

GERMANISTISCHE SYMPOSIEN
BERICHTSBÄNDE

Im Auftrag der Germanistischen Kommission
der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung
mit der »Deutschen Vierteljahrsschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«

herausgegeben von
Albrecht Schöne
XI

8° 10 - 15323

Text und Bild, Bild und Text

DFG-Symposion 1988

Herausgegeben
von Wolfgang Harms

mit 179 Abbildungen

J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung
Stuttgart

Stuttgart

1990

Universitäts-
Bibliothek
München

26524589

Germanistische Symposien
Berichtsbände, XI

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Text und Bild, Bild und Text : DFG-Symposion 1988 /
hrsg. von Wolfgang Harms. – Stuttgart : Metzler, 1990
(Germanistische-Symposien-Berichtsbände ; 11)
ISBN 3-476-00674-3
NE: Harms, Wolfgang [Hrsg.]; GT

ISSN 0936-3890
ISBN 3-476-00674-3

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1990 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Typobauer Filmsatz GmbH, Scharnhausen
Druck: Gulde Druck, Tübingen
Printed in Germany

K90/5215

Inhalt

Vorwort	IX
WOLFGANG HARMS (München): Zur Eröffnung des Symposions . . .	1
FRANK BÜTTNER (Kiel): Einleitung zur ersten Sektion	9
ROBERT SUCKALE (Bamberg): Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und An- dachtsbild	15
CHRISTEL MEIER (Wuppertal): Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittel- alter	35
(FELIX THÜRLEMANN (Konstanz): Dürers Farbsyntax im Text und im Bild. Eine vergleichende Analyse der Notiz »Von Farben« und des Allerheiligenbildes	66
JULIAN KLIEMANN (Florenz): Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wand- malerei des Cinquecento	79
ALFONS RECKERMANN (München): Das Bild als Bedeutungsträger im philosophischen Diskurs. Ciceros Suche nach dem »optimum genus dicendi« und ihre Folgen für die klassizistische Kunsttheorie, konkre- tisiert am Beispiel der Galleria Farnese und ihrer Deutung durch G.P. Bellori	96
JAN VON BONSDORFF (Kiel): Bericht über die Diskussionen der ersten Sektion	110
WOLFGANG HARMS (München): Einleitung zur zweiten Sektion . . .	133 ✓
GUNDOLF KEIL (Würzburg): Ortolfs chirurgischer Traktat und das Aufkommen der medizinischen Demonstrationszeichnung	137
DIETMAR PEIL (München): Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit	150
ANNELIESE SCHMITT (Berlin/DDR): Zum Verhältnis von Bild und Text in der Erzählliteratur während der ersten Jahrzehnte nach der Erfin- dung des Buchdrucks	168

VI Inhalt

GÜNTER HESS (Würzburg): Die Kunst der Imagination. Jacob Bidermanns Epigramme im ikonographischen System der Gegenreformation	183
ULRICH ERNST (Wuppertal): Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur	197
PETER STROHSCHNEIDER (München): Bericht über die Diskussionen der zweiten Sektion	216
ROLF WILHELM BREDNICH (Göttingen): Einleitung zur dritten Sektion	241
WOLFGANG NEUBER (Wien): Imago und Pictura. Zur Topik des Sinn-Bilds im Spannungsfeld von Ars Memorativa und Emblematik (am Paradigma des »Indianers«)	245
JAN HARASIMOWICZ (Breslau): »Scriptura sui ipsius interpres«. Protestantische Bild-Wort-Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts.	262
MICHAEL SCHILLING (München): Mediale Aspekte von Emblem und Flugblatt	283
DAGMAR BURKHART (Hamburg): Text-Bild-Relationen und ihre kultur-anthropologische Dimension in russischen Bilderbögen	296
ANDREAS HARTMANN (Göttingen): Bericht über die Diskussionen der dritten Sektion	309
GEORG JÄGER (München): Einleitung zur vierten Sektion	325
PHILIP BRADY (London): The »Zweite Betrachtung«: photography and the political message, 1925–1933	329
JOACHIM SCHMITT-SASSE (Marburg): Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Brechts und Nehers »Antigonemodell 1948«	339
ARON KIBÉDI VARGA (Amsterdam): Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität	356
MICHAEL TITZMANN (Passau): Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen	368
HANS KÖRNER (München): Die Sprachen der Künste. Die Hieroglyphe als Denkmodell in den kunsttheoretischen Schriften Diderots	385
HANS DIETER HUBER (Mannheim): Die Sprache der Bilder und die Bilder der Sprache. Sprachanalytische Anmerkungen zu Baruchellos »La Correspondence«	399
GOTTFRIED WILLEMS (Mainz): Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven	414
ROLF GÜNTER RENNER (Freiburg i.Br.): An den Rändern der Bilder und der Texte. Zur Beziehung zwischen phantastischem Text und phantastischem Bild	430
IRA DIANA MAZZONI (München): Bericht über die Diskussionen der vierten Sektion und über die Schlußdiskussion	448

PETER STROHSCHNEIDER (München): Die Diskussion des Abendvortrages von OTHMAR KEEL (Fribourg) zum Thema »Die Deutung der Tierkampfsszenen auf den vorderasiatischen Rollsiegeln des 3. Jahrtausends« 471

GEORG JÄGER und IRA DIANA MAZZONI (München): Bibliographie zur Geschichte und Theorie von Text-Bild-Beziehungen 475

Personen- und Sachregister 509

Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit

Von DIETMAR PEIL (München)

In der Geschichte der Handschriften- und Buchillustration darf es wohl als erstaunlich gelten, daß gerade die Gattung der Fabel, die seit der Antike ihren Platz im Gebrauchszusammenhang des Schulunterrichts [1] hat, immer wieder der Auszeichnung durch Illustrationen würdig erachtet worden ist: Zwar sind uns bebilderte Fabelhandschriften erst aus relativ später Zeit überliefert – in den Jahren um 900 könnte der Pariser *Avianus* entstanden sein [2], und der Leidener *Ademar-Aesop* stammt aus dem 11. Jahrhundert [3] –, dennoch ist anzunehmen, daß es bereits in der Antike Fabelillustrationen gegeben hat. Georg Thiele sieht in den Zeichnungen des *Ademar-Aesop* »die älteste Replik der Romulus-Illustrationen, die in stark überarbeiteter Form auch in den Holzschnitten zu Steinhöwels Aesop und in viel stärkerer Modernisierung in den Yzopet- und ›Walther‹-Illustrationen zum Teil erhalten sind« und die, wie Thiele den architektonischen Formen im *Ademar-Aesop* entnehmen zu können glaubt, wohl schon im 5. Jahrhundert entstanden sind. [4] Gemessen an der Fülle von Beispielen für die Fabelillustration vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Problembereich sehr zurückhaltend. Während für die Illustrationsgeschichte der gedruckten Fabelsammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts wenigstens das Material erfaßt und gewürdigt und auf wechselseitige Abhängigkeiten hin schon befragt ist [5], liegt für die mittelalterlichen Fabelillustrationen noch nicht einmal ein vollständiger Katalog der illustrierten Fabelhandschriften vor. [6] Eingehender untersucht sind bisher nur der *Pariser Avianus* und der Leidener *Ademar-Aesop* [7], anregende Hinweise finden sich auch in den Einleitungen zu den verschiedenen Faksimile-Editionen von Ulrich Boners *Edelstein* [8], und als wichtigen Grundstein für die weitere Arbeit können wir Georg Thieles Rekonstruktionsversuch der *Romulus*-Illustrationen werten [9], aber von einer Geschichte der mittelalterlichen Fabelillustration sind wir noch weit entfernt.

