg von Elrbach verändert die formale und inhaltliche Struktur, indem er das Herz als Subjekt nicht mehr mit dem Bild des Schmelzens verbindet und entwickelt aus dem Adverb *enbinnen* das Verb *enprinnen*, das sich im umformulierten Vers auf Dido selbst bezieht.

Die Änderung des Verses in *w* kann möglicherweise auch in der Unklarheit der Vorlage begründet sein, da seine Überlieferung in den Handschriften sehr stark differiert. Insofern kann die Lesart Jorg von Elrbachs auch als Versuch gewertet werden, an dieser Stelle gegenüber seiner Vorlage wieder einen sinnvollen Text zu bieten.

Die formale Position des Verses am Ende eines Abschnittes kann ebenfalls begünstigend auf die Umgestaltung eingewirkt haben.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
7.	fol. 14ra	1612	Minusvers	
		1611a	*des ſelben ſich verwegen*	1 Plusvers; Variation von V. 1612

Auch in diesem Fall hält BEHAGHEL die Lesart in *w* lediglich für eine Variante des überlieferten Textbestandes. Hier wird dagegen der Text von *w* als eigene Lesart interpretiert, und die angewandte Kürzungsstrategie als Ausfall eines Verses und dessen Substitution durch einen Plusvers gedeutet. Die Motivation für die Substitution von V. 1612 *und ob si daz gesâgen* ist dahingehend zu erklären, daß der Sinn von V. 1611 *des hêren wole phlâgen* durch den Plusvers V. 1611a noch einmal aufgenommen wird, um eine Intensivierung der Aussage zu erzielen: Dido und Anna wollen sich nachdrücklich um den Gast Eneas bemühen. Die Hauptüberlieferung bietet dagegen lediglich eine präzisierende Variation im Sinne eines Hendiadyoin (*gesâgen / und sie des worden innen*) des das Handeln der Schwestern beschreibenden Verbs. Fassung *w* bildet zwar ebenfalls einen Hendiadyoin, jedoch auf die besondere Zuwendung gegenüber dem Gast bezogen (*pflegen [...] verwegen*), was einen sehr passenden Sinn ergibt.

Auch hier zeigt sich eine reflektierte Umgestaltung des Verses durch den Kopisten, die sicherlich auch dadurch mit beeinflußt wurde, daß in Jorg von Elrbachs ostschwäbischem Dialekt auf *pflegen* (V. 1611) ein anderes Reimwort gefordert wurde als *gesâgen* (V. 1612). Da eine Koinzidenz von inhaltlichen und formalen Motiven nicht für die Umgestaltung in Betracht gezogen werden muß, wird auch dieser Befund bei der systematischen Auswertung der Textveränderungen unter 3a und 3b erfaßt.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
8.	fol. 16va	1829	Minusvers	1

Dido und Eneas flüchten vor dem Unwetter auf der Jagd zu einem Baum. Kaum haben sie diesen gesehen, heißt es im Text: *dar zû quâmen sie zehant* (V. 1829) Dieser Vers fällt in Fassung *w* ersatzlos fort, was zugleich eine Zerstörung des Reimpaares zur Folge hat. Dieser Befund ist auffällig, da bei den bisherigen Kürzungen ausgefallene Verse immer substituiert wurden, so daß die Einheit des Reimpaares unangetastet bleibt. Sehr wahrscheinlich liegt bei der vorliegenden Textstelle ein Versehen des Schreibers, keine intentionelle Umgestaltung vor. Auslöser für dieses Schreiberversehen kann in diesem Fall auch nicht die Position des Textbereiches innerhalb der materiellen Topographie der Codexseite darstellen, sondern muß vielmehr im Schreibprozeß selbst zu suchen sein. Auffallend ist, daß der ausgefallene Vers sich genau im Bereich eines Handlungshöhepunktes befindet. Hat der Kopist in Erwartung der Beschreibung der Liebesvereinigung von Dido und Eneas den Schreibprozeß beschleunigt und ist dabei unaufmerksam geworden?

„BUCH VI" (V. 2687-3740)

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
9.	fol. 24va	2861/62	Minusverse	2 (Reimpaar)

Nachdem Eneas auf Geheiß der Sibylle den Zweig gefunden hat, um in die Unterwelt zu gelangen, gibt ihm die Prophetin ein Kraut gegen den Gestank und eine Salbe gegen das Feuer der Hölle. In dem in *w* ausgefallenen Verspaar findet sich der Hinweis auf die besondere Güte der Salbe (*gût unde tûre*, V. 2861) sowie auf ihren praktischen Nutzen (*wider dem hellefûre*, V. 2862). V. 2862 ist inhaltlich und logisch parallel konstruiert zu der Beschreibung des Zauberkrautes *wider den helleschen stank* (V. 2855), die in Fassung *w* nicht ausgefallen ist. Der Ausfall des Reimpaares V. 2861/62 verändert daher die Architektur der vorliegenden Textstelle empfindlich, ohne das Sinndefizit selbstständig ausgleichen zu können. Der Übergang von V. 2860 zu V. 2863: *ain ſalb gab ſy im auch / das in daz nit erſchnitte* ist inhaltlich nicht eindeutig, da die explizite Nennung des Objektes fehlt, gegen das die Salbe ihre Wirkung entfalten solle.

Da eine Motivation nicht erkennbar scheint, wird für die vorliegende Abweichung eher ein Schreiberversehen angenommen. Formal begünstigend kann dabei gewirkt haben, daß die Position der ausgefallenen Verse sich kurz vor dem Ende des Absatzes befindet, daß die Kolumne fol. 24va beinahe vollgeschrieben war und in dem knappen Raum noch eine Initiale für den folgenden Absatz unterzubringen war. Charakteristisch ist wiederum, daß beim Ausfall die Grundstruktur in Reimpaaren respektiert wird.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
10.	fol. 26vb	3191/92	Minusverse	2 (Reimpaar)

Die beiden ausgefallenen Verse bilden das letzte Reimpaar in Sibylles Ermahnung an Eneas vor dem Erreichen der von Cerberus bewachten Höllenpforte. Fassung *w* läßt die Rede der Sibylle mit der Aufforderung an ihren Begleiter enden: *volg mir weiſliche* (V. 3190). Der bekräftigende Hinweis der Sibylle *wande des is dir nôt* (V. 3191) sowie der Erzählerkommentar *dô tete her als si ime gebôt* (V. 3192) sind in der Tat verzichtbar, ohne daß der Sinn dadurch gestört wird. Der Schreiber könnte aufgrund von inhaltlichen Überlegungen wie dieser seine Kürzungsentscheidung getroffen haben. Auffällig ist aber die formale Position der beiden ausgefallenen Verse nicht nur am Ende der Rede der Sibylle, sondern zugleich auch vor dem Beginn eines neuen, mit einer Initiale eingeleiteten Erzählabschnittes. Es liegt hier offenbar eine Koinzidenz zweier, den Ausfall von Versen begünstigender Faktoren vor.

Auch hier ist wiederum das gesamte Reimpaar von dem Ausfall betroffen.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
11.	fol. 27ra	3221/22	Minusverse	2 (Reimpaar)

Das ausgefallene Reimpaar gehört zu der Beschreibung des Cerberus. Der ausgefallene V. 3221 *des tûveles galle* bildet eine inhaltliche Steigerung des vorausgegangenen V. 3220 *her was vil ungehûre*, während der entfallene V. 3222 *her was rûch betalle* bereits zu der Beschreibung seines Felles überleitet. Die in *w* hergestellte Versverbindung *er wz ungehür / er waz doch ſo ruch nit / als ander tier die man ſicht* ist zwar inhaltlich und formal nicht unmöglich, stört aber die ursprüngliche Satzkonzeption wesentlich, zumal die Betonung seiner Behaartheit in V. 3222, die den Vergleich mit anderen Tieren erst veranlaßt, ausgefallen ist. Dadurch erscheint das Reimpaar V. 3223/24 in Fassung *w* insgesamt inhaltlich schlecht motiviert.

Grund für den Ausfall ist offenbar die Absicht des Kopisten, die Beschreibung des Cerberus zu kürzen, wobei eingeräumt werden muß, daß weitere Kürzungen nicht vorgenommen werden. Warum die Wahl gerade auf das Verspaar V. 3221/22 gefallen ist, kann nicht eindeutig nachvollzogen werden, da es weder inhaltlich noch formal an einer Position steht, die einen solchen Ausfall begünstigen könnte. Unbeweisbar ist die These, daß sich die betreffende Textpartie innerhalb der Topographie der Codexseite der Vorlagehandschrift an einer einen Ausfall begünstigenden Position befunden hat.

Auch im Falle dieser Textkürzung wird die Grundstruktur des Epos nicht angetastet.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
12.	fol. 29vb	3496	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Der in *w* ausgefallene V. 3496 *wan mohte her ersterben* gehört inhaltlich zur Beschreibung der Qualen des Tantalus durch Sibylle. Daß hier ganz offensichtlich ein Schreiberversehen vorliegt, wird daran sinnfällig, daß formal nicht nur das Reimpaar V. 3495/96 zerstört, sondern zugleich inhaltlich der logische Zusammenhang verunklärt wird. Auf V. 3495 *mit qualē můſ er werben* folgt durch einen Satzbruch widersinnig V. 3497 *es we' im liebe' tuſēt ſtund*.

Es ist unwahrscheinlich, daß die Topographie des Textes innerhalb der Codexseite auf den Ausfall des Verses Auswirkungen gehabt haben kann, so daß hier eher ein Schreiberirrtum oder eine ausfallgefährdete Position des Verses innerhalb der Topographie der Vorlagenseite angenommen wird.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
13.	fol. 29vb	3506	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Die Textveränderung befindet sich ebenfalls innerhalb der Beschreibung der Qualen des Tantalus durch Sibylle, der in *w* ausgefallene V. 3506 *her weiz wol die wârheit* ist der vorletzte Vers dieser inhaltlichen Einheit. Durch seinen Ausfall entstehen Sinnverwerfungen des rekonstruierten ursprünglichen Textes, die in *w* durch das Fehlen der Interpunktion jedoch teilweise verwischt werden. Die Verse V. 3504-3505 *des hât her naht unde tach / vile michel arbeit* beziehen sich sinngemäß auf die immer wieder zurückweichenden Früchte vor dem Mund des Tantalus. Der ausgefallene V. 3506 *her*

weiz wol die wârheit gehört zu dem folgenden V. 3507 *daz her ne mach niht genesen*. Um einen Sinn in Fassung *w* zu bewahren, müssen die ursprünglich auf die Art der Tantalusqualen zurückzubeziehenden Verse 3504-3505 in bezug auf V. 3507 gelesen werden. Da diese Lesart zwar möglich, aber sehr konstruiert erscheint, liegt es näher, einen Abschreibefehler Jorg von Elrbachs anzunehmen, zumal auch die grundlegende epische Reimpaarstruktur gestört ist.

Die Position des gestörten Textbereiches befindet sich in der Topographie der Codexseite am Fuß der Kolumne, so daß dieser formale Grund den Ausfall begünstigt haben kann.

„BUCH VII" (V. 3741-5312)

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
14.	fol. 35rb	4173	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Unmittelbarer Kontext ist die zornige Rede der Königin gegenüber Latinus. In V. 4171 setzt sie erneut an: *[...] mir is zoren: / daz dû den sin hâst verloren [...]*. Der folgende V. 4173 *daz sal dir wol schînen*, der erste Teil des Reimpaares V. 4173/74, ist ausgefallen. Die Frage, ob der Sinn der Versgruppe dadurch gestört wird, hängt von der Interpretation von Interpunktion und Grammatik ab. FROMM bezieht - entgegen der Interpunktion in Handschrift *B* - in seiner Übersetzung V. 4172 als Konjunktionalsatz auf V. 4171 und interpretiert den ausgefallenen V. 4173 als selbständigen Satz. Nach dieser Auffassung kann dieser Vers, inhaltlich lediglich eine Intensivierung der Anklage der Königin, ausfallen, ohne die Sinnstruktur insgesamt wesentlich zu tangieren. KARTSCHOKE bezieht - wie BEHAGHEL und FRINGS/SCHIEB - dagegen den mit *daz* eingeleiteten Konjunktionalsatz in V. 4172 auf den nachfolgenden, in *w* ausgefallenen Vers als den logischen Hauptsatz. Bei dieser Auffassung wird durch den Ausfall von V. 4173 der Sinn tatsächlich gestört.

Dennoch kann der Befund in *w* durchaus auch darauf schließen lassen, daß der Schreiber das Satzgefüge wie im zuerst skizzierten Fall - der Übersetzung FROMMS - auffaßte und V. 4173 ausfallen ließ. Auffallend bleibt jedoch, daß die Grundstruktur des Reimpaarverses angetastet wird, weswegen der vorliegende Ausfall eher durch einen Schreiberirrtum erklärt wird. Die in seiner Vorlage aufeinander folgenden Reime *zoren*/*verloren*, *schînen*/*Lavînen* und *nemen*/*gezemen* besitzen lautlich eine so große Ähnlichkeit, daß ein Vers beim Abschreiben - der Kopist las sich möglicherweise den Text laut vor - leicht ausfallen konnte. Bei einer anschließenden Kontrolle dieser Verspartie hat Jorg von Elrbach V. 4174/4175 *woltest du lauinen / dē edlen turnuſ̊en nemen* als Teile desselben Reimpaares aufeinander bezogen und nicht - wie in der angenommenen Vorlage V. 4173/74 *daz sal dir wol schînen. / woldest dû Lavînen*. Dazu tritt der Umstand, daß die Verse mit den Reimworten *lavinen* und *nemen* am Ende der Kolumne fol. 45rb stehen, während der eigentliche Partnerreim zu *nemen*, *gezemen*, erst nach dem Seitenumbruch auf fol. 45va folgt. Der Kopist bezog bei einer Kontrolle der Verspartie also die Reime *zorn'*/*v'lorē* und *lauinen*/*nemen* fälschlicherweise aufeinander, so daß er auf diese Weise, ohne es zu bemerken, die Reimpaarstruktur tangiert hat.

Ein weiteres formales Argument für einen irrtümlichen Versausfall könnte - unabhängig von der vorgenommenen Interpretation - die Position der gestörten Textpartie am Ende der Kolumne fol. 35rb darstellen: Der Umstand des immer knapper werdenden Raumes am Seitenende kann zu Konzentrationsmängeln und zur Beschleunigung des Schreibprozesses geführt haben, die den Ausfall schließlich begünstigten.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
15.	fol. 43ra	5161-5208	Minusverse	48 (24 Reimpaare)
		5160a	*nutz wz an ir dz mā ſolt*	1Plusvers
		5160b	*wunſchen daz mā wolt*	1 Plusvers
		5160c	*an aim weib hollen*	1 Plusvers
		5160d	*es wer an jr enuallen*	1 Plusvers

Die erste umfangreichere ausgefallene Textpassage betrifft die Beschreibung der Camilla, die als letzte der Verbündeten zur Heeresmacht des Turnus stößt. Auf die allgemeine Beschreibung ihrer Erscheinung V. 5142-5155 setzt in V. 5156 der detaillierte Preis ihrer Schönheit nach dem durch die Rhetorik vorgegebenen Beschreibungsverfahren („vom Scheitel bis zur Sohle") ein. Der Schreiber übernimmt noch die ersten Verse der detaillierten Beschreibung von Haar, Stirn und Augenbrauen, bricht dann jedoch ab, um die folgenden 48 Verse mit der Beschreibung ihres Äußeren zu übergehen und erst wieder bei der wichtigen Charakterisierung einzusetzen, daß Camilla nicht die für Frauen typischen Dinge tut, sondern ihr ganzes Streben auf das Ausüben von Ritterschaft konzentriert hat. Auf die Herausarbeitung genau dieses Wesenszuges der Camilla zielen auch die von Jorg von Elrbach selbst formulierten V. 5160a-d, die sinngemäß V. 5206-08 selbständig wiedergeben und damit auch einen passenden Anschluß für V. 5209 herstellen.

Charakteristisch ist auch hier das angewandte Kürzungsverfahren: Die detaillierte Beschreibung bricht ab mit dem Verspaar 5159/60, scheinbar willkürlich, nachdem Haar, Scheitel, Stirn und Augenbrauen beschrieben worden sind. Es wäre aus inhaltlichen Gründen immerhin vorstellbar gewesen, daß Jorg von Elrbach zumindest die Beschreibung der Augen oder des Gesichtes in seiner Bearbeitung noch übernommen hätte. Statt dessen bricht er nach V. 5160 ab, wo der formale Einschnitt nach dem Verspaar 5159/60 mit einer inhaltlichen Zäsur - Übergang von der Beschreibung der Augenbrauen zu der der Augen - konvergiert. Da ein Anschluß von V. 5209 an V. 5160 nicht ohne erhebliche Verwerfungen des Sinnes möglich ist, fügt Jorg von Elrbach die zusätzlichen Verse 5160a-d ein.

Wichtig ist schließlich die Beobachtung, daß auch beim Ausfall dieser quantitativ umfangreicheren Textpartie die grundlegende Reimstruktur konsequent respektiert wird. Die formale Position im Text oder auf der Codexseite dürfte hier keine Rolle bei der Kürzungsentscheidung gespielt haben, vielmehr war diese ausschließlich inhaltlich motiviert. Es ging dem Redaktor Jorg von Elrbach darum, die nicht zur unmittelbaren Handlung gehörenden beschreibenden Partien nach Möglichkeit zu reduzieren.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
16.	fol. 43rb	5217/18	Umstellung	
			vn̄ darzů ſper prechen	
			vn̄ auch ſchilt ſtechen	

Die im mehrheitlich überlieferten Text erzählte Abfolge: „auf die Helme schlagen", „auf die Schilde stechen" und „die Speere zerbrechen" entspricht dem auch sonst überlieferten ritterlichen

Kampfritual. Diesem widerspricht die Vertauschung der Verse, so daß eine inhaltlich motivierte Varianz nicht angenommen wird. Von einem Gestaltungswillen, der diese variante Formulierung zu einer eigenen Lesart erheben würde, könnte man nur dann sprechen, wenn dem Redaktor aus einem bestimmten Grund die von ihm gewählte Reihenfolge einleuchtender erscheinen wäre. Für diese Annahme gibt es jedoch keine Indizien.

Da der Text auch durch die Topographie der Codexseite nicht störungsanfällig erscheint, wird ein Versehen des Schreibers, das er nicht nachträglich korrigiert hat, angenommen.

Wichtig ist auch an dieser Stelle der Befund, daß die Vertauschung im Rahmen des Reimpaares stattfindet.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
17.	fol. 43va	5248-5289	Minusverse	42 (20 Reimpaarverse und zwei halbe Reimpaare)
		5247a	*es fůgt kaim toren*	1 Plusvers
		5247b	*jr roß teck wz ſamit*	Variation von V. 5276
		5247c	*dz wolt ſý zů der zit*	Variation von V. 5288
		5247d	*das es wer berait*	1 Plusvers

Die ausgefallene Textpassage betrifft die Beschreibung von Camillas Pferd, die wie der Preis seiner Reiterin nach rhetorischen Regeln gestaltet ist. In exakter Analogie zur Beschreibung Camillas (Nr. 15) bricht auch hier der aus der Vorlage übernommene Text nach der ersten allgemeinen Charakterisierung des Pferdes in V. 5241-5247 ab, um unter Anzitieren des Inhalts der ausgefallenen 42 Verse einen Übergang zu V. 5290 herzustellen.

Diese Übergangsverse scheinen nach zwei unterschiedlichen Strategien konstituiert zu sein: Während V. 5247a und V. 5247d vollständig neu geschaffen sind, bilden V. 5247b und V. 5247c Variationen von V. 5276 und V. 5288. Die Entscheidung, gerade diese beiden Verse als „Pflöcke“ aus der ausgefallenen Textpassage zu wählen, scheint willkürlich. Die Satteldecke (V. 5276) als repräsentatives Element der Ausstattung eines Pferdes herauszugreifen, ist immerhin unmittelbar einsichtig, die Wahl von V. 5288 als Vorbild für V. 5247c ist offenbar assoziativ motiviert: Die nach dem Vorbild von V. 5276 in V. 5247b genannte Pferdedecke ist *samît*, wie auch der einige Verse später genannte Brustriemen (*vorbûge*, V. 5285) auf *samît* (V. 5287) aufgenäht worden sei. Auf dieses *samît* (V. 5287) reimt in der zweiten Hälfte des Reimpaarverses *zît* (V. 5288). Dieser Befund zeigt, daß der Redaktor sich bei der Formulierung seiner Kurzfassung nicht nur durch den Inhalt des zusammengefaßten Teiles beeinflussen ließ, sondern gleichermaßen durch die Reimstruktur.

Der erste der beiden neuformulierten Verse *es fůgt kaim toren* (5247a) greift das Reimwort *moren* (V. 5247) auf und bleibt sehr sinnvoll auf der Ebene der allgemeinen Beschreibung des Pferdes im Hinblick auf die Geschicklichkeit seiner Reiterin. Die Wahl der Pferdedecke vertritt - wie ausgeführt - die breit entfaltete Aufzählung der prachtvollen Ausstattung des Pferdes. Problematisch erscheint lediglich die Auffassung des Verses 5247d *das es wer berait.* Die Formulierung dieses Verses ist determiniert durch die Notwendigkeit, ein Wort zu finden, das auf *reit* in V. 5290, dem zweiten Teil des Verspaares, reimt. Damit wird V. 5247c (*dz wolt ſý zů der zit*), der als Variation von V. 5288 (*des*

geluste sie dô zû der zît) gedeutet wurde, aus seiner ursprünglichen inhaltlichen Bindung an ein Ausstattungselement des Sattelzeuges gelöst und auf den neuen Vers 5247d (*das es wer berait*) bezogen. Dieser ist inhaltlich sehr sinnvoll formuliert im Hinblick auf den nach V. 5290 erzählten Ritt Camillas durch Laurentum.

Auffallend ist bei der entfallenen Verspartie, daß hier keine mechanisch an der Reimpaarstruktur orientierte Kürzung vorgenommen wird, sondern vielmehr eine an inhaltlichen Kriterien ausgerichtete: Die beiden Reimpaare V. 5247/48 und V. 5289/90 umschließen jeweils als formale Einheiten inhaltlich Disparates. Die innerhalb dieser beiden Reimpaare liegende inhaltliche und syntaktische Zäsur wird vom Redaktor respektiert ohne Rücksicht auf die Reime, die von ihm aufgebrochen werden. Die Reimpaarstruktur wird erst durch die ergänzten vier Verse - entsprechend ein ganzes und zwei halbe Reimpaare - wieder hergestellt.

„BUCH VIII" (V. 5313-6302)

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
18.	fol. 45ra	5515	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Der ausgefallene Vers steht im Kontext der Beratung des Turnus mit den Fürsten über das weitere Vorgehen gegen Eneas. Im Anschluß an die Rede des Messapus wird der Beschluß der Versammlung erzählt. Der ausgefallene V. 5515 *daz Turnûs alsô tâte* gehört syntaktisch-inhaltlich zu dem vorangehenden V. 5514, formal-reimtechnisch jedoch zum nachfolgenden V. 5516. Auf den V. 5514 *do tücht ſis gnůg wol ton*, der reimtechnisch noch zum letzten Vers der Messapusrede gehört, folgt in *w* V. 5516 *da kamen ſy zů rat zů.* Durch den Ausfall von V. 5515 verliert V. 5516 in Fassung *w* zugleich den dazugehörigen Reim. Der Sinn der durch den Ausfall von V. 5515 in *w* gestörten Versgruppe scheint nur dadurch zu retten zu sein, daß man annimmt, der Schreiber habe V. 5514 *dô dûhtez genûge wol getân* als abgeschlossenen Hauptsatz interpretiert, der nicht durch einen Nebensatz ergänzt zu werden braucht. Da Jorg von Elrbach jedoch in den meisten Fällen das Reimpaar als Einheit unangetastet läßt, d. h. es entweder beibehält oder aber vollständig eliminiert, darf man vorliegende Textstörung als Schreiberversehen deuten.

Die Position der Verspartie in der Topographie der Codexseite scheint ebenfalls nicht besonders anfällig für einen Ausfall gewesen zu sein. Möglicherweise könnte aber die Position des Verses in der Vorlage den Ausfall begünstigt haben, wenn sie an einem Seitenumbruch lag.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
19.	fol 47 vb	5770	Minusvers	1
		5769a	*der ſchilt wz wol getan*	1 Plusvers/Variation von V. 5770

Der neuformulierte V. 5769a an Stelle von V. 5770 befindet sich im Kontext der Beschreibung der von Vulkan für Eneas gefertigten Waffen. BEHAGHEL verzeichnet in seinem Apparat zur Stelle die Lesart von *w* lediglich als Variante des rekonstruierten Ursprungsverses. Hier soll die Formulierung in *w* als inhaltlich neue Lesart mit eigenem Gestaltungswillen und somit als neuer Vers interpretiert werden. Aus der Beschreibung eines neuen Elementes der prachtvollen Ausrüstung, dem Schildriemen (*gerieme*) im rekonstruierten Text wurde in *w* der bloße *schilt*, dessen Beschreibung eigentlich bereits abgeschlossen war (V. 5752-5761). Aus der Angabe des Materials des Schildriemens, *corduwân*, wurde in *w* der allgemeine Lobpreis des Schildes, *wol getan*.

Diese Änderung könnte auch damit zu erklären sein, daß der Herkunftsort des Ziegenleders, das spanische Cordoba, dem spätmittelalterlichen Schreiber Jorg von Elrbach unbekannt war. Möglicherweise sind dadurch auch die Lesarten der späten Handschriften *H*, *G* und *E*, die extreme Varianzen in der Schreibung aufweisen, zu erklären. Der rekonstruierte Text präferiert daher die Lectio difficilior.

„BUCH IX" (V. 6303-7266)

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
20.	fol. 51vb	6376	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Inhaltlicher Zusammenhang des ausgefallenen Verses ist die Inspektion der Verteidigungsanlage von Montalbane durch den Belagerer Turnus: *her was ein unfrô man* wird in V. 6375 konstatiert, an den der temporale Nebensatz V. 6376 *dô her si schouwen began* im mehrheitlich überlieferten Text anschließt. Der Ausfall dieses Verses in *w* als zweiter Teil des Reimpaares 6375/76 ist inhaltlich nicht problematisch, da seine Information die Ausweglosigkeit von Turnus' Situation redundant begründet. Denkbar wäre daher, daß darin auch der Grund zu suchen ist, daß Jorg von Elrbach diesen Vers bewußt hat ausfallen lassen. Dagegen spricht jedoch seine fehlende Substitution, um die Reimpaarstruktur wiederherzustellen.

Wahrscheinlicher ist jedoch eine andere Erklärungsmöglichkeit: Dem Schreiber ist der Ausfall des Verses gar nicht aufgefallen, da das nachfolgende Verspaar V. 6377/78 denselben Reim trägt (*wan*/*getan*) und eine Kontrolle anhand der Reime beim zügigen Kopieren somit ein Versehen begünstigen konnte. Jorg von Elrbach hat nicht bemerkt, daß plötzlich drei Verse denselben Reim tragen.

Dieser Befund wird daher als Schreiberversehen interpretiert, da sich ausgefallene Einzelverse bisher immer als „verdächtig" erwiesen haben und in der Regel das Reimpaar als epische Grundeinheit bewahrt bleibt. Daß die Position der betreffenden Textstelle innerhalb der Codexseite diesen Ausfall besonders begünstigen konnte, ist unwahrscheinlich. Im Hinblick auf die Position des Verses innerhalb der Vorlage lassen sich natürlich keine Aussagen machen.[698]

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
21.	fol. 53ra	6407/08	Umstellung	

Inhaltlicher Kontext ist der Zorn des Turnus darüber, daß die Befestigung von Montalbane uneinnehmbar scheint. Die Vertauschung in *w* betrifft lediglich das Reimpaar und wurde, wenn es sich um ein Versehen gegenüber der Vorlage handeln sollte, als solches auch nachträglich vom Schreiber nicht erkannt, weil er in diesem Fall eine entsprechende Markierung notiert hätte. Inhaltlich motiviert scheint die Vertauschung nicht zu sein, denn syntaktisch und logisch wird der Satzbereich vielmehr verunklärt. Syntaktisch ist V. 6407 *des erbalch sich der wîgant* Hauptsatz, auf den sich der auf V. 6408-6409 aufgeteilte Nebensatz *daz her dâ nicht envant / dehein unveste stat* bezieht. Durch die Umstellung in *w* wird dieser Nebensatz auseinander gerissen. Wenn sich durch die fehlende Interpunktion in *w* der erste Teil des Nebensatzes, V. 6408 (*daz her dâ niht envant*), auch auf V. 6406, *des hete Turnûs grôzen zoren*, beziehen kann, so folgt zwangsläufig daraus, daß V. 6409 (*dehein unveste stat*) aus seinem syntaktisch-logischen und inhaltlichen Kontext gelöst erscheint. Die Versfolge *des erpalt ſich de' wigant / enkain vnueste ſtat* in Fassung *w* ist formal und inhaltlich nicht verständlich. Hätte der Schreiber dieses

Problem erkannt, wäre eine Korrektur sicher vorgenommen worden, so daß insgesamt ein unbemerktes Versehen als Grund für die Vertauschung am wahrscheinlichsten ist, zumal der Text in der Topographie der Codexseite ebenfalls nicht in besonderer Weise für eine Störung anfällig erscheint. Auch hier läßt sich keine Aussage über die Position des Verspaares innerhalb der Vorlage machen.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
22.	fol. 53vb	6509/10	Umstellung	

Nachdem Turnus die Schiffe der Trojaner verbrannt hat, läßt er auf dem Rückzug zu seinem Heer den Blick über den Lagerplatz seiner Leute schweifen. Die beiden Verse sind innerhalb des Reimpaares umgestellt,[699] ohne daß eine Sinnänderung erkennbar wäre, da es sich lediglich um die Aufzählung der Behausungen handelt: *Da bý mãge hüte ſtan / vñ manig zelt wol getan.* Offensichtlich liegt hier eher ein formales Schreiberversehen vor als eine inhaltlich motivierte Änderung, zumal der Text durch die Topgraphie der Codexseite keine Gefahr lief, gestört zu werden. Eine letzte Entscheidung ist in diesem Fall jedoch nicht möglich, da über die Topographie der Vorlage keine Aussage gemacht werden kann.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
23.	fol. 57ra	6851/52	Umstellung	

Turnus bereitet nach dem Tod von Nisus und Euryalus eine neue Belagerung von Montalbane vor. Auch die vorliegende Umstellung der beiden Verse bewegt sich innerhalb eines Reimpaares. Der Sinn wird jedoch dadurch gestört, daß die Grenzen des Reimpaares nicht mit den Grenzen des Satzes zusammenfallen: Der Relativsatz in V. 6851 bezieht sich auf den Hauptsatz in V. 6850, während der Nebensatz in V. 6852 syntaktisch zum nachfolgenden V. 6853 gehört. Notwendigerweise generiert die syntaktische Umstellung in *w* auch inhaltliche Verwerfungen.

Auch hier wird eher ein vom Schreiber nicht bemerktes Versehen vermutet, zumal die Vertauschung innerhalb des Reimpaares stattfand. Es darf ausgeschlossen werden, daß die Topographie der Codexseite auf die betreffende Textstelle Auswirkungen gehabt haben konnte. Andererseits scheint die Versgruppe V. 6849-6853 auch in der Bearbeitung *w* verständlich gewesen zu sein:

iene wolten in gerne ſchadẽ
do ſý das geſachent
die der purg pflagent
da ſchůfen ſý jr wer' [...]

[698] Vgl. Nr. 25 und 37.
[699] BEHAGHEL interpretiert die Stelle in *w* nicht als Umstellung.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
24.	fol. 59vb	7242	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Nach dem Tod der Riesen Pandarus und Bitias flieht Turnus aus Montalbane. Der Erzähler berichtet von den hohen Verlusten, die Turnus beklagen muß. Wichtig bei der Beurteilung des ausgefallenen Verses 7242 ist, daß diese Versgruppe V. 7236-7244 auch in der Gruppe der oberdeutschen Handschriften *BM*, zu denen auch *w* gehört, durch den Ausfall von V. 7239 (*die ruwen in vil sêre*) gestört war. Der Ausfall dieses Verses ist für die allgemeine Satzlogik und das inhaltliche Verständnis unproblematisch. Nur bei *w* findet sich außerdem die Elision von V. 7242. Dieser gehört zu der Sinneinheit der Verse 7240-7242 *zweinzich hundert was ir mêre / danne der borgâre / dâ erslagen wâre*. Durch den Ausfall von V. 7242 in *w* resultiert ein entscheidendes Sinndefizit. Zwar ist bereits in V. 7237 vom Tod so vieler Anhänger des Turnus die Rede, doch wird die Erzählung vom Tod der Latiner mit einer Zahlenangabe am Ende noch einmal wiederholt, was in *w* entfällt: *zwaÿ tuſent wz jr mere / dan̄ der purgere* ist inhaltlich unklar ohne das *dâ erslagen wâre* (V. 7242).[700]

Es wurde bereits wiederholt nachgewiesen, daß das Reimpaar als kleinste formal-poetische Einheit im Epos Rücksicht regelmäßig bewahrt wird. Wie kann also der Befund an dieser Stelle gedeutet werden? Wie angedeutet, fehlte sehr wahrscheinlich bereits in der Vorlage von *w* V. 7239, wie aus den Lesarten von *BM* hervorgeht. Das heißt, daß auch hier das Reimpaar V. 7239/40 *die ruwen in vil sêre. / zweinzich hundert was ir mêre* bereits zerstört war. Sollte Jorg von Elrbach das erkannt haben, so versucht er zwar keine Rekonstruktion dieses Reimpaares, stellt aber die das Epos konstituierende Grundstruktur aus Reimpaaren dadurch wieder her, daß er den sehr wahrscheinlich in seiner Vorlage noch vorhandenen Vers 7242 *dâ erslagen wâre* ausfallen läßt und aus ursprünglich zwei Reimpaaren, deren Reimwörter sich sehr ähnlich sind (*sêre*/*mêre* - *borgâre*/*wâre*) ein einziges konstituiert mit den Reimen *mere*/*purgere*. Offensichtlich hat der Schreiber an dieser Stelle die Verwerfung in seiner Vorlage erkannt, diese aber nicht inhaltlich-syntaktisch zu heilen versucht, sondern rein formal anhand einer neu konstituierten Reimpaarstruktur durch die Kürzung um einen weiteren Einzelvers.

[700] Interessant ist die Lesart in Fassung *w zwaÿ tusent* anstatt *zweinzich hundert* im mehrheitlich überlieferten Text. Warum Jorg von Elrbach den Zahlenwert - offensichtlich entgegen seiner Vorlage - anders bezeichnet, ist nicht nachvollziehbar.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
25.	fol. 60ra	7296-7297	Minusverse	2 (Zerstörung zweier Reimpaare)

Eneas kehrt mit Pallas und den Hilfstruppen des Euander aus Pallanteum zurück. Über Pallas heißt es im letzten Satz dieses Abschnittes, der V. 7294-7298 umfaßt: *der wolde ritterschaft dâ tûn, / der lussame jungelink, / der des tages sîn dink / vil manlîch dâ ane vienk, / die wîle sîn heil vore gienk.* Der Schreiber von *w* läßt den Relativsatz in V. 7296-97 ausfallen, wodurch formal zwar zwei Reimpaare zerstört werden, was aber keine wesentlichen Konsequenzen für die Sinnstruktur als Ganze besitzt. In *w* lautet die Versgruppe: *der wolt da riterſchaft tůn / der luſtſam jungling / die weil ſein hail für gieng.*

Im Gegensatz zum rekonstruierten Text wird in der Bearbeitung *w* die Vorausdeutung auf Pallas' bevorstehenden Heldenmut zurückgenommen. Der Schreiber nimmt bei seiner Kürzung an dieser Stelle im Gegensatz zur sonstigen Gewohnheit keine Rücksicht auf die Reimpaarstruktur, sondern elidiert den Nebensatz gemäß einer inhaltlichen Entscheidung, ohne Rücksicht auf die formale Reimpaarstruktur des Epos. Das ist jedoch nur möglich, da die reimtechnische Folge dieses Eingriffs durch den Umstand abgemildert wird, daß die Reime der beiden Verspaare 7295/96: *jungelink/dink* und 7297/98: *vienk/gienk* sich lautlich so ähnlich sind, daß das neue Reimpaar *jungling/gienk* auch formal unproblematisch ist. Möglicherweise ist dem Schreiber aufgrund der Ähnlichkeit der Reime auch gar nicht bewußt geworden, daß er durch die vorgenommene Elision zwei Reimpaare zugleich tangiert hat. Daher wird dieses Beispiel unten nicht unter 5 („Ausfall oder grundlegende Umstrukturierung mehrerer vollständiger Reimpaare") verzeichnet, sondern unter 4 („Ausfall eines vollständigen Reimpaares"). Daher wäre auch ein einfaches Schreiberversehen durch die lautliche Ähnlichkeit der beiden Verspaare im Reim denkbar.

Auffallend ist schließlich die formale Position der ausgefallenen Verse am Ende des Abschnittes vor der neuen Initiale: Es wurde bereits festgestellt, daß diese Position besonders „anfällig" für den Ausfall eines Verspaares ist. Eine zweifelsfreie Identifizierung der Motivation der Kürzung ist nicht möglich. Es scheint aber, daß an dieser Stelle eine inhaltliche Motivation im Sinne einer Straffung der Gedankenführung den Vorrang hatte, daß aber formale Aspekte begünstigend auf die Entscheidung Jorg von Elrbachs eingewirkt haben.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
26.	fol. 62vb	7533-7537a	Minusverse	6 (3 Reimpaare)
		7531a	*gar vermeſſecliche*	1 Plusvers

Inhaltlich wird in der vorliegenden Textpassage vom Beginn des tödlich endenden Zweikampfes zwischen Turnus und Pallas erzählt. Der Textbestand variiert im Vergleich zum rekonstruierten Text jedoch nicht nur in *w*, sondern auch in *B*, *M* und *Me* erheblich. Allein *w* besitzt aber nach V. 7531 den Plusvers V. 7531a *gar vermeſſecliche*, dessen Motivation inhaltlich weder notwendig noch einsichtig erscheint. Vielmehr wird dadurch das rekonstruierte Reimpaar V. 7531/32 *die zwêne degene rîche / sich dacten ritterlîche* zerstört. V. 7532 wird in *w* jedoch nicht durch V. 7531a ersetzt, sondern ebenfalls durch einen zusätzlichen Vers ergänzt, um das Reimpaar zu vervollständigen. Dieser

Ergänzungsvers ist allerdings keine nur in *w* vorgenommene Neuerung, sondern findet sich bereits in *B*, *M*, und *Me*. Das Verspaar lautet in *w*: *tacten ſich ritterliche / helden zwain geleiche*. In *B*, *M*, *Me* und *w* ist die anschließende Versgruppe V. 7533-7537a ersatzlos ausgefallen.

Der Sinn wird nicht nur insofern verändert, daß in der oberdeutschen Handschriftengruppe *BMMew* die Erwähnung der Schilde als Schutzwaffe ersetzt wird durch die allgemeine Charakteristik der Kämpfenden als *helden zwain geleiche*. Viel grundsätzlicher ist der Befund, daß in V. 7534-7537 das Ergebnis dieser ersten Phase des ritterlichen Zweikampfes, nämlich wie sich Pallas und Turnus gegenseitig aus dem Sattel heben, ersatzlos übergangen wird und erst beim Schwertkampf zu Fuß wieder eingesetzt wird. Durch den Ausfall von V. 7537a *dâ mûste ervollet werden* verliert V. 7537b *des si sêre gerden* - beide werden von FRINGS/SCHIEB gestrichen - seinen inhaltlichen und syntaktischen Bezug. Die oberdeutschen Codices - im folgenden die Lesart in *w* - lösen dieses Problem durch einfache Vertauschung der beiden Verse 7537b/38 innerhalb der Reimpaargrenzen: *ſý griffen zů den ſchwerten / der ſÿ baide gerten*.

An dieser in den oberdeutschen Handschriften *B*, *M*, *Me* und *w* gestörten Textpartie wird deutlich, daß der Schreiber von *w* sehr reflektiert durch das Hinzufügen des neuen Verses 7531a die in seiner Vorlage zerstörte Reimpaarversstruktur versucht wiederherzustellen. Fassung *w* übernimmt den reduzierten Textbestand seiner Vorlage und korrigiert ihn, weil die formale Grundstruktur in Gestalt der Reimpaare gestört ist. Der Schreiber von *w* hat an dieser Stelle den Text verstehend kopiert.

Für Fassung *w* kann an dieser Position nur ein zusätzlicher Vers identifiziert werden, da bereits die Vorlage den Ausfall der drei Reimpaare besaß. Daher wird dieser Plusvers in der Systematik unter Nr. 7b („Erweiterungen“) verzeichnet.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
27.	fol. 64rb	7757/58	Umstellung	

Der inhaltliche Kontext der Versgruppe ist die Erzählung vom Zorn des Eneas über Pallas’ Tod. Die Umstellung betrifft formal die beiden Verse desselben Reimpaares. Inhaltlich und syntaktisch sind unterschiedliche Möglichkeiten der Zuordnung der Verse denkbar, wie sich an der abweichenden Interpunktion bei ETTMÜLLER/KARTSCHOKE, BEHAGHEL, FRINGS/SCHIEB und FROMM zeigt. Entweder wird V. 7757 *der helt wol geborne* auf V. 7756 *her hete grôze rouwe* und V. 7758 *vor leide und vor zorne* auf V. 7759 *ne mohter niht gesprechen* bezogen (ETTMÜLLER/KARTSCHOKE, BEHAGHEL, FROMM), oder es wird das gesamte Reimpaar V. 7757/58 syntaktisch dem V. 7759 *ne mohter niht gesprechen* zugeordnet (FRINGS/SCHIEB).

So kann die Lesart in *w er het groſe rwe / vor laid vn̄ vor zorne* möglicherweise durch ein unbeabsichtigtes Schreiberversehen entstanden sein, das keine Konsequenzen auf den Sinn der Versgruppe besitzt. Diese laute in *w* im Zusammenhang:

er het groſe̊ rwe
vor laid vn̄ vor zorne
der held hochgeporne
möcht er nit geſprechen

Der Befund, daß die Versgruppe V. 7763-7766 in der Handschriftengruppe *BMw* fehlt, erweist die Textüberlieferung in diesem Bereich ohnehin als sehr instabil.

Die Topographie der Codexseite dürfte die Umstellung nicht begünstigt haben, nicht auszuschließen ist jedoch, daß das Verspaar innerhalb der Vorlagehandschrift an einer irritationsgefährdeten Stelle stand. Der Befund wird daher als Schreiberversehen interpretiert.

„BUCH XI" (V. 7965-9547)

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
28.	fol. 65vb	7987-8004	Minusverse	18
		7986a	*wer die par ſach*	1 Plusvers
		7986b	*der ſprach dz ir nichtz geprach*	1 Plusvers
		8007/08	Minusverse	2 (Reimpaar)
		8011-8017	Minusverse	7 (6,5 Reimpaare)
		8018-8020	in ein Reimpaar zusammengefaßt	
		8021-8025	Minusverse	5 (2,5 Reimpaare)
		8020a	*eneas clagt ſein vngemach*	1 Plusvers

BEHAGHEL verzeichnet die Fassung *w* für diesen Textbereich im Zusammenhang, was sehr sinnvoll ist, da die Veränderungen aufeinander abgestimmt sind. Im folgenden wird versucht, die angewandte Kürzungstechnik zu rekonstruieren.

Nach dem Tod des Pallas und der Entrückung des Turnus auf dem Schiff vereinbaren die Latiner einen vierzehntägigen Waffenstillstand mit den Trojanern. Während dieses Zeitraumes wird Pallas zurück in seine Heimatstadt Pallanteum gebracht. Zu diesem Zweck läßt Eneas eine prächtige Bahre anfertigen, die im Text beschrieben wird. Von diesen 16 Versen (V. 7984-7999) werden in Fassung *w* lediglich die ersten drei (V. 7984-7986) übernommen, während die Textpartie V. 7987-7999 mit der detaillierten Beschreibung der Bahre entfällt. Die einzelnen Ausstattungskomponenten der Bahre - *seil* (V. 7988), *kolter* (V. 7991), *phelle* (V. 7996) - werden in der dafür eintretenden Kurzfassung nicht benannt, sondern lediglich ein allgemeines Urteil über die Qualität der Bahre gefällt: *wer die par ſach / der ſprach dz ir nichtz geprach*. Auch die unmittelbar anschließenden Verse 8000-8004, die noch einmal von der Trauer des Eneas erzählen, werden in *w* elidiert, da es sich inhaltlich um eine Wiederholung handelt.

Fassung *w* setzt wieder ein mit V. 8005 *ê hern sande dannen*, der aus seiner ursprünglichen Funktion als Nebensatz zu V. 8004 *sêre begunde her in klagen* gelöst und zu einem selbständigen Satz in logischem Anknüpfen an die Kurzfassung der Beschreibung der Bahre formuliert wird: *damit ſant er dannen / den totten mit ſeinē mannē*. Selbständig verändert wird jedoch der ursprüngliche Sinn, daß der Trauerkondukt des Pallas aus Kriegern von Pallanteum und aus Gefährten des Eneas besteht. Fassung *w* liest statt *mit sînes vater mannen* (V. 8006) *mit ſeinē mannē*. Durch diese Formulierung ist nicht deutlich, wessen Gefolge gemeint ist. Aus dem Befund, daß V. 8007 *und ouch mit den sînen* entfallen ist, erhellt, daß der Schreiber entweder eine bewußte Reduktion des Inhalts vorgenommen hat - zumal V. 8018-8020 dieses Thema wieder aufgreift - oder nicht präzise nachgedacht hat, da aus dem unbestimmten Possessivpronomen *mit seinē* nicht erkennbar ist, ob die Krieger aus Pallanteum oder die Trojaner gemeint sind. Auch V. 8008 *her liez ez wole schînen*, der zweite Teil des Reimpaares, ist in *w* entfallen, so daß V. 8009 direkt an die Satzperiode V. 8005-8006 anschließt: *damit ſant er dannen / den totten mit ſeinē mannē / dz nie kain vart / ſeim hertzen laider wart.*

Die nachfolgenden Verse 8011-8017 mit dem zum Possessivpronomen *sîme* / *seim* in V. 8010 gehörenden Objekt *dem edelen Troiâne*, mit der Erwähnung der Kastilianerpferde und mit der Bereitschaft des Trauerzuges zum Aufbruch nach Pallanteum entfallen in *w*.

Da V. 8018 reimtechnisch noch zum ausgefallenen V. 8017 gehört, werden die drei Verse 8018-8020 in *w* zu einem einzigen Reimpaar zusammengefaßt, um die Reimpaarstruktur zu erhalten. Inhaltlich entfällt dabei der Hinweis auf die Bewaffnung des Trauerzuges (V. 8020: *gewâfent*): *triv hundert ſeine' manne / ſant er' mit im danne*.

Dieselbe Strategie wendet Jorg von Elrbach in der nachfolgenden Versgruppe V. 8021-8025 an, die durch Reduktion auf die wichtigste Aussage zu einem einzigen neuen Vers zusammengefaßt wird: *eneas clagt ſein vngemach*. Auch hier läßt sich die Kürzungsstrategie des Redaktors unmittelbar nachvollziehen: Aus V. 8021 stammt *Enêas*, aus V. 8022 *klagete* und aus V. 8025 *ungemach*, die zu einem neuen Vers zusammengesetzt werden. Dieser neue V. 8020a bildet formal zugleich die erste Hälfte des Reimpaares V. 8020a/8026. Auch hier zeigt sich wieder, daß die inhaltliche Kürzung zugleich an die formale Grundstruktur des Reimpaares gebunden bleibt.

Zur besseren Übersicht folgt die Transkription des interpretierten Textbereiches im Zusammenhang:

Nun v'nemēt vō der paren	7983
zimber mīn war'n	7984
vn̄ vō helfenbain	7985
edels geſtain	7986
18 Minusverse	7987-8004
wer die par ſach	Plusvers 7986a
der ſprach dz ir nichtz geprach	Plusvers 7986b
damit ſant er dannen	variiert 8005
den totten mit ſeinē mannē	variiert 8006
2 Minusverse	8007-8008
dz nie kain vart	8009
ſeim he'tzen laider wart	8010
7 Minusverse	8011-8017
trw hundert ſeine' manne	8019
ſant er mit im danne	variiert 8018-8020
5 Minusverse	8021-8025
eneas clagt ſein vngemach	faßt 8021-8025 zusammen

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
29.	fol. 66ra	8060-8076		
		8061/62	Umstellung	
		8064	Minusvers	1
		8067-8076	Minusverse	10 (5 Reimpaare)

Inhaltlicher Kontext der in *w* veränderten Textstelle ist die Klage des Eneas um den toten Pallas, an deren Ende der Trojaner noch einmal die unvergleichlichen Charakterzüge des jungen Königssohnes rühmt.

Das Verspaar V. 8061/62 ist in Fassung *w* umgestellt. Auch an diesem Befund bestätigt sich die allgemeine Beobachtung, daß Umstellungen gewöhnlich innerhalb eines Reimpaares stattfinden und damit nicht die Reimpaarstruktur des Textes verletzen. Da diese Umstellung in unmittelbarer Nähe zu der Kürzung des Pallas-Preises durch Eneas steht, wird sie nicht separat verzeichnet. In der Systematisierung wird sie hingegen auch unter Nr. 1 aufgeführt.

Die Aufzählung der Eigenschaften des Pallas in *w* lautet im Zusammenhang:

cunhait vn̄ mannes rat	8059
willig keck an der tat	8060
du wert ſtet vn̄ ernſthaft	8062
vn̄ heteſt groſe manſkraft	8061
milt mit rainem můte	8063
Minusvers	8064
an aller tugent gnůg	8065
we dem der dich ſchlůg	8066

Interessant ist die inhaltliche Neuinterpretation des auf den Vergleich des Pallas mit dem Sieger Turnus hinauslaufenden Satzgefüges *mêr dan der dich dâ slûch* (V. 8066): In Fassung *w* wird die Aufzählung der Tugenden des Pallas mit dem Ausruf *we dem der dich ſchlůg* abgeschlossen.

Jorg von Elrbach elidiert in der Folge unter anderem den Selbstvorwurf des Eneas, er habe Pallas durch sein eigenes Unglück mit in den Untergang gerissen: *von mînem unheile / hâstû dînen lîb verloren* (V. 8070-8071). Der Ausfall dieser Verse kann durchaus interpretatorische Konsequenzen besitzen. Ferner fehlt der abschließende Preis: *jâ wart von mûter nie geboren / dehein kint von dîner jugende, / daz mêr hete tugende, / frîgez herze, helt balt* (V. 8072-8075). Die beiden letzten Verse 8076-8077 fügt der Schreiber von *w* zu einem einzigen Abschlußvers der Rede zusammen: *dein alter wz sibenzechē jar'*.

Da die ausgefallene Textpartie zwar nicht im Hinblick auf die Topographie der Codexseite gefährdet war, sich aber am Ende der Rede des Eneas befindet, wird wiederum deutlich, daß Verse an formalen und inhaltlichen Endpositionen von Ausfällen besonders bedroht sind. Vorrangiges Motiv für die hier besprochene Kürzung ist aber sicherlich der Wille, die Entfaltung einer inneren Handlung in Monologen zu reduzieren.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
30.	fol. 66rb	8089-8108	Minusverse	20 (10 Reimpaare)
		8088a	*mit jame' vn̄ mit ande*	1 Plusvers
		8088b	*ſeim vater er' in ſande*	1 Plusvers

Nach seiner Klage um den toten Pallas bricht Eneas aus Schmerz vor der Bahre zusammen, wird aber von seinen Gefährten weggezogen. Danach bereitet er den Trauerkondukt vor, der Pallas in seine Heimat begleiten soll. Dabei werden die von Pallas während seiner ersten Schlacht erbeuteten Pferde seiner Gegner, die Schilde der von ihm erschlagenen Ritter sowie die Waffen der Gefangenen im Geleit als Zeichen seines Ruhmes mitgeführt. Die Verse 8089-8106, die das erzählen, werden von Jorg von Elrbach ersatzlos gestrichen.

Das nachfolgende Verspaar V. 8107/8108 *mit im her al daz sande / sîme vater heim ze lande* wird formal und inhaltlich so umgestaltet, daß hier - gegen BEHAGHEL - von einem neuen Verspaar gesprochen wird: *mit jame' vn̄ mit ande / ſeim vater er' in ſande*. Stilistisch ungeschickt erscheint der Übergang zu dem neu formulierten Verspaar dadurch, daß das Substantiv *jamer* in den beiden aufeinander folgenden Versen V. 8088 und V. 8088a erscheint. Lediglich durch den Umstand, daß im Codex zwischen diesen Versen der Spaltenwechsel von fol. 66ra zu fol. 66rb liegt, fällt diese Wiederholung dem Leser optisch nicht so sehr ins Auge. Möglicherweise beeinflußte dieser Kolumnenwechsel die Formulierung des Redaktors. Darüber hinaus befindet sich auch in diesem Fall der ausgefallene Textabschnitt am Beginn eines Versabschnittes, so daß die Position der Verse im Text und innerhalb der Topgraphie der Codexseite die Kürzung auch formal beeinflußt haben können.

Die in diesem Textabschnitt vorgenommene Kürzung zeigt, daß Jorg von Elrbach sehr reflektiert eine inhaltlich und formal zusammengehörige Passage hat ausfallen lassen. Um den Übergang zwischen den beiden unverändert übernommenen, jetzt aber unmittelbar aufeinander stoßenden Verspartien möglichst harmonisch zu gestalten, wird das Reimpaar V. 8107/8108 so grundlegend umformuliert, daß durch die damit zugleich vollzogene Sinnänderung das neue Verspaar V. 8088a/8088b entsteht.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
31.	fol. 66rb	8123/24	Minusverse	2 (Reimpaar)

Die Kürzung um ein Reimpaar an vorliegender Textstelle gehört im weiteren formalen Kontext noch zu der zuvor besprochenen Textumgestaltung. Dem Verzicht auf die Nennung der die Bahre begleitenden Kriegsbeute des Pallas zu Beginn des mit einer Initiale beginnenden Abschnittes V. 8089-8124 korrespondiert der Ausfall des letzten Reimpaares dieses Abschnittes: *daz nie ûf der erden / grôzer endorfte werden* (V. 8123/8124). Da in diesem Nebensatz lediglich noch eine Steigerung im Hinblick auf die besondere Qualität der Trauer um Pallas liegt, kann das Verspaar ersatzlos entfallen, ohne den Sinn wesentlich zu verändern. Hier wird primär eine inhaltliche Entscheidung Jorg von Elrbachs angenommen, der bemüht ist, die Erzählung zu straffen. Charakteristisch für das Phänomen der Kürzung ist aber wiederum die Koinzidenz inhaltlicher und formaler Aspekte: Ausfall eines inhaltlich verzichtbaren, gesamten Reimpaares an der Position am Abschnittsende.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
32.	fol. 66rb	8139	Minusvers	1
		8140a	*wan ich plib alters ain*	1 Plusvers; Variation von V. 8139

Der ausgefallene Vers befindet sich zu Beginn der Klage des Euander um seinen toten Sohn. BEHAGHEL erkennt in dieser Textvarianz von *w* lediglich eine Umstellung des Verspaares 8139/8140. Dagegen ist vielmehr V. 8139 entfallen und der ähnlich klingende, inhaltlich jedoch neue V. 8140a eingefügt worden. Dem rekonstruierten Text V. 8138-8140 *nune weiz nieman ander / wan ich alders eine, / mit welhen rouwen ich weine* steht in *w* die Formulierung gegenüber: *nun ē̃waiſt niemāt ander / mit wz trw ich wain / wan ich plib alters ain* gegenüber. Aus der Betonung des Umstandes, niemand außer Euander selbst könne die Größe seiner Trauer ermessen, wird die tragische Erkenntnis der Konsequenz des Verlustes seines Sohnes: Der König verlor nicht nur seinen Sohn, sondern zugleich seinen Nachfolger im Herrscheramt.

Die Motivation für diese interpretierende Sinnänderung läßt sich zwar nicht unmittelbar erkennen, sie ist jedoch sinnvoll und greift einen wichtigen Gedankenkreis der im folgenden ausgefallenen langen Klage des Euander auf (vgl. V. 8148-8151).

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
33.	fol. 66rb	8144-8419	Minusverse	274
		8143a-s	Plusverse	19
		8420-8424	variierender Übergang	

Ausgefallen ist ein zusammenhängender Textbereich, der inhaltlich höchst heterogene Erzähleinheiten umfaßt: den Rest der Totenklage des Euander (33a: V. 8144-8169), das Heranbringen des Leichnams zu den Eltern (33b: V. 8170-8176), die Klage der Königin (33c: V. 8177-8234), die Vorbereitung des toten Pallas für seine Bestattung (33d: V. 8235-8272), die Beschreibung des Grabmals (33e: V. 8273-8339), seine Beisetzung (33f: V. 8340-8353), die Beschreibung der Lampe (33g: V. 8354-8373), die Geschichte ihrer Wiederentdeckung durch Friedrich Barbarossa (33h: V. 8374-8408) und schließlich den Verschluß des Grabzuganges (33i: V. 8409-8419). Als Signal für Jorg von Elrbach, wieder enger den Text seiner Vorlage aufzunehmen, sind offensichtlich die die Erzählung der Ereignisse in Pallanteum abschließenden Verse 8418-8419 zu interpretieren: *alsô hôrde ich sprechen, / daz es wâr wâre*. Die in *w* folgende Versgruppe variiert den rekonstruierten Text im Bereich V. 8420-8424. Erst ab V. 8425 wird dieser auch wieder in *w* deutlich erkennbar.

Nach dem in *w* grundlegend umformulierten V. 8143 *rehte gesagen nieht* zu *ſagen vf de' erden* setzt eine Partie von 19 Versen (V. 8143a-8143s) ein, die Jorg von Elrbach zum Teil völlig eigenständig, zum Teil vorhandenes Textmaterial variierend, gestaltet hat, um den umfangreichen ausgefallenen Textbereich wenigstens in Grundzügen zu substituieren.

8143a *daz gröſer' laid möchte w'den* Plusvers

8143b	*wan mir an dir beſchechē iſt*	Plusvers
8143c	*jn dieser elenden friſt*	Plusvers
8143d	*ich hab nū kain fründ zů e'be*	variiert 8151
8143e	*wen ich erſterbe*	variiert 8152
8143f	*ſo beleipt mein rich erblos*	variiert 8155
8143g	*we dz ich dich ie verlos*	variiert 8156
8143h	*ich kan dich nim' verclagen*	variiert 8169
8143i	*da pracht man in zům graben*	variiert 8170
8143j	*da man in ſeim vat' het pracht*	variiert 8173
8143k	*da uiel er in anmacht*	variiert 8174
8143l	*vnd die fraw luſtſam*	variiert 8175
8143m	*da jr ſun tot kam*	variiert 8176
8143n	*zů den ſelben ſtund*	Plusvers
8143o	*wůſ ch mā im ſein wūden*	variiert 8244
8143p	*balſam vō aramatico*	variiert 8248
8143q	*ſtraich man an in darno*	variiert 8247
8143r	*vn̄ hieſ in da begraben*	variiert 8262 und 8410
8143s	*mit wainen vn̄ clagen*	Plusvers

Von der weiteren Totenklage des Euander (V. 8144-8169) entfällt in *w* der allergrößte Teil. An V. 8143 schließen sich in *w* zunächst drei Plusverse (V. 8143a-c) an, von denen der erste strukturell als zweiter Teil des Reimpaares V. 8143/8143a fungiert. Inhaltlich wird noch einmal die Größe des Verlustes durch Pallas' Tod betont: Niemand auf dieser Welt könne sich ein größeres Unglück vorstellen als den von Euander zu tragenden Verlust seines Sohnes, wie es das von Jorg von Elrbach neugestaltete Reimpaar V. 8143b/c erzählt. Euander besitze nunmehr keinen Verwandten, der sein Erbe antreten könne, sollte er selbst sterben: Das Verspaar V. 8143d/e greift dann variierend das Reimpaar V. 8151/52 auf. In diesem Sinne werden auch im anschließenden Verspaar V. 8143f/g die Verse 8155/56 variierend nachgestaltet. Jorg von Elrbach entscheidet sich also, seine Reduktion der Euander-Rede auf die Themen „Größe des Leids" und „Reich ohne Erbe" zu fokussieren. Dabei werden die Verse, die nicht unmittelbar zu diesem Thema gehören, konsequent elidiert. Entsprechend übernimmt *w* mit V. 8143h/i variierend das Reimpaar V. 8169/70, in dem der letzte Vers der Rede Euanders und das nachfolgend beschriebene Eintreffen der Bahre vor den Eltern erzählt wird. Unklar ist die Bedeutung des Wortes *graben* in V. 8143i.

Es ist charakteristisch für die Gewichtung der Kürzung in dialogische und erzählende Partien, wenn aus dem kurzen erzählenden Teil (V. 8170-8176) zwei ganze Verspaare in der Reduktion nachgestaltet werden: V. 8143j/k und V. 8143l/m nehmen variierend die Reimpaare V. 8173/74 und V. 8175/76 wieder auf.

Die sich daran anschließende Totenklage der Königin wird vollständig übergangen. Dafür schafft der neue V. 8143n, der im rekonstruierten Text ohne unmittelbare Parallele ist, den Übergang zu einer Zusammenfassung der Erzählung von der Vorbereitung des Leichnams für seine Bestattung. Aus dieser Textpartie werden V. 8244, als zweite Hälfte des mit dem neuen V. 8143n eingeleiteten Reimpaares, V. 8248 und V. 8247 in *w* variierend aufgenommen, wobei das Reimpaar V. 8247/48 in

umgestellter Reihenfolge erscheint. Aus dem ganzen Ritual der Vorbereitung des Leichnams für die Bestattung wählt Jorg von Elrbach lediglich die Waschung und Einbalsamierung aus. Insbesondere die königliche Einkleidung des Pallas wird in *w* nicht übernommen. Der vergleichende Blick auf den Miniaturenzyklus zeigt die interessante Parallele, daß gerade die Szene der Einbalsamierung des Pallas, die keine Parallele im älteren Zyklus *B* besitzt, in *w*109 visualisiert wird.[701]

Der folgende Textbereich, der die Grabmalsbeschreibung, die Beisetzung des Pallas, die Beschreibung der Lampe, die Geschichte der Wiederentdeckung des Grabes durch Kaiser Friedrich Barbarossa und den Verschluß des Grabzugangs umfaßt, entfallen in Fassung *w* ersatzlos. Statt dessen schließt der Redaktor seine Kurzfassung der Passage formelhaft mit den knappen Versen: *vn̄ hies in da begraben / mit wainen vn̄ clagen*. V. 8143r scheint dabei inspiriert von V. 8262 (*do bestatte man in zer erden*) und V. 8410 (*alsô bestatet was*), während V. 8143s als Plusvers identifiziert werden kann. Die erste längere Zusammenfassung eines ausgefallenen Textbereiches durch „Originalmaterial“ zeigt, daß Jorg von Elrbach nach Möglichkeit komplette Reimpaare verwendet: die dem epischen Erzählen zugrunde liegende Reimpaarstruktur ist also auch hier bestimmend für die Entscheidungen des Redaktors.

In V. 8420 nimmt Jorg von Elrbach den ungekürzten Text der Vorlage nach der ausführlichen Beschreibung von Pallas’ Grabmal und den Bestattungsfeierlichkeiten wieder auf. Aber auch hier variiert er zunächst seine Vorlage, wie aus der folgenden Gegenüberstellung der Verspartien in *w* und im rekonstruierten Text der Ausgabe verdeutlichet werden soll. Sehr aufschlußreich ist dabei der Befund, daß Fassung *w* nach der stark zusammengekürzten Textpartie mit einer Initiale, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht aus der Vorlage stammt, neu einsetzt. Diese Initiale ist als optisches Signal zu werten, daß Jorg von Elrbach ab jetzt den Text seiner Vorlage wieder aufnimmt. Man kann die Initiale daher als Visualisierung der Relation „ungekürzte Vorlage-Kurzfassung“ verstehen. Die Übergangsverse sollen hier im Paralleldruck dargestellt werden.

	Ettmüller / Kartschoke	**Fassung *w***	
		***d**o dz allez wz getan*	Plusvers
8420	*dô wârn dâ die Troiâre*	*da kamē die troýan*	
	die Ênêas der wîgant		
	mit ime dar hete gesant		
	vor den kunich si quamen		Minusvers
	urloub sie dô nâmen	*vō küng ſý urlob namen*	
		die der wigant	variiert V. 8421
		het mit pallas dar geſant	variiert V. 8422
8425	*si wolden dannen kêren*	*vō küng vn̄ woltē keren*	
	zÊnêase ir hêren	*wider zů jrē herren*	
	alse si dô tâten	*als ſý da taten*	

Abschließend sei noch darauf verwiesen, daß die von Jorg von Elrbach gestaltete Kurzfassung nicht mit der von N. F. PALMER[702] für den entsprechenden Textbereich im alemannischen

[701] S. o., Kapitel C II 4 b.
[702] PALMER, wie Anm. 65, S. 351-367.

Fragment *Ham* identifizierten übereinstimmt. Zwar sind zufälligerweise in *Ham* Bruchteile von V. 8151, V. 8154 und V.8156f. erhalten, welche auch in *w* nicht ausgefallen sind, die übrigen Versfragmente beweisen jedoch, daß die Totenklage der Königin, die Beschreibung des Grabmals, das ewige Licht, die Wiederentdeckung durch Barbarossa, die Verschließung der Gruft und die Rückkehr der Trojaner zu Eneas in *Ham* offensichtlich nicht in der Weise radikal gekürzt worden waren wie in *w*.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
34.	fol. 69va	8709/10	Minusverse	2 (Reimpaar)

Inhaltlicher Kontext ist die Rede des Drances bei der Beratung des Latinus mit seinen Vasallen. Zwischen Turnus und Drances hat sich ein Wortwechsel voller Haß entfaltet, in dem Drances es ablehnt, für die Sache des Turnus mit dem eigenen Leben einzustehen. Gegen Ende der Rede des Drances ist ein Reimpaar ausgefallen, das syntaktisch zwei unterschiedliche Komponenten miteinander vereint: den zu dem Konditionalgefüge *swenne ir beginnet strîten / wider den edelen Troiân* (V. 8706-8707) gehörenden Hauptsatz *moget ir iht gûtes denne gestân* / *des wirdet û dan vile nôt* (V. 8708-8709) und einen Teil der zu dem V. 8710-8715 umgreifenden Konditionalgefüge gehörenden Protasis *swenner vor û geliget tôt / oder sigelôs betalle* (V. 8710-11). Fassung *w* hat durch den Ausfall des Verspaares V. 8709/10 zwar die formale epische Grundstruktur in Gestalt der Reimpaare nicht angetastet, mußte aber - durch die daraus resultierende Störung zweier Konditionalgefüge veranlaßt - V. 8708 formal und inhaltlich grundlegend umformulieren: *mügt jr in dan erslan*. Indem der Vers inhaltlich V. 8710 aufgreift, können nun die zwei formal parallelen, inhaltlich jedoch unterschiedlichen Konditionalgefüge (V. 8706 *swenne ir* - V. 8710 *swenner vor û*) miteinander verbunden werden. Der Textbereich lautet in Fassung *w* somit:

8706 *wen jr beginnet ſtreiten*
8707 *wider den edlen troýan*
8708 *mügt jr in dan erſchlan*
8709 Minusvers
8710 Minusvers
8711 *oder ſiglos betalle*
8712 *ſo tůnd daz eüch geualle*
8713 *weñ jr dz land gewinnet*

Die Motivation für den Ausfall gerade dieses Verspaares ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Die Tatsache, daß die syntaktisch problematische Verbindung eine Variation von V. 8708 erfordert, scheint aber auf einen intentionellen Eingriff hinzuweisen.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
35.	fol. 70ra	8801-8814	Minusverse	14 (7 Reimpaare)

Die fehlende Textpassage betrifft von der Beschreibung der Amazone Camilla den letzten Vers der Beschreibung ihres Helmes, die Beschreibung des Schildes, des Schildriemens und der Decke ihres Pferdes. Auch an dieser Stelle läßt sich die Dominanz des formalen Aspektes bei den in Fassung *w* angewandten Kürzungsstrategien beobachten: Der noch zur Beschreibung des Helmes gehörende V. 8801 entfällt weniger aus inhaltlichen als vielmehr aus formalen Gründen: Die Schildbeschreibung, die im Kürzungskonzept der Fassung *w* entfallen sollte, beginnt erst in V. 8802, so daß nach dem Prinzip des Ausfalls von gesamten Reimpaaren zugleich auch V. 8801 entfallen muß, obwohl dieser inhaltlich noch zur Beschreibung des Helmes gehört. Eine Substitution oder Anpassung findet hier nicht statt.

Analog ist der Befund an der zweiten Nahtstelle, dem Anschluß an den ungekürzten Text ab V. 8815, zu interpretieren. Während V. 8813 sich noch als Relativsatz inhaltlich auf V. 8812 bezieht, leitet V. 8814, *dâ si zû dem mâle*, bereits den V. 8814-8816 umfassenden Nebensatz ein. Durch den Ausfall von V. 8814 entsteht ein unvermeidlicher inhaltlicher und syntaktischer Bruch im Aufeinandertreffen der Verse V. 8800, *lûter brûn alsam ein glas*, und V. 8815, *manech sper ûffe brach*. Der Ausfall der dazwischen liegenden Passage soll durch eine anpassende Umformulierung des Reimpaares V. 8815/16 den Übergang glätten: *gar ſchön jr helm was / luter pran als ain glas / vn̄ auch manig ſpe' vfprach / vn̄ mēgē rite' damit abſtach*.

Die Interpretation dieses Kürzungsbefundes macht erneut deutlich, daß Jorg von Elrbach, sobald er sich aus inhaltlichen Erwägungen für die Kürzung einer bestimmten Textstelle entschieden hat, sich im zweiten Schritt in der Regel an der formalen Reimpaarstruktur orientierte und gelegentlich logische Unschärfen an den jeweiligen Anschlußstellen in Kauf nahm.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
36.	fol. 73rb	9139	Minusvers	
		9139a	*daz klaget mänicliche*	1 Plusvers (reimt auf V. 9140)

Inhaltlicher Kontext der veränderten Partie, die von V. 9139-9448 in Handschrift *B* vollständig fehlt, sind die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Tod der Camilla. Betroffen ist in Fassung *w* das Reimpaar V. 9139/40, das mit *M* im Gegensatz zum rekonstruierten Text umgestellt ist. Die zweite Hälfte des Reimpaares, V. 9139 *diu kuniginne rîche*, ist ersetzt durch V. 9139a, *daz klaget mänicliche*. BEHAGHEL interpretiert die Lesart von *w*, die einen neuen Vers darstellt, als Variante. Da durch die Substitution das Reimpaar als epische Grundeinheit erhalten bleibt, wird in diesem Fall eine bewußte Umgestaltung angenommen.

Da in *B* der gesamte Textbereich V. 9139-9448 ausgefallen ist, *w* dagegen nur vereinzelte Kürzungen aufweist, ist gesichert, daß *B* nicht Vorlage von *w* gewesen sein kann, jedenfalls nicht die alleinige. Die veränderte Partie in Fassung *w* lautet im Zusammenhang:

9138 *do hetten ſy geuochten*
9140 *jn ſelben ſchädleiche*
9139a *daz klaget mänicliche*

In den Handschriften *w* und *M* beginnt in V. 9141 ein neuer Abschnitt, der - im Unterschied zum rekonstruierten Text - mit einer Initiale beginnt:

9141 ***D**o ſý den leib het verlorn'*
alda ſy hett beuoren
erworben lob vnd ere

Die Neuformulierung von V. 9139 und die Entscheidung, im nächsten Vers einen neuen Abschnitt mit einer Initiale beginnen zu lassen, stehen offensichtlich in ursächlichem Zusammenhang. Der neue V. 9139a, *daz klaget mänicliche*, ist in seiner allgemeinen Formulierung für den bewußten Abschluß einer Erzähleinheit geeignet, der folgerichtig am Beginn des nächsten Verses eine Initiale erfordert. So wenig die übrigen Codices V. 9139a besitzen, so wenig verfügen sie - außer Handschrift *M* - über die Initiale im nachfolgenden Vers. An dieser Stelle zeigt sich, daß V. 9139a mehr ist als nur eine gewöhnliche Varianz im Prozeß der Überlieferung, sondern daß diese grundlegende Neuformulierung sich in der Existenz der Initiale in V. 9141 spiegelt.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
37.	fol. 74va	9308-9309	Minusverse	2 (Zerstörung zweier Reimpaare)

Nach dem Tod der Camilla wird ein Waffenstillstand vereinbart und von Turnus die Überführung des Leichnams in ihre Heimat organisiert. Unmittelbarer inhaltlicher Kontext der ausgefallenen Verse ist die Beschreibung der für Camilla angefertigten Bahre (V. 9294-9313). Die reimtechnisch zu zwei Verspaaren gehörenden Verse V. 9308-9309 *diu zieche was ôsterîn, / diu ander driancasîne* bilden syntaktisch und inhaltlich eine Einheit, so daß ihr Ausfall keine inhaltlichen und logischen Störungen des Textbereiches generiert. Eine Motivation für diese Kürzung ist wohl in der Absicht Jorg von Elrbachs zu erkennen, insbesondere die beschreibenden Passagen als nicht unmittelbar zur Handlung gehörende Textbereiche zu reduzieren. In Fassung *w* ist die veränderte Textpartie durchaus sinnvoll, wenn die Verse entgegen dem ursprünglichen Sinn inhaltlich und syntaktisch auch neu aufeinander bezogen werden:

9306 *man lait jr vnd' dz habet*
ain seidin küſſ in
9310 *vō pfeller ſârarein*
groß vn̄ langen

Auf den ersten Blick fällt auf, daß das Reimpaar als formale Grundeinheit epischen Erzählens in diesem Fall nicht als bindend erachtet wird, sondern primär inhaltliche Kriterien den

Ausfall der beiden Reimpaarhälften bedingt haben könnten. Die Ähnlichkeit der Reime der beiden in der Vorlage aufeinanderfolgenden Verspaare *kussîn/ôsterîn* und *driancasîne/sarrazîne* hatte zur Folge, daß das aus ursprünglich zwei unterschiedlichen Verspaaren neugebildete Reimpaar *küſſ in/ſarrarein* in Fassung *w* den Reim formal nicht verletzte. Dem Schreiber ist aufgrund dieser Ähnlichkeit möglicherweise gar nicht bewußt geworden, daß er durch die Elision der beiden zu unterschiedlichen Paaren gehörenden Verse die Reimpaarstruktur formal tangiert hat. Daher wird dieser Fall - wie auch der strukturell analoge Nr. 25 - in der Systematik unter Nr. 4 („Ausfall eines vollständigen Reimpaares“) anstatt unter Nr. 2 („Ausfall eines Einzelverses und Zerstörung der Reimpaarstruktur“) verzeichnet.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
38.	fol. 74 vb	9343-9352	Minusverse	10 (5 Reimpaare)

Die Kürzung dieser Textstelle steht im Zusammenhang mit der unter Nr. 39 diskutierten Passage, weswegen schon hier darauf verwiesen sei. Erzähltechnisch gehört jedoch die 5 Reimpaare umfassende, ausgefallene Versgruppe V. 9343-9352 an das Ende der Klage des Turnus um die tote Camilla. Diese Totenklage ist deutlich in zwei große Teile gegliedert, deren erster (V. 9324-9343) mit der zweiten Hälfte des Reimpaares V. 9341/42 einen inhaltlich logischen Abschluß findet. In seiner Ausgabe der Handschrift *B* setzt FROMM nach V. 9342 ein Satzpunkt. Im Text BEHAGHELS, FRINGS/SCHIEBS’ und ETTMÜLLER/KARTSCHOKES steht zwar ein Komma, doch übersetzt KARTSCHOKE sinngemäß V. 9342 als Ausruf und interpretiert den Beginn von V. 9343 *der tet der werlde [...]* als Demonstrativum oder als relativen Anschluß in einem neuen Hauptsatz.

Der vorliegende Befund macht auch deutlich, daß wiederum das formale Kriterium der Erhaltung der grundlegenden Reimpaarstruktur ausschlaggebend war für die Durchführung der Kürzung: V. 9343 ist vor allem deswegen entfallen, weil er formal als erster Teil zum Reimpaar V. 9343/44 gehört, in dem nach dem Satzpunkt am Ende von V. 9343 inhaltlich mit V. 9344 ein neues Thema der Totenklage anklingt, die Anklage an die Götter. Dieses Motiv bestimmt den zweiten Teil der Klage des Turnus (V. 9344-9351). Daß V. 9352, der inhaltlich nicht mehr zur Anklage der Götter gehört, ebenfalls mit ausgefallen ist, hat wiederum formale Gründe: Er gehört als dessen zweiter Teil strukturell zum Reimpaar V. 9351/52, das als Ganzes ausgefallen ist. Da V. 9353 formal bereits erster Teil des Reimpaares V. 9353/54, in dem inhaltlich etwas Neues beginnt, ist, wird dieser in Fassung *w* übernommen, obwohl er als letzter Vers inhaltlich noch zur Klage des Turnus gehört.

Zur inhaltlichen Motivation der Kürzung tritt also auch hier eine rein formale: Die elidierten Verse bilden das Ende der Klage des Turnus.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
39.	fol. 74vb	9357-9366	Minusverse	10 (5 Reimpaare)

Dem Trauerkondukt sind in Fassung *w* lediglich vier Verse, d. h. zwei Reimpaare, gewidmet: V. 9353/54 und V. 9355/56. Formal gehört V. 9353 noch zur Totenklage des Turnus, während der entfallene V. 9357 syntaktisch und inhaltlich das Subjekt des Versgefüges V. 9354-9357 darstellt.

Der Ausfall dieses syntaktisch so wichtigen Verses bestätigt erneut die primäre Orientierung des Redaktors an der formalen Oberflächenstruktur des Textes in Reimpaaren, die in der Regel als Ganzes ausfallen. An Nahtstellen wie dieser, wo formale und inhaltliche Struktur des Textes gegeneinander verschoben sind, werden die Kürzungsprinzipien des Kopisten konkret faßbar.

Daß Jorg von Elrbach gleichwohl entstandene logische Verwerfungen auszugleichen bemüht ist, zeigt die über die normale Varianz der Verse hinausgehende Veränderung von V. 9367: *die frawē ert er da mit*. Während im ungekürzten Text neben Turnus zahlreiche Gefolgsleute - *arme unde rîche,/die dâ mit im wâren* (V. 9362-63) - die Bahre der Camilla begleiten, ist es in der gekürzten Fassung *w* lediglich Turnus, der die Bahre der Toten begleitet. Infolgedessen ersetzt Jorg von Elrbach den Plural seiner Vorlage in V. 9367 durch den Singular. Im übrigen wird das letzte Verspaar dieses Textabschnitts V. 9367/68 unverändert übernommen.

Unmittelbares Motiv für den vorliegenden Kürzungsbefund ist die Straffung der Erzählung auf ihre wesentlichen Bestandteile. Insofern genügt die Begleitung des Turnus am Sarg der Camilla, denn er ist Repräsentant der Gesamtheit der Latiner. Der veränderte Textbereich lautet in Fassung *w* im Zusammenhang folgendermaßen:

9342 *vnſelig iſt d' de' dich ſchlůg*
9353 *doch ich dein enber'n můß*
mit der pa'r giēg er zů fůß
9355 *ain gůte meile*
vn̄ ain gantze weile
9367 *die frawē ert er damit*
dz was ſein will vn̄ ſitt

In *w* - wie auch in *h* - fehlt in V. 9369 die Initiale, mit der in den anderen Handschriften ein neuer Abschnitt des Textes einsetzt.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
40.	fol. 75ra	9395-9574	Minusverse	180 (90 Reimpaare)
		9394a	*herlicher dan ie kain wa't*	1 Plusvers
		9394b	*küngin vō hocher art*	1 Plusvers
		9394c	*vnd ob jrem grab wz*	1 Plusvers: Variation von V. 9486-9487
		9394d	*mit palſam ain glaſuas*	1 Plusvers: Variation von V. 9486-9487; V. 9514-9520
		9394e	*da mā dz zůnt an*	1 Plusvers: Variation von V. 9514-9520
		9394f	*daz da ſtetticlich pran*	1 Plusvers: Variation von V. 9519/20

Die umfangreiche Kürzung betrifft die Beschreibung des Grabmals der Camilla. Der Erzähler Heinrich von Veldeke kündigt diese als leichte Virtuosität seiner Kunst an: *sô moget ir hôren wunder, / daz mir niht vil enschadet, / wie diu frouwe wart bestadet* (V. 9390-9393). In Fassung *w* erweist sich diese Ankündigung schließlich als sinnlos, da die eigentliche Beschreibung als Ganzes

ausgefallen ist und lediglich durch sechs Verse ersetzt wird (V. 9394a-9394f). Zwei von diesen sind als selbständige Schöpfungen erkennbar, vier hingegen als Variationen ausgefallener Verse.

Jorg von Elrbach übernimmt das die umfangreiche Ekphrasis der Vorlage einleitende Reimpaar V. 9393/94, nimmt jedoch eine entscheidende Änderung in V. 9394 vor, wo ein allgemeines Charakteristikum dieser Grabanlage benannt wird: Sie besitzt gemäß der Beschreibung einen turmartigen Charakter, Camilla wird also hoch über der Erde beigesetzt. Das außergewöhnliche Erscheinungsbild eines solchen Architekturentwurfs dürfte auch Jorg von Elrbach so irritiert haben, daß er das Reimpaar V. 9393/94 sehr bezeichnend verändert: *gamill die werde / nider in die erde*. Sicherlich war der Schreiber durch eine Vorstellung beeinflußt, wie sie in der Ikonographie der Darstellung von Camillas Beisetzung in einer christlich formulierten Kirchhofsszene wie im Codex *h*[703] zum Ausdruck kommt. Um so auffälliger ist es, daß im Illustrationszyklus der Handschrift *w* ein Bild des Grabmals erscheint, wie es aus dem Berliner Zyklus *B* bekannt ist. Gleichwohl läßt auch die darin verwendete Ikonographie nicht erkennen, ob die Grabarchitektur als überirdisch oder unterirdisch gedacht ist.[704]

Der Redaktor hat die umfangreiche Beschreibung dieser Grabanlage jedoch nicht ersatzlos ausfallen lassen. In *w* folgt nach V. 9394 eine Gruppe von sechs Versen (V. 9394a-9394f), von denen sich das erste Reimpaar, als dessen selbständiger Schöpfer der Kopist angesehen werden darf, auf den Ruhm der Camilla bezieht und damit das in V. 9393 formulierte Motiv aufgreift. Die beiden folgenden Reimpaare beziehen sich dagegen auf das Grabmal selbst und dessen Ausstattung mit einem brennenden, mit Balsam gefüllten Gefäß.

Im rekonstruierten Text werden an zwei Stellen mit Balsam gefüllte Gegenstände erwähnt. In V. 9486-9489 heißt es, daß der Architekt Geometras zwei Gefäße mit Balsam in den Sarg hinein gestellt habe, um durch den entströmenden Duft das Verfaulen des Leichnams zu verhindern. Möglicherweise stammt die Formulierung *vnd ob jrem grab wz / mit palſam ain glaſuas* aus diesem ursprünglichen Kontext. Daß sich bei Jorg von Elrbach jedoch zwei unterschiedliche Ausstattungselemente in einer einzigen Vorstellung miteinander verbinden, zeigt die Textstelle V. 9514-9520. Hier beschreibt Veldeke, daß vor dem Verschließen der Grabkammer eine Lampe aufgehängt wurde, die ebenfalls mit Balsam gefüllt war und als ein ewiges Licht brannte. Ein ähnliches nie verlöschendes Licht an einer Kette war bereits als Ausstattungselement des Pallas-Grabes beschrieben, das erst verlosch, als beim Öffnen der Grabkammer durch Friedrich Barbarossa ein Windstoß das Feuer ausblies (V. 8348-8408). Das ewige Licht im Grabmal der Camilla ist eine Lampe, die ebenfalls an einer Kette hängend gedacht ist. Im Gegensatz zum Pallas-Grab ist damit jedoch ein besonderer Mechanismus verbunden: Diese Lampe wird im Schnabel einer Taube gehalten, ihr gegenüber befindet sich das Standbild eines Mannes mit einem schußbereiten Bogen, der auf die Taube zielt. Erst durch das Auslösen dieses Mechanismus' kann die Lampe gelöscht werden. Die Darstellung des Camilla-Grabes in Bildfassung *w* zeigt das Bildnis des Bogenschützen, während die Miniatur in Codex *B* lediglich die Taube mit der Lampe im Schnabel zeigt. In die Kurzfassung der Grabmalsbeschreibung im Text wird jedoch kein weiteres Detail neben dem brennenden Balsamgefäß erwähnt.

Auch die Schreiber der späten Handschriften *G* und *h* greifen kürzend in die Grabmalsbeschreibung ein, wenn sie auch sonst kein so umfassendes Kürzungskonzept verfolgen wie

[703] In *h* ist auffällig, daß trotz der allgemeinen Lesart *über der Erde* der Miniator dennoch eine klassische christliche Bestattungsszene (Pictura 37) auswählt. Textfassung und Bildfassung sind hier als koordiniert zu betrachten.
[704] S. o., Kapitel C II 4 b.

Jorg von Elrbach. Dieser Befund zeigt, daß elaborierte Beschreibungen im Sinne hochmittelalterlicher Dichtungsauffassung wie die vorliegende in besonderer Weise späteren Eingriffen ausgesetzt sind.

„BUCH XII" (V. 9575-13528)

In „Buch XII", das in den beiden volkssprachlichen mittelalterlichen Versionen der 'Aeneis' am weitesten den lateinischen Text selbständig erweiternd ausgestaltet, insbesondere durch die umfangreichen Monologe und Dialoge über die Minne, finden sich in Fassung *w* die qualitativ und quantitativ grundlegendsten Eingriffe in den mehrheitlich überlieferten Textbestand. Von den insgesamt 92 in Kurzfassung *w* auf der Ebene der Makrostruktur veränderten Textstellen befinden sich mehr als die Hälfte (52 Positionen) innerhalb dieser etwa 4000 Verse.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
41.	fol. 75va	9667/68	Umstellung	

Inhaltlicher Kontext ist die Auseinandersetzung des Latinus mit Turnus, in der der König den Rutuler von einem Zweikampf mit Eneas abhalten möchte. Schließlich erklärt sich Latinus dennoch dazu bereit und läßt Eneas diese Entscheidung ausrichten. Auf dem Höhepunkt der gegen Latinus gerichteten Anklage des Turnus findet sich im Reimpaar V. 9667/68 eine Binnenumstellung, die von der übrigen Überlieferung abweicht. Da eine inhaltliche Motivation nicht erkennbar ist, muß dieser Befund mit einem Schreiberversehen erklärt werden. Durch die Umstellung in *w* wird das Satzgefüge in den Versen 9668-9669 (*sweder unser ez sî/der mûz den lieb verliesen*) auch inhaltlich unklar. In Fassung *w* lautet die betreffende Versgruppe:

eneas můſ den tod
9665 *von meiner' hand enpfan*
oder' můſmich zo tod schlan
vnſer weder es ſeý
jr ſtand mir pöslich beý
der můſ den lib v'lieſ en

Die Topographie der Codexseite in *w* dürfte keinen Einfluß auf die Störung gehabt haben. Denkbar wäre aber, daß die Position der Verse in der Vorlage störungsanfällig gewesen ist, was aber nicht bewiesen werden kann.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
42.	fol. 76va	9825-9864	Minusverse	40 (20 Reimpaare)

Nach der Auseinandersetzung des Turnus mit Latinus wird bis zum vereinbarten Zweikampf eine Verlängerung des Waffenstillstandes festgelegt. Innerhalb dieses Zeitraumes kommt es zur Unterredung der Königin mit Lavinia über Turnus, Eneas und die Macht der Minne. Auf Lavinias

Frage nach dem Wesen der Minne: *durch got, wer is diu Minne?* (V. 9799) folgt eine erste knappe „Definition" der Königin. Ein zweites Mal durch ihre Tochter aufgefordert: *sô saget mir denne waz minne is* (V. 9818), beschreibt die Mutter insbesondere die Minnesymptome, die Lavinia zu der Frage veranlassen: *frowe, is denn minne ungemach* (V. 9852)? Diese zweite, umfassendere Beschreibung der Minne entfällt in Fassung *w* ersatzlos, so daß die inhaltliche und formale Architektur dieses wichtigen Gespräches grundlegend verändert wird.

Gleichwohl versucht Jorg von Elrbach, einige zentrale Aussagen zur Minneproblematik beizubehalten. So setzt sein Text wieder mit den beiden Verspaaren V. 9865/66 und V. 9867/68 ein, mit denen der in V. 9821 durch eine Initiale begonnene Abschnitt endet.

Als Motivation für die vorgenommene Kürzung läßt sich vermuten, daß der Redaktor die einmalige „Definition" der Minne (V. 9800-9807) als ausreichend betrachtete. Er besaß aus seiner spätmittelalterlichen Perspektive offensichtlich kein Interesse mehr an dem virtuosen rhetorischen Spiel mit einer Thematik, die im hochhöfischen 12. Jahrhundert erstmals in der volkssprachlichen Literatur in so elaborierter Weise psychologisch gestaltet werden konnte. Bereits bei der Interpretation der Minusstelle Nr. 2 konnte gezeigt werden, daß Jorg von Elrbach das Stilmittel der Stichomythie, das auch den vorliegenden Dialog prägt, nicht mehr rezipieren wollte.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
43.	fol. 76vb	9869-9970	Minusverse	102 (51 Reimpaare)

Auch diese Kürzung hält sich formal einerseits an die durch Initialen strukturierte Oberfläche der Textvorlage, andererseits wird wiederum das Reimpaar als maßgebliche Einheit epischen Erzählens konsequent bewahrt. Inhaltlich ist durch die Kürzung der dritte Versuch der Königin betroffen, das Wesen der Minne und ihre Wirkung auf den Menschen zu beschreiben. Die zwar im wesentlichen von der Königin gesprochene Partie wird unterbrochen durch stichomythische Erwiderungen der Lavinia. Es darf eine analoge Motivation der Kürzungsentscheidung wie bei der zuvor besprochenen Textstelle vermutet werden. Erst die Drohung der Königin am Ende der Rede, Lavinia zu erschlagen, falls sie ihre Liebe Eneas und nicht Turnus schenken sollte, wird vom Redaktor wieder aufgenommen.

Wichtig für die Gesamtdeutung der Kurzfassung ist der Befund, daß die beiden umfangreichen Dialogpartien, die das Thema der Minne behandeln, nicht wie im Falle anderer Kürzungen durch knappe Abbreviationes substituiert werden.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
44.	fol. 77ra	10028	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Inhaltlicher Kontext des ausgefallenen Verses ist der Spazierritt des Eneas mit einigen Gefährten vor den Mauern Laurentums während der Zeit des vereinbarten Waffenstillstandes bis zum Termin des festgesetzten Zweikampfes. Nachdem die Königin voller Zorn ihre Tochter verlassen hat, begibt sich Lavinia in einen hochgelegenen Saal der Burg Laurentums, von dem aus sie den heranreitenden Eneas erblickt. Bei seinem Anblick wird sie vom Pfeil der Venus getroffen, so daß ihre

Liebe erwacht und sie am eigenen Leib zu spüren beginnt, was sie im Minnegespräch mit ihrer Mutter gerade erfahren hat.

Wenn V. 10028 *dô her dô dare was komen*, der zweiter Teil des Reimpaares V. 10027/28 ist, syntaktisch jedoch als Nebensatz zum Reimpaar V. 10029/30 gehört, syntaktisch und inhaltlich als verzichtbar erscheint, so widerspricht der Ausfall nur eines Reimpaarteiles den bisher beobachteten Schreibergewohnheiten. Es liegt in diesem Fall daher nahe, ein Versehen Jorg von Elrbachs anzunehmen. Möglicherweise begünstigte die Position dieser Verse gegen Ende des Abschnitts den Ausfall. Auch die Position des Verses innerhalb der Topographie der Codexseite der Vorlage könnte den Ausfall des Verses beim Kopiervorgang mit beeinflußt haben.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
45.	fol. 77rb	10047/48	Minusverse	2 (Reimpaar)

Venus hat durch ihren Pfeilschuß Lavinia verwundet und ihre Liebe zu Eneas entfacht, als dieser vor die Burg Laurentums geritten kommt. Jorg von Elrbach ließ nach bereits zuvor beobachteter Gewohnheit wiederum das vollständige Reimpaar V. 10047/48 *in vil korzen stunden;/sine wiste niht der wunden* ausfallen. Dabei bezieht sich syntaktisch V. 10047 auf V. 10046 *want si bran unde si fros*, während V. 10048 zum folgenden V. 10049 *dâ ir daz ubel vone quam* gehört. Dennoch läßt der Redaktor gerade diesen sinntragenden Vers ausfallen. Wie auch sonst beim Ausfall einzelner Verse oder Reimpaare läßt sich auch in diesem Fall eine Motivation für die vorgenommene Kürzung nicht unmittelbar erkennen. Es müßte daher ein einfaches Versehen des Schreibers angenommen werden, wenn nicht auch die Textpartie in Fassung *w* durch einen umformulierenden Eingriff in V. 10049 (*vn̄* statt *dâ [...] von*) verstehbar wäre. Insgesamt ist daher eher eine intentionelle Umgestaltung mit dem Ziel der Kürzung wahrscheinlich.

10046 *wan ſ ý pran vn̄ ſ ý fros*
10049 *vn̄ jr groſ ýbel vō kam*

Ob die Position des Verspaares in der Topographie der Codexseite der Vorlage zusätzlich den Ausfall begünstigt haben könnte, ist nicht überprüfbar.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
46.	fol. 77rb	10055-10073	Minusverse	19 (9,5 Reimpaare)
		10055a	*da ſprach die maget frey*	Variation von V. 10062 und V. 10073)

Inhaltlicher Kontext ist der Beginn von Lavinias Minnequalen nach ihrer ersten Begegnung mit Eneas vor Laurentum und der Verwundung durch den Minnepfeil der Venus. Der von der Kürzung in Fassung *w* betroffene Textbereich umfaßt die Beschreibung der Minnesymptome sowohl in Erzählerrede (46a) als auch in Lavinias Monolog (46b). Zunächst fehlen die letzten sechs Verse des

durch Initialen gegliederten Erzählabschnittes V. 10031-10060 mit der Erzählerbeschreibung von Lavinias Minneleid und im Anschluß dreizehn Verse aus dem Beginn ihres Minnemonologs.

Auffallend ist der Befund, daß der ausgefallene Textbereich sowohl das Ende eines Abschnittes als auch den Beginn des nachfolgenden Abschnittes betrifft. Das widerspricht der wiederholten Beobachtung, daß vom Ausfall die jeweils letzten Verse eines Textabschnittes häufiger bedroht sind als die einleitenden. Auch bleibt bei einer Kürzung meistens die eine Seite der durch die Initiale markierte Zäsur erhalten, entweder das Ende des vorausgehenden Abschnittes oder der Beginn des folgenden. Durch diesen Ausfall mußte die Einleitung der direkten Rede in Fassung *w* eigens wiederholt werden, um den Erzählzusammenhang nicht zu verunklären. Jorg von Elrbach ersetzt also V. 10073 *daz ê was ledechlîchen frî*, der im ursprünglichen Text als Relativsatz zu der Satzperiode V. 10071-10073 gehört, durch den neuen V. 10055a *da ſprach die maget frey*, wobei er charakteristischerweise das Reimwort *frî* als formalen Rahmen beibehält. Dieser Vers ist keine andere Lesart von V. 10073, welche Auffassung BEHAGHEL vertritt, sondern vielmehr ein neuer Vers, der durch Kontamination von V. 10062 *dô sprach diu maget lussam* und V. 10073 *daz ê was ledechlîchen frî* von Jorg von Elrbach formuliert wurde.

Als Motivation der Kürzung ist in erster Linie das Bemühen zu erkennen, die redundanten Formulierungen des Minneschmerzes zu reduzieren. Bemerkenswert ist die angewandte Kürzungstechnik, daß durch den Ausfall und die Substitution des ersten Verses des Reimpaares V. 10073/74 ein formal und inhaltlich möglichst harmonischer Übergang geschaffen wird. Diese Beobachtung ist wichtig, da sie Willkür ausschließt, die man unterstellen müßte, wenn ohne Übergang eine bestimmte Textpartie einfach ausgefallen wäre.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
47.	fol. 77rb	10077-10094	Minusverse	18 (9 Reimpaare)

Die ausgefallene Textpassage ist wie Nr. 46 Teil des Minnemonologs der Lavinia. Obwohl Fassung *w* erst mit V. 10074 erneut den Text der Vorlage aufgenommen hat, um ein neues Thema der Monologpartie, den Reflex auf das Gespräch mit der Mutter, einzuführen, bricht der Text bereits nach drei Versen erneut ab. Aus diesem Befund wird die Kürzungsstrategie erkennbar, ein den Redaktor interessierendes neues Thema kurz anklingen zu lassen, seine Ausgestaltung aus der Vorlage jedoch nicht zu übernehmen. In dem ausgefallenen Textbereich V. 10077-10094 kommt Lavinia zu der Erkenntnis, daß ihre Mutter mit ihrer Beschreibung der von der Minne ausgelösten Gefühle recht habe. Zugleich wird aber auch der Schluß, den Lavinia aus dieser Erkenntnis zieht, *ichn minne niht daz sie mir riet* (V. 10086), elidiert.

Problematisch erscheint der Übergang von V. 10076 *er ist mir kůmen zů frů* zu V. 10095 *dz mir unkūt vor wz.* Bezieht sich im konstituierten Text das einleitende Relativpronomen in V. 10095 *diu* auf *minnen* in V. 10094, der in Fassung *w* ausgefallen ist, so muß das einleitende *dz* in *w* logisch verallgemeinernd rückbezogen werden auf die ausgefallene Partie. Jorg von Elrbach hat auf diese Weise zwar einen Anschluß über die elidierten Verse 10077-10094 hinaus schaffen können, mußte jedoch die ursprüngliche Logik preisgeben. In Fassung *w* lautet die Textpartie im Zusammenhang folgendermaßen:

da ſprach die maget freý
ich fürcht dz es de' kům' ſeý
do mich mein můt' troſt zů
er iſt mir kůmen zů frů
dz mir vnkūt vor wz
wañ ſ eid der her' eneas
hüt her geritten kam

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
48.	fol. 77rb/77va	10117-11074	Minusverse	960 (480 Reimpaare)

Dieser ausgefallene Textbereich ist unter allen Kürzungen der Fassung *w* quantitativ der umfangreichste. Aber auch qualitativ ist der an dieser Stelle durch Jorg von Elrbach vorgenommene Eingriff in den Text am tiefgreifendsten, da er nicht nur bestimmte Sinnabschnitte reduziert und vereinfacht, sondern ganze Handlungseinheiten, die für die Konzeption der Erzählung von zentraler Bedeutung sind, eliminiert. Statt dessen wird eine vereinfachende Zusammenfassung wichtiger Handlungsaspekte in 21 Plusversen geboten. Die Übernahme des mehrheitlich überlieferten Textes bricht mit dem Ende des durch Initialen gegliederten Erzählabschnittes V. 10061-10116 mit V. 10116 ab. In der Handschrift folgt am Ende der Kolumne fol. 77rb dann zunächst ein durchgestrichener Vers: *ſÿ ſ prach mein můt' iſt*, der offensichtlich eine Kontamination der Verse V. 10117 und V. 10136 darstellt. Da danach - zu Beginn von fol. 77va - die selbständig formulierte Passage folgt, wird an dieser Stelle der Kürzungsprozeß unmittelbar nachvollziehbar: Jorg von Elrbach wollte offenbar zunächst den Minnemonolog in gekürzter Form nach dem üblichen, vorhandene Verse verarbeitenden, kontaminierenden Verfahren fortsetzen, hat sich dann jedoch - wohl mit Blick auf das Ende der Kolumne fol. 77ra - umentschieden und fährt auf der Versoseite mit der zweiten Begegnungsszene vor Laurentum fort. An dieser Stelle wird deutlich, daß die Kürzung unmittelbar während des Kopiervorgangs vorgenommen wurde und nicht als geplanter Teil eines Gesamtkonzepts bereits zu Beginn festgelegt war. Am Befund des durchgestrichenen Verses am Ende der Kolumne fol. 77rb läßt sich unmittelbar erkennen, daß Jorg von Elrbach keine bereits gekürzte Vorlage besaß, sondern selbst Schöpfer der neuen Textgestalt des 'Eneasromans' ist. Daß die Kürzungsentscheidungen auch im Hinblick auf sehr umfangreiche Textstücke durch formale Aspekte begünstigt worden sind, wird an diesem Beispiel deutlich. Folgende Verse, die aufgrund ihrer Fehlerlosigkeit als Reinschrift eines vorab formulierten Entwurfs zu interpretieren sind, sind selbständige Ergänzung des Schreibers und Abbreviatio der ausgefallenen Textpartie. Formal nehmen sie die Reimpaarstruktur der Vorlage auf:

10116a	*da dz alſo wz getan*	Plusvers
10116b	*da het der edel troýan*	Plusvers
10116c	*die junkfrawē āch geſechē*	Variation von V. 10978
10116d	*da můſt er v'ejechen*	

10116e	*dz ſý schöner nit möcht ſein*	
10116f	*da mit im dz hertz ſein*	
10116g	*vō frädē hoch vf geſchwal*	
10116h	*vn̄ laid doch groſe qual*	
10116i	*daz er jr můſt enber'n*	
10116j	*die ſein hertz ſach ger'n*	
10116k	*jndē die nacht kam*	Variation von 11020
10116l	*jr baid' hertz in minn enpran*	
10116m	*vaſt gen ainander'*	
10116n	*als im für der ſalamāde'*	
10116o	*vntz er doch an ſein pet kā*	Variation von 11020
10116p	*eneas der luftſam*	
10116q	*vn̄ er daran lag*	Variation von 11021
10116r	*kaines ſchlafs e' pflag*	Variation von 11022
10116s	*vo' der jungē küniginne*	
10116t	*die im in ſeinē ſinne*	
10116u	*ſo ſteticliche lag*	

Der Minnemonolog der Lavinia endet erst mit V. 10388. Die psychologische Virtuosität, mit der Lavinia das Wesen der höfischen Minne an sich selbst erkennt (48a: V. 10117-10388), das aufregend Neue in den beiden hochmittelalterlichen Texten, scheint den spätmittelalterlichen Schreiber im Rahmen der von ihm verfolgten Zwecke nicht mehr zu interessieren. Sobald Eneas die Mauern Laurentums verläßt, um in das trojanische Lager zurückzukehren (48b: V. 10389-10399), fährt Lavinia voller Schmerz mit ihrem Monolog fort (48c: V. 10400-10435). Eneas reitet indessen über die Ebene zu seinem Zelt zurück (48d: V. 10436-10450). Abends bei Tisch hat Lavinia keinen Appetit (48e: V. 10451-10461), nachts vermag sie keine Ruhe im Schlaf zu finden (48f: V. 10462-10475) und setzt ihren Monolog fort (48g: V. 10476-10496). Am nächsten Morgen wird sie schließlich von ihrer Mutter zur Rede gestellt (48h: V. 10497-10513) und gesteht ihre Liebe zu Eneas, indem sie seinen Namen auf ein Wachstäfelchen schreibt (48i: V. 10514-10712). Nachdem die Königin voller Wut Lavinia verlassen hat (48j: V. 10713-10724), beginnt der zweite große Minnemonolog (48k: V. 10725-10784), an dessen Ende sie beschließt, Eneas in einem Brief ihre Liebe zu gestehen (48l: V. 10785-10822). Am Mittag desselben Tages sieht Lavinia Eneas erneut vor die Mauern Laurentums reiten (48m: V. 10823-10842) und beschließt, den an einem Pfeil verborgenen Brief zu ihm hinunter schießen zu lassen (48n: V. 10843-10854). Sie überredet den Bogenschützen (48o: V. 10855-10907), der den Pfeilschuß nach anfänglichem Widerstreben ausführt und Eneas den Brief zuspielt (48p: V. 10908-10921). Dieser berät sich mit seinen Gefährten (48q: V. 10922-10930), liest den Brief und erblickt Lavinia zum ersten Mal (48r: V. 10931-10946) - in diesem Moment entsteht ihre gegenseitige Liebe. Eneas läßt sich durch den Spott seiner Begleiter nicht irritieren (48s: V. 10947-10964) und wird beim Anblick Lavinias vom Pfeil Amors getroffen (48t: V. 10965-10990).

Eneas geht es am Abend dieses Tages wie Lavinia zuvor: Er kann weder essen noch trinken (48u: V. 10991-11018) und verbringt anschließend eine schlaflose Nacht (48v: V. 11019-11041).

In einem Minnemonolog erkennt er - ebenfalls wie zuvor Lavinia - seine Gefühle zu der Königstochter (48w: V. 11042-11074). Inmitten dieses Monologs nimmt der Kopist den Text seiner Vorlage wieder auf.

Jorg von Elrbach schafft in seinen neu hinzugedichteten Versen, die in vier Fällen vorhandenes Textmaterial variierend aufgreifen, zwar einen insgesamt geglückten Übergang, doch eliminiert er neben den reflexiven Passagen wie den Minnemonologen auch wichtige äußere Handlungsmomente des Textes, insbesondere die erneute Auseinandersetzung Lavinias mit ihrer Mutter, das Verfassen und Absenden des Minnebriefs, seine Auffindung durch Eneas, die Liebesbegegnung beider in Blicken sowie die Minnesymptome des Eneas. Die Zusammenfassung in Fassung *w* setzt die Erzählung bis zur zweiten Begegnung der Liebenden vor Laurentum nach dem Absenden des Briefes voraus. Auf diese List mit dem Brief (48p) bezieht sich daher offenbar V. 10116a *da dz also wz getan*, mit dem zu der Erzählung der Minnequalen des Eneas übergeleitet wird. Der Redaktor motiviert das Aufflammen der Liebe des Eneas nicht durch den von Lavinia abgesendeten Pfeil mit dem Minnebrief während der zweiten Begegnungsszene, sondern vielmehr aus den Ereignissen bei der ersten Spazierrittszene vor den Mauern Laurentums heraus. Ist es in der Textvorlage nur Lavinia, deren Minne bei der ersten Begegnung mit Eneas erwachte, während dieser sie gar nicht wahrgenommen hat, so ändert Jorg von Elrbach den Handlungsablauf dahingehend, daß bereits während der ersten Begegnungsszene sich auch Eneas in Lavinia verliebt. Eine analoge Konzeption konnte für den Miniaturenzyklus herausgearbeitet werden.[705]

Die neuen Verse 10116b-g fassen die Begrüßung der beiden Liebenden (48r) sowie die Verwundung des Eneas durch den Pfeil Amors (48t) zusammen. V. 10116h-u gestalten unter Variation von vorhandenem Versmaterial Eneas' schlaflos verbrachte Nacht (48v) und seinen Minnemonolog (48w). Eine eigentliche Erweiterung und Neuinterpretation liegt vor, wenn Jorg von Elrbach seine Vorlage in V. 10116b-10116n selbstständig ausweitet: *jr baid' hertz in minn enpran / vaſt gen ainander' / alſ im für der ſalamāde'*. Das für das Mittelalter maßgebliche Tierbuch, der 'Physiologus', beginnt seine Deutung des Salamanders: „Der Physiologus sagt vom Salamander, wenn er in den Feuerofen kommt, verlöscht der ganze Ofen; ja sogar wenn er in den Heizofen für das Bad kommt, löscht der Heizofen aus."[706] In Antike und Mittelalter schrieb man dem Salamander die Eigenschaft zu, im Feuer zu leben, ohne zu verbrennen, sich sogar darin zu verjüngen. Auf diese Weise konnte er auch mit dem Feuer selbst identifiziert werden und er sollte die Macht haben, Feuer zum verlöschen zu bringen. Im christlichen Sinne war er Symbol für die Auferstehung, für Christus[707] und für die Keuschheit.[708]

Der Vergleich zwischen dem Salamander und der Liebe zwischen Eneas und Lavinia ist nicht unproblematisch: Er kann im mittelalterlichen Sinn ihre Reinheit, Festigkeit, sogar Heiligkeit bezeichnen, aber der eigentliche Vergleich zwischen dem Feuer des Salamanders und dem Feuer der Liebe hängt davon ab, ob der Salamander das Feuer durch sein eigenes Feuer zum Verlöschen bringt oder durch das Gegenteil, durch seine Kälte, da der Salamander im 'Physiologus' auch als „ein ganz kalter Vogel"[709] bezeichnet wird. Im ersten Fall ist das Feuer des Salamanders stärker als menschliches Feuer, so daß auf dieser Vergleichsebene die Liebe zwischen Eneas und Lavinia als über menschliches

[705] S. o., Kapitel C II 4 b und unten Kapitel D III 4.
[706] 'Physiologus'. Naturkunde in frühchristlicher Deutung. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von URSULA TREU. - Hanau: Artia, 1981, S. 60-61; hier: S. 60.
[707] GERD HEINZ-MOHR: Lexikon der Symbole. - München: Diederichs, 1971, s. v. 'Salamander' und 'Auferstehungssymbolik'.
[708] 'Salamander', in: LCI. 4. Band. Sp. 11-12.

Maß hinausgehend charakterisiert wird. Im zweiten Fall würde der Vergleich keinen Sinn ergeben, da der Salamander das (Liebes-) Feuer löscht. Offensichtlich ist das von Jorg von Elrbach gewählte Bild zwar positiv gemeint, reduziert die unterschiedlichen Bedeutungsebenen aber auf den Salamander als Symbol für das Feuer schlechthin. Sicherlich darf man auch nicht zuviel in diesen Vergleich hinein interpretieren und nicht vergessen, daß zu dieser Formulierung auch die Freude am Reim und einem sich anbietenden Bild geführt haben kann.

Nach der Begegnung von Eneas und Lavinia ist in Kurzfassung *w* lediglich vom Minneschmerz des Eneas die Rede und nicht mehr ausdrücklich von demjenigen Lavinias, der der Kürzung Jorg von Elrbachs großenteils zum Opfer gefallen ist (48f: V. 10462-10475). Darüber hinaus ist das Bild des Feuersalamanders eine Zutat Jorg von Elrbachs. Eine weitere Schwierigkeit bietet V. 10116u *ſo ſteticliche lag*, dem kein Partnerreim zugeordnet ist. Offenbar ist hier zugunsten der inhaltlichen Vollständigkeit und Logik der Verse 10116r-10116u eine Verletzung der zugrunde liegenden und zumeist angestrebten Reimpaarstruktur bewußt in Kauf genommen: *kaines ſchlafs e' pflag / vo' der jungē küniginne / die im in ſeinē ſinne / ſo ſteticliche lag*.

Ein wirklicher Bruch der Logik liegt in V. 11075 vor, wenn Jorg von Elrbach innerhalb des Minnemonologs des Eneas den Text seiner Vorlage wieder aufnimmt, ohne Eneas als Sprecher einzuführen: *es wirt mir wils got půs*. An dieser Bruchstelle läßt sich erkennen, daß die Kurzfassung *w* offensichtlich keine kohärente Neufassung des 'Eneasromans' darstellt, sondern unmittelbar beim Prozeß des Kopierens einer ungekürzten Vorlagehandschrift selbst entstanden ist und primär das Ziel hatte, eine quantitative Kürzung vorzunehmen. Logische Brüche wurden dabei nicht immer beseitigt.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
49.	fol. 77va	11087-11338	Minusverse	252
		11086a	*wie ſol ich mein lebē behalden*	Plusvers
		11086b	*vor turnū dem balden*	Plusvers
		11086c	*alſo lag er die nacht*	Plusvers
		11086d	*mit ſtrenge' lieb bedacht*	Plusvers

Die fehlende Textpassage umfaßt exakt den gesamten Rest des Minnemonologs des Eneas. Dieser Befund beweist, daß Jorg von Elrbach ganz reflektiert gerade diese Erzählpartie zusammenkürzt. In Fassung *w* umfaßt der Minnemonolog folglich statt der ursprünglichen 296 Verse (11043-11338) nur noch zwölf Verse.

Für die ausgefallenen 252 Verse 11087-11338 treten vier neue Verse ein, von denen zwei noch wörtliche Rede umfassen, die beiden anderen bereits erzählerisch zum folgenden Teil überleiten. Der Minnemonolog des Eneas umfaßt in Kurzfassung *w* also mit den zwei Ergänzungsversen insgesamt 14 Verse und lautet im Zusammenhang:

[709] 'Physiologus', wie Anm. 706, S. 60.

11075 *es wirt mir wils got půs*
es nacht daz ich vechtē můſ
mit dē kǒnen turnum
daz ich gern' wil tůn
vnd will willicliche
11080 *vechten vm̄ daz reiche*
vn̄ vm̄ dz ſchón mägetein
ob all die welt wer mein
so gewun̄ ich nim' ādē' wib
dz vngemach ſol mir den lib
11085 *ſchier kranck mache*
11086 *ſol ich vaſten vn̄ wachen*
11086a *wie ſol ich mein lebē behalden*
11086b *vor turnū dem balden*

In den beiden den Minnemonolog „zusammenfassenden" Versen V. 11086a und V. 11086b liegt insofern eine - wahrscheinlich nicht beabsichtigte - eigene Deutung des Redaktors vor, wenn er für seine Abbreviatio inhaltlich lediglich auf den entfallenen Teil V. 11087-11096 zurückgreift. Darin wird die Angst des Eneas vor dem Zweikampf mit Turnus angesichts der ihn peinigenden Minnequal aufgegriffen. Da die beiden anschließenden Verse V. 11086c-11086d die Überleitung zum ungekürzt übernommenen Text herstellen, wird ein zentraler Aspekt des Minnemonolgs übergangen: War Eneas am Beginn seiner Klage noch voller Zweifel, ob er aufgrund seiner Minne zu Lavinia gegen Turnus bestehen könne, so ist er am Ende sicher:

11334 *Lavîne hât mir gegeben*
11335 *kûnheit unde sin,*
11336 *daz ich zehenstunt sterker bin*
11337 *und kûner danne ich ê was,*
11338 *sint daz ich den brief gelas.*

Jorg von Elrbach nimmt den mehrheitlich überlieferten Text wieder auf mit dem mit einer Initiale eingeleiteten Abschnitt V. 11339ff., so daß auch an dieser Stelle der unmittelbare Zusammenhang zwischen inhaltlicher Kürzungsentscheidung und materieller Textstruktur belegt werden kann.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
50.	fol. 78ra	11381-11482	Minusverse (51 Reimpaare)	102
		11380a	*nun wz es iber mitten tag*	Variation von V. 11476
		11380b	*daz eneas dennocht lag*	Variation von V. 11475
		11380c	*vn̄ ſein hertz oft erkracht*	1 Plusvers
		11380d	*jn dem er erwacht*	1 Plusvers
		11380e	*vnd wolt tröſten ſeine man*	Variation von V. 11480

		11380f	*do hieſ er im geben dan*	Variation von V. 11482

Eneas schläft nach der durchwachten Nacht morgens ein, was Verwunderung auf seiten seiner Kampfgefährten hervorruft. Gleichzeitig ist aber Lavinia früh aufgestanden, um zu dem Platz an der Burgmauer zurückzukehren, von dem aus sie tags zuvor Eneas erblickt hatte. Als ihre Erwartung, den Trojaner erneut zu Gesicht zu bekommen, getäuscht wird, beginnt ein weiterer Monolog (50a: V. 11381-11465), in dem sie voller Enttäuschung das Ausbleiben des Eneas beklagt. Dieser entfällt in Fassung *w* vollständig, so daß in diesem Textbereich ausschließlich der Minneschmerz des Eneas im Zentrum steht.

