BILD UND TEXT BEI WIRNTS VON GRAVENBERG WIGALOIS

Magisterarbeit

zur

Erlangung der Würde des Magister Artium der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Antonia Irene Gräber
aus München

WS 2000 / 2001

Deutsche Philologie / Ältere deutsche Literaturwissenschaft

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

I. Der Wigalois des Wirnt von Gravenberg	
1. Allgemeines zum Text	S. 3
2. Die Textgliederung als Grundlage für die Analyse der Bebilderungen	S. 11
2.1. Wirnts Abschnittsgliederung	S. 11
2.2. Die strukturorientierten Gliederungen Heinzles und Cormeaus	S. 13
II. Vorüberlegungen zu Methoden der Textillustration	
1. Die Terminologien Wickhoffs und Weitzmanns	S. 15
2. Die Terminologie der vorliegenden Arbeit	S. 17
2.1. Zur "monoszenischen" Darstellung und "komplettierenden" Elementen	S. 19
2.2. Zu Weitzmanns "simultaneous method": Abgrenzung zwischen	
"polyszenischer" und "monoszenisch-kontinuierlicher" Darstellung	S. 21
2.3. Zur "zyklischen" / "sequentiellen" Methode	S. 23
2.4. Zu Textnähe und Rezeptionsmöglichkeiten der einzelnen Verfahren	S. 25
III. Die Bildzeugnisse	
A. Die Leidener Handschrift (Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ltk. 537, Sigle B)	
A.1. Allgemeines zu Handschrift und Bildern	
1.1. Die Handschrift	S. 28
1.2. Formale Beschreibung der Miniaturen	S. 31
1.3. Kunsthistorische Einordung und Vergleichsbeispiele	S 33
1.4. Zur Frage nach der Einheit von Schreiber und Miniator	S. 35
A.2. Beschreibung der Bilder der Leidener Handschrift	S. 37
A.3. Das Verhältnis von Bild und Text in der Leidener Handschrift	
3.1. Allgemeines zur Illustrationsmethode	S. 59
3.2. Der Text als Grundlage der Bebilderung: Illustrierte Textabschnitte	
und Illustrationsdichte	S. 60
3.3. Das einzelne Bild	
3.3.1. Die Szenenauswahl innerhalb der einzelnen Textabschnitte	S. 63
3.3.2. Die Grundlagen der Illustration:	
Das Verhältnis von Text und ikonographischer Tradition	S. 63
3.3.3 Zum Illustrationsverfahren der Einzelbilder	S. 67
3.3.4. Möglichkeiten der Vermittlung von Textgehalt und	
Interpretationsspielräume	S. 69
3.3.4.1. Höfisches Verhalten und Gerechtigkeit	
in der Hojir-Aventiure	S. 70
3.3.4.2. Das Schicksal der armen Leute und Beleares	

Herrschertugend	S. 74
3.3.4.3. Die Minne zwischen Wigalois und Larie	S. 77
3.3.4.4. Die Ergänzung der Bilder durch Spruchbänder	S. 80
3.4. Die Interpretation des Textes durch die Bebilderung	S. 81
3.5. Zur Frage nach einer möglichen Vorlage des Bilderzyklus	S. 86
3.5.1. Die im Text nicht beschriebenen Wappen von Wigalois´ Gegnern	S. 88
3.5.2. Mögliche ikonographische Hinweise auf eine Vorlage	S. 88
B. Der Runkelsteiner Zyklus	
B.1. Allgemeines zum Runkelsteiner Wigalois-Zyklus	
1.1. Zur Lage und zur Geschichte	S. 91
1.2. Allgemeine Beschreibung	S. 92
B.2. Beschreibung der Bilder des Runkelsteiner Zyklus	S. 94
B.3. Das Verhältnis von Bild und Text im Runkelsteiner <i>Wigalois-</i> Zyklus	
3.1. Allgemeines zur Illustrationsmethode	S. 104
3.2. Der Text als Grundlage der Bebilderung: illustrierte Textabschnitte	2.2.2.
und Illustrationsdichte	S. 105
3.3. Das einzelne Bild	
3.3.1. Die Szenenauswahl innerhalb der einzelnen Textabschnitte	S. 106
3.3.2. Grundlagen der Illustration: das Verhältnis von Text und	
ikonographischer Tradition	S. 106
3.3.3 Zum Illustrationsverfahren der Einzelbilder	
3.3.3.1. Die monoszenischen Bilder	S. 107
3.3.3.2. Die sequentiell organisierten Bilder:	
das Verhältnis von Bildstruktur und Textaufbau	S. 108
3.3.4. Textgliederung und Bildaufbau	
3.4. Die Interpretation des Textes durch die Bebilderung	S. 111
3.5. Die Frage nach einer möglichen Vorlage des Bilderzyklus	S. 112
C. Die ehem. Donaueschinger Handschrift	
C.1. Allgemeines zu Handschrift und Bildern	
1.1. Die Handschrift	S. 114
1.2. Formale Beschreibung der Bilder	S. 117
1.3. Werkstattzuschreibung	S. 118
C.2. Beschreibung der Bilder der ehem. Donaueschinger Handschrift	S. 122
C.3. Das Verhältnis von Bild und Text in der ehem. Donaueschinger Handschrift	
3.1. Allgemeines zur Illustrationsmethode	S. 143
3.2. Der Text als Grundlage der Bebilderung: Illustrierte Textabschnitte und	
Illustrationsdichte	S. 143
3.3. Das einzelne Bild	
3.3.1. Die Szenenauswahl innerhalb der einzelnen Textabschnitte	S. 145
3.3.2. Die Grundlagen der Illustration	
3.3.2.1. Das Verhältnis von Text und ikonographischer Tradition	S. 146
3.3.2.2. Das Verhältnis der Bilder zu den Rubriken	S. 148
3 3 3 Zum Illustrationsverfahren der Finzelhilder	S 151

3.4. Die Interpretation des Textes durch die Bebilderung	S. 153
3.5. Zur Frage nach der Verankerung des Bilderzyklus in der Überlieferung:	
das Gliederungs- und Rubrikensystem als Grundlage der Bebilderung	S.157
3.5.1. Analyse des Gliederungssystems der ehem. Donaueschinger Handschrift	
3.5.1.1. Formale Analyse des Gliederungssystems	S. 159
3.5.1.2. Inhaltliche Analyse des Gliederungssystems	
3.5.1.2.1. Die Abschnittsetzung	S. 160
3.5.1.2.2. Die Rubriken	
3.5.1.2.2.1. Die Rubriken als Textüberschriften und Malanweisungen	S. 163
3.5.1.2.2.2. Inhaltliche Fehler und Mißverständlichkeiten	S. 166
3.5.1.2.2.3. Thematischer Bezug der Rubriken	S. 167
3.5.2. Die Bedeutung der Überlieferung für das Gliederungssystem	
der ehem. Donaueschinger Handschrift	
3.5.2.1. Die Vergleichshandschriften	S. 168
3.5.2.1.1. Das Fragment f	S. 169
3.5.2.1.2. Die Handschrift Z	S. 170
3.5.2.1.3. Die Handschrift S	S. 172
3.5.2.1.4. Zusammenfassung und Vergleich der Gliederungs-	
und Rubrikensysteme	S. 173
3.5.2.2. Überlegungen zur erschlossenen Vorlage von S, Z und k	S. 177
3.5.2.3. Das Verhältnis des Gliederungssystems der ehem.	
Donaueschinger Handschrift zur Überlieferung	S. 179
IV. Vergleich der Bilderzyklen und Zusammenfassung	S. 188
Anhänge	
In Kap. III.C verwendete Abkürzungen	S. 192
Bibliographie	S. 193
Anhänge zu den Bilderzyklen	S. 204
A1: Die Leidener Handschrift, Seitenübersicht	
A2: Übersicht zur Auswahl der illustrierten Textabschnitte und zur	
Illustrationsdichte der Wigalois-Zyklen	
B: Der Runkelsteiner Zyklus, Lageplan	
C1: Die ehem. Donaueschinger Handschrift, Seitenübersicht	
C2: Die Gliederungs- und Rubrikensysteme der Handschriften S, Z und k	
C3: Das Gliederungssystem der ehem. Donaueschinger Handschrift	
C4: Die Rubriken der Londoner Handschrift Z	
C5: Die Rubriken der Wiener Handschrift S	

Vorwort

Nicht nur ein wissenschaftliches Anliegen ist es uns, die bisher nur als Manuskript in wenigen privaten Händen und öffentlichen Bibliotheken verfügbare Magisterarbeit von Antonia Gräber der germanistischen Fachgemeinschaft zugänglich zu machen. Für Antonia Gräber bedeutete ihre 2001 abgeschlossene "Wigalois'-Arbeit eigentlich erst den Beginn einer noch intensiveren Beschäftigung mit diesem Thema im Rahmen ihrer ebenfalls von Professor Dr. Dr. h.c. Volker Schupp (Freiburg i. Br.) betreuten Dissertation. Diese zu vollenden war ihr indessen nicht vergönnt – ihr Tod beendete die energisch vorangetriebenen Arbeiten jäh am 24. Dezember 2007. Das Manuskript sowie sämtliche Vorarbeiten ihrer Promotionsschrift liegen seitdem in den Händen der Unterzeichnenden, die nun in einem ersten Schritt die seit ihrer Vollendung häufig zitierte Magisterarbeit der germanistischen Öffentlichkeit übergeben möchten.

Der Forschungsstand, den die Bibliographie widerspiegelt, ist derjenige des Jahres der Fertigstellung 2001. Über die seitdem publizierten Arbeiten zum "Wigalois" geben die einschlägigen Fachbibliographien Auskunft sowie insbesondere die Arbeiten von Fasbender², Wüstemann³, Yokoyama⁴, Schiewer⁵, Kapteyn/Seelbach⁶, Thomas⁷, Wennerhold⁸, Lecouteux⁹.

Marcus Schröter und Volker Schupp

Heiligabend 2012

_

¹ Als Vorarbeit zu ihrer Magisterarbeit erschien – nach der kompletten Sanierung und Wiedereröffnung von Burg Runkelstein – ihre Untersuchung: Der Wigalois-Zyklus auf Schloss Runkelstein, in: Schloss Runkelstein – die Bilderburg, Bozen, 2000, S. 155-171, während der Arbeit an der Dissertation ihr Katalogartikel über Dietrich von Hopfgarten, "Wigelis", in: "bescheidenheit". Deutsche Literatur des Mittelalters in Eisenach und Erfurt, hg. von Christoph Fasbender, Gotha, S. 90-92.

² Fasbender, Christoph: Der "Wigalois" Wirnts von Grafenberg: eine Einführung. Berlin: de Gruyter, 2010. Fasbender schließt sein Nachwort: "Während der Arbeit an diesem Buch verstarben mit Walter Haug und Antonia Gräber zwei Kollegen, deren Untersuchungen zum "Wigalois" ich oft in den Händen hielt. Ich vermag für beider Andenken nicht mehr zu tun, als mir die Bedeutung ihrer Studien für mein eigenes Forschen dankbar in Erinnerung zu rufen. (\$230). – Ders.: Der "Wigelis" Dietrichs von Hopfgarten und die erzählende Literatur des Spätmittelalters im mitteldeutschen Raum. Stuttgart: Hirzel, 2010.

³ Wüstemann, Sybille: Der Ritter mit dem Rad: die "staete" des Wigalois zwischen Literatur und Zeitgeschichte. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.

⁴ Yokoyama, Yoshihiro: Lemmatisierte Konkordanz zu Wirnts von Grafenberg ,Wigalois'. Bearbeitet von Yoshihiro Yokoyama unter Mitarbeit von Ute-Recker-Hamm. Tübingen: Niemeyer, 2006.

⁵ Schiewer, Hans-Jochen: Innovation und Konventionalisierung: Wirnts "Wigalois" und der Umgang mit Autor und Werk. In: Literatur und Wandmalerei. Hrsg. von Eckart Conrad Lutz. Band 2: Konventionalität und Konversation. Tübingen: Niemeyer, 2005, S. 65-83.

⁶ Wirt von Grafenberg: "Wigalois". Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn. Übersetzt. Erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach. Berlin: de Gruyter, 2005.

⁷ Thomas, Neil: Wirnt von Gravenberg's ,Wigalois': intertextuality and interpretation. Cambridge: Brewer, 2005.

⁸ Wennerhold, Markus: Späte mittelhochdeutsche Artusromane: "Lanzelet", "Wigalois", "Daniel von dem Blühenden Tal", "Diu Crône" – Bilanz der Forschung 1960-2000. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2005.

⁹ Wigalois, le chevalier à la roue: roman allemand du XIIIe siècle. Texte présenté, traduit et annoté par Claude Lecouteux. – Grenoble: ELLUG, 2001.

Einleitung

Der nachklassische Artusroman *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg erfreute sich bereits kurz nach seiner Entstehung und dann lange anhaltend großer Beliebtheit. Diese wird sowohl durch zahlreiche literarische Nennungen des Autors und seines Helden bezeugt, wie auch durch die überaus reiche handschriftliche Überlieferung. Diese reicht vom 13. bis ins 15. Jh. und wird in ihrer Fülle nur durch die von Wolframs *Parzival* übertroffen; derzeit sind 13 *Wigalois*-Handschriften und 28 Fragmente bekannt. Außerdem wurde der Roman gegen Ende des 15. Jh. in eine Prosafassung umgearbeitet, die bereits 1493 im Druck erschien. Vom hohen Ansehen des Textes zeugt weiterhin, daß von den erhaltenen Handschriften zwei reich bebildert sind und zwei weitere zur Bebilderung vorgesehen waren; eine weitere enthielt eine einzelne Vorsatzminiatur. Auch der Druck war von der ersten Ausgabe an mit Holzschnitten versehen. Außerdem fand ein ursprünglich umfangreicher Bilderzyklus dieses Textes Verwendung zur Ausschmückung eines repräsentativen Raumes auf Burg Runkelstein in Südtirol.

Hier soll eine Analyse der erhaltenen Bilderzyklen zum *Wigalois* erfolgen, wobei die mit Deckfarbenminiaturen versehene Prachthandschrift in Leiden, die heute verschollene Werkstatthandschrift in ehemals Donaueschinger Besitz und die Runkelsteiner Wandmalereien ausführlicher untersucht werden sollen; auf die Handschriften mit nicht ausgeführten Miniaturen soll am Rande eingegangen werden.

Ziel ist es, das jeweilige Verhältnis des Bildes zum Text genau zu beschreiben. Hierbei ist die Frage von Bedeutung, inwieweit und mit welchen Mitteln versucht wird, in den Bebilderungen Textnähe herzustellen und inwieweit durch die Bilder Sachverhalte, die außerhalb des Textes liegen, an diesen herangetragen werden. Außerdem wird zu untersuchen sein, in welcher Hinsicht die Bebilderungen eine Gesamtinterpretation des Romans vornehmen, welche im Text vorhandenen Momente hervorgehoben und welche vernachlässigt werden. Ferner sollen - insbesondere im Zusammenhang mit der ehem. Donaueschinger Handschrift - einige Überlegungen dazu angestellt werden, welche, evtl. schon in der Überlieferung angelegten Faktoren die spezifische Gestalt des Zyklus bestimmt haben könnten, bzw. ob für die jeweilige Bebilderung das Vorhandensein einer Vorlage anzunehmen ist.

Zunächst sollen einige Vorüberlegungen über Wirnts Text angestellt werden; außerdem wird versucht, eine angemessene Terminologie zu entwickeln, mit der die verschiedenen Illustrationsverfahren beschrieben werden können. Die einzelnen Bildzeugnisse sollen dann getrennt voneinander analysiert werden, um den jeweils charakteristischen Umgang

_

¹ Hans-Joachim Ziegeler, Wirnt von Grafenberg, in: VL, Bd. 10, Berlin / New York 1998, Sp. 1252 - 1267 Sp. 1256 f., 1265 f.

mit dem Text herauszuarbeiten. Auf die Frage nach einer möglichen Abhängigkeit der Zyklen untereinander wird nur kurz einzugehen sein, weil, wie schon jetzt vorweggenommen werden kann, hier kaum Beziehungen bestehen. Hinsichtlich Illustrationsmethode, Interpretationstendenz und Gebrauchskontext bieten sich die einzelnen Bilderzyklen dagegen eher für einen kontrastiven Vergleich an, der am Schluß der Arbeit kurz versucht werden soll.

I. DER WIGALOIS DES WIRNT VON GRAVENBERG

1. Allgemeines zum Text

Bei dem Ort *Grâvenberc*, mit dem Wirnt sich nennt, handelt es sich um Gräfenberg bei Erlangen, das sich zur Zeit Wirnts auf bairischem Sprachgebiet befand und zum Eigengut der Zollern gehörte.² Ob Wirnt den *Wigalois* hier oder weiter südlich verfaßt hat, ist nicht eindeutig geklärt.³ Auch über die Datierung und Auftraggeberschaft ist bisher keine endgültige Sicherheit erreicht, doch gilt seit dem grundlegenden Aufsatz von Friedrich Neumann dessen Ergebnis als allgemein anerkannt: "Wirnt hat den 'Wigalois' um oder gleich nach 1210 begonnen und um das Jahr 1215 vollendet. Es geschah im gesellschaftlichen Umkreis des Herzogs Otto I. von Meranien (des 7. Grafen von Andechs) [...]."⁴ Die von Wirnt im Text erwähnte Klage um *eines vil edeln vürsten tôt von Merân* (V. 8062ff.) wäre dann auf den Tod von Berthold IV. von Andechs-Meranien im Jahre 1204 zu beziehen.⁵

Eine frühere Datierung erscheint aufgrund der im Romanverlauf erst sehr späten Nennung des schon 1204 verstorbenen Fürsten als unwahrscheinlich;⁶ literarische Anspielungen Wirnts nicht nur auf die Werke Hartmanns, sondern auch vor allem sein Wolframlob lassen zudem vermuten, daß er den ganzen *Parzival* und nicht nur die sicher nachweisbaren ersten sechs Bücher gekannt hat, was ebenfalls gegen eine sehr frühe Datierung spricht.⁷

Gegen eine wesentlich spätere Datierung als die von Neumann vertretene spricht vor allem das hohe Alter der frühesten Handschriften, die vor 1230 anzusetzen sind;⁸ entsprechend haben sich auch die Versuche, den beklagten Fürsten mit Otto VIII. von Andechs-Meranien (gest. 1234) mit oder dessen Bruder, Markgraf Heinrich von Istrien (gest. 1228) zu identifizieren, nicht durchgesetzt.⁹ Allerdings besteht ein Spielraum für eine

² Vgl. Volker Mertens, Iwein und Gwigalois - der Weg zur Landesherrschaft. In: GRM. Bd. 31 (1981), S. 14-31, 24 f.

³ Friedrich Neumann geht anhand von Wirnts Sprache davon aus, daß er nicht in seiner Heimat, sondern in noch stärker bairisch geprägtem Gebiet gedichtet habe (Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, in: ZfdA 93 (1964), S. 31-62; S. 35-39). Mertens dagegen hält Wirnts Sprache mit der Annahme von Gräfenberg als Aufenthaltsort für vereinbar (Iwein und Gwigalois, S. 25).

⁴ Neumann, Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, S. 61 f.

⁵ Vgl. Ziegeler, Wirnt von Grafenberg, Sp. 1254 ff. Zitiert wird nach der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn, Wigalois, der Ritter mit dem Rade von Wirnt von Grafenberc, Bonn 1926 (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde Bd. 9).

⁶ Vgl. Neumann, Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, S. 57 f.

⁷ Vgl. Neumann, Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, S. 32-35, 58; Ziegeler, Wirnt von Grafenberg, Sp. 1255 auch für weitere literarische Anspielungen.

⁸ Vgl. Ziegeler, Wirnt von Grafenberg, Sp. 1254.

⁹ Vgl. Neumann, Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, S. 51; dazu Ziegeler, Wirnt von Grafenberg, Sp. 1254. Eine Identifizierung mit Heinrich versucht etwas konstruiert Albert Schreiber, Ueber Wirnt von Graefenberg und den Wigalois, in: ZfdPh 58 (1933), S. 209-231.

Spätdatierung auf den Zeitraum von 1217 bis 1228, wenn man davon ausgeht, daß Wirnt neben dem *Parzival* auch der *Willehalm* bekannt war. ¹⁰

Verbunden mit einer verhältnismäßig späten Datierung hat Mertens als Auftraggeber neben den Andechs-Meraniern auch die Zollern (und Burggrafen von Nürnberg) in Betracht gezogen, da sich Wirnts Heimat in ihrem Besitz befand; außerdem führt Mertens die Erwähnung des Nürnberger *sant* (V. 8446 ff.) im Text für diese These an. ¹¹ Als weitere Möglichkeit, vor allem mit Blick auf die Einführung der historischen Figur Hojir von Mansfeld, erwägt Honemann die Auftraggeberschaft der Grafen von Mansfeld. ¹²

Als Quelle des *Wigalois* sind verschiedene Elemente der französischen Erzähltradition, vor allem basierend auf dem *Bel Inconnu* des Renaut de Beaujeu, zu vermuten, die Wirnt nach eigener Aussage nur auf mündlichem Weg übermittelt wurden (V. 131 f., 595 ff., 11686 ff.). Dem französischen Quellentext gegenüber, der im erstem Teil des *Wigalois* rezipiert wird, verhält sich Wirnts Roman daher verhältnismäßig unabhängig, zumal sich Wirnt an die deutsche Tradition des Artusromans anschließt; neben einer Tendenz zu stärkerer Akzentuierung der Struktur wird dies an seiner Sprachverwendung, an zahlreichen Übernahmen von Motiven, Namen und Schauplätzen sowie aus direkten Zitaten deutlich. ¹⁴

In der Vorgeschichte wird die Begegnung Gaweins, des Vaters des Helden, mit Wigalois´ zukünftiger Mutter Florie erzählt. Auslöser der Handlung ist das Erscheinen des fremden Königs Joram am Artushof, der Ginover einen Zaubergürtel anbietet; um diesen treten die Artusritter gegen ihn zum Kampf an. Nachdem Gawein mit Hilfe des Gürtels besiegt worden ist, muß er Joram in sein Land folgen, wo ein im Palast befindliches goldenes Glücksrad anzeigt, daß der Wirt in besonderer Weise vom

_

¹⁰ Vgl. Werner Schröder, Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*, in: Euphorion 80 (1986), S. 235-277; S. 257, 270-276; Ziegeler, Wirnt von Grafenberg, Sp. 1256.

¹¹ Vgl. Mertens, Iwein und Gwigalois, S. 25 ff. Mertens spricht sich für eine Datierung um 1234 aus (ebd. S. 27), kann sich den *Wigalois* aber auch "in den zwanziger Jahren […] vorstellen" (ebd. S. 28).

¹² Vgl. Volker Honemann, Wigalois´ Kampf mit dem roten Ritter. Zum Verständnis der Hojir-Aventiure in Wirnts *Wigalois*, in: Volker Honemann / Martin H. Jones / Adrian Stevens / David Wells (Hgg.), German Narrative Literature of the Twelth and Thirteenth Centuries, FS für Roy Wisbey, Tübingen 1994, S. 347 - 362, S. 359. Zudem bezieht er sich auch auf die Bilderhandschriften, worauf noch zurückzukommen sein wird. Hojir wird allerdings zur Unterstützung fast jeder These herangezogen: vgl. Schreiber, Über Wirnt, S. 228-231; Neumann, Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, S. 56; Mertens, Iwein und Gwigalois, S. 25 f., 28.

¹³ Ein französischer *Wigalois* als direkte Quelle kann zwar nicht ausgeschlossen werden, läßt sich aber auch nicht nachweisen. Der französische *Chevlier du Papageau*, zu dem es mehrere Entsprechungen gibt und der lange Zeit als (jüngerer) Vertreter eines Quellentextes angesehen wurde (vgl. Franz Saran, Über Wirnt von Grafenberg und den Wigalois, in: PBB 21 (1896), S. 253-420; ders., Zum Wigalois, in: PBB 22 (1897), S. 151-157), gilt seit der grundlegenden Untersuchung Christoph Cormeaus als seinerseits vom *Wigalois* abhängig (`Wigalois´ und `Diu Crône´. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Artusromans, München 1977).

Schicksal begünstigt ist. Gawein heiratet Jorams Nichte Florie, mit der er Wigalois zeugt. Aus Sehnsucht nach dem Artushof kehrt er jedoch bald dorthin zurück und kann dann den Rückweg in Jorams feenweltartiges Reich nicht mehr finden, da er den hierzu notwendigen Zaubergürtel nicht bei sich hat.

Gaweins Sohn Wigalois wächst im Reich Jorams auf, verläßt schließlich - mit dem Zaubergürtel ausgestattet - seine Mutter und kommt an den Artushof. Hier ist er neben Artus selbst der einzige, der auf einem vor dem Palast befindlichen Stein Platz nehmen kann und so als makellos tugendhaft ausgewiesen wird. Wigalois wird zum Ritter geschlagen und in die Tafelrunde aufgenommen. Von Artus erhält er die Erlaubnis, der Botin Nereja zu folgen, die von ihrer Herrin Larie an den Hof gesandt wurde, um einen tapferen Ritter für die Befreiung ihres Landes aus der Gewalt eines Teufelsbündlers zu gewinnen. Auf der Reise nach Roimunt, wo Larie seit der Ermordung ihres Vaters und der Besetzung ihres Landes lebt, besteht Wigalois seine ersten Aventiuren und erwirbt sich damit die Anerkennung der Botin. Zunächst tötet er im Kampf um ein Nachtlager einen ungastlichen Wirt im Lanzenstechen und befreit eine Jungfrau aus der Gewalt zweier Riesen. Anschließend kommt es zum Kampf mit einem Ritter, der Wigalois in unhöflicher Art auffordert, ihm seinen Hund, den Wigalois eingefangen und seiner Begleiterin geschenkt hatte, zurückzugeben; Wigalois tötet den Gegner bei der Tjost. Schließlich erwirbt Wigalois im Auftrag einer Dame im Kampf mit dem roten Ritter Hojir von Mansfeld einen Schönheitspreis zurück, den dieser seiner rechtmäßigen Besitzerin geraubt hatte. Als letzten Kampf vor dem Eintreffen auf Roimunt tötet Wigalois den Ritter Schaffilun im Kampf um das Recht, die Aventiure von Korntin zu bestehen.

Nach einem unentschiedenen Lanzenstechen mit dem Truchseß von Roimunt wird Wigalois auf der Burg freundlich empfangen und entbrennt in Liebe zu Larie, deren Hand dem Befreier ihres Landes Korntin versprochen ist, wohin er am nächsten Tag aufbricht. Nachdem ihm ein wunderbares Tier den Weg in das zu befreiende Land gewiesen hat und Wigalois im Lanzenstechen gegen eine Schar geisterhafter Ritter gescheitert ist, verwandelt sich das Tier in Menschengestalt und gibt sich als unerlöste Seele des ermordeten Vaters Laries zu erkennen; bei den Geisterrittern handle es sich um seine ebenfalls hinterrücks ermordeten Leute. Als die Seele von König Lar Wigalois außerdem Erfolg prophezeit und ihn mit einer Wunderblüte und einer von einem Engel gebrachten Lanze gegen den im Anschluß zu besiegenden Drachen versehen hat, setzt dieser seinen Weg fort. Er begegnet einer klagenden Dame, die ihren von dem Drachen entführten Mann beweint. Wigalois reitet dem Drachen nach und kann ihn töten, wird jedoch selbst ohnmächtig an das Ufer eines Sees geschleudert. Hier findet ihn ein armes Ehepaar und beraubt ihn seiner Rüstung und seines Zaubergürtels, was jedoch von einer Hofdame Beleares, deren Mann Wigalois aus der Gewalt des Drachen gerettet hat, beobachtet wird. Beleare sucht die armen Leute auf und läßt sich von ihnen zu Wigalois führen, der inzwischen erwacht und angesichts seines Zustandes in Verzweiflung

¹⁴ Vgl. Cormeau, Wigalois, S. 23-68, S. 104-123.

verfallen ist. Von Beleare und dem geretteten Grafen Moral gepflegt und mit einer Wunderrüstung ausgestattet, reitet Wigalois weiter und will sich nach dem Verlust des Gürtels um so mehr auf die Hilfe Gottes verlassen.

Er gerät in die Gewalt der wilden Ruel, die ihn fesselt und ihm den Kopf abschlagen will. Da sie aber das Wiehern von Wigalois´ Pferd für das Gebrüll des Drachen hält, ergreift sie die Flucht, und Wigalois´ Fesseln lösen sich durch ein Gebet. Es folgt ein Lanzen- und Schwertkampf gegen den heidnischen und zwergengestaltigen Ritter Karrioz, den Wigalois siegreich besteht. Den Zugang nach Glois, dem Sitz des Usurpators, versperrt ein mit Schwertern besetztes Rad, das den Helden in eine hilflose Lage versetzt; durch göttliches Eingreifen wird es angehalten, und der Zugang ist frei. Wigalois kann sich gegen das feuerwerfende, kentaurenartige Ungeheuer Marrien behaupten und besiegt, vor der Burg des Heiden Roaz angelangt, die beiden ritterlichen Torwächter. Einer der beiden kommt ums Leben, und der andere, Graf Adan, schwört Wigalois Sicherheit. Nach dem Betreten der Burg kämpft Wigalois gegen Roaz, der von einem in einer Wolke vor ihm herschwebenden Teufel unterstützt werden sollte, welcher aber bereits vor dem Kampf durch göttliche Hilfe unschädlich gemacht werden kann. Wigalois tötet Roaz im Schwertkampf, und dessen positiv gezeichnete Gattin Japhite stirbt den Liebestod.

Hiermit erwirbt Wigalois Laries Hand und die Herrschaft über Korntin sowie über ein weiteres Königreich. Nach dem Hochzeitsfest, auf dem auch Gawein und weitere Artusritter zugegen sind, erreicht ihn die Nachricht von der Ermordung zweier Festgäste, die zu rächen Wigalois einen Kriegszug in das Königreich Namur unternimmt. Nach dem siegreichen Abschluß des Unternehmens reist er mit Larie zum Artushof und erhält unterwegs die Nachricht vom Kummertod seiner Mutter. Im Anschluß an den Besuch bei Artus kehrt er heim in sein Königreich. 15

Die Einteilung in zwei Aventiurewege, die durch die Einkehr auf Roimunt getrennt sind, erinnert an die Doppelwegstruktur des klassischen Artusromans, die Wirnt wohl bewußt zitiert. Doch hat diese an inhaltlicher Bedeutung verloren, da sie nicht mehr wie im klassischen Artusroman die innere Entwicklung eines Helden, der eine Krise durchlebt, veranschaulicht. Denn Wigalois wird als von Anfang an perfekter Held präsentiert, der durch den ganzen Verlauf des Romans unanfechtbar bleibt. Symptomatisch hierfür sind bereits seine Abstammung von dem Musterritter Gawein und einem vom Glück begünstigten König eines Feenreiches sowie die Tugendsteinepisode, in der bereits bei Wigalois' erstem Erscheinen am Artushof und noch vor jeder ritterlichen Bewährung

¹⁵ Für einen Forschungsüberblick vgl. Jutta Eming, Funktionswandel des Wunderbaren: Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis zum Rade, Trier 1999. (Literatur, Imagination, Realität Bd. 19), S. 134-146.

¹⁶ Vgl. Joachim Heinzle, Über den Aufbau des Wigalois, in: Euphorion 67 (1973), S. 261-271; Cormeau, S. 23f.

diese Perfektion nicht nur angekündigt, sondern vorweggenommen wird.¹⁷ Der Aventiureweg im *Wigalois* dient daher vor allem dazu, dem durch "statische Idealität"¹⁸ gekennzeichneten Helden immer neue Gelegenheit zur Demonstration seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten zu geben.

In der ersten Aventiuresequenz bewährt sich Wigalois vor allem als Artusritter bzw. demonstriert, daß er diese Rolle perfekt auszufüllen in der Lage ist. Hierbei beweist er in allen Fällen Mut und Kampfesstärke, in der Riesen- und Hojir-Aventiure setzt er sich für bedrängte Frauen ein, und vor allem in der Hojir-Aventiure, die spiegelbildlich zu der vorausgehenden Auseinandersetzung mit dem Hundebesitzer gebaut ist, beweist er seine Fähigkeit des höfischen Benehmens und Sprechens.¹⁹

Auch die Minnebeziehung des Helden erscheint nicht als konfliktgeladen, wenn es von Wigalois und Larie heißt: [...] diu herze under in zwein / hêten beidiu einen muot; / swaz si wolde daz dûhte in guot; / ouch was sîn wille der vrouwen jâ (V. 9470 ff.). Es gibt also offenbar weder Differenzen irgendeiner Art zwischen den Partnern, 20 noch tritt die Minne in Widerspruch zur ritterlichen Existenz des Helden, zumal die Minnebeziehung zu Larie erst durch Wigalois ritterliche Bewährung und die Befreiung Korntins ermöglicht wird. 21

Hinzu kommt, daß Wigalois sich nicht nur in einer, sondern in mehreren Heldenrollen bewährt, so daß sein vorbildliches und problemloses Artusrittertum nur einen Aspekt

¹⁹ Ich folge bei dieser Deutung der traditionellen Linie, die von den meisten Wigalois-Interpreten vertreten wird. Die öfter versuchte negative Interpretation der ersten Aventiuresequenz bezieht sich insbesondere auf die erste, dritte und fünfte Aventiure, in denen Wigalois' Gegner ums Leben kommen. Da dies aber in den ersten Fällen als unerwünschter Nebeneffekt dargestellt wird, in der fünften Aventiure der vorgängigen Vereinbarung eines Kampfes auf Leben und Tod entspricht und da der Held fortwährend vom Erzähler gelobt wird, erscheint eine negative Interpretation, die nun doch eine innere Entwicklung des Helden nötig machte, als nicht überzeugend. Plausibel erscheint dagegen der Ansatz von Stephan Fuchs, der eine generelle "Indifferenz" des Helden wie des Erzählers gegenüber ethischen Fragen, die sich angesichts der geschilderten Ereignisse stellen könnten, aber nicht thematisiert werden, feststellt (vgl. Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31), S. 122-137, 216), und der die erste Aventiure als Demonstration dessen deutet, daß bei Wigalois der Lernprozeß des klassischen Helden, Schuld zu erkennen und zu büßen, bereits vorweggenommen sei (ebd. S. 126). Auch die Interpretation Jutta Emings, die Wigalois' Handeln als "Aktion" anstelle von "Reflexion" charakterisiert, erscheint in mehreren Fällen (v.a. Schaffilun, Namur-Episode) plausibel (vgl. Aktion und Reflexion. Zum Problem der Konfliktbewältigung im 'Wigalois' am Beispiel der Namurs-Episode, in: Kurt Gärtner / Ingrid Kasten / Frank Shaw (Hgg.), Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 1996, S. 91-101; dies., Funktionswandel des Wunderbaren, S. 147-223). Beide Interpreten sehen aber dennoch m.E. die erste Aventiuresequenz in für den Helden zu negativem Licht, wobei v.a. der sehr pointiert herausgearbeiteten Gegenüberstellung von falschem Verhalten des Hundebesitzers und richtigem (und reflektiertem) Verhalten des Helden gegenüber Hojir vernachlässigt wird. Die angemessenste Interpretation der ersten Aventiuren bietet m.E. schon Wolfgang Mitgau, Bauformen des Erzählens im 'Wigalois' des Wirnt von Gravenberg, Diss. Göttingen 1959 (masch.), S. 34-42, 184-186. Zur Brackenepisode vgl. auch Cormeau, Wigalois, S. 41.

¹⁷ Vgl. Cormeau, Wigalois, S. 52; ferner S. 49-66.

¹⁸ Vgl. Heinzle, Aufbau, S. 267.

²⁰ Vgl. Ingrid Hahn, Gott und Minne, Tod und *triuwe*. Zur Konzeption des Wigalois des Wirnt von Grafenberg, in: Helmut Brall / Barbara Haupt / Urban Küsters (Hgg.), Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, Düsseldorf 1994, S. 37-60; S. 52-60.

²¹ Vgl. Cormeau, Wigalois, S. 33; Fuchs, Hybride Helden, S. 137-141.

seines alles übertreffenden, "exorbitanten"²² Heldenlebens ausmacht. Denn während sich Wigalois im Verlauf einer ersten Aventiurenreihe vor allem in artusritterlicher Hinsicht bewährt, tritt nach der Begegnung mit seiner Minnedame, deren Land von dem Heiden und Teufelsbündler Roaz zu befreien ist, ein legendenhaft-religiöser Aspekt stark in den Vordergrund:²³ die Damen von Roimunt setzen Hoffnungen in Wigalois, die nur ein von Gott selbst eingesetzter Kämpfer erfüllen kann, da sogar Parallelen zu Christus gezogen werden:

der mange sêle erlôste / ûz der helle mit sîner kraft / und der âne meisterschaft / die werlt alle werden hiez / und der den vâlant verstiez / von dem himelrîche / durch daz er im gelîche / wolde setzen sînen stuol - / er warf in in der helle pfuol: / alsô müez vallen von sîner hant / der heidenische vâlant (V. 3990 ff.).

Wigalois ist also nicht nur vom Glück, sondern auch von Gott in besonderer Weise begünstigt. Hierbei erscheint er unter zwei Aspekten;²⁴ einerseits in der aktiven Rolle als Streiter Gottes gegen das Böse in Gestalt des Heiden Roaz, wobei er in seiner Mission zudem durch christliche Zaubermittel unterstützt wird, wie einen magischen Brief, den ihm der Priester von Roimunt an sein Schwert heftet (V. 4427 ff.), eine Wunderblüte von einem Paradiesbaum und eine von einem Engel gebrachte Lanze (V. 4742 ff.). Zum anderen wird er aber auch als passiv-leidender Legendenheld präsentiert, der seine Auserwähltheit gerade durch sein Leid bekundet, und dem Gott durch Wunder zu Hilfe kommt. Dieses Element tritt verstärkt in der zweiten Aventiurensequenz nach dem Drachenkampf in den Vordergrund, wobei Fuchs die ausführliche Schilderung von Wigalois' Ohnmacht und seiner anschließenden Verzweiflung als Signal für die im folgenden stärkere Gewichtung dieser passiven Rolle interpretiert.²⁵ Direktes göttliches Eingreifen rettet ihn dann, als er von der wilden Ruel gefesselt zurückgelassen wird und sich auf ein Gebet hin seine Fesseln lösen, und als er hilflos dem sich drehenden Schwertrad am Eingang von Glois gegenübersteht und Gott es für ihn anhält.

Eine weitere Heldenrolle, die Wigalois beherrscht, ist schließlich die des realpolitisch agierenden Landesherren, als der er nach Beendigung der zweiten Aventiurereihe mit dem Sieg über Roaz und dem Erwerb Laries und ihres Reiches erscheint. 26 So widmet er

²⁶ Vgl. Gert Kaiser, der den gesamten Roman mit Blick auf die realistische Darstellung der Landesherrschaft im Schlußteil unter sozialhistorischer Perspektive deutet: Der Wigalois des Wirnt von

²² Vgl. Fuchs, Hybride Helden, bes. S. 47-57, 230.

²³ Klaus Grubmüller, Artusroman und Heilsbringerethos. Zum `Wigalois´ des Wirnt von Gravenberg, in: PBB 107 (1985), S. 218-239, S. 225 ff.; Schröder, Der synkretistische Roman, S. 248; Fuchs, Hybride Helden, S. 141-173; Claudia Brinker, "Hie ist diu aventiure geholt!" Die Jenseitsreise im Wigalois des Wirnt von Gravenberg, Kreuzzugspropaganda und unterhaltsame Glaubenslehre?, in: Dies. (Hg.), Contemplata aliis tradere: Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität, Bern 1995, S. 87-110.

²⁴ Vgl. Fuchs, Hybride Helden, S. 81-90, bes. S. 89.

²⁵ Vgl. Fuchs, Hybride Helden, S. 150.

sich nach dem Sieg über Roaz zunächst Organisations- und Verwaltungstätigkeiten und bindet das ehemalige Zauberreich wieder in die höfisch-christliche Welt ein.²⁷ In besonderem Maße kann er seine diesbezüglichen Fähigkeiten auch nach dem Sieg über Lion demonstrieren, als es dessen erobertes Reich in das eigene Herrschaftssystem zu integrieren gilt, wobei Wigalois seine Milde als Herrschertugend unter Beweis stellt und stabile Rechtsverhältnisse gewährleistet.

Die Schilderung der Massenschlacht, bei der Wigalois und die ebenfalls teilnehmenden Artusritter mit heldenenepischen Attributen hervorgehoben werden, trägt schließlich auch Züge der *chanson de geste*, wobei Wigalois´ Heer als von Gott zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit eingesetzt erscheint;²⁸ daß Wigalois sich hier nochmals in einem gänzlich anderen Kontext und einer anderen Heldenrolle bewähren muß, die außerhalb seiner artusritterlichen Existenz liegt, macht der Ausspruch des Gegners Lion: *hie enist niht âventiure* (V. 10182) deutlich.

Der Held schreitet also durch verschiedene "Erzählräume der hochhöfischen Literatur" und bekundet so, "daß er in der Lage ist, in allen erzählerischen Welten zu bestehen".²⁹ Hierbei sind zwar die einzelnen Textabschnitte verschieden akzentuiert, doch ist, wie vor allem Fuchs betont, bedeutsam, daß auch die jeweils anderen Heldenrollen zugleich präsent sind, wobei aber Widersprüche, Spannungen oder Konflikte zwischen diesen verschiedenen Konzepten nicht thematisiert werden.³⁰

So gerät die Minnebeziehung zu Larie nicht nur in keinen Widerspruch zu Wigalois´ ritterlicher Tätigkeit, sondern unrealistischerweise begleitet Larie den Helden auch auf dem Feldzug nach Namur.³¹ Die Aventiuren in Korntin werden zugleich oder abwechselnd mit ritterlichen Waffen, im Dienste der Minne, mit Hilfe christlicher und nicht-christlicher Zauberdinge und mit direkter göttlicher Hilfe bestanden und dienen gleichermaßen zur Gewinnung Laries, zum Erwerb der Landesherrschaft und zur Vernichtung des Heiden in göttlichem Auftrag.³² So wird auch der Sieg über Roaz auf mehreren Ebenen begründet, indem durch Wigalois´ Zauberbrief und ein Kreuzzeichen der Gegner ausgeschaltet wird, dann aber ritterliche Kampfeskraft und, einem artusritterlichen Topos gemäß, der kraftspendende Anblick der anwesenden Frauen als Ursache für Wigalois´ Sieg erscheinen.³³ Ebenso werden in der Namur-Episode nicht

Gravenberc. Zur Bedeutung des Territorialisierungsprozesses für die "höfisch-ritterliche" Literatur des 13. Jahrhunderts, in: Euphorion 69 (1975), S. 410-443; Mertens, S. 19-24; Wolfgang Mitgau, Bauformen, S. 45-47, 197-202; Heinzle, Aufbau, S. 270; Fuchs, Hybride Helden 183 f., 192-203.

²⁷ Vgl. Fuchs, Hybride Helden, S. 183.

Vgl. Fuchs, Hybride Helden, S. 199-203; Schröder, Der synkretistische Roman, S. 241-252; Hans-Jochen Schiewer, Prädestination und Fiktionalität in Wirnts `Wigalois´, in: Volker Mertens / Friedrich Wolfzettel, Fiktionalität im Artusroman, Tübingen 1993, S. 146-159, S. 158.

²⁹ Schiewer, Prädestination, S. 157.

³⁰ Vgl. Fuchs, Hybride Helden, bes. S. 216-219; Hahn, Gott und Minne.

³¹ Vgl. Hahn, Gott und Minne, S. 58 f.

³² Vgl. Hahn, Gott und Minne, S. 46 f.; Fuchs, Hybride Helden, S. 164-173.

³³ Vgl. Hahn, Gott und Minne, S. 47 f.; Fuchs, Hybride Helden, S. 173-182.

nur Kriegsführung und Minne als vereinbar dargestellt, sondern es werden mit der Anwesenheit der Artusritter auf widersprüchliche Weise und ohne Kommentar Artusrittertum und blutige Massenschlacht verbunden.³⁴

Die verschiedenen Ebenen der Bewährung werden also rein additiv zusammengestellt, ohne tatsächlich in Beziehung gesetzt und integriert zu werden,³⁵ da das Konzept des perfekten Helden offenbar durch an die Oberfläche tretende Widersprüche nicht gefährdet werden soll. Stephan Fuchs bezeichnet ihn daher als "hybriden Helden", der

in erstaunlicher Leichtfüßigkeit von einer Rolle in die andere [springt]. Alle Aspekte seiner Person, der Minneritter, der arthurische Ritter, der legendenhafte Dulder, der christliche Streiter und gewaltige Kämpfer, werden abwechselnd und ohne Vermittlung in den Vordergrund gerückt. Der Held vertritt alle diese Rollen gleichzeitig und jederzeit vollkommen, ohne daß je eine Vermittlung nötig würde, ohne daß je eine Defizienz auftaucht.³⁶

Die Figur des Helden erscheint also letztlich mehr als Bündelung verschiedener Heldenrollen, die nur dadurch ermöglicht wird, daß er kein eigenes Innenleben hat, das in irgendeiner Weise problematisch werden könnte. Weil die Heldenfigur selbst hierdurch letztlich "langweilig" ist, und aufgrund der fehlenden Krise die einzelnen Aventiuren nicht mehr in eine sinngebende Struktur eingebunden werden müssen, werden nun aber die erzählerischen Freiheiten, was die Schilderung der Außenwelt angeht, größer.³⁷

Dies äußert sich in der zunehmenden phantastischen Ausgestaltung einzelner Elemente und ganzer Aventiuren, die vor allem bei der Schilderung der Ereignisse im Land Korntin deutlich wird: Bereits in der Nacht beobachtet Wigalois von Roimunt aus ein Feuer in der Burg von Korntin, die dennoch am Morgen unversehrt dasteht (V. 4295 ff.), er wird von einem wunderbaren Tier geführt, das sich als arme Seele herausstellt (V. 4482 ff.), er nimmt an einem Turnier geisterhafter Ritter teil (V. 4540 ff.). Später werden mit großer Wirkung wunderbare Elemente wie ein schwarzer Zaubernebel (V. 6725 ff.) oder geheimnisvolle, körperlose Stimmen (V. 6910ff., 7028 ff.) geschildert.³⁸

_

³⁴ Vgl. Fuchs, Hybride Helden, S. 202.

³⁵ Vgl. Hahn, Gott und Minne, bes. S. 43 ff.; Max Wehrli, Wigalois, in: DU 17 (1965), S. 18-35, S. 34.

³⁶ Fuchs, Hybride Helden, S. 182.

³⁷ Vgl. Walter Haug, Literaturtheorie im deutschen Mittelalter, 2. überarb. u. erw. Aufl., Darmstadt 1992, S. 263 f., 273 f.; Schiewer, Prädestination, S. 151-159, Fuchs, Hybride Helden, S. 155.

³⁸ Vgl. Wehrli, Wigalois, bes. S. 22 f.; Eming, Elemente des Wunderbaren.

Insbesondere in der Arme-Leute-Episode nach dem Drachenkampf werden mit mehreren Perspektivwechseln und dem Einsatz verschiedener "stimmungsmäßiger Effekte"³⁹ wie z.B. dem Glänzen der Rüstung im Mondschein (V. 5413 ff.) große Spannung und "atmosphärische" Wirkung erzielt.⁴⁰ Als weitere erzählerisch-ausschmückende Tendenz wird hier außerdem ein großes Interesse an den Nebenfiguren der armen Leute deutlich, das aus der übrigen Handlung nicht motiviert ist.⁴¹ Gerade diese Episode bezieht in großem Maß "ihren Reiz ganz aus ihrer Immanenz, weder aus der Beziehung zum Gesamtroman noch in ihrer Beziehung zum Helden."⁴² Dieser Zugewinn an erzählerischer Freiheit stellt den eigentlichen Gewinn dar, der aus der Einführung der makellosen Heldenfigur entspringt, und macht eine der Besonderheiten des *Wigalois* aus.

2. Die Textgliederung als Grundlage für die Analyse der Bebilderungen

Für die Analyse der Bebilderungen ist die Zugrundelegung einer Textgliederung erforderlich, anhand derer sich das Verhältnis illustrierter und nicht illustrierter Textabschnitte ablesen läßt. Dabei ist auch die Möglichkeit einer textgliedernden Funktion der Bilder in Betracht zu ziehen, die ebenfalls anhand einer inhaltlichen Gliederung zu analysieren wäre.

Für eine Gliederung des *Wigalois* bietet sich zum einen die von Wirnt selbst vorgenommene Einteilung in kleinere Erzählabschnitte an, die sich vor allem auf die Textoberfläche bezieht, zum anderen eine an der Textstruktur orientierte Gliederung, die inhaltliche Abschnitte berücksichtigt. Beide sollen hier kurz vorgestellt werden.

2.1. Wirnts Abschnittsgliederung

Der *Wigalois* ist in 246 unregelmäßige Abschnitte gegliedert, die jeweils mit einer Initiale beginnen und mit drei reimenden Versen enden. ⁴³ Aufgrund der eine Besonderheit darstellenden Dreireime kann diese Gliederung, die auch in der Ausgabe Kapteyns wiedergegeben wird, ⁴⁴ mit großer Sicherheit als die vom Autor selbst

⁴⁰ Wehrli, Wigalois, S. 22 f.

³⁹ Wehrli, Wigalois, S. 22.

⁴¹ Vgl. auch Fuchs, Hybride Helden, S. 156.

⁴² Fuchs, Hybride Helden, S. 155.

⁴³ Dazu ausführlich Mitgau, Bauformen, S. 91-96.

⁴⁴ Mitgau, Bauformen S. 96, Anm. 3 weist darauf hin, daß an zwei Stellen Kapteyns Gliederung zu korrigieren ist: Bei V. 3488, von Kapteyn nicht durch eine Initiale gekennzeichnet, beginnt ein durch den vorangehenden Dreireim kenntlicher neuer Abschnitt, und bei Vers 10474, dem kein Dreireim vorausgeht, ist die Initiale der Ausgabe zu tilgen. Die Ausgaben Beneckes und Pfeiffers stützen diese Korrekturen. (Um die spätere Arbeit zu erleichtern, numeriere ich die Abschnitte durch; Zahlen mit vorangestelltem A beziehen sich auf diese Zählung).

intendierte angesehen werden. Die Größe der Abschnitte ist sehr unregelmäßig; sie können zwischen neun und 123 Versen umfassen. 45

Die inhaltlichen Prinzipien, denen diese Abschnittsgliederung gehorcht, hat Wolfgang Mitgau herausgearbeitet: So ist für die Abschnittsanfänge charakteristisch, daß sie "eine Hinwendung zum Handlungsbericht"46 bieten, während Beschreibungen, Reflexionen und Gespräche oft entweder einen ganzen Abschnitt ausfüllen oder innerhalb eines Abschnittes anfangen, wobei ihr Ende mit einem Abschnittsende zusammenfällt. Innerhalb längerer Beschreibungen, Reflexionen und Dialoge können Abschnittsgrenzen gliedernde Funktion haben und einen Perspektiv- bzw. Sprecherwechsel anzeigen. 47

Die Gliederung in Kleinabschnitte erweist sich damit als stark auf die Textoberfläche ausgerichtet, indem sie vor allem die verschiedenen Erzählmodi des Textes berücksichtigt und inhaltliche Zäsuren vernachlässigt:

Die gliedernde Funktion [...] besteht nicht für den Handlungsverlauf. Das Zusammenfallen eines Handlungsteiles mit einem Abschnitt ist selten. Es herrscht vielmehr die Neigung, die Einschnitte zu überspielen. Mit wenigen Ausnahmen setzen Handlungsteile im Inneren eines Abschnittes ein und erstrecken sich über mehrere Abschnitte.⁴⁸

Das gilt z.B. für die einzelnen Aventiuren und den Übergang von der Vor- zur Hauptgeschichte, sowie für die von Mitgau treffend als "handlungsbewegende Szenen" bezeichneten Ereignisse der Gürtelübergabe Jorams an Ginover, der Ankunft Nerejas am Artushof, der Begegnung mit Larie und des Eintreffens des Boten mit der Nachricht vom Tod Flories. Eine Ausnahme bildet hierbei die von Mitgau vorgeschlagene Großgliederung des gesamten Romanes in vier Blöcke, deren Abschlüsse jeweils mit denen eines Abschnittes zusammenfallen.⁴⁹

Mit dieser von Mitgau festgestellten Tendenz zur Verklammerung steht diese Gliederung im Gegensatz zu der des Strukturmodells, bei der die Aventiure als wichtigste Einteilungseinheit gilt, wobei an der Textoberfläche meist nach Kriterien wie Raum- oder Zeitwechsel und Personalwechsel abgegrenzt wird.

⁴⁵ Vgl. Mitgau, Bauformen, S. 91-101.

⁴⁶ Mitgau, Bauformen, S. 92. Mitgau geht von den epischen Grundformen des Berichtes, der Beschreibung, des Gesprächs und der Reflexion aus (ebd.).

⁴⁷ Vgl. Mitgau, Bauformen, S. 92-94.

⁴⁸ Mitgau, Bauformen, S. 95.

⁴⁹ Vgl. Mitgau, Bauformen, S. 96-99. Diese Einteilung wird in Anhang A2 neben der Gliederung Cormeaus aufgeführt.

Als Grundlage für die Untersuchung der gewählten Bildthemen und inhaltlichen Schwerpunkte erscheint diese Gliederung aufgrund ihrer Feinheit und der Zugrundelegung nichtthematischer Kriterien also zunächst wenig geeignet. Für den (in der ehem. Donaueschinger Handschrift gegebenen) Fall, daß die Bebilderung textgliedernde Funktion besitzt, ist diese Einteilung allerdings als die vom Autor gewollte und tradierte Gliederung zu berücksichtigen, zu der die durch die Bebilderung vorgenommene Einteilung in Verhältnis zu setzen sein wird.

2.2. Die strukturorientierten Gliederungen Heinzles und Cormeaus

Eine Analyse des *Wigalois* vor dem Hintergrund des von Hugo Kuhn für den klassischen Artusroman entwickelten Strukturmodells führt, im Gegensatz zu der oben vorgestellten Feingliederung, zu einem recht klaren Überblick über die Grobstruktur des Textes. Hier ist insbesondere das von Heinzle angefertigte Schema zu nennen, ⁵⁰ das kurz vorgestellt werden soll: Heinzle gliedert die Haupthandlung des Romans in zwei Aventiureblöcke, die durch die Einkehr bei der Minnedame auf Roimunt getrennt sind. Der erste Aventiureblock besteht nach Heinzle aus vier Wegaventiuren. Hinzu kommt als fünfte Aventiure der Bewährungskampf gegen Schaffilun, der Wigalois´ Eignung endgültig beweist.⁵¹

Der zweite Aventiureblock gliedert sich nach Heinzle in den Drachenkampf einerseits und die Kämpfe gegen die Gegner in Korntin mit dem abschließenden Roazkampf andererseits, die durch die Ohnmacht und Rettung des Helden voneinander abgegrenzt werden. Innerhalb des zweiten Teils dieser Reihe sieht Heinzle wiederum fünf Einzelaventiuren, zu denen er die Begegnung mit Ruel, den Kampf gegen Karrioz, den Kampf gegen Marrien und den Kampf gegen die Torwächter zählt, die durch den Hauptkampf gegen Roaz abgeschlossen werden.⁵² Aufgrund der Kritik Kerns und Cormeaus bietet es sich hierbei aber an, das Schema insofern zu modifizieren, daß zum einen die Ruel-Episode nicht als vollwertige Aventiure erscheint⁵³ und zum anderen die Ereignisse am Schwertrad als eigene Aventiure gewichtet werden.⁵⁴

_

⁵⁰ Vgl. Heinzle, Aufbau. Heinzles Binnengliederung der Aventiurewege erscheint allerdings zu stark schematisiert: Die Aventiuren der ersten Reihe lassen sich nach Heinzle wiederum in zwei mal zwei symmetrisch angeordnete Einzelaventiuren gliedern, wobei jeweils ein Kampf mit direktem Bezug auf die Botin Nereja und mit tödlichem Ausgang (Nachtlager- und Brackenaventiure) und ein Kampf als Hilfeleistung für eine in Not geratene Dame mit Bezug zum Artushof (Riesen- und Hojir-Aventiure) kombiniert werden. Insgesamt erscheint diese Sicht zu streng (vgl. Cormeau, Wigalois, S. 32, Anm. 22), zumal auch zahlreiche Motivparallelen zwischen den von Heinzle verschiedenen Gruppen zugeordneten Aventiuren bestehen, auf die z.B. Mitgau (Bauformen, S. 34-41) aufmerksam macht. Gleiches gilt für die Einteilung der Kämpfe des zweiten Teiles der zweiten Aventiurereihe, die Heinzle in Gruppen mit je einem Kampf gegen unritterliche und ritterliche Gegner gliedert (Ruel-Episode und Karrioz; Marrien und die Wächter; vgl. Cormeau, Wigalois, S. 33, Anm. 25).

⁵¹ Vgl. Heinzle, Aufbau, S. 263 f.

⁵² Vgl. Heinzle, Aufbau, S. 265 f.

⁵³ Vgl. Cormeau, S. 33 f., Anm. 25; Peter Kern, Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im 'Wigalois' Wirnts von Grafenberg, in: S. Friedrich Wolfzettel (Hg.), Artusroman und Intertextualität,

Die Bestätigung von Wigalois' Herrschaft in der Namur-Handlung nach dem Hochzeitsund Krönungsfest interpretiert Heinzle als "episches Achtergewicht", das strukturell noch ebenso eingebunden sei wie die *Joie-de-la curt*-Aventiure in Hartmanns *Erec*. 55

Die Gliederung Heinzles betont also stark die Nähe des Wigalois zum klassischen Artusroman, in dem nur strukturell eingebundene Szenen erscheinen. Sie bietet sich daher für eine Analyse der Bilderzyklen unter strukturellem Aspekt an, doch erscheint sie insgesamt als Untersuchungsgrundlage nicht ausreichend, da sie zugunsten der strukturellen Klarheit die Besonderheiten des Textes nicht sichtbar macht. Denn diejenigen Textpassagen, die jenseits von strukturellen Positionen erzählerisch ausgestaltet sind und als solche ein beträchtliches Eigengewicht beanspruchen - was oben als besonders charakteristische Tendenz des Wigalois beschrieben wurde -, tauchen in diesem Schema entweder nicht auf oder werden nicht in ihrer Besonderheit erfaßt. Dies trifft insbesondere auf die Ereignisse während des Rittes ins Land Korntin bis zur Belehrung durch König Lar sowie auf die Arme-Leute-Episode zu, die in struktureller Sicht eher verbindenden oder Übergangscharakter haben; aber auch in bezug auf die Hojir-Aventiure, die an Umfang und Bedeutung die vorausgegangenen Kämpfe bei weitem übertrifft, weist Honemann auf eine Unterrepräsentierung im Strukturschema hin.⁵⁶ Weiterhin wurde auch der strengen Anbindung der Namur-Episode in der Forschung zum Teil widersprochen.⁵⁷

Für die Analyse von Bilderzyklen, die ohnehin oft strukturelle Gegebenheiten des Textes kaum berücksichtigen, ⁵⁸ ist daher als Untersuchungsgrundlage eine möglichst detaillierte Gliederung nötig, die sowohl strukturell stark eingebundene Passagen als auch mehr erzählerisch ausgeschmückte Abschnitte in ihrem Eigenwert sichtbar macht. Für den *Wigalois* bietet sich hier die differenzierte Texteinteilung Cormeaus an, da sie auf verschiedenen hierarchischen Ebenen gliedert, so daß neben der Grobstruktur des Romans auch die für Wirnt charakteristischen phantasiereichen Ausschmückungen sichtbar werden. Weiterhin hat das Schema Cormeaus den Vorteil, daß seine Gliederung sich nicht ausschließlich an Handlungskernen orientiert, sondern Einschnitte an der Textoberfläche angegeben werden, was sich für die Analyse von Bebilderungen mit gliedernder Funktion als nützlich erweist. Es lohnt sich jedoch, neben der Gliederung

Gießen 1990, S. 73-83, S. 77 f.; auch schon Saran, S. 293, 297 und Mitgau, Bauformen, S. 43 f.; dazu Heinzle, Aufbau, S. 266. Anm. 15.

⁵⁴ Vgl. Saran, Über Wirnt, S. 297; Cormeau, Wigalois, S. 33 f.

⁵⁵ Vgl. Heinzle, Aufbau, S. 262 f., 270 f.

⁵⁶ Vgl. Honemann, Hojir-Aventiure, S. 350-354, S. 359 f.

⁵⁷ Vgl. Cormeau, Wigalois, S. 37; Fuchs, Hybride Helden, S. 192 f.

Norbert H. Ott: "Problematisierungen und Differenzierungen der Romane - auch die Doppelwegstruktur, zu deren bildlicher Darstellung durchaus gestalterische Mittel vorhanden gewesen wären - gehen dabei [bei der gezielten Auswahl repräsentativ zu nutzender Szenen aus dem Stoff; die Verfasserin] in der Regel unter" (Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Volker Mertens / Ulrich Müller (Hgg.), Epische Stoffe des Mittelalters, Stuttgart 1984, S. 449-474, S. 462).

Cormeaus auch das Schema Heinzles im Blick zu behalten, da gerade an den Differenzen zwischen beiden Gliederungen deutlich wird, welche Textteile zu den eigentlichen Aventiuren gehören, die in die von Wirnt zitierte klassische Doppelwegstruktur eingebunden sind, und bei welchen Passagen - die nur bei Cormeau erschienen - freiere Ausgestaltungen Wirnts vorliegen, die zu den Besonderheiten seines Romans gehören. Um bestimmte Interpretationstendenzen der Bebilderungen herauszuarbeiten, können also beide Schemata von Nutzen sein.

II. VORÜBERLEGUNGEN ZU METHODEN DER TEXTILLUSTRATION

1. Die Terminologien Wickhoffs und Weitzmanns

Um verschiedene Möglichkeiten der Textillustration zu beschreiben, hat bereits Franz Wickhoff drei verschiedene Verfahrensweisen unterschieden, die er als "completirend", "continuirend" und "distinguirend" bezeichnet hat.⁵⁹ Wickhoffs "continuirendes" Verfahren zeichnet sich dadurch aus, daß mehrere einen Text illustrierende Einzelszenen nicht durch Rahmen voneinander getrennt sind, sondern sich in einer durchgehenden landschaftlichen Szenerie abspielen. 60 Das "distinguirende" Verfahren grenzt dagegen die Einzelszenen durch Rahmen voneinander ab, so daß innerhalb dieser eine raum-zeitliche Einheit gewährleistet wird. 61 Da sowohl das "continuirende" als auch das "distinguirende" Verfahren Wickhoffs sich auf eine Darstellungsweise bezieht, bei der eine Handlung durch mehrere Einzelszenen mit Figurenwiederholungen dargestellt ist, faßt Weitzmann unter Betonung dieses Gesichtspunktes beide Methoden unter dem Oberbegriff der "cyclic method" zusammen.⁶² Da bei Weitzmann neben "zyklischer" Illustration einzelner Texte auch die Zusammenstellung von Szenen aus verschiedenen Kontexten als "zyklisch" bezeichnet werden kann, bietet es sich an, wenn der Bezug auf einen einzigen Text akzentuiert werden soll, von "sequentieller" Illustration zu sprechen.⁶³

⁵⁹ Franz Wickhoff, Römische Kunst (Wiener Genesis), Berlin 1895, S. 6-13.

⁶⁰ Vgl. Wickhoff, Römische Kunst, S. 6-8.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Ferner listet er weitere Möglichkeiten auf, wie die Einzelszenen eines Zyklus zueinander in Beziehung gesetzt werden können (vgl. Kurt Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton 1947, S. 29-36).

⁶³ Vgl. Volker Schupp, Pict-Orales oder: Können Bilder Geschichten erzählen?, in: Poetica 25 (1993), S. 34-69, S. 43.

"completirend" Mit Ausdruck bezeichnet dem Wickhoff dagegen Illustrationsverfahren, das ohne Figurenwiederholung und ohne Rücksicht auf raumzeitliche Grenzen mehrere Elemente aus verschiedenen Handlungen verbindet, wie es z.B. oft auf griechischen Vasenbildern der archaischen Zeit zu beobachten ist. 64 Von Weitzmann wurde hierfür unter stärkerer Betonung der Nichtbeachtung zeitlicher Einheiten die Bezeichnung "simultaneous method" gewählt, unter anderem, um den Differenzen zwischen der Verwendung des Terminus "completirend" bei Wickhoff und "kompletiv" in der Studie Roberts⁶⁵ auszuweichen. Weitzmann selbst verwendet (wie Robert) den Begriff "complementary" nicht im Sinne einer Kategorie, sondern um, unabhängig von der Klassifikation der Illustrationsmethode, Elemente oder Figuren zu beschreiben, die gegenüber dem Text ergänzt sind (s.u.).

Den von ihm als "simultan" und "zyklisch" bezeichneten Methoden der Textillustration stellt Weitzmann als dritte Möglichkeit das "monoszenische" Bild an die Seite. 66 Dieses kommt ohne Figurenwiederholungen aus und stellt "a very precise moment of the action" dar, so daß die Einheit von Zeit und Raum gewährleistet bleibt, wobei auch eingeführte Ergänzungsfiguren ("complementary figures") diesen Rahmen nicht sprengen dürfen. 68

⁶⁴ Vgl. Wickhoff, Römische Kunst, S. 8 f.

⁶⁵ Bei Robert wird der Begriff nicht für eine bestimmte Kategorie von Bildern verwendet, sondern im Sinne eines "kompletiven Verfahrens", um sowohl die Verbindung mehrerer Szenen als auch die Einfügung von Zusatzfiguren zu beschreiben, die in der betreffenden Textstelle nicht erwähnt sind (vgl. Carl Robert, Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke, Berlin 1919, S. 137-211). Weitzmann übernimmt den Begriff ("complementary") nur für gegenüber dem Text ergänzte Zusatzfiguren; für die Zusammenziehung von Szenen führt er den Begriff "simultaneous method" ein (Illustrations, S. 33 f.).

⁶⁶ Vgl. ebd. Für dieses Verfahren gibt es bei Wickhoff offenbar keine eigene Kategorie, wenn man davon absieht, daß er offenbar für die Einzelszenen sowohl bei der "continuirenden" als auch bei der "distinguirenden" Methode Einzelbilder voraussetzt, die Weitzmanns "monoszenischer" Darstellungsweise zuzurechnen wären (vgl. Wickhoff, Römische Kunst, S. 6-8).

⁶⁷ Vgl. Weitzmann, S. 16.

⁶⁸ Vgl. Weitzmann, S. 15.

2. Die Terminologie der vorliegenden Arbeit

Bei der Anwendung von Weitzmanns Terminologie auf das vorliegende Material ist zunächst zu beachten, daß hier die Zielsetzung eine andere ist als bei Weitzmann. Diesem geht es vor allem darum, eine Methode zur Herstellung von Bilder-Stemmata zu entwickeln, mit denen voneinander abhängige Miniaturen in Beziehung gesetzt und Archetypen rekonstruiert werden können; hierbei spielt der Text eine eher untergeordnete Rolle, indem er vor allem zur Erklärung von innerhalb der Bilder zu beobachtenden Phänomenen herangezogen wird.

Hier dagegen kann, da eine gegenseitige Abhängigkeit der drei hier zu behandelnden Bildzyklen, die auch die einzigen überlieferten sind, sehr unwahrscheinlich ist, eine derartige Analyse nicht geleistet werden. Vielmehr kommt es darauf an, eine Terminologie zu entwickeln, mit der das Verhältnis des Bildes zum Text im konkreten Einzelfall genau beschrieben werden kann. Das Interesse richtet sich hierbei, mehr als bei Weitzmann, darauf, in welchem Maß Textinhalt und Textgehalt im Bild wiedergegeben werden und auf welche Weise dies geschieht; im Zusammenhang damit ist das Augenmerk weniger auf äußere und formale Gesichtspunkte als verstärkt auf inhaltliche Größen zu richten.

Hierbei stellt sich in Weitzmanns Terminologie die hohe Bewertung formaler, vor allem raum-zeitlicher Kriterien bei der Zuordnung zu den einzelnen Kategorien als Problem dar. So lehnt Volker Schupp z.B. die Verwendung des Terminus "Simultanbild" für mittelalterliche Verhältnisse ab, da durch die Überbetonung des zeitlichen Moments die Gefahr der unangemessenen Projektion neuzeitlicher Sehgewohnheiten bestehe.⁶⁹ Anstatt im Sinne Lessings über die Beachtung von Raum- und Zeitgrenzen zu reflektieren, wurde vor allem Wert auf die thematische Einheit der dargestellten Handlung gelegt.⁷⁰ Als Beispiel sei bereits hier das Runkelsteiner Bild zu Wigalois´ Kampf mit Schaffilun (R8) erläutert:

⁶⁹ Vgl. Schupp, Pict-Orales, S. 42. Ferner: "Das Verständnis der sequentiellen Malerei als der Erzählung von in der Zeit ablaufenden Vorgängen mit den Mitteln der bildenden Kunst […] wird uns leichter fallen, wenn wir die rationalistische Ansicht über die Grenzen der Malerei und Dichtung hinter uns lassen, so als ob sie noch nicht entwickelt worden wäre. […] das narrative Bedürfnis [setzt] sich über die Grenzen der Raum- und Zeitmedien hinweg […]." (ebd. S. 58).

Vgl., aber mit Bezug auf archaische Vasen, Luca Giuliani: "[Das Bestreben der archaischen Vasenmaler] bestand schlicht und einfach darin, eine Handlung darzustellen: diese konnte als solche ganz selbstverständlich auch verschiedene Momente umfassen - vor allem dann, wenn es der narrativen Deutlichkeit dienlich war. Aber auch in diesem Fall stand nicht ein aus verschiedenen Momenten zusammengesetzter zeitlicher Ablauf im Blickpunkt, sondern die Handlung als thematische Einheit" (Laokoon in der Höhle des Polyphem, in: Poetica 28 (1996), S. 1-47, S. 43); weiterhin, bezüglich der Bilder, die von Weitzmann als monoszenisch bezeichnet worden wären: "[...] auch das dramatisierende Verfahren hat nicht primär einen einheitlichen Zeithorizont im Blick: es zielt nicht so sehr auf die Erfassung der Zeit als auf Einheit der Handlung" (ebd. S. 45).

Im Zentrum des Bildes ist zu sehen, wie Wigalois Schaffilun im Lanzenstechen besiegt hat, wobei der Held über dem Kopf seine abgebrochene Lanze schwingt und Schaffilun mit einem Lanzenstück im Arm gestürzt ist. Das Bild gibt neben der Darstellung von Wigalois´ Sieg auch die Information wieder, daß mehrere unentschiedene Stechen vorausgegangen sind, da am Bildrand Schaffiluns mit Lanzen umstelltes Zelt zu sehen ist.

Unter rein zeitlichen Gesichtspunkten ergäbe sich hierbei gegenüber dem Text die Inkonsequenz, daß im Augenblick der dargestellten Tötung des Gegners die letzte der ursprünglich um das Zelt im Boden steckenden Lanzen verbraucht ist. Die von Weitzmann für das monoszenische Bild zwingend geforderte Einheit der Zeit ist also gestört; andererseits ist tatsächlich nur "eine Szene", nämlich "Wigalois tötet Schaffilun" dargestellt; während die vorausgehende Handlung "Wigalois und Schaffilun reiten fünfzig Lanzenstechen" nicht selbst bebildert ist. Auf sie wird aber verwiesen, indem das lanzenumstellte Zelt zum Handlungskern der Gegnertötung addiert wird.

Die Klassifizierung als "monoszenische" Darstellung ist innerhalb der Terminologie Weitzmanns zu retten, wenn der Umweg beschritten wird, daß <u>theoretisch</u> - ein einziger Moment dargestellt sein <u>könnte</u>, ⁷¹ so daß der raum-zeitliche Rahmen innerhalb des Bildes nicht gesprengt wird. Um das Verhältnis zum Text zu beschreiben, ist diese Bestimmung jedoch ungünstig, da so der Eindruck entsteht, daß sich das Bild vom Text entferne, obwohl das Gegenteil der Fall ist: Denn durch die Übernahme des lanzenumstellten Zeltes in die Darstellung von Wigalois´ Sieg über Schaffilun wird dem Betrachter ein zusätzlicher Sachverhalt, der die näheren Umstände der Situation betrifft, vor Augen geführt, der auf den Text verweist und vor dessen Hintergrund entschlüsselt werden kann. ⁷²

Im folgenden soll also der Versuch gemacht werden, die Kategorien und Termini vor allem Weitzmanns zu modifizieren, um sie für die beschriebene Zielsetzung und auf das vorliegende Material besser anwendbar zu machen.

⁷¹ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 17.

⁷² Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß schließlich auch der Text nicht ausschließlich eine rein zeitliche oder sukzessive Dimension besitzt, sondern sich Text und Bild auf der Ebene der Bedeutung aneinander annähern: Denn thematisch erweisen sich die Lanzen - sogar unabhängig vom Text - als Hinweis auf die Gewichtigkeit des (gerade besiegten) Gegners und damit auf die Tüchtigkeit des Helden, was auch dem Sinn der zahlreichen unentschiedenen Waffengänge im Text entspricht, die hier natürlich in narrativer Folge erzählt werden. - Vergleichbar sind auch die Bilder zum Kampf gegen Karrioz (B36), wo als Verweis auf weitere Stechen Lanzensplitter über den Kämpfenden dargestellt sind.

2.1. Zur "monoszenischen" Darstellung und "komplettierenden" Elementen

Daher bietet es sich an, Weitzmanns Begriff der "monoscenic method" zwar beizubehalten, aber zugunsten der thematischen Einheit die starke Betonung des zeitlichen Aspekts zurückzunehmen. Es sollte also nicht die Einheit der Zeit, sondern primär die Benennbarkeit einer (einzigen) dargestellten Handlung zum Kriterium gemacht werden. Solange diese deutlich identifizierbar bleibt, könnten dann auch im Rahmen des monoszenischen Bildes Elemente dargestellt werden, die auf vorhergehende oder spätere Handlungen verweisen.

Da derartige Elemente, wie erwähnt, die Nähe zum Text in der Regel erhöhen, lassen sie sich - in Anlehnung an den Terminus Wickhoffs - treffend als "komplettierende" Elemente bezeichnen, denn sie lassen in Hinsicht auf die Wiedergabe des Textes ein Streben nach Vollständigkeit erkennen.⁷⁴ Doch trifft dies nicht nur auf zeitliche Verweise zu, sondern auch auf die Wiedergabe von im Text beschriebenen Details, die zum Beispiel das Aussehen von Personen oder Gegenständen betreffen oder sich auf Einzelheiten geschilderter Handlungen beziehen;⁷⁵ außerdem auf Versuche, abstrakte Sachverhalte - etwa durch symbolisch verwendete Attribute oder Personifikationen - wiederzugeben.⁷⁶

Bevor eine Abgrenzung des in diesem Sinne verwendeten Terminus "komplettierend" von dem entsprechenden Begriff Weitzmanns (bzw. Roberts) vorgenommen werden kann, ist zunächst anzumerken, daß das Verhältnis zwischen illustriertem Handlungskern und "komplettierenden Elementen" immer ein relatives ist. Denn schon allein in bezug auf den Text beruht die Abgrenzung eines Handlungskerns mit der Trennung wesentlicher und unwesentlicher Momente immer auf einer Interpretation, d.h. es können unterschiedlich weite Begriffe zugrundegelegt werden. Daher empfiehlt es sich, auch den Terminus "komplettierend" rein graduell zu fassen, um ein tendenziell näheres oder ferneres Verhältnis des Bildes zum Text zu beschreiben: Es wäre demnach von "monoszenischen Darstellungen mit stark oder weniger stark komplettierender Tendenz" zu sprechen. Als Begriff zur Beschreibung der gegenteiligen Tendenz, d.h.

⁷³ Wobei hier davon ausgegangen wird, daß die Begriffe "Handlung" und "Szene" identisch sind.

⁷⁴ Im Gegensatz zur Auffassung Wickhoffs geht es dabei aber um die Nähe der einzelnen bildlichen Darstellung zu der entsprechenden Handlung im Text, die durch Elemente aus vorhergehenden Handlungen präzisiert und erläutert wird, und nicht um eine möglichst vollständige Erfassung aller zum Text gehörigen Handlungen im Bild.

⁷⁵ Bei Wickhoff und Weitzmann wird diesen weniger Beachtung geschenkt, da sie in der Regel die raumzeitliche Einheit nicht beeinträchtigen. Da aber auch eine besonders treue Detailwiedergabe etwas über das Verhältnis des Bildes zum Text aussagt, werden sie hier in die Gruppe der "komplettierenden" Elemente aufgenommen.

⁷⁶ In Wickhoffs weit gefaßte Definition der "completirenden" Methode als Darstellung von allem, "was vorher oder nachher geschieht und für die Handlung wichtig ist" (Römische Kunst, S. 9), könnten zwar die oben beschriebenen Elemente mit einbezogen werden, doch zeigt sein ganzes System, daß auch er letztlich auf die zeitliche Dimension fixiert ist und die Wiedergabe von Details, die der zeitlichen Einheit nicht widersprechen, nicht mit dem Begriff "completirend" belegen würde.

Mit dem Begriff wird hier nicht, wie bei Wickhoff, eine eigene Kategorie bezeichnet, sondern eine innerhalb aller verschiedenen Darstellungsweisen beschreibbare Tendenz, worin sich meine Verwendung mit derjenigen Roberts und Weitzmanns berührt (zu Einschränkungen vgl. aber unten).

der möglichst weitgehenden Konzentration auf den Handlungskern, kann der Terminus "restriktiv" dienen, wenn sich nicht darum bemüht wird, weitere textliche Einzelheiten wiederzugeben.

Weitzmann legt dagegen mit Blick auf Robert ein mehr formales als inhaltliches Kriterium zugrunde, um Handlungskern und "kompletive" Elemente zu unterscheiden: dem Handlungskern werden die im Text konkret als solche genannten Figuren zugerechnet, während z.B. Personifikationen als "kompletiv"/"complementary" bezeichnet werden.⁷⁷ Dies kann dazu führen, daß einerseits im Text genannte, aber Nebenrollen spielende Figuren dem "nucleus" zugeordnet werden, und daß andererseits wichtige textliche Sachverhalte, die aber abstrakter Natur sind, vom Handlungskern ausgeschlossen und die Mittel, mit denen sie umgesetzt sind, als "kompletiv" klassifiziert werden.⁷⁸

So bezeichnet Robert, dessen Beispiel Weitzmann übernimmt, in bezug auf die Medea-Darstellung einer unteritalischen Vase in München eine Magd, die im Drama des Euripides erwähnt ist, aber nur eine Botenrolle übernimmt, nicht als "kompletive" Figur;⁷⁹ die Personifikation des Oistros - der "rasenden Leidenschaft" - aber, von dem Medea auch und gerade im Drama getrieben wird, erscheint als "kompletiv", da sie im Text "nur" als abstrakter Sachverhalt, nicht aber als Person auftritt.⁸⁰ Damit wird sie, aus inhaltlicher Sicht zu Unrecht, den ebenfalls abgebildeten Familienangehörigen Medeas und Kreons, für die der Text tatsächlich keinen Anhaltspunkt bietet und die vor allem frei gebliebenen Raum ausfüllen sollen, gleichgestellt.⁸¹

7

⁷⁷ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 34, 168.

⁷⁸ Die Zugrundelegung dieses Kriteriums beruht wohl auf der spezifischen Zielsetzung Weitzmanns, wofür es besser geeignet erscheint, als für das hier verfolgte Ziel einer Bestimmung des inhaltlichen Verhältnisses des Bildes zum Text. Weitzmanns auf die Rekonstruktion von Archetypen ausgerichtete Zielsetzung offenbart sich, wenn er offenbar die Begriffe "nucleus" und "original composition" synonym gebraucht: "Any figure added to the nucleus, whether a personification or a god or a servant or other figures of similar categories, can, with good reason, be called complementary. In this broader sense Robert speaks of a 'kompletives Verfahren' [...] wherever a figure not called for in the text can be shown as an addition to the original composition" (Weitzmann, Illustrations, S. 34). - Daß "nucleus" sich bei Weitzmann auch auf die im Text beschriebene Handlung bezieht und nicht etwa nur den Kern der ursprünglichen Bildkomposition meint, zeigt sich in der Übernahme von Roberts Beispiel der Medeavase, in dem konkret mit der Textoberfläche argumentiert wird.

Die Fälle, in denen z.B. mit symbolischen Mitteln Textinhalte ausgedrückt werden, die von der konkreten Textoberfläche abweichen, erscheinen bei Weitzmann in der Kategorie "conscious deviations from the text", der er ein eigenes Kapitel widmet (Illustrations, S. 171 f.).

⁷⁹ Vgl. Robert, Hermeneutik, S. 163 f.

⁸⁰ Vgl. Robert, Hermeneutik, S. 165; ferner Weitzmann, S. 16 f. Wenn man davon ausgeht, daß auf der Vase eine tatsächliche Theateraufführung dargestellt ist, macht die von Robert vorgenommene Klassifizierung Sinn, da dann zu den konkret auf der Bühne gesehenen Personen bestimmte weitere ergänzt wurden, die an der Aufführung sicherlich nicht teilgenommen haben. Da hier aber unabhängig von einem solchen Entstehungskontext, der zudem bei dem untersuchten Roman keine Rolle gespielt haben kann, das inhaltliche Verhältnis zwischen Text und Bild untersucht werden soll, müssen inhaltliche Kriterien bevorzugt werden.

⁸¹ Vgl. Robert, Hermeneutik, S. 106 f. - Nach der oben eingeführten Definition wären sowohl die Magd als auch die Personifikation als komplettierende Figuren zu bezeichnen, da sie beide - wenn auch auf

Zu dem hier verfolgten Zweck der Analyse des inhaltlichen Verhältnisses zwischen Text und Bild bietet sich also eher eine Unterscheidung an zwischen solchen Elementen, die in Hinsicht auf den Text "komplettierend" sind und dabei, um den Textsinn wiederzugeben, nicht immer den genauen Ausführungen der Textoberfläche entsprechen müssen, 82 und solchen, die tatsächlich aus weitgehend außerhalb des Textes liegenden Gründen ergänzt werden (wie z.B. die Familien Kreons und Medeas auf der erwähnten Vase).

Für aus außertextlichen Zusammenhängen stammende Elemente kann dabei der Terminus "ergänzend" gebraucht werden, da das Bild nicht mit Bezug auf den Text "vervollständigt", sondern in anderer Hinsicht erweitert wird. Zu denken ist hierbei, wie im Beispiel der Medea-Vase, an Füllelemente oder -figuren, 83 oder auch an die Einführung von Huldigungen an den Auftraggeber etwa durch die Übernahme von dessen Wappen o.ä. ins Bild.⁸⁴ Vor allem wird hierbei aber zu untersuchen sein, inwiefern ikonographische Traditionen die Darstellung beeinflussen, da hier besonders deutlich wird, welcher Stellenwert der Wiedergabe des jeweiligen Textes konkret eingeräumt wird, indem entweder versucht wird, bestehende Schemata anzugleichen, oder indem entstehende Widersprüche zum Text in Kauf genommen werden.⁸⁵

2.2. Zu Weitzmanns "simultaneous method": Abgrenzung zwischen "polyzenischer" und "monoszenisch-kontinuierlicher" Darstellung

Zur Erläuterung der "simultaneous method" zieht Weitzmann das Beispiel einer lakonischen Schale heran, auf der die Blendung Polyphems dargestellt ist. Man sieht Odysseus, wie er in einer Hand den Speer hält, den er Polyphem ins Auge sticht, und ihm mit der anderen Hand den Wein anbietet, mit dem er ihn zuvor betrunken gemacht hat. 86 Polyphem ist sitzend dargestellt und hält zwei Beine in den Händen, die darauf verweisen, daß er zuvor einen Gefährten des Odysseus verspeist hat. Weitzmann kommentiert: "the archaic artist depicts three moments of the tale as one single scene without repeating any of its participants, thereby transgressing the unity of time [...]."87 Was Weitzmann als drei "Momente" bezeichnet, stellt sich unter thematischem

verschiedene Art - dazu dienen, den Handlungskern durch weitere Informationen abzurunden und den Text möglichst vollständig wiederzugeben.

⁸² Zum Interpretationsspielraum des Bildes, der sich insbesondere in diesen Fällen ergibt, vgl. die Ausführungen zur Leidener Wigalois-Handschrift, Kap. A.3.3.4. Robert spricht in solchen Fällen vom "weiterdichtenden Maler" (vgl. z.B. Archäologische Hermeneutik, S. 162). ⁸³ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 163-171.

⁸⁴ Vgl. auch Weitzmann, Illustrations, S. 172.

⁸⁵ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 154-157, 173-178.

⁸⁶ Vgl. Robert, Hermeneutik, S. 182, Abb. 141, Weitzmann, Illustrations, S. 13, Abb. 1. Auf zwei sehr deutliche Beispiele, in denen Figuren sogar mit doppelten Gliedmaßen versehen werden, weist Wickhoff hin (Römische Kunst, S. 8).

⁸⁷ Weitzmann, Illustrations, S. 13.

Gesichtspunkt nicht nur als Kombination verschiedener Zeitpunkte, sondern sogar als Addition von drei unterschiedlichen Handlungen heraus: Polyphem verspeist die Gefährten, Odysseus macht Polyphem betrunken, Odysseus und seine Gefährten blenden den Kyklopen. Ebenso verhält es sich mit Weitzmanns zweiten Beispiel, der François-Vase, bei der die einzelnen Handlungen sogar von verschiedenen Protagonisten ausgeführt werden.⁸⁸ Faßt man, wie bei der Festlegung der "monoszenischen" Darstellung, die Begriffe der "Handlung" und der "Szene" als identisch auf, so böte sich für diese Addition von Handlungskernen die Bezeichnung "polyszenisch" an.

Im Vergleich hierzu sei eine weitere Illustration des oben schon behandelten Kampfes zwischen Wigalois und Schaffilun herangezogen, diesmal die der Leidener Handschrift (B15):

Auch hier ist Wigalois dargestellt, wie er Schaffilun im Lanzenkampf besiegt, indem er den Gegner mit der Lanze durchbohrt. Aber auch die Tatsache, daß dem Sieg erst mehrere unentschiedene Lanzenstechen vorausgehen müssen, wird im Bild berücksichtigt, indem an den Bildrändern Knappen mit jeweils einer größeren Zahl an Lanzen im Arm dargestellt sind. Daß es sich hierbei nicht nur um ein komplettierendes Element handelt, das auf die Lanzenstechen verweist, sondern daß diese selbst im Bild dargestellt sind, zeigt die Art der Darstellung von Wigalois´ Gegner: Dieser sitzt, obwohl er durchstochen wird, aufrecht zu Pferd und hat seine Lanze eingelegt, während in den übrigen Bildern, in denen Wigalois den Gegner durchbohrt, dieser nach hinten kippt und ihm die Lanze aus der Hand geschlagen wird (B6, B9, B12); auch das Brechen von Schaffiluns Lanze ist nur durch eine leise Biegung angedeutet, während in den anderen Fällen große Bruchstücke zu sehen sind. Schaffilun ist also trotz der ihn durchstechenden Lanze ganz als Kämpfender dargestellt.

Wigalois´ Kampf gegen Schaffilun ist also in seiner ganzen zeitlichen Erstreckung im Bild vertreten. Hierdurch wird die Gewichtigkeit des Gegners, und damit vor allem diejenige des siegenden Helden in besonderer Weise betont, der letztlich auch die ausführliche Schilderung im Text dient. Thematisch gibt das Bild also eine einzige (Kampf-)Handlung wieder, die durch die gewählte Illustrationsmethode noch eindringlicher wirkt als in der Runkelsteiner Darstellung, wo die Präzisierung durch das komplettierende Element der Lanzen erreicht wird, mittels derer erst vor dem

_

⁸⁸ Vgl. Weitzmann, S. 13 f., Abb. 2; vgl. auch Robert, Hermeneutik, S. 182-185, Abb. 142.

Hintergrund des Textes die zusätzliche Dimension der Handlung erschlossen werden muß. 89

Eine Beschreibung des Bildes durch die Aufgliederung in verschiedene zeitliche "Momente" bietet sich also aufgrund des starken inhaltlichen Zusammenhanges nicht an, woran der Unterschied zu dem oben beschriebenen Beispiel Weitzmanns deutlich wird: Während dort die Kerne verschiedener Handlungen addiert werden, wird hier eine einzige Handlung gezeigt, wobei zur Vermittlung einer inhaltlichen Komponente die Darstellung der Handlung in ihrer zeitlichen Erstreckung nötig wird. Innerhalb des (oben definierten) Rahmens der monoszenischen Handlung ließe sich diese Darstellungsart also als "kontinuierlich" beschreiben. 90

2.3. Zur "zyklischen" / "sequentiellen" Methode

Weitzmann geht für die zyklische Methode grundsätzlich von einer sehr hohen Bilddichte aus, so daß nahezu jeder einzelne Handlungsschritt mit einem eigenen Bild illustriert wird. Hieraus ergibt sich für ihn anscheinend die Annahme, daß es sich bei den Einzelbildern eines Zyklus - zumindest ursprünglich - ausschließlich um monoszenische Bilder mit raum-zeitlicher Einheit handle: "the artist creates now a series of consecutive compositions with separate and centered actions, repeating the actors in each and so observing at the same time the rules of the unity of time and place. "92"

Die Möglichkeit eines Simultanbildes als Teil eines Zyklus ist anscheinend innerhalb von Weitzmanns System nicht vorgesehen; bzw. sie erscheint bereits als Bearbeitungsund Reduktionsstufe eines ursprünglich aus monoszenischen Bildern bestehenden Zyklus. Dann wird sie mit dem Terminus der "conflation of scenes" belegt, wobei Weitzmann jedoch auch auf die Nähe zur Simultanmethode hinweist.⁹³

⁹² Weitzmann, Illustrations, S. 17, vgl. auch Wickhoff, S. 6-8. Nach Weitzmann unterscheiden sich das Einzelbild eines Zyklus und die "monoszenische" Darstellung dadurch, daß letztere von vorneherein als Ganzheit angelegt und auf einen gezielt ausgewählten Moment zentriert ist. Da aber auch Weitzmann die Nähe beider Formen betont und eine Abgrenzung oft nur möglich ist, wenn über Kopienkritik erschlossen werden kann, um welche Darstellungsart es sich ursprünglich handelt, soll der Unterschied hier vernachlässigt werden. (vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 16, 22, 31).

⁸⁹ In bezug auf die Polyphemschale stellen die Beine, die Polyphem in der Hand hält und die anzeigen, daß er zuvor einen Gefährten des Odysseus gefressen hat, einen Grenzfall zwischen Handlungsdarstellung und komplettierendem Element dar: Weitzmanns Bewertung legt eine Interpretation als eigene Handlungsdarstellung nahe; aber da Polyphem die Beine nur in der Hand hält, anstatt sie zum Mund zu führen, erscheinen sie mehr additiv ergänzt als in eine Bewegung eingebunden. Es schiene also sinnvoller, sie - im Gegensatz zu den tatsächlich dargestellten Handlungen des Betrunkenmachens und der Blendung - als komplettierende Elemente zu erklären, womit die Schale ein Beispiel einer "polyszenischen Darstellung mit komplettierender Tendenz" darstellen würde.

⁹⁰ Nicht zu verwechseln mit Wickhoffs anders verwendetem Terminus "continuirend".

⁹¹ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 17-25.

⁹³ Dabei betont er aber den grundsätzlichen Unterschied in der Entstehung, da das monoszenische Bild als solches entworfen sein muß (vgl. Illustrations, S. 24 f.).

Anhand des vorhandenen Materials ist, wie erwähnt, hier keine Miniaturenkritik im Sinne der Erstellung eines Stemmas zu leisten; vielmehr werden rein beschreibende Begriffe benötigt. Es empfiehlt sich daher eher, auch die Möglichkeit einzuschließen, daß ein Zyklus auch ursprünglich aus Bildern, die ihrerseits wiederum verschiedene Illustrationsmethoden verwenden, zusammengesetzt sein kann. Es wird davon ausgegangen, daß ein Einzelbild einer sequentiellen Darstellung sowohl monoszenisch als auch simultan sein kann und u.U. auch die Möglichkeit besteht, daß es selbst eine weitere sequentielle Darstellung ("zweiten Grades") einschließt.

Ferner empfiehlt es sich auch hier, den zyklischen / sequentiellen Charakter einer Textillustration in gradueller Weise zu beschreiben, wobei davon auszugehen ist, daß ein Bilderzyklus auch mit Sequenzen unterschiedlicher Illustrationsdichte entworfen sein kann. ⁹⁴

In vorliegender Arbeit soll also mit den Begriffen der "monoszenischen", der "polyszenischen" und der "sequentiellen" Illustrationsmethode gearbeitet werden. Die "monoszenische" Methode umfaßt dabei insofern ein weiteres Feld als bei Weitzmann, als daß als Abgrenzungskriterium nicht die Beschränkung auf einen einzigen zeitlichen Moment, sondern die Beschränkung auf eine einzige dargestellte Handlung dient. Als "polyszenisch" werden dagegen nur solche Szenen bezeichnet, bei denen verschiedene Handlungen zugleich dargestellt werden, nicht aber nur verschiedene Augenblicke. Diese Handlungen können von verschiedenen Protagonisten ausgeführt oder an ein und derselben Figur veranschaulicht werden. Als "sequentiell" wird schließlich, wie bei Weitzmanns zyklischer Methode, ein Verfahren bezeichnet, bei dem für die Darstellung verschiedener Szenen mit Figurenwiederholungen gearbeitet wird.

Jenseits dieser drei Kategorien wird der Begriff "komplettierend" gebraucht, um Elemente zu beschreiben, die dazu dienen, das Bild dem Text anzunähern. Dies können sowohl genau wiedergegebene äußerliche Einzelheiten sein, die im Text im Zusammenhang mit einer Handlung, einer Person oder einem Gegenstand erwähnt werden, als auch Hinweise auf andere, vorausgegangene oder folgende Handlungen, als auch Verweise auf abstrakte Sachverhalte wie z.B. psychische Gegebenheiten oder Charaktereigenschaften. Der Begriff ist, wie auch der komplementäre Begriff "restriktiv" auf Bilder aller drei Kategorien anwendbar.

Der Begriff "kontinuierlich" dient dazu, eine bestimmte Gruppe monoszenischer Bilder näher zu beschreiben, und zwar solche, die mehrere Augenblicke einer Handlung verbinden. Im Gegensatz zum polyszenischen Bild muß sich die Darstellung aber auf eine einzige, als Einheit zu begreifende Handlung beziehen.

⁹⁴ Weitzmann neigt dazu, seiner Zielsetzung entsprechend, unterschiedliche Illustrationsdichten mit Bearbeitungen zu erklären, bei denen bestimmte, ursprünglich vorhandene Szenen einer regelmäßigen Bebilderung ausgelassen wurden (vgl. Illustrations, S. 23 f.), sieht aber auch die Möglichkeit einer schon in der Urfassung unterschiedlichen Illustrationsdichte (vgl. Illustrations, S. 39).