Angesichts des expansionsbedürftigen Forschungsstandes überrascht es nicht, daß bisher noch kein Versuch unternommen worden ist, das Verhältnis von Text und Bild in der mittelalterlichen Fabelillustration genauer zu analysieren. Außer den Beobachtungen Thieles [10], der funktionalen Würdigung einer einzelnen Boner-Illustration [11] und einer eher kursorischen Präsentation der Illustrationen zur Fabel vom Streit der Glieder mit dem Magen [12] liegen keine detaillierteren Untersuchungen hierzu vor. Auch im folgenden

kann es nicht darum gehen, systematisch und umfassend die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild und nach den möglichen Traditionszusammenhängen in diesem Bereich erschöpfend zu beantworten. Vielmehr sollen Beobachtungen und Überlegungen mitgeteilt werden, die sich vor allem auf illustrierte Boner-Handschriften und den Boner-Druck von 1461 stützen; vergleichend ziehe ich gelegentlich auch Miniaturen aus lateinischen und altfranzösischen Fabelhandschriften heran. [13] Ausgangspunkt ist die phänomenologische Beschreibung des Bildmaterials. In einem zweiten Schritt sind Fragen des Verhältnisses von Text und Bild exemplarisch zu beantworten (Wie weit stimmen Text und Bild überein? Was wird auf welche Weise abgebildet?), wobei auch auf den Einfluß der ikonographischen Tradition, die sich unter Umständen gegen den Wortlaut des Textes durchsetzt, oder auf sonstige Interferenzen zu achten ist. Weiter ist zu fragen, ob sich verschiedene Illustrationsprinzipien oder -typen ermitteln lassen und ob diese in Abhängigkeit von bestimmten Fabeltypen zu sehen sind. Am Ende der Ausführungen steht die Frage nach der Funktion der Illustrationen.

Bei der Durchsicht der Fabelillustrationen überrascht zunächst das unterschiedliche Ausstattungsniveau und der damit verbundene künstlerische Anspruch. Als Prachthandschriften können der Baseler Boner (B) [14] oder der Hamburger *Romulus* (StUB Hamburg, cod. in scrin. 47) gelten. Für beide Handschriften ist Pergament als Beschreibstoff verwendet worden. Die Baseler Handschrift weist mit 30 × 23,5 cm (stark beschnitten) auch ein repräsentatives Format auf; ihre 68 (ursprünglich 98?) gerahmten Deckfarbenminiaturen nehmen die ganze Breite des zweispaltigen Schriftspiegels ein und werden in ihrer optischen Wirkung durch prächtige Initialen und Randleisten wirksam unterstützt, wobei lateinische Schlußdistichen in großer gotischer Zierschrift dem Codex noch einen besonderen Akzent verleihen. [15] Auch die Schriftbänder, die die Darstellungen umgeben, aber nur selten ausgefüllt sind [16], finden sich in anderen Fabelhandschriften nur sporadisch und in kleinerem Format. [17] Der cod. in scrin. 47 aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, der außer dem *Romulus* LBG auch eine (weniger aufwendig) illustrierte *Physiologus*-Bearbeitung enthält, fällt im Format zwar kleiner aus, besticht aber durch die Fülle seiner etwa 150 breit gerahmten und eng über den Text verteilten Deckfarbenminiaturen. [18] Keine Prachthandschrift im eigentlichen Sinn ist der Augsburger (ehemals Harburger) Boner-Codex (A), aber seinen 100 mit Wasserfarben kolorierten Federzeichnungen, deren Rahmen im oberen Teil unterschiedlich gewölbt sind, wird ein hohes künstlerisches Niveau zugesprochen. [19] Dagegen fällt der cgm 3974 (M4) dadurch auf, daß seine Boner-Illustrationen (kolorierte Federzeichnungen) oft die ganze Höhe der Seite ausnutzen oder sich gelegentlich auf beide Seiten verteilen und den Text, der durch verschiedene Zusatzeinträge wie Sprichwörter, Querverweise, Kommentare und lateinische Bilderläuterungen ergänzt wird [20], optisch dominieren.

Die meisten illustrierten Fabelhandschriften bieten mit Wasser-, gelegentlich auch mit Deckfarben kolorierte, oft ungerahmte Federzeichnungen recht unterschiedlichen Formats, die bei zweispaltiger Anlage des Schriftspiegels

auf Spaltenbreite reduziert sind. [21] Nur nichtkolorierte Federzeichnungen schmücken den *Pariser Avianus* und die *Boner-Fabeln* im Sankt Galler Codex 643 (SG1), während im Leidener *Ademar*, der in eigentümlicher Weise den Text um die locker auf den Seiten verteilten Illustrationen herumschreibt, eine Kolorierung vorgesehen war, wie sich den verschiedenen Farbangaben entnehmen läßt. [22] Mitunter gehen die Federzeichnungen nicht über den Rang einer flüchtigen Randskizze hinaus wie etwa im *Pariser ms. lat. 10465*, wo neben den Versen des Anonymus Neveleti anspruchslose, kleinformatige Strichzeichnungen gleichsam als visuelle Marginalien vielleicht das Auffinden der Fabeln erleichtern sollen. Manche Handschriften sind nur teilweise illustriert und erlauben Vermutungen über den Ablauf des Illustrationsvorgangs [23], andere lassen durch ausgesparte Zwischenräume erkennen, daß eine Bebilderung vorgesehen war. [24] In den meisten Fällen wird jeder Fabel nur eine Illustration zugeordnet. Für einige wenige Fabelstoffe sind jedoch oft zwei oder mehr (maximal fünf) Einzelbilder vorgesehen, so daß die Konsequenz, mit der im Baseler *Boner* und in der *Berner Schwesterhandschrift* (Bn) jeder Fabel nur ein Einleitungsbild vorangeht, als Ausnahme gelten kann. Im Hinblick auf die Platzierung der Illustrationen kann die Voranstellung als Normalfall gelten, während eine durchgängige Endposition überaus selten ist. [25] Gelegentlich kommt es zu Falschzuweisungen [26], was unter anderem auch dadurch bedingt sein könnte, daß bei Seitenwechsel manchmal das Eingangsbild am Ende der vorangehenden Fabel (am unteren Blattrand) steht, statt die folgende Fabel oben auf der neuen Seite einzuleiten. [27] Mehrere Einzelbilder zu einer Fabel sind in der Regel über den Text verstreut; ihre genaue Einbettung in den Erzählablauf ist von Fall zu Fall zu prüfen. An die Stelle der Einzelbilder kann auch eine Simultandarstellung treten [28], und auch die Kombination der beiden Verfahren ist nachweisbar. [29]

Wenn wir einmal außer acht lassen, daß der Fabeltext in der Regel einen Vorgang schildert, die Illustration aber, abgesehen von Simultandarstellungen oder Bilderreihen, nur eine Phase des Vorgangs wiedergibt und insofern im Hinblick auf den Informationswert eigentlich immer hinter dem Text zurückbleibt, sind auf die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild prinzipiell drei Antworten möglich: das Bild kann mehr zeigen, als der Text beschreibt; es kann ihn in Details variieren oder auch verschiedene Elemente unberücksichtigt lassen. Im konkreten Fall wird man meistens mit partiellen Überschneidungen dieser drei Text-Bild-Relationen rechnen dürfen.