Die nachfolgende Partie, in der beschrieben wird, wie Eneas bis zum Mittag im Bett liegen bleibt (50b: V. 11466-11483), wird in Fassung *w* auf sechs Verse zusammengekürzt, wobei zwei Verse - 11380c und 11380 d - als eigentliche Plusverse zu bezeichnen sind, während die anderen vier Verse bereits vorhandenes Textmaterial variierend verarbeiten. Erst in V. 11483 wird der mehrheitlich überlieferte Text wieder aufgenommen. Charakteristisch für die Redaktionstechnik in dieser Passage ist die Beobachtung, daß ein für die „innere Handlung" so wichtiger Teil wie der zornige Monolog Lavinias vollständig entfällt, während die Erzählung von Eneas' langem Liegen im Bett trotz ihres an sich geringen Umfanges von 18 Versen (V. 11466-11483) auf nur ein Drittel zusammengekürzt wird. Hieran wird wiederum der Primat der äußeren Handlung innerhalb des Kürzungsprozesses deutlich.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
51.	fol. 78ra	11503-11551	Minusverse (24,5 Reimpaare)	49
		11502a	*nun merkt wz eneas tů*	1 Plusvers

Der neuerliche Ritt des Eneas mit seinen Gefährten nach Laurentum (V. 11584-11502) wird von Jorg von Elrbach unverändert übernommen - wiederum ein Indiz für das primär an der äußeren Handlungsstruktur orientierte Kürzungskonzept. Der anschließende Monolog der Lavinia, in dem sie ihren Zornesausbruch über das Ausbleiben des Eneas bereut, entfällt dagegen. In diesem Fall erweist sich jedoch das Kürzungskonzept des Redaktors als ein sinnvoll koordiniertes: Der Reuemonolog Lavinias mußte deswegen ausfallen, da ihr Anklagemonolog (Nr. 50a) ebenfalls nicht in Fassung *w* übernommen wurde. Da der Monolog der Lavinia jedoch mit der ersten Hälfte des Verspaares V. 11551/52 endet, muß der Redaktor V. 11551 substituieren, um die Grundstruktur in Reimpaaren zu bewahren. Darin liegt der Grund, daß V. 11502a *nun merkt wz eneas tů* als allgemeine Einleitung zu der folgenden Erzähleinheit neu formuliert wird.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
52.	fol. 80vb	11801/02	Umstellung	

Während Eneas nach der Zusammenkunft am festgelegten Ort des Zweikampfes mit Turnus eine Ansprache hält, bricht Streit zwischen zwei Gefolgsleuten aus, provoziert durch einen Gefolgsmann des Turnus. Diese Umstellung innerhalb des Reimpaares V. 11802/03 findet sich in der Hetzrede desselben. Sie tangiert zwar nicht die Reimpaarstruktur, beeinträchtigt aber gerade im

vorliegenden Fall den Sinn erheblich. In der ursprünglichen Fassung liegt eine Satzgrenze nach dem ersten Teil des Reimpaares, nach V. 11801, während sich V. 11802 als vorangestellter Nebensatz auf V. 11803 bezieht: *si sint uns wol ze mâzen. / daz wirz sô lange lâzen, / daz is mir (sprach her) vile zorn.* In Fassung *w* lautet diese Partie folgendermaßen:

11800 *sý mügē t sich vnſe' nit e'weren*
11802 *das wirs ſolang laſen*
11801 *ſý ſint vns wol zů maſen*
11803 *daz iſt spch er mir im zoren*

Eine Motivation der Umstellung – auch im Hinblick auf ihre Position innerhalb der Codexseite - läßt sich daher weder inhaltlich noch logisch erklären, so daß ein bloßer Irrtum des Schreibers Jorg von Elrbach am wahrscheinlichsten ist. Die Umstellung vollzieht sich innerhalb des Reimpaares und berührt dadurch zwar die inhaltliche, nicht aber die formale Reimpaarstruktur.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
53.	fol. 81ra	11821-32	Minusverse	12 (6 Reimpaare)

Nach seiner Hetzrede löst der Rutuler den allgemeinen Kampf aus, indem er einen Trojaner tötet und gleich darauf selbst getötet wird. In der Beschreibung dieses Kampfes fehlen 12 Verse, so daß der durch Initialen gegliederte Text der Fassung *w* (V. 11815-11834) im Zusammenhang folgendermaßen lautet:

11815 ***D**o wz hochmůt vnd nid'*
da ward hert der ſtreit
do man ſůchen began
des h'rn eneas man
die ſich vaſt werten
11820 *mit den ſcha'pfen ſchwerten*
da wz der ſturm herte
11833 *die weil daz er werte*

V. 11833 ist im Hinblick auf die zuvor ausgefallene Textpartie in der Weise umformuliert worden, daß er auch ohne den Kontext des vorangegangenen Verses V. 11832 verstanden werden kann. Die Motivation der Kürzung liegt offensichtlich im Willen des Schreibers, auch auf der Ebene der äußeren Handlung Redundanz und zu ausführliche Erzählpassagen zu reduzieren. Darüber hinaus zeigt auch dieser Befund eine Koinzidenz zwischen der inhaltlich motivierten Elision und der formalen Position dieser Versgruppe am Ende eines Absatzes, den Zusammenhang zwischen Text und Textoberfläche.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
54.	fol. 81va/b	11939	Minusvers	
		11940a	*vaſt ýber hapt ſý flugen*	Plusvers; Variation von V. 11939?)

Latinus glaubt sich verraten und flieht, während Eneas sofort den Kampf zu beenden sich bemüht und dabei verwundet wird. Nach seiner Heilung begibt er sich erneut in die Schlacht und kämpft wie Turnus sehr tapfer weiter. In dieser Beschreibung der Kampfhandlungen finden sich zwei Eingriffe in die Makrostruktur des Textes, die im Zusammenhang zu interpretieren sind.

Durch den Ausfall von V. 11939 *daz die sprindeln ûf flogen*, wird die Reimpaarstruktur zerstört, da V. 11940 *diu swert si riterlîche erzogen* keinen zugehörigen Partner mehr besitzt. Jorg von Elrbach stellte die ursprüngliche Reimpaarstruktur wieder her, indem er V. 11940a *vaſt ýber hapt ſý flugen* neu hinzufügt, dessen Position im Reimpaar V. 11939/40 allerdings nicht derjenigen des entfallenen Verses 11939 entspricht, sondern erst nach V. 11940 eingefügt wird. BEHAGHEL interpretiert V. 11940a lediglich als Variante des überlieferten Textes in V. 11940. Hier soll diese Wortfolge dagegen als eigenständiger Plusvers gedeutet werden. Ein Motiv für den Ausfall von V. 11939 *daz die sprindeln ûf flogen* ist nicht erkennbar, gleichwohl ist dieser Befund auffällig, da in der Beschreibung von ritterlichen Kämpfen häufig zur Charakterisierung der Intensität des Kampfes beschrieben wird, wie die Lanzen auf den Schilden zersplittern.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
55.	fol. 83va	12069/70	Minusverse	2 (Reimpaar)

Der Trojaner Neptanabus reizt Turnus, es kommt zum Zweikampf, in dem Neptanabus unterliegt und sterbend von Turnus verspottet wird. Daraufhin greift Turnus erneut die Trojaner an, welche vor seiner Übermacht weichen müssen. In Fassung *w* fehlt gerade das Reimpaar, in dem die Flucht der Trojaner noch einmal beschrieben wird: *die Troiâne mit ir van/flohen gezogenlîche dan* (V. 12069/70). Jorg von Elrbach formulierte die Textpartie folgendermaßen:

12068 *ſÿ můſ ten weichn̄ dannen*
werhaft ýber das veld
12072 *gegen irs her'n gezelt*

Eine unmittelbar einsichtige Erklärung für den Ausfall des Reimpaares ist nicht möglich, zumal der Text der gesamten Partie in Fassung *w* sehr stabil ist und auch die Position der Verse innerhalb der Topographie der Codexseite nicht störungsanfällig scheint. Möglicherweise hielt der Schreiber die Information im Reimpaar V. 12069/70 für redundant, da bereits in V. 12068 (*ſÿ můſten weichē dannen*) die Flucht der Trojaner erwähnt wurde.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
56.	fol. 83vb	12103-08	Minusverse	6 (3 Reimpaare)

Als Turnus sieht, daß Eneas nach seiner Verwundung geheilt in den Kampf zurückkehrt, tritt er sofort die Flucht an, verfolgt von den Trojanern. In Fassung *w* ist die Beschreibung der Ermordung der Latiner auf der Flucht um sechs Verse verkürzt. Der Ausfall dieser drei Reimpaare befindet sich formal am Ende des durch eine Initiale eingeleiteten Abschnitts V. 12087-12108. Dieser Befund bestätigt die allgemeine Tendenz des Redaktors, im Hinblick auf die Topographie des Textes gerade im Bereich der Abschnittsenden Kürzungen vorzunehmen. Im vorliegenden Fall tritt dieser Umstand zu dem Konzept Jorg von Elrbachs, die Erzählung von den Grausamkeiten bei der Verfolgung zu reduzieren und die Handlung stringenter weiterzuführen. In jedem Fall ist die Koinzidenz wiederum sehr charakteristisch.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
57.	fol. 84va	12225/26	Minusverse	2 (Reimpaar)

Eneas treibt seine Gegner bis in die Stadt Laurentum hinein und läßt diese in Brand stecken. In dieser Situation gelobt Turnus erneut den Zweikampf mit Eneas, dessen Durchführung durch einen neuerlichen Frieden garantiert wird. Lavinia blickt vom Palas aus auf den Kampfplatz hinab und stimmt eine erneute Klage an (V. 12216-12302). Zu Beginn dieses Monologs ist das Reimpaar V. 1225/26 *wie lieb mir daz nû wâre!/hetez der helt mâre* ausgefallen. An diesem Befund wird wiederum die Bedeutung formaler Kriterien gegenüber inhaltlichen Aspekten deutlich: V. 12226, formal-reimtechnisch noch zu V. 12225 gehörend, bezieht sich inhaltlich und syntaktisch dagegen auf V. 12227. Dadurch wird der Übergang von V. 12224 zu V. 12227 logisch problematisch. Offensichtlich blieb aber dieser Textbereich in Fassung *w* inhaltlich dennoch verständlich:

	vñ ſprach hett er nun ha'bā t
12224	*dz ich im hett geſant*
12227	*vm̄ ſein haup gebunden*

Daher ist auch an dieser Stelle der an inhaltlichen Kriterien orientierte Bearbeitungsaspekt zu betonen: Lavinias Klagemonolog, der die äußere Handlung nicht vorantreibt, sollte gekürzt werden, wie die nachfolgend zu besprechende Textstelle bestätigt. Zugleich spielte aber wie gewöhnlich der formale Aspekt der Abstimmung der Kürzung mit der formalen Reimpaarstruktur eine Rolle.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
58.	fol. 84va	12231-12302	Minusverse	72 (36 Reimpaare)

Die ausgefallene Textpartie ist im unmittelbaren Zusammenhang mit Nr. 57 zu deuten und betrifft den Großteil des Klagemonologs der Lavinia, der in Fassung *w* daher insgesamt auf einen

einzigen Aspekt - die Selbstanklage, daß Lavinia dem Trojaner nicht ihr Haarband als Glückspfand anvertraut habe - reduziert wird:

12216 *owe ſprach ſÿ ich kume*
wie krāks hertzē ich pin
aun witz vñ aun sin
dez geleich han ich wol tan
12220 *das eneas der troýan*
der lob ſälig man
mein clainat nie gewan
vñ ſprach hett er nun ha'bā t
12224 *dz ich im hett geſant*
12227 *vm̄ ſein haup gebunden*
so wer im vo' den wunden
daz haupt deſt' bas behůt
12230 *vñ we' im für ſchlag gůt*

In dieser erneuten Kürzung im Bereich der Monologe zeigt sich wiederum die Tendenz der Fassung *w*, die Ebene der inneren Handlung der Figuren abzublenden und die Erzählung insgesamt auf den äußeren Geschehnisablauf zu reduzieren, der seinerseits Straffungen unterliegt. Das gleichermaßen virtuose und reizvolle psychologische Spiel in der Klage Lavinias, nicht auch andere Kleidungsstücke (Schleier, Ärmel, Ring und Gürtel) dem Eneas als Liebespfand gegeben zu haben, ebenso ihre Selbstmorddrohung, entfällt ersatzlos.

Signal für Jorg von Elrbach, den Text seiner Vorlage wieder aufzunehmen, ist die auch inhaltlich einen neuen Abschnitt eröffnende Initiale in V. 12303. Hier konvergiert erneut die formale Oberflächenstruktur des Textes mit der inhaltlichen Handlungsebene.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
59.	fol. 84vb	12319/20	Minusverse	2 (Reimpaar)

Inhaltlicher Kontext der gekürzten Partie ist der Zweikampf zwischen Eneas und Turnus. In dem durch Initialen gegliederten Abschnitt V. 12303-12320 ist das abschließende Reimpaar V. 12319/20 *reit genendechliche:/es was edel unde rîche* ausgefallen. Dieser Ausfall ist wiederum auch durch formale Kriterien mit bestimmt. Die Satzlogik wird gestört, da das Satzgefüge V. 12317-12319 *Turnûs saz ûf ein râvit, / dar ûffe er uber den strît / reit genendechlîche* nur durch V. 12319 sinnvoll ist. Jorg von Elrbach hat bei seinem Bemühen, immer möglichst Verspaare als ganze zu eliminieren, in diesem Fall beachtet, daß die ursprüngliche Satzlogik durch diese formale Entscheidung gestört würde. In Fassung *w* lautet der durch Modifikation des Verspaars V. 12317/18 wieder verständliche Satz:

12317 *turnus ſas vf aim rauit*
12318 *daruf ýber all den ſtrit*

Auch an dieser Stelle generierte eine Koinzidenz inhaltlicher und formaler Kriterien die Kürzung, wobei die inhaltlichen Kriterien offensichtlich den Ausschlag gaben.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
60.	fol. 87vb	12623-12634	Minusverse	12 (6 Reimpaare)

Während der Zweikampf zwischen Turnus und Eneas auch in der Bearbeitung *w* ohne Kürzungen erzählt wird, fehlt ein großer Teil des abschließenden Lobes auf Turnus (V. 12607-12634). Die fehlende Partie V. 12623-12634, die formal wiederum die Reimpaargrenzen respektiert, betrifft die gesamte zweite Hälfte bis zum Ende des durch Initialen markierten Textabschnittes, ein Verfahren, das bereits wiederholt beobachtet wurde.

Jorg von Elrbach sah in V. 12622 *ein spiegel der hêren* einen sinnvollen Abschluß für das Lob, zumal nach diesem Vers auch ein formaler Einschnitt zu dem nachfolgenden Reimpaar liegt. So begünstigte die Koinzidenz dreier charakteristischer Faktoren den Ausfall dieser Verspartie: Straffung nicht handlungsrelevanter, redundanter Textpassagen, Respektierung der Reimpaarstruktur und Einfluß durch die von Initialen strukturierte Textoberfläche.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
61.	fol. 88ra	12683/84	Umstellung	

Nach dem Sieg über Turnus kommen Eneas und Latinus darüber ein, nach Beilegung der Feindseligkeiten die Hochzeit zwischen dem Trojaner und Lavinia auszurichten. Diese aber ist traurig-empört darüber, daß Eneas nicht sogleich nach seinem Sieg zu ihr gekommen ist. Dieser Klagemonolog ist Kontext der Umstellung der beiden Verse. Charakteristischerweise findet diese Vertauschung innerhalb der Grenzen des Reimpaares statt:

12682 *leb ſanft es iſt als gůt*
12684 *du ſichſ9 ſý dick her nach*
12683 *la dir nit ſein zů gach*
12685 *jch erken' laid' wol den ſig*

Eine Motivation für diese Vertauschung ist nicht erkennbar, zumal der Sinn nicht tangiert wird. Ob der Befund, daß die gestörte Partie sich beinahe am Ende der Kolumne fol. 88ra befindet, für die Umstellung mit verantwortlich ist, muß zumindest in Erwägung gezogen werden. Auffallend ist aber auch hier, daß die Reimpaarstruktur nicht angetastet wird. Insgesamt handelt es sich offensichtlich um ein Versehen Jorg von Elrbachs.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
62.	fol. 88rb	12715-12746	Minusverse	34 (17 Reimpaare)

Um den Tag seines Sieges über Turnus zu feiern, übt Eneas aus Dankbarkeit große Freigebigkeit. Als er später in seinem Bett liegt, kann er nicht schlafen, weil er Lavinia nicht sogleich persönlich aufgesucht hat. Damit reagiert er unbewußt auf die Vorwürfe, die Lavinia ihm in ihrem Monolog gemacht hatte. Nachdem in der erzählenden Partie (V. 12705-12714) diese Gemütslage des Eneas begründet ist, wird in dem anschließenden Klagemonolog seine innere Situation psychologisch entfaltet. Dieser Monolog, der 32 Verse (V. 12715-12744) und den größeren Teil des Textabschnittes V. 12705-12744 umfaßt, wird von Jorg von Elrbach ersatzlos gestrichen.

Bemerkenswerterweise entfällt darüber hinaus noch das erste Reimpaar des folgenden Textabschnittes, der in der Vorlage mit Wahrscheinlichkeit durch eine Initiale eingeleitet wurde. Den Anschluß von V. 12714-12747 schafft Jorg von Elrbach durch Einfügen der Konjunktion „und“: *do torft im laide' nit geſchechē / vn̄ wacht die nacht darzů.* Auffallend ist der Befund, daß der Redaktor nicht mit dem Beginn des durch eine Initiale eingeleiteten neuen Textabschnittes fortfährt, sondern die beiden ersten Verse dieses Abschnittes mit in seine Kürzung einbezieht.

Die vorliegende Textstelle erweist erneut das spezifische Bestreben der Kurzfassung *w*, insbesondere die innere Handlung der Protagonisten, die sich in Gestalt der langen Monologe zeigt, nach Möglichkeit zu kürzen. Dabei handelt es sich aber gerade um die Ebene, wie auch an dieser Stelle deutlich wird, die das Neue und Außergewöhnliche des hochmittelalterlichen 'Eneasromans' verkörperte.

Trotz der Variante der Einbeziehung der ersten beiden Verse des neuen Textabschnittes in die Kürzung scheint auch an diesem Beispiel die Koinzidenz zwischen der an der Initialengliederung geformten Oberflächenstruktur des Textes und der an inhaltlichen Aspekten orientierten Kürzungsentscheidung hindurch.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
63.	fol. 88va	12761	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Aus Kummer liegt Eneas die gesamte Nacht wach und schläft erst im Morgengrauen ein. Nach kurzer Ruhe beruft er eine Beratung mit seinen Vasallen ein und entsendet Boten, um zu seinem Hochzeitsfest einzuladen. Der erste Vers des Reimpaares V. 12761/62 *ze allen den rîchen / diu man dô mohte erstrîchen* ist ausgefallen. Da in der Regel das Reimpaar als epische Grundeinheit nicht angetastet wird, auch wenn ein inhaltlicher Grund für eine Kürzung erkennbar ist, liegt nahe, den vorliegenden Versausfall als bloßes Schreiberversehen zu interpretieren. Der Sinn des Satzes ist trotz des Versausfalls weiterhin verständlich. Die Topographie der Codexseite dürfte in diesem Fall den Versausfall nicht beeinflußt haben. Über die Situation des Textes innerhalb der Vorlagehandschrift lassen sich keine Aussagen machen.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
64.	fol. 89ra	12839-12842	Minusverse	4 (2 Reimpaare)

Eneas opfert den Göttern und läßt seinen Besuch bei Lavinia melden. Prachtvoll gekleidet, befiehlt er ein Gefolge von ebenso vornehm gekleideten Rittern zu sich. Die Beschreibung des Glanzes und der Pracht der Trojaner beim Einzug in Laurentum wird von Jorg von Elrbach durch den Ausfall von V. 12839-12842 um vier Verse verkürzt. V. 12842 ist dabei in die Formulierung von V. 12843 mit eingeflossen. Der gekürzte und umgeformte Abschnitt lautet in der Bearbeitung *w*:

12835 *groſe ziert da was*
da die plůmē vn̄dz graſ
jr liechte varb verlos
da man den ſchönē ſchin kos
[...]
12840 [...]
[...]
[...]
man hieſ die hochē hin riten
zů den ſelben zeiten
12845 *rait der her' eneas*
zů laurent als im lieb wz

Als Kürzungsprinzip läßt sich erneut der Wille des Redaktors erkennen, nicht unmittelbar handlungsrelevante höfische Beschreibungen zu reduzieren.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
65.	fol. 89ra	12865-12874	Minusverse	10 (5 Reimpaare)

Eneas zieht mit seinem Gefolge in Laurentum ein. Am Ende des durch Initialen markierten Abschnittes V. 12851-12874 findet sich die Episode mit dem Höfling, der die Kurzweil auf dem Kampfplatz preist. Dieser Abschnitt erfüllt alle Voraussetzungen für einen Ausfall in der Konzeption der Kurzfassung *w*: Er ist inhaltlich abgeschlossen, umfaßt formal genau 5 Reimpaare und steht an der Endposition eines Textabschnittes. Als Motivation ist hier wiederum das Bestreben deutlich erkennbar, die Handlung nicht nur durch den Verzicht auf die innere Handlung, sondern zugleich auch auf Nebenhandlungen stringenter zu gestalten. Diese Zielsetzung wurde in vorliegendem Falle durch die Koinzidenz der inhaltlichen Qualität der Episode sowie ihrer materiellen Position im Codex und innerhalb der Textstruktur - am Ende der Textkolumne fol. 89ra sowie am Ende des Textabschnitts vor einer neuen Initiale - begünstigt.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
66.	fol. 89rb	12901/02	Umstellung	

Eneas erreicht den Königspalast und wird von Latinus zu Lavinia geführt. Es kommt zum ersten Gespräch zwischen den Liebenden nach dem Zweikampf. In diesem Dialog befinden sich zwei Eingriffe Jorg von Elrbachs in den Text. Beim ersten - hier beschriebenen - handelt es sich um die Umstellung zweier Verse innerhalb eines Reimpaares, die keine Konsequenz für den Sinn besitzt. Doch das gilt nur in der spezifischen Form der Fassung *w*, wo die Stichomythie der Vorlage aufgelöst ist in Verse mit Angabe des Sprechers. Hätte Jorg von Elrbach wie seine Vorlage die Stichomythie ohne Sprecherangabe übernommen, dann wäre eine Sinnveränderung durch die Umstellung der beiden Verse eingetreten, da die Verse dem jeweils anderen Gesprächspartner in den Mund gelegt worden wären. Da er aber jeweils Sprecherangaben zugefügt hat, kann trotz der Umstellung eine korrekte Zuordnung vorgenommen werden. Im Umgang des spätmittelalterlichen Redaktors mit diesem Stilmittel geht die sprachliche Eleganz des rhetorischen Kunstgriffs verloren.[710] In Fassung *w* lautet das Reimpaar in der Stichomythie:

12902 *dez pin ich ſ prach ſý fro*
12901 *da ſprach er eſiſt alſ o*

Bei der Vertauschung handelt es sich offensichtlich um einen Irrtum des Schreibers beim Kopieren. Der Befund, daß die Position der gestörten Partie beinahe am Ende eines Abschnittes liegt, kann die Störung im Schreibprozeß mit generiert haben.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
67.	fol. 89rb	12905-16	Minusverse	12 (6 Reimpaare)

Der durch eine Initiale eingeleitete letzte Abschnitt (V. 12905-12916) des stichomythisch fortgeführten Dialogs ist komplett entfallen. Darüber hinaus begünstigten sowohl inhaltliche Aspekte - breit entfaltetes Gespräch zwischen Eneas und Lavinia - und formale Motive - zusammenhängender Abschnitt im Umfang von 6 Reimpaaren - den Ausfall dieser Textpartie, so daß die von Jorg von Elrbach an anderen Textbereichen durchgeführte Kürzungsstrategie auch hier Anwendung fand. Der psychologisch feinsinnig gestaltete und wiederum durch das Stilmittel der Stichomythie formal elegant entfaltete Dialog zwischen Eneas und Lavinia wird in Fassung *w* also insgesamt auf folgenden Versbestand reduziert:

eneas ſprach zů lauinen
der gefräwt troýan
junkfraw jr hād gen mir getā
12895 *dz ich ew jmer dienē will*

[710] Vgl. oben Nr. 2.

dez liebs iſt aber ſo vil
das ichs verdienē nit mag
vntz an mein leſten tag
vn̄ ſolt ich lebē tuſent jar
12900 *welt got ſpch ſy̆ wer es war'*
dez pin ich ſprach ſy̆ fro
da ſprach er eſiſt alſo
vn̄ ſprach fraw dez lon ew got
ich mainſſpch ſy̆ n ſpot

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
68.	fol. 89va	12926-12946	Minusverse	21 (10,5 Reimpaare)
		12925a	*niemāt darū zürne*	1 Plusvers

Die Beschreibung des Festes und der Pracht der Gemächer umfaßt den durch Initialen gegliederten Abschnitt V. 12917-12946. Jorg von Elrbach beginnt, den Text seiner Vorlage in den Versen V. 12917-12925 exakt zu kopieren, bricht dann jedoch ab, nachdem er den sich in ein neues Verspaar erstreckenden Satz V. 12924-12925 vollständig übernommen hat: *die andrē giengent ſchawen / die paläſt vn̄ die türne*. Um die gestörte Reimpaarstruktur wiederherzustellen, ergänzt der Kopist den neu formulierten, gleichzeitig aber V. 12926 *die daz tâten gerne* sinngemäß aufgreifenden V. 12925a *niemāt darū zürne*, um dann sofort zum nächsten, durch eine Initiale eingeleiteten Abschnitt weiterzuspringen.

Auch hier wird deutlich, daß Jorg von Elrbach seine Kürzungsentscheidung zunächst nach inhaltlichen Kriterien - Reduzierung breit erzählender und beschreibender Passagen - fällt, sich an der formalen Oberflächenstruktur des Textes orientiert und gegebenenfalls die gestörte Reimpaarstruktur wieder zu restituieren sucht. Wieder ist das Ende eines Abschnitts vom Ausfall formal besonders bedroht.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
69.	fol. 89va	12955-12979	Minusverse	25 (12,5 Reimpaare)
		12954a	*eneas lieſ ſy̆ doch alain*	1 Plusvers

Die Beschreibung des ersten Zusammenseins von Eneas und Lavinia wird in Fassung *w* wieder aufgenommen und bis zur Erzählung vom Geschenk des Ringes fortgeführt. Dann bricht der Text erneut ab und die Episode mit der Erzieherin (69a: V. 12985-12964) sowie die Beschreibung der Pracht der Kleider der höfischen Damen (69b: V. 12965-12979) entfällt. Da der Text Jorg von Elrbachs mit dem zweiten Teil des Reimpaares V. 12979/80 erneut einsetzt, V. 12979 jedoch als Teil der Beschreibung der Schönheit der Damen ausgefallen ist, muß er diesen ersten Teil des Reimpaares durch einen neuen Vers ersetzen, um die Reimpaarstruktur wieder herzustellen. Dieser neue V. 12954a *eneas lieſ ſy̆ doch alain* wird mit Blick auf den Anschluß in V. 12980, der ebenfalls entsprechend modifiziert wird, gestaltet. Der Textbereich lautet in Fassung *w*:

vnd gab jr ain vingerlin
12954 *vnd pat ſÿ gůtz můtz ſein*
12954a *eneas lieſ ſ ý doch alain*
12980 *wañ er ward in ain*
dz er zů herwege rait
im volg mänig riter gmait

Die vorliegende Kürzungsstrategie verhält sich strukturell analog zu der unter Nr. 68 beschriebenen Technik. Auch hier ist es Ziel des spätmittelalterlichen Kopisten, Nebenhandlungen und höfische Beschreibungen zugunsten der äußeren Handlung - V. 12980-12982 - deutlich zu reduzieren, wobei diese Kürzungstendenz dadurch entscheidend begünstigt wird, daß die zur Disposition stehende Passage einen vollständigen Textabschnitt oder das jeweilige Ende einer sich zwischen zwei Initialen befindenden Versgruppe umfaßt.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
70.	fol. 89va	12985-13010	Minusverse	26 (13 Reimpaare)
		12984a	*wider haim zů velde*	1 Plusvers
		12984b	*jn ſein gezelde*	1 Plusvers

Eneas kommt zum Hoflager und läßt von seinen Kämmerern kostbare Geschenke für die Damen vom Hof des Latinus herbeiholen. Diese höfische Geste, die im durch Initialen gegliederten Abschnitt V. 12983-13006 und in den beiden ersten Reimpaaren des neuen Abschnitts erzählt wird, fehlt in Kurzfassung *w*. Statt dessen fügt Jorg von Elrbach ein neues Verspaar hinzu, dessen Aufgabe es aber im engeren Sinne nicht ist, die ausgefallene Partie zu substituieren, sondern vielmehr die Erzählung von der Rückkehr des Eneas im Verspaar 12983/84 zu konkretisieren. Die Partie lautet in Fassung *w*:

D*o der her' eneas*
12984 *zů herweg kůmē wz*
12984a *wider haim zů velde*
12984b *in ſein gezelde*

Problematisch ist der Anschluß an V. 13011 *dô was ez lobebâre*, der mit einer entscheidenden Änderung in *w* übernommen wird: *das wz lobbere*. Ursprünglich bezieht sich V. 13011 auf die reichen Geschenke an die höfischen Damen und nicht auf die Rückkehr des Eneas in sein Lager. Gemäß den Kürzungsprinzipien ist aber dieser Vers deswegen nicht ausgefallen, weil er erster Teil des Verspaares V. 13011/12 ist, in dessen zweitem Teil die neue Handlung eingeführt wird und der daher reimtechnisch noch zu diesem gehört. Durch die Substitution des *dô* durch *das* gelingt ein inhaltlich passender Anschluß.

Auch im Fall dieser Kürzung wird die Reimpaarstruktur formal bewahrt. Auffallend ist aber, daß Jorg von Elrbach hier sehr überlegt nicht mechanisch am Beginn des neuen Abschnittes in V.

13007 mit der Kopie seiner Vorlage fortgefahren ist, sondern die ersten Verse V. 13007-13010 ebenfalls hat ausfallen lassen, da sie sich inhaltlich auf den unmittelbar zuvor elidierten Text beziehen.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
71.	fol. 89vb	13037-13046	Minusverse	10 (5 Reimpaare)
		13036a	*ſol ich vor mir ſechē*	1 Plusvers
		13036b	*daz da můß geſchechen*	1 Plusvers

Die Königin gerät in Wut wegen der Entwicklung der Ereignisse zugunsten des Eneas. Kurzfassung *w* übernimmt den Teil der Rede, der formal in den durch Initialen gegliederten Abschnitt V. 13007-13036 gehört, greift aber in den zweiten Teil der Rede der Königin erheblich ein. Der erste Teil des durch Initialen gegliederten Abschnittes V. 13037-13062 entfällt unter partieller Substitution des neuen Verspaares V. 13036a/b *ſol ich vor mir ſechē / daz da můß geſchechen* in variierender Anlehnung an V. 13046 *sint daz ich sehen solde*. Die Tatsache, daß aus einem Einzelvers ein Verspaar gebildet wird, bestätigt erneut die Redaktionsprinzipien, die sich an die formale Grundeinheit des Reimpaares halten. Inhaltlich wichtig ist, daß Jorg von Elrbach nicht nur den Teil der Rede ausfallen läßt, in dem sich redundant der Zorn der Köngin über ihren Gatten entlädt, sondern daß sich in dem ausgefallenen Teil der Rede bereits Hinweise auf den späteren Selbstmord der Königin befinden.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
72.	fol 89vb	13049/50	Minusverse	2 (Reimpaar)

Nachdem Jorg von Elrbach mit V. 13047/48 wieder den Text seiner Vorlage aufgenommen hat, entfällt bemerkenswerterweise gleich das nachfolgende Reimpaar 13049/50 *daz doch schiere můz wesen,/sone moht ich nimmer genesen*, das inhaltlich von großer Bedeutung ist, da es wiederum auf den Selbstmord der Königin vorausweist. Darüber hinaus trägt zur Verunklärung des Sinnes bei, daß V. 13051 *daz gienge mir ûzer deme spil* in Fassung *w* grundlegend geändert wird: *dz iſt mir ain hertz ſpil*. Möglicherweise versucht Jorg von Elrbach bewußt die Gestalt der Königin neu zu konzipieren, wenn in der Bearbeitung *w* die Verse 13036a-13051 im Zusammenhang lauten:

13036a *ſol ich vor mir ſechē*
13036b *daz da můß geſchechen*
13047 *daz du vn̄ der troýan*
13048 *vor mir gekrönt ſelent gan*
13051 *dz iſt mir ain hertz ſpil*

Offensichtlich kam es Jorg von Elrbach darüber hinaus darauf an – auch im Hinblick auf die vorangegangene Textstelle Nr. 71 – weitere Hinweise auf den Selbstmord der Königin zu eliminieren.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß im Miniaturenzyklus der Tod der Königin ebenso wenig dargestellt ist und sie offenbar noch am Hochzeitsmahl teilnimmt.[711]

Im Hinblick auf die Kürzungstechnik zeigt sich hier erneut, daß der formale Aspekt der einzuhaltenden Reimpaarstruktur auch inhaltliche Entscheidungen mit beeinflußt.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
73.	fol. 89vb	13059/60	Minusverse	2 (Reimpaar)

Durch den Ausfall dieses Reimpaares entfällt zugleich die Einführung von Lavinia als Sprecherin im Dialog Mutter-Tochter. Jorg von Elrbach versteht es hier aber, den Übergang von V. 13058 zu V. 13061 glatt zu gestalten: *fraw was engelten wir / dz jr vns flůcht ſo vil*. Einen unbeabsichtigten Ausfall darf man daher ausschließen.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
74.	fol. 89vb	13063-13066	Minusverse	4 (2 Reimpaare)
		13067/68	Umstellung	

Die beiden ersten Reimpaare des durch eine Initiale eingeleiteten Abschnittes V. 13063-13092 sind in Fassung *w* entfallen. Darüber hinaus findet sich eine Binnenvertauschung im Reimpaar V. 12067/68,[712] möglicherweise um den Anschluß zu glätten. Wirklich problematisch erscheint durch die Kürzungen in *w* die Tatsache, daß die Wechselrede zwischen Lavinia und ihrer Mutter nicht immer erkennbar bleibt, da die Sprecherkennzeichnungen ausgefallen sind.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
75.	fol. 90ra	13083-13086	Minusverse	4 (2 Reimpaare)

Die ausgefallenen Verse betreffen noch immer das Gespräch zwischen der Königin und ihrer Tochter. Durch den Eingriff in den Text wird die Sinnstruktur geändert. Das ausgefallene Reimpaar V. 13083/84 *daz ir dorch zoren niene tût / daz nieman ne dunke gût* hängt als Nebensatz logisch und inhaltlich von V. 13082 *ich râte û trouwelîche daz* ab. Die freundliche Anrede Lavinias in V. 13085 *(sprach si), liebiu mûder mîn* mit der stichomythisch konstruierten Antwort der Königin in V. 13086 *des mûzest dû unsâlich sîn* entfällt mit dem Reimpaar V. 13085/86, was als wichtiger inhaltlicher Eingriff zu werten ist. Statt dessen schließt Jorg von Elrbach variierend V. 13087 *nütz ſprach die küngin wide'* an.

[711] Vgl. Pictura *w*154.
[712] BEHAGHEL interpretiert dagegen die Verse in *w* als neue Lesarten.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
76.	fol. 90ra	13089/90	Minusverse	2 (Reimpaar)

In der vier Verse umfassenden Erzählung vom langsamen Tod der Königin fehlt in Fassung *w* das Reimpaar V. 13089/90 *mit grôzen rouwen si lach / ich ne weiz wie manegen tach*. Der Ausfall dieser beiden Verse stört zwar den Inhalt nicht wesentlich, wenn die Partie lautet:

nütz ſprach die küngin wide'
13088 *vnd viel an jr pet nider'*
13091 *vntz jr der tod zů hertzē kā*
vn̄ jr dz lebē vnſanft nam

Doch wird durch den Verzicht auf die Beschreibung des langsamen Todes der Königin auch die zeitliche Dimension dieser Erzähleinheit überhaupt ausgeblendet. Mit Blick auf die veränderten Stellen Nr. 71 und Nr. 72 zeigt sich auch hier, daß Jorg von Elrbach die Episode von den Todesdrohungen, dem langsamen Sterben und vom Tod der Königin im Zusammenhang offensichtlich - allerdings nicht bis in die letzte Konsequenz - zu eliminieren gewillt ist.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
77.	fol. 90ra	13093-13101	Minusverse	9 (4,5 Reimpaare)
		13092a	*als nū die alt tod waz*	1 Plusvers
		13092b	*vn̄ ſý beſtat was*	1 Plusvers
		13092c	*darnach der tag kam*	Variation von V. 13100
		13092d	*dz die hochzeit luſt am*	Variation von V. 13101
		13092e	*gar berait wart*	1 Plusvers

Ausgefallen in Fassung *w* ist Eneas' Werben um Lavinia bis zum Tag ihrer Hochzeit, eine Demonstration höfischen Verhaltens. Statt dessen sind fünf neue Verse eingefügt, die nur in der zweiten Hälfte die ausgefallenen Verse substituieren. Das Werben des Eneas um Lavinia entfällt zugunsten der Fortführung der Erzählung vom Tod und von der Bestattung der Königin. Insbesondere die Bestattung ist eine eigene Erweiterung Jorg von Elrbachs. Auffallend ist der Befund, daß er zunächst darum bemüht scheint, das Motiv der Selbstmorddrohungen der Königin zurückzudrängen, schließlich aber - über die Vorlage hinaus - von ihrer Bestattung erzählt.

Mit V. 13092e schuf Jorg von Elrbach die erste Hälfte des Reimpaares 13101/02 neu, so daß auch hier die vorgenommene Erweiterung in die zugrunde liegende Reimpaarstruktur eingepaßt wurde. Indem der Beginn des durch Initialen gegliederten Abschnittes ausgefallen ist, zeigt der Befund auch hier den Einfluß der formalen Textstruktur auf die Kürzung.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
78.	fol. 90ra	13107-13118	Minusverse	12 (6 Reimpaare)
		13106a	*vn̄ auch ſunſt mänig man*	1 Plusvers
		13106b	*dem dz kunt wa'd getān*	1 Plusvers

Inhaltlicher Kontext der im folgenden zu besprechenden Texteingriffe sind die Ereignisse bei der Hochzeit des Eneas mit Lavinia. Den Beginn der Festbeschreibung übernimmt Jorg von Elrbach noch genau:

13102 *michel ward die zů vart*
13103 *vm̄ zů allen ſeiten*
13104 *die für ſtē vō lande weite*
13105 *mit ſchiffen vn̄ vf ſtraſe*
13106 *vnd ritter vſ der maſen*

Die anschließenden 12 Verse, die am Beginn des durch eine Initiale eingeleiteten Abschnittes V. 13107-13132 stehen und von den hinzugeströmten und reich beschenkten Spielleuten erzählen, fallen hingegen in Fassung *w* aus. Der Inhalt wird in einer ganz weiten Verallgemeinerung zusammengefaßt:

13106a *vn̄ auch ſunſt mänig man*
13106b *dem dz kunt wa'd getān*

Motivation des vorliegenden Texteingriffes ist wiederum der Wille, höfische Repräsentationsszenen weitgehend auszublenden. Der etwas ungeschickte Anschluß mit V. 13119 *als daz pillich was* zeigt erneut die Dominanz der nach formalen Kriterien gefällten Entscheidungen. V. 13119 gehört syntaktisch und inhaltlich noch zu dem ausgefallenen Reimpaar V. 13117/18, hätte somit bei der Kürzung aus inhaltlichen Gründen mit ausfallen oder substituiert werden müssen. Reimtechnisch gehört V. 13119 jedoch erst zum folgenden V. 13120, mit dem das neue Thema der Krönung beginnt, das von Jorg von Elrbach wieder aufgenommen wird. Sollte die Reimpaarstruktur nicht tangiert werden, mußte V. 13119 mit übernommen werden.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
79.	fol. 90ra	13125/26	Minusverse	2 (Reimpaar)

Ursprünglicher Kontext des ausgefallenen Reimpaares V. 13125/26 *ze êren opherde er den goten, / die im die vart dar enboten* ist Krönung des Eneas und der Lavinia. Durch den Ausfall des Reimpaares ändert sich der Inhalt zwar nicht wesentlich, wohl aber entfällt eine wichtige Nebenhandlung: Glücklich, nun endlich am Ziel seiner Irrfahrten und Kämpfe angelangt zu sein, dankt Eneas den Göttern, deren Befehle ihm oft so viel Ungemach bereitet hatten. Daher ist als Motivation für die vorgenommene Kürzung wiederum der Wille erkennbar, die Erzählung auf die Haupthandlung zu

konzentrieren und Nebenhandlungen zu reduzieren. V. 13127 wird entsprechend variiert, um einen glatten Anschluß herzustellen: *da beriet er wol die ſeinen*.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
80.	fol. 90ra	13138	Minusvers	1
		13137a	*gar mit gůtem ſchalle*	1 Plusvers

BEHAGHEL verzeichnet V. 13137a *gar mit gůtem schalle* lediglich als Variante im Apparat zu V. 13138. Es scheint aber, daß diese Wortfolge als neuer Vers interpretiert werden muß, der V. 13138 *ir ieslîch an sîn gesedele* substituiert. Daher wird V. 13138 als Minusvers und V. 13137a als eigener Plusvers verzeichnet, zumal inhaltlich keinerlei Parallelen zu beobachten sind. Auslöser für diese Neukonzeption von V. 13138 ist sicherlich das nur in Fassung *w* vorkommende Reimwort *alle* statt *edele* in V. 13137. Formelhaft und rein formal bot sich daher an, *ſchalle* auf *alle* zu reimen.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
81.	fol. 90rb	13143-13152	Minusverse	10 (5 Reimpaare)
		13142a	*allez daz man haben ſolt*	1 Plusvers
		13142b	*als es der kung habē wolt*	1 Plusvers

Inhaltlicher Kontext der ausgefallenen Reimpaare ist die Beschreibung der Pracht des Hochzeitsfestes. In den ausgefallenen Versen wird in einem Unsagbarkeitstopos erklärt, daß eine Aufzählung aller Speisen und Getränke kaum möglich sei. Statt dessen bleibt es bei der allgemeinen Beschreibung V. 13148-13152: *man gab in allen ze vil / ezzen unde trinken, / des ieman konde erdenken / und des ir herze gerde, / wol man si des gewerde*. Jorg von Elrbach formuliert noch knapper, zumal er auch V. 13142 *dâ wart diu spîse niht gespart* in einer wichtigen Wendung verallgemeinernd variiert:

13142 *da wz gar nichtz geſpart*
13142a *allez daz man haben ſolt*
13142b *als es der kung habē wolt*

Auch hier führte eine Koinzidenz zweier Bedingungen zur Kürzungsentscheidung. Von inhaltlicher Seite war es die Motivation, höfische Beschreibungen und rhetorische Wendungen zu reduzieren, formal begünstigend trat hinzu, daß die Passage am Ende eines Textabschnitts vor einer neuen Initiale stand.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
82.	fol. 90rb	13159-64	Minusverse	6 (3 Reimpaare)

In V. 13153 nimmt Jorg von Elrbach den durch eine Initiale eingeleiteten neuen Textabschnitt seiner Vorlage auf, um die Beschreibung des Hochzeitsfestes für sechs Verse (V. 13153-13158) fortzuführen. Da in den darauf folgenden sechs Versen die Beschreibung der höfischen Kurzweil entfaltet wird, sieht sich der Redaktor erneut veranlaßt, im Sinne der Reduktion nicht-handlungsrelevanter Passagen diese Textpartie zu kürzen.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
83.	fol. 90rb	13168	Minusvers	
		13167a	*ietlichem alſ in an zam*	1 Plusvers

BEHAGHEL verzeichnet V. 13167a lediglich als Lesart von V. 13168. Dieser Befund ist jedoch so zu interpretieren, daß hier die Substitution eines ausgefallenen Verses vorliegt, zumal keine inhaltlichen Parallelen zwischen ausgefallenem Minusvers und substituierten Plusvers existieren. Ersetzt ist der zweite Teil des Reimpaares V. 13167/68, so daß auch hier die Wahrung der Reimpaarstruktur als entscheidendes Kriterium des Texteingriffes zu bezeichnen ist. Inhaltlich wird die Erzählung, daß Eneas selbst die Geschenke verteilt, substituiert durch die Information, daß er die Spielleute geziemend beschenkt.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang/Vorbildvers
84.	fol. 90rb	13170-13172	Minusverse	3 (1,5 Reimpaare)
			wan er wz ſälicliche	Kontamination von V. 13169 u. V. 13173

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der zuvor besprochenen Textveränderung ist die vorliegende zu interpretieren. Nicht mehr Eneas als der vornehmste Schenker – *wander was der hêrste* (V. 13169) - wird beschrieben, sondern der Beschenkte selbst: *wan er wz ſälicliche*. Diese Formulierung ist eine Kontamination von V. 13169 und V. 13173, da Inhalt und Satzlogik aus V. 13169 stammen, das Reimwort *sälicliche* jedoch aus V. 13173. Auf diese Weise gelingt es, einen formal glatten Anschluß an das Reimpaar V. 13173/74 zu erreichen. Die zweite Hälfte des Reimpaares V. 13169/70 und das Verspaar V. 13171/72 dagegen sind entfallen. Durch den Ausfall von drei Versen und die Kontamination von zwei anderen Versen gelingt es, die Reimpaarstruktur wiederherzustellen.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
85.	fol. 90rb	13184-200	Minusverse	17 (8,5 Reimpaare)
		13183a	*roß gold vn̄ gůte gwand*	1 Plusvers

Nachdem Eneas die Spielleute und Gäste seiner Hochzeit reichlich beschenkt hat, folgen die Fürsten seinem Beispiel. In der ausgefallenen Textpartie V. 13184-13200 werden diese Geschenke in ihrem höfischen Glanz aufgezählt. Jorg von Elrbach faßt ihre Vielfalt in einem einzigen Vers zusammen, der formal die zweite Hälfte des Reimpaares V. 13183/84 bildet: *roß gold vn̄ gůte gwand*. Als Motivation für diese Kürzung ist auch hier der Wille erkennbar, Beschreibungen höfischer Prachtentfaltung und Zeremonien zu kürzen, da diese nicht unmittelbar zur äußeren Handlung gehören. Auch hier ist das Ende eines Abschnittes vom Ausfall betroffen, da solche Positionen innerhalb der Textstruktur besonders brüchig sind.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
86.	fol. 90rb	13209-13220	Minusverse	12 (6 Reimpaare)

Jorg von Elrbach nimmt den Text seiner Vorlage dort wieder auf, wo mit einer Initiale in V. 13201 ein neuer Abschnitt beginnt. Der Befund, daß in Fassung *w* diese Initiale nicht übernommen wird, könnte dadurch zu erklären sein, daß bereits vier Verse zuvor die Initiale aus V. 13181 der Vorlage übertragen wurde, eine derartige Häufung von Initialen aber vermieden werden sollte. Als in der zweiten Hälfte dieses Abschnittes in redundanter Form (vgl. V. 13181-13200) das fürstliche Schenken um die Wette beschrieben wird, überspringt der Kopist die Verse bis zum Beginn des durch eine neue Initiale markierten Textabschnittes in V. 13221. Eine Zusammenfassung des Inhalts der ausgefallenen Partie wird nicht vorgenommen. Die Kürzungstechnik ist mit der unter Nr. 85 beschriebenen identisch.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
87.	fol. 91va	13249-13252	Minusverse	4 (2 Reimpaare)

Es folgt der Exkurs über das Mainzer Hoffest mit dem Ritterschlag der beiden Söhne Friedrich Barbarossas. Am Ende des durch Initialen markierten Abschnittes V. 13221-13252 fehlen die beiden Reimpaare mit der Wahrheitsbeteuerung des Erzählers und der Betonung des ewigen Ruhmes dieses Festes. Als Motivation für den Ausfall der Verse darf man wiederum neben inhaltlichen Gründen die Position der Verspartie am Ende des Textabschnittes annehmen. Wie bei Nr. 85 und 86 wird die Kürzung auch hier schematisch durchgeführt, ohne daß eine Substitution der ausgefallenen Verse vorgenommen wird.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
88.	fol. 91va	13261-13286	Minusverse	26 (13 Reimpaare)

Mit dem Beginn des neuen Abschnittes V. 13253-13276, in dem das Glück des Eneas beschrieben wird, nimmt Jorg von Elrbach den Text seiner Vorlage wieder auf. Aber bereits nach V. 13260, mit dem die differenzierte Beschreibung dieses Glückes beginnt, bricht der Text in Fassung *w* ab. Es fehlt der Großteil dieses Abschnittes sowie der ebenfalls durch Initialen markierte gesamte Abschnitt V. 12277-13286, in dem das Glück der Lavinia beschrieben wird. Der Text in *w* setzt erst wieder mit dem Beginn des neuen Abschnittes in V. 13287 ein. Die Kürzungsstrategie im vorliegenden Textbereich zeigt wiederum das Operieren sowohl nach inhaltlichen als auch nach formalen Kriterien, die an der Topographie des Textes orientiert sind. Jorg von Elrbach wendet hier schematisch die an den vorangegangenen Textstellen Nr. 85-87 beschriebene Technik an: Zunächst fährt er mit der Abschrift eines durch eine Initiale eingeleiteten, neuen inhaltlichen Abschnittes fort, um ein neues Thema anklingen zu lassen. Ist dieses geschehen, wird der Rest dieses Abschnittes entweder knapp zusammengefaßt oder vollständig ausgelassen. Erst die nächste Initiale der Vorlage ist für den Schreiber das Signal, mit der exakten Textkopie fortzufahren. Man gewinnt den Eindruck, daß der Redaktor kurz vor dem Ende des Textes nur noch mechanisch kürzt, ohne durch eigene Formulierungen den Text seiner Konzeption gemäß zu bearbeiten.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
89.	fol. 91vb	13317/18	Umstellung	

Die Umstellung findet wie üblich innerhalb eines Reimpaares statt und ist sicherlich als Versehen des Schreibers zu bewerten, da die ursprüngliche Satzlogik zerstört wird. V. 13317, die erste Hälfte des Reimpaares V. 13317/18, gehört noch zum Satz in V. 13316, während V. 13318 inhaltlich und syntaktisch auf die folgende Versgruppe V. 13319/20 zu beziehen ist. In Fassung *w* entsteht also eine Verwerfung, die im Kontext folgendermaßen lautet:

	ſÿ leptent fröliche
13318	*aſchani*$_9$ *wz mit zwein namen genant*
13317	*ich waiſwie lāg ſeit ainſā t*
	an dem ainē aſchanius
13220	*von dem andren julius*

Möglicherweise kann die Position der gestörten Partie innerhalb der Topographie des Textes und der Codexseite auf den Schreiberirrtum eingewirkt haben: Das Verspaar befindet sich im Hinblick auf die Textstruktur beinahe am Ende des Abschnittes, im Hinblick auf die Topographie der Codexseite am Ende der Textkolumne.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
90.	fol. 92va	13409	Minusvers	1 (Zerstörung des Reimpaares)

Im Text Veldekes folgt die Aufzählung der Nachkommen des Eneas innerhalb des Geschlechtsregisters, das bezeichnenderweise ohne Texteingriffe in Fassung *w* übernommen wird, obwohl es nicht zur äußeren Handlung des 'Eneasromans' im engeren Sinne gehört. Interpretiert man den 'Eneasroman' und das Geschlechtsregister jedoch als „historische" Vorgeschichte der 'Weihenstephaner Chronik', so ist leicht nachvollziehbar, warum gerade dieser Hinweis auf die Perpetuierung der Herrschaft des Eneas von so großer Wichtigkeit für die Konzeption der Fassung *w* innerhalb der Gesamtkonzeption des Codex ist.[713]

Der Ausfall von V. 13409 *arme unde rîche* am Ende des Geschlechtsregisters scheint inhaltlich völlig unmotiviert, so daß er als bloßes Schreiberversehen interpretiert werden muß, zumal unwahrscheinlich ist, daß die Topographie des Textes und der Codexseite den Versausfall begünstigt haben kann. Über die materielle Situation des Textes in der Vorlagehandschrift ist natürlich keine Aussage möglich.

Nr.	Blatt	Vers	Art	Umfang
91.	fol. 93ra	13506-13508	Minusverse	3 (1,5 Reimpaare)
			daz iſt die warhaide	Kontamination von V. 13505 und V. 13509

Der Bericht über die Entstehung des Werkes V. 13429-13490 wird ebenfalls ohne Kürzung übernommen, obwohl sie keinerlei Bezug zur äußeren Handlung der Erzählung aufweist oder im Zusammenhang mit dem Konzept des Codex *w* als „historischer" Handschrift steht. Dieser Befund ist aufschlußreich im Zusammenhang mit der Diskussion über Konzeption von Autorschaft im Mittelalter. Jorg von Elrbach besitzt zwar keinen Respekt vor einer vermeintlich unveränderbaren künstlerischen Gestalt des überlieferten Textes Heinrichs von Veldeke, da er am Eneas-Stoff insbesondere als „historische" Materie für die Vorgeschichte der Chronik interessiert ist. Dennoch hält er offensichtlich die Schicksale von Autor und Text während der Werkentstehung für so wichtig, daß er sie in seiner Kurzfassung vollständig beibehält. Heinrich von Veldeke interessiert den spätmittelalterlichen Kopisten zwar als Autor einer bestimmten Fassung des Eneas-Stoffes. Innerhalb der Rezeptionsgeschichte ist diese Fassung jedoch vor allem als Repräsentation des Stoffes und nicht so sehr als individuell gestaltete Autorversion von Bedeutung. Der Text geht erneut in eine freie Verfügbarkeit des Stoffes über, ohne jedoch seine ursprüngliche Bindung an den Autor zu verlieren, wie das Interesse an der Entstehungsgeschichte von seiten des spätmittelalterlichen Kopisten beweist.

Obwohl Jorg von Elrbach die Entstehungsgeschichte des Textes übernommen hat, eliminiert er die zweite Verfassersignatur mit der Quellenangabe *als ez dâ tihte Heinrîch, / derz ûzer welschen bûchen las, / da ez von latîne getihtet was* (V. 13506-13508). Grund für den Ausfall dieser - nach FRINGS/SCHIEB[714] echten - Schlußverse ist möglicherweise die Redundanz des Inhalts, weil

[713] S. u., Kapitel C III 4 a.
[714] THEODOR FRINGS; GABRIELE SCHIEB: Drei Veldekestudien. Das Veldekeproblem. Der Eneideepilog. Die beiden Stauferpartien. - Berlin: Akademie Verlag, 1949.

Heinrich von Veldeke als Verfasser bereits in der sekundären Epilogpartie mit der Entstehungsgeschichte (V. 13433) genannt wird. Gegen BEHAGHEL, der V. 13509 *daz iſt die warhaide* als Variante in *w* für V. 13509 identifiziert, wird hier der Vers als eigene Lesart, der durch Kontamination von V. 13505 *daz is genûgen kuntlîch* und V. 13509 *al nâch der wârheide* entstanden ist, interpretiert. Durch diesen Kunstgriff Jorg von Elrbachs konnte die durch den Ausfall der Verspartie V. 13506-13508 gestörte Reimpaarstruktur restituiert werden. Das neukonstruierte Reimpaar lautet in Fassung *w*:

13509 *daz iſt die warhaide*
13510 *ſy hieſen die půch eneide.*

Die angewandte Kürzungstechnik entspricht dem von Jorg von Elrbach unter Nr. 84 durchgeführten Verfahren.

Nr.	Blatt	Vers	Art/Variation	Umfang
92.	fol. 93rb	13521-13528	Minusverse	8 (4 Reimpaare)
		13520a	*damit haut dz půch end*	1 Plusvers
		13520b	*got von vns wend*	1 Plusvers
		13520c	*aller hand miſſtat*	1 Plusvers
		13520d	*vnd daz vnſer ſelrat*	1 Plusvers
		13520e	*allenthalbe werde*	1 Plusvers
		13520f	*im himel vñ vf der erder'*	1 Plusvers
		13520g	*dz vns dz allen wider far'*	1 Plusvers
		13520 h	*ſprechēt alle dz werd war'*	1 Plusvers

Die abschließende Beteuerung, daß der Autor seine Quelle innerhalb seines poetischen Verfahrens wahrheitsgemäß übersetzt habe, entfällt in der Kurzfassung *w* ersatzlos. Statt dessen folgt, wie in *h*, ein eigenes Schlußgebet.

c. Systematische Auswertung der Textveränderungen

Der ‘Eneasroman’ umfaßt in der Ausgabe KARTSCHOKES 13528 Verse. Die in der Handschrift *w* vorliegende Bearbeitung der oberdeutschen Fassung weist nach der hier vorgeführten Analyse an 92 Positionen – im Vergleich mit dem Textbestand der Ausgabe - Änderungen in der Makrostruktur des Textes auf.

Die erste, auf die Gesamtarchitektur des Textes bezogene Beobachtung zeigt, daß Ausfälle im Umfang mehrerer vollständiger Reimpaare erst im Stoff des Vergilischen Buches VII, bei Veldeke in Vers 5161ff. (Beschreibung der Camilla) auftreten. Von den 92 registrierten Eingriffen in die Makrostruktur des Textes entfallen insgesamt 40 auf den Stoff der Vergilischen Bücher I-XI, der im ‘Eneasroman’ dem Bereich V. 1-9574 entspricht. In den Bereich des Vergilischen Buches XII und über dieses hinaus fallen insgesamt 52 Veränderungen auf der Ebene der Makrostruktur. Bezogen auf den gesamten Text des ‘Eneasromans’ befinden sich also mehr als die Hälfte aller Eingriffe in den Text im Bereich der letzten 3954 Verse. Dieser Befund bedeutet positiv, daß der Text im Umfang von mehr als einem Drittel eine ausgesprochene Stabilität, im Umfang von drei Vierteln noch eine weitgehende Festigkeit besitzt. Man darf in der Kurzfassung *w* daher keineswegs eine mehr oder minder diffuse, typisch spätmittelalterliche „Auflösung“ des ‘Eneasromans’ erkennen, sondern einen Text, der in einem umfangreichen Teil im Hinblick auf den Versbestand auf der Ebene der Makrostruktur ausgesprochen stabil ist und in gezielter Weise innerhalb eines fest umrissenen Textbereiches Kürzungen aufweist.

Löst man sich von diesen allgemeinen Zahlenverhältnissen und füllt diese mit den konkreten Inhalten des Textes, lassen sich aufschlußreiche Beobachtungen machen und Fragen formulieren. Das Spezifische der mittelalterlichen Gestaltungen der ‘Aeneis’ besteht gerade im Ausbau der Vergilischen Erzählung in Buch XII und über Buch XII hinaus. Die Analyse der besonderen Architektur der Kurzfassung *w* zeigt, daß der Redaktor Jorg von Elrbach in seiner Auffassung des Stoffes gerade nicht an dem Teil des Epos interessiert war, der den größten Teil der Neuerungen in der hochmittelalterlichen Auffassung des Stoffes in sich vereinigte. Es findet gleichsam unter dem spezifischen Konzept dieser spätmittelalterlichen Handschrift eine Reduktion auf den antiken Umfang der Geschichte statt. Eine ähnliche Beobachtung läßt sich im Heidelberger ‘Eneasroman’ (*h*) aus dem Jahr 1419 machen, der - wie die ‘Aeneis’ Vergils - bereits nach dem Entscheidungskampf zwischen Eneas und Turnus nach V. 12598 abbricht. Dieser Befund führte bereits zu der Vermutung, daß der Planer dieses Codex die mittelalterliche Gestaltung des Stoffes möglicherweise bewußt auf seine antike Form zurückführen wollte.

Neben der Person des Schreibers und seiner auch an den beiden anderen von ihm kopierten Texten beobachteten Gewohnheiten ist die Qualität seiner Vorlage von zentraler Bedeutung. Obwohl diese nicht erhalten ist, steht aufgrund der Analysen W. BRAUNES[715] und O. BEHAGHELS[716] jedoch fest, daß *w* zur Gruppe der erhaltenen oberdeutschen Handschriften *B* und *M* gehört. Nach der Terminologie BUMKES repräsentiert die Gruppe *BMw* die oberdeutsche Fassung des ‘Eneasromans’.[717] Innerhalb dieser

[715] BRAUNE, wie Anm. 481.
[716] BEHAGHEL (Hrsg.), wie Anm. 64, S. XI-XXXVI.
[717] Bereits die frühe oberdeutsche Fassung des ‘Eneasromans’ scheint an zahlreichen Stellen gekürzt zu sein und weist ein ähnliches Kürzungsverfahren wie *w* auf. Beispielsweise fehlt die Verspartie 11742-11754 nicht nur in *w*, sondern ist auch in *M* ausgefallen. Zu bemerken ist freilich, daß in diesem Fall ein Abschreibfehler durch Zeilensprung nicht ausgeschlossen werden kann. V. 12327 fehlt ebenfalls auch in *M*, wie *M* zugleich einen Plusvers

Gruppe ist *w* jedoch als junge Bearbeitung der älteren Fassung zu bezeichnen. Nach BUMKE unterscheiden sich Bearbeitungen von Fassungen dadurch, daß sie sekundären Charakter besitzen.[718] Nach den hier vorgelegten Untersuchungsergebnissen sind die Varianzen - sowohl Varianten als auch Lesarten im Sinne BUMKES - in der Textgestalt *w* quantitativ und qualitativ aber so tiefgreifend, daß man im spezifischen Konzept des Codex dennoch einen eigenen Gestaltungswillen des Redaktors erkennen muß und der Text nach BUMKES Terminologie keineswegs nur sekundären Charakter besitzt. BUMKE bezieht den Begriff „Gestaltungswille“ offenbar auf die von einem Redaktor ausgearbeitete Gestalt der Fassung innerhalb der Grenzen des jeweiligen Textes selbst. Dagegen soll hier der Begriff des „Gestaltungswillens“ erweitert werden auf die Fähigkeit eines Redaktors, die Gestalt des Textes über die Textgrenzen hinaus seinem jeweiligen Kontext - beispielsweise in Gestalt anderer Texte derselben Handschrift - anzupassen. Hier wird der Text von *w* daher in Abgrenzung zu BUMKES Fassungsbegriff als ‘Kurzfassung’, ‘Redaktionsfassung’ oder ‘Bearbeitung’ bezeichnet, wobei diese Definition im Gegensatz zu BUMKES Verständnis durchaus Originalität des Textes einschließt.

Entscheidend für die Bewertung einer Bearbeitung ist die Beantwortung der Frage nach der Konzeption der Abschrift durch den Kopisten. Im Hinblick auf den Wiener ‘Eneasroman’ ist die Kombination dieses Textes mit der ‘Weihenstephaner Chronik’ von zentraler Bedeutung. Dabei muß gefragt werden, inwiefern das Gesamtkonzept der Handschrift die individuelle Gestalt der beiden Einzeltexte determiniert. Der Text des ‘Eneasromans’ scheint in ganz spezifischer Weise auf die Konzeption einer „historischen” Handschrift hin bearbeitet worden zu sein: Die Erzählung vom Untergang Trojas und den Irrfahrten des Eneas bis zur Ansiedlung der Trojaner in Latium dient als eine vornehmlich an den „historischen” Fakten orientierte „Vorgeschichte“ der ‘Weihenstephaner Chronik’.[719] Dieses Konzept macht insbesondere die für Veldekes ‘Eneasroman’ so charakteristische Ausgestaltung der inneren Handlung in den Minnedialogen und Monologen entbehrlich. Schließlich hat KRÄMER auf den Charakter der ‘Weihenstephaner Chronik’ als eines – beispielsweise durch die Kapitelüberschriften – bewußt durchgestalteten Textes hingewiesen.[720] Als strukturell analoges Phänomen wird in vorliegender Untersuchung die Ausstattung des ‘Eneasromans’ mit einem Miniaturenzyklus, dessen Vorhandensein im Gesamtkonzept der Handschrift dem Redaktor von großer Wichtigkeit gewesen ist, interpretiert.

Die Beantwortung dieser Frage nach der gedanklichen Konzeption der Abschrift durch den Schreiber Jorg von Elrbach, der als historische Person bereits einige Konturen gewann, soll dem Bereich der „inneren Aspekte des Gestaltungsverfahrens“ zugeordnet werden. Diese sind weitgehend intentionell begründet, werden aber zugleich materiell determiniert durch bestimmte „äußere Aspekte des Gestaltungsprozesses“. Beide konvergieren im konkreten Schreibprozeß des Kopisten, den in seiner materiellen Gebundenheit und generellen Multikausalität zu erkennen und ansatzweise zu beschreiben eine Zielsetzung der vorangegangenen Analyse sein sollte.

Die im Bewußtsein des Schreibers gefällten Entscheidungen können also unbewußt von äußeren Gegebenheiten determiniert werden. Daher soll die Bearbeitung *w* nicht allein auf einer philologisch-textwissenschaftlichen Ebene interpretiert, sondern zugleich gefragt werden, welche

---

12328a aufweist, der variant auch in *w* erscheint. An dieser Stelle wird auch beispielhaft deutlich, daß bereits in *M* hinsichtlich der Restitution der ursprünglichen Reimpaarstruktur dieselbe Bearbeitungsstrategie angewendet wird wie auch in *w*. Dieselbe Beobachtung trifft für das in *Mw* ausgefallene Reimpaar V. 12377/78 zu, nach dem V. 12379 inhaltlich neu formuliert werden mußte, um einen logischen Anschluß an V. 12376 herzustellen.

[718] S. o., Kapitel C III 1 d; f; h.

[719] S. u., Kapitel C III 4 a.

äußeren kodikologischen Faktoren auf die Genese der Kurzfassung eingewirkt haben können. Dabei werden im Hinblick auf die verlorene Vorlagehandschrift und den von Jorg von Elrbach selbst angefertigten Codex zwei einander beeinflussende Topographien wirksam: die Topographie des Textes und die Topographie der Codexseite, die die Positionierung der Textmassen determiniert und strukturiert. Obwohl sich über die Topographie des Textes und der Codexseite der Vorlagehandschrift nur Vermutungen formulieren lassen, sind dennoch bei der Deutung der Befunde die determinierenden Bedingungen der materiellen Beschaffenheit der Vorlagehandschrift prinzipiell in Erwägung gezogen worden, wenn man mit einem Befund konfrontiert wird, der weder vom Inhalt des Textes, noch von seiner Positionierung innerhalb der Topographie der Codexseite plausibel erklärt werden kann. Es wurde gefragt, auf welche Weise die Topographie des Vorlagetextes strukturiert gewesen sein könnte, beispielsweise durch Illustrationen oder Initialen.

Der Materialität der Vorlagehandschrift gegenüber steht die Materialität der von Jorg von Elrbach selbst angefertigten Handschrift, die unmittelbar untersucht werden kann. Der Redaktor orientierte sich bei seinen Kürzungsentscheidungen an der Strukturierung seines Vorlagetextes durch Initialen, indem er oft das Ende eines durch Initialen gegliederten Textabschnittes als Textblock ausfallen ließ und erst bei der nächsten Initiale mit der Abschrift des Textes fortfuhr. Auch war möglich, daß sich am Ende einer Kolumne oder Seite sein Kopierverhalten in unterschiedlicher Weise verändern konnte. Dabei konnte bei einer Beschleunigung des Abschreibevorgangs am Kolumnen- oder Seitenende ein Vers leichter ausfallen.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an anderer Stelle machen, so daß K. GÄRTNER beim Vergleich zweier Überlieferungszeugen des ‘Armen Heinrich’ Hartmanns von Aue formulieren konnte: „Die zahlreichen Erweiterungen, Kürzungen und Umstellungen in B gegenüber A treten oft am Anfang oder Ende von Initialabschnitten auf.“[721]

Es genügt daher nicht, den Kürzungsbefund theoretisch zu analysieren und philologisch zu interpretieren: Vielmehr muß neben der Kenntnis der spezifischen Schreibergewohnheiten gleichermaßen die materielle Lokalisierung der Kürzungsposition innerhalb der Topographie der Codexseite und des Textes sowohl in der Vorlage - soweit dieses möglich ist - als auch in der Abschrift in die Deutung der Genese der Textveränderung mit einbezogen werden. Auf diese Weise besitzen die Kürzungsentscheidungen Jorg von Elrbachs eine multikausale Genese, so daß jeder Einzelfall individuell interpretiert werden muß.

An der Einzelanalyse der gekürzten Textbereiche läßt sich auf diese Weise erkennen, daß die Vorlage von *w* offensichtlich nicht in diesem Umfang gekürzt gewesen ist. Jorg von Elrbach hat in den von ihm selbst formulierten Versen häufig vorhandenes Textmaterial aufgegriffen und wiederverwendet, so daß die Bearbeitung insgesamt einen in sich zu einheitlichen und zu individuellen Charakter trägt, als daß sie vorlagenbedingt sein muß. Ein Beweis dieser These scheint beispielsweise aus dem durchgestrichenen Vers *sÿ sprach mein můt’ ist* auf fol. 77rb, unmittelbar vor dem 960 Verse umfassenden Textausfall nach V. 10117 (Nr. 48), ableitbar zu sein. Hier läßt sich der Prozeß der Kürzung unmittelbar nachvollziehen: Zuerst wollte Jorg von Elrbach den Minnemonolog Lavinias gekürzt fortführen, indem er die beiden Verse 10117 *Aber sprach diu maget junge* und 10136 *mîn mûter*

[720] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 55.
[721] Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Hrsg. von HERMANN PAUL. 16., neu bearbeitete Auflage besorgt von KURT GÄRTNER. - Tübingen: Niemeyer, 1996, S. XXII.

is ein listich wîb kontaminierte. In Anbetracht des Umfangs des restlichen Minnemonologs entschied er sich spontan um und fuhr nach dem Seitenumbruch auf fol. 77va mit der Erzählung nach dem Minnemonolog fort.

In Auseinandersetzung mit den von HENKEL und BUMKE entwickelten Konzepten zur Beschreibung von Textveränderungen soll hier eine eigene Systematik zur Diskussion gestellt werden, die aus der Interpretation der die Kurzfassung *w* charakterisierenden Phänomene erarbeitet wurde. Die übergeordnete Systematisierung ist zwar einerseits Ergebnis theoretischer Vorüberlegungen zur Methode, wurde vor allem aber unmittelbar aus der Interpretation der gekürzten Partien in *w* gewonnen. Sie trägt daher den spezifischen Phänomenen der Bearbeitung Rechnung.

Das grundlegende Prinzip der Kürzungsstrategie Jorg von Elrbachs ist die nahezu durchgehend konsequente Bewahrung der Reimpaarstruktur als Grundelement epischen Erzählens.[722] Da dieses Kernkriterium ein formales ist,[723] soll als allgemeine übergeordnete Systematisierung ebenfalls eine formale gewählt werden, um erst in einem zweiten Schritt eine qualitative, an inhaltlichen Kriterien orientierte Zuordnung vorzunehmen. Dieses Verfahren möchte möglichst wenig interpretatorische Vorentscheidungen implizieren.

[722] So bereits erkannt von HENKEL (1993), wie Anm. 507, S. 49. - DERS. (1992), wie Anm. 507, S. 7.
[723] Daneben spielt die akustische Qualität des Reimpaares eine wesentliche Rolle sowohl beim Rezitieren des Textes als auch beim Kopiervorgang selbst.

SYSTEMATIK I

1. Umstellung der Einzelverse innerhalb eines Reimpaares
    a. inhaltliche Gründe
    b. formale Gründe

2. Ausfall eines Einzelverses und Zerstörung der Reimpaarstruktur
    a. inhaltliche Gründe
    b. formale Gründe

3. Ausfall eines Einzelverses und dessen Substitution zur Wiederherstellung der Reimpaarstruktur
    a. inhaltliche Gründe
    b. formale Gründe

4. Ausfall eines vollständigen Reimpaares
    a. inhaltliche Gründe
    b. formale Gründe

5. Ausfall oder grundlegende Umstrukturierung mehrerer vollständiger Reimpaare
    a. inhaltliche Gründe
    b. formale Gründe

6. Substitution eines ausgefallenen Textbereiches
    a. Übernahme einzelner Verse aus dem ausgefallenen Textabschnitt
    b. Versuch einer eigenständigen Zusammenfassung der ausgefallenen Verse
    c. Kombination von a) und b)

7. Erweiterungen
    a. inhaltliche Gründe
    b. formale Gründe

Diese Systematik versteht sich als eine Differenzierung des zur differenzierten Beschreibung einer Kurzfassung nicht ausreichenden Modells HENKELS[724]. Bei der Unterscheidung innerhalb dieser einzelnen Punkte zwischen einer inhaltlichen und einer formalen Ebene erfordert die hier vorgestellte theoretische Prämisse von der bewußten Konzeption der Bearbeitung *w* die Annahme, daß der Redaktor seine Veränderungsentscheidungen primär aufgrund inhaltlicher Überlegungen getroffen hat. Andererseits konnte durch die Einzelinterpretation nachgewiesen werden, daß auch formale Bedingungen wie die jeweilige Situation des Textes zum Ausfall von Versen geführt haben können. Das betrifft vor allem den Bereich der an Seiten-, Kolumnen- oder Abschnittsenden ausgefallenen Einzelverse oder Verspaare. Dabei wird als „Abschnitt“ die Gruppe von Versen, die sich zwischen zwei Initialen befindet, definiert.

[724] HENKEL (1993), wie Anm. 507, S. 49-50.

Die kleineren Veränderungen oder Kürzungen (Nr. 1-4) wirken sich i. d. R. nicht oder nur wenig auf die betroffene Handlungseinheit, auf den Handlungsablauf oder auf die Gesamtkonzeption der Kurzfassung aus.[725] Bestimmend ist eine oft nicht exakt zu bestimmende, allgemeine Tendenz zur Brevitas. Die umfangreicheren Kürzungen (Nr. 5-6) dagegen können Aufschluß darüber geben, wie „gerüsthaftes Erzählen“[726] in der Gattung des Höfischen Romans aussehen kann.

In einem zweiten Schritt werden die ermittelten Belegstellen den eruierten vier Grundtypen der Erzählung zugeordnet: [727]

SYSTEMATIK II

E Erzählung
D Monolog/Dialog (direkte / indirekte Rede)
B Beschreibung
Ex Exkurs, Erzählerkommentar

Ziel dieser Zuordnung ist die Beantwortung der Frage, ob Zusammenhänge bestehen zwischen bestimmten Erzählqualitäten innerhalb der Textvorlage und dem jeweiligen Befund einer Kürzung in der von Jorg von Elrbach angefertigten Abschrift. Es kann festgestellt werden, ob es in der Architektur des Epos, das aus den Bausteinen bestimmter Erzählqualitäten errichtet ist, besonders brüchige Elemente gibt.

SYSTEMATIK III

1. Kürzungen innerhalb der Handlung
   a. „äußere Handlung“: erzählende Partien
   b. „innere Handlung“: Monologe/Dialoge

2. Kürzungen von Textbausteinen, die nicht unmittelbar Teil der Handlung sind: Exkurse, Erzählerkommentare, Beschreibungen

Diese inhaltlich orientierte Systematik wurde angeregt durch die Überlegungen HENKELS[728] und ist zugleich verschränkt mit der Systematik II. Ziel ist es herauszufinden, welche Elemente der Erzählung (Nr. 1) einerseits und welche Elemente des Erzählens (Nr. 2) andererseits in Fassung *w* des ‘Eneasromans’ von den Kürzungen betroffen sind. HENKEL hatte bereits vermutet, daß

[725] Ebd., S. 49.
[726] Ebd., S. 50.
[727] Vgl. Anhang 2.
[728] HENKEL (1993), wie Anm. 507, S. 49-50. - Hieran orientiert sich auch der hier verwendete Begriff der „Handlung“.

gerade die „Erzählelemente, die wir kennzeichnend für den höfischen Roman ansehen“[729] in den spätmittelalterlichen Redaktionen für verzichtbar gehalten wurden. Damit gewinne „unsere Beurteilung der narrativen Techniken des höfischen Romans“[730] eine neue Perspektive. Im Unterschied zu HENKEL werden hier die „Kürzungen innerhalb der Handlung“ in „äußere Handlung“ und „innere Handlung“ differenziert, da weiter präzisierend herausgearbeitet werden soll, auf welcher Handlungsebene Kürzungen vorgenommen werden.

HENKEL hatte bereits vermutet, daß „De-Rhetorisierung und Verknappung auf die Summa facti“[731] insbesondere in den Fällen, „wo höfische Erzählliteratur sich Geschichtswissen tradierenden Texttypen einfügt oder annähert“[732], charakteristisch sei.

Im folgenden werden die zuvor einzeln entsprechend dem Verlauf des Textes interpretierten Minus- und Plusstellen zunächst in tabellarischer Form systematisiert und anschließend einer Gesamtinterpretation unterzogen. Diese Systematisierung ist dabei wie folgt angelegt: Die übergeordnete Einteilung orientiert sich an der Systematik I (Nr. 1-7), wobei die Einzelstellen tabellarisch nach den beiden Unterabteilungen „inhaltliche Gründe“ und „formale Gründe“ geordnet sind. Die Tabellen umfassen:

1. laufende Nummer des Einzelbefundes gemäß Kapitel III 3 b
2. Verzeichnung der Erzählqualität gemäß Systematik II
3. Kürzung innerhalb der „äußeren“ / „inneren“ Handlung mit knapper Benennung des Inhalts gemäß Systematik III
4. Kürzung außerhalb der Handlung gemäß Systematik III
5. vermutete Kürzungsursache

[729] Ebd., S. 50.
[730] Ebd.
[731] Ebd., S. 58.
[732] Ebd. - HENKEL verweist in diesem Zusammenhang mehrfach auf den Wiener ‘Eneasroman’.

1. Umstellung der Einzelverse innerhalb eines Reimpaares

a. inhaltliche Gründe

kein Beleg

b. formale Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
1	D (indirekte Rede)	innere Handlung: Eneas’ Klage		Schreiberversehen am Seitenende
16	B		Camillas Gefolge	Schreiberversehen
21	E	äußere Handlung: Zorn des Turnus		Schreiberversehen
22	E	äußere Handlung: Zeltlager des Turnus		Schreiberversehen
23	E	äußere Handlung: Belagerung		Schreiberversehen
27	E	äußere Handlung: Trauer des Turnus		Schreiberversehen
29	D (direkte Rede)	innere Handlung: Klage des Eneas		Ende der Rede
41	D (direkte Rede)	innere Handlung: Gespräch Turnus-Latinus		Schreiberversehen
52	D (direkte Rede)	innere Handlung: Hetzrede eines Latiners		Schreiberversehen
61	D (direkte Rede)	innere Handlung: Monolog Lavinias		Schreiberversehen am Kolumnenende
66	D (direkte Rede)	innere Handlung: Eneas und Lavinia		Schreiberversehen am Abschnittsende
74	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia-Königin		vgl. 5a
89	E	äußere Handlung: Herrschaft des Eneas		Schreiberversehen

2. Ausfall eines Einzelverses und Zerstörung der Reimpaarstruktur

a. inhaltliche Gründe

kein Beleg

b. formale Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
8	E	äußere Handlung: Ort der Liebesvereinigung auf der Jagd		Schreiberversehen
12	D (direkte Rede)	innere Handlung: Beschreibung der Tantalusqualen		Schreiberversehen
13	D (direkte Rede)	innere Handlung: Beschreibung der Tantalusqualen		Schreiberversehen am Kolumnenende
14	D (direkte Rede)	innere Handlung: Zorn der Gattin des Latinus		Schreiberversehen am Kolumnenende
18	E	äußere Handlung: Turnus’ Entschluß		Schreiberversehen
20	E	äußere Handlung: Turnus inspiziert Montalbane		Schreiberversehen
44	E	äußere Handlung: Begegnung Lavinia-Eneas		Schreiberversehen am Abschnittsende
63	E	äußere Handlung: Eneas läßt seine Hochzeit bekannt machen		Schreiberversehen
90	Ex		Geschlechtsregister	Schreiberversehen

3. Ausfall eines Einzelverses und dessen Substitution zur Wiederherstellung der Reimpaarstruktur

a. inhaltliche Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
3	D (direkte Rede)	innere Handlung: Sinons Geschichte		Substitution und Erweiterung (vgl. 7)
5	D (direkte Rede)	innere Handlung: Dido-Anna		Substitution (vgl. 3b)
6	D (direkte Rede)	innere Handlung: Dido-Anna		Substitution
7	E	äußere Handlung: Didos Gastfreundschaft		Substitution (vgl. 3b)
19	B		Waffen des Eneas	Substitution
32	D (direkte Rede)	innere Handlung: Totenklage des Euander		Substitution
36	E	äußere Handlung: Camilla wird vom Schlachtfeld getragen		Substitution
54	E	äußere Handlung: allgemeiner Kampf		Substitution
83	E	äußere Handlung: Eneas beschenkt die Spielleute		Substitution

b. formale Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
2	D (direkte Rede)	innere Handlung: Botenbericht		Auflösung der Stichomythie (vgl. 6a; 6c)
4	E	äußere Handlung: Didos schlaflose Nacht		Substitution
5	D (direkte Rede)	innere Handlung: Dido-Anna		Substitution (vgl. 3a)
6	D (direkte Rede)	innere Handlung: Dido-Anna		Substitution (vgl. 3a)
7	E	äußere Handlung: Didos Gastfreundschaft		Substitution (vgl. 3a)
24	E	äußere Handlung: Kriegsverluste		Versuch der Restitution der Reimpaarstruktur aufgrund eines in der Vorlage ausgefallenen Verses
80	B		Festmahl	Substitution

4. Ausfall eines vollständigen Reimpaares

a. inhaltliche Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
10	D (direkte Rede)	innere Handlung: Sibylles Anweisungen an Eneas		Abschnittsende; Ende der Rede (vgl. 4b)
11	B		Cerberus	
25	E	äußere Handlung: Pallas’ Tapferkeit		Abschnittsende
31	E	äußere Handlung: Trauer um Pallas		Abschnittsende
34	D (direkte Rede)	innere Handlung: Rede des Drances		
37	B		Bahre der Camilla	
45	B		Lavinias Minnequal	
55	E	äußere Handlung: Flucht der Trojaner		
57	D (direkte Rede)	innere Handlung: Monolog der Lavinia		
59	E	äußere Handlung: Turnus und Eneas treten gegeneinander an		Abschnittsende
72	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia- Königin		
73	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia-Königin		
76	E	äußere Handlung: Tod der Königin		
79	E	äußere Handlung: Krönung des Eneas und der Lavinia (Dankesopfer des Eneas)		

b. formale Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
9	E	äußere Handlung: Sibylles Ausrüstung		Schreiberversehen am Abschnitts- und Kolumnenende

5. Ausfall oder grundlegende Umstrukturierung mehrerer vollständiger Reimpaare

a. inhaltliche Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
15	B		Camilla	Substitution (vgl. 6b)
17	B		Camillas Pferd	Substitution (vgl. 6c)
28	B		Bahre des Pallas und Trauerkondukt	Substitution (vgl. 6c)
29	D (direkte Rede)	innere Handlung: Klage des Eneas		Ende der Rede
30	E	äußere Handlung: Vorbereitung des Trauerkondukts für Pallas		Abschnittsanfang; Substitution (vgl. 6c)
33a	D (direkte Rede)	innere Handlung: Totenklage des Euander		Substitution (vgl. 6c)
33b	E	äußere Handlung: Heranbringen des toten Pallas zu den Eltern		Substitution (vgl. 6a)
33c	D (direkte Rede)	innere Handlung: Klage der Königin		
33d	E	äußere Handlung: Vorbereitung des Pallas für seine Bestattung		Substitution (vgl. 6c)
33e	B		Grabmal des Pallas	
33f	E	äußere Handlung: Beisetzung des Pallas		
33g	B		Lampe in Pallas’ Grab	
33h	Ex		Wiederentdeckung des Pallas-Grabes durch Barbarossa	
33i	E	äußere Handlung: Verschließen des Zugangs zu Pallas’ Grab		
35	B		Ausrüstung der Camilla	
38	D (direkte Rede)	innere Handlung: Totenklage des Turnus um Camilla		Ende der Rede
39	E	äußere Handlung: Trauerkondukt für Camilla		
40	B		Grabmal der Camilla	Ende der Kolumne/Seite; Substitution (vgl. 6c)
42	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnegespräch Lavinia-Königin		
43	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnegespräch Lavinia-Königin		
46a	B		Minneleid der Lavinia	
46b	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		Substitution (vgl. 6a)
47	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		
48a	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		
48b	E	äußere Handlung: Eneas kehrt zum Lager zurück		
48c	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		
48d	E	äußere Handlung: Eneas kehrt zum Lager zurück		
48e	E	äußere Handlung: Appetitlosigkeit der Lavinia		

48f	E	äußere Handlung: Schlaflosigkeit der Lavinia		
48g	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		
48h	E	äußere Handlung: die Königin stellt Lavinia zur Rede		
48i	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnegespräch Lavinia-Königin		
48j	E	äußere Handlung: die Königin verläßt Lavinia		
48k	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		
48l	E	äußere Handlung: Lavinia schreibt den Liebesbrief		
48m	E	äußere Handlung: Eneas wieder vor Laurentum		
48n	E	äußere Handlung: Lavinia findet den Bogenschützen		
48o	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia überredet den Bogenschützen		
48p	E	äußere Handlung: Eneas findet den Brief		Substitution (vgl. 6b)
48q	D (direkte Rede)	innere Handlung: Eneas und seine Gefährten		
48r	E	äußere/innere Handlung: Liebe entsteht zwischen Lavinia und Eneas		Substitution (vgl. 6c)
48s	D (direkte Rede)	äußere Handlung: ein Ritter verspottet Eneas		
48t	E	äußere/innere Handlung: Eneas wird vom Pfeil Amors getroffen		Substitution (vgl. 6c)
48u	E	äußere Handlung: Appetitlosigkeit des Eneas		
48v	E	äußere Handlung: Schlaflosigkeit des Eneas		Substitution (vgl. 6c); Erweiterung
48w	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog des Eneas		Substitution (vgl. 6c)
49	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog des Eneas		Substitution (vgl. 6b)
50a	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		
50b	E	äußere Handlung: Minneleid des Eneas		Substitution (vgl. 6c)
51	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		Substitution (vgl. 6a)
53	E	äußere Handlung: allgemeiner Kampf		Abschnittsende
56	E	äußere Handlung: allgemeiner Kampf		Abschnittsende
58	D (direkte Rede)	innere Handlung: Klagemonolog der Lavinia		
60	B		Preis des Turnus	Abschnittsende
62	D (direkte Rede)	innere Handlung: Klagemonolog des Eneas		Abschnittsende
64	E	äußere Handlung: Einzug des Eneas in Laurentum		
65	E (D)	äußere Handlung: Einzug des Eneas		Abschnittsende

		in Laurentum (Episode mit dem Höfling)		
67	D (direkte Rede)	innere Handlung: Eneas-Lavinia		ganzer Absatz
68	B		Pracht des Festes und der Wohnräume	Substitution (vgl. 6c)
69a	D (direkte Rede)	innere Handlung: Eneas und die Amme Lavinias		Substitution (vgl. 6b)
69b	B		Pracht der Kleider	
70	E	äußere Handlung: Geschenke des Eneas		Substitution (vgl. 6b)
71	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia-Königin		Substitution (vgl. 6c)
74	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia-Königin		Umstellung (vgl. 1b)
75	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia-Königin		
77	E	äußere Handlung: Eneas und Lavinia		Substitution (vgl. 6c) und Erweiterung (Beisetzung der Königin; vgl. 7a)
78	E	äußere Handlung: Ankunft der Gäste bei der Hochzeit		Substitution (vgl. 6b)
81	B		Festmahl	Abschnittsende; Substitution (vgl. 6b)
82	B		Spiel und Vergnügen nach dem Fest	
84	E	äußere Handlung: Eneas beschenkt die Spielleute		Substitution (vgl. 6a)
85	E	äußere Handlung: die Fürsten beschenken die Spielleute		Substitution (vgl. 6b)
86	E	äußere Handlung: Monat voller Festlichkeiten (Freigebigkeit der Fürsten)		
87	Ex		Vergleich mit dem Mainzer Hoffest	Abschnittsende
88	E	äußere Handlung: Glück des Eneas und der Lavinia		
91	Ex		Epilog	
92	Ex		Epilog; Schlußgebet	Erweiterung (vgl. 7a)

b. formale Gründe:

kein Beleg

6. Substitution eines ausgefallenen Textbereiches

a. Übernahme einzelner Verse aus dem ausgefallenen Textabschnitt

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
2	D (direkte Rede)	innere Handlung: Botenbericht		Auflösung der Stichomythie (vgl. 3b; 6c)
33b	E	äußere Handlung: Heranbringen des toten Pallas zu den Eltern		vgl 5a
46b	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		vgl. 5a
51	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog der Lavinia		vgl. 5a
84	E	äußere Handlung: Eneas beschenkt die Spielleute		vgl. 5a

b. Versuch einer eigenständigen Zusammenfassung der ausgefallenen Verse

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
15	B		Camilla	vgl. 5a
48p	E	äußere Handlung: Eneas findet den Brief		vgl. 5a
49	D (direkte Rede)	innere Handlung : Minnemonolog des Eneas		vgl. 5a
69a	D (direkte Rede)	innere Handlung: Eneas und die Amme Lavinias		vgl. 5a
70	E	äußere Handlung: Geschenke des Eneas		vgl. 5a
78	E	äußere Handlung: Ankunft der Gäste bei der Hochzeit		vgl. 5a
81	B		Festmahl	vgl. 5a
85	E	äußere Handlung: die Fürsten beschenken die Spielleute		vgl. 5a

c. Kombination von a) und b)

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
2	D (direkte Rede)	innere Handlung: Botenbericht		Auflösung der Stichomythie (vgl. 3b; 6a)
17	B		Camillas Pferd	vgl. 5a
28	B		Bahre des Pallas und Trauerkondukt	vgl. 5a
30	E	äußere Handlung: Vorbereitung des Trauerkondukts für Pallas		vgl. 5a

33a	D (direkte Rede)	innere Handlung: Totenklage des Euander		vgl. 5a
33d	E	äußere Handlung: Vorbereitung des Pallas für seine Bestattung		vgl. 5a
40	B		Grabmal der Camilla	vgl. 5a
48r	E	äußere/innere Handlung: Liebe entsteht zwischen Lavinia und Eneas		vgl. 5a
48t	E	äußere/innere Handlung: Eneas wird vom Pfeil Amors getroffen		vgl. 5a
48v	E	äußere Handlung: Schlaflosigkeit des Eneas		vgl. 5a; 7a
48w	D (direkte Rede)	innere Handlung: Minnemonolog des Eneas		vgl. 5a
50b	E	äußeren Handlung: Minneleid des Eneas		vgl. 5a
68	B		Pracht des Festes und der Wohnräume	vgl. 5a
71	D (direkte Rede)	innere Handlung: Lavinia-Königin		vgl. 5a
77	E	äußere Handlung: Eneas und Lavinia		vgl. 5a; 7a

7. ERWEITERUNGEN

a. inhaltliche Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
3	D (direkte Rede)	innere Handlung: Sinons Geschichte		vgl. 3a
48v	E	äußere Handlung: Schlaflosigkeit des Eneas		vgl. 5a
77	E	äußere Handlung: Eneas und Lavinia, dafür: Bestattung der Königin		vgl. 5a; 6c
92	Ex		Epilog; Schlußgebet	vgl. 5a

b. formale Gründe

Nr.	Erzählqualität	Kürzung innerhalb der Handlung („äußere“/„innere“ Handlung)	Kürzung außerhalb der Handlung	Kürzungsursache; Sonstiges
26	E	äußere Handlung: Zweikampf Turnus-Pallas		Rekonstruktion der Reimpaarstruktur

d. Zusammenfassung

Daß grundsätzlich das „Reimpaar als Grundelement“[733] epischen Erzählens in der Bearbeitung *w* nach Möglichkeit gewahrt bleibt, zeigt die Dominanz dieses formalen Aspektes insbesondere bei den Umstellungen und kleineren Kürzungen. Aber auch beim Ausfall umfangreicher Versgruppen ist erkennbar, daß an den Nahtstellen des Übergangs, d. h. an den Positionen, an denen der Redaktor mit der Abschrift seiner Vorlage aussetzt oder aber ihren Text wieder aufnimmt, die Reimpaare in der Regel erhalten bleiben. Sollte jedoch aus inhaltlichen Gründen eine Zäsur innerhalb eines Reimpaares vorgenommen werden, dann wird die ausgefallene Reimpaarhälfte durch einen inhaltlich passenderen Vers mit demselben Reim substituiert und damit die ursprüngliche Reimpaarstruktur wiederhergestellt. Zu den charakteristischen Beispielen, bei denen die formale Einheit eines Reimpaares inhaltlich zwei unterschiedliche Erzähleinheiten miteinander verklammert, gehört die Schnittstelle zwischen der Beschreibung von Camillas Helm und ihrem Schild: Der noch zur Beschreibung des Helmes gehörende V. 8801 ist ausgefallen, da er reimtechnisch bereits zu dem Verspaar gehört, mit dem die Beschreibung des Schildes einsetzt (Nr. 35).

UMSTELLUNG DER EINZELVERSE INNERHALB EINES REIMPAARES

Der Befund, daß eine Umstellung von Einzelversen ausschließlich innerhalb der Reimpaargrenzen stattfindet, ist ein Beweis für die These, daß das Reimpaar nicht nur als formales Grundelement epischen Erzählens angesehen wurde, sondern zugleich auch als Orientierungsmarke für den Kopisten beim Abschreibevorgang.

Von den 13 Fällen, bei denen eine Umstellung innerhalb der Reimpaargrenzen zu beobachten ist, kann in keinem einzigen Fall eine inhaltliche, d. h. bewußte Entscheidung für diese Änderung zweifelsfrei nachgewiesen werden. Es müssen daher formale Gründe für die Umstellung vermutet werden, die in der systematischen Übersicht nur sehr unspezifisch als „Schreiberversehen” klassifiziert werden konnten, die in den Einzelinterpretationen jedoch genauer zu deuten versucht wurden. In unterschiedlicher Weise beeinflußten möglicherweise die Topographie des Textes und der Codexseite ein solches Schreiberversehen. Dabei kann die Position der gestörten Partie am Ende einer Kolumne (z. B. Nr. 61) die Störung genauso begünstigen wie die Position an einem Abschnittsende (z. B. Nr. 66).

Da die Umstellungen von Versen innerhalb eines Reimpaares offensichtlich eher auf formale Ursachen zurückzuführen sind als auf die Bearbeitung als ganze betreffende konzeptionelle Entscheidungen, ist die Interpretation der Ergebnisse, ob es sich um erzählende, beschreibende, dialogische Partien oder um Exkurse handelt, oder die Frage nach ihrer Handlungszugehörigkeit nicht von Bedeutung. Möglicherweise ist es daher als Zufall zu werten, daß die 7 Umstellungen dialogische Partien betreffen, 5 auf erzählende Partien fallen und nur in einem Fall eine Beschreibung betreffen. Der größte Teil der Kürzungen entfällt auf die Handlung selbst, wobei 7 Positionen die innere, 5 die äußere Handlung betreffen.

[733] Ebd., S. 49.

AUSFALL EINES EINZELVERSES UND ZERSTÖRUNG DER REIMPAARSTRUKTUR

Von den insgesamt 9 Ausfällen eines einzelnen Verses läßt sich kein einziger durch eine bewußte inhaltliche Entscheidung erklären, vielmehr sind alle Befunde als Schreiberversehen zu interpretieren. Als Ursache dafür können Konstellationen erschlossen werden, bei denen in unterschiedlicher Weise auch die Position der gestörten Textpartie innerhalb der Topographie der Codexseite – möglicherweise sowohl in der Vorlage, als auch im Codex *w* selbst - den Elisionsprozeß beeinflußt haben kann.

Auch für diese Gruppe ist die Deutung der Befunde im Hinblick auf ihre Erzählqualität (Erzählung, Beschreibung, Dialog/Monolog, Exkurs/Erzählerkommentar) nicht aussagekräftig genug: 5 Veränderungen fallen auf erzählende, 3 auf dialogische Partien und eine auf einen Exkurs. Ebenso erlaubt die Beantwortung der Frage nach der Handlungszugehörigkeit keine weitergehenden Aussagen, weil in allen Fällen die Ursache für den Versausfall eine formale gewesen zu sein scheint.

Schließlich bleibt darauf hinzuweisen, daß im Fall zweier Textkürzungen aus formalen Gründen eine Zuordnung zu dieser Gruppe vorgenommen werden könnte. Bei den strukturell analogen Minusstellen Nr. 25 und Nr. 37 folgen zwei Reimpaare, deren Reimwörter eine beinahe identische lautliche Qualität besitzen, unmittelbar aufeinander. Bei der Kürzung sind jeweils die zweite Hälfte des ersten und die erste Hälfte des zweiten Reimpaares ausgefallen. Auf diese Weise werden durch den Ausfall jeweils einen Verses zwei Reimpaare zugleich tangiert. Die lautliche Verwandtschaft der Reimwörter bewirkt aber, daß nach dem Ausfall der beiden Reimpaarhälften die erste Hälfte des ersten Reimpaares und die zweite Hälfte des zweiten Reimpaares jeweils ein neues Reimpaar konstituieren können. Qualitativ gesehen sind zwei Reimpaarhälften entfallen, quantitativ jedoch jeweils ein ganzes Reimpaar. Da der Redaktor in diesen beiden Fällen sehr wahrscheinlich nicht zwei Einzelverse, sondern ein ganzes Verspaar ausfallen lassen wollte, werden diese beiden Befunde unter „Ausfall eines vollständigen Reimpaares“ verzeichnet.

AUSFALL EINES EINZELVERSES UND DESSEN SUBSTITUTION ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER REIMPAARSTRUKTUR

Von den insgesamt 16 Ausfällen von Einzelversen bei gleichzeitiger Substitution zum Zweck der Rekonstruktion der ursprünglichen Reimpaarstruktur lassen sich 9 Veränderungen mit inhaltlichen Motivationen begründen, während 7 auf formale Ursachen zurückzuführen sind. Es ist dabei aber zu bemerken, daß in der Mehrheit der Fälle beide Aspekte die Veränderungsentscheidung beeinflußt haben dürften. Die vorgenommenen Zuordnungen sind daher vor allem als Vorschläge und Tendenzbestimmungen anzusehen. Innerhalb dieser Gruppe wurden mehrfach (Nr. 5, 6, 7, 19, 32, 36, 54, 83) Verse, die BEHAGHEL als Varianten des überlieferten Textes klassifizierte, als eigenständige Substitution ausgefallener Verse und damit als Plusverse Jorg von Elrbachs interpretiert.

Da es sich auch hier um quantitativ marginale Eingriffe handelt, scheint ebenfalls eine Interpretation der betreffenden Textstellen im Hinblick auf ihre jeweilige Erzählqualität noch wenig aussagekräftig: Von den inhaltlich begründeten Ausfällen gehören 4 zu erzählenden, 4 zu dialogischen und 1 zu beschreibenden Partien. Innere und äußere Handlung sind dabei paritätisch vertreten, bei der Beschreibung handelt es sich um eine Kürzung außerhalb der Handlung.

Ausschlaggebend für die einzelne Veränderungsentscheidung sind sicherlich primär der individuelle Charakter der jeweiligen Textstelle und ihre jeweilige topographische Situation gewesen. Daher lassen sich an diesen Befunden insbesondere Erkenntnisse über das Ineinandergreifen von Schreibprozeß, Topographie des Textes und Topographie der Codexseite gewinnen.

AUSFALL EINES VOLLSTÄNDIGEN REIMPAARES

Von den 15 veränderten Positionen sind 14 primär durch inhaltliche Gründe motiviert, lediglich in einem Fall scheinen formale Gründe für die Elision verantwortlich zu sein. In zwei Fällen (Nr. 10, 31) der inhaltlich begründeten Elisionen ist eine Koinzidenz inhaltlich-intentionaler und formaler Aspekte zu beobachten, wobei gemäß der hier vertretenen Grundprämisse des bewußt gestalteten Bearbeitungscharakters von *w* dem intentionalen Aspekt der Vorzug eingeräumt wird. Insgesamtgesehen läßt sich auch im Falle der kleineren Kürzungen um nur ein Verspaar noch keine wirkliche Aussage über den Gesamtcharakter der Kürzungen formulieren. Immerhin sind an diesem Teil des Materials bereits Tendenzen feststellbar, die ihre Bestätigung oder Korrektur durch die Analyse der quantitativ und qualitativ bedeutenderen ausgefallenen Partien erhalten können.

Im Hinblick auf die aufgrund inhaltlicher Gründe ausgefallenen Reimpaare lassen sich folgende Verhältnisse aus der Tabelle ablesen: Insgesamt entfallen 6 auf erzählende, 5 auf dialogische und 3 auf beschreibende Erzähleinheiten. Diese Verteilung spiegelt jedoch eher die generelle Struktur des Textes wider. Schließlich betreffen 11 der Kürzungen die Handlung selbst. Dabei entfallen 6 ausgefallene Reimpaare auf die äußere Handlung, 5 auf die innere. Die 3 Beschreibungen sind Kürzungen außerhalb der Handlung.

AUSFALL ODER GRUNDLEGENDE UMSTRUKTURIERUNG MEHRERER VOLLSTÄNDIGER REIMPAARE

Hier kehrt sich im Vergleich zu Nr. 4 das Verhältnis zwischen inhaltlich und formal begründeter Kürzung vollständig um: Je umfangreicher die ausgefallene Versgruppe, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um eine intentionelle Kürzung handelt. Infolgedessen kann auch hier in keinem einzigen Fall der Ausfall ausschließlich auf formale Gründe zurückgeführt werden. Wohl aber ist möglich, daß im Einzelfall die Kürzung durch bestimmte formale Gegebenheiten zusätzlich begünstigt wird. Während also eine Umstellung von Versen innerhalb eines Reimpaares oder der Ausfall von Einzelversen viel eher durch einen formal bedingten Schreiberirrtum hervorgerufen werden konnte oder ganz mechanisch zur Rekonstruktion der Reimpaarversstruktur beitragen sollte, handelt es sich bei den Ausfällen umfangreicherer Textpartien in der Regel um intentionelle und konzeptionelle Entscheidungen des an inhaltlichen Fragen interessierten Redaktors Jorg von Elrbach.

Es zeigt sich, daß der größte Teil der zu dieser Gruppe gehörenden Textausfälle einen Umfang von deutlich mehr als einem Reimpaar besitzt. Qualitativ läßt sich ebenfalls eine sehr interessante Statistik aufstellen: Von den identifizierten 76 Kürzungen um mehr als ein Reimpaar sind 60 Teil der Handlung, 16 dagegen nicht. Im Hinblick auf die Erzählqualitäten handelt es sich um 32 erzählende Partien und 27 dialogische/monologische Abschnitte. Die 13 beschreibenden Erzähleinheiten und 4 Exkurse betreffen Kürzungen außerhalb der Handlung. Insgesamt 33 Kürzungen innerhalb der Haupthandlung betreffen die äußere Handlung, 26 die innere.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß ein bestimmtes Maß an Subjektivität in einzelnen Fällen der hier vorgenommenen Zuordnung nicht ausgeschlossen werden darf, so daß man sich - wie bei allen statistischen Erhebungen - damit begnügen muß, grundlegende Tendenzen zu erkennen. Das eruierte Verhältnis der Erzählqualitäten 32/27/13/4 müßte noch durch die Angabe der absoluten Verszahlen ergänzt werden, um eine Fehleinschätzung der tatsächlichen Verhältnisse zu verhindern. Gemessen in absoluten Verszahlen, könnten die dialogischen/monologischen Erzählpartien noch vor den erzählenden liegen, da beispielsweise der Ausfall eines Minnemonologs mehrere hundert Verse betreffen kann, in der Tabelle jedoch nur einfach gezählt wird. Die Beschreibungen nehmen ebenfalls neben ihrer qualitativ exponierten Stellung im Text auch quantitativ einen größeren Umfang ein. Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber den aus einer gegen Subjektivität im Einzelfall nicht gewappneten Methode gewonnenen Zahlen lassen sich dennoch bestimmte Tendenzen deutlich ablesen.

Abstrahiert man von den quantifizierbaren Zahlenverhältnissen und stellt die konkreten Inhalte der ausgefallenen Textpassagen - gegliedert nach den Erzählqualitäten und gemäß ihrer Abfolge im Text - noch einmal im Zusammenhang dar, schärfen sich die Konturen der Kurzfassung in charakteristischer Weise.

1. Erzählung

30	Vorbereitung des Trauerkondukts für Pallas
33b	Heranbringen des toten Pallas zu den Eltern
33d	Vorbereitung des Pallas für seine Bestattung
33f	Beisetzung des Pallas
33i	Verschließen des Zugangs zu Pallas’ Grab
39	Trauerkondukt für Camilla
48b	Eneas kehrt zum Lager zurück
48d	Eneas kehrt zum Lager zurück
48e	Appetitlosigkeit der Lavinia
48f	Schlaflosigkeit der Lavinia
48h	die Königin stellt Lavinia zur Rede
48j	die Königin verläßt Lavinia
48l	Lavinia schreibt den Liebesbrief
48m	Eneas wieder vor Laurentum
48n	Lavinia findet den Bogenschützen
48p	Eneas findet den Brief
48r	Liebe entsteht zwischen Eneas und Lavinia
48t	Eneas wird vom Pfeil Amors getroffen
48u	Appetitlosigkeit des Eneas
48v	Schlaflosigkeit des Eneas
50b	Minneleid des Eneas
53	allgemeiner Kampf
56	allgemeiner Kampf

64	Einzug des Eneas in Laurentum
65	Einzug des Eneas in Laurentum (Episode mit dem Höfling)
70	Geschenke des Eneas
77	Eneas und Lavinia
78	Ankunft der Gäste bei der Hochzeit
84	Eneas beschenkt die Spielleute
85	die Fürsten beschenken die Spielleute
86	ein Monat voller Festlichkeiten (Freigebigkeit der Fürsten)
88	Glück des Eneas und der Lavinia

Alle Kürzungen finden innerhalb der Handlung selbst statt und beziehen sich nach der hier vorgenommenen Definition in Systematik II auf die äußere Handlungsebene.

Ausfälle von erzählenden Partien im Umfang von mehreren Reimpaaren treten erst nach V. 8089, also relativ spät innerhalb des Stoffes von Buch XI in der Vergilischen Stoffverteilung auf. Die ersten Kürzungen innerhalb der erzählenden Partien des Textes betreffen die Ereignisse nach dem Tod des Pallas: die Ausrichtung des Trauerkondukts (30), seine Aufbahrung vor den Eltern (33b), die Vorbereitung seines Leichnams für die Bestattung (33d), die Beisetzung (33f) und das Verschließen seines Grabes (33i). Analog zu den Textkürzungen im Zusammenhang mit dem Tod des Pallas wird die Erzählung vom Trauerkondukt für Camilla gekürzt (39). In beiden Fällen werden Teile des Textes gekürzt, die zwar die bei der Bearbeitung grundsätzlich bewahrte äußere Handlung betreffen, die aber für den engeren Ablauf der Geschichte keine unmittelbare Bedeutung besitzen. Im Text Veldekes dienen diese Erzählpartien auch in erster Linie der besonderen Herausarbeitung der Bedeutung von Pallas und Camilla innerhalb der Figurenkonstellation des Textes insgesamt. Erzähltechnisch nähern sich diese Textstücke daher der Personenbeschreibung an, die in der Systematik zwar unter „äußere Handlung“ subsumiert sind, die zugleich aber eine Zwischenstellung zwischen Textelementen, die Teil der Handlung sind und solchen, die nicht eigentlich zur Handlung gehören, innehaben.

Der Befund des späten Auftretens umfangreicherer Kürzungen ist keineswegs einfach zu erklären, da es auch innerhalb der ersten 8000 Verse Passagen gibt, die gemäß den Bearbeitungsprinzipien Jorg von Elrbachs durchaus hätten ausfallen können. Es wäre daher auch möglich, daß diese Konzentration der Texteingriffe zusätzlich durch die Gesamtplanung des Codex determiniert wurde.

Alle anderen Kürzungen um mehrere Reimpaare entfallen schließlich auf den Stoffbereich, der im Vergilischen Konzept Buch XII umfaßt. Betroffen ist insbesondere die 960 Verse umfassende zusammenhängende Passage, zu der auch mehrere umfangreichere erzählende Partien gehören. Zunächst entfiel die Rückkehr des Eneas zu seinem Zelt (48b; 48d), die durch die beginnende Liebe verursachte Appetitlosigkeit (48e) und anschließende Schlaflosigkeit der Lavinia (48f), ihre Konfrontation mit der Königin (48h; 48j), die schließlich zu ihrem Entschluß führt, Eneas einen Liebesbrief zu schreiben. Insbesondere das Verfassen (48l) und Abschießen des Liebesbriefs (48n) zu dem wieder nach Laurentum zurückgekehrten Eneas (48m) ist der entscheidende Wendepunkt in der Liebesgeschichte zwischen Lavinia und Eneas. Indem Jorg von Elrbach diese Textteile ersatzlos eliminiert, stört er tiefgreifend die Dramaturgie dieses Handlungshöhepunktes. Ausgefallene erzählende Textpassagen, die mehr als ein Reimpaar umfassen, sind ferner das Auffinden des Briefes durch Eneas (48p), das Entstehen der Liebe

durch ihr gegenseitiges Gewahrwerden (48r), die dadurch auch bei Eneas bewirkte Appetitlosigkeit (48u) und anschließende Schlaflosigkeit (48v). Im Zusammenhang mit diesen Kürzungen steht noch die Erzählung vom Minneleid des Eneas (50b), das ihn dazu veranlaßt, bis zum Mittag im Bett zu bleiben.

Innerhalb des ausgefallenen Erzählabschnittes Nr. 48 betreffen 14 Elisionen die äußere Handlung, während 9 zur inneren Handlung gehören. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß im Hinblick auf die absolute Verszahl die innere Handlung durch die ausgefallenen umfangreichen Monologe mehr betroffen ist als die äußere Handlung. Der Ausfall der erzählenden Textpartien im Zusammenhang mit dieser umfangreichen Kürzung betrifft unmittelbar die äußere Handlung in Gestalt der Liebesgeschichte zwischen Lavinia und Eneas, die das eigentliche Charakteristikum der mittelalterlichen Fassungen der 'Aeneis' verkörpert. Dieser Befund kann dahingehend gedeutet werden, daß der Ausfall der wenigen, für den Gang der äußeren Handlung jedoch entscheidenden erzählenden Partien in diesem Textbereich vor allem durch den Ausfall der umfangreichen Minnemonologe mit bedingt wurde. Es ist denkbar, daß durch die großflächigen Kürzungen der inneren Handlung Bestandteile der äußeren Handlung auch unbewußt tangiert wurden.

Nach der Entfaltung der inneren Lavinia-Eneas-Handlung bis zur Entdeckung ihrer Liebe füreinander wird die äußere Handlung, die in den Zweikampf zwischen Eneas und Turnus einmündet, fortgeführt. Die nächsten ausgefallenen Erzählpassagen (53, 56) stehen im Zusammenhang mit den Ereignissen um das Wiederaufleben des allgemeinen Kampfes nach dem mutwillig provozierten Zwischenfall durch einen Rutuler.

Der abschließende Zweikampf zwischen Eneas und Turnus wird ohne Ausfälle im Bereich der Erzählung aus der Vorlage übernommen. Dieser Befund macht deutlich, daß der spätmittelalterliche Redaktor gerade in diesen Ereignissen den Höhepunkt der Taten des Eneas erblickt. Damit konvergiert seine Auffassung mit dem antiken Konzept Vergils, dessen Text mit dem Tod des Turnus endet.

Entsprechend diesen Beobachtungen entfallen die nächsten umfangreicheren Kürzungen auf die Ereignisse im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur Hochzeit: Der Einzug des Eneas in Laurentum (64), die Episode mit dem Höfling (65), die Aufzählung der Geschenke des Eneas (70) und sein öffentliches Werben um Lavinia (77). Das Hochzeitsfest als solches betreffen die Kürzungen der Erzählung von der Ankunft der Gäste (78), von der Freigebigkeit des Eneas (84) und der Fürsten (85, 86) und vom Glück der Liebenden (88). Diese Partien gehören ausnahmslos zu den mittelalterlich-höfischen Erweiterungen der antiken Fassung der 'Aeneis' und betreffen nicht unmittelbar die Kernhandlung. Jorg von Elrbach griff in diesem Bereich der Geschichte am grundlegendsten in den Text ein, so daß gerade die letzten Seiten der Handschrift sowohl qualitativ als auch quantitativ die meisten Veränderungen umfassen. Andererseits zeigt der Vergleich mit dem Illustrationszyklus, daß gerade in diesem Bereich die Bebilderung - trotz der beobachteten Verwerfungen - am dichtesten ist.[734]

2. Monologe/Dialoge (direkte und indirekte Rede)

29	direkte Rede: Klage des Eneas um Pallas
33a	direkte Rede: Totenklage des Euander
33c	direkte Rede: Klage der Königin

[734] S. o., Kapitel C II 4.

38	direkte Rede: Totenklage des Turnus um Camilla
42	direkte Rede: Minnegespräch Lavinia-Königin
43	direkte Rede: Minnegespräch Lavinia-Königin
46b	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
47	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
48a	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
48c	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
48g	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
48i	direkte Rede: Minnegespräch Lavinia-Königin
48k	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
48o	direkte Rede: Lavinia überredet den Bogenschützen
48q	direkte Rede: Eneas und seine Gefährten
48s	direkte Rede: ein Ritter verspottet Eneas
48w	direkte Rede: Minnemonolog des Eneas
49	direkte Rede: Minnemonolog des Eneas
50a	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
51	direkte Rede: Minnemonolog der Lavinia
58	direkte Rede: Klagemonolog der Lavinia
62	direkte Rede: Klagemonolog des Eneas
67	direkte Rede: Eneas-Lavinia
69a	direkte Rede: Eneas und die Amme Lavinias
71	direkte Rede: Lavinia-Königin
74	direkte Rede: Lavinia-Königin
75	direkte Rede: Lavinia-Königin

Bei den 27 ausgefallenen monologischen/dialogischen Verspartien von mehr als einem Reimpaar handelt es sich ausschließlich um direkte Rede. Definitionsgemäß gehören diese Partien zur eigentlichen Handlung des Textes und betreffen die Ebene der inneren Handlung. Es läßt sich eine Analogie zu den Kürzungen der erzählenden Partien beobachten, da auch im Fall der umfangreicheren Kürzungen der Monologe/Dialoge die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Tod des Pallas und der Camilla betroffen sind: Die Totenklage des Eneas (29), Euanders (33a) und der Königin (33c) um Pallas sowie die des Turnus (38) um Camilla.