2.4. Zu Textnähe und Rezeptionsmöglichkeiten der einzelnen Verfahren

Die im obigen Sinne modifizierten Termini der monoszenischen, der simultanen und der sequentiellen Darstellung sollen dazu dienen, das inhaltliche Verhältnis zwischen Text und Bild zu bestimmen. Hierbei ist auch auf die jeweils gegebenen Rezeptionsmöglichkeiten kurz einzugehen, da die Illustrationsmethode und die Menge und Art der beim Betrachter erforderlichen Textkenntnis zueinander in Beziehung stehen.

Bei der monoszenischen Darstellung ist das Spektrum bezüglich der Nähe zum Text sehr weit gespannt, zumal wenn man diese Illustrationsart nicht auf eine enge Definition von zeitlicher Einheit beschränkt. Besonders bei dieser Illustrationsweise spielt das Maß, in dem komplettierende Elemente verwendet oder vernachlässigt werden, eine große Rolle hinsichtlich der Nähe zum Text. Hinzu kommt, daß bei diesem Verfahren die Auswahl der zu bebildernden Szene eine sehr große Rolle spielt, da diese in bezug auf den Text mehr oder weniger signifikant gewählt sein können.

Wenn eine signifikante Szene ausgewählt wurde, kann oft mit nur geringen Textkenntnissen die bebilderte Textpassage wiedererkannt werden: Je weniger aussagekräftig die Szene gewählt ist, und je weniger komplettierende Elemente eingebaut wurden, desto mehr ist der Betrachter darauf angewiesen, seine zugrundeliegende Textkenntnis unabhängig vom Bild zu mobilisieren. Er kann dann aber freier verfahren als bei einer großen Zahl zu erklärender komplettierender Elemente. Diese können dagegen als "Erinnerungsanker" dienen, um Details aufzurufen, die in der Regel bereits aus dem Text bekannt sein müssen. Sie können dabei die Erinnerung an den Text in eine bestimmte Richtung lenken und auf eine bestimmte Interpretation hindeuten.

Wenn die monoszenische Darstellung in einen Zyklus eingebunden ist, können hier auftretende Mängel bis zu einem gewissen Grad durch eine stärkere Betonung des sequentiellen Elements, also durch eine höhere Illustrationsdichte, ausgeglichen werden.

Im Fall der polyszenischen Darstellung, die ohne Personenwiederholung mehrere gleichberechtigte Handlungen in einem Bild vereint, werden sehr viele Informationen in einem Bild zusammengeführt, die aber vom Betrachter eine größere Interpretationsleistung verlangen, als dies beim monoszenischen Bild der Fall ist. Während dieses, auch wenn einzelne komplettierende Elemente nicht aufgeschlüsselt werden können, oft in seiner Kernaussage verständlich ist, muß im Fall der polyszenischen Darstellung ein größeres Maß an Textkenntnis vorhanden sein, um die zusammen dargestellten Einzelhandlungen in ihrer Aufeinanderfolge aufzuschlüsseln.

Bei der sequentiellen Methode spielt die Dichte der Illustration eine wichtige Rolle. Nähe zum Text wird hierbei dadurch erreicht, daß viele einzelne Handlungen mit größerer Klarheit als in der Simultanmethode illustriert werden können. Dewohl bereits eine stärkere Betonung des sequentiellen Charakters, d.h. eine größere Illustrationsdichte, das Nachvollziehen der Handlung erleichtert, hängt ein großes Maß der erreichten Textnähe vor allem von der Art der Einzelbilder ab, die, wie oben erläutert, nicht nur monoszenisch, sondern auch simultan oder selbst sequentiell organisiert sein können. Welcherlei Vorwissen jeweils auf seiten des Betrachters wichtig ist, muß hier jeweils im Einzelfall entschieden werden.

Um im folgenden das Verhältnis der einzelnen Bilderzyklen zum Text zu untersuchen, sollen zunächst jeweils einige allgemeine Bemerkungen zum Illustrationssystem gemäß der oben erläuterten Terminologie gemacht werden, um einen ersten Eindruck von der Art der Bebilderung zu erhalten (jeweils Kap. 3.1).

Anschließend soll der jeweilige Zyklus als ganzes anhand der Textgliederung Cormeaus daraufhin untersucht werden, welche der dort angesetzten Textabschnitte überhaupt in der Bebilderung vertreten sind und evtl. besonders dicht illustriert wurden und welche dieser Großabschnitte im Bilderzyklus ausgespart worden sind (jew. Kap. 3.2).

Nach einem hieraus gewonnenen Überblick über die groben Akzentuierungen des Gesamtzyklus sind anschließend jeweils die Einzelbilder näher ins Auge zu fassen (jew. Kap. 3.3). Hier ist die Auswahl der bebilderten Szenen innerhalb der einzelnen Textabschnitte zu betrachten, um festzustellen, inwieweit diese als repräsentativ für den Gesamtabschnitt gelten können, bzw. ob die Auswahlkriterien sich eher an den Gegebenheiten des Textes oder an außerhalb desselben liegenden Kriterien orientieren (jeweils Kap. 3.3.1). Dieselbe Fragestellung wird auch im anschließenden Kapitel verfolgt, in dem festzustellen ist, inwiefern die Ikonographie der Einzelbilder an feststehenden Bildtraditionen oder am Text selbst orientiert ist (jeweils Kap. 3.3.2.).

Nachdem diese grundsätzlichen Fragen geklärt sind, ist näher auf die jeweiligen Besonderheiten der Einzelbilder einzugehen, wobei bei den einzelnen Zyklen jeweils verschiedene Schwerpunkte zu setzen sind.

Die Untersuchung soll schließlich zu einem Urteil über die von der durch die Bebilderung geleisteten Gesamtinterpretation des jeweiligen Bilderzyklus führen, wobei auch wenige Bemerkungen über den mutmaßlichen Kontext, in dem die Bilder rezipiert wurden, zu machen sind (jeweils Kap. 3.4).

Schließlich sollen noch einige Überlegungen darüber angestellt werden, ob die einzelnen Bildzyklen evtl. von einer Vorlage abhängig sind bzw., bei der ehem.

_

⁹⁵ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 17.

Donaueschinger Handschrift, inwiefern die Überlieferungstradition auf andere Weise auf die Form des Bilderzyklus gewirkt haben könnte (jeweils Kap. 3.5).

III. DIE BILDZEUGNISSE

A. DIE LEIDENER HANDSCHRIFT (LEIDEN, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, LTK. 537, SIGLE B)⁹⁶

A.1. Allgemeines zu Handschrift und Bildern

1.1. Die Handschrift

Die qualitätvolle Pergamenthandschrift wurde, wie sich aus dem Kolophon ergibt, 1372 von dem Amelungsborner Mönch Jan von Brunswick für Herzog Albrecht II. von Braunschweig-Grubenhagen (1361-1384) geschrieben.⁹⁷ Der Dialekt ist mitteldeutsch, und zwar thüringisch, auf oberdeutscher Grundlage; selten scheint der niederdeutsche Dialekt des Schreibers durch.⁹⁸ Nur das Kolophon und die Spruchbänder der Miniaturen weisen deutlich niederdeutsche Sprachformen auf.⁹⁹

Der in einen Ledereinband des 18. Jh.s gebundene Pergamentcodex enthält als einzigen Text den *Wigalois* und ist aus 16 numerierten Lagen zusammengesetzt, von denen die

⁹⁶ Catalogus der Bibliotheek van de Maatschappij der Neederlandsche Letterkunde te Leiden. Deel I Afdeling 1, bewerkt door Dr. H.C. Rogge en met Supplement bewerkt door Dr. S. G. de Vries, Leiden 1887, S. 23. Beschreibungen der Handschrift bei: Benecke, S. XXXVII-XXXXI (Sigle L); Kapteyn, S. 29*-43*, Franz Pfeiffer (Hg.), Wigalois. Eine Erzählung von Wirnt von Gravenberg, Leipzig 1847 (Dichtungen des Mittelalters 6), S. X; Anton Schönbach, Vorauer Bruchstücke des Wigalois, Graz 1877 (Gratulationsschrift der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur vierhundertjährigen Stiftungsfeier August 1877, gewidmet von der Karl-Franzens-Universität Graz), S. 9 f; A.W. Byvanck, Les principeaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du royaume des Pays-Bas, in: Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures Jg. XV (1931), S. 96; Heribert A. Hilgers, Materialien zur Überlieferung von Wirnts Wigalois, in: PBB (Tübingen) 93 (1971), S. 228 - 288, S. 243 f., Nr. 20; Ingeborg Henderson, Manuscript Illustrations as Generic Determinants in Wirnt von Gravenberg's Wigalois, in: Hubert Heinen / Ingeborg Henderson (Hgg.), Genres in Medieval German Literature, Göppingen 1986, S. 59 - 73, S. 72 f., Schiewer, Hans-Jochen, Ein ris ich dar umbe abe brach / Von sinem wunder boume. Beobachtungen zur Überlieferung des nachklassischen Artusromans im 13. und 14. Jahrhundert, in: Volker Honemann / Nigel F. Palmer (Hgg.), Deutsche Handschriften 1100 -1400. Oxforder Kolloquium 1985, Tübingen 1988, S. 222 - 278, S. 252 f., Nr. 53; Beverly Mae Freeland (Hg.), A Prototype Edition of Wirnt von Gravenberg's 'Wigalois', Diss. Univ. of California, Los Angeles 1993, S. 15, Nr. 20.

⁹⁷ Dit bok is gehe screuen na godes bort / dritteyn hundert iar in deme twe vnde / Seuentigesten iare in dem hilghen auen / de to twelften. Vnde heft gehe screuen / her Jan uon brunswik monek tho / amelunges born vnde dit bok hort / hertzogen alberte here tho brunsw^c / vnd heft et getu [get] wert stelt oder ni / mpt dat oms. Nummer gut gesche. Amen. (Kolophon auf fol. 117 v., nach Kapteyn, Nasalstriche aufgelöst). Für etwas abweichende Lesarten vgl. Benecke, S. XXXIX; Pfeiffer, S. X; Lieftinck, S. 119.

⁹⁸ Vgl. Kapteyn, S. 30* f., Benecke, S. XXXIX.

⁹⁹ Vgl. Edward Schröder, Lückenbüßer, in: ZfdA 45 (1901), S. 228.

meisten ursprünglich acht, zwei aber nur sechs Blätter umfaßten. 100 Diese messen ca. 241 x 170 mm, wobei der Schriftspiegel ca. 183 x 138 mm einnimmt. 101

Der Codex bestand vermutlich ursprünglich aus 124 Blättern, 102 von denen heute noch 118 vorhanden sind. Die Folierung von späterer Hand beginnt auf dem (vermutlich) dritten Blatt der ersten Lage, das den Textbeginn enthält, und endet mit 117 auf dem vorletzten Blatt, wobei die Nummern 114 und 115 entsprechend zweier fehlender Blätter übersprungen werden. ¹⁰³ An zwei weiteren Stellen fehlen ebenfalls jeweils zwei Blätter, die aber bei der Folierung nicht berücksichtigt wurden. Es ergeben sich also folgende Lücken: Zwischen fol. 73 und 74 fehlen zwei Blätter mit den Versen 6870-7089 (das Anhalten des Schwertrades und die gesamte Begegnung mit Marrien), wobei die Zahl der fehlenden Verse darauf schließen läßt, daß die betreffenden Blätter keine Illustrationen enthielten; 104 weiterhin fehlen zwischen fol. 92 und 93 vermutlich nicht, wie in der Literatur angenommen, 105 ein, sondern zwei Blätter mit den Versen 8982-9171 (Empfang Laries auf Joraphas, Ankunft der Gäste: Rial, Schaffiluns Leute, Elamie, Marine) und einer Miniatur. Außerdem sind zwischen fol. 114 und 116 zwei Blätter mit den Versen 11308-11524 (Nachricht von Flories Tod und Besuch am Artushof) verlorengegangen, auf denen kein Raum für eine Illustration gewesen sein dürfte.

Der Text ist in zwei Spalten mit jeweils 26 bis 29 Zeilen angeordnet und von einem einzigen Schreiber in abgesetzten Versen in "littera gothica textualis"¹⁰⁷ geschrieben.

100 Vgl. Byvanck, S. 96: "16 cahiers numérotés, généralement de huit feullets." Zum Aufbau der Handschrift, rekonstruiert nach der auf einem Mikrofilm der Leidener Universiteitsbibliotheek erkennbaren Numerierung der Lagen, vgl. die Übersicht in Anhang A1.

104 Schönbach, Vorauer Bruchstücke S. 9 merkt "als zufall" an, daß der letzte Vers vor der Lücke mit dem Wort stunde schließt, der letzte ausgelassene mit stunden. Obwohl er keine weiteren Schlußfolgerungen zieht, suggeriert er damit, daß auch ein Versehen des Schreibers vorliegen könnte, so daß dann an dieser Stelle nicht von Blattverlust auszugehen wäre.

¹⁰⁶ Kapteyn, S. 29*; Hilgers, Materialien S. 243.

¹⁰¹ Vgl. Henderson, S. 72 f., mit der Bemerkung, daß die Blätter ursprünglich größer waren, worauf angeschnittene Marginaleinträge, z.B. auf fol. 8v, 84v, 85r hinweisen.

Meine Berechnung der Seitenzahl weicht von den (ebenfalls variierenden) der bisherigen Beschreibungen der Handschrift aus zwei Gründen ab: 1) Ich nehme an, daß die Handschrift ohne zusätzliches Vorsatzblatt gebunden ist und die leere Seite zu Beginn (wie auch das noch nicht folierte Blatt mit den Vorsatzminiaturen) bereits zur ersten Lage gehört, die dann aus vier Doppelblättern bestehen würde. Hierfür spricht neben der geraden Blattzahl, die sich dann ergibt, daß auf fol. 7r der Anfang der neuen Lage mit II gekennzeichnet ist. Außerdem entspräche dies den Verhältnissen am Ende der Handschrift, wo als letztes ebenfalls eine Lage aus ehemals vier Doppelblättern eingebunden war, ohne daß ein Nachsatzblatt folgte. 2) Während die bisherige Literatur annimmt, daß zwischen fol. 92 und 93 nur ein Einzelblatt fehlt, ist es wahrscheinlicher, daß hier ein fehlendes Doppelblatt anzusetzen ist (s.u., Anm. 10). ¹⁰³ Vgl. das Schema im Anhang.

¹⁰⁵ Vgl. schon Benecke, S. XXXXI. Zwischen fol. 92 und fol. 93 fehlen Vers 8982 bis 9170, also 190 Verse. Will man nicht davon ausgehen, daß der Text der Handschrift, im Gegensatz zu ihrem sonstigen Verfahren, hier stark (um ca. 74-86 Verse) gekürzt wurde, so ist es wahrscheinlicher, statt eines fehlenden Einzelblattes ein fehlendes Doppelblatt anzunehmen. Hierfür spricht auch, daß die Fehlstelle sich offenbar in der Mitte der Lage befindet, die heute noch aus zwei Doppelblättern besteht (Beginn von Lage XIII auf fol. 91r, von Lage XIV auf 95r). Auf einem fehlenden Doppelblatt hätte neben den fehlenden 190 Versen auch eine Miniatur der üblichen Größe von etwas mehr als einer halben Seite Platz gehabt.

Die Versanfänge sind teils einzeln, teils mit einer durchgehenden Linie rot durchstrichen.

Der Text beginnt mit einer goldenen Initiale, und die einzelnen Abschnitte werden mit abwechselnd roten und blauen Initialen, die sich meist über zwei Zeilen erstrecken, eingeleitet. Die Abschnittgliederung hält sich hierbei weitgehend an die vom Urtext vorgegebene Dreireimgliederung, wie sie auch Kapteyn in seiner Ausgabe wiedergibt.

Die heute in der Leidener Universiteitsbibliotheek aufbewahrte Handschrift mit der Signatur Ltk 537 befand sich im 16. Jh., bis etwa 1570, im Besitz Cyriacus Spangenbergs, ¹⁰⁸ der laut seines Adels-Spiegels "einer Widtwen von Adel eine deutsche Postille dafür gegeben" hat, über deren Identität aber nichts bekannt ist. Später hätten die Handschrift "die Grauen zu Mansfeld [...] wider zu jren Handen bekommen."¹⁰⁹ Im 17 Jh. befand sich die Handschrift dann im Besitz Eustachius Wiltheims, Präsident des Luxemburger Provinzialrates, und gelangte dann in die Hände der Maatschapij¹¹⁰; vor 1804 muß sie sich bereits in Holland befunden haben.¹¹¹

¹⁰⁷ Vgl. Lieftinck, S. 110.

¹¹¹ Vgl. Kapteyn, S. 29*.

¹⁰⁸ Vgl. Hilgers, Materialien, S. 243.

Spangenberg, Adels-Spiegel, Teil 1 (1591), S. 327, zitiert nach Benecke, S. XXXXI.

Vgl. John Meier, Die deutschen Handschriften in der Bibliothek der Wiltheims, in: AfdA 15 (1889), S. 148 f. Mit Verweis auf Alexander Wiltheims Vita venerabilis Yolandae, Antverpiae 1674.

1.2. Formale Beschreibung der Miniaturen¹¹²

Die Handschrift enthält insgesamt 49 Miniaturen, von denen die ersten beiden dem Text vorangestellt sind und von denen eine auf das Kolophon folgt. Die übrigen Bilder beziehen sich unmittelbar auf den Text.

Die Miniaturen sind in zahlreichen leuchtenden Deckfarben und unter Verwendung von Gold und Silber ausgeführt. Alle Bilder sind mit gemusterten, teils mehrfachen Rahmen versehen, die an den Ecken mit Blättern verziert sind. Alle Bildfelder sind mit Hintergründen in wechselnden Farben ausgefüllt. Die beiden Vorsatzminiaturen und die abschließende Bildseite erstrecken sich über die ganze Buchseite, wie auch zwei Miniaturen zum Text, während die übrigen Bilder in etwa die Hälfte oder zwei Drittel der Seite einnehmen und sich immer über die Breite beider Textspalten erstrecken.

Der Gesamteindruck der Bilder wird von ihrer oft unrealistischen Farbigkeit und der ornamentalen Aufteilung der Bildfläche, die sich gänzlich im zweidimensionalen Raum abspielt, bestimmt. So weisen die Bilder in stets verschiedenen Farben gehaltene Hintergründe auf, die mit Rosetten, Sternen oder ähnlichen Ornamenten teppichartig verziert sind. Über die Bildflächen ranken sich große Pflanzen mit vorwiegend ornamentalem Charakter, wobei mit besonderer Vorliebe Eichenblätter und Eicheln dargestellt werden. Die Komposition entwickelt sich fast immer ausgehend von einer imaginären oder konkreten senkrechten Linie, die das Bild in zwei annähernd gleich große Hälften teilt. So unterscheiden sich auch die Bildhälften oft in der Farbe des Hintergrundes, oder das Bildfeld wird durch Bäume, Rosetten, sonstige Pflanzen oder sogar durch einen Rahmen in zwei Teile gegliedert. Hierbei zerfällt das Bild jedoch

¹¹² Abbildungen und Literatur und Abbildungen zu den Miniaturen, Edward Schröder, Lückenbüßer, in ZfdA 45; Curt Habicht, Zu den Miniaturen der Leidener Wigalois-Handschrift, in: Der Cicerone XIV (1922), S. 471 - 475, Abb. 1-3 (B4, B10, B21); Wolfgang Stammler, Zur Leidener Wigaloishandschrift, in: Der Cicerone 14 (1922), S. 699 f.; Ders., Art. "Epenillustration", in: RDK, Bd. 5, Sp. 810-857, Sp. 825; A.W. Byvanck, Les principeaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du royaume des Pays-Bas, in: Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures Jg. XV (1931), S. 96; Taf. XXXI (B24, B37); Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2: Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936, S. 131; Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 81, 134-135, Abb. 367-374 (BII, B11, B14, B20, B22, B33, B40, BIII); Renate Kroos, Buchmalerei 1200 - 1500, in: Kunst und Kultur im Weserraum 800 - 1600. Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, Corvey 1966, Münster ⁴1967, Bd. 2, S. 525 - 558, Nr. 225, S. 541-543; Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. v. Norbert H. Ott, München 1975, S. 21 f., Abb. 5-6 (B36, BII); Ingeborg Henderson, Manuscript Illustrations as generic Determinants in Wirnt von Gravenberg's Wigalois, in: Hubert Heinen/Ingeborg Henderson (Hgg.): Genres in Medieval German Literature, Göppingen 1986, S. 59 - 73; Volker Honemann, Wigalois' Kampf mit dem roten Ritter. Zum Verständnis der Hojir-Aventiure in Wirnts Wigalois, in: Volker Honemann / Martin H. Jones / Adrian Stevens / David Wells (Hgg.): German Narrative Literature of the Twelth and Thirteenth Centuries, FS für Roy Wisbey, Tübingen 1994, S. 347 - 362, S. 357-359; Fulvia Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice: Il maestro di Jan di Brunswick dal codice Wigalois di Leida all' arte fantastica di Chagall e di Harloff, in: Arte in Friuli - Arte a Trieste 110 (988), S. 35 - 45, Abb. 1-4 (B1, B16, B14, B20), 13-14 (B39, B10), 17 (B23).

¹¹³ In den folgenden Bildbeschreibungen werden nur die Hintergrundfarben, nicht die jeweiligen Muster angegeben.

nicht in zwei Teildarstellungen, sondern es handelt sich stets um eine interne Gliederung, die auf kompositioneller Ebene anzusiedeln ist. Inhaltlich dient diese Zweiteilung oft dazu, verschiedene Personengruppen oder die Kampfgegner zu trennen, Schauplätze voneinander abzugrenzen oder auch den oder die in die Bildmitte gerückten Protagonisten hervorzuheben. ¹¹⁴

Es ist also schon innerhalb der einzelnen Bilder keine "realistische" Wiedergabe des Raumes intendiert. Weiterhin wird dadurch, daß auch innerhalb aufeinanderfolgender Bildserien, die vom Text her am selben Schauplatz angesiedelt sind, die Hintergrundfarben und Ornamente wechseln, auch die Illusion einer räumlichen Kontinuität, in der sich die Romanhandlung abspielt, vermieden. So sind der ornamentalen Ordnung der Bilder auch die dargestellten Gegenstände und Personen unterworfen: Sie entwickeln sich ausschließlich in der Fläche, die Illusion eines Tiefenraums oder körperlichen Volumens wird nicht angestrebt. Die Gebäude und die Gewänder der Figuren bestehen aus verschiedenfarbigen, gemusterten Einzelflächen, die, mosaikartig zusammengesetzt, nicht den Anspruch einer realistischen Wiedergabe erheben. Auch hier können Form und Farbe von Bild zu Bild wechseln, so daß nicht die durchgehend gleiche Darstellung einer Figur, sondern die Einbindung in ein immer neues ornamentales Bildganzes im Vordergrund steht.

Die flächige Darstellung der Körper führt oft dazu, daß die Bewegungen der schlanken und hochgewachsenen Figuren etwas ungelenk wirken. Die Gesichter sind schematisch dargestellt und nicht individualisiert, sie haben große Augen, und die Gesichtszüge sind mit wenigen Strichen angedeutet; die Wangenknochen sind mit roter Farbe versehen.

In merkwürdigem Kontrast zu dieser Prävalenz des Ornamentalen über die realistische Darstellung steht allerdings die oft sehr genaue Wiedergabe von Details aus der Romanhandlung oder aus dem täglichen Leben. In diesen Fällen können die sonst mit großer Freiheit behandelten Farbgebungen sehr konsequent angewandt werden, wie zum Beispiel bei der Wiedergabe von im Text beschriebenen Wappen oder der Farbe von Wigalois´ Pferd.

Dem entspricht auch die genaue Wiedergabe von modischen Details, wie sie zur Zeit der Entstehung der Handschrift üblich waren:¹¹⁵ Die Männer tragen Kapuzen mit Schulterkragen, kurze, eng anliegende Schecken mit tiefsitzenden Gürteln und spitz zulaufende Schuhe; die Form der dargestellten Helme entspricht einer gegen Ende des 14. Jahrhunderts noch gebräuchlichen, aus dem Topfhelm entwickelten Form.¹¹⁶ Die

¹¹⁴ Z.B. bei B32, B42, B45. Zumindest in Einzelfällen wäre daher auch über eine symbolische Bedeutung dieser kompositorischen Elemente nachzudenken.

¹¹⁵ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 541, Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 135, Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 38 f. Allgemein zur Mode des 14. Jahrhunderts vgl. Erika Thiel, Geschichte des Kostüms, 6. verbesserte u. erweiterte Aufl. Berlin 1997, S. 121-136.

¹¹⁶ Vgl. Helmut Nickel, Ullstein Waffenbuch. Eine kulturhistorische Waffenkunde mit Markenverzeichnis, Berlin / Frankfurt a. M. / Wien 1974, S. 107 f., Abb. S. 118, Nr. 8 ("Kübelhelm").

langen Kleider der Frauen sind am Hals ausgeschnitten, körperbetont und teils mit schmalen Hängeärmeln versehen. Auch läßt sich an der Kleidung eine soziale Differenzierung ablesen: Während die Gewänder der Ritter, Könige und Damen sämtlich reich gemustert sind, tragen Nerejas Zwerg, die Knappen und die armen Leute ungemusterte Gewänder, häufig in Mi-parti. 118

Der eigentümliche Schwebezustand der Miniaturen zwischen Realismus und unrealistisch-ornamentaler Stilisierung führt schließlich zu dem Eindruck einer märchenhaft-unbestimmten Zwischenwelt, die der erzählten Romanwelt sehr nahe kommt:

[...] l'organizzazione figurativa, il 'montaggio' della storia, si avvale di una prospettiva piana, di uno spazio magico nel quale spesso si confonde la realtà del mondo con una realtà che è quella del sogno; c'è una segreta suggestione, un senso tra ironico e ingenuo di mondi impossibili, surreali che rispecchiano con sorprendente immediatezza la 'realtà' del racconto. 119

1.3. Kunsthistorische Einordnung, Vergleichsbeispiele

In stilistischer Hinsicht gibt es innerhalb der Buchmalerei kaum Vergleichsbeispiele zu den Miniaturen der Leidener Handschrift. Dies liegt zum einen daran, daß nur sehr wenig an Buchmalerei des 14. Jh.s aus ihrem Herkunftsgebiet überliefert ist, ¹²⁰ zum anderen an der Eigentümlichkeit der Miniaturen, die "abseits der großen Stilentwicklung"¹²¹ anzusiedeln sind. Besonders deutlich wird das an den oben beschriebenen altertümlichen Zügen, was vor allem die starke Tendenz zu ornamentaler

¹¹⁸ Zur Mi-parti-Tracht als Kleidung der Dienstleute vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 114, 134; Harry Kühnel, Bildwörterbuch zur Kleidung und Rüstung vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992, S. 170 f.

¹¹⁷ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 134, Abb. 235, auch wenn in der Leidener Handschrift die herabhängenden Ärmel sich offenbar nicht aus dem engen Ärmel am Oberarm entwickeln sondern zusätzlich am Ellenbogen angeknotet sind; vgl. Wagner, Tracht, Wehr und Waffen, Teil 1, Tf. 2, 1; Tf. 5,2.

¹¹⁹ Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 39 f.: "Die Organisation des Bildes, die 'Montage' der Geschichte, bedient sich einer flachen Perspektive, eines magischen Raumes, in dem sich vielfach Realität und Traumwirklichkeit mischen; es besteht ein heimlicher Zauber, ein zwischen Ironie und Naivität liegendes Empfinden unmöglicher, surrealer Welten, die mit überraschender Unmittelbarkeit die 'Realität' der Erzählung wiederspiegeln." Ähnlich äußert sich auch Kroos zum Gesamteindruck der Miniaturen: "Die Mischung von Sorgfalt im Detail und Befangenheit in Komposition und Aktion, das Fehlen physiognomischer Differenzierung, die warme, kostbare Farbigkeit, die trotz aller modischen Zutaten unrealistische Wirkung der Figuren und ihr überreicher Schmuck verbinden sich zu einer sehr liebenswürdigen, märchenhaften Erzählart [...]" (Buchmalerei, S. 543).

¹²⁰ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 525; Stange, 131; vgl. ferner Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 134

¹²¹ Kroos, Buchmalerei, S. 543; vgl. ferner Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 135.

Stilisierung betrifft und besonders in der schematischen Darstellung der Gesichter mit den roten Wangenknochen deutlich wird. 122

Im Rahmen der Buchmalerei ist am ehesten das in derselben Gegend entstandene, etwas ältere "Herforder Rechtsbuch" (ca. 1360) zu vergleichen, das im ornamentalen Stil mit kleinteiliger Anordnung der Farben und in der Wiedergabe modischer Einzelheiten Entsprechungen aufweist, ¹²³ sich aber in der Art der Ausführung und Wirkung von der Leidener Handschrift unterscheidet. ¹²⁴ Unter den Epenillustrationen in der Buchmalerei lassen sich in stilistischer Hinsicht nur sehr entfernte und zeitlich entlegene Parallelen anführen. In der Raumauffassung, in den Bewegungen der Figuren und in der Anordnung der Spruchbänder lassen sich Parallelen zu der Münchner *Parzival*-Handschrift Cgm 19 feststellen, die jedoch anderthalb Jahrhunderte früher entstanden ist und deren Bilder qualitativ nicht das Niveau der Leidener *Wigalois*-Handschrift erreichen. ¹²⁵

Nicht in stilistischer Hinsicht, aber mit Blick auf das Bebilderungssystem rückt Curschmann die Leidener Handschrift in die Nähe spätmittelalterlicher Willehalm- und Weltchronik-Prachthandschriften, die das System französischer Bilderhandschriften aufnehmen, und sieht sie damit als Produkt einer im 14. Jahrhundert aufkommenden bibliophilen Mode. 126

Ergiebiger als mit Werken der Buchmalerei erscheint allerdings der Vergleich mit Werken der Textilkunst, deren stilistische Nähe zu den Leidener Miniaturen immer wieder betont worden ist. ¹²⁷ Die zweidimensionale und stark stilisierte Darstellungsart mit den scheinbar "schwebenden" Figuren, die teppichartige Gestaltung der Hintergründe, die ornamentale Verwendung pflanzlicher Elemente sowie die Art der Farbverwendung finden hier Entsprechungen. ¹²⁸

¹²² Vgl. Habicht, S. 472; Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 40.

¹²³ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 540 f., 543, Abb. 199. Mit Blick auf den Reichtum der Ausstattung, den profanen Inhalt und die deutsche Sprache beider Handschriften spricht Kroos von einem "neuen, weltzugewandten Stil", der sich nach 1350 in Westfalen entwickelt, und für den die beiden Handschriften die einzigen Vertreter sind (vgl. Buchmalerei, S. 525).

¹²⁴ Vgl. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 38 f., Abb. 7.

¹²⁵ Vgl. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 38, Abb. 6; alle Abbildungen bei Bernd Schirok, Wolfram von Eschenbach, "Parzival". Die Bilder der illustrierten Handschriften, Göppingen 1985 (Litterae 67), S. 9-12.

¹²⁶ Michael Curschmann, Wort - Schrift - Bild, in: Walter Haug (Hg.), Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 378-470, S. 420 f., 422 f., 436 f. Was Curschmann als "französischen Usus" (S. 423) bezeichnet, sieht Norbert H. Ott anscheinend bereits in der deutschen Tradition vorgeprägt (vgl. Zur Ikonographie des Parzival-Stoffes in Frankreich und Deutschland, in: Wolfram-Studien 12: Probleme der Parzival-Philologie (1992), S. 108-123, S. 113-115).

¹²⁷ Vgl. Habicht, S. 472, Stange, Bd. 2, S. 131, Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 135, Kroos, Buchmalerei, S. 543, Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 40-42.

¹²⁸ Vgl. bes. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 41.

Auf einem von Fulvia Sforza Vattovani zum Vergleich herangezogenen Teppich in Braunschweig vom Ende des 14. Jhs¹²⁹ läßt sich besonders gut die Auffassung der Pflanzen und Pflanzenornamente vergleichen, die in ihren Blätter- und Blütenformen denjenigen der Leidener Handschrift sehr nahe stehen. Außerdem ähneln sich die Figuren hinsichtlich ihrer Proportionierung, der etwas steifen Bewegungen und der Gewandmuster; ferner findet sich hier auch die Bildkomposition mit der Anordnung der Figuren um eine senkrechte Mittelachse wieder. Was die Epenillustration angeht, bieten sich die ähnlich zu datierenden Tristan-Teppiche in Erfurt und London zum Vergleich an; weiterhin wurden die etwas älteren Wienhauser Teppiche und der Braunschweiger Gawein-Teppich zum Vergleich herangezogen.

Insgesamt stehen die Miniaturen der Leidener Handschrift also der Textilkunst näher als den Vergleichsbeispielen aus der Buchmalerei, wobei auch die Altertümlichkeit der Formensprache eher Parallelen in dieser Gattung hat. Dies hat zu der Frage Anlaß gegeben, ob der Leidener Miniator einen Teppich zum Vorbild gehabt haben könnte oder Vorzeichnungen für Teppichstickereien anfertigte. Die Annahme konkreter Vorbilder aus dem Bereich der Textilkunst ist aber nicht zwingend, da sich der Miniator auch generell an ihm aus diesem Bereich bekannten Formen orientiert haben kann; ferner hält Sforza Vattovani auch Anregungen aus anderen Kunstgattungen (Email-, Glas- und Goldschmiedearbeiten) für möglich.

1.4. Zur Frage nach der Einheit von Schreiber und Miniator

Von Habicht ist außerdem vermutet worden, daß es sich bei dem Schreiber zugleich um den Miniator handle. Diese Annahme erscheint insofern nicht unbegründet, als in den Miniaturen zahlreiche (unten näher zu behandelnde) Details wiedergegeben sind, die auf genauer Textkenntnis beruhen. Habicht selbst führt dagegen als Argument für die Einheit von Schreiber und Miniator an, daß andernfalls neben dem Schreiber Jan von Brunswick auch der Miniator hätte genannt werden müssen, da die Wichtigkeit der

¹²⁹ Vgl. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 41, Abb. 12.

¹³⁰ Weitere Beispiele bei Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice.

¹³¹ Zum Erfurter Teppich vgl. Loomis / Arthurian Legends, S. 54, Abb. 83-85; Ott, Norbert H., Katalog der Tristan-Bildzeugnisse, in: Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, S. 140-171, Nr. 17, S. 150 f; zum Londoner Teppich vgl. Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 54 f., Abb. 86; Ott, Katalog, Nr. 18, S. 151 f., Abb. 46.

¹³² Vgl. Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 135; Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 45 Anm. 12; dort weitere Vergleichsbeispiele. Zu den Wienhauser Teppichen vgl. Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 51-53, Abb. 76-79; Ott, Katalog, Nr. 14-16, S. 148-150; zum Gawein-Teppich vgl. Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 72 f., Abb. 143 f.

¹³³ Vgl. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 40. Vgl. auch einen niedersächsischen Teppich mit der Nikolauslegende (Marie Schuette / Sigrid Müller-Christensen, Das Stickereiwerk, Tübingen 1963, S. 36, Abb. 176), auf dem ebenfalls in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch Figuren mit roten Wangenknochen auftreten.

¹³⁴ Vgl. Stange, S. 131; Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 135.

¹³⁵ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 543; vgl. ferner Habicht, S. 472-475.

¹³⁶ Vgl. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 42 f.

Miniaturen in dieser Handschrift der des Textes entspräche. 137 Habicht zieht hier aber nur das Kolophon am Textende in Betracht, ohne die Schrift auf der letzten Bildseite (BIIIc) zu berücksichtigen. So befinden sich im Bildfeld unten rechts (BIIIc) heute unleserlich gewordene Schriftzüge, die über das Bild geschrieben waren und möglicherweise nähere Informationen über die Herstellung der Handschrift enthielten; vor allem aber könnte das nebenstehende Bild, das einen Zisterziensermönch bei der Arbeit zeigt, hier einen Hinweis liefern. Denn vor ihm auf dem Schreibpult liegt ein Blatt mit dem schwer deutbaren Schriftzug "Tode", bei dem es sich aber aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Namen handelt. 138 Vermutlich wird hiermit der dargestellte, am Schreibpult arbeitende Mönch bezeichnet. Denn dafür, daß es sich bei diesem eher um den Miniator als um den Schreiber handelt, spricht neben der Tatsache, daß die Einführung eines zweiten Namens sonst nur wenig Sinn machen würde, auch, daß das vor ihm liegende Blatt weniger als Textseite denn als Zierseite dargestellt ist; denn es ist purpurn gefärbt und weist einen breiten blauen Zierstreifen auf, auf dem die Buchstaben sogar in Gold ausgeführt sind. es liegt also nahe, daß sich der Miniator hier selbst gemalt und genannt hat, während der Schreiber auf dem Bild rechts neben ihm in offenbar in Tinte ausgeführten Schriftzügen die Zusammenarbeit zwischen ihm und dem Miniator kommentiert haben könnte. Denn die Annahme einer Zusammenarbeit zwischen Schreiber und Miniator bei der Herstellung der Handschrift erscheint aufgrund der bereits erwähnten in den Bildern wiedergegebenen Details aus dem Text als gut möglich, wobei der Miniator natürlich auch den Romantext selbst als Orientierung benutzt haben könnte. Zumindest handelte es sich bei dem Miniator offenbar auch um einen Zisterziensermönch, der zusammen mit Jan von Brunswick im Kloster Amelungsborn gewirkt haben könnte.

Stammler wendet gegen das Argument Habichts und gegen die Identität von Schreiber und Miniator ein, daß im Gegensatz zum Mitteldeutschen des Romantextes in den Spruchbändern - auch wenn der Romantext zitiert wird - niederdeutsche Sprachformen auftreten, und geht davon aus, daß der Schreiber, dem der mitteldeutsche Text geläufig war, diesen exakt zitiert hätte. Dies muß allerdings keineswegs zwangsläufig der Fall gewesen sein, da der beide Dialekte beherrschende Schreiber in den Spruchbändern auch absichtlich das Niederdeutsche gewählt haben könnte, zumal er im niederdeutschen Sprachgebiet und für einen niederdeutschen Auftraggeber gearbeitet hat. Es wäre durchaus denkbar, daß das Betrachten der Miniaturen auch unabhängig vom Text mög-

-

¹³⁷ Habicht, S. 471. Auch Loomis / Loomis gehen implizit von der Identität des Schreibers und Miniators aus, vgl. Arthurian Legends, S. 134.

¹³⁸ Auf das Wort weisen bereits Loomis / Loomis hin, ohne aber eine Erklärung zu liefern (vgl. Arthurian Legends, S. 134). Als Name ist das Wort in Basel belegt, vgl. Adolf Socin, Mittelhochdeutsches Namenbuch nach Oberrheinischen Quellen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, Basel 1903, S. 169, 591). Wilfried Seibicke verzeichnet, jedoch ohne näheren Kommentar, die Form "Dode" als männlichen Vornamen (Vornamen, Wiesbaden 1977, S. 353). Die Suche in folgenden Nachschlagewerken hat dagegen zu keinem Ergebnis geführt: Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 3 Bde., Leipzig 1872-1878.; Wilhelm Müller / Friedrich Zarncke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke, Bd. 1-4, Hildesheim 1963; Karl Schiller / August Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch, 6 Bde., Bremen 1875-1881; Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1-33, Leipzig 1854 ff., Nachdr. München 1984.

lich sein sollte, so daß die niederdeutschen Spruchbänder demjenigen entgegenkommen wären, der sich nicht oder nicht immer auch mit dem Romantext auseinandersetzen wollte. 140 Es spricht also nichts dagegen, daß die Spruchbänder in einem weiteren Arbeitsgang vom Schreiber selbst ausgeführt wurden, nachdem der Miniator das Bild eingefügt hatte.

A.2. Beschreibung der Bilder der Leidener Handschrift¹⁴¹

BI, fol. 1r: Wald mit Bäumen und Tieren

Vor leuchtend rotem Grund ist im Zentrum des Bildes ein gerade emporwachsender Baum dargestellt, dessen mit verschiedenfarbigen Blättern versehene Äste das obere Drittel des Bildes ausfüllen. Rechts und links stehen zwei weitere kleine Bäume, im Vordergrund laufen ein Hase hinter einem Steinbock und ein Hirsch hinter einem Einhorn von links nach rechts durch das Bild. In den Kronen der Bäume sind Pelikane und Adler in gängiger typologischer Darstel-lungsart¹⁴² sowie verschiedene andere Vögel zu sehen.

BII, fol. 1v: König Artus' Tafelrunde

Das ganzseitige Bild zeigt vor purpurfarbenem Hintergrund König Artus mit Ginover und seine Hofgesellschaft. Die oberen beiden Drittel des Bildes werden von der runden Tafel bestimmt, auf der verschiedene goldene Eß- und Trinkgefäße sowie Messer mit roten Griffen verteilt sind. Oben in der Bildmitte sitzen der König und die Königin am Tisch, während an beiden Seiten der Tafel je vier weitere Personen zu sehen sind, deren Körperachsen radial zur Mitte der Rundtafel ausgerichtet sind; sie sind mit Essen oder Trinken beschäftigt und führen Gespräche mit ihren Tischnachbarn. Fünf weitere Damen, ganzfigurig sichtbar, bringen goldne Eß- und Trinkgefäße. Zwei von ihnen sind in den oberen Ecken des Bildes dargestellt; die drei übrigen stehen im unteren Bildbereich nebeneinander, wobei die mittlere Dame durch Hängeärmel hervorgehoben ist und von zwei weißen Hündchen eingerahmt wird.

¹³⁹ Stammler, Wigalois-Handschrift, S. 699 f.

¹⁴⁰ Leider liegt mir keine paläographische Beurteilung der Schrift der Spruchbänder vor; dem Augenschein nach ist es aber nicht ausgeschlossen, daß sie vom Schreiber selbst geschrieben wurden. ¹⁴¹ Die Beschreibung stützt sich auf von der Leidener Universiteitsbibliotheek angefertigte Farbdias.

¹⁴² Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 543. Kroos erkennt auch einen Vogel Strauß.

B1, fol. 4r: Joram reicht Ginover den Zaubergürtel (V. 308 ff.).

Vor purpurfarbenem Hintergrund reitet Joram auf einem roten Pferd von links an eine prächtige Burg heran. Er trägt eine Rüstung, und ein prächtiger Helm hängt über seinen Rücken herab, der, dem Text entsprechend, mit einer Krone geschmückt ist, auf der sich ein großer Rubin befindet (V. 395 f.). Joram reicht auf seiner fast senkrecht erhobenen Lanze einen großen, blau-goldenen Gürtel nach oben zu Königin Ginover, die ebenfalls eine große verzierte Krone trägt und auf dem Söller des linken Turmes der Burg zu sehen ist. Sie ergreift den Gürtel bereits mit der rechten Hand. Hinter ihr ist ein kleiner Hund zu sehen, und ein weiterer läuft im Palast herum, so daß man an einen Bezug zu den Textversen denken könnte, die von vielen Hunden in Ginovers Wohnbereich sprechen (V. 237 ff).¹⁴³

B2, fol. 7v: Gawein auf Jorams Schloß (?)

Das Bild zeigt vor leuchtend rotem Hintergrund eine männliche und eine weibliche Figur neben einer links im Bild dargestellten Burg. Die Frau steht mit dem Rücken zu dem Gebäude und gestikuliert mit beiden Armen in Richtung des Mannes; zumindest ihre linke Hand scheint im Redegestus erhoben zu sein. Der frontal dargestellte Mann hat seinen rechten Arm in Richtung der Dame erhoben.

Kroos sieht in dem Bild Wigalois´ Abschied von seiner Mutter, 144 was auf der Grundlage der Ikonographie plausibel erscheint; Bedenken erregt jedoch die Tatsache, daß dann im Gegensatz zu allen anderen Miniaturen dieser Handschrift das Bild recht weit von der betreffenden Szene entfernt wäre. Von der Positionierung im Text her käme eher eine Szene während Gaweins Aufenthalt bei Joram infrage; möglicherweise seine Einkleidung nach dem Bad (ein juncvrowe in næte / in einen roc pfellin, V. 699 f.). Dies trüge der Tatsache Rechnung, daß die dargestellte Dame weniger prächtig gekleidet ist als die im weiteren Verlauf hervorgehobenen Damen, allerdings würde die Auswahl einer für die Handlung so unwesentlichen Szene befremden. Von den wesentlichen Ereignissen im Text her wäre am ehesten an die Begegnung

¹⁴⁵ Die Miniaturen der Leidener Handschrift sind sehr bewußt an bestimmten Stellen in den Text eingepaßt und das Bild steht nie mehr als ca. 100 Verse von der zu illustrierenden Textstelle entfernt. In diesem Fall stehen auf der Doppelseite, auf der sich das Bild befindet, die Verse 696-775, die erzählen, wie Gawein bei Joram eingekleidet und bewirtet wird und die den Beginn der ausführlichen Beschreibung Flories enthalten. Wigalois' Abschied von seiner Mutter spielt sich dagegen erst gute 500 Verse später ab. ¹⁴⁶ So auch Henderson, die die Szene aber ebenfalls sehr allgemein als "Gawein at Jorams' castle" (Manuscript Illustrations, S. 67) betitelt.

_

¹⁴³ Möglich wäre aber auch eine symbolische Interpretation als Zeichen für eheliche Treue (vgl. Becker, Udo, Lexikon der Symbole, Freiburg 1992, S. 134; Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, München 1971, S. 140 f.): Insbesondere der hinter der Königin befindliche Hund könnte dann bereits einen Hinweis darauf darstellen, daß Ginover das Gürtelgeschenk ablehnen wird, das wohl auch erotische Konnotationen hat. Mit Bezug auf den Text vgl. z.B. Eming, Funktionswandel des Wunderbaren, S. 149 ff., mit Literaturhinweisen; für ikonographische Vergleichsbeispiele vgl. Francois Garnier, Le language de 1′ Image, Bd. 2, Paris 1989, S. 169-173 (wobei hier aber der Gürtel geraubt und nicht geschenkt wird).

¹⁴⁴ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 542.

zwischen Florie und Gawein zu denken (V. 719 ff.), wobei jedoch die Verlagerung der Szene vor die Burg etwas befremdlich wirken würde.

Die schwere Deutbarkeit der Szene könnte darauf zurückzuführen sein, daß offensichtlich im Herstellungsprozeß der Miniatur das ursprünglich geplante Bild verändert wurde. Denn sogar auf dem Dia sind innerhalb des roten Hintergrundfeldes Umrisse von Figuren erkennbar, die anscheinend durch die rote Farbe übermalt wurden. Zwischen den dargestellten Figuren befand sich offenbar ein Ritter, für dessen federgeschmückte Kopfbedeckung auch ein Stück des Rahmens ausgespart wurde; weiterhin ist unterhalb der dargestellten männlichen Figur ein Paar Füße zu sehen, das wohl zu einer in der ersten Fassung des Bildes hier zu sehenden Figur gehörte. Wenn man davon ausgeht, daß insgesamt drei Figuren dargestellt waren oder werden sollten, könnte die Trauung Gaweins mit Florie Thema des Bildes gewesen sein.

Die Übermalung verblüfft um so mehr, da das jetzige Bild im Stil nicht von den übrigen Miniaturen - die sämtlich klar zu bestimmende Szenen darstellen - abweicht, und demnach anscheinend vom selben Miniator angefertigt wurde.

B3, fol. 15r: Wigalois will sich auf den Tugendstein setzen (V. 1477 ff.).

Das Bild, das links mit grünem, rechts mit blauem Hintergrund versehen ist, wird durch den Baum, unter dem sich der Tugendstein befindet, in zwei Hälften gegliedert. Die eckige Darstellung des Steines mit roten, gelben und blauen Streifen entspricht fast genau der Beschreibung im Text: gevieret und niht sinwel; / striemen rot unde gel / giengen dar durch eteswâ; / daz ander teil daz was blâ (V. 1480-1483). Auf der linken Seite sind Wigalois´ rotes Pferd und seine abgestellte Lanze zu sehen; im Hintergrund erscheint der Artushof.

In der rechten Bildhälfte steht Wigalois und schlägt den Zügel seines Pferdes, dem Text gemäß, um einen Ast des Baumes. Er trägt bereits den Helm mit dem goldenen Rad, der ihm auf den Rücken herunterhängt, und hat seinen Schild mit goldenem Rad auf schwarzem Grund an einen Ast des Baumes gehängt. Er ist damit bereits auf dem ersten, dem eigentlichen Helden gewidmeten Bild als "Ritter mit dem Rad" zu erkennen, obwohl er dem Text nach zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Besitz seines Wappens ist. 147

¹⁴⁷ Wigalois wählt sich das Radwappen erst am Artushof, vermutlich anläßlich seiner Schwertleite oder erst zu seinem Aufbruch. Es wird kurz vor seinem Abschied vom Artushof erstmals erwähnt (V. 1824-1831, 1862-1869).

B4, fol. 17v: Nerejas Ankunft am Artushof (V. 1717 ff.).

Nereja reitet von rechts, vor leuchtend grünem Hintergrund, auf die Burg zu, die die gesamte linke Bildhälfte einnimmt; sie hat die rechte Hand im Rede- oder Zeigegestus in Richtung auf ihr Ziel erhoben. Sie trägt außer einem goldenen Stirnband keine Kopfbedeckung, die weiße Farbe ihres Pferdes (V. 1726) und die Darstellung des Zwergs, der sie hinter ihr auf dem Pferd stehend begleitet, entsprechen dem Text (V. 1726, 1733 ff.). Der Zwerg ist in Mi-parti-Tracht gekleidet und trägt eine mit Schellen oder Knöpfen besetzte, um das Gesicht herum gezaddelte Kappe. Vor dem Tor des Artushofes steht ein kleiner weißer Hund und begrüßt wohl die Ankommenden.

B5, fol. 18v: Wigalois reitet Nereja nach (V. 1884 ff.).

Nereja reitet vor purpurviolettem Hintergrund nach rechts fort; im Gegensatz zum vorhergehenden Bild trägt sie nun einen Hut mit einer langen Feder. Hinter ihr folgt Wigalois auf seinem roten Pferd; der Hintergrund seiner Bildhälfte ist leuchtend blau. Wigalois trägt Radhelm und -schild sowie Schwert und Lanze. Der Zwerg, der auch hier hinter Nereja auf dem Pferd steht, dreht sich nach dem Helden um, während Nereja nach vorne blickt und die rechte Hand, wohl sprechend, erhoben hat. Dies entspricht der im Text beschriebenen Ablehnung Nerejas gegen Wigalois, während der Zwerg sich bei seiner Herrin dafür einsetzt, auf den Ritter zu warten (V. 1892 ff).

B6, fol. 20v: Wigalois besiegt den ungastlichen Wirt im Lanzenstechen (V. 1993 ff.).

Wigalois, mit Radhelm und -schild, ist im Lanzenstechen gegen einen Ritter zu sehen, der einen schwarzen Schild mit zwei goldenen Querbalken trägt und dessen Helm mit einem schwarz-weißen Halbflug mit zwei schmalen rot-goldenen Querstreifen geschmückt ist. ¹⁴⁹ Die Bildhälften sind durch eine Rosette zwischen den Pferden der Gegner getrennt, und die Hintergründe weisen wieder verschiedene Farben auf, wobei die linke Hälfte blau, die rechte purpurn ist.

Obwohl mit Turnierlanzen mit Krönlein gekämpft wird, durchsticht Wigalois, wie im Text beschrieben, den Gegner. Diesem hat die Wucht des Aufpralles die brechende Lanze aus der Hand geschlagen. Rechts im Hintergrund sind, sogenvoll die Hände ringend, zwei der Knappen des besiegten Ritters zu sehen, die auch im Text eine Rolle spielen (V. 1983 ff., 2006 f.).

¹⁴⁸ Im Text trägt sie keine Kopfbedeckung und mit einem Goldfaden durchwirkte Zöpfe (V. 1742-1746).

¹⁴⁹ Im Text ist sein Name nicht bekannt (V. 1934), auch über sein Wappen wird keine Aussage gemacht.

B7, fol. 21v: Wigalois ersticht den ersten Riesen (V. 2109 ff.).

Obwohl eine einzige Szene geschildert wird, ist das Bildfeld durch einen Rahmen in zwei Hälften mit grünem bzw. gelbem Hintergrund geteilt. Links sprengt Wigalois mit eingelegter, diesmal spitzer, Lanze heran und durchbohrt einen der im rechten Bildfeld an einem Lagerfeuer sitzenden Riesen (vgl. V. 2065f.). Der andere Riese hält die geraubte Dame an den Schultern fest, die, um Hilfe oder Gnade bittend, die Handflächen aneinandergelegt hat.

B8, fol. 22r: Der Schwertkampf mit dem zweiten Riesen (V. 2116 ff.).

Das Bild auf der gegenüberliegenden Buchseite zeigt Wigalois mit erhobenem Schwert im Kampf gegen den überlebenden Riesen. Auch hier ist die Szene in zwei Felder geteilt, die durch einen zwischen den Kämpfenden stehenden Baum begrenzt werden; Wigalois ist vor purpurfarbenem, der Riese vor leuchtend rotem Hintergrund dargestellt. Dieser schwingt eine Keule, bzw. laut Text einen Ast, den er von einem Baum gerissen hat (V. 2114 ff.), er trägt die Aufschrift: *Dit is eyn rese de kift*. Am linken Bildrand hinter Wigalois ist ein Teil von seinem rotem Pferd zu sehen, das an einen Baum gebunden auf ihn wartet.

B9, fol. 24r: Das Lanzenstechen mit dem Hündchenbesitzer (V. 2285 ff.).

Das Bildschema ist das gleiche wie bei dem Lanzenstechen gegen den ungastlichen Wirt (B6): Die Ritter werden durch eine Rosette in der Bildmitte getrennt, kämpfen aber hier vor durchgehendem grünem Hintergrund. Wie auf B6 wird der rechts im Bild dargestellte Gegner, der seine eigene, brechende Lanze nicht mehr halten kann, von Wigalois durchbohrt, obwohl mit Turnierkrönlein gekämpft wird.

Der Gegner reitet einen Apfelschimmel und trägt, dem Text entsprechend, einen weißen Schwan mit goldenem Schnabel und goldenen Füßen als Helmzier (V. 2289 ff.). Das Bild eines Hundes auf seinem Schild - das im Text nicht erwähnt ist - macht für den textkundigen Betrachter deutlich, daß es sich um den Kampf um das von Wigalois eingefangene und Nereja geschenkte Hündchen handelt.

¹⁵⁰ Vgl. Schröder, Lückenbüßer, in ZfdA 45, S. 228. *kiven (kiffen)* = zanken, streiten sowohl vom Streit mit Worten als mit Waffen (vgl. Schiller / Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch, Bd. 2, S. 468).

B10, fol. 25v: Die Begegnung mit Elamie (V. 2485 ff.).

Von links reiten Wigalois und Nereja mit dem Zwerg heran, Elamie kommt ihnen auf einem Apfelschimmel von rechts entgegen, anstatt daß Wigalois sie, wie im Text, von hinten einholt. Zwischen den sich begegnenden Parteien wird das Bildfeld durch eine Pflanze gegliedert, doch ist der Hintergrund durchgehend rosafarben. Elamie ringt die Hände, während Wigalois mit der rechten Hand gestikuliert und sie vermutlich gerade auffordert, den Grund ihres Kummers zu nennen.

B11, fol. 29v: Wigalois und Elamie suchen den roten Ritter auf (V. 2756 ff.).

Wigalois steht, die hinter ihm stehende Elamie, die ein Hündchen auf dem Arm trägt, an der Hand, im Zelt des roten Ritters. Das Zelt bzw. der Hintergrund ist wie im Text rot und blau mit Gold (V. 2675 ff.). Wigalois und Elamie stehen vor rotem Grund, während sich Hojir rechts im Bild vor blauem Hintergrund auf einem Lager im Schoß seiner Dame niedergelassen und die Beine übereinander geschlagen hat. Das Zeltinnere wird durch eine Blumenvase geziert, die das Bild in zwei Hälften gliedert. Hojirs Bart ist in eine spitz zulaufende Form gebracht und seine Dame kämmt ihm das Haar, wie im Text sind sein *bart und daz hâr / beidiu rôt, viurvar* (V. 2841 f). Die Szene entspricht dem Text, wo Hojir sich nicht erhebt, um Wigalois und Elamie zu empfangen.

Unter der Spitze des Zeltes hängt der Käfig mit dem sprechenden Papagei, der einen Teil des Schönheitspreises, den Wigalois für Elamie zurückgewinnen will, ausmacht. Der Papagei wendet sich in Richtung der Eintretenden und hat ein Spruchband mit den an Elamie gerichteten Worten: willekome leve vrowe min · ich solde uwer ztu rechte sin, das den Beginn der Rede des Papageis im Text (V. 2768 ff.) fast identisch wiedergibt. Der Anspruch Elamies auf den Papagei wird außerdem dadurch unterstrichen, daß der Papageienkäfig vor demselben roten Hintergrund dargestellt ist wie Wigalois und Elamie, obwohl er sich räumlich in der Bildhälfte Hojirs befindet. 152

B12, fol. 31v: Das Lanzenstechen mit dem roten Ritter (V. 3008 ff.).

Auch hier kommt das bereits für die anderen Kämpfe benutzte Bildschema zur Anwendung, indem die bekrönte Turnierlanze des von rechts kommenden Hojir - diesmal dreifach - bricht und ihm aus der Hand geschleudert wird, während die des Helden den Gegner durchbohrt. Anders als in den vorherigen Kampfszenen ist der Hintergrund hier aber einheitlich grün, auch eine Rosette oder ein ähnliches gliederndes Element in der Bildmitte fehlt.

-

¹⁵¹ Ausgabe Kapteyns, V. 2768 f.: `willekomen, liebiu vrowe mîn! / ich sold et iuwer zerehte sîn [...].

¹⁵² Vgl. auch Kap. A.3.3.4.1.

Hojir führt auf rotem Grund einen Totenkopf im Wappen, was der Aussage des Textes entspricht. Seine Helmzier besteht aus einer goldenen Krone, über der sich ein Pfauenfederbusch erhebt, und einer rot-gelben Helmdecke. Daß Wigalois Lanze den Gegner durchbohrt, entspricht hier jedoch nicht dem Text, da Wigalois Hojir lediglich aus dem Sattel hebt, wonach, wie im nächsten Bild auch illustriert, der Kampf fortgesetzt wird.

B13, fol. 32r: Wigalois besiegt den roten Ritter im Schwertkampf (3028 ff.).

Vor purpurfarbenem Hintergrund stehen sich die Kämpfer in der Bildmitte gegenüber, wobei eine kleine zwischen ihnen stehende Pflanze die Bildhälften trennt. Wigalois, in der linken Bildhälfte, führt einen Schwertstreich, und die hinter ihm stehende Elamie, diesmal durch eine Krone als Königin charakterisiert, ruft wie im Text für ihren Kempfen die Dreifaltigkeit an: *ach vat' sone heyliger geyst* steht auf dem ihr beigegebenen Spruchband.¹⁵⁴

In der rechten Bildhälfte ist der besiegte Hojir zu sehen, der sein Schwert auf den Boden gestellt hat und mit erhobener Rechter Sicherheit schwört. Dies dokumentiert auch ein über seinem Kopf verlaufendes Spruchband mit den Worten: *greve hoyger von mansvelde de seckert*. Hinter ihm steht seine Dame, die ihm die Hand auf die Schulter gelegt hat. Auf ihrer Schulter sitzt ein rotes, fuchs- oder eichhörnchenartiges Tier, das sich aus dem Text nicht unmittelbar erklären läßt und wohl die Unrechtmäßigkeit, mit der sich die Dame in den Besitz des Preises gesetzt hat, andeutet. 155

B14, fol. 36v: Wigalois besiegt Schaffilun im Lanzenstechen (V. 3551 ff.).

Wie beim Kampf gegen Hojir ist der Hintergrund ungeteilt, diesmal blau, und die Bildmitte wird nicht durch ein Ornament o.ä. betont. Wieder kommt das schon mehrfach verwendete Schema eines Lanzenkampfes zur Anwendung, nach dem zwar mit mit Krönchen versehenen Turnierlanzen gekämpft wird, Wigalois seinen Gegner aber durchsticht. Dieser hält hier aber seine Lanze noch fest in der Hand und sitzt aufrecht im Sattel.

Schaffilun trägt einen dunkelgrünen Schild mit einem beidseitig begleiteten goldenen Balken; seine Helmzier besteht aus zwei gekreuzten Schlüsseln und einer roten Feder über einer rot-violetten Helmdecke. Hinter den Rittern an den Bildrändern steht jeweils ein Knappe mit einer größeren Anzahl von Turnierlanzen im Arm, woran ablesbar ist,

¹⁵⁵ Vgl. auch Kap. 3.3.4.1.

-

¹⁵³ Sîn wâfen daz was allez rôt; / an sînem schilte was der Tôt / gemâlet vil giulîche (V. 2997-2999).

Vgl. auch Schröder, Lückenbüßer, in ZfdA 45. Das Spruchband zitiert V. 3060: *vater, sun, hêrre geist*; B hat allerdings auch im Text *heyliger* statt *herre*, vgl. den Apparat Kapteyns.

daß es sich um den Kampf gegen Schaffilun handelt, bei dem zunächst fünfzig Lanzen verstochen werden, die vor seinem Zelt im Boden gesteckt haben (V. 3519 ff.).

B15, fol. 40v: Das Lanzenstechen mit dem Truchseß von Roimunt (V. 3938 ff.)

Vor rotem Hintergrund reitet Wigalois gegen seinen Gegner an, der sich in der anderen, mit violettem Hintergrund versehenen, Bildhälfte auf ihn zu bewegt; das Bildfeld wird durch einen Baum zwischen den Pferden gegliedert. Wigalois zielt hier anscheinend im Gegensatz zu den bisherigen Lanzenkämpfen nicht auf den Körper des Gegners, sondern auf dessen Helm, den dieser hochgeschoben hat, so daß sein Gesicht frei bleibt. Auf dem Helm trägt der Gegner einen Busch aus Pfauenfedern und darunter, dem Text gemäß, ein schüzzel von golde / dâ bî man wizzen solde / daz er truhsæze was (V. 3903 ff.). Auf seinem Schild ist anstelle des im Text genannten wunderbaren Tieres von Roimunt der Rehbock zu sehen, den der Truchseß dem Text nach auf dem Waffenrock trägt (V. 3893 ff.; 3908 ff.). Zusätzlich zeichnet ihn ein Spruchband als Truchseß von Roimunt aus: dit is eyn borchsetich ridder von roymunt.

Die Lanze des Truchsessen ist zunächst noch steiler nach oben gerichtet als die von Wigalois, weist aber dann einen Knick auf, so daß sie ebenfalls auf Wigalois' Helm zielt, den dieser aber normal aufgesetzt hat. Möglicherweise ist die Lanze des Truchsessen trotz des Knicks nicht als brechend gedacht, so daß die unrealistische Position beider Lanzen einen Hinweis darauf darstellen könnte, daß der Kampf zum einen unentschieden ausgeht und zum anderen rein rituellen Charakter hat. In die selbe Richtung könnte deuten, daß der Truchseß nicht mit behelmtem Kopf kämpft.

B16, fol. 45v: Larie gibt Wigalois zum Abschied die Felltasche (≈ V. 4436 ff.; 4467 ff.).

In der linken Bildhälfte ist vor blauem Hintergrund die Burg von Roimunt zu sehen, und im Vordergrund steht Larie, die den fortreitenden Wigalois in der rechten, mit purpurfarbenem Grund versehenen Bildhälfte verabschiedet; hinter Larie ist ein kleiner weißer Hund zu sehen.

Wigalois wendet sich nach Larie um und nimmt mit der rechten Hand die Tasche an, die sie noch an dem anderen Henkel festhält und in der sich (dem Text nach) das kraftspendende Brot befindet. Die grün-goldene Tasche, die genau in der Bildmitte dargestellt ist, und das Paar optisch verbindet, wird damit als Symbol der Minnebeziehung herausgestellt. Zusätzlich betont wird die Zusammengehörigkeit der Liebenden auch durch die gleiche Farbigkeit ihrer Kleidung: Larie trägt ein Kleid mit

grauem Muster auf rotem Grund und breiten goldenen Querstreifen, und Wigalois ist mit einem Waffenrock bekleidet, der dasselbe Muster sowie goldene Verzierungen bzw. Rüstungsteile aufweist.

Die Darstellung weicht insofern vom Text ab, als daß Wigalois´ Abschied von Larie und ihrer Mutter schon stattfindet, bevor er sich zum Aufbruch rüstet; kurz bevor er losreitet, sendet Larie ihm die Tasche durch einen Boten, ohne nochmals selbst in Erscheinung zu treten. 157

B17, fol. 46r: Wigalois folgt dem wunderbaren Tier (V. 4492 ff.).

In einer Szene mit einheitlich purpurfarbenem Hintergrund reitet Wigalois hinter dem Tier her, das sich auf den rechten Bildrand zubewegt. Das Tier, welches sich auf die Hinterbeine gestellt hat, ähnelt wie im Text einem Leoparden, wenn es auch weiße Punkte auf schwarzem Fell hat, und trägt auf dem Kopf zwischen zwei Hörnern eine Krone (V. 3859 ff., 3877).

B18, fol. 46v: Wigalois folgt dem wunderbaren Tier durch das Tor von Korntin (V. 4510 ff.).

Das Bild hat, abgesehen von der abweichenden Farbe des Hintergrundes, der nun grün ist, große Ähnlichkeit mit dem vorhergehenden, denn auch hier folgt Wigalois noch dem Tier, das sich nach rechts fortbewegt. Es durchschreitet gerade einen etwas erhöht stehenden Torbogen, der den Eingang in das verzauberte Land Korntin darstellt.

B19, fol. 47r: Das Lanzenstechen mit den Geisterrittern (V. 4539 ff.).

In einem Bildfeld mit durchgehend grünem Hintergrund rennt Wigalois links im Vordergrund auf seinem roten Pferd mit eingelegter Lanze gegen einen der Geisterritter an. Hinter ihm und auf der gegenüberliegenden Seite sind jeweils zwei Geisterritter zu sehen, von denen drei im Lanzenstechen dargestellt sind, während der vierte, am linken Bildrand hinter Wigalois, sein Schwert schwingt. Sie sitzen auf kohlschwarzen Pferden, auf deren Körpern rote Flammen züngeln. Von diesen sind auch die Ritter selbst zum Teil umgeben, was dem im Text beschriebenen Sachverhalt entspricht, daß Wigalois' Lanze bei ihrer Berührung Feuer fängt. Die Lanzen der Geisterritter sind mit Spitzen versehen und feuerfarben.

¹⁵⁶ Vgl. Schröder, Lückenbüßer, in ZfdA 45, S. 228. borchsetich = adj. zu: borchsate, borchsete n. und f. = Burgsitz, Quartier in der Burgfeste (vgl. Schiller / Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch, Bd. 1, S.

¹⁵⁷ Vgl. auch Kap. 3.3.4.3.

Anders als bei Wirnt beschrieben zeigen die Wappen der Ritterseelen nicht rotes Feuer auf schwarzem Grund (V. 4558 ff.), sondern verschiedene heraldische Figuren. Hierbei wäre es möglich, daß reale Wappen etwa von mit dem Auftraggeber in Verbindung stehenden Familien übernommen wurden; es könnte sich aber auch um reine Phantasiewappen handeln. Hierfür sprechen die Helmzierden der rechts im Bild dargestellten Ritter, die dem dämonischen Charakter der Geisterritter Rechnung tragen, indem sie eine Art schwarzen Höllenhund bzw. eine schwarze Fratze jeweils mit rot unterlaufenen Augen und langer roter Zunge darstellen. Da die Schilde aber gängige heraldische Figuren aufweisen und es sich bei den Helmzierden ebenfalls um gebräuchliche Zeichen handelt, wäre ein realer Bezug durchaus möglich. 158

B20, fol. 47v: Wigalois folgt dem wunderbaren Tier, das vor der Burg von Korntin angelangt ist (V. 4590).

Wigalois reitet dem Leopardentier hinterher, das auf eine rechts im Bild sichtbare Schloßarchitektur hinaufzuklettern scheint. Gemeint ist vermutlich die Ankunft auf dem *anger* vor der Burg Korntin (V. 4009 ff.), den außer dem Tier, bzw. der Seele König Lars, niemand betreten kann (V. 4644 ff.). Der Held ist in der linken Bildhälfte vor rosafarbenem Hintergrund dargestellt.

B21, fol. 49v: Die Seele König Lars gibt Wigalois die Wunderblüte (V. 4742 ff.).

Es handelt sich um eine der beiden ganzseitigen, auf den Text bezogenen Miniaturen dieser Handschrift. Die Bildmitte wird von dem sehr geraden, senkrecht aufragenden Stamm des Baumes auf dem *anger* vor der Burg von Korntin bestimmt, aus dem sich im oberen Bildteil Äste mit verschiedenen Blättern, darunter auch Eichenblätter und Eicheln, entwickeln. Die linke Bildhälfte, in der Wigalois dargestellt ist, weist einen leuchtend blauen, die rechte, wo sich der König befindet, einen leuchtend roten Hintergrund auf.

König Lar ist bärtig dargestellt und trägt eine große Krone sowie einen langen purpurfarbenen Mantel. Er ist im Begriff, ein violettes Blatt (bzw. eine Blüte) vom Baum abzupflücken, während er die freie Hand im Redegestus erhoben hat: er überreicht Wigalois also gerade die Wunderblüte, die ihn vor dem Gestank des Drachen

¹⁵⁸ Der Ritter am linken Bildrand trägt einen goldenen Balken auf Schwarz im Wappen und einen schwarzen Flug als Helmzier; der Ritter hinter Wigalois einen schwarzen Schild mit roter Leiste und einen roten Halbflug; der Ritter rechts vorn trägt neben der Fratze auf dem Helm einen geteilten gold-schwarzen Schild, der Ritter hinter ihm mit dem Höllenhund und einem Pfauenfederbusch als Helmzier hat zwei silberne (graue?) Sparren auf rot.

schützen soll. Wigalois sitzt in der linken Bildhälfte zu Pferd und hat seine Lanze aufgestützt; hinter ihm auf dem Pferd sitzt ein kleiner weißer Hund. 159

B22, 51v: Die Begegnung mit Beleare (V. 4903 ff.).

Das Bild mit einheitlich purpurfarbenem Hintergrund wird durch einen kleinen Baum in der Bildmitte gegliedert. In der linken Bildhälfte ist Wigalois' Pferd zu sehen, dessen Zügel Wigalois um seine Lanze geschlungen hat, die er an einen weiteren Baum gelehnt hat. Helm, Schild und Schwert sind in den Ästen des Baumes in der Bildmitte untergebracht.

Wigalois selbst steht im rechten Teil des Bildes bei der klagenden Beleare, die auf einer Bodenerhebung sitzend dargestellt ist. Ihr Haar ist zerzaust, sie hat sich das Gewand vom Oberkörper gerissen und ringt die Hände. Ihre Trauergebärde entspricht damit der im Text beschriebenen (V. 4881 ff.), wobei mittels eines Spruchbandes auch ein Vers der Klage Beleares zitiert wird: *Owe lieber h´re owe owe* (vgl. V. 4915). Der Ritter faßt sie an Schulter und Oberarm, um sie an weiteren Selbstmißhandlungen zu hindern; im Text hält er ihr sogar die Hände fest (V. 4943 f.).

B23, fol. 53r: Der Drachenkampf (V. 5088 ff.).

Wigalois sprengt von links heran und durchbohrt den Drachen, wie im Text beschrieben, von hinten mit der Lanze. Der Drache, der dem Text entsprechend ein recht phantastisches Aussehen hat, hält mit seinem langen Schwanz vier Ritter umfangen. Drei von diesen sind mit leblos hängenden Gliedern, geschlossenen Augen und fahler Gesichtsfarbe dargestellt, während sich der vierte, abgesehen von den seine Hilflosigkeit andeutenden gekreuzten Unterschenkeln, aufrecht hält und die gängige Gesichtsfarbe aufweist. Er ist damit als Graf Moral kenntlich gemacht, der als einziger von vier Gefährten den Überfall des Drachen überleben wird (V. 5160 ff.). Zudem hält er noch einen Vogel auf der erhobenen Rechten, der darauf verweist, daß der Vorfall während der Falkenjagd geschehen ist (V. 4951 ff.). Die Szene spielt sich vor durchgehend purpurfarbenem Hintergrund ab.

¹⁶¹ Vgl. Kap. 3.3.2.

_

¹⁵⁹ Ob die Lanze, die Wigalois hält, etwas mit der Wunderlanze zu tun hat, auf die Lar ihn hinweist (V. 4747 ff., 4846 ff.), läßt sich nicht sagen, da sie sich - abgesehen von der besonderen Länge, die aber auch durch das größere Bildformat bedingt sein kann - nicht von derjenigen unterscheidet, die Wigalois in den vorhergehenden Szenen trägt.

Rote Hilfslinien, die am Oberkörper Beleares und an ihren Handgelenken gezogen sind, vermitteln den Eindruck, daß der Maler sich erst in letzter Sekunde entschieden hat, Beleare mit entblößtem Oberkörper darzustellen. Möglicherweise erklärt sich aus dieser Änderung der Konzeption auch die seltsame Haltung ihrer Arme, die beide von der rechten Schulter auszugehen scheinen.

B24, fol. 53v: Der Drache schleudert Wigalois an das Seeufer (V. 5109 ff.).

Der Drache, dem noch die gebrochene Lanze im Hals steckt, hält Wigalois mit dem Schwanz fest und schleudert ihn in Richtung des am unteren Bildrand dargestellten Gewässers; Wigalois ist hierbei kopfüber im Fallen dargestellt. Das Bild ist nicht, wie sonst üblich, vertikal, sondern horizontal gegliedert, indem eine blaue Hintergrundzone im oberen Drittel durch einen braunen Bodenstreifen, auf dem sich der Drache befindet, abgelöst wird; am unteren Rand erstreckt sich über die ganze Bildbreite der See, der mittels eines netzartigen, durch Fische ergänzten Musters wiedergegeben wird.

B25, fol. 56r: Die armen Leute finden den ohnmächtigen Wigalois (V. 5314 ff.).

Der Aufbau des Bildes mit blauer Zone, Bodenstreifen und See entspricht dem vorhergehenden. Wigalois liegt leblos auf dem grauen Bodenstreifen am Seeufer, wobei seine Waffen und Rüstung im Gegensatz zur Beschreibung im Text noch intakt sind.

Das arme Ehepaar kommt vom Ufer her, doch hält der Mann in der Hand ein Ruder. Er hat Wigalois gerade gefunden und weist mit der rechten Hand auf ihn; seine Frau spricht mit ihm über den Fund, wie ihre im Redegestus erhobene Rechte zeigt. In der anderen Hand hält sie eine Sichel, die darauf verweist, daß sie kurz zuvor noch mit Grasschneiden beschäftigt war.

Die armen Leute tragen bunte, aber ungemusterte Mi-parti-Kleidung, die in etwa derjenigen der auf anderen Bildern dargestellten Knappen entspricht, so daß ihr niedrigerer Stand deutlich wird. Auffällig ist, daß der arme Mann - im Gegensatz zu allen übrigen in der Handschrift dargestellten Personen - im Profil dargestellt ist und deformierte Gesichtszüge aufweist. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Hinweis auf sein böses Vorhaben, den Ritter auszurauben, zumal er auch auf B26 und B29, wo er Wigalois auszieht und den Verkauf der gestohlenen Rüstung plant, in dieser Art dargestellt ist. 163

B26, fol. 56v: Die armen Leute rauben Wigalois aus (V. 5331 ff.).

In derselben landschaftlichen Umgebung, diesmal mit purpurfarbenem Hintergrund, ist im Vordergrund der arme Mann zu sehen, wie er dem ohnmächtigen Wigalois einen eisernen Beinling abstreift. Seine im Hintergrund stehende Frau hat sich den anderen Eisenstrumpf bereits über die Schulter gehängt und hält außerdem den Radhelm, den Schild und Wigalois´ Schwert fest. Wigalois selbst ist in halb sitzender, halb liegender Stellung mit geschlossenen Augen und fahler Gesichtsfarbe dargestellt. Er trägt nun ein ungemustertes blaues Kleidungsstück; der arme Mann dagegen ist, anders als auf allen

.

¹⁶² Vgl. François Garnier, Le Language de l'Image, Bd. 1, Paris 1982, S. 229.

übrigen Bildern, jetzt mit einem gemusterten und goldverzierten Obergewand bekleidet. Wenn dies auch nicht als konkreter Hinweis darauf gesehen werden muß, daß er seine Kleider mit denen von Wigalois vertausche, wird doch hierdurch die Tatsache der Beraubung nochmals betont. - Daß die arme Frau auch den Zaubergürtel stiehlt, der bis jetzt in Wigalois´ Besitz war, wird im Bild nicht dargestellt.

B27, fol. 57v: Die arme Frau will Wigalois ertränken (V. 5383 ff.).

Die arme Frau zieht den nun bis auf einen Lendenschurz unbekleideten¹⁶⁴ Wigalois an den Haaren in Richtung des nun als kleines Gewässer am Bildrand erscheinenden Sees. Ihr Mann dagegen versucht, sie von ihrem Vorhaben abzubringen: er hat die rechte Hand im Redegestus und die linke geöffnete Hand abwehrend erhoben. Beide armen Leute sind hier wieder sehr einfach gekleidet; die Frau hat ihr einfarbiges Überkleid hochgebunden, um sich besser bewegen zu können. Ruder und Sichel haben sie im Hintergrund an Bäume gelehnt oder gehängt; Wigalois´ Waffen sind im Bild nicht mehr zu sehen. Der Hintergrund ist nun leuchtend rot.

B28, fol. 58r: Die arme Frau versucht, Wigalois mit Wasser wiederzubeleben (V. 5454 ff.).

Das Bild weist wieder die horizontale Gliederung in eine, diesmal gelbe, Hintergrundfläche, einen Bodenstreifen und den im Vordergrund dargestellten See auf. In der linken Bildhälfte versucht die Frau, den Ritter wiederzubeleben, indem sie sein Gesicht mit Wasser beträufelt. Möglicherweise deuten Wigalois´ nun geöffnete Augen auf einen Teilerfolg hin, obwohl er dem Text nach an dieser Stelle noch nicht aus der Ohnmacht erwacht. Daß der Grund für diese Wiederbelebungsversuche darin besteht, daß die arme Frau aufgrund der Schönheit von Wigalois´ nacktem Körper plötzlich von Minne ergriffen wird, ist aus dem Bild allerdings nicht ersichtlich (V. 5433 ff.). Der arme Mann, der in der rechten Bildhälfte steht, hält bereits wieder sein Ruder und mahnt zum Aufbruch.

B29, fol. 59r: Beleares Hofdame beobachtet die armen Leute (V. 5491 ff).

Im rechten Bildteil, der den Innenraum der Hütte der armen Leute zeigt, sitzt das Paar auf einer Bank. Die Frau hat eine Hand auf den Radhelm gelegt und hält den Schild fest, der Mann hält Wigalois´ Schwert in der einen Hand und hat die andere redend erhoben. Ein Spruchband gibt seine Worte wieder: wip habe nu guten mut al unse dingh daz wert

. .

¹⁶³ Vgl. Kap. 3.3.4.2.

¹⁶⁴ Gegenüber dem Text ist der Lendenschurz eine Zutat, die Kroos mit "klösterlicher Zurückhaltung" des geistlichen Miniators erklärt (vgl. Buchmalerei, S. 543).

gut. In diesem Fall wird kein Textvers zitiert, aber der Spruch gibt die auch im Text beschriebene Situation wieder, daß sich das Paar vom Verkauf des Diebesgutes die Rettung seiner Familie erhofft (V. 5322 ff.).

Im linken Teil des Bildes, der den Außenraum darstellt, bückt sich Beleares Hofdame, die den Raub beobachtet hat, zu einer Fensteröffnung in der Hüttenwand und stützt sich mit einer Hand an der Wand ab. Daß sie vor blauschwarzem Hintergrund dargestellt ist, könnte sich darauf beziehen, daß die Szene bei Nacht spielt. Das Hündchen, das im Vordergrund zu sehen ist und die Dame anbellt, ist auch im Text erwähnt und vertreibt die Beobachterin schließlich (V. 5512 f.).

B30, fol. 61r: Beleare sucht die armen Leute auf (V. 5718 ff.).

Im linken Drittel des Bildes ist vor schwarzem Hintergrund Beleare mit drei Hofdamen zu sehen, im mittleren Drittel ist vor blauem Hintergrund der vor ihr kniende arme Mann dargestellt, und im rechten Bildteil, dessen Hintergrund in rot gehalten ist, steht die arme Frau.

Beleare ist hier außerordentlich reich gekleidet. Sie trägt einen roten, vermutlich mit Hermelin gefütterten Mantel und über dem Kleid ein vornehmes, der Mode der Zeit entsprechendes ärmelloses Jäckchen¹⁶⁵; auf dem Kopf hat sie vermutlich einen aufwendigen Kruseler mit Goldborte.¹⁶⁶ Durch die doppelte Hermelinborte am Saum erscheint auch ihr Kleid als besonders wertvoll. Sie steht in sehr aufrechter Haltung mit einer in die Hüfte gestemmten und einer befehlend erhobenen Hand vor den armen Leuten, wobei anscheinend zwei der hinter ihr stehenden Hofdamen ihren Gestus verstärkend nachahmen; die mittlere Hofdame ist durch ihre Kleidung mit Hängeärmeln und durch ihre Haltung besonders hervorgehoben und trägt einen Hund auf dem Arm.¹⁶⁷

Vor Beleare kniet, dem Text entsprechend, der arme Mann (V. 5723 ff.), der seinen Kopf entblößt und die mit den Handflächen aneinandergelegten Hände bittend erhoben hat; vor ihm auf dem Boden liegt sein Hut. Hinter ihm, im rechten Teil des Bildes steht seine Frau und legt voll Sorge die Hand an Kinn und Wange.

Das Bild betont in besonderer Weise das Machtgefälle zwischen den armen Leuten und Beleare als ihrer Herrin, die hier deutlich als Herrscherin gegenüber Untergebenen auftritt. Nicht nur ihre sehr reiche Kleidung und Haltung sowie das unterwürfige und sorgenvolle Gebaren der armen Leute, sondern auch die gesamte Bildkomposition verstärkt diesen Eindruck. Denn Beleare und ihre Damen werden blockhaft den armen

¹⁶⁶ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 133 f., Abb. 233, 235, 237. Francois Boucher, Histoire du Costume en Occident: de l'antiquité à nos jours, nouv. éd. augm. d'un chapitre par Yvonne Deslandres, Paris 1983, S. 179, Abb. 317.

¹⁶⁵ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 133 f., Abb. 237.

¹⁶⁷ Möglicherweise ist die Dame gemeint, die im vorhergehenden Bild von dem Hund vertrieben worden ist und nun Beleare den Weg zu der Hütte der armen Leute gezeigt hat (V. 5685).

Leuten gegenübergestellt, die durch ihre Gestik und die Trennung der Hintergrundfarben in hilfloser Vereinzelung erscheinen. 168

B31, fol. 61v: Die armen Leute übergeben Beleare Wigalois' Waffen (V. 5733 ff.).

Beleare steht mit zwei Hofdamen in der linken Hälfte des Bildes, das durch das aufrecht in der Bildmitte stehende Ruder des armen Mannes gegliedert wird. Sie macht mit der rechten Hand eine Redegeste und streckt die linke aus, um den Radhelm anzunehmen, den ihr der Mann von rechts in die linke Bildhälfte hinüberreicht. Der Mann hält mit seiner anderen Hand schon das Schwert bereit, um es Beleare als nächstes zu geben, und seine Frau gibt ihm von hinten mit beiden Händen den Radschild an. Zwischen den armen Leuten ist ein kleiner Hund zu sehen, der evtl. als derjenige gedacht ist, der auf B29 Beleares Hofdame vertrieben hatte.

Die strenge Stimmung des vorherigen Bildes ist hier weitgehend verflogen, da die Personen interagieren und sämtlich stehend dargestellt sind; auch ist Beleares Gefolge um eine Person geschrumpft. Weiterhin entspricht der Aufwand ihrer Kleidung nun dem auch sonst in der Handschrift üblichen Maß; der Hintergrund ist nun durchgehend rosafarben.¹⁶⁹

B32, fol. 63r: Wigalois mit Laries Tasche (V. 5842 ff.).

Vor grünem Hintergrund sitzt Wigalois, gerade aus der Ohnmacht erwacht, in der Bildmitte auf einer Bodenerhebung zwischen zwei Bäumen. Er ist nach wie vor nackt und nur mit einem Lendenschurz bekleidet, außerdem hält er in der rechten Hand, als einzigen Gegenstand, der ihm geblieben ist, die grün-goldene Tasche Laries, die bereits auf B16 dargestellt war. Obwohl durch die Nacktheit ein gewisser hilfloser Zustand des Helden angedeutet wird, erscheint er im Verhältnis zu der im Text beschriebenen Schwäche (V. 5791 ff.) und anschließenden Verzweiflung (5852 ff.) recht aufgeräumt: er sitzt aufrecht mit übereinandergeschlagenen Beinen und abwartend auf den Oberschenkel gestützter Hand; auch seine Frisur erscheint sowohl gegenüber dem Text als auch gegenüber B27 und B28 wieder sehr ordentlich. Diese Milderung des Ausdrucks der völligen Hilflosigkeit, und die Auffälligkeit, mit der die aus B16 schon bekannte und in bestimmter Weise besetzte Tasche ins Bild gerückt wird, lassen an eine Uminterpretation der Szene durch den Miniator denken, wobei die rettende Kraft der Minne in den Vordergrund gerückt erscheint.

¹⁶⁹ Vgl. auch Kap. 3.3.4.2.

. .

¹⁶⁸ Vgl. auch Kap. 3.3.4.2.

¹⁷⁰ Vgl. auch Kap. 3.3.4.3.

B33, fol. 64r: Beleare sendet Wigalois ein Kleidungsstück (V. 5937 ff.).

Vor einheitlich purpurfarbenem Hintergrund ist links die Höhle dargestellt, in die sich Wigalois vor Scham über seinen Zustand geflüchtet hat, während rechts Beleare mit einer ihrer Hofdamen zu sehen ist.

Der in der Höhle sitzende, nach wie vor mit seinem Schurz bekleidete Wigalois hält sich ein grünes Zweiglein vor den Oberkörper, mit dem er, wie man eher aus dem Text als aus dem Bild erfährt, seine Blöße bedecken will (V. 5917 ff.). Beleare, die im rechten Bildteil steht, reicht einer ihrer Damen ein Kleidungsstück, das sie zu Wigalois bringen soll. Es scheint sich um ein Kleid zu handeln, das Beleare über dem nun zum Vorschein kommenden getragen und gerade über den Kopf ausgezogen hat: ihre Hofdame hilft ihr, die Hand aus einem der nun auf links gestülpten Ärmel zu befreien.

B34, 68v: Wigalois wird von Ruel fortgetragen (V. 6372 ff.).

In der linken Bildhälfte der mit grünem Hintergrund versehenen Darstellung ist, dem Text entsprechend, Wigalois' Pferd zu sehen, das er an einen Ast gebunden hat. Der Miniator hat dabei berücksichtigt, daß Wigalois bei dem Drachenkampf sein Pferd, daß bisher immer rot dargestellt war, verloren hat, denn sein jetziges Pferd (mit dem ihn Moral und Beleare ausgestattet haben) ist weiß. 171

Der Schild mit dem Rad hängt an einem kleinen Baum in der Bildmitte. Rechts ist als große schwarze Gestalt Ruel¹⁷² zu sehen, die Wigalois über die Schulter geworfen hat und ihn nach rechts fortträgt, wo am Bildrand ihre Höhle angedeutet ist. Leider ist das Bild im Bereich von Ruels Kopf stark verwischt.

B35, 69r: Ruel will Wigalois den Kopf abschlagen (V. 6418 ff.).

Die Szene spielt offenbar in Ruels Höhle, die durch eine graue Hintergrundzone angedeutet wird. Wigalois ist wieder nackt bzw. ausschließlich mit dem bekannten Lendenschurz bekleidet und kniet mit auf den Rücken gefesselten Händen vor einem Baumstumpf. Ruel hält ihn hierbei mit der Linken an den Haaren fest und drückt - wie im Text - seinen Kopf auf den Stumpf. In der erhobenen Rechten hält sie das Schwert, um es auf Wigalois niedersausen zu lassen; die leere Schwertscheide und der Radhelm liegen auf dem Boden, und Wigalois' Schild ist an einen Baum gehängt.

 $^{^{171}}$ Streng genommen ist dem Text nach auch dieses Pferd rot (V. 6245 ff., V. 8550). 172 Vgl. Kap. 3.3.2.

Daß Wigalois in seiner Not - wie im Text - an Larie denkt (V. 6423 f.), ist auf dem Bild an einem, zum Teil leider unleserlichen, ¹⁷³ Spruchband zu sehen: *ach[?] vor larie jamer[??] lie[v??] ami[e?]*.

B36, fol. 71v: Das Lanzenstechen mit Karrioz (V. 6622 ff.).

Wigalois ist im Lanzenkampf gegen Karrioz dargestellt, wobei er selbst vor rotem, der Gegner vor hellviolettem Hintergrund zu sehen ist; zwischen den Pferden trennt ein kleiner Baum die Bildhälften.

Karrioz trägt auf rotem Grund einen Mohrenkopf im Schild, der wohl mit Mohammed zu identifizieren ist, den er dem Text nach im Wappen führt. Dem Text entspricht außerdem, daß er einen Rubin auf dem Helm trägt und ein schwarzes Pferd reitet. Außerdem gibt der Maler seine vom Erzähler erwähnte Kurzbeinigkeit wieder (V. 6552 ff.).

Keine der eingelegten Lanzen ist splitternd dargestellt, während die über den Kämpfern schwebenden Lanzenstücke andeuten, daß mindestens ein unentschiedener Waffengang vorausgegangen ist. Zugleich entspricht diese Art der Darstellung auch dem Text, wo es in bezug auf das erste Stechen heißt, daß [...] ir ietweders schaft / zebrochen in die lüfte spranc (V. 6653 f.) und verweist zugleich darauf, daß es um mehrere, unentschieden endende Lanzenstechen geht. Es handelt sich also um dieselbe Illustrationsmethode wie beim Kampf gegen Schaffilun (B14), indem die Kampfhandlung auch in ihrer zeitlichen Ausdehnung im Bild wiedergegeben wird und Informationen über den (unentschiedenen) Ausgang gegeben werden.

B37, fol. 72v: Wigalois besiegt Karrioz im Schwertkampf (V. 6667 ff.).

Das nächste Bild zeigt vor einheitlich rotem Hintergrund den sich an den Lanzenkampf anschließenden Schwertkampf gegen Karrioz, der wie im Text zu Pferd ausgetragen wird. Karrioz kämpft, wie im Text, mit einer Keule anstelle eines Schwertes. Während er diese mit beiden Händen über dem Kopf schwingt, wird er von Wigalois tödlich am Hals verwundet.

B38, fol. 74v: Der Schwertkampf gegen die Torwächter von Glois (V. 7148 ff.).

Im linken Drittel des mit purpurfarbenem Hintergrund versehenen Bildes steht Wigalois im Schwertkampf mit einem der Torwächter von Glois; hinter diesem – im rechten Teil

¹⁷³ Deutlich erkennbar sind nur die Worte *vor* [sic!] *larie*; ansonsten handelt es sich um von mir mehr oder weniger frei vorgenommene Ergänzungen.

des Bildes – ist das zusätzlich von einem Hund bewachte Tor zu sehen. Davor steht, ebenfalls mit erhobenem Schwert, der zweite Wächter, der aber keinen Schild trägt: denn Wigalois hat diesen vor dem Kampf an sich gebracht (V. 7136 ff.), da sein eigener Schild, und wohl die Helmzier, im (nicht bebilderten) vorhergehenden Kampf mit dem Ungeheuer Marrien verbrannt sind.¹⁷⁴

Wigalois trägt dementsprechend hier nicht mehr den Radhelm und -schild, sondern den entwendeten Schild des Wächters, auf dem ein goldener Bogen auf rotem Grund zu sehen ist; der Schild des vorderen Wächters zeigt zwei goldenen Sparren auf Schwarz. Die Darstellung der Wächter mit grauen Bärten entspricht der Beschreibung im Text, in dem ihr hohes Alter und explizit die Schönheit ihrer Bärte betont werden (V. 7091 ff.).

Es ist genau der im Text beschriebene, entscheidende Augenblick des Kampfes dargestellt: Wigalois wird von dem vorderen Wächter (Garel) am Kopf verwundet und sticht ihm daraufhin sein Schwert in den Unterleib (V. 7160 ff.).

B39, fol. 75r: Wigalois besiegt Graf Adan im Schwertkampf (V. 7180 ff.).

Vor durchgehend rosafarbenem Hintergrund steht Wigalois mit erhobenem Schwert und dem Bogenschild¹⁷⁵ in der linken Bildhälfte, während der überlebende Wächter, Graf Adan, sein Schwert auf den Boden stützt, das Knie beugt und mit der rechten Hand Sicherheit schwört.

B40, fol. 79r: Der Kampf gegen Roaz in Anwesenheit Japhites und ihrer Damen (V. 7395 ff., 7545 ff.).

Das ganzseitige Bild ist durch einen Rahmen in zwei Register geteilt, wobei in der oberen Bildhälfte, vor blauem Hintergrund, Japhite mit ihren Damen zu sehen ist, während im unteren Bildteil vor purpurfarbenem Hintergrund der Schwertkampf zwischen Wigalois und Roaz dargestellt ist. Die Kombination dieser Bilder entspricht insofern dem Text, als daß Japhite dem Kampf zusieht und er zum großen Teil aus ihrer

¹⁷⁴ In bezug auf den Helm, der im Kampf mit Marrien wie der Schild in Flammen steht (V. 7005), ist zu vermuten, daß letztlich nur die Helmzier beschädigt wird, da der Helm im weiteren Verlauf wieder erwähnt wird (V. 7158).

loss 175 Der Schild hat nun nicht mehr (wie auch schon auf B5 und B10) die übliche Dreiecksform, sondern ist eher oval mit einer etwas seitlich am oberen Rand sitzenden Kerbe, so daß er an die um die Mitte des 14. Jahhunderts in Deutschland aufkommende Form der Tartsche erinnert (vgl. Otfrid Neubecker, Heraldik. Wappen - ihr Ursprung, Sinn und Wert Maidenhead (England) 1976, deutsch Frankfurt a.M. 1977, S. 74 ff; Nickel, Waffenbuch, S. 25-27). Ebenso ist der Schild auf B 40 dargestellt, wo auch Roaz´Schild diese Form aufweist, hier befindet sich jedoch die Kerbe, die ursprünglich zum Aufstützen der Lanze diente (vgl. ebd.), auf der falschen Seite. Auf B41 hat Wigalois´Schild mit dem Bogen bereits drei Kerben, so daß man auch vermuten könnte, daß keine andere Schildart gemeint ist, sondern die Änderung der Form auf den allmählichen Verschleiß des Schildes anspielt. Dagegen spricht allerdings, daß Roaz´Schild in der zweiten Kampfszene (B41) im Gegensatz zur ersten wieder die gängige Dreiecksform hat. Vgl. hierzu auch Kap. 3.5.2.