Das Bild übertrifft den Text etwa dadurch, daß die sprachliche Information gleichsam visuell kontextualisiert und dadurch in den Details ergänzt werden muß. So zeigen fast alle Illustrationen zur 26. *Boner-Fabel* *Weih und Tauben* [30] einen Taubenschlag, während der Text es offenläßt, ob es sich um Wild- oder um Haustauben handelt, die zum Schutz vor dem Weih den Habicht als *vogt* (XXVI,14) [31] erwählen. Konkretisiert wird auch der *zorn* (XXVI,21) des Habichts. Was der Text zusammenfaßt in der Mitteilung *die tüben wären al verlorn, / ir enkeine mocht genesen* (22f.), exemplifiziert die Illustration, indem sie zeigt, wie der Habicht eine Taube reißt. Die allgemeine Angabe *man und vrouwen kamen dar* (XXIX,6) in der *Fabel Schwangerer Berg*

konkretisiert die Illustration in M4 (fol. 154^r) als eine Fünfergruppe aus drei Männern und zwei Frauen (von der zweiten ist nur das Kopftuch zu sehen). Die wilden Tiere, denen der Hirte in der Fabel vom dankbaren Löwen zum Fraß vorgeworfen wird, präzisiert derselbe Boner-Illustrator als Bär und Wolf (M4, fol. 168^r), und den durch die Königswahl verursachten Verlust der Freiheit illustriert er, indem er vor dem thronenden König zwei Gefangene im Block zeigt (fol. 144^v), während die meisten anderen Handschriften sich damit begnügen, huldigende Personen vor dem König auftreten zu lassen.

Als andere Formen der Kontextualisierung und Detailpräzisierung, die teilweise medial bedingt sind, lassen sich die »szenische Gestaltung des Bildraums« [32], nämlich die Einbettung der Fabelhandlung in bestimmte Landschaften oder architektonische Umgebungen, die der Text nicht beschreibt, aber (bei kolorierten Illustrationen) auch die Farbgebung [33] verschiedener Bildelemente und die Kostümierung der menschlichen Figuren auffassen. Mitunter kann das landschaftliche oder architektonische Beiwerk sich so selbstständigen, daß das Thema der Illustration verdeckt wird. So ist der kolorierte Holzschnitt des Boner-Drucks (b1) zur Fabel von Fliege und Ameise (S. 53) zum Suchbild geraten [34], denn bildbeherrschend sind zwei prächtige Häuser, in deren Giebelspitzen die beiden Protagonisten kaum wahrzunehmen sind. Medial bedingt ist auch die Lösung, die der Illustrator in M1 (fol. 115^r) für die 22. Fabel (*Kranker Weih*) gewählt hat. Wie üblich werden auch hier die beiden Raubvögel gezeigt, doch liegt der eine im Bett (Abb. 56), damit sein besorgniserregender Gesundheitszustand unmittelbar einsichtig ist.

Die im Bild gegenüber dem Text vorgenommene Ergänzung im Detail kann auch den Handlungsablauf betreffen und sich dabei an überkommenen ikonographischen Formeln orientieren. In der Fabel *Von einem slangen in dem huse gespisset* (XIII) bearbeitet Boner das Motiv von der undankbaren Schlange, die vor der Winterkälte in ein Haus flieht und dort geduldet und sogar gefüttert wird, aber trotzdem überall ihr Gift verbreitet und schließlich ihren Gastgeber, der sie vertreiben will, zu töten versucht. [35] Diesen offenen Ausgang der Handlung übernehmen einige Handschriften auch in der Illustration (A, B, Dr, M1, SGI, Wi), andere zeigen den Menschen im Kampf gegen die Schlange (M2, W1, b1) oder lassen ihn gar als Sieger erscheinen (W3). Der Illustrator von M4 (fol. 134^r) präsentiert den Gastgeber der Schlange als einen gut gerüsteten Ritter, der mit dem Schwert auf seinen undankbaren Gast losgeht (Abb. 53). Daß hier eine Bildformel nachwirkt, wie sie mittelalterlichen Darstellungen des Drachentöters zugrunde liegt, läßt der Vergleich mit W3 (fol. 13^v) vermuten. Hier ist in der entsprechenden Illustration die menschliche Figur zwar nicht mehr genau zu erkennen, aber die Schlange erscheint als geflügelter Drache und wird von ihrem Gegner mit einer Lanze erstochen. [36]

Auch die Illustration zur 63. Fabel (*Frau und Wolf*) scheint in M4 (fol. 187^r) einem bekannten ikonographischen Muster zu folgen. Während die meisten Handschriften den Wolf vor einem Haus zeigen (Dr, H4, W4, Wi) – manchmal ist durch ein Fenster auch die Frau mit ihrem Kind zu sehen (A, SG1,

W1) –, sitzt in M4 die Mutter unter einem steinernen Baldachin und hält das Kind auf dem Schoß (Abb. 54); ohne den Wolf und bei einer aufwendigeren Kostümierung der Frau könnte es sich auch um eine Darstellung der Gottesmutter mit dem Jesuskind handeln.

— Nicht primär medial bedingt, sondern eher auf den Gestaltungswillen des Illustrators sind »zenische Motivergänzungen« [37] zurückzuführen wie etwa der Bauernjunge, der in B das vor die Egge gespannte Pferd über das Saatfeld führt (fol. 55^v), während der Text nur die Vögel und den Sämann verlangt. Eine vergleichbare Erweiterung liegt vor, wenn in Bn (S. 9) zur Fabel *Hund und Dieb* gezeigt wird, wie der Dieb auf einer Leiter in ein Haus einsteigen will – das schlafende Paar, das durch eines der Fenster zu sehen ist, situiert das Geschehen in der Nacht –, dabei vom Hund überrascht wird und ihn (mit einem Knochen?) abzulenken versucht (Abb. 55), während sonst Dieb und Hund vor dem Haus nur »verhandeln«.

Eine einfache Variation des Bildes gegenüber dem Text ist etwa gegeben, wenn in M4 (fol. 125^v) der Weih den Frosch und die Maus nicht, wie der Text es voraussetzt (vgl. VI,31f.), auf das Gras fallen läßt, um sie zu fressen, sondern wenn er seine Beute oben auf einem Baum verschlingt. Ähnlich belanglos ist der Widerspruch zwischen Text und Bild auch, wenn das Wildschwein in M2 (fol. 17^r) den alten Löwen nicht *in den waden* (XIX,16), sondern in den Schwanz beißt. [38] Gravierender ist eine Variation zur Fabel *Buckliger und Zöllner*. Während die meisten Handschriften dem Text entsprechend die beiden Titelfiguren im Gespräch zeigen, läßt der Illustrator des cgm 3974 (M4, fol. 195^v) den Buckligen ungehindert über die Brücke auf den am linken Bildrand sitzenden Grafen zugehen, der zwar die merkwürdigen Brückenzollvorschriften angeordnet hat, aber im Text selbst nicht als Handelnder auftritt.

Eine Reduktion nimmt das Bild gegenüber dem Text vor, wenn zur 93. Fabel (*Wölfe, Hirten und Hunde*) die Konfliktparteien nur durch je einen ihrer Vertreter repräsentiert werden (M4, fol. 210^v), oder wenn der Frosch als Arzt (Nr. 68) nur mit dem Fuchs konfrontiert (M4, fol. 188^v), nicht aber, wie in vielen anderen Handschriften, im Kreise der anderen Tiere gezeigt wird.