Die anderen Kürzungen betreffen fast ausschließlich Minnemonologe oder Minnedialoge, so daß das Kürzungsinteresse Jorg von Elrbachs hier sehr deutlich identifiziert werden kann. Besonders folgenreich ist dabei der nahezu vollständige Ausfall des die Minnehandlung eröffnenden großen Gesprächs über die Minne zwischen Lavinia und der Königin (42, 43). Die Minnemonologe, die Lavinia nach ihrer ersten Begegnung mit Eneas in den Mund gelegt werden und die mit dem vorausgehenden Minnegepräch mit der Mutter motivisch verknüpft sind (46b, 47, 48a, 48c, 48g), sind von dem Ausfall der 960 Verse (V. 10117-11074) ebenfalls betroffen. Dasselbe gilt für die Entfaltung dieser Thematik im erneuten Minnegepräch zwischen Lavinia und der Königin (48i) sowie in der anschließenden Minneklage Lavinias (48k). Die folgenden ausgefallenen dialogischen Partien betreffen die Ereignisse im Zusammenhang mit der Übermittlung des von Lavinia verfaßten Liebesbriefes: die Überredung des

Bogenschützen (48o), die Reaktion des Eneas auf den durch den Pfeilschuß provozierten vermeintlichen Bruch des Waffenstillstandes (48q) sowie die Verspottung des Eneas durch einen Gefolgsmann (48s). Nach der Rückkehr des Eneas in sein Lager zeigen sich auch bei ihm Minnesymptome, die in die schlaflos verbrachte Nacht mit seinem ersten großen Minnemonolog, der in Fassung *w* beinahe vollständig fehlt (48w, 49), einmünden. Als Lavinia feststellt, daß Eneas am nächsten Tag nicht gleich wieder vor den Mauern Laurentums erschienen ist, folgt ein weiterer Klagemonolog (50a). Dieser, wie auch der folgende, in dem sie ihre heftige Anklage nach dem Erscheinen des Eneas bereut (51), sind in *w* entfallen. Schließlich verkürzt Jorg von Elrbach auch weitgehend den letzten großen Klagemonolog der Lavinia vor Beginn des Zweikampfes zwischen Eneas und Turnus (58). Die Selbstanklage des Eneas, daß er Lavinia nach seinem Sieg über Turnus nicht sofort aufgesucht hat, ist Thema eines letzten großen Monologs des Protagonisten (62), der in Fassung *w* ebenfalls fehlt.

Die letzten Eingriffe in die Struktur der inneren Handlung betreffen das wichtige Gespräch zwischen Eneas und Lavinia während ihres ersten Zusammentreffens (67) sowie den Dialog zwischen Lavinia und der Königin (71, 74, 75).

Allen Kürzungen aus dem Bereich Monolog/Dialog ist gemeinsam, daß sie die Ebene der Handlung betreffen, die am Ende des 12. Jahrhunderts als etwas ganz Neues innerhalb der Möglichkeiten des Erzählens begriffen wurde: Neben der äußeren Handlung einer epischen Erzählung gelang es, eine Handlung auf der „innerweltlichen" Ebene der Protagonisten zu installieren. In der spätmittelalterlichen Bearbeitung desselben Textes wird gerade auf diese psychologisch motivierte Erzählebene kein Wert mehr gelegt und erneut die äußere Handlung in den Vordergrund gerückt.

3. Beschreibung

15	Camilla
17	Camillas Pferd
28	Bahre des Pallas und Trauerkondukt
33e	Grabmal des Pallas
33g	Lampe in Pallas' Grab
35	Ausrüstung der Camilla
40	Grabmal der Camilla
46a	Minneleid der Lavinia
60	Preis des Turnus
68	Pracht des Festes und der Wohnräume
69b	Pracht der Kleider
81	Festmahl
82	Spiel und Vergnügen nach dem Fest

Gemäß der Definition gehören alle von umfangreicheren Kürzungen betroffenen 13 beschreibenden Partien zu Textbereichen außerhalb der eigentlichen Haupthandlung. Sie konzentrieren sich im wesentlichen auf die zweite Hälfte des Textes, in der der Charakter des Höfischen insgesamt dominiert. Insbesondere die Protagonisten erfahren eine Charakterisierung durch höfische

Beschreibungen, wie es bei Camilla (15), ihrem Pferd (17) und ihrer Ausrüstung (35) der Fall ist. Ein besonderes Gewicht erhält die Camilla-Handlung durch die umfangreiche Beschreibung ihres Grabmals (40), die in Fassung *w* vollständig entfallen ist.

Wie Camilla wird auch Pallas durch umfangreiche Beschreibungen ausgezeichnet, um seiner Gestalt einerseits erzählerischen Glanz zu verliehen, ihn andererseits wie Camilla, die prominenteste Anhängerin des Turnus, gleichermaßen als wichtigsten Kampfgefährten des Eneas zu charakterisieren. Auf diese Weise erhalten die Beschreibungen innerhalb der mittelalterlichen Konzeption der ‘Aeneis’ eine strukturelle Bedeutung. Die Beschreibung der Bahre des Pallas (28) sowie die Grabmalsbeschreibung (33e), zu der auch die Beschreibung der Lampe (33g) gehört, sind entfallen.

Der vergleichende Blick auf die umfangreicheren Kürzungen der erzählenden und dialogischen/monologischen Partien zeigt, daß analog zu diesen auch bei den Beschreibungen insbesondere die Camilla- und die Pallas-Episoden betroffen sind. Im Rahmen der Erzählkonzeption Jorg von Elrbachs sind die Beschreibungen in ihrer Funktion zur Charakterisierung der Protagonisten sowie als Strukturmerkmale innerhalb der Erzählung disponibel geworden.

Die stark verkürzte Beschreibung der Tugenden des Turnus nach seiner Niederlage im Zweikampf gegen Eneas (60) ist ein weiteres Beispiel für die Reduktion von beschreibenden Textpartien, die der Bedeutung eines Protagonisten durch rhetorische Einlagen auch im Rückblick Nachdruck verleihen wollen.

Der letzte große Bereich der Kürzungen innerhalb beschreibender Textpartien betrifft das Hochzeitsfest zwischen Eneas und Lavinia, die Beschreibung der Pracht des geschmückten Palastes (68), der kostbar gekleideten höfischen Damen (69b), des Hochzeitsmahles (81) sowie der höfischen Spiele (82). Diese Beispiele zeigen, daß Jorg von Elrbach bemüht ist, die Erzählung auf die wesentlichen, handlungsrelevanten Episoden zu reduzieren.

4. Exkurse/Erzählerkommentare

33h	Wiederentdeckung des Pallas-Grabes durch Barbarossa
87	Vergleich mit dem Mainzer Hoffest
91	Epilog
92	Epilog; Schlußgebet

Daß bei einer konsequenten Reduktion der Erzählung auch die Exkurse/Erzählerkommentare als nicht unmittelbar zur Haupthandlung gehörende Textbereiche vom Ausfall bedroht sind, liegt nach den bisherigen Beobachtungen nahe. Dennoch konnte herausgearbeitet werden, daß Jorg von Elrbach innerhalb dieser Erzählelemente differenziert hat. So wurde erkannt, daß die umfangreichen Geschlechtsregister nicht ausgefallen sind, weil sie in der Gesamtkonzeption der als historische, auf die Repräsentation von Geschichte ausgerichteten Handschrift eine wichtige Bedeutung haben. Gemäß dieser Konzeption wäre denkbar gewesen, daß die Erzählung von der Wiederentdeckung des Pallas-Grabes durch Barbarossa ebenfalls in Fassung *w* erhalten geblieben wäre. Eine mögliche Erklärung für diesen Ausfall liegt darin, daß der Exkurs erzähltechnisch sehr fest verknüpft ist mit der vorausgehenden Beschreibung des Pallas-Grabes, als dessen untrennbarer Teil die Episode offensichtlich

angesehen wurde, zumal der Beginn mit V. 8374 durch keine Initiale markiert wird, die für den Redaktor Signal für eine neue inhaltliche Einheit hätte darstellen können. Aufgrund einer so starken Kohärenz der gesamten Textpartie ist der Exkurs von der Wiederentdeckung des Pallas-Grabes offenbar durch die vorgenommene Kürzung der eigentlichen Grabbeschreibung automatisch mit ausgefallen.

Der Vergleich der Hochzeit von Eneas und Lavinia mit dem wohl berühmtesten Fest des 12. Jahrhunderts, dem Mainzer Hoffest, an dem Friedrich Barbarossa seinen Söhnen den Ritterschlag verlieh, ist lediglich am Ende um zwei Verspaare, die nicht mehr zur eigentlichen Beschreibung gehören und aus formalen Gründen (Abschnittsende) ausgefallen sind, gekürzt. Auf diese Weise wird die Erzählung von Eneas mit der unmittelbaren Vergangenheit des spätmittelalterlichen Schreibers verknüpft.

Auch im Fall der beiden Kürzungen des Epilogs (91, 92) ist nicht der Textbereich als Ganzes betroffen, sondern lediglich der redundante Teil, die zweite Verfassersignatur mit der Angabe der Quelle sowie die Beteuerung der Quellentreue im poetischen Verfahren des Autors.

Daß gerade die Entstehungsgeschichte des Textes (V. 13429-13490) vollständig von Jorg von Elrbach übernommen wurde, kann nur in der Weise interpretiert werden, daß ihm die Teile des Textes, die eine unmittelbare Verbindung zu seiner - im weiteren Sinne - eigenen Zeit herzustellen schienen, besonders wichtig waren.

SUBSTITUTION EINES AUSGEFALLENEN TEXTBEREICHES

Unter der Fragestellung nach dem jeweiligen Eigenanteil des Redaktors wurde versucht, drei unterschiedliche Typen von Ersetzungen zu differenzieren. Die insgesamt 28 Einzelbefunde von Substitutionen auf der Ebene der Makrostruktur können zusammenfassend wie folgt gedeutet werden: In 5 Fällen wurden lediglich einzelne Verse aus dem gekürzten Textbereich wiederverwendet, in 8 Fällen läßt sich die Formulierung Jorg von Elrbachs als eigene Lesart identifizieren, während in 15 Fällen ein kombiniertes Verfahren erkennbar ist. Insgesamt 22 Substitutionen sind bei Kürzungen im Bereich der Haupthandlung vorgenommen worden, 6 im Falle von Kürzungen außerhalb der Haupthandlung. Im Falle der Handlungszugehörigkeit betreffen sie in 13 Fällen die äußere, in 9 Fällen die innere Handlung. Dieser Befund ist in der Weise zu deuten, daß der Redaktor Substitutionen zuvor gekürzter Verspartien insbesondere dann vornimmt, wenn sie die für die Konzeption seiner Kurzfassung so wichtige äußere Handlung betreffen. Im Hinblick auf die Erzählqualitäten entsteht ein ähnliches Bild: In 13 Fällen wurden substituierende Eingriffe in erzählende Partien vorgenommen, in 9 Fällen in dialogische und in 6 Fällen in beschreibende. Jorg von Elrbach widmet auch seine eigenen, aktiv gestaltenden Eingriffe in den Text insbesondere den erzählenden Partien.

Die anhand der ausschließlich gekürzten Verspartien rekonstruierte Bearbeitungstechnik läßt sich auf diese Weise auch an den substituierten Versen bestätigen: Hat der Redaktor Kürzungen vorgenommen, so ersetzt er ausgefallene Verse tendenziell eher, wenn es sich um erzählende als um dialogische Partien handelt.

ERWEITERUNGEN

Der Befund, daß auf der Ebene der Makrostruktur nur 5 Textstellen als inhaltliche Erweiterungen gedeutet werden können, erweist auch aus dieser Perspektive noch einmal die Kürzung als primäres Bearbeitungsziel des Redaktors Jorg von Elrbach. Das Schlußgebet gehört strenggenommen nicht zu den Erweiterungen des Textes Heinrichs von Veldeke, wird hier aber dennoch verzeichnet, weil es von dem Redaktor stammt und durch seine Position vor dem Kolophon als Teil des Textes gelten muß. Die Auswertung dieser Gruppe von Textveränderungen zeigt, daß keine entscheidenden Erweiterungen, beispielsweise als selbständiger Ausbau bestimmter Handlungselemente oder durch Rückgriff auf andere Quellen oder Texte vorgenommen werden, sondern lediglich eine gezielte Reduktion im Textbestand, die im spezifischen Arrangement des ‘Eneasromans’ mit der ‘Weihenstephaner Chronik’ gründet.

4. Text und Kontext

a. Roman und Chronik

Der Beginn der 'Weihenstephaner Chronik' schließt inhaltlich so passend an das Ende des 'Eneasromans' an, daß mit Blick auf die Kürzungsstrategie dieses Textes die Annahme naheliegt, daß der Chroniktext wenn nicht das Zentrum, so doch einen gleichrangigen Bestandteil des Textensembles der Handschrift bildet und wesentlich mit verantwortlich für ihre Gesamtkonzeption ist.[735] Diese These darf vice versa als Begründung dafür hinzugezogen werden, daß die Kurzfassung des 'Eneasromans' nicht aus einer älteren Vorlage übernommen wurde, zumal keine andere Handschrift bekannt ist, in der der 'Eneasroman' mit der 'Weihenstephaner Chronik' oder irgend einem anderen Chroniktext kombiniert ist. Der 'Eneasroman' ist für das spezifische Konzept der Wiener Handschrift von Jorg von Elrbach - möglicherweise schlicht in Ermangelung eines anderen Textes dieses Inhalts - als „Vorgeschichte" für die Chronik verwendet worden. Es ging dem Redaktor daher möglicherweise weniger um den Text Heinrichs von Veldeke, sondern lediglich um eine beliebige Repräsentation des Trojastoffes.

Auf diese Weise wird im Gesamtkonzept der Handschrift durch die 'Weihenstephaner Chronik' das System der beiden Geschlechtsregister des 'Eneasromans' gleichsam bis in das Jahr 1474 perpetuiert. Das geschieht ganz im Sinne der mittelalterlichen Auffassung des Troja- und Romstoffes, in der nicht nur Troja als Geburtsstätte des Rittertums eine zentrale Rolle spielt,[736] sondern gleichermaßen das von dem trojanischen Flüchtling Aeneas gegründete Rom als Wendepunkt in der christlichen Heilsgeschichte.[737] Die trojanische Volksgenealogie spielte im Mittelalter eine zentrale Rolle in den Herkunftssagen der unterschiedlichsten Stämme und Nationen.[738]

Auffällig bleibt aber, daß in diesem spätmittelalterlichen Codex gerade der schon beinahe in Vergessenheit geratene Text Heinrichs von Veldeke als Repräsentation des Trojastoffes ausgewählt wurde und nicht die in dieser Zeit beliebte Übersetzung Hans Mairs von Guido de Columnis 'Historia destructionis Troiae' oder Konrads von Würzburg 'Trojanerkrieg' beziehungsweise dessen anonyme Prosabearbeitung, das 'Buch von Troja'. Möglicherweise liegt der Grund für diese Wahl schlicht darin, daß Auftraggeber beziehungsweise Kopist durch Zufall gerade Zugang zu einer Abschrift des 'Eneasromans' hatten, der darüber hinaus mit einem außergewöhnlichen Miniaturenzyklus ausgestattet war. Die bisherige Forschung konnte den vielschichtigen Komplex „Trojanischer Krieg im Mittelalter"

---

[735] Durch die detaillierte Untersuchung konnte die früher geäußerte Vermutung HENKELS (HENKEL (1993), wie Anm. 507, S. 56-57; DERS. (1992), wie Anm. 507, S. 8) bewiesen werden, daß die Zusammenhänge zwischen den Textkürzungen des 'Eneasromans' und der 'Weihenstephaner Chronik' primär durch den Chroniktext und die Gesamtkonzeption der Handschrift bestimmt werden.

[736] DOROTHEA KLEIN (Hrsg.): Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Edward Schröder herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Dorothea Klein. - Stuttgart: Reclam, 1999, V. 1-262.

[737] So auch schon die Erkenntnis FROMMS: „Mit dem Geschlechtsregister, das die Zeit des Geschehens im Chronikstil bis auf Augustus und Christus verlängert, erweist Veldeke, daß auch Eneas' „Heimkehr" in den großen Heilsplan gehört, in dem sich Weltgeschichte ereignet." (HANS FROMM: Doppelweg. In: INGEBORG GLIER et al. (Hrsg.): Werk - Typ - Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. FS für HUGO KUHN - Stuttgart: Metzler, 1969, S. 73). Ohne einen spezifischen Befund wie den Wiener 'Eneasroman' zu benennen, verwendete FROMM bereits treffend den Begriff „Chronikstil" für das Geschlechtsregister im 'Eneasroman'.

in seinen Grundzügen bereits erschließen, so daß der Hinweis auf wichtige Ergebnisse, sofern sie für die hier verfolgte Interpretation relevant sind, genügen mag.

In ihrer grundlegenden Untersuchung zum Trojanischen Krieg im Spätmittelalter weist K. SCHNEIDER[739] darauf hin, daß die Geschichte des Trojanischen Krieges „während des ganzen Mittelalters aus zahlreichen pseudohistorischen Darstellungen wie auch aus der epischen Dichtung bekannt“[740] gewesen sei, da man in ihm die „Vorgeschichte der eigenen nationalen Geschichte“[741] gesehen habe. SCHNEIDER untersucht insbesondere die immer neuen Variationen der beiden wirkungsmächtigsten Darstellungen des Trojanischen Krieges in der spätmittelalterlichen Blütezeit dieses Sagenkreises, der lateinischen ‘Historia destructionis Troiae’ des Guido de Columnis (1287) und des mittelhochdeutschen Versepos vom ‘Trojanerkrieg’ des Konrad von Würzburg (1280/87), die beide auf den altfranzösischen ‘Roman de Troie’ des Benoît de Sainte-Maure (um 1165) zurückgehen. Bereits SCHNEIDER stellte fest, daß der ‘Trojakrieg’ des Hans Mair (1391) in Handschriften sehr häufig in Kombination mit anderen Texten mit Antikenthematik und Chroniken anzutreffen ist.[742]

Nach ihren Ergebnissen zeigt sich gerade an der Übersetzung Guidos durch Mair ein Bearbeitungsprinzip, das auch in der Bearbeitung Veldekes im Wiener ‘Eneasromans’ beobachtet werden konnte: die „Tendenz zur Konzentration auf das Konkrete und Tatsächliche“[743], den „realen Handlungsablauf“[744], die Reduktion der rhetorischen Formulierungen und das Fehlen von Beschreibungen und Exkursen.[745] Als ein „Zeichen dafür, daß Mairs Trojanischer Krieg viel und gern gelesen wurde“[746], ist nach SCHNEIDER die Existenz einer gekürzten Überarbeitung aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts zu bewerten. Auch diese Kurzfassung nach Mair ist in einen charakteristischen Überlieferungskontext eingebunden: Cgm 696 enthält neben dem Trojanischen Krieg einen Auszug aus der Chronik des Martinus Polonus, die ‘Gesta Romanorum’ und Marco Polos Reisen. Die Kurzfassung ist ferner durch Charakteristika ausgezeichnet, die bereits bei Mair im Verhältnis zu Guido de Columnis erkennbar waren, hier allerdings noch eine Steigerung erfahren: Kürzung der Schlachtenschilderungen, Ausfall der reflektierenden und moralisierenden Exkurse und Kürzung der Reden.[747] Ebenso charakteristisch für die ideologische Standortbestimmung des Trojanischen Krieges erscheint der durch den Bearbeiter selbständig hinzugefügte Schluß: *Von Troy wart Trier und Auspurg gebauwen die zw stett, und 32 iar vor Christus purt wart den römern 3 legion erschlagen vor Auspurgk*.[748] Die an der

---

[738] So beispielsweise auch in der fränkischen ‘Fredegar-Chronik’ aus dem 7. Jahrhundert oder bei Beda. Von beiden Texten existierte in der Zimmernschen Bibliothek ebenfalls jeweils ein Exemplar (Wien, ÖNB, Cod. Vind. 482; Cod. Vind. 443). Vgl. MODERN, wie Anm. 171, S. 143; S. 175-176.
[739] SCHNEIDER, wie Anm. 76.
[740] Ebd., S. 7.
[741] Ebd.
[742] Beispielsweise Cgm 267: *Trojakrieg, Kronika Alexandri des grossen konigs, Historia des großen Kaisers Karoli*; Straßburg L. germ. 195.2°: *Trojaroman, Weltchronik, Alexanderroman*; Gießen UB 231, 2: *Trojaroman, Alexanderroman, Lucidarius*; SCHNEIDER, wie Anm. 76, S. 11-12.
[743] Ebd., S. 14.
[744] Ebd.
[745] Ebd., S. 14-22.
[746] Ebd., S. 22.
[747] Ebd., S. 24-27.
[748] Ebd., S. 27. - Auch der 1478 in Lübeck herausgegebene Druck eines niederdeutschen Prosaromans vom Trojanischen Krieg schließt mit chronologischen Angaben zum Krieg um Troja und zur Weltgeschichte, so daß auch hier die historische Relevanz der Ereignisse vor Troja für die allgemeine Geschichte konkret nachgewiesen werden kann (ebd., S. 58). - Der im ersten Teil auf Konrad von Würzburg zurückgehende Trojaroman in der Wiener Handschrift 2802 endet mit Octavian und Jesus Christus (ebd., S. 82).

Kurzfassung Mairs nachzuweisenden Bearbeitungsprinzipien konvergieren also auffallend mit der Kürzungsstrategie Jorg von Elrbachs im Wiener 'Eneasroman'.

Ähnliche Übersetzungs- und Bearbeitungsprinzipien wie die bei Mair und dessen kürzenden Bearbeiter kann SCHNEIDER auch in der anonymen Verdeutschung Guidos im Berliner Codex Ms. germ. fol. 1202 nachweisen: In diesem fehlen Guidos Exkurse sowie von der Haupthandlung wegführende Episoden und persönliche Zusätze, von Kürzungen betroffen sind ferner die Schlachtenschilderungen und langen Beschreibungen der Vorlage.[749] Wie im Wiener 'Eneasroman' sind also auch hier vor allem diejenigen Textpassagen von Kürzungen tangiert, die die Haupthandlung in unterschiedlicher Weise ausschmücken. Interessant ist ferner, daß der anonyme Bearbeiter Guidos im Ms. germ. fol. 1202 seinen Text durch ein System von Überschriften ausstattet, die der schnellen Orientierung über den Inhalt des Textes dienen sollen.[750] Eine analoge Technik wendet Jorg von Elrbach nach den Beobachtungen KRÄMERS[751] im Text der 'Weihenstephaner Chronik' an.

Eine sehr enge Verbindung von Trojathematik und Chronistik - wie sie aus dem Arrangement der Texte im Wiener Codex 2861 deutlich wird - läßt sich auch bei Johannes Platterberger (1459) erkennen. Hier erscheint eine gekürzte Übersetzung Guidos als Einfügung in eine kompilierte Weltchronik. Bei der starken Kürzung des Stoffes sind ebenfalls insbesondere die Kampfschilderungen sowie die Exkurse Guidos betroffen. Im Gegensatz zu den für den Wiener 'Eneasroman' herausgearbeiteten Bearbeitungsprinzipien werden die Dialoge dagegen ausführlich übernommen.[752]

Ähnliche Beobachtungen konnte SCHNEIDER am 'Buch von Troja', einer anonymen Prosabearbeitung nach Konrad von Würzburg und Guido de Columnis, machen: Auch hierbei betrifft die Kürzung neben der Erzählung insbesondere die Beschreibungen, Reflexionen und Exkurse, so daß wiederum die Wiedergabe „realer" Tatsachen ins Zentrum rückt.[753] Der Redaktor begründet interessanterweise mehrmals im Text seine Entscheidungen: *das lasse ich alles umb der kurcze willen bliben.*[754]

Die Untersuchungen SCHNEIDERS zur Geschichte der Texte mit Trojathematik im Spätmittelalter haben bereits prägnant gezeigt, wie offen gerade dieser Stoff für weitgehende Umarbeitungen - auch die Grenzen der Gattungen Chronik und Versroman übergreifend - gewesen ist. In diesem Sinne ist auch die Kurzfassung des Wiener 'Eneasromans' insbesondere im Kontext der Gestaltungen des Trojastoffes im Spätmittelalter zu interpretieren.

Hatte SCHNEIDER das Hauptaugenmerk auf die spätmittelalterliche Rezeption des Trojanischen Krieges gelegt, versuchte A. EBENBAUER[755] einen Überblick über die Rezeption verschiedener antiker Stoffe durch das ganze Mittelalter hindurch. Auch er weist mit Nachdruck darauf hin, daß für Antike und Mittelalter Trojas Untergang ein „historisches Ereignis ersten Ranges"[756] darstellte, so daß insbesondere beim Trojastoff ein pseudohistorischer Blickwinkel die

[749] Ebd., S. 41-42.
[750] Ebd., S. 49-50.
[751] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 55.
[752] SCHNEIDER, wie Anm. 76, S. 66-68.
[753] Ebd., S. 80.
[754] Ebd., S. 81. - Nach SCHNEIDER handele es sich hierbei um eine für spätmittelalterliche Prosa typische Redewendung, die jedoch auch topisch verwendet werde und nicht als Beweis für einen Kürzungswillen interpretiert werden dürfe.
[755] ALFRED EBENBAUER: Antike Stoffe. In: VOLKER MERTENS (Hrsg.): Epische Stoffe des Mittelalters. - Stuttgart: Kröner, 1984, S. 247-289.
[756] Ebd., S. 256.

mitteleuropäischen Völker im Sinne der Translationstheorie von den Trojanern ableitete: „Troja wurde so zu einem integrierenden Bestandteil mittelalterlicher Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung.“[757] Der ‘Roman de Troie’ des Benoît de Sainte-Maure wurde Grundlage von Gestaltungen des Trojastoffes in vielen europäischen Sprachen und bildete beispielsweise die Hauptquelle des Gedichts ‘The Seege or Batayle of Troye’ aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, das in einer Handschrift als Vorspann zu Geoffreys von Monmouth ‘Historia Regum Britanniae’ dient:[758] Die Verbindung eines Trojatextes mit einem historischen Werk war ein weit verbreitetes Phänomen.

H. BRUNNER[759] behandelt unter dem Aspekt der literarischen Vermittlung historischen Wissens über Troja an nicht-lateinkundige Leser die wichtigsten volkssprachlichen Trojatexte des Mittelalters. Auch er betont besonders das Phänomen, daß für den mittelalterlichen Laien Troja ein zentrales Ereignis der Geschichte verkörpert hat. Auch gebe es „keinen Anlaß anzunehmen, daß den mittelalterlichen Lesern und Hörern das ihnen in Romanen dargebotene Geschichtswissen als von anderer Qualität erschien als chronikalisch vermitteltes.“[760] Dieser Umstand sei auf die Gattungsentwicklung zurückzuführen, in der auf den Primat des Romans im 12. Jahrhundert erst später - im 13. Jahrhundert - eine deutschsprachige Weltchronistik unter dem Einfluß des Romans sich ausbilden konnte.[761]

Einen umfassenden Zugang zum Thema versuchen die im Sammelband „Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“[762] vereinigten Aufsätze. Auch hier ist es das zentrale Anliegen, die grundlegende Stellung des Trojanischen Krieges im mittelalterlichen Geschichtsbild - „als erstes beglaubigtes Ereignis und damit geradezu als Paradigma der nicht-biblischen Weltgeschichte“[763] - insbesondere des nicht-lateinkundigen, weltlichen Laienpublikums näher zu bestimmen. Dieses habe innerhalb des Konzepts der „translatio militiae et imperii“ den Krieg um Troja als Ursprung der europäischen Geschichte angesehen, an den zahlreiche Völker, Städte und Dynastien Europas ihre genealogische Herleitungen anknüpften. Daß diese Legitimationsstrategie noch für die Grafen von Zimmern, die im Besitz mehrerer Texte mit Trojathematik waren, Gültigkeit besaß, konnte an anderer Stelle prägnant herausgearbeitet werden.

Für die Interpretation des Phänomens der Kombination des ‘Eneasromans’ und der ‘Weihenstephaner Chronik’ innerhalb desselben Codex sind - neben dem umfassenden Repertorium der Trojatexte - die Darstellungen von E. LIENERT[764] und G. KORNRUMPF[765] wichtig. LIENERT gelang der Nachweis, daß die Geschichten über den Trojanischen Krieg, die in die Weltchroniken eingeschaltet

---

[757] Ebd., S. 257.
[758] Ebd., S. 262-264.
[759] HORST BRUNNER: *Von der stat Troya vrsprung, päwung, streyten vnd irer zerstörung*. Literarische Formen der Vermittlung historischen Wissens an nicht-lateinkundiges Publikum im Hoch- und Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. In: Der Deutschunterricht. 41. 1/1989. S. 55-73.
[760] Ebd., S 69.
[761] Ebd.
[762] HORST BRUNNER (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990.
[763] Ebd., S. 3.
[764] ELISABETH LIENERT: Antikenroman als Geschichtswissen. Zu den kompilierten Trojanerkriegen in der ‘Erweiterten Christherre-Chronik’ und in der ‘Weltchronik’ Heinrichs von München. In: HORST BRUNNER, wie Anm. 762, S. 407-456. - DIES.: Ritterschaft und Minne, Ursprungsmythos und Bildungszitat - Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts. - In: HORST BRUNNER, wie Anm. 762, S. 199-244.
[765] GISELA KORNRUMPF: Chronik und Roman. Das ‘Buch von Troja I’ als Quelle Jakob Twingers von Königshofen. In: HORST BRUNNER, wie Anm. 762, S. 457-468.

sind, die unterschiedlichste Textgestalt haben konnten. Auch anhand der Auswahl, die Chroniken für ihre Zwecke aus Konrads von Würzburg 'Trojanerkrieg' treffen, konnte sie als zwei grundsätzliche Rezeptionstendenzen ein selektives Interesse und die Änderungen im Erzählduktus[766] identifizieren. Diese beiden Tendenzen konnten sich in vorliegender Untersuchung gleichermaßen im Wiener 'Eneasroman' Heinrichs von Veldeke nachweisen lassen. Auch LIENERTS Beobachtung, daß in den Chroniken der gesamte Komplex der Minne ausgeblendet wird, ließ sich auch am Beispiel der Bearbeitung *w* des 'Eneasromans' bestätigen, die insbesondere die großen Minnemonologe und -dialoge konsequent kürzt.[767] Andererseits werden nach LIENERT „durchaus auch 'faktische', handlungshaltige Teile als für die Chroniken 'nicht relevant' ausgeschieden."[768] Am Beispiel des Wiener 'Eneasromans' konnte dieses Phänomen der Kürzung handlungsrelevanter Teile der Erzählung im Hinblick auf den umfangreichen Textausfall von etwa 1000 Versen im Bereich der 2. Begegnungsszene vor Laurentum, während der auch Eneas beim Anblick Lavinias vom Pfeil Amors getroffen wird, nachgewiesen werden. Insgesamtgesehen ist aber nach LIENERT die allgemeine Reduktion auf das Faktische charakteristisch für den Erzählstil des in Chroniken inserierten Textes Konrads von Würzburg: das Wegfallen des Prologes und der Erzählerkommentare, die Streichung schmückender Zutaten zur Handlung, die Vereinfachung des rhetorischen Ornatus, der Reflexionen, der Schilderungen von Gemütszuständen, der Monologe und direkten Reden, der Beschreibungen von Personen und Sachen.[769] Da diese Befunde jedoch nicht auf ein „feststehendes Verfahren"[770], sondern lediglich auf eine „Tendenz der Adaptation Konrads durch die Chroniken"[771] verweisen, können die Texte unterschiedlichste Gestalt annehmen. Nach LIENERT „entkleiden die Chroniken Konrads 'Trojanerkrieg' seines Kunstcharakters"[772] und rezipieren ihn als „Vermittler geschichtlichen Wissens im weitesten Sinn, nicht als 'Literatur'."[773] Genau in diesem Sinn kann aufgrund der vorausgegangenen Analyse die Konzeption des Wiener 'Eneasromans' gedeutet werden, in der der Text im Hinblick auf seine narrative Technik ebenfalls konsequent chronikalischem Erzählen angeglichen wird.

LIENERT[774] formuliert diese Beobachtungen noch an anderer Stelle, wenn sie mit Blick auf den Adaptionsprozeß das Interesse der Chroniken mit dem der Minnereden an Konrads 'Trojanerkrieg' kontrastiert: Während die Chroniken die Trojahandlung als Teil der gesamten Welt- und Heilsgeschichte verstehen, Minnehandlungen und rhetorische Affektschilderungen kürzen und daher eine Reduktion auf das Faktische vornehmen, verselbständigen die Minnereden gerade die deskriptiven Teile des Romans: „Rezipiert wird im einen Fall primär der 'historiographische' Konrad, im anderen der Meister der Rhetorik"[775].

---

[766] LIENERT, Antikenroman als Geschichtswissen, wie Anm. 764, S. 441.
[767] „Durchgreifender als alles andere werden Minne-Reflexionen, Minne-Gespräche, Minne-Handlungen und Erzähler-Kommentare über die Minne gestrichen oder stark gekürzt" (ebd., S. 443).
[768] Ebd., S. 444.
[769] Ebd., S. 445.
[770] Ebd., S. 446.
[771] Ebd.
[772] Ebd., S. 451.
[773] Ebd.
[774] Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ms. germ. fol. 1. Farbmikrofiche-Edition. Einführung in das Werk und Beschreibung der Handschrift von ELISABETH LIENERT. - München: Lengenfelder, 1989.
[775] Ebd., S. 19.

Bei der terminologischen Abgrenzung zwischen Chronik und Roman setzen auch G. KORNRUMPFS[776] Überlegungen ein: „Das herkömmliche Etikett 'Roman' suggeriert zwischen solchen Texten und den Chroniken einen Gegensatz, den es für die mittelalterlichen Rezipienten dieser Stoffe so kraß nicht gegeben hat."[777]

Schließlich ist noch auf LIENERTS[778] Ausweitung des Blickes auf nicht-historiographische Texte mit Troja-Anspielungen zu verweisen: „Wie kaum ein anderer historischer oder literarischer Stoff ist Troja in mittelalterlichen Dichtungen der verschiedensten Gattungen und Zeiträume als allgemein und selbstverständlich verfügbares Bildungsgut geradezu omnipräsent."[779] Grund hierfür seien wiederum die beiden fundamentalen Funktionen des Stoffes: die „realhistorische" und die „ideologiegeschichtliche"[780] Dimension im Entwurf höfischer Selbststilisierung. Während in fiktiven, höfischen Texttypen die erstgenannte Funktion stärker zurücktrete, gewinne Troja als Ursprung von Ritterschaft und Minne darin eine größere Bedeutung. Ein Charakteristikum sei dabei, daß es sich in diesen Texten fast ausschließlich um Kurzzitate handele, die eine Vertrautheit mit dem Stoff voraussetzten. Nur so sei ein spielerischer Umgang mit dem Troja-Stoff möglich. LIENERT bezeichnet dabei auch den 'Eneasroman' Heinrichs von Veldeke als „pseudo-historiographische[n] Text"[781] und identifiziert das Buch, das sich die Tochter des persischen Königs in Wirnts von Grafenbergs 'Wigalois' vorlesen läßt, mit Veldekes Werk.

Neben den Literaturzitaten behandelt LIENERT in diesem Zusammenhang schließlich die Bildzitate: Wandgemälde, Wandbehänge oder sonstige höfische Gebrauchsgegenstände, bei denen es sich aber kaum um direkte Reflexe auf konkrete Bildwerke handele: „Daß die Räume, in denen die (in der Regel) höfischen Helden leben, daß die Gegenstände, mit denen sie sich umgeben und die sie benutzen, auch und bevorzugt mit trojanischen Motiven ausgeschmückt sind - mir sind keine Bildzitate in der höfischen Dichtung bekannt, die Troja nicht abbilden -, demonstriert nicht nur erneut die Bekanntheit und Omnipräsenz des Stoffs, sondern auch seine Rolle im Bewußtsein der zumeist wohl adligen Rezipienten der Dichtungen."[782]

Vergleichbar mit dem Arrangement von 'Eneasroman' und 'Weihenstephaner Chronik' in der Wiener Handschrift ist schließlich die von G. WOLF[783] herausgearbeitete Konzeption der 'Zimmerischen Chronik' durch Froben Christoph von Zimmern. Wichtig für ihre angemessene Bewertung sei die Einsicht, „daß für den spätmittelalterlichen Gebrauch die Mischung von historiographischen Texten mit fiktionaler, narrativen Organisationsformen unterworfener Dichtung kein Widerspruch"[784] darstelle. Die Integration der zahlreichen Schwänke in die Chronik diene vielmehr einer indirekten Kommentierung und Perspektivierung des Geschehens.

Abschließend sollen die im Hinblick auf die Kurzfassungen höfischer Versromane allgemein diskutierten Thesen und die am Beispiel des Wiener 'Eneasromans' konkret interpretierten

---

[776] KORNRUMPF, wie Anm. 765.
[777] Ebd., S. 458.
[778] LIENERT: Ritterschaft und Minne, wie Anm. 764, S. 199-244.
[779] Ebd., S. 199.
[780] Ebd.
[781] Ebd., S. 209.
[782] Ebd., S. 211-212.
[783] Zum folgenden vgl. GERHARD WOLF: *Alhie mueß ich ain gueten schwank einmischen*: Zur Funktion kleinerer Erzählungen in der Zimmerischen Chronik. In: KLAUS GRUBMÜLLER; L. PETER JOHNSON; HANS-HUGO STEINHOFF (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter: Paderborner Colloquium 1987. - Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1988, S. 173-186.
[784] Ebd., S. 173.

Befunde auf die Ergebnisse der Untersuchung R. SCHNELLS[785] bezogen werden, dessen anhand der spätmittelalterlichen Prosabearbeitungen hochhöfischer Verstexte formulierten Beobachtungen ebenfalls eine Bestätigung in der Interpretation des Wiener Codex 2861 finden. Die folgende Zusammenfassung wichtiger Thesen dieses Beitrags zeigt, daß SCHNELL anhand eines anderen Untersuchungsmaterials wesentliche Ergebnisse der Forschungen insbesondere zu den spätmittelalterlichen, kürzenden Bearbeitungen höfischer Epen bereits vorwegnehmen konnte. Er erklärt die Entstehung des deutschen Prosaromans - so seine Kernthese - nicht allein aus den spezifischen Bedingungen des 15. Jahrhunderts selbst, wie es die traditionelle Forschung unternimmt, sondern bezieht mit Blick auf eine viel umfassendere literarische Entwicklung bereits seit dem 13. Jahrhundert in den Gattungen Chronistik und Legende beobachtete Tendenzen in seine eigene Entstehungstheorie mit ein. Eine Ausnahmestellung innerhalb der Prosaauflösungen deutscher Versromane, die in der Regel erst in das 15. Jahrhundert datieren, habe die Prosifizierung von Konrads von Würzburg 'Trojanischer Krieg' eingenommen. SCHNELL weist insbesondere auf die Überlieferungsverhältnisse einiger Versromane innerhalb der spätmittelalterlichen Reimchronistik hin und nennt als Beispiel die Weltchronik Heinrichs von München, in die neben anderen höfischen Versromanen Konrads 'Trojanischer Krieg' eingearbeitet worden ist. Innerhalb der Wiener Handschrift Cod. Vind. ser. nov. 2642 zeichne sich die Bearbeitung des 'Trojanischen Krieges' durch folgende charakteristische Auslassungen aus: „Redeszenen, Monologe, Beschreibungen von Personen und Sachen, Erzählerexkurse, Schilderungen von Gefühlszuständen werden stark gekürzt oder gänzlich gestrichen."[786] Insofern unterscheide sich die „Exzerpt-Technik in der Weltchronik Heinrichs von München kaum von der in späteren Verskurzfassungen oder Prosaauflösungen"[787], so daß SCHNELL die These formulieren kann, „daß die Geschichtsschreibung eine entscheidende Rolle für eine besondere Rezeptionsart („Kurzfassungen") höfischer Versromane gespielt hat."[788] Da die deutsche Chronistik als erste Erzählgattung zur Prosa gegriffen und eine Kürzung nicht-handlungsrelevanter Partien vorgenommen habe,[789] sei der Umstand begünstigt worden, daß durch die Aufnahme von Kurzfassungen höfischer Versromane in Weltchroniken sich die Unterschiede zwischen beiden Gattungen verwischen konnten: „Der höfische Versroman (bzw. eine bestimmte Spezies dieser Gattung) erlangte als 'historisierende' Gattung neue Gebrauchsfunktionen, d. h. er wurde als Vermittler von historischen Begebenheiten ernst genommen, war nicht nur Ausdruck höfischer Repräsentation."[790]

Übertragen auf den Wiener Codex 2861 mit 'Eneasroman' und 'Weihenstephaner Chronik' bedeutet dieser Befund: Zwar wird hier die Kurzfassung eines höfischen Versromans nicht direkt in eine Chronik eingearbeitet, sondern ihr beigeordnet, dennoch entsprechen die beim 'Eneasroman' angewandten Kürzungsprinzipien exakt der Strategie, mit der Konrads von Würzburg 'Trojanischer Krieg' im Codex Cod. Vind. ser. nov. 2642 für die Weltchronik Heinrichs von München bearbeitet wurde, wie SCHNELL nachgewiesen hat: „Daß Versromane mit 'historischem' Inhalt zuerst in Prosa aufgelöst wurden, betrachte ich als weiteres Indiz dafür, daß bestimmte Versromane der Gattung Chronik, die längst sich die Prosaform angeeignet hatte, nicht mehr so fern standen: 'Buoch von Troya'

[785] RÜDIGER SCHNELL: Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans. In: LUDGER GRENZMANN; KARL STACKMANN (Hrsg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. - Stuttgart: Metzler, 1984, S. 214-248.
[786] Ebd., S. 230.
[787] Ebd.
[788] Ebd.
[789] Ebd.
[790] Ebd.

(Ende 14. Jh.).“[791] Geht man mit LIENERT soweit, auch Veldekes ‘Eneasroman’ als „pseudo-historischen Text“ zu bezeichnen, so wird auch dessen Nähe zur Gattung Chronik deutlich: Seine Verbindung mit der ‘Weihenstephaner Chronik’ innerhalb einer Handschrift fügt sich daher zwanglos in die skizzierte Gattungsentwicklung ein.

Für die Wiener Handschrift 2861 ist SCHNELLS Erkenntnis, daß die Prosaauflösungen höfischer Versromane in ganz bestimmten Überlieferungszusammenhängen und Gebrauchssituationen auftreten, von entscheidender Bedeutung.[792] Die determinierende Kraft dieser beiden Aspekte gilt sicherlich auch für die Kurzfassungen höfischer Versromane aus dem 15. Jahrhundert, die zwar noch formal an der überlieferten metrischen Gestalt der Texte festhalten, wie beispielsweise die Bewahrung der Reimpaarstruktur innerhalb des Kürzungsvorgangs im Wiener ‘Eneasroman’ zeigt, im Hinblick auf ihren inhaltlichen Bearbeitungscharakter aber bereits Strategien realisieren, die auch die Prosaauflösungen derselben Texte aufweisen.

Am Beispiel der Prosaauflösungen des höfischen Versromans ruft SCHNELL die Ergebnisse der Studien zu Vergleichen höfischer Versromane mit ihren Prosaauflösungen in Erinnerung: „Als herausragender Zug der Prosabearbeitungen stellte sich die Kürzung bzw. Streichung nicht-handlungstragender Passagen (Beschreibungen von Menschen und Sachen; Reden; Briefe; Reflexionen, Erzählerkommentare und -exkurse) heraus.“[793] Der Abbau rhetorisch-deskriptiver Passagen bewirke eine „Linearisierung der Erzählung“[794], die Reduktion der Darstellung auf die „summa facti“ deren „Historisierung“[795]. Die von SCHNELL konstatierte „Objektivierung der Erzählung“[796] durch die Zurücknahme der Person des Autors konnte hingegen für den Wiener ‘Eneasroman’ nicht bestätigt werden, da der Vergleich mit dem Mainzer Hoffest sowie der Bericht über das Schicksal des gestohlenen Manuskripts gerade nicht ausgefallen ist. Für SCHNELL jedoch „drängt sich der Eindruck auf, daß das wesentlichste Kennzeichen der spätmittelalterlichen Prosa-Romanliteratur die knappe, handlungsorientierte Darstellung ist.“[797]

Die aus der Untersuchung der Prosaauflösungen höfischer Versromane gewonnenen Ergebnisse finden nach SCHNELL ihre Bestätigung durch analoge Erkenntnisse aus der Analyse der Prosaauflösungen von Legenden und Chroniken: „Was sich beim Vergleich von Versfassung und Prosabearbeitung in verschiedenen literarischen Gattungen als gemeinsames Resultat herauskristallisiert, die Beschränkung der Darstellung auf die Vermittlung von Handlungen und Ereignissen, scheint so das Kennzeichen der erzählenden Prosaliteratur überhaupt zu sein.“[798] SCHNELL formuliert daher die generelle These, „die Prosa-Erzählliteratur des 15. Jahrhunderts zeichne sich durch einen starken Hang zur Kürze aus[799], so daß von einer Gleichsetzung „brevitas=Prosa“[800] gesprochen werden dürfe.

Daß der Wille zur Brevitas aber nicht notwendigerweise generell die Form der Prosa generiert haben müsse, zeige jedoch der Blick auf bestimmte höfische Versromane: „In einigen Handschriften sind Versdichtungen, obwohl die Versform beibehalten wurde, denselben

[791] Ebd., S. 231.
[792] Ebd., S. 234.
[793] Ebd., S. 220.
[794] Ebd.
[795] Ebd.
[796] Ebd.
[797] Ebd.
[798] Ebd.
[799] Ebd.

Bearbeitungsvorgängen unterzogen worden, wie wir sie von den Prosaauflösungen der Versromane her kennen: Beschreibungen, Redeszenen, Erzählerkommentare, Reflexionen, kurzum alles, was nicht unmittelbar dem Fortgang der Handlung dient, wurde gestrichen oder gekürzt. Also auch hier eine Beschränkung auf die 'summa facti', wenn auch diese Tendenz nicht alle Werke mit derselben Konsequenz erfaßt hat."[801] Unter den Beispielen, die später auch wieder in HENKELS Zusammenstellung des Materials[802] aufgeführt werden, nennt SCHNELL den Wiener 'Eneasromans'.[803]

Eine exemplarische Interpretation zweier Beispiele schließt SCHNELL mit dem Hinweis auf die Existenz kürzender Versbearbeitungen auch in anderen Nationalliteraturen. Insgesamt hält er die Einsicht für wichtig, daß „Kürzungstendenzen nicht den Prosabearbeitungen höfischer Versromane vorbehalten sind, d. h. wegen der Streichung nicht-handlungstragender Passagen brauchte man nicht zur Prosa zu greifen."[804] Der Kurzfassungstyp sei vielmehr der Vers- und Prosaliteratur gemeinsam und die Brevitas dürfe keineswegs als das entscheidende Kennzeichen der Prosaliteratur angesehen werden, da beispielsweise bei Vers- und Prosabearbeitungen höfischer Versromane dieselben Passagen zur Disposition stehen.[805] „Prosaisierung" könne vielmehr als „De-Rhetorisierung" [806] verstanden werden, so daß man die gekürzten höfischen Versromane als eine Art Vorstufe oder Begleitentwicklung einer Tendenz ansehen kann, die die gesamte literarische Landschaft des Spätmittelalters erfaßte. Schließlich weist SCHNELL darauf hin, daß innerhalb des spätmittelalterlichen Lebenskontextes „Kanzlei- und Literatursprache (in Geschichtsschreibung und Romanliteratur) vom Autor her gekoppelt"[807] sind und daß „bei dieser Personalunion von Chronist, Urkundenschreiber und Romanbearbeiter der Übergang vom Vers zur Prosa erleichtert wurde."[808] Möglicherweise könnte auch der Schreiber des Wiener Codex mit 'Eneasroman' und 'Weihenstephaner Chronik', Jorg von Elrbach, eben dieser Literatenschicht zugeordnet werden.[809]

Um abschließend vorzuführen, wie nahtlos Veldekes 'Eneasroman' - lediglich unterbrochen durch die Fortführung des Illustrationszyklus - in den Text der 'Weihenstephaner Chronik'

---

[800] Ebd.
[801] Ebd., S. 221.
[802] HENKEL (1993), wie Anm. 507. - DERS. (1992), wie Anm. 507. - STROHSCHNEIDER, wie Anm. 491. Auch HENKEL und STROHSCHNEIDER verweisen am Rande auf diese älteren Untersuchungen SCHNELLS zum Verhältnis von höfischen Vers- und spätmittelalterlichen Prosaromanen, die nach STROHSCHNEIDER jedoch ohne Resonanz geblieben seien, was seinen eigenen Neuansatz rechtfertige (ebd., S. 420 mit Anm. 4; S. 435). Insgesamt ist die perspektivenreiche Arbeit SCHNELLS in der Diskussion der Kurzfassungen höfischer Romane zu wenig beachtet worden.
[803] SCHNELL, wie Anm. 785, S. 221.
[804] Ebd., S. 224.
[805] Ebd.
[806] Ebd., S. 228 mit Anm. 75 mit Hinweis auf ALOIS BRANDSTETTER: Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman. - Frankfurt/M.: Athenaeum, 1971.
[807] SCHNELL, wie Anm. 785, S. 230-231.
[808] Ebd., S. 231.
[809] Freundlicher Hinweis von Dr. SIGRID KRÄMER, München.

hinübergeleitet wird,[810] soll der Beginn des Chroniktextes in diplomatischer Umschrift wiedergegeben werden.[811]

Auf fol. 97r beginnt der Text der 'Weihenstephaner Chronik', der wie der 'Eneasroman' in zwei Spalten geschrieben ist und mit folgendem Titel überschrieben ist: *da půch hept an wie rom geſtift ward vnd auch von allen päpſten kaiſern vnd küngen zů rom*

Peÿ der zeit was italia gewaltig ÿber' das land ain küng der hieß nimiter vnd waz vō dem geschlecht enee geboren der selb eneas von troÿ da hin geflochen was da sÿ zerſtört ward vō dem küng von kriechen der menelaus hieß dem paris ſein ſchön weib helenen gen troý hett gefürt die da lag in dem land dirdania daz gelegen iſt bÿ galicia dem land vn̄ wa'd genant nach dem küng dardano der vſ kriechen da hin vertriben ward vn̄ traÿos was ſein průder' der ſtift troý die groſſe ſtat vn̄ ward nach im genant vnd da dardinus vnd traýus geſtarben da ward gewaltig ÿber land vnd die ſtat ain küng hieß priamus der hett ain frawen hieß hecuba vn̄ der frawen ward gewiſagt dz troý verprent vn̄ erſtort ſolt werden vō dez näch ſten degen kinds wegen daz sý geperen ſolt wan das ward pariſ genant vnd die ſtat ward zerſtört vor chriſtý gepurt zwelf hundert jar minder ſechzechen jar da kam eneas in italia vnd lieſ ſich da nider' vnd rengnierten zwelf küng nach ain ander in dē land all gepor'n vō dem geſchlecht enes vn̄ wu'den mit dem zů namē all genant ſilvius alſvo' zitten in egipten wurden sý all genant pharones vn̄ hienach zů rom all aᵘgſtý [...]

b. Handschrift und Bibliothek

Die Interpretation des Kontextes des Wiener 'Eneasromans' im Hinblick auf dessen Überlieferungsgemeinschaft mit der 'Weihenstephaner Chronik' innerhalb derselben Handschrift soll abschließend ausgeweitet werden zur Deutung des Kontextes der Handschrift im Hinblick auf ihre Überlieferungsgemeinschaft mit anderen Handschriften innerhalb derselben Bibliothek. B. SCHNELL[812] betonte, daß die „Untersuchung der Mitüberlieferung, d. h. die Frage, unter welchem Aufnahme- bzw. Anordnungsprinzip Texte in einem Codex vereint wurden, [...] einen wesentlichen Zugang zur mittelalterlichen Literatursituation geben"[813] könne. Man habe das inzwischen hinlänglich erkannt und versucht, in Einzelstudien umzusetzen. Die Arbeit von H. WECK[814] über die 'Rechtssumme' Bruder

[810] Dem Apparat in KRÄMERS Ausgabe ist zu entnehmen, daß der Chroniktext in der Wiener Handschrift, die ihrer Edition zugrunde liegt, nicht wesentlich von den anderen Überlieferungszeugen abweicht. Jorg von Elrbach mußte daher keine Veränderungen im Wortlaut des Chronikbeginns vornehmen, um den Anschluß an den 'Eneasroman' zu gestalten: Die 'Weihenstephaner Chronik' konnte bereits in ihrer überlieferten Gestalt harmonisch an den 'Eneasroman' angeschlossen werden.

[811] Für die Beschreibung des materiellen Übergangs vom 'Eneasroman' zur 'Weihenstephaner Chronik' innerhalb der Architektur des Codex insbesondere im Hinblick auf den über das Ende des Textes weitergeführten Miniaturenzyklus sei auf die Bildbeschreibungen verwiesen (s. o., Kapitel C II 4 b).

[812] BERNHARD SCHNELL: Zur Bedeutung der Bibliotheksgeschichte für eine Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte. In: KURT RUH (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 221-230.

[813] Ebd., S. 221.

[814] HELMUT WECK: Die 'Rechtssumme' Bruder Bertholds. Die handschriftliche Überlieferung. - Tübingen: Niemeyer, 1982.

Bertholds habe in diesem Sinne die These H. KUHNS[815] aufgegriffen, nach der die „Symbiose von Texten in Sammelhandschriften“[816] Aufschluß über das literarische Interesse sowie über das „Typen-Bewußtsein der Zeit“[817] geben könne. KUHNS Erkenntnis, daß mittelalterliche Texte keine eindeutigen Gattungstermini kennen, konnte für die Überlieferungsgemeinschaft von Roman und Chronik in der Wiener Handschrift 2861 bestätigt werden. Diese Interpretation von Textsymbiosen unter spezifisch gattungsgeschichtlichem Aspekt erweiterte WECK[818] durch seine Deutung der Mitüberlieferung als Hinweis auf die individuelle Gebrauchsfunktion von Texten. Nach SCHNELL sei es überraschend, „daß die bisherigen Untersuchungen der Mitüberlieferung gewissermaßen beim Buchdeckel Halt gemacht haben, mit anderen Worten, daß noch nie gefragt wurde, an welcher Überlieferungsgemeinschaft ein Codex teilhat, welche Texte die in der Bibliothek neben ihm stehenden Codices enthalten [...] Die Anordnung der Codices einer Bibliothek unterliegt den gleichen Regeln wie die der Texte in einem Codex, falls sie - wie es die Regel war - nach Sachgruppen und nicht etwa nach dem Alphabet bzw. nach der Reihenfolge ihres Erwerbs aufgestellt wurden.“[819] SCHNELL formuliert die These, „daß die Analyse der ‘codexübergreifenden Mitüberlieferung’, d. h. des Stellenwerts einer Handschrift innerhalb einer Bibliothek, zu ähnlichen Ergebnissen führen kann wie die der Mitüberlieferung von Texten, daß sich also der methodische Ansatz der ‘Mitüberlieferung’ durch die neue Perspektive ‘Bibliothekszusammenhang’ erweitern läßt.“[820]

Im Hinblick auf den Zimmerischen Codex mit ‘Eneasroman’ und ‘Weihenstephaner Chronik’ ergab die Analyse der Überlieferungsgemeinschaft „zwischen den Buchdeckeln“, daß die Handschrift von Anfang an als eine „historische“ konzipiert wurde und daß diese Zielsetzung die Gestalt des ‘Eneasromans’ als Bearbeitung im Sinne einer Kurzfassung generierte. Die beiden unterschiedlichen Texte, Roman und Chronik, verschmolzen „zwischen den Buchdeckeln“ zu einem einzigen Text - wenn dieser auch eine Binnenstruktur durch die beiden Schreiberkolophone erhielt.

Spiegelt nun - im Sinne SCHNELLS - diese Anordnung der Texte innerhalb des Codex dessen Position innerhalb der Bibliothek der Grafen von Zimmern wider? Hier ist zunächst daran zu erinnern, daß sehr wahrscheinlich die Handschrift nicht ursprünglich für die Bibliothek der Zimmern angefertigt wurde, sondern von ihrem früheren Besitzer, der zugleich ihr Schreiber ist, für eine eigene Büchersammlung zusammengestellt wurde.[821] Welche konkrete Position innerhalb dieser verlorenen Bibliothek des Jorg von Elrbach der Codex eingenommen hat, läßt sich nicht mehr ermitteln. Interessanterweise zeigt aber auch der andere, von Jorg von Elrbach möglicherweise für seine Privatbibliothek geschriebene Text, ‘Friedrich von Schwaben’, gattungsmäßig ebenfalls eine charakteristische Zwischenstellung zwischen Märchen und Historie. Man kann sich daher beide Handschriften sehr gut unmittelbar nebeneinander in derselben Bibliothek vorstellen.

Dagegen gibt es eindeutigere Indizien, in welchem Überlieferungskontext die Handschrift in der Bibliothek der Grafen von Zimmern gestanden haben könnte. Zwar ist auch für die Zimmerische Bibliothek kein ursprünglicher Katalog überliefert, doch könnte es einen solchen durchaus gegeben

---

[815] HUGO KUHN: Versuch einer Literaturtypologie des deutschen 14. Jahrhunderts. In: STEFAN SONDEREGGER; ALOIS M. HAAS; HARALD BURGER (Hrsg.): Typologia litterarum. FS Max Wehrli. - Zürich: Atlantis, 1969, S. 261-280.
[816] Ebd., S. 263.
[817] Ebd.
[818] WECK, wie Anm. 814, S. 282-296.
[819] SCHNELL, wie Anm. 812, S. 222.
[820] Ebd.
[821] S. o., Kapitel C I 1.

haben, da die gräfliche Bibliothek nachweislich auch von auswärtigen Benutzern konsultiert wurde. So unternahm beispielsweise der Historiker Johannes Herold[822] im Zusammenhang mit seiner Arbeit am geplanten 'Corpus historiae totius orbis' 1563/64 eine Forschungsreise eigens nach Burg Herrenzimmern, dem Stammsitz der Familie bei Rottweil, um in der Bibliothek ausgedehnte historische Studien zu betreiben. Herold, der zugleich Übersetzer der 'Ephemeris belli Troiani' des Dictys Cretensis war, könnte sich auf Herrenzimmern sogar mit Veldekes 'Eneasroman' beschäftigt haben.

Überliefert ist erst der von JACOB VON RAMINGEN angelegte Katalog der Schenkung aus dem Jahr 1576.[823] Dieser Codex beinhaltet, nach Formaten und wissenschaftlichen Fächern geordnet, die Liste der für Erzherzog Ferdinand II. vorgesehenen gedruckten Bücher sowie in einem eigenen Abschnitt die Handschriften. Daß durch diesen Schenkungskatalog die ursprüngliche Topographie zumindest des Handschriftenbestandes innerhalb der Bibliothek der Grafen von Zimmern hindurchscheint, dürfte der Befund bestätigen, daß dieselben Nummern der Handschriften im Schenkungskatalog auf den Rücken der alten Einbände nachgewiesen werden konnten.[824] Daher liegt die Vermutung nahe, daß die Handschriften in der ehemaligen Schloßbibliothek als zusammengehöriges Corpus aufgestellt und durchnumeriert worden waren. Für die Schenkung ist dann offensichtlich dieser Bestand geschlossen der Bibliothek ausgegliedert worden, so daß auch die ursprüngliche Numerierung für den Katalog einfach übernommen wurde.[825] Es stellt sich nun die Frage, ob hinter der überlieferten Zuordnung der Handschriften auch ein inhaltlich sinnvoll ordnendes System erkennbar ist.

Den folgenden Beobachtungen liegt ausschließlich die Liste der Handschriften zugrunde. Als große Gruppen lassen sich - wie bereits MODERN[826] erkannt hat - zunächst vier „Fachbereiche" deutlich differenzieren:

1. Jurisprudenz (kanonisches, römisches und deutsches Recht)
2. Theologie
3. Geschichte
4. deutsche Literatur

Die erste Gruppe (1-8) umfaßt Werke kanonischen und weltlichen Rechts mit einer Ausnahme: das Schachzabelbuch (5) mit den Texten Konrads von Ammenhausen und Jacobus de Cessolis. Neben diesem Codex standen in der Zimmernschen Bibliothek drei weitere Werke kanonischen

[822] KLEMENS ALFEN; PETRA FOCHLER; ELISABETH LIENERT: Deutsche Trojatexte des 12. bis 16. Jahrhunderts. Repertorium. In: HORST BRUNNER (Hrsg.), wie Anm. 762, S. 7-174; hier: S. 122-126. - ANDREAS BURCKHARDT: Johannes Basilius Herold. Kaiser und Reich im protestantischen Schrifttum des Basler Buchdrucks um die Mitte des 16. Jahrhunderts. - Basel; Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1967, S. 248-252. - DERS.: Herold(t), Johannes. In: NDB. 8. 1969. S. 678. - WILHELM ENGEL: Die Würzburger Bischofschronik des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern und die Würzburger Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts. - Würzburg: Schöningh, 1952, S. 13-15.

[823] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595. - Vgl. MODERN, wie Anm. 171, S. 113-180; hier: S. 115-118.

[824] Ebd., S. 126-128. - GOTTLIEB, wie Anm. 162, S. 303-314; hier: S. 307. - Bis auf wenige Ausnahmen sind die Standnummern auf den Buchrücken, die der Numerierung in Ramingens Katalog entsprechen, erhalten.

[825] Weder bei GOTTLIEB noch bei MODERN finden sich Indizien für die Vermutung, daß die Zahlen auf dem Buchrücken möglicherweise erst anläßlich der Schenkung durch von Ramingen angebracht worden sein könnten. Daher wird hier angenommen, daß von Ramingen - zumindest bei den Handschriften - die vorgefundene Bibliothekssignatur für seinen Katalog einfach übernommen hat.

[826] MODERN, wie Anm. 171, S. 178-180. Er versucht jedoch nicht, Ordnungskriterien aus der Handschriftenliste selbst zu eruieren.

Rechts. Es ist nicht deutlich, nach welchen Kriterien das Schachzabelbuch in diesen Textverbund eingeordnet wurde.

Eine weitere Handschriftengruppe (9-26) zeichnet sich durch einen eher lockeren Zusammenhang aus. Innerhalb dieses Verbundes von 18 Codices fallen neun mittelhochdeutsche literarische Werke auf: die Handschriften 9 (nicht nachweisbares Heldenbuch), 10 (Johann Hartliebs Übersetzung von Andreas Capellanus' 'Tractatus amoris et amoris remedio'), 11 (Otto von Diemeringens Übersetzung von Mandevilles 'Reise ins heilige Land'), 13 (Hermann von Sachsenheim, 'Die Mörin'), 16 (Rudolf von Ems, 'Der gute Gerhard'), 21 (Wolfram von Eschenbach, 'Parzival'), 23 (fünf Liebesgedichte in Titurel-Strophen), 25 ('Die gute Frau') und 26 (Ulrich Fueterer, 'Merlin'). Bei den anderen neun Handschriften handelt es sich einerseits um Chroniken (12, 14, 17, 22), historische Werke (15, 20), Rechtstexte (17, 24) und theologische Werke (18, 19) - insgesamt also eine recht vielfältige Mischung, in der jedoch mittelhochdeutsche weltliche Literatur einen deutlichen Schwerpunkt bildet.

Die nächste Gruppe umfaßt die Handschriften 27-39. Inhaltlicher Schwerpunkt dieses ebenfalls recht inhomogenen Bibliotheksabschnittes ist die Theologie im weiteren Sinne. Allerdings befinden sich darunter sehr interessante Werke aus ganz anderen Gebieten. So folgt auf die drei theologischen Bände 27-29 ein Sammelband mit Klassikertexten, der neben Terenz, wie es der Titel ankündigt, Horaz, Ovid und Persius beinhaltet. Die Handschriften 31-34 umfassen wiederum Werke der Theologie. Die Handschriften 35-38 sind dagegen sehr heterogen: Auf ein lateinisch-deutsches Wörterbuch (35) folgt eine weitere theologische Handschrift (36), neben der sich als deutscher poetischer Text die 'Minneburg' des Egen von Bamberg befindet (37), gefolgt von einem Band mit Werken des italienischen Humanisten Lorenzo Valla. Abgeschlossen wird diese Gruppe von Handschriften wiederum durch einen theologischen Sammelband (39).

Auf der Suche nach weiteren erkennbaren Gruppierungen innerhalb des Bücherverzeichnisses der Zimmernschen Bibliothek lassen sich die Katalognummern 40-49 in einen lockeren Zusammenhang stellen, der - wie im Falle der oben vorgenommenen Zuordnungen - trotz einer grundsätzlichen Heterogenität dennoch bestimmte Themenschwerpunkte aufweist. Diese Gruppe ist für die vorliegenden Untersuchungen und den Ausgangspunkt der hier vorgeführten Überlegungen besonders wichtig, weil in dieses unmittelbare Umfeld der Bibliothekstopographie der Codex 42 mit Heinrichs von Veldeke 'Eneasroman' und der 'Weihenstephaner Chronik' positioniert wurde. Wenn B. SCHNELLS Thesen zutreffen, dann könnte sich das Textarrangement im Codex 42 auch in dessen unmittelbarer Umgebung im Bücherregal der Zimmernschen Bibliothek widerspiegeln. Codex 40, ein illustriertes Losbuch, scheint eindeutig weder zur Gruppe der Handschriften 27-39 mit vorwiegend theologischer Literatur noch zu den Codices 41-49 zugeordnet werden zu können, so daß die hier vorgeschlagene Entscheidung, mit diesem eine neue Gruppe zu beginnen, keineswegs zwingend ist. Interessant ist die Sammelhandschrift 41, deren wichtigste Texte Beschreibungen der Städte Rom und Konstantinopel sowie ein lateinisch-deutsches Glossar sind. Im Hinblick auf die folgende Handschrift mit 'Eneasroman' und 'Weihenstephaner Chronik' kann Codex 41 daher als zu der historischen und Antikenthematik hinführend interpretiert werden. Die Literatur zur Topographie Roms befand sich im Bücherregal also unmittelbar vor dem höfischen Roman, der die Ereignisse vor der Gründung dieser Stadt erzählt sowie vor der Chronik der Geschichte des Römischen Reiches und seiner Nachfolgestaaten. Die unmittelbar danach aufgeführte Handschrift 43 ist weder in der Österreichischen Nationalbibliothek noch in den kunsthistorischen Sammlungen in Wien nachweisbar. Auch LAMBECIUS erwähnt sie nicht, so daß ihr

Verbleib als unbekannt angesehen werden muß. Nach MODERN[827] könnte es sich um die Geschichte Mailands bis zum Jahr 1532 des Mailänders Bernhardinus Arlunus handeln, die in einer Handschrift der Bibliotheca Marciana einen ähnlichen Titel trägt wie im Katalog Jacob von Ramingens. Dieses Werk würde ausgezeichnet in den Kontext der beiden vorangegangenen Codices passen, die die Beschreibung der Städte Rom und Konstantinopel sowie deren mythische und profane Geschichte beinhalten. Was also die unmittelbare Nachbarschaft des Codex 42 der Zimmerischen Bibliothek betrifft, so scheint sich die These SCHNELLS, „die Anordnung der Codices einer Bibliothek unterliegt den gleichen Regeln wie die der Texte in einem Codex, falls sie - wie es die Regel war - nach Sachgruppen und nicht etwa nach dem Alphabet bzw. nach der Reihenfolge ihres Erwerbs aufgestellt wurden“[828], durchaus zu bestätigen.

Die nachfolgende Gruppe (44-46) fügt sich ebenfalls gut in den thematischen Schwerpunkt der geistlichen und profanen Geschichte ein. Codex 44 beinhaltet das Leben der Heiligen Elisabeth, Codex 45 die Werke von Mitgliedern des Benediktinerordens und die Sammelhandschrift 46 Johannes Hartliebs deutsche Übersetzung der Geschichte Alexanders des Großen, eine Reise zum heiligen Grab, die Beschreibung der sieben Hauptkirchen Roms und eine Chronik der Stadt Ulm. Insofern folgen auf die drei Handschriften 41-43 mit Texten zur profanen Geschichte in den Codices 44-45 Texte zur Kirchengeschichte im weiteren Sinn, Codex 46 vereint wiederum Texte zur Profangeschichte. Die folgende Handschrift 47 stellt - neben Codex 42 - den einzigen Vertreter innerhalb dieser Gruppe für Texte deutscher Literatur dar: Er umfaßt Rudolf von Ems’ ‘Barlaam und Josaphat’, Erzählungen des Stricker und Konrads von Würzburg ‘Der heilige Pantaleon’. Schließlich folgen in dieser Gruppe mit den Handschriften 48 und 49 noch zwei deutsche Texte theologischer Thematik, ein Passional und eine deutsche Apokalypse des Johannes.

Die nachfolgenden Handschriften 50-53 bilden eine thematisch sehr homogene Gruppe: Es handelt sich ausnahmslos um Chroniken, die sich gattungsmäßig gut zur ‘Weihenstephaner Chronik’ innerhalb der vorausgehenden Handschriftengruppe fügen: das weit verbreitete ‘Chronicon pontificum et imperatorum’ des Martinus Polonus (50), ein Sammelband mit unterschiedlichen historischen und chronikalischen Texten (51), die Chronik des Johannes Teutonicus (52) und schließlich die Chronik des Hugo von Fleury (53).

Die folgende Gruppe (54-57) umfaßt Werke der deutschen Literatur, wenn man - wie MODERN[829] - den ‘Schwabenspiegel’ in Codex 54 zu diesen zählt. Bei den drei nachfolgenden Handschriften handelt es sich um Albrechts von Scharffenberg ‘Jüngeren Titurel’ mit einem Teil des ‘Wartburgkriegs’ (55), eine Ausgabe von ‘Der goldene Tempel’ und ‘Die Mörin’ Hermanns von Sachsenheim (56) sowie den ältesten Überlieferungszeugen des ‘Buchs von Troja’, einer Prosabearbeitung nach Konrad von Würzburg (57). Daß insbesondere der Trojatext nicht in der unmittelbaren Nachbarschaft der Handschrift 42 mit ‘Eneasroman’ und ‘Weihenstephaner Chronik’ eingeordnet ist, zeigt die letztlich eher lockere thematische Gruppierung der Codices der Zimmerischen Bibliothek.

Die folgende Handschriftengruppe (58-61) repräsentiert wiederum ganz vermischte Themenbereiche: einen Psalter (58), eine Chronik (58bis), ein Markus-Evangelium (59), einen Rechtstext (60) und eine weitere theologische Handschrift (61).

---

[827] Ebd., S. 155.
[828] B. SCHNELL, wie Anm. 812, S. 222.
[829] MODERN, wie Anm. 171, S. 179.

Von größerem Interesse sind die beiden nachfolgenden Bände mit Werken deutscher höfischer Literatur: Codex 62 ist zwar in der Österreichischen Nationalbibliothek nicht mehr nachweisbar, MODERN vermutet jedoch eine Handschrift mit höfischer Ritterdichtung.[830] Codex 63 enthält den Epenzyklus um Willehalm von Orange mit den Texten Ulrichs von dem Türlin, Wolframs von Eschenbach und Ulrichs von Türheim.

Die letzte Gruppe der im Schenkungskatalog erwähnten Handschriften ist wiederum sehr heterogen: Codex 64 enthält eine weitere Chronik, Codex 65 einen kanonistischen, Codex 66 einen weltlichen Rechtstext. Bei der nicht mehr nachweisbaren Handschrift 67 schien es sich - nach dem Titel im Schenkungsverzeichnis - um einen Sammelband mit geistlichen und profanen Texten zu handeln, der letzte Codex des Verzeichnisses, der ursprünglich drei Bände umfaßte und die Nummer 68 führt, enthält wiederum theologische Texte, von denen die Psalmenübersetzungen und -kommentare Notkers des Deutschen die wohl bedeutendsten sind.

Aus dem hier vorgeführten Rekonstruktionsversuch der Topographie der Zimmerischen Bibliothek aufgrund des Schenkungsverzeichnisses ergibt sich, daß man mit MODERN[831] zwar prinzipiell vier thematische Gruppen unterscheiden kann, daß diese Gruppen jedoch nicht zugleich ein bindendes Ordnungssystem für die konkrete Aufstellung des Zimmerischen Handschriftenbestandes darstellten. Es läßt sich vielmehr eine eher lockere Zuordnung von Handschriften ähnlicher Thematik beobachten, ein flexibles Arrangement, das möglicherweise auch von äußerlich-formalen Kriterien beeinflußt worden sein könnte.[832] Insofern stimmt die Anordnung der Bücher in der Zimmerischen Bibliothek eher zu der von KUHN konstatierten Verwischung der Grenzen zwischen den Literaturgattungen seit dem 14. Jahrhundert, in der insbesondere die Dichtotomie weltlich-geistlich bedeutungslos geworden sei.[833]

Der abschließende Vergleich mit zwei ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert stammenden Verzeichnissen von Adelsbibliotheken aus dem niederdeutschen Raum soll die Individualität des Zimmernschen Handschriftenbestandes erkennen lassen. Während das erste Beispiel, die Liste der zwölf Bücher des Grafen Everwin II. von Güterswyk und Bentheim (1461-1530), für den Vergleich mit der Zimmerischen Handschriftensammlung aufgrund der geringen Anzahl nur wenig aufschlußreich ist, bietet der Bestand von einunddreißig Handschriften der gräflichen Brüder Otto VII. (1434-1494) und Friedrich II. (1434-1503) von Hoya-Bruchhausen ein sehr viel aufschlußreicheres Material für einen Vergleich des Bibliotheksprofils.

Auf dem Schlußblatt des Codex B 37 (dat. 1425) der Fürstlich Bentheimischen Bibliothek auf Schloß Burgsteinfurt in Steinfurt/Westfalen findet sich folgende Liste: *Jtem dit sint de boke de joncher Euerwyn van guterwick Greue to benthem heuet Ten ersten dit boeck merlijn Jtem twe nye boke van lantslotte vnde eyn olt boek van lantslotte / vnde Jtem de olde vermaelde Cronike / vnde josaphat / vnde sunte Georgius leygende / vnde dat schachtaffels boeck / van sunte Cristoffers passije Jtem van allexander / Jtem de markijne willem / Jtem perceuale*.[834] Wenn auch eine eindeutige Identifikation und Zuordnung nicht bei jedem Text möglich zu sein scheint, so ist dennoch erkennbar, daß es sich bei diesem Bücherbestand um die bekanntesten literarischen Stoffe handelt: So umfaßte die Sammlung drei

[830] Ebd., S. 174.
[831] Ebd., S. 178.
[832] MODERN, ebd., S. 160 vermutet, daß ähnliche oder gleiche Einbände die Zusammenstellung der Handschriften beeinflußt haben könnten.
[833] KUHN, wie Anm. 815, S. 267; S. 272.

Lanzelot-Texte, von denen zwei ausdrücklich als „neu“ charakterisiert werden. Es ist nicht festzustellen, ob sich darunter der Text Ulrichs von Zatzikoven, der Prosa-Lanzelot, von dem ein niederdeutsches Fragment überliefert ist, oder aber die Bearbeitung des Ulrich Füetrer befand. In jedem Fall war dieser Stoff bei den Grafen von Güterswyk offenbar sehr beliebt. Ebenso läßt sich über die genannte Chronik keine genauere Aussage treffen, da diese Gattung insbesondere im Spätmittelalter viele Texte hervorbrachte. Nicht ausgeschlossen ist, daß es sich bei der Chronik um die ‘Weltchronik’ des Rudolf von Ems handeln könnte, zumal sich hinter den anderen Titeln möglicherweise ebenfalls Werke dieses Autors verbergen: ‘Barlaam und Josaphat’, ‘Wilhelm von Orlens’ und ‘Alexander’. Zu kühn wäre die These, daß dieses norddeutsche Adelsgeschlecht Rudolf von Ems besonders schätzte und gezielt seine Texte sammelte. Dennoch ist auffallend, daß die hochmittelalterliche Dichtung in Gestalt von Wolframs von Eschenbach ‘Parzival’ sowie von Hartmanns von Aue ‘Gregorius’ in dieser Bibliothek repräsentiert zu sein scheint. Ob es sich bei dem ‘Schachzabelbuch’ um die Fassung des Jacobus de Cessolis oder des Konrad von Ammenhausen handelt, ist nicht zu entscheiden. Für die Beurteilung adligen Literaturinteresses im Spätmittelalter ist aufschlußreich, daß die Hälfte der Bücher dieser norddeutschen Grafen auch in der Bibliothek ihrer schwäbischen Standesgenossen vorhanden waren: das ‘Schachzabelbuch’ (Jacobus de Cessolis, Konrad von Ammenhausen), Rudolfs von Ems ‘Barlaam und Josaphat’, Wolframs von Eschenbach ‘Parzival’, ‘Willehalm’ (Wolfram von Eschenbach, Ulrich von dem Türlin, Ulrich von Tüheim) sowie zahlreiche Chroniken.

In seiner Auswertung des Bibliothekskataloges der ebenfalls norddeutschen Grafen von Hoya-Bruchhausen aus derselben Zeit identifiziert H. BECKERS[835] drei thematische Gruppen, die sich aus der Reihenfolge, in der die Handschriften im Verzeichnis aufgeführt sind, ergeben: juristische (1-8), theologische und didaktische Texte (9-19) sowie weltliche Epik und Lyrik (20-31).[836] Im Grunde entspricht diese thematische Auffächerung der für die Zimmerische Handschriftensammlung eruierte, die Anordnung im Verzeichnis der Bibliothek der Grafen von Hoya ist jedoch sehr viel konsequenter nach diesen Sachgruppen geordnet. Es liegt durchaus nahe, daß diese Ordnung im Katalog mit der Sortierung der Bücher innerhalb des Bücherregals übereinstimmte.

Die Texte der mittelhochdeutschen höfischen Literatur sind in beiden zuletzt genannten Handschriftensammlungen weitgehend dieselben: Wolfram von Eschenbach, ‘Parzival’ und ‘Willehalm’, Ulrich von Türheim, ‘Rennewart’, Albrecht von Scharffenberg, ‘Jüngerer Titurel’. Im Gegensatz zu der Bibliothek der Grafen von Zimmern befand sich in der Büchersammlung der Grafen von Hoya-Bruchhausen noch die ‘Kaiserchronik’, das ‘Rolandslied’ und eine ‘Lanzelot’-Dichtung. Das Besondere dieser norddeutschen Bibliothek sind ferner die zahlreichen ‘Sachsenspiegel’-Codices sowie der Minnesängercodex, während in der schwäbischen Bibliothek Handschriften kanonischen Rechts sowie historische Werke in reicherem Maße vertreten sind. Interessant ist auch, daß sich unter den Büchern der Grafen von Hoya-Bruchhausen neben einer Handschrift mit Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’ ein Codex mit einer der verbreiteten spätmittelalterlichen Prosaübersetzungen bzw. -bearbeitungen der ‘Historia destructionis Troiae’ des Guido de Columna befindet - eine analoge Konstellation zu den

---

[834] J. DESCHAMPS: Middelnederlandse Handschriften uit europese en amerikaanse Bibliotheken. - Leiden: Brill, 1972, S. 34-35.

[835] HARTMUT BECKERS: *Desse boke de horn den greve van der Hoien vnde sint altomale dudesk*. Ein Versuch zur literarhistorischen Identifizierung des Handschriftenbestandes einer niedersächsischen Adelsbibliothek des späten 15. Jahrhunderts. In: Niederdeutsches Wort. 16. 1976. S. 126-143. - HERMANN ONCKEN: Die ältesten Lehnsregister der Grafen von Oldenburg und Oldenburg-Bruchhausen. - Oldenburg: Stalling, 1893, S. 53-56.

Zimmerischen Handschriften, unter denen sich neben dem ‘Eneasroman’ der älteste Textzeuge des ‘Buchs von Troja’, einer Prosabearbeitung nach Konrads von Würzburg ‘Trojanischem Krieg’, befindet.[837]

[836] BECKERS, ebd., S. 141.

[837] Wien, ÖNB, Cod. Vind. 2915. - MENHARDT, wie Anm. 177, S. 616. - SCHNEIDER, wie Anm. 76, S. 73-75. - Am konkreten Vergleich des Bibliotheksprofils der Hoya-Bruchhausener und Zimmerischen Büchersammlungen bestätigt sich SCHNEIDERS Beobachtung, daß im Süden die Fassungen des Trojastoffes nach Konrad von Würzburg verbreitet waren, während im Norden die verschiedenen Verdeutschungen Guidos de Columnis stärker rezipiert wurden.

D Die illuminierten ‘Eneasroman’-Handschriften in vergleichender Analyse

I. Einleitung

1. Aspekte der Forschung

Eine Zielsetzung der Untersuchung besteht darin, Text und Bild im Überlieferungsprozeß der illustrierten ‘Eneasroman’-Handschriften zusammenzusehen. Dabei ist die bereits zitierte, verallgemeinernde Einsicht W. STAMMLERS wichtig:

„Die Wichtigkeit der illustrierten Hss. für die Herstellung eines echten Textes erhellt schon aus der Tatsache, daß die Beziehungen der Hss. zueinander vermöge der Bilder oft schärfer zu erkennen sind als allein durch die textlichen Fassungen. Natürlich wäre es vorschnell (wie es geschehen ist), alle Bilder-Hss. eines Werkes stets auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen. Doch gegenseitige Abhängigkeit liegt, zumal im 15. Jh., in sehr vielen Fällen vor.“[838]

In verstreuten Bemerkungen in der Literatur wurde darauf hingewiesen, daß in Szenenauswahl und Ikonographie Gemeinsamkeiten insbesondere zwischen den Illustrationszyklen der Handschriften *B* und *w* existieren, während die Handschrift *h* eigene Wege gehe, wie die Synopse im Anhang 3 aufzeigt. Insbesondere die Darstellung des Grabmals der Camilla wurde als ein prominentes Beispiel für die ikonographische Verwandtschaft von *w* und *B* mehrfach angeführt. Da die schwer zu deutende Ikonographie im Codex *B* sich nicht aus dem Text Veldekes ableiten läßt, muß der Zeichner aus anderen Bildvorstellungen geschöpft haben. Bemerkenswerterweise zeigt die entsprechende Miniatur im Codex *w*, in dem der zugrundeliegende Text der Grabmalsbeschreibung dem Konzept der Kürzung geopfert wurde, dieselbe Ikonographie, so daß mit Recht angenommen wird, daß der in *B* früh nachzuweisende Zyklus an dieser Stelle sein spätes Echo in *w* finde. G. SCHIEB[839] bemerkt:

„In der Wiener Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts ist nicht einmal mehr von einem Grabmal die Rede. Das einzige, was übriggeblieben ist, ist eine balsamgefüllte Glaslampe über Kamilles Grab. Um so mehr ist zu beachten, daß ein der Szene zugeordnetes Bild Gewölbebau, Grabcella mit Lampe und den Automaten durch einen Schützen andeutet [...] Der Zeichner, den man mit dem Schreiber der Handschrift identifiziert, hat also entweder den vollen Text gekannt oder eine ältere Bildvorlage gehabt.“[840]

Abgesehen von der Identifikation des Zeichners mit dem Schreiber scheinen die beiden anderen Vermutungen SCHIEBS zuzutreffen, zumal sie sich nicht gegenseitig ausschließen. Die Vorlage Jorg von Elrbachs hat nicht nur den vollen Text enthalten, sondern war zugleich auch mit einem Illustrationszyklus ausgestattet. Es kann kein Zufall sein, daß im vorliegenden Beispiel der Zeichner *w* dieselbe exzeptionelle, nicht aus dem Text herzuleitende Ikonographie für die Grabmalsdarstellung verwendet hat wie der Miniator *B*.

---

[838] STAMMLER, wie Anm. 349, Sp. 818-819.
[839] GABRIELE SCHIEB: Veldekes Grabmalbeschreibungen. In: PBB (Halle). 87. 1965. S. 201-243.
[840] Ebd., S. 223.

P. COURCELLE[841] hat in seiner in den meisten Fällen unzureichenden Beschreibung der Miniaturen des Codex *w* an verschiedenen Stellen immer wieder Parallelen zu dem älteren Zyklus verzeichnet, ohne jedoch einen durchgängigen, detaillierten Vergleich auf ikonographischer Ebene durchzuführen.[842]

In ihrem Kommentar zum Faksimile der Berliner Handschrift *B* vermuten N. HENKEL und A. FINGERNAGEL,[843] daß die spätmittelalterlichen Illustrationen der Handschriften *h* und *w* weitgehend unabhängig voneinander entstanden, daß jedoch „einige übereinstimmende ikonographische Formulierungen vermuten lassen, daß die Illustrationen (des Wiener ‘Eneasromans’, M. S.) in irgendeiner Form noch mit dem Bildprogramm der Berliner Eneide zusammenhängen.“[844] Zwar bemerkt FINGERNAGEL einschränkend, daß sich die Miniaturen des Wiener ‘Eneasromans’ inhaltlich und formal „von den Bildern der Berliner Eneide [...] schon weit entfernt“[845] haben, räumt aber ein: „Für die - wenn auch wahrscheinlich über mehrere Zwischenglieder vermittelten - Zusammenhänge zwischen dem Bildprogramm der Berliner Eneide und der späteren Wiener Handschrift sprechen vor allem die Darstellungen, die in beiden Handschriften in ähnlicher Form dargestellt sind, obwohl sie sich nicht zwingend aus dem Text ergeben.“[846] Dabei handelt es sich nach seinen Ergebnissen um folgende Szenen: Tjost zwischen Eneas und Pallas (*B*73-*w*87), Bestürmung Montalbanes durch Camilla (*B*111-*w*112), der zu Silvia flüchtende Hirsch (*B*58-*w*65+66), Tod der Camilla (*B*113-*w*116; *B*114-*w*117), Geleit der Totenbahre Camillas durch Turnus (*B*117-*w*118), Grab der Camilla (*B*118-*w*119). Zu Recht warnt FINGERNAGEL schließlich vor unüberlegten Schlußfolgerungen:

„Bei Übereinstimmungen im ikonographischen Konzept einzelner Bilder wird man zudem immer auch mit der Langlebigkeit und ‘Starrheit’ ikonographischer Muster rechnen müssen, so daß sich auch bei unabhängig voneinander entstandenen Bildzyklen Darstellungen von verblüffender Ähnlichkeit finden lassen. Trotz dieser - wie mir scheint berechtigten Skepsis - wird man davon ausgehen können, daß das Bildprogramm des Wiener Eneasromans im allgemeinen und auch in einzelnen ikonographischen Formulierungen als später, vermutlich durch Zwischenglieder mehrmals ‘gebrochener’, Reflex der Miniaturen des Berliner Codex zu werten ist.“[847]

Nach D. KARTSCHOKE[848] spricht diese Bewertung dafür, daß „dieses Bildprogramm stärker verbreitet gewesen ist und nicht nur auf die Berliner Handschrift zurückgeht.“[849] Er vermutet einen Wittelsbacher „Prachtcodex“, dessen Replik in der Berliner Handschrift erhalten sei.[850] Dieser Prachtcodex sei entstanden, als im Jahr 1196 Landgraf Hermann I. von Thüringen Sophie, die Tochter Ottos I. von Wittelsbach und Agnes’ von Loon, durch die Veldekes ‘Servatius’ nach Bayern gelangt ist und die möglicherweise auch den ‘Oberdeutschen Servatius’ angeregt haben könnte,[851] zu seiner zweiten

[841] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 77-87.
[842] Ein solcher konnte auch nicht Ziel seines Kataloges, der vor allem eine Identifizierung der Szenen vornehmen wollte, sein.
[843] Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman, wie Anm. 51.
[844] Ebd., S. 128.
[845] Ebd.
[846] Ebd., S. 129.
[847] Ebd., S. 130.
[848] KARTSCHOKE, wie Anm. 53.
[849] Ebd., S. 517.
[850] Ebd., S. 516 mit Anm. 1.
[851] JOACHIM BUMKE: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300. - München: Beck, 1979, S. 170-172.

Frau nahm.[852] Sophies Bruder, Herzog Ludwig I. von Bayern, habe sich anläßlich dieser Hochzeit eine Abschrift von Veldekes ‘Eneasroman’, der im Rahmen dieser höfischen Veranstaltung vorgetragen worden sei, verschafft: bei dieser handele es sich um den von KARTSCHOKE angenommenen Wittelsbacher „Prachtcodex“.

Wie immer man sich die genauen Vorgänge um die Herstellung eines solchen „Prachtcodex“ vorstellen oder sein Verhältnis zur Berliner Handschrift, die nach P. J. BECKER am Thüringer Hof selbst produziert worden sei, bewerten soll: Wir besitzen im Codex *B* einen ganz frühen Zyklus zu Veldekes ‘Eneasroman’ und in der Handschrift *w* einen sehr jungen, die beide in einer näher zu beschreibenden Weise zusammenhängen. Es soll im folgenden erstmals ein detaillierter Vergleich[853] durchgeführt und versucht werden, mögliche Übereinstimmungen zu erkennen und genau zu beschreiben. Diese Parallelen können aber oft sehr verdeckt und schwer identifizierbar sein.

2. Zur Relation von Text und Bild

Wie durch den Hinweis auf die Darstellung des Grabmals der Camilla bereits angedeutet wurde, muß bei diesem Vergleich der Zyklen *B* und *w* grundsätzlich gelten: Wo eine bestimmte Ikonographie in *B* nicht aus dem Text herleitbar ist, handelt es sich entweder um eine Bilderfindung des Zeichners *B* oder um eine Übernahme aus einer möglichen Vorlage von *B*. Bildelemente in *w*, die nicht durch den Text generiert worden sein können, jedoch bereits in *B* vorhanden sind, legen eine Abhängigkeit des Zyklus *w* von einer *B*-ähnlichen Vorlage nahe. Auf diese Weise soll die Frage nach der Nähe der Verwandtschaft der beiden Zyklen im einzelnen beantwortet werden. Geht *w* über mehrere Zwischenstufen der Überlieferung direkt auf *B* zurück? Oder aber sind *B* und *w* unabhängig voneinander von einer gemeinsamen, uns nicht erhaltenen Vorstufe abhängig? Beide Alternativen bedeuten indessen, daß es weitere Bildhandschriften des ‘Eneasromans’ in derselben ikonographischen Tradition gegeben haben muß.

Schließlich ist eine weitere grundsätzliche methodische Vorbemerkung an dieser Stelle darzulegen. Der Vergleich der beiden Miniaturenzyklen wird dadurch erschwert, daß es sich um zwei vollkommen unterschiedliche Illustrationssysteme handelt: Im Codex *B* wechseln sich Textseiten und Bildseiten direkt miteinander ab, während in *w* die Bilder in Gestalt von Sammelminiaturen in sehr viel größerem Abstand den Text unterbrechen. Es konnte in Kapitel C II nachgewiesen werden, daß die Bildseiten in *w* - für sich betrachtet und im Hinblick auf ihre Abstimmung auf den Text - sehr überlegt gestaltet sind und jeweils relativ geschlossene Erzähleinheiten visuell präsentieren. Aufgrund der Seltenheit des in *w* angewandten Illustrationssystems[854] ist es wahrscheinlich, daß Zeichner *w* einen

[852] HENKEL, wie Anm. 843, S. 27 vermutet, daß Veldekes ‘Eneasroman’, wie sein ‘Servatius’, ebenfalls durch die Anregung der Agnes von Loon nach Bayern gelangt sein könnte.

[853] Ansätze finden sich bei COURCELLE bei seiner Beschreibung der Miniaturen in *w* mit verstreuten Hinweisen auf Parallelen im Codex *B* und erstmals ausführlicher bei FINGERNAGEL.

[854] Darauf weist auch NORBERT H. OTT hin, mit dem ich wiederholt über dieses Problem sprechen durfte. Handschriften wie die Berliner ‘Eneide’ (Ms. germ. fol. 282), der Münchener ‘Tristan’ (Cgm 51) oder ‘Parzival’ (Cgm 19) sind zwar insofern mit dem Wiener ‘Eneasroman’ vergleichbar, als daß die Miniaturen auf eigenen Seiten den Text unterbrechen, doch liegt der Unterschied insbesondere darin, daß im Wiener ‘Eneasroman’ nach längeren

Bildercodex zur Vorlage hatte, der nach einem anderen System gestaltet war. Seine Aufgabe bestand infolgedessen darin, den Vorlagezyklus für das selbst gewählte Illustrationssystem ohne größeren Informationsverlust zu adaptieren. Dabei ist davon auszugehen, daß weder längere Miniaturenfolgen noch jede Einzelminiatur der Vorlagehandschrift 1:1 in die Kopie übernommen werden konnten. Vielmehr muß angenommen werden, daß sowohl mit Auslassungen als auch mit Ergänzungen auf der Ebene der Einzelminiaturen sowie der visuellen Erzählabschnitte zu rechnen ist. Diese grundlegenden Prämissen sind bei dem folgenden Vergleich der Miniaturenzyklen *B* und *w* zu beachten, so daß man sich nicht dazu verleiten lassen darf, auf den ersten Blick scheinbar größere Unterschiede zwischen Einzelbildern und Illustrationssequenzen unreflektiert als Argument gegen einen Zusammenhang der Zyklen zu verstehen.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, einige grundsätzliche Bemerkungen zu einer Typologie der Illustrationsverfahren zu formulieren. Literatur und bildende Kunst, Text und Bild können auf die vielfältigsten Arten miteinander in Beziehung treten. Grundsätzlich läßt sich zwischen textgebundenen und textabgelösten Relationsformen unterscheiden. Ist für letztere eine räumliche Trennung beider Medien konstituierend, so ist die räumliche Nähe grundlegend für die unmittelbare Bindung des Bildes an den Text. Ein materieller Rahmen für diese Art von Relation ist die Buchrolle oder der Codex.

Im Hinblick auf die vielfältigen denkbaren Möglichkeiten der Realisation eines Text-Bild-Kontinuums in Gestalt eines illustrierten Buches sollen folgende grundsätzliche Konstellationen voneinander unterschieden werden. Entweder wird ein Text von Beginn an vom Autor konzeptionell für eine Illustration vorgesehen: In diesem Fall darf man davon ausgehen, daß von Anfang an auch eine gemeinsame Überlieferung von Text und Illustration als gleichrangige Bestandteile eines Gesamtkonzeptes stattgefunden hat: „primäres Text-Bild-Kontinuum“. Oder aber ein Text, der nicht von Anfang an von seinem Autor für eine Bebilderung vorgesehen war, wird nachträglich - sei es vom Autor selbst, sei es von einem anderen Illustrator - mit einem Bildzyklus ausgestattet: „sekundäres Text-Bild-Kontinuum“. In diesem Fall steht am Anfang eine reine Textüberlieferung, die zu einem späteren Zeitpunkt von einer Bildüberlieferung ergänzt wird. Handelt es sich um einen mittelalterlichen Codex, so ist dessen individuelle Konzeption zu analysieren und zu fragen, auf welche Weise die Bilder mit dem Text in Verbindung gebracht werden. Dabei ist denkbar, daß ein bereits existierender Codex auseinandergenommen und der Text nachträglich mit Illustrationen ausgestattet wurde.[855] Es ist in diesem Fall zu prüfen, wie eine solche nachträgliche Synchronisation von Textseiten und Bildseiten gelungen ist. Ein häufigerer Fall dürfte es dagegen sein, daß ein illustrationslos überlieferter Text auf einer bestimmten Stufe seiner Überlieferung mit einem Bildzyklus ausgestattet wird. Hierbei müssen Schreiber und Illustrator zusammenarbeiten und können gemeinsam ein Konzept für das Text-Bild-Gefüge entwickeln. Möglicherweise kann aber neben Schreiber und Illustrator eines Textes noch ein konzipierender Architekt des Codex-Layouts angenommen werden, der vorweg planend die exakte Positionierung von Text und Illustration vornimmt.

Als Grundtypen, die jedoch im Einzelfall in verschiedenster Art und Weise abgewandelt werden können, lassen sich - in allgemeinster Formulierung - Vorsatzminiaturen, kontinuierlich in den Text inserierte Illuminationen und „Sammelminiaturen“ unterscheiden. Tritt ein solches Text-Bild-Gefüge in den Prozeß der Überlieferung ein, so ist davon auszugehen, daß analog zur Texttradierung auch eine im

---

Phasen ohne Illustrationen jeweils immer zwei Bildseiten unmittelbar aufeinander folgen und eine sehr viel größere Anzahl von Einzelbildern vereinigen.

[855] Hier sei auf die entsprechende Diskussion im Falle der Berliner Handschrift des ‘Eneasromans’ verwiesen (HENKEL/FINGERNAGEL, wie Anm. 843, S. 26; S. 99-101).

Rezeptionsprozeß sich verändernde Überlieferung des Bildzyklus stattfindet. Möglicherweise erweist sich dabei die Illustration innerhalb des Überlieferungsprozesses als noch unfester als der Text, weil in ihr charakteristische Kennzeichen einer Epoche wie Moden, Haartracht, Architektur und antiquarische Details noch eher zum Ausdruck kommen und unmittelbarer ins Auge fallen als im Wort. Das Wort „Palast“ beispielsweise kann in verschiedenen Sprachsystemen oder in unterschiedlichen Entwicklungsstufen innerhalb eines Systems als Zeichenkomplex variieren, ohne daß zugleich das damit Bezeichnete betroffen ist - außer im Kopf des zeitgenössischen Lesers, in dem eine kulturell bedingte Vorstellung für das Bezeichnete existiert. In der Sprache des Bildes dagegen bewirkt die Veränderung der ikonographischen Zeichen unmittelbar eine Veränderung des Bezeichneten, da das eine direktes Abbild des anderen ist. Auf diese Weise verfremden die mittelalterlichen Visualisierungen des Aeneas-Stoffes in unseren Augen die antike Vorlage mehr, als es eine mittelalterliche Übersetzung des lateinischen Textes tun würde. Faßt man einen Illustrationszyklus darüber hinaus als eine direkt in den Codex installierte Kommentarebene auf, so kann man auch unter diesem Aspekt mit einer größeren Variabilität und Unfestigkeit der Bilder als des Textes rechnen.

Die Fragen, mit denen an die jeweiligen Bildhandschriften heranzutreten ist, ergeben sich prinzipiell aus der Bestimmung folgender Problemfelder:

1. Verhältnis Stoff-Text: Umsetzung des zugrundeliegenden Stoffes in seine jeweilige textliche Fassung.

2. Verhältnis Stoff-Bild: Konkretisierung und Brechung des zugrundeliegenden Stoffes in einer bildlichen Fassung. Es ist zu prüfen, ob die Bildsequenz auf ein allgemeines Motivreservoir des Stoffes rekurriert oder sich an die in der Handschrift repräsentierte Textfassung anlehnt oder diese interpretierend modifiziert. Im Regelfall wird man von einem Oszillieren zwischen den unterschiedlichen Modellen auszugehen haben.

3. Verhältnis Text-Bild: Die textliche Fassung des Stoffes in Relation zu einer beigeordneten bildlichen Fassung, die die jeweilige Textfassung direkt, d. h. ohne Informationsverlust umsetzen, aber auch von dieser differieren kann, sei es im Rückgriff auf das im Gedächtnis verankerte Stoffwissen, sei es in einer eigenständigen Deutung des begleitenden Textes.

4. Layout: Einfluß des Layouts, der Gesamtkonzeption und technischen Detailgestaltung des materiellen Textträgers, auf die Realisation des Stoffes im Text-Bild-Gefüge des individuellen Codex-Organismus.

Diese Fragen sollen in das theoretische Konzept von G. WILLEMS[856] eingebettet werden, der methodisch drei qualitativ unterschiedliche Möglichkeiten differenziert, in denen Wort und Bild in Beziehung zueinander treten können:

1. Wort-Bild-Form (z. B. das illustrierte Buch; textgebundene Illustration)
2. Wechselbeziehungen zwischen Wort- und Bildkunst (Austausch von Stoffen und Formen, z.B. die ‘Aeneis’ als Stoffquelle der Malerei; textabgelöste Illustration)

[856] GOTTFRIED WILLEMS: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: WOLFGANG HARMS (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. - Stuttgart: Metzler, 1990, S. 414-429.

3. innere Wort-Bild-Beziehungen (Bezeichnung desjenigen Moments, durch das Literatur zu Literatur und Kunst zu Kunst wird)

Beim illustrierten Buch handelt es sich nach WILLEMS um einen Sonderfall, der im Schnittpunkt aller drei Ebenen anzusiedeln ist: Eine Wort-Bild-Form als Vereinigung von Wort und Bild im spezifischen Layout des Codex, eine Spielart der Wechselbeziehungen von Wort- und Bildkunst, insofern in ihm ein literarisches Werk und die Kunst, die Szenen dieses Werkes bildnerisch gestaltet, in einem Artefakt vereinigt werden, schließlich eine Manifestation innerer Wort-Bild-Beziehungen: Das Streben der literarischen Rede nach anschaulichen Wirkungen wird vom Illustrator gleichsam in die wirkliche Anschauung des Bildes überführt.

Für das illustrierte Buch als spezifische Wort-Bild-Form unterscheidet WILLEMS somit drei ineinander verschränkte Ebenen der Integration:

1. äußere Faktur (Technik des Layouts)
2. Inhalt (spezifische Gestaltung des Stoffes durch Text und Bild)
3. innere Faktur (Verschränkung der immanenten Bildlichkeit des Worts mit dem realen Bild und des immanenten Sprachcharakters des Bildes mit dem realen Wort)

Von dieser allgemeinen theoretischen Unterscheidung von WILLEMS soll spezifizierend sein Begriff von der äußeren Faktur, der Technik des Layouts, beleuchtet werden.

Bei der Analyse einer illustrierten Handschrift steht zunächst die Frage nach den formalen Prinzipien des Layouts im Vordergrund. Dabei sind grundsätzlich mehrere Spielarten denkbar, die sich zwischen den beiden gegensätzlichen Idealtypen einer „textintegrierten Illustration“, in der sich das Bild auch in der materiellen Architektur des Codex möglichst eng an den Text anzuschließen versucht, und einer „systematisierenden Illustration“, in der zwar zumeist ein regelmäßiges Verhältnis zwischen Text und Bild herrscht, bei dem jedoch der unmittelbare Zusammenhang zwischen beiden Medien aufgehoben ist, bewegen:

1. Der Text soll lediglich mit einem einzigen Titelbild (Frontispiz) versehen werden. Die Position dieses Bildes im Codex ist dabei von vornherein festgelegt, der Inhalt der Illustration kann ganz unterschiedlich motiviert sein. Da ein unmittelbarer Text-Bild-Bezug ausgeschlossen werden muß, ist der aus dem Stoff selbst entfaltete Symbolcharakter des gewählten Motivs von entscheidender Bedeutung.
2. Ein mehrere Bücher umfassender oder analog strukturierter Text soll pro Texteinheit mit einer Miniatur ausgestattet werden. Wie im vorher genannten Fall fungiert ein solches Bild als repräsentatives Frontispiz vor jeder Texteinheit. Bei seinen Untersuchungen zu ‘Aeneis’-Illustrationen spricht W. SUERBAUM[857] vom „Argumentum-Typus“[858] in der Art von Inhaltsangaben zu den einzelnen ‘Aeneis’-Büchern. - Im Hinblick auf die hier analysierten Illustrationen zu Veldekes ‘Eneasroman’ kommt diese Technik dem in der Heidelberger Handschrift *h* angewandten Verfahren nahe.
3. Ein Text soll kontinuierlich illustriert werden, wobei die Bilder entweder nach starr vorgegebenen, regelmäßigen Positionen im Text verteilt werden oder sich flexibel an wie auch immer gearteten,

[857] SUERBAUM, wie Anm. 28.
[858] Ebd., S. 278.

bildgenerierenden Textstrukturen orientieren. Für eine solche fortlaufende Illustration lassen sich ebenfalls mehrere Möglichkeiten der praktischen Umsetzung im Codex denken:

a. Die Miniaturen sind auf dieselben Seiten wie der Text positioniert, d. h. für die Bilder sind im Text jeweils Freiräume gelassen. - Diese Technik läßt sich ebenfalls im Heidelberger Codex *h* des ‘Eneasromans’ beobachten, was zeigt, daß die hier entwickelten Typen nicht absolut zu verstehen sind und auch Mischformen auftreten können. - Eine besondere Spielart ist möglich, wenn der Text in exakt regelmäßigen Abständen mit Illustrationen ausgestattet werden soll: Extremes Beispiel dafür ist der Codex Vergilius Riccardianus (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 492)[859] aus dem 15. Jahrhundert, der am Fuß einer jeden Seite nach jeweils 26 Versen mit einer Miniatur ausgestattet ist. Das bildgenerierende Prinzip ist in diesem Fall also nicht der Inhalt des Textes, sondern das Medium, der Codex mit seinem Layout. SUERBAUM benennt diesen Fall als „Pagina-Typus“.[860]
b. Die Miniaturen sind auf eigenen Seiten jeweils zwischen die Textseiten inseriert. - Dieses Verfahren entspricht dem Prinzip der Illustration der Berliner Handschrift *B* des ‘Eneasromans’.
c. Ein Text wird durch in bestimmten Abständen aufeinanderfolgende „Sammelminiaturen“ illustriert, die sich ebenfalls entweder auf denselben Seiten wie der Text befinden oder auf eigenen Blättern zwischen die Textseiten inseriert sind. Bei einer solchen Illustration kann in der Regel kein paralleles Tempo von Texterzählung und Bilderzählung erreicht werden. - Diese Illustrationstechnik hat der Miniator der Wiener Handschrift *w* des ‘Eneasromans’ angewendet.

3. Textkritik und „Bildkritik“

Für die Überlieferung von Illustrationen gelten prinzipiell analoge Bedingungen wie für die Überlieferung von Texten: Dabei ist ebenfalls mit einem großen Freiraum zu rechnen, den sich Zeichner - analog zu den Kopisten der Texte - für die Fassung der Geschichte in ihrem jeweiligen Medium genommen haben. O. PÄCHT[861] charakterisiert diese Problematik folgendermaßen:

„Wir sehen: beim Bild führt das Postulat der Buchstabentreue gegenüber dem Urtext sofort zu Konflikten, kann nicht mehr, wie beim sprachlichen Text, ein absoluter Wert sein. Veränderungen des Textes schleichen sich unabsichtlich ein, sind die Folge von Verlesen und Unachtsamkeit; wir sprechen von Textkorruption. Natürlich gibt es auch bei der Tradierung von Bildvorlagen Korruption, Sinnverstümmelung infolge mangelnder Fähigkeit und Geschicklichkeit des Kopisten, Mißverstehen des Vorbildes, denn auch das passivste Kopieren beinhaltet schon eine willkürliche Interpretation. Es ist aber auch ein mißverstehen Müssen, im Sinn von ‘in der neuen Sprache ausdrücken müssen’, welches die neue Form mitbestimmt. Ein Umdeuten, Übersetzen in eigene, für die Zeitgenossen bestimmte, verständlichere Formen.“[862]

[859] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 163-190. - MARIA LUISA GRECO: Miniature Riccardiane. - Firenze: Sansoni Antiquariato, 1958, S. 141-148.
[860] SUERBAUM, wie Anm. 28, S. 275.
[861] OTTO PÄCHT: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. - München: Prestel, 1984.
[862] Ebd., S. 24-25.

Für vorliegende Untersuchung wurde STAMMLERS oben zitierte Formulierung in der Weise interpretiert, daß die philologische Technik zur Rekonstruktion eines literarischen Textes, die Textkritik, durch den Versuch eines interdisziplinären, vergleichenden Ansatzes auf das kunstwissenschaftliche Verfahren zur Rekonstruktion von Bildern bezogen werden kann, das hier als „Bildkritik“ bezeichnet wird. K. WEITZMANN,[863] der von STAMMLER in diesem Zusammenhang bemerkenswerterweise nicht zitiert wird, hat genau diesen Gedanken bereits vorweggenommen, wenn er die „relations between text criticism and picture criticism“[864] analysiert und methodische Gemeinsamkeiten, aber auch spezifische Differenzen erkennt. Im folgenden sollen die bisher in der Altgermanistik so nicht rezipierten Thesen WEITZMANNS ausführlicher referiert werden.

Auf der Suche nach der ursprünglichen Ikonographie einer Miniatur ist nach WEITZMANN „usually the more intelligible version [...] the one closer to the archetype.“[865] Der Erfinder einer Bildformulierung zu einer bestimmten Textstelle halte sich gewöhnlich enger an den Wortlaut als ein späterer Kopist dieses Bildes, der durchaus nicht immer eine erneute Kontrolle des Textes vornehme: „As a general rule the picture which corresponds best to the basic text is the closest to the archetype.“[866] Daraus kann WEITZMANN die für den hier durchzuführenden Vergleich der Zyklen *B* mit *w* wichtige These entwickeln, daß die älteste überlieferte Bildformulierung dem Archetyp keineswegs besonders nahekommen müsse, sondern daß auch jüngere Bildzeugen die ursprünglichere Ikonographie oft sehr viel besser bewahrt haben können: „Neither style nor quality have a direct bearing on the iconographic relation between miniatures, and by no means is a greater artist more faithful to the archetype than a copyist of avarage capability.“[867] Kriterium der Beurteilung der Frage, welche Bildformulierung dem Archetyp besonders nahe stehe, ist nach WEITZMANN also weder Stil noch Qualität, sondern ausschließlich die Textnähe. Diese Einsicht, die subjektive Interpretationen durch objektive Analysen ersetzen will, ist hervorragend geeignet, die von STAMMLER und N. H. OTT insbesondere in bezug auf die spätmittelalterliche Illustration volkssprachlicher Texte formulierten Bewertungskriterien zu stützen.[867a] Durch die in Kapitel C II erstmals durchgeführte, detaillierte Beschreibung und Analyse des Miniaturenzyklus des Wiener ‘Eneasromans’ sollte exakt diesem Ansatz Genüge geleistet werden, der durch das Ausblenden eines subjektiven Urteils über die künstlerische Qualität der Bilder eine neue objektive Unabhängigkeit gewinnt, den ikonographischen Wert dieses Überlieferungszeugen angemessen zu beurteilen.

Bei der Bestimmung der Verwandtschaft von Bilderzyklen gelten zur Textkritik analoge Kriterien: Um den jeweiligen Archetyp näher zu bestimmen, bewertet der Philologe Lesarten eines Textes, der Kunsthistoriker dagegen ikonographische Formulierungen.[868] Äußere Kriterien von Handschriften und der in diesen überlieferten Texte, insbesondere die Paläographie, werden oft erst an nachgeordneter Stelle bei der Bewertung der Lesarten hinzugezogen. Nach WEITZMANN ist mit der

[863] KURT WEITZMANN: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. - Princeton: University Press, 1947.
[864] Ebd., S. 154-155; S. 182-192.
[865] Ebd., S. 154.
[866] Ebd.
[867] Ebd.
[867a] Interessanterweise scheint hierin ein Unterschied zur Methode der philologischen Textkritik zu liegen, die der „lectio difficilior“ den Vorzug einräumt.
[868] Ebd., S. 182.

Paläographie auf kunstwissenschaftlicher Seite der Stil der Bilder zu vergleichen,[869] so daß er zu folgender Analogie gelangt:

Lesart des Textes	- Ikonographie des Bildes
Paläographie der Schrift	- Stil des Bildes[870]

Dieser Ansatz scheint für den Vergleich von Illustrationszyklen sehr fruchtbar, da er deutlich macht, daß der Stil der Bilder - ebenso wie die Paläographie der Schrift - von untergeordneter Bedeutung ist für die Erkenntnis etwaiger Abhängigkeitsverhältnisse. Es soll bei der Beurteilung der Miniaturen vielmehr darum gehen, das „ikonographische Substrat“ herauszufiltern und mit der Textgrundlage zu konfrontieren. Die Beurteilung der Ikonographie muß daher methodisch präzis von der Beurteilung des Stils differenziert werden, wie auch bei der Bewertung der Lesarten eines Textes die Paläographie keine Rolle spielt.[871] WEITZMANN formuliert dieses Ziel wie folgt: „The study of the transmission of miniatures has exactly the same aim, namely, to find the iconographically purest version of the archetype, but this is not necessarily the most satisfactory version with regard to the visualization of the content. Miniatures in the course of copying can be altered and enriched in iconography as well as in style, and these changes and additions, though in a technical sense errors with respect to the archetype, may quite often improve the content of a miniature.“[872]

Selbst für den Archetyp darf man keineswegs eine deckungsgleiche Übereinstimmung zwischen Text und Bild postulieren, da beide Medien ihren eigenen Gesetzen gehorchen und da mittelalterliche Buchillustration auf vielfache Weise determiniert wird: Beispielsweise ist zu fragen, ob ein klösterliches Skriptorium oder eine weltliche Werkstatt eine Handschrift anfertigten, ob die Ausführenden also Geistliche oder Laien waren. Ferner ist wichtig, ob es sich um die Illustration eines religiösen oder profanen Textes handelt, ob die Handschrift für einen Auftraggeber mit individuellen Interessen angefertigt wurde oder für den kommerziellen Büchermarkt. Von entscheidender Bedeutung ist schließlich die Frage nach dem Vorhandensein von ikonographischen Mustern, die zur Illustration der unterschiedlichsten Texte verwendet werden konnten. Insbesondere in der spätmittelalterlichen Buchillustration war es sicherlich eher die Ausnahme als die Regel, daß für die Illustration eines Textes ein individueller Zyklus entwickelt wurde. Vielmehr darf man sogar vermuten, daß die Zeichner keineswegs immer über eine detaillierte Kenntnis des Textes verfügten, die für seine angemessene Illustration notwendig wäre.

Schließlich ist der Grad an Professionalität bei der Bewertung insbesondere der spätmittelalterlichen Illustratoren zu berücksichtigen. Das gilt in hohem Maße für den Zeichner der Illustrationen des Codex *w*. Es erfordert daher eine exakte Beschreibung und Analyse, trotz der auf das

[869] Ebd.
[870] Nach WEITZMANN bietet der künstlerische Stil allerdings exaktere Anhaltspunkte für eine Datierung als die Paläographie der Schrift (ebd., S. 186).
[871] Ebd., S. 191-192. - WEITZMANN stellt fest: „The transmissions of iconography and style often follow quite different paths, the style changing completely while the iconography remains stable, and vice versa“ (ebd., S. 192).
[872] Ebd., S. 183.