Perspektive geschildert wird; trotz der Unterteilung des Bildes durch den Rahmen ist es also als Einheit aufzufassen.

Japhite ist frontal, auf einem reich verzierten Sitz thronend dargestellt; sie trägt einen Kruseler (?) wie Beleare auf B30 und B31 und darüber eine große Krone sowie einen langen Mantel über dem Kleid. Im Schoß hält sie ein Hündchen, während sie mit der rechten Hand eine Rede- oder Befehlsgeste macht. Sie wird von jeweils drei fackeltragenden, gleich gekleideten Damen an ihren Seiten flankiert, die auf den Stufen ihres Thrones stehen, so daß sich ein symmetrisches Bild ergibt; die Zahl ihrer Jungfauen ist gegenüber dem Text auf die Hälfte reduziert. Das Bild ist nach dem Muster der "Maria als Thron Salomonis, begleitet von Personifikationen der Tugenden" gestaltet, worauf Renate Kroos hinweist. 176

Der Kampf im unteren Bildteil zeigt den Helden in Bedrängnis, da er vom Schwert seines Gegners am Helm getroffen wird; ebenso wird die erste Kampfphase im Text als für Wigalois ungünstig beschrieben (V. 7546 ff.). Er trägt hier - inkonsequenterweise - wieder den Radhelm, ¹⁷⁷ hat aber nach wie vor den Bogenschild in der Hand. Roaz trägt dem Text entsprechend einen goldenen Drachen auf Helm und Schild (V. 7358 ff., 7380 ff.). Die Szene erscheint als vollkommen ritterlicher Zweikampf und enthält keinerlei Anhaltspunkte, daß es sich bei Roaz um einen Heiden und Teufelsbündler handelt.

B41, fol. 80r: Wigalois besiegt Roaz im Schwertkampf (V. 7655 ff.).

Wiederum vor purpurfarbenem Hintergrund zeigt das Bild, wie Wigalois Roaz den tödlichen Schwertstreich versetzt und wie dieser sein Schwert fallen läßt und strauchelt. Da die Ritter hier, wie meist für Schwertkampfszenen üblich, statt der Helme nur ihre Kappen tragen, ist Roaz an seinen geschlossenen Augen bereits als Sterbender erkennbar. Er ist hier wesentlich größer als Wigalois selbst dargestellt, was der Aussage im Text, er sei *michel als ein gîgant* (V. 7353 f.) entspricht und den Erfolg des Helden auch im Bild um so größer erscheinen läßt.

B42, fol. 90v: Graf Adan überbringt Larie Wigalois' Brief (V. 8733 ff.).

Das Bild ist in drei Zonen eingeteilt, wobei Larie vor grünem Hintergrund im Zentrum des Bildes thront. Links sind vor rosafarbenem Grund der Bote und ein Knappe zu sehen, während rechts, vor blau-schwarzem Grund, zwei weibliche Figuren stehen, bei denen es sich ihrer Kleidung nach vermutlich um Hofdamen handelt; sie unterhalten sich anscheinend über das Geschehen in der Bildmitte.

¹⁷⁶ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 543, Kap. 3.3.2.

¹⁷⁷ Vgl. Kap. 3.3.3.

Bei dem Grafen, der vor der thronenden Larie kniet, handelt es sich nicht wie im Text um Graf Moral von Joraphas, sondern er ist durch ein Spruchband über seinem Kopf als *Greue adam* bezeichnet und als solcher auch an seinem grauen Haar und Bart zu erkennen. In der Hand hält er ein weiteres Spruchband mit dem Anfang von Wigalois´ Brief: *Trost in minem leyde* (vgl. V. 8759). Hinter Adan steht ein Knappe, der ihm seinen Hut mit einer langen Feder festhält. Larie macht vermutlich einen Redegestus und teilt Adan die Antwort auf Wigalois´ Brief mit; im Schoß hält sie, ähnlich wie Japhite auf B 40, ein Hündchen.

*B42a, fol. 92a-92b: Der Empfang Laries auf Joraphas(?)¹⁷⁹

Vermutlich hat sich auf den beiden heute fehlenden Blättern ein nun verlorenes Bild in der durchschnittlichen Größe von etwas mehr als einer halben Seite befunden. Da die hier fehlenden Verse 8982 bis 9170 vom Empfang Laries auf Joraphas und der Ankunft einiger Gäste (Rial, Schaffiluns Leute, Elamie, Marine) erzählen, ist anzunehmen, daß es sich um eine Miniatur zu diesen Ereignissen handelte. Das Wiedersehen zwischen Wigalois und Larie hätte sich hier wohl besonders zur Illustration angeboten.

B43, fol. 95r: Erklärung Laries, sich und ihr Land an den Drachentöter und Roazbezwinger Wigalois zu übergeben (V. 9369 ff.).

Das Bild mit einheitlich grünem Hintergrund illustriert, wie zu Beginn des Hochzeitsund Krönungsfestes die Waffen, mit denen Wigalois den Drachen und Roaz getötet hat, präsentiert werden und Larie vor der Öffentlichkeit erklärt, daß Wigalois ihre Hand und die Krone ihres Landes erworben hat.

Das Paar steht in der linken Bildhälfte, wobei Wigalois als Zeichen seiner Ergebenheit gegenüber Larie die Arme gekreuzt hat und zugleich, dem Text entsprechend, Larie an der Hand hält (V. 9386 ff.). Auf seinem Spruchband steht: *du bist min ich bin [din¹⁸¹] daz schal ymmer stete sin;* das nicht ganz zu entziffernde Spruchband Laries lehnt sich vielleicht an einen Textvers an: *her wigeloys min amis der lxxx xxis [??]* (vgl. evtl. V. 9391).

In der rechten Bildhälfte sind wie im Text beschrieben König Rial und Graf Moral zu sehen, die Wigalois' Schwert und die Lanze, mit der er den Drachen getötet hat,

_

¹⁷⁸ Die Spruchbänder dieses Bildes beginnen, im Gegensatz zu den übrigen, mit roten Initialen.

¹⁷⁹ Eingerückt werden, auch im folgenden, jeweils die Beschreibungen zu nicht erhaltenen oder erschlossenen Bildern.

¹⁸⁰ Vgl. Kap. I.1.

¹⁸¹ Fehlt.

präsentieren. Rial ist an seiner Krone und dem aufwendigen roten Mantel als König zu erkennen; außer daß er im Text als solcher bezeichnet wird, könnte auch die Tatsache, daß er als Vormund der Thronerbin agiert (V. 9420 ff., B44) ein Grund für seine besondere Hervorhebung sein.

B44, fol. 95v: Rial gibt Wigalois Larie zur Frau (V. 9420 ff.).

Das im Bereich der Gesichter von Rial und Wigalois stark verwischte Bild zeigt im Zentrum König Rial, wie er die Hände der rechts und links von ihm stehenden Brautleute ineinanderlegt. In ihrer jeweils freien Hand halten Wigalois und Larie je einen großen goldenen Ring mit rotem Stein. Wigalois, der links im Bild zu sehen ist, ist von hier an, anders als noch im vorhergehenden Bild, bärtig dargestellt, was vielleicht mit seinem Eintritt in den Ehestand oder der (allerdings erst auf dem nächsten Bild dargestellten) Herrschaftsübernahme zu tun hat. Larie trägt eine Krone und einen langen roten Mantel. Hinter den Brautleuten stehen je zwei Gefolgsleute; hinter Larie zwei gleich gekleidete Hofdamen und hinter Wigalois zwei Herren, von denen der eine aufgrund des grauen Bartes Graf Adan sein könnte. Die ganze Szene spielt sich vor einheitlich blau-schwarzem Hintergrund ab.

B45, fol. 96r: Wigalois' Krönung durch Larie (V. 9433 ff.).

In der Mitte des mit grünem Hintergrund versehenen Bildes beugt Wigalois vor Larie das Knie und hat untertänig die Arme vor dem Körper gekreuzt, während sie ihm mit der einen Hand die Krone aufsetzt und ihm mit der anderen das goldene Zepter reicht. Wieder wird Wigalois von zwei Herren gefolgt, von denen der graubärtige wahrscheinlich Graf Adan ist. Hinter Larie steht nun vor den beiden im vorigen Bild anwesenden Damen eine weitere, mit Hängeärmeln und Kruseler reicher gekleidete Frau, die ein Hündchen auf dem Arm hält. Bei ihr könnte es sich um Laries Mutter Amena handeln.

B46, fol. 97r: Beilager Wigalois' und Laries (V. 9460 ff.).

Das letzte Bild der Handschrift zeigt Wigalois´ und Laries Beilager. Die Szene spielt in einem Raum der Burg, deren Außenmauern sowie die Tür zum Schlafgemach an den Bildrändern zu sehen sind; der Hintergrund ist durchgehend purpurfarben. Die Brautleute sind ohne Kronen, aber noch bekleidet dargestellt und sitzen Arm in Arm unter einer reich verzierten roten Decke im Bett.

¹⁸² Da der Bart ein gängiges Mittel zur Kennzeichnung und Abgrenzung verschiedener Lebensalter oder auch Herrschaftssymbol ist (vgl. Francois Garnier, Le Language de l' Image, Bd. 2, Paris, 1989, S. 88 f.; Becker, Lexikon der Symbole, S. 33; Kühnel, Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, S. 25).

BIII, fol. 118r: Auftraggeber- und Schreiberseite.

Die letzte, ganzseitige Miniatur der Handschrift, die auf das Kolophon des Schreibers folgt, ist in drei Bildfelder unterteilt. Das erste erstreckt sich über die gesamte obere Hälfte der Seite, während die untere Seitenhälfte in zwei weitere Bildfelder gegliedert ist.

BIIIa, oben: Wappendarstellungen.

Das grüne Bildfeld wird durch die Darstellung eines Ritters, der aufrecht mit einer Lanze in der Hand in der Bildmitte steht, in zwei Hälften geteilt. Diese werden jeweils von einer Wappendarstellung ausgefüllt. Links ist das Wappen der Herzöge von Braunschweig-Grubenhagen zu sehen, das zwei goldene Löwen im roten Feld zeigt; der auf den Schild aufgestützte Helm ist mit einer roten Helmdecke und Stierhörnen geschmückt. Das Wappen auf der rechten Seite des Ritters wurde, evtl. zusammen mit einer weiteren, neben diesem stehenden Figur, aus der Handschrift ausgeschnitten. Hier ist nur noch der Helm mit Helmzier erhalten. Diese besteht aus einem Busch aus Pfauenfedern und einem laufenden weißen Pferd; die Helmdecke ist auch hier rot. Unter Herzog Albrecht II., für den die Handschrift angefertigt wurde, ist das springende weiße Pferd erstmals als Wappen der Grubenhagener belegt. ¹⁸³

BIIIb, unten links: Der Schreiber und/oder Miniator am Schreibpult.

Vor grünem Hintergrund sitzt ein Kleriker mit Tonsur am Schreibpult, der an seinem weißen Mönchsgewand als Zisterzienser zu erkennen ist. Er trägt weiterhin eine blaue Stola sowie einen roten Gürtel und rote Schuhe. Er sitzt auf einem thronartig ausgestalteten Sitz oder auf einer Bank, um die herum das Klostergebäude angedeutet ist. Vor ihm auf dem Schreibpult liegt ein purpurfarbenes Blatt mit einem breiten blauen Querstreifen, das der Mönch mit einem Schreib- oder Malinstrument bearbeitet. Auf dem blauen Streifen sind in großen goldenen Buchstaben die Buchstaben "Tode" zu lesen; es könnte sich hierbei um den Namen des Miniators handeln, der sich dann selbst porträtiert hätte. Über dem Schreibpult befindet sich eine große blaue, mit goldenen Zacken umgebene Kugel oder ein Edelstein; in der linken oberen Bildecke sitzt ein großer papageienartiger Vogel.

_

¹⁸³ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 542 f.; Georg Schnath, Das Sachsenroß. Entstehung und Geschichte des Niedersächsischen Landeswappens, Hannover 1958 (Schriftenreihe der Landeszentrale für Heimatdienst in Niedersachsen: Reihe B; Heft 6), S. 21-43.

¹⁸⁴ Vgl. Kap. 1.4.

IIIc, rechts unten: Baum und Tiere.

Auf dem stark beschädigten Bild ist vor ockergelbem Hintergrund ein grüner Baum mit roter Wurzel zu sehen. Vor diesem jagt ein weißer Hund einen nach links davonlaufenden Hasen; in der rechten oberen Bildecke sitzt ein weißer Vogel, rechts unten im Bildfeld läuft ein weiterer, etwas kleinerer weißer Hund.

Über das gesamte Bildfeld hinweg liefen ursprünglich schwarze Schriftzüge etwa in der Größe der Schrift des Kolophons, die aber stark abgerieben und völlig unlesbar sind.

A.3. Das Verhältnis zwischen Text und Bild in der Leidener Handschrift

3.1. Allgemeines zur Illustrationsmethode

Bei den Miniaturen der Leidener Handschrift handelt es sich um eine sequentielle Bebilderung der Romanhandlung unter Verwendung von durch Rahmen begrenzten Bildfeldern. Die Bilder sind dabei sehr bedacht im Text plaziert und stehen immer in unmittelbarer Nähe der illustrierten Textstelle. Dadurch, daß sie sich über beide Textspalten erstrecken, sind sie formal nie auf einen klar zu benennenden Textvers zu beziehen, sondern treten in Beziehung zum Text der gesamten aufgeschlagenen Doppelseite. Sie sind dadurch nicht in den eigentlichen Textfluß integriert und wirken parallel zum Text auf einer vom Lesevorgang verschiedenen Ebene. Da die äußere Anlage der Handschrift den Lesenden also nicht von selbst auf die Bilder hinführt, muß der Rezipient an einem von ihm frei zu wählenden Punkt im Lesen innehalten und die Miniatur gesondert betrachten.

Die einzelnen Bilder sind, gemäß der oben gegebenen Definition, als "monoszenisch" zu bezeichnen, d.h. es wird nur eine einzige Handlung dargestellt, die innerhalb der einzelnen Bildfelder ohne Figurenwiederholungen auskommt. Meist bleibt die Darstellung auf wenige Haupt- und Nebenfiguren beschränkt; nur in zwei Fällen werden in ein Bildfeld scheinbar zwei Handlungen mit verschiedenen Protagonisten übernommen, die von der Bildkomposition her als gleichwertig erscheinen (B40, B43). Auch hier stehen aber die Handlung um den Helden und die zweite Handlung sowohl

¹⁸⁵ Vgl. Weitzmann: "[...] the beholder's eye no longer conceives the text and illustration as homogeneous [wie in der rahmen- und hintergrundlosen Illustration der Papyrusrolle; die Verfasserin] but tends to see a framed picture isolated from the text, as if it were on a different plane" (Illustrations, S. 97).

raum-zeitlich als auch inhaltlich in so enger Verbindung, daß sie auch im Sinne einer einzigen Handlung zusammengefaßt werden könnten. 186

3.2. Der Text als Grundlage der Bebilderung: Illustrierte Textabschnitte und Illustrationsdichte

Die Handschrift bebildert den Großteil der in der Haupthandlung strukturell wichtigen Abschnitte, die auch im Strukturschema Heinzles erscheinen. Darüber hinaus zeigt ein Blick auf das detailliertere Schema Cormeaus, daß auch hier, mit Ausnahme des letzten Romanteiles, die meisten Abschnitte durch mindestens eine Illustration vertreten sind. Nur an drei Stellen weist die Handschrift Illustrationslücken auf, und zwar bei Wigalois' Leben vor dem Eintreffen am Artushof (1.0.), in der zweiten Aventiurereihe mit der Auslassung der Schwertrad-Aventiure (2.2.5.2.) sowie des Kampfes gegen Marrien (2.2.5.3.) und im gesamten letzten Teil nach den Hochzeitsfeierlichkeiten (2.3.1.-4.2.). Insgesamt liegt der Akzent damit vor allem auf der eigentlichen Aventiurefahrt des Helden.

Bereits bei einer groben Übersicht über das Schema fällt auf, daß die Handschrift die jeweiligen Abschnitte in sehr unterschiedlicher Dichte mit Bildern versieht, d.h. in manchen Passagen wird der sequentielle Charakter der Illustrierung stark betont, während andere Abschnitte nur mit ein oder zwei Bildern versehen werden, wobei aber fast kein Abschnitt unillustriert bleibt.

Zu den schwächer illustrierten Teilen des Romans gehören die mit nur zwei Bildern versehene Vorgeschichte sowie die eigentlichen Aventiuren, einschließlich der Ruel-Episode, die auch im Strukturschema Heinzles vertreten sind. Auf die Ausnahmen der nicht bebilderten Schwertrad- und Marrien-Aventiure wurde bereits hingewiesen. Bei den einzelnen Aventiuren werden in der Regel ein bis zwei Bilder verwendet, je nachdem, ob der Kampf auch im Text aus zwei Phasen besteht;¹⁸⁷ diese thematisch zusammengehörigen Bilder werden formal oft aufeinander bezogen, indem sie auf einer Doppelseite untergebracht sind.¹⁸⁸ Wenn man von dem Sonderfall des Drachenkampfes

¹⁸⁶ Die Darstellung Japhites als Zuschauerin des Roaz-Kampfes (B40) hat ihre Begründung zum einen in der raum-zeitlichen Einheit dieser Szene, und ist zudem durch die große Aufmerksamkeit begründet, die Wirnt der Figur Japhites widmet, aus deren Perspektive der Kampf zum großen Teil beschrieben wird; bei der Demonstration von Wigalois´ Waffen angesichts des Treueversprechens von Wigalois und Larie (B43) verhält es sich ebenso, da die Demonstration der Waffen im Text beschrieben wird und vor allem der inhaltliche Bezug besteht, daß Wigalois erst durch das erfolgreiche Bestehen der Aventiuren Laries Hand erworben hat.

¹⁸⁷ B7, B8; B12, B13; B36, B37; B38, B39; B40, B41.

¹⁸⁸ Wie zum Beispiel die aus jeweils zwei Phasen bestehenden Kämpfe gegen die Riesen, gegen Hojir und gegen die Torwächter (B7, B8; B12, B13; B38, B39) sowie die Ruel-Episode (B34, B35). Im Fall des Drachen- und des Roaz-Kampfes (B40, B41), vielleicht auch beim Kampf gegen Karrioz (B36, B37), wäre dagegen zu überlegen, ob die Miniaturen zu den Kampfausgängen absichtlich jeweils erst auf die

absieht, wurde unter den Aventiuren im engen Sinne nur die Hojir-Aventiure reicher bebildert, bei der neben dem Schwert- und Lanzenkampf auch die vorausgehenden Ereignisse gezeigt werden, so daß sie mit insgesamt vier Miniaturen versehen wurde.

Andere Textpassagen, die sich nicht streng den Einzelaventiuren zuordnen lassen, werden dagegen durch für die Leidener Handschrift charakteristische Bilderserien besonders dicht illustriert. In diesen Fällen befinden sich auf nahezu allen aufeinander folgenden Doppelseiten Bilder zum selben Handlungsabschnitt, der in sehr kleinen Schritten bebildert wird. Obwohl die Miniaturen durch den Text voneinander getrennt sind, wird ihr sequentieller Charakter also dadurch stark betont, daß bei nahezu jedem Umblättern ein neues Bild erscheint und ein Eindruck vergleichbar dem moderner Comics entstehen kann. 190

Dieses Prinzip findet sich vor allem im ersten Teil der zweiten Aventiuresequenz vom Abschied von Larie bis zu Wigalois´ Rettung durch Beleare (2.2.1. - 2.2.3.2.), der der am dichtesten bebilderte Teil der gesamten Handschrift ist: mit 18 Bildern macht er mehr als ein Drittel der gesamten Bebilderung aus; auf nur 19 Doppelseiten werden dicht gedrängt nahezu alle einzelnen Handlungsschritte im Bild nachvollzogen. Dabei wurde der Drachenkampf (2.2.3.), der das Kernstück dieses Abschnittes ausmacht, mit drei Bildern, darunter die Begegnung mit Beleare, ausführlich bebildert, doch liegen die Hauptakzente auf der Reise von Roimunt bis zum Gespräch mit Lar (2.2.1.,2.2.2.) und der Arme-Leute-Episode (2.2.3.2.). Die Reise nach Korntin umfaßt hierbei sechs Bilder, von denen das letzte, das Gespräch mit König Lar, neben dem Roaz-Kampf die einzige ganzseitige, direkt auf den Text bezogene Miniatur ist; die Arme-Leute-Episode macht mit sogar neun Bildern gut ein Fünftel der gesamten Bebilderung der Handschrift aus.

Serienartig bebildert ist außerdem die Beziehung zu Larie nach dem Sieg über Roaz (2.2.6., *2.2.6.2., 2.3.0.), wobei dem Hochzeitsfest eine vierteilige Bildsequenz gewidmet wird, der als etwas weniger eingebundene Bilder die Überbringung von Wigalois´ Brief an Larie und möglicherweise das erste Wiedersehen (*B42a) vorgeschaltet sind.

Durch die regelmäßige Bebilderung fast aller Aventiuren im engen Sinn, von der nur die Schwertrad- und die Marrien-Aventiure ausgenommen sind, trägt die Bebilderung der Leidener Handschrift der an den klassischen Artusroman angelehnten Grundstruktur des Romans bis zu einem gewissen Grad Rechnung, zumal auch die Einkehr bei Larie und die schließliche Hochzeit mit ihr dargestellt sind. Darüber hinaus werden aber auch die strukturell weniger eingebundenen Ereignisse bei der Reise ins Land Korntin und nach dem Drachenkampf berücksichtigt, ja sogar durch serienhafte Bebilderung zusätzlich

nächste Seite gesetzt wurden, um wie im Text die Spannung zu steigern. Auf den jeweils ersten Bildern ist in diesen Fällen nämlich der Ausgang des Kampfes noch nicht abzulesen.

¹⁸⁹ Vgl. die Übersicht in Anhang A1.

¹⁹⁰ Vgl. Sforza Vattovani, Medioevo fuori codice, S. 37, 40.

hervorgehoben. Auch den wunderbaren und außergewöhnlichen Momenten in Wirnts Roman wird die Bebilderung so zum Teil gerecht.

Eigene Akzentuierungen werden durch die völlige Vernachlässigung des letzten Romanteils und die unregelmäßige Illustrationsdichte, d.h. durch die mal stärkere, mal weniger starke Betonung des sequentiellen Moments, vorgenommen. Vernachlässigung der Marrien- und Schwertrad-Aventiure überrascht insofern, als daß alle Stationen der ersten Aventiurenreihe getreu bebildert sind und auch sonst kaum Handlungshöhepunkte unillustriert bleiben. Ein Fehlen der Bilder aus sekundären Gründen - es handelt sich um eine der Stellen mit Blattverlust - kann zwar nicht ausgeschlossen werden, ist aber nicht sehr wahrscheinlich. 191 So erscheint es in diesen Fällen, wie auch bei der fehlenden Bebilderung des Namur-Kriegszuges¹⁹² naheliegend, die Ursache in der außergewöhnlichen Stellung zu vermuten, die diese Passagen bereits innerhalb des Romans einnehmen. Jedenfalls ist festzuhalten, daß ansonsten alle Aventiuren bzw. Kämpfe, die sich im traditionell-höfischen Rahmen von Lanzenstechen oder Schwertkampf abspielen, bebildert wurden. Unter diesen ist die Hojir-Aventiure besonders hervorgehoben, die auch im Roman besonders umfangreich geschildert und inhaltlich gewichtet wird. Neben der Betonung der Reise ins Land Korntin - vom Abschied von Larie an - fällt außerdem besonders auf, wie viele Bilder auf den hilflosen Zustand des Helden nach dem Drachenkampf verwendet werden, und wie reich die Ereignisse um die Hochzeit mit Bildern versehen sind. Wie die Häufung der die Ereignisse nach dem Drachenkampf betreffenden Szenen zu interpretieren ist, wird erst nach einer Analyse der Einzelbilder zu klären sein. Die große Anzahl der in bezug zu Larie stehenden Szenen am Schluß des Bilderzyklus läßt jedoch schon hier auf eine besondere Gewichtung der Minnehandlung schließen.

_

¹⁹¹ In der betreffenden Lage der Handschrift (Lage X) fehlt das mittlere Doppelblatt, so daß sie heute noch aus drei Doppelblättern besteht. Der Anzahl der fehlenden Verse nach hat dieses Blatt allerdings nur Text enthalten. Daß auch eine oder mehrere früher vorhandene Illustrationen entfernt worden sein könnten, wäre nur dann anzunehmen, wenn nicht mit einem, sondern mit zwei abhanden gekommenen mittleren Doppelblättern gerechnet würde. In diesem Fall wäre Raum für bis zu acht weitere Illustrationen gewesen. Gegen diese Annahme spricht allerdings auch, daß diese Lage dann als einzige ursprünglich mehr als acht Blätter enthalten hätte.

Wenn man davon ausginge, daß nicht nachträglich ein Doppelblatt entfernt wurde, sondern daß ein Fehler des Schreibers vorliegt (vgl. Kap. 1.1.), könnte sich die Illustration auch erübrigt haben, weil die entsprechende Textpassage fehlt. Seltsam wäre in diesem Fall aber, daß die Fehlstelle genau zwischen zwei Blättern angesiedelt ist, was doch eher für Blattverlust spricht.

¹⁹² Da auch gegen Ende der Handschrift ein Doppelblatt fehlt, kann auch hier ein Fehlen aus sekundären Gründen nicht ausgeschlossen werden. Es gilt aber auch hier, daß die fehlenden Verse genau auf einem Doppelblatt Platz gefunden hätten, so daß die Annahme zweier fehlender Doppelblätter wenig wahrscheinlich ist, zumal dann auch hier die Lage aus mehr als den üblichen acht Doppelblättern bestanden hätte.

3.3. Das einzelne Bild

3.3.1. Die Szenenauswahl innerhalb der einzelnen Textabschnitte

Bei den Bildern, die nicht eng in eine Serie eingebunden sind, werden meist in bezug auf den Romaninhalt möglichst aussagekräftige Szenen ausgewählt. Bei den einzelnen Aventiuren sind dies als Kernhandlungen die eigentlichen Kampfszenen, denen, wenn Wigalois im Dienst hilfesuchender Frauen kämpft, die Begegnung mit diesen vorgeschaltet wird (B10, B22). Bei der sehr sparsam bebilderten Vorgeschichte bzw. Wigalois´ Aufenthalt am Artushof sind mit der Gürtelübergabe (B1) und der Tugendsteinepisode (B3) ebenfalls sehr signifikante Szenen ausgewählt, die man als Kernhandlungen bezeichnen kann; aus dem Rahmen fällt hier möglicherweise die nur schwer deutbare Szene auf Jorams Schloß (B2). Überleitende oder rein zeremonielle Szenen wie Abschieds- oder Empfangsszenen werden meist zugunsten der Kernhandlungen nicht bebildert.

Bei den Passagen mit stark sequentieller Illustration wird in sehr kleinen Einheiten jeder einzelne Handlungsschritt illustriert, ohne daß nach der Aussagekraft der einzelnen Szenen ausgewählt würde, wie sich z.B. bei der Darstellung von Wigalois´ Reise mit dem wunderbaren Tier in drei wenig verschiedenen Etappen (B17, B18, B20) zeigt. Da der Akzent hier also nicht auf der Auswahl des innerhalb eines Großabschnittes Wesentlichen liegt, wird offenbar angestrebt, die bunten Erzählungen der Textoberfläche möglichst getreu abzubilden.

3.3.2. Die Grundlagen der Illustration: das Verhältnis von Text und ikonographischer Tradition

Um das Verhältnis des einzelnen Bildes zum Text genauer zu bestimmen, ist weiterhin zu untersuchen, inwiefern das Bild auch von dem außerhalb des Textes liegenden Faktor der ikonographischen Tradition bestimmt ist und welche Rolle diese für den Miniator der Leidener Handschrift im Verhältnis zur Autorität des Textes spielt.

So macht Renate Kroos darauf aufmerksam, daß bei der Darstellung Japhites, die dem Kampf zwischen Wigalois und Roaz zusieht (B40), das tradierte Bildmuster der "Maria als Thron Salomonis mit den Allegorien der Tugenden" verwendet wird. ¹⁹⁴ Typisch ist hier die Darstellung des Thrones mit sechs Stufen, auf denen sich neben den in der Bibel

¹⁹³ Das Verfahren entspricht damit dem Extremfall von Weitzmanns "cyclic method": "[...] theoretically speaking, every situation described in the text is now adaptable for the representational arts, whether it be highly dramatic or static with little action or no action at all" (Illustrations, S. 18 f.).

¹⁹⁴ Vgl. Kroos, Buchmalerei, S. 543 und die Beschreibung zu B40.

genannten Löwen die Personifikationen der Tugenden befinden. ¹⁹⁵ In der Leidener Handschrift wurde die Verwendung dieser Bildvorlage anscheinend durch Textverse motiviert, denn die Darstellung des erhöhten Thrones mit den auf den Stufen stehenden Damen hat im Text ihre Entsprechung darin, daß Japhite ûf eine hôhe brücke saz (V. 7469)¹⁹⁶ und ihren Damen befiehlt, sie sollten hôher stên / alle neben ein ander dâ (V. 7476 f). Das Bildmuster wurde aber nicht nur aus dem Text heraus angeregt, sondern auch an diesen angepaßt, indem die im alten Bildzusammenhang als Allegorien der Tugenden gemeinten Damen der Beschreibung Wirnts gemäß mit Kerzen in der Hand dargestellt wurden (V. 7399 f.). Die Entsprechungen des Bildes gegenüber dem Text sind damit - trotz der Wahl eines bereits existenten Musters - so groß, daß die Darstellung wie eigens für Wirnts Text entworfen scheint.

Ähnlich verhält es sich mit den Lanzenkämpfen des Helden, die (zwangsläufig) ein und demselben, gängigen Schema gehorchen. Auch hier wird fast immer Rücksicht auf den im Text beschriebenen Ausgang des Kampfes genommen: beim Stechen mit dem Truchseß von Roimunt (B15) und mit Karrioz (B36), mit denen der Lanzenkampf unentschieden endet, bricht auf dem Bild keine der Lanzen, und der Gegner wird nicht vom Helden durchbohrt. Nur im Fall des Stechens mit Hojir ist der Miniator dem zuvor zweimal gebrauchten Schema erlegen und hat gegen den Text dargestellt, wie Wigalois ihn mit der Lanze durchsticht (B12). Darüber hinaus werden die Lanzenkämpfe durch zusätzliche komplettierende Elemente wie zum Beispiel die Wiedergabe von im Text beschriebenen Wappen oder weiterer anwesender Figuren¹⁹⁷ an den Text angenähert und untereinander trotz Verwendung desselben Grundmusters differenziert.

Da also nur in Ausnahmefällen Widersprüche zum Text entstehen, die auf eine starre Verwendung vorgegebener Bildmuster zurückzuführen sind, ist zu vermuten, daß solche nur dann verwendet wurden, wenn sie im Einklang mit der Textbeschreibung standen oder an diese angeglichen werden konnten. So läßt sich anhand der Beispiele des Drachen und Ruels besonders gut nachvollziehen, daß der Text selbst die wichtigste Grundlage für die Miniaturen der Handschrift bildet, und daß seine Angaben größere Autorität besitzen als ikonographische Traditionen. Denn obwohl zur Zeit der Entstehung der Miniaturen bereits für die Darstellung von Drachen und wilden Leuten Bildmuster bestehen, auf die man hätte zurückgreifen können, entscheidet sich der Miniator für eine textnäheres Vorgehen.

1

¹⁹⁵ Vgl. Schiller, I, S. 33-36 und bes. Abb. 48 und 50; ferner LCI Bd. 1, Sp. 320, LCI Bd. 4, Sp. 21 f., IV, 305. Die Löwen des Throns Salomonis fehlen hier, jedoch bemerkt Schiller, daß sie später durch auf den Thronstufen spielende Hunde ersetzt werden konnten (ebd. S. 36). Will man das Hündchen auf Japhites Schoß nicht als Zeichen ehelicher Treue oder als Adelsattribut (vgl. Kap. 3.3.4.1.) sehen, so wäre dies eine weitere Erklärungsmöglichkeit.

¹⁹⁶ Auch wenn diese im Text aus Teppichen und Fellen besteht.

¹⁹⁷ Z.B. die anwesenden Knappen auf B14.

Dies gilt wohl auch in Hinsicht auf die Gestik der Figuren, wenn zum Beispiel bei Beleares Trauergebaren (B22) kaum zu unterscheiden ist, ob sich der Miniator an ikonographischen Traditionen

Die Beschreibung Pfetans nimmt als erste ausführliche Beschreibung eines Drachens in der deutschen Literatur eine besondere Stellung ein, 199 wobei Wirnt sich, indem er "einer riesigen Schlange verschiedene Körperteile [auf]pfropft", 200 verschiedenen Traditionen anschließt und ein recht exotisches Wesen schafft. Die Beschreibung im Text lautet folgendermaßen:

sîn houbt was âne mâze grôz, / swarz, rûch; sîn snabel blôz, / eins klâfters lanc, wol ellen breit, / vor gespitzet, unde sneit / als ein niuwesliffen sper; / in sînem giele hêt er / lange zene als ein swîn; / breite schuopen hürnîn / wâren an im über al; / von dem houbet hin ze tal / stuont ûf im ein scharfer grât, / als der kokodrille hât, / dâ er die kiele kliubet mit; / der wurm hêt nâch wurmes sit / einen zagel langen; / dâ mit hêt er bevangen / vier rîter lussam [...] / einen kamp hêt er als ein han, / wan daz er ungevüege was; / sîn bûch was grüene alsam ein gras, / diu ougen rôt, sîn sîte gel; / der wurm der was sinwel / als ein kerze hin zetal; / sîn scharfer grât der was val; / zwei ôren hêt er als ein mûl; / sîn âtem stanc, wand er was vûl / [...] / ouch hêt er vil unsüeze / als ein grîfe vüeze, / die wâren rûch als ein ber; / zwei schæniu vetiche hêt er / gelîch eins pfâwen gevider; / sîn hals was im vil nider / gebogen ûf daz grüene gras; / sîn drozze gar von knurren was, als ein steinbockes horn (V. 5028 ff., 5055 ff., 5066 ff.).

Bei der bildlichen Wiedergabe dieses Wesens (B23, B24) entsteht der Eindruck, daß der Miniator sich nahezu in allen Einzelheiten an Wirnts phantastische Beschreibung gehalten hat: der Leidener Drache hat einen runden, schlangenartigen Körper, der in den langen Schwanz ausläuft, mit dem er die geraubten Ritter umfaßt hält. Sein Kopf ist swarz und rûch und der Drache hat einen Vogelschnabel, aus dem, ganz dem Text gemäß, lange Eberzähne hervorragen; auf dem Kopf trägt er einen kamp [...] als ein han; sein Hals ist mit Schuppen bedeckt, und auf seinem Rücken läuft ein scharfer grât. Seine Greifenfüße sind wie der Kopf schwarz dargestellt, womit sie wohl dem Vergleich mit haarigen Bärentatzen entsprechen, und seine Flügel sind gelich eins pfäwen gevider mit runden Augen verziert. Auch die Farben, d.h. die roten Augen, der grüne Bauch bzw. Hals und ein gelber Streifen, der den Drachenschwanz schmückt, sind getreu wiedergegeben. Den einzigen wirklichen Widerspruch zum Text stellen die nicht vorhandenen Maultierohren dar, so daß insgesamt die Fülle der Entsprechungen dafür

oder an den Beschreibungen des Textes orientiert hat (V. 4881 ff.; zur Ikonographie vgl. Francois Garnier, Le Language de l'Image, Bd. 1, S. 85).

²⁰⁰ Lecouteux, Der Drache, S. 28.

¹⁹⁹ Vgl. Claude Lecouteux, Der Drache, in: ZfdA 108 (1979), S. 13-30, S. 23-29.

spricht, daß sich der Miniator sehr stark am genauen Wortlaut des Textes orientiert hat, anstatt auf existente ikonographische Muster zurückzugreifen.²⁰¹

Ein weiteres Beispiel für dasselbe Verfahren ist die Darstellung Ruels, die sich zwar nicht ganz im selben Maß am Text orientiert, diesem aber doch wesentlich näher steht als der ikonographischen Darstellungskonvention für wilde Leute. Denn diese sind in der Regel im Gesicht sowie an Händen und Füßen unbehaart; vor allem im Spätmittelalter sehen sie gänzlich menschlich aus, wobei sie nur noch eine Art mit Zotteln benähtes Felltrikot tragen. Ein typisches Beispiel für die Verwendung dieses Musters ist (von ihren Eberzähnen abgesehen) die Ruel der noch zu besprechenden ehem. Donaueschinger *Wigalois*-Handschrift (k26).

Die Ruel der Leidener Handschrift (B34, B35) kommt dagegen der von Wirnt ausladend beschriebenen Häßlichkeit der wilden Frau im Text²⁰⁴ wesentlich näher, als dies bei Darstellungen wilder Leute in der bildenden Kunst gemeinhin üblich ist:²⁰⁵ Die Leidener Ruel ist *einer varwe gar / swarz, rûch als ein ber*, was auch ihre Hände und Füße betrifft sowie das Gesicht, das gemäß dem Text ebenfalls behaart ist. Obwohl die Miniaturen in der Gegend von Ruels Kopf stark verwischt sind, läßt sich erkennen, daß ihr ganzes Gesicht dem eines Bären gleicht, was dem zweimaligen Vergleich Wirnts mit diesem Tier entspricht. Die flache Nase ist hierbei im Sinne einer Bärenschnauze gedeutet, und Ruel hat den *wîten munt* weit aufgerissen;²⁰⁶ ihr gelb-blondes Haar ist nicht zusammengebunden und hängt lang herunter; auch ihr buckliger Rücken und *starkiu bein, krumbe vüeze* weisen sie als eng mit der Ruel im Text verwandt aus. Verzichtet hat der Miniator anscheinend nur auf die Wiedergabe der Hängebrüste sowie des Höckers auf der Brust; evtl. auch auf die Hundeohren und Greifenklauen. Insgesamt

_

²⁰¹ Für Beispiele vgl. LCI, Bd. 1, Sp. 516-524; und die Artikel "Drache" von L. Stauch und "Drachenleuchter" von E. Meyer in: RDK (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte), Bd. 4, Sp. 342-366; 366-369. Wegen seines Vogelschnabels und des Hahnenkammes, die mit einem Schlangenkörper kombiniert sind, erinnert der Drache entfernt auch an Basiliskendarstellungen, wobei er sich aber auch hier nicht völlig in das gängige Schema einfügt (vgl. RDK, Bd. 1, Sp. 1488-1492). Um eine konventionelle Drachendarstellung handelt es sich dagegen bei Roaz Wappendrachen auf B40 und B41).

²⁰³ Vgl. Die wilden Leute des Mittelalters, Ausstellungskatalog Hamburg 1963, S. IX; LCI, Bd. 4, Sp. 531.

²⁰⁴ ûz dem hole sach er ein / wîp gegen im loufen dar, / diu was in einer varwe gar / swarz, rûch als ein ber, / [...] / ir hâr enpflohten unde lanc, / zetal in ir buoc ez swanc. / daz houbet grôz, ir nase vlach. / daz wîp ûz grôzer riuhe sach / als zwô kerzen brünnen dâ. / ir brâ lanc unde grâ, / grôze zene, wîten munt; / zwei ôren hêt si als ein hunt, / diu hiengen nider spanne breit. / [...] / der rücke was ir ûf gebogen, / dâ engegen ein hover ûz gezogen / ob dem herzen als ein huot / [...] / ir brüste nider hiengen; / die sîten si beviengen / gelîch zwein grôzen taschen dâ. / als ein grîfe hêt si klâ / an den vingern allen. / rôt und linde ballen / die man an schœnen vrouwen siht, / ich wæne wol dern hêt si niht: / si wârn ir herte als einem bern / [...]. / starkiu bein, krumbe vüeze / hêt si, sus was si gestalt (V. 6285 ff.; 6292 ff.; 6404 ff., 6348f.).

²⁰⁵ Vgl. Bernheimer, Wild Men in the Middle Ages, S. 38 ff. (mit Erwähnung Ruels); Die wilden Leute des Mittelalters, S. X.

²⁰⁶ Anscheinend ist auf beiden Bildern das Gesicht Ruels, der in der Handschrift gängigen Methode gemäß, in Dreiviertelansicht dargestellt.

jedoch ist recht deutlich, daß er sich weniger an vorgegebenen Bildmustern als am Text Wirnts orientiert hat.²⁰⁷

Die Analyse der Darstellung Japhites sowie der Lanzenkämpfe und der Wiedergabe des Drachens und der wilden Frau ergeben also, daß die Leidener Handschrift im Text geschilderte Einzelheiten vielfach sehr genau berücksichtigt und dabei oft über das allgemein übliche Maß hinausgeht.

3.3.3. Zum Illustrationsverfahren der Einzelbilder

Die Orientierung der Einzelbilder am Text betrifft nicht nur die Wiedergabe von im Text geschilderten Einzelheiten, sondern äußert sich auch sonst in der Art, in der das (entsprechend der obigen Definition) in allen Bildern der Leidener Handschrift gebrauchte monoszenische Illustrationsverfahren zur Anwendung gebracht wird. So beschränken sich die Bilder vielfach nicht auf die Wiedergabe eines "Augenblicks", sondern bedienen sich auch der Methode einer kontinuierenden Darstellung der betreffenden Handlung, indem versucht wird, einen ganzen, als Einheit zu betrachtenden Vorgang im Bild darzustellen und ihn damit unter mehreren Aspekten zu beleuchten. Dies wurde oben bereits für das Bild zum Kampf mit Schaffilun (B15) beschrieben.²⁰⁸ Nach derselben Illustrationsmethode wurde auch der Lanzenkampf mit Karrioz bebildert (B36), bei dem ebenfalls der Vorgang, daß mehrere Lanzen nacheinander verstochen werden, ebenso im Bild deutlich wird wie die Tatsache, daß die Stechen unentschieden enden. Denn die Lanzen der Gegner sind unzerbrochen, während zugleich Lanzensplitter über den Kämpfenden schweben.

Reich werden die Bilder mit komplettierenden Elementen ausgestattet, die eine enge Anbindung an den Text gewährleisten. Hierbei bilden die oben besprochenen Details, die im Text im Zusammenhang mit der bebilderten Szene beschrieben sind und ins Bild übernommenen werden, nur eine Gruppe von Möglichkeiten. Sie beziehen sich meist auf das Äußere von Personen oder Gegenständen bzw. auf Einzelheiten zur äußeren Handlung der jeweiligen Situation.²⁰⁹ Darüber hinaus können aber auch aus dem Text entnommene Informationen in andere Szenen verpflanzt werden, so daß vor allem die Bilder, die nicht in stark sequentielle Bilderserien eingebunden sind, präzisiert werden können, indem Verweise auf vorausgehende oder folgende Handlungen eingebaut werden.²¹⁰

²⁰⁷ Für weitere Detailwiedergaben in den Bildern vgl. die Bildbeschreibungen in Kap. 2.

²⁰⁹ Im Verständnis Roberts und Weitzmanns wären sie also noch nicht im Sinne eines "kompletiven" Vorgehens zu fassen.

Dieses Vorgehen entspräche dem "completirenden" Verfahren Wickhoffs und, je nachdem ob theoretisch die Einheit von Zeit und Raum gewährleistet bliebe, der "monoscenic" oder der "simultaneous

So stellt der Miniator im Wappen des Hundebesitzers, gegen den Wigalois zum Lanzenstechen antreten muß, einen kleinen weißen Hund dar, obwohl sein Wappen im Text einen Schwan zeigt, den der Miniator aber als Helmzier wiedergibt. Er baut damit sehr geschickt einen Verweis auf die vorhergehenden Ereignisse bzw. den Anlaß des Zweikampfes mit in das Bild ein (B9). Für einen textkundigen Betrachter kann der Hund so zur genauen Identifizierung des Lanzenstechens dienen und auch, wenn der Text nur aufgrund der Bilder nacherzählt werden soll, als Erinnerungsanker für die Vorgeschichte dienen.

In ähnlicher Weise werden dem Betrachter auch zusätzliche Informationen über die Geschichte einer nicht unmittelbar in die eigentliche Handlung verwickelten Person gegeben, wenn bei der Szene, in der Wigalois dem Drachen seine Lanze in den Hals sticht, besonderes Gewicht auf das Schicksal Graf Morals gelegt wird (B23). So sitzt auf seiner Hand ein Falke, der darauf hinweist, daß sich der Graf vor dem Überfall des Drachen auf der Jagd befand;²¹¹ zusätzlich wird darauf hingedeutet, daß er, anders als seine Gefährten, überleben wird, da er im Gegensatz zu diesen nicht mit bleicher, sondern mit der gängigen Gesichtsfarbe dargestellt ist.

Im Text ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß sein Leben durch Wigalois gerettet werden kann, bedeutsam, da sie die Dankbarkeit Beleares motiviert, die schließlich zu Wigalois´ eigener Rettung nach dem Kampf führt. Bei dem Detail, daß der Vorfall während der Beizjagd geschehen ist, handelt es sich dagegen eher um eine erzählerische Ausschmückung, die dem Miniator aber dennoch der Illustration wert erschien.

Einen besonders interessanten Fall der Verwendung von Details aus anderen Passagen des Textes in einer bestimmten Szene stellen die Darstellungen des Helden am Tugendstein (B3) und beim Roaz-Kampf (B40, B41) dar, in denen er das Rad als Wappen bzw. Helmzier trägt. In diesen Fällen setzt sich das Bild insofern zum Text in Widerspruch, als daß Wigalois bei seiner Ankunft am Artushof weder zum Ritter geschlagen ist, noch ein eigenes Wappen führt, bzw. daß beim Kampf gegen Roaz sein Schild und wohl auch die Helmzier in einer vorhergehenden Aventiure verbrannt sind. Daß dies dem Miniator entgangen sein sollte, ist höchst unwahrscheinlich, da er bei den Darstellungen zum Wächterkampf (B38) und in bezug auf den Schild auch noch im Kampf gegen Roaz diese Sachverhalte sehr genau berücksichtigt. Hinzu kommt, daß

method" Weitzmanns; hier soll es dagegen als eine unter mehreren Möglichkeiten des komplettierenden Verfahrens (d.h. der möglichst genauen Wiedergabe des Textes) behandelt werden.

²¹¹ Es handelt sich hier insofern um einen Übergangsfall, als daß sich evtl. auch die Klassifizierung als polyszenische Darstellung (im oben entwickelten Sinne) mit gleichzeitiger Wiedergabe der Falkenjagd und der Drachentötung noch rechtfertigen ließe, wenn man Graf Morals Haltung mit dem erhobenen Arm, auf dem der Falke sitzt, so deutet, daß er noch im Vorgang des Jagens dargestellt sei. Allerdings scheint der Falke eher als rein additives Element ergänzt, zumal auch Morals Beine eher seine hilflose Situation in der Gewalt des Drachen ausdrücken. Er erscheint also eher passiv, während die eigentliche im Bild dargestellte Handlung von Wigalois ausgeht, der den Drachen ersticht.

diese Darstellungen zwar im Widerspruch zur Textoberfläche stehen, aber auf der Ebene des Textsinns durchaus als gerechtfertigt erscheinen: geht doch das Radwappen auf das Rad in Jorams Palast zurück, von dem es heißt, daß ez bezeichent daz dem wirte nie / an deheinem dinge missegie / wan daz gelücke folgt ihm ie (V. 1050 ff.). Diese Begünstigung durch das Schicksal ist von Joram auf seinen Neffen Wigalois übergegangen und eignet ihm schon von Kindheit an, woran die Schilderungen des Erzählers und gerade die Tugendsteinepisode keinen Zweifel lassen. Um Wigalois schon immer vorhandene Vorbildlichkeit zu akzentuieren, macht also auch seine Darstellung mit Radwappen bereits in der Tugendsteinepisode Sinn. Und genauso verhält es sich im Roaz-Kampf: Da das Rad weniger als materielles Wappen von Bedeutung ist, als daß es als äußerlich sichtbares Zeichen für Wigalois Auserwähltheit steht, drängt es sich auf, den Helden gerade im Kampf gegen den Hauptgegner Roaz, auch im Widerspruch zur Textoberfläche, mit Rad darzustellen. Es kann hier gewissermaßen als Entsprechung zu den im Bild nicht darstellbaren Vortrefflichkeitsattributen dienen, mit denen der Erzähler seinen Held immer wieder belegt.

Es handelt sich also um besonders geschickt eingesetzte komplettierende Elemente, die zwar angesichts der Textoberfläche als Irrtümer erscheinen können, tatsächlich aber die Nähe des Bildes zum Text verstärken. Spätestens an diesem Beispiel wird aber auch deutlich, daß das Bild gegenüber dem Text eine Interpretationsleistung erbringt, indem es sich auf einen erschlossenen Sinn bezieht.

3.3.4. Möglichkeiten der Vermittlung von Textgehalt und Interpretationsspielräume

Der Spielraum für solche Interpretationen wächst in dem Maße, in dem die Bebilderung sich auch von Einzelheiten der Textoberfläche zu lösen bereit ist und nicht nur Elemente der äußeren Handlung, sondern auch im Text beschriebene oder implizit vermittelte Informationen über psychische Sachverhalte, über Charaktereigenschaften oder über bestimmte Beziehungen (z.B. emotionaler oder hierarchischer Art) zwischen den dargestellten Personen wiedergegeben werden sollen. Da hierbei keine unmittelbare Übersetzung vom Text ins Bild möglich ist, werden hier dem bildlichen Medium eigene Mittel, wie gestische Ausdrucksmöglichkeiten, die Ergänzung von im Text nicht genannten Attributen / Symbolen oder die gezielte Einsetzung von Farben oder kompositorischen Mitteln verwendet. Gerade in diesen Fällen, in denen also nicht auf den Wortlaut, sondern auf die Sinnebene des Textes rekurriert wird, eröffnet sich auch ein Interpretationsspielraum des Bildes, so daß hier eigenständige Gewichtungen vorgenommen werden können.

²¹² Vgl. Kap. 2., B38.

²¹³ Vgl. z.B. V. 1232 f., 1244 ff.

Dieses Verfahren soll anhand von drei Beispielen vorgeführt werden, die besonders reich mit derartigen Elementen versehen sind und die zudem, wie oben bereits deutlich wurde, durch eine besonders hohe Illustrationsdichte hervorgehoben werden. Es handelt sich um die Hojir-Aventiure, um die Handlung um die armen Leute und um die Beziehung zwischen Wigalois und Larie.

3.3.4.1. Höfisches Verhalten und Gerechtigkeit in der Hojir-Aventiure

Bei der Hojir-Aventiure handelt es sich um die bedeutendste Aventiure, die Wigalois im Rahmen seines Artusrittertums zu bestehen hat. Er erbietet sich auf dem Weg nach Roimunt, einer Dame namens Elamie bei der Rückgewinnung eines Schönheitspreises beizustehen, den ihr der rote Ritter, Hojir von Mannesvelt, mit Gewalt genommen und seiner Dame gegeben hat; der Preis besteht vor allem aus einem Pferd und einem sprechenden Papagei. Wigalois bietet der klagenden Elamie seine Hilfe an und will [...] mit minnen / das pfärt wider gewinnen (V. 2605 f.), d.h. er strebt eine gütliche Einigung an und erscheint damit als vorbildliches Gegenbild des Hundebesitzers aus der vorhergehenden Aventiure, der nicht bereit war, seinen Besitz höflich einzufordern.²¹⁴ Obwohl Elamie eine friedliche Einigung für ausgeschlossen hält, sucht Wigalois Hojir zusammen mit ihr in seinem Zelt auf und bittet ihn ausgesucht höflich und gegen das Angebot, ihm Dienst zu leisten, den Preis zurückzugeben (V. 2790 ff.).

In krassem Kontrast zu Wigalois´ eigener vorbildlich-höfischer Haltung steht das hochmütige Verhalten des roten Ritters, der sich zum Empfang der Gäste nicht aus dem Schoß seiner Dame erhebt. Entsprechend unhöflich fällt auch seine Begrüßung aus: wen suochet ir, junger rîter hie [...] (V. 2785), und im Verlauf des Gespräches muß sich der immer höflich bleibende Wigalois als tumben (V. 2813) bezeichnen lassen. Es wird ein Kampf um den Schönheitspreis vereinbart, jedoch nur, wie der Erzähler betont, weil die von Wigalois angestrebte Einigung mit minnen keinen Erfolg gehabt hat (V. 2941 ff.). Wigalois wird damit nicht nur als Kämpfer für die gerechte Sache legitimiert, sondern er beweist auch seine Fähigkeiten des Maßhaltens und das höfischen Sprechens.

Hier verweist Wigalois den Hundebesitzer, der von ihm in grober Art seinen Besitz zurückfordert, darauf, daß er nicht aufgrund von Drohungen, sondern nur von höflichem Verhalten zur Rückgabe des Hundes bereit wäre: *muot ir anders von uns iht / nach êren und mit minnen / daz mugt ir wol gewinnen* (V. 2262 ff.) "Wenn Ihr auf andere Art etwas von uns begehrt, ehrenvoll und wohlwollend, dann könnt Ihr es wohl erhalten." Bei dem Ausdruck *mit minnen* handelt es sich um eine dem Rechtswortschatz angehörende Wendung, die die friedliche, auf Verhandlung beruhende anstelle der kämpferischen Einigung bezeichnet (vgl. Artikel. "Minne und Recht" v. H. Krause, in: HRG (Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte), Bd. 3 (1984), Sp. 582-588; Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Bd. 1, Sp. 214) und die zweimal auch in der Hojir-Aventiure auftritt. Neben den bereits von Mitgau angeführten Argumenten (vgl. Bauformen, S. 34-37) stellt dies einen weiteren Hinweis darauf dar, daß hier Wigalois´ vorbildliches Verhalten im Kontrast zum ungehobelten Benehmen des Hundebesitzers und

Hojirs herausgestellt werden soll, daß also auch eine negative Interpretation der Hundeaventiure kaum

haltbar ist.

²¹⁵ V. 2758 ff. Als spiegelbildliche Szene erscheint der Empfang bei Schaffilun in der nächsten Aventiure, der den Gästen vorbildlich bis vor das Zelt entgegenkommt. Hojirs Hochmut wird schon zuvor betont (V. 2672).

Als dann der Kampf bevorsteht, wird Hojir näher charakterisiert und in positiveres Licht gerückt, indem seine Mannhaftigkeit und sein weitverbreiteter Ruhm gepriesen werden; er erscheint nun als "der bedeutendste Ritter, mit dem Wigalois zusammentreffen kann."²¹⁶ Die *hochvart* - die allerdings auch jetzt noch vom Erzähler hervorgehoben wird (V. 2938, 3004 f.) - scheint demgemäß seine einzige negative Eigenschaft zu sein.

Der Kampf mit Hojir ist für Wigalois die erste ernsthaftere Auseinandersetzung; er bewährt sich aber auch hier nicht nur als tapferer, sondern auch als ritterlicher Kämpfer, indem er die Wehrlosigkeit des Gegners nach seinem Sturz nicht ausnutzt. In diesem Kampf verschafft sich Wigalois zudem erstmals auch die Anerkennung einer breiteren Öffentlichkeit;²¹⁷ ein Zeichen hierfür ist auch, daß er sich Hojir gegenüber erstmals als "Ritter mit dem Rad" vorstellt. 218 Die Bewährung als Artusritter steht hier klar im Vordergrund, wobei Wigalois bereits hier als von Gott unterstützter Vertreter der rechtlichen Ordnung auftritt, 219 doch geht das Maß an Religiosität und göttlicher Hilfe noch nicht über das im klassischen Artusroman übliche hinaus. 220 So schwört Hojir Sicherheit und fährt mit seiner Dame zum Artushof, um Wigalois dort zu erwarten. Damit wirkt Wigalois' Sieg über Hojir auch insofern integrierend, als daß nicht nur der Schönheitspreis seiner rechtmäßigen Besitzerin wieder zugeführt wird, sondern indem auch Hojir seinen Hochmut aufgibt und zunächst einen Platz in der Gesellschaft am Artushof einnimmt, bis er später bereitwillig in Wigalois' Dienste tritt (V. 11468 ff.);²²¹ bereits unmittelbar nach dem Kampf verabschiedet er sich mit freundschaftlichen Worten von Wigalois (V. 3126 ff.).

Im Bild wird die Charakterisierung Hojirs als hochmütig und eitel zum einen durch die genaue Wiedergabe der Textverse erreicht, die sein Verhalten beschreiben, als Wigalois und Elamie sein Zelt betreten: si giengen beide für in stân / in sîn gezelt dâ er lac. / vil grôzer hôchverte er pflac; / er hêt sich hövischlîche / auf einen kulter rîche / in sîner amîen schôz geleit (V. 2758 ff.). Außer daß sich Hojir zum Empfang der Gäste nicht erhebt, verweist auch das Bild zusätzlich auf Hojirs Hochmut, der im Text vor allem durch seine anmaßende Redeweise ausgedrückt wird: Sein herrisches Gebaren wird auch dadurch betont, daß er nach Herrschersitte die Beine übereinanderschlägt.²²² Auch der Kamm, mit dem ihm seine Dame das rote Haar kämmt und der im Text nicht erwähnt ist, wird wohl in diesem Sinne eingesetzt: schon die Verwendung des Kammes

²¹⁶ Andreas Klare, Überlegungen zur Literarisierung von historischen Figuren am Beispiel des Hoyer von Mansfeld in Wirnts "Wigalois", in: Leuvense bijdragen. (Leuven contributions in linguistics and philology) tijdschrift voor germanse filologie 83 (1994), S. 485-521, S. 504; vgl. auch Honemann, Hojir-Aventiure, S. 351-354.

²¹⁷ Vgl. Mitgau, Bauformen, S. 37 f.

²¹⁸ Vgl. Klare, Literarisierung, S. 505.

²¹⁹ Vgl. auch Mitgau, Bauformen, S. 37 f., S. 185 f.

²²⁰ Vgl. Kern, Gattungstradition, S. 76.

²²¹ Vgl. auch Mitgau, Bauformen, S. 186.

²²² Vgl. Garnier, Le Language de l'Image, Bd. 1, S. 229, Bd. 2, S. 158 f.

selbst kann als Symbol der Eitelkeit gedeutet werden,²²³ zudem wird durch die Tätigkeit des Kämmens aber der Blick noch zusätzlich auf Hojirs Haar gelenkt.

Sein rotes Haar und der rote Bart allein könnten hierbei auch als rein äußerliche Detailtreue gegenüber dem Text interpretiert werden, wo der rote Ritter explizit als rothaarig und -bärtig beschrieben wird; hinzu kommt, daß Wirnt selbst diesen Merkmalen in einem Erzählerkommentar jede symbolische Bedeutung abspricht. 224 Daß der Miniator aber auch im Widerspruch hierzu die traditionelle Bedeutung eines roten und / oder sehr gepflegten Bartes als Zeichen von Eitelkeit²²⁵ nutzen wollte, legt zum einen die Tatsache nahe, daß Hojirs Bart und Haar nicht nur rot, sondern derartig in Form gekämmt sind, daß es in der ganzen Handschrift keine anderen vergleichbaren Frisuren gibt; zum anderen spricht die Einführung des Kammes, der eine zusätzliche Fokussierung auf die Haartracht des Ritters bewirkt, hierfür. Ferner ist die Tatsache in Rechnung zu stellen, daß Hojir auf dem Bild, auf dem er Wigalois Sicherheit schwört und seinen Stolz aufgegeben hat, graubärtig dargestellt ist. Hier war es dem Miniator offenbar wichtiger, den Tenor der Szene im Zelt, der im Kontrast zwischen Wigalois' ausgesuchter Höflichkeit und dem hochmütig-herablassenden Verhalten des roten Ritters besteht, auch mit den Mitteln des Bildes so weit wie möglich herauszuarbeiten, anstatt sich zu eng am Wortlaut des Textes zu orientieren.

Auch Wigalois' Legitimation als Kämpfer für die rechtmäßige Sache kommt im Bild durch die Anwendung eines medienspezifischen Mittels zum Ausdruck, indem nämlich der Anspruch Elamies auf den Schönheitspreis nicht nur durch das Spruchband, das die auch im Text zitierte Rede des zu dem Preis gehörigen Papageien wiedergibt, sondern auch durch ein kompositorisches Mittel unterstrichen wird. Denn die auf vielen Bildern dieser Handschrift zu beobachtende Teilung des Bildfeldes in zwei Felder mit verschiedenfarbigem Hintergrund kann in diesem Fall dazu dienen, die Opposition zwischen Hojir und seiner Dame einerseits und Elamie und Wigalois andererseits zu unterstreichen. Dabei ist im Bereich des Papageienkäfigs, der oben im Zentrum des Bildes zu sehen ist, die Trennlinie zwischen beiden Bereichen nicht gerade durchgezogen, sondern der rote Hintergrund, vor dem sich auch Wigalois und Elamie befinden, wird um den Bereich, der den Käfig umgibt, vergrößert. Die Zugehörigkeit des Tieres zu Wigalois und Elamie wird hierdurch unterstrichen, so daß es gelingt, auch den im Text gegebenen abstrakten Sachverhalt des Rechtsanspruches wiederzugeben.

Auch in der Szene zu Wigalois´ Sieg über Hojir (B13) wird eine Personen durch ein im Bild unabhängig eingeführtes Attribut charakterisiert: Hier sitzt ein fuchs- oder

²²³ Garnier nennt ihn allerdings nur in Zusammenhang mit einem Spiegel bei sich das Haar kämmenden Frauen als Zeichen der Eitelkeit oder als erotisches Symbol (Garnier, Le Language de l'Image, Bd. 2, S. 74).

Im was der bart und daz hâr / beidiu rôt, viurvar. / von den selben hære ich sagen / daz si valschiu herze tragen; / des gelouben hân ich niht / [...] / swie sîn hâr ist getân, / ist et er ein getriuwer man, / diu varwe im niht geschaden kan (V. 2841 ff., 2853 ff.).

²²⁵ Vgl. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 44.

eichhörnchenartiges rotes Tier auf der Schulter von Hojirs Dame. An der Textoberfläche gibt es für dieses keinerlei Anhaltspunkte, doch läßt die Tatsache, daß sich die Dame unrechtmäßig in den Besitz des Schönheitspreises gesetzt hat, vermuten, daß hier der Schlüssel zur Interpretation des Tieres liegt: denn der Fuchs ist nicht nur wie andere Tiere mit rotem Fell allgemein negativ konnotiert, ²²⁶ sondern kann zudem als Symbol der Laster der *avaritia* und der *fraus*, also der Habsucht und des Betrugs, eingesetzt werden. ²²⁷ Mit beiden Attributen wird hier offenbar die Dame Hojirs belegt, was dem Textsinn in etwa entspricht, da das Motiv und die Vorgehensweise beim Raub des Schönheitspreises hiermit charakterisiert wären. ²²⁸ Auch hier wird also mit bildlichen Mitteln ein abstrakter Sachverhalt sichtbar gemacht, so daß deutlich wird, daß mit Wigalois´ Sieg über Hojir zugleich die Gerechtigkeit gesiegt hat (vgl. auch V. 3003 ff.).

Damit handelt es sich auch hier um ein komplettierendes Element, das für eine sehr große Nähe des Bildes zum Text sorgt; darüber hinaus legt es diesen zugleich aber auch in eine bestimmte Richtung hin aus. Denn das Geschehen wird insofern umakzentuiert, als daß die Dame Hojirs im Text nur sehr am Rande erwähnt wird und der Text offen läßt, inwieweit sie ihren Ritter zum Raub des Preises motiviert haben mag; beim Raub und bei der Verwaltung des Preises erscheint immer der Ritter selbst - nicht seine Dame - als der Aktive.²²⁹ In der Interpretation der Leidener Handschrift erscheint sie aber auf B13 als die eigentlich treibende Kraft für das an Elamie begangene Unrecht, da sie mit dem Fuchs auf der Schulter hinter ihrem Ritter steht und diesem den Arm auf die Schulter legt, was als eine Art der Beauftragung gesehen werden kann. Hinzu kommt, daß der Bart des roten Ritters nun, wie oben erwähnt, im Gegensatz zu der Szene im Zelt grau dargestellt ist, so daß er jetzt als typisch höfischer Ritter erscheint und keine Hinweise auf seinen Hochmut mehr vorhanden sind. Da dies der im Text beschriebenen Situation nach dem Kampf entspricht, als Hojir bereitwillig in Wigalois' Dienste tritt, wäre es möglich, daß die im Text kaum erwähnte Nebenfigur seiner Dame herangezogen und mit negativen Attributen belastet wird, um zugleich die Veranschaulichung der Rechtmäßigkeit von Wigalois' Sieg mit einer positiveren

²²⁶ Vgl. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 112 f.; LCI, Bd. 2, Sp. 63-65.

²²⁷ Vgl. LCI, Bd. 2, Sp. 65.

²²⁸ Am Rande ist hier auf die zahlreichen, in der Handschrift dargestellten Hündchen zu verweisen, die u.U. in ähnlicher Weise attributiv eingesetzt werden. Vor allem bei den Darstellungen Ginovers, Laries und Japhites in Begleitung weißer Hündchen wäre an eine symbolische Bedeutung im Sinne ehelicher Treue zu denken (vgl. Becker, Lexikon der Symbole, S. 134; Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 140 f.), der Hund auf Wigalois' Pferd bei dem Gespräch mit Lar (B21) könnte mit der Bestätigung der Vortrefflichkeit des Helden durch Lar und seine Erfolgsprophezeiungen zusammenhängen (vgl. Becker, ebd.; Heinz-Mohr, ebd.). Allerdings erscheinen zu enge symbolische Deutungen als weniger wahrscheinlich, da die Hunde sehr häufig und in unterschiedlichen Kontexten dargestellt werden, zum Beispiel auch als Wachhunde auftauchen (B4, B38) oder ohne ersichtlichen Grund ergänzt werden (B31). Will man andererseits nicht eine rein ornamentale Verwendung annehmen, erscheint die Deutung im Sinne sehr allgemeiner Adelsattribute, die nur insgesamt eine höfische Stimmung verbreiten sollen, am wahrscheinlichsten (vgl. dazu auch V. 237-240 des Wigalois, wo von der Anwesenheit vieler Hunde im Wohnbereich Ginovers die Rede ist; weiterhin Raimond van Marle, der Hunde als gängiges Attribut adliger Damen im Allgemeinen kennt: Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures, Bd. 1: La Vie Quotidienne, La Haye 1931, S. 32 f.). ²²⁹ V. 2576 ff., 2935 ff., 3079 f.

Darstellung des unterlegenen Hojir verbinden zu können und so auf seine Reintegration in die gerechte höfische Ordnung zu verweisen.

Auch wenn dann die gänzlich negative Deutung der Dame, die als solche stehengelassen wird, nicht ganz aufzulösen ist, wird aus der Behandlung der beschriebenen Bilder deutlich, daß hier die Thematisierung von richtigem und falschem höfischen Verhalten im Vordergrund steht, wobei Wigalois´ Einsatz für Elamie und seine Rolle als Wiederhersteller gerechter Verhältnisse betont werden.

3.3.4.2. Das Schicksal der armen Leute und Beleares Herrschertugend

Nach dem Drachenkampf wird eine ausführliche Textpassage auf die Ereignisse um die Nebenfiguren der armen Leute verwendet, die den ohnmächtigen Wigalois ausrauben. Die Episode gehört mit der Einfügung zahlreicher "atmosphärischer"²³⁰ Details und besonderem psychologischem Interesse an den armen Leuten zu den besonders ausführlich ausgestalteten Passagen und damit zu den Besonderheiten des *Wigalois*.

Die armen Leute werden vom Erzähler ambivalent bewertet, indem sie sich einerseits Wigalois gegenüber durch die Beraubung ins Unrecht setzen, was der Erzähler für seinen Helden beklagt (V. 5339 ff.); die arme Frau versucht sogar, ihn zu ermorden. Doch erscheinen die armen Leute in weit positiverem Licht, als man aufgrund dieser Vorgänge vermuten könnte, denn der Erzähler nimmt sie trotz ihres Handelns in Schutz, indem er ausführlich auf ihre Notsituation hinweist: den lac grôze armuot an; / si hêten sehs kindelîn; / deste spâter muosens sîn / nâch ir gewerfte ûf dem sê; / geltes hêten si niht mê / niman ein schif daz si truoc; / [...] / sô bejagten si vil kûme ir brôt; / der hunger tet in groze nôt (V. 5288 ff, 5299 f.). Er geht sogar so weit, den Fund des ohnmächtigen Ritters als Glücksfall, ja sogar als göttliche Fügung bezeichnen, indem er scheinbar aus der Perspektive der armen Leute spricht: nu lie si unser herre Krist / ze trôste den armen kinden / des selben nahtes vinden / dâ von ir armuot zergie / [...] / und wîsete si zuo des sêwes stade, / dâ der rîter mit dem rade / lac als ein tôter man (V. 5302 ff., 5316 ff.).

Wigalois wird also von den armen Leuten, die sich vom Verkauf seiner Rüstung die Rettung ihrer Familie erhoffen, ausgeraubt, was der Erzähler in gewisser Weise mit göttlichem Eingreifen legitimiert. Als die Frau anschließend jedoch versucht, Wigalois zu ertränken, da sie die Entdeckung der Tat fürchtet, überschreitet sie damit offenbar die Grenze des im göttlichen Plan Vorgesehenen, worauf sowohl die Verurteilung durch den Erzähler (V. 5393 ff.) hinweist, als auch die Rede, mit der der arme Mann sie von ihrem Vorhaben abbringen will: [...] `mahtu gedenken / sælic wîp, hin ze got? / nu was doch daz von sîm gebot / daz daz schiffelîn hie her stiez (V. 5387 ff.).

²³⁰ Vgl. Wehrli, Wigalois, S. 22.

Obwohl also der Erzähler zumindest den armen Mann recht verständnisvoll behandelt und offenbar selbst Gott das Handeln der armen Leute bis zu einem gewissen Grad zu billigen scheint, haben sie, als später Beleare an ihre Tür klopft, zunächst das Schlimmste zu befürchten. Denn als nicht sofort geöffnet wird, verschafft sich Beleare mittels ihrer herrscherlichen Autorität Einlaß und droht: *lâ mich dar în, / od du verliust dînen lîp* (V. 5707 f.). Ihrer jetzigen Notsituation entsprechend wird die Frau, die seit ihrem Mordversuch stets das *übel wîp* genannt worden ist, nun wieder als das *arme wîp* (V. 5709) bezeichnet, was wiederum auf eine gewisse Einfühlung des Erzählers in die Situation der armen Leute schließen läßt.

Sobald Beleare die Hütte betreten hat, zeigt sie sich jedoch milde, indem sie trotz ihrer Macht als Bittende auftritt und zugleich reichen Lohn verspricht: *lieber man, nu tuo durch mich, / dar umbe wil ich rîchen dich, / eine sache der ich dich bit* (V. 5718 ff.). Den Mann, der ihr zu Füßen fällt, läßt sie sofort wieder aufstehen und verspricht erneut reichen Lohn für die Rückgabe von Wigalois´ Rüstung bzw. dafür, daß er sie zu Wigalois führt. Da sie Wigalois auf diese Weise aus seiner Notlage, in der er auf Hilfe angewiesen ist, retten kann, stellt sich schließlich auch für ihn als göttliche Fügung heraus, was zunächst nur das Glück der armen Leute zu sein schien.

In der Bebilderung der Handschrift erscheinen die armen Leute durch ihre Kleidung und die Attribute des Ruders und der Sichel zunächst zwar als relativ arm, doch läßt der Miniator keinen Zweifel daran, daß sie an dem Ritter Unrecht begehen. Hierbei spielen körperliche Merkmale, aber auch die Kleidung eine Rolle: So läßt wohl die häßliche Darstellung des Gesichtes die bösen Absichten des armen Mannes erkennen, wenn er in den Szenen, in denen er Wigalois findet und beraubt (B25, B26) bzw. den Verkauf seiner Rüstung plant (B29), mit deformierten Gesichtszügen dargestellt ist, während er in den übrigen Szenen das übliche, in Dreiviertelansicht dargestellte Standardgesicht aufweist.²³¹

Bemerkenswert ist auch die Darstellung seiner Kleidung in der Szene, in der er gerade dabei ist, Wigalois seiner Rüstung zu berauben (B26): Denn während der ohnmächtige Held hier nur (noch) einfarbige Kleidungsstücke trägt, ist der arme Mann nun in einem reich gemusterten Kleidungsstück dargestellt, für das der Miniator sogar Gold verwendet hat. Eine derartig verzierte Kleidung ist auf den übrigen Bildern nur den höfischen Herren und Damen vorbehalten. In besonderer Weise wird also durch diesen "Kleidertausch" (der sicher nicht konkret so zu interpretieren ist, daß sich der arme Mann am Ufer des Sees umziehe) die Bedeutung der im Bild bereits dargestellten Vorgänge verstärkt; obwohl also das Bild den Vorgang der Ausraubung bereits zeigt, wird durch die Kleidung die Tatsache, daß sich der arme Mann auf Kosten des Ritters bereichert, nochmals auf anderer Ebene versinnbildlicht.

-

²³¹ Vgl. Garnier, Le Language de l'Image, Bd. 1, S. 96.

In der Szene, in der Beleare die armen Leute in ihrer Hütte aufsucht (B30), ändert sich dann die Akzentuierung, indem die armen Leute nicht mehr im Rahmen unrechtmäßigen Handelns ins Bild gesetzt werden. Vielmehr wird nun ihre bedrängte Lage betont, was der durch den Erzähler (auch schon früher) gegebenen ambivalenten Darstellung entspricht. So ist der Mann jetzt wieder mit normalen Gesichtszügen und in der gängigen Dreiviertelansicht zu sehen, und die ganze Bildkomposition, die Gestik und die Kleidung der Figuren vermitteln einen Eindruck der hilflosen Situation der armen Leute gegenüber ihrer Herrin: Der arme Mann kniet mit entblößtem Haupt vor der hoch aufgerichteten Beleare, und seine Frau legt sorgenvoll die Wange in die Hand. In besonderer Weise wird das Machtgefälle zunächst durch die Differenz in der Kleidung betont, die durch die überreiche Ausstattung Beleares - keine andere Figur in der Handschrift ist ähnlich reich gekleidet - in besonderem Maß akzentuiert wird. 232 Hinzu kommt, daß sie geschlossen mit einem Gefolge von drei Hofdamen auftritt, von denen zwei offenbar ihren sehr betonten Befehlsgestus verstärkend nachahmen, und die dadurch verbunden sind, daß der Hintergrund hinter ihnen eine einheitliche Farbgebung aufweist. Die armen Leute dagegen sind nicht nur absolut gesehen in der Minderzahl, sondern erscheinen, indem sie in durch verschiedene Hintergrundfarben voneinander abgegrenzten Bildbereichen stehen, in machtloser Vereinzelung und sind offensichtlich der Gnade ihrer Herrin ausgeliefert.

Die Situation wirkt damit noch zugespitzter und dramatischer als im Text, wo die ersten Worte, die Beleare persönlich an den Mann richtet, immerhin eine freundliche Bitte und das Angebot einer Belohnung sind. Obwohl auch im Text der arme Mann Beleare zu Füßen fällt (V. 5723 ff.), ist dort das soziale Gefälle nicht ganz so pointiert herausgestellt, da der Text zumindest die Fiktion erlaubt, daß Beleare trotz ihrer Herrscherrolle als Bittstellerin auftritt (s.o.); aus ihrem Befehlsgestus auf dem Bild läßt sich dies aber kaum herauslesen. Stattdessen ist die Machtposition Beleares und das Ausgeliefertsein der armen Leute stark hervorgehoben, so daß es sich evtl. um eine psychologisierende Darstellung aus der Sicht der armen Leute handelt, die ihre anfänglichen Befürchtungen ausdrückt, als sie Beleare an der Stimme erkennen und über Gnade oder Ungnade ihrer Herrin noch im Ungewissen sind.

Auf dem folgenden Bild, auf dem die Übergabe der Waffen gezeigt wird (B31), hat sich die Stimmung - dem Text gemäß - wieder entspannt, indem genau die oben beschriebenen Ausdrucksmittel wieder zurückgenommen werden; d.h. Beleares Kleidung ist nun mit weniger Aufwand dargestellt, ihr Gefolge ist um eine Person reduziert, der Hintergrund trennt nicht mehr Gruppen und Einzelpersonen, sondern wirkt als einheitliche Fläche verbindend. Zudem treten die Figuren einschließlich Beleares selbst nun miteinander in Interaktion, indem sie einander die Waffen an-

-

²³² Zu Einzelheiten vgl. Kap. 2, B30.

reichen, anstatt innerhalb verschiedener Bildräume blockhaft gegenübergestellt zu werden.

Wie im Text besteht also ein besonderes psychologisches Interesse an den armen Leuten, wobei auch hier ihre ambivalente Bewertung zum Ausdruck kommt. Durch die besondere Akzentuierung des Machtgefälles auf B30, die im nächsten Bild zurückgenommen wird, könnte man zudem auf eine Interpretationstendenz der Bilder schließen, die sowohl herrschaftliche Macht besonders akzentuiert, als auch Milde als herrscherliche Tugend, die darin besteht, jene nicht voll auszuschöpfen und statt dessen Gnade walten zu lassen.

3.3.4.3. Die Minne zwischen Wigalois und Larie

Bei der Einkehr auf Roimunt entbrennt Wigalois sofort in Liebe zu der schönen Thronerbin Larie (V. 4136 ff.), deren Hand dem Befreier ihres Landes versprochen ist. Die Liebe erscheint insofern als problemlos, als sie nicht in Konflikt zu Wigalois' ritterlichem (und religiösem) Auftrag steht, und außerdem von Larie erwidert wird (V. 4214 ff.). Als Wigalois am nächsten Tag nach Korntin aufbrechen will, sucht er zunächst die Damen auf, um sich zu verabschieden, wobei es (in Anlehnung an Hartmanns *Iwein*) zum Herzenstausch zwischen ihm und Larie kommt: sîn vestez herze liez er dâ / bî der megde wol getân; / ir krankez herze vuorte er dan / [...] (V. 4439 ff.). Nachdem Wigalois sich auch vom Gesinde verabschiedet und die Rüstung angelegt hat, erhält er über einen Boten ein Geschenk Laries: ez was ein tasche pfellîn; / ein brot daz was geleit dar în, / geworht mit grozer meisterschaft: / von wurzen hêt ez solche kraft / daz in lie diu hungers nôt / als erz engegen dem munde bôt / [...] (V. 4467 ff.).

Laries Geschenk steht im Text gleichwertig neben den übrigen Zauberdingen des Helden. Es wird zwei weitere Male erwähnt. Zunächst stärkt es Wigalois, neben der ihm von Lar übergebenen Wunderblüte, vor dem Drachenkampf (V. 4991 ff.). Vor allem aber spielt die Tasche nach dem Drachenkampf eine Rolle, als Wigalois aus der Ohnmacht erwacht: Wigalois, vom Kampf schwer erschöpft und kaum in der Lage, sich aufzurichten (V. 5791 ff.), hält zunächst angesichts seines desolaten Zustandes (wie Iwein) sein Leben als Ritter für einen Traum. In seiner Not fällt ihm die Tasche als einziger Gegenstand, der ihm geblieben ist, ins Auge. Als er nach ihr greift, kehrt die Erinnerung an Larie - zusammen mit der Gewißheit, daß sein bisheriges Ritterleben nicht geträumt war - zurück; doch kann dies angesichts seiner elend-hilflosen Lage seine Verzweiflung nur steigern:

die tasche in die hant. / mit jâmer wart er dô ermant / der schænen magt Lârîen. / `owe ´ begunder schrîen / `daz ich ie wart geborn! / nu han ich guot und sin verlorn; / dar zuo lîd ich den gotes zorn. ´(V. 5842 f., 5848 ff.).

Wigalois nimmt nun, wie Stephan Fuchs bemerkt, "nicht die konkreten Attribute seines früheren Lebens als Movens, die geträumte Existenz neu zu erlangen, sondern sieht sich schlicht einem großen Unglück ausgeliefert, in einer verzweifelten Hilflosigkeit."²³³ Er befindet sich in einem Zustand "des völligen Versagens und der Nutzlosigkeit ritterlicher Waffen, des Angewiesenseins auf Hilfe von Außen."234 Diese Situation interpretiert Fuchs als "erzählerisches Fanal für die Übernahme einer neuen Heldenrolle, die sich von langer Hand vorbereitete: Sie präsentiert den Held radikal als leidenden Helden [...]. 235 Dies bezieht sich vor allem auf Wigalois' Stilisierung als Legendenheiliger auf dem sich anschließenden Aventiureweg, auf dem er zunehmend in Situationen gerät, aus denen er sich selbst nicht zu retten in der Lage ist und in denen dies durch göttliches Eingreifen besorgt wird. Das äußerliche Anzeichen für diese gewandelte Situation ist der Verlust von Wigalois' Zaubergürtel, den ihm die arme Frau entwendet hat, den Wigalois aber verschmerzt, indem er sich (neben der Hilfe, die ihm das Gedenken an Larie bietet) nun ganz auf Gott verlassen will.

Aus der hilflosen Situation nach dem Drachenkampf wird Wigalois noch nicht direkt durch das Eingreifen Gottes gerettet, wie in der Ruel- und Schwertrad-Aventiure, doch kann auch die Auffindung durch Beleare, die Wigalois pflegt und neu ausrüstet, in diesem Sinne interpretiert werden. Letztlich ist seine Rettung darauf zurückzuführen, daß ihn die armen Leute gefunden haben und nun Beleare den Weg weisen können; daher liegt es nahe, die in diesem Zusammenhang zweimal erwähnte göttliche Fügung letztlich nicht nur auf das Wohl der armen Leute, sondern auch auf den Helden selbst zu beziehen.

Für die Rettung des Helden spielt also hier die Erinnerung an Larie bestenfalls eine marginale Rolle, da der Anblick der Tasche Wigalois zwar die Erinnerung zurückbringt, ihn sich aber auch noch stärker seiner Hilflosigkeit bewußt werden läßt, während seine Rettung schließlich durch Beleare und göttliche Fügung herbeigeführt wird. Auch gegenüber den anderen Aventiuren im Land Korntin, wo das Gedenken an Larie immerhin einen von mehreren rettenden Faktoren ausmacht, ist gerade in dieser Episode die Minne als rettendes Element zurückgenommen.

Im Bild spielt die Tasche eine wesentlich wichtigere Rolle als im Text. Hier überreicht Larie sie sogar in einer neu entworfenen Szene persönlich an Wigalois (B16). Durch die

²³³ Fuchs, Hybride Helden, S. 150.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

Plazierung in der Bildmitte, genau auf der Grenze zwischen dem Bereich der Burg und dem durch andersfarbigen Hintergrund abgesetzten Bereich der Außenwelt, in den Wigalois fortreitet, wird der Blick des Betrachters in besonderem Maß auf diesen Gegenstand gelenkt: die Tasche verbindet die Liebenden über diese Grenze hinweg, indem sowohl Wigalois als auch Larie jeweils einen Henkel hält. Sie wird damit in hohem Maß symbolisch aufgeladen, und ihre Bedeutung ist in diesem Sinne bereits definiert, wenn sie später ein zweites Mal im Bild erscheint.

Daß der Miniator hier eine eigene, neue Szene entworfen hat, die im Text so nicht vorkommt, ermöglicht, neben der Fokussierung des Blicks auf die Tasche als Symbol, auch in weiterer Hinsicht eine anschaulichere Darstellung des emotionalem Verhältnisses zwischen Wigalois und Larie, als dies bei genauer Beachtung der Textoberfläche möglich gewesen wäre. Dadurch, daß sich Wigalois auch nicht von allen Damen, sondern ausschließlich von Larie verabschiedet, wird ebenfalls der besonderen Beziehung zwischen den Liebenden Rechnung getragen. Anders als im Text ist auch erst der Moment unmittelbar vor Wigalois´ Aufbruch bebildert, was der Szene sowohl größere Deutlichkeit als auch größere Dramatik verleiht, da er bereits davonreitend dargestellt ist, sich aber zugleich zu Larie zurückwendet, so daß sein Abschiedsschmerz zum Ausdruck kommt. Gleiches gilt für die Haltung Laries, die im Bereich ihrer Burg steht und sich zu dem wegreitenden Helden nach vorne beugt. Die Zusammengehörigkeit der Figuren wird weiterhin durch die ähnliche Farbgebung ihrer Kleidung versinnbildlicht: beide sind in grau-rot gemusterte Gewänder gekleidet, die durch goldene Streifen bzw. Rüstungsteile ergänzt sind.

Mit dem Entwurf einer eigenen, im Text so nicht vorhandenen Szene hat der Miniator also das Minneverhältnis zwischen Wigalois und Larie besonders eindringlich veranschaulicht und gleichzeitig mit der zentralen Positionierung der Tasche eine Verweismöglichkeit für spätere Szenen eingebaut.

Zwar ist Laries Geschenk im Zusammenhang mit dem Drachenkampf nicht dargestellt, doch erscheint die Tasche erneut in zentraler Position auf dem Bild zu Wigalois´ Erwachen aus der Ohnmacht (B32). Hier wird Wigalois´ Zustand der Schwäche und Verzweiflung bedeutsamerweise nicht im selben Maß gezeigt wie im Text: er sitzt mit elegant übereinandergeschlagenen Beinen in aufrechter Haltung auf einer Bodenerhebung, statt daß er sich, wie im Text, zunächst an einen Baumstumpf anlehnen muß, um sich überhaupt aufrichten zu können. Die Haltung seiner Arme, von denen er einen auf dem Oberschenkel aufgestützt hat, signalisiert wohl eine Art geduldigen Abwartens. Ferner ist auch Wigalois´ Haar nicht ungeslihtet, / bluotic und zeworren (V. 5793 f.), was man noch (mit Ausnahme des Blutes) auf den letzten Bildern zu seiner

-

²³⁶ Symbolische Verwendung von Kleiderfarben findet sich zum Beispiel auch im Sachsenspiegel, und zwar u.a. zum Ausdruck von Verwandtschaftsbeziehungen, vgl. Dagmar Hüppner, Ehe, Familie, Verwandtschaft, in: Ruth Schmidt-Wiegand (Hg.): Text-Bild-Interpretation. Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, Text- und Tafelbd., München 1986, S. 153.

Ausraubung (B27, B28) sehen kann. Die nun wieder ordentliche Frisur des Helden weist anscheinend, ähnlich wie seine Gestik, darauf hin, daß er sich inzwischen weitgehend erholt hat.

Daß diese, vom Text etwas abweichende, Darstellung eine Interpretation beinhaltet und sich nicht aus einer allgemeinen Zurückhaltung des Miniators bei der Schilderung drastischer Gegebenheiten erklärt, legt die Tatsache nahe, daß bei der Darstellung der klagenden Beleare (B22) nicht vor der Wiedergabe entsprechender Details zurückgeschreckt wird. Es erscheint am naheliegendsten, den aufgeräumten Zustand des Helden mit der im Bild wiederum stark hervorgehobenen Tasche Laries in Verbindung zu bringen, die Wigalois in der Hand hält. Da deren Bedeutung dem Betrachter durch die starke symbolische Aufladung in der Abschiedsszene geläufig ist, spricht alles dafür, daß nach mehreren Szenen zum hilflosen Zustand des Helden schließlich die Minne zu Larie als rettende Kraft in den Mittelpunkt gerückt wird.²³⁷ Dem entspräche auch die Vernachlässigung des Gürteldiebstahles in der vorhergehenden Bildersequenz, womit Wigalois´ späterer, hierdurch motivierter Entschluß, nun ganz auf Gott zu vertrauen, zugunsten der durch die Tasche angedeuteten Minnehandlung zurückgedrängt wird.

3.3.4.4. Ergänzung der Bilder durch Spruchbänder

Als Methode zur Verdeutlichung des Textbezuges erscheinen neben spezifischen Mitteln des bildlichen Mediums in einigen Fällen innerhalb des Bildfeldes Spruchbänder. Diese werden zum einen als Bildüberschrift bzw. zur näheren Identifizierung von Personen eingesetzt, wie im Fall des Riesen auf B8, des *sicherheit* schwörenden Hojir (B15), des Truchsessen von Roimunt (B15) oder Graf Adans, der Larie Wigalois´ Brief überbringt (B42). Andererseits können die Spruchbänder auch Gedanken oder wörtliche Rede einzelner Personen wiedergeben. In diesen Fällen nehmen sie oft Textverse auf, jedoch können sie auch mit Bezug auf sinnverwandte Stellen im Text frei erfunden sein: so im Fall von Wigalois´ Gedenken an Larie in der Ruel-Episode (B35), seines Liebesschwurs ihr gegenüber (B43) oder auch der Rede des armen Mannes (B29). Der Gruß des Papageien (B13), das Gebet Elamies (B15), die Klage Beleares (B22) und die Liebesbeteuerung Laries (B43) haben dagegen jeweils recht genaue Entsprechungen im Text.

Formal weisen einige der Spruchbandtexte Reime auf, was zutrifft, wenn ein Verspaar aus dem Text übernommen wird (B11, B42, evtl. Laries Text auf B43), aber auch bei neu erfundenen Texten der Fall sein kann (B29, B35); bei dem Liebesschwur von Wigalois an Larie (B43) wird mit *du bist min ich bin [din]*... anscheinend eine Art Sprichwort eingesetzt. In den meisten Spruchbändern wird allerdings kein Wert auf Reime gelegt, da auch einzelne Textverse zitiert werden können (Gebet auf B13, B22,

²³⁷ Da mit Ausnahme der Blüte König Lars die anderen Zauberdinge, mit denen Wigalois ausgestattet wird, einschließlich des Gürtels, der ihm von der armen Frau gestohlen wird, auf den Bildern keine Berücksichtigung finden, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters noch mehr auf die Tasche gelenkt.

Brief auf B42) bzw. unabhängig ergänzte Spruchbandtexte oft reimlos sind (B8, Sicherheitsschwur auf B13, B15, Benennung Adans auf B42).

Insgesamt werden verhältnismäßig wenig Bilder mit Spruchbändern versehen, wobei die Kriterien, nach denen für oder gegen ein Spruchband entschieden wurde, recht willkürlich erscheinen. In erster Linie dienen die Bänder offenbar dazu, die Bilder im Text zu verankern, d.h. den Bezug zur illustrierten Textstelle besonders deutlich zu machen. Inhaltlich tragen sie meist nur Ergänzendes bei, indem sie Sachverhalte aufnehmen, die auch auf ikonographischem Wege bereits ausgedrückt sind. Eine neue Dimension erhält das Geschehen durch das Spruchband nur in wenigen Fällen, und zwar beim Sieg über Hojir (B15), indem es das Gebet Elamies wiedergibt und so auf die göttliche Unterstützung des Helden anspielt, und in der Ruel-Episode (B35), wo Wigalois´ Gedenken an Larie im Augenblick der Todesnot zum Ausdruck gebracht wird, das aus dem Bild allein nicht hätte abgelesen werden können.

Während im Kampf gegen Hojir das Zusammenspiel von Wigalois´ ritterlicher Kampfeskraft und göttlicher Unterstützung der gerechten Sache auch im Bild in ein angemessenes Verhältnis gesetzt sind, erscheint die Auswahl eines auf Larie bezüglichen Spruchbandes in der Ruel-Episode bemerkenswerter: denn auch wenn im Text die Gedanken an Larie hier eine Rolle spielen und mit Wigalois´ Rettung in Zusammenhang gebracht werden können, ²³⁸ überwiegt doch das Moment des göttlichen Eingreifens bei der Rettung des Helden, zumal sich seine Fesseln schließlich auf ein Gebet hin lösen. Die Tatsache, daß anstelle des Gebetes das Gedenken an Larie als Inhalt des Spruchbandes gewählt wurde, betont daher wiederum die Minnehandlung in besonderem Maß.

Insgesamt ist auffällig, daß mittels der Spruchbänder, die hierzu die optimale Gelegenheit gegeben hätten, keines der vor allem im zweiten Romanteil wichtigen Gebete des Helden selbst ins Bild übernommen wird.

3.4. Die Interpretation des Textes durch die Bebilderung

Insgesamt wird in der Leidener Handschrift das Bemühen um eine adäquate Erfassung der Haupthandlung des Romans deutlich. Aber auch innerhalb der einzelnen Bilder ist die Wiedergabe eines möglichst hohen Maßes der im Text gegebenen Informationen angestrebt. Der Miniator erweist sich hierbei als sehr textkundig und zudem als sehr kreativ, wenn es darum geht, Textinhalte auszudrücken, bei denen eine unmittelbare

²³⁸ An der entsprechenden Textstelle heißt es: *in dirre nôt gedâht er / der schænen magt Lârîen. / sîn ors begunde schrîen / und ze weien sêre* (V. 6423 ff.), was sich mit Fuchs folgendermaßen interpretieren läßt: "Durch die harte, kommentarlose Fügung des Gedanken Gwigalois' an Larie mit dem rettenden Wiehern des Pferdes wird insgeheim eine Kausalität unterstellt, die Gwigalois' aufrichtige Gesinnung demonstriert" (Hybride Helden, S. 160).

Wiedergabe im bildlichen Medium nicht möglich ist. So werden nicht nur die äußeren Handlungen der Figuren erfaßt, sondern es wird versucht, möglichst viel von den thematischen Zusammenhängen zu vermitteln. Hierbei nimmt sich der Miniator wenn nötig die Freiheit, die detaillierten Schilderungen der Textoberfläche zu verlassen und von der Ebene des Plots ausgehend eine selbständige, dem eigenen Medium angemessene Umsetzung zu versuchen, so daß ihm auch die Wiedergabe komplexerer Sachverhalte gelingt.

Die Bilder haben also nicht nur in formaler Hinsicht eine relativ große Autonomie gegenüber dem Text, sondern sie können - sofern der Betrachter den Text gut genug kennt, um die wiedergegebenen Details und Anspielungen entschlüsseln zu können - hierdurch und durch die große Dichte der Bebilderung zu einem relativ großen Maß von diesem unabhängig rezipiert werden. Das heißt nicht, daß sie ohne die Kenntnis des Textes unmittelbar verstehbar wären, doch bieten sie dem Betrachter zahlreiche Hilfestellungen, um textliche Einzelheiten zu erinnern und transportieren hierbei auch abstrakte Sachverhalte.