Als ein Beispiel für die Überschneidung der verschiedenen Text–Bild–Relationen können zwei Illustrationen zur 79. Fabel (*Prahlender Affe*) angeführt werden. Jupiter will wissen, welches Tier das schönste Junge hat, und setzt dazu einen Gerichtstag fest, an dem alle Tiere zum Hof eilen:

*iekllich tier wolt daz beste wesen:
sie zierten alle iriu kint.
der visch, der vogel und daz rint,
der phâw, diu gans und ouch diu ant,
der löw, der ber und der helfant,
der hircz, der wolf und ouch der vuchs,
der has, daz pantier und der luchs,
daz ros, der esel und diu kuo,
mit ir kinden liefens alle zuo;
daz schâf, diu geiz und ouch daz swin,
iekllichz wolt daz beste sin. (LXXIX,16–26)*

Schließlich kommt auch noch *der affe ungetân / mit sinen kinden ûf den plân* (31f.) und rühmt zur Belustigung aller seine Jungen als die schönsten. A (fol. 81^r) reduziert bei der Darstellung dieser Szene sehr stark (Abb. 57). Jupiter sitzt mit einem Richterstab, der mehr an einen Wanderstab erinnert, bildbeherrschend in der Mitte auf seinem steinernen Sitz, vor ihm auf dem Boden ein Affe mit seinem Jungen. Sieben andere Tiere (deutlich zu identifizieren sind Fisch, Krebs und Schwan) umgeben den Richtersitz. Damit ist das Fabelgeschehen in seinen bedeutsamsten Elementen erfaßt. Daß die anderen Tiere ihre Jungen nicht dabei haben, ist unwesentlich, denn das Thema ist der unbegründete Anspruch des Affen. [39] Der Text nennt außer *visch* und *vogel* noch neunzehn weitere Tiere, nicht jedoch den Schwan (oder zeigt das Bild die Gans?) und den Krebs. In diesen Punkten variiert das Bild den im Text vorgegebenen Katalog. Im Sinne einer visuellen Kontextualisierung ist die Kostümierung Jupiters und seine Platzierung auf einem Sitz zu verstehen.

Weit aufwendiger ist diese Fabel in M4 (fol. 197^v–198^r) dargestellt (Abb. 58). Der Illustrator wendet eine Doppelseite auf, um über 20 verschiedene Tiere, darunter acht Vögel, mehr oder weniger zielstrebig über eine zerklüftete Landschaft auf Jupiters Thron zueilen zu lassen. Jupiter ist als König mit Szepter und Krone vorgestellt, hinter ihm im Sinne einer szenischen Motivergänzung eine Assistenzfigur. Zwar bringen nicht alle Tiere, wie es der Text verlangt, ihre Jungen mit, aber diese Reduktion ist gegenüber der erheblich variierenden Erweiterung des Tierkatalogs belanglos. Aus der Fabelillustration ist eine naturkundliche Schautafel geworden; dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß in M4 den verschiedenen Bildelementen lateinische Erklärungen beigegeben werden. [40]

Die Möglichkeit, das Verhältnis von Text und Bild unterschiedlich zu gestalten, kann zu Ungenauigkeiten, Mißverständnissen oder auch Widersprüchen zwischen Text und Bild führen. Erweiterungen des Bildes gegenüber dem Text scheinen relativ problemlos zu sein. Ob das Fabelgeschehen vor einer detailreichen Stadtkulisse oder vor dem Hintergrund einer einfachen Landschaft abläuft, ist für das Bildverständnis meistens ohne Bedeutung, sondern begünstigt oder erschwert allenfalls die Identifizierung der Handlungsträger. Auch die Aufstockung des Fabelpersonals dürfte selten irritieren. Ob der Rabe nur von einem – so verlangt es der Text (XXXIX,27ff.; vgl. A, fol. 35^r) – oder von mehreren Pfauen gerupft wird, wie es in den meisten Illustrationen gezeigt wird, ändert nichts am Sinn der Fabel. Ähnlich belanglos ist es, wenn die Fliege mit mehreren Ameisen statt mit einer (vgl. XLI,3) abgebildet wird oder wenn der Kahlkopf wie in b1 (S. 61) gleich von mehreren Fliegen umschwärmt wird (vgl. XXXVI,1).

Deutliche Abweichungen des Bildes vom Text im Sinne einer Motivvariiierung können bei Neben- wie auch bei Hauptmotiven vorgenommen werden, ohne daß sich gravierende Konsequenzen ergeben müßten. Daß in M4 (fol. 137^r) der Fuchs das Feuer unter dem Adlernest nicht, wie im Text vorgegeben und in den meisten Handschriften gezeigt, mit einer Fackel in Gang bringt (vgl. XVI,29ff.), sondern einen Blasebalg betätigt (Abb. 59), und daß in W3 (fol. 66^v) die drei Gesellen ihr Brot nicht wie in den übrigen Handschriften

am offenen Feuer (vgl. LXXIV,19), sondern in einem Backofen backen (Abb. 61), mag vor dem Hintergrund der ikonographischen Tradition überraschen, trifft jedoch nicht den Kern der jeweiligen Fabel. Auch wenn der Jäger statt des Tigers (vgl. III,31), den keiner der Boner-Illustratoren erkennbar abzubilden vermochte, einen Hirsch trifft (vgl. W1, fol. 15^r; Abb. 62), oder wenn statt der mehrfach im Text verlangten Tanne (vgl. LXXXVI,1 u. ö.) ein Laubbaum abgeschlagen wird wie in W1 (fol. 41^r; Abb. 63), beeinträchtigt die Unaufmerksamkeit oder das Unvermögen des Künstlers, vielleicht auch seine Orientierung an überkommenen ikonographischen Formeln, nicht das Sinnverständnis. Derartige Hauptmotivvarianten können sogar im Text eine Stütze finden. Zu Boners 40. Fabel (*Maulesel und Bremse*) bringt der Druck nicht nur im Bild statt des Maulesels ein Pferd, sondern bietet auch einen entsprechend geänderten Text. [41]

Gravierender als der völlige Motivaustausch kann sich die Modifizierung eines Details auswirken. Wenn der Esel die Löwenhaut nicht übergestreift hat, sondern sie wie eine Last trägt (W1, fol. 35^r), wird die Pointe dieser Fabel verfehlt. Das Pferd, das sich mit dem Löwen in eine ringkampfähnliche Auseinandersetzung einläßt (M4, fol. 172^r; Abb. 60), statt ihm einen Schlag mit dem Huf zu versetzen (vgl. L,42f.), erinnert an vergleichbare Schildhalterfiguren in der Heraldik [42] und dürfte kaum als Sieger aus dem Kampf hervorgehen. Das Abrücken von der für diese Fabel vorgegebenen Bildformel führt zum Mißverständnis. Ein anderes Problem ergibt sich für die Illustrierung der 38. Fabel (*Wolf und Menschenbildnis*). Um das Bild als *üz einem stein geschnitten wol* (XXXVIII,3) darzustellen, sind verschiedene Lösungen möglich. [43] Dr (fol. 117^v) und H4 (fol. 17^v) zeigen das Bild als Büste, b1 (S. 62) und W1 (fol. 25^v) bieten eine Grabplatte mit einem Halbrelied, SG1 (S. 26) stellt eine Skulptur auf einen Sockel. In B (fol. 6^r) und Bn (S. 28) sitzt die Figur auf einem Thron und ist nicht mehr unmittelbar als Skulptur erkennbar. Mißverständlich sind die Darstellungen in A (fol. 34^r), in M4 (fol. 157^r) und in W4 (fol. 25^v), denn sie zeigen den Wolf über einer am Boden liegenden – in W4 nackten – Figur, die aufgrund ihres deutlichen Abwehrgestus auch als ein vor dem Wolf sich fürchtender Mensch verstanden werden könnte.