Wesentliche reduzierten Einfachheit der Miniaturen Merkmale zu erkennen, die charakteristisch auch für die Ikonographie des Zyklus *B* sind.[873]

Möglicherweise können sich - trotz der Langlebigkeit ikonographischer Muster - Texte im Vergleich zu Miniaturen als wesentlich resistenter erweisen: Während Texte im Verlauf der Überlieferung sprachlich immer in den Dialekt ihrer Zeit und ihres Entstehungsraumes umgeformt werden, das Wortmaterial aber weitgehend beibehalten wird, spiegeln Bilder in sehr viel sinnfälligerer Weise ihren unmittelbaren Entstehungskontext wider. Beispielsweise werden antiken Stoffe konsequent in die eigene Zeit übertragen, so daß sich gerade an Kleidung und kulturhistorischen Details eine sehr viel augenfälligere und häufigeren Wandlungen unterworfene Zeitgebundenheit offenbart als an den dialektalen Prägungen, die sich zumeist lediglich auf die Orthographie der Worte auswirkt. WEITZMANN formulierte diese hier durch den Vergleich der ‘Eneasroman’-Illustrationen herausgearbeiteten Thesen treffend: „The differences between copies of miniatures have a much wider range than those between copies of texts, and therefore each illuminated manuscript has a greater individuality than a mere text [...] Another important difference between a text and a cycle of miniatures lies in the relation to what might be called the *basic unit*. A text is a fairly stable unit [...] In book illumination instances where a miniature cycle consists of a definite number of scenes and where this number is kept fairly stable in later copies [...] are exceptions rather than the rule in the history of the transmission of miniature cycles.“[874] WEITZMANNS Thesen, daß „a change in the number of miniatures cannot be used for chronological evidence,“[875] und daß „in the pictorial tradition the archetype may start out with certain conventions of types or compositions [...] which a later copyist may be able to make more specific and closer to the words of the basic text or its meaning than the first painter was able or willing to do,“[876] kann auch für den Vergleich der Zyklen zum ‘Eneasroman’ bestätigt werden. Für die Bildkritik spätmittelalterlicher Illustrationszyklen gilt daher dieselbe Einsicht wie für die textkritische Bewertung von Überlieferungszeugen dieser Epoche: In den jüngeren Miniaturen von *w* können sich durchaus ikonographische Formulierungen enthalten haben, die dem Archetyp näher stehen als der ältere Zyklus *B*.[877]

Der Bildkritiker[878] muß einen Miniaturenzyklus wie den des Wiener ‘Eneasromans’ aus zwei Blickwinkeln betrachten: Einerseits hinsichtlich der Entstehungszeit der Kopie, andererseits hinsichtlich der möglichen Entstehungszeit des Originals. WEITZMANN meint, daß „the history of a miniature recension appear as a process of organic growth rather than a process of gradual fading as in text

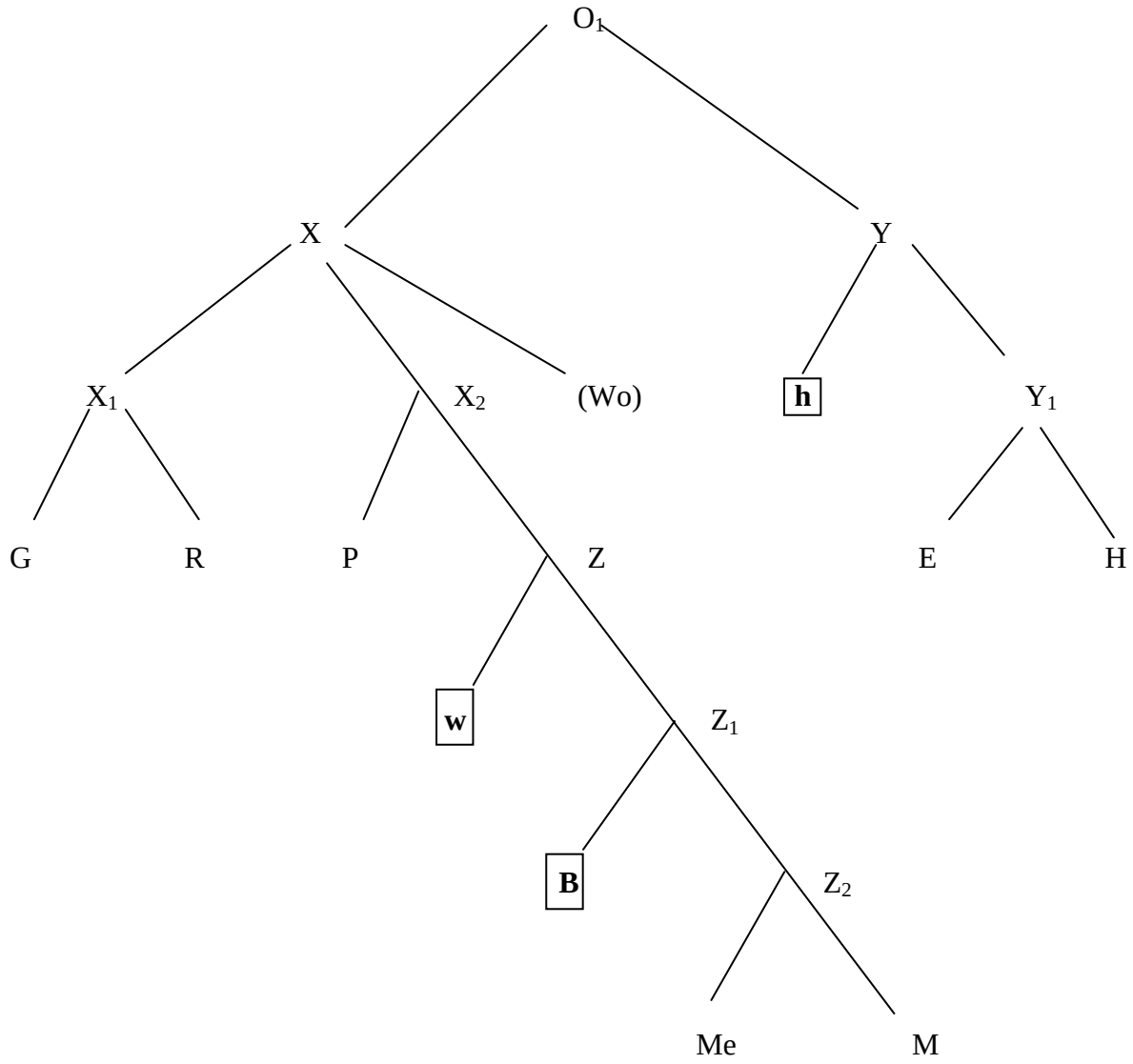
[873] Auch WEITZMANN fordert eine solche Vorgehensweise: „The analysis of a whole cycle, picture by picture, is required for a clear idea of the distribution of more progressive and more antiquated miniatures in it, a distinction which parallels that between ‘good’ and ‘bad’ readings in texts“ (ebd., S. 187).
[874] Ebd., S. 183-184.
[875] Ebd., S. 184. - WEITZMANN nennt ein charakteristisches Beispiel für den Vergleich eines jüngeren mit einem älteren Zyklus: „But while the number of scenes is greater, the iconographic value of the individual miniature may at the same time decrease. Thus a miniature cycle will have to be judged both from the extent of the cycle and the faithfulness of the individual pictures“ (ebd., S. 185).
[876] Ebd., S. 185.
[877] WEITZMANN formuliert diese Einsicht wie folgt: „In text criticism the older text can usually be considered the better one, but its superiority must be sustained by other factors as well, the early date alone not being sufficient. The possibility that a later text may be better must always be considered. Similary in miniatures the earlier cycle is generally assumed to be the better one, but at the same time we expect this initial assumption of superiority to be strengthened by other evidence since not infrequently a later cycle provides more evidence for the reconstruction of an archetype than an earlier one“ (ebd., S. 187).
[878] Der Begriff nach WEITZMANNS „picture critic“ (ebd., S. 183).

transmission“[879] und ist der Ansicht, daß „miniatures often give a clearer insight than texts.“[880] Für den Vergleich von Einzelbildern kann auch WEITZMANN feststellen: „As a matter of fact, wherever two pictures of the same iconography are to be compared, there is necesserily the problem of transcriptional probability involved, since two pictures are never perfectly alike, whereas long stretches in two comparative texts may show hardly any variation at all. Often variations between two miniatures are, of course, a mere trifle and not worth a detailed analysis, but, in principle, transcriptional changes are inherent in every example of picture copying.“[881]

Die These, daß beim ‘Eneasroman’ bereits in einer frühen Phase der Text durch einen Bildzyklus ergänzt wurde und daß der Miniaturenzyklus der jungen Handschrift *w* noch mit dem älteren in *B* zusammenhängt, soll dadurch untermauert werden, indem das Text-Stemma, das BEHAGHEL[882] in seiner Handschriftenanalyse entwickelt hat und das noch heute anerkannt ist, einem Bild-Stemma zugrunde gelegt wird. BEHAGHEL hatte herausgefunden, daß der Text der jungen Handschrift *w* demselben Ast zugehörig ist wie der des alten Codex *B*. Wenn nun zahlreiche Parallelen der Bildzyklen nachgewiesen werden können, liegt die Vermutung nahe, daß mit der Textüberlieferung zugleich eine Bildüberlieferung stattgefunden hat.[883] Der detaillierte Vergleich der analogen Miniaturen der Zyklen *B* und *w* in diesem Kapitel soll dafür weitere Indizien erbringen. Die dritte überlieferte Handschrift, der Heidelberger Codex *h*, ist textlich einem anderen Zweig zuzuordnen und zeigt zugleich auch eine vollkommen eigene Ikonographie. Da der Archetyp eines Miniaturenzyklus keineswegs mit dem Archetyp eines Textes in einer Handschrift ursprünglich vereinigt sein muß, ist zu untersuchen, wann bei Veldekes ‘Eneasroman’ die Textüberlieferung durch eine Bildüberlieferung ergänzt worden sein kann.

[879] Ebd.
[880] Ebd.
[881] Ebd., S. 186.
[882] BEHAGHEL (Hrsg.), wie Anm. 64, S. XXXVI.
[883] WEITZMANN, wie Anm. 863, S. 189 warnt vor einer vorschnellen Projektion des Bild-Stemmas auf das Text-Stemma und bezeichnet beide vielmehr als komplementär: „Though text and picture stemmata which are concerned with the same recension ought not to contain mutually contradictory elements, they nevertheless should worked out separately, and compared only afterwards. It will be observed, then, that they seldom coincide completely, and for the following reasons“ (ebd., S. 189). Als Beispiele für eine Kongruenz von Text-Stemma und Bild-Stemma werden die illustrierten Prudentius- und Terenz-Handschriften genannt, als Gegenbeispiele, bei denen Texte demselben Stemma angehören, die ihnen zugehörenden Illustrationen jedoch einem anderen, die beiden Bildhandschriften der Homilien des Gregor von Nazianz.

Stemma zur Überlieferung des ‘Eneasromans’ (O. BEHAGHEL)



II. Der Heidelberger Codex *h*

1. Vorbemerkung

Ohne eine text- und kunstgeschichtliche Einordnung der Handschrift, die nicht das Zentrum dieser Untersuchung darstellt, vorzunehmen, sollen hier lediglich einige für den Vergleich der drei illustrierten ‘Eneasroman’-Handschriften wichtige Bemerkungen zum Illustrationssystem, zur Thematik der Miniaturen und zum Verhältnis Text-Bild des Codex *w* angedeutet werden.[884]

Die Entstehung des Codex könnte - ähnlich wie im Falle des Wiener Codex *w* - in folgender Weise vorzustellen sein: Bei seiner Herstellung arbeiteten ein Schreiber und ein Miniator zusammen. Ob darüber hinaus eine weitere Person die Gesamtkonzeption des Codex von vornherein festlegte, ist möglich, aber nicht sicher nachzuweisen. Es handelt sich bei der Schreiberwerkstatt, in der die Handschrift entstanden ist, die „Elsässische Werkstatt von 1418“, um ein professionelles Unternehmen und einen wichtigen Vorläufer Diebold Laubers. Offensichtlich wurden vom Schreiber Hans Coler, der sich im Kolophon nennt, als erstes der Text, das Inhaltsverzeichnis und die Bildtituli, die zugleich als Überschriften den Gesamttext gliedern, geschrieben. Für die Miniaturen wurde bis zu ihrer Ausführung zunächst jeweils freier Raum gelassen, wie an mehreren Stellen noch nachgewiesen werden kann. Problematisch zu deuten ist indessen der Irrtum des Schreibers im Titulus zu Pictura *h*28, wo der Kampf um die angebliche *veste(n) albane* nicht in die unmittelbare textliche Umgebung paßt. Dieses Versehen erklärt sich möglicherweise daraus, daß V. 4806-4807 *ze Albâne siz sanden, / daz hûs sie verbranden* auf die Formulierung des Bildtitulus einwirkte: Dargestellt werden sollte die Zerstörung des *hûs*, der Burg des Tyrrhus. Versehentlich wurden *hûs* und *Albâne* gleichgesetzt und danach der Bildtitulus formuliert. An dieser Stelle wird deutlich, daß auch der laufende Text den Bildtitulus beeinflussen und sogar auf das Bild selbst wirken kann. Ikonographisch gibt es jedoch zwischen einem Kampf um die Burg des Tyrrhus und um Montalbane sicher keinen Unterschied. Lediglich der aufmerksame Leser wird durch die Beischrift an dieser Stelle im Text irritiert. Diesen Befund könnte man auch als Indiz für die Klärung der Reihenfolge der Ausführung von Tituli und Inhaltsverzeichnis deuten: Die Formulierung des Titulus könnte danach durch die unmittelbare Umgebung des Haupttextes beeinflußt sein und anschließend auf die Wahl des Bildmotivs einerseits, auf die Formulierung der entsprechenden Überschrift im Inhaltsverzeichnis andererseits eingewirkt haben.

Hilfreich könnte schließlich die Beantwortung der Frage sein, ob die Hand, die die Bildtituli auf den Bildblättern entwarf und die noch häufig an den oberen und unteren Kanten teilweise abgeschnitten erkennbar ist, mit der Hand des Schreibers Hans Coler, der die Tituli schließlich ausgeführt hat, identisch ist oder vielleicht doch einen übergeordneten Gesamtkonzeptor verrät.

---

[884] Zu den wichtigsten Arbeiten, die sich ausschließlich oder zu großen Teilen mit dieser Handschrift beschäftigen, sind vor allem zu nennen: COURCELLE, wie Anm. 27, S. 67-75. - HANS FROMM (Hrsg.): Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Cod. Pal. germ. 403 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Farbmikrofiche-Edition. - München: Lengenfelder, 1987. - LISELOTTE E. SAURMA-JELTSCH: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. 2 Bände. - Wiesbaden: Reichert, 2001. - Obwohl sich die Einführung FROMMS mehr auf Heinrich von Veldeke, den ‘Eneasroman’ sowie die literarische Situation im 12. Jahrhundert konzentriert und leider weniger auf den Codex 403 selbst eingeht, ist der Band wegen der Mikrofiche-Edition der Bilder wichtig. Die Arbeit SAURMA-JELTSCHS, die sich ausführlich mit der elsässischen

2. Der Miniaturenzyklus

Von den insgesamt 42 konzipierten Miniaturen der Handschrift, die nach den Analysen R. KAUTZSCHS[885] einem Zeichner A, nach den Untersuchungen H. WEGENERS[886] einem Zeichner B zuzuweisen sind, wurden nur 39 ausgeführt, für 3 (*h*9, *h*17, *h*20) wurde jeweils ein freier Raum gelassen.[887]

Eine ganzseitige Miniatur (*h*1), die sich zwischen dem von späterer Hand mit dem Titel *Eneas* überschriebenen Inhaltsverzeichnis (fol. 1r-2v), einer leeren Seite (fol. 3r) und dem eigentlichen Textbeginn (fol. 4r) befindet, eröffnet auf fol. 3v als Titelbild den gesamten Zyklus. Dargestellt ist eine unspezifische Kampfszene aus dem Trojanischen Krieg, wie sie auch in den beiden anderen Zyklen nachweisbar ist.

Zu Beginn des Textes findet sich an zwei Stellen ein knappes Resümee des Inhalts, das hier zitiert werden soll, weil es prägnanten Aufschluß darüber gibt, welche Themen und Szenen als besonders charakteristisch für den ‘Eneasroman’ angesehen wurden. Zwischen Titel und Inhaltsverzeichnis befindet sich folgende Inhaltsangabe:

Hie vohent sich an des bůchis cappl daz do sagit von dem herren eneaß wie der in die helle fůr mit frowen sybillen und wie sich frowe dido umb sinen willen verbrannte vnd wie er die vesten buwete in rome zů dem erstē und wie er und turnus kempften umb kunig lattin₉ tochter.

Interessant ist in dieser extremen „Kurzfassung“ des ‘Eneasromans’, daß sie die Chronologie der Erzählung negiert und die Höllenfahrt als wichtigste Episode zuerst nennt. Diese Beurteilung findet ihre Analogie im Miniaturenzyklus, in dem die Höllenfahrt mit insgesamt neun Bildern - etwa 25% des Gesamtumfangs - im Vergleich zur durchschnittlichen Bildfrequenz besonders breit erzählt wird. Die durch Didos Selbstmord unglücklich ausgehende Liebestragödie, die Gründung Roms und der Kampf gegen Turnus um Lavinia werden als weitere Hauptthemen der Geschichte benannt.

Zwischen Index und Beginn des eigentlichen Textes folgt die ganzseitige Titelminiatur zum gesamten Buch, eine Darstellung des Sturmes auf Troja (*h*1). Bemerkenswerterweise wird der Kampf um Troja weder in der ersten noch in der zweiten, nach der Titelminiatur folgenden „Kurzfassung“ erwähnt.

Die erste Textseite beginnt mit einer weiteren Kurzbenennung des Inhalts, die sich nicht nur auf das folgende erste Kapitel mit dessen Titelminiatur bezieht, sondern auf den gesamten Text:

Werkstatt und deren Handschriften beschäftigt, konnte hier noch nicht berücksichtigt werden, da sie erst nach Abschluß des Manuskripts erschienen ist.

[885] KAUTZSCH, wie Anm. 300, S. 290.

[886] WEGENER, wie Anm. 300, S. 11.

[887] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 67 zählt zwar korrekt die Anzahl der ausgeführten Miniaturen mit 39, schließt sich aber der These BEHAGHELS (S. VI) an, der ursprünglich 44 Bilder vermutet: für 5 weitere sei daher Raum gelassen. Das trifft jedoch so nicht zu, vielmehr wurde für drei weitere Bilder (*h*9, *h*17, *h*20) Platz ausgespart, während in zwei weiteren Fällen zu der Kapitelüberschrift (Kapitel 5, Kapitel 6) kein Raum für ein Bild freigelassen wurde. Es ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob ursprünglich keine Miniatur vorgesehen war oder ob zu Ausführung eines

hie vohet sich an daz bůch daz do saget von dem herren Eneaß wie er von troye kam vnd waz wunderß er hat getriben also ir har[888] *noch vindent.*

Im Gegensatz zu der vor dem Inhaltsverzeichnis positionierten ersten „Kurzfassung“ wird hier die Herkunft des Eneas aus Troja betont, wozu die erste textbegleitende Miniatur mit der Darstellung der Schiffahrt der Trojaner stimmt. Insofern ist diese Kurzcharakteristik nicht nur auf den Text insgesamt bezogen, sondern zugleich auch auf das erste Kapitel, wie an den Titeln der einzelnen Erzählabschnitte aufgezeigt werden kann. Dieses wird im Inhaltsverzeichnis so beschrieben: *das erste cappittel sagit wie der herre eneaß von troye kam*. Als ein besonderer Schmuck folgt auf das erste Bild eine Prachtinitiale,[889] so daß sich die erste aufgeschlagene Bilddoppelseite fol. 3v/4r mit dem Textbeginn dem Blick des Betrachters als von Schmuck überbordend darstellt. Der visuelle Gesamteindruck dieser Doppelseite am Beginn formuliert deutlich den repräsentativen Anspruch des Codex.

Die Bildtituli besitzen bei geringen Abweichungen im wesentlichen denselben Wortlaut wie die im einleitenden Inhaltsverzeichnis vereinigten Kapitelüberschriften. Während im Index das jeweilige Thema des Kapitels grammatikalisch in einem Nebensatz an die Bestimmung *Das erste cappitel sagit wie [...] / Das ander cappittel seid wid [...] / Das dirte seit wie [...] / Das iiij seit wie [...]*[890] angefügt ist, wird in den Bildtituli im Text lediglich der zweite Teil des Satzes übernommen, z. B.: *wie er (i. e. Eneas) von troye kam [...] / also die heren [...] / wie der hertzoge eneaß [...]*. BEHAGHEL bezweifelte mit Hinweis auf die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Bilder ohne dazwischen liegenden Text auf fol. 98v und 99r die Vermutung, daß der „Schreiber [...] die Unterschriften und Zahlen als Capitelüberschriften gefasst und darnach seinen Index zusammengestellt“[891] habe. Dieser Schluß ist nicht zwingend und man sollte keineswegs von der Priorität eines von beiden ausgehen. Jedenfalls dürfte diese Übereinstimmung von Anfang an geplant gewesen sein, zumal der Schreiber des Haupttextes beides ausgeführt hat, die Kapitel des Inhaltsverzeichnisses und die den Bildern zugeordneten Tituli.

Die Kapitelüberschriften, die in den Veldekes ‘Eneasroman’ überliefernden Handschriften nur im Codex *h* erscheinen, [892] bieten auch keine strenge und regelmäßige Systematik, sondern spiegeln die Themen wider, die - zumindest für die Konzeptoren dieser Handschrift - als besonders wichtig für den ‘Eneasroman’ angesehen wurden, und wollen wesentliche Handlungsmomente des jeweiligen Textabschnittes benennen. Da die Bilder nicht in regelmäßigen Intervallen den Text unterbrechen, ist es auch möglich, daß zwei Bilder unmittelbar aufeinanderfolgen, wie in *h*26 und *h*27. Inhaltlich können die Illustrationen eine eigenständige Lesart des Textes bieten, formal erreichen sie eine sichtbare Gliederung

---

geplanten Bildes lediglich versäumt wurde, Raum freizulassen. In der Synopse (Anhang 3) werden diese beiden daher nicht mitgezählt.

[888] Nicht lesbar. - BEHAGHEL hat diesen Titulus als einzigen nicht übertragen.

[889] Eine solche Prachtinitiale am Textbeginn findet sich auch im ‘Lanzelot’ (Cod. Pal. germ. 371), der von WEGENER (wie Anm. 300, S. 11) demselben Zeichner zugewiesen wird.

[890] Zitiert nach BEHAGHEL, wie Anm. 64, S. VI.

[891] Ebd., S. VI.

[892] Lediglich die Eybacher Handschrift *E*, die in sechs „Distinctiones“ unterteilt ist, zeigt eine ähnliche Form äußerer Gliederung: 1. V. 1-2528, 2. V.2529-3740, 3. V. 3741-5000, 4. V. 5001-7964, 5. V.7965- 9734, 6. V. 9735-13528. - Die Einteilungen in *E* stimmen jedoch in keinem einzigen Fall mit der Kapitelgliederung in *h* überein, in mehreren Fällen aber mit den inhaltlichen Zäsuren, die man identifizieren kann, nimmt man einen Vergleich mit Vergils ‘Aeneis’ vor (vgl. KARTSCHOKES Synopse, vgl. Anhang 2). Die Zäsur zwischen Distinctio I und II stimmt mit der Zäsur zwischen Buch IV und V in Vergils ‘Aeneis’ überein, die Zäsur zwischen Distinctio II und III mit der Zäsur zwischen Buch VI und VII in Vergils ‘Aeneis’, die Zäsur zwischen Distinctio IV und V mit der Zäsur zwischen Buch X und XI in Vergils ‘Aeneis’.

des Gesamttextes, die mit den Kapitelüberschriften des Inhaltsverzeichnisses korrespondiert: Der Leser kann auf diese Weise im Index die Überschrift des ihn interessierenden Kapitels lesen und dann im Text dessen visualisierte Form gezielt aufsuchen. Die Bilder können auf diese Weise dem Leser eine Orientierungshilfe innerhalb der Handschrift bieten.

Den 43 Kapiteln des Inhaltsverzeichnisses korrespondieren - außer der Vorsatzminiatur zum Gesamttext - 38 Miniaturen. Die Differenz entsteht dadurch, daß in 3 Fällen (*h*9, *h*17, h20) ein freier Raum für ein Bild gelassen wurde, in 2 Fällen zu der entsprechenden Kapitelüberschrift (Kapitel 5, Kapitel 6) entweder kein Bild vorgesehen war oder für ein ursprünglich geplantes irrtümlicherweise kein Raum freigelassen wurde.

Der Aufbau der Kapitelanfänge ist formal immer identisch: Jeweils am Kopf der entsprechenden Seite befindet sich die Kapitelzahl, die der Nummer im Inhaltsverzeichnis entspricht. Danach folgt in den meisten Fällen eine variierende Anzahl von Versen bis zum Bildtitulus[893], der nach dem Wortlaut des Inhaltsverzeichnisses gestaltet ist, und schließlich die Miniatur selbst. Nach der Unterbrechung des Textes durch die Illustration beginnt dieser fast immer mit einer Initiale, die in den meisten Fällen auch in den anderen Handschriften nachweisbar ist, andernfalls hat Hans Coler offenbar selbst eine Initiale neu eingeführt.[894] Daran ist erkennbar, daß die Position der Bilder nicht willkürlich gewählt wurde, sondern sich immer an inhaltlichen Zäsuren in unmittelbarer Nähe des zu illustrierenden Bereiches befindet. In den meisten Fällen liegt die Miniatur vor dem Textbereich, auf den sie sich bezieht, so daß man von einem System von Vorsatzminiaturen mit einem durchgehend engen Text-Bild-Bezug sprechen kann.[895] Dieselbe Konzeption mit vorangestelltem Inhaltsverzeichnis und der Layout-Technik „Kapitelzahl-Titulus-Bild“ findet sich im ‘Wilhelm von Orleans’[896] aus derselben Werkstatt.

Am Heidelberger ‘Eneasroman’ wird erkennbar, daß textgebundene Illustrationen in Handschriften eine gliedernde Funktion besitzen. Am Beispiel des Wiener Codex wurde nachgewiesen, daß der Schreiber, Jorg von Elrbach, den ‘Eneasroman’ mit Miniaturen ausstatten ließ, die

[893] Der Befund, daß der erste Vers nach der am Kopf einer Seite positionierten Kapitelzahl reimtechnisch noch zu dem letzten Vers der vorausgehenden Seite gehören kann, belegt, daß hier eine mechanisch gehandhabte Technik vorliegt, bei der der auf die Kapitelzahl folgende Vers zufällig ist. Wichtig ist lediglich die Kapitelzahl, die für den blätternden Leser als deutlich sichtbares Wiedererkennungszeichen am Kopf derjenigen Seite stehen sollte, auf der mit einer Miniatur ein neues Kapitel eingeleitet wird. Entscheidend war hingegen die aus der Vorlage übernommene Initiale, vor der nach einem inhaltlichen Einschnitt im Text die Miniatur positioniert wurde. Lediglich in sieben Fällen besitzt nur *h* nach dem Bild, nicht aber der edierte Text an entsprechender Stelle eine Initiale. In einem einzigen Fall folgt weder in *h* noch im edierten Text eine Initiale.

[894] Auch zwischen den Initialen unter den Bildern gibt es im Text von *h* durchgehend Initialen, wenn auch nicht so viele wie in den übrigen Handschriften und damit auch in der Vorlage von *h*. Vergleichbar ist die ‘Wigalois’-Handschrift (ehem. Donaueschingen, cod. 71) in Karlsruhe (BARACK, wie Anm. 147, S. 44-46; FELIX HEINZER: Die neuen Standorte der ehemals Donaueschinger Handschriftensammlung. In: Scriptorium. 49. 1995. S. 312-319; hier: S. 313 mit Anm. 7), die nach neuesten Erkenntnissen ebenfalls der „Elsässischen Werkstatt von 1418“ zugewiesen wird: In ihrem ersten Teil befinden sich die Initialen ausschließlich in Verbindung mit einer Miniatur, später löst sich dieses strenge System dahingehend auf, daß Initialen auch zwischen den Bildern auftreten können, bis schließlich am Ende anstatt der Bilder nur noch Initialen den Text strukturieren. Zusätzlich befinden sich sehr häufig am Beginn einer Seite Cadellen, die jedoch nicht durch den Text selbst generiert werden, sondern vielmehr durch das Layout des Codex, wie beispielsweise im Falle der Zierbuchstaben des spätantiken Codex Vergilius Augusteus.

[895] Vergleichbar ist die erwähnte ‘Wigalois’-Handschrift aus derselben Werkstatt, deren spätmittelalterliche Bastarda den Schriftzügen Hans Colers sehr ähnlich ist, deren Bilder jedoch bei aller grundsätzlichen Vergleichbarkeit als Produkte spätmittelalterlicher „Massenproduktion“ einen eigenen Stil aufweisen. Zwar besitzt diese Handschrift weder ein dem Text vorangestelltes Inhaltsverzeichnis noch Kapitelzahlen innerhalb des Textes, doch findet auch hier eine optische Gliederung in Gestalt von „Titulus-Miniatur-Initiale“-Komplexen statt. - Für so viele interessante Gespräche über die Illustrationen des ‘Wigalois’ danke ich Antonia Gräber.

[896] Cod. Pal. germ. 323.

‘Weihenstephaner Chronik’ hingegen lediglich durch Kapitelüberschriften gliederte. Dieser Befund konnte dahingehend gedeutet werden, daß das Ziel des konzipierenden Schreibers darin bestand, den beiden Texten jeweils eine sinnträchtige und zugleich optisch sichtbare Gliederung zu verleihen. Beim ‘Eneasroman’ konnte auf einen als Vorlage zur Verfügung stehenden Zyklus zurückgegriffen werden. Den Chroniktext, dessen Vorlage zwar bereits Kapitelüberschriften besaß, gestaltete Jorg von Elrbach in diesem Sinne selbständig aus.[897]

Beim Heidelberger ‘Eneasroman’ findet sich eine vorausgehende Inhaltsübersicht, die mit dem Wortlaut der in den Text eingefügten Kapitelüberschriften weitgehend übereinstimmt. Dazu kommt eine Visualisierung dieser Kapitelüberschriften, umgekehrt formuliert: Die Kapitelüberschriften des Inhaltsverzeichnisses werden zu Tituli ihrer visualisierten Fassung innerhalb des Textes. Die in den beiden ‘Eneasroman’-Handschriften angewandte Technik besitzt daher strukturelle Analogien.

In diesem Zusammenhang soll noch auf zwei - eher zufällig ausgewählte - Vergleichsbeispiele verwiesen werden: In seinem Aufsatz über die spätantike Terenz-Illustration rekurriert R. WARLAND[898] auf eine frühere These, daß Text und Bild auf eine gemeinsame Rezension zurückgehen, in der die Bilder an den Zäsuren zwischen den Einzelszenen positioniert sind. In seiner Gegenüberstellung der illustrierten spätantiken Calliopius-Ausgabe mit der des unbebilderten Codex Bembinus Vat. lat. 3226 bezeichnet WARLAND die Illustration als „visuelle Lesehilfe“[899], da an den Positionen, wo der Bembinus die Sprechernamen eingefügt hat, die Calliopius-Rezension die Visualisierung der „dramatis personae“ positioniert: „Die Bebilderung war also nach Anzahl und Ort nicht frei, sondern an die Szenenstruktur des Textes gebunden [...] Die primäre Funktion der ursprünglich rund 150 textintegrierten Illustrationen war somit zunächst einmal, die Szenenstruktur in der Calliopius-Rezension anzuzeigen.“[900] Dieses Beispiel belegt also, daß die in den beiden spätmittelalterlichen ‘Eneasroman’-Handschriften beobachtete Gliederung des Textes durch Überschriften und/oder Bilder bereits in Spätantike und Frühmittelalter Vorläufer besitzt.

Ein anderes Beispiel soll dieses Phänomen noch einmal für das Spätmittelalter belegen: Die ehemals Donaueschinger ‘Wigalois’-Handschrift, die von L. E. SAURMA-JELTSCH[901] neuerdings ebenfalls der „Elsässischen Werkstatt von 1418“ zugeschrieben wird, besitzt ein dem Heidelberger ‘Eneasroman’ vergleichbares Illustrationsprinzip: Einzelne Textabschnitte werden durch mit Tituli versehene Miniaturen eingeleitet, auf die regelmäßig Initialen folgen. Gegen Ende des Codex allerdings fehlen sowohl Bilder als auch Tituli. Der stemmatisch mit dieser Handschrift verwandte Wiener ‘Wigalois’ (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2881) besitzt zwar keine Illustrationen, jedoch Überschriften mit darauffolgenden Initialen. An seinem Ende läßt sich ebenfalls feststellen, daß die Überschriften fehlen und nur noch Initialen den Text strukturieren. Es wird also auch an diesem Beispiel sichtbar, daß Überschriften von Texteinheiten und Illustrationen eine prinzipiell analoge, den Text optisch strukturierende Funktion besitzen.[902]

---

[897] KRÄMER, wie Anm. 100, S. 55.
[898] RAINER WARLAND: Die Komödien des Terenz in der spätantiken Buchillustration - Beobachtungen anhand des karolingischen Codex Vat. lat. 3868. In: LORE BENZ (Hrsg.): Terenz und die Tradition des Stegreifspiels. - Tübingen: Narr, 2000, S. 1-16.
[899] Ebd., S. 3.
[900] Ebd.
[901] SAURMA-JELTSCH, wie Anm. 884.
[902] Zu der charakteristischen, in der „Elsässischen Werkstatt von 1418“ und in der etwas jüngeren Schreibstube Diebold Laubers angewandten Technik der Gliederung eines Textes in „Bilderabschnitte“ (Kapitel-Gliederung durch

Bilder mit ihren Überschriften, wobei die Bildunterschriften als Kapitelüberschriften in die Inhaltsverzeichnisse übernommen worden sein können) und der Beobachtung, daß auch Handschriften, die keine Bilder mehr besitzen, den Zyklus von Bildbeischriften einer illustrierten Vorlage übernommen haben können, vgl. PALMER, wie Anm. 373, S. 74-76.

III. Vergleich der illuminierten ‘Eneasroman’-Handschriften *B* und *w* unter Heranziehung von *h*

1. Vorbemerkung

Der folgende Vergleich wird auf zwei Ebenen durchgeführt: Die übergeordnete Vergleichsebene erfaßt die Gesamtauswahl der illustrierten Szenen und deren Sukzessivität im narrativen Kontinuum des Zyklus. Sie entspricht formal der bei der Analyse der Kurzfassung als Makrostruktur bezeichneten Textebene, deren kleinste Einheit der Vers darstellt. Eine Präzisierung dieses Vergleichs findet durch die Analyse auf der zweiten Vergleichsebene statt: Diese Ebene der Mikrostruktur betrifft die Ikonographie der einzelnen Miniatur und entspricht formal der Ebene des Einzelverses bei der Interpretation der Kurzfassung. Beim Vergleich der Miniaturen soll in erster Linie festgestellt werden, ob und in welcher Form sich Ikonographie und Anordnung der Bildelemente entsprechen und wie der jeweilige Textbezug bestimmt werden kann.

Der Vergleich der Illustrationszyklen der Berliner und der Wiener Handschrift soll zugleich vor dem Hintergrund der erarbeiteten Strukturanalyse des ‘Eneasromans’ und seiner Bebilderung bewertet werden. Zunächst sollen die in den Anhängen 2 und 3 dargestellten Daten interpretiert werden. Ziel ist es, in einem ersten Schritt herauszuarbeiten, ob und in welchem Umfang Zusammenhänge bestehen zwischen der eruierten erzählerischen Qualität des Textes (Erzählung, Dialog, Beschreibung, Exkurs) und der Existenz von Illustrationen.

In einem weiteren Schritt soll anhand der Synopse im Zusammenhang festgestellt werden, welche Themen die einzelnen Miniaturen jeweils ins Bild umsetzen und auf welche Weise Erzählrhythmus und Erzähldichte der Illustrationszyklen im Vergleich gestaltet sind. Bei dieser Analyse der Makrostruktur soll herausgearbeitet werden, ob die illustrierten Szenen abhängig von der formal-erzählerischen Qualität des Textes ausgewählt wurden oder - unabhängig von dieser - sich eher an der inhaltlichen Bedeutung der jeweiligen Szene für die Gesamthandlung orientieren. Schließlich wird sich eine Gruppe von Kernszenen ermitteln lassen, die Bestandteil aller drei Illustrationszyklen ist.

Hauptziel dieses Kapitels ist es, die ikonographische Mikrostruktur der Miniaturenzyklen detailliert zu analysieren, um ihre Verwandtschaft präziser beschreiben zu können. Dabei werden die drei Untersuchungseinheiten, die Einzelbeschreibungen der Miniaturen des Zyklus *w*, die Analyse der Makrostruktur und die Interpretation der Mikrostruktur aufeinander bezogen.

Mit der häufiger verwendeten Formulierung „*B*-ähnliche Vorlage“ ist nicht gemeint, daß der ältere Zyklus *B* der jüngeren Bildfolge unmittelbar zugrunde liegt, sondern daß die Vorlage von *w* Ähnlichkeiten mit der Bildfassung *B* besitzt. Beide Zyklen gehen wahrscheinlich auf eine gemeinsame Vorstufe zurück.

2. Erzählqualität und Illustration

Auf die prinzipielle Problematik einer zweifelsfreien Zuordnung der einzelnen Textpartien zu bestimmten formalen Erzählqualitäten einerseits, der Miniaturen zu fest umrissenen Versbereichen andererseits, wurde bereits hingewiesen. Wenn sich nun die Zuordnung der einzelnen Miniaturen zu bestimmten Erzählqualitäten auf die aus der Zuweisung des Textes zu diesen gewonnenen Daten stützt, dann läßt sich eine - doppelte - Subjektivität nicht ausschließen. Da diesem Umstand bei der folgenden Auswertung Rechnung getragen werden muß, sind die gewonnen Daten ebenfalls nicht als absolute zu verstehen. Dennoch sind diese Daten zuverlässig genug, um grundsätzliche Tendenzen korrekt zu erfassen. Da in der Synopse eine Miniatur oft mehreren Erzählqualitäten zugeordnet ist, sind bei der hier vorgenommenen Auswertung auch Kombinationen zugelassen. Das Ergebnis der Zuordnung der einzelnen Miniaturen zu den vier Erzählqualitäten - Erzählung, Dialog, Beschreibung, Exkurs - stellt sich statistisch folgendermaßen dar:

a. Codex *B* (138 Miniaturen):

Erzählung	80
Erzählung + Dialog	26
Dialog	19
Beschreibung + Erzählung	6
Beschreibung	4
Beschreibung + Erzählung + Dialog	2
Exkurs	1

b. Codex *h* (42 Miniaturen):

Erzählung	28
Erzählung + Dialog	6
Dialog	5
Dialog + Erzählung + Beschreibung	1
Beschreibung	1
Exkurs	1

c. Codex *w* (152 Miniaturen):[903]

Erzählung	96
Erzählung + Dialog	26
Dialog	12
Erzählung + Beschreibung	7
Beschreibung	7
Erzählung + Beschreibung + Dialog	2
Exkurs	1

Die vergleichende Analyse zeigt, daß alle drei Handschriften formal ähnliche Verhältnisse aufweisen: Überall liegen den meisten Illustrationen erzählende Partien zu Grunde, an zweiter Stelle folgen Kombinationen von Erzählung und Dialog und schließlich Dialoge. In Handschrift *B* und *w* stehen Kombinationen von Beschreibung und Erzählung an vierter Stelle, unmittelbar gefolgt von Szenen, die eine reine Beschreibung visualisieren. Seltener illustriert werden Textpartien, die aus Kombinationen von Beschreibung, Erzählung und Dialog oder aus Erzählung und Beschreibung bestehen. Der einzige Exkurs, der in allen drei Zyklen illustriert wird, ist die im Rückblick erzählte Geschichte vom Ehebruch zwischen Mars und Venus.

Ohne zu viel aus dem Befund herauslesen zu wollen, zeigt die Auswertung der Tabelle im Hinblick auf die formalen Erzählqualitäten deutlich, daß alle drei Illustrationszyklen im Hinblick auf die erzählerische Qualität ihrer Textgrundlage ähnlichen Gesetzen gehorchen. Die genuin erzählerische Struktur des Epos mit Schwerpunkten auf erzählerischen und dialogischen Partien wird in allen drei Illustrationszyklen gleichermaßen adäquat abgebildet, obwohl *B*/*w* und *h* ikonographisch und stilistisch bezeichnenderweise in unterschiedlichen Traditionen stehen. An den Tabellen ist bereits ablesbar, daß die Illustrationen von *B* und *w* im Hinblick auf die erzählerische Struktur der ihren Miniaturen zugrunde liegenden Versgruppen enger untereinander verwandt sind als jede von ihnen mit *h*.

In einem abschließenden Schritt wird geprüft, ob dieser Befund darauf zurückzuführen ist, daß in den Handschriften *B* und *w* nicht nur inhaltlich dieselben Szenen illustriert werden, sondern daß diese auch ikonographisch im Detail enger zusammenhängen als bisher vermutet.

[903] Die Summe der Szenen in der tabellarischen Darstellung beträgt 151 anstatt 152, da Pictura *w*2 keiner Textgrundlage zugewiesen werden konnte.

3. Vergleich der drei Zyklen auf der Ebene der Makrostruktur

Die formale Analyse auf Grund der aus dem Text gewonnenen Daten soll im folgenden mit der Untersuchung der inhaltlichen Qualitäten von Text und Illustration in den Handschriften *B* und *w* konfrontiert werden. Für die Einzelbeschreibungen der Bilder von *w* sei auf Kapitel C II 4 b verwiesen, hier sollen insbesondere die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Bildfassungen herausgearbeitet und geprüft werden, wodurch die Illustration einer Szene primär generiert wird: durch die formale erzählerische Qualität der jeweils zugrunde liegenden Textstelle oder durch die inhaltliche Bedeutung der Szene für den Gesamtablauf der Handlung.

Der erste Blick auf die synoptische Darstellung der illustrierten Szenen in den drei Handschriften zeigt, daß die Zyklen *B* und *w* quantitativ sehr eng übereinstimmen: Den 138 Miniaturen des Berliner Zyklus stehen bis zu dessen Abbruch 126 Bilder in der Wiener Handschrift gegenüber. Bei diesem quantitativen Vergleich täuscht jedoch der durch die Tabelle hergestellte Eindruck darüber hinweg, daß zugleich zwei qualitativ unterschiedliche Illustrationssysteme miteinander verglichen werden: Während die Miniaturen in *B* den Text kontinuierlich eng begleiten, sind die Bilder in *w* in einem System von Sammelminiaturen arrangiert, die in wesentlich größeren Abständen den Text unregelmäßig unterbrechen. Die tabellarische Darstellung suggeriert dagegen, daß auch die Miniaturen in *w* den Text kontinuierlich begleiten.

Der folgende Vergleich konzentriert sich auf die Handschriften *B* und *w* und zieht Codex *h* nur sporadisch hinzu. In einem ersten Abschnitt sollen in größeren Schritten auf der Makroebene die Charakteristika der Zyklen herausgearbeitet werden, indem der Handlungsverlauf im Bild verfolgt wird. Erst danach soll auf der Mikroebene ein Vergleich der jeweiligen Ikonographie der Einzelszenen durchgeführt werden. Zur Hervorhebung der jeweils zu bestimmten Erzählabschnitten gehörenden Miniaturen wird die Synopse gegliedert, wobei diese Gliederung nicht anhand des Textes oder externer Kriterien, sondern allein aus dem Bestand der Illustrationen selbst entwickelt ist. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird diese Gliederung auch bei der folgenden Analyse der Zyklen auf den Ebenen der Makrostruktur sowie der Mikrostruktur verwendet. Die Zahlen in Klammern hinter den Abschnittsüberschriften erfassen das quantitative Verhältnis der Bilder (*B*:*w*:*h*).

Vorgeschichte: Zerstörung Trojas und Flucht des Eneas (6:3:2)

Der Beginn der Zyklen *B* und *w* unterscheidet sich insbesondere dadurch, daß *B* die Geschichte des Trojanischen Krieges in wichtigen Etappen bis zur Flucht des Eneas (*B*1-*B*4) ausführlicher nach dem „ordo naturalis“ erzählt, während *w* diesen Teil der Geschichte nur verkürzt in einem das brennende Troja darstellenden Bild (*w*1) repräsentiert. Zyklus *h* beginnt wie *w* mit einer repräsentativen Darstellung des Kampfes um Troja.

Dasselbe gilt auch für die Bilderzählung von der Flucht der Trojaner aus dem zerstörten Troja über das Meer nach Libyen: Während *B*5-*B*6 die beiden wichtigsten Phasen schildern - Verlassen der brennenden Stadt und Sturm auf dem Meer - widmet Zeichner *w* den Irrfahrten lediglich eine Miniatur (*w*3), die jedoch gleichermaßen narrativ auf *w*1 und auf *w*4 bezogen werden kann, wie *B*6 auf die Miniaturen *B*5 und *B*7. Zyklus *h* besitzt ebenfalls nur eine allgemeine Darstellung der Seefahrt (*h*2).

Landung in Libyen und Aufnahme bei Dido (10/11:8:3)[904]

Die erste Phase der Ereignisse in Libyen - die Aussendung der Boten, ihr Weg nach Karthago, die Audienz bei Dido und ihre Rückkehr zu Eneas - ist in beiden Zyklen ganz parallel in drei (*w*4-*w*6), beziehungsweise in vier (*B*7-*B*10) Einzelszenen aufgelöst, wobei es sich in *w*5 um eine Kontamination der Miniaturen *B*8 und *B*9 handeln könnte. Nach der Rückkehr der Boten zu Eneas enthält *B* über *w* hinaus die Darstellung der Beratung des Eneas mit seinen Gefährten (*B*11). Im Zyklus *h* wird lediglich die Landung in Libyen (*h*3) in der Art der in *B*7 gewählten Bildformel dargestellt.

Einen parallelen Verlauf nehmen die beiden Zyklen dann wieder in den Bilderfolgen *B*12-*B*16 und *w*7-*w*11, die die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Gastmahl erzählen. Die unterschiedlichen Positionen der analogen Miniaturen *B*14 und *w*11 erklären sich aus den jeweiligen Besonderheiten der Illustrationssysteme.[905] Fassung *h* hat in dieser Erzählphase lediglich den Empfang des Eneas bei Dido (*h*4) und das Herbeiholen der Geschenke für Dido (*h*5).

Die Liebe zwischen Dido und Eneas (6:17:6)

Im Vergleich zum Zyklus *B* werden in Fassung *w* die anschließenden Ereignisse der in Minnequal verbrachten Nacht sehr viel ausführlicher erzählt. Dieser Befund ist äußerst spannend, da er Rückschlüsse auf die Bildvorlage von *w* erlaubt.[906] Lediglich die Miniaturen *B*17/*B*18 und *w*12/*w*13 sind analog, wenn auch die beiden jüngeren Bilder nachträglich umbenannt wurden.[907] Fassung *w* malt Didos schlaflos verbrachte Nacht mit weiteren Szenen aus: Sie spricht mit Anna (*w*14), steht vor ihrem Bett (*w*15), versucht erneut zu schlafen (*w*16), spielt sehnsuchtsvoll mit den Geschenken des Eneas (*w*17) und tritt früh morgens in das Schlafgemach ihrer Hofdamen (*w*18). Zyklus *h* stellt lediglich dar, wie Dido ihrem Gast einen Schlaftrunk an das Bett bringt (*h*6) und der Schwester ihre Liebe zu Eneas gesteht (*h*7), ein Thema, das auch *B*18 und *w*19 gestalten und damit als eine der Kernszenen des Epos interpretiert werden darf.

Im Unterschied zu *B* gestaltet Zeichner *w* in zwei Szenen die Ereignisse vor dem Aufbruch Didos und Eneas’ zur Jagd: Fol. 15v wird eröffnet durch die Darstellung Didos mit den Jägern (*w*20) und mit Anna und dem Jagdhund (*w*21), eine Szene, für die eine direkte Textgrundlage fehlt. Während im älteren Zyklus mit *B*19 unvermittelt das Thema Jagd beginnt, wird dieses in *w* durch die beiden hinführenden Miniaturen *w*20 und *w*21 vorbereitet. Die Szene, die den Aufbruch zur Jagd darstellt, findet in allen drei erhaltenen Zyklen eine Gestaltung, was beweist, daß über die individuellen ikonographischen Traditionen hinaus diese Szene als eine Schlüsselszene des Handlungsgerüstes aufgefaßt wurde.

Während in den Fassungen *B* und *h* unmittelbar auf die Darstellung des Aufbruchs zur Jagd (*B*19; *h*8) die Liebesvereinigung unter dem Baum folgt (*B*20; *h*9), erzählt Zyklus *w* noch den Höhepunkt der Jagd mit der Erlegung eines Hirsches (*w*23) sowie das höfische Verhalten des Eneas, der Dido vom Pferd hilft (*w*24, *w*25), bevor beide vor dem Unwetter Schutz suchen. Erst danach folgt die Darstellung der Liebesvereinigung unter dem Baum (*w*26). Während in *B* nach diesem Höhepunkt unmittelbar das Hochzeitsmahl (*B*21) folgt, besitzt *w* noch eine weitere Szene mit Dido und Eneas (*w*27) ohne direkten Textbezug, bemerkenswerterweise in einer analogen Ikonographie wie *h*10, sowie die Rückkehr der

[904] *B*7 umfaßt zwei unterschiedliche Szenen.
[905] S. o., Kapitel D I 2.
[906] S. u., Kapitel D III 4.
[907] S. u., Kapitel D III 4.

beiden Liebenden nach Karthago (*w*28). Diese läßt sich zwar nicht aus einer konkreten Textstelle generieren, schließt jedoch inhaltlich und formal die Jagdepisode sinnvoll ab.[908] Im anschließenden Erzählabschnitt unterscheiden sich die Bildfassungen *B* und *w*, indem im Zyklus *B* nach der Darstellung der Liebesvereinigung während des Jagdausfluges zwei Szenen folgen, die in *w* und *h* keine Parallelen besitzen: das bereits genannte Hochzeitsmahl (*B*21) und der offizielle Vollzug der Ehe (*B*22).

Abfahrt des Eneas und Tod Didos (12:6:5)

Den neuen Handlungsabschnitt leiten im älteren Zyklus der Befehl der Götter zur Abfahrt (*B*23) und Eneas’ Beratung mit den Gefährten (*B*24) ein. Erst mit der Darstellung des heimlichen Beladens der Schiffe findet sich eine in den Zyklen *B* (*B*26) und *w* (*w*29) gestaltete Szene. Der gesamte Erzählabschnitt mit Didos Versuchen, Eneas zurückzuhalten, ihre Verzweiflung, ihr Selbstmord und ihre Bestattung ist im Zyklus *B* (*B*27-*B*34) ausführlicher gestaltet als in *w* (*w*30-*w*34) oder *h* (*h*11-*h*15): Die Benachrichtigung der Königin vom heimlichen Aufbruch der Trojaner (*B*26) fehlt in *w* und *h*, und erst das Abschiedsgespräch zwischen Dido und Eneas ist in allen drei Handschriften (*B*27, *B*28; *h*11; *w*30) visualisiert worden, im Zyklus *B* sogar durch zwei Miniaturen, so daß man in diesem Fall wiederum von einer Schlüsselszene des Epos sprechen darf. Ebenso wird die Fassungslosigkeit Didos bei der Abfahrt des Eneas in allen drei Miniaturenzyklen (*B*29; *w*31; *h*12) dargestellt, in *w* wird hierbei offensichtlich die *B*-ähnliche Vorlageminiatur in zwei Einzelszenen gesplittet.[909] Nach der nur in *B* gestalteten Szene mit der Entsendung Annas zu der Zauberin (*B*30), liegt der umgekehrte Fall offenbar in den beiden in *w* nachfolgenden Miniaturen vor: Aus zwei *B*-ähnlichen Vorlageminiaturen (*B*31, *B*32) schafft Zeichner *w* in einem kontaminierenden Verfahren ein einziges Bild mit Didos Selbstmord (*w*33). Diese Szene wird ebenfalls im Zyklus *h* visualisiert (*h*13) und erweist sich damit ebenfalls als Kernszene des gesamten Epos. In *B* werden die Auffindung der toten Dido (*B*32) sowie das Eindringen in ihr Gemach (*B*33) dargestellt, welche Szene in *w* entfällt, in *h* in nur einer Miniatur (*h*14) realisiert ist. In allen drei Zyklen erreicht die Erzählung die nächste Schlüsselszene, die Beisetzung Didos (*B*34; *h*15; *w*34).

Zusammenfassend stellt sich dieser Bereich der drei Bildfassungen folgendermaßen dar: Die erste Phase der Dido-Eneas-Episode, die Ereignisse nach der Landung der Trojaner in Libyen bis zum Festmahl bei Dido, bei dem Eneas der karthagischen Königin die Geschichte vom Untergang Trojas erzählt, umfaßt in den Zyklen *B* (*B*7-*B*16) und *w* (*w*4-*w*11) etwa gleich viele Szenen (11:8). Die zweite Phase der Erzählung der Ereignisse in Libyen, von der erwachenden Minne Didos bis zum offiziellen Vollzug der Ehe mit Eneas, ist im Zyklus *w* (*w*12-*w*28) sehr viel ausführlicher gestaltet als in *B* (*B*17-*B*22). Damit ergibt sich ein Verhältnis von 17:6. Die dritte Phase der Dido-Eneas-Geschichte, vom Befehl der Götter zur Abfahrt bis zur Beisetzung Didos, wird hingegen im Zyklus *B* (*B*23-*B*34) deutlich detaillierter gestaltet als in *w* (*w*29-*w*34) und bildet ein Verhältnis 12:6. Man erkennt also, daß trotz zahlreicher Abhängigkeiten beide Zyklen individuelle Schwerpunkte setzen: Sehr ausführlich gestaltet *w* das Minneleid Didos in der Nacht nach dem gemeinsamen Festmahl und die Jagdepisode, während *B* den Ereignissen um den heimlichen Aufbruch der Trojaner und dem tragischen Ende Didos sehr viel größeren Raum widmet. Im einzelnen wird zu klären sein, in welcher Weise diese Szenenauswahl und

[908] S. u., Kapitel D III 4.
[909] S. u., Kapitel D III 4.

Schwerpunktbildung möglicherweise auch mit den Bedingungen des jeweiligen Layouts sowie der Transformation des einen Illustrationszyklus in den anderen zusammenhängt.

Sizilien (2:3:1)

Im Zyklus *B* wird mit der Darstellung der Seefahrt der Trojaner nach Sizilien in *B*35 der Schauplatzwechsel deutlich markiert und eine neue Erzählphase eingeleitet. Zwischen den Ereignissen in Sizilien mit der Erscheinung des Anchises im Traum des Eneas (*B*36; *w*35) und dem Aufbruch von Sibylle und Eneas in die Unterwelt (*B*38; *w*39) ist die Bilderzählung in den Zyklen *B* (*B*35-*B*36) und *w* (*w*35-*w*37) in etwa in gleicher Erzähldichte gestaltet (2:3), wenn auch *B* und *w* eine eigene Szenenauswahl treffen. Zyklus *h* enthält ebenfalls die Darstellung der Prophezeiung der Unterweltsfahrt durch Anchises (*h*16), die somit zum Bestand der Kernszenen der Geschichte gehört.

Abstieg in die Unterwelt (9/13:15:8)[910]

Die Unterweltsfahrt umfaßte im Zyklus *B* ursprünglich insgesamt 13 Miniaturen (*B*37-*B*45), von denen vier durch den Ausfall einer Bildseite verloren gegangen sind, in *w* 15 Miniaturen (*w*38-*w*52), so daß trotz der großen Parallelität die jüngere Bildfolge etwas ausführlicher ist als ihre mögliche *B*-ähnliche Vorlage. Der Vergleich mit *h* zeigt, daß auch hier die Unterweltsfahrt im Vergleich zu anderen Erzählphasen mit acht Miniaturen sehr dicht bebildert ist (*h*17-*h*24) und einen deutlichen Schwerpunkt innerhalb des Gesamtzylus setzt. Die Begegnung mit Charon, dem Fährmann des Unterweltsflusses, wird in allen drei Zyklen gestaltet (*B*41; *w*41; *h*20: nicht ausgeführte Miniatur) und gehört daher zu den Kernszenen des ‘Eneasromans’. Da das Ziel der Katabasis, die Begegnung zwischen Eneas und Anchises, vermutlich auch in einer der verlorenen Miniaturen im Zyklus *B* dargestellt gewesen ist, darf man darin eine weitere Kernszene des visuellen Bestandes erkennen.

Ankunft in Latium und Gesandtschaft an König Latinus (7:10:1)

Die nächste visuelle Erzählphase betrifft die Ereignisse zwischen der Ankunft des Eneas in Latium und der Auseinandersetzung des Königs Latinus mit seiner Gemahlin über das Schicksal der Tochter Lavinia (*B*46-*B*52; *w*53-*w*62). Dieser Erzählabschnitt ist in beiden Zyklen relativ dicht bebildert (7:10), wenn auch wiederum eigene Erzählschwerpunkte erkennbar sind: Zyklus *w* schildert die Freude der Trojaner (*w*55), das Dankopfer an die Götter (*w*56) und den Ritt der Boten zu Latinus (*w*58), während Fassung *B* den Ereignissen im Zusammenhang mit der trojanischen Gesandtschaft bei Latinus zwei über *w* hinausgehende Miniaturen widmet (*B*50; *B*51). Die beiden Miniaturen *w*61 und *w*62 nehmen eine Sonderstellung ein, da sie auf keine bestimmte Textgrundlage zweifelsfrei zurückgeführt werden können. Im Zyklus *h* entfällt nur eine einzige Miniatur auf diesen Textbereich (*h*25).

[910] Für *B* lassen sich relativ sicher aufgrund des Ausfalls einer Seite vier weitere Miniaturen erschließen.

Bau von Montalbane (4/8:0:0)[911]

Die Erzählphase zwischen dem heftigen Disput zwischen Latinus und seiner Gemahlin und der Hirschjagd des Ascanius wird nur im Zyklus *B* durch die ausführliche Schilderung des Baues der trojanischen Festung Montalbane (*B*53-*B*56) gestaltet. Durch den Verlust von vier Miniaturen in *B* ist die ehemals vorhandene Amata-Turnus-Handlung nur noch hypothetisch rekonstruierbar.

Hirschjagd des Ascanius (4:12:2)

Die Hirschjagd des Ascanius wird in den Zyklen *B* und *w* parallel erzählt (*B*57-*B*60; *w*63-*w*74). Die große Differenz in der Anzahl der Einzelbilder in *B* und *w* ist auf das besondere Illustrationsverfahren des jüngeren Zyklus zurückzuführen. Auf die Besonderheiten dieser Gestaltungstechnik wird in der Einzelbeschreibung und im Vergleich der entsprechenden Miniaturen eingegangen.[912] Zyklus *h* stellt die Kernszene der Jagdepisode, die Verwundung des Hirsches (*h*26), sowie den Kampf der verfeindeten Gruppen (*h*27) dar. Die Einnahme und Zerstörung der Burg des Tyrrhus (*B*60) findet in den jüngeren Zyklen lediglich eine Parallele in *h*28, nicht aber in *w*. In den Bildfolgen *B* und *w* wird die Hirschjagdepisode als ein wichtiger Handlungsabschnitt verstanden, der in beiden Fällen kompakt visualisiert wird. Im Codex *h* ist dieser Handlungsabschnitt Thema dreier Einzelszenen, was ein besonderes Interesse auch des Zeichners *h* daran zeigt.

Formierung der feindlichen Fronten (8:4:2)

Der nachfolgende Erzählabschnitt, die Formierung der feindlichen Fronten (*B*61-*B*68; *w*75-*w*78), wird in *B* detaillierter visualisiert, indem zunächst die Konfrontation des Turnus mit Latinus, bei der dieser Eneas in Schutz nimmt, thematisiert (*B*61) und kontrastiv dem von seiten der Königin Turnus gegebenen Hilfeversprechen (*B*62) entgegengesetzt wird. Letztgenannte Szene ist für Zeichner *w* bei seiner Entscheidung für eine von beiden offensichtlich die wichtigere (*w*75). Während im Zyklus *B* die Sammlung von Turnus’ Heer ausführlich erzählt wird (*B*63-*B*67), konzentriert sich Zeichner *w* auf die Darstellung des Einzugs der Camilla (*w*76) und ihren Empfang durch Turnus (*w*77). Die große Fürstenversammlung ist schließlich Thema von *B*68 und von *h*29, wird aber von Zeichner *w* übergangen. In der nächsten Szene mit der Darstellung von Turnus’ Zug nach Montalbane stimmt Zyklus *w* wiederum mit *h* überein (*w*78; *h*30).

Bitte der Venus um Waffen für Eneas (3:6:1)

Der Ehebruch zwischen Mars und Venus vor den Augen des Vulcan als Hintergrundsgeschichte für die Bitte der Liebesgöttin um Waffen für ihren Sohn ist Thema einer Miniatur in allen drei Zyklen (*B*69; *w*79; *h*31) und gehört daher ebenfalls zu den unverzichtbaren Kernszenen des Epos. Während aber in den Zyklen *B* (*B*70; *B*71) und *w* (*w*80-*w*84) im Anschluß die Episode der Herstellung der Rüstung bis zur Übergabe an Eneas erzählt wird, besitzt die Ehebruchszene in *h*31 keinen unmittelbaren Kontext und

[911] Für *B* lassen sich vier weitere Miniaturen erschließen.
[912] S. o., Kapitel C II 4 b; s. u., Kapitel D III 4.

bleibt für sich genommen ohne den Text unverständlich. Bemerkenswert ist, daß Zyklus *w* in dieser Erzähleinheit doppelt so umfangreich ist wie *B* (6:3).

Eneas bei König Euander in Pallanteum (2/6:3:1)[913]

Die Fahrt des Eneas zu Euander als wichtiger Handlungsknotenpunkt in der Erzählung ist wiederum eine Schlüsselszene, die in allen drei Zyklen (*B*72; *w*85; *h*32) visualisiert ist. Die Ereignisse in Pallanteum dagegen werden im Zyklus *B* quantitativ doppelt so ausführlich erzählt wie in *w* (*w*86-*w*87) und stehen im Verhältnis 5:2. Aufgrund des in *B* ausgerissenen Blattes mit ursprünglich vier weiteren Miniaturen ist jedoch ein inhaltlich-qualitatives Urteil nicht mehr zu fällen. *B*73 und *w*87 sind völlig analog konzipiert und werden als besonderer Beweis für die Verwandtschaft der beiden Miniaturenzyklen interpretiert.[914]

Kampf um Montalbane (13:9:2)

Die Darstellung des Sturmes auf Montalbane in allen drei Zyklen (*B*74; *w*88; *h*33) markiert den erneuten Schauplatzwechsel zurück nach Laurentum und gehört zu den Kernszenen des Epos. Aus der nachfolgend ausgestalteten Bilderzählung wird sichtbar, daß in den Zyklen *B* und *w* mit dieser Szene eine auf den Text gründende Bilderzählung einsetzt, während in *h* dieser neue Erzählabschnitt lediglich mit einer allgemeinen Darstellung zusammengefaßt wird, ohne auf Einzelepisoden einzugehen. Auch hier wird daher deutlich, daß Zyklus *h* keine wirkliche Erzählung in nahtlos aufeinander bezogenen Bildern zu gestalten versucht, sondern im Bild Zusammenfassungen des Geschehens gibt sowie eine Orientierung des Lesers im Codex ermöglicht. Der Kampf um Montalbane bis zur Rückkehr des Eneas aus Pallanteum umfaßt im Zyklus *B* insgesamt 13 (*B*74-*B*86), in *w* 9 (*w*88-*w*96) Miniaturen. Das Verbrennen der Schiffe (*B*75; *w*89) nach der ersten Belagerung Montalbanes und die unmittelbar daran anschließende Episode des nächtlichen Überfalls von Nisus und Euryalus werden in den Zyklen *B* (*B*76-*B*80) und *w* (*w*90-*w*93) auffallend parallel erzählt und zeigen deutliche ikonographische Übereinstimmungen.

Die Darstellung des zweiten Sturmes auf Montalbane durch Turnus und Camilla (*B*81; *B*82) besitzt keine eindeutige Parallele im jüngeren Zyklus *w*,[915] und erst die Lycus-Helenor-Episode ist wieder Thema in beiden Bildfolgen (*B*83; *w*94, *w*96). Die weiteren Ereignisse wie die Pandarus-Bitias-Episode (*B*84), das Eindringen des Turnus in Montalbane (*B*85) und seine Beratung mit den Gefährten (*B*86) sind wiederum ohne Parallele im Zyklus *w*. Dagegen besitzt *h* die Darstellung des Ausfalls eines der beiden trojanischen Riesen (*h*34), ohne jedoch ikonographische Parallelen zu der analogen Formulierung in *B*84 aufzuweisen.

Rückkehr des Eneas mit Hilfstruppen aus Pallanteum unter der Führung des Pallas (14:10:0)

Mit der Rückkehr des Eneas und der von Pallas geführten Verbündeten beginnt in *B* (*B*87-*B*100) und *w* (*w*97-*w*106) der Erzählabschnitt mit den Taten und dem Tod des Königssohnes aus Pallanteum. In einer ersten Phase bis zur Entrückung des Turnus aus dem Kampf laufen Zyklus *B* (*B*87-*B*95) und Zyklus

[913] Für *B* lassen sich weitere vier Miniaturen erschließen.
[914] S. u., Kapitel D III 4.
[915] Möglicherweise könnte *w*95 das Pendant zu *B*81/*B*82 darstellen, s. u., Kapitel D III 4.

w (*w*97-*w*102) weitgehend parallel, wenn auch die ältere Fassung durch größere Textnähe gekennzeichnet ist. Die in beiden Zyklen formulierte Klage des Eneas um Pallas (*B*96; *w*103) leitet über zu den Rache-Kämpfen des Eneas gegen Mezzentius (*B*97; *w*104) und Lausus (*B*98; *w*105-*w*106). Der Bau der Bahre für Pallas (*B*99) sowie die erneute Klage des Eneas in *B* (*B*100) sind in *w* ohne Parallele. Insgesamt stehen den 14 Miniaturen in *B* (*B*87-*B*100) 10 Bilder in *w* (*w*97-*w*106) gegenüber und belegen die große Übereinstimmung der beiden Bildfassungen in dieser Erzählphase. Bemerkenswerterweise fehlen im Zyklus *h* Illustrationen für diesen zentralen Textbereich vollständig.

Überführung und Beisetzung des Pallas (4:4:0)

Verlaufen für den folgenden Abschnitt mit Überführung und Beisetzung des Pallas die Zyklen *B* (*B*101-*B*104) und *w* (*w*107-*w*110) mit der Darstellung der Überführung der Bahre nach Pallanteum (*B*101; *w*107), der Klage der Eltern bei ihrer Ankunft (*B*103; *w*108) und der Grablegung des Pallas (*B*104; *w*110) einerseits parallel, so besitzen sie andererseits mit der Darstellung der Todesbotschaft an die Eltern (*B*102) und der Einbalsamierung des Pallas (*w*109) Bildformulierungen, die in der jeweils anderen Fassung keine Analogie besitzen. Bemerkenswerterweise ist im Zyklus *h* die gesamte Pallas-Episode, die im Text von so zentraler Bedeutung ist, mit keiner einzigen Miniatur vertreten.

Rat bei König Latinus (4:1:1)

Der Rat bei König Latinus, in dessen Verlauf sich Turnus bereit erklärt, den Krieg durch seinen Zweikampf mit Eneas zu entscheiden, wird in allen drei Zyklen visualisiert (*B*105-*B*108; *w*111; *h*35) und somit als eine weitere Kernszene des Epos charakterisiert. Zyklus *B* ist am ausführlichsten, weil durch die Wahl des Illustrationssystems hier am konsequentesten versucht werden muß, die quantitative Ausdehnung der Episode im Text auch im Bild wiederzugeben.

Taten und Tod der Camilla (10:8:2)

Die vorausgehende Beratungsszene ist ein Scharnier zum nächsten großen Abschnitt, der mit dem nur in *B* visualisierten Aufbruch des Turnus in den Kampf (*B*109) beginnt und die Taten und den Tod der Camilla (*B*110-*B*114; *w*112-*w*117) umfaßt. Unmittelbar vergleichbar sind die Darstellung ihres Sieges über Tarchon (*B*110; *w*115), ihr Tod (*B*113; *w*116) und ihre Überführung nach Laurentum (*B*114; *w*117). Möglicherweise stehen auch die nicht ganz zweifelsfrei zu deutenden Miniaturenpaare *B*111/*B*112 und *w*112/*w*114 in einem Abhängigkeitsverhältnis. Die Bitte des Latinus um Waffenstillstand durch einen Boten (*B*115) und die Klage des Turnus am Leichnam der Camilla (*B*116) sind singulär im Zyklus *B* überliefert. Erst die nachfolgenden beiden Szenen sind in *B* und in *w* analog: das Geleit des Turnus für Camilla (*B*117; *w*118) und ihr Grabmal (*B*118; *w*119). Bemerkenswerterweise wird im Zyklus *h* lediglich der Tod einer der Jungfauen Camillas im Kampf dargestellt (*h*36), nicht aber ihr eigener. Dagegen wird in *h*37 ebenfalls das Grabmal der Amazonenkönigin dargestellt, das sich daher als eine der Kernszenen des ‘Eneasromans’ erweist.

Die Minne zwischen Eneas und Lavinia (20:8:3)

Die erneute Beratung zwischen Turnus und Latinus, in dem der Zweikampf mit Eneas beschlossen wird, findet sich in beiden Zyklen (*B*119; *w*120), die anschließend dem Eneas überbrachte Botschaft findet sich nur in *B*120. Diese beiden Szenen bilden den Auftakt für den neuen Waffenstillstand, innerhalb dessen die Minnehandlung sich entfalten kann.

Der nächste große Abschnitt in der Architektur der Erzählung umfaßt die Entstehung der Minne zwischen Lavinia und Eneas bis zum Beginn des vereinbarten Zweikampfes mit Turnus (*B*121-*B*138; *w*121-*w*127). In dieser Phase ist Zyklus *w* sehr viel weniger ausführlich, da mit der Kürzung des Textes um etwa 1000 Verse (V. 10117-11074; V.11097-11338) auch die dazugehörige Darstellung von Szenen aus diesem Textbereich ausgefallen ist: Die Illustration sollte offensichtlich nicht als Substitution des gekürzten Textes beibehalten werden, sondern bildet gewissermaßen die Kurzfassung mit ihren eigenen medienspezifischen Möglichkeiten ab. Der große Dialog zwischen Lavinia und ihrer Mutter wird im Zyklus *B* gemäß dem Umfang des Textes in drei Miniaturen gestaltet (*B*121-*B*123), während in *w* nur eine einzige Miniatur diesen Texabschnitt visualisiert (*w*121). Die von den Mauern Laurentums hinabschauende Lavinia ist Thema in *B* (*B*124) und *w* (*w*122; *w*123). Da auch im Zyklus *h* diese Szene gestaltet ist (*h*98), erweist sie sich als zum szenischen Kernbestand des ‘Eneasromans’ gehörig. Der in der Kurzfassung *w* in Text und Bild fehlende Abschnitt betrifft den in der Bildfassung *B* ausführlich erzählten Minnemonolog Lavinias (*B*125; *B*126), ihre Schlaflosigkeit (*B*127), den erneuten Dialog mit ihrer Mutter (*B*128; *B*129), die Fortsetzung ihrer Klage (*B*130), sowie die Szenenfolge vom Verfassen des Liebesbriefes (*B*131) über dessen Aushändigung an einen Bogenschützen (*B*132) und den Schuß von der Mauer, durch den er Eneas in die Hände gespielt wird (*B*133). Im Zyklus *B* folgt die Darstellung der daraufhin in Eneas erwachenden Minne: seine Appetitlosigkeit beim Abendessen (*B*134), seine Schlaflosigkeit in der nachfolgenden Nacht (*B*135; *B*136), sein Schlummer am nächsten Morgen (*B*137) und das Aufstehen am Nachmittag des Tages (*B*138). Diese Bildfolge von *B*, deren Textgrundlage in *w* fehlt, besitzt in *w* lediglich zwei vergleichbare Szenen, deren Genese unten[916] als konsequente „Kurzfassung des Illustrationszyklus“ gedeutet wird: die Verwundung des schlafenden Eneas durch Cupido (*w*124) und die Ankleideszene (*w*126). Da Zyklus *B* mit der analogen Szene in *B*138 abbricht, lassen sich allein anhand der jüngeren Fassung Rückschlüsse auf das mögliche Ende des älteren Zyklus formulieren.

Solche Rückschlüsse werden jedoch dadurch erschwert, daß das Ende des Zyklus *w* durch zahlreiche Unstimmigkeiten, Verwerfungen und nicht ausgeführte Szenen gekennzeichnet ist. Für *w*125 wird unten[917] eine Erklärungsmöglichkeit zur Diskussion gestellt. Mit *w*127, eine auch in *h*39 nachweisbare Szene, wird der dritte Aufenthalt des Eneas vor Laurentum visualisiert und damit ein vorläufiger Abschluß der Erzählung vom Entstehen der Minne zwischen Eneas und Lavinia erreicht. In *h*40 findet sich eine zweite Szene, die als Visualisierung der dritten Begegnung der Liebenden interpretiert werden darf.

[916] S. u., Kapitel D III 4.
[917] S. u., Kapitel D III 4.

Zweikampf zwischen Eneas und Turnus (0:16:2)

Im Anschluß folgt in den Bildzyklen *w* und *h* die letzte Phase der Kämpfe um Latium, insbesondere der Zweikampf zwischen Turnus und Eneas, sowie die Hochzeit zwischen Eneas und Lavinia. Im Zyklus *w* steht am Anfang die Darstellung des von den beiden Kontrahenten vor König Latinus geleisteten Schwurs (*w*128), auf den noch eine weitere, nicht ausgeführte Szene folgen sollte. Der eigentliche Zweikampf wird im Zyklus *w* in zwei Bildfolgen erzählt, eine merkwürdige Doppelung, deren Genese schwer zu deuten ist. Die erste Bildfolge (*w*130-*w*134) zeigt die beiden feindlichen Gruppen einander gegenüberstehend (*w*130), den Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas (*w*131) und den Kampf zu Fuß (*w*132; *w*133) mit der Verwundung des Rutulers am Schenkel (*w*134). Nicht zweifelsfrei erklärbar ist an dieser Position im Zyklus die nachfolgende Pictura *w*135 mit der Darstellung des brennenden Laurentum. In *h*41 wird die Verwundung des Eneas beim Aufflammen des allgemeinen Kampfes noch vor Beginn des Zweikampfes mit Turnus dargestellt, wofür es im Zyklus *w* keine Parallele gibt. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß Zyklus *B* eine analoge Szene umfaßt haben kann. Der Zweikampf zwischen Turnus und Eneas beschließt den Zyklus *h* (*h*42) in enger Übereinstimmung mit dem Text, bei dem es sich am Ende ebenfalls um eine Kurzfassung handelt, da er mit V. 12599 abbricht und die Krönung und Hochzeit nicht mehr beinhaltet.[918] Insofern stimmt die mittelhochdeutsche Textfassung *h* zu der mittelbaren Vorlage Vergil, wie das Ende des diese Fassung begleitenden Bildzyklus den „Bildschlüssen“ der illustrierten Vergilhandschriften entspricht.

Auf der Bilddoppelseite fol. 90v/91r wird in *w* der Zweikampf zwischen Turnus und Eneas ein zweites Mal vollständig dargestellt (*w*136-*w*143). Dabei bilden *w*136 und *w*143 mit der von der Stadtmauer Laurentums hinab blickenden Lavinia einen sinnvollen Rahmen des dazwischen entfalteten Kampfgeschehens. Dieses besteht wiederum aus Reiterkampf (*w*137), Fußkampf (*w*138), der Überwältigung des Turnus (*w*139), dessen Bitte um Schonung (*w*140) und schließlich seiner Tötung (*w*141). Vor der Rückkehr des Eneas zu Lavinia folgt dann zunächst die Darstellung seiner Unterredung mit Latinus (*w*142).

Krönung und Hochzeit von Eneas und Lavinia (0:13:0)

Nach dem eigentlichen Ende des Textes wird der Zyklus *w* noch auf einigen Seiten fortgesetzt: Auf dem unvollendeten Blatt fol. 93v folgt in der an den Text angelehnten Reihenfolge die Darstellung des Zusammenseins der beiden Liebenden (*w*144), ihre Krönung (*w*146) und die Hochzeitsnacht (*w*148). Bemerkenswerterweise sind die jeweils zwischen diesen Szenen sich befindenden Bilder der rechten Kolumne nicht ausgeführt worden.

Eine weitere Verwerfung und Redundanz besteht zwischen fol. 93v und fol. 94r: Mit der Darstellung des Latinus und seiner Tochter die Aufwartung machenden Eneas (*w*150) wird wiederum mit der Illustration einer früheren Textstelle eingesetzt; es folgen die Darstellung des Beisammenseins von Eneas und Lavinia (*w*151), von Lavinia und der Königin (*w*152) und der Festversammlung (*w*153). Nach dem leeren Blatt fol. 94v folgt auf fol. 95r die Darstellung der Hochzeit mit Festmahl (*w*154) und höfischer Kurzweil (*w*155; *w*156). Ob auf den drei nachfolgenden freien Blättern der Zyklus noch

[918] Lediglich in wenigen Versen faßt der Schreiber der Handschrift *h*, Hans Coler, die Ereignisse des Schlusses zusammen.

fortgesetzt werden oder ob er mit der Darstellung des Hochzeitsfestes seinen Abschluß und Höhepunkt haben sollte, ist nicht mehr feststellbar.[919]

Die wichtigsten Ergebnisse der vorgeführten vergleichenden Analyse der Makrostruktur der drei Bildfassungen sollen hier noch einmal zusammenfassend formuliert werden. Im Wiener ‘Eneasroman’ ist der umfangreichste - und zugleich jüngste - Illustrationszyklus überliefert: Der Bestand umfaßt insgesamt 152 Miniaturen, für 4 weitere (*w*129, *w*145, *w*147, *w*149) sind Rahmungen vorgesehen. Nicht ausgeschlossen ist, daß für fol. 94v, 95v, 96r und 96v weitere Bilder vorgesehen waren. Der im Berliner ‘Eneasroman’ überlieferte älteste Illustrationszylus ist ein Fragment, da die Illustration gemeinsam mit dem Text abbricht. Daher stehen bis zum Abbruch der Illustrationsfolge *B* nur 138 Miniaturen den 126 Bildern in *w* gegenüber. Von diesen visualisieren 79 dieselbe Szene des Textes und lassen sich daher unmittelbar miteinander vergleichen. Im Heidelberger ‘Eneasroman’ sind 39 Miniaturen ausgeführt, für drei weitere (*h*9, *h*17, *h*20) wurde Raum freigelassen, so daß ihr Inhalt durch die Tituli, die zugleich Kapitelüberschriften sind, bestimmt werden kann. Da *h* aufgrund des gewählten Systems mit den wenigsten Bildern für die Illustration des gesamten ‘Eneasromans’ auskommen mußte, ist interessant zu sehen, für welche Motive sich der Planer dieses Codex entschieden hat. Die Szenen, die in allen drei Zyklen visualisiert sind, werden als „Kernszenen“ der Geschichte bezeichnet. Von den 42 Miniaturen - eingeschlossen die drei nicht ausgeführten - sind 19 sowohl in *B* als auch in *w* nachzuweisen.[920] In 7 Fällen stimmt *h* nur mit *B*, in 7 Fällen dagegen nur mit *w* überein. 9 Miniaturen aus *h* sind dagegen in *B* und in *w* ohne Parallele.

Aus dem erhaltenen Bestand lassen sich durch den Vergleich der drei Illustrationszyklen für Veldekes ‘Eneasroman’ folgende Kernszenen im engeren Sinn bestimmen:

1. Kampf um Troja (*B*2; *w*1; *h*1)
2. Flucht der Trojaner von Troja mit dem Schiff (*B*5; *w*3; *h*2)
3. Dido empfängt Eneas (*B*13; *w*8; *h*4)
4. Dido klagt Anna ihren Liebeskummer (*B*18; *w*19; *h*7)
5. Dido und Eneas brechen zur Jagd auf (*B*19; *w*26; *h*8)
6. Liebesvereinigung unter dem Baum (*B*20; *w*26; *h*9)
7. Abschied von Dido und Eneas (*B*27; *w*30; *h*11)
8. Didos Schmerz bei der Abfahrt des Eneas (*B*29; *w*31; *h*12)
9. Didos Selbstmord (*B*31; *w*33; *h*13)
10. Beisetzung Didos (*B*34; *w*34; *h*15)
11. Anchises erscheint dem Eneas im Traum (*B*36; *w*35; *h*16)
12. Eneas und Sibylle bei Charon (*B*41; *w*41; *h*20)

[Begegnung von Eneas und Anchises in der Unterwelt (in *B* nicht überliefert; *w*50; *h*24)]

13. Ascanius trifft den zahmen Hirsch (*B*57; *w*63+*w*64; *h*26)
14. Ehebruch von Venus und Mars (*B*69; *w*79; *h*31)
15. Abfahrt des Eneas nach Pallanteum (*B*72; *w*85; *h*32)
16. Turnus läßt Montalbane bestürmen (*B*74; *w*88; *h*33)

[919] Vgl. dazu die Einzelbeschreibungen der Bilder, s. o., Kapitel C II 4 b.

[920] Dazu gehören sicherlich noch die Begegnung des Eneas mit Anchises in der Unterwelt, die dritte Begegnung zwischen Eneas und Lavinia an der Mauer Laurentums und der Zweikampf zwischen Turnus und Eneas, die in *B* wohl lediglich wegen des physikalischen Verlustes von Bildseiten nicht mehr nachweisbar sind.

17. Beratung des Latinus (*B*105; *w*111; *h*35)
18. Grabmal der Camilla (*B*118; *w*119; *h*37)
19. 1. Begegnung von Eneas und Lavinia an der Mauer Laurentums (*B*124; *w*122; *h*38)

[3. Begegnung von Eneas und Lavinia an der Mauer Laurentums (in *B* nicht überliefert; *w*127; *h*39)]

[Zweikampf zwischen Turnus und Eneas (in *B* nicht überliefert; *w*141; *h*42)]

4. Vergleich der drei Zyklen auf der Ebene der Mikrostruktur

Nachdem die Miniaturen auf der Ebene der Makrostruktur im Vergleich zueinander positioniert worden sind, werden im folgenden die Bilder, die in den Zyklen des Berliner (*B*) und des Wiener ‘Eneasromans’ (*w*) dasselbe Thema gestalten, auf der Ebene der Mikrostruktur im Hinblick auf ihre Ikonographie miteinander verglichen. Wo es sich anbietet, wird die Formulierung in der Bildfassung *h*, die aus einer anderen ikonographischen Tradition stammt, zum Vergleich herangezogen. Dabei ist wichtig, sich in WEITZMANNS Sinn durch die grundlegende Differenz in stilistischer Hinsicht nicht den Blick für tatsächlich vorhandene ikonographische Parallelen verstellen zu lassen.

Es wird gefragt, ob die ältere Bildformulierung als Vorlage für die jüngere Fassung dienen konnte und ob möglicherweise in der letztgenannten die ursprüngliche Ikonographie noch gewahrt ist. Die Analyse der jeweiligen Textgrundlage kann dabei ebenfalls für die Feststellung von Abhängigkeiten wichtig sein. Die spezifische Ikonographie kann jedoch sehr individuell ausfallen, wenn trotz direkter Abhängigkeit auch abweichende Details der zugrundeliegenden Textstelle ins Bild transformiert werden. Am Beispiel des Grabmals der Camilla in der jüngeren Fassung *w* wurde in der Einleitung die Regel formuliert, daß diejenige Ikonographie in *w*, die nicht aus dem Text abgeleitet werden kann, jedoch in der älteren Bildformulierung bereits verwendet wird, eine mittelbare oder unmittelbare Abhängigkeit von *B* wahrscheinlich macht.

Da keine detaillierte Beschreibung der Miniaturen von *B* vorgenommen wird, sondern nur die für einen Vergleich relevanten Elemente analysiert werden, sei auf den ausführlichen Kommentar von HENKEL/FINGERNAGEL[921] verwiesen.

Wo sich die Ikonographie der Einzelszenen im Vergleich von *B* und *w* unterscheidet, kann durch die vergleichende Analyse der unmittelbaren Szenenumgebung auf der Ebene der Makrostruktur eine nahe Verwandtschaft in manchen Fällen dennoch wahrscheinlich gemacht werden.

Zur besseren Übersichtlichkeit wird hier dieselbe Binnengliederung, die auch die Synopse und den Vergleich der Zyklen auf der Ebene der Makrostruktur strukturiert, zugrunde gelegt.

Vorgeschichte: Zerstörung Trojas und Flucht des Eneas

Zyklus *B* wird gemäß den Eingangsversen des Epos *Ir habet wol vernomen daz, / wi der kunich Menelaus besaz / Troien die rîchen* (V. 1-3) mit der Darstellung des im Zelt vor Troja sitzenden Menelaos eröffnet (*B*1). Es folgen eine allgemeine Kampfszene (*B*2) und die Darstellung des hölzernen Pferdes (*B*3), die im bildlichen Darstellungsmodus im „ordo naturalis“ präsentiert wird, während im Text die Geschichte vom hölzernen Pferd erst rückblickend - im „ordo artificialis“ - als Teil der Erzählung des Aeneas beim Gastmahl der Dido ihren Platz hat.

KAMPF UM TROJA (*B*2 - *w*1)

Im Zyklus *B* stellen die Miniaturen *B*1-*B*3 einen sehr kohärenten Auftakt der Erzählung dar, indem die Belagerung Trojas, der Kampf um die Stadt und die zu ihrem Fall führende List in einer logischen Folge dargestellt werden. Die entsprechende Textpassage in *w* wird durch eine grundlegend

[921] HENKEL/FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 59-91.

andere Bildformel gestaltet und läßt nur einen allgemeinen Vergleich zu: *w*1 zeigt eine Gesamtansicht des brennenden Troja ohne Darstellung der konkreten kriegerischen Auseinandersetzung oder der berühmten Kriegslist. Die Gesamtansicht einer Stadt, die in *w* mehrfach verwendet wird, findet sich in *B* kein einziges Mal. Sollte Zeichner *w* also Miniaturen wie *B*1-*B*3 als Vorlage besessen haben, so hat er sich von diesen in seiner eigenen Gestaltung vollkommen gelöst und eine selbständige Bildformel entwickelt. Allenfalls die Darstellung der Flammen könnte noch auf *B*5 mit dem brennenden Troja als Hintergrundskulisse für das absegelnde Schiff der Trojaner verweisen. Insgesamt darf dieser Befund allerdings nicht überanstrengt werden für den Nachweis einer Verwandtschaft der Bildfassungen *B*2 und *w*1.

Zyklus *h* besitzt ebenfalls die Gesamtansicht des umkämpften Troja, die zwar ikonographisch in einer anderen Tradition als *B*2 und *w*1 steht, in allgemeinen Zügen aber mit der jüngeren Bildformulierung vergleichbar ist.

Die Darstellung des brennenden Troja besitzt in *w* die Funktion einer Titelminiatur, an der der Text nach dem Aufschlagen des Codex identifiziert werden kann. Für den wissenden Rezipienten bedeutet das Bild des zerstörten Troja zugleich den Verweis auf das von den Nachkommen des Eneas zu gründende Rom.

Ebensowenig läßt sich *w*2 mit der Darstellung Didos und ihres Gefolges aus dem Zyklus *B* oder einer *B*-ähnlichen Miniatur ableiten. Der Auftakt der Miniaturenfolge in *w* besitzt daher einen grundsätzlich anderen Charakter als in *B*: Es wird keine Vorgeschichte zu den im ‘Eneasroman’ erzählten Ereignissen bildlich ausformuliert, sondern in verkürzter Form gleichsam Ausgangspunkt und Ziel der Irrfahrten des Eneas kontrastiv gegeneinandergestellt, ohne daß der Protagonist selbst bereits dargestellt wäre. Nur der Rezipient, der auch den Text bis zum Beginn des Miniaturenzyklus gelesen hat, kann die beiden ersten Bilder „lesen“. Die Miniaturen *w*1 und *w*2 müssen als unabhängig von einer *B*-ähnlichen Bildvorlage interpretiert werden.

FLUCHT DER TROJANER AUF DEM SCHIFF AUS DER BRENNENDEN STADT (*B*5 - *w*3)

Die Darstellung in *B*4, die Flucht des Eneas mit Anchises, Ascanius und Creusa, eine der bekanntesten Szenen des Aeneasstoffes überhaupt, hat in Bildfassung *w* bemerkenswerterweise keine Nachfolge gefunden. Erst *B*5 und *w*3, die Abfahrt des Eneas mit seinem Gefolge zu Schiff von Troja, können wieder miteinander verglichen werden. Zentrum der Darstellung ist in beiden Fällen das Boot mit den darin zusammengedrängt sitzenden Trojanern. Während *B*5 den Moment darstellt, an dem die in See stechenden Flüchtlinge zurückblicken, wird in *w*3 die Meerfahrt selbst visualisiert, möglicherweise die Ansprache des Eneas, der links im Boot vor seinen Gefährten steht, beim Anblick der libyschen Küste.

Als Erklärungsmodell ist auch denkbar, daß *B*5 die Miniaturen *w*1 und *w*3 zugleich beeinflußt hat. Zeichner *w* hätte dann die in Flammen stehende Bastion mit dem geöffneten Stadttor aus der linken Bildhälfte einer *B*5-ähnliche Vorlage aufgenommen und für *w*1 zu einer Gesamtansicht der Stadt erweitert, deren Zentrum noch immer das geöffnete Stadttor mit herausschlagenden Flammen ist. Die Darstellung der Trojaner im Schiff in der linken Bildhälfte von *B*5 hätte sich nach dieser Deutung in *w*3 ebenfalls zu einer eigenen Miniatur verselbständigt und kann sowohl auf den Moment der Abfahrt von der brennenden Stadt (*w*1) bezogen werden als auch auf die Landung in Libyen, mit der die folgende Miniatur *w*4 anknüpft. Pictura *w*3 kann also keinesfalls als eine direkte Kopie einer *B*-ähnlichen Vorlage

bezeichnet werden, wohl aber ist es möglich, die Abfolge der Bilder *w*1 - *w*3 - *w*4 als Reduktion und Neuarrangement der elaborierteren älteren Bildfolge *B*1 - *B*7 zu interpretieren.

Landung in Libyen und Aufnahme bei Dido

LANDUNG IN LIBYEN UND AUSSENDUNG DER BOTEN (*B*7 - *w*4)

Pictura *w*4, mit der die Bildseite fol. 3v einen inhaltlich und formal sinnvollen Abschluß findet, kann als selbständige Bildschöpfung in Anlehnung an *B*7 gedeutet werden: Eneas beauftragt seine Gefährten, das gerade betretene Land zu erkunden. Während in *B*7 Eneas, der gerade an das durch stilisierte Pflanzen und Tiere gekennzeichnete Land gegangen ist, seinen ihm aus dem anlegenden Schiff nachfolgenden Begleitern diesen Auftrag gibt, steht er in *w*4 diesen gegenüber an Land, das durch einen Baum charakterisiert ist. Zeichner *B* interpretiert die Textgrundlage in ganz eigener Weise, indem er den Augenblick der Landung und der Aussendung der Boten synchronisiert und dadurch eine lebendige Dynamik erzielt. Zeichner *w* folgt dagegen dem Text enger, da der von ihm dargestellte Moment der Aussendung der Boten nach der vollzogenen Landung eingeordnet wird.

Ikonographisch besitzen die beiden Gestaltungen der Aussendung der Boten in *B*7 und *w*4 keine Gemeinsamkeiten, lediglich der Befund, daß an dieser Stelle im Zyklus dieselbe Szene visualisiert wird, kann auf einen Zusammenhang beider Fassungen hinweisen. Die textliche Grundlage ist so allgemein, daß beide Fassungen aus ihr generiert werden können.

Abschließend soll als weitere Deutungsmöglichkeit vorgeschlagen werden, daß die beiden nebeneinanderliegenden Miniaturen *w*3 und *w*4 auch durch die Aufsplittung einer *B*7-ähnlichen Miniatur entstanden sein können, wenn man die Bodenlinie in *w*3 als Andeutung der libyschen Küste liest und deren Verlängerung in *w*4 hinein als Zeichen der engeren Zusammengehörigkeit der beiden Bilder versteht.

DIE BOTEN DES ENEAS IN KARTHAGO (*B*8/*B*9 - *w*5)

Pictura *B*8, die Ankunft der berittenen Boten vor Karthago, hat auf den ersten Blick keine unmittelbare Entsprechung in *w*, wo der Weg der Boten kein eigenes Bildthema ist. Interessant ist erst der Vergleich der Audienzszenen *B*9 und *w*5: Während in *B*9 gemäß dem Text offenbar eine Innenraumdarstellung gemeint ist, empfängt Dido in *w*5 die - im Gegensatz zu *B*8 nicht berittenen - Boten des Eneas <u>vor</u> der Stadt. Diese Bildformulierung ist insofern höchst bemerkenswert, da sie keinesfalls aus dem Text hergeleitet werden kann. Es stellt sich daher die Frage nach der Herkunft dieser Ikonographie. Da in Bildfassung *w* die Audienz der Boten bei Dido in derselben Weise dargestellt ist wie der spätere Empfang des Eneas, kann bei letzterer Szene der Vergleich mit der entsprechenden Darstellung in Codex *h* Aufschluß geben. Obwohl der Zyklus *h* in einer ganz anderen ikonographischen Tradition steht als *w*, empfängt auch in *h*4 Dido ihren trojanischen Gast vor Karthago stehend. Offensichtlich handelt es sich hier um eine verbreitetere Bildformel jenseits individueller ikonographischer Traditionen für die Gestaltung des Themas „ein Herrscher empfängt einen Gast in seinem Territorium“. Diese Audienz wird vor der Stadt, dem repräsentativen Herrschaftssymbol, abgehalten.

Hier soll noch eine andere Überlegung vorgeschlagen werden, die möglicherweise als weiteres Indiz für eine nähere Verwandtschaft von *w* mit *B* gewertet werden könnte. Die Bildformulierung in *w*5 könnte auf eine ähnliche Art und Weise generiert worden sein wie im Falle der zuvor besprochenen Miniaturen *w*1 und *w*3, als deren Kompositionsprinzip Reduktion und Neuarrangement vorgeschlagen wurde. Es ist denkbar, daß *w*5 durch Kontamination der Miniaturen *B*8 und *B*9 generiert wurde. Karthago, in der rechten Bildhälfte von *B*8 repräsentiert durch Stadttor und Turmbau, könnte - vergleichbar wäre hier *B*5 und *w*1 mit der Stadtansicht Trojas - vom Zeichner *w* einfach zur gesamten Stadtansicht erweitert, die im Text sowie in *B*9 im Innenraum lokalisierte Audienz entsprechend vor die Stadtkulisse verlegt worden sein. Auch Attribute, Gestik und die Verteilung der Personen im linken Bildraum von *w*5 weisen deutliche Analogien zu *B*9 auf: Die gekrönte Dido sitzt mit einem langen Gewand bekleidet auf ihrem Thron und wendet sich mit der Willkommensgeste ihrer Rechten den von links an sie herantretenden Boten zu. Für eine Verwandtschaft der Fassungen *B*9 und *w*5 spricht auch das charakteristische Detail, daß Dido die Boten sitzend empfängt, was aus dem Text nicht unmittelbar herleitbar ist.

Im Unterschied zum Text, in dem Eneas zwanzig Boten zu Dido ausgeschickt hat (V. 262-263), und zu Pictura *B*9, wo nur zwei Boten dargestellt sind, läßt Zeichner *w* drei Trojaner als Gesandte des Eneas vor Dido treten. Auch die in *B*9 rechts neben Dido stehende Begleiterin der karthagischen Königin fehlt in Fassung *w*. Das könnte darin begründet sein, daß ihre Darstellung den Raum, der für die Stadtansicht in der rechten Bildhälfte vorgesehen war, zu sehr verkleinert hätte.

Aufgrund der dargelegten Beobachtungen ist in diesem Fall die Verwendung einer *B*8/*B*9-ähnlichen Vorlage für *w*5 durchaus denkbar. Als Kompositionsprinzip wird das Verfahren der Kontamination vorgeschlagen.

RÜCKKEHR DER BOTEN ZU ENEAS (*B*10 - *w*6)

Obwohl *B*10 und *w*6 dieselbe Szene visualisieren, kommen die Miniatoren zu grundlegend verschiedenen Bilderfindungen: Zeichner *B* interpretiert die Erzählung des Textes, in der Eneas von einem hohen Berg aus die Rückkehr seiner Boten ungeduldig erwartet, in einer vollkommen höfischen Art und Weise, indem er ihn in eine Schachpartie mit einem Gefährten vertieft darstellt, als die Kundschafter mit Didos Nachricht zurückkehren. Sollte Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Vorlage gehabt haben, dann hat er die textferne höfisch-aristokratische Szene *B*10 vermutlich aus dem Grund in die Bildersprache seiner Zeit übersetzt, weil er sie nicht mehr verstanden hat. Da die Enthöfisierung ein Charakteristikum des gesamten spätmittelalterlichen Zyklus ist, dürfen die grundlegend verschiedenen Auffassungen derselben Szene methodisch nicht als prinzipielles Argument gegen eine Verwandtschaft der beiden Bildfassungen verwendet werden. Vielmehr ist zu bemerken, daß die Anordnung der Figuren in den Miniaturen *B*10 und *w*6 Ähnlichkeiten aufweist: Eneas befindet sich links, während von rechts zwei Boten - im Gegensatz zu den drei Kundschaftern aus Pictura *w*5, jedoch in Übereinstimmung mit *B*10 - auf diesen zutreten. Diese Analogie ist auffallend, wenn auch bedacht werden muß, daß sich Zeichner *w* bei der Gestaltung dieser Szene formal an seiner eigenen Anordnung der Figuren in der Szene der Botenaussendung *w*4 orientiert haben könnte.

Ein Zusammenhang von *B*10 und *w*6 scheint möglich, wenn auch der Befund im einzelnen nicht überinterpretiert werden darf.

RITT DES ENEAS NACH KARTHAGO UND EMPFANG DURCH DIDO (*B*12/*B*13 - *w*8)

Während in *B*11 noch die Beratung des Eneas mit seinem Gefolge dargestellt ist, schließt im jüngeren Zyklus mit *w*7 an die Rückkehr der Boten zu Eneas sogleich der erneute Aufbruch der Trojaner zu Dido an, um mit *w*8 einen formal-harmonischen Abschluß der Bildseite fol. 4r und der in diesem Rahmen bildlich formulierten Erzähleinheit zu schaffen. Der Befund, daß *B*11 im Zyklus *w* kein Pendant besitzt, kann darauf zurückgeführt werden, daß die Basisminiatur von fol. 4r bereits festgelegt war und nur noch Raum für eine einzige Miniatur übrig blieb. Zeichner *w* mußte sich infolgedessen zwischen der Szene der Beratung des Eneas mit seinem Gefolge und der Darstellung des Rittes nach Karthago entscheiden. Ausschlaggebend für die Wahl der letzteren Szene war sicherlich die Notwendigkeit, einen erzählerisch-logischen Übergang zu der bereits festgelegten zweiten Audienzszene zu schaffen. Diese Forderung konnte nur die Visualisierung des neuerlichen Rittes nach Karthago erfüllen, nicht aber die Beratungsszene. Das hier erörterte Phänomen ist ein gutes Beispiel für die These, daß - sollte Zeichner *w* einen *B*-ähnlichen Miniaturenzyklus als Vorlage besessen haben - bestimmte Szenen allein aus dem Grund entfallen mußten, weil die Illustrationssysteme nicht ohne weiteres kompatibel waren und eine 1:1-Kopie aller Miniaturen des Vorlagezyklus in die Bilderfolge innerhalb eines ganz neuen Illustrationssystems nicht möglich war. Daher darf sich der hier durchgeführte Vergleich auch nicht auf die Einzelminiaturen beschränken, sondern muß methodisch flexibel angelegt sein und die durch das gewählte Illustrationssystem determinierten vorausgehenden und nachfolgenden Bilder genauso berücksichtigen wie die ikonographischen Details der jeweiligen Einzelminiatur.

Die Darstellung des Rittes der Trojaner nach Karthago in *w*7 läßt sich nicht direkt aus *B*12 ableiten, wo der Augenblick dargestellt ist, als Eneas unter den Augen der Bevölkerung mit seinen Gefährten das Stadttor erreicht. Eher scheint für die Bildformulierung von *w*7 lediglich die linke Bildhälfte von *B*12 als Vorlage gedient zu haben. Die Miniaturen *B*12/*B*13 und *w*7/*w*8 stimmen darin überein, daß die Trojaner nur zu Pferd, nicht gemäß dem Text (V. 698-704) zuerst zu Pferd und bis zur Stadtmauer Karthagos zu Schiff ihren Weg zu Dido zurücklegen. Wie im Falle der Miniaturen *B*8 und *B*9, die nach der hier vorgenommenen Interpretation zu *w*5 kontaminiert worden sind, kann das Verhältnis Vorlage-Kopie im Falle der Bilder *B*12/*B*13 zu *w*8 ebenfalls durch Kontamination erklärt werden. Auffälligerweise verhalten sich die Miniaturen an beiden Positionen in den Zyklen im Hinblick sowohl auf ihre Makrostruktur als auch auf ihre Mikrostruktur vollkommen analog: Wiederum reiten in *B*12 von links die Trojaner gegen Karthago, während in *B*13 die eigentliche Empfangsszene gemäß dem Text im Innenraum lokalisiert ist. Auch hier könnte Zeichner *w* die partielle Stadtansicht Karthagos in der rechten Bildhälfte von *B*12 einfach vergrößert und die in *B*13 formulierte Innenraumszene der Audienz vor die Stadt verlagert haben.

Darüber hinaus stimmen die Miniaturen *B*13 und *w*8 darin überein, daß Dido die Trojaner mit Eneas stehend empfängt, was nicht aus dem Text ableitbar ist. Entweder wird diese Ikonographie unabhängig vom Text durch eine verbreitetere Bildformel „Empfang eines Herrschers“ generiert, oder *w*8 geht in diesem Detail auf *B*13 zurück. Im Gegensatz dazu empfängt die karthagische Königin die Boten des Eneas in *B*9 und *w*5 sitzend. Wie im Falle von *w*5 die Hofdame der Dido aus dem Zyklus *B*8 fehlt, so sind auch in der Audienzszene des Eneas in *w*8 die beiden Begleiterinnen der Königin aus *B*13

nicht übernommen. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich wieder darin, daß durch die Darstellung der Hofdame die Stadtansicht Karthagos nicht in der Weise hätte ausformuliert werden können.

Die Interpretation des Befundes legt insgesamt eine Abhängigkeit der ikonographischen Formulierungen nahe.

DIDO EMPFÄNGT DIE GESCHENKE DES ENEAS (*B*14 - *w*11)

Gemäß dem Text folgt in *B*14 die Darstellung der Übergabe der Gastgeschenke an die karthagische Königin, während in *w* die nächste Bildseite von der querformatigen Miniatur mit dem Gastmahl der Dido eröffnet wird. Trotz dieser Abweichung in der Miniaturenfolge gibt es auch in *w* die Szene mit der Geschenkübergabe - allerdings an einer späteren Position innerhalb des Zyklus. Bemerkenswerterweise läßt sich *w*11 ausgezeichnet mit *B*14 vergleichen, wenn auch für die Bildformulierung im jüngeren Zyklus - zwei Trojaner treten von rechts auf Dido zu - offensichtlich nur der rechte Teil von *B*14 zum Vorbild diente. Hierbei ist jedoch die Übereinstimmung um so bemerkenswerter: Der vorausgehende Trojaner trägt vor sich den im Text erwähnten Becher (V. 769), während der nachfolgende den Mantel (V. 772) beziehungsweise das Gewand (V. 789) in den Händen hält. Daß beide Zeichner aus der im Text genannten Zahl der Geschenke für die Darstellung dieselben ausgewählt haben und daß die Art, wie die Geschenke von den Überbringern getragen werden, Übereinstimmungen aufweist, kann keineswegs ein Zufall sein. Auffallend ist auch die übereinstimmende Darstellung des Bechers, wenn auch zu bemerken ist, daß zwei Darstellungen von Bechern im Zyklus *h* - der Becher als Gastgeschenk des Eneas an Dido (*h*5) und der von Dido für Eneas bereitete Schlaftrunk (*h*6) - ebenfalls mit den Becherdarstellungen in *B*14 und *w*11 ikonographisch übereinstimmen. Trotzdem ist es nicht unwahrscheinlich, daß Zeichner *w* auch für die Darstellung des Bechers in *w*11 eine *B*14-ähnliche Bildvorlage gehabt hat.

Die Bildvorlage von *w*11 mußte vom Zeichner neu arrangiert werden, um sie für das eigene Illustrationssystem adaptieren zu können. Aus Gründen der Seitenaufteilung war es sehr sinnvoll, die Miniaturenfolge auf fol. 10r mit der querformatigen Gastmahlszene zu beginnen und der Geschenkübergabeszene, sollte sie aus der Vorlage übernommen werden, eine neue Position zuzuweisen. Zeichner *w* übernahm also aus der Vorlage die Gastmahlszene (*w*9) und die gemäß der Erzählung direkt anschließende Szene, in der sich Dido von Eneas vom Untergang Trojas erzählen läßt (*w*10). Die vor der Gastmahldarstellung nicht in das Illustrationskonzept zu integrierende Geschenkübergabeszene wurde durch eine charakteristische Neukonzeption nach *w*10 eingefügt: Zeichner *w* kopiert exakt die in *B*14 von rechts an Dido herantretenden beiden Trojaner, verzichtet jedoch auf die Wiedergabe der Königin, die er bereits in der unmittelbar benachbarten Miniatur *w*10 dargestellt hat. Auf diese Weise gelingt nicht nur eine geschickte narrative Verknüpfung der Miniaturen *w*10 und *w*11, sondern auch eine sinnvolle Einpassung der Bildvorlage in das eigene Illustrationssystem. Gemäß der verwendeten Terminologie soll auch hier von der Aufsplittung einer *B*14-ähnlichen Vorlage in die (Doppel-) Miniatur *w*10/*w*11 gesprochen werden.

GASTMAHL DER DIDO (*B*15 - *w*9)

Aufschlußreich ist ferner der Vergleich der Gastmahl-Szenen *B*15 und *w*9. Beide Szenen sind nahezu vollkommen parallel aufgebaut: In der Mitte befindet sich die Festtafel, die in beiden Miniaturen beinahe die gesamte Breite der Bildfläche einnimmt. In beiden Fällen sitzen an der Tafel zwei Paare, jeweils einander zugewendet. Im Unterschied zu *B*15, wo es sich gemäß den Beischriften bei dem linken Tischpaar um Dido und Eneas handelt, sitzen in *w*9 die beiden rechts - sofern man die Krone der weiblichen Person ganz rechts als Attribut der karthagischen Königin interpretieren darf. Eine Identifizierung des linken Paares ist nicht möglich.

In *B*15 werden von zwei vor der Tafel knienden Dienern Speisen serviert, während von links der Truchseß, charakterisiert durch seinen Stab, Eneas einen Becher reicht. Dagegen weist *w*9 deutliche Unterschiede auf: Anstatt von den beiden vor der Tafel knienden Dienern wird das Essen von einem von rechts herantretenden Diener serviert. Dieser Befund kann in der Weise gedeutet werden, daß *B*15 in diesem Detail noch die traditionelle Ikonographie, in der die Diener häufig kleiner dargestellt sind und von vorne die Tafelgesellschaft bedienen, verwendet, während *w*9 eher eine spätmittelalterliche Formulierung gebraucht. Der links stehende Musiker mit einer gesenkten Trompete symbolisiert schließlich die festliche Stimmung der Szene. Trotz dieser Unterschiede im Detail scheint doch die große Architektur der Miniatur *w*9 noch mit *B*15 zusammenzuhängen.[922]

ENEAS ERZÄHLT DIDO VOM UNTERGANG TROJAS (*B*16 - *w*10)

Im direkten Zusammenhang mit der Festmahlsszene *B*15 steht auf derselben Seite *B*16, die Darstellung des intimen Zwiegespräches zwischen Dido und Eneas, in dem der Trojaner die Geschichte des unglücklichen Krieges erzählt. Dasselbe Arrangement der Szenen kehrt im Zyklus *w* wieder. Pictura *w*10 folgt direkt auf *w*9 und stimmt mit *B*16 ikonographisch darin überein, daß Eneas links von Dido auf einer Bank sitzt und sich der Königin zuwendet. In beiden Fällen deutet eine elaborierte Gestik die intensive Gesprächssituation an. *B*16 unterscheidet sich lediglich in einem Detail von der jüngeren Miniatur, das bezeichnenderweise auch nicht durch die Textgrundlage gedeckt ist: Links hinter Eneas steht eine weitere Person, die dem Gespräch zwischen dem Trojaner und der karthagischen Königin beiwohnt. Daß diese in *w*10 nicht erscheint, läßt sich einerseits rein praktisch dadurch erklären, daß das kleine Bildfeld durch die Darstellung einer weiteren Person gesprengt würde, andererseits durch die für diese Figur fehlende Textgrundlage, gemäß der Dido und Eneas sich *ensament gesezen an ein stat* (V. 905). Wenn auch aus dem Text nicht so viele Möglichkeiten für die Gestaltung dieser Dialogszene entwickelt werden können, kann dennoch die parallele Gestaltungsweise von *B*16 und *w*10 im Gesamtzusammenhang des Zyklus auf eine gemeinsame Überlieferung hindeuten.

Auf *w*10 folgt im jüngeren Zyklus die Szene mit der Übergabe der Geschenke an Dido, die in der Erzählfolge im Text und entsprechend im Zyklus *B* vor der Gastmahlszene positioniert ist. Auf die Gründe für dieses Neuarrangement wurde bereits eingegangen.[923]

[922] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 79.
[923] An diesem Befund wird für die Ebene der Makrostruktur sicher am deutlichsten, daß *w* und *B* miteinander eng verwandt sind.

Die Liebe zwischen Dido und Eneas

MINNEQUALEN IN DER NACHT NACH DEM FESTMAHL (*B*17/*B*18 - *w*12/*w*13-*w*16/*w*19)

Im Zyklus *B* folgt auf die Darstellung der Erzählung des Eneas vom Untergang Trojas die Szene *B*17 mit der in Minnequalen wach im Bett liegenden Dido. In *w* folgt nach der - neupositionierten - Szene mit der Geschenkübergabe ebenfalls die Darstellung einer im Bett liegenden Person, und die ursprüngliche Beschriftung der Miniatur *w*12 identifiziert die Szene als die Darstellung der liebeskranken Dido, die im Bett keinen Schlaf finden kann - die exakte Parallele also zu *B*17. Bemerkenswerterweise wurde aber der ursprüngliche Titulus gestrichen und in den Bildraum von *w*12 nachträglich *da lit eneaſ* eingetragen, die Szene also vollkommen neu interpretiert. Die reizvolle Frage besteht nun darin, worin der Grund für diese Maßnahme gelegen haben könnte. Dieses Phänomen läßt sich am zwanglosesten durch die Annahme erklären, daß Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Bildvorlage besaß, in der auf die Darstellung des intimen Zwiegesprächs zwischen Dido und Eneas die Szene mit der aus Minnequal schlaflosen Königin unmittelbar folgte. Gemäß der ursprünglichen Bildvorlage *B*17 wurde für *w*12 auch der Titulus konzipiert: *da lit dido vn̄ kan nit ſchlafen vor eneaſ lieby*. Was führte schließlich zur Neukonzeption des Zyklus nach der Ausführung der ersten Beschriftung?

Auch die im älteren Zyklus anschließende Szene *B*18 mit der Darstellung des Gesprächs zwischen Dido und ihrer Schwester Anna scheint im jüngeren Zyklus in Pictura *w*13 durchzuscheinen. Im Unterschied zu *B*18, wo Dido und Anna auf einer Bank sitzend dargestellt sind, stehen die Schwestern in Fassung *w*13, allerdings in derselben Verteilung - links Dido, rechts Anna. Zeichner *w* hatte also bis hierher die ihm vorliegende Bildfolge übernommen, änderte aber während der Ausführung der Miniaturen *w*12 und *w*13, ursprünglich als Kopien von *B*17 und *B*18 entworfen,[924] sein Konzept aus folgenden Gründen: Er ersetzte den Bildtitulus von *w*12, so daß nun nicht mehr Dido als schlaflose, sondern Eneas als schlafende Person gemeint war. In einem zweiten Schritt wurde auch die Körperhaltung Didos in *w*13 so formuliert, daß sie nicht mehr wie in der *B*18-ähnlichen Vorlage im Gespräch ihrer Schwester zugewendet ist, sondern mit einer Geste auf den schlafenden Eneas weist, so daß auch die neue Identifikation der schlafenden Person in *w*12 eine neue Logik innerhalb der Erzählfolge der Bilder erhält. An den beiden Miniaturen *w*12 und *w*13 läßt sich daher unmittelbar verfolgen, wie Zeichner *w* während des Kopiervorganges die Ikonographie der Vorlageminiaturen übernahm, zugleich aber abwandelte, als er erkannte, daß die Weiterführung des Miniaturenzyklus in seiner Vorlage mit den Möglichkeiten des von ihm selbst gewählten Illustrationssystems kollidierte: Im Zyklus *B* folgt auf das Gespräch mit Anna bereits die Szene mit dem Ausritt von Dido und Eneas zur Jagd, die in der Konzeption des Zyklus *w* innerhalb dieser beiden Bildseiten noch nicht folgen durfte, um mit Blick auf das Illustrationssystem insgesamt die Synchronisation von Text und Bild nicht zu gefährden. Zeichner *w* sah sich daher gezwungen, seine Bildfolge eigenständig auszugestalten und fol. 10v mit Themen zu füllen, die innerhalb der Chronologie der Geschichte noch vor dem gemeinsamen Ausritt zur Jagd lagen. Dafür bot jedoch der *B*-ähnliche Vorlagezyklus keine Vorbilder, so daß Zeichner *w* aus dem Text heraus eigene Bildvorstellungen entwickeln mußte. Darin liegt der Grund für die Änderungen der Tituli von *w* 12 und *w*13, für die Verwerfung an dieser Stelle und für die Reihe von Miniaturen auf der Versoseite des Blattes (*w*14-*w*19), die keine Parallelen im älteren Zyklus *B* besitzen.

[924] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 79.

An dieser Stelle darf man daher mit Sicherheit annehmen, daß Zeichner *w* nicht nur eine *B*-ähnliche Vorlage verwendet hat, sondern daß diese Vorlage mit dem erhaltenen Zyklus *B* an diesem Abschnitt des Zyklus zweifellos identisch ist.

Die Vermutung, daß für die sechs Miniaturen auf fol. 10v keine Vorlagen existierten, erklärt auch die Unsicherheiten und Verwerfungen. Problematisch ist beispielsweise das Verhältnis zwischen *w*13, der letzten Miniatur auf fol. 10r und *w*14, dem ersten Bild auf der Versoseite. Während es sich bei der zweiten Gestalt in *w*13 mit Blick auf die analoge Miniaturenfolge im Vorlagezyklus *B*17/*B*18 um Didos Schwester Anna handelt, wird die zweite Person in der nachfolgenden Miniatur *w*14 durch den Bildtitulus explizit als diese benannt. Obwohl die Haartracht der jeweiligen Begleiterin Didos in den beiden Miniaturen voneinander abweicht, dürfte es sich dennoch um dieselbe Person, Anna, handeln. Allerdings gibt es für ein Zusammensein mit Anna vor der schlaflosen Nacht keine Textgrundlage. Geht man aber davon aus, daß *w*12 ursprünglich als Darstellung der schlaflosen Dido, wie der erste, durchgestrichene Bildtitulus beweist, geplant war, dann entspricht das Miniaturenpaar *w*12/*w*13 dem Text und der analogen Darstellung in *B*17/*B*18. Pictura w14 nimmt aus nicht nachvollziehbaren Gründen das Thema von *w*13 noch einmal auf.