Neben dem deutlichen Bestreben, dem Text Wirnts möglichst gerecht zu werden, werden aber doch bestimmte, durch die Dichte und die Art der Bebilderung vorgenommene Akzentuierungen deutlich. Am auffälligsten ist hierbei die völlige Vernachlässigung des letzten Romanteils mit der Schlacht von Namur, so daß das heldenepische Moment des Textes hier nicht widergespiegelt wird: Wigalois erscheint stets in der Rolle des ritterlichen Einzelkämpfers und nicht in historisch bedeutsamen Schlachten. Ausgeblendet wird mit dem Fehlen der Namur-Episode auch das realpolitische Element von Wirnts Roman, das den Helden als klug-realistischen Landesherrn bei der Verwaltung des erworbenen Reiches zeigt. Eben diese organisatorischen Tätigkeiten werden auffälligerweise auch schon nach Wigalois´ Sieg über Roaz nicht bebildert: Anstelle des Anhaltens des Schwertrades (V. 8528 ff.) und der Besendung der Fürsten (V. 8678 ff.) konzentrieren sich die Darstellungen statt dessen auf die Minnehandlung, indem nur die Überbringung der Siegesnachricht an Larie dargestellt ist und auch die Belehnung der Fürsten beim Hochzeitsfest (V. 9549 ff.) in der Bebilderung fehlt.

In Hinsicht auf die legendenhaft-christliche Seite von Wirnts Text wurde von Ingeborg Henderson die Interpretation vertreten, daß diese in der Leidener Handschrift besonders stark gewichtet sei. Als Argument dient ihr vor allem die besonders hohe Illustrationsdichte des zweiten Aventiureweges, ²³⁹ da hier Wigalois´ Aventiurefahrt in göttlichem Auftrag stattfindet und auch zur Bekehrung der Heiden dient. So vermutet Henderson, daß, zumal die Handschrift von einem Mönch geschrieben wurde, durch die

²³⁹ Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 65-71.

Bebilderung eine Uminterpretation von Wirnts Roman im Sinne religiöser Propaganda vorgenommen worden sei:

The church's zeal in combatting the infidels throughout the medieval period is well known. There is no reason to believe that a monk like Jan von Brunswick would not have shared the popular sentiment and have demonstrated it whenever the opportunity arose. I am suggesting that his work was one such opportunity. [...] The Arthurian parts of the narrative and, consequently, the Arthurian genre are clearly of secondary importance to him when compared to the poem's central religious message as expounded by means of visual explicitness in the Korntin adventure. Here, the generic framework is provided by biblical tradition and such literary conventions as we commonly associate with the chanson de geste in its distinct blend of legend and crusading tale.²⁴⁰

Ein weiteres Argument Hendersons, die Bebilderung des Leidener *Wigalois* in die Nähe der *chanson de geste* zu rücken, liegt außerdem in der äußeren Ausstattung der Handschrift mit Pergament als Beschreibstoff und wertvollen Deckfarbenminiaturen, die in Karlsepik- und *Willehalm*-Handschriften Parallelen findet.²⁴¹

Allerdings erscheint eine das religiöse Moment stark betonende Interpretation der Bebilderung als übereilt, wenn nur das äußere Kriterium der Handschriftausstattung und die Bebilderungsdichte der einzelnen Romanteile untersucht, nicht aber auch die Themen und die Illustrationsweise der Einzelbilder berücksichtigt werden. So beschränkt sich bei näherer Betrachtung die Parallele zu Karlsepik und zu Willehalm-Handschriften ausschließlich auf die reiche Ausstattung. Denn im Leidener Wigalois werden, anders als zum Beispiel bei Illustrationen des Rolandsliedes und des Willehalm, innerhalb der Einzelbilder nie religiöse Sachverhalte thematisiert, obwohl der Text selbst durchaus Anlaß hierzu geboten hätte. Denn auf keinem Bild wird Gott oder göttliches Eingreifen dargestellt, Wigalois wird nie bei einem seiner zahlreichen Gebete gezeigt, und auch die Taufe der Heiden im Anschluß an den Sieg über Roaz (V. 9500 ff.) wird im Bild nicht berücksichtigt.

²⁴¹ Vgl. Henderson, S. 70 f. mit Verweis auf Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, S. 53-54.

²⁴⁰ Henderson, Manuscript Illustrations, S. 70 f.

²⁴² Was dagegen z.B. im *Rolandslied* und im *Willehalm* durchaus der Fall ist, wie einige willkürlich herausgegriffene Beispiele zeigen. *Rolandslied*, Cpg 112: Taufszene (Zeichnung 1 bei Paul Bertemes, Bild- und Textstruktur. Eine Analyse der Beziehungen von Illustrationszyklus und Text im Rolandslied des Pfaffen Konrad in der Handschrift P, Frankfurt a.M. 1984), Turpin segnet die Kämpfer (ebd. Zeichnung 18), Karl im Gebet vor einem Engel (ebd. Zeichnung 35; vgl. ferner ebd. S. 156-161); *Willehalm*, Cod Vind. 2670: Ein Engel erscheint Vivianz (Abb. bei Schmidt, Ronald Michael: Die Handschriftenillustration des `Willehalm´ Wolframs von Eschenbach, 2 Bde., Wiesbaden 1985, Bd. 2, S.

Auch in Hinsicht auf die Bebilderung derjenigen Aventiuren, die im Text stark durch das religiöse Moment geprägt sind, läßt sich keine Betonung, sondern im Gegenteil eher eine bewußte Ausklammerung der legendenhaften Elemente ablesen. Aber hier ist zunächst zwischen den Aspekten des aktiven Gottesrittertums und des märtyrerhaften Erleidens zu differenzieren, die im Text beide an der Heldenfigur durchgespielt werden.²⁴³

Wigalois' Rolle als von Gott eingesetzter Kämpfer wird am deutlichsten beim Kampf gegen Roaz. Dieser wird zwar letztlich als ritterlicher Zweikampf ausgetragen, doch wird dies nur dadurch ermöglicht, daß Wigalois vor dem Kampf durch einen christlichen Zauberbrief und ein Kreuzzeichen einen Teufel ausschalten kann, der in einer Wolke vor Roaz herfliegt, um ihn zu unterstützen. Im Bild dagegen (B40, B41) gibt es auf diesen Sachverhalt keinerlei Hinweise, vielmehr wird der Kampf gänzlich als ritterlicher Zweikampf dargestellt und damit seiner religiösen Dimension entkleidet. Ferner sind neben dem Zauberbrief, der im Bild nicht vorkommt, auch die übrigen christlichen Zaubermittel, die Wigalois von König Lar erhält, auf dem Bild nicht als solche erkennbar.

Während also die aktive Rolle des Helden als Gottesstreiter auf höfisches Rittertum und innerhalb menschlichen Maßes liegende Kampfeskraft reduziert wird, werden die passiv-leidenden Momente, die im Text im zweiten Teil der zweiten Aventiurereihe gehäuft auftreten und zur Stilisierung des Helden zum märtyrerhaften Legendenheiligen beitragen, scheinbar eher betont: Gerade im Fall der Ohnmacht des Helden nach dem Drachenkampf wird durch die Zahl der auf diese Ereignisse verwendeten Bilder der Blick besonders auf Wigalois' hilflosen Zustand gelenkt, und ebenso verhält es sich mit der Ruel-Episode, auf die zwei Bilder verwendet wurden, von denen beide den Helden in höchster Bedrängnis zeigen (B34, B35).

Doch obwohl Wigalois hier als passiv-duldend dargestellt wird und die Bebilderung dieses Moment offensichtlich besonders akzentuiert, ist die im Text sich hieraus ergebende Interpretation, nämlich die Übernahme der neuen Rolle als Legendenheiliger, aus der Bebilderung nicht ablesbar. Stattdessen wird die Hilflosigkeit des Helden nach dem Drachenkampf in der Situation des Erwachens zurückgenommen, und zwar unter Akzentuierung der Minne zu Larie, die durch ihre Tasche im Bild präsent ist. Entsprechend wird auch bei der Ruel-Episode durch das Spruchband die Beziehung zu Larie in den Vordergrund gerückt, und nicht das Eingreifen Gottes als rettendes Moment. In der Bebilderung der Leidener Handschrift werden also durchgehend diejenigen Momente, die Wigalois' Ausgeliefertsein und damit - im Text - auch seine Erwähltheit durch Gott zur Anschauung bringen, zwar beibehalten, aber im Sinne des Leidens im Dienste seiner Dame uminterpretiert. Daß eine solche Umdeutung der

^{8);} Willehalm, Fragm. 17 (Münchner / Nürnberger Fragmente): Glaubensdebatte mit Darstellungen Gottes und Mohammeds (Abb. ebd. S. 55-57).

²⁴³ Vgl. Kap. I.1.

Schwertrad-Aventiure vor dem Hintergrund des Textes nur schwer möglich gewesen wäre, mag ein Grund dafür sein, daß sie bei der Bebilderung übergangen wurde.

Die reiche Bebilderung der Ereignisse in Korntin läßt sich also kaum aus einer religiösen Zielsetzung des Illuminators erklären. Die hohe Anzahl der hier verwendeten Illustrationen, die vor allem auf die Reise nach Korntin in Begleitung des Tieres und auf die Arme-Leute-Episode entfallen, erklärt sich wohl eher aus dem Bestreben, dem atmosphärisch-phantastischen Erzählen Wirnts zu entsprechen.

Der eigentliche Akzent in der Illustration der Handschrift liegt auf der artus- und minneritterlichen Seite des Helden. Denn alle Aventiuren, die ritterliche Kämpfe darstellen, werden ausnahmslos mit Bildern versehen, wobei oft, sofern im Text vorhanden, zwei Phasen des Kampfes dargestellt werden. Hierbei wird nicht nur Wigalois' Kampfesstärke, sondern auch sein Einsatz für hilfsbedürftige Damen thematisiert, indem die Notsituationen der von den Riesen geraubten Jungfrau, Elamies und Beleares gezeigt werden. Darüber hinaus wird in der Hojir-Episode an der Person des roten Ritters höfisches und unhöfisches Verhalten thematisiert, wobei vor allem die Frage nach Recht und Gerechtigkeit im Vordergrund steht. Wigalois erscheint hier als Wiederhersteller der gerechten Ordnung, in die zumindest Hojir selbst am Ende mit seinem Unterwerfungseid wieder integriert wird. Daß diese gerechte Ordnung die von Gott gewollte ist, wird an dem Spruchband Elamies mit dem Bittgebet deutlich. Gott und die christliche Weltordnung werden also nicht etwa völlig aus der Bebilderung ausgeklammert, doch erscheinen sie auf den im Artusroman üblichen Rahmen der Einbettung des Höfischen in das christliche Wertesystem beschränkt. Auf diese Verankerung verweisen auch die beiden Vorsatzminiaturen mit in typologischer Gestalt dargestellten Tieren (BI) und Artus' Rundtafel (BII). Recht und Gerechtigkeit erscheinen weiterhin bei der Darstellung der armen Leute als Thema, wenn ihre Notsituation trotz des zuvor begangenen Unrechts ins Bild gerückt wird; integrierend wirkt hier die herrscherliche Milde und Gnade Beleares.

Besonders gewichtet wird in der Bebilderung die Minnehandlung. Diese setzt mit dem besonders eindringlichen, die Art der Beziehung veranschaulichenden Bild zum Abschied von Larie ein, setzt sich implizit über die Erwachensszene und die Ruel-Episode fort und mündet in einer ausladenden Bilderserie, die von der Benachrichtigung Laries²⁴⁴ über die öffentliche Liebeserklärung, das Hochzeits- und Krönungszeremoniell bis zur Brautnacht reicht, die - wohl nicht zufällig - das letzte Bild darstellt. Die Bebilderung läßt hiermit - und durch die Ausschaltung anderer Seiten des Helden - der Minnebeziehung eine bedeutsamere Rolle zukommen als der Text, wo sie nur eine Seite des in jeder Beziehung tätigen und erfolgreichen Heldenlebens ist.

²⁴⁴ Evtl. war auch das erste Wiedersehen bei Laries Eintreffen auf Joraphas bebildert (*B42a).

Unter Ausschaltung legendenhafter, heldenepischer und realpolitischer Elemente akzentuiert die Bebilderung der Leidener Handschrift also die klassisch-höfische Thematik des Romans. Diese erscheint eingebettet in eine phantastische Märchenwelt, in der die Freiheit erzählerischer Ausschmückung besteht. Diese äußert sich sowohl in der stark komplettierenden Tendenz der Bilder in bezug auf für die Handlung unwesentliche Details wie auch in dem starken Interesse an den Nebenfiguren z.B. Graf Morals und der armen Leute und der mehrfachen Darstellung des wunderbaren Tieres und der Geisterritter. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den ornamentalen Stil der Miniaturen, die keine realistischen Räume darstellen.

Aus dieser phantasiereichen Märchenwelt ist also sowohl die realpolische Komponente der blutigen Massenschlacht ausgeklammert, wie auch jede Bedrohung durch dämonisch-jenseitige Elemente. Wigalois erscheint damit nicht mehr als der "hybride" Held Wirnts, der die verschiedensten Heldenrollen in sich vereint und damit zum unerreichbaren Superhelden wird, sondern als vorbildlicher Aventiure- und Minneritter. Ebenso bewegen sich die angerissenen Probleme oder Ambivalenzen gänzlich innerhalb der Welt des Artusrittertums, indem auch die Frage nach Recht und Gerechtigkeit nicht im Kontext richterlicher bzw. herrscherlicher Gewalt (wie bei der Organisation von Wigalois´ Reichen), sondern im rein höfischen Rahmen ritterlicher Ethik und herrscherlicher Milde dargestellt wird (Hojir, Beleare).

Innerhalb dieses Horizontes könnte die Handschrift dem Auftraggeber als Identifikations- und Repräsentationsobjekt gedient haben, der seine Verwurzelung in den alten höfischen Idealen veranschaulichen wollte. Da die Bilder aufgrund eines hohen Maßes an komplettierenden Elementen und formaler Autonomie auch gut unabhängig vom Text rezipiert werden können, war es möglich, sie - auch ohne den Text zu lesen - einem Publikum vorzuführen. Dabei war dem Besitzer außerdem Gelegenheit gegeben, seine literarische Bildung zu demonstrieren, indem in der Lage war, die zahlreichen im Bild gegebenen Details zu entschlüsseln.

3.5. Zur Frage nach einer möglichen Vorlage des Bilderzyklus

Schließlich bleibt noch die Frage zu behandeln, ob die Miniaturen der Leidener Handschrift auf eine ältere Vorlage zurückgehen könnten, aus der sie, vollständig oder bearbeitend, kopiert wurden. Hierbei käme, trotz der stilistischen Nähe, wohl weniger ein Teppich als Vorlage in Frage, bei dem die oben beschriebene, sehr große Textnähe überraschen würde, als ein Miniaturenzyklus.

Bei der Suche nach einer möglichen Vorlage käme am ehesten die von Kapteyn angenommene mitteldeutsche Textvorlage der Handschrift in Frage, auch wenn

generell, wie Weitzmann nachgewiesen hat, Abweichungen zwischen Textstemma und Miniaturenstemma möglich sind. 245 Nach Kapteyn geht die Leidener Handschrift auf eine thüringische Vorlage zurück, die ihrerseits eine "mitteldeutsche umschrift, bzw. bearbeitung" eines oberdeutschen textes dar[stellte]. 426 und der ältesten Wigalois-Handschrift A sehr nahe kam. Für diese thüringische Vorlage, die sehr früh, d.h. noch im 13. Jahrhundert, entstanden sein muß, nimmt Kapteyn an, daß sie für die Grafen von Mansfeld bestimmt war, zu denen er aufgrund des Auftreten des Grafen Hojir im Text persönliche Beziehungen des Dichters vermutet. 247 Eine Verbindung Wirnts zu den Grafen von Mansfeld vermutet auch Honemann, der sie sogar als Auftraggeber des Wigalois in Erwägung zieht. Zumindest ein generelles Interesse dieses Geschlechts am Wigalois wird dadurch bewiesen, daß sich gerade die Leidener Handschrift einige Zeit in mansfeldischem Besitz befand, wobei Honemann es sogar für möglich hält, daß sie schon vor 1570, als sie im Besitz Cyriacus Spangenbergs nachgewiesen ist, den Mansfeldern gehörte. 248

Es wäre also verlockend, in der von Kapteyn vermuteten "mitteldeutschen Version" des Textes eine Anfertigung für die Mansfelder zu sehen, die zugleich eine reiche Bebilderung in Auftrag gegeben hätten, wobei uns diese in der Leidener Handschrift überliefert wäre. Denn wenn der "kopist in Amelungsborn [...] augenscheinlich bestrebt [war] eine getreue abschrift seiner vorlage zu liefern", 249 könnte er (oder eine weitere Person) auch den Miniaturenzyklus kopiert haben. Eine solche Annahme wäre allerdings keineswegs gesichert, da letztlich auch für die Annahme, daß die Vorlage der Leidener Handschrift im Auftrag der Mansfelder angefertigt wurde, keine Indizien außer dem Auftreten Hojirs im Text und einem allgemeinen und erst später bezeugten Interesse ihrerseits an Wirnts Roman vorliegen. Weiterhin ist die Annahme der mansfeldischen Vorlage auch von Neumann in Zweifel gezogen worden, der das Gebiet der Mansfelder für die betreffende Zeit ebenfalls in niederdeutschem Sprachgebiet ansiedelt. Bei der Annahme der Mansfelder als Auftraggeber der Miniaturen würde außerdem die Wiedergabe auch der negativen Züge Hojirs und seiner Dame im Bild befremden.

²⁴⁵ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 182-192. Darauf, daß dies hier vermutlich nicht der Fall ist, weist die unten erläuterte Darstellung von Graf Adans Bogenschild hin.

²⁴⁶ Kapteyn, S. 43*.

^{247 &}quot;Denn nicht nur zum herzoglichen hofe von Meran wird der dichter beziehungen gehabt haben; ein persönliches verhältnis zu den Mansfeldern hat ihn zweifellos veranlaßt, die figur des roten ritters mit dem grafen Hoyier v. Mannesvelt zu verbinden." (Kapteyn, S. 31*).
248 Indizien für eine besondere Verbindung der Leidener Handschrift zu den Mansfeldern und für deren

²⁴⁸ Indizien für eine besondere Verbindung der Leidener Handschrift zu den Mansfeldern und für deren Auftraggeberschaft sind nach Honemann neben dem späteren Mansfeldischen Besitz auch die Tatsache, daß sich der Codex zuvor im Besitz des Cyriacus Spangenberg befand, der in seinem Adels-Spiegel und seiner Mansfeldischen Chronik auf Graf Hojir eingeht, sowie die ausführliche Bebilderung dieser Aventiure mit vier Bildern in der Leidener und drei Bildern in der Donaueschinger Handschrift. (vgl. Honemann, Hojir-Aventiure, S. 357 - 359).

²⁴⁹ Kapteyn, S. 31*.

²⁵⁰ Vgl. Neumann, Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, S. 42 f.

3.5.1. Die im Text nicht beschriebenen Wappen von Wigalois' Gegnern

Aufschluß über den Auftraggeber des Zyklus könnte möglicherweise die Analyse der Wappen der dargestellten Ritter bringen. Da die Handschrift, wie oben erläutert, sehr detailgetreu illustriert ist, kämen hier vor allem diejenigen Wappen in Frage, die im Text nicht beschrieben sind, und bei deren Gestaltung der Miniator also völlige Freiheit hatte. Hierunter fallen die Wappen des ungastlichen Wirts (B6), Schaffiluns (B14) und des Torwächters (B38); außerdem die Wappen der Geisterritter (B19), die nicht, wie im Text, rotes Feuer auf schwarzem Grund, sondern verschiedene heraldische Figuren zeigen.

In allen Fällen, vor allem bei den Geisterrittern mit dämonischen Helmzierden, ist es natürlich möglich, daß es sich um reine Phantasiewappen handelt; eine genauere Analyse, die in diesem Rahmen nicht zu leisten ist, müßte aber klären, ob die Wappen bestimmter Familien gemeint sind; ferner, ob sich Verbindungen dieser Geschlechter insbesondere zu den Mansfeldern bzw. den Fürsten von Braunschweig-Grubenhagen nachweisen lassen. Hier kann nur darauf hingewiesen werden, daß weder das Mansfelder²⁵¹ noch das Grubenhagener Wappen selbst in den Illustrationen zum Text vorkommen.²⁵²

3.5.2. Mögliche ikonographische Hinweise auf eine Vorlage

Nach der von Weitzmann entwickelten Methode können auch ikonographische Merkmale Hinweise darauf geben, ob eine Miniatur aus einer Vorlage kopiert wurde. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn modische Details vom Miniator mißverstanden und bei der Anpassung der Ausstattung der Figuren an die Mode seiner eigenen Zeit falsch wiedergegeben werden.²⁵³ Wenn die Vorlage einer Miniatur ein abweichendes Format hatte, kann ferner die Verwendung von Füllmotiven oder -figuren in diese Richtung weisen, da in diesen Fällen oft störende Freiräume blieben; besonders aussagekräftig sind auch in diesen Fällen hieraus entstandene Widersprüche zum Text. 254

Während Weitzmanns Methode aber in erster Linie daraufhin entwickelt ist, aus einer Gruppe stemmatisch verwandter Miniaturen einen Archetyp zu rekonstruieren, ergibt sich hier das Problem, daß keine Vergleichshandschriften vorhanden sind. Weitzmanns Methode könnte hier also nur dann mit Gewinn zur Beantwortung der Frage nach einer Vorlage zur Anwendung gebracht werden, wenn durch offenkundige Füllelemente oder offenkundige Mißverständnisse gegenüber dem Text anachronistische modische Erscheinungen könnten wohl eher zweitrangige Hinweise sein.

²⁵¹ Vgl. J. B. Rietstap, Armonial Général predédé d'un Dictionnaire des Termes du Blason, deuxième edition refondue et augmenté, 2 Bde., Gouda 1884-1887, Réimpression corrigée Berlin 1934, S. 147.

²⁵² Vgl. Kap. II, BIIIa.

²⁵³ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 159 f.

²⁵⁴ Vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 163-171.

Die einzigen deutlich als Füllfiguren anzusehenden Figuren befinden sich auf dem Bild, als Larie Wigalois´ Brief erhält (B42).²⁵⁵ Hier wäre es vorstellbar, daß ein ursprüngliches zweispaltiges Bild, das nur Graf Adan und Larie enthielt, kopiert und um die Figuren an den Rändern ergänzt wurde, um es dem neuen Format anzupassen. Da allerdings die Ergänzungsfiguren nicht in Widerspruch zum Text geraden, ist die Annahme, daß sie sekundär sein müssen, nicht zwingend, und das Bild könnte ebensogut in dieser Form konzipiert worden sein. Insgesamt wäre zwar auf mehreren Bildern die Übernahme einer ursprünglich auf Spaltenbreite angelegten Vorlage möglich, doch ist auf zahlreichen anderen Bildern der Raum so gut ausgefüllt, daß die Übernahme aus einem anderen Format nicht als wahrscheinlich erscheint oder sehr geschickt vorgenommen worden sein müßte; als Beispiele wären hier die zahlreichen Lanzenstechen und die Bilder zur Arme-Leute-Episode zu nennen.

Hinsichtlich modischer bzw. die Ausrüstung betreffender Details fallen in diesem Zusammenhang vor allem zwei Inkonsequenzen ins Auge, und zwar die Darstellung Graf Adans mit Eisenhut (B38, B39) im Gegensatz zu allen anderen Rittern, die stets mit Helm oder der unter diesem zu tragenden Kappe dargestellt sind, und die Darstellung von Wigalois´ Bogenschild mal in Tartschen- und mal in Dreiecksform (B5, B10, B38-B41). Man könnte nun vermuten, daß diese Inkonsequenzen durch ein Versehen beim Kopieren entstanden sind, indem die Darstellung einmal verändert und einmal übernommen wurde; allerdings handelt es sich in beiden Fällen um parallel oder in zeitlicher Nähe existierende Formen, 256 so daß auch der Konzeptor der Miniaturen hier - bewußt oder unwillkürlich - variiert haben könnte. Auf diesem Wege sind also letztlich keine zwingenden Rückschlüsse auf das Vorhandensein einer Vorlage zu ziehen.

Einen Hinweis gibt aber Wigalois' mit einem goldenen Bogen geschmückter Schild in anderer Hinsicht. Es handelt sich um den Schild des einen Torwächters, der vor dem Burgtor an der Wand hängt und den Wigalois vor dem Einsetzen des Kampfes an sich bringen kann; hier ist das Wappenbild noch nicht erwähnt (V. 7136 ff.). Daß es sich um den Schild Graf Adans handelt, wird klar, als Wigalois nach dem Sieg über Roaz zurück nach Joraphas reitet und ihn einige der Stadtbürger aufgrund des geliehenen Schildes zunächst für den Grafen halten: dâ ist ein boie geslagen an / von golde; den vüert der grâve Adân / anders niht wan durch den list / daz er ein gevangen ist (V. 8546 ff.). Adan

²⁵⁵ Im Sinne Weitzmanns wären diese wie auch die bei Wigalois' Hochzeit und Krönung anwesenden Personen (B44, B45) als "complementary figures" anzusprechen, da sie keine unmittelbare Begründung im Text haben (vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 165-171). Nach der oben vorgestellten Terminologie könnten die Hochzeits- und Krönungsgäste als "komplettierende" Figuren gelten, da sie evtl. auf das Bestreben des Miniators, die Szenen angemessen wiederzugeben, zurückzuführen sind, zumal sie auch im Text in Anwesenheit von Gästen stattfinden, wenn auch nicht von konkreten, hinter den Brautleuten stehenden Figuren die Rede ist. Die Figuren auf B42 wären eher als Ergänzungsfiguren zu benennen, da sie innerhalb der eigentlich dargestellten Szene keinerlei Funktion haben und auch im Text nicht erwähnt sind. Es handelt sich wohl, was auch die Bildaufteilung nahelegt, um reine Füllfiguren ("filling figures", vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 165).

führt also eine Fessel im Wappen, und zwar weil er in Roaz´ Gefangenschaft lebt, wie die Verse erläutern. Aufgrund dieses logischen Zusammenhanges liegt die Annahme nahe, in der von Kapteyn wiedergegebenen Lesart die ursprüngliche zu vermuten. In der Leidener Handschrift steht nun die Form *boghe*,²⁵⁷ die einerseits als mitteldeutsche Variante desselben Wortes interpretiert werden kann,²⁵⁸ andererseits aber auch leicht in der Bedeutung "Bogen" mißzuverstehen ist, so daß die logische Verbindung zu den Versen 8544 f. nicht mehr gegeben wäre, weil Adan nun statt der Fessel einen Bogen führte.²⁵⁹

Daß auf den Miniaturen der Leidener Handschrift demnach ein Bogen auf dem Schild dargestellt ist, läßt auf eine sehr enge Verbindung zwischen konkret dieser Textfassung und dem Bildzyklus schließen. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist also davon auszugehen, daß die Bilder entweder speziell für diese Handschrift angefertigt oder bestenfalls aus einer Handschrift kopiert wurden, die bereits die Form *boge* enthielt. Nach den obigen Erwägungen könnte hier eine evtl. im Umfeld der Mansfelder anzusiedelnde Textfassung in Frage kommen; die Voraussetzung für eine entsprechende Vermutung wäre aber, daß sich in den Handschriften desselben Überlieferungszweiges dieselbe Lesart *boge* nachweisen ließe, so daß diese schon für die mitteldeutsche Fassung angenommen werden müßte; aufgrund der Überlieferungslage sind hier jedoch keine sicheren Aussagen zu treffen.

Schließlich stellt sich die Frage, warum vom Miniator die zweideutige Form *boghe* mißverstanden wurde, wo doch die Analyse der Bilder gezeigt hat, daß in sehr enger Verbindung zum Text gearbeitet wurde. Verständnisschwierigkeiten werden sich hier nur für jemanden ergeben haben, der nicht im mitteldeutschen Sprachgebiet beheimatet war und dem die mitteldeutsche Form *boge* im Sinne von "Fessel" nicht bekannt gewesen ist. Das spräche dafür, daß die Miniaturen nicht schon für eine mitteldeutsche Vorlage der Leidener Handschrift entworfen wurden. ²⁶¹ Es kann also die (vorsichtige) Vermutung angestellt werden, daß die Bilder der Handschrift eigens für diese entworfen wurden. Auch die selbstbewußte Darstellung des sich am Ende des Werks selbst malenden und nennenden Mönches ließe sich hierdurch besser erklären als durch reine Kopiertätigkeit.

256

²⁵⁶ Vgl. Nickel, Waffenbuch, S. 25, 118, Neubecker, Heraldik, S. 76.

²⁵⁷ Vgl. auch den Apparat Kapteyns.

²⁵⁸ Vgl. Kapteyn, S. 41*, Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, S. Bd. 1, Sp. 323.

²⁵⁹ Kapteyn sieht die Form *boghe* anscheinend als rein orthographische Variante an (vgl. S. 41*).

Die Fragmente i, e, c, H, I, K, K', O, R, die nach Kapteyn in Beziehung zu B stehen (vgl. z.B. S. 65*), überliefern die betreffenden Verse nicht (vgl. Hilgers, Materialien mit den Versangaben der Fragmente), und die ebenfalls in die Gruppe gehörenden vollständigen Handschriften M und 1 (die aber jüngeren Datums sind) weisen andere Lesarten auf (vgl. den Apparat Kapteyns). Die Lesart *boge* weist nach Kapteyn außer B auch D auf, das Fragment p hat *poge* (vgl. Hilgers, Wigalois-Philologie, S. 282).

²⁶¹ Schiller / Lübben kennen die Form *boge* im Mittelniederdeutschen ausschließlich in der Bedeutung "Bogen", nicht als "Fessel" (vgl. Mittelniederdeutsches Wörterbuch, Bd. 1, S. 374).

B. DER RUNKELSTEINER WIGALOIS-ZYKLUS

B.1. Allgemeines zum Runkelsteiner Wigalois-Zyklus

1.1. ZurLage und zurGeschichte

Ein nur sehr fragmentarisch erhaltener *Wigalois*-Zyklus befindet sich auf Schloß Runkelstein bei Bozen in Südtirol. Die Brüder Niklaus und Hans Vintler, reiche Bozner Kaufleute, die die Burg 1385 erwarben, veranlaßten den Bau eines zusätzlichen Gebäudes im nördlichen Teil des Burghofes, das sie in den Jahren um 1400 reich mit Bildern ausstatten ließen. Unter den damals ausgeführten Fresken des sogenannten Sommerhauses war neben einem Zyklus zum *Tristan*-Roman Gottfrieds von Straßburg und dem Artusroman *Garel von dem blühenden Tal* des Pleier auch ein Freskenzyklus zum *Wigalois*.

Der Zyklus befand sich im westlichen Teil der offenen Bogenhalle im Erdgeschoß des Sommerhauses, wo noch heute schwache Reste der Bemalung erkennbar sind. Allerdings ist der Erhaltungszustand der Bilder so schlecht, daß sie nur noch über Nachzeichnungen zugänglich sind, die noch im 18. Jh. von Ernst Karl von Waldstein angefertigt wurden. Waldstein hatte die schon damals stark verblaßten und beschädigten Bilder 1881/82 als *Wigalois*-Darstellungen identifiziert und erstmals genauer beschrieben.

Bereits zu Waldsteins Zeit fehlten große Teile des Zyklus, da zwei der Wände des ursprünglichen Raumes nicht mehr vorhanden waren. Eine Zwischenwand, von der heute noch geringe Reste zu sehen sind, trennte den Raum ursprünglich in einen östlichen und einen westlichen Teil; da Waldstein in der östlichen Hälfte keine Anzeichen von Malerei mehr entdecken konnte, ist zu vermuten, daß die Wand zur

²⁶² Waldstein, Die Bilderreste des Wigalois-Cyclus zu Runkelstein, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, NF 18 (1892), S. 34-38, 83 - 89, 129 - 132 S. 83 - 89, Tf. I - IX; Grundriß des Raumes und Schema zur Lage der Fresken ebd. Tf. X. Die Originalzeichnungen Waldsteins sind offenbar verschollen (vgl. Walter Haug, Einleitung zu: Walter Haug / Joachim Heinzle / Dietrich Huschenbett / Norbert H. Ott, Runkelstein. Die Malereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 9 - 14, S. 13). Photographien des heutigen Zustandes und Wiederabdruck der Zeichnungen Waldsteins in: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg, Ausstellungskatalog, Bozen 2000, Abb. 211-237, Übersicht: Abb. 239.

²⁶³ Vor Waldstein hatte bereits J.V. Zingerle erkannt, daß es sich um *Wigalois*-Darstellungen handelt (J.V. Zingerle, Zu den Bildern in Runkelstein, in: Germania 23 (1878), S. 28-30; Ernst Karl von Waldstein, Die Wigalois-Bilder im Sommerhause der Burg Rungelstein, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commisssion zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, NF 13 (1887), S. CLIX - CLXI, S. CLXI). Den Bildern scheint aber vor den Bemühungen Waldsteins nur wenig nähere Beachtung geschenkt worden zu sein.

ursprünglichen Architektur des Sommerhauses gehörte und die Wigalois-Illustrationen sich auf den westlichen Teil der Bogenhalle beschränkten. 264

Außerdem war im Jahr 1868 ein Teil des Burgfelsens abgestürzt, mit dem auch ein Teil der Nordwand des Sommerhauses in die Tiefe gerissen wurde. Vom Absturz betroffen war zunächst der Wandteil von dem alten Fenster in der Nordwand des Wigalois-Saales bis kurz vor der Fensteröffnung des östlich angrenzenden Raumes. ²⁶⁵ Nach dem Absturz Zwischenwand eingezogen, wurde eine provisorische die die stehengebliebenen aber absturzgefährdeten Teile der Nordwand schwer zugänglich machte. Durch eine Öffnung in dieser Zwischenwand konnte Waldstein noch 1882 einige zum Wigalois-Zyklus gehörende Szenen erkennen (R4 - R7; R19 - R22), 266 die er aber aufgrund ihrer schwer zugänglichen Lage zunächst nicht abzeichnete. Die betreffenden Mauerreste in der Nordwestecke des Raumes wurden 1885 im Zuge von Renovierungsarbeiten beseitigt, 267 bevor Abzeichnungen der Bilderreste angefertigt werden konnten; Waldstein hat später aus der Erinnerung kurze Notizen zu diesen Bildern aufgezeichnet. 268 Im Rahmen der damaligen Renovierungen wurde die heutige Wand eingezogen. 269

1.2. Allgemeine Beschreibung

Bei den Wigalois-Bildern - keinen Fresken im engeren Sinne - handelt sich um Grisaille-Malereien in Terra verde mit (fast) schwarzer Zeichnung und weißen Lichtern; zusätzlich weisen sie einige rote Farbspuren auf.²⁷⁰ Die Bilder sind in zwei Registern angeordnet

²⁶⁴ Vgl. Nicolò Rasmo, Runkelstein, in: Oswald Trapp (Hg.), Tiroler Burgenbuch, Bd. 5 (Sarntal), Bozen 1981, S. 109 - 176, S. 146. Waldstein konnte noch "deutliche Spuren dieser früheren Zwischenwand [...] an der Wand und an dem Deckengebälke der Halle" erkennen, die auch heute zum Teil noch vorhanden sind. (Wigalois-Bilder, S. CLIX) - In der östlichen Hälfte des Saales konnte er "trotz eifrigen Suchens bisher nicht die geringsten Anzeichen einer etwa früher daselbst befindlichen Malerei entdecken" (ebd.). Darüber, wann diese Wand entfernt wurde und ob es sich tatsächlich um eine Wand oder auch nur um weitere Arkaden handelte, ist mir leider nichts bekannt.

²⁶⁵ Vgl. den Plan bei Waldstein, Nachlese aus Runkelstein, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale NF 20 (1894), S. 1 - 7, Tf. 6, auf dem die Abbruchkante eingezeichnet ist, sowie, für den westlichen Teil der Bogenhalle, Waldstein, Bilderreste, Tf. X, hier in Anhang B. Daß Waldstein korrekt gezeichnet hat, beweist eine Photographie von J. Gugler, die bald nach dem Absturz gemacht wurde bei Rasmo, Runkelstein, S. 118, Abb. 76. Vergrößerung des betreffenden Ausschnittes in: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg, S. 563, Abb. 696. Zum Zustand vor 1868 vgl. das Foto von Moosbrugger bei Rasmo, Runkelstein, S. 177, Abb. 75 und in Runkelstein, die Bilderburg, S. 40, Abb. 15.

²⁶⁶ Vgl. Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLIX f. Bei der Öffnung handelt es sich wohl um das kleine Fenster, das auch auf der oben zitierten Photographie von Gugler zu erkennen ist; vgl. auch die provisorische Zwischenwand auf dem Plan Waldsteins, Bilderreste, Tf. X. ²⁶⁷ Waldstein, Wigalois-Bilder, S CLIX-CLXI; ders., Bildreste, Tf. X.

²⁶⁸ Vgl. Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLIX-CLXI.

²⁶⁹ Vgl. z.B. Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.-Nr. 5.50.

²⁷⁰ Detailliertere Beschreibung bei: Luise Gutmann, Die Wandgemälde des Schlosses Runkelstein, Diss. masch. Wien, ohne Jahr [1931], S. 86 f, 90.

und durch ca. 6-7 cm breite weiße Streifen voneinander getrennt. Die Handlung beginnt mit dem ersten Bild auf der Westwand im oberen Register und umlief den Raum einmal im Uhrzeigersinn, bevor sie in der Südwestecke in das untere Register springt und sich hier bis mindestens auf die Nordwand fortsetzte. Wenn es sich bei der ehemaligen Zwischenwand tatsächlich um eine Wand und nicht, was auch denkbar wäre, um weitere Arkaden handelte, ist davon auszugehen, daß sich das Ende des Zyklus ursprünglich im unteren Register vor der Südostecke befand; ansonsten wäre es schon vor der ehemaligen Nordostecke des Raumes anzusetzen. Die Zahl der fehlenden Bilder ist nur ungefähr zu schätzen; als Richtwert ist die von Huschenbett ermittelte Zahl von ca. 2 x 8 Bildern zu betrachten, wobei davon ausgegangen wird, daß auch im unteren Register der Zwischenwand noch Bilder vorhanden waren. Der Zyklus hätte dann ursprünglich etwa 40 Bilder umfaßt. 272

Stilistisch wird der Zyklus in die Zeit um 1400 datiert. Dafür sprechen die noch in den Nachzeichnungen sichtbare schlanke Proportionierung besonders der weiblichen Figuren, die von üppigen, faltenreichen Gewändern mit starkem Eigengewicht überformt werden, sowie die puppenhaften Gesichter.²⁷³ Allerdings ist mit einer gründlichen Überarbeitung der Bilder unter Maximilian I. zu rechnen, in dessen Besitz die Burg später gelangte. Dieser Restaurierung sind wohl die roten Farbspuren in den Bildern sowie doppelte Namensbeischriften zuzuschreiben, die Waldstein jeweils in seinen Zeichnungen nicht wiedergegeben hat.²⁷⁴

²⁷¹ Zu Grundriß des Raumes und Anordnung der Bilder vgl. Waldstein, Bilderreste, a. a. O., Tf. X und das nach seinem Grundriß angefertigte Schema in Anhang B; weiterhin Rasmo, Runkelstein, Abb. 122 - 125.

²⁷² Vgl. Dietrich Huschenbett, Beschreibung der Bilder des `Wigalois´-Zyklus, in: Haug u.a., Runkelstein, S. 170 - 177, S. 175.

²⁷³ Vgl. Artikel "Weicher Stil", in: Lexikon der Kunst. Hg. v. Ludger Alscher u.a., Bd. 5, Leipzig 1984, S. 439f.

²⁷⁴ Vgl. Rasmo, Runkelstein, S. 161; Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLIX; ders., Bilderreste, S. 35 f. Nach dieser Restaurierung ist der *Wigalois-*Zyklus dann wohl unberücksichtigt geblieben, woraus sich auch der gegenüber den anderen Epenzyklen wesentlich schlechtere Erhaltungszustand sowie die Tatsache, daß der Zyklus nicht so tiefgreifend verändert wurde wie etwa der *Tristan-*Zyklus, erklären würden (vgl. Waldstein, Nachlese, S. 1 f.).

B.2. Beschreibung der Bilder des Runkelsteiner Zyklus²⁷⁵

R1, Westwand oben: Joram reicht Ginover den Zaubergürtel (V. 308 ff.); die Artusritter reiten zum Kampf um den Gürtel aus (V. 445 ff.).

Joram reitet von links an eine größere Burg heran, auf deren linkem Turm Ginovers Ober-körper über der Brüstung eines Söllers erscheint. Sie greift mit der rechten Hand nach dem Gürtel, den ihr der Ritter auf der fast senkrecht nach oben gestreckten Lanze reicht. Joram trägt keine Rüstung, sondern ein kurzes, eng anliegendes Oberteil. Er hat kinnlanges, gewelltes Haar und trägt eine kaum mehr zu erkennende Kopfbedeckung; sein Blick geht nach oben zu Ginover.

Im rechten Teil desselben Bildes sieht man die Artusritter bereits mit Lanzen bewaffnet aus dem Tor im rechten Turm der Burg reiten. Sie tragen Kapuzen (?) mit Schulterkragen und einfache Helme ohne Visier.²⁷⁶ Auch auf dem Balkon dieses Turmes war ursprünglich eine Figur zu sehen; möglicherweise handelte es sich auch hier um Ginover, die dem sich anschließenden Lanzenstechen zusieht (V. 456).

R2, Westwand oben: Joram besiegt Gawein im Zweikampf (V. 517 ff.); Gawein muß ihm in sein Land folgen (V. 578 ff.).

Die Bildeinheit zeigt zwei Szenen in bezug auf den sich anschließenden Kampf zwischen Joram und Gawein um den Zaubergürtel, während im Vordergrund die zuvor von Joram besiegten Artusritter am Boden liegen; es sind noch mehrere gestürzte Pferde sowie der behelmte Kopf und die Schulter eines Ritters zu erkennen.

Joram ist nun ähnlich wie die Artusritter mit einem gegürteten, bis auf den Oberschenkel reichenden Gewand gekleidet; da sein Gürtel überdurchschnittlich breit dargestellt ist, könnte es sich um den Zaubergürtel handeln. Sowohl er als auch Gawein tragen aber über der kapuzenartigen Kopfbedeckung Kronen, so daß sie nur anhand der Namensbeischrift (*gabein*) zu unterscheiden sind.²⁷⁷ Im linken Bildabschnitt reitet Joram auf Gawein zu, wobei er sich mit der Linken den Schild vor den Körper hält und mit dem rechten Arm (die Unterarmdarstellung ist zerstört) vermutlich zu einem Schwertstreich ausholt. Gawein dagegen hat keine Waffe mehr: seine Linke ruht

²⁷⁶ In bezug auf die Kopfbedeckungen und Helmformen muß eine genauere Bestimmung unterbleiben; z.B. ist bei R1-R3 nicht klar, ob die Ritter tatsächlich Kragenkapuzen mit darübergesetzten Helmen tragen, oder ob es sich um angehängte Helmbrünnen handelt.

²⁷⁵ Die Bildbeschreibungen beziehen sich soweit nicht anders angegeben auf die 1892 von Waldstein veröffentlichten Reproduktionen, wobei Waldsteins Zählung beibehalten wird.

²⁷⁷ Dadurch, daß nicht nur Joram als König, sondern auch Gawein eine Krone trägt, soll möglicherweise die grundsätzliche Ebenbürtigkeit der beiden Kämpfer betont werden, die in der bildlichen Darstellung sonst nicht sichtbar würde, denn Gawein unterliegt nicht aufgrund ritterlicher Schwäche, sondern weil der Gegner Zaubermittel anwendet (V. 536 - 539, 562 - 570).

geöffnet am Hals des Pferdes, während er die Rechte mit gestrecktem Zeige- und Mittelfinger in Richtung des Gegners erhebt und Sicherheit leistet.

Rechts sind beide Ritter ein zweites Mal zu sehen, wie sie zur Seite fortreiten. Gawein, im Vordergrund dargestellt, bleibt leicht hinter Joram zurück, während sich dieser mit einem Rede- oder Zeigegestus der rechten Hand nach ihm umwendet.

R3, Westwand oben: Der Empfang auf Jorams Burg (V. 680 ff.).

Die Burg, rechts im Bild, ist nur noch schemenhaft zu erkennen, scheint aber der auf R18 ähnlich gewesen zu sein. Die Umrisse mehrerer Gestalten sind noch auf der Zinne und in der Öffnung des Burgtores zu erahnen.

Rechts im Vordergrund geht eine einzelne Figur mit vor dem Körper erhobenen Armen den Ankömmlingen entgegen. Sie trägt ein ungegürtetes schweres Gewand mit weiten Ärmeln, das bis auf den Boden reicht. Der Kopf ist nur noch schlecht zu erkennen, jedoch fällt anscheinend langes Haar oder auch ein Schleier hinten über die Schulter; die Ankommenden werden also, anders als im Text, von einer weiblichen Figur anstatt durch *edel knappen* [...], *rîter unde knehte* (V. 681 f.) begrüßt. Bei der im Bild dargestellten Frau handelt es sich wohl um eine Verwandte Jorams, die ihn (oder den Gast?) mit einer Umarmung empfängt. Möglicherweise ist hier bereits Gaweins spätere Gattin Florie dargestellt.²⁷⁸

Der vordere der beiden Reiter erwidert wohl die Begrüßungsgeste, indem auch er den linken Arm nach vorne ausstreckt, während die rechte Hand noch den Zügel hält. Allerdings hat er den Kopf leicht in den Nacken gelegt, so daß seine Blickrichtung nicht deutlich zu erkennen ist. Der hintere Reiter hat den Oberkörper etwas gedreht und blickt zu dem anderen hin. Da die Namensbeischriften bei diesem Bild fehlen, ist die Identifizierung der Ritter nicht ganz klar: Die Geste des vorderen spräche dafür, in ihm Joram zu sehen, während die Position der Ritter auf dem vorigen Bild, mit Gawein im Vordergrund, eher die umgekehrte Deutung nahelegt.

R4, Westwand oben: *Gaweins Bewirtung durch Joram (V. 707 ff.).

Waldstein erkannte noch "die Umrisse einer Gestalt, welche in ihrer Hand einen Becher hält," und interpretierte die Szene als "Gaweins Bewirthung durch Joram". ²⁷⁹

²⁷⁹ Waldstein, Bilderreste, S. 84, Anm. 1.

²⁷⁸ Waldstein hält es für möglich, daß der Restaurator der Bilder das Volksbuch *Wigoleis vom Rade* von 1472 kannte, wo die Ritter von einer Dame begrüßt werden (vgl. Bilderreste, S. 36; 83, Anm 1).

R5, Nordwestecke, oben: *Szene der Vorgeschichte?

Anhand des Romanverlaufes wäre die Darstellung der Hochzeit Gaweins mit Florie (V. 722 ff.) zu vermuten. ²⁸⁰

R6, Nordwand oben: *Szene der Vorgeschichte?

Wenn die nächste Szene, wie von Waldstein angenommen, den Abschied Gaweins und nicht bereits den Abschied Wigalois' dargestellt hat, könnte hier das goldene Rad zu sehen gewesen sein, wie Waldstein vermutet.²⁸¹

Wenn dagegen auf dem folgenden Bild bereits Wigalois´ Abschied dargestellt ist, sind die Möglichkeiten vielfältiger; dann könnte hier auch Gaweins Abschied (V. 1122 ff.) oder seine Rückkehr zu Artus (V. 1131 ff.) dargestellt gewesen sein; möglich wäre dann auch eine Szene aus Wigalois´ Kindheit (V. 1220 ff.).

R7, Nordwand oben: Gaweins oder Wigalois' Abschied von Florie (V. 1122 ff. bzw. V. 1382 ff.).

Auf dem letzten Bild vor der Abbruchkante von 1868 erkannte Waldstein "eine halb in byzantinischem Style gehaltene Architektur, von deren Zinne eine weibliche Gestalt (die uns der beigefügte Name als `florye´ kenntlich macht) dem unten im Vordergrund erscheinenden Ritter Lebewohl zuwinkt"²⁸² - ob es sich bei dem aufbrechenden Ritter um Wigalois oder Gawein gehandelt hat, ist nicht mehr zu entscheiden.

*weitere Bilder

im unteren Register auf der Westwand nördlich der Fensternische und auf der Nordwand sowie auf der Zwischenwand der Bogenhalle.

²⁸⁰ Vgl. auch Waldstein, Bilderreste, S. 84, Anm. 2.

²⁸¹ Vgl. auch Waldstein, Bilderreste, S. 84, Anm. 2.

²⁸² Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLX. In Bilderreste, S. 84, Anm. 2 erklärt er die Darstellung Gaweins für wahrscheinlicher.

R8, Südwand, östliche Arkade: Wigalois besiegt Schaffilun im Lanzenstechen (V. 3551 ff.).

Wigalois sprengt von links heran, hält seinen Schild vor den Oberkörper und schwingt in der erhobenen Rechten ein Stück seiner abgebrochenen Lanze. Rechts, unter den Vorderhufen seines Pferdes, liegt der besiegte Schaffilun samt Pferd, in seiner Schulter steckt das abgebrochene Lanzenende. Unmittelbar neben ihm, am rechten Bildrand, steht sein Zelt, vor dem, wie im Text beschrieben, einige Lanzen im Boden stecken (V. 3300 ff.). Sie verweisen darauf, daß Wigalois´ Sieg über den Gegner zahlreiche unentschiedene Lanzenstechen vorausgegangen sind, bei denen die Lanzen vor dem Zelt verstochen wurden (V. 3519 ff.).²⁸³

Im Hintergrund sitzt Nereja mit einem Mantel (?) um die Schultern zu Pferd und betrachtet das Kampfgeschehen; hinter ihr auf der Pferdekruppe sind die Umrisse des Zwergs zu erkennen, der die Hand auf ihre Schulter legt und in die gleiche Richtung blickt. Außerdem sind hinter Nereja die Umrisse dreier weiterer Figuren zu sehen, die wohl Schaffiluns Knappen darstellen.

Wigalois, der hier im Rahmen der erhaltenen Bilder das erste mal dargestellt ist, wird gegenüber den anderen Rittern ikonographisch hervorgehoben; so ist er vor allem an seiner Helmzier in Form des Rades zu erkennen, hebt sich aber auch durch seine Kleidung von den anderen Rittern ab: Während das Gewand der übrigen enge Ärmel hat und vermutlich durch an der Schulter befestigte Zaddeln geschmückt ist, ²⁸⁴ trägt Wigalois an dem ansonsten vergleichbaren Kleidungsstück sehr weite Ärmel (vgl. R8, R10, R11, R13). ²⁸⁵ Bemerkenswert ist auch die Form seines Sattels, die sich durch einen hohen Vordersteg und weit nach unten gezogenen Beinschutz auszeichnet; diese findet sich allerdings auch bei andern Rittern (vgl. R11, R13), wobei aber die Artusritter der Vorgeschichte und Joram (R1 - R3) anscheinend einfachere Sättel benutzen. Auch tragen Wigalois und seine Gegner nun das ganze Gesicht bedeckende Helme. ²⁸⁶

²⁸⁴ Auf den Nachzeichnungen läßt sich nicht mehr genau erkennen, um welche Art von Kleidungsstück es sich handelt. Während Gawein und Joram auf R2 eher Umhänge zu tragen scheinen, entsteht bei den übrigen Bildern eher der Eindruck von an den Schultern befestigten Schmuckfransen.

²⁸³ Vgl. auch oben, Kap. II.2.

²⁸⁵ Die etwas abweichende Darstellung auf R14 könnte auch auf einem Versehen des Nachzeichners beruhen.

Leider ist wegen Hinterschneidungen, evtl. auch wegen des schlechten Überlieferungszustandes, nicht zu erkennen, welche Art von Sattel Wigalois' Gegner in den beiden erhaltenen Zweikampfszenen (R8, R9) verwenden. Während mir die bewußte Hervorhebung von Wigalois durch Radhelm und weitärmeliges Gewand plausibel scheint (auch wenn das auf der Nachzeichnung relativ schlecht erkennbare, allerdings wohl ungegürtete, Gewand des Truchsessen auf R9 dem von Wigalois vergleichbar sein sollte), stellt sich in Bezug auf die Sattelformen die schwierigere Frage, ob auch hier eine gewollte Differenzierung, etwa zwischen den Rittern der Vor- und Hauptgeschichte, vorliege. Hieran schließt sich die Beobachtung an, daß die Gesichter Jorams und der Artusritter ungeschützt sind, während die Ritter der Wigalois-Handlung geschlossene Helme tragen. Zumal es aber hier auch jeweils eine Ausnahme gibt (gestürzter Ritter auf R2, Graf Moral auf R16), und diese sich nicht eindeutig späterer Restaurierung oder einem Irrtum des Abzeichners zuschreiben lassen (die auf R16 ließe sich aber inhaltlich erklären), muß die Frage nach einer ikonographischen Deutung zunächst offen bleiben. Außerdem muß damit gerechnet werden, daß durch den Verlust eines großen Teils der Szenen ein verfälschendes Gesamtbild entsteht.

R9, Südwand, östliche Arkade: Die Begrüßung durch den Truchseß von Roimunt (V. 3949 ff.).

Die Ritter reiten einander entgegen; vorne im Bild und von links kommend Wigalois, dessen Pferd zum Teil das des Truchsessen verdeckt. Daß ein Lanzenstechen vorausgegangen ist, läßt sich daran ablesen, daß beide Ritter Helme tragen und sich noch die Schilde vor den Körper halten (V. 3928 ff.). Ansonsten sind jedoch beide unbewaffnet, und es ist bereits der Moment dargestellt, in dem der Truchseß Wigalois begrüßt und ihm die rechte Hand geöffnet entgegenstreckt. Im Text heißt er den Gast willkommen, indem er zuerst sein Pferd am Zügel faßt und ihn dann bei der Hand nimmt. Eine dieser Gesten könnte auf dem Bild gemeint sein.

R10, Südwand: östliche Arkade: Wigalois folgt dem wunderbaren Tier (V. 4492 ff.).

Wigalois reitet dem wunderbaren Tier nach, das als großes raubtierartiges Wesen mit Krone dargestellt ist, aber gegen den Text einen buschigem Schwanz und keine Hörner hat. Es blickt sich, auf den Hinterbeinen laufend, zu Wigalois um, so daß der im Text beschriebene Sachverhalt, daß es freudig auf seinen Begleiter wartet, ausgedrückt wird.

Eine Beischrift am unteren Bildrand bezeichnet es als *jorel*.²⁸⁷ Links im Bild galoppiert Wigalois, auf den das Tier offenbar wartet, in dieselbe Richtung. Er hat den Helm aufgesetzt, der Schild hängt um den Hals und in der rechten Hand trägt er die Lanze.²⁸⁸

R11, Südwand, westliche Arkade: Das Lanzenstechen mit den Geisterrittern (V. 4539 ff.).

Wigalois reitet mit eingelegter Lanze gegen den ersten von vier Rittern an und trifft dessen Schild. Mit der linken Hand hält er den Zügel, sein eigener Schild, der ebenfalls von der Lanze des Gegners getroffen wird, hängt ihm wohl an einem Riemen um den Hals. Hinter der Ritterschar ist rechts im Bild die Burg von Korntin mit Tor und einem kleinen Fenster mit Balkon zu sehen.

Dem Text gemäß sind auf dem heute noch schemenhaft erkennbaren Originalbild die Lanzen der Ritter und des Helden feuerfarben dargestellt, und mehrere rote Farbspuren deuten wohl Flammen an, was dem bei Wirnt beschriebenen Sachverhalt entspricht, daß

²⁸⁸ Unklar ist die Bedeutung der Umrisse eines Kopfes und eines länglichen Gegenstandes links im Bild. Eventuell liegt ein Versehen (des Malers, Restaurators, Kopisten?) zugrunde, wobei Nereja und der Zwerg, die in diesem Handlungsabschnitt aber nicht mehr anwesend sind, dargestellt werden sollten.

²⁸⁷ *Jorel* ist vermutlich ein anderer Name für König Lar (vgl. Kapteyn, S. 501). Waldstein weist darauf hin, daß der (auch im Text vorkommende) Name "in verkehrter Richtung gelesen, 'leroi' lautet, also [...] ein Wortspiel mit dem Königstitel darstellen dürfte" (Bilderreste, S. 88, Anm. 1).

Wigalois' Lanze bei der Berührung der Ritter Feuer fängt (V. 4569 ff.). Wenn man diese Farbspuren allerdings mit Waldstein als nächträgliche Zusätze deutet, enthält das Bild, von einer vermutlich früher vorhandenen Beischrift abgesehen, keine ikonographischen Hinweise auf das gespenstige Wesen dieser Ritter, auch liegen, wie bei einem herkömmlichen Zweikampf zu erwarten, Lanzensplitter am Boden.

R12, Südwand, westliche Arkade: König Lar gibt Wigalois die Wunderlanze (≈ V. 4747 ff., V. 4847 ff.)

Im Zentrum des Bildes sitzt vor der für diesen Zyklus typischen Felsenlandschaft König Lar, dargestellt als bärtiger Mann mit Krone und langem gegürtetem Gewand. Schräg vor dem Körper hält er die Wunderlanze, die er Wigalois, gegen den er leicht den Kopf wendet, zu geben im Begriff ist. Die Lanzenspitze steckt in der Mauer eines im rechten Bildteil befindlichen Gebäudes mit Fenstern und Toröffnung; Wigalois, der auf der linken Seite zu Pferd sitzt und den Helm abgenommen hat, so daß er auf seinen Rücken herunterhängt, streckt die Hand nach der Lanze aus. Anstatt daß König Lar Wigalois nur auf die in der Burgwand steckende Lanze hinweist, die der Ritter im Text selbst aus der Wand zieht, überreicht er sie hier persönlich.

R13, Südwand, westliche Arkade: Das wunderbare Tier und die Geisterritter verschwinden in der Burg von Korntin (V. 4836 ff.).

Die im Zentrum dargestellten Geisterritter reiten nach rechts auf das Tor der Burg von Korntin zu. Vor ihnen betritt auch das bekrönte Leopardentier (*jorel*) die Burg.²⁹¹ Links sitzt Wigalois auf dem schon zum Aufbruch in die Gegenrichtung gewendeten Pferd und blickt, indem er sich umdreht, den Gestalten nach. Die rechte Hand hat er vor dem Schild erhoben; möglicherweise winkt er dem Tier, das den Kopf nach ihm umwendet, zum Abschied zu.²⁹²

²⁹⁰ Vgl. R13, wo die dort nochmals dargestellten Ritter als *die brinnenselen* bezeichnet werden.

²⁸⁹ Vgl. Runkelstein. Die Bilderburg, Abb. 224.

²⁹¹ Da das Tier auf R10 und R13 nach genau dem gleichen Schema dargestellt ist, ist zu vermuten, daß der Maler für die Umrisse eine Schablone benutzt hat. Gleiches gilt evtl. auch für die nebeneinander herreitenden Ritter auf R2 und R3.

²⁹² Vgl. Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLX.

R14/15 (nur ein Bild) Südwestecke unten:²⁹³ Beleare weist Wigalois den Weg zu Pfetan, der Graf Moral entführt hat (V. 4983 ff.).

Von links reitet Wigalois, nun wieder mit aufgesetztem Helm, heran und hält in der Hand die Wunderlanze, die an ihrem gefiederten Ende wiederzuerkennen ist. Beleare trägt eine Krone über dem offen Haar und ein Kleid mit weiten Ärmeln und rundem Halsausschnitt. Sie ist reitend dargestellt, anstatt daß sie, wie im Text, sich auf dem Boden liegend das Haar rauft und ihre Kleider zerreißt (V. 4869 ff., 4938 ff.); der einzige mögliche Hinweis auf Bleares Trauergebaren könnte ihr offenes Haar sein.²⁹⁴

Sie weist, dem Text entsprechend, Wigalois den Weg, indem sie mit der Hand auf das Geschehen im rechten Bildabschnitt deutet. Dort bewegt sich der Drache zur Seite fort, dreht aber den Kopf nach den Herbeireitenden um. Mit seinem Schwanz hielt er, auch auf der Nachzeichnung kaum mehr erkennbar, einen Ritter mitsamt Pferd umfaßt (vgl. R16), der als *moral* bezeichnet wird. Die übrigen Figuren sind mit den Beischriften *bigelas*, *belebar* und *pfetan* (für den Drachen) versehen.

. .

²⁹³ Wigalois, links im Bild, befindet sich noch auf der Südwand (unter R13), während der Großteil des Bildes den Raum nach der Ecke (unter R1) einnimmt.

²⁹⁴ Im Text findet sich meines Wissens keine Erklärung für die Darstellung Beleares mit Krone.

R16, Westwand, Fensternische: Der Drachenkampf (V. 5088 ff.).

Der Drache (vgl. auch R17), der zu großen Teilen der detaillierten Beschreibung im Text entspricht, bäumt sich rechts im Bild auf.²⁹⁵ Hinter der Ecke neben der Fensteröffnung sieht man, wie Pfetan mit dem Schwanz den offensichtlich noch lebenden Grafen Moral (*graf moral*) und sein Pferd umfaßt hält.

R17, Westwand, Fensternische: Die armen Leute finden und berauben Wigalois nach dem Drachenkampf (V. 5315 ff.).

Das Bild befindet sich an der gebogenen Decke der Fensternische und besteht aus zwei Teildarstellungen, die durch das Ruderboot der armen Leute im Scheitelpunkt des Bogens verbunden werden. Die linke Szene zeigt die Auffindung und Beraubung des ohnmächtigen Wigalois durch die armen Leute. Diese nähern sich von hinten aus der Richtung des Bootes dem im Vordergrund dargestellten Ritter, der in halb liegender Stellung den Oberkörper an einen Felsen gelehnt hat; seine Augen sind geschlossen und sein rechter Arm hängt leblos herab. Besonders der arme Mann ist durch seine einfache Kleidung mit breitkrempigen (Stroh-?) Hut, einfachem Kittel und Gürteltasche als solcher gekennzeichnet.²⁹⁶ Er befindet sich noch im Hintergrund in der Nähe des Bootes und hält eines der Ruder in der Hand, während die Frau den ohnmächtigen Wigalois schon erreicht hat und sich zu ihm hinunterbeugt. 297 Sie hat anscheinend bereits begonnen, ihn zu entkleiden, und hebt seinen linken Arm am Handgegelenk hoch, während sie mit der Rechten an den Kragen seines Gewandes greift. Wigalois trägt bereits nicht mehr seinen charakteristischen weitärmeligen Waffenrock, sondern ein engärmeliges, nicht gegürtetes Untergewand, dazu noch Beinschienen und spitze Schuhe. Sein Helm steht neben ihm auf dem Boden, wo auch ein (Eisen-)Handschuh, sein Schwert, evtl. sein Schild²⁹⁸ und ein weiterer länglicher Gegenstand liegen. Vor dem Hintergrund des Textes könnte man in diesem den Zaubergürtel vermuten, der Wigalois von der Frau entwendet wird (V. 5349 ff.), allerdings spricht die sehr gerade Form, die oben fast senkrecht abknickt, gegen eine solche Interpretation.

Auf dem rechten Teilbild ist in unnatürlich verkrümmter Stellung der tote Drache dargestellt, der mit dem Schwanz noch Wigalois´ Pferd festhält, das er sterbend erdrückt hat (V. 5135 ff.).

20

²⁹⁵ Vgl. Kap. 3.3.2.

²⁹⁶ Vgl. Kühnel, Bildwörterbuch zur Kleidung und Rüstung, S. 26. Die Kleidung der Frau ist auf der Abzeichnung weniger deutlich zu erkennen, sie trägt ein engärmeliges Kleid und anscheinend einen Umhang.

²⁹⁷ Im Text findet der Mann Wigalois zuerst und winkt dann seine Frau heran. Die hier gewählte Darstellungsart trägt aber der Tatsache Rechnung, daß die Frau bei Wigalois´ Beraubung eher die treibende Kraft zu sein scheint (V. 5327 ff.) und auch den gestohlenen Zaubergürtel vor ihrem Mann verbirgt (V. 5349 ff.).

²⁹⁸ Eine gerade Linie, die sich hinter einer etwas abgerundeten Ecke leicht geschwungen fortzusetzen scheint, könnte die Oberkannte des Schildes dargestellt haben.

R18, Westwand, Fensternische:²⁹⁹ Beleare sendet Wigalois ein Kleidungsstück (V. 5937); Wigalois Empfang auf Joraphas (V. 5960 ff.); erneuter Aufbruch (V. 6250 ff.).

Links ist Beleare (*belebar*) mit ihrem Gefolge dargestellt. Nun trägt sie ein weitärmeliges Gewand und einen bis zum Knie reichenden Schleier. Sie steht leicht nach links gewendet und hält mit vorgestreckten Armen das Kleidungsstück, das sie Wigalois zu schicken im Begriff ist. Dieser (*bigelas*) ist weiter rechts, in der für den Zyklus charakteristischen Felsenlandschaft, die hier höhlenartig aufgewölbt ist, zu erkennen; er ist unbekleidet und in halb sitzender, halb liegender Stellung dargestellt. Zwischen seinen ausgebreiteten Armen ist das Moos angedeutet, mit dem er im Text seine Nacktheit zu bedecken versucht. Seine halb liegende Stellung verweist wohl auf Wigalois Schwächezustand nach dem Erwachen aus der Ohnmacht. Vor Wigalois liegen vermutlich ein Gürtel und ein weiterer, kappen- oder beutelartiger Gegenstand auf der Erde, deren Bedeutung rätselhaft ist und nur vermutet werden kann. Sie verweisen wohl auf die Ereignisse nach dem Drachenkampf, die der Auffindung durch Beleare vorausgehen.

Im rechten Teil des Bildes, durch die Struktur der Landschaft abgetrennt, sind die nächsten Ereignisse dargestellt: Wigalois, in Begleitung mehrerer nur noch im Umriß zu erkennender Personen, wird (nicht wie im Text vom Hausherrn) von einer Dame vor dem Tor der Burg von Joraphas empfangen, die mit zwei eckigen, zinnenbewehrten Türmen und Turmspitze dargestellt ist (vgl. R1). Auf der anderen Seite der Burg reitet Wigalois bereits wieder aus.

R19: Die Ruel-Episode (V. 6385 ff.).

Nach Waldstein zeigte das Bild "links die Felsenhöhle und weiter rechts [...] die Gestalt des Riesenweibes" Ruel.

R20: *Der Kampf mit Karrioz (V. 6546 ff).

Anhand des Textes vermutete Waldstein den Kampf mit dem Zwerg Karrioz,³⁰² der den nächsten Handlungshöhepunkt darstellt; es war jedoch nichts mehr zu erkennen.

²⁹⁹ Analog zu R16 befindet sich dieses Bild zum Teil neben der Fensteröffnung und setzt sich dann auf der Wand der Fensternische fort; die Darstellung Beleares befindet sich noch vor der Ecke.

³⁰⁰ Laut Huschenbett (Wigalois-Zyklus, S. 173) handelt es sich um die sechs Hofdamen Beleares; allerdings ist die hinter ihr sichtbare barhäuptige Person wohl eher männlich.

³⁰¹ Waldstein, Bilderreste, S. 131, Anm. 1.

³⁰² Ebd.

R21: Die Schwertrad-Aventiure (V. 6773 ff.).

Nach Waldstein waren noch die Umrisse eines Rades³⁰³ auszumachen, bei dem es sich um das mit Messern besetzte Rad handeln muß, welches Wigalois am Betreten von Glois hindert.

R22: Wigalois besiegt das kentaurartige Ungeheuer Marrien (V. 7022 ff.).

Waldstein sah "links die Gestalt des Helden, rechts das vor ihm fliehende Ungeheuer". Obwohl beide Gestalten "ziemlich verwischt" waren, war "über letzterer jedoch der Name 'maryen' deutlich erkennbar."³⁰⁴.

*Weitere Bilder.

Weitere Bilder befanden sich im unteren Register auf der Westwand nördlich der Fensternische, auf der Nordwand sowie möglicherweise auf der Zwischenwand der Bogenhalle.

³⁰³ Waldstein: "Ich entsinne mich, im Sommer 1882 die Umrisse des Rades ziemlich deutlich wahrgenommen zu haben" (ebd.).

³⁰⁴ Vgl. Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLX.

B.3. Das Verhältnis von Text und Bild im Runkelsteiner Wigalois-Zyklus

3.1. Allgemeines zur Illustrationsmethode

Bei dem Runkelsteiner Bilderzyklus kommt ein sequentielles Illustrationsverfahren zur Anwendung, bei dem die Einzelszenen durch Rahmen voneinander getrennt sind. Sie sind zum größten Teil mit der Darstellung nur einer Handlung als monoszenisch zu klassifizieren, einige sind aber auch selbst wieder sequentiell organisiert, indem sie mehrere Szenen mittels Figurenwiederholung innerhalb eines Rahmens zusammenfassen. Diese sequentiellen Binnendarstellungen werden dann, Wickhoffs "continuirendem" Verfahren gemäß, 305 durch landschaftliche bzw. architektonische Elemente voneinander getrennt (R2, R18).

Bei der Verteilung der Bilder auf der Wand wurde anscheinend die Romanstruktur zu den räumlichen Verhältnissen der Bogenhalle in Beziehung gesetzt. So ist die Südwand mit den Arkaden dem Textabschnitt zwischen erster und zweiter Aventiurereihe gewidmet, wobei die Bilder der ersten Arkade die Einkehr auf Roimunt zum Thema haben, die der zweiten die Reise nach Korntin bis vor dem Drachenkampf: Denn die erste Arkade verbindet den Bewährungskampf für die Hauptaventiure (R8), die Einkehr auf Roimunt (R9) und den Aufbruch von dort (R10), während die zweite dem Kampf mit den Geisterrittern (R11), der Begegnung mit König Lar (R12) und dem Abschied von dem wunderbaren Tier (R13) gewidmet ist. Die Bilder zu den eigentlichen Aventiuren des zweiten Romanteils setzen dann erst im unteren Register ein, wobei außerdem durch den Übergang zur Westwand ein weiterer räumlicher Einschnitt gesetzt wird. Als erstes Bild auf der neuen Wand ist dann als Auftakt zum Drachenkampf die Begegnung mit Beleare dargestellt und die folgenden Ereignisse um den Drachenkampf sind dann sämtlich in der Gegend der Fensternische angesiedelt, was ihre thematische Zusammengehörigkeit unterstreicht. Nach der letzten in diesem Zusammenhang stehenden Szene wird dann durch das Ende der Fensternische eine weitere räumlich Zäsur gesetzt, die inhaltlich dem Beginn des zweiten Teils der zweiten Aventiuresequenz entspricht.

Da die räumliche Verteilung der Bilder in den erhaltenen Teilen des Zyklus also in auffälligem Maß an der Struktur des Raumes orientiert ist, die auf den Romaninhalt bezogen ist, lassen sich entsprechende Vermutungen auch für einige nicht erhaltene Teil des Zyklus anstellen. So könnte nach Waldsteins Deutung von R7 (Abschied Gaweins von Florie) das Ende der Vorgeschichte mit dem im Raum gesetzten Einschnitt des

³⁰⁵ Vgl. Kap. II.1.

ehemaligen zweiten Fensters zusammengefallen sein, auf dessen Höhe Abbruchkante von 1886 verläuft. Auf dem übrigen Teil der Nordwand wäre dann Raum für Bilder zu Wigalois' Jugend und der Ankunft am Artushof gewesen, während die Zwischenwand die vier Wegaventiuren des ersten Teiles gezeigt haben könnte. Insgesamt erscheint es jedenfalls sehr wahrscheinlich, daß die Raumaufteilung bei der Konzeption des Zyklus eine Rolle gespielt hat und bewußt zu der Struktur des Textes in Beziehung gesetzt wurde. 306

3.2. Der Text als Grundlage der Bebilderung: Illustrierte Textabschnitte und Illustrationsdichte

Soweit es sich an den überlieferten Teilen des Zyklus ablesen läßt, wurde die Handlung mit großer Regelmäßigkeit bebildert. Nach dem oben erstellten Schema bleibt kein einziger Abschnitt völlig unillustriert. 307 Dementsprechend kann auch für den ersten Aventuireweg angenommen werden, daß alle Einzelabschnitte ebenfalls im Bild vertreten waren, da die erschlossene Zahl von acht Bildern mit der der entsprechenden Abschnitte übereinstimmt. 308

Größere Unsicherheiten herrschen in bezug auf den letzten Teil des Romans. Streicht man zwei der weniger signifikanten Abschnitte dieses Teils, ³⁰⁹ so könnten zwar mit acht Bildern ebenfalls alle wesentlicheren Textpassagen bebildert worden sein, doch läßt die Unsicherheit über die Beschaffenheit der Zwischenwand (Arkaden, Tür?), auf der sich ein großer Teil dieser Szenen befunden haben müßte, kaum sichere Aussagen über das Vorhandensein des letzten Romanteiles zu. Zumal in den Bebilderungen der Handschriften die Ereignisse nach der Krönung gänzlich vernachlässigt werden, ist die Möglichkeit, daß auch dieser Zyklus bereits mit der Hochzeit und Krönung des Helden endete, in Betracht zu ziehen, auch wenn die grundsätzliche Verschiedenheit des Runkelsteiner Zyklus von den Handschriftenillustrationen hier keine konkreten Rückschlüsse erlaubt.

³⁰⁶ Waldstein stellt eine ähnliche Vermutung an, wenn er annimmt, daß genau über dem Schwertrad von Glois absichtlich, um die konstrastierende Bedeutung beider Räder zu veranschaulichen, das Glücksrad in Jorams Palast dargestellt gewesen sei (vgl. Waldstein, Bilderreste, S. 131, Anm. 1).

³⁰⁷ Vgl. Anhang A2.

³⁰⁸ Vgl. Huschenbett, Wigalois-Zyklus, S. 175.

³⁰⁹ Etwa Wigalois auf Joraphas nach dem Sieg über Roaz (2.2.6.1.) und die Anreise Laries (2.2.6.2.), oder auch zwei Abschnitte der Ereignisse nach der Krönung (2.3.1.-4.2.).

3.3. Das einzelne Bild

3.3.1. Szenenauswahl innerhalb der einzelnen Textabschnitte

Ähnlich wie in der Leidener Handschrift wurde auch auf Runkelstein die Auswahl der zu bebildernden Szenen vor allem mit dem Ziel getroffen, dem Handlungsverlauf des Romans gerecht zu werden und möglichst aussagekräftige Stellen zu illustrieren. Innerhalb der Abschnitte, die die eigentlichen Aventiuren des Helden betreffen, werden, soweit aus den erhaltenen Teilen des Zyklus ablesbar, in der Regel die Kämpfe selbst bebildert, wobei oft der Akzent auf der Darstellung des Kampfausganges liegt, wie bei Jorams Sieg über Gawein (R2) und Wigalois´ Sieg über Schaffilun (R8) und wohl auch, der Beschreibung Waldsteins nach, beim Sieg über Marrien (R22). Neben den eigentlichen Kämpfen werden auch die verbindenden Szenen, vor allem Einkehrszenen, illustriert; so bei der Begrüßung auf Jorams Burg (R3), beim Empfang durch den Truchseß von Roimunt (R9) und bei der Einkehr auf Joraphas (R18). Besonders dicht bebildert sind die Abschnitte zur Reise mit dem wunderbaren Tier bis zur Burg von Korntin (2.2.1., 2.2.2.) und der Drachenkampf mit den auf ihn folgenden Ereignissen (2.2.3.1., 2.2.3.2.). Damit sind diejenigen Abschnitte, die im Text erzählerisch ausgestaltet wurden, besonders reich in der Bebilderung vertreten.

Während also in den meisten Fällen innerhalb einer größeren Texteinheit auch die im Text gewichteten Szenen im Bild erscheinen, bildet die Einkehr auf Roimunt auffälligerweise eine Ausnahme: denn hier wird die Begrüßung durch den Truchseß wiedergegeben, mit dem Wigalois, wie man auch aus dem Bild ablesen kann, zuvor ein rituelles Lanzenstechen geritten ist (R9). Die wesentliche Bedeutung der Einkehr auf Roimunt, die in der Begegnung mit Larie und der Minne zu ihr liegt, ist dagegen zugunsten dieser Begrüßungsszene ganz ausgespart.³¹¹

3.3.2. Grundlagen der Illustration: Das Verhältnis von Text und ikonographischer Tradition

Anhand der Runkelsteiner Drachendarstellung (R14/15-R17) läßt sich vermuten, daß der Maler sich zwar weitgehend am Text orientiert hat, zugleich aber auch Gebrauch von bereitstehenden ikonographischen Mustern macht, indem er aus diesen ein möglichst passendes auswählt. So stellt er Pfetan nicht, wie bei Wirnt beschrieben, mit einem Schlangenkörper mit verschiedenen Ergänzungen dar, sondern geht von einem

_

³¹⁰ Vgl. Huschenbett, Wigalois-Zyklus, S. 176 f.

vierbeinigen, reptilienartigen Wesen aus. Doch sind Einzelheiten wie der Hahnenkamm, der schuppige Hals und die Fledermausflügel dem Text entsprechend wiedergegeben.³¹² Es handelt sich demnach zwar nicht, wie in der Leidener Handschrift, um den außergewöhnlichen Versuch, den Drachen anhand des Textes nachzumalen, aber es wird doch ein möglichst passendes Modell gewählt und evtl. nur in Einzelheiten modifiziert.

In ähnlicher Weise schlägt der Runkelsteiner Maler z.B. auch bei der Darstellung des wunderbaren Tieres (R10, R13) einen Mittelweg zwischen detailgetreuer Textwiedergabe und vorgegebenen Bildmustern ein: Denn dem Hinweis von Laura Hibbard und Roger Sherman Loomis nach könnte eine Darstellung des apokalyptischen Tieres einer französischen Handschrift in Dresden hier Pate gestanden haben. ³¹³ So weist das Gesicht des Tieres auf dem Runkelsteiner Bild sehr ähnliche Züge auf wie dasjenige auf dem herangezogenen Vergleichsbeispiel; die dort dargestellten Hufe des Tieres wurden aber auf Runkelstein, dem Text gemäß, durch Raubtierfüße ersetzt.

3.3.3. Zum Illustrationsverfahren der Einzelbilder

3.3.3.1. Die monoszenischen Bilder

Die einzelnen Szenen sind von ihrer ganzen Anlage her und bezüglich komplettierender Elemente so dargestellt, daß die Wiedererkennbarkeit der gemeinten Textstelle gewährleistet ist. Wie im oben erläuterten Fall von Schaffiluns lanzenumstelltem Zelt (R8) werden dabei auch Hinweise auf die näheren Umstände einer Handlung gegeben. 314

Einen Grenzfall zwischen monoszenisch-komplettierender Darstellung und polyszenischem Bild stellt R1 dar, wo neben der Haupthandlung der Gürtelübergabe bereits am anderen Ende der Burg die zum Kampf ausreitenden Artusritter zu sehen sind. Da hier also eine eigene zweite Handlung dargestellt ist, wäre die Bezeichnung des Bildes als polyszenisch gerechtfertigt. Eine andere Möglichkeit wäre, die Ritter, da sie im Verhältnis zur Gürtelübergabe innerhalb des Bildfeldes kaum gewichtet sind, als nur komplettierende Figuren anzusehen, die auf die Konsequenzen der zwischen Joram und Ginover dargestellten Handlung verweisen.

³¹¹ Vgl. Huschenbett, Wigalois-Zyklus, S. 176.

³¹² Zur Drachenbeschreibung im Text vgl. Kap. A.3.3.2.

³¹³ Vgl. Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 81, mit Verweis auf R. Bruck, Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen 1906, S. 151 mit Reproduktion der Abbildung.
³¹⁴ Vgl. Kap. II.2.

Im Fall des Gespräches mit König Lar (R12) wird - ähnlich wie in der Leidener Handschrift beim Abschied von Larie - eine neue, im bildlichen Medium aussagekräftigere Szene entworfen, die den Sachverhalt, daß Wigalois von der Seele König Lars mit der Wunderlanze ausgestattet wird, anschaulich vor Augen führt: Während Lar im Text Wigalois nur auf die in der Burgwand steckende Lanze hinweist, die dieser dann selbst herausziehen muß, nimmt er sie hier selbst aus der Wand und überreicht sie dem Helden direkt.

3.3.3.2. Die sequentiell organisierten Bilder: das Verhältnis von Bildaufbau und Textstruktur

Eine Besonderheit bei dem Illustrationsverfahren der Runkelsteiner Bilder ist die Methode, in einem Bildfeld sequentiell mehrere Handlungen zu verbinden. Besonders ausgeprägt wird dieses Verfahren in dem Bild zu den Ereignissen nach dem Drachenkampf zur Anwendung gebracht, innerhalb dessen der Held dreimal in verschiedenen Szenen dargestellt ist (R18). Hierbei stellt die erste Teilszene des Bildes sowohl hinsichtlich des Illustrationsverfahrens als auch inhaltlich einen schwer deutbaren Fall dar. Der Akzent der Teildarstellung liegt auf der Auffindung des Helden durch Beleare, die Wigalois, der sich in eine Höhle geflüchtet hat, ein Kleidungsstück zukommen lassen will. Wigalois ist dargestellt, wie er das zwischen seinen Armen liegende Moos zusammenrafft, um seine Blöße zu bedecken. Seine halb liegende Körperhaltung könnte unter Umständen auch so gedeutet werden, daß die Szene, in der Wigalois aus der Ohnmacht erwacht und Laries Tasche sieht, zugleich mit der Auffindungsszene dargestellt werden sollte, wie dies Loomis / Loomis annehmen:

According to the poem, he came to life as he lay on the seashore, and recovered his memory by virtue of some magic bread and a blossom which he had carried in his pouch. He then, on the approach of the ladies, retired to a cave. The painter has synchronized theese two incidents.³¹⁵

Die Szene wäre damit als polyszenische Darstellung anzusprechen, indem zwei getrennte Handlungen an der Figur des Helden zugleich veranschaulicht würden. Als Problem ergibt sich jedoch zum einen, daß die Deutung des im Vordergrund liegenden Gegenstandes als Tasche nicht gesichert ist. Neben der Undeutlichkeit der Darstellung bzw. der schweren Deutbarkeit von Waldsteins Zeichnung (er selbst äußert sich nicht zu den vorne im Bild wiedergegebenen Gegenständen) spricht gegen eine Deutung als

_

³¹⁵ Loomis / Loomis, Arthurian Legends, S. 81.

Tasche die Tatsache, daß die Begegnung mit Larie selbst ganz ausgespart ist, so daß innerhalb des Kontextes des Zyklus die Bedeutung dieses Gegenstandes nicht klar würde.

Als zweites Problem ergäbe sich bei der Deutung als polyszenische Darstellung, daß der Maler den taschenartigen Gegenstand nicht direkt, und, so weit noch erkennbar, auch nicht durch Wigalois´ Blickrichtung mit diesem in Verbindung setzt, so daß sich die Deutung als Darstellung einer eigenen, zweiten Handlung weniger gut anbietet. Insgesamt erscheint es demnach angemessener, auch hier eine monoszenische Darstellung (die Auffindung durch Beleare und Wigalois´ Versuch, sich mit Moos zu bedecken) anzunehmen, bei der der Maler über Wigalois´ Körperhaltung nicht die Erwachensszene zusätzlich darstellen, sondern nur allgemein auf Wigalois´ Schwächezustand hinweisen wollte.

Die im Vordergrund liegenden Gegenstände wären dann nur additiv hinzugefügte Elemente, die auf bestimmte, im Zusammenhang mit der Szene stehende Ereignisse verweisen, ohne daß diese selbst dargestellt wären. Hält man an der Deutung des Gegenstandes im Vordergrund als Tasche fest, so wäre diese ein Verweis auf die vorausgegangene Erwachensszene; der zugleich dargestellte Gürtel wäre aber damit noch nicht erklärt. Als weitere Deutungsmöglichkeit käme aufgrund der in der Zeichnung dargestellten Form des Gegenstandes mit einem niedrigeren Rand auch eine Interpretation als kappenartige Kopfbedeckung in Frage. Dann könnte man diese wie auch den (Zauber-) Gürtel als Verweise auf die im vorhergehenden Bild dargestellten Vorgänge deuten, in der Wigalois eben diese Dinge gestohlen werden, wobei die Kappe stellvertretend für die ganze Rüstung stünde. Diese Interpretation hat größere Wahrscheinlichkeit als die oben in Betracht gezogene, wenn man annimmt, daß das Gürtelmotiv auf Runkelstein nicht nur auf dem ersten Bild eine Rolle gespielt hat, sondern daß auch die Übergabe des Gürtels von Florie an Wigalois dargestellt gewesen sein könnte. Einen Hinweis auf die Berücksichtigung dieses Motivs könnte sein, daß Joram in der Kampfszene gegen Gawein (R2) einen besonders breit dargestellten Gürtel trägt, mit dem der Zaubergürtel gemeint sein könnte.

Das innerhalb des Rahmens wiederum sequentiell organisierte Bild R18 bestünde demnach aus drei monoszenischen Teildarstellungen. Das erste von diesen Teilbildern wäre stark mit komplettierenden Elementen angereichert, die sich sowohl auf Einzelheiten der dargestellten Handlung beziehen (wie das Moos, das Wigalois zusammenrafft), als auch auf andere, thematisch im Zusammenhang mit der Auffindungsszene stehende Handlungen verweisen.

Die beiden übrigen Teildarstellungen auf R18, die den Empfang auf Joraphas und den erneuten Aufbruch von dort zeigen, konzentrieren sich dagegen offenbar weitgehend auf diese Handlungen, ohne sie durch weitere Verweise zu ergänzen. Während die erste Teildarstellung also zu breitem Nacherzählen auffordert, dienen diese Teilbilder, die auch weniger Raum einnehmen als die breit ausgemalte Auffindungsszene, wohl in

erster Linie dazu, Joraphas als eine Station auf dem Weg des Helden zu kennzeichnen und auf den zweiten Teil der zweiten Aventiurereihe überzuleiten. Die ganze Bildeinheit akzentuiert damit einerseits die Bewegungsrichtung des Helden bzw. den linearen Ablauf der Geschichte und bietet andererseits die Möglichkeit, das einzelne, dem Helden auf seinem Weg begegnende Ereignis anhand der komplexeren ersten Teildarstellung im Nacherzählen auszugestalten.

Durch die Abstufung von sequentieller Darstellung, monoszenischer Darstellung und deren Ergänzung durch sich auf vorhergehende Handlungen beziehende komplettierende Elemente nimmt das Bild gewissermaßen auch eine hierarchische Gliederung des Textes vor. Auf einer ersten Ebene wird hierbei nach Szenen getrennt, die die Abfolge der Stationen auf dem Weg des Helden wiedergeben, indem der Held dreimal in den Situationen der Auffindung, der Einkehr und des Weiterritts dargestellt wird; innerhalb der ersten Teildarstellung wird dann auf einer anderen, untergeordneten Ebene auf weitere, für den groben Handlungsablauf weniger wichtige Szenen verwiesen, die nur noch durch komplettierende Elemente angedeutet sind.

Das gleiche Prinzip der unterschiedlichen Gewichtung von strukturell wichtigen und untergeordneten Handlungen durch das Illustrationsverfahren findet sich auch auf R2, wo ebenfalls auf sequentielle Weise innerhalb eines Bildfeldes zwei thematisch eng zusammengehörige Einzelhandlungen verbunden werden. Eine von diesen hat Jorams Sieg über Gawein beim Kampf um den Gürtel zum Thema, während die andere bei Wiederholung der handelnden Figuren zeigt, wie der besiegte Gawein Joram in sein Land folgen muß.

Auf der ersten Teildarstellung mit dem Sieg Jorams über Gawein werden dadurch, daß Joram noch sein Schwert schwingt, während Gawein gerade Sicherheit schwört, sowohl der Vorgang des Kämpfens als auch Gaweins schließliche Niederlage veranschaulicht. Überdies erhält die Teildarstellung als komplettierendes Element einen Verweis auf die vorangegangenen Kampfhandlungen, in denen Joram die Artusritter besiegt hat, da zumindest ein Ritter und mehrere Pferde am Boden liegend dargestellt sind.

Auch hier gibt das Bild also nicht nur alle in dem betreffenden Erzählabschnitt wichtigen Informationen zum Handlungsablauf wieder, sondern trägt auch zu einer Gliederung des Textes bei, indem es thematisch eng zusammengehörige Handlungen in einem gemeinsamen Bildfeld wiedergibt. Außerdem gliedert es die so verbundenen Textpassagen, indem auf die primär wichtigen Tatsachen des Kampfes und des Rittes in Jorams Land zwei Teilszenen verwendet werden, während der zwar inhaltlich wichtige, aber nicht für den Fortgang der Handlung gleichermaßen wesentliche vorausgegangene Kampf gegen die Artusritter in komplettierender Weise nur angedeutet wird. Insgesamt

-

³¹⁶ Gemäß der oben gegebenen Definition handelt es sich bei dieser Teildarstellung in der linken Bildhälfte also um ein monoszenisch-kontinuierliches Bild, vergleichbar dem Lanzenstechen mit Schaffilun in der Leidener Handschrift (vgl. Kap. II.2.2.).

entspricht also die Organisation der zyklischen Einzelbilder der großen Anlage des Zyklus in der Bogenhalle, bei der auf einer gröberen Ebene ebenfalls die Textstruktur berücksichtigt wird.

3.4. Die Interpretation des Textes durch die Bebilderung

Insgesamt bemüht sich der Runkelsteiner Maler um eine recht genaue Wiedergabe der auch in der Romanhandlung wichtigen Ereignisse, wenn man von der vernachlässigten Minnehandlung absieht. Allerdings beziehen sich (anders als in der Leidener Handschrift), soweit dies anhand des schlechten Erhaltungszustandes beurteilt werden kann, die Bilder, ebenso wie die eingesetzten komplettierenden Elemente vor allem auf die äußere Handlung des Romans, während abstrakte Sachverhalte weniger zum Ausdruck gebracht werden. In symbolischer Weise deutbar wäre aber möglicherweise die Darstellung Gaweins mit Krone auf R2.³¹⁷

Inwieweit das im Text stark betonte religiöse Element berücksichtigt wird, läßt sich anhand der erhaltenen Bilder kaum beurteilen, da die gesamte Bebilderung des zweiten Aventiureteils, wo dieses besonders zum Tragen kommt, fehlt. In den knappen Beschreibungen Waldsteins zur Ruel- und Schwertrad-Aventiure findet sich kein Hinweis, daß hier göttliches Eingreifen thematisiert würde, aber die Schwertrad-Aventiure wurde immerhin, anders als in den beiden Handschriften, im Bild berücksichtigt.

Als Interpretationstendenz läßt sich also die Umdeutung des Romans in eine Aneinanderreihung von Kampfszenen, Einkehrszenen und besonderer Gewichtung von phantastischen Ereignissen beschreiben, auf die jeweils mehrere Bilder verwendet sind. Wenn die Deutung der Gürtel auf R2 und R18 als Zaubergürtel zutrifft, wäre auch die Betonung dieses Zaubergegenstandes ein Hinweis auf eine Akzentuierung in diese Richtung. Über die Berücksichtigung des religiösen, des heldenepischen und des landesherrschaftlichen Elementes des Romans im Bild können dagegen aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes keine Aussagen gemacht werden.

Als Besonderheit des Zyklus stellt sich die sowohl in der Gesamtanlage als auch in manchen Einzelbildern vorgenommene Gliederung des Romanverlaufes dar. Auf einer ersten Ebene werden hierbei die Gegebenheiten der Bogenhalle berücksichtigt, indem räumliche und inhaltliche Zäsuren des Textes durch die Art der Plazierung der Bilder zusammenfallen. Die Textabschnitte zu Gaweins Gefangennahme durch Joram und zu

³¹⁷ Vgl. Kap. 2, R2.

³¹⁸ Vgl. Huschenbett, Wigalois-Zyklus, S. 177.

den Ereignissen um den Drachenkampf werden sogar hierarchisch organisiert, indem nicht nur, wie bei den einzelnen Stationen der Drachenkampfhandlung, Großabschnitte durch getrennte Bildfelder wiedergegeben werden, sondern indem auch innerhalb der Teilbilder nach der Bedeutung der einzelnen Handlungen gewichtet wird. Auf einer ersten Gliederungsebene ist hierbei zunächst die Bewegungsrichtung des Helden nachzuvollziehen, indem er in sequentiell aufeinanderfolgenden Teildarstellungen mehrfach abgebildet ist; zumindest eine der Teildarstellungen ist dabei ausführlicher geschildert und zeigt die Kernhandlung des jeweiligen Textabschnittes. Auf einer weiteren, untergeordneten Ebene wird dann durch komplettierende Elemente auf andere, mit dieser im Zusammenhang stehende Handlungen hingewiesen.

Auch in vielen nicht sequentiellen Einzelbildern steht der Weg des Helden über verschiedene Stationen im Vordergrund, wie bei dem Weg ins Land Korntin, der detailliert und in seinen einzelnen Abschnitten mit mehreren Bildern wiedergegeben wird. Überhaupt wird, auch durch die Wiedergabe der Einkehrszenen, an jeder Stelle des Zyklus deutlich, auf welchem Wegabschnitt sich Wigalois jeweils befindet. Neben solchen verbindenden Szenen werden aber auch die Kernhandlungen der jeweiligen Textabschnitte gleichermaßen gewichtet.

Insgesamt könnte diese Strukturierung der Romanhandlung mit besonderem Hinblick auf das Ziel konzipiert worden sein, den Roman anhand der Bilder gut nacherzählbar zu machen, zumal aufgrund der Gattung der Wandbilder, anders als bei Miniaturen, mündliche Erläuterungen nötig werden. Die Binnenstruktur der Einzelbilder entspricht damit auch der Anlage des Romans im großen durch die Verbindung von strukturell zusammengehörigen Bildfeldern auf den einzelnen Wänden und Wandabschnitten der Bogenhalle. Denn die Grobgliederung der Handlung durch Wandabschnitte und durch Rahmen getrennte Bildfelder ermöglicht zunächst auf einer vertikalen Achse einen guten Überblick über die Aufeinanderfolge einzelner Handlungsblöcke bzw. über die Fortbewegung des Helden im Raum, ebenso, auf einer feineren Gliederungsebene, die Binnengliederung mancher Bildfelder in weitere sequentielle Teildarstellungen. Indem der Erzähler dann die Bilder der Reihe nach abschreitet, wird ihm beim Innehalten vor dem Einzelbild auf einer vertikalen Achse die Möglichkeit gegeben, die einzelnen Handlungen näher auszuführen, indem er komplettierende Elemente wie die besiegten Artusritter auf R2 oder die Gegenstände im Vordergrund von R18 aufschlüsselt, die aber für den groben Geschehensablauf weniger wichtig sind.