Eine adäquate Umsetzung des Textes ins Bild ist auch für die 34. Fabel (*Verwundete Schlange*) schwierig. Der Text verlangt die Verwundung einer Schlange (XXXIV,18), die Reue des Täters (22) und das Ablegen der Waffe (28). Die meisten Handschriften halten sich an die Textvorgabe und zeigen die Schlußsituation: neben der verwundeten Schlange hat der Mensch das Schwert zu Boden geworfen und deutet mit einer Verweigerungsgebärde (vgl. A, fol. 30^r) an, daß er die Waffe nicht mehr aufnehmen will. Dennoch dürfte das Bildverständnis ohne die genaue Kenntnis dieses weniger geläufigen (und von Boner gegenüber der Vorlage hinsichtlich der Motivierung des Geschehens abgewandelten und verdunkelten) Fabelstoffes kaum gewährleistet sein. Mißverständlich wird die Darstellung vor allem dann, wenn die Verwundung selbst das Thema der Illustration ist. In SG1 (S. 22) wird die Schlange voll vom Schwert getroffen und dürfte den Schlag kaum überleben; vollends im Widerspruch zum Text steht die Illustration in W4 (fol. 21^r), denn hier ist die

Schlange deutlich in zwei Teile zerstückelt worden. Die Schwierigkeiten im Verständnis und in der Illustrierung dieser Fabel können wohl darauf zurückgeführt werden, daß Boner die positive Charakterisierung der Schlange aus der Vorlage (dort handelt es sich um eine Glücksschlange) [44] nicht energisch genug aufgreift, sondern (wie nach ihm auch die Illustratoren) immer noch im Banne der ersten Schlangenfabel der Sammlung steht. Das offene Ende der Fabel von der undankbaren Schlange (XIII) wird in den Handschriften unterschiedlich dargestellt. [45] Nur in W3 erscheint der Mensch eindeutig als Sieger. Die Illustration in W4 ist verloren gegangen, SG1 (S. 7) zeigt den Menschen erschrocken und wehrlos; vielleicht sollte mit den Illustrationen zur 34. Fabel ein befriedigendes Ende der früheren Auseinandersetzung zwischen Mensch und Schlange nachgeholt werden. Interferenzen bei der Gestaltung einzelner Fabelmotive können also nicht nur über die ikonographische Tradition wirksam werden, sondern sind aufgrund von Motivkorrespondenzen auch innerhalb des zu illustrierenden Werkes möglich. [46]

Die größten Verständnisschwierigkeiten im Text-Bild-Bezug können sich durch die Reduktion von Hauptmotiven ergeben. Mitunter läßt sich eine Illustration, in der auf einen der wichtigsten Fabelakteure verzichtet wird, als Abbildung einer dem Handlungshöhepunkt vorangehenden Phase erklären. Wenn in bI (S. 131) Jupiter von mehreren Tieren umgeben ist, der Affe als zentrale Figur jedoch ausgespart bleibt, dann ist diese Szene als Frühphase der Handlung durchaus textkonform, denn der Affe erscheint erst als letztes Tier vor Jupiter (vgl. LXXIX,31f.). Eine solche Frühphase bringt auch W4 (fol. 19^v), wenn zur 32. Fabel (*Jäger und Hase*) nur der Jäger, seine Hunde und drei Hasen [47], nicht aber die Frösche gezeigt werden, denn diese geraten erst während der Flucht der Hasen in den Blick (vgl. XXXII,10). So läßt sich auch die Illustration zur 78. Fabel (*Löwe und Ochse*) in F (fol. 227^v) rechtfertigen; sie bildet nur die Flucht des Ochsen vor dem Löwen ab, der Bock tritt erst später auf (vgl. LXXVIII,23). In derartigen Fällen kann zwar die Konformität von Text und Bild festgestellt werden, doch ist den Illustratoren vorzuhalten, daß sie nicht die aussagekräftigste Handlungsphase ausgewählt haben. Wenn jedoch in solchen Reihen von zeitlich nacheinander auftretenden Fabelakteuren das erste Glied ausgeblendet, die Perspektive gleichsam verengt wird, geht die Illustration am Text vorbei, ohne daß deswegen die Darstellung als solche sinnlos wäre. Die Flucht der Frösche vor den Hasen, die in H1 (fol. 15^v) zur 32. Fabel skizziert ist, bildet einen Teil des Fabelgeschehens korrekt ab, doch wird so die Ursache für das Verhalten der Frösche, die Flucht der Hasen vor dem Jäger, nicht einsichtig. [48] Auch die Konfrontation zwischen Ochse und Bock, die A (fol. 80^r) zur 78. Fabel bietet, weckt im Leser, der nichts von der Verfolgung des Ochsen und des Löwen weiß, hinsichtlich des Ausgangs eines etwaigen Kampfes falsche Erwartungen, denn:

*diu vorch des löwen machte daz,
daz er dem bocke entwichen was;
und wær der löwe nicht gewesen,
sô möcht der bok nicht sin genesen;
der ochs hæet in ertædet wol. (LXXVIII,27–31)*

Manche Motivaussparung läßt sich nicht mehr mit der Absicht der Konzentration auf eine Frühphase der Handlung oder der Perspektivenverengung legitimieren. Wenn F (fol. 211^v) zur 33. Fabel (*Geiß und Wolf*) nur die junge Geiß hinter einem geflochtenen Zaun zeigt, wird die Illustration in doppelter Hinsicht dem Text nicht gerecht, denn der Text verlangt einen Stall mit einer verschließbaren Tür (vgl. XXXIII,2; 5), und der Handlungsablauf erlaubt die Situierung der dargestellten Szene allenfalls zwischen zwei Versen: *dô diu geiz in beslozzen wart, / vil schier ein wolf kam ûf die vart* (XXXIII,9f.).

Der Illustrator in F übergeht mehrfach sinntragende Hauptmotive, so daß das Bild den Text nicht mehr adäquat erfaßt. [49] Zur 23. Fabel (*Schwalbe und Hanf*) bieten alle Boner-Handschriften das Bild eines von Vögeln umgebenen Sämanns, um die Eingangsverse der Fabel wiederzugeben: *In einem zîte daz beschach, / daz ein swalwe sæjen sach / hanfsamen ûf ein acker breit* (XXIII,1f.). In F (fol. 206^v) sind nur zwei Bäume zu sehen, auf dem rechten sitzt die Schwalbe, auf dem linken die anderen Vögel (vgl. XXIII,6). Das konventionelle Schema der konfrontierenden Darstellung der im Hauptteil der Fabel genannten Protagonisten war dem Illustrator von F offensichtlich wichtiger als die Visualisierung des Themas, die von der entsprechenden Maleranweisung auch nicht verlangt wird: *hie sol sitzen ain swalb vff ainez bam vnd rat [?] geben sol den and(ern) fөгelin*. Die Maleranweisungen, die in F bis fol. 213^v stehengeblieben sind [50], befolgt der Illustrator sehr genau und scheint sich nicht noch an einer sonstigen illustrierten Boner-Handschrift orientiert zu haben. Zur 16. Fabel (*Fuchs und Adler*) wird verlangt: *hie sol stän ain bam vnd ain nesth dar vff ain fuchs in den nesth vnd der alt fuchs dar vnder* (fol. 204^r). Mehr bietet die Illustration denn auch nicht (Abb. 65). Der Adler als Feind des Fuchses, der überhaupt erst verständlich macht, wie ein Jungfuchs in ein Adlernest geraten kann, erscheint nicht im Bild, die »pyromanischen« Fertigkeiten des Fuchses, die Boner ausführlich beschreibt (XVI,24–33), sind nicht mehr gefragt. Auch in der Illustration zur 74. Fabel (*Drei Kaufleute als Gesellen*) fehlt das wichtigste Bildmotiv. Zu sehen sind nur zwei Schlafende neben einem Feuer; die Pointe, wie der dritte, der *einvalt man* (LXXIV,13), währenddessen das frisch gebackene Brot verspeist, wird im Bild unterschlagen. Sehr stark reduziert ist auch die Illustration zur 86. Fabel (*Tanne und Dorn*). Die meisten Handschriften setzen die beiden Protagonisten nebeneinander und zeigen, wie die Tanne gefällt wird. Wenigstens diese Peripetie im Handlungsablauf bringt SG1 (S. 78), läßt jedoch den Dornbusch unberücksichtigt. Der Illustrator in F (fol. 228^r) begnügt sich hingegen mit der Abbildung dieses Baumes, obwohl schon im vierten Vers der Fabel der zweite Protagonist genannt wird: *die dorne geriet si schelten* (LXXXVI,4).