Problematisch ist ferner die Reihenfolge der Miniaturen *w*15 und *w*16. Geht man davon aus, daß die übliche Leserichtung von links nach rechts und von oben nach unten auch für fol. 10v gilt, so müßte, wenn die Abfolge der Miniaturen die Chronologie des Textes widerspiegelt, zuerst die in *w*16 dargestellte Szene mit der schlaflos im Bett liegenden Dido (vgl. *w*12) folgen und erst danach die Darstellung Didos, die in quälender Minnepein vor das Bett getreten ist. An *w*15 müßte dann *w*17 mit ihrem verzweifelten Spiel mit den Geschenken des Eneas anschließen.

Gemäß der Chronologie der Geschichte im Text folgt in *w*18 die Szene, als Dido in das Gemach ihrer noch schlafenden Hofdamen tritt. Auch diese Szene fehlt in *B*, so daß man - mit Blick auf die oben dargelegten Ausführungen - annehmen darf, daß Zeichner *w* mit großer Wahrscheinlichkeit die Ikonographie selbständig formuliert hat.

Im Anschluß folgt in *w*19 die Darstellung des großen Zwiegesprächs mit Anna, in dessen Verlauf Dido der Schwester ihre Liebe zu Eneas gesteht. Die allgemeine Architektur der Szene ist vollkommen übereinstimmend mit der analogen Miniatur *B*18 im älteren Zyklus: In *w*19 sitzen auf einer Bank links Dido und rechts ihre Schwester Anna. Im Unterschied zu *B*18, wo Dido und Anna beide aufgebundene Haare tragen, trägt Dido in *w*19 eine Krone, während Annas Haare offen sind. Diese Abweichung könnte möglicherweise darauf zurückzuführen sein, daß für Zeichner *w* die Darstellung der aufgebundenen Haare in seiner *B*-ähnlichen Vorlage nicht mehr ohne weiteres verständlich war. Schließlich fehlt in *w*19 die architektonische Rahmung, die die Szene in *B* 18 besitzt. Zugleich ist diese Szene mit den Darstellungen *w*13 und *w*14 zu vergleichen, die bereits zuvor dasselbe Gespräch Dido-Anna visualisieren sollten, denen aber schließlich eine andere Funktion zugewiesen wurde, als das Layout Zeichner *w* dazu zwang, die ursprüngliche Konzeption des Zyklus, die auf eine *B*-ähnliche Vorlage zurückgeht, zu ändern.

Daß unabhängig auch Zyklus *h* diese Szene visualisiert, zeigt, daß die Wahl dieser Szene als eine Schlüsselszene im Stoff und in der Geschichte selbst begründet liegt. Die in *h*7 gewählte Ikonographie zeigt dennoch einige Parallelen.

Insgesamtgesehen gelingt dem Zeichner *w* trotz des Fehlens einer durchgängigen *B*-ähnlichen Vorlage für die Bilddoppelseite 10r/10v die Umsetzung einer kohärenten inhaltlichen Konzeption: Das Festmahl Didos mit den dadurch ausgelösten Minnequalen. Mit der folgenden Bilddoppelseite fol.

15v/16r kann dann die nächste Episode der Handlung, die gemeinsame Jagd mit Unwetter und Liebesvereinigung, die auch in der *B*-ähnlichen Vorlage existierte, folgen.

DIDO UND ENEAS BRECHEN ZUR JAGD AUF (*B*19 - *w*22)

Während im Zyklus *w* über *B* hinaus in *w*20 und *w*21 Szenen gestaltet sind, die den Jagdausflug vorbereiten, setzt *B* mit *B*19 sogleich mit dem Aufbruch Didos und Eneas' ein. Ist im Zyklus *B* der gemeinsamen Jagd lediglich eine Bildseite mit zwei Miniaturen gewidmet, gestaltet Zeichner *w* diese Episode ausführlich auf einer Doppelseite mit neun Einzelbildern aus. *B*19 und *w*22 zeigen einige Gemeinsamkeiten: Auffallend ist zunächst die analoge Bewegungsrichtung von rechts nach links, wobei in beiden Fällen Eneas vor Dido reitet. Ein besonders interessantes Detail ist der kleine (Jagd-) Hund, der in beiden Fassungen hinter Dido auf dem Rücken des Pferdes sitzt. Da diese Darstellung keineswegs aus dem Text abgeleitet werden kann, wird hierin ein wichtiges Indiz für eine Verwandtschaft der beiden Miniaturen erkannt. Zwar muß man einschränkend hinzufügen, daß ein Hund auf dem Rücken eines Damenpferdes[925] als „compagnon intime"[926] und „l'attribut de la noblesse et spécialement de la dame noble"[927] in der höfischen Ikonographie zwar durchaus verbreitet ist, doch weist gerade seine Übernahme in den einer höfischen Ikonographie fremden spätmittelalterlichen Zyklus mit Sicherheit auf eine mittelbare Abhängigkeit von einem höfischen Vorbild hin.[928]

Unterschiedlich ist dagegen die Kopfbedeckung - in *B*19 tragen beide gemäß dem Text Hüte, während in *w*22 Eneas keine Kopfbedeckung trägt, Dido dagegen eine Krone. Zeichner *w* löst sich hier eindeutig vom Text, wo eine Krone nicht erwähnt wird (V. 1727-1733), sondern das mit einem Band umwundene Haar und der Hut. Dieser Befund entspricht jedoch durchaus der sonstigen Gewohnheit des Zeichners *w*, der auf solche spezifischen Details meistens verzichtet. Gemäß der internen ikonographischen Logik des Zyklus *w* ist Dido - unabhängig vom Text - durchgängig durch die Krone gekennzeichnet. Der auffälligste Unterschied zwischen *B*19 und *w*22 ist die Darstellung der Umgebung: Während sich die Reiter in *B* vor dem standardisierten abstrakten Hintergrund bewegen, ist in *w* mit wenigen Details eine realistische Landschaft skizziert. Da die Konzeption von *B*19 im Hinblick auf die Hintergründe charakteristisch ist für die Gestaltungsweise des älteren Zyklus, die nirgends in dieser Form in *w* auftaucht, ist es möglich, daß Zeichner *w* über eine *B*-ähnliche Bildvorlage verfügt und diese in seiner eigenen Manier realistisch ausgestaltet hat. Er hat im Hinblick auf die Details der Jagdkleidung den zugrunde liegenden Text nicht so konsequent ins Bild überführt wie der ältere Miniator *B*.

Während im Zyklus *B* mit der nächsten Miniatur bereits der Höhepunkt des Jagdausflugs, die Liebesvereinigung von Dido und Eneas, erreicht ist, so daß die gesamte Jagdepisode kompakt auf fol. 11v erzählt wird, gestaltet Zeichner *w* das eigentliche Jagdgeschehen durch eine weitere Miniatur aus: *w*23 zeigt die Erlegung des Hirsches, eine Szene, die nicht unmittelbar aus dem Text generiert ist. An dieser Miniatur wird deutlich, daß Zeichner *w* die Jadgepisode nicht nur auf ihre von Dido intendierte, eigentliche Zielsetzung, die Liebesvereinigung mit Eneas, reduziert, wie es der Text und demgemäß

[925] RAIMOND VAN MARLE: Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures. 1. Band: La Vie Quotidienne. - La Haye: Nijhoff, 1931, S. 31-32. - Irrtümlicherweise wird hier angegeben, daß der Hund auf dem Pferd des Eneas (!) sitzt.
[926] Ebd., S. 31.
[927] Ebd., S. 32.

Miniator *B* unternehmen, sondern zugleich auch den Höhepunkt der äußeren Jagdhandlung visualisieren möchte. Hier wird somit ein Charakteristikum des Zyklus *w* insgesamt deutlich, der - wesentlich bedingt auch durch das gewählte Illustrationssystem - an manchen Stellen sehr viel breiter erzählt als die eher auf das Wesentliche der Handlung fokussierten Zyklen *B* und *h*.

LIEBESVEREINIGUNG UNTER DEM BAUM (*B*20 - *w*26)

Auch der zweite - innere - Höhepunkt der Jagdepisode, die Liebesvereinigung, wird im Zyklus *w* in charakteristischer Weise über *B* hinausgehend in einer Folge von drei Bildern entfaltet: In den Miniaturen *w*24 und *w*25 wird dargestellt, wie Eneas Dido vom Pferd hilft, und zwar in der Weise, daß der Blick des Lesers zunächst auf das leere Pferd des Eneas fällt. Diese durch den merkwürdigen Bildinhalt zunächst provozierte Irritation des Lesers wird erst durch die nachfolgende Miniatur *w*25 entschlüsselt, in der Eneas auf Dido zutritt, um dieser aus dem Sattel zu helfen. In *B* haben diese Miniaturen keine Parallele, da auf den Ausritt zur Jagd in *B*19 sogleich unvermittelt die Szene mit der Liebesvereinigung in *B*20 folgt.

Hier sollen zwei weitere Erklärungsvorschläge für die bemerkenswerten Bilderfindungen in *w*24 und *w*25 angeboten werden: Die außergewöhnliche Darstellung der Vorbereitung der eigentlichen Liebesbegegnung, die quantitativ doppelt so viel Raum beansprucht wie diese selbst und das im Text beschriebene höfische Verhalten des Eneas in besonderer Weise visualisiert, kann aus dem Grund gewählt worden sein, um ein Bildelement aus Pictura *B*20, das an den Baum gebundene Pferdepaar der beiden Liebenden, auf das in der Kopie *w*26 aus Platzgründen verzichtet wurde, dennoch in den eigenen Zyklus zu übernehmen. Damit wäre zwischen *B*20 und *w*24/*w*25/*w*26 erneut das Verfahren der Aufsplittung der *B*-ähnlichen Vorlageminiatur nachgewiesen. Die andere Interpretation erklärt die Ikonographie der Miniaturen *w*24/*w*25 durch ihre Position im Zyklus und das determinierende Illustrationsverfahren: Zeichner *w* war zu selbständigen Bilderfindungen gezwungen, für die die Vorlage in diesem Fall kein Vorbild bot.

Unmittelbar vergleichbar sind erst die Miniaturen *B*20 und *w*26. Dabei fällt zunächst auf, daß im Gegensatz zur Darstellung dieser Szene im Zyklus *B* Pictura *w*26 durch ihr kleines Format keinerlei optische Akzentuierung dieser zentralen Szene im Gesamtzyklus ermöglicht. Dadurch erscheint die Liebesvereinigung im Zyklus *w* im Vergleich zur großformatigen Darstellung der Erlegung des Hirsches nur von sekundärer Relevanz. Man darf die äußerst reduzierte Gestaltung der Szene einerseits mit dem Willen zur Dezenz interpretieren, andererseits dadurch, daß die beiden vorausgehenden Miniaturen, *w*24 und *w*25, formal wie inhaltlich der Darstellung der eigentlichen Liebesvereinigung zuzurechnen sind. Während in *B*20 in der Mitte der Bildkomposition ein weit ausladender Baum die Gesamtfläche des Bildes strukturiert, wobei links Dido und Eneas eng umschlungen liegen und rechts unter dem Baum ihre beiden Pferde stehen, charakterisiert *w*26 den Ort der Liebesvereinigung durch zwei Bäume, unter deren rechtem Dido und Eneas in derselben Umarmung dargestellt sind wie in *B*20. Obwohl im Text nur von einem Baum (V. 1827) die Rede ist, ergänzt Zeichner *w* selbständig einen zweiten. Insgesamt scheint die

[928] Als ein Vergleichsbeispiel sei auf die ‘Wigalois’-Handschrift Leiden, Universitätsbibliothek, Cod. Ltk 537, fol. 49v (Hund auf dem Pferd des Wigalois) verwiesen. Ich danke Antonia Gräber für diesen Hinweis.

charakteristische Ikonographie, mit der die Liebesvereinigung von Dido und Eneas in *w*26 dargestellt wird, noch auf eine Vorlage in der Art von *B*20 verweisen.[929]

Es wäre interessant, wenn die Darstellung derselben Szene im Zyklus *h* (*h*9) ausgeführt worden wäre.

Im Zyklus *w* folgt nach der Szene mit der Liebesvereinigung eine Darstellung, die keinen unmittelbaren Textbezug besitzt, die aber interessanterweise vollkommen analog auch im Zyklus *h* (*h*10), der in einer von *B* und *w* sehr verschiedenen Tradition steht, nachweisbar ist. In beiden Fällen steht links die gekrönte Dido und rechts Eneas, sie fassen gegenseitig ihre Hände (*h*10) und zeigen durch ihre Gestik, daß sie in ein Gespräch vertieft sind (*w*27). In *B* findet sich keine Miniatur, die als mögliches Vorbild für *w*27 interpretiert werden könnte. Stellt man jedoch die Hypothese auf, daß auch *B* auf eine bestimmte Vorlage zurückgeführt werden könnte, die in *w* noch partiell nachweisbar ist, darf man annehmen, daß bereits in *B* eine derartige Szene weggefallen konnte, die aber auf einem anderen Überlieferungsweg in Zyklus *w* - und offensichtlich auch in Zyklus *h* - gelangt ist, da der Darstellung keine eindeutig bestimmbare Textstelle zugrundeliegt.

Zyklus *w* findet auf fol. 16r mit der Darstellung der Rückkehr der Liebenden nach Karthago (*w*28) einen geeigneten Abschluß der Jagdepisode. Die Bildaufteilung und Ikonographie der Stadtansicht weist unmittelbare Parallelen mit den Empfangsszenen *w*5 und *w*8 auf. Pictura *w*28 besitzt ebenfalls keinen direkten Textbezug und dürfte vom Zeichner *w* ebenso sinngemäß über den Text hinaus ergänzt sein wie die Erlegung des Hirsches in *w*23. Das bestätigt die Beobachtung, daß eine entsprechende Szene auch im Zyklus *B* fehlt. Dieser endet mit der Darstellung des Hochzeitsmahles (*B*21) und des offiziellen Vollzugs der Ehe (*B*22).

Abfahrt des Eneas und Tod Didos

ENEAS’ SCHIFFE WERDEN HEIMLICH BELADEN (*B*25 - *w*29)

In diesem Abschnitt der Erzählung ist Zyklus *B* deutlich ausführlicher als *w*: Die nachfolgende Bildseite in *B* ist den Ereignissen vor dem heimlichen Aufbruch der Trojaner gewidmet, dem Götterbefehl (*B*23) und der Beratung des Eneas mit seinen Gefährten (*B*24).

Erst die nachfolgende Miniatur *B*25 mit dem heimlichen Beladen der Schiffe ist inhaltlich vergleichbar mit Pictura *w*29. Der Bildaufbau ist indessen sehr verschieden: Während *B*25 den eigentlichen Vorgang des Beladens darstellt, indem drei Trojaner große Gepäckbündel aus Karthago in ein Schiff tragen, benennt *w*29 im Titulus zwar exakt denselben Vorgang, stellt aber im Zentrum ein Schiff dar, in dem drei Personen sitzen, während eine vierte an das Schiff herantritt, offensichtlich um einen Gegenstand hineinzureichen. Der Vergleich von *B*25 und *w*29 weist zwar thematisch große Übereinstimmungen auf, macht aber zugleich deutlich, zu welch eigenständigen Lösungen die Zeichner jeweils gelangen können, zumal die Textgrundlage dieser Szene so unspezifisch ist, daß verschiedene bildliche Lösungen möglich sind.

Die Konzeption des Zyklus im Rahmen des Layouts von *B* ließ es zu, auf fol. 15r noch eine weitere Szene unterzubringen, weil beide Register der nachfolgenden Bildseite fol. 15v dem Abschiedsgespräch zwischen Dido und Eneas gewidmet sein sollten. Daher wurde die Szene ausgewählt,

[929] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 79.

in der Dido durch einen Boten erfährt, daß Eneas heimlich die Schiffe beladen läßt (*B*26). Sie stellt zugleich die logische narrative Verbindung zwischen *B*25 und *B*27 her. Im Zyklus *w* besitzt diese Szene keine Parallele, da hier nach der Darstellung der heimlichen Aufbruchsvorbereitungen in *w*29 sogleich die Abschiedsszene zwischen Dido und Eneas folgt.

DIDO STELLT ENEAS ZUR REDE (*B*27/*B*28 - *w*30)

Die Darstellung im Zyklus *w* läßt sich sehr gut mit den beiden Miniaturen *B*27 und *B*28 vergleichen, die beide Phasen des Abschiedsgespräches visualisieren. Da in *w*30 nur Dido und Eneas dargestellt sind, entspricht die Szene eher *B*28, wo die Dienerin, die der Unterredung in *B*27 noch einen offizielleren Charakter[930] gibt, fehlt. In beiden Miniaturen sitzen Dido und Eneas auf einer Bank, in *B*28 Eneas rechts und Dido links, während in *w*30 die Anordnung umgekehrt ist. In beiden Fällen visualisiert die elaborierte Gestik den dialogischen Charakter der Szene. Als ikonographisches Argument dafür, daß dem Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Bildvorlage zur Verfügung gestanden haben kann, läßt sich anführen, daß im Text nicht erwähnt wird, auf welcher Sitzgelegenheit sich beide niederlassen, Zeichner *w* die gemeinsame Bank dargestellt hat, die bereits in *B*27/28 aus den Informationen des Textes (V. 2016) entwickelt wurde.

Am Beispiel des Vergleichs des Abschiedsgespräches zwischen Dido und Eneas in den beiden Bildfassungen wird erstmals deutlich, wie geschickt Zeichner *B* die Darstellung von Monologen und Dialogen behandelt, deren Inhalte im Bild eigentlich nicht darstellbar sind. Soweit es in seinen Möglichkeiten liegt, versucht er, die Gefühle der Protagonisten in der Mimik der Gesichter darzustellen, er verwendet eine ausdrucksvolle Gebärdensprache und bezieht die Gestaltung der Spruchbänder in die Gesamtkomposition konsequent ein. Weitere Beispiele für diese Visualisierungsstrategie des Zeichners *B* sind insbesondere *B*29, *B*30, *B*31, *B*121, *B*122, *B*123, *B*125, *B*126, *B*127, *B*128, *B*129 und *B*130. In den bildlichen Lösungen, die Zeichner *B* für dieses Darstellungsproblem findet, zeigt sich seine Überlegenheit gegenüber Zeichner *w*, der Dialoge und Monologe nur selten im Bild in dieser Weise ausdrücken kann. Da in *w* eine Mimik der Gesichter fehlt, die Gestik insgesamt relativ wenig Differenzierungsmöglichkeiten zuläßt, kann in Pictura *w*30 die menschliche Dramatik der Textgrundlage nicht umgesetzt werden.

Der vergleichende Blick auf die Bildfassung dieser dramatischen Szene in *h*11 zeigt, daß auch hier nicht nur eine vollständige Entdramatisierung der Abschiedsszene vorgenommen wurde, sondern daß Zeichner *h* offensichtlich eine multifunktionale Bildvorlage verwendet hat, die mit der Ikonographie des ‘Eneasroman’ nichts gemein hat, sondern auch in anderen Kontexten verwendet werden kann. Es handelt sich um eine Abschiedsszene, bei der sich Eneas mit einem Begleiter - entgegen dem Text - zu Pferd nach links von der rechts stehenden Dido entfernt.

ABFAHRT DES ENEAS UND SCHMERZ DIDOS (*B*29 - *w*31/*w*32)

Sehr aufschlußreich ist der Vergleich der folgenden Miniaturen *B*29 und *w*31/*w*32 unter Hinzuziehung von *h*12. Es fällt auf, daß der Bildaufbau von *B*29 - links Dido, die aus dem Stadttor von Karthago hinausstürzt, von dessen Zinnen Einwohner der Stadt hinabblicken, und rechts Eneas, der im

[930] FINGERNAGEL, wie Anm. 358, S. 64.

Begriff ist, mit seinen Gefährten das Schiff zu besteigen - in seiner Grundstruktur im Miniaturenpaar *w*31 und *w*32 wieder auftaucht: In *w*31 ist - stellvertretend für die Einwohner Karthagos - eine Begleiterin Didos, möglicherweise ihre Schwester Anna,[931] dargestellt, die gemeinsam mit der Königin auf der Stadtmauer, die möglicherweise nach der Stadtmauer in *B*29 gestaltet ist, steht. Da diese nicht aus dem Text hergeleitet sein kann, darf sie als Bilderfindung des Zeichners *B* gelten, so daß die Bildschöpfung in *w*31 aus einer *B*-ähnlichen Vorlage stammen muß - oder umgekehrt. Darüber hinaus könnte in die Darstellung des Paares Dido und Anna in *w*31 zugleich auch die Klage der Königin vor ihrer Schwester, wie sie die nachfolgende Miniatur *B*30 darstellt, eingeflossen sein. Die rechte Bildhälfte von *B*29, die Abfahrt der Trojaner von Karthago, scheint in die selbständige Miniatur *w*32 transformiert zu sein. Während Zeichner *B* die *unmaht* (V. 2248) Didos bei der Abfahrt des Eneas in dem Sinn selbständig visualisiert, indem er zeigt, wie sie von Sinnen aus der Stadt hervorstürzt, scheint Zeichner *w* wieder enger an den Text anzuknüpfen, indem er Dido im Gespräch mit Anna auf den Zinnen der Stadt darstellt. Trotz dieser Differenzen ist es insgesamt sehr wahrscheinlich, daß der bildlichen Lösung in *w* eine *B*-ähnliche Miniatur als Vorlage gedient haben kann, die Zeichner *w* durch Aufsplittung in zwei Einzelszenen dann in seine narrative Technik überführt hat.

Bemerkenswert ist, auf welche Weise Zeichner *h* sich diese Szene anverwandelt hat. Auf den ersten Blick scheint *h*12 in spiegelbildlicher Anordnung exakt die Bildkomposition von *B*29 aufzunehmen - mit Ausnahme der Stadtmauer Karthagos. Doch läßt sich diese auffällige Übereinstimmung wohl am zwanglosesten aus der großen Textnähe herleiten: Während Zeichner *B* die *unmaht* (V. 2248) Didos als wahnsinniges Hervorstürzen der Königin aus ihrer Stadt interpretiert, stellt Zeichner *h* diese *unmaht* wörtlich als Zusammenbrechen der Karthagerin dar.

Die folgende Miniatur im Zyklus *B*, Didos Bitte an Anna, die Zauberin zu holen (*B*30), besitzt kein unmittelbares Pendant im Zyklus *w*. Möglicherweise ist aber eine *B*30-ähnliche Bildvorlage in die Bildformulierung von *w*31, wo Dido und Anna auf der Stadtmauer dargestellt sind, eingeflossen, so daß man auch hier von einer Kontamination zweier Szenen sprechen könnte.

DIDOS SELBSTMORD (*B*31/*B*32 - *w*33)

Als Kontamination der Szenen *B*31 und *B*32 ist Pictura *w*33 zu erklären. Während *B*31 ausschließlich der Darstellung von Didos Selbstmord gewidmet ist, zeigt *B*32 die Entdeckung der verbrennenden Dido durch Anna und die Zauberin. In *w*33 dagegen werden beide Bildthemen synchron in einer kontinuierenden Darstellung in WICKHOFFS Sinn visualisiert, im Vergleich mit *B* jedoch in spiegelbildlicher Anordnung: Auf *B*31 geht der in der linken Bildhälfte dargestellte Selbstmord Didos zurück, während von *B*32 die von rechts sich nähernde Anna und die Zauberin inspiriert scheinen. Auffallend parallel ist auch die Darstellung der Räumlichkeit und der Architekturelemente: Die in *B*31 und *B*32 versuchte Wiedergabe eines Innenraumes wird in *w*33 durch die Darstellung zweier turmähnlicher Architekturen zu beiden Seiten der Selbstmordszene gelöst. Die zentrale Türarchitektur scheint deutlich angelehnt zu sein an die Gestaltung der Tür in *B*31 und *B*32, bei der lediglich die Zinnenbekrönung fehlt. Alle diese Indizien erwägend, scheint es auch hier insgesamt sehr wahrscheinlich, daß für *w*33 eine *B*31/32-ähnliche Vorlage transformiert wurde.[932]

[931] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 80.
[932] Ebd., S. 80.

Schließlich zeigt der Blick auf *h*13, daß der in einer anderen Tradition stehende Zeichner *h* durch konsequente Umsetzung des Textes zwar zu einer ähnlichen Bildformulierung gelangt ist, daß im Vergleich aller Zeugen die Bildfassungen *B* und *w* eindeutig miteinander verwandt sind.

In *B*33 folgt die Darstellung des Eindringens von Anna, der Zauberin und dem Kämmerer (V. 2479) in Didos Gemach. Diese Miniatur besitzt in der Konzeption des Zyklus *w* kein Pendant, erscheint jedoch bemerkenswerterweise in *h*14 - trotz der völlig anderen ikonographischen Tradition.

BEISETZUNG DER DIDO (*B*34 - *w*34)

Vergleichbar sind wieder *B*34 und *w*34, die Darstellung der Beisetzung Didos in Gegenwart der klagenden Anna und weiterer Trauergäste. An dieser Position wird erstmals auch die absolute Zahl der Miniaturen (34:34) synchronisiert. Eine besonders auffällige Parallele ist die Ikonographie des Sarkophags, der sich in beiden Miniaturen über die gesamte Breite des Bildes erstreckt, sowie die Darstellung der dahinter stehenden Anna. Interessanterweise läßt sich die Szene der Beisetzung, nicht aber die Klage Annas am Sarg unmittelbar aus dem Text ableiten. Daher ist auch hier wahrscheinlich, daß Zeichner *w* eine *B*34-ähnliche Vorlage gehabt hat.

Dieser Befund wird bestätigt durch den vergleichenden Blick auf die Gestaltung dieser Szene in *h*15: Die Darstellung einer christlichen Friedhofsszene ist vollkommen spätmittelalterlich geprägt und hat nichts gemein mit der Ikonographie von *B*34 und *w*34.

Sizilien

ANCHISES ERSCHEINT ENEAS IM TRAUM (*B*36 - *w*35)

Die nachfolgende Miniatur in Zyklus *B* (*B*35) visualisiert die Meerfahrt der Trojaner von Libyen nach Sizilien, während in der Bilderzählung *w* mit den Ereignissen der nächsten Reiseetappe fortgefahren wird. *B*36 und *w*35 gestalten dasselbe Thema und sind auch ikonographisch unmittelbar miteinander vergleichbar: Anchises erscheint seinem Sohn Eneas im Traum. In beiden Miniaturen ist Eneas im Bett schlafend dargestellt, während sein Vater in ganz realistischer Auffassung neben ihn tritt und ihn anspricht, wie die Gestik der Hände und das Spruchband in *B*36 ausdrückt. Neben dem Befund, daß die Bildgestaltung in *w* exakt spiegelbildlich zu *B* angelegt ist, unterscheidet sich die jüngere Miniatur von der älteren dadurch, daß Anchises mit einem Hut dargestellt ist. In beiden Fällen wird der alte Vater des Eneas mit Bart dargestellt, was aus dem Text nicht zu erschließen ist und zur ikonographischen Formel „alter Mann“ gehört.[933] Da im Text nicht weiter konkretisiert wird, in welcher Weise Anchises seinem Sohn erscheint,[934] die jüngere Miniatur aber dieselbe Bildformel verwendet wie der ältere Zeichner, kann auch diese Parallelität durch eine mittelbare Abhängigkeit des Zyklus *w* von *B* erklärt werden.[935] In jedem Fall läßt sich die Bildformel ohne Kenntnis des Textes nicht entschlüsseln, da die Traumerscheinung einerseits in ganz konkreter Weise „wörtlich“ umgesetzt ist und andererseits für den

[933] Bereits in *B*4 wurde Anchises mit Bart dargestellt.
[934] V. 2546-2547: *an der nâhsten naht dar nâ / erschein ime der vater sîn*.
[935] Zur Frage, wie in der Malerei/Buchmalerei Traumerscheinungen dargestellt werden, vgl. LISELOTTE SCHÜTZ: ‘Traum, Traumerscheinungen’. In: LCI. 4. Band. Sp. 352-354. - AGOSTO PARAVICINI; GIORGIO STABILE (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. - Stuttgart: Belser, 1989.

nur betrachtenden Leser nicht verständlich sein kann, da der Tod des Anchises keine Visualisierung erfahren hat.

Ganz anders visualisiert *h* die Prophezeiung des Anchises: In *h*16 ist nicht die Traumerscheinung selbst dargestellt, sondern Anchises, der auf den geöffneten Höllenrachen zeigt und Eneas den Weg zur Unterwelt weist. Im Gegensatz zu *B*36 und *w*35 wird hier also der Inhalt der Prophezeiung des Anchises konkret ins Bild umgesetzt.

Hatte Zeichner *B* in parallelen Fällen, in *B*11 mit der Beratungsszene nach der Überbringung der Botschaft Didos sowie in *B*34 mit der Darstellung der Beratung des Eneas nach dem Götterbefehl zur Abfahrt aus Karthago, immer wieder „demokratische Handlungen“ gemäß den Vorgaben des Textes visualisiert, wird die entsprechende Beratungsszene nach der Traumerscheinung des Anchises in *B* nicht ins Bild umgesetzt, wohl aber diesmal in *w*36 gestaltet. Es ist denkbar, daß Zeichner *B* eine derartige Beratungsszene in seiner Vorlage aus Gründen der Layout-Gestaltung übergangen hat, da die nächste Bildseite bereits für die Begegnung mit Sibylle vorgesehen war. Aus einem Befund wie diesem läßt sich schließen, daß auch *B* nicht den Archetyp dieser Bildfassung enthält, sondern seinerseits auf eine Vorlage zurückgeht, aus der in derselben Weise ausgewählt werden mußte wie der jüngere Zeichner *w* es tat. Da die Illustrationsfolge in *B* den Text jedoch nahezu lückenlos und wesentlich dichter als die der anderen Überlieferungszeugen begleitet, muß angenommen werden, daß die Vorlage nicht sehr viel mehr Szenen enthalten haben dürfte.

Auch die im Zyklus *w* nachfolgende Szene (*w*37) besitzt keine Parallele im Zyklus *B*. Gemäß dem Titulus stellt sie die Suche nach Sibylle dar, aufgrund der Ikonographie und dem Textzusammenhang konnte aber nachgewiesen werden, daß es sich um die Stadtgründung auf Sizilien, die die reisemüden Trojaner aufnehmen sollte, handelt. Möglicherweise könnte auch die Vorlage, auf die Zyklus *B* zurückgeht, eine derartige Darstellung besessen haben, die aus denselben Gründen wie die vorangehende, in *w*36 überlieferte Beratungsszene zwar nicht in *B* übernommen wurde, hingegen aber im jüngeren Zyklus *w* auftaucht. Hieraus läßt sich schließen, daß *w* letztlich nicht auf *B*, sondern auf eine illustrierte Handschrift zurückgeht, von der auch *B* kopiert wurde. Dazu paßt das von BEHAGHEL erstellte Stemma und die dort rekonstruierte Handschrift *Z*.

Abstieg in die Unterwelt

ENEAS FINDET DIE LESENDE SIBYLLE UND PFLÜCKT DEN ZWEIG (*B*37/*B*38 - *w*38/*w*39)

Unmittelbar vergleichbar in beiden Zyklen sind die beiden nachfolgenden Miniaturen *B*37/*B*38 und *w*38/*w*39, die jeweils als Miniaturenpaare miteinander verglichen werden müssen. *B*37 und *w*38 stellen die Ankunft des Eneas bei Sibylle dar. In der den Text sehr genau umsetzenden älteren Darstellung sitzt Sibylle mit einem aufgeschlagenen Buch (V. 2714-2715) vor einem Altar in einem geschlossenen Raum (V. 2705), während sich Eneas links vor ihr ebenfalls niedergelassen hat (V. 2748). In *w*38 scheint die textnahe Illustration einer *B*-ähnlichen Vorlage auf das einfachste reduziert: Eneas tritt - wie in *B*37 von links kommend - auf die sitzende und in ein Buch vertiefte Sibylle zu. Trotz der Unterschiede der beiden Miniaturen in zahlreichen Details weist doch die grundlegende Übereinstimmung auch in ihrer reduziertesten Gestalt auf eine Verwandtschaft der beiden Miniaturen hin.

Ähnlich verhält es sich mit *B*38 und *w*39: Die ältere Miniatur vereinigt zwei aufeinanderfolgende Szenen in demselben Bild, das Pflücken des Zweiges und die Rückkehr zu Sibylle. Zeichner *w* dagegen wählte offensichtlich aus der Doppelminiatur einer *B*-ähnlichen Vorlage lediglich die zweite Teilszene aus, die Rückkehr des Eneas mit dem gepflückten Zweig zu Sibylle. Das geschulterte Schwert des Trojaners (V. 2865-2870) in *w*39 identifiziert die Szene - über eine *B*38-ähnliche Vorlage hinaus - zugleich als die Darstellung des Aufbruchs der beiden in die Unterwelt. Im Hinblick auf die Vergleichbarkeit der beiden zuletzt besprochenen Miniaturen gilt das für *B*37/*w*38 Bemerkte: Der Differenz im Detail steht eine Übereinstimmung der Großstruktur gegenüber, wobei im Falle der Miniaturen *B*38/*w*39 die Darstellung der Zweigauffindung in der jüngeren Fassung erweitert wird zur Visualisierung des Aufbruchs von Sibylle und Eneas in die Unterwelt, letzterer gerüstet mit Zweig und Schwert. Da dieser Aufbruch zum Krater mit dem glühenden Strom in *B*39 eine eigene Miniatur bildet, könnte in *w*39 wiederum eine Kontamination zweier Miniaturen wie *B*38 und *B*39 vorliegen, ein Verfahren, das auch in anderen Fällen nachweisbar ist. Die Darstellung des Kraters mit dem glühenden Strom aus *B*39 ist in Zyklus *w* jedoch nicht eingegangen.

ENEAS UND SIBYLLE BEI DEN SELBSTMÖRDERN (*B*40 - *w*40)

Unmittelbar vergleichbar sind die nachfolgenden Miniaturen *B*40 und *w*40, mit denen beide Zyklen auch in der absoluten Zahl der Bilder erneut synchronisiert werden. Während Eneas und Sibylle in beiden Miniaturen von links in das Bild hineintreten, sind in der rechten Bildhälfte die Seelen der Selbstmörder dargestellt, die von wilden Tieren angefallen werden. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Bildfassungen besteht in der Darstellung von Eneas und Sibylle. Werden diese in den Unterweltsszenen im Zyklus *B* durchgängig in voller Größe und von links in das Bild hineintretend dargestellt, gelangen im Zyklus *w* unterschiedliche Darstellungsformen zur Anwendung: Neben ihrer beider Wiedergabe in voller Gestalt wird Eneas im Ausschnitt dargestellt, Sibylle dagegen im grotesken Profil - offenbar eine Bilderfindung des Zeichners *w*, die auf die im Text sowie in der *B*-ähnlichen Vorlage gestaltete ausnehmende Häßlichkeit der Prophetin reagiert.

Von verblüffender Ähnlichkeit ist die Darstellung der Selbstmörder in der rechten Bildhälfte. Während diese gemäß dem Text am Wasser auf und ab laufen (V. 2947-2948), stellt sie Miniator *B* als im Wasser stehend dar. Exakt dieselbe Ikonographie, obwohl sie aus dem Text nicht herleitbar ist, verwendet Zeichner *w*, so daß eine Verwandtschaft beider Zyklen auch hier als gesichert gelten kann. Auffallend analog sind darüber hinaus die Körperwendung und die Art der Armbewegungen der Seelen, die ebenfalls nicht aus dem Text abgeleitet werden kann. Nach rechts gewendet, Sibylle und Eneas den Rücken zukehrend, heben die von unterschiedlichen Tieren angefallenen Gestalten ihre Arme hilfesuchend in die Höhe. Trotz formaler Differenzen in der Gesamtzahl der Gestalten - in *B*40 drei, in *w*40 zwei - sowie in stilistischer Hinsicht scheint durch *w*40 klar eine *B*-ähnliche Bildvorlage hindurch.[936]

ENEAS UND SIBYLLE BEI CHARON (*B*41 - *w*41)

Auch die in beiden Zyklen nachfolgenden Miniaturen, *B*41 und *w*41, sind unmittelbar miteinander vergleichbar. In beiden Fällen treten wiederum von links Eneas und Sibylle in das Bild

[936] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 80.

hinein, während der Hauptteil der Bildfläche durch die Darstellung Charons, der die Seelen über den Phlegeton hinübersetzt, eingenommen wird. In beiden Fällen steht dieser links auf dem Heck des Höllennachens, während seine Passagiere rechts vor ihm sitzen und zu ihm aufblicken. Der wesentliche Unterschied besteht jedoch darin, daß in *B*41 Charon lediglich das Ruder führt, mit dem er gemäß dem Text die Seelen zugleich traktiert (V. 3018-3023), während er in *w*41 zusätzlich mit einem Stock oder einer Peitsche auf seine Fahrgäste einschlägt. Auch in diesem Fall ist die Textgrundlage so allgemein, daß Zeichner *w* ohne eine *B*-ähnliche Bildvorlage sicher nicht zu dieser Bildformulierung gelangt wäre.[937]

Schließlich bleibt darauf hinzuweisen, daß Zyklus *h* mit der nicht ausgeführten Pictura *h*20 dasselbe Bildthema vorgesehen hatte. Es wäre sicher für einen Vergleich aufschlußreich gewesen, wenn die dort geplante Lösung zur Ausführung gekommen wäre.

Die im Zyklus *B* folgende Miniatur, Pictura *B*42, besitzt nur im Zyklus *h* eine Parallele, wenn auch der ältere Zyklus den Moment des Ausstiegs zum Gegenstand hat und nicht die eigentliche Überfahrt wie *h*21.

ENEAS UND SIBYLLE SEHEN DIE SEELEN LETHE TRINKEN (*B*43 - *w*42)

Die nächsten Szenen, die auffallende ikonographische Parallelen aufweisen, sind in *B*43 und *w*42 die Darstellung der Seelen, die Lethe trinken. Während die Wiedergabe von Sibylle und Eneas durch ihre Position im Bild sowie ihre Ausschnitthaftigkeit in *w*42 von der älteren Fassung deutlich abweicht, ist die Darstellung der Lethe trinkenden Seelen von schlagender Ähnlichkeit. In *B*43 knien drei Seelen am Flußufer und trinken, indem sie mit weit ausholenden Armen Wasser schöpfen. Zeichner *w* wandelt die Ikonographie gegen die Textgrundlage zwar ab, indem er die beiden Seelen inmitten des Wassers darstellt, doch zeigt insbesondere die Art und Weise, wie die Schöpfbewegungen der Arme wiedergegeben werden, sehr deutlich, daß eine *B*43-ähnliche Ikonographie als Vorlage gedient haben könnte.

ENEAS UND SIBYLLE VOR CERBERUS (*B*44 - *w*43)

Auf eine enge Verwandtschaft der Zyklen *B* und *w* in diesem Bereich der Bilderzählung deutet bereits der „makroskopische Befund“ hin, daß gemäß der Texterzählung in beiden Zyklen als nächste Szene die Begegnung mit Cerberus dargestellt wird. In beiden Miniaturen treten Sibylle - in *w*43 grotesker Profildarstellung - und Eneas - in *w*43 in voller Gestalt - von links kommend vor Cerberus, der vor der Höllenpforte des Hades sitzt, der durch eine Architektur charakterisiert ist. In der Darstellung des Cerberus differieren die Bildformulierungen grundsätzlich: *B*44 versucht eine möglichst textnahe Umsetzung des hundeähnlichen Ungeheuers (V. 3246) mit seinen drei Köpfen, während *w*43 dem Höllenhund menschliche Gestalt verleiht und in seiner Physiognomie deutlich dem Fährmann Charon (*w*41) angleicht. Wenn sich auch das Arrangement der einzelnen Bildelemente in beiden Fassungen unabhängig voneinander aus dem Text selbst ableiten läßt, so ist doch die Ähnlichkeit der Bilderfindung in *w*43 und *B*44 insbesondere im Zusammenhang mit der in beiden Zyklen analogen vorausgehenden

[937] Ebd., S. 80.

Miniatur so auffallend, daß man auch in diesem Fall einen weiteren Beleg für die Verwandtschaft beider Bildzyklen erkennen muß.

Daß Zyklus *B* sehr abrupt mit der Rückkehr von Eneas und Sibylle zu den Trojanern fortgeführt wird, läßt sich auf den Verlust einer Bildseite mit vier Miniaturen nach fol. 23 zurückführen.[938] Nach BOECKLER könnte zu den verlorenen Miniaturen die Begegnung des Eneas mit Dido und mit den Helden vor Theben und Troja, die Darstellung der Höllenburg des Radamanthus mit Tantalus sowie die Begegnung des Eneas mit seinem Vater Anchises und dessen Prophezeiung der Nachkommenschaft gehört haben. HUCKLENBROICH schließt sich dieser Beurteilung an, indem er BOECKLER wörtlich zitiert. Auch FINGERNAGEL möchte zu den verlorenen Miniaturen die Begegnungen zwischen Eneas und Dido beziehungsweise zwischen Eneas und Anchises sowie das Zusammentreffen mit den Helden von Troja und Theben und die Qualen der Seelen im Reich des Rhadamanthus zählen, womit auch er im wesentlichen die Vermutungen seiner Vorgänger bestätigt. Anders als BOECKLER argumentiert FINGERNAGEL bei seinem Rekonstruktionsvorschlag durch Heranziehung der in den Zyklen *h* und *w* visualisierten Szenen, was methodisch sehr sinnvoll ist.

Im Zyklus *h* findet sich in Pictura *h*23 singulär die Darstellung der im Mutterleib gestorbenen Kinder, die erste Begegnung von Eneas und Sibylle nach dem Eintritt in das von Cerberus bewachte Höllenreich. Obwohl die Ikonographie dazu nicht paßt, bezeichnet der Titulus noch eine andere Szene, die Begegnung mit den durch Ritterschaft Gefallenen, womit sicher die Begegnung des Eneas mit den im Kampf um Troja umgekommenen Griechen und Trojanern gemeint ist.

Die zweite Begegnung ist das Zusammentreffen mit Dido unter denen, *die tôt wârn von minnen* (V. 3295). Diese zentrale Episode der Unterweltsfahrt findet ihre Visualisierung in *w*44, und es ist anzunehmen, daß diese Szene auch im Zyklus *B* sowie in der *B*-ähnlichen Bildvorlage von *w* gestaltet war. Da insbesondere Zyklus *B* dem tragischen Untergang der karthagischen Königin einen so breiten Raum gewährt, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß auch die Begegnung zwischen Dido und Eneas in der Unterwelt Thema einer Miniatur gewesen ist.

Zyklus *w* visualisiert - der Texterzählung eng folgend - als nächstes in Pictura *w*45 die Begegnung des Eneas mit den vor Theben gefallenen Griechen und seinen im Kampf um Troja ums Leben gekommenen Landsleuten sowie ihren griechischen Widersachern. Daß im Zyklus *B* oder der *B*-ähnlichen Vorlage von *w* auch diese Szene illustriert gewesen sein könnte, besitzt ebenfalls einige Wahrscheinlichkeit.

Die folgende Miniatur *w*46 schildert die Ankunft von Eneas und Sibylle vor dem Tartarus, der bei Veldeke als *rehte helle* (V. 3384) bezeichnet wird. Auch hier ist ein Vergleich mit *B* nicht möglich, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß diese Szene auf einer früheren Stufe der Bildüberlieferung, d. h. im Codex *B* oder in dessen Vorlage, bereits eine Visualisierung erfahren hat.

Pictura *w*47 zeigt eine Szene, die nicht eindeutig aus einer bestimmten Textstelle hergeleitet werden kann, sondern stellvertretend die Qualen in diesem tiefsten Teil des Hades, dem Tartarus, symbolisiert. Denkbar ist aber auch, daß es sich konkret um die in V. 3484-3507 beschriebenen Tantalusqualen handelt.[939] Die im Titulus als *twfel* bezeichnete, von links an den Sitzenden herantretende

[938] ALBERT BOECKLER: Heinrich von Veldeke: Eneide. Die Bilder der Berliner Handschrift. - Leipzig: Harrassowitz, 1939, S. 13 mit Anm. 9. - JÖRG HUCKLENBROICH: Text und Illustration in der Berliner Handschrift der „Eneide“ des Heinrich von Veldeke. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Ms. Germ. Fol. 282. - Dissertation Würzburg 1985, S. 60-61. - FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 89-90.
[939] FINGERNAGEL, wie Anm. 358, S. 90.

Gestalt könnte Rhadamanthus darstellen. Wenn auch in diesem Fall nicht rekonstruierbar ist, ob dasselbe Thema im Zyklus *B* gestaltet wurde, ist aber anzunehmen, daß auf einer früheren Überlieferungsstufe des Zyklus diese Szene bereits vorhanden war.

Ist mit der nicht zweifellos zu deutenden Darstellung in *w*47 eine der Tantalusqualen gemeint, so paßt in den Kontext sowohl der Texterzählung als auch der Bilderzählung auf der Ebene der Makrostruktur sehr gut die eindeutiger identifizierbare Szene *w*48 mit den Qualen des Tityos. Möglicherweise trifft FINGERNAGELS Vermutung zu, daß die „Qualen der Seelen in der Hölle des Rhadamanthus“[940] Thema einer der vier im Zyklus *B* verlorenen Miniaturen gewesen sein könnte, so daß auch in diesem Fall eine *B*-ähnliche Vorlage wahrscheinlich ist.

Dagegen ist zweifelhaft, ob *w*49 mit der Darstellung der Landschaft des Elysiums auf eine *B*-ähnliche Vorlage zurückgeht, da im Zyklus *B* keine einzige reine Landschaftsdarstellung nachweisbar und aufgrund der spezifischen Gestaltung der Miniaturen auch nicht wahrscheinlich ist: In den Bildern des 13. Jahrhunderts agieren ausschließlich Personen vor abstrakten Bildhintergründen, die allenfalls isolierte Versatzstücke von Landschaft zulassen. Die Bildformulierung in *w*49 muß auch hier vielmehr als Resultat der Problematik, den Vorlagezyklus in das Illustrationssystem des Codex *w* zu transformieren und auf die Konzeption der eigenen Bildfolge Rücksicht zu nehmen, interpretiert werden: Zeichner *w* hatte bereits für die Basisminiatur von fol. 28v die Darstellung der Begegnung zwischen Eneas und Anchises vorgesehen, und da zwischen der Szene mit den Qualen des Tityos (V. 3516-3541) und der Begegnung mit Anchises (V. 3578-3728) kein Sujet existiert, das in eine Illustration hätte umgesetzt werden können, mußte er eine „Notlösung“ finden und entschied sich für die Landschaftsdarstellung, die allein deswegen auffällt, da sie im narrativen Zyklus keinerlei erzählerischen Wert besitzt.

Die nachfolgende Miniatur im Zyklus *w* mit der Darstellung der Begegnung zwischen Eneas und Anchises (*w*50), dürfte sicher auch im Zyklus *B* vorhanden gewesen sein, da sie Anlaß und Ziel der Unterweltsfahrt gewesen ist. Das Besondere der Bildgestaltung von *w*50 ist die darin visualisierte Prophezeiung der Nachkommenschaft durch Anchises.[941] Der Befund, daß diese Szene auch in dem in einer ganz anderen Ikonographie wurzelnden Zyklus *h* (*h*24) umgesetzt ist, bestätigt die zentrale Bedeutung der Begegnung zwischen Eneas und Anchises innerhalb der Konzeption der Unterweltsfahrt.

SIBYLLE KEHRT ZU DEN GEFÄHRTEN DES ENEAS ZURÜCK (*B*45 - *w*51/*w*52)

Die Darstellung der Rückkehr von Eneas und Sibylle zu den zurückgebliebenen Trojanern in *w*51/*w*52 schließt die Unterweltfahrt ab und ist zugleich die erste Szene, die im Zyklus *B* nach dem Ausfall des Miniaturblattes wieder erhalten ist. Während in der älteren Fassung der Abschied von Sibylle und die Rückkehr zu den Gefährten in einer einzigen Miniatur dargestellt ist, verwendet Zeichner *w* eine Szene für den Abschied des Eneas von Sibylle (*w*51) und eine eigene Szene für dessen Rückkehr zu den Trojanern (*w*52). Interessant ist der Vergleich der Bildfassungen mit der Textfassung: Im Text begleitet Sibylle Eneas zu seinen Gefährten und nimmt erst danach Abschied von ihm. Bildfassung *B* gestaltet exakt diese Chronologie der Handlung, während *w* die Textfassung der Ereignisse abändert und in zwei aufeinander folgende Szenen aufteilt: Eneas nimmt zuerst von Sibylle Abschied und kehrt danach zu

[940] Ebd., S. 90.
[941] S. o., Kapitel C II 4 b.

seinen Gefährten zurück. Möglicherweise hat Zeichner *w* in diesem Falle wiederum von der Technik Gebrauch gemacht, eine *B*45-ähnliche Vorlageminiatur in zwei Einzelbilder aufzusplitten. Offenbar war Zeichner *w* für fol. 32v an eine bestimmte thematische Vorgabe gebunden und wollte ausschließlich die Ereignisse nach der Landung in Latium bis zum Beschluß einer ersten Kontaktaufnahme mit dem König des Landes darstellen. Da in diesem Textbereich nur eine begrenzte Zahl von möglichen Bildsujets möglich ist, hat Zeichner *w* wiederum zu einer „Notlösung“ gegriffen und hat aus einer *B*45-ähnlichen Bildvorlage zwei Einzelszenen entwickelt.

Ankunft in Latium und Gesandtschaft an König Latinus

MEERFAHRT DER TROJANER NACH LATIUM (*B*46 - *w*53)

Nach der Abschieds- und Willkommensszene folgt in den Zyklen *B* und *w* die Darstellung der erneuten Meerfahrt, durch die der neue Handlungsabschnitt eingeleitet wird. Während *B*46 das Schiff der Trojaner mit einer prachtvollen Architektur ausschmückt, zeigt *w*53 die aus anderen Miniaturen bekannte, reduzierte Schiffsdarstellung (*w*3, *w*29, *w*32, *w*41). Trotz der differierenden Ikonographie im einzelnen kann insbesondere die Position dieser Miniatur innerhalb des Zyklus darauf hinweisen, daß eine *B*46-ähnliche Miniatur Vorlage für die gemäß der vereinfachenden ikonographischen Technik des Zeichners *w* entwickelte Bildformulierung von *w*53 gewesen ist.

MAHL AN DER TIBERMÜNDUNG (*B*47 - *w*54)

Gemäß der Abfolge der Ereignisse im Text folgt in den Zyklen *B* und *w* die Darstellung des Mahles an der Tibermündung. Wenn sich auch die Szene an dieser Stelle unmittelbar aus der Textgrundlage ergibt, so scheint doch die Parallelität der Szenenfolgen *B*45-*B*47 und *w*51-*w*54 in ihrer Makro- sowie in ihrer Mikrostruktur auf eine mittelbare Verwandtschaft des jüngeren Zyklus mit dem älteren hinzuweisen. Wie in vielen Fällen ist im Zyklus *B* der Text sehr viel intensiver rezipiert, unmittelbarer umgesetzt oder kreativer ausgedeutet worden als im Zyklus *w*. So gibt Zeichner *B* die improvisierte Mahlzeit einfallsreich dadurch wieder, daß das Tischtuch den Speisenden auf die Knie gelegt wird, da der Text formuliert: *daz brôt sie dô nâmen / unde legetenz ûf ir schôz [...] sine heten ander tische / niwan ir knie unde ir bein* (V. 3764-3775). Offensichtlich gleicht Zeichner *B* wohlüberlegt die feststehende Ikonographie „Tischszene“ (vgl. *B*15) an die besonderen Bedingungen des Textes an. Die Formulierung des über die Knie gelegten Tischtuches ist in der Weise nicht aus dem Text ableitbar und muß als Bilderfindung des Zeichners *B* oder des Gestalters seiner Vorlage beurteilt werden.

Zeichner *w* hat seine Darstellung eines Tisches für die Mahlzeit sicher nicht aus der Textvorlage entwickelt, sondern vielmehr aus einer Bildvorlage. Daß diese Ähnlichkeit mit *B*47 gehabt haben kann, zeigt der Befund, daß in der jüngeren Bildfassung nicht wie in *w*9 oder *w*154 ein klassischer gedeckter Tisch die Mahlszene visualisiert, sondern ein Tisch in Form einer Platte auf Klappfüßen und ohne Decke. Diese Ikonographie kann dahingehend gedeutet werden, daß Zeichner *w* die improvisierte Tischform einer *B*47-ähnlichen Bildvorlage zwar im Hinblick auf die Textgrundlage verstanden hat, jedoch keine eigene Geschicklichkeit besaß, um dieses Konzept analog zu adaptieren.

Die in *w* folgenden beiden Miniaturen stellen die ausgelassene Freude der Trojaner nach der Interpretation des Tischprodigiums durch Eneas (*w*55) und das danach vollzogene Götteropfer (*w*56) dar. Sie besitzen keine Parallele in *B* und sind entweder eigenständige Bilderfindungen des Zeichners *w* oder überliefern den ursprünglichen Bildbestand, den in diesem Fall Zeichner *B* reduziert und den Möglichkeiten seines eigenen Illustrationssystems angepaßt hätte.

ENEAS SCHICKT BOTEN ZU KÖNIG LATINUS (*B*48 - *w*57)

Dieselbe Szene visualisieren dann wieder *B*48 und *w*57 mit der Aussendung der Boten zu König Latinus. Die Anordnung der Figuren ist in beiden Miniaturen vollkommen analog gestaltet: Links sitzt Eneas, rechts vor ihm stehen die beiden Boten, denen er seinen Auftrag gibt. Die Hauptunterschiede liegen lediglich darin, daß Eneas in *B*48 auf einem Thron sitzt, hinter dem ein weiterer Gefolgsmann steht, während er sich in *w*57 auf einer einfachen Bank niedergelassen hat und als Zeichen seiner künftigen Würde eine Krone trägt. Während in *B*48 lediglich die Botschaft, die Eneas seinen Boten für König Latinus aufträgt, visualisiert wird, stellt *w*57 zugleich auch die Geschenke, die der Text erwähnt, dar. Für dieses Detail scheint Zeichner *w* entweder eine *B*48-ähnliche Vorlage durch eigenes Studium der Textgrundlage selbständig präzisiert oder aber eine Bildformel seiner Vorlage übernommen zu haben. Wenn dieselbe Zeichner *B* vorlag, so hat dieser die vorgefundene Bildformulierung bereits seinen eigenen Zwecken angepaßt. Am Beispiel dieser Miniatur wird deutlich, daß Zyklus *w* nicht grundsätzlich vereinfacht, sondern in einigen Fällen eine *B*-ähnliche Vorlage erweitert und konkretisiert haben kann.

Der Weg der Boten zu König Latinus wird in *w*58 eigens thematisiert und besitzt keine Parallele in Zyklus *B*.

DIE BOTEN ÜBERREICHEN LATINUS DIE GESCHENKE DES ENEAS (*B*49 - *w*59)

Die Szenen besitzen einen vollkommen parallelen Aufbau: Von links nähern sich die beiden Boten des Eneas dem gekrönten König Latinus, der rechts auf einem Thronsitz dargestellt ist. Die Unterschiede zwischen *B*49 und *w*59 bestehen darin, daß in der älteren Darstellung hinter Latinus ein Gefolgsmann steht, der dessen Schwert geschultert trägt, und daß neben Szepter und Krone, die auch die jüngere Darstellung besitzt, in *B*49 als Geschenke noch ein Mantel (V. 3863) und ein goldener Becher (V. 3864) dargestellt werden. Das Fehlen des Gefolgsmannes des Latinus in *w*59 könnte darin begründet liegen, daß die kleine Fläche der Miniatur für eine weitere Gestalt nicht mehr genügend freien Raum geboten hätte.

Im Zyklus *B* sind die beiden folgenden Miniaturen „demokratischen Beratungsszenen“ gewidmet: *B*50 stellt die Übermittlung der Botschaft des Latinus an Eneas durch die Boten dar, *B*51 zeigt die Weitergabe dieser Botschaft durch Eneas an seine Gefährten. Im Zyklus *w* haben diese Szenen keine Nachfolge gefunden.

LATINUS UND DIE KÖNIGIN (*B*52 - *w*60)

Analog ist die Darstellung der Unterredung zwischen Latinus und seiner Gemahlin über das Schicksal der Tochter Lavinia. Die Hauptunterschiede zwischen beiden Fassungen desselben Inhalts

bestehen zum einen darin, daß die Anordnung der Figuren in *w*60 - links Latinus, rechts die Königin - im Vergleich zu *B* genau spiegelverkehrt ist. Zum anderen stellt Zeichner *w* rechts neben der Königin die Tochter Lavinia dar, was ebenfalls weder auf den Text, in dem Lavinia nicht als anwesend beschrieben wird, noch auf eine *B*52-ähnliche Vorlage zurückgeführt werden kann. Zeichner *w* versucht offenbar durch dieses Darstellungsmittel, den Gegenstand der Unterredung zwischen Latinus und der Königin, ihre Tochter Lavinia, konkret zu visualisieren.

Die beiden im Zyklus *w* folgenden Miniaturen, *w*61 und *w*62, besitzen keine Parallele im älteren Zyklus. Bemerkenswerterweise läßt sich für sie auch keine Textgrundlage zweifelsfrei feststellen.[942]

Bau von Montalbane

Die Erzählphase zwischen dem heftigen Disput zwischen Latinus und der Königin und der Hirschjagd des Ascanius wird nur in *B* visuell gestaltet. *B*53 verläßt im Grunde die Erzählchronologie des Textes, indem eine Szene illustriert wird, die eigentlich an eine frühere Stelle des Zyklus gehört: Während sich die Boten bei König Latinus befinden, hat Eneas den Berg Albane gefunden und dort mit dem Bau der Burg begonnen (V. 4056-4061), so daß die Errichtung der trojanischen Schutzwehr und die Ereignisse am Hof des Latinus synchron verlaufen.

Nach den Ereignissen im Zusammenhang mit dem Aufenthalt der Trojaner in Laurentum und mit dem Brief der Königin an Turnus, der in *h*25 visualisiert ist, wird dann noch einmal von der Bautätigkeit des Eneas in Montalbane erzählt (V. 4534-4541), die nun zugleich damit motiviert wird, daß die Kunde von der Ankunft des Turnus mit einem Heer bevorsteht.[943]

Auf die Szene *B*53 mit der Darstellung, wie Eneas seinen Gefährten den Ort für die zu errichtende Festung zeigt, folgt in *B*54 die Errichtung der Mauern von Montalbane, in *B*55 der Transport der Vorräte in die Stadt und in *B*56 die Anlage des Grabens. Nach einem weiteren Textblatt (fol. 30) folgte ein heute verlorenes Miniaturblatt, dessen vier Bilder nur noch hypothetisch rekonstruiert werden können. FINGERNAGEL[944] vermutet, daß die fehlenden vier Miniaturen, die zwischen den Darstellungen des Baues der Burg Montalbane und der Hirschjagd-Episode eingefügt waren, Szenen aus dem Textbereich V. 4345-4526 visualisierten. Es sei als sicher anzusehen, „daß nach den Montalbane-Bildern, die der Miniator nach der Auseinandersetzung zwischen Latinus und der Königin Amata gesetzt hatte (f. 27vb), - im Text ist die Reihenfolge umgekehrt - erneut Turnus und seine Verbündeten im Mittelpunkt der Darstellungen stehen.“[945] Als mögliche Bildthemen schlägt er vor: Amata schickt Turnus einen Brief, Turnus empfängt diesen Brief, Turnus sendet die Boten aus, Turnus sammelt ein großes Heer.[946]

---

[942] S. o., Kapitel C II 4 b.

[943] Ganz eindeutig scheint die im Text entworfene Chronologie jedoch nicht zu sein. Aus V. 4034-4103 scheint hervorzugehen, daß der Bau Montalbanes im wesentlichen abgeschlossen ist, als die Boten von Latinus zurückkamen. Dagegen legt V. 4534-4540 nahe, daß als Motivation des Festungsbaues eben die erwartete Feindseligkeit des Turnus diente. Dabei ist aber nicht ganz einsichtig, daß zwischen der Audienz der Trojaner bei Latinus und den dadurch in Bewegung gebrachten Ereignissen so viel Zeit vergangen sein kann, daß sich die Kunde vom Eingreifen des Turnus bereits wieder bei den (zurückgebliebenen) Trojanern verbreitet hat.

[944] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 90.

[945] Ebd.

[946] BOECKLER vermutete: „Darauf (auf dem Schlußblatt der zweiten Lage, M. S.) können nur folgende Darstellungen gewesen sein: die Königin Amata schreibt an Turnus, sie gibt ihrem Kämmerer den Brief, Turnus empfängt ihn und

Zeichner *B* hat die Burgbauepisode also erst im Anschluß an die Szene mit der Auseinandersetzung zwischen Latinus und der Königin gesetzt, was damit begründet werden kann, daß sich die Miniaturen für die Darstellung der vier Bauphasen passend auf einer Miniaturseite verteilen ließen. Die im Text zeitlich nachfolgende Gesprächsszene zwischen Latinus und der Königin mußte daher auf der freien Bildhälfte von fol. 27v im Anschluß an die Beratung zwischen Eneas und seinen Gefährten untergebracht werden.

Die an die Burgbauepisode in Zyklus *B* anschließende Amata-Turnus-Handlung mit ihren vier Miniaturen ist nur noch hypothetisch rekonstruierbar, da Zyklus *w* sie insgesamt überspringt.[947] Denkbar wäre, daß darin die Szene, in der die Königin den Brief an Turnus schreibt, visualisiert gewesen ist, zumal eine ähnliche Ikonographie in der Darstellung der schreibenden Lavinia später wiederkehrt. Lediglich in *h*25 ist die Szene dargestellt, in der Turnus durch einen Boten im Brief Amatas erfährt, daß Latinus seine Tochter dem Eneas versprochen hat.

Zusammenfassend darf man insbesondere den Befund, daß der in *B*52 entgegen der Textchronologie dargestellte Disput zwischen Latinus und der Königin auch in *w*60 analog positioniert ist, als Indiz dafür interpretieren, daß Zeichner *w* einer *B*52-ähnlichen Bildvorlage gefolgt ist. Für die beiden schwer deutbaren, nachfolgenden Miniaturen *w*61 und *w*62 gibt es in diesem Zusammenhang zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder wurde ihre auf keine Textgrundlage gestützte, eigene Bildformulierung als eine Art „Notlösung“ für die Vervollständigung der Bildseite fol. 33r entworfen, wo es sich nicht mehr lohnte, einen neuen Abschnitt der Bilderzählung zu beginnen, weil das Thema für die folgende Bildseite 39v mit der Darstellung der Hirschjagd bereits feststand. Oder aber die Irritation in der Bildfolge *w* gründet sich in einem Bruch innerhalb der Bildvorlage, die an dieser Position möglicherweise ähnlich fragmentiert war wie der überlieferte Zyklus *B*.

Hirschjagd des Ascanius

HIRSCHJAGD DES ASCANIUS (*B*57-*B*60 - *w*63-*w*74)

Die nächste Miniaturenseite in *B* (fol. 32r/v) ist der Hirschjagd des Ascanius und deren Folgen gewidmet. Ihr entspricht im Zyklus *w* die Bilddoppelseite fol. 39v/40r, auf der die Jagdepisode ebenfalls kohärent visualisiert wird. Bei der Einzelbeschreibung der Miniaturen wurde bereits darauf verwiesen, daß Zeichner *w* hier ein im Codex einmaliges Illustrationsverfahren anwendet: Die Bildfolge wird über die Mittelfalz hinweg geführt, und die Einzelminiaturen sind so ausschnitthaft angelegt, daß - in der Technik eines Comics - erst die Kombination mehrerer Einzelszenen ein vollständiges Bild ergibt. Dieser Befund ist bei dem hier durchgeführten Versuch, Miniaturen von *w* auf *B*-ähnliche Vorlagen zurückzuführen, zu berücksichtigen. Den vier Miniaturen der Hirschjagdepisode in *B* stehen 12 Bilder in *w* gegenüber, so daß ein Verfahren der Aufsplittung der Vorlageminiaturen wahrscheinlich ist.

*B*57 ist im Zyklus *w* in die beiden Miniaturen *w*63 und *w*64 aufgeteilt worden. Der Baum im Zentrum von *B*57 repräsentiert in *w*63 am linken Bildrand den Bereich des Waldes, aus dem die Trojaner den zahmen Hirsch getrieben haben. Die Darstellung des bogenschießenden Ascanius ist in *w*63 analog

---

ruft seine Freunde zu Hilfe, diese treffen ein“ (wie Anm. 938, S. 13 mit Anm. 10). - Zur Struktur dieser Erzählphase vgl. auch HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 74-75.

[947] Vgl. aber die mögliche Interpretation der Miniaturen *w*61 und *w*62 in der Einzelbeschreibung, s. o., Kapitel C II 4 b.

zu *B*57 dargestellt mit dem Unterschied, daß der Trojaner im älteren Zyklus eine Kopfbedeckung trägt und den Pfeil bereits abgeschossen hat. In *B*57 ist neben Ascanius noch ein weiterer Bogenschütze dargestellt sowie ein Pferd der Jäger (V. 4618). In *w*63 zielt Ascanius mit eingelegtem Pfeil auf den flüchtenden Hirsch, der in *w*64 bereits in die Flanke getroffen ist. Die beiden Rehe,[948] die durch ihre „Aufteilung“ auf zwei Bildausschnitte *w*63 und *w*64 im wörtlichen Sinne „verbinden“, kann Zeichner *w* über eine *B*-ähnliche Vorlage hinaus ergänzt haben, vielleicht unter Rückgriff auf den Text. Berücksichtigt man die notwendigen Veränderungen, die durch die Überführung in ein anderes Illustrationssystem entstanden sind, läßt sich eine *B*57-ähnliche Vorlage des Miniaturenpaares *w*63 und *w*64 deutlich erkennen.

Zwar besitzt auch Zyklus *h* die Szene, die die Erlegung des Hirsches darstellt, doch wird gerade hier deutlich sichtbar, wie unterschiedlich die ikonographischen Traditionen von *h*26 einerseits und *B*57/*w*63+64 andererseits sind.

Noch deutlicher wird die Verwandtschaft beider Zyklen beim Vergleich der Miniaturen *B*58 und der Doppelminiatur *w*65/*w*66.[949] In der älteren Miniatur nähert sich von links auf einem Pferd reitend Ascanius, der in sein Jagdhorn bläst und an der Leine den Hund führt, der auf dem Rücken des verwundeten Hirsches sitzt. Dieser ist mit einem Pfeil in der Flanke vor der Burg des Tyrrhus niedergebrochen, die am rechten Bildrand angeschnitten ist und aus deren Tor zwei Personen heraustreten, deren vordere aufgrund der langen Haare als Silvia identifiziert werden kann.

Zeichner *B* verändert allerdings in einem entscheidenden Punkt die Textgrundlage: Während im Text Ascanius zu Fuß (V. 4669) den vor Tyrrhus’ Burg zusammengebrochenen Hirsch erreicht, stellt der Miniator ihn auf einem Pferd herbeireitend dar. Die Bildfassung *w* scheint dadurch erklärbar zu sein, daß Zeichner *w* eine *B*58-ähnliche Vorlage gesplittet hat, um die Bildformulierung der Vorlage seinem eigenen Illustrationssystem anzupassen. Offenbar läßt sich *w*65 aus der linken Bildhälfte von *B*58 herleiten, während für *w*66 die rechte Bildhälfte von *B*58 Vorbild war.

In *w*65 erscheint - analog zu *B*58 - am linken Bildrand Ascanius, der in sein Jagdhorn hineinstößt, das er in seiner linken Hand trägt, während seine Rechte auf den vor ihm mit blutender Wunde zusammengebrochenen Hirsch deutet. Der Jagdhund, der in der älteren Miniatur auf dem Rücken des Hirsches sitzt, befindet sich in der jungen Fassung rechts vor dem erlegten Wild. Zeichner *w* hat seine *B*58-ähnliche Bildvorlage allerdings durch Rückgriff auf den Text dahingehend modifiziert, daß Ascanius zu Fuß bei seiner Jagdbeute erscheint.

Die dazugehörige Miniatur *w*66 ist wie die Stadtansicht in *w*5, *w*8 und *w*28 gestaltet. Gemeint ist in diesem Fall die Burg des Tyrrhus, die in *B*58 am rechten Bildrand dargestellt ist. Es scheint, daß Zeichner *w* dieses Bildelement aus seiner *B*58-ähnlichen Vorlage isoliert und zum Thema einer selbständigen Miniatur gemacht hat. Als wichtige Übereinstimmung kommt hinzu, daß in *w*66 ebenfalls eine Person im Burgtor erscheint - analog zu *B*58, wo der Raum in der Miniatur die Darstellung einer zweiten Person gestattete. Man erkennt also, daß der Bildaufbau von *B*58 im Miniaturenpaar *w*65 und *w*66 so exakt wiederkehrt, daß man einen mittelbaren Zusammenhang beider Zyklen annehmen muß.

Insbesondere vor der Folie der vollkommen anders gestalteten Bildfassung dieser Szene in *h*27 zeigt sich deutlich die enge ikonographische Verwandtschaft von *B*58 und *w*65/*w*66.

---

[948] Oder Jagdhunde (V. 4646)?
[949] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.

Die in *w* folgenden Doppelszenen *w*67/*w*68 und *w*69/*w*70 besitzen keine Parallele im älteren Zyklus *B*, was aber nicht heißen muß, daß sie nicht irgendwann einmal zum Bestand des Illustrationszyklus zum ‘Eneasroman’ gehört haben können: Möglicherweise hat bereits Zeichner *B* diese Szene aus seiner Vorlage eliminiert, weil ihm in seinem Illustrationskonzept nur noch Raum für zwei weitere Miniaturen zur Vervollständigung der Jagdepisode vor Beginn einer neuen Phase der Bilderzählung zur Verfügung stand. Daher wählte er die wichtigeren Episoden mit der Ermordung von Tyrrhus’ Sohn durch Ascanius (*B*59) und die anschließende Einnahme und Zerstörung von dessen Burg (*B*60). Auch wenn die mögliche Vorlage des Zeichners *w* für die Szenenfolge *w*67-*w*70 nicht mehr rekonstruiert werden kann, zumal die entsprechende Szene auch nicht in *B* bebildert ist, darf man annehmen, daß Zeichner *w* diese sicherlich sehr umgestaltet hat, um sie den Gegebenheiten seines Illustrationssystems für diese Bilddoppelseite anzupassen.

Motivisch vergleichbar sind *B*59 und die Sequenz *w*71-*w*74: die Ermordung des Sohnes des Tyrrhus. Zeichner *B* gibt die Szene so wieder, daß Ascanius mit zwei Gefolgsleuten im Zentrum der Miniatur in dem Augenblick dargestellt ist, als er den Sohn des Tyrrhus, der von rechts mit einem Gefolgsmann weit ausholenden Schwertes herantritt, mit seinem Pfeil in den Augenschlitz des Topfhelmes getroffen hat. Zeichner *B* weicht in diesem Detail vom Text ab, nach dem letzterer an der Schlagader (V. 4710) verletzt wurde. Zeichner *w* dagegen fokussiert das Geschehen ausschließlich auf Ascanius und den Sohn des Tyrrhus. Während *w*71 und *w*74 als Rahmenminiaturen analog zu den jeweils darüber liegenden Miniaturen *w*63/*w*66 und *w*67/*w*70 gestaltet sind, findet das dem Mittelteil von *B*59 entsprechende Geschehen in den Miniaturen *w*72 und *w*73 statt. In *w*72 ist der Moment dargestellt, in dem Ascanius den tödlichen Pfeil bereits abgeschossen hat, während *w*73 den Augenblick wiedergibt, als sich der Sohn des Tyrrhus, vom Pfeil in den Brustkorb getroffen, überschlägt. In *w*74 erkennt man - analog zu *w*63 - eine Person, die aus dem Tor zur Burg des Tyrrhus hinausschaut und Zeuge des tödlichen Geschehens wird. Analog zur Bilderfolge *w*63-*w*66 in ihrem Verhältnis zu ihrer möglichen Vorlage, wie sie in *B*57 repräsentiert wird, darf auch im Falle der Miniaturen *w*71-*w*74 vermutet werden, daß eine *B*59-ähnliche Vorlage gemäß den Prinzipien der eigenen Bilderplanung umgeformt wurde.

Während im Zyklus *B* innerhalb des für die Jagdepisode vorgesehenen Miniaturblattes noch Raum für eine Miniatur frei ist, entscheidet sich Zeichner *B* für die Darstellung der Einnahme und Zerstörung der Burg des Tyrrhus (*B*60). Für diese verfügt Zeichner *w* über keinen freien Bildraum mehr, da nach der Vorgabe seines Layouts zur Darstellung der gesamten Jagdepisode nur eine Bilddoppelseite zur Verfügung stehen konnte.

Für die Darstellung des Kampfes um die Burg des Tyrrhus läßt sich *B* mit der analogen Miniatur im Zyklus *h* vergleichen. Die Ikonographie ist jedoch in *h*28 grundverschieden.

Formierung der feindlichen Fronten

Im Zyklus *B* schließt sich gemäß dem Text die Szene an, in der Turnus aufgrund des Tyrrhus geschehenen Unrechts Klage vor Latinus führt. Insofern wird *B*61 unmittelbar durch *B*60 motiviert. Zyklus *w*, in dem die Darstellung der Zerstörung der Burg des Tyrrhus fehlt, besitzt auch die Klage des Turnus vor Latinus nicht.

TURNUS UND DIE KÖNIGIN (*B*62 - *w*75)

Nach seiner Abweisung von König Latinus sucht Turnus sofort Hilfe bei der ihm wohlgesonnenen Königin. Wird *B*62 demzufolge unmittelbar durch den Text und durch *B*61 mit der Klage des Turnus vor Latinus generiert, so ist die zu *B*62 analoge Miniatur mit der Unterredung zwischen Turnus und der Königin *w*75 nur mit Kenntnis des Textes und nicht aus dem Zusammenhang des Bilderzyklus selbst erklärbar.

Die Ikonographie von *B*62 ist zwar einerseits direkt aus dem Text (V. 4952) herleitbar, stellt aber andererseits eine feststehende Bildformel dar, die auch in anderen Miniaturen desselben Zyklus (z. B. *B*16, *B*18, *B*27, *B*28, *B*52) Verwendung findet. Da auch Zeichner *w* seine Ikonographie gleichermaßen aus dem Text herleiten oder eine bereits mehrfach verwendete Bildformel verwenden konnte, muß die weitgehende Übereinstimmung der beiden Bildformulierungen - lediglich die Seiten sind vertauscht: in *w*75 sitzt nicht Turnus rechts, sondern die Königin - noch kein sicherer Hinweis auf die Verwandtschaft der jüngeren Miniatur mit der älteren darstellen. Auffallend ist aber der Befund, daß in beiden Bildfassungen die Königin und Turnus auf separaten Sitzgelegenheiten Platz genommen haben und eine Krone tragen. Dieses Attribut erklärt sich im Falle der Königin ohne weiteres aus ihrer Würde als Gattin des Latinus, bei Turnus ist die Krone jedoch keineswegs direkt aus dem Text abzuleiten. In *B*62 jedoch stimmt sie zum Bildtitulus *Rex turnus*, und der Vergleich mit den übrigen Miniaturen des Zyklus *B* zeigt, daß Turnus beinahe durchgängig mit Krone dargestellt wird. Im Zyklus *w* dagegen trägt Turnus nur in wenigen Empfangsszenen, nicht aber in den Kampfdarstellungen eine Krone. Trotz dieser Relativierung scheint möglich, daß Zeichner *w* im vorliegenden Fall eine *B*-ähnliche Vorlage gehabt haben kann.

In enger Übereinstimmung mit dem Text folgen in *B* zwei Miniaturen mit der Darstellung von Turnus’ Heer: Reiter (*B*63) und Fußsoldaten (*B*64). Daß Zeichner *B* gleich zwei für den Fortgang der Geschichte handlungsarme Episoden bebildert, ist darauf zurückzuführen, daß der Einzug von Turnus’ Heer im Text einen sehr breiten Raum einnimmt (V. 5001-5141) und auch bildlich dargestellt werden muß, um keine Verwerfungen in der angestrebten Synchronisation von Text und Bild zu verursachen.

EINZUG DER CAMILLA (*B*65/*B*66 - *w*76)

Da die Einschränkungen, die das gewählte Illustrationssystem dem Zeichner *w* auferlegte, andere sind, kann dieser auf die ausführliche Darstellung von Turnus’ Heer verzichten und in *w*76 an eine *B*65/66-ähnliche Doppelminiatur anknüpfen: den Einzug der Camilla in Laurentum. In *B* nimmt diese Miniatur eine Sonderstellung ein, da sie zu den wenigen Miniaturen des Zyklus gehört (*B*1, *B*2, *B*115), die die gesamte Seitenfläche einnimmt, obwohl die beiden rechteckigen Hintergrundflächen im oberen und unteren Teil der Miniatur zeigen, daß beide Bildhälften formal dennoch ihre Selbständigkeit bewahrt haben. Die Einwohner Laurentums beobachten oben von der Stadtmauer den Einzug der Camilla, die als letzte der Verbündeten des Turnus eintrifft und unten am Fuße der Mauer vorbeireitet.

*B*65/66 und *w*76 besitzen zwar dasselbe Bildthema, sind aber ikonographisch nur partiell vergleichbar. Die doppelte Bildfläche in *B*66 gewährt dem Zeichner genügend Raum zur Gestaltung eines differenzierten Bildgeschehens. In *w*76 dagegen steht dem Miniator nur eine kleine Fläche zur Verfügung, so daß er sich streng auf das wesentliche konzentrieren muß. Infolgedessen besteht die Formulierung des Einzugs der Camilla minimalistisch aus der Darstellung der gekrönten Jungfrau, die

auf ihrem Pferd mit weitausholender Peitsche von links kommend herangaloppiert. Im Gegensatz zum Text, der Camillas Haarschmuck mit einem Band (V. 5200-5201) beschreibt, gibt ihr Zeichner *w* eine Krone. Dieser Befund könnte dadurch erklärt werden, daß die Beschreibung der Camilla in der Kurzfassung *w* fehlt. Dieses Attribut läßt sich zwar ebenfalls aus dem Text, der Camilla als *kunegîn von Volcâne* (V. 5145) bezeichnet, generieren, trägt aber ihrer besonderen Erscheinung, die die Amazonen mit Haarbändern ausstattet, keineswegs Rechnung. In diesem Punkt erweist sich Miniator *B* als sehr viel differenzierter, da er auch die Pracht ihrer Kleidung und ihres Pferdes mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu visualisieren sucht. So bleibt als konkretes Vergleichsmerkmal der Miniaturen *B*65/66 und *w*76 auf der Mikroebene lediglich die Bewegungsrichtung von links nach rechts, die sich zugleich auch aus der allgemeinen Leserichtung der Bilder erklären läßt. Ein Zusammenhang der Bildfassungen *B* und *w* läßt sich über die beobachtete minimale ikonographische Kongruenz des gemeinsamen Bildmotivs nur aufgrund ihrer analogen Positionen im Gesamtzyklus vermuten.

TURNUS EMPFÄNGT CAMILLA (*B*67 - *w*77)

Auch in den nachfolgenden Miniaturen *B*67 und *w*77 wird in beiden Zyklen dasselbe Bildthema gestaltet: Camillas Empfang durch Turnus. Wenn auch diese Abfolge der Bildthemen allgemein durch die Chronologie des Textes gedeckt ist, so mußte nicht notwendigerweise Zeichner *w* diese Szene schließlich auch auswählen. Insbesondere in Verbindung mit der vorausgehenden Miniatur auf der Ebene der Makrostruktur kann für diese Phase des Zyklus *w* auf eine *B*-ähnliche Vorlage geschlossen werden.

Auch der Vergleich auf der Ebene der Mikrostruktur zeigt deutliche Parallelen. In beiden Fällen steht der gekrönte Turnus rechts, ihm gegenüber im Zentrum der Komposition Camilla, der in *B* zwei weitere Jungfrauen, in *w* eine Gruppe von vier Amazonen folgen. Zu unterschiedlichen Lösungen kamen die Zeichner in folgenden Gestaltungsdetails: In *B*67 schreitet Turnus von links nach rechts, während er sich gleichzeitig umdreht und Camilla an der Hand faßt, in *w*77 tritt er von rechts der Amazonenkönigin, die wie in *w*76 statt des Stirnbandes durch eine Krone gekennzeichnet ist, entgegen. Ihre Jungfrauen tragen entgegen dem Text lange Gewänder und - als Zeichen ihrer Weiblichkeit - offene Haare. Zeichner *w* trägt dem Text aber insofern Rechnung, daß er als Ort der Begegnung die Wiese bei Laurentum (V. 5304) versucht wiederzugeben.

Als Begründung für einen Zusammenhang der in *w*77 formulierten Empfangsszene mit einer *B*67-ähnlichen Vorlageminiatur kann hauptsächlich mit der Position des Bildes auf der Ebene der Makrostruktur, den dargelegten Parallelen in der Figurenverteilung sowie mit dem Befund, daß diese keineswegs aus dem Text hergeleitet werden kann, argumentiert werden.

Im Zyklus *B* schließt sich sogleich die im Text nachfolgende zentrale Szene der Beratung des Turnus mit seinen Verbündeten (*B*68) an. Diese besitzt kein Pendant im Zyklus *w*, wohl aber in *h* (*h*29), wenn auch ikonographische Parallelen nicht zu erkennen sind.

Die im Zyklus *w* folgende Miniatur *w*78 stellt eine Szene aus dem Kampf um Montalbane dar. Sie besitzt weder in *B* eine Parallele noch im Text eine eindeutige Grundlage, so daß es um so bemerkenswerter ist, daß eine Miniatur gleichen Inhalts im Zyklus *h* (*h*30) erscheint. Es ist nicht deutlich, wie es zur Formulierung dieser Szene in den beiden nicht miteinander verwandten Zyklen gekommen ist. Im Text wird in der in *B*68 visualisierten Beratungsszene zwar die Belagerung Montalbanes beschlossen (V. 5516-5517) und im weiteren Verlauf des Textes (V. 5533-5594) von den

Vorbereitungen des Kriegszuges erzählt, nicht aber von den bereits begonnenen Kämpfen um die Stadt. Dagegen wird die Haupterzählung zunächst durch die Venus-Mars-Vulkan-Episode unterbrochen, die entsprechend an dieser Position auch in die Bilderzählung im Zyklus *B* eingefügt ist. Insofern muß man die Kampfszene in *h*30 und *w*78 eher im Sinne einer bereits vorweg genommenen Ausführung dieses Planes interpretieren. Im Zyklus *w* wurde die Wahl dieser Szene sicher auch durch die Vorgabe des Layouts bedingt, die letzte Miniatur auf fol. 45v noch der Erzähleinheit dieser Seite zu widmen, da die Venus-Mars-Vulkan-Episode erst auf fol. 46r kohärent visualisiert werden sollte. Der Befund, daß *h* entgegen der Textvorlage dieselbe Szene wie *w* enthält, darf als Indiz dafür gewertet werden, daß möglicherweise auch *h* noch auf einen Zyklus zurückgeht, von dem sich auch *w* mittelbar ableitet.

Bitte der Venus um Waffen für Eneas

VULKAN BEOBACHTET DEN EHEBRUCH ZWISCHEN MARS UND VENUS (*B*69 - *w*79)

Jeweils auf neuen Seiten beginnt in den Zyklen *B* und *w* die Bilderzählung vom Ehebruch zwischen Mars und Venus und von ihrer Bitte um Waffen für ihren Sohn Eneas. Diese Kernszene des ‘Eneasromans’ ist in allen drei Zyklen illustriert (*B*69, *w*79, *h*31), doch zeigt der Vergleich auf der Ebene der Mikrostruktur sehr deutlich, daß *B* und *w* ikonographisch enger zusammengehören.

Wie in allen drei Fassungen befindet sich in *B*69 das Bett, in dem Venus und Mars eng umschlungen liegen, im Zentrum der Komposition, während Vulkan von rechts an das Fußende des Bettes herantritt und das - eigentlich unsichtbare (V. 5638) - Netz über sie wirft. Die ganze Szene beobachten von links oben mehrere Götter.

Die jüngere Miniatur *w*79 unterscheidet sich von der älteren Darstellung nur dadurch, daß das Bett mit den beiden Liebenden in entgegengesetzter Richtung ausgerichtet ist: Die Köpfe beider befinden sich rechts, während Vulkan mit einem Zeigegestus von links an das Fußende herantritt. Direkt über ihm, in der Bildecke oben links, sind wie in *B*69 die zuschauenden Götter dargestellt. Hierin läßt sich ein Hauptargument für die Verwandtschaft der Bildfassungen *B* und *w* erkennen: Der zugrunde liegende Vers, *wander braht al die gote dare* (V. 5649), muß nicht zwangsläufig in die in *w* gewählte Bildformulierung überführt werden. Da Zeichner *B* dieselbe Ikonographie verwendet, liegt sehr wahrscheinlich eine Verwandtschaft vor. Ein weiterer Unterschied zwischen den Bildfassungen besteht darin, daß Zeichner *w* das feine Netz nicht dargestellt hat. Diese Kategorie von Differenzen zwischen den Zyklen *B* und *w* ist indessen charakteristisch für Zeichner *w*, der in den meisten Fällen in sehr reduzierter Form seine Bildvorlage wiedergibt. Ebenso fehlt in *h*31 die Darstellung des Netzes und die Wiedergabe der als Zeugen dem Geschehen beiwohnenden Götter.

VULKAN SCHMIEDET AUF BITTEN DER VENUS DIE RÜSTUNG (*B*70 - *w*80/*w*81)

In den Zyklen *B* und *w* ist die im Text nach dem „ordo artificialis“[950] erzählte Chronologie der Ereignisse transformiert worden in die Darstellung des Geschehens nach dem „ordo naturalis“.[951] So wird

[950] V. 5602-5619: Unterredung Venus-Vulkan; V. 5620-5665: Rückblende auf die Ehebruchsgeschichte.

[951] Vergleichbar ist der Beginn der Erzählung in Bildfassung *B*, wo die List mit dem hölzernen Pferd ebenfalls nach dem „ordo naturalis“ dargeboten wird (Pictura *B*3), obwohl sie im Text erst innerhalb der Geschichte vom Untergang Trojas, die Eneas sehr viel später seiner Gastgeberin Dido erzählt, ihren Platz hat (V. 1154-1163; V. 1201-1202).

in beiden Fällen zuerst die Ehebruchsgeschichte bildlich erzählt (V. 5620-5665) und danach die von Venus ihrem Gatten gegenüber geäußerte Bitte visualisiert (V. 5602-5619). In *B*70 ist die Darstellung der Bitte der Venus in der Technik der „simultanen Illustration“ (WEITZMANN) bereits kombiniert mit der Darstellung ihrer Erfüllung durch Vulkan (V. 5666-5670; V. 5825-5833). Auf diese Weise gelingt es Zeichner *B*, die gesamte Episode auf einer einzigen Bildseite zu gestalten. Nach dem Umblättern erhält Eneas bereits die fertiggestellte Rüstung.

Was in der älteren Miniatur in einem Bild dargestellt ist, wird im jüngeren Zyklus auf zwei Szenen aufgeteilt, wodurch Zeichner *w* die Chronologie des vorgegebenen Textes im Bild deutlicher herausarbeitet: In *w*80 wird zunächst die von Venus an Vulkan herangetragene Bitte visualisiert (V. 5602-5619).

Die nachfolgende Miniatur *w*81 zeigt Vulkan, der links vor seinem Amboß steht und mit weit ausholender rechter Hand den Helm schmiedet, den er mit einer Zange auf dem Amboß positioniert hat. Es wird also exakt derselbe Moment in derselben Ikonographie dargestellt wie in *B*70. Die zugrunde liegende Textstelle läßt durchaus offen, ob Vulkan selbst oder ein anderer den Harnisch für Eneas herstellt - letztere Möglichkeit scheint sogar naheliegender: *dô schûf her daz man worhte / der got von deme fûre / einen halsperch sô tûre* (V. 5666-5668). Daher läßt sich der in beiden Miniaturen dargestellte Moment, in dem Vulkan selbst den Helm bearbeitet, keinesfalls aus der Textgrundlage ableiten. Diese Indizien machen daher den Einfluß einer *B*70-ähnlichen Miniatur auf die Bildformulierung von *w*80 und *w*81 wahrscheinlich. Es stellt sich lediglich die Frage, welche Ikonographie die ursprünglichere ist: Hat Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Vorlage mit der Synchronisation zweier Einzelszenen in zwei getrennte Bilder aufgelöst, oder hat er sich eng an seine Vorlage gehalten und vielmehr Zeichner *B* seinerseits eine *w*-ähnliche Vorlage kontaminiert? Für Zeichner *w* ist sicherlich eine Darstellung in zwei Szenen günstiger gewesen, da er auf diese Weise die für die Mars-Venus-Vulkan-Episode vorgesehene Bildseite geschickter ausfüllen konnte. Unter diesem Aspekt muß daher Fassung *w* als sekundäre Version, die durch die Vorgaben des spezifischen Layouts der Handschrift *w* aus einer *B*-ähnlichen Vorlage generiert wurde, angesehen werden.

Die im Zyklus *w* folgende Miniatur, die Übergabe der Waffen an Venus (*w*82), besitzt keine Parallele in *B*, wo in der nächsten Szene bereits die Übergabe der Waffen an Eneas dargestellt ist. Auch hier ist der umgekehrte Fall nicht auszuschließen, daß die Vorlage von *B* eine *w*82-ähnliche Miniatur besessen haben kann, die Zeichner *B* dem von ihm gewählten Illustrationssystem anverwandelt hat.

Auch die anschließende Miniatur, die Darstellung der Belohnung des Vulkan durch die Liebesnacht mit Venus (*w*83), ist singulär im Zyklus *w* überliefert und in *B* ohne Parallele. Hier gilt das für die vorangegangene Miniatur Bemerkte: *w*83 muß keine eigenständige Erfindung des Zeichners *w* sein, sondern kann bereits in seiner Vorlage oder auch in der Vorlage von *B* vorhanden gewesen sein. Zeichner *B* hätte dann, wiederum gemäß der Determination seines gewählten Layouts, auf die Übernahme der Miniatur aus seiner Vorlage verzichtet.

ENEAS ERHÄLT DIE WAFFEN DES VULKAN (*B*71 - *w*84)

Erst die im Zyklus *w* anschließende Miniatur, die Übergabe der Waffen an Eneas (*w*84), besitzt eine Parallele im älteren Zyklus. In *B*71 thront Eneas, begleitet von einem anderen Trojaner, rechts im Bild und nimmt von dem sich ihm von links nähernden Boten Helm, Kettenpanzer und Schild - die im

Text so ausführlich beschriebene Fahne und das Schwert sind nicht abgebildet - entgegen. In *w*84 ist es dagegen Venus selbst, die ihrem Sohn Helm und Kettenpanzer überreicht, während dieser Schwert und Schild bereits in den Händen hält. Auch hier gehört die Fahne nicht zu den dargestellten Geschenken. Da es gemäß dem Text ein Bote ist, der Eneas das Geschenk der Mutter überreicht (V. 5841-5845), ist Fassung *B*71 in diesem Detail textnäher. Man muß also konstatieren, daß beide Bildfassungen den Text hier sehr selbständig interpretieren und die ikonographische Gemeinsamkeit der beiden Bildfassungen nur darin besteht, daß Eneas in der rechten Bildhälfte dargestellt ist und ihm von links das Geschenk überreicht wird. Zyklus *w* hat mit *w*84 einen sinnvollen Abschluß dieser auf fol. 46r kohärent vereinigten Episode geschaffen, so daß die nächste Bilddoppelseite fol. 52r/v mit einem neuen Erzählabschnitt beginnen kann. Da die Miniaturenfolge zu dieser Episode in Fassung *w* kompositorisch ausgezeichnet auf die Bildseite abgestimmt ist, darf man in diesem Fall Charakteristika der Fassung *B* als ursprünglich ansehen, die Bildformulierungen in *w*, wo sie von *B* abweichen, dagegen als sekundär, da sie durch die notwendige exakte Anpassung des Vorlagezyklus an die Vorgaben des Layouts generiert worden sind.

Eneas bei König Euander in Pallanteum

ABFAHRT DES ENEAS NACH PALLANTEUM (*B*72 - *w*85)

Während im Zyklus *B* auf derselben Bildseite, auf der die Übergabe der Waffen an Eneas dargestellt ist, bereits der neue visuelle Handlungsabschnitt beginnt, läßt Zeichner *w* die Pallanteum-Episode erst auf der neuen Bildseite fol. 52r beginnen.[952] In beiden Fällen ist auf der Ebene der Makrostruktur die Abfolge der Miniaturen im Bereich dieses Episodenumbruchs analog, was als deutliches Indiz für die Verwandtschaft beider Zyklen zu werten ist.

Die Bildfassungen der Fahrt des Eneas zu König Euander nach Pallanteum sind auch auf der ikonographischen Mikroebene unmittelbar vergleichbar. In beiden Bildern ist links die Bastion von Montalbane dargestellt mit Burgmauer, Eingangstor und einem inneren Gebäude.[953] Die rechte Bildhälfte wird in *B*72 von der Darstellung der in einem Schiff abfahrenden Trojaner eingenommen. Analog dazu ist die Wiedergabe des Schiffes im Zentrum von *w*85. Während im älteren Zyklus in dem nur zur Hälfte in die Miniatur hineinragenden Schiff drei Trojaner dargestellt sind, lassen sich in der jüngeren Fassung *w* vier Personen unterscheiden. Der Hauptunterschied zwischen *B*72 und *w*85 liegt in der rechten Bildhälfte. In *w*85 sind drei Personen dargestellt, die sich dem im Zentrum der Miniatur dargestellten Schiff zuwenden. Obwohl der Titulus keinen Aufschluß über ihre Identität gibt, dürfte es sich um Euanders Sohn Pallas handeln, der gemäß dem Text den anlegenden Trojanern mit Begleitern zur Begrüßung entgegengeht. Möglicherweise hat Zeichner *w* in seine Bildformulierung die in Fassung *B*

[952] Diese Kombination der beiden Szenen in Zyklus *B* auf derselben Seite erweist sich als dem Text in sehr subtiler Weise angemessen, da Venus ihrem Sohn zugleich mit der Rüstung die Nachricht überbringen läßt, daß er sich mit der Bitte um Unterstützung an den in Pallanteum regierenden König Euander wenden solle (V. 5848-5865).

[953] In *B*72 ist die Identifikation durch den Titulus *Montalban* eindeutig. COURCELLE, wie Anm. 27, S. 82 scheint die Stadt in *w*85 als Pallanteum zu identifizieren. - FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 91 äußert dieselbe Vermutung und sieht daher größere Ähnlichkeiten mit der bildlichen Fassung des Heidelberger ‘Eneasromans’ (*h*32). Aufgrund der hier vertretenen These von der ikonographischen Verwandtschaft zwischen *B*72 und *w*85 soll die befestigte Stadt jedoch eher als Montalbane identifiziert werden, zumal FINGERNAGEL aufgrund des Fragments eines aufgebauschten Segels die erste der vermuteten vier durch Blattverlust verlorenen Miniaturen mit *h*32 vergleichen möchte (ebd., S. 90).

rekonstruierbare Ankunftsszene im Hafen von Pallanteum durch ein kontaminierendes Verfahren einfließen lassen.

Die Übereinstimmung zwischen beiden Bildfassungen *B*72 und *w*85 ist so groß, daß Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Bildvorlage gehabt haben muß und das von Pallas angeführte Empfangskomitee entweder selbständig ergänzt oder aus der verlorenen nachfolgenden Miniatur in *B* hat einfließen lassen. Denkbar wäre auch, daß Zeichner *B* eine *w*-ähnliche Ikonographie gemäß den eigenen Bedürfnissen verkürzt hat. Eine ganz andere Auffassung zeigt die bildliche Umsetzung derselben Szene in Zyklus *h* (*h*32), so daß der Vergleich aller drei Miniaturen zu demselben Thema die enge Verwandtschaft von *B*72 und *w*85 sinnfällig werden läßt.

Der weitere Vergleich der Euander-Episode in den Zyklen *B* und *w* wird dadurch erschwert, daß nach *B*72 ein Miniaturenblatt verlorengegangen ist. A. BOECKLER[954] vermutet hinsichtlich der möglichen Themen der ausgefallenen Bilder: „An dieser Stelle können abgebildet gewesen sein die Ankunft des Aeneas in Spalante, das Fest vor der Burg, die erste Begegnung zwischen Aeneas und Pallas, das Mahl nach der Ankunft, die troischen Spiele, der Ritt zur Burg des Euander, die Ankunft der Gäste zur Schwertleite - der Möglichkeiten sind hier viele.“[955] J. HUCKLENBROICH[956] gibt die Anzahl der ausgefallenen Miniaturen zwar mit vier an, versucht aber keine Konkretisierung im Sinne möglicher Bildthemen. A. FINGERNAGEL[957] gibt die Zahl der verlorenen Miniaturen ebenfalls mit vier an und präzisiert:

„Der Darstellungsinhalt des Blattes läßt sich durch die das fehlende Blatt flankierenden Szenen (f. 39vb - Abfahrt nach Pallanteum und f. 42ra - Tjost zwischen Pallas und Eneas), auf Ereignisse am Hofe des Königs Euander eingrenzen. Der Text (V. 6003-6303) erzählt von der Segelfahrt der Trojaner, ihrer Ankunft in Pallanteum, dem Fest vor der Burg sowie der Begegnung zwischen Eneas mit Pallas und König Euander; weiter werden das Festessen, die Opferung an die Götter und die Schwertleite des Pallas geschildert. Aus diesen Szenen hatte der Miniator vier auszuwählen. Einen konkreten Hinweis auf den Darstellungsinhalt gibt ein Fragment des ausgerissenen Blattes, also des ehemaligen Gegenblattes von f. 34. Es zeigt auf der Verso-Seite in der oberen Hälfte am rechten Rand den Rest eines aufgebauschten Segels; wahrscheinlich war an dieser Stelle eine Szene im Hafen von Pallanteum dargestellt. Man wird sich die Szene vielleicht ähnlich gestaltet vorstellen können wie die im Heidelberger Eneasroman (f. 127v) dargestellt: Eneas mit Begleitern in einem Boot vor der auf einem steil aufragenden Felsen gelegenen Burg Pallanteum. Der Wiener Eneasroman gibt die Episode an entsprechender Stelle (f. 52r) nur mit zwei Miniaturen wieder: Eneas und seine Gefährten im Boot vor Pallanteum (?) - Pallas stellt Eneas seinem Vater vor. Dann folgt - wie auch in der Berliner Handschrift - der Tjost zwischen Turnus und Pallas.“[958]

Nach FINGERNAGELS These wäre nach *B*72, der Darstellung der Abfahrt der Trojaner von Montalbane, sehr wahrscheinlich eine Szene im Hafen von Pallanteum gefolgt. Da diese Ankunftsszene offensichtlich mit in *w*85 eingeflossen ist, könnte Zeichner *w* für diese Bildkomposition möglicherweise

[954] BOECKLER, wie Anm. 938, S. 14 mit Anm. 11.
[955] Ebd.
[956] HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 84.
[957] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 90-91.
[958] Ebd.

eine Kontamination von *B*72 und der nur in einem kleinen Fragment erhaltenen Pictura *B*72a vorgenommen haben.

Die im Zyklus *w* folgende Miniatur *w*86, der Empfang der Trojaner durch König Euander, könnte auf eine entsprechende Darstellung im Zyklus *B* zurückgehen, die direkt auf die hypothetische Ankunftsszene im Hafen von Pallanteum folgte. Im Hinblick auf die beiden weiteren Szenen aus der Euander-Episode im Zyklus *B* läßt sich keine konkretere Vermutung formulieren.

TJOST ZWISCHEN PALLAS UND ENEAS (*B*73 - *w*87)

Unmittelbar vergleichbar sind erst wieder die Miniaturen *B*73 und *w*87, die Darstellung des Tjostes zwischen Eneas und Pallas, für die eine unmittelbare Textgrundlage nicht existiert. Diese Szene ist die erste, die nach dem in *B* ausgefallenen Bildblatt folgt, im Zyklus *w* schließt sie die Bildseite fol. 52r und zugleich die Euander-Episode insgesamt ab. In beiden Fällen sprengen Pallas und Eneas (in *w*87 irrtümlich als Turnus bezeichnet) mit erhobenen Lanzen gegeneinander an, in der jüngeren Fassung allerdings ohne Schilde in voller Rüstung und jeweils von einem weiteren Reiter begleitet. Auffallend ist bei dem Vergleich, daß Zeichner *w* in diesem Fall sehr wahrscheinlich keine Reduktion der Bildkomponenten seiner *B*-ähnlichen Vorlage vorgenommen, diese vielmehr erweitert und den eher sportlichen Charakter dieses Kampfes[959] verwischt hat.[960]

Am Vergleich der beiden Miniaturen *B*73 und *w*87, die aufgrund der Tatsache, daß das Bildthema nicht aus dem Text herleitbar ist, ganz sicher zusammenhängen,[961] kann man zugleich erkennen, wie sehr sich trotz gesicherter Verwandtschaft die Formulierungen im Detail noch unterscheiden können.

Kampf um Montalbane

TURNUS LÄßT MONTALBANE BESTÜRMEN (*B*74 - *w*88)

Nach der Darstellung des Tjostes zwischen Pallas und Eneas findet in beiden Miniaturenzyklen ein Wechsel des Schauplatzes statt. Während in *w* dieser inhaltliche Wechsel mit dem formalen Umblättern der Bildseite von fol. 52r nach 52v zusammenfällt, vereinigt in *B* fol. 42r auf einer einzigen Bildseite zwei Szenen an unterschiedlichen Orten. Da der Sturm des Turnus auf Montalbane zeitlich mit dem Aufenthalt des Eneas in Pallanteum (V. 6303) zusammenfällt, kann auf diese Art und Weise die Synchronie der Ereignisse unmittelbar visualisiert werden.

*B*74 und *w*88 stellen in beiden Zyklen dieselbe Szene dar: den Sturm auf Montalbane. Trotz der Differenzen im Detail darf man auch hier eine Verwandtschaft der beiden Miniaturen annehmen, da sich aus der textlichen Grundlage keineswegs nur eine einzige mögliche Bildformel generieren läßt. In beiden Fällen wird im Hintergrund die Mauer Montalbanes dargestellt, die an ihrer linken Seite von einem zinnenbekrönten Wehrturm flankiert wird. In beiden Fällen erkennt man auf der Mauer zwei Verteidiger, von denen in *B*74 der linke einen Quaderstein hinabschleudert und der rechte einen Pfeil abgeschossen

[959] Ebd., S. 75.
[960] Natürlich wäre theoretisch denkbar, daß bereits Zeichner *B* eine Vorlage mit mehreren Tjostierenden auf zwei reduziert hat. In der Regel hat aber *B* die differenziertere und textnähere Ikonographie.
[961] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.

hat, während in *w*88 beide damit beschäftigt sind, Steine auf die Angreifer herabzuwerfen. Von diesen kann man den Bogenschützen und den Schwertkämpfer mit Schild direkt miteinander vergleichen, die im Vergleich der beiden Bildfassungen lediglich in ihrer Position vertauscht sind. Über *B* hinaus, wo ebenfalls ein Schwertkämpfer und ein Bogenschütze die Stadt bestürmen, besitzt *w* noch einen weiteren Angreifer, der ganz links im Bild mit Schild und gesenktem Schwert steht sowie zwei Latiner, die unmittelbar vor der Mauer von zwei Steinen erschlagen worden sind. Die dritte Ebene des komplizierten Bildaufbaus in *B*, die beiden im Vordergrund dargestellten Zelte mit zwei weiteren Latinern, hat Zeichner *w* nicht übernommen, sofern diese auch Bestandteile der Vorlage waren. Die analoge Position der Szenen auf der Ebene der Makrostruktur sowie ihre weitgehende Übereinstimmung in der Mikrostruktur der gewählten Ikonographie darf als Beweis für die Verwandtschaft beider Zyklen auch in dieser Phase der Bilderzählung genügen.

Der Vergleich mit der dieselbe Szene in einer ganz anderen ikonographischen Auffassung darstellenden Miniatur aus dem in anderer Tradition wurzelnden Zyklus *h* (*h*33) läßt sinnfällig aufscheinen, wie eng die Miniaturen *B*74 und *w*88 miteinander verwandt sind.

TURNUS LÄßT DIE SCHIFFE DER TROJANER VERBRENNEN (*B*75 - *w*89)

Auch die in beiden Zyklen nachfolgenden Darstellungen in *B*75 und *w*89 mit dem Anschlag des Turnus auf die Schiffe der Trojaner hängen sowohl durch ihre analoge Position innerhalb der Makrostruktur, als auch durch ihre parallele Ikonographie in der Mikrostruktur eng miteinander zusammen. In beiden Fällen ist in der rechten Bildhälfte ein Schiff dargestellt, zu dem von links Turnus mit einem Gefolgsmann eilt. Der Unterschied zwischen beiden Miniaturen besteht grundsätzlich darin, daß *B*75 - wie auch die anderen Miniaturen des Zyklus - von größerer Ausschnitthaftigkeit ist als die jüngere Miniatur: Sowohl die Pferde links als auch das Schiff rechts sind nur zur Hälfte wiedergegeben. Ferner nähern sich in *B*75 Turnus und sein Begleiter zu Pferd, während in *w*89 Turnus allein herangeritten kommt. In *B*75 hält ein Latiner kniend eine Fackel an das Schiff, während in *w*89 derselbe im Stehen das Schiff brandschatzt und ein zweiter den Boden zerhackt.

Trotz dieser Unterschiede der Einzelinterpretation spricht neben den Analogien in der allgemeinen Aufteilung der Bildfläche für die Verwandtschaft der beiden Miniaturen insbesondere der Befund, daß Turnus in beiden Bildfassungen zum Wasser geritten kommt, während er im Text zu Fuß die Schiffe erreicht (V. 6476). Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß Zeichner *w* diese Ikonographie gegen den Text in Übereinstimmung mit einer *B*75-ähnlichen Vorlage entwickelt hat. Ob der den Schiffsboden zerhackende Latiner eine Erfindung von Zeichner *w* ist oder von Miniator *B* aus dessen *w*-ähnlicher Vorlage eliminiert wurde, ist nicht mehr festzustellen.

AUSFALL VON NISUS UND EURYALUS (*B*76 - *w*90)

Im Vergleich der Bildzyklen auf der Ebene der Makrostruktur wurde deutlich, daß die Nisus-Euryalus-Episode mit gleicher Ausführlichkeit und Wahl der Bildmotive illustriert ist. Die in beiden Zyklen nachfolgenden Miniaturen gestalten wiederum dasselbe Thema: den nächtlichen Aufbruch von Nisus und Euryalus aus dem belagerten Montalbane. Eine direkte Analogie der Ikonographie stimmt jedoch nur für *B*76 und die linke Bildhälfte von *w*90: Ganz links ist das Tor von Montalbane dargestellt,

aus dem Nisus und Euryalus gerade herausgetreten sind. Fassung *B* besitzt über *w* hinausgehend einen Hornbläser auf den Zinnen sowie den Verschlußriegel des Tores; außerdem tragen hier Nisus und Euryalus Helme, während sie in Fassung *w* nur mit Schwertern ausgerüstet sind. Die Besonderheit der jüngeren Miniatur besteht darin, daß zugleich das Ziel des nächtlichen Ausfalls, das Lager der schlafenden Feinde, visualisiert wird: Die rechte Bildhälfte von *w*90 nimmt die Darstellung eines Schlafenden in einem Bett ein, die bereits aus anderen Miniaturen bekannte Bildformel für „Schlaf“.

Da der rechte Teil der Miniatur *w*90 in sehr vereinfachter Weise den Inhalt der im älteren Zyklus folgenden Pictura *B*77 visualisiert, hat auch an dieser Stelle das bereits beobachtete Verfahren des Miniators *w* Anwendung gefunden, zwei aufeinanderfolgende Szenen seiner Vorlage zu einer einzigen Miniatur zu kontaminieren. Repräsentiert *w*90 jedoch die ältere Fassung, dann hat Zeichner *B* seinerseits eine *w*-ähnliche Vorlage gesplittet, um sie seinem eigenen Illustrationssystem anzupassen.

NISUS UND EURYALUS WERDEN GEFANGEN GENOMMEN (*B*78 - *w*91)

In beiden Zyklen schließt sich die Szene der Gefangennahme von Nisus und Euryalus an, so daß die Übereinstimmung in der Makrostruktur deutlich ist. Auch hier zeigen sich bei exakter Analyse auf der Ebene der ikonographischen Mikrostruktur Parallelen. Dargestellt sind in *B*78 mehrere Phasen der Handlung: zunächst der Moment, in dem Volcens mit zwei Gefolgsleuten gemäß dem Text von links auf Pferden heransprengt (V. 6694-6695) und Euryalus, den sein blinkender Helm verraten hat, gefangennimmt. Nisus gelingt indessen die Flucht rechts im Bild, nachdem er seinen Wurfspieß dem mittleren Verfolger in die Brust geschleudert hat (V. 6740).

Beim Vergleich mit der jüngeren Bildfassung fällt zunächst auf, daß in *w*91 die Seiten vertauscht sind: Hier reitet gemäß dem Text Volcens mit nur einem Gefolgsmann von rechts heran und überwältigt Euryalus mit hoch erhobenem Schwert. Im Gegensatz zur älteren Miniatur spielt in *w*91 der verräterische Helm des Euryalus keine Rolle. Nisus, der sich in *B*78 zur Flucht wendet, nachdem er seinen Wurfspieß gegen einen Gefolgsmann des Volcens geschleudert hat, wird offenbar von Zeichner *w* links am Bildrand - abweichend vom Text - mit Schild und weit ausholendem Schwert in Verteidigungsposition dargestellt. Trotz der Differenzen im Detail scheint die analoge Gesamtauffassung der komplizierten Szene in beiden Miniaturen auf eine Verwandtschaft hinzuweisen, zumal der Text keineswegs nur eine einzige mögliche Visualisierung bereitzustellen scheint.

DIE REITER MIT DEN KÖPFEN DES NISUS UND EURYALUS (*B*79 - *w*92)

Gemäß dem Ablauf der Geschichte im Text wird in beiden Zyklen auf der Ebene der Makrostruktur in der nachfolgenden Szene dargestellt, wie zwei Reiter die abgeschlagenen Köpfe des Nisus und Euryalus zum Heer zurückbringen. Im Unterschied zu *B*79, wo nur die beiden Reiter, die ebenfalls von links kommend sich durch den Bildausschnitt bewegen, dargestellt sind, finden sich in der rechten Bildhälfte von *w*92 vier weitere Gestalten, mit denen möglicherweise das Heer angedeutet werden soll. Hauptindiz für eine Verwandtschaft der beiden Bildfassungen ist der Befund, daß zwei Reiter die Köpfe mit zum Heer nehmen. Der Text spricht lediglich davon, daß Volcens selbst sich zu Pferd zu seinem Heer begibt,[962] während über die Gefolgsleute mit den abgeschlagenen Köpfen der

[962] V. 6800-6801: *her reit dâ zer stunt / zû deme here dannen*.

beiden Trojaner keine eindeutige Aussage gemacht wird. Sollten *B*79 und *w*92 also unabhängig voneinander entstanden sein, dann müßten Zeichner *B* und *w* unabhängig voneinander die vom Text über Volcens formulierte Aussage auf dessen Gefolgsleute übertragen haben, um zu einer identischen Bildformulierung zu gelangen. Da das nicht wahrscheinlich ist, muß entweder Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Vorlage erweitert oder Zeichner *B* eine *w*-ähnliche Vorlage reduziert haben.

DIE KÖPFE VON NISUS UND EURYALUS VOR MONTALBANE (*B*80 - *w*93)

Auch im Falle der in beiden Zyklen sich anschließenden Miniaturen ist eine Übereinstimmung nicht nur in der Makrostruktur, sondern gleichermaßen auch in der Mikrostruktur offensichtlich. *B*80 und *w*93 stellen beide die vor Montalbane an einen Galgen gehängten, abgeschlagenen Köpfe von Nisus und Euryalus dar. Obwohl sich die Komposition beider Miniaturen zueinander seitenverkehrt verhält, gibt es auffallende Parallelen, die sich keineswegs aus dem Text erklären lassen und in Fassung *w* daher auf eine *B*-ähnliche Vorlage zurückgeführt werden müssen beziehungsweise umgekehrt. Beide Miniaturen sind deutlich in drei Teile untergliedert: Auf der einen Seite ist ein Teil der Stadtmauer Montalbanes dargestellt, deren Tor von einem turmartigen Aufbau bekrönt wird. Auf den Zinnen werden in *B*80 drei, in *w*93 zwei Trojaner dargestellt, die das Geschehen vor der Mauer beobachten. Den mittleren Teil nimmt in beiden Bildfassungen der für die Häupter des Nisus und Euryalus errichtete Galgen ein, der von beiden Zeichnern in derselben Ikonographie visualisiert wird. Das andere Drittel der Bildfläche wird von einer weiteren Person eingenommen: In Fassung *B* ist es Turnus, der durch Bildtitulus und Krone eindeutig identifiziert wird und mit mahnender Geste sich dem Galgen und der Festung Montalbane zuwendet, während in Fassung *w* ein nicht namentlich bezeichneter Bogenschütze ebenfalls in einer Drohgebärde den eingelegten Pfeil in Richtung Montalbane abschießt.

Trotz der Differenzen im Detail scheint der Befund insgesamt dafür zu sprechen, daß Zeichner *w* für seine Formulierung, die nicht als einzig mögliche aus dem Text generiert werden kann, eine *B*-ähnliche Vorlage zur Verfügung gehabt haben muß,[963] beziehungsweise umgekehrt Zeichner *B* eine Vorlage besaß, auf die auch die späte Fassung *w* zurückgeht.

Mit den Miniaturen *B*80 und *w*93 endet die Phase der Bilderzählung mit der Episode von Nisus und Euryalus, in der Mikro- und Makrostruktur besonders viele Parallelen zwischen der älteren und der jüngeren Fassung aufweisen.

STURM AUF MONTALBANE (*B*81/*B*82 - *w*95)

Im Zyklus *B* sind die nachfolgenden Miniaturen *B*81 und *B*82 kompositorisch unmittelbar aufeinander bezogen, obwohl die getrennten Hintergrundflächen anzeigen, daß formal ihre Eigenständigkeit gewahrt bleibt. Weil die horizontale Teilung der Bildseite nicht wie gewöhnlich farbig ausgeführt ist, gewinnt die Außenrahmung mehr Gewicht und die beiden Teilminiaturen werden zu einer einzigen, vielschichtigen Szene verschmolzen.[964]

---

[963] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 83.