3.5. Die Frage nach einer möglichen Vorlage des Zyklus

Unter anderem Blickwinkel, wenn man die Frage nach der Herkunft des Runkelsteiner Zyklus ins Auge faßt, könnten die Bildfelder mit sequentieller Binnendarstellung auch darauf hinweisen, daß mehrere ursprünglich getrennte Szenen aus Gründen der

Platzersparnis in einem einzigen Bildfeld verbunden wurden, womit ein Hinweis darauf gegeben wäre, daß es eine umfangreicher bebilderte Vorlage des Runkelsteiner Zyklus gegeben hätte. Entscheidet man sich für die Interpretation des beutelartigen Gegenstandes auf R18 als Tasche, so wäre ebenfalls ein Indiz für das Kopieren einer Vorlage gefunden, in der dann noch die Begegnung mit Larie bzw. die Übergabe der Tasche dargestellt gewesen wäre, wobei der Maler die Auffindungsszene nicht entsprechend angeglichen hätte. Doch beruht eine derartige Annahme vor allem auf Spekulation, da sich einerseits der Gegenstand auf R18 wohl besser als Kopfbedeckung erklären ließe, und da andererseits die durch die Verwendung verschiedener Illustrationsmethoden vorgenommene Gliederung des Textes so durchdacht und der Textstruktur angemessen vorgenommen wurde, daß sie auch in eben dieser Art konzipiert worden sein kann. Da ausreichende ikonographische Entsprechungen zu den übrigen erhaltenen *Wigalois*-Illustrationen fehlen, weist nichts auf das Vorhandensein einer Vorlage des Zyklus hin, und Überlegungen in dieser Richtung müssen derzeit im Bereich bloßer Vermutungen verbleiben.³¹⁹

-

³¹⁹ Zu Kapteyns Hinweis auf Entsprechungen in der Namensform der Fresken und in den Handschriften S und k, s.u. Kap. IV.

C. Die ehem. Donaueschinger Handschrift 71 (k)

C.1. Allgemeines zu Handschrift und Bildern

1.1 Die Handschrift

Die früher zum Bestand der Fürstlich-Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen gehörige Papierhandschrift ist seit ihrem Verkauf 1990 verschollen. Zurzeit ist sie nur noch in Schwarzweiß-Reproduktionen zugänglich; die Badische Landesbibliothek in Karlsruhe besitzt eine Sammlung von Materialien zur Handschrift, in der sich auch einige wenige Farbaufnahmen befinden. Die heute noch verfügbaren Informationen wurden von Christoph Mackert zusammengetragen, der eine umfangreiche Beschreibung der Handschrift für den Katalog der BLB vorbereitet.

Die Handschrift, die nur den *Wigalois* enthält, ist in elsässischem Dialekt, wohl auf bairischer Grundlage,³²³ geschrieben und stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Stil der Federzeichnungen und die Gesamtanlage der Handschrift

(Nachtrag Marcus Schröter / Volker Schupp, Juli 2013: Die Handschrift ehem. Donaueschingen 71 befand sich zwischen 2003 und 2012 im Besitz des Antiquariat Dr. Jörn Günther, Hamburg, seit 2012 im Privatbesitz von Antiquariat Heribert Tenschert, Ramsen (Schweiz), Nr. 2012/6.

Obwohl der Katalog noch nicht im Druck publiziert ist, ist die Beschreibung der Handschrift über Manuscripta Mediaevalia in der Aktualisierung von Nicole Eichenberger zugänglich: http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj31576153

Die Projektseite der Donaueschinger Handschriftenbeschreibungen befindet sich ebenfalls auf Manuscripta Mediaevalia: http://www.manuscripta-mediaevalia.de/info/projectinfo/donaueschingen.html)

Weitere Beschreibungen und Literatur zur Handschrift bei: Joseph Victor von Scheffel, Die Handschriften Altdeutscher Dichtungen der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, Stuttgart 1859, S. 19 f.; K. A. Barack, Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, Tübingen 1865, S. 44-46; Edward Schröder, Lückenbüßer, in: ZfdA 42 (1898), S. 195-196, S. 196; Kapteyn, 61*-63*; Hilgers, Materialien, S. 235-237; Henderson, Manuscript Illustrations, S. 71 f.; dies., Arthurian Iconography, S. 125-129; Freeland, Prototype Edition, S. 9, Nr. 6; Felix Heinzer, Die neuen Standorte der ehemals Donaueschinger Handschriftensammlung, in: Scriptorium XLIX (1995), S. 312-319S. 313, Anm. 7.

3

³²⁰ Vgl. Christoph Mackert, Die Handschrift Donaueschingen 71. Wirnt von Grafenberg, `Wigalois´, in: Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, Katalogband in Vorbereitung. Das Manuskript hat mir Herr Dr. Mackert sehr freundlich überlassen.

³²¹ Ich beziehe mich auf Schwarzweißkopien der Handschrift, die mir sehr freundlich von Herrn Dr. Ott, Bayerische Akademie der Wissenschaften, zur Untersuchung zur Verfügung gestellt wurden; des weiteren auf die Photographien der BLB, wobei sich die Qualität dieser Reproduktionen entspricht und die der Mikrofilme der Handschrift um einiges übertrifft.

³²²Vgl. die vorletzte Anm.

³²³ Vgl. Mackert.

weisen entweder auf die "Elsässische Werkstatt von 1418" oder auf die frühe Werkstatt Diebolt Laubers als Entstehungsort; so daß sich eine Datierung zwischen ca. 1220 und ca. 1240³²⁴ ergibt. Die Wasserzeichen, mehrere Waagen, gewähren in dieser Hinsicht nicht viel Aufschluß, da sie anhand der erhaltenen Abzeichnungen nicht mehr eindeutig identifizierbar sind. 325

Der Einband der Handschrift stammt nach Ausweis des Wasserzeichens auf dem Vorsatzblatt vermutlich aus der ersten Hälfte des 16. Jh.s, und um 1730/40 ist die Handschrift mit hoher Wahrscheinlichkeit in der Meßkircher Bibliothek nachzuweisen. 326

Der Text ist von einer Hand in Bastarda geschrieben;³²⁷ der Name des Schreibers ist unbekannt. Vermutlich stammen von ihm auch die Rubriken,³²⁸ die sehr wahrscheinlich vor den Bildern ausgeführt wurden und unter anderem als Malanweisungen fungieren.³²⁹ Von derselben Hand stammt möglicherweise die ebenfalls in einer der elsässischen Werkstätten gefertigte Historienbibel in London, British Museum Ms. Add. 24917.³³⁰

³²⁴ Vgl. Wolfgang Stammler: Epenillustration, in: RDK, Bd. 5 (1967), Sp. 810-857, Sp. 826.

Vgl. Mackert. Bereits R. Kautzsch weist auf zwei weitere, ebenfalls reich bebilderte Texte hin, die denselben Einband aufweisen (vgl. Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, in: Centralblatt für

Herstellungsweise illustrierter Handschriften bei Diebold Lauber und seinem Umkreis. Typoskript (Habilschrift TU Berlin 1991). [Inzwischen erschienen: Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. Wiesbaden: Reichert, 2001]

³²⁸ Soweit nach den Kopien zu beurteilen, sehen sich die Schriftzüge der Rubriken und des Textes sehr ähnlich. Auch Henderson setzt implizit voraus, daß Schreiber und Rubrikator identisch waren (vgl. Manuscript Illustrations, S. 63, Anm. 11; Arthurian Iconography, S. 126-129).

329 Die Bilder und Rubriken sowie die Bilder und der Text überschneiden sich einige Male; allerdings ist es so gut wie unmöglich, auf den erhaltenen Reproduktionen auszumachen, welche Linien zuerst ausgeführt wurden. Bei dem Drachenkampf (k22) sieht es allerdings so aus, als wäre das Rad auf Wigalois´ Helm nicht voll ausgeführt worden, um Raum für die - dann schon vorher vorhandene - Rubrik zu lassen. Ein weiterer Hinweis könnte sein, daß in manchen Fällen die Rubriken sehr eng vor dem Bild stehen, obwohl auf der vorhergehenden Seite noch genügend Platz gewesen wäre und die Bodenlinie der Zeichnungen möglichst weit nach unten gesetzt ist, so daß sie sich in der Form nach dem wiedereinsetzenden Text richtet und diesen zum Teil überschneidet. Wenn hier das Bild vor der Rubrik entstanden wäre, hätte der Zeichner nach oben mehr Raum gehabt, und für den Rubrikator hätte der freie Raum auf der vorhergehenden Seite genügt. Zu den Rubriken als Malanweisungen vgl. Kap. 3.5.1.2.2.1.

³³⁰ Vgl. Mackert mit Verweis auf Saurma-Jeltsch; zu der Handschrift vgl. Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum 1861-1875 (Bd. 6), London 1967, S. 121; Robert Priebsch, Deutsche Handschriften in England, Bd. 2: Das British Museum, Erlangen 1901, S. 213 f., Nr. 260; Hans Vollmer, Ober- und mitteldeutsche Historienbibeln, Berlin 1912, S. 12, 113 f.; Ute von Bloh, Die illustrierten Historienbibeln, Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters, Bern 1993 (Vestigia Bibliae 13/14, 1991/1992), S. 292 f. und Abb. 45.

³²⁵ Vgl. Mackert.

Bibliothekswesen 12, 1. Heft (1895), 1-32, 57-113, S. 78 f.); den einen kann Mackert mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls in der Meßkircher Bibliothek nachweisen.

327 Vgl. Mackert mit Verweis auf Saurma-Jeltsch; Henderson, Manuscript Illustrations, 71.

Die unveröffentlichte, anscheinend für die Lauber-Werkstatt und die "elsässische Werkstatt von 1418" grundlegende Arbeit von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch ist mir leider nicht zugänglich (Die Kommerzialisierung einer spätmittelalterlichen Kunstproduktion. Zum Wandel von Konzeption und

Die Größe der Blätter beträgt ca. 270 x 152 mm, die des Schriftraums etwa 185 x 85 mm. ³³¹ Der Text ist einspaltig angelegt und in abgesetzten Versen im Flattersatz geschrieben. Auf einer Seite finden zwischen 24 und 31 Zeilen Platz, wobei die durchschnittliche Anzahl der Zeilen pro Seite gegen Ende der Handschrift zunimmt; außerdem wird erst gegen Ende der Handschrift ein Linierung sichtbar. ³³²

Die Handschrift ist aus 19 Lagen zusammengesetzt, wobei nach der von Mackert rekonstruierten Lagenformel ursprünglich 222 Blätter zum Buchblock gehörten, von denen eines herausgerissen wurde; 333 zwei Seiten, fol. 206v und 207r, sind versehentlich nicht beschrieben, und auch die letzten beiden Blätter der Handschrift sind leer geblieben. Die alte, mehrfach fehlerhafte Seitenzählung wurde von Mackert durch eine neue ersetzt, die alle ursprünglich zum Buchblock gehörenden Seiten (mit Ausnahme des ausgerissenen Blattes) zählt. Das fehlende Blatt enthielt neben den Versen 6265-6296 (Beschreibung Ruels) vermutlich auch ein Bild.

Insgesamt weist der Text mehrere kleine Lücken auf, oft sind einzelne Verse fortgelassen. Größere Lücken finden sich am Textanfang (V.1-19) und beim Empfang von Wigalois und Larie am Artushof (V. 11416-11450)³³⁷.

Den Text schmücken 30, ursprünglich 31, kolorierte Federzeichnungen mit zugehörigen Rubriken. Außerdem weist die Handschrift meist zweizeilige Initialen auf; die Anfangsinitiale, die über acht Zeilen gehen sollte, wurde nicht ausgeführt. Bei den meisten Initialen sind noch die klein vorgeschriebenen Buchstaben zu sehen. Neben den Initialen fungieren auch zwei rote³³⁸ Schrägstriche (//) als Abschnittskennzeichnung; die

Ein weiterer Hinweis auf ein anderes Zeugnis dieser Hand stammt von Kapteyn, der wie selbstverständlich anmerkt, daß im Gegensatz zum elsässischen Dialekt der ehem. Donaueschinger Handschrift "Die Wiener hs. des *Gregor* (s. zu S), die so gut wie sicher von derselben hand herrührt, im bairischen" (S. 62*, Anm. 1.) Dialekt geschrieben sei. Damit muß die *Gregorius*-Handschrift E gemeint sein, die mit der *Wigalois*-Handschrift S im Cod. Vindob. 2881 zusammengebunden ist (vgl. Menhardt, S. 514-516; zum *Wigalois* S vgl. Kap. 3.5.2.1.3.). - Eine Verwandtschaft beider Hände ist für mich nicht erkennbar; auch erregt die Tatsache Bedenken, daß die *Gregorius*-Handschrift erst in die Zeit um 1500 datiert wird (vgl. Menhardt, S. 516), so daß immerhin ein Zeitraum von ca. 60 Jahren zwischen den Handschriften liegt. ³³¹ Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 72. Kapteyn gibt 185 x 152 mm für den Schriftraum an (S.

338 Nach Ausweis der Farbaufnahme von k22.

-

³³¹ Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 72. Kapteyn gibt 185 x 152 mm für den Schriftraum an (S 61*).

³³² Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 72. Auf den mir zugänglichen Reproduktionen ist sie nicht mehr zu erkennen.

³³³ Rekonstruktion der Lagenformel bei Mackert; vgl. auch das Schema in Anhang C1.

³³⁴ Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 71.

³³⁵ Vgl. Mackert. Dem widerspricht die Angabe bei Henderson, daß sich am Ende der Handschrift nur ein leeres Blatt befinde (vgl. Manuscript Illustrations, S. 71). Die in einzelnen Fällen auf den Kopien Otts sichtbaren Heftfäden stützen aber eher die Rekonstruktion Mackerts. Die Vorsatzblätter sowie sämtliche nicht beschriebenen Seiten sind in keiner der mir zugänglichen Reproduktionen berücksichtigt.

³³⁶ Ich verwende im folgenden eine der Seitenzählung Mackerts entsprechende Blattzählung; in der Übersicht im Anhang ist aber auch die Seitenzählung Mackerts wiedergegeben.

³³⁷ Hier handelt es sich sehr wahrscheinlich um ein Schreiberversehen; vgl. die letzten beiden Verse vor der Lücke (V. 11414 f.) und die letzten beiden fehlenden Verse (11449 f.), die sich sehr ähnlich sind.

Anfangsbuchstaben der Verse sind rot durchstrichen. Möglicherweise wurden diese Rubrizierungen wie die Initialen in einem zweiten Arbeitsgang ausgeführt. 339

1.2. Formale Beschreibung der Bilder³⁴⁰

Die 30 noch vorhandenen kolorierten Federzeichnungen der ehem. Donaueschinger Handschrift stammen von einem einzigen Zeichner. Sie sind relativ grob im "Strichstil"³⁴¹ ausgeführt und vermutlich vom Zeichner selbst³⁴² unter Verwendung der Farben Grün, Braun, Braun-Gelb, Rot und Rot-Orange³⁴³ koloriert; Blau, Karmin- oder Purpurrot kamen dagegen nicht zur Anwendung. Die Bilder, denen immer eine Rubrik vorausgeht und nach denen der Text mit einer Initiale neu einsetzt, nehmen meist eine halbe bis eine Seite ein; in einem Fall sind die Zeichnungen auf zwei gegenüberliegenden Seiten aufeinander bezogen (k8).

Der Akzent der Darstellungen liegt ganz auf den handelnden Figuren, die jeweils den größten Raum der Bilder einnehmen und im Verhältnis zu denen architektonische oder landschaftliche Elemente wie auch die Pferde proportional zu klein dargestellt sind. Die Figuren sind schematisch gezeichnet und kaum individuell charakterisiert. Sie haben proportional übergroße Hände und verhältnismäßig große Köpfe mit breiten Gesichtern. Die lockigen Haar- und Bartmassen der Männer sind mit geschwungenen, bogen- oder s-förmigen Strichen angedeutet, während die Frauen in der Regel Frisuren tragen, die aus drei voluminösen, nach hinten gekämmten Haarrollen über der Stirn und an den Seiten bestehen. Die Kleidung der Figuren entspricht der im ersten Drittel des Jahrhunderts herrschenden Mode, wobei neben der zum Teil sehr aufwendigen Gestaltung der Ärmel³⁴⁵ die oft exotischen Kopfbedeckungen auffallen, die anscheinend

³³⁹ Zum Teil hat es den Anschein, daß sich der Rotton der Tinte, mit der die Rubriken ausgeführt wurden, von demjenigen der roten Striche und Initialen unterscheide; aufgrund der schlechten Qualität der erhaltenen Farbaufnahmen ist aber hier kein sicheres Urteil möglich.

Abbildungen und Literatur zu den Bildern: Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 78 f.; Stammler, Epenillustration, S. 825 f., Abb. 15 (k22); Henderson, Manuscript Illustrations; Dies., Arthurian Iconography in 15th-Century German Manuscripts, in: Albrecht Classen (Hg.), Von Otfrid von Weißenburg bis zum 15. Jahrhundert. Proceedings from the 24th International Congress on Medieval Studies 1989, Göppingen 1991, S. 123-149, Abb. 1-3 (k1, k31, k4).

³⁴¹ Kautzsch unterscheidet innerhalb der Lauber-Werkstatt zwei Arten der Federführung und spricht von "gestrichenen" oder "gezogenen" Linien. Während die "gezogenen" Linien mit gleichmäßig starkem Druck der Feder ausgeführt sind, werden beim "Strichstil" die Körper aus einzelnen Linien zusammengesetzt, bei denen der Federdruck in der Mitte am stärksten ist, so daß dann "der gezeichnete Körper aus lauter schwach-stark-schwachen geschwungenen Linien [besteht], die an ihren Enden nicht immer zusammenlaufen" (Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 31).

³⁴² Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 78.

³⁴³ Vgl. Mackert, der nach den erhaltenen Farbaufnahmen gearbeitet hat. Ob es sich bei den Farben Rot und Rot-Orange um unterschiedliche Farbsubstanzen oder um dieselbe Farbe in unterschiedlich dickem Auftrag handelt, ist anhand der erhalten Aufnahmen, von denen alle bis auf eine (k13, die aber alle Farben offenbar zu dunkel wiedergibt) sehr unscharf sind, nicht zu erkennen.

³⁴⁴ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 78.

³⁴⁵ Nach Thiel gehen die weiten Ärmelformen bereits ab den 30er Jahren wieder zurück (vgl. Geschichte des Kostüms, S. 142).

oft mit Bändern verziert sind.³⁴⁶ Offenbar ist die Kleidung adliger oder gehobener bürgerlicher Schichten dargestellt, wenn auch hier, wie bei der Darstellung der Figuren selbst, nicht ins Detail gegangen wird. Ständische Differenzierungen werden über die Kleidung kaum vorgenommen.³⁴⁷

Jenseits der Figurendarstellung beschränken sich die Bilder auf die für die Handlung wesentlichen Gegenstände und Raumangaben; die Bilder sind nicht gerahmt und haben keine ausgefüllten Hintergründe. Diese sind statt dessen mit großen Pflanzenstauden geschmückt, die auch erscheinen, wenn sich die dargestellten Szenen in Innenräumen abspielen; sie tragen neben grünen Blättern rotbraune, aus wenigen großen Punkten bestehende Rosetten. Außer diesen ist die einzige vorkommende Pflanze ein Baum mit meist krummem Stamm, der sich kurz vor der grob gezeichneten buschigen Krone in zwei oder drei Äste gabelt. Während die rankenden Hintergrundpflanzen offensichtlich eher schmückenden Charakter als inhaltliche Bedeutung haben, wird der Baum nur dort verwendet, wo er im Bildkontext gegenständliche Bedeutung hat.³⁴⁸

3. Werkstattzuschreibung

Die ehemals Donaueschinger Handschrift wurde 1895 von Kautzsch der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau im Elsaß zugewiesen. Lauber betrieb hier eine Schreibstube und Handschriftenwerkstatt, die etwa zwischen 1427 und 1467 belegt ist und in der in großer Zahl Bilderhandschriften auf Vorrat hergestellt wurden, die Lauber in mehreren erhaltenen Anzeigen zum Verkauf anbietet; in zwei von diesen wird auch der *Wigalois* genannt. Bei den Werken der Lauber-Werkstatt handelt es sich in erster Linie um volkssprachige Werke, wobei thematisch ein sehr breites Spektrum an geistlichen und weltlichen Texten erfaßt wurde. Diese wurden ohne Rücksicht auf Gattungsunterschiede formal in ähnlicher Weise aufbereitet und mit Bildern versehen, so daß die Handschriften der Werkstatt ein sehr einheitliches Aussehen haben. Als Beschreibstoff wird in der Regel Papier gewählt, bei der Schrift handelt es sich um eine gut lesbare Kursive.

3/

³⁴⁶ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, S. 144 f.

³⁴⁷ Vgl. die armen Leute auf k23, k24.

³⁴⁸ So z.B. wenn ein Wald (k27), ein Garten (k18, k19) oder eine Landschaft gemeint ist, oder wenn es heißt, daß Wigalois sein Pferd "an eine Linde" binde.

³⁴⁹ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 77 f.

³⁵⁰ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 19. Da die Zuweisung der Handschriften von 1427 und 1467 zur Lauber-Werkstatt umstritten ist, kann dieser Zeitrahmen allerdings nur als ungefähre Orientierung dienen (vgl. Hans-Jochen Schiewer, Diebold Lauber, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3, 1986, Sp. 986). Lieselotte E. Stamm-Saurma setzt erste Handschriften aus dieser Werkstatt bereits um 1420 an (vgl. Zuht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 41, 1987, S. 42-70, S. 45, Anm. 32).

³⁵¹ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 10-18, bes. 14-18; Abdruck der Anzeigen auf S. 108-111.

³⁵² Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 57-111; Schiewer, Diebold Lauber, Sp. 986.

³⁵³ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 21-32; Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62.

In einem Korpus von 38 Handschriften weist Kautzsch mindestens fünf Schreiber und 16 verschiedene Zeichner nach, die in wechselnden Zusammensetzungen an der Produktion der Handschriften beteiligt waren;³⁵⁴ es ist also von einem arbeitsteiligen Herstellungsprozeß auszugehen, wobei zumindest Text und Bilder von verschiedenen Personen angefertigt wurden.³⁵⁵ Welche Arbeitsgänge innerhalb der Werkstatt selbst und welche von weiteren beauftragten Unternehmen durchgeführt wurden - wie möglicherweise das Binden der fertigen Lagen - ist dabei noch nicht abschließend geklärt.³⁵⁶ Inzwischen werden mindestens 69 Handschriften, von denen fast alle illustriert sind, Diebolt Lauber und seinem Umkreis zugewiesen.³⁵⁷

Das Publikum, für das diese Werkstatthandschriften hergestellt wurde, dürfte aus Adligen und wohlhabenderen Stadtbürgern bestanden haben: "Laubers Kundenkreis war nicht die breite Masse, sondern eine herausgehobene Schicht, die vom führenden Bürgertum bis zu den Fürsten reichte [...]. "358

Als Vorgängerin der Lauber-Werkstatt gilt die sogenannte "Elsässische Werkstatt von 1418", von der Lauber möglicherweise nach ihrem Eingehen Schreiber und Zeichner übernommen hat. hus dieser Werkstatt sind 11 bis 12 Handschriften erhalten, von denen einige mit Daten zwischen 1418 und 1420 versehen sind. Da in einigen Handschriften das Straßburger Stadtwappen dargestellt ist, wird der Sitz der Werkstatt in Straßburg vermutet. Die Handschriften unterscheiden sich von denen der Lauber-Werkstatt durch "das kleinere Bildformat, die besondere Initialornamentik und die Papiergruppe", ansonsten sind die Entsprechungen zwischen den Produkten beider Werkstätten in der Gesamtanlage sehr groß, wobei Kautzsch besonders auf die Verwandtschaft zur Frühgruppe der Lauber-Werkstatt hinweist, der er auch die ehem. Donaueschinger *Wigalois*-Handschrift zuschreibt.

³⁵

³⁵⁴ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 18 f.

³⁵⁵ Vgl. Kautzsch, Einleitende Eröterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späten Mittelalter, 1894, S. 72; Stamm, Buchmalerei in Serie, S. 132 f.; von Bloh, Historienbibeln, S. 207-213.

<sup>213.
&</sup>lt;sup>356</sup> Vgl. Stamm: "Ob sich bei Lauber die Arbeitsteilung innerhalb derselben Werkstatt abspielt oder auch durch Auslagerung ermöglicht wird, läßt sich beim heutigen Forschungsstand noch nicht entscheiden. Ein Hinweis mag in Laubers Aufforderung an den Käufer gesehen werden, die Kosten `zu molen und inzubinden' zu begleichen, womit sogar eventuell eine getrennte Abrechnung zweier Betriebe gemeint sein könnte" (Buchmalerei in Serie, S. 132).

³⁵⁷ Vgl. Schiewer, Diebold Lauber, Sp. 986.

³⁵⁸ Werner Fechter, Der Kundenkreis des Diebolt Lauber, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 55 (1938), S. 121-146, 650-653, S. 146.

Vgl. Hans Wegener, Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Leipzig 1927, S. 12; R. Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, in: Philologische Studien, Festgabe für Eduard Sievers, Halle 1896, S. 287-293, S. 289; Schiewer, Diebold Lauber, Sp. 986.

³⁶⁰ Vgl. Wegener, Beschreibendes Verzeichnis, S. 12; vgl. ferner Kap. C.2, k13.

³⁶¹ Vgl. Wegener, Beschreibendes Verzeichnis, S. 12.

³⁶² Wegener, Beschreibendes Verzeichnis, S. 12.

³⁶³ Vgl. Kautzsch, Bilderhandschriften, S. 289, bes. Anm. 1.

Produkte beider Werkstätten erklärt sich die unterschiedliche Zuweisung dieser Handschrift zur "Werkstatt von 1418" bei Saurma-Jeltsch und zur Lauber-Werkstatt bei Kautzsch.

Innerhalb der Lauber-Werkstatt ordnet Kautzsch die *Wigalois*-Handschrift seinem "Zeichner D" zu. 364 Dieser steht nach Kautzsch noch stark in der Tradition des Jahrhundertanfangs, und sein Stil läßt starke Parallelen zu Werken der "Werkstatt von 1418" erkennen. 365 Besonders charakteristisch für ihn sind die oben beschriebenen Zierstauden im Bildhintergrund sowie ein verhältnismäßig einfacher Aufbau der Bilder, der wenig um Realismus bemüht ist; des weiteren gibt er seinen Figuren ein "breites Gesicht mit starker Einziehung in Augenhöhe, ganz spitzem Kinn und großen Augen. 366

Demselben Zeichner weist Kautzsch auch vier Bilder der Dresdner Historienbibel A50 zu, an der auch andere Zeichner gearbeitet haben, ³⁶⁷ sowie die Bildausstattung des Cgm 203, der Rudolfs von Ems Alexander enthält. ³⁶⁸ Letzterer ist mit einer historisierten Initiale am Textbeginn sowie mit einer Schlachtdarstellung (fol. 1v) und einem Autorenbild (fol. 2r) als Vorsatzzeichnungen geschmückt. Diese lassen sowohl in Hinsicht auf die Figurenzeichnung als auch bezüglich der Architektur- und Landschaftsauffassung starke Ähnlichkeit zu den Bildern der *Wigalois*-Handschrift erkennen, ³⁶⁹ so daß Kautzschs Vorstellung von der Identität des Zeichners als sehr wahrscheinlich gelten kann.

Dies bildet jedoch insofern keinen Beweis für die Zugehörigkeit der Handschrift zur Lauber-Werkstatt, als daß durchaus die Möglichkeit besteht, daß derselbe Zeichner für zwei verschiedene Werkstätten gearbeitet hat; darüber hinaus ist jedoch auch die Zuschreibung des Cgm 203 wie auch der anderen Vergleichshandschriften an die

³⁶⁷ Vgl. von Bloh, S. 286 f., Abb. 25 (fol. 10r), Abb. 26 (fol. 11v); Vollmer, Historienbibeln, Berlin 1912, S. 108. Von den insgesamt 121 Bildern der Historienbibel weist Kautzsch dem Zeichner D die vier Bilder auf fol. 98-103v zu (vgl. Diebolt Lauber, S. 76, 78). Von diesen sind mir leider keine Abbildungen zugänglich.

³⁶⁸ Vgl. Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann und Gisela Fischer-Heetfeld, Bd. 1, München 1991, S. 104 f., Abb. 43 (fol. 1v); D.J.A. Ross, Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A Study in comparative iconography, Cambridge 1971, S. 20f, Abb. 1 (fol. 1v), Abb. 2 (fol. 2r); Karin Schneider, Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, Cgm 201-350, Wiesbaden 1970, S. 32 f., Tf. 1 (fol. 1v).

³⁶⁹ Vgl. auf fol. 1v insbesondere den unbehelmten Jüngling im Hintergrund mit den Darstellungen des Helden in der ehem. Donaueschinger Handschrift (z.B. k5), außerdem die Art der Beinschienen (z.B. k9, k11, k27) und die Darstellung der Burg, wobei sich besonders die Andeutung der Fenster durch jeweils zwei flüchtige Striche entsprechen (k1, k2, k20, k27). Auf fol. 2r sind besonders die proportional sehr große Darstellung der Hände und insbesondere des zeigenden Fingers mit den ehem. Donaueschinger Bildern zu vergleichen (z.B. k2), ferner die Darstellung des Gesichts des Autors mit dem Schaffiluns (k16). Weiterhin entsprechen sich die Baumdarstellungen und die dekorativen Stauden im Hintergrund in beiden Handschriften.

³⁶⁴ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 77 f.

³⁶⁵ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 77 f.; ders., Bilderhandschriften, S. 289, Anm. 1.

³⁶⁶ Vgl. Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 78.

Lauber-Werkstatt nicht gesichert.³⁷⁰ So bevorzugt Saurma-Jeltsch anscheinend auch für die von Kautzschs Zeichner D bearbeitete Historienbibel in Dresden sowie für die vom selben Schreiber wie die *Wigalois*-Handschrift geschriebene Historienbibel in London eine Frühdatierung bzw. eine Zuschreibung an die "Werkstatt von 1418".³⁷¹ Die ehemals Donaueschinger *Wigalois*-Handschrift siedelt sie innerhalb dieser Werkstatt in "Gruppe III" an.³⁷² Die endgültige Klärung, welche Einordnung der Handschrift zutreffender ist, steht offenbar noch aus.

_

³⁷² Vgl. Mackert, mit Verweis auf Saurma-Jeltsch.

³⁷⁰ Vgl. Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters: "Zeichner D der Lauber-Werkstatt [...], nach dem Schriftbild jedoch eher `Elsässische Werkstatt von 1418" (S. 104, Bd. 1)

<sup>1).

371</sup> Für die Dresdner Bibel vgl. von Bloh, Historienbibeln, S. 286, Anm. 725 mit Verweis auf SaurmaJeltsch; für die Londoner Bibel ebd. S. 292, Anm. 735 mit Verweis auf Saurma-Jeltsch.

C.II. Beschreibung der Bilder der DonaueschingerHandschrift

Bei der Transkription der Rubriken werden aus technischen Gründen sämtliche diakritische Zeichen durch zweifache Punkte wiedergegeben. Sehr selten vorkommende Nasalstriche wurden aufgelöst.

k1,14,268, fol. 5v, vor: Joram reicht Ginover den Zaubergürtel (V 308 ff.).

Rubrik, fol. 5r-5v: hie stot ein schöne burg und ein küniginne / uff der burg in einem sal und sicht herab / do hebet ein ritter uff einem stech rosse und / het ein sper in der hant dar an hanget ein / güldin gürtel betüte [?] er der kunigin.³⁷³

Hier steht eine schöne Burg und eine Königin (steht) auf der Burg in einem Saal und sieht herab. Dort hält ein Ritter auf einem Turnierpferd und hat eine Lanze in der Hand; daran hängt ein goldener Gürtel, das sagte (?) er der Königin. (oder: "daran hängt ein goldener Gürtel" teilte er der Königin mit.)

Joram reitet in voller Rüstung und mit aufgesetztem Helm auf einen runden Turm zu, zu dem noch ein kleineres Gebäude gehört und in dessen oberem Abschluß der Oberkörper Ginovers, die eine Krone trägt, sichtbar wird. Der Ritter steht im Hohenzeugsattel auf seinem mit Roßstirn und Fürbug gerüsteten Pferd. Er führt keinen Schild sondern faßt mit der linken Hand außen an den extrem weit hochgezogenen Vordersteg des Sattels, der fast seinen gesamten Oberkörper schützt; anscheinend befindet sich an der Außenseite ein Griff. Der Ritter hat die Lanze eingelegt, als wolle er einen Gegner aus dem Sattel stoßen (vgl. k10). Statt dessen hängt jedoch an der mit Turnierkrönlein versehenen Lanzenspitze der Zaubergürtel. Ginover hat zwar den Blick in Richtung des Ritters gewendet, legt aber in abwartender Haltung die rechte Hand auf die Brust.

k2,(18),388, fol. 8r, vor: Ginover gibt Joram den Gürtel zurück (V. 427 ff.).

Rubrik, fol. 8r: also her gewin uff einem rosse saß mit rotem / verderker und het ein krone mit einem rubin / und ritet zü einer festen do wurfft ime ein / künigin einen güldin gütel her abe.

Wie Herr Gawein³⁷⁴ auf einem Pferd saß mit roter Pferdedecke (mit rotem Mantel?)³⁷⁵ und eine Krone mit einem Rubin (auf) hatte und zu einer Burg reitet, wo ihm eine Königin einen goldenen Gürtel herabwirft.

³⁷³ Der mittlere Teil des Wortes *betiute* ist nicht sicher gelesen. Ich fasse es auf als Präteritum zu *bediuten*, swv. tr. andeuten, verständlich machen, auslegen; anzeigen, mitteilen [...] (vgl. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Bd. 1, Sp. 141).

Joram reitet ein zweites Mal vor die Burg, auf deren Turm wie im vorigen Bild Ginover zu sehen ist. Der Reiter ist nun allerdings unbewaffnet und trägt statt der Rüstung einen eleganten Mantel mit Stehkragen und statt des Helms eine Krone; auch das Stechzeug hat er gegen einen Reitsattel vertauscht. Er reitet, wie die Handhaltung andeutet, im Gespräch mit Ginover auf den Turm zu, an dessen Fuß der Gürtel auf der Erde liegt oder noch im Fallen ist. Ginover hat noch die rechte Hand erhoben, mit der sie vermutlich soeben den Gürtel herabgeworfen hat. Im Text läßt sie, anders als auf der Miniatur, den Gürtel schône vallen nider / von der mûre ûf sîn knie (V. 428 f.), so daß Joram ihn fangen kann.

Im Text erscheint Joram voll bewaffnet vor der Burg, da Ginover schon am Vortag angekündigt hat, daß sie den Gürtel nicht behalten wolle, so daß Joram gegen die Artusritter antreten muß (V. 300 f.). Für das Gespräch mit Ginover setzt er höfisch den Helm ab und lehnt seine Lanze an die Burgmauer (V. 409 ff.). Der Zeichner hat sich dagegen anscheinend eher an der Rubrik orientiert und den Ritter in Zivilkleidung dargestellt.

k3,32,998, fol. 19v: Hochzeit Gaweins und Flories (V. 722 ff.).

Rubrik, fol. 19r: hie git man zü der E her gewin / einer schönen junckfrowen.

Hier verheiratet man Herrn Gawein mit einer schönen Jungfrau.

Zwischen dem Paar steht ein bärtiger Kleriker mit Tonsur und Priestergewand und legt jeweils die rechte Hand der Brautleute ineinander. Gawein, links im Bild, ist ebenfalls mit Bart dargestellt³⁷⁶ und trägt eine Kopfbedeckung mit kunstvoll drapierten Stoffstreifen³⁷⁷ sowie ein gegürtetes Gewand mit bis zum Ellenbogen reichenden Puffärmeln, unter denen andersfarbige (?) engere Ärmel zum Vorschein kommen; die freie linke Hand hat er an den Gürtel gelegt. Florie trägt ein hochgeschlossenes Kleid mit engen Ärmeln, über das sie einen andersfarbigen langen Mantel gelegt hat, dessen Ärmel auf der Höhe des Ellenbogens wulstartig enden; möglicherweise handelt es sich auch um die auf anderen Bildern dargestellten langen Flügelärmel, die aufgekrempelt wurden.

³⁷⁴ Es handelt sich eigentlich um Joram, hier liegt wohl ein Irrtum des Schreibers vor.

³⁷⁵ Vgl. *verterken*, swv. verdunkeln, verhüllen (Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Bd. 3, Sp. 268).

³⁷⁶ Auf dem folgenden Bild ist Gawein unbärtig dargestellt. Zu einem möglichen Zusammenhang der Darstellung mit Bart und Hochzeit vgl. Kap. A.2., B4.

³⁷⁷ Vgl. Tracht, Wehr, Waffen I, 86; Boucher, S. 193, Abb. 348, der die Kopfbedeckung als "chaperon […] drappé en cocarde" bezeichnet. Vgl. auch Wagner, Tracht, Wehr und Waffen, Tf. 86.

k-,36,1120, fol 22r, vor V.: Rubrik zu Gaweins Abschied von Florie (V. 1122 ff.), ohne Bild.

hie saz her gewin uff sin / roβ und gesegente sin husfrowe.

Hier setzte sich Herr Gawein auf sein Pferd und segnete seine Ehefrau (zum Abschied).

Die Rubrik ist in schwarzer Tinte³⁷⁸ in zwei Zeilen unmittelbar unter den letzten Vers des vorhergehenden Absatzes gesetzt und der Schreiber hat keinen Raum für ein Bild gelassen, sondern beginnt sofort in der nächsten Zeile mit einer Initiale wieder den Text.

k4,37,1147, fol. 22v: Gaweins Rückkehr zum Artushof (V. 1147 ff.).

Rubrik, fol. 22v: hie mache wie kunig artuß sinen nefen her / gawin enpfohet mit rittern und mit knechten / und in fürte uff die burg zü der künigin und / ime daz pfert nach züht.

Hier mache (zeichne) wie König Artus seinen Neffen Herrn Gawein mit Rittern und Knappen empfängt und ihn auf die Burg zur Königin führte und ihm sein Pferd folgt.

Gawein reitet von rechts heran und ist an der Kopfbedeckung, die er schon im vorigen Bild trug, wiederzuerkennen; allerdings fehlt ihm hier der Bart. Er trägt nun ein Gewand mit sehr weiten, beutelartigen Ärmeln über dem engärmeligen Untergewand. Er wird von den Angehörigen des Artushofes umringt, wobei Artus ihm von links mit leicht erhobenen Armen entgegengeht. Auch Artus ist hier unbärtig dargestellt; er trägt eine Krone und über einem Gewand mit Puffärmeln einen langen weiten Mantel mit stoffreichen, bis auf den Boden reichenden Ärmeln, die vom Oberarm an geschlitzt sind. Sein Gefolge wird durch zwei hinter ihm stehende männliche Gestalten vertreten, von denen eine exotische, in vielen Krausen herabhängende, Kopfbedeckung trägt. Im Hintergrund ist wiederum ein runder Turm zu sehen, der chiffrenhaft für den Artushof steht.

_

³⁷⁸ Kapteyn, S. 62*.

k5,(43),1380, fol. 27r: Wigalois' Abschied von Florie (V. 1379 ff.).

Rubrik, fol. 27r: hie reit herwigeliß von frowe florey zü / siner müter und gesegente sie.

Hier ritt Herr Wigalois von Frau Florie (fort) zu seiner Mutter und segnete sie (zum Abschied).

Trotz der mißverständlichen Rubrik ist nur eine weibliche Gestalt, nämlich Florie, die mit Wigalois' Mutter identisch ist, dargestellt. Sie steht in Begleitung zweier Damen links im Bild, während Wigalois vor ihr das Knie beugt und ihre Hände ergreift. Er ist in ein Gewand gekleidet, das dem Gaweins auf dem vorhergehenden Bild sehr ähnlich sieht, und ist mit Schwert und Beinschienen ausgerüstet; seinem jugendlichen Alter entsprechend hat er keinen Bart. Rechts im Hintergrund wartet an einen Baum gebunden bereits Wigalois' Pferd.

k6,47,1489, fol. 29v: Wigalois auf dem Tugendstein (V. 1489 ff.).

Rubrik, fol. 29v: hie haffte herwigeliß sin pferde an ein linden / ast vor künig artuß bürg und saz nider uff / einen stein.

Hier band Herr Wigalois sein Pferd vor König Artus' Hof an den Ast einer Linde und setzte sich auf einen Stein.

Der Stein ist auf einem Sockel befestigt und - gegen den Text (V. 1480) - als Kugel dargestellt. Wigalois sitzt in zurückhaltend-abwartender Haltung mit auf Brust und Gürtel gelegten Händen auf dem Stein, während in der linken Bildhälfte sein Pferd zu sehen ist, das er, wie der Text erzählt, an einen Baum gebunden hat.

k7,49,1545, fol. 31r: Artus und sein Hof suchen Wigalois auf dem Tugendstein auf, um ihn zu empfangen (V. 1535 ff.).

Rubrik, fol. 30v: hie ging künig artuß uß siner bürge mit siner / frowen der künigin und mit rittern und mit / knechten und enpfingent den juncherren uff / dem stein sitzende.

Hier trat König Artus mit seiner Frau, der Königin, und mit Rittern und Knappen aus seiner Burg und sie empfingen den auf dem Stein sitzenden Junker.

Wigalois sitzt wie auf dem vorhergehenden Bild noch auf dem Stein, nur daß er, wohl ein Versehen des Zeichners, nun wieder sein Schwert umgegürtet hat. Links ist nun anstelle des angebundenen Pferdes, ähnlich wie auf k4, ein den Artushof andeutender Turm zu sehen, vor dem Artus, gefolgt von drei weiteren Personen, auf Wigalois zugeht. Der König, diesmal (im Gegensatz zu k4) bärtig dargestellt, weist mit der Hand erstaunt auf den sitzenden Wigalois.

k8a und k8b,54,1720, fol., 34v und 35r: Nerejas Ankunft am Artushof und ihre Bitte an Artus (V. 1717 ff.). 379

Rubrik, fol. 35r: hie ritet ein junckfrouve uff eime pfert und / fürte ein twerg hinder ir stünde uff eime dem / pferde zü künig artuß für den tisch.

Hier reitet eine Jungfrau auf einem Pferd und führte einen Zwerg, der hinter ihr auf eben dem Pferd stand, zu König Artus an den Tisch. 380

Die auf einer Doppelseite befindliche Szene besteht aus zwei Teildarstellungen, ³⁸¹ von denen die erste (k8a) die von links heranreitende Nereja zeigt, hinter der der Zwerg auf der Pferdekruppe steht, er hat die linke Hand auf Nerejas rechte Schulter gelegt. Das rechte Teilbild (<u>k8b</u>) zeigt sie, wieder in Begleitung des Zwergs, vor dem (eckigen) Tisch stehend, an dem König Artus, dem Text gemäß, gerade speist. Seine Ritter sind durch zwei jugendliche und eine bärtige männliche Figur repräsentiert. Bei einer der beiden bartlosen Personen, vermutlich der Figur, die mit Redegestus zwischen Artus und Nereja steht, dürfte es sich um Wigalois handeln. Nereja ist ebenfalls redend dargestellt, und Artus blickt in abwartender Haltung mit auf die Brust gelegter Hand in ihre und des jungen Ritters Richtung.

Die Bodenflächen und die Baumkrone sowie die den Hintergrund verzierenden Stauden sind mit grüner Farbe ausgemalt, Nerejas Pferd ist rötlich-braun mit rotem Zaumzeug, der Baumstamm, die Tischbeine und die Speisen auf dem Tisch sind in gelb gehalten.

³⁷⁹ Vgl. die (leider unscharfe) Farbaufnahme der BLB.

³⁸⁰ Die syntaktischen Bezüge sind nicht ganz klar, vor dem Hintergrund des Romantextes würde ich die Form stünde als Part. Prät. auffassen (mit der Annahme, daß ü auf â zurückgeht, möglicherweise zu vergleichen wäre Maurer, Oberrheiner, Schwaben, Südalemannen, Straßburg 1942, S. 315) und die Rubrik folgendermaßen umstellen: hie ritet ein junckfrouve uff eime pfert zü künig artuß für den tisch und fürte ein twerg hinder ir stünde uff eime dem pferde. "Hier reitet eine Jungfrau auf einem Pferd zu König Artus an den Tisch und führte einen Zwerg (mit sich), der hinter ihr auf dem(selben) Pferd stand." Eine andere Möglichkeit wäre, stünde als Konjunktiv (Prät.) zu interpretieren und als Anweisung an den Zeichner zu deuten; dann wäre ein Relativpronomen zu ergänzen ("der sollte hinter ihr auf dem Pferd

³⁸¹ Da sie eine einzige Rubrik illustrieren, können sie als ein einziges Bild angesprochen werden; anderseits haben die Teildarstellungen verschiedene Bodenlinien und sind durch einen freien Raum um die Buchfalz getrennt. Zudem werden im zweiten Teilbild die Figuren Nerejas und des Zwerges wiederholt, was in diesem Zyklus (anders als z.B. auf Runkelstein) sonst nicht üblich ist.

Dieses wurde auch für die Haare sämtlicher Figuren sowie für Artus' Krone verwendet. Nereja trägt ein rotes Gewand mit weiten, aufgeschnittenen Ärmeln, die durch eine Borte verziert sind; unter diesen kommen enge Ärmel in grüner Farbe zum Vorschein. Der Kittel ihres Zwerges ist braun und seine Hose ist mit einem roten Streifen geschmückt. König Artus trägt einen roten Mantel über einem braunen Gewand, in denselben Farben ist der Mann mit Schulterkragen rechts von ihm gekleidet. Grün gekleidet sind dagegen der Herr mit Spitzbart ganz rechts im Bild, der eine rote Kopfbedeckung und (wie der Zwerg) eine Hose mit rotem Zierstreifen trägt, wie auch die Figur zwischen Artus und Nereja, bei der es sich vermutlich um Wigalois handelt. Denn bei dem grünen Gewand, das der Feld auf den meisten Bildern trägt und das auch auf den übrigen erhaltenen Farbbildern diese Farbe aufweist, 382 handelt es sich anscheinend um die Standardtracht des Helden. Hierbei wird der mit beutelartigen Ärmeln versehene Rock in der Regel (hier nicht sichtbar) durch einen gelben Gürtel und eine Hose mit rotem Streifen ergänzt; außerdem sind die Ärmel des Untergewandes rot. 383 Sofern er keinen Helm trägt, ist der Held immer ohne Kopfbedeckung dargestellt. Aufgrund der besonderen Hervorhebung durch eine rote Kopfbedeckung und der Übereinstimmung der Kleiderfarben mit denen des Helden könnte die Figur rechts im Bild Gawein darstellen.

k9,58,1838, fol. 37v: Wigalois' Abschied von Artus und seinem Hof (V. 1838 ff.).

Rubrik, fol. 37v: hie neig herwigeliß sich gegen künig artuß / und nam urlop urlop er wolte riten.

Hier verneigte sich Herr Wigalois vor König Artus und verabschiedete sich mit seiner Erlaubnis, er wollte fortreiten.

Wigalois berührt mit beiden Händen Artus´ erhobene Rechte und beugt das Knie vor dem König. Dieser trägt denselben weitärmeligen Mantel wie in den übrigen Szenen und zusätzlich einen gezaddelten Schulterkragen. Hinter ihm stehen zwei weitere Angehörige des Hofes von denen einer einen Spitzhut trägt; im Hintergrund ist die Kruppe von Wigalois´ Pferd zu sehen. Die Szene weist große Ähnlichkeit zum Abschied von Florie (k5) auf.

³⁸³ Vgl. die ebenfalls in Farbe überlieferten Szenen bei Hojir (k13) und mit Ruel (k26).

³⁸² Ausnahmen sind der Drachenkampf (k22, k23) und das Lanzenstechen (kl0).

k-,(59),1881, fol. 38v: Rubrik zu Wigalois' Abschied von Gawein (V. 1877 ff.), ohne Bild.

hie reit herwigeliß von her gawin und / gesegente in und reit der junckfrowen / und dem twerg nach.

Hier ritt Herr Wigalois fort von Herrn Gawein und segnete ihn (zum Abschied) und ritt (dann) der Jungfrau und dem Zwerg nach.

Die dreizeilige Rubrik folgt unmittelbar auf den letzten Vers des vorhergehenden Absatzes, und der Schreiber hat keinen Raum für ein Bild gelassen; der Text beginnt sofort nach der Rubrik wieder mit einer Initiale.

k10,(62),1990, fol. 41r: Wigalois besiegt den ungastlichen Wirt im Lanzenstechen (V. 1993 ff.).

Rubrik, fol. 40v: hie ritet uz einer bürge ein ritter verbunden / mit eime helm mit sinen knechten und / sol sin sper under geslagen sin und sol her / wigeliß ouch also riten gegen ime und durch / den ritter stechen.

Hier reitet ein mit einem Helm gewappneter Ritter zusammen mit seinen Knappen aus einer Burg, und er soll die Lanze eingelegt haben, und auch Herr Wigalois soll auf diese Art gegen ihn reiten und den Ritter durchstechen.

Wigalois reitet auf seinem mit Fürbug und Roßstirn gepanzerten Pferd gegen den Gegner, der einen ungeschmückten Kolbenturnierhelm trägt, während Wigalois an dem Rad als Zimier zu erkennen ist. Beide Ritter tragen keinen Schild, sondern werden durch die hohen Vorderstege ihrer Stechsättel geschützt (vgl. k1). Wigalois´ spitze Lanze durchbohrt den Oberkörper des Gegners, dessen Lanze zerbricht.

Anders als auf den vorhergehenden Bildern trägt Wigalois hier nicht das kurze gegürtete Obergewand mit den weiten Ärmeln, sondern einen etwas längeren Waffenrock, unter dem ein Teil des Ringelpanzers sichtbar wird und über den er einen kurzen Schultermantel geworfen hat. Vergleichbar gekleidet ist er sonst nur noch beim Drachenkampf und in der unmittelbar auf diesen folgenden Szene (k22, k23).

k11,67,2109, fol. 43v: Der Riesenkampf (V. 2109 ff.).

Rubrik, fol. 43v: hie streit herwigeliß mit zwein risen umb / daz sie ein junckfrowe woltent genotzoget / han in einem walde uff einer wisen.

Hier kämpfte Herr Wigalois mit zwei Riesen, weil sie auf einer Waldlichtung eine Jungfrau vergewaltigen wollten.

Wigalois ersticht vom Pferd aus den ersten Riesen, indem er ihm die Lanze in den Nacken bohrt. Der Riese ist bereits auf dem Bauch am Boden liegend dargestellt, da, wo ihn Wigalois´ Lanze trifft, tritt Blut aus. Der andere Riese, rechts im Bild, beobachtet den Vorgang und hält noch die geraubte Dame umfaßt. Die Riesen haben kappenartige Kopfbedeckungen auf und tragen anscheinend auch Helmbrünnen, der erstochene Riese hat sogar Beinschienen angelegt. Wigalois dagegen kämpft mit bloßem Kopf, wobei das - zu dem vermutlich auf dem Rücken hängenden Helm gehörende - Rad über seiner Schulter sichtbar ist. Hier trägt Wigalois wieder das übliche kurze Obergewand, das aber durch einen Schultermantel ergänzt ist.

k12,(76),2464, fol. 50v: Die Begegnung mit Elamie (V. 2485 ff.).

Rubrik, fol. 50v: hie reit herwigelis zü einer junckfrowen die saz / uff eime pferde und weinte gar sere.

Hier ritt Herr Wigalois zu einer Jungfrau, die auf einem Pferd saß und jämmerlich weinte.

Elamie reitet dem Ritter entgegen, anstatt daß er sie, wie im Text, einholt. Sie ringt die Hände, hat den Kopf gesenkt und sogar das ansonsten völlig dem gängigen Schema entsprechende Gesicht drückt durch zusammengezogene Brauen und einen nach unten gehenden Mundwinkel Trauer aus. Der mit Redegestus dargestellte Wigalois fragt sie nach dem Grund ihres Kummers.

k13,82,2636, fol. 54r: Wigalois und Elamie suchen den roten Ritter auf (V. 2753 ff.).³⁸⁴

Rubrik, fol. 54r: hie reit herwigeliß mit einer junckfrowen züm / gezelte dar under lag der ritter by den frowen / der daz pfert und den sittekust der junckfrowen / nam.

Hier ritt Herr Wigalois mit einer Jungfrau zu dem Zelt, in dem der Ritter bei den Damen³⁸⁵ lag, der der Jungfrau das Pferd und den Papagei gestohlen hatte.

Wigalois und Elamie reiten von links auf das Zelt des roten Ritters zu, das mit einem Wappen geschmückt ist; auf gelbem Hintergrund, der der Farbe des Zeltes entspricht, befindet sich ein roter senkrechter Balken. Trotz größerer Abweichungen³⁸⁶ könnte man an eine Anspielung an das Straßburger Wappen denken, was zumindest für eine große Nähe zu den Handschriften der "Werkstatt von 1418" spräche.

Elamie ist ähnlich wie Nereja dargestellt, daß es sich hier bei Wigalois´ Begleiterin um eine andere Person handelt, wird nur aus dem Kontext (und evtl. dem Fehlen des Zwerges) deutlich. Im Zeltinneren hält der rote Ritter, der bärtig und mit derselben, kunstvoll drapierten Kopfbedeckung, die in zwei Fällen auch Gawein trägt, dargestellt ist, seine Dame im Arm. Diese trägt einen Schulterkragen und hat die Haare etwas weniger streng aufgesteckt als die übrigen dargestellten Damen. Vor dem Paar auf dem Boden steht der Käfig mit dem geraubten Papagei.

Wigalois´ Obergewand ist dunkelgrün und wird durch einen gelben Gürtel zusammengehalten; die weiten Ärmel, die darunter erscheinen, sind rot. Wie auf k8 ist auch hier der Boden grün und die braunen Pferde tragen rotes Zaumzeug. Auch Hojirs Kopfbedeckung ist rot, wie auch das Gewand Elamies und das der Damen Hojirs, deren

³⁸⁴ Vgl. die Farbaufnahme BLB. Der Vergleich mit den vier weiteren, allerdings recht unscharfen Photographien läßt vermuten, daß auf dieser Aufnahme die Farben im Verhältnis zu Original zu dunkel wiedergegeben sind.

³⁸⁵ Eigentlich müßte *der frowen* zu lesen sein, da es sich nur um die Dame Hojirs handelt, mit der allein er auch auf dem Bild zu sehen ist.

³⁸⁶ Nach Siebmacher ist das Straßburger Stadtwappen silbern (bzw. weiß) mit einem roten Schrägbalken (J. Siebmachers großes Wappenbuch, Bd. 6: die Wappen der Städte und Märkte in Deutschland und in den angrenzenden Ländern, Neustadt an der Aisch 1974, S. 7, Tf. 46). In weiß mit rotem Schrägbalken findet es sich (dem Hinweis Wegeners, Beschreibendes Verzeichnis, S. 12, 17 gemäß) im Cpg. 403, fol. 103r (vgl.), doch sieht Wegener auch das Wappen auf fol. 94r als Straßburger Wappen an, daß sich ebenfalls auf gelbem Grund (bzw. dem gelben Gewand) einer Figur befindet und keinen Schrägrechts-, sondern einen Schräglinksbalken aufweist, der zudem nicht mit roter Farbe aufgefüllt ist, wenn auch die Konturen rot sind. Entweder legt also Wegener bei seiner Identifizierung der Straßburger Wappens die heraldische Beschreibung zu weit aus, oder die elsässische Werkstatt pflegte einen lockeren Umgang mit der Wappendarstellung, bei der eine ungefähre Ähnlichkeit genügte. Zu den anderen bei Wegener aufgeführten Beispielen stehen mir leider keine Abbildungen zur Verfügung (Cpg 144, fol. 349r und 401v, Cpg 371, fol. 177r., vgl. Wegener, ebd., S. 13, 18)

Haar, Kragen, Gesicht und Hände farblos sind. Das Zelt und der Papageienkäfig sind in hellem Gelb gehalten, der Papagei ist grün. ³⁸⁷

k14,95,2967, fol. 60r: Die Königin von Persien rüstet Wigalois zum Kampf mit dem roten Ritter (V. 2968 ff.).

Rubrik, fol. 60r: hie leit die künigin von parysa herwigeliß / sinen harnesch an.

Hier legt (legte?) die Königin von Persien³⁸⁸ Herrn Wigalois seine Rüstung an.

In einem umzäunten Gebiet, das wohl für das Feld steht, auf dem die Rittergesellschaft, in der die Vergabe des Schönheitspreises stattgefunden hat, lagert, schnallt die mit Krone dargestellte Königin von Persien Wigalois von hinten den (diesmal ohne Rad dargestellten) Helm fest. Wigalois hat sein Schwert umgegürtet und zieht sich wohl gerade den zweiten Eisenhandschuh an.

k15,99,3187, fol. 64v: Weiterritt nach dem Hojir-Kampf (V. 3187 ff.).

Rubrik, fol. 64v: hie reit herwigeliß mit der junckfrowen und dem / getwerg über einen hohen berg und durch ein / gevilde.

Hier ritt Herr Wigalois mit der Jungfrau und dem Zwerg über einen hohen Berg und durch ein Gefilde.

Wigalois setzt in Begleitung Nerejas und ihres Zwerges die Reise fort; die kleine Gesellschaft, die sich offensichtlich im angeregten Gespräch befindet, reitet von links nach rechts durch eine Landschaft, die durch einen Baum auf einem kleinen Berg angedeutet wird. Von seiner Plazierung im Text her müßte sich das Bild auf den Weiterritt in Begleitung Elamies beziehen, zumal auch die Rubrik die hier gegebene Landschaftsbeschreibung (V. 3192 f.) aufgreift. Es steht damit der Szene voran, in der Elamie nach Wigalois´ Weigerung, sie zu begleiten, den Schönheitspreis ablehnt, der

Möglicherweise stellt die Tatsache, daß auf die Darstellung von Hojirs *amie* nur wenig Farbe verwendet wurde, einen Hinweis darauf dar, daß sie nicht die rechtmäßige Besitzerin des Schönheitspreises ist. Ähnlich könnte auch die Tatsache interpretiert werden, daß ihre Kleidung - von dem fehlenden Kopftuch abgesehen - derjenigen der armen Frau bis in die Farben gleicht (k23). Allerdings stellt sich die Frage, ob beim Zeichner ein so großes Bemühen um des Ausdruck dieses Sachverhalts vorausgesetzt werden kann, zumal seine Textkenntnis so gering gewesen zu sein scheint, daß die Verhältnisse ihm nicht bekannt waren.

³⁸⁸ Es handelt sich wohl um ein Versehen des Schreibers, der im Text korrekt *parsia* (V. 2967), *persia* (V. 2710), *parsia* (V. 3084), *bersia* (V. 3153) schreibt (vgl. den Apparat Kapteyns).

dann in Nerejas Besitz übergeht. Allerdings ist in der Rubrik irrtümlicherweise nur von einer Dame und einem Zwerg die Rede, was vermutlich die Ursache dafür ist, daß auch auf dem Bild Elamie und der Schönheitspreis fehlen; ³⁸⁹ das Bild kann daher nur als "Weiterritt" oder "Fortsetzung der Reise" interpretiert werden.

k16,102,3286, fol. 67r (ganzseitig): Der Empfang durch Schaffilun (V. 3337 ff.).

Rubrik, fol. 66v: hie reit herwigeliß mit der junckfrowen und / dem getwerg und fürtent mit in daz pferde und / daß hündelin do koment sie zü einem gezelt / daz waß umb stecket mit spern dar under sol / ein künig sin und mit herwigeliß sprochen. ³⁹⁰

Hier ritt Herr Wigalois mit der Jungfrau und dem Zwerg, und sie führten das Pferd und das Hündchen mit sich, als sie zu einem Zelt kamen, um das herum Lanzen (im Boden) steckten. Darin soll ein König sein und mit Herrn Wigalois sprechen.

Rechts im Hintergrund ist Schaffiluns mit Lanzen umstandenes Zelt zu sehen, wobei die Lanzen sämtlich mit Turnierkrönlein versehen sind. Schaffilun, bärtig dargestellt und durch eine Krone als König ausgewiesen, geht Wigalois (wie im Text) entgegen, dieser beugt vor ihm, ähnlich wie in den Abschiedsszenen, das Knie. Am linken Bildrand und im Hintergrund sind Nereja, ihr Zwerg und ein Pferd zu sehen; ursprünglich war wohl das zu dem (in der vorherigen Rubrik nicht erwähnten) Schönheitspreis gehörige Pferd gemeint, was aber im Bild nicht deutlich wird. Im Vordergund sitzt, dem Text der Rubrik gemäß, Nerejas kleiner Hund, den Wigalois bereits in der dritten Aventiure (die nicht mit einem Bild versehen ist) erworben hat und der an dieser Stelle das einzige Mal im Bild erscheint.

k-,105,3419, fol. 69v: Rubrik zu Wigalois' Sieg über Schaffilun im Lanzenstechen (V. 3551 ff.), ohne Bild.

hie reit herwigeliß mit dem künige / mit speren verwoppent und stach in / durch sinen lip.

³⁸⁹ Daß nur ein Zwerg dargestellt ist, würde dem Text von k, der gegen den der Ausgabe in Vers 3191 nur einen Zwerg nennt, entsprechen; diese Textstelle steht auf der auf das Bild folgenden Seite. Widersprüchlich zum Text der Handschrift bleibt aber die Darstellung nur Nerejas und Wigalois´, während Elamie fehlt, denn auch in k wird von *drie gesellen* (plus Zwerg) gesprochen. Eine weitere Möglichkeit wäre, das Bild als Illustration zu V. 3286 ff. aufzufassen, nachdem Elamie die Gesellschaft verlassen hat, aber auch hier müßte dem Text nach der Schönheitspreis, der nun Nereja gehört, dargestellt sein.

³⁹⁰ Die Nennung des Pferdes, des Zwerges und des Hündchens dürfte auf die Verse 3256-3261 im vorigen Abschnitt zurückzuführen sein, da auch hier der Papgei nicht erwähnt wird und statt dessen der schon in der dritten Aventiure erkämpfte Hund auftaucht.

Hier ritt Herr Wigalois gegen den König, (beide) mit Lanzen gerüstet, und durchstach ihn.

Die Rubrik folgt mit ca. zwei Zeilen Abstand auf den Text, so daß unter ihr noch ca. ¼ Seite Freiraum ist. Die zugehörige Zeichnung wurde nicht ausgeführt, vermutlich weil dem Zeichner der freigelassene Platz nicht ausreichte. Der Text setzt auf der nächsten Seite oben mit einer Initiale wieder ein.

k17,109,3607, fol. 73v: Weiterritt nach dem Kampf mit Schaffilun (V. 3607 ff.).

Rubrik, fol. 73r: hie reit herwigeliß aber mit der junckfrowen / und dem twerg nach dem also er das gegen rennen / mit dem ritter under dem gezelte tet und in / tot stach.

Hier ritt Herr Wigalois wieder mit der Jungfrau und dem Zwerg (weiter), nachdem er (auf diese Weise) das Rennen mit dem Ritter unter dem Zelt geritten war und ihn totgestochen hatte.

Das Bild sieht der anderen Reiseszene (k15) sehr ähnlich, nur daß diesmal nicht Wigalois, sondern Nereja im Vordergrund zu sehen ist. Auch hier machen Wigalois und Nereja Redegesten und auch hier sind der Schönheitspreis sowie Nerejas Hündchen nicht (mehr) dargestellt, was der Tatsache entspricht, daß diese in der Rubrik nicht erwähnt sind. Vom Gesichtspunkt der Handlung her wäre die Darstellung eines Gespräches hier sinnvoll, da Nereja Wigalois nun in die Verhältnisse von Korntin einweiht; Rubrik und Bild nach ist die Szene allerdings nur, wie k15, als "Fortsetzung der Reise" zu interpretieren.

k18,121,4055, fol. 82r: Wigalois legt im Garten von Roimunt Rüstung und Waffen ab (V. 4072 ff.).

Rubrik, fol. 81v: hie beualch nereya die maget herwigeliß der / künigin truchssessen durch der willen herwigelis / zü lande waß komen und fürte in in einen / garten under ein linde do zoch er sinen har / nesch ab.

Hier empfahl das Mädchen Nereja Herrn Wigalois dem Truchsessen der Königin, um deretwillen er in dies Land gekommen war, und führte ihn in einen Garten unter eine Linde, wo er seine Rüstung ablegte.

Wigalois hat gerade seinen Helm abgenommen, den er noch in der Hand hält; sein Schwert, der Schild mit dem Rad und die Eisenhandschuhe liegen schon auf der Erde. Vermutlich hat nicht wie im Text der Truchseß, sondern die mit verschränkten Armen neben ihm stehende Dame, bei der es sich um Nereja handeln muß, Wigalois in den Garten geführt, was der Rubrik entspräche.³⁹¹ Anders als in den bisherigen Szenen trägt Nereja die weiten Ärmel ihres Kleides nun bis zu den Ellenbogen aufgekrempelt, oder sie trägt ein anderes Gewand mit auf Ellenbogenhöhe wulstartig endenden Ärmeln, wie Florie auf k3 (vgl. auch Graf Moral in k25).

k19,122,4094, fol. 83r: Nereja führt Wigalois aus dem Garten vor Larie (V. 4094 ff.).

Rubrik, fol. 83r hie fürte die schöne maget herwigeliß uz dem / garten für die künigin uff den sal.

Hier führte das schöne Mädchen Herrn Wigalois vom Garten in den Saal vor die Königin.

Larie steht rechts im Bild; sie hat die Hände in abwartender Haltung vor den Körper gelegt und blickt in die Richtung der Eintretenden. Krone und aufrechte Haltung weisen sie als Königin aus; außerdem trägt sie ein Gewand mit aufwendigen Ärmeln, die von der Mitte des Oberarms an geschlitzt bis auf den Boden herabhängen und anscheinend mit Härmelin gefüttert sind. Nereja, die nun einfacher gekleidet ist, führt Wigalois, der seltsamerweise den Arm um ihre Schulter gelegt hat, vor ihre Herrin. Links im Hintergrund ist noch der Garten der vorherigen Szene sichtbar, und nur eine große Tür im linken Bildteil zeigt an, daß die Szene sich in einem Innenraum abspielt.

k20,127,4449, fol. 89v: Wigalois' Abschied von Larie (≈V. 4436 ff.).

Rubrik, fol. 89r: hie gesegente herwigeliß die künigin und daß / husgesinde und reit in einen wilden walt.

Hier segnete Herr Wigalois die Königin und das Hausgesinde (zum Abschied) und ritt in einen wilden Wald.

³⁹¹ Das die sich im Text anschließende Szene, wie Nereja Wigalois frische Kleider bringt (V. 4078 ff.), gemeint ist, ist unwahrscheinlich, da Nereja keine Kleidungsstücke hält und der Held noch seine Rüstung trägt; außerdem ist diese Szene in der Rubrik nicht erwähnt.

³⁹² Vgl. Wagner, Tracht, Wehr und Waffen, Tf. I, 5; Tf. I,6; Tf. 1,7; bei Männern vgl. Tf. I,8; Tf. I,51); Boucher, Histoire du Costume, S. 203, Abb. 377.

Das Bild entspricht recht genau den übrigen Abschiedsszenen (k5, k9, k25), indem Wigalois auch hier vor Larie (die wie im vorigen Bild gekleidet ist) das Knie beugt und ihre Hände berührt, wobei im Hintergrund schon sein Pferd wartet und hinter Larie zwei ihrer Damen sichtbar werden. Zusätzlich wird hinter ihr die Burg Roimunt schematisch angedeutet. Während im Text Larie unmittelbar vor Wigalois´ Aufbruch nicht mehr anwesend ist, sondern ihm durch einen Boten die Tasche mit dem Brot schickt, verabschiedet sie ihn hier persönlich. Dadurch, daß die Szene sehr genau den übrigen Abschiedsszenen entspricht, wird allerdings das besondere Verhältnis zwischen Wigalois und Larie hier nicht deutlich, auch die Übergabe der Tasche ist auf dem Bild nicht dargestellt.

k21,134,4836, fol. 97r: Die Begegnung mit Beleare (V. 4869 ff.).

Rubrik, fol. 96v: also herwigeliß zü einer frowen kam uff einer / wisen und sie weinen vant und sie troste.

Wie Herr Wigalois auf einer Wiese zu einer Dame kam und sie weinend fand und sie tröstete.

Beleare kniet, der Schilderung im Text entsprechend, auf der Erde und hat das Gesicht im Trauergestus in die Hand gelegt. Ihre Frisur besteht aus unregelmäßig angeordneten, knubbel- oder kugelhaften Einzelelementen und steht damit in auffälligem Kontrast zu allen übrigen in der Handschrift zu sehenden Frauenfrisuren, einschließlich der Beleares selbst auf den anderen Bildern. Möglicherweise soll diese Art der Darstellung also das im Trauergebaren zerzauste Haar wiedergeben. Wigalois reitet von links heran und fordert Beleare auf, ihm den Grund ihres Schmerzes mitzuteilen.

k22,139,5077, fol. 101v: Der Drachenkampf (V. 5088 ff.)³⁹³.

Rubrik, fol. 101v: hie vacht her wigeliß mit dem grimmen wurme / und stach in mit siner gleuen durch den halß.

Hier kämpfte Herr Wigalois mit einem furchterregenden Drachen und stach ihm mit seiner Lanze durch den Hals.

Wigalois hat den Radhelm aufgesetzt und führt den Schild mit seinem Wappen in der Linken, während er, dem Text entsprechend, den Drachen von hinten mit der Lanze

_

³⁹³ Vgl. die (leider unscharfe) Farbaufnahme der BLB.

angreift; nicht dargestellt sind allerdings die Ritter, die der Drache in seinem Schwanz hinter sich herschleift.

Anstatt seines üblichen Gewandes trägt Wigalois hier wieder einen längeren Waffenrock, der nur mit dem vergleichbar ist, den der Held bei dem Lanzenstechen auf k10 trägt. Der Drache hat seinen Kopf so weit nach hinten gebogen, daß Wigalois die Lanze in das Drachenmaul stechen kann und sie an der Kehle zusammen mit einigen Tropfen Drachenblut wieder hervorkommt; aus dem Maul des Drachen züngeln rote Flammen. Insgesamt erinnert der Drache eher an gängige Drachenikonographien als an die ausgefallene Schilderung Wirnts.³⁹⁴

Der Körper des Drachen ist gelb und seine Flügel weisen einen orange-roten Farbton auf. Die Farben des Bodens und des Pferdes entsprechen denen der übrigen Bilder, Wigalois´ Waffenrock, der ja auch in der Form abweicht, ist hier rot dargestellt, während der Radhelm in gelber Farbe ausgemalt ist und der Schild ein gelbes Rad auf braunem Grund zeigt. In dieser Szene kommt Wigalois´ Radschild das einzige Mal im Kampf zum Einsatz, und auch sonst ist er nur zwei weitere Male dargestellt. 395

k23,143,5247, fol. 105r: Die armen Leute finden den ohnmächtigen Wigalois (V. 5288 ff.). 396

Rubrik, fol. 104v: hie vert ein vischer und sin wip uff einem / sewe an daz lant do funden sie her wigeliß / ligen und den wurm by ime und wondent her / wigelis were tot und zugent ime sinen har = / nesch ab daz er mit einander nackent waz und / fürten in heim.

Hier fährt ein Fischer mit seiner Frau auf einem See an das Ufer, wo sie Herrn Wigalois liegen fanden und bei ihm den Drachen. So glaubten sie, Herr Wigalois wäre tot und zogen ihm seine Rüstung aus, so daß er völlig nackt war, und nahmen sie mit nach Hause.

Die armen Leute nähern sich von links auf einem mit Fischen belebten See, sie treiben ihr kleines eckiges Boot mit Rudern an. Der Mann hat sich erhoben und weist mit der Hand zum Ufer, wo Wigalois ohnmächtig liegt. Dieser hat noch den Helm auf dem Kopf, der Schild mit dem Rad liegt über seiner Schulter; neben ihm auf dem Boden liegen sein Schwert und vermutlich die abgebrochene *glävie*³⁹⁷. In seiner Nähe ist auch

٠

³⁹⁴ Vgl. Kap. 3.3.2.1.

³⁹⁵ k18 k23

³⁹⁶ Vgl. die (leider unscharfe) Farbaufnahme der BLB.

³⁹⁷ Sie hat zwar keine Ähnlichkeit mit der Waffe, mit der Wigalois auf dem vorhergehenden Bild den Drachen ersticht, doch ist die unterschiedliche Darstellung der gleichen Gegenstände auf verschiedenen Bildern für diese Handschrift nicht ungewöhnlich. Daß eine Lanze auf diese Art dargestellt werden

der Kopf des toten Drachen zu sehen, so daß die Ursache für Wigalois´ Ohnmacht deutlich wird.

Wigalois trägt noch dasselbe rote Gewand wie beim Drachenkampf, der Helm, die *glävie* und der Schwertgriff sind gelb, ebenso wie das Rad auf dem braunen Schild. Der auch hier gelb dargestellte tote Drache weist am Maul und am Nacken, wo ihn Wigalois´ Lanze verwundet hat, rote Blutspuren auf. Der Untergrund, auf dem Wigalois liegt, und der Baum im Hintergrund sind wie üblich in grüner Farbe gehalten, während das Wasser des Sees durch eine Mischung von braunen und grünen Streifen bezeichnet ist, von denen sich das gelbe Boot gut abhebt. Die arme Frau trägt ein rotes Kleid mit engen Ärmeln und weißem (farblosem?) Schulterkragen, womit sie ähnlich wie die Dame Hojirs auf k13 dargestellt ist; nur durch ein gelbes Kopftuch wird der Standesunterschied zu den übrigen dargestellten Damen deutlich. Der arme Mann hat ein grünes Obergewand mit gelbem Gürtel und eine rot-weiß gestreifte Hose an, womit seine Kleidung fast genau dem höfischen Standardgewand der Ritter entspricht. 398

k24,149,5745, fol. 114r: Beleare sucht den armen Mann auf (V. 5718 ff); der arme Mann weist Beleare zu Wigalois (V. 5782 ff., 5858 ff.).

Rubrik, fol. 114r: wie die fröwe mit irem hof gesinde zü dem / müller kam und er sie wisete wo herwigeliß / lag.

Wie die Dame mit ihrem Hofgesinde zu dem Müller³⁹⁹ kam und er sie dahin führte, wo Herr Wigalois lag.

Wigalois liegt noch an derselben Stelle wie im vorhergehenden Bild, 400 ist aber nun nackt und nur mit einem knappen Schurz bekleidet. Der tiefe See des vorherigen Bildes hat sich hier in ein schmales, eher flußartiges Gewässer verwandelt, da auch die Ereignisse am anderen Ufer dargestellt werden sollten: Hier ist in Begleitung ihres Gefolges Beleare zu sehen, die nun die gängige, streng aufgesteckte, Frauenfrisur und eine Krone trägt. Sie befindet sich im Gespräch mit dem armen Mann, ohne den ohnmächtigen Wigalois wahrzunehmen. Vor ihr, in der Bildmitte, steht der arme Mann, der aber nun eine Kopfbedeckung zusätzlich zu dem oben beschriebenen Gewand trägt, und weist mit dem Finger in Wigalois´ Richtung.

konnte, beweist die nahezu identische Lanze mit der Wigalois auf dem Runkelsteiner Bild (R8) gegen Schaffilun antritt.

³⁹⁸ Die Ärmel sind hierbei aber einfach gehalten, doch ist dies zum Beispiel auch bei dem rechts dargestellten Ritter auf k8 der Fall.

³⁹⁹ Vgl. Kap. 3.5.1.2.2.2.

⁴⁰⁰ Die Darstellung des toten Drachen ist hier für den Handlungsverlauf nicht mehr nötig und daher fortgelassen worden.

Da die Gesellschaft sich noch am anderen Seeufer befindet, verbindet das Bild zwei verschiedene Schauplätze und Zeitpunkte, indem es, der Vorgabe der Rubrik gemäß, sowohl Beleares Besuch bei dem armen Mann darstellt, als auch wie dieser sie anschließend zu dem ohnmächtigen Wigalois führt. Der arme Mann trägt nun außer der zuvor beschriebenen Kleidung auch noch eine rote Kopfbedeckung, die der eines Ritters auf k7 ähnelt, so daß ein Standesunterschied kaum mehr sichtbar ist. 401

k25,158,6204, fol. 122v: Wigalois' Abschied von Moral und Beleare (V. 6204 ff.).

fol. 122r: also herwigeliß urlop nam / von der frowen und dem herren / und enweg reit wol gewaffent.

So nahm Herr Wigalois Abschied von der Dame und dem Hausherren und ritt gut gerüstet hinweg.

Die Rubrik folgt in schwarzer Tinte unmittelbar auf das Ende des Abschnittes und die einzelnen Zeilen gehen nicht über die Länge der Verse hinaus. Unmittelbar anschließend folgt nach einem mit der Feder gezogenen Strich in roter Tinte und mit längeren Zeilen eine zweite Rubrik:

Rubrik, 122r: also herwigelis den herren und und die frowen ge / segente und ouch daß gesinde also er den wurm / erstach und enweg wolte riten.

Wie Herr Wigalois den Hausherrn und die Dame und auch das Gesinde (zum Abschied) segnete, nachdem er den Drachen erstochen hatte, und hinweg reiten wollte.

Graf Moral, der mit Krone dargestellt ist und ein Gewand mit aufgekrempelten Flügelärmeln trägt, nimmt Wigalois' Abschiedsgruß entgegen. Hinter ihm steht Beleare, die Wigalois, der vor Moral das Knie beugt, zum Abschied die Hand auflegt. Das Bild gehorcht ein weiteres Mal dem in dieser Handschrift gängigen Muster für Abschiedsszenen (vgl. k5, k9, k20).

⁴⁰¹ Man könnte dies als Hinweis darauf deuten, daß Beleare ihn für seine Dienste reich belohnt hat, allerdings ist fraglich, ob die hierfür nötige Textkenntnis beim Zeichner vorausgesetzt werden kann. Eine wahrscheinlichere Möglichkeit wäre die, daß aufgrund der fehlerhaften Rubrik für den Zeichner nicht deutlich war, daß es sich bei dem *vischer* (k23) und dem *müller* um dieselbe Person handelt; doch auch bei der Darstellung eines Müllers wäre die Nivellierung der Standesunterschiede auffällig.

*k25a,160,6270??, zwischen fol. 124 und fol. 125: Wigalois findet ein Floß oder Ruel??

*Rubrik

Vermutlich hat das ausgerissene Blatt eine Illustration enthalten. Den fehlenden Versen nach (V. 6265-6296), die beschreiben, wie Wigalois am Ufer eines Flusses ein Floß findet, und die das Aussehen Ruels schildern, dürfte auch auf dem Bild entweder Ruel oder Wigalois am Fluß zu sehen gewesen sein.

k26,161,6347, fol. 125r: Wigalois wird von Ruel fortgetragen (V. 6372 ff.). 402

Rubrik, fol. 122r: also herwigeliß ein wildeß wip nam und in / in ein hülen trüg.

Wie eine wilde Frau Herrn Wigalois fing und ihn in eine Höhle trug.

In der Bildmitte zwischen mehreren Bäumen, die den Wald andeuten, ist Ruel dargestellt, die den Helden, der keine Waffen mehr trägt, unter den linken Arm geklemmt hat, während sie seinen Nacken mit der rechten stützt. Wigalois ist in starrer Haltung mit an den Körper gedrückten Armen gezeichnet, womit hier dasselbe Muster verwendet wird, das später auch für den toten Roaz (k28) und den erstochenen Torwächter (k27) zur Anwendung kommt. In diesem Fall dient es dazu, Wigalois' Wehrlosigkeit zum Ausdruck zu bringen, seine geöffneten Augen weisen aber darauf hin, daß er, anders als Roaz und der Torwächter, noch lebt.

Ruel ist mit wirrem Haar und Eberzähnen gezeichnet, was dem Text entspricht, ansonsten aber erscheint ihre Häßlichkeit gegenüber der Beschreibung Wirnts in stark gemäßigter Form, indem sich die Darstellung an dem gängigen spätmittelalterlichen Schema für wilde Leute orientiert. 403

Wigalois trägt hier wieder seine übliche Kleidung, die aus grünem Obergewand mit gelbem Gürtel und rotem, an den Ärmeln sichtbarem Untergewand sowie einer Hose mit rotem Streifen besteht. Der Boden und die Baumkronen sind grün, die Baumstämme gelb; Ruel hat blondes (gelbes) Haar und ihr Felltrikot ist braun.

⁴⁰² Vgl. die (leider unscharfe) Farbaufnahme der BLB.

⁴⁰³ Vgl. Kap. 3.3.2.1.

k27,177,7273, fol. 142v: Wigalois' Sieg über den zweiten Torwächter (V. 7185 ff.).

Rubrik, fol. 142r: hie vacht herwigeliß mit zwein rittern / vor der burg und slüg einen zü tot den / andern ving er.

Hier kämpfte Wigalois vor der Burg mit zwei Rittern und schlug einen tot und nahm den anderen gefangen.

Im Widerspruch zum Text hat Wigalois dem einen Torwächter die Hände gefesselt und führt ihn mit dem freien Ende des Seils in Richtung auf die im Hintergrund dargestellte Burg. Der Gefangene ist (wie im Text) bärtig dargestellt und trägt dieselbe aufwendige Mütze, mit der auch Gawein und Hojir dargestellt wurden (k3, k4, k13); seine Kleidung ähnelt der von Wigalois. Der andere Wächter, den Wigalois zuvor im Schwertkampf getötet hat (V. 7148 ff.), liegt in steifer Haltung mit geschlossenen Augen auf der Erde und hat noch sein Schwert neben sich.

k28,183,7737, fol. 151r: Japhites Trauer um den erschlagenen Roaz (V. 7673 ff.).

Rubrik, fol. 151r: also frowe laphüte iren man roaß an iren arm / nam also in herwigeliß erslagen und wie sie vor / leide neben ime tot gelag.

Wie Frau Japhite⁴⁰⁴ ihren Mann Roaz in den Arm nahm, nachdem ihn Herr Wigalois erschlagen hatte, und wie sie vor Schmerz neben ihm tot zusammenbrach.

Wie im Text und in der Rubrik beschrieben hält Japhite den getöteten, mit geschlossenen Augen dargestellten Roaz in ihrem Schoß. Sie ist mit der gängigen Frauenfrisur dargestellt und neigt den Kopf in Richtung des Toten. Wigalois, der dem Text gemäß nach dem Kampf ohnmächtig liegenbleibt (V. 7766 ff.), steht hier als Sieger im rechten Bildteil und hat noch das Schwert in der Hand, das er an seiner Schulter abstützt.

⁴⁰⁴ Auch im Text der Handschrift lautet der Name ähnlich wie in der Rubrik (vgl. Kapteyn, Apparat S. 312-318).

k29,197,8417, fol. 163v: Graf Adan rüstet Wigalois zum Aufbruch nach Joraphas (≈V. 8495).

Rubrik, fol. 163v: also graffe adan herwigeliß waffente vor der burg / und enweg wolte riten zü der schönen maget lareye.

Wie Graf Adan Herrn Wigalois vor der Burg rüstete und (er) hinwegreiten wollte zu der schönen Jungfrau Larie.

Das Bild sieht der Bewaffnung durch die Königin von Persien (k14) sehr ähnlich, indem auch Adan gerade damit beschäftigt ist, Wigalois von hinten den Helm festzuschnallen. Adan trägt nun einen anderen, ebenfalls sehr aufwendigen, Hut und über dem Rock einen gezaddelten, an den Seiten offenen Überwurf sowie einen Kurzmantel. Möglicherweise war dem Zeichner nicht klar, daß Graf Adan mit dem in k27 erwähnten Ritter identisch ist. Im Hintergrund ist noch eine Burg, vermutlich Glois, zu sehen, von wo Wigalois aufbricht.

Dem Text nach will Wigalois zunächst nicht zu Larie reiten, sondern nach Joraphas, der Burg Morals und Beleares, von wo aus er dann Larie benachrichtigt, die dann von Roimunt nach Joraphas reist. Auch kann vor dem Hintergrund des Textes zwar angenommen werden, daß Graf Adan Wigalois beim Anlegen der Rüstung behilflich ist, da er sie für Wigalois (möglicherweise aber auch für sich selbst) holt (V. 8497 ff.), doch steht im Text nur, mit Bezug auf Wigalois, *er wâfent sich und reit von dan* (V. 8508).

k30,202,8782, fol. 170v: Larie setzt Wigalois die Krone ihres Reiches auf (V. 9433 ff.).

Rubrik, fol. 170v: also ein botte kam und der schönen maget lareye / botschafft seite daz er den heiden roaß erslagen / hette und sie herwigeliß die E glopte und ime / die kron uff satzte.

Wie ein Bote kam und der schönen Jungfrau Larie die Nachricht brachte, daß er (Wigalois) den Heiden Roaz erschlagen hatte, und wie sie ihm die Ehe versprach und ihm die Krone aufsetzte.

Wigalois beugt vor Larie das Knie und hat ihre freie Hand ergriffen, so daß das Bildschema dem Empfang bei Schaffilun und den zahlreichen Abschiedsszenenen ähnelt. Wigalois trägt auch hier sein Standardgewand, und die Kleidung Laries entspricht der in den Szenen auf Roimunt (k19, k20), mit der Ausnahme, daß sie offenbar ihre eigene Krone abgenommen hat, um sie dem Helden aufzusetzen.

C III: Das Verhältnis von Text und Bild in der ehem. Donaueschinger Handschrift

3.1. Allgemeines zur Illustrationsmethode

Die Donaueschinger Handschrift bebildert die Romanhandlung in sequentieller Weise mit rahmenlosen Einzelbildern ohne ausgefüllten Hintergrund, die in die Textspalte eingelassen sind. Dadurch, daß der Verlauf des einspaltigen Textes jeweils durch das Bild unterbrochen wird, sind die Bilder unmittelbar in den Lesevorgang integriert und setzen im Text Zäsuren, da der Betrachter an einer konkreten Textstelle zum Einhalten und zur Betrachtung des Bildes aufgefordert wird. Sie sind ferner dadurch formal eng mit der Textoberfläche verbunden, daß sie stets mit einer Rubrik eingeleitet werden und der Text nach dem Bild mit einer Initiale neu einsetzt; sie erscheinen so, neben Rubriken und Initialen, als Teil eines Gliederungssystems, das über den Text gelegt wird.

Bei den einzelnen Bildern handelt es sich um monoszenische Bilder, die jeweils eine Handlung darstellen; in einem Fall wird die einer einzigen Rubrik zugeordnete Darstellung nochmals "sequentiell" in zwei Teildarstellungen gegliedert, indem die Hauptfigur Nereja mit ihrem Zwerg wiederholt wird (k8).

3.2. Der Text als Grundlage der Bebilderung: Illustrierte Textabschnitte und Illustrationsdichte

Besonders reich bebildert ist in der ehem. Donaueschinger Handschrift die Vorgeschichte, die mit vier Bildern ausgestattet ist und für die vermutlich noch eine weitere Illustration geplant war. In ähnlicher Dichte ist auch der Beginn der Geschichte des Helden (mit Ausnahme der Jugend vor der Ankunft am Artushof, 1.1) bis zu seinem Aufbruch vom Artushof bebildert, indem fünf Bilder auf die entsprechende Textpassage verwendet werden. Außerdem befinden sich drei von vier Fällen, in denen sich jeweils zwei Bilder noch auf fast die gleiche Situation beziehen, nämlich die Handlung um den Gürtel, die Tugendsteinprobe und die Ankunft Nerejas, im ersten Teil der Handschrift.

⁴⁰⁵ Vgl. Weitzmann, S. 52 f. Hier trifft ebenfalls weitgehend zu, was Weitzmann über die von ihm vermutete älteste Methode der Buchillustration äußert, die er aus der rahmen- und hintergrundlosen Illustration von Papyri rekonstruiert: "[...] the figures in a scene are treated just like characters of writing and share with the letters the same neutral ground, thus creating a unity between the physical aspect of text and picture. Framing would, to some extent, have isolated the picture from the text, and most likely for this reason it was avoided." (Illustrations, S. 53) Vgl. auch Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen 'Parzival'-Handschriften, in: Wolfram-Studien 12: Probleme der Parzival-Philologie (1992), S. 124-152, S. 139 f.

⁴⁰⁶ Ein weiteres war wohl geplant, wie die Rubrik zu Wigalois' Abschied von Gawein andeutet (k-,(59),1881).

Die Abschnitte der Haupthandlung werden in der Regel mit ein oder zwei Bildern versehen, doch wird die Bebilderung hier unregelmäßiger, indem bereits in der ersten Aventiurereihe eine Illustration zu der Aventiure mit dem Hundebesitzer (2.1.3.) fehlt; reicher bebildert ist die Hojir-Aventiure mit vier Bildern (2.1.4.). Relativ reich bebildert ist außerdem die Einkehr auf Roimunt (2.2.0.), 407 während im Anschluß die Zahl der überhaupt mit Bildern versehenen Abschnitte rapide abnimmt. 408 Im ersten Teil der zweiten Aventiurereihe fehlen die Bebilderung der Reise nach Korntin mit dem wunderbaren Tier (2.2.1.) und die Begegnung mit den Geisterrittern und König Lar (2.2.2.), aber der Drachenkampf (2.2.3.1.) und die anschließende Arme-Leute-Episode mit der Auffindung durch Beleare (2.2.3.2.) sind noch gut vertreten. Im zweiten Teil dieses Aventiureweges fehlen dagegen Bilder zu einem wesentlichen Teil der vom Helden zu bestehenden Aventiuren, indem die Kämpfe gegen Karrioz (2.2.5.1) und Marrien (2.2.5.3) sowie die Schwertradaventiure (2.2.5.2.) ausgespart wurden. Sehr sparsam wird dann die Bebilderung nach dem Sieg über Roaz und den unmittelbar damit zusammenhängenden Ereignissen⁴⁰⁹ bis zu Wigalois´ Krönung durch Larie. Der gesamte letzte Romanteils ist unbebildert (2.3.1. - 4.2.).

Die Bebilderung der Handschrift stellt sich also als relativ unregelmäßig dar. Sie hält sich nicht an die Struktur des Romans mit der zugrundeliegenden Aventiureneinteilung, da Illustrationen zu zahlreichen Einzelaventiuren fehlen; unter diesen sind mit der Marrien- und Schwertrad-Aventiure auch die wohl phantastischsten Aventiuren des Romans. Überhaupt werden gerade die an wunderbar-phantastischen Ereignissen reichsten Abschnitte nicht bebildert (2.2.1., 2.2.2.). Die Arme-Leute-Episode, die in ähnlicher Weise atmosphärisch ausgeschmückt ist aber auf Übernatürliches verzichtet, wird dagegen mit Bildern versehen. Besonders auffällig ist außerdem die völlige Vernachlässigung des letzten Romanteils, der vor allem von der heldenepische Züge tragenden Namur-Episode geprägt wird, womit die Bebilderung eine weitere Besonderheit des Romans unterschlägt.

Nachdem die Anzahl der Bilder und die Szenenauswahl sehr unregelmäßig sind und im Text gelieferte Inhalte unzureichend abdecken, wird nun zu untersuchen sein, inwieweit innerhalb des Einzelbildes Nähe zum Text erzeugt wird. Dabei wird auch deutlicher, nach welchen Gesichtspunkten sich die Auswahl der illustrierten Stellen richtet.

⁴⁰⁷ Hier könnte auch der Abschied von Larie (k20) noch zugeordnet werden, den Cormeau in seiner Gliederung schon der Reise nach Korntin zuschlägt.

_

⁴⁰⁸ Ähnlich verhält es sich auch bei den Lauberschen Parzival-Handschriften (vgl. Schirok, Parzivalrezeption, S. 144.

⁴⁰⁹ Nach der zugrundegelegten Gliederung Cormeaus fehlen auch Bilder zu den Abschnitten 2.2.6.1. und 2.2.6.2., bei etwas anderer Setzung der Abschnittsgrenzen könnte aber auch die Aufbruchsszene (k29) bereits den organisatorischen Tätigkeiten des Helden und nicht mehr dem Roaz-Kampf selbst zugerechnet werden.

⁴¹⁰ Henderson verweist darauf, daß nur diejenigen unter den Aventiuren im Land Korntin, die bebildert wurden, die zum gängigen Repertoire der Gattung Artusroman gehören, nämlich der Drachenkampf und die Ruelepisode, im Gegensatz zu den übrigen Aventiuren dieser "Jenseitswelt" (vgl. Manuscript Illustrations, S. 65).

3.3. Das einzelne Bild

3.3.1. Szenenauswahl innerhalb der Erzählabschnitte

Innerhalb der einzelnen Erzählabschnitte können sowohl in bezug auf den Text signifikante, aber sehr oft auch wenig aussagekräftige Szenen zur Illustration bestimmt werden.

Nur in wenigen Fällen werden die Akzente auf die Kernhandlungen der betreffenden Textabschnitte gesetzt und Szenen bebildert, im Handlungsverlauf des Romans eine bedeutende Rolle spielen. So sind die "handlungsbewegenden Szenen" der Gürtelübergabe oder der Ankunft Nerejas illustriert worden, wie auch die Tugendsteinepisode. Auch innerhalb der Abschnitte, die den einzelnen Aventiuren gewidmet sind, wurden zum Teil die Höhepunkte, d.h. die eigentlichen Kämpfe, zur Bebilderung bestimmt, wie bei den Kämpfen gegen den ungastlichen Wirt, gegen die Riesen und gegen den Drachen. Bei der Einkehr auf Roimunt wurde die Begegnung mit Larie, die auch vom Text her den Kern dieses Abschnittes darstellt, bebildert, als wichtigstes Ereignis nach dem Roaz-Kampf wird Wigalois´ Krönung durch Larie illustriert.

Auffällig ist aber, wie oft für den Romanablauf wesentliche Szenen <u>nicht</u> bebildert wurden, indem auf die Illustration des entsprechenden Abschnittes entweder ganz verzichtet wird (s.o., Kap. 2) oder indem anstelle aussagekräftiger Szenen überleitende oder zeremonielle Szenen ausgewählt werden. Statt der Kernhandlungen werden dann Szenen bebildert, die die einzelnen Handlungsblöcke verbinden, inhaltlich aber wenig aussagekräftig sind. Vor allem werden hierbei Begrüßungs-, Abschieds-, Weiterrittsoder Bewaffnungsszenen ausgewählt,⁴¹¹ wobei diese anscheinend die Illustration der Kernhandlungen ersetzen:⁴¹² Im Fall des Hojir-Kampfes werden drei Bilder auf die vorausgehenden Ereignisse verwendet (k12-14), während der eigentliche Kampf nicht mit einem Bild versehen wird; ähnlich verhält es sich mit der Begrüßung durch Schaffilun.⁴¹³ Besonders überrascht in diesem Zusammenhang, daß auch ein Bild zur Hauptaventiure, dem Kampf gegen Roaz, fehlt, das durch die Bebilderung der Situation nach dem Kampf, als Japhite um den erschlagenen Roaz trauert, ersetzt wurde.

Ein Teil der Abschnitte nach der oben erstellten Gliederung ist damit zwar auch in der Bebilderung vertreten, doch kann die Art der Szenenauswahl innerhalb der einzelnen Abschnitte dazu führen, daß die eigentlich signifikanten oder für den Text besonders charakteristischen Szenen dennoch nicht illustriert werden. Den Roman anhand dieser

⁴¹¹ Vgl. auch Henderson: "We find a special emphasis on easy combat scenes [...], encounter [...], and courtly ceremonies" (Manuscript Illustrations, S. 64).