Für die Frage nach den Typen der Fabelillustration hinsichtlich ihrer Darstellungsweise und -inhalte bietet die bisherige Fabelforschung nur erste Ansatzpunkte, aber kein ausgebautes analytisches Instrumentarium oder Klassifikationsraster: Zunächst kann auf die in der Kunstgeschichte gängige Differenzierung in den distinguierenden Darstellungstyp und die Simultandarstellung verwiesen werden. [51] Auch die Beobachtung, daß das »Festhalten an der paarweisen, in der Regel statisch-dialogischen Grundkonstellation

der Bildprotagonisten« als konventionell anzusehen ist [52], könnte im Sinne eines Illustrationstyps umformuliert werden, wie überhaupt die Grenze zwischen Typ und Prinzip nicht scharf zu ziehen ist, denn oft läßt sich das Prinzip als ein Verfahren, der Typ als ein Produkt eines bestimmten Verfahrens auffassen. Die in der literaturwissenschaftlichen Fabelforschung bisher diskutierten Fabeltypen lassen sich für die Analyse der Fabelillustrationen nicht nutzbar machen. Die von Gumbrecht unter interaktionstheoretischem Aspekt entwickelten Kategorien und die von Wienert ermittelten Sinn- und Erzähltypen sind zu stark an den Inhalten orientiert, bieten keine Strukturmuster im engeren Sinn und sind außerdem aufgrund ihrer Vielzahl nicht auf unser Problem anwendbar. [53] Kosak beschränkt sich auf vier Fabeltypen, die jedoch wiederum zu stark nach solchen inhaltlichen Kriterien ausgerichtet sind, die für die Text-Bild-Analyse nicht herangezogen werden können. Kosak geht vom dialogisch-polaren Aufbau als Grundstruktur der Fabel aus und sieht (in Anlehnung an Dithmar) den Grundtyp in der Abfolge von Situation, *actio*, *reactio* und Ergebnis, wobei *actio* und *reactio* in Reden wie auch in Handlungen erfolgen können und Wiederholungen einzelner Schritte möglich sind. [54] Aus dem Grundtyp werden durch die unterschiedliche Gestaltung von *actio* und *reactio* vier verschiedene Fabeltypen ausdifferenziert, die jedoch im Hinblick auf etwaige Illustrationstypen irrelevant sein dürften, aber auch die tatsächlich realisierten Fabeln nicht in ihrer ganzen Gestaltungsbreite abdecken können. [55]

Die Frage nach Fabeltypen darf eine Eigenart der Fabelsammlungen nicht außer acht lassen. Boners *Edelstein* enthält (wie andere Sammlungen auch) mehrere Texte, die dem literaturwissenschaftlichen Fabelbegriff, wie ihn etwa Grubmüller definiert [56], nicht entsprechen. Dazu gehören verschiedene moralische Kurzerzählungen, die sich schon in Boners lateinischen Vorlagen finden, und Erzählungen, die sonst in der Exempelliteratur tradiert werden. [57] Die Analyse der Fabelillustrationen darf solche Texte zunächst nicht ausklammern, da Boners Sammlung (trotz der Annahme verschiedener Bestandsarchetypen [58]) als Einheit zu gelten hat und von den Illustratoren offensichtlich auch als eine solche behandelt worden ist; erst in einem zweiten Schritt wäre zu fragen, ob »echte« Fabeln anders als die »Pseudo«-Fabeln illustriert werden.

Am augenfälligsten ist hinsichtlich der Illustrationsmodi (trotz gelegentlicher Unsicherheiten in der Identifizierung) die Unterscheidung zwischen solchen Fabeln, denen ein Einzelbild (oder auch mehrere Einzelbilder) in distinguierender Darstellung beigegeben wird, und solchen, die durch Simultandarstellungen ausgezeichnet werden. Die Handschriften B und Bn ordnen konsequent jeder Fabel nur eine Illustration zu, müssen also dann, wenn die anderen Handschriften mehrere Bilder zu einer Fabel bieten, die Simultandarstellung anwenden. Etwa ein Drittel aller Boner-Fabeln hat in wenigstens einer Handschrift eine Simultandarstellung oder eine Bilderreihe bei sich, aber nur neun davon sind in allen Bildzeugen auf diese Weise repräsentiert. Unter den neun durchgängig mehrfach oder simultan illustrierten Texten sind fünf »echte« Fabeln (Nr. 25, 37, 43, 48, 51) und drei andere Texte (Nr. 47, 52, 95);

eine Differenzierung in »echte« und »Pseudo«-Fabeln scheint im Illustrationsmodus keine Entsprechung zu finden.

Simultandarstellungen sind nicht immer eindeutig zu identifizieren. In W1 (fol. 45^v) zeigt die Illustration zur 95. Fabel (*Richter und Bestecher*) in einer Szene die beiden Kläger, den Richter, dessen Frau und Ochse und Kuh, mit denen jeder der Kläger den Prozeß zu seinen Gunsten entscheiden wollte. Da kaum anzunehmen ist, daß während der Verhandlung auch die Bestechungsmittel öffentlich zur Schau gestellt werden, muß diese Szene wohl als Simultandarstellung interpretiert werden. Zur 25. Fabel (*Königswahl der Frösche*) bietet W4 eine in sich geschlossene Szene: in einem Teich schwimmen zwei Frösche neben einem Klotz, auf dem ein Storch gerade einen dritten Frosch verschlingt. Da die Fabel deutlich in zwei Phasen gegliedert ist – zuerst erhalten die Frösche den Klotz, dann den Storch als König –, und da andere Handschriften (H3, M4, W3, b1) hierzu zwei Einzelbilder bringen, scheint es vertretbar, die Illustration in W4 als Simultandarstellung aufzufassen. Als eine besondere Form der Simultandarstellung kann die Illustration zur 10. Fabel (*Hochzeit der Sonne*) in Dr (fol. 106^v) gelten. Ein Mann und eine Frau reichen sich die Hand zum Zeichen der Eheschließung, daneben deutet ein alter Mann auf eine oben am Himmel stehende Sonne. Der Zeigegeustus unterstreicht, daß die Sonne hier kein belangloses ergänzendes Bilddetail ist wie sonst etwa ein Landschafts- oder Architekturelement. Vielmehr verweist dieses Detail auf den Inhalt der Fabel, die der Alte anläßlich der Diebeshochzeit erzählt. Die Fabel enthält eine zweite Fabel, oder genauer: die Fabel von der Hochzeit der Sonne wird im Text wie im Bild in ihrem Anwendungszusammenhang, der Diebeshochzeit, präsentiert. Diese komplexe Sinnschichtung wird deutlicher, wenn, wie in Wi (fol. 5^r) zugleich auch der Mond (*luna*) als Braut der Sonne (*sol*) ins Bild gebracht wird (Abb. 66). [59] Der Verzicht auf den Zeigegeustus jedoch erschwerte die Einsicht, daß hier die Illustration sowohl die Fabel (Sonnenhochzeit) als auch ihre Bedeutung beziehungsweise ihren Anwendungszusammenhang abbildet. [60] Die Sinnschichtung in dieser Illustration läßt sich auch noch anders beschreiben: das Bild zeigt eine Situation, in der erzählt wird, und zugleich wird angedeutet, was erzählt wird. Solche Kombinationen von Erzählsituation und Erzählinhalt lassen sich auch für die 28. (*Wolf und gebärendes Schwein*) und die 82. Fabel (*Pfaffe und Esel*) nachweisen. Zur 28. Fabel bringt W1 (fol. 22^r) nicht nur, wie die anderen Handschriften, im Bildvordergrund die trüchtige Sau mit dem Wolf im Gespräch, sondern setzt auch die Warnung der Sau vor dem Hund (*vliuch! unser hunt | úf dīnen spor gerennet kunt*; XXVIII,17f.) [61] und die Flucht des Wolfes ins Bild; hinter der Sau steht ein Hund mit einem Nagelhalsband, am rechten Bildrand verschwindet der Wolf im Wald. M4 (fol. 199^r) zeigt zur 82. Fabel den singenden Priester und die ihn beobachtende Frau – der Meßdiener ist eine szenische Motivergänzung – sowie im Vordergrund den Esel, an den der Gesang des Priesters die Frau erinnert, wie sie freimütig bekennt (LXXXII,30–40). [62] Hier deutet sich ein Leistungsunterschied zwischen der Simultandarstellung und der Einzelbildreihe an. Während die Einzelbildreihe nur verschiedene Phasen eines Geschehens präsentiert, kann die Simultandarstellung darüber hinaus Erzähler- und Figurenrede gleichzeitig vermitteln.