[964] Unmittelbar vergleichbar ist die Doppelminiatur *B*65/*B*66 mit dem Einzug der Camilla, in der ebenfalls das Geschehen vor der Stadtmauer mit der Szene auf derselben in unmittelbare Beziehung zueinander gesetzt wird. Auch hier ist die horizontale Teilung der Bildseite nicht farbig ausgefüllt, wenn auch die Hintergrundfläche in beiden

Der Sturm auf Montalbane in *B*81 und *B*82 besitzt an dieser Position innerhalb der Makrostruktur keine Entsprechung im Zyklus *w*. Da *w*95, die übernächste Miniatur in *w*, gemäß dem Titulus den Sturm auf Montalbane darstellt, ist es denkbar, daß in *w* die Abfolge dieser Bilder einfach vertauscht ist.

Im Zyklus *w* stellen *w*94 und *w*96 die Lycus-Helenor-Episode dar. Da beide Miniaturen unmittelbar aufeinanderfolgende Textstellen illustrieren, ist gemäß der Textgrundlage die Position der allgemeinen Darstellung des Sturmes auf die Stadt so nicht möglich. Vielmehr bildet dieses Kampfgeschehen den allgemeinen Rahmen für Einzelepisoden wie diejenige von Lycus und Helenor. Da es sich bei *B*81/*B*82 und *w*95 um die einzigen Darstellungen des allgemeinen Kampfes um Montalbane in dieser Phase handelt, müssen sie verglichen werden, auch wenn die Position dieser Miniaturen in der Makrostruktur der Zyklen sich nicht entspricht. Aus einem nicht mehr nachvollziehbaren Grund hat Zeichner *w* oder bereits dessen Vorlage diese Umstellung der allgemeinen Kampfdarstellung vorgenommen.

Man kann die Darstellung der die Mauer Montalbanes verteidigenden Trojaner (*B*81) mit der linken Bildhälfte von *w*95 vergleichen, während der Angriff von Turnus und Camilla auf die trojanische Festung (*B*82) der rechten Bildhälfte von *w*95 entspricht. Vergleichbar auf seiten der Verteidiger ist lediglich der Bogenschütze, der einen Pfeil auf die Angreifer abschießt. In *w*95 wird daneben nur ein Schwertkämpfer dargestellt, während in *B*81 neben dem Bogenschützen ein weiterer Trojaner einen Steinblock auf die Angreifer fallen läßt, ein anderer sich mit seinem Schild deckt und zwei weitere mit ihren Lanzen auf die Angreifer niederstechen. Diese werden in *B*82 repräsentiert durch Turnus und Camilla mit Schwert und Schild, einen Bogenschützen sowie zwei weiteren Schwerbewaffneten. In *w*95 dagegen führen alle drei Angreifer das erhobene Schwert und verteidigen sich mit ihren Schilden.

Da die Textgrundlage mit der Beschreibung des Sturmes auf Montalbane so allgemein und aspektreich ist, läßt sich keineswegs nur eine einzige eindeutige und unverwechselbare Ikonographie daraus entwickeln. Entsprechend kann an den Bildlösungen der beiden Zyklen nur der unmittelbare Ort des Kampfes verglichen werden: der Raum vor der Verteidigungsmauer Montalbanes. Sicherlich hätte der Text auch andere Möglichkeiten der Visualisierung geboten, aber da die in beiden Miniaturen gewählte die naheliegendste ist, muß man hier nicht unbedingt eine Abhängigkeit aus relativ allgemeinen Ähnlichkeiten ableiten, obwohl eine prinzipielle Vergleichbarkeit durchaus vorliegt.

LYCUS UND HELENOR AUF DEM BRÜCKENTURM (*B*83 - *w*94)

Vergleichbar sind auf der Ebene der Makrostruktur wieder die Darstellungen der Episode mit Lycus und Helenor auf dem Brückenturm. Die Analyse zeigt jedoch, daß auf der Ebene der Mikrostruktur die Ikonographie bei einer grundsätzlichen Übereinstimmung des Motivs deutliche Unterschiede im Detail aufweist. Rechts im Bild befindet sich in beiden Miniaturen die von Halbbogenöffnungen durchbrochene Verteidigungsmauer Montalbanes, auf der zwei Trojaner stehen. Vor der Mauer, in *B*83 scheinbar mit dieser in Verbindung, in *w*94 ihr vorgelagert im Zentrum der Bildkomposition, befindet sich der im Text beschriebene Brückenturm, auf dem sich Lycus und Helenor befinden. Seine Konstruktion ist in beiden Miniaturen sehr unterschiedlich dargestellt: Während er in *B*83 gemauert ist, besteht er in *w*94 aus einer mit Zinnen bekrönten Holzkonstruktion. In der linken

Miniaturen die Selbständigkeit der Einzelbilder signalisiert. Als Beispiel für eine Doppelminiatur mit einer einzigen Hintergrundfläche, in der auch die horizontale Trennung fehlt, sei Pictura *B*2 mit dem Kampf um Troja erwähnt.

Bildhälfte von *B*83 sind zwei Ritter dargestellt, die mit einem schweren Rammbock den Brückenturm gerade zum Einsturz bringen. Dagegen sind in *w*94 links drei Latiner dargestellt, von denen zwei Feuerbrände unter dem Brückenturm legen. Der Vergleich mit dem Text zeigt, daß Zeichner *w* hier eine sehr viel textnähere Visualisierung vornimmt als Miniator *B*, der die Zerstörung mit dem Rammbock dazuerfindet. Der Befund läßt sich dadurch deuten, daß entweder Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Vorlage von sich aus gemäß der Textvorgabe geändert oder umgekehrt Zeichner *B* eine *w*-ähnliche Vorlage seinerseits eigenständig interpretierend umgestaltet hat.

Im Zyklus *w* folgt nach der Unterbrechung durch die möglicherweise irrtümlich positionierte Miniatur *w*95 mit der allgemeinen Kampfdarstellung in der Basisminiatur von fol. 56r schließlich die Ermordung von Lycus und Helenor durch Turnus. Diese Identifikation, die nur aufgrund des Bildtitulus vorgenommen werden kann, ist nicht eindeutig durch den Text zu verifizieren und besitzt keine Parallele im Zyklus *B*. In *w*96 wird eine sehr unspezifische Kampfszene formuliert, in der der mittlere von drei Kriegern von hinten mit dem Schwert in die Seite gestoßen wird, während ein weiterer ganz rechts die Flucht antritt. Sollte gemäß dem Bildtitulus V. 7021-7050 mit der Ermordung von Lycus und Helenor die zugrunde liegende Textstelle sein, dann hat Zeichner *w* eine sehr eigenständige Deutung vorgenommen.

Zyklus *B* besitzt an dieser Stelle eine weitere Einzelepisode aus dem Kampf um Montalbane, den Ausfall der Riesen Pandarus und Bitias. Bemerkenswerterweise stimmt an dieser Stelle Zyklus *B* zu *h*, wo der Ausfall eines der Riesen gleichfalls visualisiert ist (*h*34).

Mit der Darstellung des in die Burg Montalbane eindringenden Turnus (*B*85) sowie mit der Beratungsszene nach der Rückkehr ins Lager (*B*86) findet diese Phase des Kampfes um Montalbane im Zyklus *B* ihren Abschluß. Beide Szenen besitzen weder in Fassung *w* noch in Fassung *h* eine Parallele.

Rückkehr des Eneas mit Hilfstruppen aus Pallanteum unter der Führung des Pallas

TURNUS SIEHT ENEAS MIT DEN HILFSTRUPPEN KOMMEN (*B*87 - *w*97)

Der neue Erzählabschnitt beginnt in beiden Zyklen jeweils auf einer neuen Bildseite. Übereinstimmend sind *B*87 und *w*97, die Darstellung der Ankunft des Eneas mit den Hilfstruppen aus Pallanteum in Montalbane. Allerdings kann man beim Vergleich dieser beiden Miniaturen kaum von einem parallelen Aufbau sprechen, abgesehen von der allgemeinen Bildaufteilung, in der die eine Hälfte des Bildes vom Schiff der zurückkehrenden Trojaner eingenommen wird, während die andere Bildhälfte die diesen Vorgang beobachtenden Latiner darstellt. Im Unterschied zu *B*87 sind in *w*97 darüber hinaus im Bildzentrum noch Montalbane mit zwei Trojanern auf den Zinnen wiedergegeben. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen beiden Bildfassungen liegt darin, daß in *B*87 Turnus mit zwei Gefährten herangeritten kommt, während in *w*97 Turnus und Messapus (V. 7283-7284) zu Fuß Zeuge der Ankunft des Entsatzheeres werden. Sollte Zeichner *w* hier eine *B*-ähnliche Vorlage besessen haben, dann hat er sehr selbständig diese Fassung gemäß dem Text interpretierend ergänzt.

REITERKAMPF ZWISCHEN TURNUS UND PALLAS (*B*88 - *w*98)

Gleich nach der Landung des Entsatzheeres geraten Turnus und Pallas im Zweikampf aneinander, eine Szene, die die jeweils anschließenden Miniaturen in den Zyklen *B* und *w* illustrieren und

damit ihre Parallelität in der Makrostruktur zeigen. Während in der älteren Miniatur Turnus und Pallas, welcher noch von einem Gefolgsmann begleitet wird, in voller Rüstung mit eingelegten Lanzen aufeinander zusprengen, stellt *w*98 insgesamt vier Reiter dar, unter denen sich nach Ausweis des Titulus neben Turnus und Pallas noch Eneas befindet. Im Gegensatz zu Bildfassung *B*, in der der Schild des Turnus das Zeichen eines Adlers trägt, führt in *w* der rechte Reiter - gemäß dem Text - einen Schild mit den Wappenfarben Gelb und Rot. Da Zeichner *w* zu seiner Bildformulierung allein aus den Informationen des Textes gelangen konnte, muß eine Abhängigkeit von *B* nicht notwendigerweise angenommen, soll aber auch keineswegs ausgeschlossen werden.

TURNUS TREIBT DIE TROJANER ZUM MEER, PALLAS RUFT DIESE ZURÜCK (*B*89 - *w*99)

In *B*89 folgt die Darstellung der Szene, in der Pallas die zum Meer fliehenden Trojaner aufhält: Links im Bild steht der Sohn des Euander, während rechts vor ihm am Wasser vier fliehende Trojaner stehen. Der Vergleich mit der an entsprechender Stelle im Zyklus *w* positionierten Pictura *w*99 ist auf den ersten Blick irritierend: Durch den Bildtitulus ist die Szene eindeutig identifizierbar als thematisch analog zu *B*89, ikonographisch hat *w*99 weder Analogien zur älteren Bildfassung noch läßt sie sich ohne weiteres aus dem Text zu dieser Stelle herleiten. Daher kann man *w*99 als analog zu *B*91, der Darstellung des Schwertkampfes zwischen Turnus und Pallas, interpretieren. Nach dieser Interpretation hat Zeichner *w* die Reiterkampfszene der ersten Begegnung zwischen Turnus und Pallas (*w*98) kontaminiert mit der Darstellung der Ermordung des Pallas am Ende des zweiten, eigentlichen Zweikampfes (*w*100) und - entgegen der ursprünglichen Konzeption - in *w*99 nicht die Szene mit der Darstellung der Verhinderung der trojanischen Flucht durch Pallas nach *B*89 gestaltet, sondern nach *B*91 die Phase des Schwertkampfes im eigentlichen Zweikampf zwischen Turnus und Pallas. Dieses eigentliche Duell wird dadurch ausgelöst, daß Turnus die anfeuernde Rede des Pallas an die flüchtenden Trojaner hört. Zyklus *B* visualisiert insofern exakt die vom Text vorgegebene Motivationsstruktur, indem in *B*90 der Reiterkampf zwischen Turnus und Pallas folgt. Im Zyklus *B* existiert daher eine solche Szene, wie auch im Text, zweimal (*B*88; *B*90), während in *w* lediglich die Szene der Ermordung des Pallas durch Turnus als Ergebnis des eigentlichen Duells der beiden in *w*100 visualisiert ist, wenn man nicht - wie oben vorgeschlagen - den in *w*99 dargestellten Schwertkampf als zweite Phase des Zweikampfes vor der Ermordung des Pallas deutet und den Reiterkampf in *w*98 nicht auf eine einzige Textstelle - V. 7304-7370 beziehungsweise V. 7525-7543 - festlegen will. Insofern könnte *B*90 zugleich *w*98 mit beeinflußt haben und *B*91, der Schwertkampf zwischen Turnus und Pallas, gegen das ursprüngliche Konzept des Zeichners *w*, für *w*99 mittelbares Vorbild gewesen sein kann.

Insbesondere die weitgehende Parallelität der Zyklen *B* und *w* in dieser Phase der Bilderzählung in der Makroebene sowie der Widerspruch zwischen dem Bildtitulus von *w*99, in dem ein Hinweis auf das ursprüngliche Konzept der Bildfolge gesehen wird, und der ausgeführten Miniatur, scheint ein deutlicher Hinweis für die Verwandtschaft der beiden Bildzyklen zu sein. Zugleich erkennt man auch, daß die Koordination zwischen dem Planer der Bildfolge, dem Schreiber der Bildtituli und dem Zeichner nicht immer exakt abgestimmt war.

SCHWERTKAMPF ZWISCHEN TURNUS UND PALLAS (*B*91 - *w*99)

Aufgrund der Unsicherheit, welche Szene in *w*99 ursprünglich visualisiert werden sollte - das Aufhalten der Flucht der Trojaner durch Pallas oder der Zweikampf zwischen Pallas und Turnus -, wird diese Miniatur in der Synopse zweifach verzeichnet und dementsprechend auch zweimal in den Einzelvergleichen besprochen. Eine Verwandtschaft der beiden Miniaturen ist nicht auszuschließen: In beiden Miniaturen sind die Protagonisten mit Schilden und ausgeholtem Schwert dargestellt, in *B*91 tragen sie darüber hinaus noch schwere Eisenrüstungen. Im Unterschied zur älteren Fassung *B*91 wird der Zweikampf der beiden Kontrahenten in *w*99 durch vier Gefolgsleute flankiert.

TURNUS ERSTICHT PALLAS (*B*92 - *w*100)

Der Todesstoß, den Turnus seinem Gegner versetzt, ist Thema der Miniaturen *B*92 und *w*100. Da beide Bildfassungen sich ausgesprochen eng an den Text halten, ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob eine Abhängigkeit zwischen ihnen besteht oder ob beide allein durch den direkten Rückgriff auf den Text zu ihren Bildformulierungen gelangt sind. Der Unterschied zwischen beiden Fassungen besteht insbesondere darin, daß *B*92 gemäß dem Text darstellt, wie Pallas seinen Gegner am Kopf verwundet (V. 7550-7553), während er selbst von unten den Todesstoß zugefügt bekommt.

*B*93 visualisiert im Anschluß die so folgenreiche Szene, in der Turnus seinem Gegner den Ring raubt, den dieser von Eneas zum Geschenk erhielt und der schließlich zum Auslöser wird, von Eneas keine Gnade zu erfahren. Bemerkenswerterweise wird diese zentrale Szene in den Zyklus *w* nicht aufgenommen.

Dasselbe gilt für die in *B* nachfolgende Szene, die den Moment darstellt, als Turnus nach dem Ringraub von dem auf einem Schiff verborgenen Bogenschützen verwundet wird (*B*94).

TURNUS TÖTET DEN BOGENSCHÜTZEN AUF DEM SCHIFF (*B*95 - *w*101)

Erst *B*95 mit der Darstellung der an dem trojanischen Bogenschützen vollzogenen Rache durch Turnus besitzt ein Pendant in *w*101. In beiden Fällen bildet den Mittelpunkt der Miniatur das Schiff, auf dem Turnus und der Bogenschütze miteinander kämpfen. Während in *B*95 jedoch der Moment dargestellt ist, in dem Turnus den Bogenschützen gerade den Kopf abgeschlagen hat, hält der Trojaner in *w*101 noch seinen Bogen in der Hand, während Turnus zum Todesstreich ausholt. Auf eine mittelbare Abhängigkeit der jüngeren von der älteren Bildfassung kann der Befund hinweisen, daß Zeichner *w* in analoger Weise vom Text abgewichen ist wie *B*: Der eigentliche Ort, an dem Turnus seinem Gegner den Kopf abschlägt, ist der Kielraum des Schiffes. Aus Gründen der Darstellbarkeit hat Zeichner *B* die Szene auf Deck verlegt, was Miniator *w* übernommen hat. Natürlich wäre in diesem Fall auch denkbar, daß Zeichner *w* auch ohne eine *B*-ähnliche Vorlage aufgrund des Textes zu derselben Bildformulierung gelangt sein könnte, doch legt der Befund auch mit Blick auf den Kontext im Zyklus in diesem Fall näher, eine Abhängigkeit zu vermuten.[965]

Die in *w* auf der Ebene der Makrostruktur nachfolgende Szene mit der anschließenden Entrückung des Turnus auf dem Schiff besitzt trotz ihrer Handlungsrelevanz keine Parallele in *B*. Ob die Vorlage von *B* diese Szene möglicherweise besessen hat und den Konzeptionsvorgaben des Zeichners *B*

[965] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 83-84.

weichen mußte oder ob das Motiv erst durch Miniator *w* in den Bildervorrat eingeführt wurde, läßt sich nicht mehr entscheiden.

ENEAS’ KLAGE UM PALLAS (*B*96 - *w*103)

Trotz desselben Motivs besitzen beide Fassungen nur einen kleinen gemeinsamen Nenner: den stehenden, seine Hände im Klagegestus emporstreckenden Eneas und den vor ihm liegenden toten Pallas. Daß aber in diesem Fall dennoch eine mittelbare Abhängigkeit der jüngeren von der älteren Fassung vorzuliegen scheint, geht daraus hervor, daß die Bildformel von *B*96 nicht direkt aus dem Text herleitbar ist, gemäß dem Pallas sofort aufgebahrt wurde (V. 7751). In *B*96 liegt Pallas jedoch noch am Boden, so daß Zeichner *w* diese Bildformel wahrscheinlich aus einer *B*-ähnlichen Vorlage übernommen hat.

REITERKAMPF ZWISCHEN ENEAS UND MEZZENTIUS (*B*97 - *w*104)

Der Vergleich der folgenden Szenen *B*97-*B*98 und *w*104-*w*106 ist für die Frage der Abhängigkeit sehr aufschlußreich, da gerade die Differenzen im jüngeren Zyklus nur durch die Annahme geklärt werden können, daß Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Vorlage kopiert hat. Die in *B* auf die Klage des Eneas folgende Szene stellt den Zweikampf des Eneas mit Mezzentius dar, auf den er trifft, nachdem er sich auf seiner Suche nach Turnus erneut in den Kampf gestürzt hat. Wenn auch *B*97 darin vom Text abweicht, daß der Kampf zu Pferde mit dem Schwert und nicht gemäß dem Text mit der Lanze geführt wird (V. 7791), zeigt die Beschriftung doch eindeutig, daß in *B*97 der Kampf zwischen Eneas und Mezzentius gemeint sein muß.

Zyklus *w* besitzt an der analogen Position innerhalb der Makrostruktur einen mit Lanzen geführten Reiterkampf, benennt im Bildtitulus die Gegner jedoch als Eneas und Turnus. Wie bereits dargelegt,[966] liegt hier offenbar ein Irrtum der Beschriftung vor, der unbemerkt geblieben ist. Zeichner *w* besaß wahrscheinlich eine *B*-ähnliche Vorlage mit Schwertern als Bewaffnung der Tjostierenden. Diese hat er entweder durch den erneuten Rückgriff auf den Text oder aufgrund der Verwendung einer standardisierten Bildvorlage für Tjostierende durch Lanzen ersetzt. Bei der anschließenden Beschriftung wurde die Szene falsch identifiziert - möglicherweise beeinflußt durch den Text, in dem erzählt wird, daß Eneas nach der in *w*103 dargestellten Klage um Pallas sofort aufbricht, um diesen an Turnus zu rächen.

ENEAS TÖTET LAUSUS *B*98 - (*w*105/*w*106)

Im Zyklus *w* scheint eine Verwerfung auch durch die beiden nachfolgenden Miniaturen hindurch. Der gemeinsame Titulus von *w*105 und *w*106 weist das Miniaturenpaar als Tötung des Pallas aus. Diese Identifikation paßt jedoch weder zu der unmittelbar vorangehenden Miniatur, die im Titulus - ebenfalls irrtümlich, wie oben dargelegt wurde - das Thema als Reiterkampf zwischen Eneas und Turnus benennt, noch dazu, daß die Ermordung des Pallas bereits in *w*100 dargestellt wurde. Grund für die irrtümliche Beschriftung ist offenbar die Tatsache, daß die beiden nachfolgenden Miniaturen die Überführung des Pallas nach Pallanteum sowie die Klage der Eltern bei der Ankunft der Bahre darstellen. Bei der

[966] S. o., Kapitel C II 4 b.

nachträglichen Beschriftung hat die eindeutige Thematik von *w*107 und *w*108 auf die Titulatur von *w*105 und *w*106 rückgewirkt.

Der Vergleich zwischen *w*105 in ihrem spezifischen Kontext und *B*97/*B*98 kann aber die Unstimmigkeiten in überraschender Weise zu lösen. Konnte erst der Vergleich mit *B*97 die unklare Miniatur *w*104 mit Sicherheit als Reiterkampf zwischen Eneas und Mezzentius identifizieren, so gelingt durch den Vergleich der beiden Bilder *w*105/*w*106 mit *B*98 die Deutung auch der jüngeren Bildfassung als Schwertkampf zwischen Eneas und Lausus.[967] Dabei zeigt der Vergleich mit dem Text, daß Zeichner *w* über eine ihm vorgegebene *B*-ähnliche Vorlage hinaus eine sehr viel textnähere Illustration gelingt. Während *w*105 die erste Phase des Kampfes zu Fuß visualisiert, ist *w*106 einerseits nach einer *B*-ähnlichen Vorlage gestaltet, andererseits über diese hinaus sehr textnah präzisiert: Gegenüber *B*98, wo Eneas noch mit dem Schwert zum Schlag auf den vor ihm im Ausfallschritt knienden Lausus ausholt, stellt *w*106 den Moment dar, in dem Eneas den Helm des Lausus spaltet: *mit dem scharphen swerde, / daz Ênêas an der hant trûch, / dorch den helm her in slûch / einen freislîchen slach, / daz her tôt vor ime lach* (V. 7858-7862).

Im Zyklus *B* folgen die Darstellung der Anfertigung der Bahre für Pallas (*B*99) und die Klage des Eneas (*B*100) - beide in engem Bezug zum Text, jedoch ohne Parallele im Zyklus *w*.

Überführung und Beisetzung des Pallas

ÜBERFÜHRUNG DES PALLAS NACH PALLANTEUM (*B*101 - *w*107)

Erst die im älteren Zyklus folgende Szene, die Darstellung der Überführung des Pallas in seine Heimatstadt Pallanteum (*B*101), besitzt eine direkte Parallele in *w*107. Der Vergleich beider Miniaturen auf der Ebene der ikonographischen Mikrostruktur zeigt bei prinzipiellen Gemeinsamkeiten auch zahlreiche Differenzen im Detail. Während in *B*101 die Bahre des Pallas gemäß dem Text von Pferden gezogen wird - wobei aus V. 8012-8013 nicht ganz klar wird, ob die Bahre von insgesamt zwei Kastilianerpferden gezogen wird oder ob wie in *B*101 vorne und hinten je zwei Pferde angespannt sind -, wird sie in *w*107 von zwei Gefolgsleuten des Pallas getragen. Interessanterweise fehlt in der Textfassung *w* gerade die Verspartie V. 8011-8017, in der von den Kastilianerpferden als Träger die Rede ist, so daß man in diesem Fall sogar die These vertreten kann, Zeichner *w* habe trotz einer *B*-ähnlichen Vorlage bewußt der spezifischen Textfassung *w* Rechnung getragen. Darüber hinaus ist in beiden Fassungen die Bahre an zwei Tragstangen befestigt, und die Anhänger bilden - gemäß dem Text - den nachfolgenden Trauerkondukt.

Der Hauptunterschied zwischen *B*101 und *w*107 besteht darin, daß im jüngeren Zyklus ein Trojaner, sehr wahrscheinlich Eneas, neben der Bahre im Klagegestus einherschreitet. Diese Bildformulierung dürfte Zeichner *w* sicherlich nach dem Text, der die Klage des Eneas zwischen der Beschreibung der Anfertigung der Bahre und dem Aufbruch des Trauerzuges nach Pallanteum erwähnt, in freier Weise gestaltet haben.[968] Zugleich kann in diese Bildformulierung auch die Ikonographie der im älteren Zyklus vorausgehenden Pictura *B*100, der Klage des Eneas am Sarg des Pallas, eingeflossen sein.

[967] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 84.
[968] Vgl. V. 8004-8005: *sêre begunde her in klagen, / ê hern sande dannen [...]*

Im Zyklus *B* folgt gemäß dem Text die Szene, in der Euander und der Königin die Nachricht vom Tod ihres Sohnes durch einen Boten überbracht wird (*B*102). Die jüngere Miniaturfolge *w* besitzt keine analoge Darstellung und stimmt erst wieder in der sich anschließenden Szene mit der Klage der Eltern bei der Ankunft der Bahre überein.

KLAGE DER ELTERN BEI DER ANKUNFT DER BAHRE (*B*103 - *w*108)

*B*103 und *w*108 visualisieren den Moment, in dem Euander und die Königin vor dem Sarg des Pallas ihre Klage anstimmen. *B*103 zeigt den sich über den gesamten Bildraum erstreckenden Sarg, der von einer kostbaren Decke umhüllt ist. Hinter diesem stehen im Klagegestus der König und die Königin, identifizierbar an ihren Kronen und gefolgt von jeweils drei Anhängern. Dagegen knüpft *w*108 sehr eng an die Ikonographie der vorausgehenden Pictura *w*107 an: Die beiden Träger haben den Sarg noch nicht abgesetzt wie in *B*103, sondern schultern ihn noch, als das königliche Elternpaar seine Klage anstimmt. Wie in der älteren Miniatur sind auch hier beide durch die Krone charakterisiert und zeigen den gleichen Klagegestus, die vor der Brust ringenden Hände (V. 8132). Dagegen verzichtet Zeichner *w* weitgehend auf die Darstellung des Gefolges, sondern konzentriert sich auf König und Königin. Lediglich ganz rechts ist ein Gefolgsmann als Zeuge der Klage dargestellt.

Bei der Frage, inwieweit die Fassungen *w* und *B* in diesem Fall verwandt sein können, muß wieder insbesondere die Nähe zur Textgrundlage bewertet werden. Die Ikonographie von *B*103 ist insbesondere aus V. 8170-8173 generiert: *dô braht man in dar zû getragen / mit michelme sêre. / dô man den helt hêre / vor sînen vater hete braht.* Zeichner *B* interpretiert die Verse in der Weise, daß der Sarg vor den Eltern abgesetzt wird, während Zeichner *w* den Moment des Heranbringens auf den Schultern der Träger visualisiert. Die Ohnmacht der Eltern (V. 8174-8176) wird in beiden Fällen nicht dargestellt, sondern erst deren Klage. Interessant ist ferner, daß in Textfassung *w* die der Miniatur zugrunde liegenden Verse, die das Heranbringen des Sarges beschreiben, ausgefallen sind. Zeichner *w*, der diese Szene trotzdem darstellt, muß seine Bildformulierung also entweder aus der Kenntnis des vollständigen Textes oder aus der eigenständigen Interpretation einer *B*103-ähnlichen Vorlage entwickelt haben.

Im jüngeren Zyklus folgt in *w*109 die Darstellung der Einbalsamierung des Pallas im Beisein des Elternpaares. Diese Szene besitzt keine Parallele im älteren Zyklus *B*, und es ist nicht mehr festzustellen, ob die Vorlage des Zeichners *B* über eine *w*109-ähnliche Darstellung verfügte. Es ist aber durchaus denkbar, daß Zeichner *B* auf diese Szene verzichtet hat, da aufgrund der Konzeption des Gesamtzyklus die Episode der Pallas-Handlung auf fol. 55v zum Abschluß gelangen sollte.

Es wurde in der Einzelbeschreibung bereits darauf hingewiesen, daß in der Textfassung des Wiener ‘Eneasromans’ zwar der diesen Bildern zugrunde liegende Textbereich weitgehend fehlt, doch hat Jorg von Elrbach in seiner Zusammenfassung dieser Partie gerade die Waschung und Einbalsamierung von Pallas’ Leichnam übernommen. Daher läßt sich die These formulieren, daß Zeichner *w* möglicherweise seine Bildfassung, die auf eine *B*-ähnliche Vorlage zurückgehen kann, gezielt mit der Textfassung abgestimmt hat.[969]

Für den noch zur Verfügung stehenden Raum wurde die Grablegung des Pallas mit der erneuten Klage der Eltern ausgewählt. Zeichner *w* dagegen besaß noch genug Raum auf fol. 67r, um die Szenenfolge der Vorbereitung des Pallas für seine Beisetzung ungekürzt aus seiner Vorlage übernehmen

[969] S. o., Kapitel C II 4 b.

zu können. Bemerkenswerterweise fehlt in Textfassung *w* auch in diesem Fall die Verspartie, in der die Vorbereitung des Pallas für die Beisetzung beschrieben wird, so daß man auch hier annehmen muß, daß Zeichner *w* den vollständigen Text kannte und/oder eine *w*109-ähnliche Bildvorlage besaß.

GRABLEGUNG DES PALLAS (*B*104 - *w*110)

Mit der Grablegung des Pallas findet dieser Erzählabschnitt in beiden Zyklen seinen Abschluß. Beide Miniaturen sind darin vergleichbar, daß die ganze Bildbreite vom Sarkophag eingenommen wird. In *B*104 erkennt man nur die marmorne Deckplatte über Bögen, während *w*110 eine Gesamtansicht des Sarges bietet. In beiden Miniaturen wird er von Euander (links) und der Königin (rechts), beide erkennbar an ihren Kronen, flankiert. Der Hauptunterschied besteht darin, daß *w*110 die Einsargung des Leichnams des Pallas durch zwei Gefolgsleute selbst visualisiert, während in *B*104 der Sarkophag bereits geschlossen ist. Darüber hinaus gibt Zeichner *B* das Innere des Grabmals, das gemäß dem Text ein Gewölbe ist (V. 8267), sehr exakt durch drei Bögen wieder. Die aufschlußreichste Parallele zwischen dem älteren und dem jüngeren Zyklus ist die Darstellung der über dem Grab angebrachten Lampe. Der Befund, daß in Textfassung *w* der gesamte Bereich der Grabmalsbeschreibung ausgefallen ist, beweist wiederum, daß Zeichner *w* entweder den vollen Text gekannt hat und/oder über eine Bildvorlage verfügte, die er seinen Zwecken gemäß rezipierte. Die allgemeine Struktur des Bildes sowie das Detail der Lampe machen es sehr wahrscheinlich, daß diese Vorlage eine *B*-ähnliche gewesen sein dürfte.

Rat bei König Latinus

BERATUNG DES LATINUS (*B*105 - *w*111)

Die in beiden Zyklen folgenden Miniaturen zeigen die Parallelität innerhalb der Makrostruktur und stützen die These von der Verwandtschaft beider Illustrationsfolgen auch in diesem Bereich: *B*105 und *w*111 visualisieren die Beratung des Latinus mit seinen Gefolgsleuten, mit der - gemäß dem Text - zugleich ein neuer Abschnitt der Erzählung beginnt. Zeichner *B* beginnt mit dieser Szene dementsprechend auch eine neue Bildseite, während in *w* dieselbe Szene die Schlußminiatur der Bilddoppelseite darstellt. In beiden Miniaturen sitzt links König Latinus, identifizierbar an seiner Krone, während rechts vor ihm fünf seiner Vasallen stehen. Deren vorderster wird in *B*105 ebenfalls durch eine Krone ausgezeichnet und in der Bildbeischrift als Turnus identifiziert. Auch in *w*111 ist die vorderste Gestalt dadurch etwas von der Gruppe der Vasallen ausgezeichnet, daß sie ein wenig hervortritt. Offenbar handelt es sich ebenfalls um Turnus als prominentesten Anhänger des Latinus. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Bildformulierungen ist die alle Personen charakterisierende Gestik, die die Szene eindeutig als Beratungsszene ausweist. Hauptunterschied ist die in *w*111 als Begleitung des Königs dargestellte Gestalt, die ein Schwert schultert. Diese Bildformel ist zwar nicht aus dem Text ableitbar, jedoch als standardisiertes Muster bereits aus *B*9, *B*13 oder *B*49 bekannt.

Der Vergleich mit der grundlegend verschiedenen Visualisierung derselben Szene in der Bildfassung *h* (*h*35) macht die große ikonographische Übereinstimmung der Miniaturen in *B* und *w* deutlich.

Da die Beratung des Latinus mit seinen Fürsten im Text einen so großen Raum einnimmt, muß Zeichner *B* diesem Textabschnitt mehrere Miniaturen widmen, um den Vorgaben seines Illustrationssystems, das auf dem dichten Wechsel von Textseiten und Bildseiten beruht, gerecht zu werden. In diesem Sinne sieht er für den Redebeitrag des Drances, dem schließlich die Fürsten zustimmen, die zweite Miniatur auf fol. 57r vor. Indem Zeichner *B* eine spiegelbildliche Anordnung der Bildelemente in *B*106 im Vergleich zu *B*105 vornimmt, verleiht er dadurch der gesamten Bildseite eine durchdachte, wechselvolle Spannung. Ob eine *B*106-ähnliche Miniatur in der Vorlagehandschrift des Zeichners *B* existiert haben kann, ist nicht mehr festzustellen, da Zeichner *B* - ebenso wie der spätere Miniator *w* - dazu gezwungen war, seine Bildvorlage den spezifischen Anforderungen des selbst konzipierten Illustrationsverfahrens anzugleichen.

Auf der Versoseite desselben Blattes wird in den Bildern *B*107 und *B*108 die große Beratung der Fürsten bei König Latinus zu Ende erzählt. In *B*107 wird der durch den Vorschlag des Drances provozierte Entschluß des Turnus, im Zweikampf mit Eneas die Entscheidung des Krieges auszutragen, visualisiert. Die Ikonographie ist dabei exakt analog zu *B*105 gestaltet.

Die auch im Text direkt anschließende Szene, die Darstellung des am Ende der Beratung die Nachricht vom neuerlichen Angriff der Trojaner überbringenden Boten, markiert den Abschluß der Bilderzählung von der Fürstenversammlung im Zyklus *B*. *B*108 verhält sich durch die jeweils spiegelbildliche Konzeption dabei zu *B*107 wie auf der vorangegangenen Seite *B*106 zu *B*105. Auch im Hinblick auf diese beiden Miniaturen ist es aufgrund der Überlieferungslage nicht mehr möglich festzustellen, ob es sich dabei um eigene Bilderfindungen des Zeichners *B* handelt oder ob sie bereits aus der Vorlage übernommen wurden. Der Vergleich mit Zyklus *w* kann darüber keinen Aufschluß geben, da der Fürstenrat dort mit nur einer einzigen Miniatur vertreten ist.

Taten und Tod der Camilla

Gemäß dem Text bricht Turnus auf die von dem Boten überbrachte Nachricht sofort auf. Entsprechend folgt im älteren Zyklus mit *B*109 die Darstellung dieses bewaffneten Aufbruchs, die kein Pendant in einem der beiden anderen erhaltenen Zyklen besitzt.

BESTÜRMUNG VON MONTALBANE DURCH CAMILLA (*B*111-*w*112)

Die Textbereiche, die in der Folge im Zyklus *w* eine Visualisierung erfahren haben (*w*112-*w*114), besitzen an dieser Position weder in der Makrostruktur von *B* noch von *h* eindeutige Parallelen. Gemäß den Vorgaben des Textes widmet Zeichner *w* seine Aufmerksamkeit den Taten der Camilla. Auffallend ist, daß die im Zyklus *w* folgende Sequenz von drei Miniaturen nur sehr losen Textbezug besitzt und nicht ohne Zweifel auf bestimmte Verspartien zurückgeführt werden darf. Da derselbe Befund für *B*111 und *B*112 zutrifft, liegt es nahe, die betreffenden Miniaturen miteinander zu vergleichen. HUCKLENBROICH[970] deutet die älteren Darstellungen als allgemeine Formulierungen der Taten der

[970] HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 106.

Camilla, was insofern bemerkenswert wäre, da alle anderen Miniaturen im Zyklus *B* auf konkrete Textstellen rekurrieren.

*B*111 zeigt das Vordringen Camillas zu den Mauern Montalbanes, aus deren Tor ein bewaffneter Verteidiger hinausschaut. Auf den Mauern der Festung sind drei weitere Trojaner zu erkennen. Diese Miniatur, die sich nicht direkt aus einer bestimmten Textstelle generieren läßt, besitzt indessen Ähnlichkeit mit *w*112, für die ebenfalls keine passende Textgrundlage identifiziert werden konnte. In beiden Darstellungen reitet Camilla mit einer weiteren Amazone, von links kommend, auf die Stadtmauer Montalbanes zu. Während jedoch in *w*112 der verfolgte Trojaner zu Pferd in das geöffnete Burgtor hineinflüchtet, blickt in *B*111 ein Trojaner aus dem geöffneten Tor hinaus, offenbar im Begriff, dieses vor den heransprengenden Verfolgerinnen zu verschließen, während drei weitere Verteidiger von den Zinnen der Burg herabschauen. Der Hauptunterschied zwischen beiden Miniaturen besteht in der Aufteilung der Bildfläche: In *B*111 wird die Hälfte des Bildes durch die Mauer Montalbanes eingenommen, so daß der zinnenbekrönte Torturm exakt im Zentrum positioniert ist. Da für die von links heransprengenden Reiter nur noch wenig Platz zur Verfügung steht, ist das Pferd der Camilla nur zur Hälfte dargestellt, das ihrer Begleiterin nur angeschnitten. In *w*112 dagegen ist der Torturm ganz rechts positioniert und für die Stadtmauer gar kein Platz mehr, so daß aus Raumgründen nicht - wie in *B*111 - drei Trojaner auf den Zinnen dargestellt werden können. Dafür ist es andererseits aber möglich, die mit einer Begleiterin heransprengende Camilla vollständig wiederzugeben. Trotz dieser Verschiebung in der Bildaufteilung ist eine Verwandtschaft beider Miniaturen unverkennbar: rechts Montalbane, links zwei heransprengende, schwerbewaffnete Reiterinnen, der zinnenbekrönte Torturm, durch den in *B*111 ein Trojaner herausschaut, in den dagegen in *w*112 der verfolgte Trojaner zu Pferd hineinflüchtet. Da die auf den ersten Blick ins Auge fallenden Unterschiede zwischen beiden Miniaturen durch die Differenzen in der Verteilung der Bildelemente entstanden sind, ergibt der genaue Vergleich viele Gemeinsamkeiten. Und gerade weil in beiden Fällen eine Textgrundlage nicht eindeutig bestimmt werden kann, in beiden Zyklen aber ganz ähnliche Bildformulierungen geschaffen worden sind, liegt es nahe, einen Zusammenhang zu vermuten. Auch FINGERNAGEL[971] zählt beide Miniaturen zu denjenigen „Darstellungen, die in beiden Handschriften in ähnlicher Form dargestellt sind, obwohl sie sich nicht zwingend aus dem Text ergeben“[972] und hält sie für eine Erfindung des Zeichners *B*, die im jüngeren Zyklus wieder auftaucht. Trotz seines nur lockeren Textbezuges paßt *w*112 sehr viel besser in die Makrostruktur des Zyklus *w* hinein als *B*111 in die ältere Bildfolge. Zwischen *B*110, dem Sieg Camillas über Tarchon, und *B*113, dem Tod Camillas, wird im Text lediglich die Auseinandersetzung des Trojaners Flemin und eines Gefährten mit Camilla und Tarpeja erzählt (V. 9012-9027): Während die Bildformulierung *B*111 in diesen Zusammenhang keinesfalls hineinpaßt, könnte *B*112 sich jedoch in diesen Kontext fügen.

Die nach *w*112 unmittelbar nachfolgende Szene *w*113 zeigt - was ausschließlich aus dem Bildtitulus zu schließen ist - die umgekehrte Verfolgung: Nun ist es Camilla mit ihren Amazonen, die vor den Trojanern flieht. Bemerkenswerterweise ist die Schlüsselszene, die zu dieser Umkehrung der Kräfteverhältnisse geführt hat, die Überwindung der Amazone Larina, im Zyklus *w* nicht dargestellt. Wir kennen sie lediglich in der Fassung des Zyklus *h*, wo in *h*36 der Tod der Larina dargestellt ist, die Taten

[971] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.
[972] Ebd.

der Camilla jedoch keine bildliche Umsetzung erfahren. Lediglich ihrem Begräbnis ist dort eine Darstellung gewidmet.

Auf die Darstellung der Flucht der Amazonen in *w*113 folgt in *w*114 eine wiederum sehr unspezifische Kampfszene zwischen Trojanern und Amazonen, diesmal der Kampf zu Fuß mit Schwertern, Schilden und Helmen. Auch bei dieser Miniatur ist es nicht möglich, anhand der Ikonographie die feindlichen Gruppen zu unterscheiden. Möglicherweise könnte aber ein Zusammenhang mit der nach FINGERNAGEL[973] ebenfalls nicht identifizierbaren Szene *B*112 bestehen.

CAMILLA STICHT TARCHON VOM PFERD (*B*110 - *w*115)

Erst die in den Zyklen *B* und *w* folgenden Miniaturen, *B*110 und *w*115, können unmittelbar miteinander verglichen werden, da sie dieselbe Szene illustrieren: den auf das in *w*114 dargestellte Handgemenge folgenden Reiterkampf zwischen Camilla und dem Trojaner Tarcho. Die beiden Fassungen derselben Szene zeigen auffallende Parallelen: Von links sprengt schwer gerüstet Camilla, gefolgt von drei (*B*) beziehungsweise einer (*w*) weiteren Amazone, mit eingelegter Lanze heran und ist gerade im Begriff, ihren Gegner vollständig aus dem Sattel zu heben. In *w*115 ist Tarchon schon viel weiter vom Pferd gefallen als in *B*110, wo er gerade erst mit den Füßen den Halt in den Steigbügeln verloren hat. Wenn diese Szene auch eine relativ unspezifische Ikonographie besitzt, so deuten die beobachteten Analogien dennoch auf eine Verwandtschaft zwischen beiden Miniaturen auch auf der Ebene der ikonographischen Mikrostruktur hin, da diese in der Form nicht nur aus dem Vergleich mit der Textgrundlage oder mit Hinweis auf eine tradierte Ikonographie eindeutig erklärt werden kann. Es muß daher angenommen werden, daß Zeichner *w* über eine *B*-ähnliche Vorlage verfügt haben kann.[974]

TOD DER CAMILLA (*B*113 - *w*116)

Die im Zyklus *B* dargestellte Szene *B*113 schließt im Hinblick auf die Textgrundlage nach den vorgeführten Überlegungen eher an *B*110 als an *B*112 an.[975] Ihr entspricht im jüngeren Zyklus die Fassung *w*116. Im Text findet Camilla den Tod, nachdem sie Chloreus getötet hat, um in den Besitz seines kostbaren Helms zu gelangen. Die entsprechende Versgruppe kann in der Weise interpretiert werden, daß Camilla genau in dem Moment, als sie dem Trojaner den Helm vom Kopf nehmen will, von Arruns getötet wird. Zeichner *B* visualisiert mit den Mitteln seines Mediums exakt diese Lesart, indem er den hingesunkenen Chloreus im Zentrum plaziert, während Camilla von rechts an ihn herantritt, um ihm den Helm vom Kopf zu nehmen. Links im Bild steht Arruns, der den Camilla frontal treffenden, tödlichen Speer geschleudert hat. Zeichner *B* gelingt es in geschickter Weise, in einem Bild zwei gleichzeitig ablaufende Handlungen synchron zu visualisieren. Diese Bildformel kann, muß aber nicht zwangsläufig aus der zugrunde liegenden Textstelle entwickelt werden.

Um so erstaunlicher ist es, daß Zeichner *w* beinahe dieselbe Ikonographie verwendet und sogar noch erweitert. Auch in *w*116 ist exakt der Moment visualisiert, in dem Camilla dem niedersinkenden Chloreus von hinten den Helm vom Kopf nimmt, während Arruns ihr seinen Speer in den Rücken stößt.

---

[973] Ebd.
[974] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 84.
[975] Auf die mögliche Zuordnung der Miniaturen *B*111 und *B*112 ist bereits zuvor hingewiesen worden.

Zeichner *w* hat die in *B* überlieferte Szene darüber hinaus erweitert, indem er links im Bild hinter Arruns eine weitere schwerbewaffnete Person darstellt, die mit dem Schwert weit ausholt und im Begriff ist, Arruns, den Mörder der Camilla, zu töten. Es handelt sich dabei um die Visualisierung der unmittelbar anschließenden Textstelle: *des her ubile genôz, / daz her ir den lîb nam: / mit zorne engegen ime quam / zû der selben zîde / diu maget Tarpîde, / Arrasen sie ze tôde slûch, / dâ mite engalt ouch hers genûc* (V. 9118-9124). Ob Zeichner *w* diese Erweiterung um eine dritte, ebenfalls synchron ablaufende Handlung selbst vorgenommen hat oder ob Zeichner *B* eine *w*116-ähnliche Vorlage möglicherweise aufgrund des mangelnden ihm zur Verfügung stehenden Raumes reduziert hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Wichtig allein für die Beurteilung einer möglichen Verwandtschaft zwischen *B*113 und *w*116 ist der Befund, daß Zeichner *w* dieselbe Bildformulierung bietet, die auch Zeichner *B* nicht zwangsläufig aus dem Text entwickeln mußte. In beiden Miniaturen ist Chloreus in einer ganz ähnlichen Haltung dargestellt, rücklings hinsinkend (*w*) oder bereits hingesunken (*B*), während ihm Camilla den Helm vom Haupt nimmt. Unterschiedlich ist die Position der Amazone: In *B*113 tritt sie von rechts an Chloreus heran und wird vom Speer des Arruns frontal in die Brust getroffen, während sie in *w*116 links hinter dem getöteten Trojanerpriester steht und von ihrem Mörder in den Rücken getroffen wird. Identisch ist dagegen die Körperhaltung des Arruns: Er steht links im Bild und hält in seiner Linken den Schild, während die weit ausholende Rechte den Speer gegen Camilla geschleudert hat (*B*113) beziehungsweise zu schleudern im Begriff ist (*w*116). Zeichner *w* lag darüber hinaus daran, mit der an Arruns vollzogenen Rache der Camilla diesen Handlungshöhepunkt dem Text gemäß zu vervollständigen. Im Vergleich ist der Bildaufbau von *B*113 mit der zentralen Position des getöteten Priesters komplizierter, daß man diesen im Sinne der textkritischen Frage nach der „lectio difficilior“ als den ursprünglicheren ansehen möchte. Zeichner *w* hat seine *B*-ähnliche Vorlage aufgelöst und die Abfolge der in nur kurzem zeitlichen Abstand folgenden Ereignisse linear dargestellt - sie müssen nicht mehr verschränkt wie in *B*113, sondern von rechts nach links gelesen werden.

Insgesamt gesehen sind die Übereinstimmungen zwischen beiden Miniaturen so groß, daß auch hier eine mittelbare Abhängigkeit wahrscheinlich ist.[976] COURCELLE[977], der auch an anderen Stellen in seiner Beschreibung des Zyklus *w* sehr unpräzise ist, irrt in der Beschreibung dieser Miniatur, wenn er die rücklings stürzende Person, der der Helm abgenommen wird, als Camilla identifiziert. Die scheinbar unklare Ikonographie von *w*116 wird sofort deutlich, wenn man zum Vergleich die damit verwandte *B*113 hinzuzieht, so daß auch in diesem Fall erst die Zusammenschau der beiden Bildfassungen nicht nur die einzelne Ikonographie klärt, sondern zugleich die Verwandtschaft beider Fassungen wahrscheinlich macht.

BERGUNG DES LEICHNAMS DER CAMILLA (*B*114 - *w*117)

In beiden Miniaturen ist rechts das geöffnete Stadttor von Laurentum dargestellt, in das zwei Gefolgsleute der Camilla den Leichnam ihrer Königin hineintragen. Diese Ikonographie, die der ältere Zeichner *B* verwendet, ist keineswegs die einzige, die aus dem Text entwickelt werden kann. Gemäß der zugrundeliegenden Verspartie wird der Leichnam der Camilla auf einem Schild vom Schlachtfeld in den Königssaal von Laurentum gebracht. Zeichner *B* wählt den Moment, in dem die Amazonen mit dem

[976] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.
[977] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 84.

Leichnam ihrer Königin vom offenen Feld in das Stadttor von Laurentum eintreten - eine sehr sinnvolle Wahl, aber sicher nicht die einzig mögliche. Es muß daher angenommen werden, daß Zeichner *w*, der exakt denselben Moment darstellt, eine *B*-ähnliche Vorlage hatte.[978] Die einzigen Unterschiede zwischen den Bildfassungen liegen darin, daß in *B*114 neben dem Stadttor noch ein Stück Stadtmauer dargestellt ist,[979] daß Camilla in *w*117 nicht gemäß dem Text und der älteren Miniatur auf einem Schild liegt, daß sie in *B*114 mit dem Kopf, in *w*117 mit den Füßen zuerst in die Stadt hineingetragen wird und daß schließlich in *w*117 noch zwei weitere Gefolgsleute als Teil des Trauerkondukts dargestellt sind. Insgesamt gesehen sind die Übereinstimmungen zwischen beiden Miniaturen so groß, daß eine Verwandtschaft beider Bildformulierungen angenommen werden muß, aber nicht entschieden werden kann, welche von beiden die ursprüngliche Ikonographie repräsentiert.

Im Zyklus *B* folgt gemäß dem Text die Beschreibung des Prunkzeltes, das Eneas vor Laurentum aufschlägt. Die Latiner sind durch die Pracht dieses über Nacht aufgeschlagenen Zeltes so beeindruckt, daß Latinus einen Boten schickt, um einen Waffenstillstand zu erbitten. Da diese Szene nur in *B*115 visualisiert und kein Vergleich möglich ist, kann nicht entschieden werden, ob sie Zeichner *B* über seine Vorlage hinaus eigenständig ergänzt oder ob sie Zeichner *w* bei der Kopie seines Vorlagezyklus hat entfallen lassen.

Dasselbe gilt auch für die im Zyklus *B* nachfolgende Miniatur *B*116, die ebenfalls keine Parallele in *w* besitzt: Dargestellt ist die Szene, in der Turnus Camilla beweint, während ihr in Tücher gehüllter Leichnam in den Sarkophag hineingelegt wird. Eine unmittelbare Textgrundlage für die gewählte Ikonographie existiert nicht, und es ist nicht mehr festzustellen, ob die Bilderfindung Zeichner *B* zuzuschreiben ist oder aber auf dessen Vorlage zurückgeht.

TURNUS GIBT DER BAHRE DER CAMILLA DAS GELEIT (*B*117 - *w*118)

Thema der beiden inhaltlich und ikonographisch eng verwandten Miniaturen ist das Geleit des Turnus für Camilla. Von links nach rechts bewegt sich der Zug mit der von zwei Maultieren auf Tragbäumen transportierten Bahre. Die Ikonographie kann zwar prinzipiell aus dem Text entwickelt werden, wenn auch bemerkt werden muß, daß die einzelnen Komponenten der realisierten Bildformel aus Versen entwickelt wurden, die über den gesamten Versbereich verteilt sind und keine kohärente Passage bilden. Insofern mußte der Schöpfer dieser Ikonographie bereits eine Auswahl treffen, und es ist folglich sicherlich kein Zufall, daß *B*117 und *w*118 einen beinahe identischen Bildausschnitt bieten.

Die Unterschiede zwischen beiden Fassungen bestehen insbesondere darin, daß es sich bei den Tragetieren in *B*117 gemäß dem Text um Maultiere (V. 9316)[980] handelt, während es in *w*118 offenbar Pferde[981] sind, daß in *B*117 gemäß dem Text eine Decke über die Bahre ausgebreitet ist (V. 9310), daß Turnus in der älteren Fassung eine Krone trägt und daß schließlich die Verteilung der Mitglieder des Trauerkondukts minimal voneinander abweicht. Entscheidendes Argument für eine Verwandtschaft ist indessen die nicht aus dem Text zu entwickelnde Bildformel, die Turnus im Vordergrund direkt neben der Bahre einherschreitend zeigt. Bemerkenswerterweise findet sich eine analoge Ikonographie in der Darstellung des Trauerkondukts für Pallas in *w*107, wo Eneas direkt neben der Bahre im Klagegestus

[978] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.
[979] Vgl. den analogen Befund in *B*111 und *w*112.
[980] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 85.
[981] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 85.

einherschreitet, was in *B*101 ohne Parallele ist. Offensichtlich darf man auch innerhalb des Zyklus *w* mit Wechselwirkungen zwischen auseinander liegenden Miniaturen wie *w*107 und *w*118 rechnen. Nach Auswertung dieser Indizien muß man annehmen, daß beide Fassungen auf eine gemeinsame Quelle zurückzuführen sind.[982]

GRABMAL DER CAMILLA (*B*118 - *w*119)

Die Visualisierung der im Text sich unmittelbar anschließenden Beschreibung des Grabmals der Camilla in beiden Zyklen stellt das in der Forschungsdiskussion mehrfach erwähnte „Paradebeispiel“ für eine Verwandtschaft beider Miniaturenzyklen dar.[983] Entscheidend für diese Erkenntnis ist wiederum das Verhältnis zum Text: Die von Zeichner *B* gewählte Ikonographie greift zwar bestimmte Elemente aus dem Text auf, läßt sich jedoch keineswegs direkt aus der Textgrundlage ableiten. Zeichner *w* verwendet bemerkenswerterweise eine Ikonographie, die sich ebensowenig aus dem Text entwickeln läßt und in auffälliger Weise mit der älteren Miniatur übereinstimmt. Als besonderer Umstand für die Beurteilung von *w*119 tritt hinzu, daß die gesamte Versgruppe mit der Grabmalsbeschreibung in der gekürzten Fassung *w* fehlt. Das bedeutet also auch hier, daß Zeichner *w* entweder den ungekürzten Text gekannt und/oder eine Vorlage besessen hat, die über eine *B*-ähnliche Miniatur verfügte. Allerdings läßt sich die Frage, welche der beiden Bildformulierungen im Detail die ursprüngliche Ikonographie am besten bewahrt, heute nicht mehr mit Sicherheit beantworten.

Beide Miniaturen zeichnen sich dadurch aus, daß sie den architektonischen Körper des Grabmals nicht in seiner Gesamtheit zu visualisieren, sondern lediglich charakteristische Bauelemente gestalten. Damit stimmt die Bildformulierung zu der Art, wie in mittelhochdeutschen Dichtungen gewöhnlich Architekturen beschrieben werden, obwohl nach der Interpretation von J. TRIER gerade die auf den ‘Roman d’Énéas’ zurückgehende Schilderung des Grabmals der Camilla „mehr als jede andere [...] den auf Tektonik und Konstruktion gerichteten Ansprüchen des heutigen Lesers entgegen“[984] komme. TRIER stellte die These auf, daß die Beschreibungen des Grabmals der Camilla im altfranzösischen und mittelhochdeutschen Roman sowie des Grabes Hektors in Benoîts de S. Maure ‘Trojanerkrieg’ Monumentalisierungen eines Tabernakels oder Ziboriums darstellen, die repräsentative Großarchitektur nichts anderes ist als die Übersteigerung einer Gattung der Kleinkunst. Wie im Ziborium des christlichen Kultes die Hostien aufbewahrt werden, so wird in dessen weit überdimensionierter Gestalt als Grabmal der Leichnam eines Helden oder einer Heldin verwahrt.[985] TRIER hatte als eine wesentliche Eigenschaft mittelalterlicher Architekturbeschreibungen deren nicht in einem kohärenten Wortbild zu visualisierenden, phantastischen Charakter vermutet, der darauf zurückzuführen sei, daß entgegen jeder statischen Logik ein Kleinkunstwerk wie ein Tabernakel oder Ziborium monumentalisiert werde, was die Analyse der beiden Miniaturen in *B* und *w* bestätigt. Wie in mittelalterlichen Architekturbeschreibungen die allegorische Ausdeutung einzelner Elemente wie kostbarer Steine das Entstehen eines kohärenten Gesamtbildes vor dem Auge des Lesers verhindert, so konzentrierten auch die Miniatoren ihre

[982] Ebd., S. 85. - FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129.
[983] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 85. - FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 129-130.
[984] JOST TRIER: Architekturphantasien in der mittelalterlichen Dichtung. In: GRM. 16. 1928. S. 11-24; hier: S. 16.
[985] Ebd., S. 20. - G. SCHIEB (GABRIELE SCHIEB: Veldekes Grabmalbeschreibungen. In: PBB (Halle). 87. 1965. S. 201-243; hier: S. 241) weist auf die Problematik von TRIERS Argumentation hin, da er übersehen habe, daß die Sakramentshäuschen erst später aufgekommen seien.

Beschreibung „pars pro toto“ auf charakteristische Elemente, ohne die Architektur in ihrer Gesamtheit visualisieren zu wollen.

Gemeinsam ist beiden Fassungen insbesondere die allgemeine Anordnung der Bildelemente in zwei Zonen: Im unteren Teil befindet sich die Bogenkonstruktion, während im oberen Teil der Sarkophag dargestellt ist. Bereits der erste Blick auf die Gesamtstruktur der Miniatur zeigt, daß in *w*119 eine strengere Symmetrie herrscht als in *B*118. Damit trifft gerade Zeichner *w* den charakteristischsten Zug der im Text Veldekes - nicht aber in der Kurzfassung - beschriebenen Grabanlage, so daß sich ein genauer Vergleich beider Bildfassungen mit dem Text lohnt. Die gleich zu Beginn der Beschreibung hervorgehobene Haupteigenschaft des Baumeisters Geometras ist es, daß er *wole konde / die list von gêometrîen. / des hôrde ich in zîen, / daz wart dâ an werke schîn, / esn mohte anders niht sîn* (V. 9409-9412). Diese Qualität scheint in der Ikonographie der Bildformulierung *w* sehr viel deutlicher auf als in Fassung *B*. Das im Text zuerst erwähnte auffällige Charakteristikum der - überirdischen - Grabanlage besteht in den inmitten des mit Marmor ausgelegten runden Platzes aufgerichteten *zwên swibogen* (V. 9426). Möglicherweise kann eine Multiplikation dieser Bögen eine Ikonographie wie den unteren Teil der beiden Miniaturen generiert haben.[986] Auch mußte die komplizierte Dreidimensionalität des Textes in die Zweidimensionalität der Miniatur transformiert werden. Der Unterschied zwischen den ikonographischen Formulierungen besteht darin, daß in *B*118 die unterste Arkadenreihe von drei vollständigen Bögen gebildet wird, während in *w*119 den mittleren Bogen an beiden Seiten lediglich zwei Halbbögen flankieren. In der darüber liegenden Arkadenreihe besitzt die ältere Formulierung zwei vollständige Bögen sowie rechts und links angeschnitten zwei weitere Bögen, die jüngere dagegen lediglich zwei vollständige Bögen. Im Gegensatz zur jüngeren Fassung, die nur zwei übereinander liegende Bogenreihen besitzt, folgen in der älteren Version noch zwei flachere Bogenreihen, deren Zwickel zwischen den Bögen wie im Falle der unteren Arkadenreihen mit Trifolien gefüllt sind, bei denen die Bogenenden aber nicht in die Kapitelle der Säulen, die auf den Scheiteln der unteren Bogenreihe aufgesetzt sind, einmünden, sondern direkt auf die Bogenscheitel gesetzt sind. Diese Konstruktion - die auf die Bogenscheitel aufgesetzten, marmorierten Säulen mit Basen und Kapitellen - kehrt in modifizierter Form auch in der jüngeren Bildformulierung wieder: Hier ruhen auf den Scheiteln der unteren Bogenreihe breite Basen, auf denen nicht nur die Bögen der oberen Reihe aufsetzen, sondern zugleich auch die drei kurzen Säulen plaziert sind, die den Sarkophag und die beiden flankierenden Figuren tragen.

Wenn auch Säulen als Verbindungen zwischen den Bogenreihen in ähnlicher Form in beiden Ikonographien wiederkehren, so kann die mittlere der drei Säulen in Fassung *w* zugleich als Visualisierung des *phîlâre von marmor* (V. 9438-9439) interpretiert werden: Dieser befindet sich gemäß dem Text auf dem Schlußstein an der Stelle, wo die beiden Schwibbögen zusammentreffen. Eine solche Interpretation belegt gleichzeitig, daß Zeichner *w* seine Formulierung sehr viel enger an die

[986] BOECKLER (wie Anm. 938, S. 17) interpretiert die Bildfassung *B* als eine bewußte Reduktion auf charakteristische Elemente der im Text mit einer verwirrenden Zahl an Details beschriebenen Grabarchitektur. - SCHIEB (wie Anm. 985, S. 223) vermutet unter Anknüpfung an BOECKLER: „Bestimmte hervorstechende Züge der Beschreibung werden benutzt, um das Bauwerk und seine Ausstattung durch Einzelheiten anzudeuten, von denen auf das Gesamt geschlossen werden soll.“ - HUCKLENBROICH dagegen sieht die Bogenkonstruktion aus den Versen 9446-9452 abgeleitet, die seiner Ansicht zufolge eine Halle unterhalb der Grabcella beschreiben, die im Text aber nicht als eine Bogenarchitektur charakterisiert wird, was er wie folgt erklärt: „Vielleicht aber mußte der Dichter die Bögen auch gar nicht erwähnen, weil es für ihn eine Selbstverständlichkeit war, daß ein Raum gewölbt war“ (wie Anm. 938, S. 111).

Textformulierung hält als Zeichner *B*. Aus Gründen des nur knapp zur Verfügung stehenden Raumes hat Zeichner *w* den Marmorpfeiler, auf dem die Grabkammer der Camilla aufruht, nur sehr niedrig darstellen können. Das auf dem Pfeiler aufruhende *gewelbe* (V. 9464) mit den vier Fenstern, in dem der Sarg der Camilla steht, hat Zeichner *w* in einer höchst abstrakten Bildformulierung wiedergegeben: als kreisrundes Medaillon, in das der Sarkophag exakt eingefügt ist. In dieser Ikonographie wird die aus einzelnen Halbkreisen bestehende Arkadenarchitektur des Grabunterbaues über die horizontale Mittelachse des Sarkophags gespiegelt und dieser zum Zentrum der vollkommen symmetrischen Bildkomposition gemacht. In diesem Gewölbe befindet sich gemäß dem Text die Lampe, die von einer Taube an einer Kette gehalten wird. Zu dieser Lampe gehört schließlich das *bilde als ein man* (V. 9542), die männliche Gestalt, die mit einem gespannten Bogen auf die Taube zielt. Die Auslösung dieses Automatismus bewirkt, daß die Taube getroffen wird und die Lampe am Boden zerschellen läßt.

Das Grabgewölbe nimmt in *w*119 exakt die Position ein, die ihm nach dem Entwurf des Geometras, des Meisters einer vollkommenen Architektur, die zugleich absolute Symmetrie bedeutet, gebührt. In die kreisrunde Grabkammer eingeschrieben erscheint der Sarkophag, über dem die im Text beschriebene Lampe hängt. Bemerkenswerterweise hat Zeichner *w* diese ohne die sie im Schnabel haltende Taube dargestellt. Dennoch findet sich in der Bildformulierung des Zeichners *w* am linken Bildrand - auf einer Säule stehend wie die Grabkammer selbst - das *bilde als ein man* (V. 9542) mit dem gespannten Bogen. In der Interpretation der Bildformulierung *w* zielt dieser also direkt auf die Lampe, nicht auf die Taube. Die auf einer weiteren Säule rechts neben der Grabkammer stehende, zweite Figur läßt sich aus dem Text nicht herleiten. Ihr Vorhandensein ist die wichtigste Stütze für die hier vertretene These, daß es Zeichner *w* darauf ankam, in seiner Ikonographie genau das zu realisieren, was der Text als Wesensmerkmal der Grabarchitektur, verkörpert in der Person ihres Architekten Geometras, darzustellen sucht: eine absolute Symmetrie. Die rechte Gestalt ist daher lediglich als eine Spiegelung ihres linken Pendants, des Bogenschützen, konzipiert, die keine andere Funktion hat als die Symmetrie der Grabarchitektur und zugleich der Bildformulierung in ihrer Gesamtheit dafür herzustellen.

Eine derartig konsequent durchgestaltete Symmetrie existiert in der älteren Miniatur *B*118 nicht. Auch gelingt es Zeichner *B* nicht so eindrucksvoll wie seinem späten Nachfolger, die Architektur der überwölbten Grabkammer, wie sie im Text beschrieben wird, in abstrakt-reduzierter Form in eine passende Ikonographie umzuwandeln. In *B*118 trägt die oben beschriebene Bogenkonstruktion unmittelbar den Sarkophag, das für die Grabarchitektur so wichtige Element des Marmorpfeilers fehlt vollständig. Über dem Sarkophag, der die Bildfläche horizontal teilt, wird die Grabkammer wiedergegeben, die in dem *gewelbe* (V. 9464) ihre obere Begrenzung findet. Rätselhaft bleibt der Bogen, der sich auf dem rechten Teil des Sarkophags erhebt und auf dem auf einer kurzen Säule die Taube sitzt. Hinsichtlich der Position der Taube lautet die Information des Textes, daß sie *ûf eime steine sie saz* (V. 9534) - Zeichner *B* wählt also möglicherweise eine sehr freie Formulierung für seine Textgrundlage. COURCELLE interpretiert diesen weiteren Bogen als „une autre arcade plus vaste [...] surmontée d’un chapiteau qui porte un oiseau,“[987] HUCKLENBROICH als „kuppelartiges Gebilde [...], das von einem akroterartigen Abschluß bekrönt wird, auf dem eine Taube mit der ewigen Lampe sitzt,“[988] während FINGERNAGEL formuliert: „Rechts über dem Sarg ist ein grün gefüllter Bogen dargestellt, auf dem eine weit ausladende, gekerbte Basis mit kurzem Säulenstumpf und gebogtem Kapitell mit wulstiger

[987] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 63.
[988] HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 110.

Deckplatte angebracht ist. Auf dem Stein sitzt eine Taube, die eine Lampe im Schnabel hält.“[989] Die Taube ist ein für die Textfassung wichtiges Detail, da sie in ihrem Schnabel die Lampe hält. In *B* ist sie textnah wiedergegeben, *w* dagegen visualisiert sie ohne ihre spezifische Haltevorrichtung. Zur Lampe gehört in der im Text entwickelten Vorstellung untrennbar der Bogenschütze, durch dessen Aktivierung das Licht zum Verlöschen gebracht werden kann, indem der Pfeil die Taube trifft, die die Lampe losläßt. Auch in *B* ist bemerkenswerterweise nur ein Teil des Automaten dargestellt, da der Bogenschütze fehlt. Der Betrachter vermag daher nur aufgrund seiner Textkenntnis die Ikonographie zu identifizieren, als unvollständig zu erkennen und zu ergänzen. In *w* dagegen sind die Lampe und der Bogenschütze dargestellt, es fehlt aber die Taube, auf die der Pfeil gerichtet ist. Dennoch ist die Ikonographie auch im Hinblick auf die Visualisierung des komplizierten Automaten in *w* sehr viel textnäher als in *B*. Für die Bewertung der Verwandtschaft zwischen den beiden Bildformulierungen ist der Befund, daß *w* über *B* hinaus die Figur des Bogenschützen besitzt, wichtig: Entweder hat Zeichner *w* diesen aus einer Vorlage übernommen, die dann nicht identisch mit *B* gewesen sein kann, da *B* die Taube, nicht aber den Bogenschützen kennt. Oder Zeichner *w* hat aufgrund seiner Kenntnis des vollständigen Textes den Bogenschützen über eine *B*-ähnliche Vorlage hinaus selbständig ergänzt. Das würde wiederum beweisen, daß die Vorlage von *w* den vollen Text geboten hat. Oder aber Zeichner *B* hat seine eigene *w*-ähnliche Vorlage nicht direkt kopiert, sondern Bildelemente ausfallen lassen.

Zusammenfassend darf man formulieren, daß die Bildfassungen *B* und *w* mit Sicherheit miteinander verwandt sind, daß man aber nicht zweifellos entscheiden kann, welche von beiden der ursprünglichen Ikonographie näher steht. Der Vergleich hat jedoch eindeutig ergeben, daß die Ikonographie von *w*119 dem Text sehr viel näher steht als *B*118 und daher gemäß der Auffassung WEITZMANNS die ursprüngliche Ikonographie durchaus enger wiedergeben kann. Der Vergleich mit der Fassung derselben Szene in *h*37 zeigt schließlich den Abstand, den die darin gewählte Ikonographie zu den Fassungen *B* und *w* besitzt: Zeichner *h* präsentiert eine ganz gewöhnliche Friedhofszene seiner spätmittelalterlichen Lebenswelt, in der nichts auf die besondere Architektur des im Text so ausführlich beschriebenen Grabmals verweist.

Die Minne zwischen Eneas und Lavinia

TURNUS VOR KÖNIG LATINUS (*B*119 - *w*120)

Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Zyklen kommt auch darin zum Ausdruck, daß innerhalb der Makrostruktur der beiden Bildfolgen nach der Darstellung des Grabmals der Camilla gemäß dem Text unmittelbar die Szene der Unterredung des Turnus mit Latinus folgt. Über den Text hinaus, wo lediglich von einem Gespräch zwischen Turnus und Latinus die Rede ist, hat bereits Zeichner *B* das Personal erweitert: Rechts hinter dem thronenden Latinus steht ein Mann aus seinem Gefolge, während der vor ihm stehende, ebenfalls gekrönte Turnus ebenfalls von einem Gefolgsmann begleitet wird. Offensichtlich fließt in die Darstellung dieser Audienzszene neben dem Text eine bestimmte, feststehende Ikonographie ein, wie der Vergleich mit den vorhergehenden Beratungs- und Audienzszenen desselben Zyklus verdeutlicht.[990]

[989] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 85.
[990] *B*9, *B*11, *B*13, *B*14, *B*24, *B*26, *B*48, *B*49, *B*50, *B*61, *B*105, *B*106, *B*107, *B*108.

Es ist daher davon auszugehen, daß insbesondere bei Audienzszenen und anderen häufig wiederkehrenden höfischen und ritualisierten Szenen nicht von einem so engen Textbezug ausgegangen werden kann, sondern mit dem Einfluß feststehender Bildformeln gerechnet werden muß. Dasselbe gilt auch für *w*120, eine Bildformel, die bereits in *w*111 Anwendung gefunden hat. Fassung *w*120 weicht von *B*119 insbesondere dadurch ab, daß der Bildaufbau spiegelbildlich ist, daß Turnus von insgesamt drei Gefolgsleuten begleitet wird und daß weder er noch Latinus mit Kronen als Zeichen ihrer Würde ausgestattet sind.

Diese formalisierten Darstellungen lassen sich zwar mit dem Text und untereinander vergleichen, doch darf man Übereinstimmungen und Abweichungen nicht so großen Wert beimessen wie beispielsweise bei Szenen, für die eine standardisierte Ikonographie nicht zur Verfügung steht. So kann in diesem Fall als Argument für die Verwandtschaft beider Zyklen vor allem die Koinzidenz von Analogien auf der Ebene der Makrostruktur und allgemeiner Parallelen in der Mikrostruktur angeführt werden.

Zyklus *B* visualisiert auch die im Text sich unmittelbar anschließende Szene, die Überbringung des in der Unterredung zwischen Latinus und Turnus gefaßten Beschlusses an Eneas. Hierfür gibt es keine Parallele im jüngeren Zyklus *w*, was aber nicht heißen muß, daß Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Szene in seiner Vorlage nicht auch besessen haben könnte, diese aber hat ausfallen lassen, da sie nicht in das Konzept seines Zyklus hineingepaßt hat.

Dasselbe gilt für die nachfolgende Szene, den Eintritt der Königin in das Gemach der Lavinia. Zeichner *B* mußte dem Umstand, daß das Minnegespräch zwischen Lavinia auf ihrer Tochter auch materiell einen breiten Raum im Codex einnimmt, dadurch Rechnung tragen, daß er Bilder erfand, die den nur schwer visualisierbaren Dialog darstellbar machten. So gelang es ihm, den V. 9745-9990 umfassenden Dialog auf drei einzelne Szenen (*B*121-*B*123) aufzusplitten. Die erste Szene stellt den Eintritt der Königin in das Gemach der Lavinia dar (*B*121). Die Tür, die von drei Zinnen bekrönt ist, ist etwa in der Mitte der Miniatur plaziert, trennt auf diese Weise den Innenraum vom Außenraum und erinnert an die Ikonographie der Türarchitekturen in *B*31, *B*32, *B*33, aber auch an *w*33. Der Innenraum wird jeweils durch Gewölbebögen charakterisiert. Die Bildfassung *B*121 weicht vom Text darin ab, daß im Text die Königin ihre Tochter zu sich nimmt,[991] während Zeichner *B* die Königin selbst in das Gemach Lavinias treten läßt.

MINNEGESPRÄCH ZWISCHEN LAVINIA UND DER KÖNIGIN (*B*122 - *w*121)

Erst die zweite Szene, die die eigentliche Gesprächssituation visualisiert, besitzt ein Pendant in *w*121. In beiden Fällen sitzen Königin und Prinzessin einander gegenüber, in *B*122 auf prachtvollen Stühlen, in *w*121 dagegen auf einer gemeinsamen Bank. Die Gestik der Hände erweist die Szene als Dialog. Weiterhin unterscheiden sich die beiden Bildformulierungen dadurch, daß in *w*121 nicht versucht wurde, einen Innenraum darzustellen und daß Lavinia wie ihre Mutter eine Krone trägt. Ferner ist in *w*121 aufgrund der Ikonographie keine eindeutige Identifizierung der beiden Figuren möglich.

Wenn auch der Text die äußere Form des Zusammenseins von Mutter und Tochter nicht beschreibt, beide Zeichner sie aber beieinander sitzend darstellen, so kann das durchaus Zufall sein oder

[991] V. 9743: *[...]ir tohter sie vor sich nam [...]*

auf ikonographische Standardschemata zurückgeführt werden und muß nicht zwangsläufig auf eine Abhängigkeit hinweisen.

Auf diese eigentliche Gesprächsszene folgt mit *B*123 die Darstellung des Augenblickes, in dem die Königin voller Zorn das Gemach der Lavinia verläßt. Die Szene ist spiegelbildlich angelegt zu *B*121, die Darstellung des Momentes des Eintritts der Königin in die Kemenate ihrer Tochter. Im jüngeren Zyklus *w* besitzt *B*123 keine Parallele.

LIEBESBEGEGNUNG AN DER MAUER LAURENTUMS (*B*124/*B*133 - *w*122/*w*123)

Auch im weiteren Verlauf stimmen beide Zyklen innerhalb der Makrostruktur überein, wenn sie die gemäß dem Text folgende Szene, die erste Begegnung Lavinias mit Eneas während eines Ausflugs der Trojaner vor die Mauern Laurentums wiedergeben. Die Besonderheit im Zyklus *w* besteht jedoch darin, daß die Miniaturen *w*122 und *w*123 einen unmittelbar aufeinander bezogenen Komplex bilden[992] und beide zugleich mit *B*124 verglichen werden müssen. Wie schon an anderen Beispielen ausgeführt, lassen sich viele Bildformulierungen des Zeichners *w* so verstehen, daß er eine *B*-ähnliche Vorlage entweder gesplittet oder zwei *B*-ähnliche Vorlageminiaturen in einer einzigen Formulierung kontaminiert hat. Im vorliegenden Fall könnte das Erklärungsmodell der Aufsplittung zutreffen, wobei Zeichner *w* sicherlich auch dadurch zu seiner Bildformulierung gezwungen wurde, daß er im kleinflächigen Bildraum von *w*122 nicht mehr Eneas zu Pferd unterbringen konnte. Analog in *B*124 und *w*122/*w*123 ist jeweils die Bildaufteilung: Der rechte Bildraum wird von einem Teil der Stadtbefestigung Laurentums, bestehend aus Mauer und Turm (*B*124) beziehungsweise Torturm (*w*122/*w*123), eingenommen, während der linke Bildraum in *w*122 vom geflügelten Cupido, der gerade seinen Pfeil abgeschossen hat, und in *w*123 vom herangaloppierenden Eneas eingenommen wird. Die Ikonographie von *B*124 läßt sich unmittelbar aus der entsprechenden Textgrundlage ableiten; der einzige Unterschied zum Text besteht darin, daß im Bild von der Mehrzahl der Begleiter des Eneas nur ein einziger dargestellt ist, ein Befund, der sich aber auch aus der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes erklären läßt - in *w*123 dagegen wird trotz der größeren Bildfläche nur Eneas dargestellt.

In *w*122 wurde im Unterschied zur älteren Bildformulierung und dem Text die Ikonographie dadurch vereinfacht, daß Lavinia nicht aus einem Fenster des Königspalastes, sondern über die Zinnen der Stadtmauer hinabschaut. Neben ihr steht am rechten Bildrand mit gestikulierenden Armen eine weitere weibliche Person, für die es im Text keine Grundlage gibt, die aber zweifelsfrei mit der Göttin Venus identifiziert werden kann, die gemäß dem Text Lavinia mit ihrem Pfeil verwundet (V. 10036-10037). Da es in Fassung *w* der geflügelte Cupido ist, der im linken Bildraum vor der Stadtmauer Laurentums gerade den Pfeil in Richtung Lavinia abgeschossen hat, könnte die gewählte Ikonographie des Zeichners *w* den Versuch darstellen, zwei konkurrierende Bildvorstellungen miteinander zu verbinden und die im Text erwähnte Liebesgöttin als Initiatorin des Pfeilschusses noch zusätzlich zu visualisieren, obwohl für die Darstellung des Schusses des Liebespfeils bereits die Bildformel „Cupido“ verwendet wurde. In der Interpretation des Zeichners *w* bedeutet die Gestik der Hände der Venus also die Anweisung an Cupido, Lavinia mit einem Pfeilschuß zu verwunden. Läßt sich der Befund, daß in der Bildformulierung *w* Lavinia nicht aus einem Fenster hinausblickt wie in *B*, sondern auf der Stadtmauer steht, damit erklären, daß der Maßstab in *w*122 zu klein ist, um eine aus einem Fenster hinausschauende

[992] S. o., Kapitel C II 4 b.

Person technisch noch darstellen zu können, so handelt es sich bei dem bogenschießenden Cupido und der neben Lavinia vor der Mauer stehenden Liebesgöttin entweder um Ergänzungen, die Zeichner *w* einer *B*-ähnlichen Vorlage hinzugefügt hat, oder um Bildelemente, die er bereits seiner Vorlage entnommen hat und die möglicherweise auch in einer *w*-ähnlichen Vorlage von *B* vorhanden waren.

Bemerkenswerterweise besteht ein schwierig zu deutender Unterschied zwischen beiden Miniaturen in der Darstellung des Stadttores, das in *w*122 geschlossen, in *w*123 dagegen geöffnet ist: Gemäß dem Text war es ja Eneas zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich, Laurentum zu betreten.

Schließlich soll noch auf eine Ungenauigkeit der Bildformulierung *B* gegenüber der Textfassung hingewiesen werden: Während im Text Lavinia durch den Anblick des Eneas vom Minnepfeil verwundet wird, sich ihre Blicke jedoch nicht begegnen, ist in *B*124 eindeutig ein Blickkontakt zwischen beiden dargestellt. Dieses ist schließlich das einzige Detail, in dem die Bildfassung *B*124 mit *h*38 übereinstimmt, wo sogar noch eine Steigerung vorgenommen wird: Hier blickt Lavinia über die Mauer Laurentums zu Eneas, der mit gefalteten Händen vor ihr niederkniend ihrem Blick begegnet.

Die im Text erzählte Begebenheit, daß Lavinia bei der in *B*124 dargestellten Begegnung mit Eneas vom Minnepfeil getroffen wurde, geht aus der von Zeichner *B* gewählten Ikonographie nicht hervor, da er auf die direkte Visualisierung dieses Umstandes verzichtet hat. Voll verständlich wird *B*124 daher erst durch die Lektüre des Textes und der nachfolgenden Miniaturen, die das Erklärungsdefizit in *B*124 ausgleichen. Zeichner *w* dagegen ist es durch die Darstellung von Venus und Cupido für den Betrachter in unmittelbar einsichtiger Weise gelungen, den Sinn der Bilderzählung zu erschließen.

*B*125 und *B*126 visualisieren die durch die Begegnung mit Eneas hervorgerufene Minnequal der Lavinia, die im Text in ihren ersten großen Minnemonolog einmündet. Beide Szenen besitzen keine Parallele in *w*, wo auch die Textgrundlage gekürzt und in nur wenigen Versen zusammengefaßt ist. Obwohl die Textfassung nahelegt, daß Lavinia ihren Monolog spricht, während sie vom Fenster aus Eneas vor der Stadtmauer beobachtet, nimmt Zeichner *B* einen Schauplatzwechsel vor und stellt sie in einem geschlossenen Raum im Inneren des Palastes dar.

Nach der Rückkehr des Eneas in sein Lager setzt Lavinia während der schlaflos zugebrachten Nacht ihren Minnemonolog fort. Diese Szene ist Thema der im Zyklus *B* nachfolgenden Miniatur *B*127, die keine Parallele in *w* besitzt.

Im Text folgt die erneute Unterredung mit der Mutter am nächsten Tag. Zeichner *B*, beziehungsweise dessen Vorlage, hält sich in dieser Phase der Erzählung eng an seine Textgrundlage und visualisiert auch diese Szene, in deren Ikonographie er sich offenbar ganz an *B*122 hält - mit zwei wesentlichen Unterschieden: In *B*128 hält thront die Königin auf einem Sessel, der von einer prachtvollen Decke umhüllt ist, und sie ist im Vergleich zu Lavinia noch sehr viel größer dargestellt, als ob der Zeichner unmittelbar visualisieren wollte, daß der Druck der Mutter auf ihre Tochter angesichts der neuen Situation immer stärker wird. In Zyklus *w* besitzt auch die erneute Unterredung zwischen der Königin und Lavinia keine Parallele.

Die Ikonographie der im älteren Zyklus folgenden Szene *B*129 mit der Darstellung der Lavinia im Zorn verlassenden Mutter ist eng an *B*123 angelehnt, besitzt jedoch keine Parallele im jüngeren Zyklus.

Im Text folgt nach dem Weggang der Königin die erneute Liebesklage der Lavinia, die in der sich in Zyklus *B* anschließenden Miniatur *B*130 visualisiert wird und die ebenfalls ohne Pendant in Zyklus *w* ist. Ihren darin gefaßten Entschluß, Eneas in einem Brief ihre Liebe zu gestehen, setzt sie sofort

in die Tat um. *B*131 zeigt Lavinia bei der Niederschrift vor einem Schreibpult, eine Szene, die ebenfalls keine Nachfolge im Zyklus *w* gefunden hat.

Sobald Eneas wieder herbeigeritten kommt, gibt sie den unter der Befiederung eines Pfeiles versteckten Liebesbrief einem Schützen, der den Pfeil zu den Trojanern in den Graben hinabschießen soll. Der ältere Zyklus enthält diese Szene in *B*132, für die ebenfalls keiner der anderen Zyklen einen Vergleich bietet.

MINNEPFEILE UND LIEBESERWACHEN (*B*124+*B*133-*B*135 - *w*123-*w*124)

Die Ikonographie der im älteren Zyklus nachfolgenden Darstellung des Pfeilschusses von der Mauer herab und das Auffinden des Pfeiles durch die Trojaner (*B*133) ist eng an die erste Begegnungsszene (*B*124) angelehnt und besitzt keine Parallele im Zyklus *w*.

Die Entdeckung des Liebesbriefs unter der Befiederung des Pfeils und der erste Blickkontakt des Eneas mit der aus dem Fenster blickenden Lavinia lassen auch bei Eneas die Minne erwachen. Während er aus größerer Nähe Lavinia betrachtet, verwundet ihn Amor mit dem Liebespfeil. Hatte gemäß dem Text Venus selbst Lavinia mit dem Liebespfeil verwundet (V. 10036), so ist es im Falle des Eneas Amor, der den Pfeil auf sein Opfer schießt (V. 10982).

Hierauf gründet sich offenbar die bemerkenswerte Bilderfindung des Zeichners *w*, der in *w*124 den Moment visualisiert, in dem *cupido* - so wird *Amôr* (V. 10982) im Bildtitulus bezeichnet - seinen Pfeil auf Eneas abgeschossen hat. Allerdings befindet sich Eneas zu diesem Zeitpunkt nicht - gemäß der Vorgabe des Textes - vor den Mauern Laurentums, sondern liegt im Bett. Die von Zeichner *w* gewählte Ikonographie läßt sich also weder aus dem Text noch aus einer Bildvorlage, wie sie im älteren Zyklus *B* vorkommt, unmittelbar ableiten. Die Genese der bemerkenswerten Ikonographie von *w*124 läßt sich in der Weise erklären, daß Zeichner *w* offenbar bewußt dem Umstand Rechnung tragen wollte, daß in Textfassung *w* etwa 1000 Verse (V. 10117-11074) ausgefallen sind, die exakt die Ereignisse zwischen *w*122/*w*123 und *w*124 umfassen. Er hat also die Miniaturen seiner Vorlage, die diesen Textabschnitt illustrieren (*B*125-*B*134), bewußt ausgelassen und mit seiner Bilderzählung erst wieder an der Stelle eingesetzt, an der der Schreiber auch mit der Kopie des Textes fortgefahren ist.

Da der Text mit dem zweiten Aufenthalt des Eneas vor Laurentum entfallen ist und gleichermaßen auch auf die Kopie der diesbezüglichen Miniaturen verzichtet wurde, mußte Zeichner *w* in seiner Kurzfassung des Bildzyklus eine neue Motivationsstruktur entwerfen. In seiner bildlichen Kurzfassung hat also der in *w*122/*w*123 erzählte erste Aufenthalt des Eneas vor Laurentum zur Folge, daß sowohl Lavinia als auch Eneas vom Minnepfeil getroffen werden, während im Text und in Bildfassung *B* in der ersten Begegnungsszene sich nur Lavinia verliebt, erst bei der zweiten nach der List mit dem Brief dem Trojaner dasselbe widerfährt. Insofern ergibt sich zwangsläufig aus *w*122/*w*123 die auf den ersten Blick rätselhafte Ikonographie von *w*124. Daß aber die Synchronisation der Kurzfassung des Bildzyklus mit der Kurzfassung des Textes nicht vollkommen übereinstimmend gelungen ist, zeigt der Befund, daß im Text die Appetitlosigkeit des Eneas beim abendlichen Essen und seine Schlaflosigkeit ebenfalls entfallen sind, so daß allein aus dem Miniaturenzyklus die Darstellung des schlafenden Eneas in *w*124 nicht unmittelbar einsichtig wird.

Zyklus *B* zeichnet sich in dieser Phase der Erzählung also durch eine wesentlich textnähere Illustration aus, wenn auch der bogenschießende Cupido als unmittelbare Visualisierung der in Lavinia

(1. Begegnungsszene) und Eneas (2. Begegnungsszene) erwachenden Liebe im Gegensatz zu *w* nicht dargestellt wird. *B*134 zeigt die gemäß der Textgrundlage unmittelbar auf *B*133 nachfolgende Szene, die Appetitlosigkeit des liebeskranken Eneas beim Essen nach der Rückkehr von Laurentum. Im Zyklus *w* ist diese Szene weder in der Textfassung erhalten noch im Bild visualisiert.

Erst die nächste Szenenfolge mit der Darstellung des liebeskranken Eneas im Bett ist sehr ausführlich mit drei Miniaturen im Zyklus *B* visualisiert und bildet die Vorlage für *w*124 im jüngeren Zyklus. Zeichner *B* versteht es wiederum, den langen Minnemonolog des Eneas während der Nacht sehr sinnvoll in einzelne Phasen zu untergliedern, die durch unterschiedliche Körperhaltungen gekennzeichnet sind: In *B*135 liegt er schlaflos im Bett, in *B*136 hat er die Decke zurückgeschlagen und sich auf die Bettkante gesetzt, und erst in B137 ist es ihm schließlich gelungen, Schlaf zu finden.

Die Genese der Bildformel von *w*124 mit dem bogenschießenden Cupido wurde als Visualisierung der Kurzfassung des Textes gedeutet. Die ikonographische Analogie zwischen der Bildformulierung *w*124 mit den drei themengleichen Miniaturen *B*135-*B*137 weist nicht zwingend auf ein Abhängigkeitsverhältnis hin, da in beiden Zyklen die Bildformel „Person im Bett“ mehrmals Verwendung findet. Daß dennoch eine Abhängigkeit zwischen *B* und *w* anzunehmen ist, kann aus der Analogie auf der Ebene der Makrostruktur deutlich erschlossen werden.

Die Deutung der im Zyklus *w* nachfolgenden Miniatur *w*125, die gemäß dem Titulus Turnus und Eneas vor König Latinus darstellt, ist problematisch, da sie einer Textgrundlage zu diesem Zeitpunkt der Erzählung entbehrt. Daher wurde die Szene als Darstellung der ratlosen Trojaner angesichts des befremdlichen Verhaltens des Eneas interpretiert.[993]

ANKLEIDEN DES ENEAS NACH DURCHWACHTER NACHT (*B*138 - *w*126)

Die letzte Miniatur des Zyklus *B*, die Darstellung des Ankleidens des Eneas nach der durchwachten Nacht und dem verschlafenen Tag, besitzt ein unmittelbares Pendant in *w*126. Da die von Zeichner *B* gewählte Ikonographie jedoch nicht als einzig mögliche aus dem Text entwickelt werden kann, sie aber nahezu identisch in der jüngeren Bildformulierung wieder verwendet wird, ist auch hier eine mittelbare Verwandtschaft wahrscheinlich.[994] Die einzigen Unterschiede bestehen darin, daß in *B*138 der Diener seinem Herrn das Gewand bereits überziehen will, während in *w*126 zwei Diener mit dem ausgebreiteten Gewand an das Fußende des Bettes treten.

5. Das Ende der Zyklen *B* und *w*

Mit *B*138 bricht der Zyklus in der Handschrift ab, da die gesamte letzte Lage fehlt. J. HUCKLENBROICH[995] und A. FINGERNAGEL[996] vermuten, daß diese Lage fünf Bildblätter umfaßt haben dürfte, so daß sie bei der Annahme von acht Miniaturen pro Bildblatt den Verlust auf 40[997],

[993] S. o., Kapitel C II 4 b.
[994] COURCELLE, wie Anm. 27, S. 85.
[995] HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 131.
[996] FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 91.
[997] HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 131.

beziehungsweise auf 32-34[998] Miniaturen veranschlagen. HUCKLENBROICH versucht keine detaillierte Rekonstruktion möglicher Bildthemen, sondern schließt lediglich auf die allgemeine Gewichtung der drei großen Teile der Erzählung: Vorspiel bis zur Landung in Italien mit Dido-Episode (50 Bilder), Kampf um Latium (83 Bilder) und Lavinia-Episode (18+40 Bilder), so daß seiner Analyse zufolge der Kampf um Latium eingespannt ist in zwei gleich große Minneepisoden.[999] FINGERNAGEL hält ebenfalls eine zuverlässige Rekonstruktion der Bildinhalte der verlorenen Miniaturen für nicht möglich, verweist aber auf die für diesen Textbereich erhaltenen Miniaturen im Heidelberger und Wiener ‘Eneasroman’, wobei er betont, „daß das Bildprogramm dieser Codices in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem der Berliner Eneide steht.“[1000]

Sehr bedenkenswert erscheinen schließlich die Beobachtungen COURCELLES: Hatte er bei zahlreichen seiner Kurzbeschreibungen der Miniaturen des Wiener ‘Eneasromans’ immer wieder ganz allgemein auf Parallelen zu der betreffenden Miniatur im Zyklus *B* verwiesen,[1001] so beginnt er seine Beschreibung von *w*127, der ersten Miniatur des jüngeren Zyklus nach dem Abbruch der parallelen Bildfolge in *B*: „A partir de cette image, l’illustrateur semble pressé de terminer son oevre; à court d’inspiration, il laisse en blanc des espaces préparés pour le dessin.“[1002] Diese Beurteilung des Zyklus *w* durch COURCELLE resultiert aus seiner zuvor formulierten These, Zeichner *w* habe nicht nur den im Codex *B* überlieferten älteren Zyklus gekannt,[1003] dieser sei darüber hinaus - wie Zyklus *B* - unvollständig gewesen: „On se rappelle que le manuscrit de Berlin s’interrompait avant les épisodes du duel entre Énée et Turnus et des noces de Lavinia. L’illustrateur du manuscrit de Vienne hésite à ce moment de son travail, se répète, revient en arrière, laisse des blancs. Il est peut-être décontenancé parceque son modèle lui fait désormais défaut.“[1004]

---

998 FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 91.
999 HUCKLENBROICH, wie Anm. 938, S. 132.
1000 FINGERNAGEL, wie Anm. 51, S. 91 mit Anm. 35.
1001 In dem oben durchgeführten Vergleich der beiden Zyklen wurde jeder dieser Hinweise COURCELLES in einer Anmerkung nachgewiesen und besprochen.
1002 COURCELLE, wie Anm. 27, S. 85.
1003 Ebd., S. 78: „Si l’illustration est indépendante de la version de Heidelberg, il paraît certain, en revanche, que l’auteur a connu la version la plus ancienne, conservée par le manuscrit de Berlin [...] et s’en est inspiré pour certains sujets et la composition de ses images. Au cours de son illustration continue, il a conservé plusieurs de ces épisodes qui n’ont pourtant rien d’essentiel. Comme on le verra en détail, certains traits de composition rappellent ces belles miniatures de l’an 1210 environ. Surtout l’une des images, le tombeau de Camille au folio 79v°, avec ses arcades, ses colonnettes et la lampe suspendue au-dessus du sarcophage, est une véritable copie du même manuscrit. Ici l’auteur traite le sujet avec un soin inhabituel et lui prête, comme avait son prédécesseur, un espace très vaste.“
1004 Ebd.

6. Zusammenfassung

Dieser Teil der Untersuchung versuchte unterschiedliche Themen zu beleuchten, die ihr Zentrum im Vergleich der Zyklen *B* und *w* besitzen. Einleitend wurde die Synopse (Anhang 3) ausgewertet, die den einzelnen Miniaturen die aus der Strukturierung des Textes gewonnenen unterschiedlichen Erzählqualitäten zuordnet. Dabei gelang der Nachweis, daß in allen drei Illustrationszyklen den meisten Miniaturen erzählende und dialogische Partien zugrunde liegen.

Ein Vergleich der Gesamtstruktur der beiden Zyklen *B* und *w* wird dadurch erschwert, daß sich die Illustrationssysteme grundsätzlich voneinander unterscheiden. Viele mögliche Übereinstimmungen sind daher verdeckt und können erst durch genaue Analyse identifiziert werden. Die Schwierigkeit des Zeichners *w* bestand darin, seinen Vorlagezyklus in das selbst gewählte Illustrationssystem zu transformieren. Dabei ist davon auszugehen, daß weder längere Miniaturenfolgen noch jedes Einzelbild der Vorlage 1:1 in die Kopie übernommen werden konnten. Es ist sogar anzunehmen, daß Zeichner *w* über seine Vorlage hinaus auch neue Bildthemen gestalten mußten, um den vorgesehenen Raum für Miniaturen sinnvoll auszufüllen. In Kapitel C II konnte nachgewiesen werden, daß die Bildseiten in *w* - auch im Hinblick auf ihre Koordination mit dem gesamten Text - sehr überlegt gestaltet sind und jeweils relativ geschlossene Erzähleinheiten visuell präsentieren. Als besonders prägnantes Beispiel, wie die Transformation eines *B*-ähnlichen, älteren Vorlagezyklus in die junge Bildfolge *w* konkret vorstellbar ist, wurden die Miniaturenfolgen *B*14-*B*18 und *w*9-*w*19 interpretiert.

Der anhand der Synopse durchgeführte Vergleich auf der Ebene der Makrostruktur kontrastierte die quantitative Übereinstimmung der Miniaturen mit ihrer Position in zwei qualitativ unterschiedlichen Illustrationssystemen. Ferner konnte die Analyse zeigen, daß beide Illustrationszyklen trotz ihres sich über lange Phasen erstreckenden parallelen Verlaufs eigene Erzählschwerpunkte setzen. Der Vergleich mit dem ikonographisch in einer anderen Tradition wurzelnden Heidelberger ‘Eneasroman’ konnte die signifikanten Kernszenen herausarbeiten, die zum charakteristischen und unverzichtbaren visuellen Bestand dieses Textes gehören.

Überraschenderweise ließ sich der Nachweis führen, daß gerade diejenigen Szenen oder Szenenfolgen im Zyklus *w*, die im Hinblick auf Bildmotiv, Ikonographie und Komposition bisher nicht gedeutet werden konnten, an Positionen stehen, wo bei der Transformation der *B*-ähnlichen Vorlage in das eigene Illustrationssystem Konflikte auftraten. Diese Miniaturen sind daher weniger durch den Text generiert als vielmehr als - im positiven Sinn - „Notlösungen“ zu betrachten, die angesichts der Rahmenbedingungen der differierenden Illustrationssysteme entwickelt wurden. Die These der Verwandtschaft beider Zyklen läßt sich daher gerade an diesen Szenen, die kein jeweiliges Pendant besitzen, besonders deutlich belegen. Dazu gehören beispielsweise die Szenen mit Didos nächtlicher Minnequal (*w*12-*w*19), die Darstellung des Elysiums (*w*49) sowie die Verdoppelung von Szenen wie die Jagdvorbereitung (*w*20; *w*21), der Abschied von Eneas und Sibylle (*w*51; *w*52) und die Reiterszenen (*w*61; *w*62).

Bei dem Vergleich der Einzelminiaturen auf der Ebene der Mikrostruktur bildete der Text das gemeinsame Referenzsystem. Darüber hinaus war es sinnvoll, die Bilder nicht beliebig miteinander zu vergleichen, sondern möglichst durchgängig den einen Zyklus auf der Folie des anderen zu interpretieren, ohne bereits a priori eine bestimmte Abhängigkeit zu implizieren. Es wurden bei dem Vergleich die Bilder des Zyklus *B* zugrundegelegt, da ihr hohes Alter sie zumindest chronologisch in die Nähe der

Originalfassung stellen und das ursprüngliche Illustrationssystem eher widerzuspiegeln scheinen. Der differenzierte Vergleich der inhaltlich analogen Einzelminiaturen führte zur Bestimmung von folgenden Grundtypen von Übernahmeverfahren:

1. direkte Übernahme der Bildvorlage in das eigene Illustrationssystem: *B*5-*w*3; *B*15-*w*9; *B*16-*w*10; *B*19-*w*22; *B*34-*w*34; *B*36-*w*35; *B*37-*w*38; *B*40-*w*40; *B*41-*w*41; *B*43-*w*42; *B*44-*w*43; *B*46-*w*53; *B*47-*w*54; *B*48-*w*57; *B*49-*w*59; *B*52-*w*60; *B*62-*w*75; *B*65/*B*66-*w*76; *B*67-*w*77; *B*69-*w*79; *B*72-*w*85; *B*73-*w*87; *B*74-*w*87; *B*75-*w*89; *B*78-*w*91; *B*79-*w*92; *B*80-*w*93; *B*83-*w*94; *B*88-*w*98; *B*89-*w*99; *B*91-*w*99; *B*92-*w*100; *B*95-*w*101; *B*96-*w*103; *B*97-*w*104; *B*101-*w*107; *B*103-*w*108; *B*104-*w*110; *B*105-*w*111; *B*110-*w*115; *B*113-*w*116; *B*114-*w*117; *B*117-*w*118; *B*118-*w*119; *B*119-*w*120; *B*122-*w*121; *B*138-*w*126
2. Aufsplittung der Vorlageminiatur in mehrere Einzelbilder: *B*7-*w*3/*w*4; *B*14-*w*10/*w*11; *B*20-*w*24/*w*25/*w*26; *B*27/*B*28-*w*30; *B*29-*w*31/*w*32; *B*45-*w*51/*w*52; *B*57-*w*63/*w*64; *B*58-*w*65/*w*66; *B*59-*w*71/*w*72/*w*73/*w*74; *B*70-*w*80/*w*81; *B*98-*w*105/*w*106; *B*124-*w*122/*w*123
3. Kontamination mehrerer Vorlageminiaturen zu einem Einzelbild: *B*2-*w*1; *B*8/*B*9-*w*5; *B*12/*B*13-*w*8; *B*29/*B*30-*w*31; *B*31/*B*32-*w*33; *B*38/*B*39-*w*39; *B*65/*B*66-*w*76; *B*70-*w*80/*w*81; *B*76/*B*77-*w*90; *B*124/*B*133-*w*122
4. Neuinterpretation/Neuarrangement: *B*10-*w*6; *B*17/*B*18-*w*12/*w*13 bis *w*18/*w*19; *B*25-*w*29; *B*71-*w*84; *B*81/*B*82-*w*95; *B*87-*w*97; *B*89-*w*99; *B*111/*B*112-*w*112/*w*113
5. Sonderform: „Kurzfassung“ des Miniaturenzyklus: *B*124/*B*133-*w*122/*w*123; *B*124+*B*133+*B*134+*B*135-*w*123+*w*124

Der Vergleich der Einzelminiaturen konzentrierte sich ausschließlich auf die Bestimmung von Komposition und Ikonographie, da stilistische Fragen für die Untersuchung von Abhängigkeiten keine entscheidende Relevanz besitzen. Im Hinblick auf die Begrifflichkeit wurde der in Kapitel CIII verwendete Fassungsbegriff auf die hier analysierten „Bildfassungen“ übertragen. Gemäß ihrer Position im Stemma BEHAGHELS repräsentieren *B* und *w* auf der einen Seite, *h* auf der anderen Seite eigene Bild- wie Textfassungen. Des weiteren wurde bei dem Vergleich von *B* und *w* der Begriff „Bildfassung“ von „Bildformulierung“ unterschieden: Die in den Illustrationszyklen *B* und *w* identifizierte Bildfassung unterscheidet sich in den einzelnen Bildformulierungen, die Aufschluß über Textnähe oder Ursprünglichkeit geben können. Am Vergleich der Illustrationszyklen zum ‘Eneasroman’ konnte als Tendenz festgestellt werden, daß die ikonographische „lectio difficilior“ oft auf die ursprünglichere Bildformulierung hinweist.

Eine abschließende Aussage darüber, welcher Zyklus dem Archetypus der Fassung *Bw* näher steht, ist nicht möglich. Jedenfalls darf das Alter der Bildfolge nicht als alleiniges Kriterium für mögliche Originalität gedeutet werden. Eine Entscheidung kann jeweils nur für den Einzelfall getroffen werden, und man muß bei der Frage nach der Abhängigkeit grundsätzlich zwei Möglichkeiten berücksichtigen: Entweder hat Zeichner *w* eine *B*-ähnliche Vorlage für sein eigenes Illustrationssystem adaptiert, oder Zeichner *B* mußte eine *w*-ähnliche Vorlage den Anforderungen seines Layouts anpassen. Insgesamt legt der Befund der Einzelanalysen nahe, daß das Layout *B* (Makrostruktur) der ursprünglichen Gestalt näher zu kommen scheint, während in *w* an mancher Stelle die Ikonographie der Einzelminiaturen (Mikrostruktur) offenbar größere Ursprünglichkeit besitzt. Die Rarität des in *w* angewendeten Illustrationssystems scheint diesen Befund zu bestätigen.

Die vergleichende Analyse der Makrostruktur zeigte zwei Möglichkeiten auf: Wo die Miniaturenfolge auf eine individuelle Bildseite besonders gut abgestimmt ist, kann sie einerseits als primär verstanden werden, weil die Synthese mit dem Layout besonders gut gelungen ist. Sie kann andererseits aber aus demselben Grund als sekundär beurteilt werden, weil sie gegenüber der Vorlage eine eigene Lösung entwickeln mußte. Die Notwendigkeit der Adaption der Vorlage konnte Konflikte zwischen den Illustrationssystemen durch individuelle Bilderfindungen in produktiver Weise lösen, andererseits aber auch zu den erwähnten „Notlösungen“ führen. Letzteres trifft insbesondere auf *w* zu.

Aus der Interpretation der Mikrostruktur konnte die Beobachtung entschieden erhärtet werden, daß die Ikonographie der Miniaturen im Zyklus *B* insgesamt textnäher und elaborierter ist als in *w*, so daß gemäß dem Prinzip der „lectio difficilior“ im älteren Zyklus insgesamt mehr ursprüngliche Bildformulierungen bewahrt scheinen als im jüngeren Überlieferungszeugen dieser Bildfassung.

Wenn der in einer unabhängigen Tradition stehende Zyklus *h* zu ähnlichen Bildformulierungen gelangt wie *B* und *w*, muß für *B* und *w* nicht zwangsläufig eine engere Verwandtschaft postuliert werden. Wenn dagegen *h* bei der Umsetzung einer Textstelle zu ganz anderen Lösungen gelangt als *B* und *w*, letztere aber deutliche Parallelen aufweisen, sollte umgekehrt von einer Beziehung zwischen diesen ausgegangen werden.

Als aussagekräftiges Indiz für den engen ikonographischen Zusammenhang zwischen *B* und *w* darf die Identifikation von typisch höfischen Bildformulierungen noch im jüngeren Zyklus gewertet werden. Wenn dieser auch durchgehend eine spätmittelalterliche Lebenswelt widerspiegelt, so zeigt er dennoch ikonographische Charakteristika, die von dieser abweichen und mehr durch den Zusammenhang mit einer Bilderfolge aus höfischer Zeit erklärt werden können.

Bezogen auf die als Ausgangspunkt der hier vorgeführten Überlegungen gewählte Filiation BEHAGHELS und die These, daß die Handschriften *B* und *w* jeweils nach einer einzigen Vorlage, die Text und Illustration umfaßte, kopiert worden sind, lassen sich folgende Hypothesen formulieren: Der Einzelvergleich der Miniaturen konnte nachweisen, daß die Illustrationszyklen *B* und *w* auf der einen Seite, die Bildfolge *h* auf der anderen Seite jeweils unterschiedliche Fassungen der textgebundenen Bilderzählung von Veldekes ‘Eneasroman’ repräsentieren. Die Interpretation der Einzelvergleiche zwischen den Bildformulierungen *B* und *w* konnte die Vermutung bestätigen, daß die jüngere Bildfolge *w* zwar mit der älteren *B* in Ikonographie und Komposition verwandt ist, daß sie aber nicht unmittelbar auf die in *B* überlieferte Gestalt zurückgeht, oder *B* selbst zur Vorlage hatte. Dieses Ergebnis wird durch das aufgrund der Textanalyse erstellte Stemma BEHAGHELS bestätigt.

Da die in den Handschriften *B* und *w* überlieferten Illustrationszyklen derselben Fassung angehören, dürfte diese ursprünglich vollständig gewesen sein, wie der in *w* überlieferte Schluß beweist. Der Abbruch des Zyklus *B* erklärt sich zwanglos aus dem physikalischen Verlust der gesamten letzten Lage der Handschrift, die Textseiten und Bildseiten umfaßte. Wenn Handschrift *B* daher ursprünglich vollständig gewesen ist, muß dasselbe für ihre erschlossenen Vorlage Z_1 sowie für *Z*, der Vorlage für *w*, gelten.

COURCELLE erklärt die Verwerfungen am Ende des Zyklus *w* mit der These, daß Zeichner *w* als Vorlage einen Illustrationszyklus besaß, der wie *B* unvollständig war. Diese Vermutung ist in hohem Maße attraktiv, jedoch aus mehreren Gründen problematisch: Zum einen sind Textfassung und Bildfassung *w* stemmatisch gesehen ursprünglicher als *B*, da sie von *Z* abstammen und nicht von Z_1. Zum anderen kann COURCELLES These nur dann mit dem Stemma BEHAGHELS in Übereinstimmung gebracht

werden, wenn man auch für *Z* und *Z1* Fragmentcharakter annimmt. Schließlich konnte in den Einzelanalysen wahrscheinlich gemacht werden, daß die Verwerfungen nicht die von COURCELLE postulierten Dimensionen haben, da Zeichner *w* den finalen Zweikampf zwischen Eneas und Turnus nicht doppelt wiedergegeben hat, die erste Bildfolge vielmehr falsch beschriftet wurde und den Kampf und die Verwundung des Eneas darstellt, was COURCELLE nicht erkannt hat.

Im Hinblick auf die Textfassung *w* wurde die These formuliert, daß die Vorlage vollständig gewesen ist und Jorg von Elrbach während des Kopiervorgangs die redaktionellen Eingriffe vorgenommen hat. Es muß daher davon ausgegangen werden, daß die Vorlage von *w* nicht nur im Hinblick auf den Text, sondern auch auf die Illustrationen vollständig gewesen ist. So darf mit Sicherheit im Sinne von BEHAGHELS Filiation bestätigt werden, daß die Vorlage von *w* keinesfalls Codex *B* selbst in seiner überlieferten fragmentarischen Gestalt gewesen sein kann. Sollte COURCELLES These unter Voraussetzung der Richtigkeit von BEHAGHELS Stemma zutreffen, dann müßte bereits *Z*, die verlorene Vorlagehandschrift von *w*, einen vollständigen Text und einen fragmentarischen Illustrationszyklus exakt in Gestalt der Bildfolge *B* besessen haben, Jorg von Elrbach für den Schluß des Textes aber eine zweite Vorlage verwendet haben.

Zu klären bleibt die Frage, worin der Grund liegt, warum der Zyklus *w* die oben beschriebenen Verwerfungen aufweist: Daß den Zeichner nach COURCELLE seine Vorlage im Stich gelassen hat, ist eine Möglichkeit, die deswegen besonders ansprechend ist, da der Beginn der Verwerfungen in *w* mit dem Abbruch des Zyklus *B* exakt übereinstimmt. Problematisch bei dieser These ist jedoch, daß mehrere hypothetische Konstruktionen notwendig sind, um den Nachweis zu führen, warum *Z* und *B* diesbezüglich ähnliche Gestalt besessen haben müssen. In Anbetracht von BEHAGHELS Stemma, an dem COURCELLES These geprüft wird, scheint das nicht möglich. Auch müßte der Nachweis gelingen, daß die *B*-ähnliche Vorlage von *w* bereits vor 1474 in dem gegenwärtigen fragmentarischen Zustand gewesen ist. Das scheint jedoch keineswegs möglich zu sein.[1005]

Hier soll die auf weniger theoretischen Konstrukten beruhende These vorgeschlagen werden, daß am Ende der Handschrift schlicht die Synchronisation zwischen der extremen Kurzfassung des Textes einerseits und der Konzeption der Sammelminiaturen andererseits nicht mehr konsequent durchgehalten werden konnte, zumal die Illustrationen eindeutig Zeichen fehlender Vollendung tragen. Es ist daher vorstellbar, daß die im Hinblick auf ihre Mikrostruktur sowie auf ihre Einbindung in die Makrostruktur durch Verwerfungen gekennzeichneten Miniaturen aus dem Ende des Zyklus *w* dennoch das ursprüngliche Finale der Bilderfolge überliefern können. Deformiert ist daher nicht - wie COURCELLE vermutet - das Ende des Zyklus *w*, sondern lediglich das Ende des Zyklus *B* durch den materiellen Verlust der letzten Lage.

Zusammenfassend darf man feststellen, daß in Zyklus *B* zwar der älteste Repräsentant des illustrierten ‘Eneasromans’ erhalten ist, daß aber in zahlreichen Bildformulierungen - gerade auch im letzten Teil - Zyklus *w* die ursprüngliche Ikonographie bewahrt hat, weil nach BEHAGHELS Filiation

[1005] BOECKLER, wie Anm. 938, weist die Neubindung der Handschrift, bei der Lagen und Blätter durcheinander gerieten, nicht vor das 15. Jahrhundert: „Noch schlimmer ist die Folgezeit mit der Handschrift verfahren. Die ganze letzte Lage wurde ausgerissen, auch weitere einzelne Blätter fielen barbarischen Händen zum Opfer“ (S. 12). - HENKEL (wie Anm. 51, S. 21) glaubt, keine genauere Datierung des Einbandes als allgemein in die Zeit vom 13.-16. Jahrhundert vornehmen zu können. - Es empfiehlt es sich daher nicht, die nicht zweifelsfrei datierbare Fragmentierung der Handschrift als Argument in der Diskussion um die Verwandtschaft der Bildzyklen zu verwenden.

Handschrift *w* auf *Z* zurückgeht, während *B* lediglich von dem erschlossenen Codex Z_1, der seinerseits eine Kopie von *Z* ist, abhängt.

E Bibliographie[1006]

I. Quellen

1. Edierte Texte

Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von HARALD MERKLIN. - Stuttgart: Reclam, 1986.

Excidium Troie. - Herausgegeben von ALAN KEITH BATE. - Frankfurt/M.; Bern; New York: Lang, 1986.

Faber, Felix: Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti Peregrinationem. Herausgegeben von KONRAD DIETRICH HASSLER. 3 Bände. - Stuttgart: Literarischer Verein, 1843-1849.

Friedrich von Schwaben aus der Stuttgarter Handschrift. Herausgegeben von MAX HERMANN JELLINEK.- Berlin: Weidmann, 1904. (Deutsche Texte des Mittelalters. 1.)

Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband mit Beiträgen von ULRICH MONTAG und PAUL GICHTEL. - Stuttgart: Müller und Schindler, 1979.

Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von FRIEDRICH RANKE neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von RÜDIGER KROHN. - Stuttgart: Reclam, 1993.

Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Herausgegeben von HERMANN PAUL. 16., neu bearbeitete Auflage besorgt von KURT GÄRTNER. - Tübingen: Niemeyer, 1996.

Hartmann von Aue: Erec. Herausgegeben von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 6. Auflage besorgt von CHRISTOPH CORMEAU und KURT GÄRTNER. - Tübingen: Niemeyer, 1985.

Heinrich von Veldeke. Herausgegeben von LUDWIG ETTMÜLLER. - Leipzig: Göschen, 1852. (Dichtungen des deutschen Mittelalters. 8.)

Heinrich von Veldeke: Eneide. Herausgegeben von OTTO BEHAGHEL. - Heilbronn: Henninger, 1882.

[1006] Um Doppelnennungen zu vermeiden, befinden sich die Literaturangaben zu den einzelnen Handschriften und Fragmenten im „Anhang 1 Handschriftendokumentation“.

Henric van Veldeken: Eneide. Herausgegeben von THEODOR FRINGS und GABRIELE SCHIEB. Bd. 1: Einleitung-Text. - Berlin: Akademie Verlag, 1964. (Deutsche Texte des Mittelalters. 58.)

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von DIETER KARTSCHOKE. - Stuttgart: Reclam, 1986.

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Herausgegeben von HANS FROMM. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von DOROTHEA und PETER DIEMER. - Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. (Bibliothek des Mittelalters. 4.)

Q. Horatius Flaccus. Ex Recensione et cum Notis atque Emendationibus RICHARDI BENTLEII. 1. Band. Editio tertia. - Berlin: Weidmann, 1869.