⁴¹² Ähnlich verhält es sich mit den Parzival-Illustrationen der Lauber-Handschriften n und o, wo zum Beispiel das Gespräch zwischen Parzival und Artus über Ithers Rüstung, nicht aber der Kampf mit Ither dargestellt ist; ebenso Parzivals Ankunft vor der Gralsburg, aber nicht die dort stattfindenden Ereignisse (vgl. Schirok, Parzival-Bilder und die Übersicht in: ders., Parzivalrezeption im Mittelalter, Darmstadt 1982, S. 137-141).

Bilder nachzuerzählen wäre aufgrund der zur Bebilderung ausgewählten Szenen also kaum möglich oder würde zu einer nichtssagenden Aufzählung von Empfängen, Begegnungen und Weiterritten geraten.

3.3.2. Die Grundlagen der Illustration

3.3.2.1. Das Verhältnis von Text und ikonographischer Tradition

Fragt man nach dem Verhältnis, in dem für den Illustrator die Autorität des Textes und die ikonographischer Muster zuneinander stehen, so fällt auf, daß - so wie bei der Szenenauswahl zeremonielle und oft ähnliche Szenen bevorzugt werden - auch in den Bildern selbst die Figuren sehr stilisiert dargestellt sind und das zur Anwendung gebrachte gestische Repertoire sehr beschränkt ist. Hier trifft in extremem Maß zu, was Ott als "Egalisierung" von Bildmustern bezeichnet, d.h., der Bedeutungsverlust von lange tradierten Bildformeln führt dazu daß "aus wenigen Versatzstücken aufgebaute Illustrationen [...] funktionabel für alle möglichen Textzusammenhänge"414 werden. Die wichtigsten Grundmuster für einzeln dargestellte Personen können hierbei etwa folgendermaßen benannt werden: Wartehaltung mit auf den Körper gelegten Händen; Rede- oder Zeigegestus mit erhobenem Zeigefinger oder ganzer Hand; kommendationsgestusartige Abschieds- oder Empfangshaltung; Wehrlosigkeits- oder Totenstarre; Trauer- oder Hilfsbedürftigkeitsgestus mit in die Hand gelegtem Gesicht oder gefalteten Händen. Insgesamt läßt sich die Körpersprache sämtlicher Figuren auf wenige Grundmuster zurückführen, die jeweils neu kombiniert werden; ihre Bedeutung ist dabei so allgemein, daß sie auf recht verschiedene Situationen anwendbar sind. 415

Hierbei können nicht nur Einzelpersonen vorgegebenen gestischen Mustern entsprechend dargestellt sein, sondern es existieren auch komplette Bildmuster, die des öfteren wiederholt werden, um verschiedene Szenen zu illustrieren. Dies trifft zum Beispiel auf die Szenen zu, bei denen dem Helden die Waffen angelegt werden⁴¹⁶, bei

⁴¹⁶ k14; k29.

⁴¹³ k16, k17. Hier war die Darstellung des Kampfes immerhin noch geplant, wie eine Rubrik andeutet.

⁴¹⁴ Ott. Überlieferung, S. 358 f.

⁴¹⁵ Die von Ott beschriebene Egalisierung, d.h. der Verlust der spezifischen Bedeutung bestimmter Bildmuster, könnte auch hier zu beobachten sein; so könnte der Abschiedsgestus mit gebeugtem Knie und Berühren der Hände ursprünglich auf den Kommendationsgestus zurückgehen (vgl. Karl von Amira, Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, in: Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Klasse der königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd.23, 1. Abt. (1905), S.161-263, S. 242-246), auch wenn die Handhaltungen auf den Bildern offenbar nicht genau festgelegt sind, und nur auf k16 der Empfangende mit seinen Händen die des Helden umschließt. Die Wartehaltung könnte auf einer Handlungsunfähigkeit oder Machtlosigkeit ausdrückenden Geste gründen (vgl. Garnier, Le Language de l'Image, Bd. 2, S. 152 f.). Beide haben hier offensichtlich ihre ursprünglich begrenztere und bedeutungsintensivere Aussage verloren und sind zu einer Art Formel für eine allgemeine Haltung des Abwartens oder auch der höfischen Zurückhaltung geworden bzw. zu einer eher äußerlichen Höflichkeitsgeste bei Abschied und Empfang.

den Weiterrittszenen⁴¹⁷ und in extremem Maß bei den Abschiedsszenen,⁴¹⁸ denen auch die Begrüßung bei Schaffilun (k16) und die Krönungsszene am Schluß (k30) stark ähneln.⁴¹⁹ Dasselbe, jeweils zugrundeliegende Muster wird hierbei jeweils nur leicht verändert, um der neuen Situation angepaßt zu werden; die Figuren - vielleicht mit Ausnahme des Helden selbst⁴²⁰ - sind anhand ihrer Kleidung oft nicht zu unterscheiden. Durch wenige komplettierende Elemente wie Attribute o.ä. werden zum Teil Differenzierungen und die Erkennbarkeit einzelner Personen ermöglicht,⁴²¹ wie z.B. im Fall Schaffiluns, dessen lanzenumstelltes Zelt dargestellt ist, oder Nerejas, die von ihrem Zwerg begleitet wird; doch treten solche Kennzeichnungen nicht in allen Fällen auf und werden vielfach im Verlauf des Zyklus nicht konsequent durchgehalten.⁴²²

Manche Inkonsequenzen in der Figurendarstellung oder Ausrüstung deuten darauf hin, daß auch ganze Standardszenen offenbar als ikonographische Muster unabhängig von dem konkret zu illustrierenden Text bereitstanden und oft nicht vollständig an den Zusammenhang, in den sie eingefügt wurden, angepaßt sind. Wigalois' Kleidung während des Lanzenstechens (k10) und während des Drachenkampfes (k22, auch k23) unterscheidet sich z.B. in Schnitt und Farbe auffällig von seinem sonstigen Standardgewand, was darauf hindeutet, daß diese Szenen nicht mit dem Ziel, einen einheitlichen, dem Text gemäßen Bilderzyklus zu schaffen, eigens entworfen wurden, sondern gewissermaßen "von außen" an diesen herangetragen worden sind. Es wäre zum Beispiel zu überlegen, ob sich der Zeichner für den Drachenkampf an der Michaels- oder Georgsikonographie orientiert hat, und das Bild nur durch die Ergänzung von Wigalois' Wappen an den Text angepaßt wurde. 423 Die Verwendung eines vorgegebenen Musters läßt insbesondere auch die Darstellung des Drachens selbst vermuten, die stark von Wirnts ausführlicher und recht exotischer Beschreibung abweicht⁴²⁴ und statt dessen mit einem zweibeinigen Drachen mit Vogelflügeln und hundeartigem Kopf eine seit langem bekannte und beliebte Art der Drachendarstellung

_

⁴¹⁷ k25; k27; vgl. auch k13.

⁴¹⁸ k5; k9; k20; k25.

⁴¹⁹ Vgl. schon Henderson, Manuscript Illustrations, S. 64.

⁴²⁰ So erscheint Wigalois, sofern er nicht den Radhelm trägt, stets ohne Kopfbedeckung und jugendlichbartlos, während die übrigen männlichen Figuren in der Regel bärtig sind und sich untereinander höchstens durch die Kopfbedeckung unterscheiden. Zu Wigalois´ "Standardgewand" vgl. die Beschreibung zu k8.

⁴²¹ Vgl. Norbert H. Ott, Überlieferung, Ikonographie - Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters, in: Ludger Grenzmann (Hg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Stuttgart 1984, S. 356-386, S. 362.

⁴²² So werden König Artus und Larie mit Kronen versehen, aber ebenso Graf Moral, während Florie ohne Kopfbedeckung dargestellt ist; auch der Held trägt nur machmal den Radhelm und -schild, und Artus und Gawein sind mal bärtig, mal unbärtig dargestellt.

⁴²³ Bei der Dresdner *Wigalois*-Handschrift (Sächs. LB, M. 219, Hilgers, Materialien, Nr. 9, S. 236) aus der 2. Hälfte des 15. Jh.s, die ursprünglich ein Bild enthielt, scheint dies der Fall gewesen zu sein (vgl. Hilgers, Materialien, S. 236 f., Anm. 49.).

⁴²⁴ Zur besonderen Stellung von Wirnts Drachenbeschreibung in der Literatur vgl. Lecouteux, Der Drache, S. 23-29; das Zitat aus Wirnts Text in Kap. A.3.3.2.

zitiert. ⁴²⁵ Hierzu paßt auch, daß der Donaueschinger Drache Feuer speit, während diese Eigenschaft dem Drachen Wirnts fehlt. ⁴²⁶

Das gleiche Prinzip, sich auch gegen den Text an ikonographischen Traditionen zu orientieren, zeigen auch die Darstellungen Ruels, für die das für wilde Leute übliche ikonographische Schema verwendet wird, so daß sie mit der Häßlichkeit der im Text beschriebenen wilden Frau wenig zu tun hat. Ihr Gesicht sowie Hände und Füße sind der ikonographischen Tradition gemäß unbehaart, und mit ihrem trikotartigen Gewand mit langen Zotteln entspricht sie dem im Spätmittelalter gängigen Darstellungstypus. Den einzigen Hinweis auf Ruels wildes Aussehen, bei dem sich der Zeichner am Text orientiert haben könnte, stellen ihre Eberzähne dar; denn Ruel hat grôze zene, wîten munt (V. 6298).

Ein weiteres deutliches Beispiel dafür, daß die Verwendung vorgegebener Muster gegenüber dem Bestreben der genauen Rücksichtnahme auf den Text überwiegt, ist die Illustration der Gürtelübergabe (k1), für die dem Zeichner anscheinend kein passendes Standardmuster zur Verfügung stand. Anstatt sich nun am Text zu orientieren, wo recht deutlich ist, daß Joram keine kämpferischen Absichten hegt und die Lanze aus dem Stand nach oben reicht (vgl. V. 260 ff. und 308 ff.), greift der Illustrator auf den Bildtyp eines turnierenden Ritters in voller Rüstung zurück, der im Stechsattel steht und die Lanze eingelegt hat (vgl. k10). An diese ist der Gürtel in additiver Weise angehängt, so daß sich ein wenig stimmiges Bild ergibt. Auch Ginover greift nicht wie im Text (und auf anderen *Wigalois*-Illustrationen) nach dem Gürtel, sondern steht in der vom Zeichner für abwartende Personen bevorzugten Standardhaltung auf ihrem Turm.

3.3.2.2. Das Verhältnis der Bilder zu den Rubriken

Da also der Bezug zum Text selbst bei der Bebilderung sehr gering ist, soll nun das Verhältnis der Bilder zu den Rubriken näher ins Auge gefaßt werden, die, wie unten noch zu erläutern ist, unter anderem als Malanweisungen fungieren.⁴³¹ So ist die recht unpassende Wahl des Turnierritter-Bildmusters für die Illustration der Gürtelübergabe

⁴²⁵ Vgl. LCI, Bd. 1, Sp. 516-524, 521; Lecouteux, Der Drache, S. 27 f.; für Vergleichsbeispiele vgl. Schiller, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4.1, bes. Abb. 187 (Liber floridus, Wolfenbüttel, 12. Jh.), ebd. Bd. 5, 2, Abb. 419 (Alexanderkommentar, Breslau, letztes V. 13. Jh.); Francois Souchal, Kunst im Bild. Das hohe Mittelalter, Baden-Baden 1968, Nachdr. 1979, S. 148 (Wandteppich, Halberstadt, Mitte 12. Jh). Eine gewisse Ähnlichkeit weist auch der Drache im *Tristan*, Cgm 51 auf, wenn man von der größeren Körperfülle und den weiter vorne angewachsenen Beinen absieht (Loomis / Loomis, Arthurian Legends, Abb. 363).

⁴²⁶ Vgl. Lecouteux, Der Drache, S. 28. Auch die Maultierohren und Greifenfüße gehen in diesem Fall eher auf diese Tradition zurück, der sich hier auch der Text anschließt (vgl. ebd.).

⁴²⁷ Vgl. Bernheimer, Wild Men, S. 38 ff. (mit Erwähnung Ruels); Die wilden Leute des Mittelalters, S. X. ⁴²⁸ Vgl. Bernheimer, Wild Men, S. 2.

⁴²⁹ Vgl. Die wilden Leute des Mittelalters, S. IX.

⁴³⁰ Vgl. die Gestik von Wigalois auf dem Tugendstein (k6; k7) und die Laries in der Empfangsszene (k19).

⁴³¹ Vgl. Kap. 3.5.1.2.2.1.

(k1) offensichtlich durch die Rubrik beeinflußt, die einen Ritter mit Lanze auf einem Turnierpferd verlangt. Daß der Zeichner hier im Widerspruch zum Text ein Lanzenstechen assoziiert, läßt vermuten, daß seine Textkenntnis sehr gering war und daß vor allem die Rubriken in ihrer Funktion als Malanweisungen die Gestalt der Bilder beeinflußt haben. Dies beweist auch die Darstellung Jorams bei der Gürtelrückgabe (k2), wo der Rubrikator zwar Jorams Krone genau beschreibt, die Tatsache, daß er seine Rüstung trägt, aber unterschlägt. Der Zeichner gibt Joram daher zwar mit rubinbesetzter Krone, aber in Zivilkleidung wieder, so daß das Bild zum Text in Widerspruch gerät. Aufgrund eines ähnlichen Mißverständnisses wird der Held auf dem Bild zum Empfang auf Roimunt (k18) nicht wie im Text vom Truchseß, sondern, wie aus der Rubrik hervorgeht, von Nereja in den Garten begleitet.

Ein besonders deutliches Beispiel für die Orientierung an der Rubrik ohne Rücksichtnahme auf den Romantext ist die Darstellung des Wächterkampfes (k27), wo Wigalois den besiegten Grafen Adan an einem Seil führt, mit dem ihm die Hände gefesselt sind. Im Text dagegen schwört Adan zwar Sicherheit, wird aber keineswegs gefesselt; statt dessen schließen die Ritter Freundschaft (V. 7185-7205). Das Bild entspricht der mißverständlichen Aussage der Rubrik, daß Wigalois den Ritter *ving*. Eine grundsätzliche Abhängigkeit des Zeichners nicht vom Text selbst, sondern von den Rubriken kann damit als erwiesen gelten, selbst wenn ihm eine sehr grobe Textkenntnis evtl. nicht abzusprechen ist und außerdem die Möglichkeit besteht, daß sich der Zeichner punktuell - etwa bei der "komplettierenden" Darstellung von Ruels Zähnen - am Text orientiert hat. 435

⁴³² Streng genommen gerät der Zeichner allerdings auch zur Rubrik in Widerspruch, nach der der Ritter vor der Burg stehenbleibt; dies beweist die Stärke der Bindung an vorgegebene Bildmuster, zugunsten derer die verschiedensten Unstimmigkeiten offenbar hingenommen werden. Zu den Rubriken als Malanweisungen vgl. Kap. 5.1.2.2.1.

⁴³³ Möglicherweise sollte sich der zweite Teil der Rubrik, in der neben Nereja auch der Truchseß genannt wird, auf diesen beziehen, da aber durch ein Pronomen nicht nochmals auf ihn verwiesen wird, bleibt Nereja das grammatische Subjekt und der Zeichner, der mit dem Text nicht vertraut war, mußte die Angabe mißverstehen.

Angabe mißverstehen.

434 Ähnliche Fälle lassen sich bei der Begegnung mit Elamie (k12), einer Weiterrittsszene (k15) beim Drachenkampf (k22) und nach dem Roaz-Kampf (k28) beobachten; allerdings könnten hier die Tatsache, daß Elamie dem Ritter entgegenkommt, das Fehlen des Schönheitspreises und der im Drachenschwanz gefangenen Ritter sowie die Darstellung von Wigalois in Siegerpose statt in der Bewußtlosigkeit nicht nur auf das getreue Nachzeichnen der Rubrik, sondern auch auf bewußte Verknappung zur Platzersparnis und das Streben nach größerer Übersichtlichkeit oder Deutlichkeit (z.B. bei der Begegnungsszene) zurückzuführen sein.

⁴³⁵ In einigen Fällen, in denen die Rubriken mißverständlich, lücken- oder fehlerhaft sind, gibt das Bild nämlich die textlichen Sachverhalte korrekt wieder, allerdings ohne daß daraus mit größerer Wahrscheinlichkeit Textkenntnisse des Zeichners erschlossen werden könnten. Denn in allen betreffenden Fällen besteht auch die Möglichkeit, daß die Entsprechungen zum Romantext durch Zufall entstehen, etwa indem ein gängiges Bildmuster gewählt wird, dem auch die Schilderung im Text entspricht, wie im Fall des Drachens, der dem Text gemäß von hinten erstochen wird (k22). Möglicherweise konnten auch irrtümlich zu viele benannte Personen, wie bei der Trennung von Florie und Wigalois´ Mutter in zwei Personen (k5) oder der Rubrik, daß Hojir sich in Gesellschaft mehrerer Damen befinde (k13), aus Platzgründen ohnehin nicht dargestellt werden, so daß sich gewissermaßen zufällig wieder Übereinstimmungen mit dem Text ergaben; zumindest finden sich vergleichbare Verhältnisse auch, wo die Richtigkeit der Rubrik nicht in Frage steht (z.B. k10; k13).

Aufgrund der engen Verbindung zwischen Bildern und Rubriken kann die (aufgrund fehlender Vergleichsbeispiele ohnehin kaum zu beantwortende) Frage, ob eine evtl. schon in der Vorlage vorhandene Bebilderung kopiert wurde, hier zunächst ausgeklammert werden. War Zwar ist das Vorhandensein von Illustrationen auch schon in der Vorlage gut möglich (vgl. aber Kap. 4.2.2.), doch müßten auch hier schon sehr ähnliche Rubriken vorhanden gewesen sein, und das Abhängigkeitsverhältnis wäre ein entsprechendes.

Obwohl also das Verhältnis der Bilder zu den Rubriken wesentlich enger ist als dasjenige zum Text, hat der Zeichner offenbar auch nicht angestrebt, diese vollständig wiederzugeben, was zum Teil auch mit dem Bemühen um größtmögliche Deutlichkeit des Bildes schwer vereinbar gewesen wäre. So werden Verweise auf folgende oder zurückliegende Handlungen (anders als z.B. in der Leidener Handschrift) nicht berücksichtigt. Auch können auf dem begrenzten Raum oft nicht alle Details und Figuren, die in den Rubriken genannt sind, dargestellt werden. Viele Rubriken fordern ausgedehntere Handlungen, die sich teils auch über verschiedene Schauplätze erstrecken; hier wählt der Zeichner in der Regel einen der enthaltenen Aspekte aus: z.B. ist bei k4, wo es heißt: hie mache wie kunig artuß sinen nefen her / gawin enpfohet mit rittern und mit knechten / und in fürte uff die burg zü der künigin und / ime daz pfert nach züht nur der Empfang vor der Burg und nicht mehr die Fortsetzung der Handlung innerhalb des Gebäudes dargestellt.

Nur in seltenen Fällen und nur, wo dies problemlos möglich ist, werden alle Aspekte einer in der Rubrik verlangten ausgedehnteren Handlung im Bild verbunden, wie wenn es bei k6 heißt: hie haffte herwigeliß sin pferde an ein linden / ast vor künig artuß bürg und saz nider uff / einen stein — und neben dem sitzenden Wigalois das angebundene Pferd zu sehen ist. Nur ein einziges Mal bemüht sich der Zeichner, die Handlung auch in ihrer Erstreckung über verschiedene Schauplätze darzustellen, wenn er die Rubrik zur Auffindung des Helden durch Beleare (k24) illustriert: wie die fröwe mit irem hof gesinde zü dem / müller kam und er sie wisete wo herwigeliß / lag. Hier ist die Bitte

-

⁴³⁶ Während Kautzsch für die Lauber-Werkstatt von Werkstattexemplaren ausgeht, die immer wieder als Vorlagen benutzt wurden (vgl. Diebolt Lauber, S. 20), kommt von Bloh anhand der Analyse der Lauberschen Historienbibeln zu dem Schluß, daß aufgrund auch größerer Abweichungen der Bebilderung des gleichen Werkes wohl jeweils das letzte in der Werkstatt noch vorhandene Exemplar kopiert wurde und zusätzlich allgemeinere Musterbücher benutzt wurden (vgl. Historienbibeln, S. 213-215). Es auch gut möglich, daß je nach den gegebenen Umständen bzw. nach der Art der vorhandenen Vorlagentexte nach unterschiedlichen Methoden gearbeitet wurde. Bei der anscheinend auch nach den Maßstäben der Lauber-Werkstatt sehr stilisierten Wigalois-Handschrift wäre auch denkbar, daß Bildmuster selbständig, evtl. unter Zuhilfenahme eines allgemeinen Musterbuches, anhand der Rubriken eingefügt wurden. Hierzu vgl. auch Kap. 3.5.1.2.2.

⁴³⁷ k17; k18; k28; k15.

⁴³⁸ k10 (Knappen, Burg); k13 (geraubtes Pferd).

⁴³⁹ Vergleichbare Fälle sind: k4; k18; k23; k28; k30; k10; k26; 22r; k-,(59),1881; k20; k25.

Beleares an den armen Mann, ihn zu Wigalois zu führen, damit verbunden, daß er zugleich schon auf den ohnmächtig am anderen Ufer liegenden Helden weist. 440

Es ist also davon auszugehen, daß nicht der Text selbst die Grundlage für eine eigens zu entwerfende Ikonographie darstellte, sondern daß die thematische Vorgabe für das Bild durch die Rubrik geliefert wurde. Diese konnte einerseits ein bestimmtes Bildmuster motivieren und lieferte andererseits mehr oder weniger signifikante Details, die als komplettierende Elemente dazu dienen konnten, das Muster auf die konkrete Situation zu beziehen. Die Rubrik mußte nicht vollständig wiedergegeben werden, sondern funktionierte vor allem als Anstoß für die Auswahl eines Bildmusters aus einem verhältnismäßig begrenzten, dem Zeichner zur Verfügung stehenden Repertoire; er konnte dann frei entscheiden, inwieweit er das Bildmuster durch größere oder kleinere Modifikationen anhand der in der Rubrik gelieferten Details an die entsprechende Textstelle oder an die übrigen Bilder anpassen wollte.

3.3.3. Zum Illustrationsverfahren der Einzelbilder

Der Möglichkeit einer einigermaßen adäquaten Wiedergabe des Textes sind dadurch relativ enge Grenzen gesetzt, daß einmal in bezug auf die Handlung wenig aussagekräftige Szenen ausgewählt werden und zum anderen vorgegebene, zum Teil nur äußerlich an die zu illustrierende Situation angepaßte Muster zur Anwendung kommen.

So geben die Bilder nur ein Minimum der im Text gelieferten Beschreibungen von Gegenständen, Personen oder Umständen wieder. Sie konzentrieren sich zudem weitgehend auf die Darstellung des Handlungskerns, fast ohne durch komplettierende Elemente über diesen hinauszuweisen und eine stärkere Anbindung an den Text zu versuchen. Meist beschränkt sich die Darstellung zudem - von den oben genannten Ausnahmen abgesehen - auf die Wiedergabe eines Aspekts der Handlung, ohne sie in ihrer zeitlichen Erstreckung wiederzugeben. Auch Verweise durch Symbole, wie sie in der Leidener Handschrift festgestellt wurden und in Ausnahmefällen auch bei Werken der Lauber-Werkstatt erscheinen, kommen nicht zur Anwendung.

⁴⁴⁰ Eine andere Möglichkeit, komplexere Rubriken zu illustrieren, nämlich durch die Wiederholung von Figuren, indem innerhalb einer Darstellung nochmals die sequentielle Methode zur Anwendung kommt, ist abhängig von dem verfügbaren Raum, so daß der Zeichner nur in einem Fall, als der Schreiber Raum für zwei Bildfelder zur Illustration nur einer Rubrik gelassen hat (k8), davon Gebrauch macht.

⁴⁴¹ Zu einem solchen Sonderfall vgl. Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 58, Abb. 21. - In der *Wigalois*-Handschrift könnte eine Ausnahme sein, daß Hojirs Dame (k13) anders als die übrigen Figuren nicht farbig ausgemalt wurde, was als Hinweis auf die Unrechtmäßigkeit des Besitzes des Schönheitspreises gedeutet werden könnte. Aufgrund des Fehlens vergleichbarer Fälle und der oben besprochenen geringen Textkenntnis des Zeichners ist die Wahrscheinlichkeit, daß diese Einzelheit symbolisch zu deuten wäre, aber eher gering.

Durch die Beschränkung auf jeweils einen Aspekt, das Fehlen weiterer Details und die geringe Individualisierung der Figuren wird der Blick ganz auf deren Handlungen und gestischen Ausdruck gelenkt, die - auch durch die übergroße Wiedergabe der Hände - klar und ausdrucksstark wiedergegeben sind. Hit Kautzsch läßt sich sagen, daß der Zeichner bestrebt war, "ein deutliches bild des vorgangs, der handlung zu geben [...], ohne durch die ausführung alles einzelnen unser interesse von dem `was´ auf das `wie´ abzulenken". Has Wo passende Bildmuster bereitstehen, können über diese Betonung der Gestik in Einzelfällen im Text beschriebene Emotionen anschaulich zum Ausdruck gebracht werden, wie vor allem bei der trauernden Beleare (k21), aber auch bei Elamie (k12) und Japhite (k28); die Darstellung gerät allerdings auch hier nicht so eindringlich wie z.B. in der Leidener Handschrift, da auf stereotype Gesten zurückgegriffen wird.

Im Ganzen ist also das Interesse mehr auf die Wiedergabe äußerer Handlungen gerichtet, da über die Trauergesten der Frauen hinaus kaum Gefühle zum Ausdruck gebracht werden. Ein Beispiel hierfür sind der Empfang und Abschied bei Larie (k19, k20), die keinerlei Hinweise auf die sich anbahnende Liebesbeziehung enthalten, zumal sich die Abschiedsszene nicht von den übrigen Abschiedsszenen unterscheidet. Auch sonst fällt die Möglichkeit des Ausdrucks von psychischen Sachverhalten, von Charaktereigenschaften oder besonderen Personenkonstellationen der Szenenauswahl und der starken Stilisierung der Bilder zum Opfer bzw. es findet durch diese eine bewußte Ausschaltung und Angleichung von ursprünglich Individuellem oder Besonderem statt.

Auch die äußere Handlung, die speziell beim *Wigalois* besonders vielseitig ist, wird jedoch nicht in ihrer Besonderheit erfaßt, sondern auf formelhafte Szenen beschränkt. So werden zum Beispiel die beiden Weiterrittsszenen (k15, k17) auf die äußere Fortbewegung reduziert, während sich im Text an diesen Stellen mit der Übergabe des Schönheitspreises an Nereja und vor allem mit ihrem Bericht über die Verhältnisse in Korntin für die Handlung wichtige Ereignisse abspielen.

Das Verhältnis der Bilder zum Text läßt sich also, da auf fertige ikonographische Muster zurückgegriffen wird, die nur den Handlungskern illustrieren, ohne in größerem Maß durch komplettierende Elemente angereichert zu werden, als "restriktives" (im oben definierten Sinne) bezeichnen, wobei bereits die zur Illustration ausgewählten Handlungen in bezug auf den Gesamtinhalt des Romans wenig aussagekräftig sind. In den wenigen Fällen, in denen komplettierende Elemente zur Anwendung kommen,

_

⁴⁴² Eine Ausnahme bildet allerdings k1, wo durch die unglückliche Zusammenstellung vorgegebener Bildmuster die Interaktion zwischen den Figuren eher vermieden als betont wird und wo anscheinend das Bestreben nach Aufwandsersparnis das nach Deutlichkeit überwog.

⁴⁴³ Kautzsch, Diebolt Lauber, S. 289.

⁴⁴⁴ Vgl. Stamm-Saurma mit Bezug auf die *Parzival*-Handschriften der Lauber-Werkstatt: "Ist hier weder Platz für heftige Liebes- oder Wutgefühle, so tritt auch der Schmerz nur in eleganter Form auf. Er wird nahezu gleichförmig in der Trauer-Nachdenkenshaltung dargestellt, wie sie zweifellos in der Gestalt Walters von der Vogelweide in der Manesse-Handschrift am bekanntesten ist" (Zuht und wicze, S. 62).

beziehen sich diese auf äußere Gegebenheiten, während abstrakte Sachverhalte im Bild kaum erscheinen.

3.4. Die Interpretation des Textes durch die Bebilderung

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß die Bebilderung der ehemals Donaueschinger Handschrift sowohl hinsichtlich der Auswahl der zu illustrierenden Szenen als auch hinsichtlich der Gestalt der einzelnen Bilder nicht in erster Linie darauf ausgerichtet war, eine adäquate Erfassung des Textes zu bieten. Die Bilder sind nicht aus dem Text entwickelt, sondern erscheinen als von außen an ihn herangetragene und notdürftig angepaßte Muster. Die Handschrift erweist sich somit als typisches Produkt einer spätmittelalterlichen, ökonomisch orientierten Handschriftenwerkstatt, bei der die Reduzierung des Aufwandes im Herstellungsprozeß einerseits und die Anpassung an bestimmte Publikumsinteressen andererseits die vorrangigen Ziele waren.

Aus der Rationalisierung des Herstellungsprozesses, bei dem es vorrangig um die Einsparung von Arbeitszeit ging, 446 läßt sich sowohl die Verwendung fertiger Bildmuster, von denen jeder Zeichner ein gewisses Standardrepertoire beherrscht haben wird, erklären, als auch die Tatsache, daß dem Text und den Bildern Rubriken zwischengeschaltet wurden. Der Zeichner, der so an einem anderen Ort als in der Schreibstube arbeiten konnte, konnte sich so auch ohne oder mit geringer Kenntnis des Textes schnell über die zu zeichnenden Sachverhalte orientieren und ein möglichst passendes, schnell zur Verfügung stehendes Bildmuster auswählen. An der Art der zur Verfügung stehenden Muster könnte sich außerdem bereits die Auswahl der zu illustrierenden Szenen durch den Schreiber orientiert haben: Möglicherweise versah dieser eher leicht verfügbare Standardszenen mit Rubriken und Freiräumen für Bilder als unkonventionellere und schwerer zu zeichnende, wie zum Beispiel den Kampf gegen das exotische Ungeheuer Marrien oder auch die Schwertrad-Aventiure.

Ein weiterer Grund für die spezifische Aufmachung der Werkstatthandschriften muß jedoch das Publikumsinteresse gewesen sein, ohne das die meist auf Vorrat gefertigten Handschriften keinen Absatz gefunden hätten. So weist Werner Fechter darauf hin, daß wir "[...] in diesen Bildern nicht nach dem individuellen Wollen und Können der Zeichner suchen [dürfen], sondern [...] sie als Ausdruck des Geschmacks der Käuferschicht erkennen" müssen.

-

⁴⁴⁵ Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 64.

⁴⁴⁶ Vgl. Stamm, Buchmalerei in Serie, S. 132.

⁴⁴⁷ Vgl. Fechter, Kundenkreis, S. 142.

⁴⁴⁸ Fechter, Kundenkreis, S. 144.

Dieser Käuferschicht, bei der es sich um Adlige und reiche Bürger handelte, kam es offenbar kaum auf eine in engem Verhältnis zu den Besonderheiten des Textes erarbeitete Illustration an. Statt dessen wurde die Bebilderung der Handschriften auf eine vom illustrierten Text selbst weitgehend losgelöste "Gebrauchssituation" hin entworfen. 449 Dabei legte das Publikum offenbar vor allem Wert auf die Wiedererkennbarkeit bestimmter Szenen oder Verhaltensmuster, die auch für es selbst identitätsstiftend wirken konnten:

[D]ie Lauberschen Handschriften [scheinen] die Funktion erfüllt zu haben, altehrwürdige Geschichte so aufzubereiten, daß ihre Bilder dem Benutzer erlaubten, sich mit den darin geschilderten vorbildlichen Gestalten nicht nur zu identifizieren, sondern allenfalls sich auch von ihnen herzuleiten. 450

Um den Prozeß zu beschreiben, dem die Texte bei der Schaffung einer diesen Interessen entsprechenden Bebilderung unterzogen werden, entwickelt Saurma-Jeltsch die Begriffe der "Zeremonialisierung" und der "Heroisierung", die sie als typisch für das Vorgehen der Lauberhandschriften der 40er Jahre bezeichnet. 451

Besonders der Begriff der "Zeremonialisierung", mit dem Saurma-Jeltsch die Übersetzung "komplexe[r] Vorgänge in klar benennbare Situationen"⁴⁵² unter besonderer Akzentuierung "höfisch-eleganten Verhaltens"⁴⁵³ faßt, bietet sich auch für den Umgang der ehem. Donaueschinger Handschrift mit dem Wigalois an. 454 So läßt sich der oben erwähnte, als bloß förmliche Szene dargestellte Abschied von Larie (k20) sehr gut mit der Dämpfung des emotionalen Ausdruckes⁴⁵⁵ oder als Reduzierung von Komplexität beschreiben. Auf formelle Szenen reduziert werden außerdem die Weiterrittsszenen oder auch die zahlreichen Abschiede, bei denen zudem auch die Übergabe der verschiedenen Zauberdinge an den Helden unter den Tisch fällt. 456 Als Einebnung der dramatischen Akzente des Textes⁴⁵⁷ kann des weiteren die fehlende Illu-

⁴⁵⁷ Vgl. Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62-64.

⁴⁴⁹ Vgl. Ott, Überlieferung, S. 363; Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 59 f., 66-70.

⁴⁵⁰ Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 70; dies. (Saurma-Jeltsch), Wandel der Erzählweise, S. 143 f.

⁴⁵¹ Stamm-Saurma, Zuht und wicze, bes. S. 60-70; dies. (Saurma-Jeltsch), Wandel der Erzählweise, ebd.

⁴⁵² Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62.

⁴⁵³ Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62. Saurma-Jeltsch betont hierbei, daß "keineswegs das große Hofzeremoniell gemeint ist, sondern jene ritualisierten Umgangsformen, die Grundlage des ritterlichhöfischen Verhaltenscodex darstellen. Als Beispiele wäre etwa zu erwähnen die Begegnung in ritterlicher Hochachtung, das Begrüßen, das gepflegte Gespräch sowie der Minnedienst und die Bewährung im Abenteuer" (ebd.).

 ⁴⁵⁴ Vgl. auch Henderson, Manuscript Illustrations, S. 64.
 ⁴⁵⁵ Vgl. Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62-65.

⁴⁵⁶ Das Argument, daß durch die Aussparung von Zauberdingen der dezidiert christliche Charakter der Lauberschen Heldenfiguren augedrückt werde (vgl. Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 66), scheint mir zumindest für den ehemals Donaueschinger Wigalois nicht den Kern der Sache zu treffen. Sicher mag das Christentum bei der idealen Heldenfigur implizit vorausgesetzt worden sein, doch eine besondere Betonung wird hier, obwohl sich gerade der Wigalois in dieser Hinsicht angeboten hätte, nicht deutlich.

strierung der phantastischen Aventiuren von Korntin gelten, wobei neben der Schwertrad- und Marrien-Aventiure sogar der Roaz-Kampf ausgelassen wird.

Wirnts vielseitiger Roman wird damit komplett in das höfische Milieu "zurückgeholt", indem gerade die eigentlich für den *Wigalois* charakteristischen Bestandteile bei der Bebilderung ausgespart werden. Illustriert werden nahezu ausschließlich die gewissermaßen traditionellen Szenen, wie die Kämpfe gegen Ritter, Riesen, Drachen oder auch das Auftreten der wilden Frau, wobei die Unheimlichkeit der Gegner nicht dem Text entsprechend betont wird. Statt dessen erscheinen die Riesen als ritterlich, indem sie Helmbrünnen und Beinschienen tragen, und die Gefährlichkeit des Drachen, der recht klein und ohne die in seinem Schwanz gefangenen Ritter dargestellt ist, erscheint gemäßigt, wie auch die Häßlichkeit Ruels. Ferner kommen die bei Wirnt in der Arme-Leute-Episode erzeugte Dramatik und atmosphärische Stimmung nicht zum Ausdruck, und die Armut des Paares wird eher heruntergespielt als hervorgehoben. Schließlich wird auch mit dem Fehlen der Schlacht von Namur das Repertoire auf die klassischen ritterlichen Einzelkämpfe beschränkt; die Züge der *chanson de geste* und Wigalois Bewährung in realpolitischer Hinsicht werden ebenso nicht berücksichtigt.

Da die höfischen Elemente des Romans also zuungunsten der Besonderheiten des Wigalois, die erst Wirnt in die Gattung Artusroman eingeführt hat, betont werden, spricht Henderson mit Bezug auf die ehem. Donaueschinger Handschrift von der Ausschaltung all dessen, was von den Bearbeitern der Lauber-Werkstatt als für die Gattung Artusroman untypisch empfunden worden sei:

"[...] the drawings were derived from a repertoire of subjects general enough to be appropriate for medieval romances in general. Thus from the choice of standard, somewhat monotonous romance situations we may infer that the Lauber workshop viewed Wirnt's Wigalois as a typical representative of the Arthurian genre. [...] the hero's most dramatic encounters with the primeval forces of darkness are underrepresented. They, as well as the final episode of the romance that involves a mass combat, were apparently viewed as totally un-Arthurian. [...] the 15th century workshop of Diebolt Lauber, by disregarding all atypical elements, classified Wigalois as an Arthurian love and adventure story."⁴⁵⁹

Obwohl sich die Tendenz der Handschrift mit der Aussparung gattungsuntypischer Elemente gut beschreiben läßt, ist doch festzuhalten, daß damit nur die äußerliche Seite der klassisch-arturischen Thematik von Wirnts Roman wieder "freigelegt" worden ist. Denn die über äußere Zeremonien hinausgehenden höfischen Idealvorstellungen, die bei

⁴⁵⁸ Vgl. Henderson, Manuscript Illustrations, S. 65.

⁴⁵⁹ Henderson, Manuscript Illustrations, S. 64 f.

Wirnt zwar nicht problematisiert, aber doch thematisiert werden, werden in den Bildern ebensowenig vermittelt wie die gattungsmäßigen Besonderheiten des *Wigalois*. So erscheint die Minnehandlung kaum mehr von den übrigen gesellschaftlichen Begegnungen des Helden abgehoben, obwohl auch Wirnt ihr noch eine wichtige Rolle zugesteht; und die gesellschaftliche Rolle des Artusritters als Verteidiger eines höfischen, in der christlichen Weltordnung verankerten Wertesystems, wie sie bei Wirnt insbesondere in der Hojir-Aventiure thematisiert wird, kommt in den stark stilisierten Szenen ebenfalls nicht zum Ausdruck.

Aber auch wenn man das zur Zeit der Entstehung der Handschrift gewandelte Literaturverständnis berücksichtigt und davon ausgeht, daß das Verständnis einer arturischen Liebes- und Abenteuergeschichte bei den Mitarbeitern der Lauber-Werkstatt ein anderes war, ist fraglich, ob die mangelnde Verankerung der Besonderheiten von Wirnts Roman konkret in der Gattung Artusroman auch der tatsächliche Grund für die Aussparung war. Denn die zur Illustration gebrauchten Standardszenen waren nicht nur "general enough to be appropriate for medieval romances in general", sondern überhaupt für das gesamte Angebot der Lauber-Werkstatt über alle Gattungen hinweg. Ott macht zudem darauf aufmerksam, daß die in der Werkstatt festzustellende "Egalisierung" der Bildtypen ihre Entsprechung in der generellen Vermischung literarischer Gattungen im Spätmittelalter findet. 460 Obwohl also die Bestimmung Hendersons als beschreibende Einordnung verwendbar ist, empfiehlt es sich, die Ursache für das beschriebene Phänomen weniger in einem klar umgrenzten Gattungsverständnis zu suchen, als in einem allgemeinen gesellschaftlichen Kontext, in dem auf Gattungsunterschiede oder Spezifika eines bestimmten Textes gerade kein besonderer Wert gelegt wurde, indem sehr verschiedene Texte mit den gleichen Bildmustern illustriert werden konnten. Für das Verhältnis des Bildes zum Text ergibt sich damit, daß das Bild weniger dazu dient, den Text auszulegen, als ihn in einen außerhalb seiner selbst liegenden Kontext zu integrieren, in dem er für bestimmte Interessen funktionalisiert werden kann.

Besonders attraktiv könnte für ein Publikum, das sich in der Romanbebilderung vor allem selbst bestätigt sehen wollte, der fehlerlose Held im *Wigalois* gewesen sein, zumal es sich bei der zweiten Tendenz, die Saurma-Jeltsch bei den *Parzival*-Handschriften der Lauber-Werkstatt feststellt, um die "Heroisierung" des Helden handelt, also um die "Einführung des Helden ohne Krise"⁴⁶¹.

Da Wigalois also, anders als Parzival, auch im Text per definitionem bereits der perfekte Held ist, existierten hier keine Ambivalenzen, die durch die Art der Bebilderung ausgeschaltet werden mußten. 462 Vielmehr stand hier nicht das Defizitäre

⁴⁶¹ Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62.

⁴⁶⁰ Vgl. Ott, Überlieferung, S. 363.

⁴⁶² Vgl. Stamm-Saurma mit Bezug auf die Lauberschen *Parzival*-Handschriften: Zuht und wicze, S. 65 f. Auch sie weist darauf hin, daß hier eine Parallele zur Entwicklung in der Literatur vorliegt und nennt den *Garel* des Pleier als Beispiel (vgl. ebd., S. 69).

des Helden der Möglichkeit der Identifikation des Käuferkreises mit diesem entgegen, sondern, folgt man der These von Stephan Fuchs, im Gegenteil seine "Exorbitanz":

Die Frage stellt sich drängend, wie ein Held, der solchermaßen von frühester Kindheit an Zeichen der Erwählung trägt und zugleich mit magischen Waffen ausgestattet, immer noch unter besonderem göttlichen Schutz steht, ein exemplarisches Verhalten demonstrieren kann, das im weitesten Sinne so etwas wie Identifikation und Empfehlung zu Nachahmung didaktisch herbeiführen will.⁴⁶³

Da diese Exorbitanz anhand der verschiedensten Aventiurewelten, die der Held durchschreitet und problemlos meistert, exemplifiziert und erst in vollem Maße sichtbar gemacht wird, konnte der Held in der Bebilderung der ehem. Donaueschinger Handschrift wieder zur echten Identifikationsfigur werden, indem gerade diese, nicht wie beim *Parzival* das Innenleben, sondern die Außenwelt betreffenden Momente getilgt wurden. Was bleibt, ist dann immer noch der perfekte höfische Held, der jedoch nicht mehr durch Erwähltheit und Gottesrittertum als unerreichbar erscheint. Signifikant ist in diesem Zusammenhang wohl auch, daß dieselben Aspekte - die Ausrüstung mit Wunderdingen und das Gottesrittertum - auch im Text der spätmittelalterlichen Prosabearbeitung des *Wigalois* vernachlässigt werden.

3.5. Zur Frage nach der Verankerung des ehem. Donaueschinger Zyklus in der Überlieferung: das Gliederungs- und Rubrikensystem als Grundlage der Bebilderung

Bevor allerdings eine abschließende Bewertung der durch die Handschriftenwerkstatt vorgenommenen Uminterpretation des Textes versucht werden kann, ist noch auf die Rolle einzugehen, die die Bebilderung als Teil eines den Text gliedernden Systems spielt, wobei besonders die in ihrem Verhältnis zum Text bisher vernachlässigten Rubriken zu berücksichtigen sind. Denn diese nehmen, sowohl hinsichtlich der ausgewählten Szenen, als auch in inhaltlicher Hinsicht, großen Einfluß auf die Art der Bebilderung. So läßt sich nach Saurma-Jeltsch die beschriebene Tendenz zur

_

⁴⁶³ Fuchs, Hybride Helden, S. 226 f.

Es wäre zu überlegen, ob in diesem Zusammenhang die Illustration von Wigalois' Ohnmacht stehen könnte. Während im *Parzival* sämtliche Niederlagen oder Fehltritte des Helden ausgespart wurden (vgl. Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 65 f.), konnte die Szene der Beraubung, da es sich auch hier nur um eine äußere Krise handelt, wohl ohne Beeinträchtigung für das perfekte Bild der Heldenfigur illustriert werden, und evtl. sogar dazu gedient haben, die "Exorbitanz" des Helden auf menschliches Maß zu reduzieren

⁴⁶⁵ Helmut Melzer (Hg.), Wigalois. Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1519 (Johannes Knoblauch), Hildesheim / New York 1973, S. 4-6.

Zeremonialisierung nicht erst bei der Interpretation des Textes durch die Bilder beobachten, sondern ein erster, wesentlicher Schritt in diese Richtung wird bereits durch die Art der Rubrik getan: "In ihrer Ausrichtung, den Text neu aufzubereiten, finden Bilder und Tituli ergänzende Wege: Allgemein gehaltene Überschriften, die mehrschichtige erzählerische Strukturen […] mit einer situativen Bezeichnung dem Benutzer unterbreiten, werden von den Malern unterstützt."⁴⁶⁶

Im Anschluß hieran stellt sich nun die Frage, inwiefern die Gestaltung der Rubriken - und damit die Art der Bebilderung - von den Schreibern der Werkstatt selbständig unter Berücksichtigung spezifischer Interessen vorgenommen wurde und inwieweit es sich um bereits aus der Überlieferung übernommene Gliederungen und Überschriftentexte handeln könnte. Denn im Fall des *Wigalois* bieten sich zwei ebenfalls mit Rubriken versehene spätmittelalterliche Handschriften zum Vergleich an, die zudem stemmatisch mit der ehem. Donaueschinger Handschrift verwandt sind. Da diese nicht aus den elsässischen Werkstätten stammen, könnte ein Vergleich der Gliederungs- und Rubrikensysteme eine genauere Beurteilung dessen ermöglichen, was im speziellen Interesse der Bearbeiter ehem. Donaueschinger Handschrift lag; was aus der Tradition übernommen wurde, und wo selbständige Akzentuierungen vorgenommen wurden.

Im folgenden soll also zunächst das Gliederungs- und Rubrikensystem der ehem. Donaueschinger Handschrift genauer untersucht werden, bevor die Vergleichshandschriften kurz vorzustellen sind. Anhand eines Vergleiches soll anschließend versucht werden, Aufschlüsse über eine gemeinsame Vorlage und ihr Gliederungs- und Rubrikensystem zu gewinnen. Im Verhältnis zu dieser sollen die Rubriken der ehem. Donaueschinger Handschrift erneut betrachtet werden, um Aufschlüsse über ihre Bearbeitungstendenzen gegenüber der erschlossenen Vorlage zu gewinnen.

⁴⁶⁶ Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 50.

3.5.1. Analyse des Gliederungssystems der ehem. Donaueschinger Handschrift

3.5.1.1. Formale Analyse des Gliederungssystems⁴⁶⁷

Der Text ist durch 46 Initialen⁴⁶⁸ gegliedert. Die meisten Initialen sind mit den Bildern verbunden, indem auf das Ende eines Erzählabschnittes zunächst eine Rubrik mit Bild folgt und dann der Text mit einer Initiale neu einsetzt. Die ersten 30 Initialen⁴⁶⁹ des Textes treten - mit Aus-nahme der Anfangsinitiale und einer Ausnahme im Prolog - ausschließlich in Kombination mit Rubriken auf, auf die ihrerseits in der Regel ein Bild folgt.⁴⁷⁰ Erst im letzten Drittel der Handschrift (ab V. 7222, fol. 141r) erscheinen auch Initialen, die von Rubriken bzw. bildlichen Darstellungen unabhängig sind, so daß sich hier Rubrik-Bild-Initialen-Kombinationen und allein vorkommende Initialen abwechseln. Der letzte Teil des Textes schließlich wird nur noch durch Initialen gegliedert; die Bebilderung und die Überschriften enden bereits mit der Krönungsszene (k30) auf fol. 170v.

Betrachtet man die Stellen, an denen die Initialen in den Text eingefügt wurden, so ergibt sich, daß in den meisten Fällen, mit wenigen Ausnahmen zu Beginn der Handschrift, die Initialsetzungen mit solchen des Urtextes, also mit vermutlich vom Autor gesetzten Abschnitten, übereinstimmen. Allerdings sind nur wenige der ursprünglich 246 Abschnitte durch Initialen gekennzeichnet; neben diesen erscheinen teils auch unscheinbarere Doppelstriche als Gliede-rungszeichen (//). Zahlreiche nicht gekennzeichnete Abschnitte des Urtextes werden ganz vernachlässigt; oft ist auch das Abschnittsende durch Dreireime nicht beibehalten, wobei sich aber keine Entsprechungen zwischen beibehaltenen Gliederungszeichen und beibehaltenen Dreireimen feststellen lassen. 472

⁴⁶⁷ Vgl. hierzu die Übersicht in Anhang C2.

⁴⁶⁸ Davon wurden drei nicht ausgeführt: Anfangsinitiale, Gk1,2,19, fol. 1r; Initiale zu Gk29,149,5745, fol. 114v; Initiale zu Gk43,227,10389, fol. 197r. Vermutlich vergessen wurde die Initiale zu Abschnitt 102 (V. 3286), fol. 67v nach dem Bild von Schaffiluns Zelt, da in allen anderen Fällen der Text nach dem Bild wieder mit einer Initiale einsetzt, so daß mit 47 Initialen zu rechnen wäre. Auf insgesamt 48 Initialen kommt man, wenn man auch für die fehlenden Seiten, die ein Bild enthalten haben müssen, eine auf dieses folgende Initiale ansetzt (*Gk30a).

Einschließlich der vermutlich vergessenen bei Gk20.

⁴⁷⁰ Die Fälle von Rubriken ohne Bild lassen sich sämtlich als Schreiberversehen interpretieren, bei denen kein oder nicht genügend Platz für eine Illustration gelassen wurde.

⁴⁷¹ Diese erscheinen öfter als Gliederungsmittel in elsässischen Handschriften der Werkstatt von 1418 und Diebold Laubers; vgl. Nigel F. Palmer, Kapitel und Buch, S. 74 f.

⁴⁷² Es ist fraglich, ob dem Schreiber die ursprüngliche gliedernde Funktion der Dreireime noch bewußt war. Die Dreireime und die Gliederung durch Doppelstriche werden im folgenden weitgehend vernachlässigt, da sich hier kein durchgängiges System feststellen läßt (z.B. daß etwa innerhalb der Feingliederung durch Doppelstriche die Dreireime fehlten o.ä.). Die Doppelstriche sind aber anhand der Tabelle im Anhang nachzuvollziehen.

Da die Abschnittsgrenzen meist denjenigen des Urtextes entsprechen, läßt sich für die ehem. Donaueschinger Handschrift (oder für die zugrundeliegende Überlieferung) folgendes Vorgehen rekonstruieren: Auf einer ersten Stufe wurden aus der kleinteiligen Gliederung des Ur-textes durch die Setzung einer geringeren Zahl von Initialen größere Abschnitte zusammengestellt. Diese sind zu Beginn der Handschrift durchgängig, dann in Auswahl, und schließlich nicht mehr mit einer Überschrift versehen. Jeder Überschrift sollte dann ein Bild folgen, was konsequent durchgeführt wurde, außer an Stellen, wo der Schreiber versehentlich zu wenig Raum für die Ausführung einer Zeichnung gelassen hat. Aufgrund der formalen Gegebenheit, daß sich der Gebrauch im Verlauf der Handschrift ändert, läßt sich bereits vermuten, daß mit der Verwendung von allein stehenden Initialen einerseits und mit Rubriken (und Bildern) kombinierten Initialen andererseits keine hierarchische Gliederung eingeführt werden sollte, bei der etwa Großabschnitte durch Bilder und kleinere Abschnitte durch Initialen gekennzeichnet werden sollten; der Befund legt eher eine Änderung bzw. Reduzierung des Systems aufgrund ökonomischer Gegebenheiten nahe.

Dennoch stellt sich nun die Frage, ob diese neue Gliederung in durch Initialen und Initialen-Bild-Kombinationen gekennzeichnete Großabschnitte, die jeweils mehrere Abschnitte des Urtextes zusammenfassen, auch inhaltlich begründet ist und in welchem inhaltlichen Verhältnis die Rubriken - und damit auch die Bilder - zu den Großabschnitten stehen. Hierzu sei auf den Überblick im Anhang verwiesen, auf den sich die folgenden Abschnitte beziehen. 473

3.5.1.2. Inhaltliche Analyse des Gliederungssystems

3.5.1.2.1. Die Abschnittsetzung

Wie aus dem Schema hervorgeht, gliedern die Initialen den Text in Abschnitte von sehr unterschiedlichem Umfang, sowohl im Hinblick auf die Verszahlen als auch hinsichtlich der erzählten Ereignisse. Hierbei folgt die Gliederung durch Initialen zwar gewissen inhaltlichen Kriterien, doch wechseln sich sehr kleinschrittige Einteilungen⁴⁷⁴ mit übermäßig groben, die sich im Hinblick auf den Romanaufbau kaum mehr rechtfertigen lassen, ab.⁴⁷⁵ Teils deckt sich die in der Handschrift vorgenommene Einteilung mit

⁴⁷³ Vgl. Anhang C3.

⁴⁷⁴ Zum Beispiel in Prolog und Vorgeschichte bis zu Wigalois´ Aufbruch vom Artushof (Gk1-Gk13) oder bei der Zerlegung des Roaz-Kampfes in Einzelschritte vom Betreten der Burg bis zum Sieg und Japhites Liebestod (Gk32-Gk35).

⁴⁷⁵ Wie die Zusammenfassung der Riesen- und Hundeaventiure in Gk15 oder die Zusammenziehung mehrerer Aventiuren des zweiten Teils in Gk31.

einem einzigen Abschnitt in Wirnts Text, während an anderen Stellen bis zu 15476 solcher Abschnitte zusammengefaßt werden können. 477

Neben dem starken Schwanken der Zahl der inhaltlich in einem Abschnitt verbundenen Ereignisse wirkt auch die starke Orientierung an der ursprünglichen Textgliederung Wirnts auf die inhaltliche Einteilung verunklärend. Da bereits die ursprünglichen Kleinabschnitte oft die von Mitgau beschriebene "Tendenz der Verklammerung" der einzelnen Handlungsteile aufweisen, wird diese oft auch in der Gliederung der ehem. Donaueschinger Handschrift, die sich in der Regel an diese Grenzen hält, deutlich. Die ursprünglichen Kleinabschnitte, die eher die Textoberfläche gliedern sollten und z.B. auf Wechsel im Erzählmodus Rücksicht nehmen, werden dann zu größeren, mehr am Textinhalt orientierten Abschnitten zusammengefaßt, so daß ursprünglich kleine Abschnittsgrenzen oft überbetont werden. Inhaltlich zusammengehörige Handlungsblböcke werden oft getrennt, indem Initialen beibehalten werden, die unmittelbar vor dem Einsetzen einer Handlung stehen, die am Ende des vorhergehenden Abschnittes von der handelnden Person beschlossen oder durch eine Beschreibung der Situation oder des Gegners eingeleitet wurde. 478 Auf der anderen Seite wird das Einsetzen eines neuen Handlungsblockes oft nicht ganz deutlich, wenn der Abschluß der vorhergehenden Handlung noch im selben ursprünglichen Kleinabschnitt steht, innerhalb dessen ein neuer Handlungsblock anfängt. 479 Auffällig ist, daß diejenigen Abschnittsgrenzen Wirnts, die schon im Urtext im Zusammenhang mit Ortswechseln des Helden stehen, die mit formellen Abschieds- oder Empfangsszenen verbunden sind, zum großen Teil beibehalten werden. 480

Nur in wenigen Ausnahmefällen, v.a. zu Beginn der Handschrift, werden auch - durch Initialen oder Absatzzeichen - Gliederungsabschnitte eingeführt, die nicht einer ursprünglichen Abschnittsgrenze entsprechen. In diesen Fällen wird zum Teil das oben erwähnte Verklammerungsprinzip nachgeahmt. 481 zum Teil werden aber auch Abschnitte gesetzt, die die Handlungsblöcke sauber trennen. 482 Drei der abweichend

⁴⁷⁶ Gk31.

⁴⁷⁷ Gk6; Gk23; *Gk30a (?); Gk32; Gk41; Gk45; Gk46.

⁴⁷⁸ Dies trifft zum Beispiel auf das Erscheinen Jorams am Artushof zu, wie auch auf mehrere der einzelnen Aventiuren und mehrere weitere Ereignisse. Abschnitt Gk3 (k1); Gk5 (k3); Gk6; Gk9 (k6); Gk10 (k7); Gk15 (k11); Gk16 (k12); Gk17 (k13); Gk21; Gk26; Gk27 (k22); Gk31 (k26); Gk35 (k28); Gk40; vergleichbar sind außerdem Gk18 (k14): Verbreitung der maere und folgendes Ereignis, Gk33 (k27): Betreten der Burg-Beschreibung, Gk37 (k29): Briefinhalt-Antwort, Gk49: Botenbericht-Reaktion.

⁴⁷⁹ Gk26 (k21); Gk28 (k23); Gk35; Gk43; Gk44.

⁴⁸⁰ Gk6 (k-,36,1120); Gk7 (k4); Gk10 (k7); Gk12 (k9); (Gk20, k16); Gk22 (k17); Gk24 (k19); Gk25 (k20); Gk30 (k25). Ausnahmen sind A86, A98, A243.

⁴⁸¹ Die durch selbständige Initialsetzung entstandenen Abschnitte bei den Abschiedsszenen Gk8 (k5) und Gk13 sowie bei der ersten Aventiure Gk14 (k10); weiterhin die durch Doppelstriche gekennzeichneten Einschnitte (vgl. Anhang C2) bei V. 8988, wo Laries Antwort auf Wigalois' Frage folgt und möglicherweise der Einschnitt bei V. 5968.

⁴⁸² Selbständige Initialsetzung bei Nerejas Ankunft (Gk11, k8), die hier als Auslöser der Aventiurefahrt betont wird, während der ursprüngliche Abschnitt noch mit dem Ende des Schwertleitfestes einsetzt. Ebenso stimmt durch die neue Initiale beim Kampf um den Gürtel (Gk4, k2) der Abschnitt mit dem zeitlichen Einschnitt zwischen zwei Tagen überein. Durch Doppelstriche gekennzeichnet (vgl. Anhang C2) werden die im Urtext ebenfalls nicht hervorgehobenen, in Hinsicht auf die Handlung ähnlich scharfen

vom Urtext gesetzten Initialen stehen im Zusammenhang mit Abschieds- oder Ankunftsszenen, zwei mit dem Helden bevorstehenden Kämpfen. 483

Insgesamt läßt sich damit kein wirklich einheitliches Prinzip feststellen, nach dem eine Gliederung vorgenommen würde. Auch die Abschnittsetzung durch neben der Zeile stehende Doppelstriche (die in einem zweiten Arbeitsgang eingefügt sein könnten) läßt sich nur zum Teil nach inhaltlichen Kriterien nachvollziehen, wobei sie wohl teilweise dazu dienen, die oben beschriebenen Unklarheiten in der inhaltlichen Abgrenzung etwas auszugleichen. 484 Andererseits entsteht auch hier in vielen Fällen der Eindruck einer willkürlichen Beibehaltung oder Vernachlässigung der ursprünglichen schnittsgrenzen. 485 Eine Hierarchisierung zwischen Groß- und Kleinabschnitten in bezug auf den Inhalt läßt sich ebenfalls nicht feststellen.

Das Gliederungsverhalten dieser Handschrift stellt sich also bezogen auf den Romaninhalt so verwirrend dar, daß kaum feste Richtlinien auszumachen sind. Nur die strenge Orientierung an den bereits im Urtext vorhandenen Abschnittsgrenzen ist festzustellen, wobei diese vor allem in den Fällen, in denen sie mit höfischen Empfangsund Abschiedsszenen verbundene Schauplatzwechsel bezeichnen, beibehalten werden.

Wenn auch inhaltliche Gesichtspunkte berücksichtigt werden sollen, ist eine solche Einteilung bei einem Artusroman, der wesentlich dadurch bestimmt wird, daß ein Ritter die Romanwelt durchreitet, sich also konstant fortbewegt, naheliegend. Doch könnte die Auswahl der beizubehaltenden Einschnitte auch schon im Hinblick auf die Bebilderung vorgenommen worden sein, indem berücksichtigt wurde, für welche Szenen fertige Bildmuster vorhanden waren. Denn Einschnitte bei Ortswechseln des Helden, die nicht mit zeremoniellen Szenen im höfischen Milieu verknüpft sind, was vor allem bei den Aventiuren im zweiten Teil des Romans der Fall ist, werden oft nicht übernommen. 486

Einschnitte beim Übergang der Erzählperspektive auf den jungen Wigalois (V. 1221) und beim Eintreffen des Boten mit der Nachricht vom Tod Flories (V. 11294).

⁴⁸³ Gk8 (k5); Gk13; Gk11 (k8) und Gk4 (k2); Gk11 (k8).

⁴⁸⁴ Z.B. innerhalb von Gk7,37,1147; Gk17,82,2636; Gk31,161,6347.

⁴⁸⁵ Z.B. A29; A114.

⁴⁸⁶ Z.B. A22/23; A38; A172; A175.

3.5.1.2.2. Die Rubriken

3.5.1.2.2.1. Die Rubriken als Textüberschriften und Malanweisungen

Die Rubriken der ehem. Donaueschinger Handschrift stammen von derselben Hand, die auch den Text geschrieben hat, und wurden vor den Zeichnungen, evtl. im selben Arbeitsgang wie das Abschreiben des Textes, ausgeführt. Sie umfassen zwischen zwei und sechs Zeilen, die in ihrer Länge die Breite der Textspalte meist, aber nicht immer, übertreffen. Schon die Vorlage der Handschrift muß Rubriken enthalten haben, worauf Schreiberversehen hinweisen, wie eine in den Text integrierte Überschrift bzw. Malanweisung, die vom Schreiber vermutlich für Verse gehalten und in schwarzer Tinte geschrieben wurde. In einem anderen Fall folgt auf eine, wohl mechanisch abgeschriebene, schwarze Rubrik eine zweite, rote (k25).

Die Rubriken folgen entweder unmittelbar oder nach einem kleinen Abstand jeweils auf das Ende eines Abschnittes, wobei sie in der Regel den Ereignissen, die sie zusammenfassen, in der Art einer Überschrift mehr oder weniger unmittelbar vorangestellt sind. Die einzige deutliche Abweichung von diesem Prinzip stellt die Rubrik zu Wigalois´ Sieg über die Torwächter dar (k27), die erst viel zu spät, nämlich vor dem Abschnitt, in dem der Kampf gegen Roaz erzählt wird, plaziert ist. 489

Zugleich dienen die Rubriken den unmittelbar auf sie folgenden Bildern als Tituli und haben als solche außerdem die Funktion von Malanweisungen an den Zeichner. Hierauf weisen vor allem die vereinzelt auftretenden Formulierungen mit *suln* hin, in denen der Schreiber dem Zeichner den Bildaufbau gleichermaßen "diktiert". Einen noch deutlicheren Hinweis bietet die Formulierung in k4, die sich im Imperativ offensichtlich direkt an den Zeichner wendet: *hie mache wie kunig artuß sinen nefen her gawin enpfohet* [...]. Auch die Großzahl der übrigen Rubriken wird mit *hie* eingeleitet, das auf eine solche Anweisung an den Zeichner zurückgeführt werden kann. Daß es aber auch durch *also* oder *wie* ersetzt werden kann, die sich ebensogut auf den folgenden

⁴⁸⁷ k-,36,1120, fol. 22r. Vgl. Kapteyn, S. 62*. Auf dem schwarzweißen Mikrofilm und den mir zugänglichen Kopien sind keine Farbunterschiede mehr erkennbar.

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. 5.2.3.

⁴⁸⁹ Hierbei könnte es sich um ein Versehen handeln, zumal da dieser Kampf, obwohl es sich um die Hauptaventiure des Romans handelt, nicht in einer eigenen Rubrik angekündigt und daher auch nicht illustriert wird, was vermuten läßt, daß statt des Wächterkampfes der Kampf gegen Roaz hätte angekündigt werden sollen.

⁴⁹⁰ Vgl. auch Henderson, Arthurian Iconography, S. 126 f.

⁴⁹¹ k10: hie ritet uz einer bürge ein ritter verbunden mit eime helm mit sinen knechten und sol sin sper under geslagen sin und sol her wigeliß ouch also riten gegen ime und durch den ritter stechen. Vgl. auch k16.

Text beziehen können, macht deutlich, daß die Rubriken beide Funktionen, die der Bildüberschrift und Malanweisung wie auch der Kapitelüberschrift, in sich vereinen. 492

Die Verwendung der Tempora gehorcht weder innerhalb der einzelnen Rubriken einem bestimmten System, noch wird sie übergreifend in allen Rubriken stringent durchgehalten. In mehreren Fällen werden recht willkürlich sowohl präsentische Formen, die den Rubriken eher beschreibenden Charakter verleihen, verwendet, als auch Präterita, die einen eher erzähleri-schen Tonfall erzeugen. Da keine konsequent durchgehaltene inhaltliche Differenzierung im Gebrauch der Tempora festzustellen ist, ist zu vermuten, daß diese Inkonsequenzen sich aus der Zwitterstellung der Rubrik zwischen Malanweisung und Textüberschrift ergeben und dem Bestreben entspringen, beiden Anforderungen gerecht zu werden.

Allerdings läßt sich in Hinsicht auf die zeitliche Struktur ein sich in der Handschrift ändernder Gebrauch feststellen: In den Rubriken zu Beginn der Handschrift wird verhältnismäßig oft das Präsens verwendet, was zusammen mit der gehäuften Nennung zahlreicher für den Zeichner relevanter Details (s.u.) die Funktion als Malanweisung, die der Schreiber dem Zeichner gewissermaßen "diktiert", betont. Die Präteritalformen (die aber auch schon in den ersten Rubriken auftreten) nehmen bald zu und treten schon von k5 an gehäuft auf, bis von k15 an - mit einer einzigen Ausnahme in k23 - keine präsentischen Formen mehr vorkommen. Es scheint also, daß die Rubriken durch den zunehmend erzählerischen Tonfall der Funktion der Rubrik als Textüberschrift im Verlauf der Handschrift zunehmend Rechnung tragen.

Inhaltlich enthält der Großteil der Rubriken aus dem Text entnommene Details, die für den eigentlichen Handlungsablauf oft irrelevant sind, während sie für den Zeichner Bedeutung ha-ben können. Dies betrifft Angaben zu Kleidung und Ausrüstung⁴⁹⁵, zu landschaftlicher oder sonstiger räumlicher Umgebung⁴⁹⁶, weitere anwesende Personen wie Knappen oder Hausgesinde,⁴⁹⁷ den mitgeführten Schönheitspreis⁴⁹⁸, Informationen

.

⁴⁹² Vgl. auch Ernst-Peter Wieckenberg, der mit Bezug auf die Entwicklung der Überschrift im frühen 16. Jahrhundert schreibt: "Die mit deiktischen Ortsadverbien beginnenden Beischriften weichen dann aber sehr bald einem Typus von Bilderklärungen, die sprachlich ebensowohl reine Textüberschriften sein könnten. Vermutlich tut man gut daran, bei diesen neuen Rubriken grundsätzlich davon auszugehen, daß sie Bilderklärung *und* Kapitelüberschrift sein *sollen*." (Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock, Göttingen 1969, S. 39.)

⁴⁹³ Auch eine konsequente Differenzierung etwa zwischen Handlungs- und Zustandsbeschreibungen o.ä. durch das Tempus läßt sich nicht feststellen.

⁴⁹⁴ Nach Wieckenberg gibt es in Hinblick auf die Zeitstruktur von Kapitelüberschriften zwei Grundformen, und zwar die präsentische ohne und die imperfektische Überschrift mit Pronominaladverb (vgl. Geschichte der Kapitelüberschrift, S. 14-16). Der zweiten Form entspricht der Großteil der Rubriken der ehem. Donaueschinger Handschrift, während die erste Form nie vorkommt; vielmehr sind auch alle präsentischen Überschriften mit Partikeln eingeleitet.

⁴⁹⁵ k1; k2; k10; k-,105,3419.

⁴⁹⁶ k1; k7; k10; k11; k13; k15; k16; k18; k19; k20; k21; k27; k28.

⁴⁹⁷ k4; k7; k10; k20; k24; k25.

⁴⁹⁸ k16.

über das Besteigen, Anbinden oder Mitführen der Pferde⁴⁹⁹ sowie Einzelheiten von Handlungsabläufen⁵⁰⁰, Fortbewegungsarten⁵⁰¹ und Situationsbeschreibungen⁵⁰². Trotz der Fülle an angegebenen Details sind die Formulierungen der Rubriken aber oft stereotyp, v.a., wenn sie sich auf ähnliche Szenen beziehen.⁵⁰³

Während die Detailangaben für einen Leser zum großen Teil wesentlich weniger wichtig sind als für den Zeichner, treten andererseits auch Angaben zur Handlung auf, die für den Zeichner meist nicht umsetzbar sind und die anscheinend versuchen, dem Charakter der Rubriken als Textüberschriften Rechnung zu tragen. Dies äußert sich vor allem in Nebensätzen, die dazu dienen, die dem eigentlichen Bildthema vorausgegangene (oder folgende) Handlung zusammenzufassen: hie reit herwigeliß aber mit der junckfrowen und dem twerg nach dem also er das gegen rennen mit dem ritter under dem gezelte tet und in tot stach (k17).⁵⁰⁴ Indem das vorausgegangene Geschehen hier nochmals aufgenommen wird, soll anscheinend für den Leser ein gewisser Überblick über den Handlungsverlauf ermöglicht werden. Ähnlich verhält es sich auch mit der Nennung des Truchsessen von Roimunt, der als der künigin truchssess[...] durch der willen herwigelis zü lande waß komen (k18) eingeführt wird. Derartige Verweise⁵⁰⁵ oder Spezifizierungen von Personen,⁵⁰⁶ die im Rahmen der Funktion der Rubrik als Malanweisung nicht von Bedeutung sind, sind allerdings insgesamt verhältnismäßig selten; zusätzlich fällt auf, daß sie erst im weiteren Verlauf des Bilderzyklus - d.h. von k17 an - auftreten.

Dieser Befund korrespondiert mit der obigen Feststellung, daß sich auch die Verwendung der Tempora in der Handschrift ändert und daß ab k5 in der Mehrzahl, ab k24 ausschließlich präteritale Formen auftreten. Hieraus läßt sich schließen, daß zunächst wohl die Funktion der Rubrik als Malanweisung im Vordergrund stand, während später die Rolle, die sie als orientierende Überschrift spielen sollte, zunehmend

⁴⁹⁹ k4; k-,36,1120; k6.

⁵⁰⁰ k1.

⁵⁰¹ k8; k12.

⁵⁰³ Neben den Abschiedsszenen k5; k-,36,1120; k-,(59),1881; k20; k25. Vgl. auch die sonstigen mit der immer wiederkehrenden Formulierung hie reit herwigelis eingeleiteten Rubriken zu k12; k13; k15; k16;

⁵⁰⁵ Hierunter ist auch der Fall von k29 zu rechnen, wo die Rubrik durch die Wiedergabe der Gedanken oder Pläne des Helden in die Zukunft verweist. In zwei ähnlichen Fällen dagegen lassen sich derartige Informationen auch im Bild verwerten, so daß sie wohl nicht ausschließlich dazu dienen, dem Leser einen Überblick über den Text zu verschaffen. Es handelt sich um die Spezifizierung, daß Hojir derjenige Ritter sei, der Pferd und Papagei geraubt habe (k13), und um die Angabe, daß die armen Leute Wigalois für tot hielten (k23). Entsprechend hat der Zeichner den gestohlenen Papagei im Zelt Hojirs abgebildet und Wigalois in todesähnlichem Zustand dargestellt.

⁵⁰⁶ Auch die namentliche Nennung der Figuren in den Rubriken nimmt im Verlauf der Handschrift zu, was aber zum großen Teil dem Text entspricht, der ebenfalls oft erst sehr spät die Namen bereits seit langem eingeführter Figuren nennt (vgl. Register bei Kapteyn; Artus und Gawein werden dagegen offensichtlich von Anfang als bekannt vorausgesetzt.) Außerdem werden im späteren Verlauf Figuren, die bereits in einer anderen Rubrik vorkamen, zunehmend mit dem bestimmten Artikel versehen, was zu Anfang eher selten war; es offenbart sich auch hierin ein enger werdendes Verhältnis zum Erzählablauf des Textes.

an Wichtigkeit gewann. Festzu-halten ist allerdings, daß immer beide Funktionen zugleich, wenn auch in unterschiedlichem Maße, präsent waren.

3.5.1.2.2.2. Inhaltliche Fehler und Mißverständlichkeiten

In bezug auf die Wiedergabe des Textes enthalten die Rubriken zum Teil inhaltliche Fehler oder sind mißverständlich formuliert; auf einige Fälle, aus denen dann ein zum Text in Widerspruch stehendes Bild resultiert, wurde bereits hingewiesen.

Auffällige Fehler im Verhältnis zum Text sind vor allem die irrtümliche Bezeichnung Jorams als *her gewin* (k2) sowie die Benennung des armen Mannes, der Wigalois ausraubt, einmal als *vischer* (k23) und ein anderes Mal als *müller* (k24).⁵⁰⁷ In der Rubrik zu k3 werden weiterhin Florie und Wigalois´ Mutter irrtümlich als verschiedene Personen angesprochen.

In einigen weiteren Fällen enthalten die Rubriken, ohne daß man im engen Sinne von Fehlern sprechen könnte, außerdem eine Reihe von Mißverständlichkeiten. Diese sind zum großen Teil darauf zurückzuführen, daß die grammatischen Bezüge nicht eindeutig festgelegt werden, so daß aus dem Vorwissen aus dem Text auf die handelnde Person zurückgeschlossen werden muß, wie bei der Rubrik zu k29: also graffe adan herwigeliß waffente vor der burg und enweg wolte riten zü der schönen maget lareye (fol. 163v). Daß nicht Adan, sondern Wigalois Larie aufsuchen wird, kann nur der Textkundige wissen. 508

Eine andere Kategorie von Mißverständlichkeiten enthalten die Rubriken zu k29 und k30, die nicht im Widerspruch zu den Hauptlinien des Textes stehen, aber ungenau sind und im einzelnen nicht den im Text geschilderten Handlungsabläufen entsprechen. In der Rubrik zu k29 heißt es, Wigalois wolle zu Larie aufbrechen, tatsächlich aber will er nach Joraphas reiten, um sie von dort aus zu benachrichtigen, damit sie ihn aufsucht. In der Rubrik zu k30 werden die Ereignisse vom Botenbericht bis zur eigentlichen Hochzeit und Krönung so verknüpft, daß sie sich nahezu gleichzeitig abzuspielen scheinen: also ein botte kam und der schönen maget lareye botschafft seite daz er den heiden roaß erslagen hette und sie herwigeliß die E glopte und ime die kron uff satzte.

⁵⁰⁷ Auf diese Fehler weist schon Henderson hin (vgl. Manuscript Illustrations, S. 63, Anm. 11; Arthurian Iconography, S. 127). - Auch die Bezeichnung als *vischer* ist strenggenommen fehlerhaft, da der Text in dieser Hinsicht keine Hinweise enthält. Dagegen wird zweimal erwähnt, daß die armen Leute zum Gras sammeln ausgefahren seien (V. 5319, 5328), was in der Leidener Handschrift auch korrekt wiedergegeben wird, indem die Frau mehrmals mit einer Sichel dargestellt ist (z.B. B25). Daß die Tatsache, daß die armen Leute mit dem Boot unterwegs sind, leicht zu dem Mißverständnis führen kann, es handle sich um Fischer, ist daran zu sehen, daß das Paar auch in der modernen Sekundärliteratur vielfach fälschlich so bezeichnet wird. Für die Benennung als Müller bietet der Text dagegen keinerlei Anhaltspunkte.

⁵⁰⁸ Bereits erwähnt wurde der ähnliche Fall von k18; weiterhin zu vergleichen sind die Rubrik zu k23, wo ohne Textkenntnis nicht klar wird, ob die armen Leute die Rüstung oder den ausgeraubten Ritter mitnehmen, und die Rubrik zu k30, wo statt Wigalois auch der Bote den Heiden besiegt haben könnte. Als besonders verworren stellt sich auch die Syntax von k8 dar.

Obwohl also die grobe Linie der Handlung gewahrt bleibt, werden die Verhältnisse doch insofern verunklärt, als nicht klar ist, ob Wigalois selbst nun anwesend ist oder nicht.

3.5.1.2.2.3. Thematischer Bezug der Rubriken

Inhaltlich nehmen die Rubriken in den meisten Fällen die unmittelbar folgenden, zu Beginn eines Großabschnittes erzählten Ereignisse auf. Dies kann auch bedeuten, daß sie sich nicht auf die wesentlichen, den Großabschnitt beherrschenden Erzählkerne beziehen, sondern für den Handlungsablauf eher nebensächliche Szenen herausgreifen. So wird der Abschnitt, in dem der Kampf um den Gürtel und Gaweins Gefangenschaft bei Joram geschildert werden, allein mit der Ankündigung eingeleitet, daß die Königin den Gürtel zurückgibt (k2), und dem Abschnitt, der den Sieg über Hojir enthält, geht nur die Ankündigung voran, daß Wigalois gerüstet werde (k14). Auch die Aventiure mit dem Hündchenbesitzer, die im selben Abschnitt erzählt wird wie der vorangehende Riesenkampf, wird in der Rubrik nicht genannt (k11); und die Kämpfe gegen Karrioz, die Schwertrad-Aventiure und der Wächterkampf fallen noch unter die Überschrift, daß Wigalois von einem wilden wip fortgetragen werde (k26).

Betrachtet man die Rubriken im Verhältnis zu der kleinteiligen Abschnittsgliederung Wirnts, die die Grundlage für die Großabschnitte der Handschrift abgegeben hat, so fällt auf, daß sich die Rubriken in sehr vielen Fällen nur auf Ereignisse beziehen, die innerhalb des ersten ursprünglichen Kleinabschnittes erzählt werden, der auf die Rubrik folgt, auch wenn sie formal als Überschrift eines weit größeren Abschnittes dienen. In selteneren Fällen wird auch der Inhalt des zweiten ursprünglichen Kleinabschnittes mit berücksichtigt; und nur sehr selten und erst im späteren Verlauf der Handschrift faßt die Rubrik mehrere Ereignisse des ersten Teils des folgenden Abschnittes zusammen wie bei der Auffindung von Wigalois durch die armen Leute (k23) und bei der Szene, in der Beleare diese aufsucht und anschließend Wigalois findet (k24). Im Text sehr weit auseinanderliegende Ereignisse faßt nur die letzte Rubrik (k30) zusammen, indem sie die Ereignisse vom Erhalt des Briefes durch Larie bis zur Hochzeit und Krönung verbindet.

Die Rubriken haben also weder den Anspruch, Überschrift für den ganzen Großabschnitt bis zur nächsten Initiale zu sein, noch die für den Handlungsverlauf wesentlichen Ereignisse auszuwählen. Sie ordnen sich gewissermaßen der Textgliederung unter, indem sie meist verhältnismäßig mechanisch jeweils diejenigen Ereignisse aufgreifen, die unmittelbar auf die Rubrik selbst folgen.

⁵⁰⁹ Vgl. die Übersicht in Anhang C3, auch für weitere Beispiele.

⁵¹⁰ Gk5 (k3); Gk7 (k4); Gk8 (k5); Gk9 (k6); Gk10 (k7); Gk11 (k8); Gk12 (k9); Gk13 (k-,(59),1881); Gk14 (k10); Gk15 (k11); Gk16 (k12); Gk18 (k14); Gk19 (k15); Gk22 (k17); Gk24 (k19); Gk25 (k20); Gk26 (k21); Gk27 (k22); Gk30 (k25); Gk31 (k26); Gk35 (k28). Nur einen dem Urtext entsprechenden Abschnitt umfassen Gk6 (k-,36,1120) und Gk23 (k18).

⁵¹¹ Gk4 (k2); Gk20 (k16); Gk 21 (k-,105,3419); Gk27 (k22). Bei Gk3 (k1) und Gk17 (k13) bezieht sich die Rubrik auf die ersten drei bzw. vier Abschnitte.

Zusammen mit den Hinweisen, daß bereits die Vorlage von k Rubriken gehabt hat, erregt all dies den Verdacht, daß aus einer Vorlage, in der einer größeren Zahl der ursprünglichen Kleinabschnitte Rubriken vorangestellt waren, einige vom Kopisten ausgewählt und andere vernachlässigt wurden. Bei der Reduzierung Gliederungsabschnitte wäre dann in zweierlei Hinsicht recht mechanisch vorgegangen worden: Bei der durch Auslassung neu vorgenommenen Gliederung wurden die entsprechenden inhaltlichen Kriterien insofern nicht berücksichtigt, als die an der Textoberfläche orientierte Kleingliederung nicht durch eine mehr strukturorientierte ersetzt wurde. Auch wurde beim Kopieren der Rubriken keine besondere Rücksicht auf die Herstellung neuer, umfangreicherer Großabschnitte genommen, da die Rubriken kopiert wurden, ohne inhaltlich an den neuen Abschnitt, den sie einleiten, angepaßt zu werden. Ferner könnten evtl. einige der Ungenauigkeiten oder Mißverständlichkeiten der Rubriken als Abschreibefehler erklärt werden, insbesondere in den Fällen, in denen die grammatischen Bezüge - oft durch das Fehlen verdeutlichender Pronomen - unklar sind.⁵¹²

Das Gliederungssystem der Handschrift wäre demnach nicht selbständig, sondern in Abhängigkeit von einer Vorlage entwickelt worden. Um genauer beurteilen zu können, inwiefern hierbei bestimmte, aus der Zielsetzung der Werkstatt sich ergebende Kriterien die spezielle Ausstattung der Handschrift beeinflußt haben, gilt es zunächst, einige Überlegungen über die Vorlage anzustellen, so daß der Eigenanteil der Bearbeiter der ehem. Donaueschinger Handschrift deutlicher wird.

3.5.2. Die Bedeutung der Überlieferung für das Gliederungssystem der ehem. Donaueschinger Handschrift

3.5.2.1. Die Vergleichshandschriften

Fragt man sich nun, wie die Vorlage der Handschrift ausgesehen haben könnte, so bieten sich zum Vergleich drei Handschriften an, die nach den Überlegungen Kapteyns zu einem Textstemma eng mit der ehemals Donaueschinger Handschrift verwandt sind und Freiräume für nicht ausgeführte Bilder und / oder den Text gliedernde Rubriken enthalten. Es handelt sich um das ehem. Wetzlarer Fragment f, die Londoner Handschrift Z und die Wiener Handschrift S. Nach Kapteyn gehen diese wie auch die ehem. Donaueschinger Handschrift auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Kapteyn

-

⁵¹² Vgl. Kap. 3.5.1.2.2.2.

betont besonders die enge Zusammengeghörigkeit von S und k,⁵¹³ weiterhin sieht er enge Verbindungen von f zu *Sk, insbesondere zu k selbst.⁵¹⁴ Wo in diesem Zusammenhang die Handschrift Z anzusiedeln ist, läßt sich aufgrund der spärlichen Angaben Kapteyns kaum erschließen; er konstatiert lediglich eine enge Verwandtschaft mit S.⁵¹⁵

3.5.2.1.1. Das Fragment f (ehem. Staatsarchiv Wetzlar, Mscr. VIII ex litt. B 1644/5228 [verschollen]⁵¹⁶)

Das Fragment f nimmt in der Wigalois-Überlieferung dadurch eine besondere Stellung ein, daß es neben der Leidener Handschrift die einzige weitere bekannte Prachthandschrift des Textes repräsentiert und diese sogar an Größe übertrifft. Das Fragment stammt wohl noch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der Text ist von einem rheinfränkischen Schreiber geschrieben, geht aber auf eine elsässische Vorlage zurück; nach Kapteyn hängt er eng mit dem von k zusammen. Der Schreiber geschrieben, geht aber auf eine elsässische Vorlage zurück; 1900 nach Kapteyn hängt er eng mit dem von k zusammen.

Für die Handschrift, der das Pergamentdoppelblatt entstammt, war anscheinend eine reiche Bebilderung vorgesehen, denn auf den vier erhaltenen Seiten des zweispaltig geschriebenen Textes wurde dreimal ein Raum von 12 Zeilen für Bilder ausgespart; zusätzlich läßt sich, da es sich um das zweitinnerste Blatt einer Lage handelt, anhand der fehlenden Verse errechnen, daß zwei weitere Bilder für dieses Innenblatt anzusetzen sind. Die Verse 6704-7284 (die Ereignisse vom Ende des Kampfes mit Karrioz bis zur Beschreibung des Inneren der Burg von Glois, nachdem Wigalois diese betreten hat) sollten also mit insgesamt fünf Illustrationen versehen werden. Leider ist weder über das Vorhandensein von Initialen noch darüber, ob das heute verschollene Fragment Bildtituli enthalten hat, der Literatur etwas zu entnehmen. Aufgrund der frühen Datierung und auch sonst reichen Ausstattung ist zu vermuten, daß hier keine Federzeichnungen, sondern Deckfarbenminiaturen geplant waren.

513 Vgl. Kapteyn, S. 54*, 62* f.; dazu aber Hilgers, Materialien, S. 287 f.

⁵¹⁵ Vgl. Kapteyn 56*.

⁵¹⁴ Vgl. Kapteyn, S. 58* f.

Nach Hilgers, Materialien, S. 250. Literatur und Beschreibungen: Edward Schröder, Wetzlarer Wigalois-Fragment, in: ZfdA 42 (1898), S. 105-107 (Lesarten); Kapteyn, S. 58*; Hilgers, Materialien, Nr. 34, S. 250; Schiewer, Ein rîs, S. 242, 254 f; Freeland, Prototype Edition, Nr. 36, S. 20.

⁵¹⁷ Vgl. Schiewer, Ein rîs, S. 242, 254 f.

⁵¹⁸ Vgl. Schiewer, Ein rîs, S. 254.

⁵¹⁹ Vgl. Schröder, Wetzlarer Wigalois-Fragment, S. 105, Kapteyn, S. 58*.

⁵²⁰ Vgl. Kapteyn, S. 59*.

⁵²¹ Erhalten sind die Verse 6707-6851 und 7158-7284, vgl. Schröder, Wetzlarer Wigalois-Fragment, S. 106 f.

3.5.2.1.2. Die Handschrift Z (London, British Museum, Ms. Add. 119554, früher Plut. CLXXIIB)⁵²²

Die Papierhandschrift enthält neben dem in bairischem Dialekt geschriebenen *Wigalois* (fol. 2-56b) von derselben Hand auch Hartmanns *Iwein* (fol. 57-100b). Unter dem Text des *Wigalois* nennt sich ein E. Towler, vermutlich der Schreiber, mit dem Datum 1468.

Beide Texte sind zweispaltig geschrieben, und für den *Wigalois*, der an mehreren Stellen umfangreich gekürzt wurde, ⁵²³ waren Spaltenillustrationen geplant, für die an 53 Stellen Freiräume gelassen wurden. ⁵²⁴ In einem Fall blieb - vermutlich für die Darstellung der Schlacht von Namur - fast die ganze Seite dem Bild vorbehalten. ⁵²⁵

Die Gliederung hat wie die Donaueschinger Handschrift die Abschnittseinteilung des Urtextes zur Grundlage, wobei im Prolog und zu Beginn der Handlung bis zum Kampf um den Gürtel nahezu jeder Kleinabschnitt des Urtextes mit einer Initiale versehen wurde oder werden sollte; vom Einsetzen der Handlung an sind diese Initialen ausgeführt und (mit einer Ausnahme) durch Rubriken begleitet. Sehr bald wird dann die Zahl der Abschnitte reduziert, und obwohl die ursprünglichen Abschnittsgrenzen die Basis der Einteilung bleiben, wird mit größerer Freiheit zugunsten inhaltlicher Kriterien des öfteren von dieser Gliederung abgewichen. Die Einschnitte werden dabei mit Bedacht gewählt und richten sich nach dem Inhalt und der Struktur des Textes; auch der letzte Teil mit den Ereignissen nach der Hochzeit sollte in ähnlicher Dichte wie der übrige Text illustriert werden.

PHID Word Co.

H.L.D. Ward, Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum Bd. 4: 1848-1853, London 1965, S. 252; Beschreibungen und Literatur: Benecke, S. XXXXVIII; Henrici, in ZfdA 29 (1885), S. 115; Schönbach, Wigalois II, S. 177; Robert Priebsch, Deutsche Handschriften in England, Bd. 2: Das British Museum, Erlangen 1901, S. 181; K. Rottmanner, Nachricht von einer Handschrift des Wigalois von Wirich von Grafenberg, in: Friedrich Ast (Hg.), Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, 2. Bd. 1. Heft, Landshut 1809, S. 109-114; Kapteyn, S. 56* f.; Ludwig Wolff (Hg.), Hartmann von Aue, Iwein, Neubearbeitung der Ausgabe von Georg Friedrich Benecke und Karl Lachmann, Bd. 2, Berlin 1968, S. 9; Hilgers, Materialien, Nr. 22, S. 244 f.; Hilgers, Wigalois-Philologie, S. 254; Freeland, Prototype Edition, S. Nr. 23, S. 16.

⁵²³ Bei grober Durchsicht scheint es, daß auch der *Wigalois*-Text der Londoner Handschrift "in das Corpus der Kurzfassungen aufgenommen" werden müßte, dem Peter Strohschneider den *Iwein*-Text dieser Handschrift bereits zurechnet (vgl. Höfische Romane in Kurzfassungen, in: ZfdA 120 (1991), 419-439, S. 425).

⁵²⁴ Einschließlich eines Freiraums nach dem Ende des Prologs, der nicht eindeutig zuzuordenen ist und für den nicht unbedingt ein Bild vorgesehen gewesen sein muß. - Der *Iwein*-Text enthält keine Freiräume für Miniaturen, doch wurde etwa das untere Drittel der Seite freigelassen, so daß nicht genau zu unterscheiden ist, ob es sich um einen (gegenüber dem Schriftspiegel des *Wigalois*) verkleinerten Seitenrand handelt oder ob auch hier Illustrationen geplant waren. Im gesamten Text des *Iwein* sind, wie auch gegen Ende des *Wigalois*, geplante Initialen und möglicherweise geplante Rubriken nicht ausgeführt. ⁵²⁵ Z(234)10925. Vgl., auch zum folgenden, Anhang C2.

⁵²⁶ Die nach einem Schwarzweiß-Mikrofilm der British Library abgeschriebenen Rubriken sind in Anhang C4 wiedergegeben.

⁵²⁷ Da dies an dieser Stelle nicht im Detail behandelt werden kann, sei auf die tabellarische Übersicht in Anhang C2 verwiesen. Hier fällt auf, daß besonders im zweiten Teil des Romans die in Z selbständig gesetzten Abschnitte überraschend oft mit der inhaltlichen Gliederung Cormeaus übereinstimmen.

Vom Prolog, innerhalb dessen einige kleine Initialen geplant, aber nicht ausgeführt wurden, und einer Übergangszone am Beginn des Textes⁵²⁸ abgesehen, sind jeder Initiale eine Rubrik und ein Freiraum für ein Bild zugeordnet. Hierbei geht die Rubrik entweder dem (geplanten) Bild oder der Initiale unmittelbar voraus. Das freigelassene Bildfeld kann sich unmittelbar vor Initiale und Rubrik, zwischen beiden, oder nur in der Nähe von Rubrik und Initiale befinden. Die Rubriken haben also, wie in k, deutlich eine Doppelfunktion als Kapitel- und Bildüberschriften, wobei formal die Verbindung von Rubrik und Initiale mit dem Bild etwas loser ist. Initiale und Rubrik wurden, offenbar von derselben Hand wie der Text, in einem zweiten Arbeitsgang eingefügt. Beide sind nur bis zum Wächterkampf ausgeführt,⁵²⁹ und im weiteren Verlauf wurden entsprechende Freiräume gelassen.

Während die allerersten Rubriken uneinheitlich mit *von*, *da*, *do* und *nu* beginnen, wird dann durchgehend (ähnlich wie in k) mit *hie* eingeleitet. Die Verwendung der Tempora ist zwar innerhalb der einzelnen Rubriken, aber nicht übergreifend konsequent; ähnlich wie in k geht die Tendenz nach größeren Uneinheitlichkeiten im ersten Teil der Handschrift zur durchgängigen Verwendung des Präteritums.⁵³⁰

Auch hier läßt sich vermuten, daß die Rubriken nicht eigens für diese Handschrift entworfen wurden (s.u.), doch spricht neben dem überlegten Vorgehen bei der Textgliederung auch der Sachverhalt, daß sich die Rubriken inhaltlich auf die wesentlichen Ereignisse eines durch die Gliederung neu entstandenen Großabschnittes beziehen, für eine große Selbständigkeit des Bearbeiters.⁵³¹

The French Freinage F

Texte bezieht, aber nicht klar zu deuten ist: Im Vordergrund ist eine eckige Tafel mit Eßgeschirr zu sehen, hinter der ein König und eine Königin sitzen. Die Königin, deren linke Hand auf dem Tisch ruht, hält mit der rechten einen Ring in die Höhe, den sie dem König zu zeigen oder anzubieten scheint. Dieser wendet sich etwas zu seiner Partnerin und macht eine Geste, bei der er die linke Hand geöffnet erhoben und den Daumen weit abgespreizt hat und mit der rechten entweder auf diesen deutet oder nur einen Redegestus macht. Vorne links vor der Tafel steht ein junger Mann, der in einer Hand einen Becher und in der anderen ein weiteres Gefäß hält, vermutlich der Truchseß des Königspaares; vorne rechts im Bild stehen ein sehr alter Mann mit langem Gewand und vollem Bart und, hinter ihm, ein Jüngling, der ein Schwert umgegürtet hat. Beide sind ebenfalls auf die Personen am Tisch bezogen. Die Szene spielt sich im Freien ab, denn im Hintergrund ist links auf einer Erhebung eine Burg mit großer Ringmauer und Burghof dargestellt, während rechts durch einige Bäume ein Wald angedeutet wird.

Priebsch deutet die Szene als "Wigalois erhält den Ring und Nachricht vom Tode der Mutter," (Priebsch, Deutsche Handschriften in England, S. 181; so auch Hilgers, Materialien, S. 244) doch bleiben bei dieser Interpretation die Fragen offen, warum weder der Bote noch Wigalois selbst, sondern die Königin (also Larie?) den Ring hält; der Text enthält außerdem keine Hinweise, daß die Botschaft während des Essens überbracht wird, sondern sie erreicht Wigalois unterwegs (V. 11294 ff., 11322). Ferner gäbe es auch keine Erklärung für den alten Mann (wenn man den Truchseß als Zusatzfigur und den Jüngling als Boten deuten würde). Eine andere Szene des *Wigalois*, auf die sich das Bild beziehen könnte, ist auch mir allerdings nicht bekannt; Ward vermutet statt dessen einen Bezug auf den *Iwein*, doch ohne dies weiter auszuführen. (vgl. Catalogue, S. 398).