Da das Einzelbild in der distinguierenden Darstellungsweise nur eine Einzelphase aus dem Ablauf der Fabelhandlung zeigen kann, erübrigen sich Überlegungen, wie aus der Abfolge von Situation, *actio*, *reactio* und Ergebnis als Grundstruktur der Fabel weitere Strukturtypen ausdifferenziert werden können. Statt dessen liegt es nahe, dem Hinweis nachzugehen, daß *actio* und *reactio* durch Handlung wie durch Rede erfolgen können. Nun ist die Rede (zumindest für die Fabel im Rahmen der strengen Gattungstheorie) gleichsam ein Gattungskonstituens, denn vor allem durch die Rede werden die Tiere anthropomorphisiert. [63] Dennoch scheint eine Unterscheidung zwischen Rede- und Handlungsfabeln angebracht. Als typische Handlungsfabel können die Boner-Fabeln Nr. 6 (*Frosch und Maus*) oder 16 (*Fuchs und Adler*), als Redefabeln Nr. 7 (*Hund und Schaf*) oder 22 (*Kranker Weih*) angesehen werden. Ein Grenzfall wäre Nr. 5 (*Wolf und Schaf*), denn über weite Strecken verhandeln die Protagonisten, bevor der Wolf schließlich der Debatte mit seiner brutalen Aktion ein Ende setzt. [64] Redefabeln können in Monolog- und Dialogfabeln untergliedert werden. In Nr. 1 (*Hahn und Edelstein*) spricht nur der Hahn, in Nr. 90 (*Löwe und Geiß*) äußern sich beide Protagonisten.

Bei der bildlichen Darstellung der Redefabeln wird eine polare Konstellation der Protagonisten bevorzugt. Meistens stehen die beiden Fabelakteure einander gegenüber wie Löwe und Geiß in den Illustrationen zur 90. Fabel. Dieses Anordnungsprinzip gilt auch für Monologfabeln wie Nr. 1 (*Hahn und Edelstein*) oder Nr. 38 (*Wolf und Menschenbildnis*), wobei der jeweilige Gegenstand als Anlaß des reflektierenden Monologs die Position eines Protagonisten einnimmt. [65] Wenn mehr als zwei Akteure anzunehmen sind wie in der Fabel Nr. 58 (*Frosch und Fuchs*), wo der Frosch sich an *manig wol gemuotez tier* (LXVIII,3) wendet, wird die polare Konstellation dadurch erreicht, daß einer der Akteure allein den anderen gegenübergestellt wird (vgl. Bn, S. 111; W1, fol. 36^v), oder der Illustrator nur die beiden Hauptredner miteinander konfrontiert (vgl. SG1, S. 61; W3, fol. 61^r; W4, fol. 64^v; W1, fol. 60^v). Allerdings können kompositionelle Gründe dazu führen, daß die Akteure gleichmäßig auf der Bildfläche verteilt werden (vgl. A, fol. 69^v). Als Sondertyp unter den Redefabeln kann die ›Richterfabel‹ gelten, bei der der Richter oder Herrscher der vor ihm erscheinenden Gruppe entgegengesetzt wird wie in W3 (fol. 4^v) zur Fabel Nr. 7 (*Hund und Schaf*). Auch die polare Struktur dieses Typs kann zum Zwecke einer ausgewogeneren Komposition aufgebrochen werden. So bringt W3 (fol. 72) zur 79. Fabel (*Prahler Affe*) die ›klassische‹ Polarisierung, während in A (fol. 81^r) und Bn (S. 173) ein kompositionelles Gleichgewicht angestrebt wird. Hier wäre unter Rückgriff auf ältere Illustrationen zu den lateinischen Fabeln zu prüfen, ob kompositionell bedingte Veränderungen der polaren Bildstruktur als Tendenz eines jüngeren Illustrationsstils gewertet werden können.

Da der Übergang von der Rede- zur Handlungsfabel gleitend ist – oft gehen den Aktionen längere Reden voraus – und da auch in der Handlungsfabel die Akteure zur Zwei-Parteien-Bildung neigen, ist die polare Bildstruktur auch für diesen Fabeltyp üblich, aber weniger dominant im Vergleich zur Redefabel. Das wird vor allem in Fabeln mit mehr als zwei Akteuren deutlich. So ist

in der Fabel Nr. 8 (*Löwenanteil*) auf der Ebene der Erzählung die Polarisierung sehr deutlich, aber dennoch zeigen einige Handschriften (vgl. Dr, fol. 106^r; H1, fol. 9^v; M2, fol. 9^r) einen der Jagdgenossen aus Gründen der Symmetrie auf der Seite des Löwen. Auch in der Fabel Nr. 19 (*Altgewordener Löwe*) gibt es keinen Zweifel über die Parteienbildung, was sich jedoch nicht in einer polaren Struktur niederschlägt, denn die Illustrationen zeigen alle den Löwen in der Mitte, umgeben von seinen Peinigern.

Der gleitende Übergang zwischen Rede- und Handlungsfabel zeigt sich darin, daß Handlungsfabeln mit Bildformeln der Redefabel versehen werden können. So ist die 69. Fabel (*Hund mit der Schelle*) eigentlich eine Handlungsfabel. Einem Hund wird wegen seiner hinterhältigen Gefährlichkeit eine Schelle umgehängt, die der Hund jedoch als Auszeichnung mißversteht, bis ihn schließlich ein alter Hund über den wahren Sachverhalt aufklärt. Die Boner-Handschriften bieten die beiden Hunde im Gespräch, nur b1 (S. 115) bringt eine Simultandarstellung: rechts beißt ein schwarzer Hund einem Mann in die Wade, links deutet der Hundehalter auf sein Tier, dem eine Schelle umgehängt ist. [66] Auch die Illustrationen zur 84. Fabel (*Vier Ochsen und Wolf*) sind als Redefabeltypus zu verstehen, sofern sie nur den Wolf mit den Ochsen im Gespräch (A, H3, M4, SG1, W1, W4) und nicht auch im Kampf zeigen (B, Bn, W3).