Konrad von Stoffeln: Der Ritter mit dem Bock. Gauriel von Muntabel. Neu herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von WOLFGANG ACHNITZ. - Tübingen: Niemeyer, 1997. (Texte und Textgeschichte. 46.)

Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ms. germ. fol. 1. Farbmikrofiche-Edition. Einführung in das Werk und Beschreibung der Handschrift von ELISABETH LIENERT. - München: Lengenfelder, 1989. (Codices illuminati medii aevi. 15.)

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1766-1769. Herausgegeben von WILFRIED BARNER. - Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990.

Mandeville, Jean de: Reisebeschreibung. Deutsch von Otto von Diemeringen / Der Antichrist und die 15 Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2838. Farbmikrofiche-Edition. Einführung und Beschreibung von KLAUS RIDDER. - München: Lengenfelder, 1992. (Codices illuminati medii aevi. 24.)

Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von EDWARD SCHRÖDER herausgegeben, übersetzt und kommentiert von DOROTHEA KLEIN. - Stuttgart: Reclam, 1999.

Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Herausgegeben von MICHAEL S. BATTS. - Tübingen: Niemeyer, 1971.

Ottokar: Österreichische Reimchronik. Nach den Abschriften Franz Lichtensteins. Herausgegeben von JOSEPH SEEMÜLLER. 1. und 2. Halbband. - Hannover: Hahn, 1893.

Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von URSULA TREU. - Hanau: Artia, 1981.

Richental, Ulrich von: Chronik des Constanzer Concils 1414-1418. Herausgegeben von MICHAEL RICHARD BUCK. - Tübingen: Gedruckt für den Litterarischen Verein in Stuttgart, 1882.

Rudolf von Ems: Willehalm von Orlens. Herausgegeben aus dem Wasserburger Codex der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen von VICTOR JUNK. - Berlin: Weidmann, 1905. (Deutsche Texte des Mittelalters. 2.)

Rudolf von Ems: Weltchronik. Der Stricker: Karl der Große. Faksimile-Ausgabe der Handschrift 302 der Kantonsbibliothek St. Gallen (Vadiana). - Luzern: Faksimile-Verlag, 1987.

Suchenwirt, Peter: Werke aus dem 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Zeit- und Sittengeschichte. Herausgegeben von ALOIS PRIMISSER. - Wien: Wallishausser, 1827.

Novum Testamentum Graece et Latine. CAROLUS LACHMANNUS recensuit. PHILIPPUS BUTTMANNUS Ph. F. Graecae Lectionis auctoritates apposuit. 1. Band. - Berlin: Reimer, 1850.

Trithemius, Johannes: De laude scriptorum - Zum Lobe der Schreiber. Eingeleitet, herausgegeben und übersetzt von KLAUS ARNOLD. - Würzburg: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V., 1973. (Mainfränkische Hefte. 60.)

Die Wappen des Adels in Württemberg. J. SIEBMACHER's großes Wappenbuch. Band 23. - Neustadt a. d. Aisch: Bauer & Raspe, 1982.

Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal des vierzehnten Jahrhunderts in getreuer farbiger Nachbildung des Originals mit den Wappen aus dem Haus zum Loch. Herausgegeben von WALTHER MERZ und FRIEDRICH HEGI. - Zürich; Leipzig: Orell Füssli, 1930.

Priester Wernher: Maria. Bruchstücke und Untersuchungen. Herausgegeben von CARL WESLE. - Halle/S.: Niemeyer, 1927.

Wittenwiler, Heinrich: Der Ring. Nach der Meininger Handschrift herausgegeben von EDMUND WIESSNER. 2 Bände. - Leipzig: Reclam, 1931.

Wolfram von Eschenbach: Parzival, Titurel, Tagelieder. Cgm 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Transkription der Texte von GERHARD AUGST, OTFRIED EHRISMANN und HEINZ ENGELS. Mit einem Beitrag zur Geschichte der Handschrift von FRIDOLIN DREßLER. - Stuttgart: Müller und Schindler, 1970.

Zimmern, Wilhelm Werner von: Chronik von dem Erzstift Mainz und dessen Suffraganbistümern. Eingeleitet und herausgegeben von Wilhelm Engel. - Würzburg: Schöningh, 1952.

Zimmerische Chronik. Herausgegeben von KARL AUGUST BARACK. 4 Bände. - Stuttgart: Literarischer Verein, 1869.

Zimmerische Chronik. Herausgegeben von KARL AUGUST BARACK. 4 Bände. 2., verbesserte Auflage. - Freiburg; Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1881-1882.

Zimmerische Chronik. Neuausgabe der 2. Auflage KARL AUGUST BARACKS von PAUL HERRMANN. - Meersburg; Leipzig: Hendel, 1932.

Die Chronik der Grafen von Zimmern. Handschriften 580 und 581 der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen. Herausgegeben von HANSMARTIN DECKER-HAUFF. - Konstanz; Stuttgart: Thorbecke, 1964.

2. Handschriften

Freiburg i. Br., Universitätsbibliothek, Cod. 427.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2861.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 7856.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. S. n. 12918.

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 69. 10. Aug. fol.

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: VON BERLEPSCH, GOTTLOB GÜNTHER AUGUST HEINRICH KARL: Exlibris-Sammlung, Cod. ohne Signatur.

II. Forschungliteratur

ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH: Magazin für die Deutsche Sprache. 2. Band. 3. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784.

DERS.; ROTERMUND, HEINRICH WILHELM: Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexiko. 6. Band. - Bremen: Heyse, 1819, Sp. 1303-1304 (s. v. 'Jacob von Raming').

ADELUNG, FRIEDRICH: Beytrag zu dem Verzeichnisse der schwaebischen Dichter, in dem Magazine fuer die teutsche Sprache von dem Herrn Hofr. Adelung und zu der Litteratur der Meistersänger. In: Bragur. 6. Band. 2. Abtheilung. 1800. S. 88-99.

AICH, JOHANN ALBERT: Geschichte des Marktdorfes Laupheim bis zum Aussterben derer von Ellerbach, 1570. - Dissertation Tübingen, 1913.

DERS: Laupheim bis 1570. Ein Beitrag zu Schwabens und Vorderösterreichs Geschichte und Heimatkunde. - Blaubeuren: Baur, 1914.

ALBERTI, OTTO VON: Württembergisches Adels- und Wappenbuch. 1. Band. - Stuttgart: Kohlhammer, 1889-1898.

ALFEN, KLEMENS; FOCHLER, PETRA; LIENERT, ELISABETH: Deutsche Trojatexte des 12. bis 16. Jahrhunderts. Repertorium. In: BRUNNER, HORST (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990, S. 7-174.

ALTENBURG, DETLEF (Hrsg.): Feste und Feiern im Mittelalter. - Sigmaringen: Thorbecke, 1991.

ALTHOFF, GERD: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: FMSt. 27. 1993. S. 27-50.

ASHER, JOHN A.: Der übele Gêrhart. Einige Bemerkungen zu den von Gabriel Sattler geschriebenen Handschriften. In: BACKES, HERBERT (Hrsg): FS für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. - Tübingen: Niemeyer, 1972, S. 416-427.

BADER, KARL SIEGFRIED: Die Burg Wildenstein. Ursprünge - Sinnwechsel - Vermächtnis. In: Hohenzollerische Heimat. 28. Nr. 1/März 1978. S. 4-7.

DERS.: Zur späteren Hausgeschichte der Grafen von Zimmern und ihrer Herrschaftsnachfolger. In: ZHG. N. F. 13. 1977. S. 119-128.

BARACK, KARL AUGUST: Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. - Tübingen: Laupp & Siebeck, 1865. (Nachdruck Hildesheim 1974.)

BAUMGART, HANS: Studien zur Zimmerischen Chronik des Grafen Froben Christoph und zur Mainzer Bistumschronik des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern. - Dissertation Freiburg i. Br., 1923.

BAXANDALL, MICHAEL: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.

BECKERS, HARTMUT: *Desse boke de horn den greve van der Hoien vnde sint altomale dudesk*. Ein Versuch zur literarhistorischen Identifizierung des Handschriftenbestandes einer niedersächsischen Adelsbibliothek des späten 15. Jahrhunderts. In: Niederdeutsches Wort. 16. 1976. S. 126-143.

BÉDIER, JOSEPH: La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes. In: Romania. 54. 1928. S. 161-196. S. 321-356.

BEIN, THOMAS (Hrsg.): Altgermanistische Editionswissenschaft. - Frankfurt/M.: Lang, 1995.

BELTING, HANS: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. - München: Fink, 2001.

BERNSTEIN, ECKARD: Die erste deutsche Äneis. Eine Untersuchung von Thomas Murners Äneis-Übersetzung aus dem Jahre 1515. - Meisenheim am Glan: Hain, 1974.

BÖHME, GERNOT: Theorie des Bildes. - München: Fink, 1999.

BOTZHEIM, ALBERT VON: Beiträge zur Geschichte der Rittersitze Mattsies und Angelburg im Flossachtale. In: ZHVSch. 34. 1908. S. 179-186.

BRACKERT, HELMUT: Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenlieds. Berlin: de Gruyter, 1963. (Quellen und Forschungen. N. F. Bd. 11.)

BRANDIS, TILO: Das Handschriftenarchiv der Deutschen Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. In: ZfdA. 123. 1994. S. 119-129.

BRANDSTETTER, ALOIS: Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman. - Frankfurt/M.: Athenaeum, 1971.

BRANDT, WOLFGANG: Die Erzählkonzeption Heinrichs von Veldeke in der „Eneide". Ein Vergleich mit Vergils „Aeneis". - Dissertation Marburg/Lahn, 1967.

BRUNNER, HORST: *Von der stat Troya vrsprung, päwung, streyten vnd irer zerstörung*. Literarische Formen der Vermittlung historischen Wissens an nicht-lateinkundiges Publikum im Hoch- und Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. In: Der Deutschunterricht. 41. 1/1989. S. 55-73.

DERS. (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990.

BUCHTHAL, HUGO: Historia Troiana. Studies in the history of medieval secular illustration. - London: The Warburg Institute, 1971.

BÜHLER, JOHANNES: Wappen, Becher, Liebesspiel. Die Chronik der Grafen von Zimmern. - Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1940.

BUMKE, JOACHIM: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300. - München: Beck, 1979.

DERS.: Epenhandschriften. Vorüberlegungen und Informationen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 12. und 13. Jahrhundert. In: GRENZMANN, LUDGER; HERKOMMER, HUBERT; WUTTKE, DIETER (Hrsg.): Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. FS für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 45-59.

DERS.: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Die Herbort-Fragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane. In: ZfdA. 120. 1991. S. 257-304.

DERS.: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

DERS.: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. In: MÜLLER, JAN-DIRK (Hrsg.): „Aufführung" und „Schrift" im Mittelalter und Früher Neuzeit. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996, S. 118-129.

DERS.: Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. – Berlin; New York: de Gruyter, 1996.

BURCKHARDT, ANDREAS: Johannes Basilius Herold. Kaiser und Reich im protestantischen Schrifttum des Basler Buchdrucks um die Mitte des 16. Jahrhunderts. - Basel; Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1967. (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft. 104.)

DERS.: Herold(t), Johannes. In: NDB. 8. 1969. S. 678.

BURDACH, KONRAD: Die pfälzischen Wittelsbacher und die altdeutschen Handschriften der Palatina. In: ZfB. 5. 1888. S. 111-133.

DERS.: Die Inventarisierung älterer deutscher Handschriften. In: ZfB. 21. 1904. S. 183-187.

CERQUIGLINI, BERNARD: Eloge de la variante. - Paris: Éditions du Seuil, 1989.

COTTINEAU, LAURENT H.: Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés. 2 Bände. - Macon: Protat Frères, 1939.

COURCELLE, PIERRE; COURCELLE, JEANNE: Lecteurs paiens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. 2: Les manuscrits illustrés de l'Énéide du Xe au XVe siècle. - Paris: Institut de France, 1984.

CURSCHMANN, MICHAEL: *Pictura laicorum litteratura*? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse. In: KELLER, HAGEN; GRUBMÜLLER, KLAUS; STAUBACH, NIKOLAUS (Hrsg.): Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. Akten des Internationalen Kolloquiums 17. - 19. Mai 1989. - München: Fink, 1992, S. 211-229.

DERS.; WACHINGER, BURGHART: Der Berner und der Riese Sigenot auf Wildenstein. In: PBB. 116. 1994. S. 360-389.

DERS.: Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein. - Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1997.

DESCHAMPS, JAN: Middelnederlandse Handschriften uit europese en amerikaanse Bibliotheken. - Leiden: Brill, 1972.

DITTRICH, MARIE-LUISE: Die Eneide Heinrichs von Veldeke. 1. Teil: Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d' Eneas und Vergils Aeneis. - Wiesbaden: Steiner, 1966.

DONIN, RICHARD KURT: Stilgeschichte des Exlibris. - Wien: Österreichische Exlibris-Gesellschaft, 1949.

EBENBAUER, ALFRED: Antike Stoffe. In: MERTENS, VOLKER (Hrsg.): Epische Stoffe des Mittelalters. - Stuttgart: Kröner, 1984, S. 247-289.

ENGEL, WILHELM (Hrsg.): Die Würzburger Bischofschronik des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern und die Würzburger Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts. Eingeleitet und herausgegeben von Wilhelm Engel. - Würzburg: Schöningh, 1952.

FECHTER, WERNER: Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung. - Frankfurt/M.: Diesterweg, 1935. (Deutsche Forschungen. 28.)

FEILKE, HERBERT: Felix Fabris Evagatorium über seine Reise in das Heilige Land. Eine Untersuchung über die Pilgerliteratur des ausgehenden Mittelalters. - Frankfurt/M.: Lang, 1976.

FOUCAULT, MICHEL: Was ist ein Autor? In: DERS.: Schriften zur Literatur. – Frankfurt/M.: Fischer, 1988, S. 7-31.

FRANKLIN, OTTO: Die Freien Herrn und Grafen von Zimmern. Beiträge zur Rechtsgeschichte nach der Zimmerischen Chronik. - Freiburg; Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1884.

FREITAG, OTTO: Die sogenannte Chronik von Weihenstephan. Ein Beitrag zur Karlssage. - Halle: Karras, 1904.

FRINGS, THEODOR; SCHIEB, GABRIELE: Drei Veldekestudien. Das Veldekeproblem. Der Eneideepilog. Die beiden Stauferpartien. - Berlin: Akademie Verlag, 1949.

FROMM, HANS: Doppelweg. In: INGEBORG GLIER et. al. (Hrsg.): Werk - Typ - Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. FS für HUGO KUHN. - Stuttgart: Metzler, 1969, S. 64-79.

DERS.: Die mittelalterliche Handschrift und die Wissenschaften vom Mittelalter. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Mitteilungen. 8. 1976. Heft 2. S. 35-62.

DERS.: Zur Geschichte der Textkritik und Edition mittelhochdeutscher Texte. In: ROBERT HARSCH-NIEMEYER: Beiträge zur Methodengeschichte der neueren Philologien. Zum 125jährigen Bestehen des Max Niemeyer Verlages. - Tübingen: Niemeyer, 1995, S. 63-90.

FROMMANN, GEORG KARL: Einige Handschriften der fürstl. Bibliothek zu Klein-Heubach. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. 2. Jahrgang. Nr. 9 (September 1854). Sp. 211-212.

FRÜHMORGEN-VOSS, HELLA: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. In: DVjs. 43. 1969. S. 23-75.

DIES.: Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. - München: Beck, 1975.

FUNKE, FRITZ; HAUG, INGRID: ‘Exlibris’. In: RDK. 6. München: Druckenmüller, 1973, Sp. 671-696.

FUNKE, FRITZ et al.: Exlibris aus dem Buch- und Bibliothekswesen. - Leipzig: Deutsche Bücherei, 1966.

GAISER, HORST: Die Herren von Ellerbach zu Laupheim. In: Laupheim. Herausgegeben von der Stadt Laupheim in Rückschau auf 1200 Jahre Laupheimer Geschichte 778-1978. - Weißenhorn: Konrad, 1979.

GÄRTNER, KURT: Zur Rezeption des Artusromans im Spätmittelalter und den Erec-Entlehnungen im ‘Friedrich von Schwaben’. In: WOLFZETTEL, FRIEDRICH (Hrsg.): Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. - Gießen: Schmitz, 1984, S. 60-72.

GANZ, PETER F.: Lachmann as an Editor of Middle High German Texts. In: GANZ, PETER F.; SCHRÖDER, WERNER (Hrsg.): Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik. Oxforder Colloquium 1966. - Berlin: Schmidt, 1968, S. 12-30.

GANZ, PETER F.; SCHRÖDER, WERNER (Hrsg.): Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik. Oxforder Colloquium 1966. - Berlin: Schmidt, 1968.

GECK, ELISABETH: Bernhard von Breydenbach: die Reise ins Heilige Land. Veränd. u. erw. aufgrund d. 1961 ersch. Aufl. - Wiesbaden: Pressler, 1977.

GIULIANI, LUCA: Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text. In: Poetica. 28. 1996. S. 1-47.

DERS.: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei. - Freiburg i. Br.: Rombach, 1998.

GLAUCHE, GÜNTER; KNAUS, HERMANN: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. 4. Band. 2. Teil: Die Bistümer Freising und Würzburg. - München: Beck, 1979.

GOTTLIEB, THEODOR: Zimmernsche Handschriften in Wien. In: ZfdPh. 31. 1899. S. 303-314.

GRAF, KLAUS: Genealogisches Herkommen bei Konrad von Würzburg und im ‘Friedrich von Schwaben’. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft. 5. 1988/1989. S. 285-295.

GRECO, MARIA LUISA: Miniature Riccardiane. - Firenze: Sansoni Antiquariato, 1958.

GRUBMÜLLER, KLAUS; JOHANEK, PETER; KUNZE, KONRAD; MATZEL, KLAUS; RUF, KURT; STEER, GEORG: Spätmittelalterliche Prosaforschung. DFG-Forschergruppe-Programm am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Würzburg. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. 5. 1. Heft. - Bern; Frankfurt/M.: Lang, 1973, S. 156-176.

GRUPP, GEORG: Eine gräfliche Bibliothek im 15. Jahrhundert. In: ZfB. 9. 1892. S. 484-490.

GUMBRECHT, HANS ULRICH: Ein Hauch von Ontik. Genealogische Spuren der New Philology. In: TERVOOREN, HELMUT; WENZEL, HORST (Hrsg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. ZfdPh. 116. 1997. Sonderheft. S. 31-45.

HAGEN, FRIEDRICH HEINRICH VON DER; BÜSCHING, JOHANN GOTTFRIED: Literarischer Grundriß zur Geschichte der Deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das sechzehnte Jahrhundert. - Berlin: Duncker und Humblot, 1812.

HAGEN, FRIEDRICH HEINRICH VON DER; DOCEN, BERNHARD JOSEPH; BÜSCHING, JOHANN GUSTAV (Hrsg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Johann Friedrich Unger, 1809.

HANNEMANN, KURT: 'Felix Fabri'. In: [2]VL. 2. Band. 1980. Sp. 682-689.

HARMS, WOLFGANG (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988. - Stuttgart: Metzler, 1990.

HAUG, GUNTER; GÜNTNER, HEINRICH: Burg Wildenstein über dem Tal der jungen Donau. - Leinfelden-Echterdingen: DRW-Verlag Weinbrenner, 2001.

HAUG, WALTER: Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons. In: ASSMANN, ALEIDA; ASSMANN, JAN (Hrsg.): Kanon und Zensur. - München: Fink, 1987, S. 259-270.

HECHT, INGEBORG: Die Welt der Herren von Zimmern dargestellt an Beispielen aus Froben Christophs Chronik. - Freiburg: Rombach, 1981.

HEGI, FRIEDRICH: Die geächteten Räte des Erzherzogs Sigmund von Österreich und ihre Beziehungen zur Schweiz 1487-1499. Beiträge zur Geschichte der Lostrennung der Schweiz vom Deutschen Reiche. - Innsbruck: Wagner, 1910.

HEINEMANN, OTTO VON: Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Beschrieben von Dr. OTTO VON HEINEMANN. 2. Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften. III. - Wolfenbüttel: Zwissler, 1898.

DERS.: Die Exlibris-Sammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Einhundertundsechzig ausgewählte Bücherzeichen des XV. bis XIX. Jahrhunderts. - Berlin: Stargardt, 1895.

HEINZER, FELIX (Hrsg.): Bewahrtes Kulturerbe. „Unberechenbare Zinsen". Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. - Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1994.

DERS.: Zur Geschichte der Fürstlich Fürstenbergischen Handschriftensammlung. - In: DERS. (Hrsg.): Bewahrtes Kulturerbe. „Unberechenbare Zinsen". Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. - Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1994, S. 5-13.

DERS.: Die neuen Standorte der ehemals Donaueschinger Handschriftensammlung. In: Scriptorium. 49. 1995. S. 312-319.

HEINZLE, JOACHIM: Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung. - München: Artemis, 1978.

HEISS, ERNST: Der Zimmern'sche Totentanz und seine Copien. - Dissertation Giessen, 1901.

HELAS, PHILINE: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. - Berlin: Akademie Verlag, 1999.

HENKEL, NIKOLAUS: Kurzfassungen höfischer Erzähltexte als editorische Herausforderung. In: editio. 6. 1992. S. 1-11.

DERS.: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert - Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung. In: HEINZLE, JOACHIM (Hrsg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993, S. 39-59.

HERMES, KARL HEINRICH: Die Wielandsage im Friedrich von Schwaben. In: Germania. 7. 1846. S. 95-115.

HILGERS, HERIBERT A.: Die Überlieferung der Valerius-Maximus-Auslegung Heinrichs von Mügeln. Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe. - Köln: Böhlau, 1973.

HIRN, JOSEPH: Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder. - Innsbruck: Wagner, 1885.

HIRSCHING, FRIEDRICH KARL GOTTLOB: Versuch einer Beschreibung sehenswürdiger Bibliotheken Teutschlands. 3. Band. 2. Abtheilung. - Erlangen: Palm, 1790.

HONEMANN, VOLKER; PALMER, NIGEL F. (Hrsg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. - Tübingen: Niemeyer, 1988.

HÖVER, WERNER: Stand der Methodenreflexion im Bereich der altgermanistischen Editionen. In: HÖDL, LUDWIG; WUTTKE, DIETER (Hrsg.): Probleme der Edition mittel- und neulateinischer Texte. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft 26.-28. Februar 1973. - Boppard: Boldt, 1978, S. 131-142.

HUIZINGA, JOHAN: Herbst des Mittelalters. - Stuttgart: Kröner, 1969.

HUSCHENBETT, DIETRICH: 'Bernhard von Breidenbach'. In: ^{2}VL. 1. Band. 1978. Sp. 752-754.

IRTENKAUF, WOLFGANG: Wilhelm Werner von Zimmern und seine literarische Hinterlassenschaft. In: Hohenzollerische Heimat. 32. Nr.4/Dezember 1982. S. 57-59.

JANßEN, MATTHIAS: Oskar Schade (1826-1906). In: Jahrbuch der Albertus Universität zu Königsberg/Pr. 29. 1994. S. 185-202.

JELLINEK, MAX HERMANN: Zum Friedrich von Schwaben. In: ZfdA. 57. 1920. S. 133-136.

JENNY, BEAT RUDOLF: Graf Froben Christoph von Zimmern. Geschichtsschreiber, Erzähler, Landesherr. Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus in Schwaben. - Lindau; Konstanz: Thorbecke, 1959.

JOOSS, BIRGIT: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. - Berlin: Reimer, 1999.

KELLER, HEINRICH ADELBERT VON: Verzeichnis altdeutscher Handschriften. - Tübingen: Laupp, 1890.

KERLER, HEINRICH F.: Geschichte der Grafen von Helfenstein. - Ulm: Stettin, 1840.

KINDERLING, JOHANN FRIEDRICH AUGUST: Von den teutschen poetischen Handschriften zu Wolfenbuettel. In: Bragur. 4. Band. 1. Abtheilung. 1796. S. 165-167.

KINDLER VON KNOBLOCH, J.: Oberbadisches Geschlechterbuch. Herausgegeben von der Badischen Historischen Kommission. 1. Band. - Heidelberg: Winter, 1898.

KLEIN, THOMAS: Heinrich von Veldeke und die mitteldeutschen Literatursprachen. Untersuchungen zum Veldeke-Problem. In: KLEIN, THOMAS; MINIS, COLA: Zwei Studien zu Veldeke und zum Straßburger Alexander. - Amsterdam: Rodopi, 1985, S. 1-121.

DERS.: Ermittlung, Darstellung und Deutung von Verbreitungstypen in der Handschriftenüberlieferung mittelhochdeutscher Epik. In: HONEMANN, VOLKER; PALMER, NIGEL F. (Hrsg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. - Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 110-167.

KNESCHKE, ERNST HEINRICH: Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon. 3. Band. - Leipzig: Voigt, 1861.

KOCH, ERDUIN JULIUS: Compendium der Deutschen Literatur-Geschichte von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod. 1. Band. 2. Ausgabe. - Berlin: Verlag der königlichen Realschulbuchhandlung, 1795.

KORNRUMPF, GISELA: Chronik und Roman. Das ‘Buch von Troja I’ als Quelle Jakob Twingers von Königshofen. In: BRUNNER, HORST (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990, S. 457-468.

KRÄMER, SIGRID: Die sogenannte Weihenstephaner Chronik. Text und Untersuchung. - München: Arbeo-Gesellschaft, 1972. (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung. 9.)

KRONES, FRANZ VON: ‘Ellerbach’. In: ADB. 6. 1877. S. 53.

KUHN, HUGO: Die Klassik des Rittertums in der Stauferzeit 1170-1230. In: BURGER, HEINZ OTTO (Hrsg.): Annalen der deutschen Literatur. - Stuttgart: Metzler, 1952, S. 99-177.

DERS.: Dichtung und Welt im Mittelalter. - Stuttgart: Metzler, 1959.

DERS.; STACKMANN, KARL; WUTTKE, DIETER (Hrsg.): Kolloquium über Probleme altgermanistischer Editionen. Marbach am Neckar, 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionsbeiträge. - Wiesbaden: Steiner, 1968.

DERS.: Versuch einer Literaturtypologie des deutschen 14. Jahrhunderts. In: SONDEREGGER, STEFAN; HAAS, ALOIS M.; BURGER, HARALD (Hrsg.): Typologia litterarum. FS Max Wehrli. - Zürich: Atlantis, 1969, S. 261-280.

KÜHNEL, JÜRGEN: Der „offene Text”. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachiger Texte des Mittelalters. In: FORSTER, LEONARD; ROLOFF, HANS-GERT (Hrsg.): Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses, Cambridge 1975. Heft 2. - Bern; Frankfurt/M.: Lang, 1976, S. 311-321.

KURRAS, LOTTE: Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. 1. Band: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. 1. Teil: Die literarischen und religiösen Handschriften. Beschrieben von LOTTE KURRAS. - Wiesbaden: Harrassowitz, 1974.

LANGER, ERNST THEODOR: Nachrichten von Herzog Friedrich von Schwaben, einem gereimten Ritterroman des XIVten Jahrhunderts; mit Stellen aus demselben. In: Bragur. 6. Band. 1. Abtheilung. 1798. S. 181-189.

DERS.: Nachricht von der Wolfenbuettler Handschrift des Ritterromans Friedrich von Schwaben. In: Bragur. 6. Band. 2. Abtheilung. 1800. S. 189-205.

DERS.: Nachricht von der Wolfenbuetteler Handschrift des Ritterromans Friedr. v. Schwaben. In: Bragur. 7. Band. 1. Abtheilung. 1802. S. 209-235.

LE GOFF, JACQUES: Kultur des europäischen Mittelalters. - München: Knaur, 1970.

LEHMANN, PAUL: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. 1. Band: Die Bistümer Konstanz und Chur. - München: Beck, 1918.

LEININGEN-WESTERBURG, KARL EMIL GRAF ZU: Deutsche und österreichische Bibliothekszeichen. Exlibris. Ein Handbuch für Sammler, Bücher- und Kunstfreunde. - Stuttgart: Hoffmann, 1901.

LEMPICKI, SIGMUND VON: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2. Auflage. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

LIENERT, ELISABETH: Antikenroman als Geschichtswissen. Zu den kompilierten Trojanerkriegen in der 'Erweiterten Christherre-Chronik' und in der 'Weltchronik' Heinrichs von München. In: BRUNNER, HORST (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990, S. 407-456.

DIES.: Ritterschaft und Minne, Ursprungsmythos und Bildungszitat - Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts. - In: BRUNNER, HORST (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. - Wiesbaden: Reichert, 1990, S. 199-244.

MAAS, PAUL: Textkritik. 3., verbesserte und vermehrte Auflage. - Leipzig: Teubner, 1957.

MARLE, RAIMOND VAN: Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures. 1. Band: La Vie Quotidienne. - La Haye: Nijhoff, 1931.

MARTENS, GUNTHER: Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: Poetica. 21. 1989. S. 1-25.

MARTIN, ERNST: Erzherzogin Mechthild, Gemahlin Albrechts VI von Österreich. Versuch einer Lebensgeschichte. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg, dem Breisgau und den angrenzenden Landschaften. 2. Band (1870-1872). - Freiburg i. Br.: Scheuble, 1872, S. 145-271.

MATT, PETER VON: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. - München; Wien: Hanser, 1989.

MATZKE, JOSEF: Zur Genealogie der Herren von Ellerbach. In: Das obere Schwaben. Vom Illertal zum Mindeltal. Folge 2. 1956. S. 127-146.

MAURER, FRIEDRICH: Leid. - Bern; München: Francke; Lehnen, 1951.

MEIER, CHRISTEL; RUBERG, UWE (Hrsg.): Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. - Wiesbaden: Reichert, 1980.

MERTENS, VOLKER: Strukturen – Texte – Textgeschichte. Zum wissenschaftlichen Werk von KURT RUH. In: LUTZ, ECKART CONRAD (Hrsg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren

Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997. – Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1998, S. 49-62.

MODERN, HEINRICH: Die Zimmern'schen Handschriften der k. k. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der k. k. Hofbibliothek. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 20. 1899. S. 113-180.

MOHR, GERD HEINZ: Lexikon der Symbole. - München: Diederichs, 1971.

NEUMANN, BERND: Die verhinderte Wissenschaft. Zur Erforschung Altdeutscher Sprache und Literatur in der „vorwissenschaftlichen" Phase. In: WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): Mittelalterrezeption. Ein Symposium. - Stuttgart: Metzler, 1986, S. 112. (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 6.)

Österreichische Nationalbibliothek: Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die Bibliothek. Katalog der Ausstellung im Prunksaal 28. Mai bis 30. September 1965. - Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 1965.

OTT, NORBERT H.; WALLICZEK, WOLFGANG: Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den Iwein-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden. In: CORMEAU, CHRISTOPH (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontakte und Perspektiven; Hugo Kuhn zum Gedenken. - Stuttgart: Metzler, 1979, S. 473-500.

DERS.: Titelminiaturen als Besitzerhinweise. Zu zwei Lüneburger Rechtsspiegel-Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts. In: Exlibriskunst und Graphik. Jahrbuch der Deutschen Exlibris-Gesellschaft, 1980, S. 3-10.

DERS.: Stoffe, Texte, Bilder: Zum Projekt des „Katalogs der deutschen illustrierten Handschriften des Mittelalters" der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In: REIFFENSTEIN, INGO (Hrsg.): Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte. - Göppingen: Kuemmerle, 1983, S. 151-178.

DERS.: Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: MERTENS, VOLKER; MÜLLER, ULRICH (Hrsg.): Epische Stoffe des Mittelalters. - Stuttgart: Kröner, 1984, S. 449-474.

DERS.: Überlieferung, Ikonographie - Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: GRENZMANN, LUDGER; STACKMANN, KARL (Hrsg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. - Stuttgart: Metzler, 1984, S. 356-386.

DERS.: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. 1. Band. Begonnen von HELLA FRÜHMORGEN-VOSS, fortgeführt von NORBERT H. OTT zusammen mit ULRIKE BODEMANN und GISELA FISCHER-HEETFELD. - München: Beck, 1991.

DERS.: Ikonographische Narrationen. Zu Gebrauchssituation und Deutungsangebot literarischer Bildzeugnisse in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Lares. Rivista trimestrale di studi demoetnoantropologici. 65. 1999. S. 101-117.

PÄCHT, OTTO: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. - München: Prestel, 1984.

PALMER, NIGEL F.: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. In: FMSt. 23. 1989. S. 43-88.

PARAVICINI, AGOSTO; STABILE, GIORGIO (Hrsg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. - Stuttgart: Belser, 1989.

PASQUALI, GIORGIO: Rezension zu PAUL MAAS: Textkritik. – Leipzig; Berlin: Teubner, 1927. In: Gnomon. 5. 1929. S. 417-435; S. 498-521.

DERS.: Storia della tradizione e Critica del Testo. Seconda Edizione con Nuova Prefazione e Aggiunta di Tre Appendici. - Firenze: Felice le Monnier, 1971.

PSCHMADT, CARL: Die Quellen des Friedrich von Schwaben. In: ZfdA. 53. 1912. S. 309-327.

RANIERI, FILIPPO (Hrsg.): Biographisches Repertorium der Juristen im Alten Reich. 16. - 18. Jahrhundert. Band E. - Frankfurt/M.: Klostermann, 1987.

RAUMER, RUDOLF VON: Geschichte der germanischen Philologie. - München: Oldenbourg, 1870.

RIDDER, KLAUS: Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: ‘Reinfried von Braunschweig’, ‘Wilhelm von Österreich’, ‘Friedrich von Schwaben’. - Berlin; New York: de Gruyter, 1998.

RÖHRICHT, REINHOLD: Deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande. - Innsbruck: Wagner, 1900.

ROHMER, ERNST (Hrsg.): Texte, Bilder, Kontexte: interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit. - Heidelberg: Winter, 2000.

RUCKGABER, HEINRICH: Geschichte der Grafen von Zimmern. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Adels, nach den besten Quellen und Hilfsmitteln. - Rottweil: Herder, 1840.

RUF, PAUL: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 3. Band. 1. Teil: Bistum Augsburg. - München: Beck, 1932.

RUH, KURT: Votum für eine überlieferungskritische Editionspraxis. In: HÖDL, LUDWIG; WUTTKE, DIETER (Hrsg.): Probleme der Edition mittel- und neulateinischer Texte. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft 26. – 28. Februar 1973. – Boppard: Boldt, 1978, S. 35-40.

DERS. (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985.

DERS.: Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte als methodischer Ansatz zu einer erweiterten Konzeption von Literaturgeschichte. In: RUH, KURT (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 262-272.

SACKEN, EDUARD VON: Die k. k. Ambraser-Sammlung. - Wien: Braumüller, 1855.

SAPPLER, PAUL: Zufügen und Weglassen. Das Verhältnis der Redaktionen des 'Friedrich von Schwaben'. - In: JANOTA, JOHANNES (Hrsg.): FS Walter Haug und Burghart Wachinger. 2. Band. - Tübingen: Niemeyer, 1992, S. 617-623.

SCHADE, OSKAR: Altdeutsches Lesebuch. Gothisch, Altsächsisch, Alt- und Mittelhochdeutsch. - Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1866.

SCHANZE, FRIEDER: 'Johannes Werner von Zimmern'. In: ^{2}VL. 4. Band. 1983. Sp. 813-816.

SCHEFFEL, JOSEPH VICTOR: Die Handschriften altdeutscher Dichtungen der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. - Stuttgart: Metzler, 1859.

SCHERER, MARGARET R.: The legends of Troy in art and literature. - New York; London: Phaidon, 1963.

SCHIEB, GABRIELE: Heinrich von Veldeke. - Stuttgart: Metzler, 1965.

DIES.: Veldekes Grabmalbeschreibungen. In: PBB (Halle). 87. 1965. S. 201-243.

SCHMIDT, PAUL GERHARD: Probleme der Schreiber - der Schreiber als Problem. - Stuttgart: Steiner, 1994. (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Band XXXI. Nr. 5.)

SCHMITT, JEAN-CLAUDE: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. - Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.

SCHNEIDER, KARIN: Der 'Trojanische Krieg' im späten Mittelalter. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts. - Berlin: Schmidt, 1968.

DIES.: Gotische Schriften in deutscher Sprache. - Wiesbaden: Reichert, 1987.

DIES.: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 4001-5247. Neu beschrieben von Karin Schneider. - Wiesbaden: Harrassowitz, 1996.

SCHNELL, BERNHARD: Zur Bedeutung der Bibliotheksgeschichte für eine Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte. In: RUH, KURT (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 221-230.

SCHNELL, RÜDIGER: Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans. In: GRENZMANN, LUDGER; STACKMANN, KARL (Hrsg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. - Stuttgart: Metzler, 1984, S. 214-248.

DERS.: Was ist neu an der „New Philology"? Zum Diskussionsstand in der germanistischen Mediävistik. In: GLEßGEN, MARTIN-DIETRICH; LEBSANFT, FRANZ (Hrsg.): Alte und neue Philologie. Beihefte zu Editio. 8. - Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 61-95.

SCHNORR VON CAROLSFELD, FRANZ: Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden. 2. Band. - Leipzig: Teubner, 1883.

SCHÖNING, BRIGITTE: „Friedrich von Schwaben". Aspekte des Erzählens im spätmittelalterlichen Versroman. - Erlangen: Palm & Enke, 1991. (Erlanger Studien. 90.)

SCHÖTTLE, JOHANNES E.: Geschichte von Stadt und Stift Buchau samt dem stiftischen Dorfe Kappel. - Waldsee: Liebel, 1884.

SCHRÖDER, EDWARD: Zur Überlieferung des Herbort von Fritzlar. In: Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 1909. Heft 1. - Berlin: Weidmann, 1909, S. 64-102.

SCHRÖDER, WERNER: Dido und Lavine. In: ZfdA. 28. 1957/1958. S. 161-195.

DERS.: Der Eneasroman Heinrichs von Veldeke deutsch. Stuttgart: Steiner, 1994. (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. 32, 1.)

SCHÜTZ, LISELOTTE: 'Traum, Traumerscheinungen'. In: LCI. 4. Band. Sp. 352-354.

SCHWEIKLE, GÜNTHER: Textkritik und Interpretation. Heinrich von Morungen *Sît sin herzeliebe heizent minne* (Mf 132, 19). In: ZfdA. 93. 1964. S. 73-107.

DERS.: Reinmar der Alte. Grenzen und Möglichkeiten einer Minnesangphilologie. Erster Teil: Handschriftliche und überlieferungsgeschichtliche Grundlagen. Habilitationsschrift (masch.) Tübingen 1965.

DERS.: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. – Tübingen: Niemeyer, 1970.

SCHWEIKLE, GÜNTHER; IRMGARD SCHWEIKLE (Hrsg.): Metzler Literaturlexikon. 2., überarbeitete Auflage. - Stuttgart: Metzler, 1990.

SEIFFERT, HANS WERNER: 'Edition'. In: KOHLSCHMIDT, WERNER; MOHR, WOLFGANG (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. 1. Band: A-K. - Berlin: de Gruyter, 1985, S. 313-320.

SINZ, HEINRICH: Beiträge zur Geschichte des ehemaligen Marktes und der nunmehrigen Stadt Krumbach (Schwaben). - Krumbach: Huber, 1940.

SPECHTLER, FRANZ VIKTOR: Überlieferung mittelalterlicher deutscher Literatur und kritischer Text. Ein Votum für das Leithandschriftenprinzip. In: WEISS, GERLINDE (Hrsg.): FS für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag. - Stuttgart: Heinz, 1976, S. 221-233.

SPINDLER, MAX (Hrsg.): Handbuch der bayerischen Geschichte. 3, 2. - München: Beck, 1971.

STACKMANN, KARL: Mittelalterliche Texte als Aufgabe. In: FOERSTE, WILLIAM; BORCK, KARL HEINZ (Hrsg.): FS für Jost Trier zum 70. Geburtstag. - Köln; Graz: Böhlau, 1964, S. 240-267.

DERS.: Die Edition - Königsweg der Philologie? In: BERGMANN, ROLF; GÄRTNER, KURT (Hrsg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. – Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 1-18.

DERS.: Neue Philologie? In: HEINZLE, JOACHIM (Hrsg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. - Frankfurt/M.; Leipzig: Insel, 1994, S. 398-427.

DERS.: Autor – Überlieferung – Editor. In: LUTZ, ECKART CONRAD (Hrsg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997. – Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1998, S. 11-32.

STÄLIN, CHRISTOPH FRIEDRICH VON: Wirtembergische Geschichte. 4. Teil: Schwaben und Südfranken vornehmlich im 16. Jahrhundert. - Stuttgart: Cotta, 1873.

STAMMLER, WOLFGANG: 'Epenillustration'. In: RDK. 5. Band. - Stuttgart: Druckenmüller, 1967, Sp. 810-857.

STEER, GEORG: Stand der Methodenreflexion im Bereich der altgermanistischen Editionen. In: HÖDL, LUDWIG WUTTKE, DIETER (Hrsg.): Probleme der Edition mittel- und neulateinischer Texte. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft 26. – 28. Februar 1973. – Boppard: Boldt, 1978, S. 117-129.

DERS.: Gebrauchsfunktionale Text- und Überlieferungsanalyse. In: RUH, KURT (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 5-36.

DERS.: Textgeschichtliche Edition. In: RUH, KURT (Hrsg.): Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung. - Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 37-52.

STICKELBERGER, EMANUEL: Das Exlibris (Bibliothekszeichen) in der Schweiz und in Deutschland. Ein Handbuch für Sammler und Freunde der Exlibris-Sitte. - Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1904.

STRAUCH, PHILIPP: Pfalzgräfin Mechthild in ihren literarischen Beziehungen: Ein Bild aus der schwäbischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts. - Tübingen: Laupp, 1883.

STROHSCHNEIDER, PETER: Höfische Romane in Kurzfassungen. Stichworte zu einem unbeachteten Aufgabenfeld. In: ZfdA. 120. 1991. S. 419-439.

DERS.: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur „New Philology“. In: TERVOOREN, HELMUT; WENZEL, HORST (Hrsg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. ZfdPh. 116. 1997. Sonderheft. S. 62-86.

SUERBAUM, WERNER: *Aeneis picturis narrata - Aeneis versibus picta*. Semiotische Überlegungen zu Vergil-Illustrationen oder Visuelles Erzählen. Buchillustrationen zu Vergils ‘Aeneis’. In: Studi Italiani di Filologia Classica. Terza Serie. Volume X. Fasc. I-II. 1992. S. 271-334.

DERS. (Hrsg.): Vergil Visuell. Beihefte zur Münchener Vergil-Ausstellung 1998: Katalog der Schautafeln (1-2); Bilder zu Vergil (3); Zur modernen Rezeption Vergils (4); Materialien und Illustrationen (5). - München: Institut für Klassische Philologie, 1998.

TENTZEL, WILHELM ERNST: Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde Von Allerhand Buechern und andern annehmlichen Geschichten. Allen Liebhabern der Curiositaeten Zur Ergetzlichkeit und Nachsinnen heraus gegeben. - Ohne Ort: Gleditsch, 1691.

THEIL, BERNHARD: Literatur und Literaten am Hof der Erzherzogin Mechthild in Rottenburg. - In: ZwürttLG. 42. 1983. S. 125-144.

TIMPANARO, SEBASTIANO: Die Entstehung der Lachmannschen Methode. - Hamburg: Buske, 1971.

TRIER, JOST: Architekturphantasien in der mittelalterlichen Dichtung. In: GRM. 16. 1928. S. 11-24.

TUMBÜLT, GEORG: 'Wilhelm Werner von Zimmern'. In: ADB. 45. 1900. S. 302-306.

UEDING, GERT (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 1. Band: A-Bib. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

DERS. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 2. Band: Bie-Eul. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

UNTERKIRCHER; FRANZ: Ambraser Handschriften. Ein Tausch zwischen dem Kunsthistorischen Museum und der Nationalbibliothek im Jahre 1936. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. 23. 1963. S. 225-264.

VOSS, LUDWIG: Überlieferung und Verfasserschaft des mhd. Ritterromans Friedrich von Schwaben. - Dissertation Münster, 1895.

WACHINGER, BURGHART: Autorschaft und Überlieferung. In: HAUG, WALTER; WACHINGER, BURGHART (Hrsg.): Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. 6. Band. - Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 1-27.

WARLAND, RAINER: Die Komödien des Terenz in der spätantiken Buchillustration - Beobachtungen anhand des karolingischen Codex Vat. lat. 3868. In: BENZ, LORE (Hrsg.): Terenz und die Tradition des Stegreifspiels. - Tübingen: Narr, 2000, S. 1-16.

WARNECKE, FRIEDRICH: Die deutschen Bücherzeichen (Ex-Libris) von ihrem Ursprunge bis zur Gegenwart. - Berlin: Stargardt, 1890.

DERS.: Bücherzeichen (Ex-Libris) des XV. u. XVI. Jahrhunderts von Dürer, Burgmair, Beham, Virgil Solis, Jost Amman u. A. - Berlin: Stargardt, 1894.

WECK, HELMUT: Die 'Rechtssumme' Bruder Bertholds. Die handschriftliche Überlieferung. - Tübingen: Niemeyer, 1982.

WEGENER, HANS: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters. In: BÖMER, ALOIS; KIRCHNER, JOACHIM (Hrsg.): Mittelalterliche Handschriften. Paläographische, kunsthistorische, literarische und bibliotheksgeschichtliche Untersuchungen. FS zum 60. Geburtstag von Hermann Degering. - Leipzig: Hiersemann, 1926, S. 316-324.

DERS.: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. - Leipzig: Weber, 1927.

DERS.: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmucks in den deutschen Handschriften bis 1500. - Leipzig: Weber, 1928.

WEGENER, HERBERT: Studien zum Friedrich von Schwaben. - Dissertation Kiel, 1934.

WEIMANN, BIRGITT: Eine wieder aufgefundene Handschrift des 'Friedrich von Schwaben'. In: ZfdA. 105. 1976. S. 201-204.

WEIMAR, KLAUS: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. - München: Fink, 1989.

WEITZMANN, KURT: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. - Princeton: University Press, 1947.

WELZ, DIETER: 'Friedrich von Schwaben'. In: ^{2}VL. 2. Band. 1980. Sp. 959-962.

DERS.: Zeit als Formkategorie und Erzählproblem im 'Friedrich von Schwaben'. In: ZfdA. 104. 1975. S. 157-169.

WESTEN, WALTER VON ZUR: Exlibris (Bucheignerzeichen). - Bielefeld; Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901.

WICKHOFF, FRANZ: Römische Kunst (Wiener Genesis). - Berlin 1895.

WIECKENBERG, ERNST-PETER: Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. (Palaestra. 253.)

WILLEMS, GOTTFRIED: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: HARMS, WOLFGANG (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. - Stuttgart: Metzler, 1990, S. 414-429.

WOITE, H.: Märchenmotive im Friedrich von Schwaben. - Dissertation Kiel, 1910.

WOLF, GERHARD: *Alhie mueß ich ain gueten schwank einmischen*: Zur Funktion kleinerer Erzählungen in der Zimmerischen Chronik. In: GRUBMÜLLER, KLAUS; JOHNSON, L. PETER; STEINHOFF, HANS-HUGO (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter: Paderborner Colloquium 1987. - Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1988, S. 173-186.

DERS.: Froben Christoph von Zimmern. In: FÜSSEL, STEPHAN (Hrsg.): Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600): ihr Leben und Werk. - Berlin: Schmidt, 1993, S. 512-528.

DERS.: Inszenierte Wirklichkeit und literarisierte Aufführung. Bedingungen und Funktion der „performance“ in Spiel- und Chroniktexten des Spätmittelalters. In: MÜLLER, JAN-DIRK (Hrsg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996, S. 381-405.

WOLFZETTEL, FRIEDRICH (Hrsg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. - Tübingen: Niemeyer, 1999.

ZILTENER, WERNER: Chrétien und die Aeneis. Eine Untersuchung des Einflusses von Vergil auf Chrétien von Troyes. - Graz; Köln: Böhlaus Nachfolger, 1957.

ZOLLER, FRANZ CARL: Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck und der umliegenden Gegend von den ältesten Zeiten bis zur Erlöschung der österreichisch-tirolischen Linie mit Erzherzog Sigmund Franz. - Innsbruck: Wagner, 1816.

ZUMTHOR, PAUL: Essai de poétique médiévale. - Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DERS.: La lettre et la voix. De la ”littérature” médiévale. - Paris: Éditions du Seuil, 1987.

„[...] weil wir jetzt immer nicht gewiß sind, daß wir Veldecks wahre und eigene Arbeit haben“ - Dokumentation der handschriftlichen Überlieferung des ‘Eneasromans’ Heinrichs von Veldeke

Verwendete Kurztitel

BECKER	BECKER, PETER JÖRG: Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen: Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit. - Wiesbaden: Reichert, 1977.
BEHAGHEL	BEHAGHEL, OTTO (Hrsg.): Heinrichs von Veldeke Eneide. - Heilbronn: Henninger, 1882.
BRAUNE I	BRAUNE, WILHELM: Untersuchungen über Heinrich von Veldeke. In: ZfdPh. 4. 1873. S. 249-304.
BRAUNE II	BRAUNE, WILHELM: Zur Kritik der Eneide. In: ZfdA. 16. 1873. S. 420-436.
ETTMÜLLER	ETTMÜLLER, LUDWIG (Hrsg.): Heinrich von Veldeke. - Leipzig: Göschen, 1852. (Dichtungen des deutschen Mittelalters. 8.)
FECHTER	FECHTER, WERNER: Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung. - Frankfurt/M.: Diesterweg, 1935. (Deutsche Forschungen. 28.)
FRINGS/SCHIEB	FRINGS, THEODOR; SCHIEB, GABRIELE (Hrsg.): Henric van Veldeken. Eneide. Band 1: Einleitung-Text. - Berlin: Akademie Verlag, 1964. (Deutsche Texte des Mittelalters. 58.)

FROMM — FROMM, HANS (Hrsg.): Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von DOROTHEA und PETER DIEMER. - Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

HAGEN/BÜSCHING — FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING: Literarischer Grundriß zur Geschichte der deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das sechzehnte Jahrhundert. - Berlin: Duncker und Humblot, 1812.

HELLGARDT — HELLGARDT, ERNST: Die deutschsprachigen Handschriften im 11. und 12. Jahrhundert. In: HONEMANN, VOLKER; PALMER, NIGEL F. (Hrsg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. - Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 35-81.

HOFFMANN — HOFFMANN, HEINRICH (Hrsg.): Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur. - Breslau: Grass, Barth und Comp., 1830.

KARTSCHOKE — KARTSCHOKE, DIETER (Hrsg.) Heinrich von Veldeke. Eneasroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort. - Stuttgart: Reclam, 1986.

KLEIN — KLEIN, THOMAS: Ermittlung, Darstellung und Deutung von Verbreitungstypen in der Handschriftenüberlieferung mittelhochdeutscher Epik. In: HONEMANN, VOLKER; PALMER, NIGEL F. (Hrsg.): Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. - Tübingen: Niemeyer, 1988, S. 110-167.

SCHADE

SCHADE, OSKAR (Hrsg.): Altdeutsches Lesebuch. Gothisch, Altsächsisch, Alt- und Mittelhochdeutsch. Mit literarischen Nachweisen und einem Wörterbuche. Erster Theil: Lesebuch. - Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1866, S. 167-172.

SCHIEB

SCHIEB, GABRIELE: Die handschriftliche Überlieferung der Eneide Henrics van Veldeken und das limburgische Original. - Berlin: Akademie Verlag, 1960. (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1960. 3.)

Als J. CHR. ADELUNG im „Magazin für die Deutsche Sprache“[1] die ersten beiden Lieferungen von CHR. H. MYLLERS „Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII. XIII. und XIV. Iarhundert - Der Nibelungen Liet, Eneidt, Got Amur“ - (1783) rezensiert, geht er bei der Besprechung auch auf die handschriftliche Überlieferung des ‘Eneasromans’ ein. Er selbst „kenne nur drey Handschriften dieses Gedichtes, eine in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, aus dem Ende des 14ten Jahrhunderts, eine in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, welche von 1474 ist, und eine zu Eybach auch aus dem 15ten Jahrhundert.“[2] Daß die persönliche Kenntnis ADELUNGS nicht notwendig deckungsgleich sein mußte mit der zu diesem Zeitpunkt möglichen Kenntnis der handschriftlichen Überlieferung des ‘Eneasromans’, wurde von B. NEUMANN[3] mit Blick auf die damaligen Kommunikationsmöglichkeiten innerhalb der sich allmählich etablierenden wissenschaftlichen Disziplin der (Alt-) Germanistik zutreffend betont. Im Falle der Überlieferungssituation des ‘Eneasromans’ entsprach ADELUNGS Kenntnis jedoch exakt dem damaligen Forschungsstand. Er beurteilte insbesondere das Alter des Textzeugen als maßgeblich für die Authentizität des Textes: „Es wäre daher zu wünschen, daß eine ältere Handschrift aufgefunden werden könnte, weil wir jetzt immer nicht gewiß sind, daß wir Veldecks wahre und eigene Arbeit haben.“[4] Dabei hatte ADELUNG ein sehr deutliches Bewußtsein von den Möglichkeiten einer Verderbnis des Textes innerhalb des Überlieferungsvorganges, indem er erläutert: „In den mittlern Zeiten, da Kritik noch eine so ganz unbekannte Kunst war, pflegten die Abschreiber solche Werke immer gern nach der Sprache ihrer Zeit und ihrer Provinz zu verändern, weil man sie zum Gebrauche abschrieb, und daher alles aus dem Wege zu räumen suchte, was in der Lesung aufhalten und Anstoß machen konnte.“[5]

Die Geschichte der Textkritik seit K. LACHMANN im allgemeinen sowie die Geschichte der Editionen von Veldekes ‘Eneasroman’ insbesondere hat das hier von ADELUNG formulierte Prinzip der höherwertigen Qualität der jeweils älteren Überlieferungszeugen in grundsätzlicher Weise relativieren müssen. Gerade das Beispiel von Veldekes ‘Eneasroman’ macht in besonderer Weise deutlich, daß die ältesten Handschriften den jungen Überlieferungszeugen im Hinblick auf die Qualität des Textes sogar unterlegen sind. Darüber hinaus erfordert der ‘Eneasroman’ in seiner problematischen editorischen Situation eine grundlegende Revision des in den einzelnen Handschriften überlieferten Textbestandes, an deren Ende eine Neuedition stehen muß. Auf diesen Umstand wurde in der letzten Zeit immer häufiger hingewiesen, besonders nachdrücklich von W. SCHRÖDER[6] in seiner Besprechung der neueren Ausgaben von D. KARTSCHOKE[7] und H. FROMM[8]: „Für die Edition der „Eneit“ ist die Frage nach der Mundart des Autors von nachgeordneter Bedeutung - wie für die von Hartmanns, Gottfried, Wolframs Werken auch. Grundlage des kritischen Textes muß in jedem Falle die handschriftliche Überlieferung sein.

[1] JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Magazin für die Deutsche Sprache. 2. Band. 2. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 137-159.
[2] Ebd., S. 154.
[3] BERND NEUMANN: Die verhinderte Wissenschaft. Zur Erforschung Altdeutscher Sprache und Literatur in der „vorwissenschaftlichen“ Phase. In: PETER WAPNEWSKI (Hrsg.): Mittelalterrezeption. Ein Symposium. - Stuttgart: Metzler, 1986, S. 112.
[4] ADELUNG, wie Anm. 1, S. 154.
[5] Ebd.
[6] WERNER SCHRÖDER: Der Eneasroman Heinrichs von Veldeke deutsch. Stuttgart: Steiner, 1994.
[7] Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von DIETER KARTSCHOKE. - Stuttgart: Reclam, 1986.

Philologisch verantwortbar ist demzufolge nur eine kritische Ausgabe der „Eneit“ auf mitteldeutsch-thüringischer Basis (mit Einschluß der maasländischen Einsprengsel). Die bleibt nach wie vor ein Desiderat.“[9] „Veldeck’s wahre und eigene Arbeit“ im Sinne ADELUNGS rekonstruieren zu wollen, kann niemals Sinn und Ziel einer Edition des ‘Eneasromans’ sein, dessen Gestalt - wie fast alle anderen Werke mittelhochdeutscher Literatur - durch seine ganz spezifische Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte geformt worden ist. Um sich diesem Desiderat einer Neuedition anzunähern, ist es hilfreich, neben der Neubewertung der Handschriften selbst eine Dokumentation ihrer Rolle innerhalb der Forschungen zum ‘Eneasroman’ zu besitzen.

Die nachfolgende bibliographische Dokumentation ist ein Ergebnis der Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte des ‘Eneasromans’ und insbesondere für die Frühzeit der Germanistik auf Vollständigkeit angelegt. Sie verzeichnet die Überlieferungszeugen dieses Textes in Bibliothekskatalogen und wissenschaftlicher Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart. Dabei soll einerseits an ähnliche systematisch sichtende Bestrebungen angeknüpft werden, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten unter jeweils spezifischen Fragestellungen von P. J. BECKER, TH. KLEIN und E. HELLGARDT vorgenommen worden sind. Andererseits sollen die insbesondere in der frühen Zeit so verstreut publizierten Äußerungen zu den einzelnen Textzeugen in einem Überblick zusammengefaßt werden. In den Arbeiten von F. H. VON DER HAGEN/J. G. BÜSCHING, H. HOFFMANN und O. SCHADE wurden solche Nachweise gegeben, wenn auch nicht immer vollständig. Besonders gründlich recherchiert ist F. H. VON DER HAGEN/J. G. BÜSCHINGS Überblick, der die bis 1812 erschienene Literatur nahezu lückenlos verzeichnet. In den bisher erschienen Ausgaben des ‘Eneasromans’ wird auf die Forschungsgeschichte der einzelnen Überlieferungszeugen nur am Rande verwiesen: L. ETTMÜLLER gibt keinerlei Dokumentation in seinem Einleitungsteil, O. BEHAGHEL verzeichnet hingegen zu jeder Handschrift ihren Katalognachweis oder ihre Erstpublikation. TH. FRINGS und G. SCHIEB weisen zwar ebenfalls auf wichtige Forschungsliteratur in ihrer Beschreibung der einzelnen Überlieferungszeugen hin, lassen aber nur sehr vereinzelte Schlaglichter auf ihre Forschungsgeschichte fallen. Im Kapitel zur Handschrift *w* wird die hier zusammengestellte Dokumentation der Forschungsergebnisse zu einem einzelnen Überlieferungszeugen im Zusammenhang exemplarisch nachgezeichnet und ausgewertet.

Die Dokumentation der Forschungsliteratur ist nach zwei unterschiedlichen Kriterien gegliedert: Einerseits werden die einzelnen Handschriften als Zeugen der Überlieferung nach ihrem ermittelten Alter angeordnet, andererseits wird innerhalb dieses Systems die eruierte Forschungsliteratur streng chronologisch dargeboten.

---

[8] Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Handschrift mit Übersetzung und Kommentar. Herausgegeben von HANS FROMM. - Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
[9] SCHRÖDER, wie Anm. 6, S. 17.

12. Jahrhundert

1. Das Regensburger Fragment *R*[10] [11]

KARL ROTH (Hrsg.): Kleine Beiträge zur deutschen Sprach-, Geschichts- und Ortsforschung. VIII. Wichtiger Fund. 6. Heft. - München: Kaiser, 1852, S. 47.

FRANZ PFEIFFER: Quellenmaterial zu altdeutschen Dichtungen. In: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe. 1. Abtheilung. 16. Band. - Wien: In Commission bei Carl Gerold's Sohn - Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1869, S. 159-160.

BRAUNE I, 1873, S. 257.

BRAUNE II, 1873, S. 433.

BEHAGHEL, 1882, S. X.

FRIEDRICH KEINZ: Mittheilungen aus der Münchener königlichen Bibliothek. III. Bruchstück aus der Eneide Heinrichs von Veldeke. In: Germania. 31. 1886. S. 74-80.

ERICH PETZET; OTTO GLAUNING (Hrsg.): Deutsche Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jahrhunderts aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. - III. Abteilung. Proben der höfischen Epik aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert. - München: Carl Kuhn, 1912, Nr. XXXI a: Heinrich von Veldeke, Eneit (Aus cgm. 5249,19).

FRIEDRICH WILHELM; RICHARD NEWALD (Hrsg.): Poetische Fragmente des 12. und 13. Jahrhunderts. Heft 2. 3. Heinrich von Veldeke, Eneide. - Heidelberg: Winter, 1928, S. 5-9.

GERHARD EIS: Altdeutsche Handschriften. 22. Heinrichs von Veldeke Eneit. - München: Beck, 1949, S. 58-59.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. LXVI-LXIX.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

---

[10] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5249/19. - KARIN SCHNEIDER: Die Fragmente mittelalterlicher deutscher Versdichtung der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cgm 5249/1-49). - Stuttgart: Steiner, 1996, S. 42. (ZfdA. Beiheft 1.)

[11] V. 5879-6057; V. 6818-7002.

KARIN SCHNEIDER: Gotische Schriften in deutscher Sprache. - Wiesbaden: Reichert, 1987, S. 21 mit Anm. 41; S. 22 mit Anm. 46; S. 51-52 (Textband); Abb. 18 (Tafelband).

KLEIN, 1988, S. 141-142.

HELLGARDT, 1988, S. 67, Nr. 177.

FROMM, 1992, S. 753.

2. Das Wolfenbütteler Fragment *Wo*[12] [13]

FRIEDRICH LEONHARD VON SOLTAU: II. Bruchstücke altteutscher und niederländischer Gedichte. 1. Aus Veldeck's Eneit. In: FRANZ JOSEPH MONE (Hrsg.): Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit. 6. Jahrgang. - Karlsruhe: Druck und Verlag von Christian Theodor Groos, 1837, Sp. 48-50.

SCHADE, 1866, S. 168, Nr. 6.

BRAUNE I, 1873. S. 257.

BRAUNE II, 1873. S. 433.

BEHAGHEL, 1882, S. X-XI.

OTTO VON HEINEMANN: Aus zerschnittenen Wolfenbütteler Handschriften. In: ZfdA. 32. 1888. S. 90-91.

FRINGS / Schieb, 1964, S. LXIX-LXX.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KLEIN, 1988, S. 142-143.

HELLGARDT, 1988, S. 72, Nr. 237.

FROMM, 1992, S. 753.

[12] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 404. 9 (4) Novi. - HANS BUTZMANN: Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppe Extravagantes, Novi und Novissimi. - Frankfurt/M.: Klostermann, 1972, S. 313. (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die neue Reihe. 15.)
[13] V. 9951-10056.

13. Jahrhundert

1. Die Meraner Fragmente *Me*[14] [15]

JOSEF ZINGERLE: Meraner Fragmente der Eneide von Heinrich von Veldeken, jetzt in der Münchner Staatsbibliothek. In: Sitzungsberichte der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München. Jahrgang 1867. Band 2. - München: Straub, 1867, S. 471-485.

BRAUNE I, 1873. S. 257.

BRAUNE II, 1873. S. 434.

BEHAGHEL, 1882, S. X.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. LXXIV-LXXVI.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KARIN SCHNEIDER: Gotische Schriften in deutscher Sprache. - Wiesbaden: Reichert, 1987, S. 99 (Textband), Abb. 44 (Tafelband).

KLEIN, 1988, S. 143-144.

HELLGARDT, 1988, S. 71, Nr. 217.

FROMM, 1992, S. 753.

[14] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5199. - KARIN SCHNEIDER: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 4001-5247. - Wiesbaden: Harrassowitz, 1996, S. 536-537.

[15] V. 7489-7508; V. 7516-7550; V. 7559-7595; V. 7599-7635; V. 8939-9013; V. 9019-9055; V. 9060-9095; V. 9740-9774; V. 9784-9817; V. 9822-9859; V. 9866-9899.

2. Die Pfeifferschen Bruchstücke *P*[16] [17]

FRANZ PFEIFFER: Quellenmaterial zu altdeutschen Dichtungen I. In: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe. 1. Abtheilung. 16. Band. - Wien: In Commission bei Carl Gerold's Sohn - Buchhändler der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1869, S. 157; S. 160-171.

BRAUNE I, 1873. S. 257.

Braune II, 1873. S. 433-434.

BEHAGHEL, 1882, S. X.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. LXX-LXXIII.

BECKER, 1977, S. 27 mit Anm. 3.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KLEIN, 1988, S. 143.

FROMM, 1992, S. 753-754.

[16] Krakau, Bibliotheka Jagiellonska (alte Berliner Signatur:) Ms. germ. quart. 1303, 3. - HERMANN DEGERING: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek. 2. Die Handschriften in Quartformat. - Leipzig: Hiersemann, 1926, S. 225.

[17] V. 6373-6512; V. 6933-7081; V. 7362-7498/7501; V. 7502-7643; V. 8204-8483; (V. 8344-8413: nach DEGERING.)

3. Berliner Handschrift *B*[18]

Vorbemerkung: Die Berliner Handschrift ist - auch im Hinblick auf ihre kostbaren Miniaturen - der am besten erforschte Veldeke-Codex. Da eine Vollständigkeit der Literaturnachweise aus Raumgründen in diesem Falle nicht angestrebt sein kann, werden die Publikationen gekennzeichnet, die über eine besonders vollständige Bibliographie verfügen.

ALBERT LEITZMANN (Hrsg.): Briefwechsel der Brüder Grimm mit Karl Lachmann. Mit einer Einleitung von Konrad Burdach. - Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung, 1927, S. 214 (Brief J. Grimms vom 24. 10. 1820 an K. Lachmann); S. 238-239 (Brief J. Grimms vom 25. 11. 1820 an K. Lachmann).

JACOB GRIMM: Deutsche Grammatik. 1. Teil. 2. Ausgabe. - Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1822, S. 454.

CAMILLUS WENDELER (Hrsg.): Briefwechsel des Freiherrn Karl Hartwig Gregor von Meusebach mit Jacob und Wilhelm Grimm. - Heilbronn: Henninger, 1880, S. 308 (Brief K. Lachmanns vom 1. 12. 1822 an J. Grimm); S. 5 (Brief K. H. G. v. Meusebachs vom 17. 12. 1822 an J. Grimm).

HOFFMANN, 1830, S. 223-225.

FRANZ KUGLER: Die Bilderhandschrift der Eneidt. In: Museum, Blätter für bildende Kunst. IV. 1836. S. 286-288; S. 293-300.

FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN: Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Vierter Theil. - Leipzig: Barth, 1838, S. 76.

ETTMÜLLER, 1852, S. X-XII.

FRANZ KUGLER: Die Bilderhandschrift der Eneidt in der Königl. Bibliothek zu Berlin. In: DERS.: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Erster Theil. - Stuttgart: Ebner und Seubert, 1853, S. 38-52.

WILHELM WACKERNAGEL: Inschriften der Bilder in der Berliner Pergamenthandschrift von Veldeke's Aeneide. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Neue Folge. 3. Jahrgang. 1855. Nr. 11 (November/Dezember). Sp. 273-275; Sp. 312-314.

SCHADE, 1866, S. 167, Nr. 1.

[18] Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 282. - HERMANN DEGERING: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek. 1. Die Handschriften in Folioformat.

BRAUNE I, 1873. S. 257 und öfter.

BRAUNE II, 1873, S. 420 und öfter.

BEHAGHEL, 1882, S. I-III.

ALBERT ILG: Êneide des Heinrich von Veldeke (1155 bis ca. 1184). In: Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. - Wien: Graeser, 1892, S. 41-63. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. N. F. Band 5.)

MARGARETA HUDIG-FREY: Die älteste Illustration der Eneide des Heinrich von Veldeke. - Straßburg: Heitz, 1921. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 219.)

ALBERT BOECKLER: Zur Heimat der Berliner Eneit-Handschrift. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft. XV. Jahrgang. Heft 10-12. - Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1922, S. 249-257.

ALBERT BOECKLER: Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. - München: Reusch, 1924, S. 70-72. (Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. 8.)

ALBERT BOECKLER: Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. - Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1930, S. 84. (Tabulae in usum scholarum. 10.)

FECHTER, 1935, S. 27-28.

ALBERT BOECKLER: Heinrich von Veldeke: Eneide. Die Bilder der Berliner Handschrift. - Leipzig: Harrassowitz, 1939.

ARS SACRA. Kunst des frühen Mittelalters. Ausstellung im Prinz-Carl-Palais München Juni - Oktober 1950. - München: Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild, 1950, S. 101-102, Nr. 210.

HERMANN MENHARDT: Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten. In: Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. Band III. FS für Rudolf Egger. - Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereins für Kärnten, 1954, S. 358-360.

KURT WEITZMANN: Ancient Book Illumination. - Cambridge: Harvard University Press, 1959, S. 61-62.

SCHIEB, 1960, S. 11-12.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. LIV-LXI.

- Leipzig: Hiersemann, 1925, S. 38. - HANS WEGENER: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500. - Leipzig: Weber, 1928, S. 1-2.

WOLFGANG STAMMLER: ‘Epenillustration’. In: RDK. 5. Band. - Stuttgart: Druckenmüller, 1967, Sp. 818-819.

HANS HORSTMANN: Die Wappen der Berliner Handschrift der Eneide des Heinrich von Veldeke. In: KURT WINCKELSESSER (Hrsg.): FS zum hundertjährigen Bestehen des Herold zu Berlin. - Berlin: Herold, 1969, S. 59-75.

KONRAD HOFFMANN (Hrsg.): The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. - The Metropolitan Museum of Art New York, 1970, S. 275-276, Kat. Nr. 271. (The Cloisters Studies in Medieval Art. 1.)

ZIMELIEN. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1975-1976. - Wiesbaden: Reichert, o. J., S. 137, Kat. Nr. 89.

REINER HAUSHERR (Hrsg.): Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur. Katalog zur Ausstellung Stuttgart 1977. Band 1. - Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum, 1977, S. 260-261, Kat. Nr. 369.

BECKER, 1977, S. 23-26.

SIBYLLE STÄHLE: Zur Auftraggeberschaft der Berliner Eneide-Handschrift. In: Der Herold. Vierteljahresschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften. 10. Band. 25. Jahrgang. Heft 8. - Berlin: Herold, 1982, S. 173-180.

FLORENTINE MÜTHERICH: Die illustrierten Vergil-Handschriften der Spätantike. In: Würz. Jb. Alt. Wiss. NF. 8. 1982. S. 206-207.

JÖRG HUCKLENBROICH: Text und Illustration in der Berliner Handschrift der „Eneide“ des Heinrich von Veldeke, Berlin SBPK Ms. Germ. Fol. 282. Dissertation Würzburg, 1985.

PIERRE COURCELLE; JEANNE COURCELLE: Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l’Énéide. Deuxième Partie: Les manuscrits illustrés de l’Énéide du Xe au XVe siècle. - Paris: Institut de France, 1984, S. 35-66.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857. (dort im Anhang auch weitere Literatur zur Handschrift *B* und zu Heinrich von Veldeke allgemein)

REGENSBURGER BUCHMALEREI. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. - München: Prestel, 1987, S. 69-72, Kat. Nr. 55 mit Taf. 44.

KARIN SCHNEIDER: Gotische Schriften in deutscher Sprache. - Wiesbaden: Reichert, 1987, S. 91; S. 96-99; S. 100; S. 125; S. 129; S. 148; S. 151 (Textband); Abb. 43 (Tafelband).

KLEIN, 1988, S. 136-139.

HELLGARDT, 1988, S. 75, Nr. 270.

NIKOLAUS HENKEL: Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke Eneasroman. In: STEFAN FÜSSEL; JOACHIM KNAPE (Hrsg.): Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. FS für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag. - Baden-Baden: Koerner, 1989, S. 1-47.

FROMM, 1992, S. 745-754.

Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung von NIKOLAUS HENKEL. Kunsthistorischer Kommentar von ANDREAS FINGERNAGEL. - Wiesbaden: Reichert, 1992. (dort im Anhang auch weitere Literatur zur Handschrift und zu Heinrich von Veldeke allgemein)

DIETER KARTSCHOKE: Rezension des Faksimiles der Berliner Handschrift von HENKEL/FINGERNAGEL und der Ausgabe der Berliner Handschrift mit Übersetzung und Kommentar von FROMM. In: PBB. 117. 1995. S. 511-521.

CHRISTINE ELSASSER: Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Berliner „Eneit"-Handschrift. - Magisterarbeit München, 1996.

4. Die Fragmente *Ham*[19] [20]

NIGEL F. PALMER: Alemannische Fragmente von Heinrichs von Veldeke „Eneide". In: PBB. 110. 1988. S. 351-367.

FROMM, 1992, S. 753.

Handschriften und Miniaturen aus dem deutschen Sprachgebiet vom 9. bis zum 18. Jahrhundert. Katalog 5. - Hamburg: Dr. Jörn Günther Antiquariat, 1997, S. 279-281; Abb. XIII, 2.

[19] Bisher im Privatbesitz von Christopher de Hamel, London; neuerdings zum Verkauf angeboten in einem Hamburger Antiquariat.
[20] V. 8151-8156; V. 8200-8211; V. 8213-8231; V. 8272-8287; V. 8360-8376; V. 8412-8429.

5. Die Marburger Fragmente *Wa*[21] [22]

MARIA WEIRICH: Beschreibung vom 14. September 1937 im Handschriftenarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, hier als Marburg, Staatsarchiv, Waldecker Archiv o. Sign. (ehemals im Handschriftenarchiv der Abteilung Mittelhochdeutsch des Instituts für deutsche Sprache und Literatur bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin).

GABRIELE SCHIEB: Neue Bruchstücke von Veldekes Eneasroman. In: PBB (Halle). 88. 1967. S. 100-106.

GABRIELE SCHIEB: Ein neues Alexanderfragment. In: PBB (Halle). 90. 1968. S. 380-394.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857 (dort bezeichnet mit dem Sigel *Marb*).

KLEIN, 1988, S. 144 (dort als verschollen bezeichnet).

KLAUS KLEIN: Handschriftenfunde zur Literatur des Mittelalters. 101. Beitrag: Waldecker Findlinge im Marburger Staatsarchiv. In: ZfdA. 118. 1989. S. 49-56.

FROMM, 1992, S. 754.

[21] Marburg/Lahn, Staatsarchiv, Bestand 147 (Waldeck, Nachlässe und Handschriften), Mappe A. - Nach Auskunft des Hessischen Staatsarchivs vom 11. Januar 1999 gilt das Marburger Fragment *Wa* seit dem 23. Dezember 1975 als verschollen. - Ich schließe mich der allgemeinen Verwendung der Sigle *Wa* an. Nur KARTSCHOKE gebraucht entgegen der Gewohnheit das Sigel *Marb*.

[22] V. 3024-3026; V. 3048-3060; V. 3126-3128; V. 3082-3094.

14. Jahrhundert

1. Die Münchener Handschrift *M*[23]

IGNAZ HARDT: Nachricht von den altteutschen Handschriften auf der Churfürstlichen und Jesuiter Bibliothek zu München. In: Bragur. 4. Band. 2. Abtheilung. - Leipzig: Gräff, 1796, S. 196-197.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Anzeige einer alten Handschrift der Aeneis des Heinrich von Veldeck. In: JOHANN CHRISTOPH FREIHERR VON ARETIN (Hrsg.): Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München. Band 7. - München: Scherersche Kunst- und Buchhandlung, 1806, S. 54-65.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Anzeige einer alten Handschrift der Aeneis des Heinrich von Veldeck. In: BERNHARD JOSEF DOCEN (Hrsg.): Miscellaneen zur Geschichte der teutschen Literatur, neu-aufgefundene Denkmäler der Sprache, Poesie und Philosophie unserer Vorfahren enthaltend. 2. Band. - München: Scherersche Kunst- und Buchhandlung, 1807, S. 54-65.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Versuch einer vollständigen Literatur der älteren Deutschen Poesie, von den frühesten Zeiten bis zu Anfange des XVI. Jahrhunderts. In: FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; BERNHARD JOSEF DOCEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING (Hrsg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Unger, 1809, S. 174.

HOFFMANN, 1830, S. 225.

FRIEDRICH JACOBS; FRIEDRICH AUGUST UKERT: Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglich öffentlichen Bibliothek zu Gotha. 2. Band. - Leipzig: Dyk, 1836, S. 268.

FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN: Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Vierter Theil. - Leipzig: Barth, 1838, S. 76 mit Anm. 2.

ETTMÜLLER, 1852, S. XII.

Die deutschen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München nach J. A. Schmellers kürzerem Verzeichniss. 1. Teil. - München: Palm, 1866, S. 7.

SCHADE, 1866, S. 167, Nr. 2.

[23] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 57. - ERICH PETZET: Die deutschen Pergament-Handschriften Nr. 1-200 der Staatsbibliothek in München. - München: Palm, 1920, S. 94-95.

BRAUNE I, 1873. S. 256-257.

BRAUNE II, 1873. S. 420-436.

BEHAGHEL, 1882, S. IX.

ERICH PETZET; OTTO GLAUNING (Hrsg.): Deutsche Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jahrhunderts aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. III. Abteilung. Proben der höfischen Epik aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert. - München: Carl Kuhn, 1912, XLII a.

KONRAD BURDACH: 'Stadegge'. In: ADB. 35. 1893. S. 357.

KONRAD BURDACH: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. 2. Auflage. - Halle/S.: Niemeyer, 1928, S. 387.

FECHTER, 1935, S. 27.

SCHIEB, 1960, S. 12.

FRINGS / SCHIEB, S. LXI-LXV.

BECKER, 1977, S. 26-27.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KLEIN, 1988, S. 139.

FROMM, 1992, S. 751-752.

2. Die Heidelberger Handschrift *H*[24]

FRIEDRICH ADELUNG: Nachrichten von altdeutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind. Nebst einem Verzeichnisse derselben und Auszügen. - Königsberg: Nicolovius, 1796, S. 29; S. 167-168.

Rezension zu FRIEDRICH ADELUNG: Nachrichten von altteutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vaticanische gekommen sind. In: FRIEDRICH DAVID GRÄTER (Hrsg.): Bragur. 5. Band. 2. Abtheilung. - Leipzig: Gräff, 1797, S. 163.

[24] Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 368. - KARL BARTSCH: Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg. - Heidelberg: Koester, 1887, S. 110, Nr. 195.

HAGEN / BÜSCHING, 1812, S. 220.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Versuch einer vollständigen Literatur der älteren Deutschen Poesie, von den frühesten Zeiten bis zu Anfange des XVI. Jahrhunderts. In: FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; BERNHARD JOSEF DOCEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING (Hrsg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Unger, 1809, S. 174 mit Anm. 32.

FRIEDRICH WILKEN: Geschichte der Bildung, Beraubung und Vernichtung der alten Heidelbergischen Büchersammlungen. Ein Beytrag zur Literärgeschichte vornehmlich des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Nebst einem meist beschreibenden Verzeichniß der im Jahr 1816 von dem Pabst Pius VII. der Universität Heidelberg zurückgegebenen Handschriften, und einigen Schriftproben. - Heidelberg: August Oswald's Universitäts-Buchhandlung, 1817, S. 448-449.

HOFFMANN, 1830, S. 225-226.

ETTMÜLLER, 1852, S. XII.

SCHADE, 1866, S. 167-168, Nr. 3.

FRANZ PFEIFFER: Quellenmaterial zu altdeutschen Dichtungen I. In: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe. 1. Abtheilung. 16. Band. - Wien: In Commission bei Carl Gerold's Sohn - Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1869, S. 172.

BRAUNE I, 1873. S. 257.

BRAUNE II, 1873. S. 420-436.

BEHAGHEL, 1882, S. V.

EDWARD SCHRÖDER: Zur Überlieferung des Herbort von Fritzlar. In: Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 1909. Heft 1. - Berlin: Weidmann, 1909, S. 92-102.

FECHTER, 1935, S. 28.

SCHIEB, 1960, S. 11.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. XLIV-XLVII.

GÜNTHER JUNGBLUTH: Beschreibung vom Januar 1937 im Handschriftenarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (ehemals im Handschriftenarchiv der Abteilung Mittelhochdeutsch des Instituts für deutsche Sprache und Literatur bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin).

BECKER, 1977, S. 21-22.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KLEIN, 1988, S. 139.

FROMM, 1992, S. 752.

3. Die Eybacher Handschrift *E*[25]

K-R (ABRAHAM GOTTHELF KÄSTNER)[26]: Nachricht von alten Büchern. In: HEINRICH CHRISTIAN BOIE (Hrsg.): Deutsches Museum. 1. Band: Jänner bis Junius 1776. 4. Stück: April 1776. - Leipzig: Weygand, 1776, S. 334-337.

JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Chronologisches Verzeichniß der Dichter und Gedichte aus dem Schwäbischen Zeitpuncte. In: Magazin für die deutsche Sprache. 2. Band. 3. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 9.

JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Hrn. Prof. Müllers in Berlin Ausgabe einiger Schwäbischen Dichter. Erste und zweyte Lieferung. Berlin 1783. gr. 4. In: Magazin für die deutsche Sprache. 2. Band. 2. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 154.

FRIEDRICH ADELUNG: Altdeutsche Gedichte in Rom, oder fortgesetzte Nachrichten von Heidelbergischen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek. - Königsberg: Nicolovius, 1799, S. XVII-XVIII. (Vorrede des Herrn Hofraths Adelung, über die Handschriften von altdeutschen Gedichten, welche sich in der churfürstlichen Bibliothek zu Dresden befinden.)

HAGEN / BÜSCHING, 1812, S. 220.

HOFFMANN, 1830, S. 226.

[25] Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 83. - RENÉ WETZEL: Deutsche Handschriften des Mittelalters in der Bodmeriana. - Cologny-Genève: Fondation Martin Bodmer, 1994, S. 134-137.

[26] Zur Frage des Verfassers dieses Artikels vgl. GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide“-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 379-380.

FRANZ PFEIFFER: Quellenmaterial zu altdeutschen Dichtungen. In: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe. 1. Abtheilung. 16. Band. - Wien: In Commission bei Carl Gerold's Sohn - Buchhändler der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1869, S. 160-176.

BRAUNE I, 1873. S. 257.

BRAUNE II, 1873. S. 433-436.

BEHAGHEL, 1882, S. III.

EDWARD SCHRÖDER: Zur Überlieferung des Herbort von Fritzlar. In: Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 1909. Heft 1. - Berlin: Weidmann, 1909, S. 92-102.

FECHTER, 1935, S. 34.

MARTIN BODMER: Eine Bibliothek der Weltliteratur. - Zürich: Atlantis, 1947, S. 67.

SCHIEB, 1960, S. 12.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. XLVII-L.

BERNARD GAGNEBIN: Une source capitale pour la recherche a Genève: la Fondation Martin Bodmer. In: Genava. N. S. 20. 1972. S. 34.

BECKER, 1977, S. 28-29.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide"-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 379-381.

KLEIN, 1988, S. 139-141.

FROMM, 1992, S. 752.

NIKOLAUS HENKEL: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung im Mittelalter. In: JOACHIM HEINZLE (Hrsg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993, S. 48 mit Anm. 35.

15. Jahrhundert

1. Die Heidelberger Handschrift *h*[27]

FRIEDRICH ADELUNG: Nachrichten von altdeutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind. Nebst einem Verzeichnisse derselben und Auszügen. - Königsberg: Nicolovius, 1796, S. 33; S. 167-168.

FRIEDRICH ADELUNG: Altdeutsche Gedichte in Rom oder fortgesetzte Nachrichten von Heidelbergischen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek. - Königsberg: Nicolovius, 1799, S. 98-108.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Anzeige einer alten Handschrift der Aeneis des Heinrich von Veldeke. In: JOHANN CHRISTOPH FREIHERR VON ARETIN (Hrsg.): Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München. Band 7. - München: Scherersche Kunst- und Buchhandlung, 1806, S. 64-65.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Versuch einer vollständigen Literatur der älteren Deutschen Poesie, von den frühesten Zeiten bis zu Anfange des 16. Jahrhunderts. In: FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; BERNHARD JOSEF DOCEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING (Hrsg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Unger, 1809, S. 174.

BERNHARD JOSEPH DOCEN (Hrsg.): Marginalien zu Hrn. Fr. Adelungs Nachrichten von altteutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind. Königsb. 1796. und fortgesezte Nachrichten etc. 1799. In: DERS.: Miscellaneen zur Geschichte der teutschen Literatur, neu-aufgefundene Denkmäler der Sprache, Poesie und Philosophie unserer Vorfahren enthaltend. Band 2. - München: Scherersche Kunst- und Buchhandlung, 1807, S. 137.

HAGEN / BÜSCHING, 1812, S. 220.

FRIEDRICH WILKEN: Geschichte der Bildung, Beraubung und Vernichtung der alten Heidelbergischen Büchersammlungen. Ein Beytrag zur Literärgeschichte vornehmlich des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Nebst einem meist beschreibenden Verzeichniß der im Jahr 1816 von dem Pabst Pius VII. der Universität Heidelberg zurückgegebenen Handschriften, und einigen Schriftproben. - Heidelberg: August Oswald's Universitäts-Buchhandlung, 1817, S. 468.

HOFFMANN, 1830, S. 226.

[27] Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 403. - KARL BARTSCH: Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg. - Heidelberg: Koester, 1887, S. 131-132, Nr. 224.

FRIEDRICH JACOBS; FRIEDRICH AUGUST UKERT: Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglich öffentlichen Bibliothek zu Gotha. 2. Band. - Leipzig: Dyk, 1836, S. 268.

BEHAGHEL, 1882, S. V-VIII.

RUDOLPH KAUTZSCH: Notiz über einige elsässische Bilder-Handschriften aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. In: Philologische Studien. FS für Eduard Sievers. - Halle a. S.: Niemeyer, 1896, S. 290.

HANS WEGENER: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Hrsg. von der Universitäts-Bibliothek Heidelberg. - Leipzig: Weber, 1927, S. 17-18.

FECHTER, 1935, S. 33.

GÜNTHER JUNGBLUTH: Beschreibung vom Januar 1937 im Handschriftenarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (ehemals im Handschriftenarchiv der Abteilung Mittelhochdeutsch des Instituts für deutsche Sprache und Literatur bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin).

SCHIEB, 1960, S. 11.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. L-LIV.

LOTHAR FREUND: ‘Aeneas, Aeneis’. In: RDK. 1. Band. - Stuttgart: Metzler, 1937, Sp. 688.

WOLFGANG STAMMLER: ‘Epenillustration’. In: RDK. 5. Band. - Stuttgart: Druckenmüller, 1967, Sp. 819.

HELLA FRÜHMORGEN-VOSS: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. In: DVjs. 43. 1969. S. 43.

WILFRIED WERNER (Hrsg.): Cimelia Heidelbergensia. 30 illuminierte Handschriften der Universitätsbibliothek. - Wiesbaden: Reichert, 1975, S. 76-78.

BECKER, 1977, S. 22-23.

PIERRE COURCELLE; JEANNE COURCELLE: Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l’Énéide. Deuxième Partie: Les manuscrits illustrés de l’Énéide du Xe au XVe siècle. - Paris: Institut de France, 1984, S. 67-75.

KLEIN, 1988, S. 141.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

HANS FROMM (Hrsg.): Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Cod. Pal. Germ. 403 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Farbmikrofiche-Edition. - München: Lengenfelder, 1987. (Codices illuminati medii aevi. 2.)

NIGEL F. PALMER: Alemannische Fragmente von Heinrichs von Veldeke „Eneide“. In: PBB. 110. 1988. S. 365-366.

FROMM, 1992, S. 752-753.

Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung von NIKOLAUS HENKEL. Kunsthistorischer Kommentar von ANDREAS FINGERNAGEL. - Wiesbaden: Reichert, 1992, S. 130-131.

LISELOTTE E. SAURMA-JELTSCH: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. 2 Bände. - Wiesbaden: Reichert, 2001.

2. Die Wiener Handschrift *w*[28]

JACOB VON RAMINGEN: Catalogus Bibliothecae illustrissimi Domini Guilhelmi Comitij & liberi Baronis de Cimbern, Domini in Wildenstein et Moeskirch. - Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 12595, fol. 1r.

PETRUS LAMBECIUS: Commentarii de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi. 2. Band. - Wien: Cosmerovius, 1669, S. 948.

JOHANN JACOB BODMER: Heinrichs von Veldeck, Ritters, Aeneas. In: HEINRICH CHRISTIAN BOIE (Hrsg.): Deutsches Museum. 2. Band: Julius bis Dezember 1781. 7. Stück: Juli 1781. - Leipzig: Weygand, 1781, S. 85.

JOHANNES TRAUGOTT PLANT: Chronologischer biographischer und kritischer Entwurf einer Geschichte der deutschen Dichtkunst und Dichter von den ältesten Zeiten bis aufs Jahr 1782. Erster Theil. - Stettin: Kaffke, 1782, S. 88.

[28] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2861. - Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum. Edidit Academia Caesarea Vindobonensis. Volumen II. Cod. 2001-3500. - Vindobonae: Caroli Geroldi Filius, MDCCCLXVIII, S. 145-146. - HERMANN MENHARDT: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. 1. Band. - Berlin: Akademie Verlag, 1960, S. 481.

JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Hrn. Prof. Müllers in Berlin Ausgabe einiger Schwäbischen Dichter. Erste und zweyte Lieferung. Berlin 1783. gr. 4. In: Magazin für die deutsche Sprache. 2. Band. 2. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 154.

JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Chronologisches Verzeichniß der Dichter und Gedichte aus dem Schwäbischen Zeitpuncte. In: Magazin für die deutsche Sprache. 2. Band. 3. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 8-9.

CHRISTIAN GOTTFRIED BÖCKH: Gang der ersten deutschen Schriftstellerey bis zum Ende der Minnesingerepoche. Eine Abhandlung. In: FRIEDRICH DAVID GRÄTER; CHRISTIAN GOTTFRIED BÖCKH (Hrsg.): Bragur. 1. Band. - Leipzig: Gräff, 1791, S. 147-148.

FRIEDRICH ADELUNG: Altdeutsche Gedichte in Rom, oder fortgesetzte Nachrichten von Heidelbergischen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek. - Königsberg: Nicolovius, 1799 S. XVII-XVIII. (Vorrede des Herrn Hofraths Adelung, über die Handschriften von altdeutschen Gedichten, welche sich in der churfürstlichen Bibliothek zu Dresden befinden.)

FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN: Altdeutsche Handschriften der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien. In: FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; BERNHARD JOSEF DOCEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING (Hrsg.): Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Unger, 1809, S. 552 mit Anm. 1.

HAGEN / BÜSCHING, 1812, S. 219-220.

EBERHARD GOTTLIEB GRAFF (Hrsg.): Die für altdeutsche Sprache und Literatur wichtigsten Sprachdenkmäler in den Handschriften der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien, mit Ausschluß der im Denisschen Katalog verzeichneten und in Diutiska III. 2. abgehandelten Manuscripte. In: Diutiska. Denkmäler deutscher Sprache und Literatur, aus alten Handschriften zum ersten Male theils herausgegeben, theils nachgewiesen und beschrieben. 3. Band. 3. Heft. - Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1829, S. 287; S. 341-342.

HOFFMANN, 1830, S. 226.

FRIEDRICH JACOBS; FRIEDRICH AUGUST UKERT: Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglich öffentlichen Bibliothek zu Gotha. 2. Band. - Leipzig: Dyk, 1836, S. 268 mit Anm. 2.

AUGUST HEINRICH HOFFMANN VON FALLERSLEBEN: Verzeichnis der altdeutschen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien. - Leipzig: Weidmann, 1841, S. 32.

EDUARD VON SACKEN: Die K. K. Ambrasersammlung. 1. Band. - Wien: Braumüller, 1855, S. 45 mit Anm. 3.

SCHADE, 1866, S. 168, Nr. 5.

BRAUNE I , 1873. S. 257.

BRAUNE II, 1873. S. 420.

BEHAGHEL, 1882, S. IX.

THEODOR GOTTLIEB: Zimmernsche Handschriften in Wien. In: ZfdPh. 31. 1899. S. 309; S. 313.

HEINRICH MODERN: Die Zimmern'schen Handschriften der k. k. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der k. k. Hofbibliothek. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 20. 1899. S. 154-155.

FECHTER, 1935, S. 33-34.

FRANZ UNTERKIRCHER: Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil 1: Die abendländischen Handschriften. - Wien: Prachner, 1957, S. 87.

HERMANN MENHARDT: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. 1. Band. - Berlin: Akademie Verlag, 1960, S. 481.

SCHIEB, 1960, S. 12.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. LXV-LXVI.

Österreichische Nationalbibliothek: Ambraser Kunst- und Wunderkammer - Die Bibliothek. Katalog der Ausstellung im Prunksaal 28. Mai bis 30. September 1965. - Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 1965, S. 70, Nr. 189.

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Hundert Handschriften der Ambraser Kunst- und Wunderkammer aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Ausstellungskatalog eingeleitet von FRANZ UNTERKIRCHER. - Wien: Patzelt & Co., 1966, S. 51, Nr. 93.

LOTHAR FREUND: 'Aeneas, Aeneis'. In: RDK. 1. Band. - Stuttgart: Metzler, 1937, Sp. 688.

WOLFGANG STAMMLER: 'Epenillustration'. In: RDK. 5. Band. - Stuttgart: Druckenmüller, 1967, Sp. 819.[29]

[29] Bei der von STAMMLER unter d) benannten Handschrift im Katalog der Grafen von Zimmern handelt es sich nicht um eine vierte illustrierte Veldeke-Handschrift, sondern um die Wiener Handschrift *w*.

HELLA FRÜHMORGEN-VOSS: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. In: DVjs. 43. 1969. S. 43.

SIGRID KRÄMER: Die sogenannte Weihenstephaner Chronik. Text und Untersuchung. - München: Arbeo-Gesellschaft, 1972, S. 28-38; S. 54-67. (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung. 9.)

FRANZ UNTERKIRCHER: Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1451 bis 1500. - Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974, S. 48.

BECKER, 1977, S. 27-28.

PIERRE COURCELLE; JEANNE COURCELLE: Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. Deuxième Partie: Les manuscrits illustrés de l'Énéide du Xe au XVe siècle. - Paris: Institut de France, 1984, S. 77-87.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KLEIN, 1988, S. 139.

FROMM, 1992, S. 753.

Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung von NIKOLAUS HENKEL. Kunsthistorischer Kommentar von ANDREAS FINGERNAGEL. - Wiesbaden: Reichert, 1992, S. 127-130.

NIKOLAUS HENKEL: Kurzfassungen höfischer Erzähltexte als editorische Herausforderung. In: editio. 6. 1992. S. 4; S. 8-9.

DERS.: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung im Mittelalter. In: JOACHIM HEINZLE (Hrsg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993, S. 44; S. 56-57.

3. Gothaer Handschrift *G*[30]

WILHELM ERNST TENTZEL: Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde Von Allerhand Buechern und andren annehmlichen Geschichten. Allen Liebhabern Der Curiositaeten Zur Ergetzlichkeit und Nachsinnen heraus gegeben. - Ohne Ort: Gleditsch, 1691, S. 923-926.

JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED: Ad capessendos in philosophia et lib. artib. honores summos invitat, et de antiquissima Aeneidos versione Germanica Henrici de Veldeck, ante DC. fere annos concinnata, cvivs codex mstvs asservatur in Biblioth. Sereniss. Ducis Saxo-Gothani, pauca disserit amplissimi philosophorum Lipsiens. ordinis h. t. Procancellarius Io. Christophorus Gottsched Philos. primae et rat. P. O. poes. extr. - Lipsiae: Breitkopf, 1745.

JOHANN CHRISTOPH MYLIUS: Ad capessendos etc. Lips. 1745 in 4. Das ist: Eine kurze Nachricht von der ältesten deutschen Übersetzung der Aeneis, Heinrichs von Veldeck, deren Abschrift in des Durchl. Herzogs zu Sachsen-Gotha Bibliothek befindlich ist in einer Einladungsschrift: von Johann Christoph Gottscheden. - In: Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste. 2. Band. 1. Stück. - Leipzig: Breitkopf, Januar 1746, S. 78-92.

K-R (ABRAHAM GOTTHELF KÄSTNER) [31]: Nachricht von alten Büchern. In: HEINRICH CHRISTIAN BOIE (Hrsg.): Deutsches Museum. 1. Band: Jänner bis Junius 1776. 4. Stück: April 1776. - Leipzig: Weygand, 1776, S. 335.

JOHANN JACOB BODMER: Heinrichs von Veldeck, Ritters, Aeneas. In: HEINRICH CHRISTIAN BOIE (Hrsg.): Deutsches Museum. 2. Band: Julius bis Dezember 1781. 7. Stück: Juli 1781. - Leipzig: Weygand, 1781, S. 85.

JOHANNES TRAUGOTT PLANT: Chronologischer biographischer und kritischer Entwurf einer Geschichte der deutschen Dichtkunst und Dichter von den ältesten Zeiten bis aufs Jahr 1782. Erster Theil. - Stettin: Kaffke, 1782, S. 88.

CHRISTOPH HEINRICH MYLLER (Hrsg.): Die Eneidt. Ein Helden-Gedicht aus dem zwoelften Iahrhundert von Heinrich von Veldecken. Zum ersten Male aus der Handschrift abgedruckt. In: Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII. XIII. und XIV. Iahrhundert. 1. Band. 2. Lieferung. - Berlin: Spener, 1783, S. 1-104.

JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Hrn. Prof. Müllers in Berlin Ausgabe einiger Schwäbischen Dichter. Erste und zweyte Lieferung. Berlin 1783. gr. 4. In: Magazin für deutsche Sprache. 2. Band. 2. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 154.

---

[30] Gotha, Landesbibliothek, cod. chart. A 584. - FRIEDRICH JACOBS; FRIEDRICH AUGUST UKERT: Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglich öffentlichen Bibliothek zu Gotha. 2. Band. - Leipzig: Dyk, 1836, S. 267-269.

[31] Zur Frage des Verfassers dieses Artikels vgl. GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide“-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 379-380.

JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Chronologisches Verzeichniß der Dichter und Gedichte aus dem Schwäbischen Zeitpuncte. In: Magazin für die deutsche Sprache. 2. Band. 3. Stück. - Leipzig: Breitkopf, 1784, S. 9.

CHRISTIAN GOTTFRIED BÖCKH: Gang der ersten deutschen Schriftstellerey bis zum Ende der Minnesingerepoche. Eine Abhandlung. In: FRIEDRICH DAVID GRÄTER; CHRISTIAN GOTTFRIED BÖCKH (Hrsg.): Bragur. - Leipzig: Gräff, 1791, 147-148.

FRIEDRICH ADELUNG: Altdeutsche Gedichte in Rom, oder fortgesetzte Nachrichten von Heidelbergischen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek. - Königsberg: Nicolovius, 1799, S. XVII-XVIII. (Vorrede des Herrn Hofraths Adelung, über die Handschriften von altdeutschen Gedichten, welche sich in der churfürstlichen Bibliothek zu Dresden befinden.)

FRIEDRICH DAVID GRÄTER: Neuigkeiten und andere kurze Anzeigen. In: FRIEDRICH DAVID GRÄTER; JOHANN HEINRICH HÄßLEIN (Hrsg.): Bragur. 3. Band. - Leipzig: Gräff, 1794, S. 520.

BERNHARD JOSEF DOCEN: Anzeige einer alten Handschrift der Aeneis des Heinrich von Veldeck. In: JOHANN CHRISTOPH FREIHERR VON ARETIN (Hrsg.): Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierischen Centralbibliothek zu München. Band 7. - München: Scherersche Kunst- und Buchhandlung, 1806, S. 54-65.

FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN: Altdeutsche Handschriften der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. In: FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; BERNHARD JOSEF DOCEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING: Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Unger, 1809, S. 552.

HAGEN / BÜSCHING, 1812, S. 219.

HOFFMANN, 1830, S. 226.

FRIEDRICH JACOBS; FRIEDRICH AUGUST UKERT: Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglich öffentlichen Bibliothek zu Gotha. 2. Band. - Leipzig: Dyk, 1836, S. 267-269.

FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN: Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Vierter Theil. - Leipzig: Barth, 1838, S. 76.

ETTMÜLLER, 1852, S. XII.

SCHADE, 1866, S. 168, Nr. 4.

BRAUNE I, 1873. S. 257.

BRAUNE II, 1873. S. 420-436.

BEHAGHEL, 1882, S. IV-V.

RUDOLF EHWALD: Geschichte der Gothaer Bibliothek. In: ZfB. 18. 1901. S. 434-463.

RUDOLF EHWALD: Beschreibung o. J. im Handschriftenarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (ehemals im Handschriftenarchiv der Abteilung Mittelhochdeutsch des Instituts für deutsche Sprache und Literatur bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin).

FECHTER, 1935, S. 34.

SCHIEB, 1960, S. 11.

FRINGS / SCHIEB, 1964, S. XII-XLIV.

BECKER, 1977, S. 20-21.

KARTSCHOKE, 1986, S. 856-857.

KLEIN, 1988, S. 139.

FROMM, 1992, S. 753.

Verlorene und erschlossene Handschriften und Fragmente

1. Die verlorenen Fragmente Schades *Scha I* und *Scha II*[32] [33]

SCHADE, 1866, S. 168, Nr. 7; Nr. 8.

OSKAR SCHADE: Altdeutsches Wörterbuch. Erster Teil. A-O. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1872-1882, S. VI-VIII.

BEHAGHEL, 1882, S. XI.

GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide"-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 369-370; S. 375.

2. Die verlorene Handschrift aus der Bibliothek der Grafen von Hoya *Ho*[34]

HERMANN ONCKEN: Die ältesten Lehnsregister der Grafen von Oldenburg und Oldenburg-Bruchhausen. - Oldenburg: Stalling, 1893, S. 53-56. (Schriften des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte. 9.)

EDWARD SCHRÖDER: Der Prolog der Metamorphosen-Bearbeitung des Albrecht von Halberstadt. In: Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 1909. Heft 1. - Berlin: Weidmann, 1909, S. 82.

FECHTER, 1935, S. 33.

HARTMUT BECKERS: *Desse boke de horn den greve van der hoien unde sint altomale dudesk.* Ein Versuch zur literarhistorischen Identifizierung des Handschriftenbestandes einer niedersächsischen Adelsbibliothek des späten 15. Jahrhunderts. In: Niederdeutsches Wort. 16. 1976. S. 126-143.

BECKER, 1977, S. 29.

GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide"-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 375 mit Anm. 11.

---

[32] Die Handschriftensigel sind von mir eingeführt.

[33] V. 11907-12266 (*Scha I*) und V. 7160 -7232 / V. 7395-7466 (*Scha II*) nach BEHAGHELS/ ETTMÜLLERS/KARTSCHOKES Zählung.

c. Das verlorene Fragment der Brüder Grimm *Gr*[35] [36]

Altdeutsche Wälder. Hrsg. Brüder GRIMM. 3. Band. - Frankfurt/M.: Körner, 1816, S. 249.

GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide"-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 368-381.

THOMAS KLEIN: Bemerkungen zur Sprache des Grimmschen „Eneide"-Fragments. In: PBB. 110. 1988. S. 382-386.

d. Die verlorene Handschrift des Georgius Fabricius *Fa*[37]

JOSIAS SIMMLER: Appendix Bibliothecae CONRADI GESNERI. Quoniam Bibliothecae CONRADI GESNERI Epitome Basileae primum superioribus annis per CONRADUM LYCOSTHENEM, deinde nunc apud nos per IOSIAM SIMLERUM multo auctior aedita est. - Zürich: Froschauer, 1555, S. 50 (im Index siehe unter „de Veldich Henricus"; im alphabetischen Verzeichnis siehe unter „Henrici de Veldich").

JOSIAS SIMMLER: Bibliotheca instituta et collecta primum a CONRADO GESNERO. Deinde in Epitomen redacta & nouorum librorū accessione locupletata, iam vero postremo recognita, & in duplum post priores editiones aucta, per IOSIAM SIMLERUM Tigurinum. - Zürich: Froschauer, 1574, S. 282 (im Index siehe unter „de ueldich Henricus"; im alphabetischen Verzeichnis siehe unter „Henrici de Veldich").

JOHANN JACOB FRISIUS: Bibliotheca instituta et collecta, primum a CONRADO GESNERO: Deinde in Epitomen redacta, & novorum Librorum accessione locupletata, tertio recognita, & in duplum post priores editiones aucta, per IOSIAM SIMLERUM: Iam vero postremo aliquot mille, cum priorum tum nouorum authorum opusculis, ex instructissima Viennensi Austriae Imperatoria Bibliotheca amplificata, per IOHANNEM IACOBUM FRISIUM Tigurinum. - Zürich: Froschauer, 1583, S. 333-334 (im Index siehe unter „de Veldich Henricus"; im alphabetischen Verzeichnis siehe unter „Henrici de Veldich").

PETRUS LAMBECIUS: Commentarii de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi. 2. Band. - Wien: Cosmerovius, 1669, S. 948 mit Anm. 2.

---

[34] Handschriftensigel von mir eingeführt.
[35] Berlin Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Grimm-Nachlaß 132, 13.
[36] V. 9988-10132.
[37] Handschriftensigel von mir eingeführt. - G. KORNRUMPF (siehe Literaturnachweis S. 370, Anm. 8) hatte die mit „Annotationes" durchgesehene Ausgabe des FABRICIUS (Basel: H. Petri, 1561) bereits durchgesehen, ohne auf einen Hinweis auf einen Veldekeverweis des Herausgebers zu stoßen. Sie gibt mit Recht zu bedenken, daß der in Dresden aufbewahrte Nachlaß des FABRICIUS ebenfalls zu prüfen sei.

FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN; JOHANN GUSTAV BÜSCHING; BERNHARD JOSEPH DOCEN (Hrsg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. 1. Band. - Berlin: Unger, 1809, S. 552 mit Anm. 1.

HAGEN / BÜSCHING, 1812, S. 220.

GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide“-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 369 mit Anm. 8; S. 375.

Die „Architektur“ von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’

Bei dem Versuch, nicht nur über das jeweilige individuelle Illustrationsverfahren der drei illustrierten ‘Eneasroman’-Handschriften Erkenntnisse zu gewinnen, sondern zugleich über allgemeinere Regeln, wie dieser Text visualisiert wird, erweisen sich drei einander ergänzende Methoden der Text-Bild-Analyse als sinnvoll:

1.	Inhaltlich	Bestimmung der Szenenstruktur des Textes und Identifikation des Themas der einzelnen Miniatur
2.	Funktional	Typus der Szene unabhängig von ihrem konkreten Inhalt
3.	Formal	Bestimmung der Erzählqualität der Szenen aufgrund der Textanalyse

Entweder analysiert man die inhaltliche Struktur des Textes, indem man sein narratives Gerüst auf die Szenen hin untersucht, die entweder als Kernszenen die Handlung weiterführen oder in anderer Hinsicht für die Geschichte wichtig sind. Hierauf wird die bildliche Szenenstruktur im Vergleich bezogen. Dieses Herangehen scheint die am häufigsten angewendete Methode darzustellen und ist sicherlich auch Grundlage für jede Bewertung eines Illustrationszyklus im Hinblick auf das Verhältnis von Text und Bild für einen bestimmten Text (1). Nach dieser grundlegenden Bestandsaufnahme und inhaltlichen Identifizierung der Szenen läßt sich schließlich ihre Funktionalität bestimmen (2). Um jedoch weitreichendere Thesen auch im Hinblick auf die Relation von Text und Illustration in Epenhandschriften formulieren zu können, ist es sinnvoll, darüber hinaus die formale Struktur des jeweiligen Textes im Hinblick auf seine Erzählqualitäten zu bestimmen und anschließend auf die ausgewählten Bildmotive zu beziehen (3).

Die Analysen zur Narrativität der Illustrationen in den drei Bildhandschriften von Heinrichs von Veldeke ‘Eneasroman’ sowie zur Interpretation seiner Kurzfassung in der Handschrift *w* basieren auf der Bestimmung der Textstruktur. Anstoß waren die Thesen G. E. LESSINGS, der in seiner kunsttheoretischen Schrift ‘Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie’ (1766) sämtliche Möglichkeiten künstlerischer Darstellung auf zwei elementare Grundformen zurückführt: Jede Darstellung verfahre entweder beschreibend (Körper) oder erzählend (Handlungen).[1] Das hier verfolgte Ziel war zunächst, - analog zu den Überlegungen LESSINGS - im Text Veldekes die erzählenden und beschreibenden Partien herauszupräparieren und einerseits mit den narrativen und deskriptiven Qualitäten der begleitenden Illustrationszyklen, andererseits mit den Textkürzungen in der Handschrift *w* zu vergleichen. Die ersten Erfahrungen bei der Anwendung der Kategorien LESSINGS zeigten jedoch, daß die Kriterien „Erzählung“ und „Beschreibung“ den Text nicht hinreichend differenziert strukturieren. Um aber eine möglichst einfache Systematik von Kategorien zu bewahren, wurden lediglich zwei zusätzliche Strukturkriterien eingeführt: „Dialoge/dialogische Partien“ und „Exkurse/Erzählerkommentare“. Dabei werden unter „dialogische Partien“ auch Monologe und Gesprächsszenen zwischen mehreren Personen subsumiert. In

[1] WILFRIED BARNER (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1766-1769. - Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. - Eine sehr gute Zusammenfassung der Theorie Lessings bei LUCA GIULIANI: Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text. In: Poetica. 28. 1996. S. 1-47; hier: S. 13.

der nachfolgenden Systematik wird zusätzlich vermerkt, ob es sich um direkte oder indirekte Rede handelt.

In der Zuordnung der Textbausteine zu den vier Kategorien läßt sich eine Subjektivität insbesondere bei der Unterscheidung zwischen „Erzählung“ und „Beschreibung“ nicht vermeiden. Es gibt Textpartien, in denen so detailliert ein Zustand oder eine Episode erzählt wird, daß man von einer regelrechten Beschreibung sprechen kann, auch wenn diese die formalen Voraussetzungen, insbesondere die rhetorische Durchgestaltung nach einem bestimmten System, nicht im strengen Sinn erfüllt. Es wird H.-H. STEINHOFFS allgemein gefaßte Definition von „Beschreibung“ zugrunde gelegt:

„Schilderung von Personen, Sachen oder Sachverhalten durch Aufzählung sichtbarer Eigenschaften; bes. im Roman die Kennzeichnung von Örtlichkeiten [...] oder von Zuständen, von denen das Geschehen ausgeht [...] Begegnet seit der Antike oft als rhetor. ausgestaltete Einlage mit Tendenz zur Verselbständigung [...] Sie kann jedoch auch in den zeitl. Ablauf des ep. Erzählens integriert sein [...], indem die Beschreibung des Gegenstandes in Handlung umgesetzt wird (z. B. Schild des Achilles, beschrieben durch die Darstellung seiner Fertigung, Ilias XVIII), oder durch Charakterisierung z. B. einer Person aus dem Blick anderer Romanfiguren [...]“[2]

Das Historische Wörterbuch der Rhetorik[3] bezeichnet als ein weiteres, wesentliches Charakteristikum der „Beschreibung“ die „Kunst, mit Worten zu malen oder die Technik, mit Worten einen bildlichen Eindruck beim Zuhörer bzw. Leser hervorzurufen.“[4] Im Hinblick auf die hier durchgeführte Strukturanalyse des ‘Eneasromans’ ist die Unterscheidung von „Beschreibung“ und „Erzählung“, für die im Historischen Wörterbuch die Bestimmung von NIKOLAOS VON MYRA aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. zitiert wird, von grundlegender Bedeutung: „(Die Erzählung) befaßt sich allgemein mit einem Thema, (eine Beschreibung) im besonderen. Also ist es eine Erzählung, wenn man sagt: ‘Die Athener und die Peloponnesier kämpften.’ Es ist dagegen eine Beschreibung zu sagen, welche Art von Bewaffnung jede Seite einsetzte, und welche Art von Ausrüstung.“[5]

CICERO hat auf die Komponente der Anschaulichkeit und des Visuellen in einer Beschreibung besonderen Wert gelegt:

Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu. Das ist von großem Wert bei der Darlegung einer Sache, für die Erhellung dessen, was man auseinandersetzt, und für die Steigerung der Wirkung, um das, was man hervorhebt, in den Augen der Zuhörer so bedeutend darzustellen, wie die Rede es ermöglicht. Im Gegensatz dazu steht häufig die summarische Behandlung und die Andeutung, unter der mehr zu verstehen ist, als man gesagt hat, die pointiert gedrängte Kürze und die verkleinerte Darstellung, mit der die Ironie zusammenhängt, wie sie zu Caesars Regeln paßt.[6]

---

[2] GÜNTHER SCHWEIKLE; IRMGARD SCHWEIKLE (Hrsg.): Metzler Literaturlexikon. 2., überarbeitete Auflage. - Stuttgart: Metzler, 1990, S. 46.
[3] GERT UEDING (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 1. Band: A-Bib. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, Sp. 1495-1510.
[4] Ebd., Sp. 1495.
[5] Ebd.
[6] Marcus Tullius Cicero: De oratore. Über den Redner. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von HARALD MERKLIN. - Stuttgart: Reclam, 1986, S. 573-575.

Da „in der Poetik, der Narrativik und der Literaturtheorie allgemein [...] die Beschreibung häufig der Erzählung untergeordnet“[7] wird, eine eindeutige Zuweisung daher nicht möglich erscheint, wird hier eine flexible, am individuellen Befund orientierte Zuordnung vorgenommen.[8] Die Entscheidung, ob eine Textpartie, die mehrere Charakteristika einer so definierten Beschreibung besitzt, tatsächlich als solche bezeichnet wird, wird hier insbesondere vom Grad der Verselbständigung innerhalb der textlichen Umgebung abhängig gemacht.

Die Suche nach erkennbaren Erzählstrukturen hat gezeigt, daß es nicht möglich ist, ein organisches Gebilde wie einen literarischen Text in vollkommener Objektivität zu sezieren. Bei vielen Entscheidungen, die sowohl die Abschnittsgliederung als auch die Zuweisung zu bestimmten Erzählqualitäten betreffen, spielen subjektive Ermessensfragen eine entscheidende Rolle. Es werden folgende vier Typen differenziert:

Erzählung	: E
Dialoge/dialogische Abschnitte	: D (direkte/indirekte Rede)
Beschreibung	: B
Exkurse/Erzählerkommentare	: Ex

Diese Unterteilung des Epos in die Texteinheiten E, D, B und Ex konstituiert die formale Feinstruktur (Ebene II). Auf der übergeordneten inhaltlichen Ebene (Ebene I) schließen sich diese formalen Textbausteine ihrerseits zu Sinnabschnitten zusammen. Im folgenden wird für jedes Buch der Versuch unternommen, beide Ebenen zu erfassen: Ebene I bezeichnet die mit arabischer Numerierung erfaßte inhaltliche Makrostruktur, während Ebene II die mit lateinischen Kleinbuchstaben eruierte Mikrostruktur benennt, für die eine inhaltliche und eine formale Bestimmung vorgenommen wird. Auf der Basis dieser Analyse, die zwischen Inhalt und Form differenziert, werden die Miniaturen im Hinblick auf ihre Narrativität bewertet.

Einen ähnlichen Gliederungsversuch hat auch W. BRANDT[9] vorgenommen, ohne jedoch der inhaltlichen Gliederung eine formale Bestimmung der Textstruktur zur Seite zu stellen. In weiten Teilen stimmt die hier vorgeführte Gliederung mit der dort durchgeführten überein, wenn auch auf der Suche nach der formalen Qualität der einzelnen Erzählbausteine im Detail zu abweichenden Ergebnissen

[7] UEDING (Hrsg.), wie Anm. 3, Sp. 1497.