⁵²⁹ Z174,7054. ⁵³⁰ Ab Z128,4510.

3.5.2.1.3. Die Handschrift S (Wien, Österreichische Nationalbibliothek 2881 (früher Rec. 2256)⁵³²

Die Papierhandschrift enthält neben dem *Wigalois*, der sich auf fol. 302r - 388r befindet, weitere deutsche Texte, doch war der Roman Wirnts ursprünglich selbständig. Der Text ist in bairisch-österreichischem Dialekt auf alemannischer Grundlage geschrieben sich und wird um 1500 datiert. In den zweispaltigen Text sind 111 rote Überschriften integriert, die stets den Initialen vorausgehen und den Inhalt des folgenden Abschnittes ankündigen. Mit Ausnahme des letzten Teiles, wo ausschließlich einzelne Initialen vorkommen, treten im übrigen Verlauf der Handschrift nur in sehr seltenen Fällen Initialen auf, die nicht von einer Rubrik begleitet werden.

Auch hier orientiert sich die Abschnittseinteilung an derjenigen des Urtextes, wobei etwas öfter als in k (doch nicht so häufig wie in Z) und im gesamten Verlauf der Handschrift zugunsten inhaltlicher Einschnitte abweichende Abschnittsgrenzen eingeführt werden. Auch hier sind die Abschnitte von unregelmäßiger Größe und können zwischen einem und zehn Abschnitten des Urtextes umfassen; die inhaltlichen Kriterien, nach denen hier verfahren wird, sind oft nicht durchsichtig.

Die Rubriken haben auch formal den Charakter von Textüberschriften; sie sind in den meisten Fällen mit *das*, seltener mit *von* eingeleitet und stehen sämtlich im Präteritum. ⁵³⁷ Geschrieben sind die Rubriken anscheinend von derselben Hand wie der Text. Auch hier gibt es einige grammatisch Unstimmigkeiten, die unter Umständen als Abschreibefehler gedeutet werden könnten. ⁵³⁸

Weiterhin beziehen sich, ähnlich wie in der ehem. Donaueschinger Handschrift, die Überschriften vielfach auf diejenigen Ereignisse, die unmittelbar auf die Rubrik folgen bzw. im ursprünglichen Text Teil des ersten folgenden Kleinabschnittes waren. ⁵³⁹ Auch

535 Die nach einem Schwarzweiß-Mikrofilm der ÖNB abgeschriebenen Rubriken sind in Anhang C5 wiedergegeben. Kapteyn spricht nur von 108 roten Überschriften (S. 54*). Ob die von mir gezählten 111 Überschriften sämtlich rot sind, läßt sich auf dem Mikrofilm schwer erkennen; es wäre denkbar, daß wie in der ehem. Donaueschinger Handschrift die eine oder andere versehentlich in schwarzer Tinte ausgeführt wurde.

Beschreibungen und Literatur: Hoffmann von Fallersleben, Verzeichniss der altdeutschen handschriften der k.k. hofbibliothek zu Wien, Leipzig 1841, S. 232-234; Schönbach, Wigalois I, S. 360-363; Kapteyn, S. 53* f.; Fechter S. 43 f.; Hermann Menhardt, Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 1, Berlin 1960, S. 514-516; Hilgers, Materialien Nr. 38, S. 252 f., S. 287 f; Freeland, Prototype Edition, Nr. 40, S. 22.

⁵³³ Vgl. Menhardt, S. 516.

⁵³⁴ Vgl. Kapteyn, S. 54*.

⁵³⁶ Vgl. die Übersicht in Anhang C2.

⁵³⁷ Vgl. Wieckenberg, Geschichte der Kapitelüberschrift, S. 14-16. Es kommen auch Einleitungen mit *wie* o.a. vor. Explizit auf geschriebenen Text verweisen Einleitungen wie *hie hebt sich an* (S2,20; S9,145) und *da hernach so stet* (S34,1036).

⁵³⁸ S41,1273 (Bezug, fehlendes und); S82,2636 (Pronomen zu viel); S172,6920 (fehlendes Pronomen); S(175),7195 (fehlendes Reflexivpronomen); S205,9049 (Wortwiederholung).

⁵³⁹ Einige der auffälligsten Fälle sind: S60,1884: erwähnt ist, daß Wigalois Nereja folgt (A60), keine Erwähnung der ersten Aventiure (A61-66); S94,2930: erwähnt ist die Verbreitung der Nachricht, daß W. gegen Hojir kämpfen will (A94), keine Erwähnung des tatsächlichen Lanzenstechens (A95); S121,4055: erwähnt sind die Vorbereitungen zu W.s Empfang (A121), nicht dieser selbst und die Minne zu Larie

hier kann also vermutet werden, daß eine (immer noch sehr reiche) Auswahl aus einer Vorlage getroffen wurde, die nahezu jeden Abschnitt des Urtextes mit einer Überschrift versehen hat. Anders als in k werden aber hier aufgrund der hohen Anzahl der beibehaltenen Abschnitte und Überschriften dennoch die meisten der für die Handlung wichtigen Ereignisse durch die Rubriken erfaßt.

3.5.2.1.4. Zusammenfassung und Vergleich der Gliederungs- und Rubrikensysteme

Insgesamt ergibt sich also folgendes Bild: Innerhalb der durch die Textüberlieferung verbundenen Handschriftengruppe nimmt das Wetzlarer Fragment eine Sonderstellung ein, da es sich um das älteste Zeugnis der Gruppe handelt und alles auf eine besonders reiche Ausstattung, die wohl auch hinsichtlich der Miniaturen vorgesehen war, hindeutet. Aufgrund der erschließbaren Informationen über die geplante bildliche Ausstattung wäre das Fragment innerhalb der beschriebenen Gruppe am ehesten mit der Handschrift Z zu vergleichen, für die innerhalb der entsprechenden Verse (V. 6704-7284) mit vier geplanten Bildern eine ähnliche Illustrationsdichte geplant war. Aufgrund seines relativ hohen Alters wäre es besonders interessant, da aber weder Bilder ausgeführt wurden, noch über gliedernde Initialen oder evtl. vorhandene Rubriken Informationen zugänglich sind, kann es in diesem Zusammenhang nicht näher berücksichtigt werden.

Die Handschriften S und Z, die beide jünger sind als die ehem. Donaueschinger Handschrift, weisen zu dieser und untereinander in Hinsicht auf die Rubriken und Gliederungssysteme einige Parallelen auf, doch ohne daß sich hier direkte Abhängigkeiten feststellen ließen.

Die Gliederungen aller drei Handschriften lassen sich auf die vom Autor vorgenommene Einteilung des Textes in Kurzabschnitte zurückführen, wobei stets nur eine Auswahl aus den ursprünglich 246 Einschnitten beibehalten wurde. Die meisten dieser Einschnitte

(A122 f.) sowie die nächtlichen Ereignisse (A124 f.). In weiteren Fällen fällt dies Verfahren nicht weiter auf, da der ehemals erste Abschnitt des Urtextes in einem neu hergestellten Großabschnitt ohnehin die wesentlichen Ereignisse enthält, wie zum Beispiel bei S180,7498 mit der Erwähnung des Roaz-Kampfes (A180) aber ohne die Aufnahme von Japhites Trauer und Tod sowie weiteren Totenklagen (A181-185). (Auch hier fällt aber auf, daß auch Wigalois´ Sieg, der erst in A181 geschildert wird, in der Überschrift nicht erwähnt wird.)

Von diesem Prinzip gibt es einige Ausnahmen, indem versucht wird, den gesamten neu entstandenen Abschnitt zu berücksichtigen, zum Teil auch in der Form, daß eine "Hauptüberschrift" thematisch die folgende(n) Überschrift(en) einschließt (S160,6270 f.; S178,7352 ff.). Vermutlich ist hier von Eingriffen des Schreibers / Redaktors dieser Handschrift auszugehen, die auch bei der generellen Übernahme von vorgegebenen Rubriken vorausgesetzt werden müssen, zumal (soweit die untersuchten Beispiele lehren) beim Kopieren der Rubriken die Einführung selbständige Änderungen anscheinend die Regel war. Dennoch stehen die oben genannten Beispiele für eine in der Handschrift zu beobachtende Grundtendenz, die wohl zusammen mit der Beobachtung möglicher Abschreibefehler kaum anders als durch die Vorlage zu erklären ist.

⁵⁴⁰ Vgl. Schiewer, Ein rîs, S. 242.

wurden in S übernommen, dann folgt Z und schließlich k. In mehreren Fällen wurden die gleichen Einschnitte beibehalten, doch gibt es auch so viele Abweichungen, daß hier keine genaueren Aussagen gemacht werden können. Als einzige Auffälligkeit ist festzuhalten, daß die meisten in k gesetzten Initialen eine Entsprechung in mindestens einer der beiden anderen Handschriften haben.⁵⁴¹ In allen drei Handschriften wurden zum Teil Abschnittsgrenzen verschoben und nach inhaltlichen Kriterien neu gesetzt; hierbei geht Z am freiesten vor, S hält sich schon mehr an die ursprüngliche Gliederung, und k setzt nur sehr wenig abweichende Einschnitte.

Die Rubriken von Z und k, also von den Handschriften, die mit Bildern versehen werden sollten, fungieren zugleich als Textüberschriften und als Bildtituli bzw. als Malanweisungen. Mit wenigen Ausnahmen werden die Rubriken mit *hie* eingeleitet; sie sind in der Behandlung der Tempora zunächst inkonsequent und gehen dann durchgängig zum Präteritum über. Die Rubriken in S, die ausschließlich als Textüberschriften dienen, werden in der Regel mit *das* eingeleitet und sind durchgehend im Präteritum gehalten.

Im Fall der Handschriften S und k werden oft Abschnittsgliederungen nach inhaltlich schwer nachvollziehbaren oder uneinheitlichen Kriterien vorgenommen. Der letzte Teil des Romans mit den auf die Hochzeit folgenden Ereignissen wird nur noch durch Initialen gegliedert, die im Gegensatz zu dem in beiden Handschriften sonst üblichen Verfahren nicht mehr von Rubriken begleitet sind. Auch beziehen sich die Rubriken in S und k sehr oft nur auf die unmittelbar auf sie folgenden Ereignisse, nicht aber auf die Kernhandlungen des überschriebenen Großabschnittes. Hierbei fällt auf, daß die in der Rubrik aufgenommenen Themen oft dem Inhalt des ehemaligen ersten Kurzabschnittes, der auf die Rubrik folgt, entsprechen. Die Handschrift Z gliedert den Text dagegen nach Sinnabschnitten und hat konsequent bis zum Ende auch die Ausstattung mit Bildern und Rubriken vorgesehen. Hier beziehen sich die Rubriken inhaltlich auf die wesentlichen Kerne der Großabschnitte, die sie einleiten.

Eine Verwandtschaft der Gliederungssysteme der drei Handschriften wird nicht nur durch die von Kapteyn festgestellte Verwandtschaft der Romantexte nahegelegt, sondern auch durch einige Entsprechungen im Wortlaut der Rubriken und zum Teil in ihrer Plazierung im Text. Schon hier ist jedoch festzuhalten, daß die Parallelen zu spärlich sind, um direkte Abhängigkeitsverhältnisse rekonstruieren zu können; auch besteht die Möglichkeit, daß, da auf die gleiche Textstelle rekurriert wird, ähnliche, aber voneinander unabhängige Formulierungen entstehen. Allerdings ist zu beachten, daß in allen Fällen von derselben Hand, die den Text kopiert hat, auch die Rubriken geschrieben wurden, so daß eine gewisse Textkenntnis auch zu relativ freier Abwandlung einer im Kern aus der Vorlage übernommenen Rubrik befähigt haben

⁵⁴¹ Für die Untergliederung durch Doppelstriche gilt das allerdings nicht. - Vgl. die Übersicht in Anhang C2.

wird. So ist es durchaus möglich, daß Abweichungen in der Form und im Wortlaut sowie die öfter zu beobachtende Tatsache, daß sich entsprechende Rubriken in den einzelnen Handschriften an verschiedenen Textstellen stehen, sich auf das selbständige Eingreifen des jeweiligen Schreibers zurückführen lassen, ohne daß jedoch von einer völlig unabhängigen Erfindung des Rubrikensystems auszugehen wäre. ⁵⁴²

Daß die Rubriken der ehemals Donaueschinger Handschrift zumindest zum Teil bereits in der Vorlage vorhanden waren, kann als erwiesen gelten; daß aber auch für die beiden anderen Handschriften die Rubriken nicht jeweils neu erfunden wurden, ist, wenn auch anhand etwas weniger deutlicher Hinweise, sehr wahrscheinlich.

Im Hinblick auf die Handschrift Z, die in bezug auf die Textgliederung recht selbständig und gezielt vorgeht, ist die Abhängigkeit der Rubriken von einer Vorlage am schwierigsten zu erweisen. Doch lassen sich, bei aller grundsätzlichen Verschiedenheit der Rubriken, dennoch in vielen Fällen sprachliche Parallelen zu S feststellen; die zweite Rubrik, von der küniginn pallast, steht sogar identisch in S. Einige Ausdrücke erscheinen wie eine knappere Version derselben Aussage wie in S, wie zum Beispiel bei der Rubrik zur Begegnung mit Beleare, von der es in beiden Fällen heißt: dy [S: weinet und] klagt [S: yamerlichn umb] irn man den het der wurm [S: phetonn] hingetragn [S: selb vierdenn auch mit ross und mit all]. 544

Insbesondere die Rubrik zu Wigalois´ Auffindung durch die armen Leute läßt, trotz aller Selbständigkeit der Bearbeitung, die Beeinflussung durch eine Vorlage vermuten: *hie vandt ain vischer hern wigaleisn lign fuer tod den het der wurm gewarffn und zugen im den harnasch ab.* 545 Abgesehen davon, daß nicht klar wird, wohin der Drache Wigalois geworfen hat, 546 deutet die Inkohärenz im Numerus darauf hin, daß ursprünglich nicht

. .

⁵⁴² Vgl. hierzu von Bloh, die bei den Lauberschen Historienbibeln einen ähnlichen Umgang mit den Rubriken feststellt (Luog für dich und betracht d(a)z gar eb(e). Zu den Präsentationsformen in Texten und Bildern der Historienbibeln I und II, in: Vestigia Bibliae 9/10 (1987/88), S. 451-470, S. 463); Vollmer zum evtl. von derselben Hand wie k geschriebenen Ms. Add. 14917, S. 113 f.

zum evtl. von derselben Hand wie k geschriebenen Ms. Add. 14917, S. 113 f.

543 Z12,222 und S12,222. Weitere Beispiele für sprachliche Ähnlichkeiten sind: Z19,427: da gibt dy fraw dy gurtl dem ritter wider und S19,427: das die künigin dem riter die gürtl widerumb gabe; Z(21),571: hie vieng der ritter hern gabein und S22,578: do wart herre gabein gefangen; Z54,1710: hie kumbt ain junckfraw mit ainem twerg und pegert ainß kempfer an künig artuß hof und S(54),1716: wie ain schone juckfrau mit ainem getwerg kom zu künig artus; Z148,5644: hie sagt dy junckfraw der frawen daß sy den harnasch pey dem vischer gesehen het und S148,5644: das die yunckfrau das alles hort und merckt von der frauen und ir saget was sy gesehn hett; Z174,7054: hye chom her wigaleyß füer ain portn da vand er zwen ritter da muesst er mit vechtn und S174,7054: das her wigelins vechtenn must mit zwain streitparn ritternn vor der vestenn.

⁵⁴⁴ Z(134),4862; S(134),4872. Ähnlich auch in folgenden Fällen: Z(43),1382: hie reytt her wigaleyβ von seiner mueter in fromde landt und engegent im ain pot und S44,1384: das wigeleins sein müter gesegennt und rait vonn ir; bzw. S45,1411: das ain pot hernn wigeleins begegent [...];Z70,2204: hie vieng er der iunkfraun ain hüntl darumb muest er mit ainem ritter vechtn und S(70),2208: das ein schönes hintell vor in auf dem weg lieff das ving her wigelin und gab es der yunckfrau bzw. S72,2280: das her wigelins mit dem ungeheurn man muest vechten [...].

⁵⁴⁵ Z(143),5287.

⁵⁴⁶ In S(140),5126 wird dies dagegen deutlich.

allein der *vischer*, sondern, wie in S, *ain vischer und sein weib*⁵⁴⁷ den Helden ausgezogen haben; bei der Verkürzung der Rubrik wurde also vergessen, auch das Verb entsprechend anzugleichen. Daß auch die ehem. Donaueschinger Handschrift hier *ein vischer und sin wip* hat und die in Z gebrauchte Formulierung *und zugent ime sinen harnesch ab*⁵⁴⁸ verwendet, spricht für die Verwandtschaft der Rubriken aller drei Handschriften. Darüber hinaus lassen sich in Z auch einige weitere Entsprechungen zu k feststellen, wenn diese auch nicht so zahlreich sind wie die zu S.⁵⁴⁹

Im Fall von S sprechen - neben einigen grammatischen Unstimmigkeiten⁵⁵⁰ - ähnlich wie in k vor allem die Unregelmäßigkeit, mit der die Abschnitte gesetzt wurden und der in vielen Fällen unzureichende inhaltliche Bezug der Rubriken dafür, daß diese nicht eigens für diese Handschrift entworfen sondern ebenfalls aus einer reicher mit Überschriften versehenen Vorlage ausgewählt wurden.

Ein weiteres Argument sind natürlich auch hier die genannten sprachlichen Parallelen zu Z; außerdem mehrere Gemeinsamkeiten mit den Rubriken in k. ⁵⁵¹ So stehen sehr oft thematisch und zum Teil auch im Wortlaut verwandte Rubriken in S und k an derselben Textstelle oder sind nur um wenige Verse verschoben, wie bei der Ankunft Nerejas, wo S hat: wie ain schone juckfrau mit ainem getwerg kom zu künig artus und es in k heißt: hie ritet ein junckfrouve uff eime pfert und fürte ein twerg hinder ir stünde uff eime dem pferde zü künig artuβ für den tisch. ⁵⁵² Weiterhin treten auch Entsprechungen in Thematik und Wortlaut bei nicht genau an dieselbe Stelle gesetzten Rubriken auf; auf das besonders signifikante Beispiel zu Wigalois´ Ausraubung durch die die armen Leute wurde bereits hingewiesen (s.o.). Ein weiteres Beispiel ist die Rubrik zu der Unterredung mit Hojir: das her wigeleins und die yunckfrau komen zue dem roten riter der ir das pfärdt und den sitich genummen het [...], die in k etwas erweitert ist, aber sonst ganz ähnlich lautet: hie reit herwigeliß mit einer junckfrowen züm gezelte dar under lag der ritter by den frowen der daz pfert und den sittekust der junckfrowen

⁵⁴⁷ S(143),5287.

⁵⁴⁸ k23,143,5247.

⁵⁴⁹ Hier sei nur auf die Fälle hingewiesen, an denen an der gleichen Stelle oder mit Verschiebungen um wenige Verse eine thematisch und evtl. im Wortlaut verwandte Rubrik steht: k1,14,268 und Z14,268 (und Z15,295; Z16,308); k5,(43),1380 und Z(43),1382; k16,102,3286 und Z(102),3296; k17,109,3607 und Z109,3607; k20,127,4449 und Z127,4449; k25,158,6204 und Z158,6204.

⁵⁵⁰ S.o. Kap. 5.1.3.

Bereits Kapteyn weist auf die Entsprechungen zwischen beiden Handschriften hinsichtlich der Rubriken hin und meint, daß sie "hie und da auf eine gemeinschaftliche Herkunft schließen" lassen, obwohl er auch darauf hinweist, daß sie "aber im ganzen frei behandelt und viel zahlreicher" sind als in k (S. 62*).

 $^{^{552}}$ S(54),1716; k8,54,1720. Weitere Beispiele sind: S(18),388 und k3,32,998; S36,1120 und k-,36,1120; S37,1147 und k4,37,1147; S44,1384 und k5,(43),1380; S47,1489 und k6,47,1489; S49,1545 und k7,49,1545; S(54),1716 und k8,54,1720; S58,1838 und k9,58,1838; S60,1884 und R-,(59),1881; S67,2109 und k11,67,2109; S82,2636 und k13,82,2636; S99,3187 und k15,99,3187; S102,3286 und k16,102,3286; S(109),3617 und S(109),3617; S139,5077 und k22,139,5077; S149,5745 und k24,149,5745; S158,6204 und k25,158,6204; S202,8782 und k30,202,8782.

nam. ⁵⁵³ Im Fall der Rubrik zu k30, also ein botte kam und der schönen maget lareye botschafft seite daz er den heiden roaß erslagen hette [...], kann möglicherweise sogar die grammatische Unstimmigkeit als Verkürzung aus einer Vorgängerin der Rubrik in S erklärt werden, wo der Bezug, d.h., wer den Drachen erschlagen hat, noch klar ist: das der graff marol woltt reitn zu der schönenn lareyen und zu irer muter und in sagen das her wigelins den haidn erslagen hett. ⁵⁵⁴

Weiterhin könnte auch die Tatsache, daß im letzten Teil der Handschrift, nach der Hochzeit des Helden, nur noch einzelne Initialen und keine Überschriften mehr auftreten, auf einen Zusammenhang mit der ehem. Donaueschinger Handschrift hindeuten, die ja im letzten Teil ebenfalls weder Bilder noch Rubriken aufweist. Allerdings befinden sich die Initialen in S hier zum großen Teil an anderen Stellen als diejenigen in k.

3.5.2.2. Überlegungen zur erschlossenen Vorlage von S, Z und k

Angesichts der obigen Feststellungen ist es wahrscheinlich, daß nicht nur die Texte von S, Z und k auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, sondern daß zusammen mit dem Text ein bestimmtes Gliederungs- und Rubrikensystem in jeweils mehr oder minder abgewandelter Form tradiert wurde, das auch Einfluß auf die Art der Bebilderung von k gehabt hat.

Die verhältnismäßig großen Entsprechungen im Wortlaut zwischen den Rubriken von S und Z einerseits und denen von S und k andererseits, bei eher geringen (wenn auch nicht ganz fehlenden) Ähnlichkeiten zwischen Z und k legen nahe, daß die Rubriken in S, obwohl es sich um die jüngste der drei Handschriften handelt, am meisten mit denen einer anzusetzenden gemeinsamen Vorlage zu tun haben. Dies gilt sowohl für den Wortlaut und die Auswahl der aufgegriffenen Themen, als auch für die bewahrte Anzahl an Rubriken. Tim Verhältnis zu der zu großen Teilen durch S repräsentierten Vorlage wäre Z dann - zumindest hinsichtlich des Gliederungs- und geplanten Bebilderungssystems - als sehr freie Bearbeitung anzusehen, die die Vorlage als Orientierungshilfe genutzt, diese aber nach eigenen, vor allem am Text selbst orientierten Kriterien abgewandelt hätte. S566

Neben S hätte sich auch k enger an die Vorgaben dieser Vorlage gehalten; die relativ große Zahl an Entsprechungen, bei denen auch auf das Fehlen von Rubriken im letzten Romanteil hinzuweisen ist, machen es wahrscheinlich, daß, den Überlegungen Kapteyns

⁵⁵³ S(87),2757; k13,82,2636. Weitere Beispiele: S31,953 und k3,32,998; S48,1518 und k7,49,1545; S(126),4435 und k20,127,4449; S(134),4872 und k21,134,4836.

⁵⁵⁴ k30,202,8782; S(200), 8688.

⁵⁵⁵ Hinsichtlich der Stellung der Rubriken im Text muß dies dagegen nicht immer zutreffen, da hier öfter als in k eigene, von der ursprünglichen Gliederung abweichende Einschnitte gesetzt werden.

⁵⁵⁶ In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, daß auch hinsichtlich des Textes selbst mit der Kürzung längerer Passagen eine selbständige Bearbeitung vorgenommen wurde.

entsprechend, für die beiden Handschriften eine weitere gemeinsame Zwischenstufe anzusetzen ist und daß an dieser Z nicht mehr beteiligt war. Die Vorlage aller drei Handschriften (und mit Einschränkungen auch noch die Vorlage von S und k) hätte man sich dann sehr reich mit Rubriken versehen vorzustellen, wobei die meisten der 246 Abschnitte des Urtextes berücksichtigt worden wären. 557

Wenn die oben angestellten Überlegungen zutreffen, bleibt die Frage zu beantworten, ob bereits die vermutete Vorlage der drei Handschriften, von denen zwei mit Bildern versehen wurden bzw. versehen werden sollten, ebenfalls Bilder enthalten haben könnte.

Der Übergang von Bildüberschriften in Kapitelüberschriften scheint gegenüber dem umgekehrten Vorgang das üblichere zu sein, wie z.B. die Arbeiten von Wieckenberg und Palmer nahelegen. 558 So läßt sich nach Palmer, der auf die Willehalm-Überlieferung verweist, "bei einigen nicht illustrierten Handschriften des 15. Jahrhunderts vermuten, daß ihre Kapitelüberschriften nach Handschriften der elsässischen Schreibstuben oder abgeschrieben ihnen sehr ähnlichen **Tradition** wurden, wobei einer Bildunterschriften als Kapitelüberschriften übernommen wurden."559 Wenn dies im Fall von S zuträfe, die zudem die jüngste der Handschriften ist, ließe sich vermuten, daß in der gemeinsamen Vorlage bereits Bilder mit Beischriften vorhanden waren. In diesem Fall müßte auch das ältere Fragment f in die Überlegungen einbezogen werden, und es wäre zu prüfen, ob sich eine zu den von Palmer beschriebenen Verhältnissen der Willehalm-Überlieferung parallele Entwicklung feststellen ließe. 560

Die Annahme von Bildern bereits in der Vorlage von S, Z und k ist allerdings insofern problematisch, als für eine gemeinsame Vorlage von S und k eine sehr große Zahl an Bildern angesetzt werden müßte. Denn nicht nur die 111 Überschriften von S wären hier zu veranschlagen, sondern zusätzlich diejenigen Gliederungsabschnitte, die allein k aufweist;⁵⁶¹ im ganzen wäre damit zu rechnen, daß nahezu jeder der 246 Abschnitte des Urtextes nicht nur mit einer Rubrik, sondern auch mit einem Bild versehen war oder zumindest versehen werden sollte.⁵⁶²

⁵⁵⁷ Ob die Rubriken im letzten Romanteil schon hier fehlten und die Bebilderung dieses Teils in Z selbständig eingefügt wurde (bzw. werden sollte), ist kaum zu rekonstruieren.

⁵⁶⁰ So lassen sich in der Anlage mit geplanten Spaltenillustrationen Parallelen zu den beiden Willehalm-Handschriften feststellen, auf die Palmer verweist (V und Fragment 16); vgl. Palmer, Kapitel und Buch, S. 75.

⁵⁶¹ Unter Umständen auch die Doppelstriche. Z muß hier nicht berücksichtigt werden, da hier, wie bereits erläutert, mit großer Freiheit vorgegangen wurde.

⁵⁶² Nach dem erstellten Schema ergeben sich 57 ursprüngliche Kleinabschnitte, an denen keine der drei Handschriften einen Einschnitt gesetzt hat; diese wären also möglicherweise abzuziehen. Weitere 27 Abschnitte sind nur in k durch Doppelstriche gekennzeichnet; wenn man annimmt, daß diese, nachträglich

⁵⁵⁸ Vgl. Wieckenberg, Geschichte der Kapitelüberschrift, S. 33, 36-40.

⁵⁵⁹ Palmer, Kapitel und Buch, S. 75 f.

Schon aufgrund der hohen Zahl der anzusetzenden Bilder wäre es besser vorstellbar, daß in der Vorlage mehr oder weniger jeder Abschnitt des Urtextes nur mit einer Rubrik versehen worden wäre, die dann im Fall von Z und k zu Bildüberschriften ausgebaut wurden. Hierfür spräche auch die Form der Rubriken in den einzelnen Handschriften: Denn die Rubriken von S haben konsequent den Charakter von reinen Textüberschriften und stehen durchgehend im Präteritum, während der Gebrauch der Zeiten sowohl in Z als auch in k zunächst schwankt. In Z kommt hinzu, daß die ersten Rubriken noch nicht mit hie eingeleitet werden, wie später durchgehend üblich, sondern daß verschiedene Partikeln erscheinen und sich die Überschriften ebensogut nur auf den Text beziehen könnten; eine Überschrift dieser Art ist sogar mit der in S identisch. Für die Übernahme von ursprünglich reinen Textüberschriften, die dann umgeformt wurden, spricht auch, daß in Z ganz zu Anfang noch nicht jeder Rubrik ein Bild zugeordnet wird, wie es dann durchgängig der Fall ist.

Es ist demnach am wahrscheinlichsten, daß die gemeinsame Vorlage der drei Handschriften sehr zahlreich mit Abschnittsüberschriften ausgestattet war, bei denen es sich nicht um Bild-, sondern um reine Textüberschriften handelte. Diese könnten bereits im Präteritum gestanden haben und möglicherweise mit das o.ä. eingeleitet gewesen sein, so daß die Übernahme für den Schreiber von S kaum Probleme bereitete und seine Rubriken recht einheitlich geraten sind. Z und k hätten dagegen die Textüberschriften so umwandeln müssen, daß sie zugleich auch als Bildtituli bzw. Malanweisungen fungieren konnten, wofür sich die Einleitung mit hie und tendentiell eher das Präsens anboten. Die abweichende Form der Rubriken der Vorlage hätte hier zu den in beiden Handschriften zunächst auftretenden Inkonsequenzen geführt, bis der jeweilige Schreiber sein eigenes System gefunden hatte. In k könnte die Ergänzung einer Fülle von inhaltlich unwesentlichen aber für den Zeichner interessanten Details vor allem zu Anfang der Handschrift⁵⁶³ auf das Bestreben zurückzuführen sein, ursprüngliche Textüberschriften für einen Zeichner umsetzbar zu machen.

3.5.2.3. Das Verhältnis des Gliederungssystems der ehem. Donaueschinger Handschrift zur Überlieferung

Geht man davon aus, daß die Rubriken von S tatsächlich eine Vorlage repräsentieren, deren Rubriken von k abgewandelt und in Auswahl übernommen wurden, so lassen sich Erklärungen für manche der oben erläuterten Fehler und Mißverständlichkeiten in k vermuten;564 außerdem lassen sich Bearbeitungstendenzen von k gegenüber dieser Vorlage erschließen.

durch spätere Vergleichung mit einer feiner gegliederten Handschrift, eingeführt wurden, könnten auch diese abgerechnet werden.

⁵⁶³ Vgl. Kap. 5.1.2.2.1.

⁵⁶⁴ Die Benennung Jorams als her gewin (k2) beruht wohl auf einem Irrtum des Schreibers von k, doch könnte dieser dadurch begründet sein, daß Jorams Name evtl. in der Vorlage, wie in S (und Z), nicht genannt wird, wo er einfach als ain ritter oder der ritter bezeichnet wird. Ähnlich verhält es sich mit der

So wurden anscheinend bei der Auswahl der beizubehaltenden Abschnittsgrenzen fast Schauplatzwechsel Helden, die alle des mit höfischen Abschiedsoder Empfangszeremonien zusammenhängen, die übernommen, während ansonsten Zusammenstellung neuer Großabschnitte unter inhaltlichen Gesichtspunkten eher willkürlich vorgenommen zu sein scheint.

In den Rubriken ist anscheinend die oben bereits erwähnte Fülle von Details, die für den Zeichner von Interesse sein könnten, eine Besonderheit der ehemals Donaueschinger Handschrift; denn nur in sehr wenigen der oben aufgeführten Fälle erscheinen die entsprechenden Angaben auch in S. 565 Zum Beispiel wird die knappe Aussage in S, das künig artus unnd die kunigin hern wigelis enpfingn, in k7 um Angaben zum Schauplatz, zu anwesenden Personen und zu Wigalois´ Haltung ergänzt: hie ging künig Artuβ uβ siner bürge mit siner frowen der künigin und mit rittern und mit knechten und enpfingent den juncherren uff dem stein sitzende. 566 In ähnlicher Weise erweitert k die Rubrik zur Ankunft bei Schaffilun, die in S darüber informiert, [...] das sy komen zue ainem schönen gezeltt. 567 In k dagegen [...] koment sie zü einem gezelt daz waß umb stecket mit spern dar under sol ein künig sin und mit herwigeliß sprochen (k16), was dem Zeichner die korrekte Wiedergabe des mit Lanzen umstellten Zeltes ermöglicht hat. Vergleichbar ist auch die Rubrik zum Besuch bei Hojir, wo nur k das Zelt des roten Ritters als Schauplatz der Begegnung erwähnt, 568 weiterhin reitet Wigalois nach dem Abschied von Larie und ihrem Gesinde nicht zu der abenteur, sondern, für den Zeichner umsetzbar, in einen wilden walt. 569

Die entsprechenden Details sind jeweils selbständig aus dem umstehenden Text ergänzt; vor allem bei den sehr viele Einzelheiten anhäufenden diktatartigen Rubriken zu k1, k2 und k10 kann in diesem Zusammenhang vermutet werden, daß der Rubrikator verhältnismäßig frei gearbeitet hat, zumal es in den anderen Handschriften keine in

irrtümlichen Trennung von Florie und Wigalois´ Mutter in zwei Personen (k5), da die beiden Rubriken in S, die sich auf Wigalois´ Abschied beziehen, einmal von fraw florie (S42, 1316) und einmal von Wigalois´ müter (S44, 1384) sprechen. (Allerdings spricht die erste Rubrik klar von Flories Klage um irenn sun wigeleins, doch könnte dieser klärende Zusatz auch in S sekundär oder dem Schreiber entgangen sein.) Weiterhin würde die undurchsichtige Syntax von k8 nachvollziehbarer, wenn man die Information, daß Nerejas Zwerg hinter ihr auf dem Pferd steht, als ungeschickt eingefügten Zusatz von k gegenüber der Vorlage begreift, zumal dieser Sachverhalt weder in S noch in Z erwähnt ist, wo jeweils nur von einer juckfrau mit ainem getwerg die Rede ist (S(54),1716, vgl. auch Z54,1710). Bei k29 kann evtl. über die Zusammenziehungen ursprünglich mehrerer Rubriken auch die Mißverständlichkeit im grammatischen Bezug des zweiten Teilsatzes erklärt werden. Denn also graffe adan herwigeliß waffente vor der burg und enweg wolte riten zü der schönen maget lareye (k29) könnte zurückgehen auf S(198),8535: das her wigelins wolt reitenn zu joraphas [...] kombiniert mit S(200),8688: [das der graff marol] woltt reitn zu der schönenn lareyen [...], so daß es schließlich so aussieht, als wolle Graf Adan der aus dem Text ergänzt worden ist - zu Larie reiten. Zu der Mißverständlichkeit in der Rubrik zu k30 siehe oben, Kap. 5.2.1.

Daß sie in auch in Z nicht erscheinen, liegt wohl daran, daß in dieser Handschrift anscheinend die Kürzung inhaltlich eher unwesentlicher Einzelheiten die vorherrschende Tendenz ist.

⁵⁶⁶ S48,1518; k7,49,1545.

⁵⁶⁷ S102,3286.

⁵⁶⁸ k13,82,2636; S(87),2757.

⁵⁶⁹ S(126),4435; k20,127,4449. Die Beispiele ließen sich vermehren; vgl. die in Kap. 3.5.1.2.2.1. genannten Belege für Details, die vermutlich aus Rücksicht auf den Zeichner eingeführt wurden und von denen der größte Teil keine Entsprechung in S hat.

stilistischer Hinsicht vergleichbaren Fälle gibt.⁵⁷⁰ Hinzu kommt, daß es sich bei k10 um einen der seltenen Fälle handelt, in denen der in k gesetzte Einschnitt nicht mit einem Einschnitt des Urtextes übereinstimmt und der auch in den beiden anderen Handschriften nicht erscheint.

Neben der Einfügung von für den Zeichner relevanten Details läßt sich außerdem die Zusammenziehung von Rubriken der angenommenen Vorlage zu einer einzigen Rubrik, bzw. die Übernahme von Einzelheiten aus anderen Rubriken, als eines der Arbeitsprinzipien in k feststellen. So verbindet der Schreiber in k2 die in S in getrennten Rubriken aufgeführten Sachverhalte, daß Joram [...] wider auß dem waldt zu der künigin raitt ann die maur des grabenn und das die künigin dem riter die gürtl widerumb gabe zu einer einzigen Rubrik, in der ritet [der Ritter] zü einer festen do wurfft ime ein künigin einen güldin gütel her abe. 571 Ebenso werden beim Wächterkampf der Kampf selbst und sein Ausgang zu folgender Rubrik verbunden: hie vacht herwigeliß mit zwein rittern vor der burg und slüg einen zü tot den andern ving er, während sie in S einzeln genannt werden und (noch) verschiedene Kleinabschnitte bezeichnen: das her wigelins vechtenn must mit zwain streitparn ritternn vor der vestenn und das her wigelins den ainen ritter derschlug und den andern ving vor der purgk. 572 Auch die Ungenauigkeiten in der Rubrik zu k30, die als einzige sehr weit auseinanderliegende Ereignisse verbindet, 573 lassen sich vermutlich auf eine derartige Zusammenziehung ursprünglich getrennter Rubriken zurückführen.

Begründet ist diese Tendenz zur Zusammenziehung ursprünglich getrennter Rubriken wohl durch die Verringerung der Abschnitte der Vorlage, wobei ursprünglich getrennte Kleinabschnitte vereint wurden. So wird zwar ansatzweise ein Ausgleich versucht, doch sind die hierzu getroffenen Maßnahmen keineswegs weitreichend genug, um eine dem Textinhalt angemessene Durchsetzung mit Überschriften zu erreichen. Wie bereits erläutert, bleiben diese Ausgleichsbestrebungen auf ein so geringes Maß reduziert, daß die Rubriken letzten Endes doch nur den Inhalt der unmittelbar auf sie folgenden ein oder zwei ursprünglichen Kleinabschnitte wiedergeben und für den Text Wesentliches meist nicht erscheint.

⁵⁷⁰ Vom Wortlaut her ließe sich k2 allerdings auch als Zusammenziehung von S(18),388 und S19,427 erklären, doch sind weitere Details aus dem Text ergänzt, und die Rubriken in S sind im Stil ganz anders. ⁵⁷¹ S(18),388; S19,427; k2,(18),388.

⁵⁷² k27,177,7273; S174,7054; S175,7133. Weitere Beispiele: k1,14,268 und S13,247; S16,308 sowie Z14,268; Z15,295; Z16,308; k23,143,5247 und S(143), 5287; S146, 5480. Zu k29 vgl. Anm. xx.

⁵⁷⁴ Als Beispiel hierfür kann dagegen Z angesehen werden, die dieselbe Bearbeitungstendenz der Setzung einer reduzierten Zahl von Abschnitten aufweist. Hier wurde dies aber sowohl hinsichtlich der Gliederung als auch hinsichtlich der Rubriken konsequent durchgeführt, indem sich der Schreiber sehr unabhängig von der angenommenen Vorlage verhielt.

Aus der Art der getroffenen Auswahl und der aus anderen Rubriken ergänzten oder fortgelassenen Sachverhalte läßt sich weiterhin schon in den Rubriken eine Bearbeitungstendenz im Sinne von Saurma-Jeltschs Begriff der Zeremonialisierung feststellen. Denn im Verhältnis zu der angenommenen, durch S (und u.U. Z) repräsentierten Vorlage nimmt - trotz Ergänzungen und ansatzweisen Zusammenziehungen - insgesamt die inhaltliche Nähe der Rubriken zum Text ab. Eine Reduzierung ins Formelhafte läßt sich insbesondere anhand derjenigen Rubriken beobachten, die eine direkte Entsprechung in S haben. Der State der St

Besonders akzentuiert werden gegenüber den beiden anderen Handschriften bereits im Text der Rubriken die Be- und Entwaffnungsszenen; in Z wird dagegen keiner dieser Vorgänge erwähnt, und in den Rubriken kommt nur einmal, begründet durch die Besonderheit der Wunderrüstung, mit der Wigalois durch Beleare ausgestattet wird, eine Bewaffnungsszene vor.⁵⁷⁷ Um so mehr fällt auf, daß k im Gegensatz hierzu in drei Fällen die Be- oder Entwaffnung des Helden erwähnt und bei der Hojir-Aventiure sogar eine Rubrik zur Bewaffnung auswählt, während der eigentliche Kampf, im Gegensatz zu S und Z, dann nicht mehr berücksichtigt wird.⁵⁷⁸ Eine besondere Neigung zur Betonung zeremonieller Szenen läßt sich vor dem Hintergrund der Vergleichshandschriften auch bei der Bewaffnung durch Graf Adan (k29) beobachten, wo k möglicherweise eigenständig das Anlegen der Rüstung als Thema einführt: Denn die Rubrik in S erwähnt nur, daß Wigalois aufbrechen will,⁵⁷⁹ und auch aus dem Text selbst ist nicht genau zu ersehen, ob Wigalois tatsächlich von Adan gewaffnet wird, oder aber sich selbst die Rüstung anlegt (Vgl. V 8495 ff.).⁵⁸⁰

Ein anderes, sehr deutliches Beispiel für die Stilisierung der Rubriken auch gegenüber der angenommenen Vorlage sind die Abschiedsszenen, die mit der immer gleichen Segens- und Aufbruchsformel versehen werden, während die jeweils speziellen Umstände, wie z.B. die Übergabe der verschiedenen Zauberdinge, unter den Tisch fallen. Dies trifft z.B. für die Wunderrüstung zu, die der Held von Beleare erhält und die in den beiden anderen Handschriften erwähnt wird, während der Schreiber von k einen

۶,

⁵⁷⁹ S(198),8535.

⁵⁷⁵ Stamm-Saurma, Zuht und wicze, S. 62; Dies. (Saurma-Jeltsch), Wandel der Erzählweise, S. 141.

Nicht die Reduktion einer entsprechenden, sondern die Auslassung von ursprünglich vorhandenen Rubriken kann auch der Grund für das Fehlen textnaher Details sein; allerdings liegt beiden Vorgehensweisen dasselbe Verständnis von der Wichtigkeit wiederzugebender oder nicht wiederzugebender Details zugrunde; oft läßt sich auch nicht genau beurteilen, welches der Fall ist. Beide Fälle können daher hier gemeinsam behandelt werden. Auf einiger Wahrscheinlichkeit auf Auslassung zurückzugehen scheinen die im folgenden erwähnten Beispiele des Brotes, des Tieres, und der ersten Weiterrittsszene sowie der Wunderrüstung (die aber einen Sonderfall darstellt, s.u.), da in diesen Fällen an den entsprechenden Textstellen in einer oder beiden anderen Handschriften ähnlich formelhafte Rubriken stehen, wobei aber die entsprechenden Details in vorausgehenden oder folgenden Rubriken genannt werden.

⁵⁷⁷ S(156),6145.

⁵⁷⁸ S setzt vor der Bewaffnung keinen Abschnitt, doch wäre es möglich, daß in der gemeinsamen Vorlage eine entsprechende Rubrik vorhanden war, die in S aber zugunsten der folgenden Überschriften zum eigentlichen Kampf vernachlässigt wurde. Z behält den Abschnitt vor der Bewaffnung bei und überschreibt ihn bereits mit der Ankündigung des Kampfes.

entsprechenden Zusatz tilgt (k25, s.u.). Daß die Minnebeziehung zwischen Wigalois und Larie weder im Bild noch in der Rubrik zum Ausdruck kommt (k20), wurde bereits festgestellt; aber auch die Übergabe von Laries Brot an Wigalois wurde möglicherweise in k absichtlich vernachlässigt, zumal in Z⁵⁸¹ an derselben Textstelle (noch?) steht: *hie nimbt her wigeleiß urlaub von der junckfrauen die gibt im ain gewürz prot.*⁵⁸² Außerdem wird bei Wigalois' Aufbruch von Roimunt die für den Zeichner interessante, inhaltlich aber unwichtigere Angabe, daß Wigalois in einen Wald reitet, erwähnt, während das Besondere der Szene, daß er dabei dem wunderbaren Tier folgt, anders als in S und Z wiederum ausgelassen wird.⁵⁸³ Auch wird in diesen Szenen offenbar der formelle Vorgang des Abschiednehmens gegenüber der Vorlage besonders hervorgehoben. Denn bei Wigalois' Aufbruch vom Artushof wird in S nur die Tatsache, daß der Held fort- und Nereja nachreitet, erwähnt, während k explizit *hie neig herwigeliß sich gegen künig artuß* einfügt;⁵⁸⁴ ebenso betont der Schreiber beim nächsten Einschnitt Wigalois' Abschied von Gawein, während in der Rubrik in S nur steht: *das her wigeleins der maydt inn denn wald nach raidt.*⁵⁸⁵

Ähnlich verhält es sich darüber hinaus mit den beiden reinen Weiterrittsszenen (k15, k17), wobei die in k an dieser Stelle gesetzten Einschnitte dem Textinhalt und dem Ausweis der Rubriken in S und Z nach ursprünglich einen Sinn hatten, der weniger in der Fortbewegung an sich als in den hierbei stattfindenden Ereignissen lag. So wird neben der Tatsache, daß die Reise fortgesetzt wird, sowohl in S als auch in Z die im Zusammenhang mit der ersten Weiterrittsszene wichtige Verabschiedung Elamies mit dem Übergang des Schönheitspreises an Nereja, erwähnt, und im Fall der zweiten Weiterrittsszene ihre Anerkennung des Helden und die Erzählung über die Aventiure von Korntin. S87

Mit diesen Beobachtungen, die aufgrund des Vergleiches mit den verwandten Überlieferungszeugnissen eine genauere Bewertung der vom Schreiber dieser Handschrift selbst gesetzten Akzente ermöglichen, bestätigt sich, daß die bereits oben im Zusammenhang mit ikonographischen Mustern erwähnten Tendenz zur Zeremonialisierung bereits in den Rubriken vorgeprägt ist:

58

⁵⁸⁰ Auch bei der Ankunft auf Roimunt wird weder das Lanzenstechen mit dem Truchseß, noch die Beratung der Damen erwähnt, die in S erscheinen, sondern es wird das Abnehmen der Waffen betont.

⁵⁸¹ In der Rubrik in S ist das Brot an dieser Stelle auch nicht erwähnt, ein Indiz dafür, daß es aber in der Rubrik der gemeinsamen Vorlage genannt gewesen sein könnte und es sich nicht um eine selbständige Ergänzung von Z handelt, ist die Tatsache, daß es in S an späterer Stelle auftaucht, als Wigalois nach dem Drachenkampf erwacht: das her wigelins des prots auß der taschenn nam und der plued unnd er des ass (S151,5837).

⁵⁸² Z127,4449.

⁵⁸³ Vgl. S130,4658; S134,4836; Z128,4510; Z(129),4589.

⁵⁸⁴ S58,1838; k9,58,1838.

⁵⁸⁵ S60,1884; k-,62,1990.

⁵⁸⁶ Vgl. S100,3234; S101,3255, auch Z98,3152.

⁵⁸⁷ Z109,3607; vgl. auch S(109),3617; S111,3693; S116,3840. In S fehlt hier die Erwähnung des Weiterritts, da diese aber in Z noch vorhanden ist, könnte es sein, daß sie, wenn auch durch wichtigere Ereignisse ergänzt, in der Vorlage von k schon vorhanden war.

Die Tituli [interpretieren] den Text in einer ganz bestimmten Weise [...], indem sie die Ereignisse topisch benennen, sie einschmelzen in ganz bestimmte, immer wiederkehrende Geschehnisse. Ein Titulus wird zu einer Art Situationsetikette, bei dem das Wiedererkennenkönnen, die Einordnung des Einzelgeschehens in den größeren Zusammenhang vergleichbarer Umstände, wichtiger ist, als das Erfassen des Spezifischen eines konkreten Ereignisses.⁵⁸⁸

Diese Feststellung von Saurma-Jeltsch bezüglich der Lauberschen *Parzival*-Handschriften läßt sich also auf den ehem. Donaueschinger *Wigalois* übertragen; und zwar gilt sie nicht nur hinsichtlich des Verhältnisses der Rubriken zum Text, sondern auch in bezug auf das Verhältnis der Rubriken zu denjenigen, die vermutlich in der vorgängigen Überlieferung vorhanden waren. Aus dem Vergleich mit den stemmatisch verwandten Handschriften wird deutlich, daß es sich bei der festgestellten Tendenz nicht um Überlieferungszufälle oder innerhalb der *Wigalois*-Überlieferung bereits länger wirksame Traditionen handelt, sondern um vom Bearbeiter der Handschrift selbständig vorgenommene Akzentuierungen. Daß diese mit den oben beschriebenen Erfordernissen der Werkstattherstellung - sowohl in ökonomischer Hinsicht als auch in bezug auf den zu berücksichtigenden Publikumsgeschmack - zusammenhängen hat große Wahrscheinlichkeit, zumal dieselbe Tendenz auch in anderen Handschriften der elsässischen Werkstätten zu beobachten ist.

Schließlich muß in bezug auf die Rubriken noch eine vierte Tendenz, die der Rubrikator von k vermutlich unabhängig von seiner Vorlage eingeführt hat, besprochen werden. Es handelt sich um die bereits erwähnten Rückverweise, die dem Leser den Überblick über den Textverlauf erleichtern. Die entsprechenden Nebensätze der hier zu berücksichtigenden Rubriken zu k17, k18 und k28 haben weder an den entsprechenden Stellen noch insgesamt Entsprechung in S (und Z), wo die Rubriken immer nur auf das folgende Geschehen verweisen.

Die Rubrik zu k25 stellt hier einen besonders interessanten Fall dar, da der Schreiber zunächst versehentlich in schwarzer Tinte offenbar die Rubrik der Vorlage kopiert hat, um sie dann in roter Tinte und in leicht modifizierter Form ein zweites Mal zu schreiben. Abgesehen davon, daß hierin seine generelle Orientierung an der Vorlage und sein Bestreben, die vorgefundene Rubrik den eigenen Zwecken anzupassen, deutlich werden, sind diese Rubriken auch hinsichtlich der eingeführten Änderungen aufschlußreich; sie lauten: [schwarz:] also herwigeliß urlop nam von der frowen und dem herren und enweg reit wol gewaffent; [rot:] also herwigelis den herren und und die

_

⁵⁸⁸ Saurma-Jeltsch, Wandel der Erzählweise, S. 141.

frowen gesegente und ouch daß gesinde also er den wurm erstach und enweg wolte riten.

Daß der zurückverweisende Nebensatz *also er den wurm erstach* erst in der zweiten Rubrik eingeführt wurde, bestätigt die anhand der ähnlichen Fälle entstandene Vermutung, daß es sich hier um Zusätze des Schreibers von k handelt; auch die Nennung weiterer Personen, wie hier des Gesindes, wurde als Tendenz bereits festgestellt. Mit der Streichung der Erwähnung von Wigalois´ guter Ausrüstung bestätigt sich außerdem die Tendenz der Zeremonialisierung oder Reduzierung von Situationen auf bestimmte Muster: In der alten Rubrik war die Tatsache, daß Beleare den Helden mit einer Wunderrüstung ausgestattet hat, noch bewahrt (und bietet einen weiteren Hinweis auf den Zusammenhang der Rubriken der Vorlage von k mit denen von S und Z, die beide die geschenkte Rüstung erwähnen⁵⁸⁹); in der neuen Rubrik wird sie, möglicherweise zugunsten der besseren Anpassung an eine bestimmte Formel, getilgt. Im Zusammenhang mit dieser Stilisierungstendenz steht wohl auch, daß für Abschiede offenbar die einheitliche Verwendung der Formel des *segenen* anstelle des *urlop nemen* angestrebt wurde.⁵⁹⁰

An dieser Stelle ist auf den bereits erläuterten Sachverhalt zurückzukommen, daß sich sowohl im Gliederungssystem als auch in der Form der Rubriken der Gebrauch im Verlauf der Handschrift ändert. Zu Beginn der Handschrift sind relativ viele Abschnitte mit Rubriken (und Bildern) versehenen. Diese liefern ein hohes Maß an vor allem für den Zeichner verwertbaren Informationen, die zum großen Teil nicht auf die Vorlage zurückgehen, sondern selbständig eingefügt wurden, und dem Zeichner offenbar die Arbeit erleichtern sollten; besonders hervorzuheben sind hier k1, k2 und k10. Die letztere Rubrik könnte sogar unabhängig von der Vorlage eingeführt worden sein. Im Verlauf der Handschrift treten dann allmählich keine so dezidiert die Funktion der Rubriken als Malanweisung betonenden Rubriken mehr auf, wenn auch die Tendenz der Ergänzung von für den Zeichner interessanten Details bestehen bleibt. Statt dessen erscheinen ab etwa der Hälfte des Bilderzyklus (k17) vor- oder rückverweisende Nebensätze, bei denen es sich vermutlich ebenfalls um Ergänzungen gegenüber der Vorlage handelt und die für den Zeichner nicht verwertbar sind, sondern eher dem Leser zur Orientierung über den Text dienen können. Etwas später tauchen außerdem Initialen auf, die gegenüber dem zuvor üblichen Verfahren nicht von einer Rubrik (und einem Bild) begleitet sind. Überhaupt nimmt die Zahl der mit Rubriken und Bildern versehenen Szenen im weiteren Verlauf der Handschrift rapide ab, bis nach der Krönungsszene überhaupt keine Rubriken und Bilder mehr auftreten. Gegen Ende der Handschrift tritt außerdem der einzige Fall auf, in dem Rubrik und Bild erst nach der betreffenden Textstelle plaziert wurden (k27); zusätzlich verstärkt sich die zuvor kaum

_

⁵⁸⁹ S155,6091, Z150,5782.

zu beobachtende Tendenz, mehrere der im folgenden Großabschnitt erzählten Ereignisse, auch wenn sie nicht in unmittelbarer Näher der Rubrik stehen, zusammenzufassen (k29, k30). Ab fol. 176r wird außerdem der obere Seitenrand verkleinert, und es werden durchschnittlich eine größere Zahl an Versen auf einer Seite untergebracht; ab ca. fol. 188v werden außerdem die Schriftzüge hastiger. ⁵⁹¹

Es spricht also alles dafür, daß ein zunächst aufwendiger angelegter Plan für die Ausstattung der Handschrift im Lauf des Schreibens immer mehr reduziert wurde, und zwar wohl aus ökonomischen Gründen. Ein weiterer Grund für die Reduzierung der Rubriken und Bilder im zweiten Romanteil könnte außerdem die Tatsache sein, daß im Text Einkehrszenen, die mit höfischen Empfängen oder Abschieden verbunden sind, nicht mehr vorkommen. Die erst im weiteren Verlauf der Handschrift auftretenden Zusätze in den Rubriken, die einen Überblick über die vorausgegangene Handlung liefern und für den Zeichner nicht verwertbar sind, könnten also als Kompensation der reduzierten Anzahl an Rubriken und Bildern eingeführt worden sein, um dem Leser dennoch, wenn auch mit weniger Aufwand, ein gewisses Maß an Orientierung zu ermöglichen. Hierzu paßt auch, daß die Rubriken, die sich nicht mehr nur auf die Ereignisse der jeweils ursprünglich ersten Kurzabschnitte beziehen, sondern größere Passagen zusammenfassen, erst gegen Ende der Handschrift auftreten. Mit aus Eile vergrößerter Unachtsamkeit ließe sich evtl. die ungünstige Plazierung der Szene zum Wächterkampf erklären.

Somit wäre die anfängliche Tendenz, relativ viele Rubriken aus der Vorlage zu übernehmen und in Hinblick auf die Zeichenbarkeit weit auszugestalten (bes. k1, k2), allmählich zur Übernahme von etwas weniger Rubriken mit mäßigeren Modifikationen abgelöst worden; schließlich, als die Zahl der übernommenen und zur Bebilderung geplanten Abschnitte nicht mehr ausreichte, um für den Leser eine Orientierung innerhalb des Textes zu vermitteln, wurden dann in gegenläufiger Tendenz die Rubriken hinsichtlich ihrer Form als Textüberschriften erweitert. Im letzten Teil des Romans wurden sie dann ganz aufgegeben, was aber auch schon durch die Gestalt der Vorlage bedingt sein könnte.

-

⁵⁹¹ Außerdem werden die Seiten erst im späteren Verlauf der Handschrift liniert; vgl. Kap. C.I.1.

⁵⁹⁰ Die Formel *urlop nemen* wird nur bei Wigalois' Abschied von König Artus verwendet (beibehalten? evtl. handelt es sich bei dem doppelten Vorkommen des Wortes *urlop* um einen Abschreibfehler), wo der Segen von seiten des Ritters inhaltlich unpassend wäre.

Neben dem Streben nach Zeit- und Aufwandsersparnis könnte die Tatsache, daß die Zahl der Zeilen pro Seite zunimmt, auch auf das Bestreben, Papier zu sparen, hinweisen. In diesem Fall hätte der Schreiber aber den benötigten Raum nicht gut eingeschätzt, da am Ende der letzten Lage dann doch zwei Blätter frei geblieben sind (von den aus Unachtsamkeit verschwendeten Seiten fol. 206v und 207r abgesehen).

⁵⁹³ Vgl. Kap. 5.1.2.2.3.

⁵⁹⁴ Vgl. Kap. 5.1.2.2.1.

Insgesamt ist also die Bebilderung der ehemals Donaueschinger Handschrift weitgehend von drei verschiedenen Faktoren abhängig. Zum einen liegt ein über die Vorlage vermitteltes Gliederungs- und Rubrikensystem zugrunde, auf dessen Basis innerhalb der Werkstatt weitere Entscheidungen getroffen wurden. Die durch die Bilder herbeigeführte Gliederung des Textes erweist sich damit als letztlich noch der Gliederung des Urtextes in Kleinabschnitte verpflichtet, wie auch einem zu dieser Texteinteilung passenden Überschriftensystem, das auf einer früheren Stufe der Überlieferung eingeführt wurde. Möglicherweise auch aus Gründen der Aufwandsersparnis bemühte man sich nicht, die Abschnittsgliederung und den Inhalt der Rubriken an die neu zusammengestellten Großabschnitte anzupassen. Bei der Entscheidung, welche Abschnitte der Vorlage beibehalten wurden, spielte wohl bereits die Überlegung eine Rolle, für welche Szenen Bildmuster zur Verfügung standen.

So spielten als zweites Moment wirtschaftliche Gründe bei der Bebilderung der Handschrift eine Rolle, indem über die Stilisierung der Rubrikentexte und die Verwendung fertiger Bildmuster der Produktionsvorgang in großem Maß rationalisiert wurde; außerdem läßt die abnehmende Bebilderungsdichte auf die Reduzierung eines ursprünglich umfangreicheren Konzepts schließen. Der Nähe der Bilder zum Romantext, sowohl was die Bilddichte, als auch was die Illustrationsmethode der Einzelbilder angeht, ist dieses Verfahren abträglich, indem es die Besonderheiten des Textes einebnet und ihm ein von außen herangetragenes Interpretationsmuster überstülpt. Hiermit wird, als dritter Faktor, den Interessen eines Publikums entsprochen, das nicht in erster Linie Wert auf die adäquate Wiedergabe des Textes in der Bebilderung legte, sondern dem es auf die Wiedererkennbarkeit bestimmter Muster ankam, mit denen auch Texte anderer Gattungen illustriert wurden und die zudem auf das eigene Leben übertragbar waren und identitätsstiftend wirken konnten. Da es sich bei diesen Mustern um Bilder handelt, die einem "strengen Kodex einer zeremonialisierten Kommunikation"595 unterworfen waren, deren Beherrschung dem Publikum der Lauber-Handschriften als wichtig erschien, werden Anklänge an die höfisch-arturische Seite des Textes deutlich, während andere Aspekte des Wigalois in der Bebilderung ausgeklammert werden.

⁵⁹⁵ Vgl. Saurma-Jeltsch, Wandel der Erzählweise, S. 143.

IV. VERGLEICH UND ZUSAMMENFASSUNG

Betrachtet man die überlieferten *Wigalois*-Bebilderungen im Vergleich, so fällt sofort ihre grundsätzliche Verschiedenheit auf. Dies gilt sowohl für die Dichte und die Auswahl der zu bebildernden Szenen, als auch für die Machart und die Ikonographie der Bilder, für die Interpretation des Textes und den Entstehungs- und Verwendungskontext.

Die Frage nach einer möglichen Abhängigkeit der Zyklen untereinander kann dabei vor allem mit Blick auf die jeweils völlig unterschiedliche Ikonographie negativ beantwortet werden. Exemplarisch sei nur auf die durchgeführten Analysen zum Aussehen des Drachens und der wilden Frau hingewiesen sowie ferner auf die verschiedenen Darstellungen der Beleare-Szene und der Empfangs- und Aufbruchsszenen.

Nur in einer einzigen Szene läßt sich eine größere Ähnlichkeit auf ikonographischer Ebene feststellen, und zwar bei den Darstellungen der Gürtelübergabe der Leidener Handschrift (B1) und des Runkelsteiner Zyklus (R1), wo sich die Darstellung Jorams, der seine Lanze mit dem angehängten Gürtel fast senkrecht nach oben reicht, und die Ginovers, die von einem Balkon aus den Gürtel ergreift, stark ähneln; doch reicht diese Entsprechung allein nicht für die Annahme einer irgendwie gearteten Abhängigkeit aus, da das Bild auch jeweils unabhängig in dieser Gestalt entworfen sein könnte. ⁵⁹⁶ Deutlich ist, daß das entsprechende Bild der Donaueschinger Handschrift (k1) hierzu in keinerlei Verbindung steht; denn wenn ein solches Bild in der Vorlage des Zeichners vorhanden gewesen wäre, hätte dieser nicht bereitstehende Bildmuster aus anderen Zusammenhängen auf unorganische Weise für diese Szene kombinieren müssen. ⁵⁹⁷

Einen scheinbaren Hinweis auf eine mögliche Verwandtschaft zwischen den Handschriften S und k sowie den Fresken auf Runkelstein liefert Kapteyn, wenn er im Zusammenhang mit k bemerkt, daß "Wigelis [...] auch die form in S, wie auf den fresken von Runkelstein" sei. Dies könnte zu der Vermutung verleiten, daß möglicherweise die gemeinsame Vorlage von S und k bereits bebildert gewesen sei und ein Zusammenhang zwischen dieser und den Runkelsteiner Fresken bestehe.

Aufgrund der ikonographischen Verschiedenheiten könnte hierbei aber bestenfalls darüber nachgedacht werden, ob die gemeinsame Vorlage von S und k oder eine mit ihr verwandte Handschrift von dem Runkelsteiner Maler benutzt wurde, um die Bilder zu entwerfen, bzw. ob eine andere mit ihr verwandte Bilderhandschrift die Vorlage abgegeben haben könnte. Dies führt jedoch zu weit in das Gebiet der Spekulation,

⁵⁹⁶ Dasselbe Muster findet sich außerdem in Ulrich Füetrers Buch der Abenteuer (ÖNB, Cod. 3037, um 1490-1500, Bayern) als Vorsatzzeichnung zu *Wigoleis und Floreis* (vgl. Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften, Bd. 2, S. 356-359). Auch dieses Bild könnte unabhängig entworfen sein oder auch auf die Runkelsteiner Darstellung zurückgehen.

⁵⁹⁷ Vgl. Kap. C.3.3.2.1.

⁵⁹⁸ Kapteyn, S. 61*, Anm. 1.

zumal auch zu beachten ist, daß die Namensbeischrift der Runkelsteiner Fresken streng genommen *bigelas* lautet.⁵⁹⁹ Die von Kapteyn zitierte Form *Wigelis* geht dagegen anscheinend auf die Nennung des Runkelsteiner Inventars von 1493 zurück, in dem der betreffende Raum der Bogenhalle als *Vigeles sal* bezeichnet wird.⁶⁰⁰ Darüber hinaus erwähnt Waldstein in seiner Beschreibung der Runkelsteiner Bilder das zweimalige Vorkommen von Namensbeischriften, die er als Hinweise auf eine Restaurierung der Bilder wertet, und gibt jeweils nur eine von diesen in seinen Abzeichnungen wieder. Hierbei bleibt unklar, ob die von ihm gesehenen Überschriften buchstabengleich waren und ob es sich bei der wiedergegebenen um die ursprüngliche oder um die auf einen Restaurator zurückgehende Beischrift handelt, so daß sich aufgrund dieser scheinbaren Parallele in der Namensform des Helden keine Rückschlüsse auf einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen der ehem. Donaueschinger Handschrift und den Runkelsteiner Bildern ziehen lassen.

Insgesamt bieten sich also die drei untersuchten Bilderzyklen vor allem für einen kontrastiven Vergleich an und eröffnen zugleich einen Blick auf die Spannbreite der möglichen Illustrationsweisen eines Romantextes im Zeitraum zwischen etwa 1370 und 1440.

Hinsichtlich des Illustrationsverfahrens kommt in allen drei Fällen die zyklische Methode zur Anwendung, wobei in den Handschriften stets monoszenische Einzelbilder verwendet werden; in der Leidener Handschrift weisen diese in Hinsicht auf den Text eine stark komplettierende Tendenz auf, in der ehem. Donaueschinger Handschrift eine stark restriktive. Bei der Rezeption der Bilder muß demnach im Fall der ehem. Donaueschinger Handschrift vom Betrachter viel Vorwissen aus dem Text selbständig motiviert werden, wenn die Geschichte anhand der Bilder nacherzählt werden soll; die Leidener Bilder dagegen liefern zahlreiche "Erinnerungsanker", um aus dem Text bekannte Details wachzurufen. So muß der Rezipient z.B. im Fall der Donaueschinger Drachendarstellung (k22) aus eigener Textkenntnis ohne Unterstützung durch das Bild ergänzen, daß der Drache Graf Moral und seine Gefährten entführt hat und daß dies während der Falkenjagd geschehen ist, während auf dem Leidener Bild (B23) diese Vorkenntnisse zwar auch in bestimmtem Rahmen vorhanden sein müssen, das Bild aber hilft, dieses Wissen zu aktivieren. Der Runkelsteiner Zyklus weist wie die Handschriften ebenfalls weitgehend monoszenische Bilder auf, hat aber auch Einzelbilder, die wieder in sich sequentiell gegliedert sind und selbst aus mehreren monoszenischen Teildarstellungen bestehen. Die Bilder auf Runkelstein sind in

⁵⁹⁹ Wenn das *b* im Anlaut auch als gleichwertige bairische Variante zu *w* gelten kann, unterscheidet sich doch der Vokal der Endsilbe.

⁶⁰⁰ Kapteyn beruft sich auf Zingerle, der sich auf eine Stelle des Inventars bezieht, die er mit "Im sumerhaws in Vigeles sal" zitiert (Zu den Bildern in Runkelstein, S. 28 f.); dazu auch Waldstein, Wigalois-Bilder, S. CLXI.

mittlerem Maß mit komplettierenden Elementen ausgestattet und liefern dem Betrachter vor allem einen guten Überblick über die Struktur des Textes.⁶⁰¹

Die unterschiedlichen Illustrationen hängen außerdem wohl damit zusammen, daß die Bilder für gänzlich verschiedene "Gebrauchszusammenhänge" entworfen wurden: Die ehem. Donaueschinger Handschrift ist nicht für einen konkreten Auftraggeber gefertigt, sondern entspricht den gemeinsamen Interessen eines weiteren, aus adligen und reichen Bürgern bestehenden Käuferkreises. Die Illustrationen sind vor allem auf Wiedererkennbarkeit ausgerichtet und erfüllen ihren Zweck in der bestätigend wirkenden Reproduktion bekannter und anerkannter Verhaltensmuster, über die sich der Käuferkreis definiert. Dagegen dient der Runkelsteiner Zyklus als Repräsentationsobjekt in einer von aufgestiegenen Kaufleuten reich ausgestatteten Burg und war wohl daraufhin konzipiert, evtl. im Rahmen dort gegebener Feste, eine Grundlage zu bieten, auf der der Romantext gut und publikumswirksam nacherzählt werden konnte, weshalb gut identifizierbare Szenen in einer übersichtlichen Gliederung vorgeführt werden und komplettierende Elemente, die die erzählerische Ausschmückung einzelner Passagen ermöglichen, mit eingebaut werden. Die Leidener Handschriftenbebilderung schließlich mag dem Auftraggeber dazu gedient haben, seine literarische Bildung zu demonstrieren, etwa indem er seinen Gästen im Durchblättern der Handschrift die zahlreichen in den Bildern gegebenen Textdetails aufschlüsselte; ferner konnte er sich über die Handschriftenbilder als alten artusritterlichen Idealen verpflichteter Herrscher präsentieren.

So wie die einzelnen Illustrationen in unterschiedlichem Grad nach genauer Wiedergabe des Textes streben und demgemäß verschiedene Arten der Illustration verwenden, so werden durch diese auch jeweils verschiedene Aspekte von Wirnts Roman akzentuiert oder ausgespart. Hierbei läßt sich allerdings die überraschende Feststellung machen, daß gerade die realpolitischen Elemente wie auch die Übernahmen Wirnts aus anderen Textgattungen, also die heldenepischen und christlich-legendenhaften Züge des Textes, die zu den eigentlichen Neuerungen Wirnts gegenüber dem klassischen Artusroman gehören, in beiden Handschriften und unter Umständen auch auf Runkelstein (?) heruntergespielt oder ganz vernachlässigt werden. Auf ihre Weise führen also alle Bilderzyklen - mit Ausnahme Runkelsteins (?) - den Text zum großen Teil wieder auf seine traditionell artusritterlichen Seiten zurück, da ritterliche Zweikämpfe und höfische Umgangsformen in allen Bebilderungen stark gewichtet werden.

Doch gerade in der unterschiedlichen Auffassung des Artusrittertums lassen sich bedeutende Interpretationsunterschiede zwischen den einzelnen Zyklen feststellen. So bedeutet die Reduktion auf höfische Elemente für die ehem. Donaueschinger Handschrift ausschließlich Zeremonialisierung und spielt sich damit lediglich auf

-

⁶⁰¹ Ein nach der oben entwickelten Definition "polyszenisches" Bild erscheint in keinem der drei Zyklen, wenn man von den strittigen Fällen R1 und R18 absieht (vgl. Kap. B.3.3.3.). Monoszenisch-

äußerlicher Ebene ab; die Minnehandlung wird zwar dargestellt, ist aber nicht auf emotionaler Ebene angesiedelt, sondern erscheint ebenso auf Formelhaftes reduziert wie die übrigen dargestellten Empfangs- und Abschiedsszenen. Auf Runkelstein fällt das Minnethema sogar gänzlich unter den Tisch, und Wigalois' Artusrittertum äußert sich, neben allgemeinen höfischen Umgangsformen, vor allem in seiner Kampfeskraft. Die Leidener Handschrift stellt dagegen nicht nur die äußerliche Seite des Rittertums dar, sondern greift auch die für den frühen Artusroman relevanten Themen und Idealvorstellungen auf inhaltlicher Ebene auf. So wird die besonders gewichtete Minnebeziehung in hohem Maße als gefühlsmäßige Bindung deutlich, die auch für den Weg des Helden durch die Aventiurewelt von Bedeutung ist; außerdem wird die ethische Rolle des Ritters in der Gesellschaft thematisiert. Wie bei Wirnt geschieht dies zwar nicht im Sinne eines Konfliktes, doch wird (insbesondere in der Hojir-Aventiure) der Idealzustand demonstriert, daß der Artusritter Wigalois als Vertreter höfischer Wertvorstellungen auftritt und bei Störungen der höfischen Ordnung integrierend eingreift. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Ideal herrscherlicher Milde, das im Bild vor allem an der Person Beleares vorgeführt wird.

Diejenigen Neuerung Wirnts, die sich auch in den Bebilderungen durchsetzen, sind vor allem die Einführung phantastischer Elemente und die erzählerische Ausgestaltung von Einzelepisoden, die nicht streng strukturell eingebunden sein müssen. Denn während die Donaueschinger Handschrift auch auf diese weitgehend verzichtet, werden gerade die betreffenden Passagen der Reise mit dem wunderbaren Tier und der Ereignisse nach dem Drachenkampf sowohl in der Leidener Handschrift als auch auf Runkelstein besonders reich mit Bildern versehen. Nach dem Zeugnis der Bebilderungen hat es also den Anschein, daß gerade Wirnts atmosphärisches Erzählen auch im Spätmittelalter noch einen besonderen Reiz ausgeübt hat, während die Übernahmen aus anderen Wigalois' verschiedene Heldenrollen Textgattungen und offenbar weniger Anziehungskraft hatten. Der "hybride" Held Wigalois wird damit wieder zum perfekten Artusritter, der sich in der ehem. Donaueschinger Handschrift im höfischen Zeremoniell, in der Leidener Handschrift als Minneritter und Vertreter höfischer Ethik und auf Runkelstein als ritterlicher Kämpfer gegen phantastische Ungeheuer bewährt.

In Kap. III.C verwendete Abkürzungen

k1	fortlaufend numeriertes Bild und / oder zugehörige Rubrik
k1,14,268	Bild und / oder Rubrik mit fortlaufender Numerierung, Angabe des folgenden Kleinabschnittes (Wirnts), Angabe des folgenden Verses
k2,(18),388	Bild und / oder Rubrik mit fortlaufender Numerierung, Angabe des Kleinabschnittes (Wirnts), innerhalb dessen sich Rubrik und Bild befinden, Angabe des auf diese folgenden Verses
k-,36,1120	Rubrik ohne Bild, Angabe des folgenden Kleinabschnitts (Wirnts), Angabe des folgenden Verses
Z11,201	Rubrik in Z, Angabe des folgenden Kleinabschnittes (Wirnts)
A1	Kleinabschnitt Wirnts
Gk1	durch Initiale eingeleiteter Großabschnitt in k in fortlaufenderNumerierung (u. U. mit Rubrik bzw. Rubrik und Bild verbunden)
Gk1,2,19	durch Initiale eingeleiteter Großabschnitt in k in fortlaufender Numerierung, Angabe des folgenden Kleinabschnitts (Wirnts),Angabe des folgenden Verses

Bibliographie

Textausgaben und Primärquellen

Benecke, Georg Friedrich (Hg.): Wigalois, der Ritter mit dem Rade, getihtet von Wirnt von Gravenberch, Berlin 1819.

Freeland, Beverly Mae (Hg.): A Prototype Edition of Wirnt von Gravenberg's `Wigalois', Diss. Univ. of California, Los Angeles 1993.

Fromm, Hans: Farbmikrofiche-Edition: Heinrich von Veldeke, Eneas-Roman (Univ.-Bibl. Heidelberg Cpg. 403), München 1987 (Codices illuminati medii aevi 2).

Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Bd. 1, begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann und Gisela Fischer-Heetfeld, München 1991.

Kapteyn, J.M.N. (Hg.): Wigalois, der Ritter mit dem Rade von Wirnt von Grafenberc, Bonn 1926 (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde Bd. 9).

Pfeiffer, Franz (Hg.): Wigalois. Eine Erzählung von Wirnt von Gravenberg, Leipzig 1847 (Dichtungen des Mittelalters 6).

Hilfsmittel

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, 3 Bde., Leipzig 1854 ff., Nachdr. München 1984.

Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 3 Bde., Leipzig 1872-1878.

Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, 8 Bde., Freiburg 1976.

Müller, Wilhelm / Zarncke, Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke, 4 Bde., Hildesheim 1963.

Paul, Hermann / Wiehl, Peter / Grosse, Siegfried: Mittelhochdeutsche Grammatik, Tübingen ²³1989.

Schiller, Karl / Lübben, August: Mittelniederdeutsches Wörterbuch, 6 Bde., Bremen 1875-1881.

Seibicke, Wilfried: Vornamen, Wiesbaden 1977.

Socin, Adolf: Mittelhochdeutsches Namenbuch nach Oberrheinischen Quellen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, Basel 1903.

Sekundärliteratur

Amira, Karl von: Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, in: Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Klasse der königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 23, 1. Abt. (1905), S.161-263.

Barack, K. A.: Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, Tübingen 1865.

Bernheimer, Richard: Wild Men in the Middle Ages, London 1952.

Bertemes Paul: Bild- und Textstruktur. Eine Analyse der Beziehungen von Illustrationszyklus und Text im Rolandslied des Pfaffen Konrad in der Handschrift P, Frankfurt a.M. 1984.

Bloh, Ute von: Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters, Bern 1993 (Vestigia Bibliae 13/14, 1991/1992).

Dies.: Luog für dich und betracht d(a)z gar eb(e). Zu den Präsentationsformen in Texten und Bildern der Historienbibeln I und II, in: Vestigia Bibliae 9/10 (1987/88), S. 451-470.

Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Freiburg 1992.

Boucher, François: Histoire du Costume en Occident: de l'antiquité à nos jours, Nouv. éd. augm. d'un chapitre par Yvonne Deslandres, Paris 1983.

Bruck, Robert: Die Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen. Dresden: Meinhold 1906.

Byvanck, A.W.: Les principeaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du royaume des Pays-Bas, in: Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures Jg. XV (1931).

Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum Bd. 4: 1848-1853, London 1965 und Bd. 6: 1861-1875, London 1967.

Cormeau, Christoph: `Wigalois´ und `Diu Crône´. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Artusromans, München 1977.

Curschmann, Michael: Wort - Schrift - Bild, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 378-470.

Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren: Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis zum Rade, Trier 1999 (Literatur, Imagination, Realität, Bd. 19).

Dies.: Aktion und Reflexion. Zum Problem der Konfliktbewältigung im `Wigalois´ am Beispiel der Namurs-Episode, in: Kurt Gärtner / Ingrid Kasten / Frank Shaw (Hgg.): Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 1996, S. 91-101.

Fechter, Werner: Der Kundenkreis des Diebolt Lauber, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 55 (1938), S. 121-146, 650-653.

Frühmorgen-Voss, Hella: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. v. Norbert H. Ott, München 1975.

Fuchs, Stephan: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31).

Garnier, Francois: Le Language de l'Image au Moyen Age, Bd. 1: Signification et Symbolique, Paris 1982, Bd. 2: La Grammaire des Gestes, Paris, 1989.

Giuliani, Luca: Laokoon in der Höhle des Polyphem, in: Poetica 28 (1996), S. 1-47.

Gräber, Antonia: Der Wigalois-Zyklus auf Schloss Runkelstein, in: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg. Hrsg. von der Stadt Bozen. Ausstellungskatalog. Bozen: Athesia 2000, S. 155-171.

Dies.: Dietrich von Hopfgarten, "Wigelis", in: "bescheidenheit". Deutsche Literatur des Mittelalters in Eisenanch und Erfurt, hg. Von Christoph Fasbender, Gotha, S. 90-92.

Grubmüller, Klaus: Artusroman und Heilsbringerethos. Zum `Wigalois´ des Wirnt von Gravenberg, in: PBB 107 (1985), S. 218-239.

Gutmann, Luise: Die Wandgemälde des Schlosses Runkelstein, Diss. Masch. Wien, ohne Jahr [1931].

Habicht, V. Curt: Zu den Miniaturen der Leidener Wigalois-Handschrift, In: Der Cicerone XIV (1922), S. 471 - 475.

Hahn, Ingrid: Gott und Minne, Tod und *triuwe*. Zur Konzeption des Wigalois des Wirnt von Grafenberg, in: Helmut Brall / Barbara Haupt / Urban Küsters (Hgg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, Düsseldorf 1994, S. 37-60.

Haug, Walter / Heinzle, Joachim / Huschenbett, Dietrich / Ott, Norbert H.: Runkelstein. Die Malereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982.

Haug, Walter: Einleitung zu: Walter Haug u.a., Runkelstein, S. 9 - 14.

Ders.: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter, Darmstadt, 2. überarb. u. erw. Aufl., Darmstadt 1992.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, München 1971.

Heinzer, Felix: Die neuen Standorte der ehemals Donaueschinger Handschriftensammlung, in: Scriptorium XLIX (1995), S. 312-319.

Heinzle, Joachim: Über den Aufbau des Wigalois, in: Euphorion 67 (1973), S. 261-271.

Henderson, Ingeborg: Manuscript Illustrations as Generic Determinants in Wirnt von Gravenberg's Wigalois, in: Hubert Heinen / Ingeborg Henderson (Hgg.): Genres in Medieval German Literature, Göppingen 1986, S. 59 - 73.

Dies.: Arthurian Iconography in 15th-Century German Manuscripts, in: Albrecht Classen (Hg.): Von Otfrid von Weißenburg bis zum 15. Jahrhundert. Proceedings from the 24th International Congress on Medieval Studies 1989, Göppingen 1991, S. 123-149.

Henrici, Emil: Die Iweinhandschriften I, in: ZfdA 29 (1885), S. 112-115.

Hilgers, Heribert A.: Zur Geschichte der Wigalois-Philologie. Überlegungen zu einigen Problemen der Textkritik am Beispiel von Wirnts *Wigalois*, in: Euphorion 65 (1971), S. 245 - 273.

Ders.: Materialien zur Überlieferung von Wirnts Wigalois, in: PBB 93 (1971), S. 228 - 288.

Hoffmann von Fallersleben: Verzeichniss der altdeutschen handschriften der k.k. hofbibliothek zu Wien, Leipzig 1841.

Honemann, Volker: Wigalois´ Kampf mit dem roten Ritter. Zum Verständnis der Hojir-Aventiure in Wirnts *Wigalois*, in: Volker Honemann / Martin H. Jones / Adrian Stevens / David Wells (Hgg.): German Narrative Literature of the Twelth and Thirteenth Centuries, FS für Roy Wisbey, Tübingen 1994, S. 347 - 362.

Huschenbett, Dietrich: Beschreibung der Bilder des `Wigalois´-Zyklus, in: Walter Haug / Joachim Heinzle / Dietrich Huschenbett / Norbert H. Ott: Runkelstein. Die Malereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 170 - 177.

Kaiser, Gert: Der Wigalois des Wirnt von Gravenberc. Zur Bedeutung des Territorialisierungsprozesses für die "höfisch-ritterliche" Literatur des 13. Jahrhunderts, in: Euphorion 69 (1975), S. 410-443.

Kautzsch, R.: Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, in: Centralblatt für Bibliothekswesen 12, 1. Heft (1895), S. 1-112.

Ders.: Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, in: Philologische Studien, Festgabe für Eduard Sievers, Halle 1896, S. 287-293.

Ders.: Einleitende Eröterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späten Mittelalter, 1894.

Kern, Peter: Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im `Wigalois´ Wirnts von Grafenberg, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): Artusroman und Intertextualität, Gießen 1990, S. 73-83.

Klare, Andreas: Überlegungen zur Literarisierung von historischen Figuren am Beispiel des Hoyer von Mansfeld in Wirnts "Wigalois", in: Leuvense bijdragen. (Leuven contributions in linguistics and philology) tijdschrift voor germanse filologie 83 (1994), S. 485-521.

Krause, H.: Minne und Recht, in: HRG (Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte), Bd. 3 (1984), Sp. 582-588.

Kroos, Renate: Buchmalerei 1200 - 1500, in: Kunst und Kultur im Weserraum 800 - 1600. Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, Corvey 1966, Münster ⁴1967, Bd. 2, S. 525 - 558.

Kühnel, Harry: Bildwörterbuch zur Kleidung und Rüstung vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992.

Lecouteux, Claude: Der Drache, in: ZfdA 108 (1979), S. 13-30.

Lieftinck, G. I.: Manuscrits datés conservés dans les Pays-Bas. Catalogue paléopgaphique des manuscrits en écriture latine portant des indications de dates, tome premier: Les manuscrits d'origine étrangère (816-1550), Amsterdam 1964.

Loomis, Laura Hibbard / Loomis, Roger Sherman: Arthurian Legends in Medieval Art, London / New York 1938.

Mackert, Christoph: Die Handschrift Donaueschingen 71. Wirnt von Grafenberg, `Wigalois´, in: Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, Katalogband in Vorbereitung.

Marle, Raimond van: Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures, Bd. 1: La Vie Quotidienne, La Haye 1931.

Meier, John: Die deutschen Handschriften in der Bibliothek der Wiltheims, in: AfdA (Anzeiger für deutsches Altertum) 15 (1889), S. 148 f.

Meyer, Erich: Drachenleuchter, in: RDK IV (1958), Sp. 366-369.

Melzer, Helmut (Hg.): Wigalois. Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1519 (Johannes Knoblauch), Hildesheim / New York 1973.

Menhardt, Hermann: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 1, Berlin 1960.

Mertens, Volker: Iwein und Gwigalois - der Weg zur Landesherrschaft, in: GRM (Germanisch-Romanische Monatsschrift) 31 (1981), S. 14-31.

Mitgau, Wolfgang: Bauformen des Erzählens im `Wigalois´ des Wirnt von Gravenberg, Diss. Göttingen 1959 (masch.).

Neubecker, Ottfried: Heraldik. Wappen - ihr Ursprung, Sinn und Wert. Frankfurt a.M.: Krüger 1977.

Neumann, Friedrich: Wann verfaßte Wirnt den Wigalois?, in: ZfdA 93 (1964), S. 31-62.

Nickel, Helmut: Ullstein Waffenbuch. Eine kulturhistorische Waffenkunde mit Markenverzeichnis, Berlin / Frankfurt a. M. / Wien 1974.

Ott, Norbert H.: Katalog der Tristan-Bildzeugnisse, in: Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter (s.o.), S. 140-171.

Ders.: Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Volker Mertens / Ulrich Müller (Hgg.): Epische Stoffe des Mittelalters, Stuttgart 1984, S. 449-474.

Ders.: Überlieferung, Ikonographie - Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters, in: Ludger Grenzmann (Hg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Stuttgart 1984, S. 356-386.

Ders.: Zur Ikonographie des Parzival-Stoffes in Frankreich und Deutschland, in: Wolfram-Studien 12: Probleme der Parzival-Philologie (1992), S. 108-123.

Palmer, Nigel F.: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher, in: Frühmittelalterliche Studien 23 (1989), S. 43-88.

Priebsch, Robert: Deutsche Handschriften in England, Bd. 2: Das British Museum, Erlangen 1901.

Rasmo, Nicolò: Runkelstein, in: Oswald Trapp (Hg.), Tiroler Burgenbuch, Bd. 5 (Sarntal), Bozen 1981, S. 109 - 176.

Rietstap, J.B.: Armonial Général predédé d'un Dictionnaire des Termes du Blason, deuxième edition refondue et augmenté, 2 Bde., Gouda 1884-1887, Réimpression corrigée, Berlin 1934.

Robert, Carl: Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke, Berlin 1919.

Ross, D.J.A.: Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A Study in Comparative Iconography, Cambridge 1971.

Rottmanner, K.: Nachricht von einer Handschrift des Wigalois von Wirich von Grafenberg, in: Friedrich Ast (Hg.): Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst, 2. Bd. 1. Heft, Landshut 1809, S. 109-114.

Saran, Franz: Über Wirnt von Grafenberg und den Wigalois, in: PBB 21 (1896), S. 253-420.

Ders.: Zum Wigalois, in: PBB 22 (1897), S. 151-157.

Stamm, Lieselotte E.: Buchmalerei in Serie: zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40 (1983), S. 128-135.

Dies. (Stamm-Saurma): Zuht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 41 (1987), S. 42-70.

Dies. (Saurma-Jeltsch): Die Kommerzialisierung einer spätmittelalterlichen Kunstproduktion. Zum Wandel von Konzeption und Herstellungsweise illustrierter Handschriften bei Diebold Lauber und seinem Umkreis. Typoskript (Habilschrift TU Berlin 1991) (inzwischen publiziert: Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. Wiesbaden: Reichert, 2001).

Dies. (Saurma-Jeltsch): Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen `Parzival´-Handschriften, in: Wolfram-Studien 12: Probleme der Parzival-Philologie (1992), S. 124-152.

Scheffel, Joseph Victor von: Die Handschriften Altdeutscher Dichtungen der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, Stuttgart 1859.

Schiewer, Hans-Jochen: *Ein ris ich dar umbe abe brach / Von sinem wunder boume*. Beobachtungen zur Überlieferung des nachklassischen Artusromans im 13. und 14. Jahrhundert, in: Volker Honemann / Nigel F. Palmer (Hgg.): Deutsche Handschriften 1100 - 1400. Oxforder Kolloquium 1985, Tübingen 1988, S. 222 - 278.

Ders.: Diebold Lauber, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3 (1986), Sp. 986.

Ders.: Prädestination und Fiktionalität in Wirnts `Wigalois´, in: Volker Mertens / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Fiktionalität im Artusroman, Tübingen 1993, S. 146-159.

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966.

Schirok, Bernd: Wolfram von Eschenbach, "Parzival". Die Bilder der illustrierten Handschriften, Göppingen 1985 (Litterae 67).

Ders.: Parzivalrezeption im Mittelalter, Darmstadt 1982 (Erträge der Forschung 174).

Schloß Runkelstein. Die Bilderburg. Hrsg. von der Stadt Bozen. Ausstellungskatalog. Bozen: Athesia 2000.

Dagmar Hüppner, Ehe, Familie, Verwandtschaft, in: Ruth Schmidt-Wiegand (Hg.): Text-Bild-Interpretation. Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, Text- und Tafelbd., München 1986.

Schmidt, Ronald Michael: Die Handschriftenillustration des `Willehalm' Wolframs von Eschenbach, 2 Bde., Wiesbaden 1985.

Schnath, Georg: Das Sachsenroß. Entstehung und Geschichte des Niedersächsischen Landeswappens, Hannover 1958 (Schriftenreihe der Landeszentrale für Heimatdienst in Niedersachsen Reihe B Heft 6).

Schneider, Karin: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, Cgm 201-350, Wiesbaden 1970 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, Tomus V editio altera, Pars II: Codices Germanicos 201-350 complectens).

Schönbach, Anton: Vorauer Bruchstücke des Wigalois, Graz 1877 (Gratulationsschrift der Eberhard-Karls-Universität Tübingen zur vierhundertjährigen Stiftungsfeier August 1877 gewidmet von der Karl-Franzens-Universität Graz)

Ders: Zum Wigalois I, in: ZfdA 22 (1878), S. 337-365.

Ders.: Zum Wigalois II, in ZfdA 24 (1880), S. 168-181.

Ders.: Zum Wigalois III, in ZfdA 25 (1881), S. 207-213.

Schreiber Albert: Ueber Wirnt von Graefenberg und den Wigalois, in: ZfdPh 58 (1933), S. 209-231.

Schröder, Edward: Wetzlarer Wigalois-Fragment, in: ZfdA 42 (1898), S. 105-107.

Ders.: Lückenbüßer, in: ZfdA 42 (1898), S. 195-196 (zur ehem. Donaueschinger HS).

Ders.: Lückenbüßer, in: ZfdA 45 (1901), S. 228 (zur Leidener HS).

Schröder, Werner: Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*, in: Euphorion 80 (1986), S. 235-277.

Schuette, Marie / Müller-Christensen, Sigrid: Das Stickereiwerk, Tübingen 1963.

Schupp, Volker: Pict-Orales oder: Können Bilder Geschichten erzählen?, in: Poetica 25 (1993), S. 34-69.

Sforza-Vattovani, Fulvia: Medioevo fuori codice: Il maestro di Jan di Brunswick dal codice Wigalois di Leida all' arte fantastica di Chagall e di Harloff, in: Arte in Friuli - Arte a Trieste 110 (1988), S. 35 - 45.

Siebmacher, J.: Großes Wappenbuch, Bd. 6: die Wappen der Städte und Märkte in Deutschland und in den angrenzenden Ländern, Neustadt an der Aisch 1974.

Souchal, Francois: Kunst im Bild. Das hohe Mittelalter, Baden-Baden 1968, Nachdr. 1979.

Stammler, Wolfgang: Zur Leidener Wigaloishandschrift, in: Der Cicerone 14 (1922), S. 699 f.

Ders.: Epenillustration, in: RDK (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte), Bd. 5 (1967), Sp. 810-857.

Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2: Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936.

Stauch, Liselotte: Drache, in: RDK, Bd. 4 (1958), Sp. 342-366.

Strohschneider, Peter: Höfische Romane in Kurzfassungen, in: ZfdA 120 (1991), 419-439.

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms, 6. verbesserte u. erweiterte Aufl., Berlin 1997.

Vollmer Hans: Ober- und mitteldeutsche Historienbibeln, Berlin 1912.

Waldstein, Ernst Karl von: Die Wigalois-Bilder im Sommerhause der Burg Runkelstein, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, NF 13 (1887), S. CLIX - CLXI.

Ders., Die Bilderreste des Wigalois-Cyclus zu Runkelstein, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, NF 18 (1892), S. 34-38, 83 - 89; 129 - 132.

Ders., Nachlese aus Runkelstein, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, NF 20 (1894), S. 1 - 7.

Ward, Harry Leigh Douglas, Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum Bd. 1, London 1883.

Wagner, Eduard: Tracht, Wehr und Waffen des späten Mittelalters (1350-1450) aus Bilderquellen gesammelt und gezeichnet von Eduard Wagner, Text von Zoroslava Drobná und Jan Durdík, Prag 1957.

Wegener, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Leipzig 1927.

Wehrli, Max: Wigalois, in: DU 17 (1965), S. 18-35.

Weitzmann, Kurt: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton 1947.

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 1969 (Palaestra Bd. 253).

Die wilden Leute des Mittelalters, Ausstellungskatalog Hamburg 1963.

Wolff, Ludwig (Hg.): Hartmann von Aue, Iwein, Neubearbeitung der Ausgabe von Georg Friedrich Benecke und Karl Lachmann, Bd. 2, Berlin 1968.

Ziegeler, Hans-Joachim: Wirnt von Grafenberg, in: ²VL, Bd. 10, Berlin / New York 1998, Sp. 1252 - 1267.

Zingerle, J.V.: Zu den Bildern in Runkelstein, in: Germania 23 (1878), S. 28-30.