[8] Diese Zuordnung von „Beschreibung“ und „Erzählung“ zu unterschiedlichen Hierarchien bestätigt auch die Definition von „Descriptio“ bei GERT UEDING (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 2. Band: Bie-Eul. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, Sp. 549-553: „Die D. ist seit der griechischen Antike wichtiger Bestandteil der rhetorischen Theorie und bezeichnet die kunstvolle Beschreibung von Personen, Dingen, Orten usw. Ihre systematische Zuordnung sowie die ihr zugesprochene Bedeutung und Funktion sind im Laufe der Geschichte unterschiedlich bestimmt worden, z. B. als Deklamationsübung, als Modus der epideiktischen Rede oder als über- bzw. untergeordneter Teil der ‘narratio’ (Erzählung)“ (ebd., Sp. 549-550). - HERMOGENES bezeichnet die „Descriptio“ oder „Ekphrasis“ als „detaillierten Bericht, anschaulich, wie sie sagen, der vor Augen führt, was gezeigt werden soll. Es gibt ekphraseis von Personen, Handlungen, Zeiten, Orten, Jahreszeiten und vielen anderen Dingen“ (ebd., Sp. 550). HERMOGENES hat darüber hinaus den schwer bestimmbaren Übergang der „descriptio“ in die „narratio“ angedeutet: „Ekphrasis der Handlung entsteht aus dem, was vorher war, aus dem, was zu der Zeit geschah, und aus dem, was folgte“ (ebd.).

[9] WOLFGANG BRANDT: Die Erzählkonzeption Heinrichs von Veldeke in der ‘Eneide’. Ein Vergleich mit Vergils ‘Aeneis’. - Dissertation Marburg/Lahn 1967, S. 230-250.

gekommen wird. Im Unterschied zu BRANDT wird der Gliederung Versbestand und Verszählung der Ausgabe ETTMÜLLER/KARTSCHOKES[10] zugrunde gelegt

Als Folie für die hier vorgestellte formale Feingliederung soll der Hintergrund der allgemeinen Strukturüberlegungen zum höfischen Roman skizziert werden. H. FROMM[11] knüpfte an die älteren Strukturanalysen H. KUHNS[12] zum Artusroman Chrétiens und Hartmanns an und nahm dabei besonders den ‘Eneasroman’ Veldekes sowie dessen altfranzösische und lateinische Vorgänger in den Blick. Hat KUHN[13] zuvor die These formuliert, daß das Doppelungsschema aus Vergils ‘Aeneis’ über den ‘Roman d’Énéas’ zu Heinrich von Veldeke und damit auch zu Chrétien gelangte, äußert sich FROMM vorsichtiger, wenn er das System der Zweiteilung als eine „archetypische Konstante“[14], die im 12. Jahrhundert zum Durchbruch gelangte, bezeichnet und mit der aus der Heilsgeschichte gewonnenen Dreiteiligkeit („ante legem“, „sub lege“, „sub gratia“)[15] kontrastiert. In Vergils ‘Aeneis’ überlagert nach FROMM das System der Zweigliedrigkeit nach dem Vorbild Homers mit der Katabasis im Zentrum der Gesamtkomposition die Struktur der Dreigliedrigkeit durch die Gruppierungen der Bücher 1-4 (Aeneas in Karthago mit der Erzählung der Kämpfe um Troja und den Irrfahrten der Flüchtlinge), 5-8 (Reise über Sizilien und Cumae nach Latium, wo die Kämpfe beginnen) und 9-12 (Kampf um die Herrschaft in Latium).[16] Eine strenge Handlungsdoppelung könne nach FROMM bei Vergil nicht erkennbar sein, sie sei vielmehr erst durch den anonymen Dichter des ‘Roman d’Énéas’ und in dessen Nachfolge von Veldeke geschaffen worden, indem aus den wenigen Versen der lateinischen Vorlage die Lavinia-Minne als Zentrum des zweiten Teiles entwickelt wurde. Damit treten Dido-Minne und Lavinia-Minne in eine Handlungsparallele, zugleich eng verbunden mit dem Thema der ritterlichen Bewährung des Aeneas.[17] Sowohl im Text als auch in der Illustration sind der Dido-Teil und der Lavinia-Teil strukturbildend. Nach FROMM ist aber die „Zweiteilung des Eneasromans [...] vom Zweiwegschema des Artusromans wesenhaft verschieden“[18] und vom „strukturellen Gesichtspunkt aus [...] Veldeke mehr Endpunkt einer Entwicklung als Neubeginn.“[19] Die allgemeine Diskussion der Struktur des höfischen Romans und seiner Vorbilder[20] generiert zwar nicht direkt die hier erarbeitete inhaltliche Großgliederung (Ebene I) und formale Feingliederung (Ebene II), doch sollte sie als Hintergrund allgemeiner Strukturüberlegungen präsent sein.

Da es hier auch um den Vergleich der volkssprachlichen mittelalterlichen Fassungen und ihrer Illustrationszyklen mit Vergils ‘Aeneis’ geht, wird der Gliederung des ‘Eneasromans’ die von D.

---

[10] Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von DIETER KARTSCHOKE. - Stuttgart: Reclam, 1986.

[11] HANS FROMM: Doppelweg. In: INGEBORG GLIER et. al. (Hrsg.): Werk - Typ - Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. FS für HUGO KUHN. - Stuttgart: Metzler, 1969, S. 64-79.

[12] HUGO KUHN: Dichtung und Welt im Mittelalter. - Stuttgart: Metzler, 1959, S. 133-180.

[13] DERS.: Die Klassik des Rittertums in der Stauferzeit. In: HEINZ OTTO BURGER: Annalen der deutschen Literatur. - Stuttgart: Metzler, 1952, S. 109-111. - GABRIELE SCHIEB: Heinrich von Veldeke. - Stuttgart: Metzler, 1965, S. 61-62.

[14] FROMM, wie Anm. 11, S. 67. - KUHN, wie Anm. 12, S. 170.

[15] FROMM, ebd., S. 68.

[16] Ebd., S. 68-69.

[17] FROMM bestätigt die Deutung von WERNER SCHRÖDER: Dido und Lavine. In: ZfdA. 28. 1957/1958. S. 161-15. - Dieser hatte sich kritisch mit der Interpretation F. MAURERS, nach der in der Dido-Minne und Lavinia-Minne rechte und falsche Minne einander kontrastiv gegenübergestellt werden, auseinandergesetzt: FRIEDRICH MAURER: Leid. - Bern; München: Francke; Lehnen, 1951, S. 98-114.

[18] Ebd., S. 73.

[19] Ebd., S. 74.

KARTSCHOKE[21] erstellte Konkordanz zugrunde gelegt, die zugleich als Referenzsystem für die Auswertung der gekürzten Textpartien in Kapitel C III dient.[22]

‘Aeneis’	‘Roman d’Eneas’	‘Eneasroman’
I. Buch (1-756=756)	1-844 (=844)	1-909 / 17,1-40,7 (=909)
II. Buch (1-804=804)	845-1192 (=348)	910-1230 / 40,8-48,4 (=321)
III. Buch (1-718=718)	1193-1196 (=4)	keine Entsprechung
IV. Buch (1-705=705)	1197-2144 (=948)	1231-2528 / 48,5-80,22 (=1298)
V. Buch (1-871=871)	2145-2260 (=116)	2529-2686 / 80,23-84,20 (=158)
VI. Buch (1-901=901)	2261-3020 (=760)	2687-3740 / 84,21-110,30 (=1054)
VII. Buch (1-817=817)	3021-4106 (=1086)	3741-5312 / 110,31-150,6 (=1572)
VIII. Buch (1-731=731)	4107-4824 (=718)	5313-6302 / 150,7-174,36 (=990)
IX. Buch (1-818=818)	4825-5594 (=770)	6303-7266 / 174,37-198,34 (=964)
X. Buch (1-908=908)	5595-5998 (=404)	7267-7964 / 198,35-216,10 (=698)
XI. Buch (1-915=915)	5999-7724 (=1726)	7965-9574 / 216,11-256,10 (=1610)
XII. Buch (1-952=952)	7725-10156 (=2432)	9575-13528 / 256,11-354,39 (=3953)

Die hier vorgelegte Gliederung in „Bücher“ legt Vergils ‘Aeneis’ zugrunde, in Klammern wird gemäß der Konkordanz der entsprechende Versbereich des ‘Eneasromans’ angegeben. In eckigen Klammern hinter der Benennung der einzelnen Szenen wird notiert, welche Szene innerhalb der illustrierten Veldeke-Handschriften visualisiert ist, so daß die folgende Systematik zugleich Grundlage der Synopse im Anhang 3 ist.

[20] Vgl. die Beiträge bei FRIEDRICH WOLFZETTEL (Hrsg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. - Tübingen: Niemeyer, 1999.

[21] Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von DIETER KARTSCHOKE. - Stuttgart: Reclam, 1986, S. 865.

[22] BRANDT (wie Anm. 9), der sich auf W. ZILTENERS (WERNER ZILTENER: Chrétien und die Aeneis. Eine Untersuchung des Einflusses von Vergil auf Chrétien von Troyes. - Graz; Köln: Böhlaus Nachfolger, 1957, S. 133-139) Strukturtabelle der ‘Aeneis’ Vergils stützt, gliedert Veldekes ‘Eneasroman’ großflächig in folgende Episoden: 1. Dido (V. 1-2528; entspricht Vergil Buch I-IV); 2. Eneas’ Fahrt in die Unterwelt (V. 2529-3740; entspricht Vergil Buch V-VI); 3. Kriegsgrund und Kampfvorbereitungen (V. 3741-6302; entspricht Vergil Buch VII-VIII); 4. Der Kampf um Land und Herrschaft (V. 6303-9574; entspricht Vergil Buch IX-XI); 5. Lavine und Eneas (V. 9575-11604; keine Entsprechung bei Vergil); 6. Die Entscheidung: Sieg im Kampf, Vereinigung der Liebenden (V. 11605-13528; Variation von Vergil Buch XII).

I. STRUKTUR „ERSTES BUCH” (V. 1-909)

1.	1-32	: Trojanischer Krieg
a.	1-32	: E - Exposition der Handlung: Untergang Trojas [*B*1] [*w*1] [*h*1]
2.	33-48	: Eneas
a.	33-48	: E - Einführung des Protagonisten Eneas; Quellenberufung (Vergil)
3.	49-142	: Trojanischer Krieg
a.	49-66	: E - Göttermahnung an Eneas und Untergang Trojas
b.	67-104	: D - Beratung des Eneas mit den Gefährten (indirekte/direkte Rede)
c.	105-142	: E - Flucht der Familie des Eneas aus Troja [*B*4]
4.	143-258	: Seefahrt
a.	143-155	: E - Einschiffen der Flüchtlinge und Abfahrt von Troja [*B*5] [*w*3] [*h*2]
b.	156-168	: Ex - Ursachen des Zornes der Juno (Parisurteil)
c.	169-183	: E - Irrfahrten der Trojaner [*B*6]
d.	184-199	: E - Seesturm [*B*6]
e.	200-207	: D - Klage des Eneas (indirekte Rede)
f.	208-212	: E - Zerstreuung der Schiffe im Sturm
g.	213-231	: E - Ende des Sturmes und Erreichen Libyens am vierten Tag [*h*2]
h.	232-237	: D - Eneas und Gefährten (indirekte Rede) [*h*2]
i.	238-244	: E - Landung [*h*2]
j.	245-258	: E - Ausruhen der erschöpften Trojaner nach der Landung und Feststellung der Verluste [*B*7] [*h*3]
5.	259-291	: Libyen
a.	259-272	: E - Aussendung der Boten [*B*7] [*w*4]
b.	273-291	: E - Ankunft der Boten in Karthago [*B*8][*w*5]
6.	292-432	: Geschichte der Dido
a.	292-312	: Ex - Rückschau: Didos Schicksal
b.	313-319	: D - Dido und Iarbas (indirekte Rede)
c.	320-324	: E - Iarbas verkauft Dido das Land
d.	325-329	: D - Dido und Vertrauter (indirekte Rede)

e.	330-337	: E - List mit der Kuhhaut
f.	338-353	: E - Gründung Karthagos und Etablierung von Didos Herrschaft
g.	354-406	: B - Karthago
h.	407-432	: E - Dido, Juno und das spätere Schicksal Karthagos

7.	433-572	: Aussendung der Boten
a.	433-456	: D - die Boten fragen sich zu Dido durch (indirekte Rede) [*B*8] [*B*9] [*w*5]
b.	457-516	: D - die Boten vor Dido: Ilioneus (indirekte Rede und direkte Rede; 464-516) [*B*6] [*B*9] [*w*5]
c.	517-572	: D - die Boten vor Dido: Dido (direkte Rede) [*B*6] [*B*9] [*w*5]
d.	573-581	: E - Rückkehr der Boten

8.	573-704	: Lager des Eneas
a.	582-593	: E - Rückkehr der im Sturm zerstreuten Schiffe [*B*6]
b.	594-607	: E - die Boten bei Eneas [*B*10] [*w*6]
c.	608-640	: D - die Boten berichten Eneas (direkte Rede) [*B*10] [*w*6]
d.	641-656	: D - Eneas berichtet den Gefährten (indirekte Rede) [*B*11]
e.	657-689	: B - das Gefolge des Eneas
f.	690-704	: E - Weg nach Karthago [*B*12] [*w*7]

9.	705-754	: Eneas in Karthago
a.	705-728	: E - Einzug in Karthago
b.	729-738	: E - Dido empfängt Eneas (indirekte Rede) [*B*13] [*w*8] [*h*4]
c.	739-754	: Ex - Vorausschau: Venus und Cupido entfachen Didos Leidenschaft

10.	755-909	: Didos Liebe zu Eneas
a.	755-768	: E - Eneas sendet die Boten zu den Schiffen, um Ascanius und Geschenke bringen zu lassen [*h*5]
b.	769-799	: B - Geschenke Didos, die der Kämmerer bringen soll [*B*14] [*w*11] [*h*5]
c.	800-804	: E - Dido und Eneas beschenken sich gegenseitig [*B*14] [*w*11]
d.	805-822	: E - Venus haucht Ascanius Liebeszauberkraft ein
e.	823-848	: E - durch den Kuß der Dido erwacht die Liebe zu Eneas
f.	849-859	: E - Dido und Eneas
g.	860-879	: B - Venus und Cupido quälen die liebeskranke Dido
h.	880-898	: B - Festmahl [*B*15] [*w*9]
i.	899-909	: D - Dido fordert Eneas zur Erzählung vom Untergang Trojas auf (indirekte Rede) [*B*16] [*w*10]

II. STRUKTUR „ZWEITES BUCH” (V. 910-1230)

Dieses „Buch” ist eigentlich ein einziger großer Monolog: Eneas - nicht wie sonst Veldeke - als Erzähler berichtet Dido vom Untergang Trojas.

1.	910-958	: Zehnjährige Belagerung Trojas
a.	910-958	: E - Charakter des der trojanischen Krieges [*B*2] [*B*16] [*w*1] [*w*10] [h1]
2.	959-988	: Das hölzerne Pferd
a.	959-988	: E - Ulixes und der Bau des hölzernen Pferdes
3.	989-1144	: Sinon
a.	989-1016	: E - Auffinden Sinons
b.	1017-1090	: D - Geschichte Sinons (direkte Rede)
c.	9091-1144	: D - Geschichte des Pferdes (direkte Rede)
4.	1145-1180	: Einholung des Pferdes
a.	1145-1180	: E - Niederreißen der Mauern Trojas und Fest der Trojaner
5.	1181-1212	: Eroberung Trojas
a.	1181-1202	: E - die Krieger verlassen das Pferd und zerstören die Stadt [*B*3]
b.	1203-1212	: E - Rückkehr des griechischen Heeres und Eroberung Trojas
6.	1213-1230	: Flucht des Eneas
a.	1213-1230	: E - Eneas flieht mit dreitausend Trojanern aus der brennenden Stadt

III. STRUKTUR „VIERTES BUCH” (V. 1231-2528)

1.	1231-1606	: Festmahl der Dido und die erste Nacht des Eneas in Karthago
a.	1231-1256	: E - Ende des Festmahls
b.	1257-1269	: E - Dido begleitet Eneas in sein Gemach
c.	1270-1291	: B - Bett des Eneas
d.	1292-1323	: E - Dido bleibt noch bei Eneas und bewirtet ihn [*w*12] [*h*6]
e.	1324-1341	: E - Dido begibt sich zu Bett [*w*13] [*w*14]
f.	1342-1383	: E - Didos Schlaflosigkeit [*B*17] [*w*15] [*w*16] [*w*17]
g.	1384-1408	: D - Didos Minnemonolog (direkte Rede) [*B*17] [*w*15] [*w*16] [*w*17]
h.	1409-1443	: E - Dido erhebt sich nach kurzem Schlummer und Traum
i.	1444-1448	: E - Dido im Gemach ihrer Hofdamen [*w*18]
j.	1449-1606	: D - Dido und Anna (direkte Rede) [*B*18] [*w*19] [*h*7]

2.	1607-1658	: Eneas in Karthago
a.	1607-1618	: E - Pläne der Dido
b.	1619-1630	: E - Pläne des Eneas
c.	1631-1658	: E - Dido und Eneas

3.	1659-1874	: Jagdausflug und Liebesvereinigung
a.	1659-1686	: E - Plan des Jagdausflugs [*w*20]
b.	1687-1733	: B - Dido im Jagdkostüm
c.	1734-1755	: B - Didos Jagdgefolge [*w*21]
d.	1756-1765	: E - Aufbruch zur Jagd
e.	1766-1790	: B - Didos Jagdhund [*w*21]
f.	1791-1802	: B - Dido und Eneas als Diana und Apoll [*B*19] [*w*22] [*h*8]
g.	1803-1811	: E - Jagd [*w*23] [*h*8]
h.	1812-1856	: E - Unwetter und Liebesvereinigung [*B*20] [*w*24] [*w*25] [*w*26] [*h*9]
i.	1857-1874	: E - Rückkehr nach Karthago [*w*27] [*w*28] [*h*10]

4.	1875-1952	: Dido und Eneas als Paar
a.	1875-1894	: E - Dido von der Minnequal befreit
b.	1895-1905	: E - heimliche Beziehung
c.	1906-1918	: E - öffentliche Hochzeit [*B*21] [*B*22] [*w*27] [*h*10]
d.	1919-1952	: E - politische Folgen der Beziehung

5.	1953-2230	: Götterbefehl zur Abfahrt und Abschied von Dido
a.	1953-1970	: D - Götterbefehl (indirekte Rede) [*B*23]
b.	1971-1975	: D - Eneas und Gefährten (indirekte Rede) [*B*24]
c.	1976-1994	: E - heimliche Vorbereitungen zur Abfahrt [*B*25] [*w*29]
d.	1995-2011	: E - Dido erfährt vom Plan des Eneas [*B*26]
e.	2012-2230	: D - Dido stellt Eneas zur Rede (direkte Rede) [*B*27] [*B*28] [*w*30] [*h*11]

6.	2231-2528	: Didos Ende
a.	2231-2244	: E - Abfahrt des Eneas [*B*29] [*w*31] [*w*32] [*h*12]
b.	2245-2253	: E - Didos Schmerz und Ohnmacht [*B*29] [*h*12]
c.	2254-2319	: D - Dido und Anna (direkte Rede) [*B*30] [*w*31]
d.	2320-2353	: E - Didos Brandopfer [*B*31]
e.	2354-2422	: D - Didos Klagemonolog (direkte Rede) [*B*31] [*w*33] [*h*13]
f.	2423-2447	: E - Didos Selbstmord [*B*31] [*w*33] [*h*13]
g.	2448-2460	: E - Anna und die Zauberin entdecken Dido [*B*32] [*w*33] [*h*13]
h.	2461-2476	: D - Klagemonolog der Anna (direkte Rede)
i.	2477-2491	: E - Eindringen in Didos Gemach [*B*33] [*h*14]
j.	2492-2508	: E - Vorbereitung der Beisetzung [*B*34] [*w*34] [*h*15]
k.	2509-2521	: B - Didos Sarg und Epitaph
l.	2522-2528	: E - Ahnungslosigkeit des Eneas

IV. STRUKTUR „FÜNFTES BUCH” (V. 2529-2686)

1.	2529-2686	: Sizilien
a.	2529-2545	: E - Seefahrt nach Sizilien [*B*35]
b.	2546-2634	: D - Prophezeiung des Anchises (direkte Rede) [*B*36] [*w*35] [*h*16]
c.	2635-2655	: E - Entschluß des Eneas
d.	2656-2675	: D - Beratung mit den Gefährten (indirekte Rede) [*w*36]
e.	2676-2686	: E - Stadtgründung auf Sizilien [*w*37]

V. STRUKTUR „SECHSTES BUCH” (V. 2687-3740)

1.	2687-2880	: Fahrt zur Sibylle und Aufbruch in die Unterwelt
a.	2687-2695	: E - Fahrt zur Sibylle [*B*37] [*w*37] [*w*38]
b.	2696-2741	: B - Sibylle
c.	2742-2758	: D - Eneas und Sibylle (indirekte Rede)
d.	2759-2820	: D - Eneas und Sibylle (direkte Rede)
e.	2821-2829	: E - Eneas opfert den Göttern [*h*17]
f.	2830-2835	: E - Eneas findet den goldenen Zweig [*B*38]
g.	2836-2840	: E - Eneas kehrt zur Sibylle zurück [*B*38] [*w*39]
h.	2841-2880	: E - Vorbereitungen zur Unterweltsfahrt: Zauberkraut, Salbe und Schwert [*w*39]

2.	2881-2990	: Eintritt in die Unterwelt
a.	2881-2906	: E - Weg zum Eingang in die Unterwelt [*B*39] [*h*18] [*h*19]
b.	2907-2932	: D - Sibylle erklärt den Eingang in die Unterwelt (direkte Rede) [*B*39] [*h*18] [*h*19]
c.	2933-2976	: E - die Selbstmörder [*B*40] [*w*40]
d.	2977-2990	: D - Sibylle erklärt das Schicksal der Selbstmörder (indirekte Rede) [*B*40] [*w*40]

3.	2991-3148	: Übergang über den Phlegeton
a.	2991-3034	: E - Unterweltsfluß Phlegeton mit Charon [*B*41] [*w*41] [*h*20]
b.	3035-3048	: D - Sibylle erklärt das Amt Charons (direkte Rede) [*B*41] [*w*41] [*h*20]
c.	3049-3076	: B - Charon [*B*41] [*w*41] [*h*20]
d.	3077-3084	: D - Sibylle gibt Anweisungen zum Übergang des Flusses (direkte Rede) [*B*41] [*w*41] [*h*20]
e.	3085-3116	: D - Charons Weigerung, Eneas überzusetzen (direkte Rede) [*B*41] [*w*41] [*h*20]
f.	3117-3135	: D - Sibylles Befehl (direkte Rede) [*B*41] [*w*41] [*h*20]
g.	3136-3148	: E - Überfahrt über den Phlegeton [*B*42] [*h*21]

4.	3149-3272	: Von Charon zu Cerberus
a.	3149-3155	: E - die Seelen trinken Lethe [*B*43] [*w*42]
b.	3156-3166	: D - Sibylle erklärt den Lethefluß (direkte Rede) [*w*42]
c.	3167-3192	: D - Sibylle bereitet Eneas auf das Kommende vor (direkte Rede) [*B*43] [*h*22]
d.	3193-3203	: E - Weg zur Höllenpforte [*B*44] [*w*43] [*h*22]
e.	3204-3238	: B - Cerberus [*B*44] [*w*43]
f.	3239-3272	: E - Wut des Cerberus, Bann durch Sibylle [*B*44] [*w*43] [*h*22]

5.	3273-3552	: Eneas und Sibylle in der inneren Hölle
a.	3273-3290	: E - die im Mutterleib gestorbenen Kinder [*h*23]
b.	3291-3306	: E - die Selbstmörder aus Liebe: Begegnung mit Dido [*w*44]
c.	3307-3318	: E - die vor Theben Gefallenen
d.	3319-3337	: E - die im Kampf gefallenen Trojaner [*w*45]
e.	3338-3353	: E - die im Kampf gefallenen Griechen [*w*45]
f.	3354-3366	: B - der Tartarus [*w*46]
g.	3367-3552	: D - Sibylle erklärt die eigentliche Hölle (*rehte helle*) mit ihren Qualen: Tantalus, die Giganten, Tityos (direkte / indirekte Rede) [*w*47] [*w*48]

6.	3553-3740	: Elysium
a.	3553-3575	: E - Weg zum Elysium
b.	3576-3588	: E - Eneas trifft Anchises [*w*49] [*w*50] [*h*24]
c.	3589-3610	: D - Anchises und Eneas (direkte Rede) [*w*50] [*h*24]
d.	3611-3728	: D / Ex - Prophezeiung des Anchises: Geschlechtsregister I (direkte und indirekte Rede) [*w*50] [*h*25]
e.	3729-3740	: E - Rückkehr aus der Unterwelt zu den Gefährten [*B*45] [*w*51] [*w*52]

VI. STRUKTUR „SIEBTES BUCH” (V. 3741-3512)

1.	3741-3844	: Italien
a.	3741-3743	: E - Meerfahrt [*B*46] [*w*53]
b.	3744-3749	: E - Landung in Italien
c.	3750-3779	: E - Mahlzeit und Schüsselwunder [*B*47] [*w*54]
d.	3780-3796	: D - Ascanius bemerkt das Zeichen (direkte Rede) [*B*47] [*w*54]
e.	3797-3814	: D - Eneas unterrichtet die Gefährten über die Bedeutung des Zeichens (direkte Rede)
f.	3815-3833	: E - Dankopfer und Kampfspiele [*w*55] [*w*56]
g.	3834-3844	: Ex - Erzählerausblick auf die künftigen Kriege der Trojaner

2.	3845-4143	: Gesandtschaft an Latinums und Bau von Montalbane
a.	3845-3890	: E - Eneas sendet die Boten zu König Latinus mit Geschenken [*B*48] [*w*57]
b.	3891-3909	: E - Weg der Gesandtschaft nach Laurentum [*w*58]
c.	3910-4033	: D - Ilioneus und die Boten vor Latinus (direkte und indirekte Rede) [*B*49] [*w*59]
d.	4034-4055	: E - Eneas entdeckt den Berg für den Bau von Montalbane [*B*50]
e.	4056-4061	: D - Eneas berät mit seinen Gefährten über den Bau von Montalbane (indirekte Rede) [*B*53]
f.	4062-4103	: E - Bau von Montalbane [*B*54] [*B*55] [*B*56]
g.	4104-4126	: D - Eneas’ Gesandte richten die Botschaft des Latinus aus (indirekte Rede) [*B*50]
h.	4127-4139	: D - Eneas unterrichtet seine Gefährten von der Botschaft des Latinus (indirekte Rede) [*B*51]
i.	4140-4143	: E - Dankfest der Trojaner

3.	4144-4541	: Die Folgen der Entscheidung des Latinus
a.	4144-4344	: D - Latinus und die Königin (direkte Rede) [*B*52] [*w*60]
b	4345-4361	: E - die Königin schreibt Turnus einen Brief [*h*25]
c.	4362-4400	: D - Turnus erhält den Brief; sein Inhalt (indirekte Rede)
d.	4401-4505	: D - Zornesmonolog des Turnus (direkte Rede)
e.	4506-4518	: E - Turnus verständigt seine Vasallen
f.	4519-4526	: E - Turnus’ Heer versammelt sich
g.	4527-4541	: E - Eneas baut Montalbane aus und verschanzt sich dort [*B*53] [*B*54] [*B*55] [*B*56]

4.	4542-4834	: Hirschjagd des Ascanius
a.	4542-4565	: E - Ascanius bereitet sich zur Jagd vor
b.	4566-4584	: E - Tyrrhus’ Familie und der zahme Hirsch
c.	4585-4609	: E - der zahme Hirsch
d.	4610-4657	: E - Ascanius trifft bei der Jagd den zahmen Hirsch [*B*57] [*w*63+64] [*h*26]
e.	4658-4693	: E - Tyrrhus’ Anhänger eröffnen den Kampf und töten einen Trojaner [*B*58] [*w*65+66] [*w*67+68] [*w*69+70] [*h*27]
f.	4694-4712	: E - Ascanius tötet den ältesten Sohn des Tyrrhus [*B*59] [*w*71+72] [*w*73+74] [*h*27]
g.	4713-4739	: E - Versuch der Rache an Ascanius; Rückzug der Trojaner
h.	4740-4770	: E - Eneas schickt Ascanius Entsatztruppen
i.	4771-4808	: E - Erstürmung der Burg des Tyrrhus [*B*60] [*h*28]
j.	4809-4834	: E - Raubzug der Trojaner

5.	4835-5000	: Formierung der feindlichen Fronten
a.	4835-4852	: E - Turnus versammelt die Opposition um sich [*B*61]
b.	4853-4939	: D - Turnus und seine Anhänger vor Latinus (direkte Rede) [*B*61]
c.	4940-4946	: E - Turnus geht voll Zorn zur Königin
d.	4947-5000	: D - Turnus und die Königin (indirekte/direkte Rede) [*B*62] [*w*75]

6.	5001-5312	: Heer des Turnus
a.	5001-5091	: B - Heer des Turnus [*B*63] [*B*64]
b.	5092-5118	: B - Pferde des Messapus
c.	5119-5141	: B - Heer des Turnus
d.	5142-5211	: B - Camilla [*B*66] [*w*76]
e.	5212-5224	: B - Gefolge der Camilla [*B*66] [*w*76]
f.	5225-5240	: B - Camillas Wesen [*B*66] [*w*76]
g.	5241-5268	: B - Pferd der Camilla [*B*66] [*w*76]
h.	5269-5289	: B - Sattel [*B*66] [*w*76]
i.	5290-5299	: E - Einzug der Camilla in Laurentum [*B*65] [*B*66] [*w*76]
j.	5300-5312	: E - Turnus empfängt Camilla [*B*67] [*w*77]

VII. STRUKTUR „ACHTES BUCH” (V. 5313-6302)

1.	5313-5532	: Fürstenversammlung bei Turnus
a.	5313-5324	: E - Turnus beruft die Fürstenversammlung ein [*B*68] [*h*29]
b.	5325-5416	: D - Rede des Turnus in der Versammlung [*B*68] [*h*29]
c.	5417-5464	: D - Rede des Mezzentius
d.	5465-5513	: D - Rede des Messapus
e.	5514-5532	: E - Beschluß der Fürstenversammlung

2.	5533-5897	: Kriegsvorbereitungen und Rüstung des Eneas
a.	5533-5554	: E - Vorbereitung der Belagerung von Montalbane [*w*78] [*h*30]
b.	5555-5594	: E - Eneas verschanzt sich auf Montalbane [*w*78] [*h*30]
c.	5595-5619	: E - Venus bittet Vulkan um eine Rüstung für Eneas [*B*70] [*w*80]
d.	5620-5665	: Ex - Rückblende: Ehebruch der Venus mit Mars [*B*69] [*w*79] [*h*31]
e.	5666-5670	: E - Entschluß des Vulkan [*B*70] [*w*81]
f.	5671-5802	: B - Rüstung des Eneas
g.	5803-5824	: Ex - Geschichte der Arachne
h.	5825-5833	: E - Venus erhält die Rüstung [*B*70] [*w*82]
i.	5834-5840	: E - Venus belohnt Vulkan für sein Werk mit ihrer Liebe [*w*83]
j.	5841-5872	: E - Eneas erhält die Rüstung und die Botschaft, sich mit Euander zu verbünden [*B*71] [*w*84]
k.	5873-5897	: E/D - Eneas berät sich mit seinen Gefährten (indirekte Rede)

3.	5898-6302	: Eneas in Pallanteum
a.	5898-5907	: E - Ausrüsten der Schiffe
b.	5908-5989	: D - Beratung des Eneas mit seinen Gefährten (direkte Rede)
c.	5990-6002	: E - Abschied des Eneas von Ascanius und seinen Gefährten
d.	6003-6028	: E - Fahrt nach Pallanteum [*B*72] [*w*85] [*h*32]
e	6029-6043	: E - Ankunft in Pallanteum
f.	6044-6068	: Ex - Ursprung des Herculesfestes
g.	6069-6114	: E - Begrüßung durch Pallas [*w*85]
h.	6115-6201	: D - Begrüßung durch Euander (indirekte und direkte Rede) [*w*86]
i.	6202-6230	: E - Festmahl und Dankopfer
j.	6231-6264	: E - auf der Burg des Euander
k.	6265-6280	: E - Vorbereitung des Ritterschlags [*B*73] [*w*87]
l.	6281-6293	: E - Ritterschlag des Pallas [*B*73] [*w*87]
m.	6294-6302	: E - Aufbruch nach Montalbane

VIII. STRUKTUR „NEUNTES BUCH” (V. 6303-7266)

1.	6303-6532	: 1. Belagerung und Sturm Montalbanes
a.	6303-6366	: E - vergebliche Belagerung Montalbanes [*B*74] [*w*88] [*h*33]
b.	6369-6409	: E - Turnus begutachtet die Befestigung Montalbanes
c.	6410-6442	: E - Sturmangriff auf Montalbane [*B*74] [*w*88] [*h*33]
d.	6443-6468	: E - Turnus bricht den Sturm ab
e.	6469-6482	: E - Turnus läßt die trojanischen Schiffe verbrennen [*B*75] [*w*89]
f.	6483-6502	: D - Zornesrede des Turnus (direkte Rede)
g.	6503-6532	: E - Nacht im Zeltlager des Turnus

2.	6533-6837	: Nisus und Euryalus
a.	6533-6566	: E - Nisus und Euryalus
b.	6567-6627	: D - Plan des Nisus und Euryalus (direkte Rede)
c.	6628-6638	: E - Nisus und Euryalus unterrichten Ascanius von ihrem Plan [*B*76] [*w*90]
d.	6639-6691	: E - Nisus und Euryalus überfallen das Lager des Turnus [*B*77] [*w*90]
e.	6692-6726	: E - Begegnung mit Volcens: Flucht der beiden Freunde [*B*78] [*w*91]
f.	6727-6734	: E - Gefangennahme des Euryalus [*w*91]
g.	6735-6744	: E - Nisus versucht Euryalus, zu befreien [*w*91]
h.	6745-6753	: D - Volcens läßt Euryalus töten (direkte Rede) [*w*91]
i.	6754-6785	: E - Nisus greift Volcens an und wird getötet [*w*91]
j.	6786-6826	: E - Nisus und Euryalus werden die Köpfe abgeschlagen und an einen Galgen gehängt [*B*79] [*B*80] [*w*92] [*w*93]
k.	6827-6837	: E - Trauer der Trojaner um das tote Freundespaar [*B*80] [*w*93]

3.	6838-7266	: 2. Belagerung und Sturm Montalbanes
a.	6838-6868	: E - Turnus erneuert die Belagerung Montalbanes: Versuch, die Gräben zuzuschütten
b.	6869-6914	: E - Sturm auf Montalbane mit Wurfmaschinen [*B*81] [*B*82]
c.	6915-6928	: D - Ascanius feuert die Trojaner an (indirekte Rede)
d.	6929-6957	: E - Sturm auf die Mauer [*B*81] [*B*82] [*w* 95]
e.	6958-7020	: E - Lycus und Helenor auf dem Brückenturm [*B*83] [*w*94]
f.	7021-7050	: E - Ausfall und Tod von Lycus und Helenor [*w*96]
g.	7051-7072	: E - Ascanius tötet Remulus
h.	7073-7095	: E - neuer Sturm auf Montalbane
i.	7096-7140	: E - Ausfall der Riesen Pandarus und Bitias [*B*84] [*h*34]
j.	7141-7184	: E/D - Turnus greift ein (direkte Rede) [*B*85]

k.	7185-7228	: E - Turnus in Montalbane eingeschlossen; Tod von Pandarus und Bitias
l.	7229-7266	: E - Rückzug des Turnus [*B*86]

IX. STRUKTUR „ZEHNTES BUCH” (V. 7267-7964)

1.	7267-7454	: 1. Kampf des Eneas mit Pallas
a.	7267-7298	: E - Rückkehr des Eneas mit Pallas [*B*87] [*w*97]
b.	7299-7347	: E - Turnus und Pallas treffen aufeinander [*w*98]
c.	7348-7370	: E - Zweikampf zwischen Turnus und Pallas [*B*88] [*w*98]
d.	7371-7396	: E - allgemeiner Kampf
e.	7397-7422	: E - Eneas im Kampf
f.	7423-7454	: E - Ascanius schickt Lycomedes Eneas zu Hilfe; Flucht der Trojaner [*w*99]

2.	7455-7626	: Pallas und Turnus
a.	7455-7465	: E - Pallas hält die fliehenden Trojaner auf [*B*89] [*w*99]
b.	7466-7509	: D - Pallas’ Ermutigung zum Kampf (direkte Rede) [*B*89]
c.	7510-7524	: D - Pallas und Turnus (indirekte Rede)
d.	7525-7570	: E - Pallas unterliegt im Zweikampf mit Turnus [*B*90] [*B*91] [*B*92] [*w*98] [*w*99] [*w*100]
e.	7571-7598	: E - Trauer um Pallas und Lobpreis
f.	7599-7626	: E - Turnus raubt den Ring des Pallas [*B*93]

3.	7627-7646	: Entrückung des Turnus auf dem Schiff
a.	7627-7653	: E - Verwundung des Turnus; Rache an dem Schützen [*B*94] [*B*95] [*w*101]
b.	7654-7670	: E - Turnus treibt mit dem Schiff ab [*w*102]
c.	7671-7726	: D - Klage des Turnus (direkte Rede)
d.	7727-7746	: E - Turnus treibt wieder zum Land zurück [*w*102]

4.	7747-7964	: Zorn des Eneas
a.	7747-7761	: D - Zorn des Eneas über Pallas’ Tod (indirekte Rede) [*B*96] [*w*103]
b.	7762-7815	: E - Eneas’ Kampf mit Mezzentius und dessen Verwundung [*B*97] [*w*104]
c.	7816-7870	: E - Eneas’ Kampf mit Lausus und dessen Tod [*B*98] [*w*105] [*w*106]
d.	7871-7888	: E - Lausus wird zu Mezzentius gebracht
e.	7889-7911	: E - Eneas tötet Mezzentius
f.	7912-7929	: E - Ende des Kampfes
g.	7930-7964	: E - Vereinbarung des Waffenstillstandes

X. STRUKTUR „ELFTES BUCH” (V. 7965-9574)

1.	7965-8427	: Bestattung des Pallas
a.	7965-7982	: E - Eneas läßt für Pallas eine Bahre anfertigen [*B*99]
b.	7983-7999	: B - Pallas’ Totenbahre
c.	8000-8020	: E - Eneas bereitet die Überführung des Pallas vor [*B*101] [*w*107]
d.	8021-8077	: D - Klagemonolog des Eneas (direkte Rede) [*B*100]
e.	8078-8088	: E - Eneas sinkt an Pallas’ Bahre zusammen
f.	8089-8124	: E - Ausstattung des Leichenzuges und Überführung des Pallas [*B*101] [*w*107]
g.	8125-8135	: E - das Königspaar erfährt vom Tod des Sohnes [*B*102] [*w*108]
h.	8136-8169	: D - Totenklage des Euander (direkte Rede) [*B*103] [*w*108]
i.	8170-8176	: E - Ohnmacht des Königspaares an der Bahre [*B*103] [*w*108]
j.	8177-8234	: D - Totenklage der Königin (direkte Rede) [*B*103] [*w*108]
k.	8235-8272	: E - Vorbereitung des Pallas für die Bestattung [*B*104] [*w*109] [*w*110]
l.	8273-8339	: B - Grabmal des Pallas und Epitaph [*B*104] [*w*110]
m.	8340-8347	: E – Begräbnisfeierlichkeiten [*B*104] [*w*110]
n.	8348-8373	: B - das ewige Licht über dem Grabmal des Pallas [*w*110]
o.	8374-8408	: Ex - Wiederentdeckung des Grabes durch Friedrich Barbarossa
p.	8409-8419	: E - Verschluß des Grabes
q.	8420-8427	: E - Abschied der Trojaner von Pallanteum

2.	8428-8762	: Beratung bei König Latinus
a.	8428-8452	: E - Beratung des Latinus mit seinen Verbündeten [*B*105] [*w*111] [*h*35]
b.	8453-8524	: D - Rede des Latinus (direkte Rede) [*B*105] [*w*111] [*h*35]
c.	8525-8632	: D - Rede des Drances (direkte Rede) [*B*106] [*w*111] [*h*35]
d.	8633-8682	: D - Rede des Turnus (direkte Rede) [*B*107] [*w*111] [*h*35]
e.	8683-8717	: D - Rede des Drances (direkte Rede) [*w*111] [*h*35]
f.	8718-8734	: D - Rede des Turnus (direkte Rede) [*B*107] [*w*111] [*h*35]
g.	8735-8739	: D - Entscheidung des Latinus (direkte Rede) [*B*107] [*w*111] [*h*35]
h.	8742-8762	: E - Nachricht vom Ausfall der Trojaner und Ende der Beratung [*B*108]

3.	8763-9282	: Taten der Camilla
a.	8763-8783	: E/D - Aufbruch des Turnus (direkte Rede) [*B*109]
b.	8784-8790	: E - Camillas Taten
c.	8791-8816	: B - Rüstung der Camilla
d.	8817-8823	: B - Camilla und ihr Gefolge

e.	8824-8866	: D - Camilla und Turnus
f.	8867-8879	: E - Turnus und Eneas im Hinterhalt
g.	8880-8915	: E - Angriff der Camilla [*w*112]
h.	8916-8919	: E - Orsilochus tötet Larina [*h*36]
i.	8920-8935	: D - Orsilochus feuert die Kampfgefährten an
j.	8936-8950	: E - Rückzug der Camilla nach Laurentum [*w*113]
k.	8951-8965	: E - Messapus und Camilla im Kampf [*w*114]
l.	8966-9005	: D - Tarcho verhöhnt Camilla (direkte Rede)
m.	9006-9011	: E - Camilla tötet Tarcho [*B*110] [*w*115]
n.	9012-9027	: E - Flemin und ein anderer Trojaner werden von Camilla und Tarpeja getötet [*B*112]
o.	9028-9044	: D - Camilla verhöhnt Tarcho
p.	9045-9063	: E - Arruns
q.	9064-9080	: E - Chloreus, Priester der Trojaner
r.	9081-9094	: B - Helm des Chloreus
s.	9095-9111	: E - Camilla tötet Chloreus und raubt seinen Helm [*B*113] [*w*116]
t.	9112-9117	: E - Arruns tötet Camilla [*B*113] [*w*116]
u.	9118-9124	: E - Tarpeja tötet Arruns [*w*116]
v.	9125-9152	: E - Camilla wird vom Schlachtfeld nach Laurentum gebracht [*B*114] [*w*117]
w.	9153-9176	: E - Turnus und Eneas verlassen den Hinterhalt
x.	9177-9204	: E - Eneas berät sich mit seinen Gefährten; das Lager wird aufgeschlagen [*B*115]
y.	9205-9239	: B - Zelt des Eneas [*B*115]
z.	9240-9271	: E - Reaktion der Latiner
aa.	9272-9282	: E - Latinus bittet um Waffenstillstand [*B*115]

4.	9283-9574	: Beisetzung der Camilla
a.	9283-9293	: E - Turnus bereitet die Überführung der Camilla vor [*B*117] [*w*118]
b.	9294-9313	: B - Bahre der Camilla
c.	9314-9322	: E - Vorbereitung der Überführung [*B*116]
d.	9323-9353	: D - Totenklage des Turnus (direkte Rede) [*B*116]
e.	9354-9368	: E - Trauerkondukt: Turnus begleitet die Bahre [*B*117] [*w*118]
f.	9369-9384	: E - Heimführung von Camillas Leiche
g.	9385-9574	: B - Grabmal der Camilla [*B*118] [*w*119] [*h*37]

XI. STRUKTUR „ZWÖLFTES BUCH” (V. 9575-13528)

1.	9575-9734	: Zweikampfvertrag
a.	9575-9587	: E - Ende des Waffenstillstandes; Turnus bei Latinus [*B*119] [*w*120]
b.	9588-9612	: D - Turnus klagt Latinus an (direkte Rede) [*B*119] [*w*120]
c.	9613-9656	: D - Warnung des Latinus (direkte Rede) [*B*119] [*w*120]
d.	9657-9707	: D - Zorn des Turnus (direkte Rede) [*B*119] [*w*120]
e.	9708-9715	: E - Boten des Latinus bei Eneas (indirekte Rede) [*B*120]
f.	9716-9734	: E - Zweikampfvertrag und Verlängerung des Waffenstillstandes

2.	9735-10964	: Lavinias Minne
a.	9735-9744	: E - Lavinia im Gemach der Königin [*B*121]
b.	9745-9788	: D - Appell der Königin an ihre Tochter (direkte Rede) [*B*122] [*w*121]
c.	9789-9820	: D - Stichomythie Königin-Lavinia (9800ff.: Definition der Minne) (direkte Rede) [*B*122] [*w*121]
d.	9821-9851	: D - Rede der Königin (direkte Rede) [*B*122] [*w*121]
e.	9852-9985	: D - Dialog Königin-Lavinia z. T. stichomythisch (direkte Rede) [*B*122] [*w*121]
f.	9986-9990	: E - die Königin verläßt im Zorn Lavinia [*B*123]
g.	9991-10001	: E - Waffenstillstand
h.	10002-10030	: E - 1. Begegnungsszene: Eneas reitet vor Laurentum spazieren [*B*124] [*w*122] [*w*123] [*h*38]
i.	10031-10045	: E - Lavinia erblickt Eneas und wird von Venus verwundet [*w*122] [*w*123]
j.	10046-10060	: B - Lavinias Minnequal
k.	10061-10388	: D - Minnemonolog der Lavinia (direkte Rede) [*B*125] [*B*126]
l.	10389-10399	: E - Lavinias Schmerz beim Wegreiten des Eneas
m.	10400-10435	: D - Minnemonolog der Lavinia (direkte Rede)
n.	10436-10450	: E - Lavinia blickt dem davonreitenden Eneas hinterher
o.	10451-10461	: E - Appetitlosigkeit der Lavinia
p.	10462-10475	: E - Schlaflosigkeit der Lavinia [*B*127]
q.	10476-10496	: D - Minnemonolog der Lavinia (direkte Rede) [*B*127]
r.	10497-10513	: E - Lavinia und die Königin [*B*128]
s.	10514-10712	: D - Lavinia und die Königin: Liebesgeständnis Lavinias (direkte Rede, z. T. stichomythisch) [*B*128]
t.	10713-10724	: E - Ohnmacht der Lavinia und Zorn der Königin [*B*129]
u.	10725-10784	: D - Minnemonolog der Lavinia (direkte Rede) [*B*130]
v.	10785-10811	: E - Lavinia schreibt den Minnebrief [*B*131] ([*w*122] [*w*123])
w.	10812-10822	: E - Lavinia befestigt den Brief an einem Pfeil ([*w*122] [*w*123])

x. 10823-10842 : E - 2. Begegnungsszene: Eneas kommt wieder zur Burg geritten ([*w*122] [*w*123])
y. 10843-10854 : E - Lavinia und der Bogenschütze [*B*132] ([*w*122] [*w*123])
z. 10855-10907 : D - Lavinia überredet den Bogenschützen (direkte Rede) [*B*132] ([*w*122] [*w*123])
aa. 10908-10921 : E - Eneas findet den Pfeil [*B*133] ([*w*122] [*w*123])
bb. 10922-10930 : D - Eneas und seine Gefährten (direkte Rede) ([*w*122] [*w*123])
cc. 10931-10946 : E - Eneas und Lavinia grüßen einander ([*w*122] [*w*123]) [*h*38]
dd. 10947-10964 : D - ein Ritter verspottet Eneas (direkte Rede) ([*w*122] [*w*123])

3. 10965-11604 : Eneas’ Minne
a. 10965-10990 : E - Eneas reitet an die Burg heran und wird beim Anblick Lavinias von Amor getroffen ([*w*122] [*w*123]) [*w*124]
b. 10991-11018 : E - Appetitlosigkeit des Eneas [*B*134]
c. 11019-11041 : E - Schlaflosigkeit des Eneas [*B*135] [*w*124]
d. 11042-11338 : D - Minnemonolog des Eneas (direkte Rede) [*B*135] [*B*136] [*w*124]
e. 11339-11352 : E - Eneas schläft bis zum Mittag [*B*137]
f. 11353-11367 : D - Reaktion der Gefährten auf das Verhalten des Eneas [*w*125?]
g. 11368-11380 : E - Lavinia wartet auf Eneas
h. 11381-11465 : D - Klage der Lavinia (direkte Rede)
i. 11466-11483 : E - Eneas liegt minnekrank bis zum Nachmittag im Bett und läßt sich sein Gewand bringen [*B*137] [*B*138] [*w*126]
j. 11484-11502 : E - 3. Begegnungsszene: Eneas reitet mit seinen Gefährten nach Laurentum [*w*127] [*h*39] [*h*40]
k. 11503-11551 : D - Lavinia bereut ihre Anklage des Eneas (direkte Rede)
l. 11552-11563 : E - Eneas und Lavinia begrüßen einander [*w*127] [*h*39]
m. 11564-11582 : D - Spott der Gefährten (direkte Rede)
n. 11583-11604 : E - Eneas bleibt bis zum Abend vor Laurentum

4. 11605-12154 : Vereinbarung des Zweikampfes, Zwischenfall und allgemeiner Kampf
a. 11605-11644 : E - Eintreffen der Kriegsparteien auf dem Kampfplatz [*w*125] [*w*128]
b. 11645-11658 : E - Vorbereitung der Götterbilder [*w*125] [*w*128]
c. 11659-11741 : D - Ansprache des Eneas (direkte Rede)
d. 11742-11758 : D - die Latiner geloben dem Eneas freien Abzug des Ascanius im Falle einer Niederlage (indirekte Rede)
e. 11759-11770 : E - Streit zwischen zwei Gefolgsleuten
f. 11771-11803 : D - Hetzrede eines Latiners, sich nicht auf Turnus zu verlassen (direkte Rede)
g. 11804-11837 : E - allgemeiner Kampf [*h*41]
h. 11838-11850 : E - Flucht des Latinus [*h*41]

i.	11851-11868	: E - Eneas greift in den Kampf ein, um ihn zu beenden [*h*41]
j.	11869-11886	: E - Verwundung des Eneas [*h*41]
k.	11887-11915	: E - Heilung des Eneas
l.	11916-11920	: E - Rückkehr des Eneas in den Kampf
m.	11921-11936	: E - Turnus stürzt in den Kampf
n.	11937-11975	: E - allgemeiner Kampf
o.	11976-12010	: D - Neptanabus reizt Turnus (direkte Rede)
p.	12011-12025	: E - Zweikampf zwischen Neptanabus und Turnus
q.	12026-12048	: D - Turnus verspottet den sterbenden Neptanabus (direkte Rede)
r.	12049-12068	: E - Turnus greift die Trojaner an und drängt sie zurück
s.	12069-12086	: E - das Erscheinen des geheilten Eneas hält den Rückzug der Trojaner auf
t.	12087-12134	: E - Eneas und die Trojaner treiben die Latiner nach Laurentum zurück
u.	12135-12154	: E - Eneas steckt Laurentum in Brand [*w*135]

5.	12155-12634	: Entscheidungskampf
a.	12155-12167	: D - Turnus gelobt vor Latinus erneut den Zweikampf (direkte Rede)
b.	12168-12174	: E - Latinus läßt dem Eneas die Botschaft überbringen
c.	12175-12198	: E - Bestimmungen des Kampfes und Geiselaustausch
d.	12199-12215	: E - Lavinia beobachtet die Vorbereitungen des Kampfes [*w*130] [*w*136]
e.	12216-12302	: D - Klage der Lavinia (direkte Rede) [*w*136]
f.	12303-12320	: E - Eneas und Turnus treten gegeneinander an [*h*42]
g.	12321-12352	: E - Zweikampf: Lanzenkampf zu Pferde [*w*131] [*w*137] [*h*42]
h.	12353-12382	: E - Zweikampf: Schwertkampf zu Fuß [*w*132] [*w*138] [*h*42]
i.	12383-12402	: B - die Waffen des Eneas [*w*132] [*w*138] [*h*42]
j.	12403-12424	: E - Zweikampf: Schwertkampf zu Fuß [*w*132] [*w*138] [*h*42]
k.	12425-12450	: E - Zweikampf: der Anblick der Lavinia verleiht Eneas Kraft für einen schweren Hieb [*w*136] [*w*138] [*h*42]
l.	12451-12480	: E - Zweikampf: Gegenangriff des Turnus, durch den Eneas zu Boden geht; Turnus’ Schwert zerbricht [*w*132] [*w*138] [*h*42]
m.	12481-12495	: E - Zweikampf: Gegenangriff des Eneas [*w*132] [*w*138] [*h*42]
n.	12496-12508	: E - Zweikampf: Gegenangriff des Turnus mit einem Felsblock
o.	12509-12532	: E - Zweikampf: Gegenangriff des Eneas, den Turnus nicht mehr parieren kann und am Schenkel verwundet wird [*w*133] [*w*134] [*w*139] [*h*42]
p.	12533-12558	: D - Turnus bittet um Gnade (direkte Rede) [*w*140] [*h*42]
q.	12559-12572	: E - Eneas beschließt, Turnus zu schonen [*w*140] [*h*42]
r.	12573-12589	: E - Eneas erblickt den Ring des Pallas [*w*140] [*h*42]
s.	12590-12606	: D - Eneas spricht das Todesurteil über Turnus aus [*w*141] [*h*42]
t.	12607-12634	: B - Preis des Turnus

6.	12635-13092	: Eneas und Lavinia
a.	12635-12662	: E - Eneas fordert Lavinia von Latinus und kehrt in sein Lager zurück [*w*142]
b.	12663-12671	: E - Trauer der Lavinia über Eneas’ langes Ausbleiben
c.	12672-12688	: D - Monolog Lavinias (direkte Rede)
d.	12689-12704	: E - Freigebigkeit des Eneas
e.	12705-12714	: E - Schlaflosigkeit des Eneas
f.	12715-12744	: D - Klagemonolog des Eneas (direkte Rede)
g.	12745-12758	: E - Schlaflosigkeit des Eneas
h.	12759-12780	: E - Eneas läßt durch Boten seine Hochzeit bekanntmachen
i.	12781-12783	: E - Eneas opfert den Göttern
j.	12784-12796	: E - Eneas kündigt seinen Besuch in Laurentum an
k.	12799-12834	: B - prachtvolle Ausstattung des Eneas und seiner Gefährten
l.	12835-12874	: E - Eneas zieht in Laurentum ein [*w*143]
m.	12875-12891	: E - Latinus führt Eneas und Lavinia zusammen [*w*144] [*w*150] [*w*151]
n.	12892-12916	: D - Eneas und Lavinia (direkte Rede; z. T. stichomythisch) [*w*144] [*w*151]
o.	12917-12946	: B - Pracht des Festes und der Wohnräume
p.	12947-12957	: E - Eneas und Lavinia [*w*144] [*w*151]
q.	12958-12964	: D - Eneas und die Erzieherin Lavinias (direkte Rede)
r.	12965-12982	: B - Pracht der Kleider
s.	12983-13011	: E - Geschenke des Eneas
t.	13012-13088	: D - Lavinia und die Königin (direkte Rede) [*w*152]
u.	13089-13092	: E - Tod der Königin

7.	13093-13252	: Krönung und Hochzeit
a.	13093-13101	: E - Eneas und Lavinia [*w*144] [*w*151] [*w*153]
b.	13102-13119	: E - Ankunft der Gäste bei der Hochzeit
c.	13120-13132	: E - Krönung des Eneas und der Lavinia [*w*146]
d.	13133-13152	: B - Festmahl [*w*154]
e.	13153-13164	: B - Spiel und Vergnügen nach dem Fest [*w*155] [*w*156]
f.	13165-13180	: E - Eneas beschenkt die Spielleute
g.	13181-13200	: E - die Fürsten beschenken die Spielleute
h.	13201-13217	: E - ein Monat voller Festlichkeiten
i.	13218-13252	: Ex - Vergleich mit dem Mainzer Hoffest

8.	13253-13428	: Herrscher- und Liebesglück von Eneas und Lavinia
a.	13253-13276	: E - Glück des Eneas [*w*148]
b.	13277-13286	: E - Glück der Lavinia

c.	13287-13306	: E - Eneas erhält die gesamte Herrschaft des Latinus und gründet Alba Longa
d.	13307-13331	: E - Herrschaft des Eneas
e.	13332-13423	: Ex - Geschlechtsregister II
f.	13424-13428	: Ex - Epilog

9.	13429-13528	: Epiloge
a.	13429-13490	: Ex - Epilog
b.	13491-13528	: Ex - Epilog

Anhang 3: Synopse der illustrierten Szenen in den Handschriften *B*, *h* und *w*

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)[1]
			VORGESCHICHTE: ZERSTÖRUNG TROJAS UND FLUCHT DES ENEAS		
1r	[1] Menelaos vor Troja; V. 1-4 [E]				
2r	[2] Kampf um Troja; V. 1-32 [E]; V. 936-942 [E] und öfter aus dem Bereich V. 910-1230 (unspezifische Kampfszene)	3vIb	[1] das brennende Troja; V. 1-32 [E]; V. 936-942 [E] und öfter aus dem Bereich V. 910-1230 (unspezifische Kampfszene)	3v	[1] Kampf um Troja; V. 1-32 [E]; V. 936-942 [E] und öfter aus dem Bereich V. 910-1230 (unspezifische Kampfszene)
2vI	[3] das hölzerne Pferd in Troja; V. 1154-1163 [E]; V. 1201-1202 [E]				
2vII	[4] Flucht von Eneas, Anchises, Ascanius und Creusa aus Troja; V. 133-141 [E]				
		3vII	[2] Dido und ihr Gefolge in Karthago (unspezifische Szene)		
4rI	[5] Abfahrt des Eneas von Troja; V. 152-153 [E]	3vIIIa	[3] Eneas fährt mit seinen Gefährten über das Meer und hält eine Ansprache; V. 152-153 [E]; vgl. V. 224-239 [E] [D]	4r	[2] Eneas fährt mit seinen Gefährten über das Meer; V. 152-153 [E]; vgl. V. 224-239 [E] [D]
4rII	[6] Sturm auf dem Meer; V. 172-199 [E]; vgl. V. 490-492 [D]; V. 589-591 [E]				
			LANDUNG IN LIBYEN UND AUFNAHME BEI DIDO		
4vI	[7] Landung in Libyen; V. 245-247 [E]; Aussenden der Boten; V. 262-266 [E]			8v	[3] Landung in Libyen; V. 245-247 [E]
4vI	[7] Landung in Libyen; V. 245-247 [E]; Aussenden der Boten; V. 262-266 [E]	3vIIIb	[4] Aussenden der Boten; V. 262-266 [E]		
4vII	[8] die Boten des Eneas vor Karthago; V. 284-287 [E]; V. 433-435 [D]	4rI	[5] die Boten des Eneas bei der vor (!) Karthago sitzenden Dido; V. 284-287 [E]; V. 454-572 [D] (Kontamination zweier Szenen)		
6rI	[9] die Boten vor Dido; V. 454-572 [D]				
6rII	[10] Rückkehr der Boten zu Eneas; V. 594-640 (Abweichung von Text und Bild: Schachszene) [E] [D]	4rIIa	[6] Rückkehr der Boten zu Eneas; V. 594-640 [E] [D]		
6vI	[11] Eneas fragt die Gefährten um Rat; V. 641-656 [D]				
6vII	[12] Ankunft des Eneas mit seinen Gefährten vor Karthago; V. 698-701 [E]	4rIIb	[7] Eneas reitet mit seinen Gefährten nach Karthago; V. 698-701 (Stadt nicht dargestellt) [E]		
9rI	[13] Dido empfängt Eneas mit seinem Gefolge; V. 729-733 [E]	4rIII	[8] Dido empfängt Eneas mit seinem Gefolge vor Karthago; V. 729-733 [E]	17r	[4] Dido empfängt Eneas (ohne Gefolge) vor Karthago; V. 729-733 [E]
				19v	[5] Eneas läßt Ascanius und Geschenke für Dido herbeiholen; V. 760-769 [E]
9rII	[14] Geschenke des Eneas für Dido; V. 800-801 [E]; vgl. V. 769 [B]; V. 772; V. 789 [B]				
9vI	[15] Gastmahl der Dido; V. 880-898 [B]	10rI	[9] Gastmahl der Dido; V. 880-898 [B]		

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
9vII	[16] Eneas erzählt Dido vom Untergang Trojas; V. 899-909; V. 910-1230 [D] [E]	10rIIa	[10] Eneas erzählt Dido vom Untergang Trojas; V. 899-909 [E]; V. 910-1230 [D] [E]		
		10rIIb	[11] Geschenke des Eneas für Dido; V. 800-801 [E] (vgl. V. 769 [B]; V. 772 [B]; V. 789 [B])		
DIE LIEBE ZWISCHEN DIDO UND ENEAS					
		10rIIIa	[12] Eneas im Bett; V. 1317-1322 [E] (unklar durch doppelte Beschriftung) [E]; V. 1306-1309 [E]; vgl. V. 1341-1349 [E]	27r	[6] Dido und eine Begleiterin bringen dem im Bett liegenden Eneas einen Schlaftrunk; Fehldeutung COURCELLES („Dido erhält die Geschenke des Eneas"); die hier vorgenommene Erklärung nach der Bildbeischrift; V. 1306-1309 [E]; V. 1317-1322 [E]
		10rIIIb	[13] Dido und eine Dienerin; V. 1324-1341 [E]		
		10vIa	[14] Dido und Anna; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1324-1341 [E]		
		10vIb	[15] Dido steht vor ihrem Bett; V. 1360 [E]; Abweichung vom Text; vgl. V. 1384-1408 [D]		
11rI	[17] Dido liegt liebeskrank schlaflos im Bett; V. 1342-1349 [E]; V. 1384-1408 [D]	10vIIa	[16] Dido liegt liebeskrank schlaflos im Bett; V. 1342-1349 [E]; V. 1384-1408 [D]		
		10vIIb	[17] Dido mit dem Gürtel (!), den sie von Eneas geschenkt bekam; V. 1367-1369 (Abweichung vom Text) [E]; vgl. V. 1384-1408 [D]		
		10vIIIa	[18] Dido im Schlafgemach ihrer Hofdamen; V. 1444-1448 [E]		
11rII	[18] Dido klagt Anna ihren Liebeskummer; V. 1449-1606 [D]	10vIIIb	[19] Dido klagt Anna ihren Liebeskummer; V. 1449-1606 [D]	32v	[7] Dido klagt Anna ihren Liebeskummer; V. 1449-1606 [D]
		15vIa	[20] Dido läßt die Jäger zu sich kommen; V. 1678-1683 [E]		
		15vIb	[21] Dido und Anna (?) mit einem Jagdhund; kein unmittelbarer Textbezug (vgl. V. 1736-1737 [E]; V. 1766-1775 [B])		
11vI	[19] Dido und Eneas brechen zur Jagd auf; V. 1759-1767 [E] [B]; V. 1791-1801 [B]	15vII	[22] Dido und Eneas brechen zur Jagd auf; V. 1791-1801 [B]	36r	[8] Dido und Eneas brechen zur Jagd auf; V. 1791-1801 [B]
		15vIII	[23] ein Jäger erlegt einen Hirsch; kein unmittelbarer Textbezug (vgl. V. 1806-1807) [E]	36r	[8] Jagd; V. 1806-1807 [E]
		16rIa	[24] Pferd des Eneas; V. 1830-1831 [E]		
		16rIb	[25] Eneas hilft Dido vom Pferd; V. 1830-1831 [E]		
11vII	[20] Liebesvereinigung von Dido und Eneas unter dem Baum; V. 1827-1856 [E]	16rIIa	[26] Liebesvereinigung von Dido und Eneas unter dem Baum; V. 1832-1856 [E]	39v	[9] Liebesvereinigung von Dido und Eneas unter dem Baum; V. 1827-1856 [E] (nicht ausgeführte Miniatur)
		16rIIb	[27] Dido und Eneas; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1868-1874 [E]; vgl. V. 1904-1911 [E]; vgl. V. 1943-1944 [E]	42r	[10] Dido und Eneas; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1868-1874 [E]; vgl. V. 1904-1911 [E]; vgl. V. 1943-1944 [E]

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
		16rIII	[28] Dido und Eneas kehren nach Karthago zurück; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 1868-1871 [E]		
13rI	[21] Hochzeitsmahl; V. 1910-1911 [E]				
13rII	[22] offizieller Vollzug der Ehe; V. 1917-1918 [E]				
			ABFAHRT DES ENEAS UND TOD DIDOS		
13vI	[23] Befehl der Götter zur Abfahrt; V. 1958-1969 [D]				
13vII	[24] Eneas berät sich mit seinen Gefährten; V. 1972-1975 [D]				
15rI	[25] Eneas' Schiffe werden heimlich beladen; V. 1976-1979 [E]	21vIa	[29] Eneas' Schiffe werden heimlich beladen; V. 1976-1979 [E]		
15rII	[26] Dido erfährt von der geplanten heimlichen Flucht; V. 1999-2003 [E]				
15vI	[27] Dido stellt Eneas zur Rede (1. Phase); V. 2012-2203 [D]	21vIb	[30] Dido stellt Eneas zur Rede; Abschiedsszene; V. 2012-2230 [D] [E]	44v	[11] Abschied des Eneas von Dido; V. 2012-2230 [D] (Abweichung vom Text: Eneas zu Pferd)
15vII	[28] Dido stellt Eneas zur Rede und will ihn zurückhalten (2. Phase); V. 2204-2230 [D]				
17rI	[29] Dido stürzt dem abfahrenden Eneas hinterher; V. 2231-2237 [E]; V. 2245-2248 [E]	21vIIa	[31] Dido (und Anna?) sehen Eneas nach; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 2231-2253 [E]; V. 2254-2319 [D]	48v	[12] Didos Ohnmacht bei der Abfahrt des Eneas; V. 2231-2237 [E]; V. 2245-2248 [E]
		21vIIb	[32] Eneas fährt auf hohe See; V. 2231-2253 (Miniatur gehört noch zu 31!) [E]		
17rII	[30] Dido schickt Anna zu der Zauberin; V. 2254-2319 [D]				
17vI	[31] Didos Selbstmord mit dem Schwert, während die Geschenke des Eneas im Scheiterhaufen verbrennen; V. 2346-2351 [E]; V. 2354-2447 [D] [E]	21vIII	[33] Didos Selbstmord mit dem Schwert und Verbrennen; Anna und die Zauberin kommen; V. 2354-2460 [D] [E]	51r	[13] Didos Selbstmord mit dem Schwert und Verbrennen; Anna und die Zauberin kommen; V. 2354-2460 [D] [E]
17vII	[32] Anna und die Zauberin finden die Tote; V. 2448-2460 [E]				
19rI	[33] Anna, die Zauberin und der Kämmerer dringen ins Gemach der toten Dido ein; V. 2477-2490 [E]			53v	[14] Anna und die Frauen dringen in das Gemach der toten Dido ein; V. 2477-2490 [E]
19rII	[34] Didos Aschenurne wird im Sarg beigesetzt; Annas Klage; V. 2501-2505 [E]	22rIa	[34] Annas Klage vor Didos Sarg; V. 2501-2505 [E]	54v	[15] Beisetzung Didos; V. 2501-2505 [E]
			SIZILIEN		
19vI	[35] Meerfahrt des Eneas und Landung in Sizilien; V. 2538-2541 [E]				
19vII	[36] Anchises erscheint Eneas im Traum; V. 2546-2629 [D]	22rIb	[35] Anchises erscheint Eneas im Traum; V. 2546-2629 [D]	57r	[16] Prophezeiung der Unterweltsfahrt durch Anchises? (unklare Interpretation COURCELLES, S. 72); V. 2586-2629 [D]

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
		22rIIa	[36] Eneas berichtet seinen Gefährten von den Weisungen des Anchises; V. 2656-2675 [D]		
		22rIIb	[37] Stadtgründung; V. 2676-2683 [E] (COURCELLE: Eneas sucht Sibylle (Stadtansicht!); V. 2687-2688 [E])		
			ABSTIEG IN DIE UNTERWELT		
21rI	[37] Eneas findet die lesende Sibylle; V. 2689-2691 [E]; V. 2704-2705 [B]; V. 2714-2715 [B]; V. 2742-2755 [D]	22rIIIa	[38] Eneas findet die lesende Sibylle; V. 2689-2691 [E]; V. 2704-2705 [B]; V. 2714-2715 [B]; V. 2742-2755 [D]		
				61r	[17] Eneas opfert den Göttern; V. 2826-2829 [E] (nicht ausgeführte Miniatur)
21rII	[38] Eneas pflückt den Zweig und bringt ihn Sibylle (zwei Szenen in einem Bild!); V. 2830-2832 [E]; V. 2836-2837 [E]	22rIIIb	[39] Eneas bringt Sibylle den Zweig und bricht mit ihr in die Unterwelt auf; V. 2830-2832 [E]; V. 2836-2837 [E]; 2865-2870 [E]		
21vI	[39] Eneas und Sibylle am Eingang zur Unterwelt; V. 2886-2932 [E] [D]			62r	[18] Eneas, Sibylle und ein Begleiter am Eingang zur Unterwelt; aus dem Höllenrachen schauen Menschen heraus (nicht im Text!); V. 2886-2932 [E] [D]
				63v	[19] Eneas, Sibylle und zwei Begleiter am Eingang zur Unterwelt; V. 2886-2932 [E] [D]
21vII	[40] Eneas und Sibylle bei den Selbstmördern; V. 2941-2990 [E] [D]	28rIa	[40] Eneas und Sibylle bei den Selbstmördern; V. 2941-2990 [E] [D]		
23rI	[41] Eneas und Sibylle kommen zu Charon und zeigen ihm den Zweig; V. 2991-3135 [E] [D] [B]	28rIb	[41] Eneas und Sibylle kommen zu Charon, der die Seelen über den Unterweltsfluß setzt; V. 2991-3135 [E] [D] [B]	65r	[20] Eneas und Sibylle kommen zu Charon, der die Seelen über den Unterweltsfluß setzt; V. 2991-3135 (nicht ausgeführte Miniatur) [E] [D] [B]
23rII	[42] Charon bringt Eneas und Sibylle an das andere Ufer (Moment des Ausstiegs); V. 3136-3148 [E]			67r	[21] Charon bringt Eneas und Sibylle an das andere Ufer; 3136-3148 [E]
23vI	[43] Eneas und Sibylle sehen die Seelen Lethe trinken; das Schwert des Eneas erleuchtet die Finsternis; V. 3149-3192 [E] [D]	28rIIa	[42] Eneas und Sibylle sehen die Seelen Lethe trinken; V. 3149-3166 [E] [D]		
				69v	[22] Eneas, Sibylle und ein Begleiter vor einem Höhleneingang; das Schwert des Eneas erleuchtet die Finsternis (Kontamination mehrerer Szenen; ohne Cerberus?); V. 3186-3197 [D] [E]; V. 3268-3269 [E]
23vII	[44] Eneas und Sibylle vor Cerberus; V. 3193-3267 [E] [B]	28rIIb	[43] Eneas und Sibylle vor Cerberus; V. 3193-3267 [E] [B]		
				71v	[23] Eneas, Sibylle und ein Begleiter bei den im Mutterleib gestorbenen Kindern und den durch Ritterschaft Gefallenen; V. 3273-3290 [E]; vgl. V. 3307-3353 [E]
	verlorene Miniatur?	28rIIIa	[44] Eneas trifft Dido unter denen, die sich aus Liebeskummer getötet haben; V. 3291-3306 [E]		
	verlorene Miniatur?	28rIIIb	[45] Eneas trifft die im Kampf gefallenen Trojaner und Griechen; V. 3319-3353 [E]		
		28vIa	[46] Eneas und Sibylle vor dem Tartarus (*rehte helle*); V. 3354-3366 [B]		
		28vIb	[47] Marterung einer Seele; kein unmittelbarer Textbezug (Tantalus?); vgl. V. 3389-3400 [D]; V. 3476-3477 [D]; V. 3484-3507 [D]		

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
	verlorene Miniatur?	28vIIa	[48] Tityos wird gequält; V. 3516-3541 [D]		
		28vIIb	[49] Elysium (Landschaftsdarstellung); V. 3576-3577 [E]		
	verlorene Miniatur?	28vIII	[50] Eneas trifft Anchises, der diesem seine Nachkommen prophezeit; V. 3578-3728 (insb. V. 3638-3656) [E] [D]	77v	[24] Eneas und Sibylle treffen Anchises; V. 3578-3728 [E] [D] (insb. V. 3578-3610 [E] [D])
25rI	[45] Sibylle bringt Eneas wieder zu seinen Gefährten zurück; V. 3732-3739 [E]	32vIa	[51] Sibylle verabschiedet sich von Eneas; V. 3732-3739 [E]		
		32vIb	[52] Eneas kehrt zu seinen Gefährten zurück; V. 3736-3738 [E]		
ANKUNFT IN LATIUM UND GESANDTSCHAFT AN KÖNIG LATINUS					
25rII	[46] Meerfahrt der Trojaner nach Latium; V. 3741-3743 [E]	32vIIa	[53] Meerfahrt der Trojaner nach Latium; V. 3741-3743 [E]		
25vI	[47] Mahl an der Tibermündung; Tischprodigium; V. 3755-3796 [E] [D]	32vIIb	[54] Mahl an der Tibermündung; Tischprodigium; V. 3755-3796 [E] [D]		
		32vIIIa	[55] ausgelassene Freude der Trojaner; V. 3815-3820 [E]		
		32vIIIb	[56] Opfer an die Götter; V. 3821-3827 [E]		
25vII	[48] Eneas schickt Boten zu König Latinus; V. 3854-3859 [E]	33rIa	[57] Eneas sendet König Latinus Szepter und Krone; V. 3854-3862 [E]		
		33rIb	[58] die Boten reiten zu König Latinus; V. 3897-3899 [E]		
27rI	[49] die Boten überreichen Latinus die Geschenke des Eneas; V. 3910-4030 [D] [E]	33rIIa	[59] die Boten überreichen Latinus die Geschenke des Eneas; V. 3910-4030 [D]		
27rII	[50] die Boten bringen Eneas die Botschaft des Latinus; V. 4034-4039 [E]; V. 4107-4126 [D]				
27vI	[51] Eneas teilt die Botschaft des Latinus seinen Gefährten mit; V. 4127-4139 [D]				
27vII	[52] Latinus und die Königin; V. 4148-4337 [D]	33rIIb	[60] Latinus und die Königin (mit Lavinia); V. 4148-4337 [D]		
		33rIIIa	[61] Eneas reitet mit einem Begleiter zu Latinus; kein Textbezug (möglicherweise falscher Titulus; vgl. V. 4360-4361 [E])		
				94r	[25] Turnus erhält durch einen Boten den Brief der Königin, daß Latinus seine Tochter dem Eneas versprochen hat; V. 4353-4361 [E]
		33rIIIb	[62] Eneas reitet (allein) zu Latinus; Fortsetzung des vorherigen Bildes; kein Textbezug (möglicherweise falscher Titulus; vgl. V. 4506-4508)		
BAU VON MONTALBANE					
29rI	[53] Eneas zeigt seinen Gefährten den Platz für die Stadt Montalbane; V. 4534-4541 [E]; vgl. V. 4056-4061 [D]				

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
29rII	[54] Bau von Montalbane: Errichtung der Mauern; V. 4534-4541 [E]; vgl. V. 4070-4073 [E]; V. 4083-4085 [E]				
29vI	[55] Bau von Montalbane: Vorräte werden in die Burg geschafft; V. 4534-4541 [E]; vgl. V. 4074-4075 [E]				
29vII	[56] Bau von Montalbane: Anlage des Grabens; V. 4534-4541 [E]; vgl. V. 4087-4092 [E]				
	verlorene Miniatur				
	verlorene Miniatur				
	verlorene Miniatur				
	verlorene Miniatur				
			HIRSCHJAGD DES ASCANIUS		
32rI	[57] Ascanius trifft den zahmen Hirsch; V. 4624-4644 [E]	39vIa+b	[63+64] Ascanius trifft den zahmen Hirsch; V. 4624-4638 [E]	98v	[26] Ascanius trifft den zahmen Hirsch; V. 4627-4644 [E]
32rII	[58] sterbend flieht der Hirsch zur Burg des Tyrrhus; V. 4652-4669 [E]	40rIa+b	[65+66] sterbend flieht der Hirsch zur Burg des Tyrrhus; V. 4652-4669 [E]		
		39vIIa+b	[67+68] Leute des Tyrrhus töten einen Trojaner; V. 4686-4693 (Ascanius sieht den Trojaner fallen) [E]	99r	[27] vor dem verwundeten Hirsch entsteht ein Handgemenge; V. 4670-4712 [E] (Kontamination mehrerer Einzelszenen)
		40rIIa+b	[69+70] Leute des Tyrrhus töten einen Trojaner; V. 4686-4693 (Schuß auf den Trojaner) [E]		
32vI	[59] Ascanius tötet den ältesten Sohn des Tyrrhus; V. 4694-4712 [E]	39vIIIa+b	[71+72] Ascanius tötet den ältesten Sohn des Tyrrhus; V. 4694-4712 (Ascanius schießt) [E]		
		40rIIIa+b	[73+74] Ascanius tötet den ältesten Sohn des Tyrrhus; V. 4694-4712 (Tyrrhus' Sohn fällt) [E]		
32vII	[60] Einnahme und Zerstörung der Burg des Tyrrhus; V. 4771-4808 [E]			103r	[28] Kampf um die Burg des Tyrrhus (falscher Titulus: „vesten albane"); V. 4771-4808 [E]
			FORMIERUNG DER FEINDLICHEN FRONTEN		
34rI	[61] Latinus nimmt Eneas vor Turnus in Schutz; V. 4850-4939 [D] [E]				
34rII	[62] Turnus und die Königin; V. 4947-5000 [D]	45vIa	[75] Turnus und die Königin; V. 4947-5000 [D]		
34vI	[63] Heer des Turnus (Reiter); V. 5004-5005 [B]				
34vII	[64] Heer des Turnus (Fußkämpfer); V. 5004-5005 [B]				
36rI	[65] die Einwohner von Laurente bestaunen den Einzug der Camilla; V. 5290-5299 [E]				
36rII	[66] Einzug der Camilla; V. 5142-5299 [B] [E]	45vIb	[76] Einzug der Camilla; V. 5142-5299 [B] [E]		
36vI	[67] Turnus empfängt Camilla; V. 5300-5306 [E]	45vII	[77] Turnus empfängt Camilla; V. 5300-5306 [E]		
36vII	[68] Turnus berät sich mit den Fürsten; V. 5313-5416 [E] [D]			115r	[29] Turnus berät sich mit den Fürsten; V. 5313-5416 [D] [E]
		45vIII	[78] Turnus vor Montalbane; V. 5533-5594 [E]	118r	[30] Turnus vor Montalbane; V. 5533-5594 [E]

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
			BITTE DER VENUS UM WAFFEN FÜR ENEAS		
39rI	[69] Mars und Venus im Netz des Vulcanus vor den Augen der Götter; V. 5635-5649 [Ex]	46rIa	[79] Mars und Venus von Vulcanus beim Ehebruch ertappt; V. 5635-5649 [Ex]	120v	[31] Mars und Venus von Vulcanus beim Ehebruch ertappt; V. 5635-5647 [Ex]
39rII	[70] Vulcanus schmiedet auf Bitten der Venus die Waffen des Eneas; V. 5602-5619 [E]; V. 5666-5670 [E]; V. 5825-5833 [E]	46rIb	[80] Venus bittet Vulcanus um Waffen für Eneas; V. 5602-5619 [E]		
		46rIIa	[81] Vulcanus schmiedet die Waffen für Eneas; V. 5666-5670 [E]		
		46rIIb	[82] Vulcanus zeigt Venus die Waffen für Eneas; V. 5825-5833 [E]		
		46rIIIa	[83] Venus schläft mit Vulcanus; V. 5834-5840 [E]		
39vI	[71] Eneas erhält die Waffen; V. 5841-5847 [E]	46rIIIb	[84] Eneas erhält von Venus die Waffen; V. 5841-5847 [E]		
			ENEAS BEI KÖNIG EUANDER IN PALLANTEUM		
39vII	[72] Abfahrt des Eneas von Montalbane nach Pallanteum; V. 6000-6021 [E]	52rI	[85] Fahrt des Eneas von Montalbane zu Euander; V. 6000-6028 [E]; vgl. V. 6069-6086 [E]; vgl. V. 6099-6112 [E]	127v	[32] Fahrt des Eneas zu König Euander; V. 6000-6028 [E]
	verlorene Miniatur (Szene im Hafen von Pallanteum?)				
	verlorene Miniatur?	52rII	[86] Pallas führt Eneas vor Euander; V. 6113-6201 [D] [E]		
	verlorene Miniatur				
	verlorene Miniatur				
42rI	[73] Tjost zwischen Pallas und Eneas; keine unmittelbare Textgrundlage; vgl. V. 6268-6290 [E]	52rIII	[87] Tjost zwischen Pallas und Eneas (falscher Titulus: „Turnus“!); keine unmittelbare Textgrundlage; vgl. V. 6268-6290 [E]		
			KAMPF UM MONTALBANE		
42rII	[74] Turnus läßt Montalbane bestürmen; V. 6334-6361 [E]; vgl. V. 6410-6442 [E]	52vI	[88] Turnus läßt Montalbane bestürmen; V. 6334-6361 [E]; vgl. 6410-6442 [E]	135r	[33] Turnus läßt Montalbane bestürmen; V. 6334-6361 [E]; vgl. 6410-6421 [E]
42vI	[75] Turnus läßt die Schiffe der Trojaner verbrennen; V. 6469-6482 [E]	52vII	[89] Turnus läßt die Schiffe der Trojaner verbrennen; V. 6469-6482 [E]		
42vII	[76] Nisus und Euryalus verlassen Montalbane; V. 6637 [E]	52vIII	[90] Nisus und Euryalus verlassen Montalbane und kommen ins Lager der Feinde; V. 6637-6653 [E]		
44rI	[77] Nisus und Euryalus erschlagen die schlafenden Feinde; V. 6639-6691 [E]				
44rII	[78] Nisus und Euryalus werden gefangen genommen; V. 6692-6744 [E]	55vI	[91] Nisus und Euryalus werden gefangen und getötet; V. 6692-6782 [E] [D]		
44vI	[79] die Reiter mit den Köpfen des Nisus und Euryalus; V. 6786-6794 [E]; vgl. V. 6802-6803 [E]	55vII	[92] die Reiter mit den Köpfen des Nisus und Euryalus; V. 6786-6794 [E]; vgl. V. 6802-6803 [E]		
44vII	[80] die Köpfe von Nisus und Euryalus vor Montalbane; V. 6823-6834 [E]	55vIII	[93] die Köpfe von Nisus und Euryalus vor Montalbane; V. 6823-6834 [E]		
46rI	[81] erneuter Sturm auf Montalbane; V. 6890-6914 [E]; V. 6929-6947 [E] (zu Pictura 82)				

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
46rII	[82] Turnus und Camilla führen den Angriff auf Montalbane (keine unmittelbare Textgrundlage); V. 6838-6914 [E]; V. 6929-6947 [E] (zu Pictura 81)				
46vI	[83] der Brückenturm fällt; Lycus und Helenor; V. 6977-7020 [E]	56rI	[94] Lycus und Helenor auf dem Brückenturm; V. 6977-7003 [E]		
		56rII	[95] Sturm auf Montalbane; V. 6929-6947 [E]		
		56rIII	[96] Turnus tötet Lycus und Helenor; V. 7021-7050 [E]		
46vII	[84] Ausfall der trojanischen Riesen Pandarus und Bitias; V. 7096-7140 [E]			149v	[34] ein Riese erschlägt Krieger vor der Burg Montalbane; V. 7096-7140 [E]
48rI	[85] Turnus dringt in Montalbane ein; V. 7176-7184 [E]				
48rII	[86] Turnus mit seinen Gefährten im Zelt; V. 7250-7252 [E]				
RÜCKKEHR DES ENEAS MIT HILFSTRUPPEN AUS PALLANTEUM UNTER DER FÜHRUNG DES PALLAS					
48vI	[87] Turnus sieht Eneas mit den Hilfstruppen kommen; V. 7272-7287 [E]	61vI	[97] Eneas erreicht mit seinen Hilfstruppen Montalbane; V. 7272-7287 [E]		
48vII	[88] Reiterkampf zwischen Turnus und Pallas; V. 7338-7370 [E]	61vII	[98] Reiterkampf zwischen Turnus, Eneas und Pallas; V. 7304-7370 [E]; vgl. V. 7525-7537 [E]		
50rI	[89] Pallas ruft die zum Meer flüchtenden Trojaner zurück; V. 7448-7509 [E] [D]	61vIII	[99] Turnus treibt einen Teil der Trojaner zum Meer, Pallas stellt sich ihm entgegen; V. 7448-7461 [E] (?) ; s. u.		
50rII	[90] Reiterkampf zwischen Turnus und Pallas; V. 7525-7537b [E]				
50vI	[91] Schwertkampf zwischen Turnus und Pallas; V. 7538-7543 [E]	61vIII	[99] Schwertkampf zwischen Turnus und Pallas; V. 7538-7543 [E] (?); s. o.		
50vII	[92] Turnus ersticht Pallas; V. 7544-7570 [E]	62rIa	[100] Turnus ersticht Pallas; V. 7544-7570 [E]		
52rI	[93] Turnus nimmt dem sterbenden Pallas den Ring ab; V. 7599-7626 [E]				
52rII	[94] Turnus wird von einem Bogenschützen verwundet; V. 7627-7635 [E]				
52vI	[95] Turnus tötet den Schützen auf dem Schiff; V. 7636-7651 [E]	62rIb	[101] Turnus tötet den Schützen auf dem Schiff; V. 7636-7651 [E]		
		62rIIa	[102] Turnus treibt in dem Schiff; V. 7654-7666 [E]; V. 7734-7739 [E]		
52vII	[96] Eneas' Klage um Pallas; V. 7747-7759 [D]	62rIIb	[103] Eneas' Klage um Pallas; V. 7747-7759 [D]		

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
53rI	[97] Eneas verwundet Mezzentius; V. 7780-7800 [E]	62rIII	[104] Titulus: Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas (?); keine Textgrundlage, möglicherweise Verwechslung mit der Eneas-Mezzentius-Episode; vgl. V. 7780-7800 [E]		
		66vIa	[105] Titulus: Pallas wird erschlagen (?); keine Textgrundlage, möglicherweise Verwechslung mit der Eneas-Lausus-Episode; V. 7841-7857 [E]		
53rII	[98] Eneas tötet Lausus; V. 7838-7863 [E]	66vIb	[106] Titulus: Pallas wird erschlagen (?); keine Textgrundlage, möglicherweise Verwechslung mit der Eneas-Lausus-Episode; V. 7858-7863 [E]		
53vI	[99] die Bahre für Pallas wird gebaut; V. 7965-7982 [E]				
53vII	[100] Klage des Eneas um Pallas an der Bahre; V. 8021-8077 [D]				
ÜBERFÜHRUNG UND BEISETZUNG DES PALLAS					
55rI	[101] Überführung des Pallas nach Pallanteum; V. 8005-8020 [E]; V. 8110-8115 [E]	66vII	[107] Überführung des Pallas nach Pallanteum; V. 8005-8020; V. 8110-8115 [E]		
55rII	[102] die Eltern erhalten die Todesnachricht; V. 8125-8131 [E]				
55vI	[103] Klage der Eltern bei der Ankunft der Bahre; V. 8132-8234 [E] [D]	66vIII	[108] Klage der Eltern bei der Ankunft der Bahre; V. 8132-8234 [E] [D]		
		67rI	[109] Pallas wird einbalsamiert und für die Bestattung vorbereitet; V. 8235-8257 [E]		
55vII	[104] Grablegung des Pallas und Klage des Königspaares; V. 8258-8353 [E] [B]	67rII	[110] Grablegung des Pallas; V. 8258-8353 [E] [B]		
RAT BEI KÖNIG LATINUS					
57rI	[105] Beratung des Latinus; V. 8428-8524 [E] [D]	67rIII	[111] Beratung des Latinus; V. 8428-8739 [E] [D]	176v	[35] Beratung des Latinus; V. 8428-8739 [E] [D]
57rII	[106] Drances rät zum Zweikampf zwischen Turnus und Eneas; V. 8525-8625 [D]				
57vI	[107] Turnus erklärt sich zum Zweikampf bereit; V. 8633-8682 [D]; vgl. V. 8718-8739 [D]				
57vII	[108] ein Bote meldet einen neuen Angriff der Trojaner; V. 8748-8755 [E]				
TATEN UND TOD DER CAMILLA					
59rI	[109] Turnus zieht in den Kampf; V. 8765-8768 [E]				
		71rI	[112] Taten der Camilla: sie jagt die Trojaner; V. 8880-8906 [E]; vgl. *B*111		
				185r	[36] Tod der Larina; V. 8916-8919 [E]
		71rII	[113] Taten der Camilla: die Trojaner jagen Camilla; V. 8936-8943 [E]		
		71rIII	[114] Taten der Camilla: Fußkampf; V. 8956-8957 (?) [E]		

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
59rII	[110] Camilla sticht Tarchon vom Pferd; V. 9006-9011 [E]	71vI	[115] Taten der Camilla: sie sticht Tarchon vom Pferd; V. 9006-9011 [E]		
59vI	[111] Camilla reitet gegen Montalbane; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 8880-8906 [E]; vgl. *w*112				
59vII	[112] Camilla tötet einen Trojaner; kein unmittelbarer Textbezug; vgl. V. 9026-9027 [E]				
61rI	[113] Tod der Camilla; V. 9104-9117 [E]	71vII	[116] Tod der Camilla; V. 9104-9124 [E]		
61rII	[114] die tote Camilla wird nach Laurentum getragen; V. 9135-9147 [E]	71vIII	[117] die tote Camilla wird nach Laurentum getragen; V. 9135-9147 [E]		
61vI	[115] Eneas im Prunkzelt empfängt den Boten des Latinus; V. 9198-9235 [E] [B]; V. 9272-9282 [E]				
62rI	[116] Turnus beweint Camilla und klagt; V. 9314-9353 [E] [D]				
62rII	[117] Turnus gibt der Bahre das Geleit; V. 9283-9286 [E]; V. 9314-9322 [E]; V. 9354-9368 [E]	79vI	[118] Turnus gibt der Bahre das Geleit; V. 9283-9286 [E]; V. 9314-9322 [E]; V. 9354-9368 [E]		
62v	[118] Grabmal der Camilla; V. 9385-9574 [B]	79vII+III	[119] Grabmal der Camilla; V. 9385-9574 [B]	194r	[37] Begräbnis der Camilla; V. 9385-9574 [B]
			DIE MINNE ZWISCHEN ENEAS UND LAVINIA		
64rI	[119] Turnus vor König Latinus; V. 9580-9707 [E] [D]	80rI	[120] Turnus vor König Latinus; V. 9580-9707 [E] [D]		
64rII	[120] die Boten des Latinus vor Eneas; V. 9708-9715 [E]				
64vI	[121] die Königin geht zu Lavinia (Abweichung vom Text); V. 9735-9744 [E]				
64vII	[122] die Königin und Lavinia: Gespräch über die Minne; V. 9745-9985 (insb. V. 9973-9980) [D]	80rIIa	[121] die Königin und Lavinia: Gespräch über die Minne; V. 9745-9985 [D]		
66rI	[123] die Königin verläßt zürnend das Gemach der Lavinia; V. 9986-9990 [E]				
66rII	[124] 1. Begegnungsszene: Eneas reitet auf Laurentum zu und erblickt die hinabschauende Lavinia; V. 10002-10030 [E] (im Text kein Blickkontakt)	80rIIb	[122] 1. + 2. Begegnungsszene: Lavinia - von Laurentum hinabschauend – wird vom Minnepfeil Cupidos getroffen; V. 10002-10043 [E]; vgl. V. 10785-10990 [E] [D] (vgl. nächste Miniatur)	205v	[38] 1. (+2.?) Begegnungsszene: Eneas vor Laurentum kniend, Lavinia blickt von der Mauer hinab; V. 10002-10030 [E] (Kniefall nicht im Text); vgl. 10936-10943 [E]
		80rIII	[123] Eneas - ohne Begleiter - reitet auf Laurentum zu; V. 10002-10043 [E]; vgl. V. 10785-10990 [E] [D] (vgl. vorhergehende Miniatur)		
66vI	[125] Lavinia in Minnequalen; V. 10061-10388 (Text: Lavinia die ganze Zeit am Fenster; Bild: Lavinia in ihrem Gemach) [D]				

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
66vII	[126] Lavinia in Minnequalen; V. 10061-10388 [D] (vgl. *B*125)				
69rI	[127] Lavinia liegt schlaflos im Bett; V. 10462-10496 [E] [D]				
69rII	[128] die Königin stellt Lavinia zur Rede; V. 10497-10712 [E] [D]				
69vI	[129] die Königin verläßt Lavinia im Zorn; V. 10713-10721 [E]				
69vII	[130] Lavinias Klage, daß Eneas nichts von ihrer Liebe weiß; V. 10725-10784 [D]				
71rI	[131] Lavinia schreibt den Brief an Eneas; V. 10785-10811 [E]				
71rII	[132] Lavinia gibt den Pfeil mit dem Brief einem Bogenschützen; V. 10843-10907 [E] [D]				
71vI	[133] 2. Begegnungsszene: Pfeilschuß von der Mauer hinab; Eneas erhält den Pfeil; V. 10908-10917 [E]				
71vII	[134] Eneas liebeskrank beim Essen; V. 10999-11018 [E]				
73rI	[135] Eneas liebeskrank und schlaflos im Bett liegend; V. 11019-11226 [E] [D]	82rI	[124] Cupido verwundet den im Bett liegenden Eneas mit dem Liebespfeil (Abweichung vom Text); V. 10982-10990 [E]; V. 11019-11041/11338 [E] [D]		
73rII	[136] Eneas liebeskrank und schlaflos auf dem Bett sitzend; V. 11227-11338 [E] [D]				
73vI	[137] am Morgen schläft Eneas endlich ein; V. 11339-11352 [E] (vgl. V. 11475-11478 [E])				
		82rII	[125] Eneas und Turnus vor König Latinus; keine unmittelbare Textgrundlage; vgl. V. 11605-11615 [E]; vgl. V. 11654-11658 [E]		
73vII	[138] Eneas läßt sich sein Gewand bringen; V. 11479-11483 [E]	82rIII	[126] Eneas läßt sich sein Gewand bringen; V. 11479-11483 [E]		
		82vI	[127] 3. Begegnungsszene: Eneas und ein Gefährte reiten vor den Palast des Latinus; Lavinia schaut über die Zinnen hinab; V. 11490-11496 [E]; vgl. V. 11552-11563 [E]	234v	[39] 3. Begegnungsszene: Eneas und ein Gefährte vor Laurentum; Lavinia schaut aus dem Fenster hinab; V. 11490-11496 [E]; vgl. V. 11552-11563 [E]
				236r	[40] Eneas und Lavinia an einem Fenster (Abweichung vom Text); vgl. V. 11490-11496 [E]; V. 11552-11563 [E]
ZWEIKAMPF ZWISCHEN ENEAS UND TURNUS					
		82vII	[128] Eneas und Turnus schwören vor König Latinus zu kämpfen; V. 11626-11633 [E]; V. 11645-11658 [E]		
		82vIII	[129] leer		

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
				240v	[41] Gefecht zwischen Rutulern und Trojanern, in dem Eneas verwundet wird; V. 11815-11886 [E]
		86rI	[130] Eneas und Turnus mit Gefolge; V. 12199-12204 [E] (vgl. 12307-12311 [E])		
		86rII	[131] Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas; V. 12321-12352 [E]		
		86rIII	[132] Fußkampf zwischen Turnus und Eneas; Turnus auf der Flucht; V. 12353-12495 [E] [B] (insb. V. 12484-12495 [E])		
		86vI	[133] Fortsetzung des Fußkampfes zwischen Turnus und Eneas; V. 12509-12523 [E]		
		86vII	[134] Turnus wird am Schenkel verwundet; V. 12524-12532 [E]		
		86vIII	[135] Eneas verbrennt eine Stadt (Laurentum?); keine unmittelbare Textgrundlage (vgl. V. 12135-12154 [E])		
		ZWEIKAMPF ZWISCHEN ENEAS UND TURNUS (DUBLETTE)			
		90vI	[136] Lavinia und Latinus beobachten den Aufbruch zum Kampf (zwischen Turnus und Eneas); V. 12199-12302 [E] [D]; vgl. V. 12428-12430 [E]		
		90vII	[137] Reiterkampf zwischen Turnus und Eneas; V. 12321-12352 [E]		
		90vIII	[138] Fußkampf zwischen Turnus und Eneas; V. 12353-12495 [E] [B]		
		91rIa	[139] Eneas schlägt Turnus zu Boden und verletzt ihn am Schenkel; V. 12509-12532 [E]		
		91rIb	[140] Turnus kniet vor Eneas; V. 12533-12589 [D] [E]		
		91rIIa	[141] Eneas ersticht Turnus; V. 12590-12606 [D] (Abweichung vom Text)	248v	[42] Zweikampf zwischen Turnus und Eneas vor den Augen Lavinias; V. 12303-12606 [E] [D]
		91rIIb	[142] Eneas vor Latinus; V. 12635-12657 [E]		
		91rIII	[143] Eneas reitet nach Laurentum, Lavinia schaut ihm entgegen; V. 12844-12846 [E]		
			KRÖNUNG UND HOCHZEIT VON ENEAS UND LAVINIA		
		93vIa	[144] Eneas im Gespräch mit Lavinia; V. 12886-12916 [E]; V. 12947-12951 [E]; V. 13093-13101 [E] [D]		
		93vIb	[145] leer		
		93vIIa	[146] Eneas und Lavinia werden gekrönt; V. 13120-13132 [E]		

Folio	Berlin Ms. germ. fol. 282 (*B*)	Folio	Wien Cod. Vind. 2861 (*w*)	Folio	Heidelberg Cod. Pal. germ. 403 (*h*)
		93vIIb	[147] leer		
		93vIIIa	[148] Hochzeitsnacht; vgl. V. 13255-13260 [E]		
		93vIIIb	[149] leer		
		94rI	[150] Eneas und Latinus kommen zu Lavinia; V. 12878-12879 [E]		
		94rIIa	[151] Eneas und Lavinia sitzen nebeneinander; V. 12886-12916 [E] [D]; V. 12947-12951 [E]; vgl. V. 13093-13101 [E]		
		94rIIb	[152] Lavinia und die Königin; V. 13012-13087 [D]		
		94rIII	[153] Festversammlung; V. 13093-13101 [E]		
		94v	leer (auch ohne vorgesehene Rahmungen)		
		95rI	[154] Hochzeitsmahl; V. 13133-13152 [B]		
		95rII	[155] höfische Kurzweil beim Fest: Musiker und Akrobaten; V. 13153-13164 [B]		
		95rIII	[156] höfische Kurzweil nach dem Fest: Kugelstoßen und Ringkampf; V. 13153-13164 [B]		

Anmerkung: Es gibt zwei Möglichkeiten, eine synoptische Tabelle anzulegen: Entweder bezieht man die Abfolge der Bilder allein auf den Text, oder man benutzt als Referenzsystem den Codex mit einen einzelnen Blättern. Hier wurde letztere Darstellungsform gewählt, zumal es gerade um die Positionierung der Illustrationen im Layout geht. Die horizontalen Spalten markieren die Grenzen zwischen zusammengehörenden Gruppen von Miniaturen gemäß der durch den Text vorgegebenen Erzähleinheiten. Die darin eingetragenen Überschriften sind aus dem Bildmaterial entwickelt. Die Bestimmungen der den Miniaturen zugrunde liegenden Textstellen beanspruchen keine Absolutheit, da im Einzelfall die Abgrenzungen enger oder weiter gewählt werden können. Sie präzisieren jedoch die Angaben bei BOECKLER, COURCELLE und HENKEL/FINGERNAGEL. Die Bilder *w*2, *w*61 und *w*62 besitzen keinen zweifelfrei identifizierbaren Textbezug; daher sind sie in die Bildapparate nicht aufgenommen worden.

[1] Die Numerierung berücksichtigt ausschließlich die tatsächlich ausgeführten Bilder und die drei, für die Raum zu ihrer Ausführung frei gelassen wurde. Die beiden anderen, die BEHAGHEL und COURCELLE vermuten, werden hier nicht gezählt, weil sie nur aus der Kapitelüberschrift erschlossen werden können, für mögliche Bilder jedoch kein Platz frei gelassen wurde.

Anhang 4 - Die verlorenen Fragmente O. SCHADES[1] *Scha I und Scha II*[2]

Bei den beiden ehemals im Besitz O. SCHADES befindlichen Bruchstücken handelte es sich offenbar um sehr alte Zeugen: Sie gehörten zu Pergamenthandschriften, die der Königsberger Altgermanist selbst noch in das 13. Jahrhundert datiert. Eine Bestimmung ihres Schreibdialekts unternimmt er jedoch nicht, so daß durch sie der Überlieferungsweg des 'Eneasromans' nicht näher bestimmt werden kann. G. KORNRUMPF[3] betont jedoch zu Recht, daß sich durchaus ein etwas anderer Befund der Überlieferungsgeschichte ergeben könnte, wenn die Fragmente SCHADES noch erhalten wären.

Das erste von SCHADE erwähnte Fragment ist interessant wegen seiner dreispaltigen Anlage mit insgesamt 360 abgesetzten Versen,[4] ein Layout, das im Zusammenhang mit der Überlieferung des 'Eneasromans' nur noch in der Berliner Handschrift greifbar ist. Das andere Fragment umfaßt bei einem Gesamtumfang von 72+71 (=143) Versen 60 Zeilen pro Spalte, wobei zuweilen zwei Verse in einer Zeile stehen.[5] O. BEHAGHEL richtete bei der Auswertung der Handschriften für seine Ausgabe eine Anfrage an SCHADE wegen der in seinem Besitz befindlichen Fragmente, erhielt jedoch keine Antwort, so daß er bereits vermutete, sie könnten beim Brand von SCHADES Königsberger Haus am 2. Mai 1869 vernichtet worden sein.[6] SCHADE berichtet in der Einleitung zu seinem 'Altdeutschen Wörterbuch'[7], daß, „nachdem er in fliegender Hast kostbares anvertrautes Gut geborgen (Handschriften fremder Bibliotheken)" und seine Familie gerettet hatte: „Alles übrige, seine Wohnung, eine Herberge des Glückes und des Friedens, all sein Hab und Gut mit kaum nennenswerten Ausnahmen, vor allem seine herliche Bibliothek, ein Schatz ohne gleichen, die der unbemittelte Gelehrte mit unsäglichen Opfern erkauft, all seine Collectaneen und Collationen, die Früchte zwanzigjährigen rastlosen Fleißes, alles, alles ist ein Raub der Flammen geworden. Auch vom Wörterbuche und allen Arbeiten dazu ist nicht ein Blatt übrig geblieben."[8]

In der 'Neuen Preußischen Zeitung' vom 27. 5. 1869 (Ausgabe Nr. 120) findet sich ein kurzer Artikel zum Brand bei SCHADE am 2. Mai 1869. Dieser Artikel möchte die Notiz derselben Zeitung vom 15. Mai 1869 (Ausgabe Nr. 111)[9] korrigieren, die „zum Theil auf Irrthum" beruhe. Hier soll der für den Verbleib der Handschriftenfragmente relevante Abschnitt zitiert werden: „Das Einzige, an dessen Rettung der Genannte noch denken konnte, war seine als Wöchnerin noch krank darniederliegende Frau mit ihrem Kinde und ein großer, starker Koffer, in welchem er u. A. mit der größten Sorgfalt die alten

---

[1] OSKAR SCHADE (Hrsg.): Altdeutsches Lesebuch. Gothisch, Altsächsisch, Alt- und Mittelhochdeutsch. Mit literarischen Nachweisen und einem Wörterbuche. Erster Theil: Lesebuch. - Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1866, S. 168.

[2] Die Handschriftensigel sind von mir eingeführt. - V. 11704-12061 (*Scha* I); V. 7113-7185; V. 7348-7419 (*Scha* II) (nach MYLLER); V. 11907-12266 (*Scha* I); V. 7160-7232; V. 7395-7466 (*Scha* II) (nach ETTMÜLLER/BEHAGHEL).

[3] GISELA KORNRUMPF: Zu einem „Eneide"-Fragment der Brüder Grimm. In: PBB. 110. 1988. S. 375.

[4] V. 11704-12061 nach MYLLERS, V. 11907-12266 nach BEHAGHELS Ausgabe.

[5] V. 7113-7185 und V. 7348-7419 nach MYLLERS, V. 7160-7232 und V. 7395-7466 nach BEHAGHELS Ausgabe.

[6] BEHAGHEL, S. XI. - Er identifiziert die Fragmente jedoch als zu anderen als den ihm sonst bekannten frühen Pergamenthandschriften zugehörig.

[7] OSKAR SCHADE: Altdeutsches Wörterbuch. Erster Teil. A-O. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Halle/S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1872-1882, S. VI-VIII.

[8] Ebd., S. VII.

[9] „Königsberg, 11. Mai. Bei dem Brande auf dem Sackheim hat Professor Schade einen unersetzbaren Verlust an werthvollen Manuscripten und literarischen Arbeiten erlitten; heute machte die K. H. Z. die Mittheilung, daß

Handschriften aufbewahrt, welche er aus hiesigen und auswärtigen Bibliotheken im Hause zu haben pflegt. Durch muthige Männer ließ er die erstere mit dem Kinde auf einem Bettrahmen verpackt durch die Flammen hindurch bringen und eben so rettete er den Koffer mit seinem für die Wissenschaft so werthvollen Inhalt. Alles Uebrige aber, was der Genannte besaß, theilte, von unbedeutenden Gegenständen abgesehen, das Schicksal der Habe seiner Nachbaren. Die kostbare große Bibliothek [...] alles das flog flammend hoch in die Luft. Die Brandstätte war Tage lang weit und breit mit verkohlten Resten des vernichteten reichen literarischen Schatzes bedeckt, dessen Verluste namentlich die Deutsche Sprachwissenschaft aufs Tiefste zu beklagen hat."

Die Durchsicht des im Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin aufbewahrten Nachlasses des 1906 verstorbenen Königsberger Altgermanisten SCHADE[10] unter der Fragestellung nach konkreten Hinweisen auf den möglichen Verbleib der beiden Fragmente – bisher wurde nur vermutet, daß diese beim Brand im Jahr 1869 vernichtet worden sind – erbrachte folgende Ergebnisse: Im Nachlaß[11] ist als wichtige Quelle der Katalog der Bibliothek SCHADES mit den bis zum Jahr 1860 erworbenen Büchern erhalten.[12] Dieses Verzeichnis ist nach Sachgruppen gegliedert und umfaßt 3730 Titel, von denen sich folgende auf Heinrich von Veldeke beziehen:

1.	Nr. *279*	*Heinrich v. Veldeck hrsg. v. Ettmüller*	*[1, 5]*[13]
2.	Nr. *280*	*Desselben Eneit aus Myllers Sammlg mit Lachmanns Collationen*	*[3,0]*
3.	Nr. *281*	*Veldecks Eneit. Abschrift der Wiener Hs. v. 1474*	*[9,0]*
4.	Nr. *282*	*Veldecks Eneit. Zum Druck vorbereit. Exemplar, mit Collat. d. Hss. u. der ganzen Berliner Hs. Durch Dr. O. Schade*	*[20,0]*
5.	Nr. *283*	*Zu H. v. Veldecke. Untersuchungen v. Dr. O. Schade in dessen Hs.*	*[20,0]*
6.	Nr. *287*	*Einzelne Blätter (2 Stück) aus Hss. des H. v. Veldeck*	*[10,0]*

Bedeutsam neben dem Nachweis der beiden Handschriftenfragmente (Nr. 287) sind die von SCHADE offenbar eigenhändig vorgenommene Abschrift des Wiener Codex sowie der kollationierte druckfertige Text des 'Eneasromans' mit den dazu gehörenden Untersuchungen.[14] Weder die Edition noch die Untersuchungen sind jemals publiziert worden, offenbar beschäftigte sich SCHADE aber kurz nach ETTMÜLLER mit einer Ausgabe von Veldekes 'Eneasroman' und verwendete für diese auch die Wiener Handschrift.

Unter den Schriftstücken zum Brand vom 2. Mai 1869 findet sich ein – in doppeltem Entwurf sowie in Reinschrift – von SCHADE eigenhändig angefertigtes Verzeichnis der *geretteten und noch*

---

wenigstens das Hauptmanuscript des hart betroffenen Gelehrten, das sich auf die Herausgabe der altdeutschen Reimpoesie des Benedictinermönchs Otfried bezieht, vollständig aus den Flammen gerettet worden ist."

[10] MATTHIAS JANßEN: Oskar Schade (1826-1906). In: Jahrbuch der Albertus Universität zu Königsberg/Pr. 29. 1994. S. 185-202.

[11] Der 29 Kästen umfassende Nachlaß ist der Forschung zugänglich und durch ein zweibändiges Findbuch sowie eine Zettelkartei erschlossen. – Ich möchte an dieser Stelle dem außerordentlichen Zuvorkommen von Herrn Dr. Schulze und Frau Kalb sowie den Mitarbeitern des Archivs der Humboldt-Universität zu Berlin danken.

[12] Sign. Nachlaß Schade A 990.

[13] Die in Klammern wiedergegebenen Zahlen stellen den Wert des Objektes in Reichstalern und Silbergroschen dar.

[14] Über den mit den Kollationen K. LACHMANNS ausgestatteten Text MYLLERS sowie das eigene Editionsprojekt SCHADES müßte die Durchsicht des in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrten Briefwechsels zwischen SCHADE und LACHMANN Auskunft geben können.

vorhandenen Bücher.[15] Diese Liste bezieht sich auf den Katalog von 1860, denn von den insgesamt 230 aufgeführten Titeln tragen 85 die alten Katalognummern, während 145 ohne Bezifferung aufgeführt sind. Diese Diskrepanz erklärt sich möglicherweise dadurch, daß die nummernlosen Bücher zu dem zwischen 1860 und 1869 neu erworbenen Bestand gehören. Von den Heinrich von Veldeke betreffenden Titeln ist nur noch Nr. *279 Heinr. V. Veldeke ed. Ettmüller* erwähnt. Aufgrund dieses Befundes scheint nunmehr gesichert zu sein, daß sowohl die Fragmente als auch SCHADES sämtliche eigene Arbeiten zu Veldeke dem Brand zum Opfer gefallen sind, zumal SCHADE eine gründliche Revision des verbliebenen Bücherbestandes vorgenommen hat, wie aus der Tatsache erhellt, daß neben der Reinschrift zwei Konzepte des Verzeichnisses der aus dem Brand geretteten Bücher überliefert sind. In dem in der Zeitungsnotiz erwähnten großen Koffer mit Handschriften befanden sich offensichtlich nur diejenigen Handschriften und Bücher aus anderen Bibliotheken und nicht die in seinem eigenen Besitz befindlichen Objekte, darunter die Fragmente des 'Eneasromans'.

Im Nachlaß SCHADE hat sich noch ein weiterer Katalog erhalten, der die ab 1869 erworbenen Bücher verzeichnet. Dieser Katalog ist nicht handschriftlich und nach Sachgruppen, sondern alphabetisch geordnet und auf Schreibmaschine getippt. Es ist nicht deutlich, zu welchem Zeitpunkt dieser Katalog zusammengestellt wurde, oder ob er möglicherweise eine spätere Transkription eines älteren handschriftlichen Katalogs darstellt. Zu Heinrich von Veldeke verzeichnet der Katalog zwar die zwei Ausgaben ETTMÜLLERS sowie diejenige BEHAGHELS, bemerkenswerterweise fehlen aber Titel, die im Verzeichnis der dem Brand von 1869 entgangenen Bücher wie beispielsweise MYLLERS 'Sammlung deutscher Gedichte', angeführt sind.

Schließlich erbrachte auch die Durchsicht des Findbuches zu den 'Sammlungen und Vorarbeiten' keine Hinweise auf etwaige, im Nachlaß noch vorhandene Materialien zu Veldeke.[16]

Zusammenfassend darf man vermuten, daß die Fragmente vor 1860 erworben worden sind, da sie der Katalog bis 1860 verzeichnet. Die kursorische Durchsicht der im Nachlaß noch vorhandenen Bücherrechnungen[17] aus der Zeit vor 1860 ergab jedoch noch keinen Hinweis auf den Erwerb der Bruchstücke. Terminus ante quem bleibt also das in den Akten so bezeichnete Entstehungsjahr des Kataloges 1860. Wenn SCHADE die Fragmente während seiner Zeit in Weimar und Halle (1854-1860) erworben hat, könnte man vielleicht sogar vermuten, daß sie sich - wie Handschrift *G* - im Prozeß der Überlieferung nicht weit von ihrem ursprünglichen Produktionsort, dem mitteldeutsch-thüringischen Raum, entfernt haben.

Trotz eines verbleibenden Restes an Unsicherheit darf man nach Durchsicht des Nachlasses aber nunmehr die Vermutungen der älteren Forschung bestätigen, daß die Fragmente SCHADES sowie die unpublizierten Arbeiten zu Veldeke beim Brand seiner Wohnung am 2. Mai 1869 unwiederbringlich verlorengegangen sind.

---

[15] Nachlaß Schade A 1760. - Man vermißt hier eine Aufstellung derjenigen Bücher, die den Brand *nicht* überstanden haben.

[16] Bedauerlicherweise ist der dazugehörige Teil des Nachlasses, insbesondere mit den Signaturen C 25-C 1200 und C 1300-C 1360, im Archiv der Humboldt-Universität nicht auffindbar. Nach Information des Archivs gelangte der Nachlaß SCHADES mit dem dazugehörigen Findbuch, das offensichtlich noch sehr viel älter ist, nach dem 2. Weltkrieg aus der Universitätsbibliothek in die Archivbestände. Bereits bei der Übernahme sei der heute vermißte Teil des Bestandes verloren gewesen. - Erst die Durchsicht dieses im Findbuch verzeichneten, verlorenen Teiles des Nachlasses könnte den letzten Zweifel ausräumen, ob sich unter den darin verzeichneten Entwürfen zu wissenschaftlichen Projekten nicht vielleicht doch noch Veldeke-Materialien befunden haben könnten.

[17] Nachlaß Schade A 1810.

Anhang 5 - Text und Bildapparate

Der Textanhang mit den Bildapparaten steht zur Verfügung unter folgender URL: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1087. Zum Öffnen Datei „index“ (bzw. „index.htm“) aufrufen. Referenzsystem in dem mit Bildapparaten ausgestatteten Text wie auch in vorliegender Untersuchung ist die Stoffgliederung nach der Bucheinteilung bei Vergil (vgl. Anhang 2). Im linken Fenster lassen sich die einzelnen Bücher in der Einteilung nach Vergil auswählen oder - am Ende der Auswahlliste - der Text als Ganzes. Text und Apparat sind durch Links miteinander verknüpft. Gibt es zu einem Vers einen Eintrag im Apparat, fungiert die farbig unterstrichene Versnummer als Link. Die Apparateinträge besitzen ebenfalls Links, die wieder zur entsprechenden Textstelle zurückführen.