Anhänge zu den Bilderzyklen

A1: Die Leidener Handschrift, Seitenübersicht

A2: Übersicht zur Auswahl der illustrierten Textabschnitte und zur Illustrationsdichte der *Wigalois-*Zyklen

B: Der Runkelsteiner Zyklus, Lageplan

C1: Die ehem. Donaueschinger Handschrift, Seitenübersicht

C2: Die Gliederungs- und Rubrikensysteme der Handschriften S, Z und k

C3: Das Gliederungssystem der ehem. Donaueschinger Handschrift

C4: Die Rubriken der Londoner Handschrift Z

C5: Die Rubriken der Wiener Handschrift S

Anhang A1: die Leidener Handschrift, Seitenübersicht

fol. Versoseite Rectoseite Bäume und Tiere (ganzseitig) Tafelrunde 1 r (ganzseitig) 1 v -2 v -3 r 3 v -Joram 4 r V. 281-337 V. 338-351 4 v -5 r 5 v -6 r 6 v -7 r Wigalois' Abschied von Florie V. 696-719 V. 720-775 8 v -9 r 10 r 9 v -10 v -11 r 11 v -12 r 12 v -13 r 13 v -14 r Tugendstein 15 r 14 v -V. 1445-1500 V. 1501-1518 15 v -16 r 16 v -17 r Ankunft Nerejas 17 v -18 r V. 1741-1760 V. 1761-1816 Wigalois reitet Nereja nach 18 v -19 r V. 1817-1836 V. 1837-1892 20 r 19 v -Nachtlagerkampf 21 r 20 v -V. 2005-2024 V. 2025-2080 V. 2081-2119 V. 2120-2145 21 v -22 r Riesenkampf Kampf mit zweitem Riesen 23 r

I		
23 v - 24 r		Hündchenkampf
	V. 2258-2314	V. 2315-2338
24 v - 25 r		
25 v - 26 r	V. 2451-2470 Begegnung mit Elamie	V. 2471-2526
26 v - 27 r		
27 v - 28 r		
28 v - 29 r	V. 2751-2760 im Zelt Hojirs	V. 2761-2816
29 v - 30 r		
30 v - 31 r		
31 v - 32 r	Lanzenstechen mit Hojir V. 3041-3062	V. 3063-3090 Schwertkampf und Sicherheit
32 v - 33 r		
33 v - 34 r		
34 v - 35 r		
35 v - 36 r		
36 v - 37 r	V. 3539-3565 Kampf mit Schaffilun	V. 3565-3620
37 v - 38 r		
38 v - 39 r		
39 v - 40 r		
40 v - 41 r	Truchsess V. 3957-3980	V. 3981-4036
41 v - 42 r		
42 v - 43 r		
43 v - 44 r		
44 v - 45 r		
45 v - 46 r	Abschied von Larie V. 4488-4509	V. 4510-4539 Wigalois folgt dem Tier
46 v - 47 r	V. 4540-4568 Vigalois folgt Tier ins Land Kornt	Geisterritter V. 4569-4590
47 v - 48 r	Wigalois folgt Tier vor die Burg V. 4591-4608	V. 4609-4666

48 v - 49 r		V. 4725-4781
49 v - 50 r	Lar auf Anger (ganzseitig)	V. 4782-4835
50 v - 51 r		
51 v - 52 r	V. 4958-4961 Begegnung mit Beleare V. 4948-4969	V. 4970-5025
52 v - 53 r	V. 5026-5081	V. 5082-5099 Drachenkampf
53 v - 54 r	V. 5100-5115 Drache schleudert Wigalois an Se	V. 5116-5169
54 v - 55 r		
55 v - 56 r		V. 5336-5349
56 v - 57 r	V. 5280-5335 V. 5350-5363	arme Leute finden Wig
30 V - 37 I	Wigalois wird ausgeraubt	V. 5364-5420
57 v - 58 r	Frau will Wigalois ertränken V. 5421-5440	V. 5441-4560 Frau labt Wigalois mit Wasser
58 v - 59 r	V. 5461-5516	V. 5517-5524 Dame belauscht arme Leute V. 5524-5342
59 v - 60 r		
60 v - 61 r	V. 5655-5708	Beleare sucht arme Leute auf V. 5709-5730
61 v - 62 r	Übergabe der Rüstung V. 5731-5752	V. 5753-5806
62 v - 63 r	V. 5807-5660	Wigalois erwacht mit Tasche V. 5861-5888
63 v - 64 r	V. 5889-5942	Wigalois in Höhle, Beleare V. 5943-5964
64 v - 65 r		
65 v - 66 r		
66 v - 67 r		
67 v - 68 r		
68 v - 69 r	V. 6397-6420 Ruel trägt Wigalois davon	Ruel will Wigalois erschlagen V. 6420-6441
69 v - 70 r		
70 v - 71 r		
71 v - 72 r	V. 6661-6666 Lanzenkampf mit Karrioz V. 6667-6678	V. 6679-6734
72 v - 73 r		
73 v	bis V. 6869	11 01 00 00 10

_		
74 r		ab V. 7090
74 v - 75 r	V. 7146-7171 Wächterkampf	Adan ergibt sich V. 7172-7196
75 v - 76 r		
76 v - 77 r		
77 v - 78 r		
78 v - 79 r 79 v - 80 r	V. 7530-7583	Roazkampf (mit Japhite) (ganzseitig)
	V. 7584-7637	7638-7649 Wigalois erschlägt Roaz 7650-7655
80 v - 81 r		
81 v - 82 r		
82 v - 83 r		
83 v - 84 r 84 v - 85 r		
85 v - 86 r		
86 v - 87 r		
87 v - 88 r		
88 v - 89 r		
89 v - 90 r		
90 v - 91 r		
91 v - 92 r	Adan überbringt Brief an Larie	
92 v	bis V. 8981	
93 r		ab V. 9172
93 v - 94 r		
94 v - 95 r	V. 9333-9387	V. 9388-9409 g Wigalois und Larie, Waffendemonstra
95 v - 96 r	V. 9410-9429 Hochzeit	V. 9430-9449 Herrschaftsübergabe

96 v - 97 r	V. 9450-9502	Beilager V. 9503-9526
97 v - 98 r		
98 v - 99 r		
99 v - 100 r		
100 v - 101 r		
101 v - 102 r		
102 v - 103 r		
103 v - 104 r		
104 v - 105 r		
105 v - 106 r		
106 v - 107 r		
107 v - 108 r		
108 v - 109 r		
109 v - 110 r		
110 v - 111 r		
111 v - 112 r		
112 v - 113 r		
113 v - 114 r	bis V. 11307	
114 v - 115 r	5.5 1.11001	
115 v - 116 r		ab V. 11525
116 v - 117 r		
117 v		Wappen, Schreiber etc (ganzseitig)
		u

= Lagenmitte

⁼ Lagenende (nach Ausweis der Nummerierung)

Anhang A2: Übersicht zur Auswahl der illustrierten Textabschnitte und zur Illustrationsdichte der *Wigalois-*Zyklen

Textgliederung nach Cormeau	Leiden	ehem. Donaue	Runkelstein
Wigalois, S. 247 f., Überschriften aus Platzgründen vereinfacht			
Prolog Vorgeschichte (145)	B1 Gürtelübergabe	k1 Gürtelübergabe k2 Gürtelrückgabe	R1 Gürtelübergabe, ausreitende Ritter R2 Kampf um Gürtel R3 Empfang bei Joram
	B2 ?	k3 Hochzeit G und F	(R4 Bewirtung) R5 *Hochzeit?? R6 *Glücksrad??
		(R Abschied Gs v F) k4 Rückkehr zu Artus	R7 Abschied Gs v F?
Wigalois-Geschichte (1218) 1 Wigalois´ Jugend 1.0 Kindheit (1218)			(??)
1.1 Questeausritt / Vatersuche (1273)		k5 Abschied von Florie	* *+ ??
1.2 Wigalois am Artushof (1473)	B3 Tugendstein	k6 Tugendstein k7 Empfang durch Arti	?? us
2 Wigalois erwirbt Frau und Land 2.1 Erste Aventiurenreihe 2.1.0 Nereja, Ws Abschied (1717)	B4 Ankunft Nereja	k8 Ankunft Nerejas Nereja vor Artus k9 Abschied vom Hof (R Abschied von Gawe	?? ein)
2.1.1 Aufbruch, ungastlicher Wirt (1884)	B5 W folgt Nereja B6 Lanzenstechen	k10 Lanzenstechen	??

2.1.2	Riesen (2014)	B7 Riesenkampf 1 B8 Riesenkampf 2	k11 Riesenkampf	??
2.1.3	Bracke (2184)	B9 Lanzenstechen		??
2.1.4	Hojir (2349)	B10 Elamie B11 Hojirs Zelt B12 Lanzenstechen B13 Schwertkampf	k12 Elamie k13 Hojirs Zelt k14 Bewaffnung	??
2.1.5	Schaffilun, Anerkennung Nerejas (3255)	B14 Lanzenstechen	k15 Weiterritt k16 Empfang (R Lanzenstechen) k17 Weiterritt	?? R8 Lanzenstechen
	auptaventiure Einkehr auf Roimunt (3885)	B15 Lanzenstechen	k18 Entwaffnung k19 Empfang durch L	R9 Begrüßung Truchseß
2.2.1	Vorbereitungen, Ritt nach Korntin (4370)	B16 Abschied von L und Aufbruch B17 W folgt dem Tier B18 Tor von Korntin	k20 Abschied von Larie	R10 W folgt demTier
2.2.2	Geisterritter und Jorel / König Lar (4539)	B19 Geisterritter B20 Anger v d Burg B21 König Lar		R11 Geisterritter R12 König Lar R13 Abschied
2.2.3	Der Drachenkampf 2.2.3.1 Beleare, Drachenkampf (4863)	B22 Beleare B23 Drachenkampf 1 B24 Drachenkampf 2	k21 Beleare k22 Drachenkampf	R14/15 Beleare R16 Drachenkampf

2.2.4	2.2.3.2 Ausraubung und Rettung (5123) Ruel (*6270)	B25 Auffindung B26 Ausraubung B27 Mordversuch B28 Wiederbelebung B29 Hofdame B30 B bei Armen B31 Waffenrückgabe B32 W erwacht B33 Kleiderangebot B34 Ruel trägt Wigalois B35 Ruel will Wigalois t	k23 Auffindung k24 B bei Armen, wird zu W gewiesen k25 Abschied v Joraph *k25a Floß? Ruel? k26 Ruel trägt Wigalois öten	R17 Auffindung und Ausraubung R18 W erwacht, Kleiderangebot, Abschied von Joraphas (R19 Ruel)
2.2.5	Kämpfe von Glois 2.2.5.1 Karrioz (6541)	B36 Lanzenstechen B37 Schwertkampf		R20 *Karrioz??
	2.2.5.2 Schwertrad (6763)			(R21 Schwertrad)
	2.2.5.3 Stimme, Marrien (6910)			(R22 Sieg über Marrien)
	2.2.5.4 Torwächter (7055)	B38 Wächterkampf 1 B39 Wächterkampf 2	B27 Sieg üb Wächter	??
	2.2.5.5 Roaz (7246)	B40 Roazkampf 1 B41 Roazkampf 2	k28 Japhites Trauer k29 Bewaffnung	??
2.2.6**	* Kontaktaufnahmen nach dem Sieg 2.2.6.1 Joraphas, Briefe (8533)	B42 Ws Brief an Larie	+	??

	2.3 Hochzeit und Herrschaftsübernahme2.3.0 Hochzeits- und Krönungsfest (9049)	B43 Festeröffnung B44 Eheschließung B45 Krönung B46 Beilager	k30 Krönung	??
	2.3.1 Tafelrunder als Gäste (9561)			??
3	Der Krieg gegen Lion 3.1 Todesnachricht, Fehdeansage (9599)			??
	3.2 Kriegsvorbereitungen und Sieg (10331)			??
4	Abschluß und Ausblick 4.1 Tod Flories, Besuch bei Artus (11285)			??
	4.2 Rückkehr, Herrschaftsübernahme (11518)			??

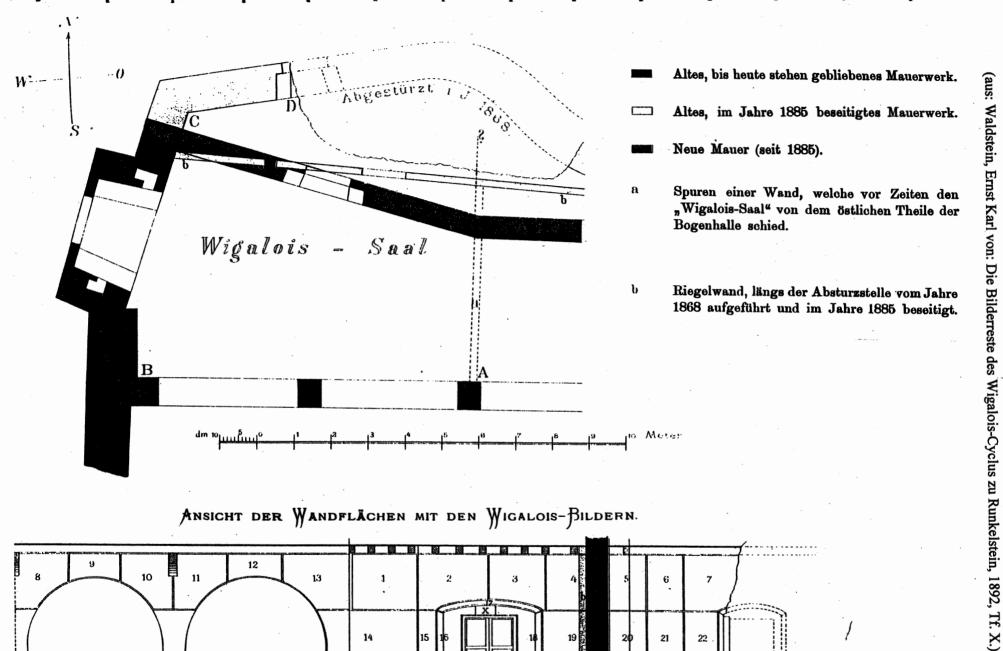
^{*} Die Verszahl für den Beginn der Ruelepisode wurde von mir erschlossen, da sie in Cormeaus Liste, wohl versehentlich, fehlt.

** Der neue Überpunkt 2.2.6 wurde gegen die Gliederung Cormeaus eingeführt, der die beiden Abschnitte nach dem Roazkampf den Kämpfen von Glois nebenordnet. Es scheint mir dagegen sinnvoller, diese Rahmenerereiginisse mit der Einkehr auf Roimunt und der Reise nach Korntin auf eine Ebene zu setzen, da sie gewissermaßen deren spiegelbildliche Entsprechung sind.

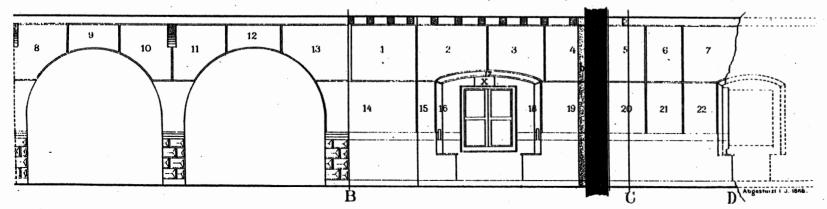
⁺ k 29 könnte genausogut diesem Abschnitt zugeordnet werden, da der Aufbruch nach Joraphas dargestellt ist. ++ bei der Textstelle, die sich auf den Empfang des Briefes bezieht, ist bereits die Krönung dargestellt (k30).

^{*+} Das von Waldstein eher für den Abschied Gaweins gehaltene Bild könnte auch den Abschied Wigalois dargestellt haben.





Ansicht der Wandflächen mit den Wigalois-Bildern.



Anhang C1: die ehem. Donaueschinger Handschrift, Seiten

fol.	Seitenzählung nach Mackert	Versoseite	Rectoseite
			(Vorsatz)
x v - 1 r	1	(Vorsatz)	(Init gepl.)
1 v - 2 r	2 - 3		
2 v - 3 r	4 - 5	Initiale	
3 v - 4 r	6 - 7		
4 v - 5 r	8 - 9		Rubrik
5 v - 6 r	10 - 11	Rubrik	
6 v - 7 r	12 - 13	Joram, Init.	
71	12 10		
7 v - 8 r	14 - 15		<i>Rubrik</i> Gürtel zurück
8 v - 9 r	16 - 17	Initiale	Guitei Zui uck
9 v - 10 r	18 - 19		
10 v - 11 r	20 - 21		
11 v - 12 r	22 - 23		
12 v - 13 r	24 - 25		
13 v - 14 r	26 - 27		
14 v - 15 r	28 - 29		
15 v - 16 r	30 - 31		
16 v - 17 r	32 - 33		
17 v - 18 r	34 - 35		
18 v - 19 r	36 - 37		Rubrik
19 v - 20 r	38 - 39	Heirat Initiale	
20 v - 21 r	40 - 41		
21 v - 22 r	42 - 43		Rubrik Initiale
22 v - 23 r	44 - 45	<i>Rubrik</i> G.s Rückkehr	Initiale
23 v - 24 r	46 - 47	C.C. Addition	

24 v - 25 r	48 -	49		
25 v - 26 r	50 -	51		
26 v - 27 r	52 -	53		Rubrik Abschied Wigalois
27 v - 28 r	54 -	55	Initiale	-
28 v - 29 r	56 -	57		
29 v - 30 r	58 -	59	Rubrik Tugendst. Init.	
30 v - 31 r	60 -	61	Rubrik	Empfang Initiale
31 v - 32 r	62 -	63		
32 v - 33 r	64 -	65		
33 v - 34 r	66 -	67		
34 v - 35 r	68 -		Nereja	Rubrik N. vor A., Init.
35 v - 36 r	70 -			
36 v - 37 r	72 -			
37 v - 38 r	74 -	75	Rubrik Abschied	Initiale
38 v - 39 r	76 -		Rubrik Initiale	
39 v - 40 r	78 -	79		
40 v - 41 r	80 -	81	Rubrik	Nachtlager Initiale
41 v - 42 r	82 -	83		
42 v - 43 r	84 -	85	Rubrik	Initiale
43 v - 44 r	86 - 88 -		Riesen	muale
44 v - 45 r				
45 v - 46 r 46 v - 47 r	90 -			
47 v - 48 r	94 -			
48 v - 49 r	96 -	95		
49 v - 50 r	98 -			
50 v - 51 r		101	Rubrik	
51 v - 52 r		103	Elamie, Init.	
01 v - 02 l		103		

52 v - 53 r	104 - 105		
53 v - 54 r	106 - 107		Rubrik
54 v - 55 r	(106) 108 - 109	Initiale	Zelt Hojirs
55 v - 56 r	110 - 111		
56 v - 57 r	112 - 113		
57 v - 58 r	114 - 115		
58 v - 59 r	116 - 117		
59 v - 60 r	118 - 119 (118)		<i>Rubrik</i> Bewaffnung
60 v - 61 r	120 - 121	Initiale	
61 v - 62 r	122 - 123		
62 v - 63 r	124 - 125		
63 v - 64 r	126 - 127		
64 v - 65 r	128 - 129	Rubrik	
	(127)	Weiterritt, Init.	
65 v - 66 r	130 - 131		
66 v - 67 r	132 - 133 (132)	Rubrik	Schaffiluns Zelt
66 v - 67 r 67 v - 68 r	132 - 133 (132) 134 - 135	Rubrik (keine Initiale)	Schaffiluns Zelt
	(132)		
67 v - 68 r	(132) 134 - 135	(keine Initiale)	
67 v - 68 r 68 v - 69 r	(132) 134 - 135 136 - 137		Zelt
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139	(keine Initiale)	Zelt
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143	(keine Initiale)	Zelt
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145	(keine Initiale) Rubrik	Zelt
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145 146 - 147	(keine Initiale) Rubrik Weiterritt	Zelt Initiale
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145	(keine Initiale) Rubrik	Zelt Initiale
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r 73 v - 74 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145 146 - 147 (145)	(keine Initiale) Rubrik Weiterritt	Zelt Initiale
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r 73 v - 74 r 74 v - 75 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145 146 - 147 (145) 148 - 149	(keine Initiale) Rubrik Weiterritt	Zelt Initiale
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r 73 v - 74 r 74 v - 75 r 75 v - 76 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145 146 - 147 (145) 148 - 149 150 - 151	(keine Initiale) Rubrik Weiterritt	Zelt Initiale
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r 74 v - 75 r 75 v - 76 r 77 v - 78 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145 146 - 147 (145) 148 - 149 150 - 151 152 - 153	(keine Initiale) Rubrik Weiterritt	Zelt Initiale
67 v - 68 r 68 v - 69 r 69 v - 70 r 70 v - 71 r 71 v - 72 r 72 v - 73 r 74 v - 75 r 76 v - 77 r 77 v - 78 r	(132) 134 - 135 136 - 137 138 - 139 140 - 141 142 - 143 144 - 145 146 - 147 (145) 148 - 149 150 - 151 152 - 153 154 - 155	(keine Initiale) Rubrik Weiterritt	Zelt Initiale

l 00 04	400 404		T
80 v - 81 r	160 - 161		
81 v - 82 r	162 - 163		Entwaffnung
	(161)	Rubrik	Initiale
82 v - 83 r	164 - 165		Rubrik
83 v - 84 r	(163) 166 - 167	Initiale	Empfang b. L.
63 V - 64 I	100 - 107	Hillale	
84 v - 85 r	168 - 169		
85 v - 86 r	170 - 171		
86 v - 87 r	172 - 173		
00 0	172 - 173		
87 v - 88 r	174 - 175		
88 v - 89 r	176 - 177		Dubeit
89 v - 90 r	178 - 179	Abschied	Rubrik
	(175a)	Initiale	
90 v - 91 r	180 - 181		
	100		
91 v - 92 r	182 - 183		
92 v - 93 r	184 - 185		
93 v - 94 r	186 - 187		
	400 40-		
94 v - 95 r	188 - 189		
95 v - 96 r	190 - 191		
96 v - 97 r	192 - 193		Beleare
97 v - 98 r	(190) 194 - 195	Rubrik	Initiale
97 v - 98 r	194 - 195		
98 v - 99 r	196 - 197		
99 v - 100 r	198 - 199		
100 v - 101 r	200 - 201		
100 v - 1011	200 - 201		
101 v - 102 r	202 - 203	Rubrik	Initiale
	(199)	Drache	
102 v - 103 r	204 - 205		
103 v - 104 r	206 - 207		
1041			
104 v - 105 r	208 - 209		arme Leute
10-	(205)	Rubrik	Initiale
105 v - 106 r	210 - 211		
106 v - 107 r	212 - 213		
107 v - 108 r	214 - 215		

108 v - 109 r	216 - 217		
109 v - 110 r	218 - 219		
110 v - 111 r	220 - 221		
111 v - 112 r	222 - 223		
112 v - 113 r	224 - 225		
113 v - 114 r	226 - 227 (223)		<i>Rubrik</i> Wigalois gefunden
114 v - 115 r	228 - 229	(Initiale geplant)	<u> </u>
115 v - 116 r	230 - 231		
116 v - 117 r	232 - 233		
117 v - 118 r	234 - 235		
118 v - 119 r	236 - 237		
119 v - 120 r	238 - 239		
120 v - 121 r	240 - 241		
121 v - 122 r	242 - 243		Rubrik (s.+r.)
122 v - 123 r	244 - 245 (240)	Abschied Initiale	
122 v - 123 r			
	(240) 246	Initiale	ab V. 6297
123 v	(240) 246 (242)	Initiale bis V. 6264	
123 v 124 r	(240) 246 (242) 247 248 - 249	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r	(240) 246 (242) 247 248 - 249 (245)	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r	(240) 246 (242) 247 248 - 249 (245) 250 - 251	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r 126 v - 127 r	(240) 246 (242) 247 248 - 249 (245) 250 - 251 252 - 253	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r 126 v - 127 r 127 v - 128 r	(240) 246 (242) 247 248 - 249 (245) 250 - 251 252 - 253 254 - 255	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r 126 v - 127 r 127 v - 128 r 128 v - 129 r	(240) 246 (242) 247 248 - 249 (245) 250 - 251 252 - 253 254 - 255 256 - 257	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r 126 v - 127 r 127 v - 128 r 128 v - 129 r 129 v - 130 r 130 v - 131 r 131 v - 132 r	(240) 246 (242) 248 - 249 (245) 250 - 251 252 - 253 254 - 255 256 - 257 258 - 259 260 - 261 262 - 263	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r 126 v - 127 r 127 v - 128 r 128 v - 129 r 129 v - 130 r 130 v - 131 r 131 v - 132 r 132 v - 133 r	(240) 246 (242) 248 - 249 (245) 250 - 251 252 - 253 254 - 255 256 - 257 258 - 259 260 - 261 262 - 263 264 - 265	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel
123 v 124 r 124 v - 125 r 125 v - 126 r 126 v - 127 r 127 v - 128 r 128 v - 129 r 129 v - 130 r 130 v - 131 r 131 v - 132 r	(240) 246 (242) 248 - 249 (245) 250 - 251 252 - 253 254 - 255 256 - 257 258 - 259 260 - 261 262 - 263	Initiale bis V. 6264 Ruelbild	ab V. 6297 Ruel

135 v - 136 r	270 - 271		
136 v - 137 r	272 - 273		
137 v - 138 r	274 - 275		
138 v - 139 r	276 - 277		
139 v - 140 r	278 - 279		
140 v - 141 r	280 - 281		
141 v - 142 r	282 - 283		Rubrik
142 v - 143 r	284 - 285 (281)	Adan gefangen	Initiale
143 v - 144 r	286 - 287		
144 v - 145 r	288 - 289		
145 v - 146 r	290 - 291		
146 v - 147 r	292 - 293		
147 v - 148 r	294 - 295		Initiale
148 v - 149 r	296 - 297		
149 v - 150 r	298 - 299		
150 v - 151 r	300 - 301 (298)		<i>Rubrik</i> Japhite
151 v - 152 r	302 - 303	Initiale	
152 v - 153 r	304 - 305		
153 v - 154 r	306 - 307		
154 v - 155 r	308 - 309		
155 v - 156 r	310 - 311		
156 v - 157 r	312 - 313	Initiale	
157 v - 158 r	314 - 315		
158 v - 159 r	316 - 317		
159 v - 160 r	318 - 319		
160 v - 161 r	320 - 321		
161 v - 162 r	322 - 323		
162 v - 163 r	324 - 325		

1			
163 v - 164 r	326 - 327	Rubrik	Initiale
	(323)	Bewaffnung	
164 v - 165 r	328 - 329		
165 v - 166 r	330 - 331		
166 v - 167 r	332 - 333		
167 v - 168 r	334 - 335		
168 v - 169 r	336 - 337		
169 v - 170 r	338 - 339		
170 v - 171 r	340 - 341	<i>Rubrik</i> Krönung	Initiale
171 v - 172 r	(337) 342 - 343	Rioliung	
172 v - 173 r	344 - 345		
173 v - 174 r	346 - 347		
174 v - 175 r	348 - 349		
175 v - 176 r	350 - 351	Initiale	
176 v - 177 r	352 - 353		
177 v - 178 r	354 - 355		
178 v - 179 r	356 - 357		
179 v - 180 r	358 - 359		
180 v - 181 r	360 - 361		
181 v - 182 r	362 - 363		
182 v - 183 r	364 - 365		
183 v - 184 r	366 - 367		
184 v - 185 r	368 - 369		
185 v - 186 r	370 - 371		
186 v - 187 r	372 - 373		
187 v - 188 r	374 - 375		
188 v - 189 r	376 - 377	Initiale	
189 v - 190 r	378 - 379		
190 v - 191 r	380 - 381		
F		•	

191 v - 192 r	382 - 383	Initiale	
192 v - 193 r	384 - 385		Initiale
193 v - 194 r	386 - 387		
194 v - 195 r	388 - 389		
195 v - 196 r	390 - 391		
196 v - 197 r	392 - 393		(initiale gepl.)
197 v - 198 r	394 - 395		
198 v - 199 r	396 - 397		
199 v - 200 r	398 - 399		
200 v - 201 r	400 - 401		
201 v - 202 r	402 - 403		
202 v - 203 r	404 - 405		
203 v - 204 r	406 - 407		
204 v - 205 r	408 - 409	Initiale	
205 v - 206 r	410 - 411		
206 v - 207 r	412 - 413	versehentlich nicht beschrieben	versehentlich nicht beschrieben
207 v - 208 r	414 - 415		
208 v - 209 r	416 - 417		
209 v - 210 r	418 - 419		
210 v - 211 r	420 - 421		
211 v - 212 r	422 - 423		
212 v - 213 r	424 - 425		
213 v - 214 r	426 - 427		
214 v - 215 r	428 - 429		
215 v - 216 r	430 - 431		Initiale
216 v - 217 r	432 - 433	1.00	
217 v - 218 r	434 - 435	Initiale	1.20-1-
218 v - 219 r	436 - 437		Initiale

2	219 v	- 220 r	438	- 439		
					Textende	
2	220 v	221 r	440	441		
2	221 v		442			

= Lagenmitte

= Lagenende (nach Mackert)

Anhang C2: Die Gliederungs- und Rubrikensysteme der Handschriften S, Z und k

ļ	Abschnitte Wirnts (äußere Glie Dreireime)	ederung,	s	z	k	Cormeau	Mitgau
1	Wer hat mich guoter uf getan	1-19				1 (Prolog)	1
2	Swer nach eren sinne	20-32	R-Init	Init gr.	(Init)		(1.Teil)
3	Waer ich ein also wiser man	33-53	R-Init	(Init)			
4	Man sol mir des genade sagen	54-74	Init	(Init)	§		
5	Sie wellent daz daz iht witze sin	75-89		(Init)	§		
6	So spricht vil lihte ein tumber man	90-104					
7	Hie vinde ich anders lones niht	105-123	Init	(Init)			
8	Min kunst diu was verborgen ie	124-144		(Init)	Init		
9	Ez was hie bevor so man seit	145-175	R-Init	Init gr.	§	145 (I)	145
10	Als ichz vernomen han	176-200	R-Init		§		(Anf. Hdlg.)
11	Des küniges hus enmitten lac	201-221		R-Init kl.			
12	Ein palas het diu künigin	222-246	R-Init	R-Init kl.			
13	Nu het der künic einen sit	247-267	R-Init	Init			
14	Als er die küniginne sach	268-294		R-Init kl.	R-k1-Init		
15	Diu vrouwe sprach daz si getan	295-307		R-Init kl.			
16	Den gürtel leite er uf daz sper Nun laze wir den riter sin	308-350 320	R-Init R-Init	R-Init kl.			
17	Diu vrouwe in zuo ir sitzen hiez	351-383	IX-IIII	R-Init kl.			
18	Diu rede het ein ende hie	384-426	D l=:4	R-Init kl.	D ko leit		
19	Des andern morgens kom durch Herre nemt den gürtel wider	388 427-489	R-Init R-Init	R-Init kl.	R-k2-Init		
20	die von der tavelrunde Nu reit der riter sa zehant	445 490-506	R-Init	(B)*-R-Init R-Init			
21	Die knappen riten vür den walt nu wafent sich her Gawein Des wart her Gawein vil unvro	507-577 517 571		R-Init (B)*-R-Init R-Init-(B)			
22	Als diu sicherheit wart getan	578-589	R-Init	1 1 mm (D)			
23	Nu riten die zwen küene man	599-659	R-Init				
24	Mit maeren vertriben si den tac	660-716					

25 26	Man gap im guote spise da do man gaz do fuorte in sa Als uns diu aventiure seit	717-741 718 742-800	R-Init	(B)-R-Init				
27	Sich het diu maget riche	801-829						
28	An ir houbetloche vor	830-850						
29	Diu maget truoc ein schapel	851-933		(Abschn. fehlt)	§			
30	Michn triegen danne die sinne min	934-952			§			
31	Diu maget diu was riche	953-997	R-Init		§			
32	Do sinen ernst der wirt ersach	998-1018			R-k3-Init			
33	Nu wart im daz reine wip	1019-1035	R-Init					
34	Uf des küniges veste	1036-1052	R-Init					
35	Nu was des wol ein halbez jar	1053-1119	R-Init	(B)-R-Init				
36	Du vrouwe wart des trostes vro	1120-1146	R-Init		R-Init			
37	Do vlugen diu maere	1147-1159	R-Init		R-k4-Init			
38 39	Nu nam er des vil rehte war ouch brahtens im sin isengwant Do er mit vrage daz bevant nu laze wir den riter wesen	1160-1202 1183 1203-1243 1220	R-Init R-Init	(B)-R-Init		1218 (II - 1.0)	1220	
40	und sagen wiez dem kinde ergie Nu gap im got in siner jugent	1221 1244-1272	Init		§ §		(WigHdlg.)	
41	Nu het er vordes vil vernomen	1273-1315	R-Init			1273 (1.2)		
42	Do man sin ernest rehte ersach	1316-1344	R-Init					
43	An ir gebaerden daz wol schein sus nam er urloup unde reit des erziuget er groze manheit Sin muoter vrouwe Florie stuont	1345-1383 1381 1382 1384-1409	R-Init	R-(B)-Init	§ R-k5-Init			
45	Sus reit er verre durch diu lant	1411-1463	R-Init		§			
46	Nu zeige mir den wec dar	1465-1488						
47	Zuo der linden reit der gast	1489-1517	R-Init	(B)-R-Init	R-k6-Init			
48	Do man den knappen dar uf sach	1518-1544	R-Init		§			
49	Dem juncherren was unbekant	1545-1564	R-Init		R-k7-Init			
50	Der künic vraget in der maere	1565-1606						
51	Dem künige wart er heimlich	1607-1621						
52	Do dem künige wart geseit	1622-1660	R-Init					

53	Do sich der buhurt zerlie	1661-1709		(Abschn. fehlt)			
54	Mit urloube ritens alle dan	1710-1786		R-(B)-Init			
	Do siz alsus verenden	1716	R-Init			1717 (2.1.0)	
	(hie) kom ein maget riche	1720			R-k8-Init	, ,	
55	Do daz gesinde sine bet	1787-1799					
50	Do daz godinac omo bot	1707 1700					
56	Diu rede wart im ungemach	1800-1822					
57	Sus reit si gegen dem walde	1823-1837		R-Init-(B)			
58	Nu nam er urloup von in da	1838-1850	R-Init		R-k9-Init		
	dem milten künige neic er sa	1839		lnit kl.			
59	Her Gawein do mit im gie	1851-1883					
•	Sus reit her Gwigalois von dan	1881			R-Init		
20			Dinit		IX-IIII	1004 (2.4.4)	1004
60	Der mägde ilte er balde nach	1884-1910	R-Init			1884 (2.1.1)	1884 (2. Teil)
61	Do si die rede gar gesprach	1911-1957					,
	unz daz der abent ane gie	1927		(B)-R-Init			
62	Er sprach vrouwe nein durch got	1958-2002		1	§		
	Der gast den helm uf bant	1990		1	R-k10-Init		
33	Sich huop ein jaemerlichiu not	2003-2013					
64	Der geschicht waren si vil unvro	2014-2034				2014 (2.1.2)	
35	Der juncvrouwen schuofen si	2035-2087		(B)-R-Init			
66	Do der riter rechte ersach	2088-2108			§		
67	Sin ors nam er mit den sporn	2109-2145	R-Init		R-k11-Init		
86	Bi den ziten was der sit	2146-2158					
69	Nu het sich diu reine maget	2159-2203					
				(5) 5 1 11		2184 (2.3.1)	
70	Daz getwerc begunde mit im biten	2204-2222		(B)-R-Init			
	(Do) lief vor in ein bräkelin	2208	R-Init				
71	Ditz was nach mittem morgen	2223-2279	R-Init				
72	Die straze riten si als e	2280-2348	R-Init		§*		
73	Do er den sic da genam	2349-2395	R-Init	(B)-R-Init	§	2349 (2.1.4)	2349
74	Als ich iu e han geseit	2396-2426	Init				(Hojir a)
75	Vor jamer si daz übersach	2427-2463	R-Init				
76	Her Gwigalois der küene man	2464-2484	Init		R-k12-Init		
77	Do er ir so nahen kam	2485-2513	R-Init				
78	Ez het der künic von Irlant	2514-2566	R-Init				
79	Do si si gar besahen	2567-2575			§		
20		2576 2002			-		
30	Als ich mich sin underwant	2576-2602		1			

81	Vrouwe sprach der riter do	2603-2635	R-Init				1 1
82	Sus ritens mit einander dan	2636-2656	R-Init		R-k13-Init		
83	Do daz her Gwigalois ersach	2657-2673					
84	Si sprach nu seht hin uf daz velt	2674-2692					
85	Mit vreuden ritens über daz velt	2693-2709		R-Init-(B)	§		
86	Des küniges tohter von Persia	2710-2752					
87 88	Als der riter wart gekleit der er gewalt het getan Der sitich stuont vor in und sprach	2753-2765 2757 2766-2782	R-Init	(B)-R-Init			2753 (Hojir b)
89	Als ir der herre wart gewar	2783-2805					
90	Durch got erkennet ir ir reht	2806-2840					
91	Im was der bart und daz har	2841-2855	R-Init				
92	Der herre der was riche	2856-2896					
93	Do man sin ernest rehte ersach	2897-2929			§		
94	Diu maere vlugen über daz velt	2930-2966	R-Init				
95	Mit vreuden gie diu naht hin	2967-3027		(B)-R-Init	R-k14-Init		
96	Von dem orse erbeizter nider	3028-3090	R-Init				
97	Do er den pris da het bejaget	3091-3151	R-Init				
98	Sus schieden si sich alle da	3152-3186		R-(B)-Init			
99	Her Gwigalois und diu maget	3187-3233	R-Init		R-k15-Init		
100	Do si ir bet niht vervie	3234-3254	R-Init				
101	Der riter sich do underwant	3255-3285	R-Init			3255 (2.1.5)	3255 (Schaffilun)
102	Mit vreuden riten si do dan sus treip ez in die zit hin	3286-3328 3296	R-Init	R-Init-(B)	R-k16		(Geriannun)
103	Der des gezeltes herre was	3329-3379	Init	1 (B)			
104	Do der herre daz het vernomen	3380-3418	R-Init				
105	Her Gwigalois was ein man	3419-3487			R-Init		
106	Nach der naht erschein der tac	3488-3564					
107	Er was wol grozer klage wert	3565-3575		(Abschn. fehlt)			
108	Her Gwigalois der küene man	3576-3606	R-Init				
109	Si namen urloup von im da Si sprach herre geloubet daz	3607-3665 3617	R-Init	(B)-R-Init	R-k17-Init		

110	Welt irz vernemen ich sagiu wie	3666-3692				I	
111	Sin hus was im bereit	3693-3713	R-Init				
112	Als er daz bürgetor gevie	3714-3750					
113	Min altvrouwe was gevarn	3751-3781			§		
114	Ich sagiu wie daz komen ist	3782-3802			§		
115	Ich laze iuch morgen an ir sehen	3803-3839					
116	Her Gwigalois sprach zuo der	3840-3884	R-Init		§		
117	Do er daz wort vol sprach	3885-3937	R-Init	(B)-R-Init	§	3885 (2.2.0)	
118 119	Sus kerter über die heide vor ir zoch man ir gewin Riter unde knehte	3938-3972 3958 3973-4005	R-Init	(B)-R-Init			3971 (Einschub)
120	Ein ende het diu klage do	4006-4054					
121	Nu berieten sich die drie	4055-4093	R-Init		R-k18-Init		
122	Do der riter wart gekleit	4094-4152			R-k19-Init		
123	Vrou Minne nam in mit ir kraft	4153-4269					
124 125	Als tet im diu reine maget her Gwigalois do slafen gie Der al die werlt geschaffen hat	4270-4342 4295 4343-4369		(B)-R-Init	§		
126 127	Des morgens do der tac uf gie von dem tische gienc er zehant Hie neic er dem gesinde	4370-4448 4435 4449-4509	R-Init R-Init	(B)-R-Init	R-k20-Init	4370 (2.2.1)	4370 (3.Teil)**
128	Hie het der walt ein ende	4510-4568		(B)-R-Init	§		4491 (3. Teil)
129	Do er daz sper het vertan von den ritern was im gach Er sprach den du mir hast genant	4569-4657 4589 4658-4706	R-Init	(B)-R-Init		4539 (2.2.2)	
131	Ouch will ich dir sagen me	4707-4781					
132	Her Gwigalois mit vreuden sprach	4782-4796	Init		§		
133	Der junge riter aber do sprach	4797-4835	R-Init				
134	Do si die rede vol sprach wan got het sinen zorn verlan dar begunde der riter gahen	4836-4912 4862 4872	R-Init R-Init	R-Init-(B)	R-k21-Init	4863 (2.2.3.1)	
135	Owe vrouwe wie tuot ir so	4913-4937	TX IIII			(2.2.0.1)	
136	Nach der klage si sich sluoc	4938-4966					
137	Der riter sprach wa kerter hin	4967-5003	R-Init				
138	Sus reit er einen berc zetal	5004-5076		R-Init-(B)	§		

139	Als er den wurm rehte ersach	5077-5099	R-Init		R-k22-Init	
140	Als er des stiches da enpfant	5100-5140			§	
	er het das swert in siner hant	5126	R-Init		_	5123 (2.2.3.2)
14	Als ich iu e gesaget han	5141-5203	R-Init			
142	Diu vrouwe ir gesellen nam	5204-5246	R-Init		§	
143		5247-5313	R-Init		R-k23-Init	
144	der mane luterliche schein Sus liez er sich erbarmen	5287 5314-5412	R-Init	(B)-R-Init	§	
					3	
14	Ditz was dem hus so nahen	5413-5479				
146	In disen sorgen fuorens dan	5480-5552	R-Init	(B)-R-Init		
147	Sin ors was guot daz er reit	5553-5643	R-Init			
148	Daz diu vrouwe het gesaget	5644-5744	R-Init	R-Init-(B)	§	
149	Diu vrouwe sprach entriuwen ja	5745-5781	R-Init		§?-R-k24-(Init)	
150	Der vrouwen was zer verte ger	5782-5836	R-Init	(B)-R-Init		
15	Sus het er verzwivelt gar	5837-5857	R-Init			
152	2 Ditz jaemerliche wort owe	5858-5940	R-Init			
153	·	5941-5989			§ §	
154	diu wip mit ir kinde Do er guot gemach da vant	5968 5990-6090			8	
15	5 Ich sagiu wie in Lamer gewan	6091-6103	R-Init		§	
156	Er bevalch ez minem wirte hie	6104-6160				
45-	so swiget und hoeretz	6145	R-Init			
157	7 Den vuorte er durch diu maere	6161-6203				
158	Do nam er urloup von in da	6204-6244	R-Init	(R)-Init-(B)	RR-k25-Init	
159	Sin ors wart im gezogen dar	6245-6269	Init		§	
160	Sin ors hafter vaste	6270-6346	R-Init	(B)-R-Init	*R-*k25a-*Init.	?? (2.2.4)
16	Daz wip duht in unsüeze	6347-6406	R-Init		R-k26-Init	
162	Ruel diu ungehiure	6407-6460				
163	Wem kom der tot so nahen ie	6461-6483				
164	Do er sus an dem tode lac	6484-6576			§	
40	Einen stic den vant er da	6543	D 1=2	R-Init-(B)		6541 (2.2.5.1)
168	Ouch vuorte der selbe tievels trut	6577-6645	R-Init			
166	Her Gwigalois was bereit	6646-6666	Init			
167	Do in der sper gar zeran	6667-6714	R-Init		§	

168	Als er des todes rehte enpfant der nach der aventiure reit	6714-6808 6764	D Init	(B)-R-Init	c	6763 (2.2.5.2)	
169	Des wart der riter niht gewar	6809-6829	R-Init		§		
170	Do der riter daz ersach	6830-6860	Init		§		
171	In dirre not entslief er	6861-6919	R-Init			6910 (2.2.5.3)	
172	Do der starke wint gelac	6920-6986	R-Init	D In it (D)		0010 (2.2.0.0)	
173	do er uf sin ors gesaz Her Gwigalois hie blozer stet	6928 6987-7053	R-Init	R-Init-(B)	§		
174	Nach dirre rede diu stimme sweic	7054-7132	R-Init	R-(B)-Init		7055 (2.2.5.4)	
175	Zuo den alten er do gie	7133-7221	R-Init				
176	der riter sprach daz si getan Er sprach herre nu sit gemant	7195 7222-7272	R-Init		Init		
477	her Gwigalois zem alten sprach	7246		(B)-(R)-(Init)	D 107 1.3	7246 (2.2.5.5)	
177	In siner not nam er des war	7273-7351			R-k27-Init		
178	Beslozzen wurden do die tür	7352-7454	R-Init				
179	Sus kom diu vrouwe Japhite	7455-7497	R-Init		§		
180	Roaz mit zorne zuo im gie	7498-7580	R-Init		§		
181	Nach vrouwen minne lit manger tot	7581-7637	Init		Init		
182	Do vahten si unz an die zit	7638-7736			§		
183	Si huop in in ir schoze hie	7737-7789			R-k28-Init		
184	Owe dir tot du bist ein hagel	7790-7830					
185	Swaz er mit siner manheit	7831-7903			§		
186	Hie ist diu aventiure geholt	7904-7956	R-Init	(R)-(Init)-(B)	§		7905 (4. Teil)
187	Ir mugt in gerne lazen leben	7957-7989			§		(4. 1611)
188	Er rihte in uf und sach in an	7990-8038	R-Init		§		
189	Diu burc glaste als ein glas	8039-8057	R-Init		Init		
190	Vierzic was der vrouwen	8058-8092			§		
191	Got müeze im dort genaedic sin	8093-8165			§		
192	Mit triuwen sprach der grave Adan	8166-8222			§		
193	Des volget im der grave Adan	8223-8290					
194	Beslozzen wart der edel stein	8291-8344		(D) (D) (Iia)			
195	Als ich iu gesaget han Si sprachen herre wir sin bereit	8324 8345-8389		(B)-(R)-(Init)			
196	Do gebunden wart der degen	8390-8416					

1	1			l I		1 1
197	Als der helt enbizzen was	8417-8469		(B)-(R)-(Init)	R-k29-Init	
198	Sus reit er gegen der burc wider	8470-8554				
	geoffent wart diu selbe vart	8528		(R)-(Init)-(B)		
	die straze gegen Joraphas	8535	R-Init	() () ()		8533 (2.2.5.6)
199	Zen orsen si do sprungen	8555-8676				(=:=:::)
100		0000 00.0				
200	Den vürsten allen wart enboten	8677-8758				
200	der grave bereite sich dar zuo	8688	R-Init			
	•	8694	R-IIII	(B)-(R)-(Init)		
	des andern morgens der grave gie	8728	D loit			
004	geriten an dem naechsten tage		R-Init			
201	Trost in minem leide	8759-8781	R-Init			
	L.,		5.1.1		D 100 1 11	
202	Uf stuont diu maget riche	8782-8850	R-Init		R-k30-Init	
	und hat uns her nach iu gesant	8824	R-Init			8837 (2.2.5.7)
203	Diu altvrouwe Amena hiez	8851-8939	R-Init	(B)-(R)-(Init)	§	
	des twanc in grozer liebe kraft	8927	R-Init			
204	Mit im vil stolze riter riten	8940-9048			§	
	von der mägde wol getan	8988			§ §	
205	Her Gwigalois durch sine zuht	9049-9125	R-Init		Init	9049 (2.3.0)
						, ,
206	Dar kom vrouwe Elamie geriten	9126-9164	(D rot)		§	
=00			(2.101)		S	
207	Diu schoene maget Marine hiez	9165-9207				
207	Did Schoolie maget Warme mez	3103 3207				
200	Dar komen von der heidenschaft	9208-9234			٩	
208	Dai komen von der neidenschaft	9200-9234			§	
200	Ovek kennen vir den beidene ekeft	0005 0007			c	
209	Ouch kamen uz der heidenschaft	9235-9307			§	
040	S	2222 2222			0	
210	Die vürsten und ir dienestman	9308-9368			§	
044	L					
211	Rial der künic von Jeraphin	9369-9419				
040	L			(D) (D) (L ::)		
212	Rial der künic von Jeraphin	9420-9442		(B)-(R)-(Init)		
					_	
213	Do disiu rede verendet was	9443-9539	R-Init		§	
214	Dar umb enweiz ich anders niht	9540-9622			§	
	kom min her Gawein geriten	9562		(R)-(Init)-(B)		9561 (2.3.1)
215	Der brief sagt im diu maere	9623-9715				
216	Do dem herren Gawein	9716-9770				
217	Des küniges hochzit diu was groz	9771-9843				
	also diu hochzit ende nam	9799		(B)-(R)-(Init)		97(!)99 (3.1)**
218	Min vrouwe und min herre	9844-9904	Init		Init	
219	Erec und sin geselleschaft	9905-9945	Init		§	
	-				J	
220	Sus nam er urloup und schiet dan	9946-9990	Init			
	·					
221	Als ir der triuwen jamer riet	9991-10037	Init		§	
:	, ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,				J	
222	Do si der vürste tote sach	10038-10142	Init		Init	
223	Do Lion het vernomen	10143-10191	Init		Init	
			11116		ши	
224	Der bot sprach zem wirte san	10192-10244	Init			
1	125. 50. opiden 2011 wille 3411	10102 10277	1 11111	ı l		ı I

ĺ	l			1		1 1	İ
225	Welt ir ich sagiu wa von	10245-10305	Init	(Abschn. fehlt)			
226	Ichn mac ez allez errecken niht	10306-10388				10331(3.2)	
227 228	Daz netze was gestricket wol also diu vrouwe drufe was Do diu hervart was bereit	10389-10437 10423 10438-10530		(B)-(R)-(Init)	(Init)	10331(3.2)	
229	Ein hemde wiz als ein swan	10531-10593		(Abschn. fehlt)	§		
230	Erec und sin geselleschaft	10594-10642	Init		§		
231	Als ez ist geseit mir	10643-10719	Init	(Abschn. fehlt)	§		
232	Si komen an dem zwelften tage	10720-10782	Init				
233	Do lagen gegen der dritten	10783-10817	Init				
234	Vor der sehsten porte lac do warens beidenthalp ze wer	10818-10926 10925	Init	(B)-(R)-(Init)	§?-Init		
235	Die porten wurden uf getan	10927-10981	Init		§		
236	Die helfande volgeten mit	10982-11036	Init				
237	Erec und her Iwein	11037-11097	Init				
238	Her Gwigalois punierte do	11098-11172	Init				
239	Namur daz was ein herzentuom	11173-11237	Init		§		
240	Her Gwigalois der künic her sus vuorens ane swaere uf dem wege ein garzun	11238-11304 11294 11296	Init	(R)-(Init)-(B)	§	11285 (4.1)	
241	Als er die knappen komen sach	11305-11367					
	Von disem maere gestoeret wart sus riten si mit grozer klage	11368-11442 11392	Init	(B)-(R)-(Init)	§		
243	Diu künigin vrouwen Larien nam	11443-11517	Init				
244	Do kerte der helt gegen Korntin	11518-11604	Init	(B)-(R)-(Init)	Init	11518 (4.2)	
245	Sus komen si ze Korntin der selbe sun war genant	11605-11685 11637	Init Init		Init		
	da si geschriben hat ein man	11661	Init				
246	Ich wil daz maere volenden hie	11686-11708	Init		Init		

^{*=} freies Bildfeld nicht eindeutig zuzuordnen, da auf der Doppelseite mehrere Initialen/Rubriken sind.

^{()=} nicht ausgeführte Initiale, Rubrik oder Bild

[§] steht aus technischen Gründen für gliedernde Doppelschrägstriche

 $^{^{\}star\star}=$ zwei abweichende Angaben bei Mitgau, vermutlich Druckfehler bei Cormeau.

Anhang C3: Das Gliederungssystem der ehem. Donaueschinger Handschrift

Es wird ein Überblick über die Inhalte der Kurzabschnitte Wirnts gegeben, sowie darüber, wie diese in der ehem. Donaueschinger Handschrift durch Initialen zu Großabschnitten zusammengefaßt wurden. Außerdem soll der inhaltliche Bezug der Rubriken zu den alten Kleinabschnitten und den neu gebildeten Großabschnitten deutlich werden. Die Abschnittskennzeichnung durch Doppelschrägstriche wurde vernachlässigt.

Wie in den meisten anderen Handschriften fehlen die ersten 19 Verse des Prologs, in denen das Buch selbst den Leser anspricht und um gute Aufnahme bittet (A1).

Gk1) nicht ausgeführte Initiale am Textanfang (A2¹, fol. 1r).

Prolog: Aufruf, guter Lehre zu folgen (A2), Bescheidenheitstopos und Rechtfertigung des Erzählers (A3-5), Bitte um gütige Aufnahme des Textes, Rede über gute und schlechte Zuhörer (A6-7).

Gk2) Initiale zu Abschnitt 8, V. 124 (fol. 2v).

Fortsetzung des Prologs: Ankündigung der Geschichte, Selbstnennung (A8). Dann erfolgt der Übergang zur Geschichte mit der Einführung von König Artus und der Gegebenheiten an seinem Hof (A9-13) bis zum Einsetzen der Handlung mit dem Erscheinen Jorams (A13).

Gk3) Initiale zu Abschnitt 14, V. 268 (fol. 5v).

hie stot ein schöne burg und ein küniginne / uff der burg in einem sal und sicht herab / do hebet ein ritter uff einem stech rosse und / het ein sper in der hant dar an hanget ein / güldin gürtel betüte [?] er der kunigin.

Bild (k1).

Einsetzen der eigentlichen Handlung mit der Rede Jorams, dem anschließenden Dialog zwischen Joram und Ginover und der Gürtelübergabe (A14-16). Es folgt die Beratung zwischen Ginover und Gawein (A16-17).

Gk4) Initiale zu Vers 388, innerhalb Abschnitt 18, V. 384 (fol. 8r).

also her gewin uff einem rosse saβ mit rotem / verderker und het ein krone mit einem rubin / und ritet zü einer festen do wurfft ime ein / künigin einen güldin gütel her abe.

Bild (k2).

Der Beginn des neuen Abschnittes wird gegenüber dem Urtext um vier Verse nach hinten verschoben, so daß mit der Angabe *des andern morgens* der zeitliche Einschnitt zwischen dem Gürtelangebot am ersten und dem Kampf um den Gürtel am zweiten Tag betont wird. Joram erscheint vor der Burg (A18) und erhält den Gürtel zurück (A19), der Kampf der Artusritter um den Gürtel (A 19-20), Gaweins Besiegung und Gefangennahme (A21-24), Empfang durch Jorams Nichte Florie mit der Bitte des Hausherrn an Gawein, diese zu heiraten (A25-31).

Gk5) Initiale zu Abschnitt 32, V. 998 (fol. 19v)

hie git man zü der E her gewin / einer schönen junckfrowen.

Bild (k3).

Die Heirat wird beschlossen und durchgeführt (A32), Florie wird schwanger (A33). Es folgt die Beschreibung von Jorams Glücksrad (A34) sowie Gaweins Heimweh nach dem Artushof und seine Bitte um *urloup* (A35).

Gk6) Initiale zu Abschnitt 36, V. 1120 (fol. 22r).

hie saz her gewin uff sin / roß und gesegente sin husfrowe.

Der Abschnitt entspricht dem Abschnitt des Urtextes² und erzählt Gaweins Abschied von Florie und seinen freudigen Empfang durch Artus.

¹ Die Abschnittsnumerierung geht von den in der Ausgabe Kapteyns gesetzten Abschnitten aus, die ich als mit dem Urtext identische Gliederung ansehe. Zu zwei Ausnahmen vgl. Kap. 2.1. Anm. 44.

Gk7) Initiale zu Abschnitt 37, V. 1147 (fol. 23r).

hie mache wie kunig artuß sinen nefen her / gawin enpfohet mit rittern und mit knechten / und in fürte uff die burg zü der künigin und / ime daz pfert nach züht.

Bild (k4).

Der Abschnitt schildert Gaweins Empfang durch die Königin und ihre Damen (A37); es folgen der vergebliche Versuch, zu Florie zurückzukehren (A38-39) und ein Schauplatzwechsel zu dem Kind Wigalois bis zum Abschiedsgespräch mit der Mutter (A39-43).

Gk8) Initiale zu Vers 1380, innerhalb Abschnitt 43, V. 1345 (fol. 27v).

hie reit herwigeliß von frowe florey zü / siner müter und gesegente sie.

Bild (k5).

Der Abschnittsbeginn wird gegenüber dem Urtext um drei Verse nach vorne verlegt, so daß er mit Wigalois´ eigentlichem Aufbruch zusammenfällt. Wigalois verabschiedet sich und erhält den Gürtel (A43). Auf die Darstellung von Flories Abschiedsschmerz (A44) folgen Wigalois´ Begegnung mit dem *garzun*, der Ritt zum Artushof (A45-46) und die Beschreibung des Tugendsteins (A46).

Gk9) Initiale zu Abschnitt 47, V. 1489 (fol. 29v).

hie haffte herwigeliß sin pferde an ein linden / ast vor künig artuß bürg und saz nider uff / einen stein.

Bild (k6).

Wigalois setzt sich auf den Tugendstein (A47) und löst beim Artushof große Verwunderung aus, Artus beschließt, Wigalois zu empfangen (A48).

Gk10) Initiale zu Abschnitt 49, V. 1545 (fol. 31r).

hie ging künig artuß uß siner bürge mit siner / frowen der künigin und mit rittern und mit / knechten und enpfingent den juncherren uff / dem stein sitzende.

Bild (k7).

Auf Wigalois Empfang (A49-50) folgen seine Aufnahme und Ausbildung am Artushof (A50-51) sowie seine Schwertleite und Einführung in die Tafelrunde (A52-53). Die Abreise der Festgäste und das "setting" für die Ankunft Nerejas - zur nächsten Sonnenwende sitzt Artus zu Tisch (A54) - sind noch diesem Abschnitt zugeschlagen.

Gk11) Initiale zu V. 1720, innerhalb Abschnitt 54, V. 1710 (fol. 35r).

hie ritet ein junckfrouve uff eime pfert und / fürte ein twerg hinder ir stünde uff eime dem / pferde zü künig artuß für den tisch.

Bild (k8).

Der Abschnittsbeginn ist gegenüber dem Urtext um 10 Verse nach hinten verlagert, so daß hier direkt mit Nerejas Ankunft eingesetzt wird. Als Nereja ihr Anliegen vorgetragen hat (A54), erreicht Wigalois von Artus die Erlaubnis, sie zu begleiten (A54-56). Während Nereja zornig davonreitet, werden Wigalois´ Waffen gebracht (A57).

Gk12) Initiale zu Abschnitt 58, V. 1838 (fol. 37v).

hie neig herwigeliß sich gegen künig artuß / und nam urlop urlop er wolte riten.

Bild (k9).

Nach dem Abschied vom Artushof (A58) wird Wigalois noch von Gawein begleitet, der ihm die Rüstung anlegt und ihn dann verabschiedet (A59).

Gk13) Initiale zu V. 1880, innerhalb Abschnitt 59, V. 1851 (fol. 38v).

hie reit herwigeliß von her gawin und / gesegente in und reit der junckfrowen / und dem twerg nach.

² Von der Auslassung des abschließenden Dreireims abgesehen.

Der Abschnittsbeginn wurde um drei (bzw.2³) Verse nach vorne verlegt und fällt damit mit Wigalois' Aufbruch zusammen. Nachdem Nereja Wigalois widerwillig erlaubt hat, sie zu begleiten und von dem ungastlichen Wirt erzählt hat (A60-61), will Wigalois die Aventiure bestehen; der Gegner wird beschrieben (A62).

Gk14) Initiale zu V. 1990, innerhalb Abschnitt 62, V. 1958 (fol. 41r).

hie ritet uz einer bürge ein ritter verbunden / mit eime helm mit sinen knechten und / sol sin sper under geslagen sin und sol her / wigeliß ouch also riten gegen ime und durch / den ritter stechen.

Bild (k10).

Der Abschnitt ist an die Stelle gesetzt, wo die Beschreibung des ungastlichen Wirtes und seines Gesindes endet und der Kampf beginnt: Wigalois bindet den Helm auf, reitet gegen den Gegner an und ersticht ihn (A62). Im Urtext dagegen bilden die Beschreibung und der Kampf bis zum Tod des Gegners einen Abschnitt. Es folgen die Totenklage (A63), Wigalois´ und Nerejas Flucht vor dem aufgebrachten Gesinde des Getöteten (A63-64), die Bereitung eines Nachtlagers im Freien (A65-66) und der Beginn der Riesenâventiure (A66).

Gk15) Initiale zu Abschnitt 67, V. 2109 (fol. 44r).

hie streit herwigeliß mit zwein risen umb / daz sie ein junckfrowe woltent genotzoget / han in einem walde uff einer wisen.

Bild (k11).

Der Abschnitt beginnt, diesmal in Übereinstimmung mit dem Urtext, mit dem Moment, in dem Wigalois seinem Pferd die Sporen gibt, um die Riesen anzugreifen. Weiterhin umfaßt er den Riesenkampf (A67), den Eid des überlebenden Riesen, die geraubte Dame zurück zu Artus zu bringen (A67-69), die Übergabe des Hündchens an Nereja (A71), die verbale Auseinandersetzung mit dem Hundebesitzer (A71) und den anschließenden Kampf (A72)⁴. Es folgt die Beschreibung der klagenden Elamie (A73-74) und Wigalois´ Bitte an Nereja, ihr helfen zu dürfen (A75).

Gk16) Initiale zu Abschnitt 76, V. 2464 (fol. 50v).

hie reit herwigelis zü einer junckfrowen die saz / uff eime pferde und weinte gar sere.

Bild (k12).

Wigalois holt Elamie ein (A76), fragt sie nach dem Grund ihrer Trauer und bietet seine Hilfe an (A76-77); sie berichtet von dem geraubten Schönheitspreis (A78-80) und Wigalois beschließt, ihn ihr zurückzugewinnen (A81).

Gk17) Initiale zu Abschnitt 82, V. 2636 (fol. 54v).

hie reit herwigeliß mit einer junckfrowen züm / gezelte dar under lag der ritter by den frowen / der daz pfert und den sittekust der junckfrowen / nam.

Bild (k13).

Der durch diese Initiale eingeleitete Abschnitt umfaßt den Ritt zum Austragungsort des Schönheitswettbewerbs (A82), den Ritt über das Feld, wo die Gesellschaft lagert, wobei Elamie Wigalois das Zelt des roten Ritters zeigt (A83-85), den Empfang durch die Königin von Persien (A86) und den Besuch von Wigalois und Nereja im Zelt des roten Ritters (A87-93), ferner die Verbreitung der *maere*, daß Wigalois gegen ihn antreten wolle (A94).

Gk18) Initiale zu Abschnitt 95, V. 2967 (fol. 60v).

hie leit die künigin von parysa herwigeliß / sinen harnesch an.

Bild (k14).

Bis zur nächsten Initiale werden die Bewaffnung durch die Königin von Persien, weitere Kampfesvorbereitungen und das Lanzenstechen mit Hojir (A95), Wigalois´ Sieg im Schwertkampf (A96) und Hojirs Sicherheitsgelöbnis (A97) geschildert, weiterhin der Abschied von der Königin von Persien (A98).

³ V. 1883, der letzte Vers des Dreireims, fehlt.

⁴ Die Ausgabe Kapteyns verzeichnet hier sowohl ein Abschnittszeichen als auch eine Initiale; tatsächlich befindet sich hier aber lediglich eine Abschnittsmarkierung.

Gk19) Initiale zu Abschnitt 99, V. 3187 (fol. 64v).

hie reit herwigeliß mit der junckfrowen und dem / getwerg über einen hohen berg und durch ein / gevilde. Bild (k15).

Wigalois, Nereja und Elamie reiten zusammen zurück zu der Straße, auf der Wigalois Elamie begegnet ist. Als er ihrer Bitte, ihr in ihr Land zu folgen, nicht nachkommen will (A99), lehnt sie den wiedergewonnenen Schönheitspreis ab, den nun Nereja erhält (A99-101).

Gk20) *Initiale (?)⁵ zu Abschnitt 102, V. 3286 (fol. 67v).

hie reit herwigeliß mit der junckfrowen und / dem getwerg und fürtent mit in daz pferde und / daß hündelin do koment sie zü einem gezelt / daz waß umb stecket mit spern dar under sol / ein künig sin und mit herwigeliß sprochen.

Bild (k16).

Dieser Abschnitt schildert die Ankunft bei dem lanzenumstandenen Zelt (A102) und den Empfang durch Schaffilun (A103) sowie die Vereinbarung, um die Aventiure von Korntin zu kämpfen (A104).

Gk21) Initiale zu Abschnitt 105, V. 3419 (fol. 70r)

hie reit herwigeliß mit dem künige / mit speren verwoppent und stach in / durch sinen lip.

Erzählt werden die Vereinbarung der Modalitäten des Kampfes (A105), der am nächsten Tag stattfindet (A106). Es schließen sich die Trauer um und die Sorge für den toten Schaffilun an wie auch das Sicherheitsgelöbnis der Knappen (A107-108).

Gk22) Initiale zu Abschnitt 109, V. 3607 (fol. 73v).

hie reit herwigeliß aber mit der junckfrowen / und dem twerg nach dem also er das gegen rennen / mit dem ritter under dem gezelte tet und in / tot stach.

Bild (k17).

Der Abschnitt erzählt, wie Nereja Wigalois nun akzeptiert und ihm von der Aventiure von Korntin berichtet (A109-116). Weiterhin wird die Ankunft auf Roimunt mit dem Lanzenstechen mit dem Truchsess (A117-118) und dem Empfang durch das Gesinde (A119) erzählt; Nereja empfiehlt dann Wigalois dem Truchsessen und geht selbst zu ihren Herrinnen, um Bericht zu erstatten (A120).

Gk23) Initiale zu Abschnitt 121, V. 4055 (fol. 83r).

hie beualch nereya die maget herwigeliß der / künigin truchssessen durch der willen herwigelis / zü lande waß komen und fürte in in einen / garten under ein linde do zoch er sinen har / nesch ab.

Bild (k18).

Der Abschnitt deckt sich mit einem einzigen Abschnitt des Urtextes. Nereja, Larie und ihre Mutter beraten, wie Wigalois angemessen zu empfangen sei. Während die Hausherrinnen hierzu alles vorbereiten, bringt Nereja Wigalois, der vom Truchseß in den Garten geführt wurde und dort seine Waffen abgelegt hat, ein Gewand.

Gk24) Initiale zu Abschnitt 122, V. 4094 (fol. 83v).

hie fürte die schöne maget herwigeliß uz dem / garten für die künigin uff den sal.

Bild (k19).

Nereja führt Wigalois zu Larie und ihren Damen (A122), er wird von Liebe ergriffen, auch Larie macht ihm mit den Augen Zeichen (A122-123). In der Nacht sieht Wigalois das Feuer in Korntin und erhält vom Truchsess weiteren Aufschluss über die Âventiure, er will alle Gefahren bestehen (A124-125). Am nächsten Morgen bereitet er sich zum Aufbruch, erhält den Zauberbrief und verabschiedet sich von den Damen (A125-126).

Gk25) Initiale zu Abschnitt 127, V. 4449 (fol. 89v).

hie gesegente herwigeliß die künigin und daß / husgesinde und reit in einen wilden walt.

Bild (k20).

Der Abschnitt enthält den Abschied vom Gesinde und den Erhalt von Laries Brot, bevor das Tier erscheint, dem Wigalois nachreitet (A127). Es folgen das Betreten des verzauberten Landes (A128), der Kampf mit den Geisterrittern (A128-129) und das Gespräch mit König Lar (A129-133).

Gk26) Initiale zu Abschnitt 134, V. 4836 (fol. 97r).

also herwigeliß zü einer frowen kam uff einer / wisen und sie weinen vant und sie troste.

Bild (k21).

Wigalois sieht die Geisterritter in die Stadt reiten, er nimmt die Lanze, auf die Lar hingewiesen hatte, an sich, Lar hat wieder Tiergestalt angenommen. Mit der Begegnung mit Beleare setzen die Ereignisse um den Drachenkampf ein (A134): Wigalois hört Beleares Geschichte und reitet dem Drachen nach, der ausführlich beschrieben wird (A135-138).

Gk27) Initiale zu Abschnitt 139, V. 5077 (fol. 102r).

hie vacht her wigeliß mit dem grimmen wurme / und stach in mit siner gleuen durch den halß.

Bild (k22).

Der Abschnitt umfaßt den Drachenkampf (A139-140) und das Wiedersehen zwischen Beleare und dem geretteten Graf Moral (A141-142).

Gk28) Initiale zu Abschnitt 143, V. 5247 (fol. 105r).

hie vert ein vischer und sin wip uff einem / sewe an daz lant do funden sie her wigeliß / ligen und den wurm by ime und wondent her / wigelis were tot und zugent ime sinen har = / nesch ab daz er mit einander nackent waz und / fürten in heim.

Bild (k23).

Diesem Abschnitt zugeschlagen sind noch der Bericht Morals über seine Rettung und der Aufbruch der sechs Hofdamen (A143), bevor die Handlung zu den armen Leuten springt, indem die Ausraubung von Wigalois, die von der Hofdame Beleares beobachtet wird, erzählt wird (A143-146). Weiterhin umfaßt der Abschnitt die Identifizierung des Ritters anhand von Beleares Beschreibung (A147-148) und ihren Besuch bei den armen Leuten bis zum Angebot des armen Mannes, sie zu dem Ritter zu weisen (A148-149).

Gk29) geplante, aber nicht ausgeführte Initiale zu Abschnitt 149, V. 5745 (fol. 114v).

wie die fröwe mit irem hof gesinde zü dem / müller kam und er sie wisete wo herwigeliβ / lag.

Bild (k24).

Der Abschnitt erzählt, wie Beleare die armen Leute reich belohnt (A149) und mit dem Mann aufbricht (A150), um dann zu dem aus der Ohnmacht erwachten Wigalois zurückzukehren (A150-151), bis er von Beleare aufgefunden wird (A152). Wigalois wird nach Joraphas gebracht (A153) und dort mit neuen Waffen, u.a. mit der Wunderrüstung, ausgerüstet (A154-157).

Gk30) Initiale zu Abschnitt 158, V. 6204 (fol. 122v).

also herwigelis den herren und und die frowen ge / segente und ouch da β gesinde also er den wurm / erstach und enweg wolte riten.

Bild (k25).

Der Abschnitt erzählt die Ereignisse von Wigalois´ Abschied von Joraphas bis er an den Fluß kommt, in dessen Nähe Ruel haust (A158-159).

Da hier ein Blatt der Handschrift ausgerissen ist, auf dem sich der Zahl der fehlenden Verse nach zu urteilen ein Bild befunden hat, ist folgender Abschnitt anzusetzen:

⁵ Entgegen dem sonst durchgehenden Prinzip, nach einem Bild mit einer Initiale neu einzusetzen, beginnt der

* Gk30a) vermutlich mit Initiale eingeleiteter Abschnitt 160, V. 6270 ??

*Rubrik

*Bild

Der Abschnitt erzählt, wie Wigalois ein Floß zum Überqueren des Flusses findet und wie Ruel erscheint, die ausgiebig beschrieben wird.

Gk31) Initiale zu Abschnitt 161, V. 6347 (fol. 125r).

also herwigeliß ein wildeß wip nam und in / in ein hülen trüg.

Bild (k26).

Der Abschnitt erzählt, wie Ruel Wigalois davonträgt (A161), ihn auszieht und fesselt, dann aber vor dem Wiehern des Pferdes flieht (A162), nach einem Erzählerkommentar (A163) erfolgt die wunderbare Lösung der Fesseln (A164). Weiterhin folgen der Kampf mit Karrioz (A164- 168), die Schwertrad-Âventiure (A168-172), der Kampf mit Marrien (A172-173) und der Wächterkampf bis zum Sicherheitsgelöbnis Adans (A174-175).

Gk32) Initiale zu Abschnitt 176, V. 7222 (fol. 141r).

Adan erzählt, was zum Betreten der Burg Glois zu tun ist, und Wigalois berührt den Ring am Burgtor, woraufhin sich dieses öffnet.

Gk33) Initiale zu Abschnitt 177, V. 7273 (fol. 143r).

hie vacht herwigeliß mit zwein rittern / vor der burg und slüg einen zü tot den / andern ving er.

Bild (k27).

Von diesem Abschnitt werden die Ereignisse innerhalb der Burg mit der Beschreibung der Räume und Personen (A177-179) und der ersten Phase des Roaz-Kampfes (A179-180) umfaßt.

<u>Gk34</u>) Initiale zu Abschnitt 181, V. 7581, (fol. 148r).

Kampf und Sieg über Roaz (A181-182), Japhites Schmerz über Roaz Tod (A182).

Gk35) Initiale zu Abschnitt 183, V. 7737 (fol. 151v).

also frowe laphüte iren man roaß an iren arm / nam also in herwigeliß erslagen und wie sie vor / leide neben ime tot gelag.

Bild (k28).

Zu Beginn des Abschnitts wird Japhites Liebestod geschildert (A183); in den handlungsfreien Raum, der dadurch entsteht, daß auch Wigalois von der Anstrengung des Kampfes ohnmächtig ist, werden Totenklagen (A183-184) und nachgeholte Vorgeschichten von Personen eingeschoben (A184-185). Anschließend bewahrt Adan den ohnmächtigen Wigalois vor dem Zorn der Hofdamen (A186-187) bis er erwacht (A188).

Gk36) Initiale zu Abschnitt 189, V. 8039 (fol. 156v).

Die Situation auf der Burg nach dem Kampf: Japhites Damen (A189-190), Wigalois' Liebesschmerz, Roaz' Seele wird von Teufeln geholt, Wigalois' Predigt (A191). Adan ist zur Taufe entschlossen (A192). Es folgen Japhites Bestattung (A193-194), das Untertänigkeitsgelöbnis des Gesindes (A194-195), die Sichtung des erworbenen Besitzes (A195) und die Pflege des Helden, der jetzt nur noch an Liebesschmerz leidet (A196).

Gk37) Initiale zu Abschnitt 197, V. 8417 (fol. 164r).

also graffe adan herwigeliß waffente vor der burg / und enweg wolte riten zü der schönen maget lareye. Bild (k29).

Adan heitert Wigalois mit einem Pferd und Spielleuten auf (A197-198), Wigalois und Adan brechen zusammen auf und halten das Schwertrad an (A198), anschließend reitet Wigalois allein weiter nach Joraphas, wo er vor der Burg freudig empfangen wird (A198-199). Nachdem Moral sich bei Adan der Ereignisse versichert hat, reitet

man auf die Burg (A199-200). Boten werden ausgesandt, um nach Korntin einzuladen, und Moral überbringt Larie einen Brief mit Verlobungsring (A200), dessen Inhalt wiedergegeben wird (A201).

Gk38) Initiale zu Abschnitt 202, V. 8782 (fol. 171r).

also ein botte kam und der schönen maget lareye / botschafft seite daz er den heiden roaß erslagen / hette und sie herwigeliß die E glopte und ime / die kron uff satzte.

Bild (k30).

Larie sagt Moral, das sie sich und ihr Land in Wigalois' Gewalt geben wolle (A202) und reist mit ihrer Mutter nach Joraphas (A203), wo das Wiedersehen mit Wigalois stattfindet und sie ihm persönlich ihre Bereitschaft erklärt, ihn zu heiraten und ihm die Krone ihres Landes zu geben (A204).

Gk39) Initiale zu Abschnitt 205, V. 9049 (fol. 175v).

Der Abschnitt umfaßt die Ankunft der Hochzeitsgäste (A205-210), den Beginn der Feierlichkeiten mit Vorführung von Schwert und Lanze und Laries nochmalige, öffentliche Erklärung, sich an Wigalois zu übergeben (A210-211), die Hochzeit und Krönung selbst (A212), die anschließenden Feierlichkeiten und die Hochzeitsnacht, die Taufe der Heiden am nächsten Tag (A213), die Belehnung der Fürsten (A213-214), die Ankunft der Artusritter (A214) und das Wiedersehen mit Gawein (A214-216), das Ende des Festes und die Ankunft des Boten (A217).

Gk40) Initiale zu Abschnitt 218, V. 9844 (fol. 188v).

Der Abschnitt setzt mit dem Botenbericht (A218) ein, enthält die anschließende Beratung mit dem Beschluß zum Krieg (A219), den Aufbruch des Boten (A220) sowie die Beschreibung des toten Amire und des Liebestodes seiner Frau (A220-221).

Gk41) Initiale zu Abschnitt 222, V. 10038 (fol. 191v).

Der Abschnitt entspricht einem Abschnitt des Urtextes und enthält Lions Reue und das Eintreffen des Boten mit der Kriegserklärung.

Gk42) Initiale zu Abschnitt 223, V. 10143 (fol. 193r).

Geschildert werden das Gespräch zwischen Lion und dem Boten (A223-224) sowie der Bericht vom Tod Amires und Liameres, den dieser in Korntin erstattet, gefolgt von Reflexionen des Erzählers (A224-225). Es folgen die Vorbereitungen zum Kriegszug, an dem auch Larie in einem von einem Elefanten getragenen Palast teilnehmen soll (A226).

Gk43) nicht ausgeführte Initiale zu Abschnitt 227, V. 10389 (fol. 197r).

Der Abschnitt enthält den zweiten Teil der Beschreibung von Laries Reiseelefant und ihrer Leibgarde und erzählt dann, wie Gawein als Heerführer die Treueschwüre entgegennimmt (A227). Es folgen der Aufbruch und die Beschreibung des Heereszuges (A228-231) sowie die Ankunft vor Namur, wo Gawein die Schlachtordnung festlegt und bestimmt, von wem fünf der sechs auf das Land gehenden Stadttore belagert werden sollen (A232-233).

Gk44) Initiale zu Abschnitt 234, V. 1088 (fol. 204v).

Die Belagerer für das sechste Stadttor werden bestimmt; es folgt eine Beschreibung des für Larie aufgebauten Zeltes und eines Marktes, dann die Nachtwache und Kampfesvorbereitungen (A234) und die Schlacht (A235-238), die Namur betreffenden Verwaltungstätigkeiten, die Bestattungen Lions, Amires und Liameres (A239) und der Abschied der Kriegsteilnehmer (A240). Eintreffen des Boten mit der Nachricht von Flories Tod (A240-241), Gaweins Absage an Ehe und Ritterschaft (A242), der Besuch am Artushof (A242-243).

Gk45) Initiale zu Abschnitt 244, V. 11518 (fol. 215r).

Aufbruch vom Artushof und Lehre Gaweins, der Wigalois noch ein Stück begleitet.

Gk46) Initiale zu Abschnitt 245, 11605 (fol. 216v).

Die Rückkehr nach Korntin, das glückliche Leben und die gute Herrschaft des Paares, Geburt des Sohnes, dessen Geschichte ein anderer erzählen soll.

<u>Gk47) Initiale zu Abschnitt 246, V. 11686 (fol. 218r).</u>

Epilog.

Anhang C4: die Rubriken der Londoner Handschrift Z

Z11,201: abentewr von kunig artusen hausung.

Z12,222: von der küniginn pallast.

Z14,268: da ret der ritter daß dy fraw ain gurtl nem.

Z15,295: da verwilligt sich dy fraw dy gürtl zenemen.

Z16,308: nu gibt er der frawen dy gurtl.

Z17,351: da fragt dy fraw hern gabein rats.

Z18,384: hie sagt her gabein dem hofgesind dy mar.

Z19,427: da gibt dy fraw dy gurtl dem ritter wider.

Z(19),445: hie sticht der ritter mit dem hofgesind.

Z20,490: da reytt er wider zu seim gesind.

Z21,507: do schickt er knecht auf dy maett.

Z(21),517: hie sticht her gabein mit dem ritter.

Z(21),571: hie vieng der ritter hern gabein.

Z(25),718: hie gibt er hern gabein sein tochter.

Z35,1053: hie reytt her gabein spagiern wider haim.

Z(39),1220: hie ward her wigaley β geporn.

Z(43),1382: hie reytt her wigaley β von seiner / mueter in fromde landt und engegent / im ain pot.

Z47,1489: hie syzt her wigileyß auf den stain.

Z54,1710: hie kumbt ain junckfraw mit ainem / twerg und pegert ainß kempfer an / künig artuß hof.

Z57,1823: hie reytt her wigeleiß mit der junckfraun.

Z(61),1927: hie sticht her wigaleyβ mit ainem wirt.

Z65,2035: hie hetn zwen rysn ain junckfraun hin / gezukt da strayt wigeloß mit.

Z70,2204: hie vieng er der iunkfraun ain hüntl darumb / muest er mit ainem ritter vechtn.

Z73,2349: hie reytt her wigeloiß mit der junckfrauen / von dann do kom in [?] ain junkfraw dy klagt im / ir layd.

Z85,2693: hie enpfächt deß künigß tochter von / persia hern wigelosn.

Z87,2753: hie suecht her wigeloß den rotn ritter / und haisst der iunkfrauen ir ding / wider geben.

Z95,2967: hie kempft her wigeloß mit dem grafn / und über wantt in.

Z98,3152: hie reytt her wigeloß von dem hof/und dy iunckfraw gab im daß roß und/das twerg.

Z(102),3296: hie kom her wigeloβ üntterwegn zu / ainem ritter da muest er mit stechen.

Z109,3607: hie reytt her wigeloß mit der iunckfrauen / dy sagt im von irm [?] landt kronntein (kromitein [?]).

Z117,3885: hie sticht her wigeloß mit dem trug / sässen von roimund.

Z(118),3958: hie zoch her wigeleiß mit der magt / und dy klainat dy er erworben het / fuert er mit und wart von larein enpfangen.

Z(124),4295: hie leicht man hern wigeleisn slaffen / do sach er ain fewr prinen da / sagt man im von.

Z127,4449: hie nimbt her wigeleiß urlaub von der junckfrauen / die gibt im ain gewürz prot.

Z128,4510: hie rait er dem tier nach und chom / zu swarzn rittern do stach er / mit ainem.

Z(129),4589: hie chom er zu dem tier das verbandelt / sich zu ainem menschn und gab im / under weisung.

Z(134),4862: hie vandt her wigeleiß auf dem weg / ain frawen pey aine [?] se dy klagt irn / man den het der wurm hingetragn.

Z138,5004: hie rait her wigeleiß dem wurm nach / und erstach in und erledigt den grafn.

Z(143),5287: hie vandt ain vischer hern wigaleisn lign / fuer tod den het der wurm gewarffn / und zugen im den harnasch ab.

Z146,5480: hie schaut der vischer den harnasch in / seinem hauß und ain junckfraw ersach daß vor dem hauß.

Z148,5644: hie sagt dy junckfraw der frawen / daß sy den harnasch pey dem / vischer gesehen het.

Z150,5782: hie fuer dy gräfin nach her wigeleiß / und pracht in mit ir und gab / im harnasch.

Z158,6204: hie nam er urlaub und zoch gein / gloys von dem grafn und der gräfin.

Z160,6270: hie chom wigeleiß zu ainem wasser / do vand er ainen floß da wolt er / uberfarn do chom ain wild weib und / vieng in.

Z(164),6543: hie chom her wigeleiß zu ritter karios / da muest er mit stechen.

Z(186),6764: hie chom her wigelois in ainem / nepl fuer ain tor do was ain rad / vor.

Z(172),6928: hie chom an her wigaleiβ ain / grewlich creature dy warf in / mit fewr.

Z174,7054: hye chom her wigaley β füer ain / portn da vand er zwen ritter / da muesst er mit vechtn.

Anhang C5: die Rubriken der Wiener Handschrift S

Zweifacher Punkt über y und, in seltenen Fällen, über w kann aus technischen Gründen nicht wiedergegeben werden.

S2,20: hüe hebt sich ann des edlen / ritters herrnn wigelins leben / got well unns sein hulde und / das ewig himlreich gewen.

S3,33: des tichters vor rede.

S9,145: hie hebt sich ann von künig / artus riterschaft und gebonhait.

S10,176: wie künig artus hauß stundt.

S12,222: von der künigin palasst.

S13,247: das ain ritter zu der künigin / rait an denn purck graben.

S16,308: das der ritter der künigin ainen / gürtl ane seinem sper raichet.

S(16),320: von der gürtl wie sy gestalt was.

S(18),388: das der ritter wider auß dem / waldt zu der künigin raitt / ann die maur des grabenn.

S19,427: das die künigin dem riter / die gürtl widerumb gabe.

S20,490: das der riter zu seinen knap=/ pen wider in den waldt raitt.

S22,578: do wart herre gabein gefangen.

S23,599: das der ritter hern gawein / mit im haimfürt in sein lant.

S26,742: von der yunckfrawen schön / dy her gabein zue der ee ge=/ gewen wart.

S31,953: das die yunckfraw heren / gaweinn zu der e gegebn wart.

S33,1019: das man hern gabein die / yunckfrauen zue legt und / sye ains kindes seynn [?] im / schwanger wardt.

S34,1036: da hernach so stet von dem / geluckes radd das der künig / auff seinem sall hett.

S35,1053: das herr gabein sein frauen / pat das sye im drey tag er=/ laubet zu reitenn vonn ir.

S36,1120: das her gabein dy frauenn / gsegnet und rait von danen.

S37,1147: das her gabein wider kom zu / künig artus seinem öhaim.

S(38),1183: das her gabein als haimlich / wider rat vonn kunig artus / und wolt zu seinem allerlibstn / yniklichn weib reittenn.

S39,1203: das her gabein in das lantt / nicht kumen mocht da seinn / liebes weib inen waß unnd / must wider reiten zu kunigg / artus seinem neven.

S(39),1221: das her gaweins fraw ains / suns genas der hies wigelins / und wie sy in zoch und wie redlich / er sich hilt in seiner jugennt.

S41,1273: das der wigeleins seinenn / vater gernn erforn het ob er / noch lebet oder todt wärr.

S42,1316: die clag die fraw florie tet / umb irenn sun wigeleins / das er von ir reiten woltt.

S44,1384: das wigeleins sein müter / gesegennt und rait vonn ir.

S45,1411: das ain pot hernn wigeleins / begegent und inn weiset zu / kunig artus und seiner riterschaft.

S47,1489: das her wigeleins auf den / stain sass das nam denn / künig wunder und auch das / sein ganz hoff gesinde.

S48,1518: das künig artus unnd die / kunigin hern wigelis enpfingn.

S49,1545: das wigeleins unkünd was / des stains krafft do er auf sas.

S52,1622: das künig artus herenn / wigelins zu ritter machte.

S(54),1716: wie ain schone juckfrau mit / ainem getwerg kom zu künig / artus.

S58,1838: das herr wigeleins rait zu der / abenteür davon di yunckfrau sait.

S60,1884: das her wigeleins der maydt / inn denn wald nach raidt.

S67,2109: das her wigeleins denn ain=/en risenn erstach und den an=/dern vieng und di yunckfrau/wider zu künig artuß santt.

S(70),2208: das ein schönes hintell vor / in auf dem weg lieff das ving / her wigelin und gab es der yunckfrau.

S71,2223: das ain greuslicher mann / auß dem tann gegen inne / rait des der huntt was.

S72,2280: das her wigelins mit dem / ungeheurn man muest ve= / chten unnd herr wigelins / inn zü tod erstach.

S73,2349: das hern wigeleins unnd / der yunckfrawn ain schone / wolgeporne fraw traurend begegent.

S75,2427: das her wigeleins die junck= / frawenn bat das sy im err= / laubte das er besehe was der / klagundenn frauen waree.

S77,2485: das her wigelains zu der frau= / en rait unnd sy pat das sye / im da saget warumbenn sy / so gros jamerliche klag tribe.

S78,2514: das die fraw hern wigelins / ir not unnd unrecht saget di / ir ain roter riter hett than.

S81,2603: das her wigelins die fraun / trostet und si pat sy sollt / in dar weisen er wolt denn roten ritter darumb besten / oder er wolt todt ligenn.

S82,2636: das her wigelins die fraw / und die junckfraw mit dem / getwerg riten sy do die rit= / erschaft lag und der rot riterr.

S(87),2757: das herr wigeleins und die / yunckfrau komen zue dem / roten ritter der ir das pfärdt / und den sitich genumenn / het unnd herr wigeleins padt / den roten riter das er ir das / wider geb oder er wollt irr der / kempffe seinn.

S91,2840: vonn dem rottenn ritter.

S94,2930: wie die mär über all erhu= / len das herr wigelins fech= / ten wolt mit dem rotn riter.

S96,3028: das herr wigeleins mitt dem / graffnn zu fussen vachtt.

S97,3091: das der herr wigelins denn / graven über wunden het und / im der graff gefancknus da / must schwern das er wollt / farnn zu dem künig artus.

S99,3187: das her wigelins die yunck=/fraw mit dem getberg und/die junckfraw der er das/pfart gewan mit ain ander/vonn dannen rietn [?].

S100,3234: das sich die yunckfrau von / hern wigelins mit wainen= / den augen schied und lies im / pfart und sitich das er erfochten / het unnd das getberg darpey / das des wartet mit vleiss.

S101,3255: das sich her wigelins des / pfärts unnd des sitichs mit / dem getwerg unterwannt / und gab es der yunckfraun / die mit ime also fere raitt.

S102,3286: das her wigelyns mit der / junckfrawn urlaub aber mit / ir fürpas rait das sy komen / zue ainem schönen gezeltt.

S104,3380: das her wigelins des morg= / ens mit dem wirt must vechten.

S108,3576: das her wigeleins des dotnn / riters knecht sant zu künig artus.

S(109),3617: das der yunckfrauen aller erst / der riter woll gefiell unnd im / da aller erst wardt sagenn / vonn der abenntewre.

S111,3693: das die yunckfraw herenn/wigelins saget wie ir herr/das lant also falschlich ver=/los unnd das er mit seinen/ritern ermört wart slaffent.

S116,3840: das her wigelins fragt di / yunckfrawen von der aben= / tewr wie er sy vind und wie / das er dar möcht kumenn.

S117,3885: das her wigelins die purck / sach unnd das ain riter ge= / waffnt gein im heraus rait.

S118,3938: das her wigelins gegenn / dem ritter über di haide raitt.

S121,4055: das sich die müter und dye / tochter beraitetn das sye / hern wigelins enpfingenn / das er dester williger wär / in den tod zu der abentewre.

S126,4370: das herr wigelins sich ber= / aitet zu der ängstlichenn / abentewre unnd in denn / tod zu reitn oder gesygenn.

S(126),4435: das her wigelins urlaub nam / von der frauen und vonn / dem ganzn gesindt unnd / das er zu der abenteür rait.

S130,4658: das das tyr das für das haus / ging unnd dem er nache / rait in das lant zu ainem / man wart und saget im da / wie e β im ergen solt und wer / sin vater was unnd wie e β / umb in gestallt was.

S133,4797: das der wunder schön man / hernn wigelins saget das her / gawein sein vatter wär.

S134,4836: das der schön man inn / ains tir β gestalt in das haus / ging und sein riterschaft und / das her wigelins vondan rait.

S(134),4872: das her wigelins zue ainer / schönen wolgepornen fraun / kom die wainet und klaget / yamerlichn umb iren man / den het der wurm phetonn / hin getragn selb vierdenn / auch mit roß und mit all.

S137,4967: das her wigelins die frauen / fraget wo der wurm hin / wer kumenn und das er do / nach dem wurm hin raidt.

S139,5077: das herr wigelis den wurm / ersach und in küenlich an / ainit [?arnit ??] raitt unnd das er sein / sper durch inn stach.

S(140),5126: das der wurm hern wigell= / eins in den zagll ergraiff / und in trucket yamerlichn / unnd warff in zu ainem see / da lag er an sin und halbr tod.

S141,5141: wie das die vorgenant frau / klagundt nach lieff dem pf= / ade den her wigelins raitt / zu dem wurm und irn liebn / hern dannoch lebentig vandt / und das der wurm die drei / ritter ertrucket hette.

S142,5204: das deu fraw irnn mann / haim furt unnd auch die / toten lies begrabenn.

S143,5247: das deu fraw den herren fraget / ob der wurm erslagn wär.

S(143),5287: das ain vischer und sein weib / komen über den edlen riter / hern wigelins als er lag für / tot und in auß zugenn.

S146,5480: das das übell weib unnd ir / man denn hern wigelins gar / auß zogen heten und sy mit / dem dinglich haim fuernn.

S147,5553: das die fraw saget wie herr/wigelins gestalt wer gewesn/mit ross mit helm mit schilt/und auch mit dem wappnrock.

S148,5644: das die yunckfrau das alles / hort und merckt von der frauen / und ir saget was sy gesehn hett.

S149,5745: das die graffin dem armen / man dreissig hueb und ain / hauß in der stat gab das err / ir denn riter thett weisenn.

S150,5782: das die fraw auff denn see / sass in ain schif und woltt / besehen ob der ritter tod wär / oder lebentig unnd das herr / wigelins wider zu im selber / kumen was und von der yam= / erlichen klag die er het das / er auch allso nackentt sass.

S151,5837: das her wigelins des prots / auß der taschenn nam und / der plued unnd er des ass.

S152,5858: das die fraw denn ritter hört / schreien awe unnd das sye / inn also nackendenn vandt.

S155,6091: das die grafein hernn wig=/eleins steurett mit ainem/roßs unnd auch mit harnn=/asch zu der abenntewre.

S(156),6145: das sich herr wigelins waffent / und reitn wolt zu der awenteür.

S158,6204: das herr wigelins urlaub nam / und nach der abentewr raitt.

S160,6270: das ain ungeheürs weib köm / und hernn wigelins vienng / und im die hent auff denn / ruck pant und im mit seinem / schwerdt das haubt wolt abslagn.

S161,6347: vonn des weibes unnfüege.

S165,6577: das herr wigelins gegenn / glois rait und auff dem / weg gegn woll sechzigkh / sper stecketn und das er / must vechtn mit aim ritter.

S167,6667: das der starck ritter mit nam= / en herr wigelins denn ritter / karios ganz zu tod schlueg.

S169,6809: das her wigelins weder für / sich noch hintersich komenn / mocht das begundt er gott / gar yniklichnn klagenn.

S171,6861: das her wigelins in seiner / grossenn not und angst entslif.

S172,6920: das herrnn wigelins ainn / teufflische awenteür anliff / mit feür unnd das mit irr / musset vechtenn.

S173,6987: das her wigelins die teufflis=/chenn abentewr über wantt/mit der gottes krafft.

S174,7054: das her wigelins vechtenn / müst mit zwain streitparn / ritternn vor der vestenn.

S175,7133: das her wigelins den ainen / ritter derschlug und den an= / dern vieng vor der purgk.

S(175),7195: das der ain riter hernn wy= / gelins gefangn gab und im swür.

S178,7352: das herr wigeleins mitt / roas straitt inn der pürgg / unnd auff dem sall.

S179,7455: das fraw japheyte dem vechtn / zu sach mit iren yunckfraun.

S180,7498: das roas hernn wigeleins / an lieff mit grossem zoren / und auch mit grossn slegenn.

S186,7904: das her wigelins roas ersla= / genn hete unnd er auch da= / selbs für tod da lage.

S188,7990: das graff adam hernn wige= / lins auff richtet und in tröstet.

S189,8039: vonn der pürg und von des / haußgesindes cklag unnd / wie vill seinn auch was.

S(198),8535: das herr wigelins wolt reit=/enn zu joraphas da er den/wurm ertöt hett.

S(200),8688: das der graff marol woltt / reitn zu der schönenn larey= / en und zu irer müter und / in sagn das her wigelins den / haidn erslagen hett.

S(200),8728: das graff morall kom zuder / künigin unnd zu irer tochter / unnd in hernn wigeleins / briff antburtet.

S201,8759: von dem briff den her wige= / leins der schonnen lareyenn / sendet und auch wie der lautet.

S202,8782: vonn der antburt die auch / sy dem graven morall gab.

S(202),8824: das die schon larey zu irer / muter ging unnd ir sagett / von hern wigelins potschaft.

S203,8851: das die kunigin und ir tochter / woltenn ziehen zu herrn wig= / eleins mit dem graffn morall.

S(203),8927: das her wigeleins gegenn / der schonnen lareyen unnd / auch gein ir müter raidt.

S205,9049: das die fürstn und hern riter / und knecht auch knecht zue / zugen gein korntein auf den / plann zu herr wigeleins / hochzeit unnd alle do vonn / im lehenn enpfingnn. S213,9443: das sich herr wigeleins zue / leget unnd auch hochzeit het.