Handlungsfabeln definieren sich dadurch, daß in ihnen nichtsprachliches Handeln für die Konstituierung des Fabelsinns maßgeblich ist. Zwar belügt der Frosch die Maus (Fabel Nr. 6), wenn er ihr verspricht, sie sicher über den Bach zu bringen, aber der Sinn der Fabel ergibt sich erst aus der handwerklichen Fertigkeit des Frosches und aus dem Zugriff der Weihe. Solche Handlungsfabeln setzen sich meistens aus mehreren Phasen zusammen, zumindest geht dem entscheidenden Handeln eine Exposition voraus. Die Illustrationen zur Handlungsfabel beziehen sich auf eine einzelne oder (bei Bildreihen und Simultandarstellungen) auf mehrere Phasen. Dabei kann es sich um den Höhepunkt des Geschehens, um den Anfang oder das Ende handeln, und manchmal werden auch weniger exponierte Phasen abgebildet. Als Höhepunkt der Fabel Nr. 15 (*Feldmaus und Stadtmaus*) kann der Auftritt des Kochs gelten, denn dadurch gewinnt die Feldmaus Einsicht in die Vorteile ihrer Armut. Diesen Höhepunkt zeigen die meisten Boner-Illustrationen zu dieser Fabel (vgl. b1, SG1, Wi), nur W4 (fol. 2^v) präsentiert statt dessen die beiden Mäuse auf dem Weg in die Stadt. Das Mainzer *Romulus*-Fragment HS II 27 (fol. 217^v) bietet hierzu eine Simultandarstellung: links sitzen beide Mäuse unter einem Baum und genießen das Landleben, rechts fressen sie in einem Innenraum auf einem Tisch, während ein Mann den Raum betritt (Abb. 64). [67] Eindeutig die Endphase einer Fabel zieht der Illustrator in W4 (fol. 5^v) heran, wenn er nicht (wie die anderen Handschriften) den Fuchs nach oben zum Raben auf den Baum blicken, sondern ihn schon den auf den Boden gefallenen Käse fressen läßt.

Welche Phase der Handlung auch immer herausgegriffen werden mag, das Einzelbild dürfte ohne die Lektüre des Textes schon in seinem Bildsinn meistens unverständlich bleiben. Auch die Bildreihe oder die Simultandarstellung

gibt nur in seltenen Fällen den Erzählteil der Fabel adäquat wieder. Die Simultandarstellung zur 6. Fabel (*Frosch und Maus*) oder die kontrastive Bildreihe zur 37. Fabel (*Fuchs und Storch*), in der die beiden Protagonisten nacheinander die Rolle des Gastgebers übernehmen, lassen plausible Vermutungen über die abgebildete Handlung zu. Wie jedoch die beiden Bilder vom Hirten, der einen Löwen an der Pfote hält (b1, S. 73) und der später mit dem Löwen zusammen in einem vergitterten Raum sitzt (b1, S. 75), eine sinnvolle Geschichte ergeben sollen, wird demjenigen, der das Androclus-Motiv nicht kennt, immer verschlossen bleiben.

Die Illustrationen zu Handlungs- und Redefabeln wie auch zum Mischtyp können die polare Konstellation der Fabelakteure abbilden, nicht jedoch die für die Fabel gattungsspezifische Polarität von Erzählung und Lehre. Sie zeigen die Akteure im Gespräch oder in bestimmten Phasen der Handlung und können (in einigen seltenen Fällen) auch Gesprächsinhalte andeuten, ermöglichen aber kaum die Rekonstruktion des Erzählteils und leisten nahezu nichts für die Erschließung der Moral der Fabeln. Sie bleiben ohne die Kenntnis des jeweils illustrierten Textes unverständlich. Insofern setzen sie eigentlich den Fabelkenner als Betrachter voraus. Abgesehen von einer repräsentativen Funktion, die die Fabelillustrationen (bei entsprechendem Ausstattungsniveau) ausüben können, sind sie dem mit den Fabelstoffen unvertrauten Leser (den es im Mittelalter wegen der Verwendung der Fabel im Schulunterricht kaum gegeben haben dürfte) allenfalls ein Anreiz zur Lektüre. In den Boner-Handschriften könnte den Illustrationen vielleicht noch eine andere Funktion zugeschrieben werden. Als typisch für Boners Fabelsammlung gelten die zweiteiligen Überschriften, die sowohl die Akteure als auch erste (stichwortartige) Deutungshinweise geben. [68] In den illustrierten Boner-Handschriften finden sich diese zweiteiligen Überschriften jedoch nicht; allenfalls werden die Themen [69], nicht jedoch die Akteure angegeben. Es ist deshalb zu überlegen, ob die Illustrationen nicht auch die Funktion von Überschriften übernehmen und das schnelle Auffinden eines bestimmten Fabelstoffes erleichtern sollen. Darüber hinaus mögen sie aber auch dazu dienen, als gleichsam mnemotechnisches Hilfsmittel den Betrachter zum Rememorieren der Fabeln samt ihrer Lehren zu veranlassen und ihm beides präsent zu halten. Dies ist aus unserer Sicht, die wir tagtäglich von Bildern überflutet werden, vielleicht keine nennenswerte Funktion, doch könnte es sein, daß Menschen im Mittelalter hierüber ganz anders gedacht haben.

Anmerkungen

- 1 Dazu Klaus Grubmüller, *Meister Esopus: Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter*, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 56 (1977), S. 87–97.
- 2 Goldschmidt, *Early Manuscript of the Aesop Fables*, S. 29.
- 3 Georg Thiele, *Der illustrierte lateinische Äsop in der Handschrift des Ademar: Codex Vossianus lat. oct. 15, fol. 195–205* (1905); vgl. Goldschmidt, *Early Manuscript of the Aesop Fables*, S. 35–43.

- 4 Thiele (wie Anm. 3), S. 35. Eine antike Fabelillustration setzt auch Goldschmidt, *Early Manuscript of the Aesop Fables*, S. 2, voraus. Bildzeugnisse zur Fabel finden sich auch außerhalb der Handschriften wie etwa im Teppich von Bayeux; dazu Goldschmidt, S. 47–50.
- 5 Zur Illustrationsgeschichte der (gedruckten) Fabelsammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts Küster, *Illustrierte Aesop-Ausgaben*; knappe Zusammenfassung: Christian Ludwig Küster. »Die gedruckte Fabelillustration im 15. und 16. Jahrhundert,« in *Fabula docet*, S. 34–49. Für die Sammlungen und Ausgaben späterer Zeit liefert der Katalog *Fabula docet* unter den entsprechenden Einträgen einschlägige Hinweise und bietet auf der Falttafel einen Überblick über die »Motivströme in der Fabelillustration vom 15. bis 18. Jahrhundert.«
- 6 Die illustrierten Boner-Handschriften sind der Aufstellung bei Ulrike Bodemann und Gerd Dicke. »Grundzüge einer Überlieferungs- und Textgeschichte von Boners ›Edelstein,« in *Deutsche Handschriften 1100–1400*, hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer (1988), S. 424–468, hier S. 429–435, 467, mit Literaturhinweisen zu den jeweiligen Handschriften, zu entnehmen. Sonstige Hinweise auch bei Goldschmidt, *Early Manuscript of the Aesop Fables*, passim. Für weitere Hinweise auf illustrierte lateinische Fabelhandschriften danke ich Ulrike Bodemann und Gerd Dicke, Münster.
- 7 Goldschmidt *Early Manuscript of the Aesop Fables*; Thiele (wie Anm. 3).
- 8 Ulrich Boner, *Der Edelstein: Faksimile der ersten Druckausgabe Bamberg 1461*, hg. von Doris Fouquet (1972); Ulrich Boner, *Der Edelstein (Öffentl. Bibliothek der Universität Basel, Handschrift A N III 127): Farbmikrofiche-Edition*. Einführung von Klaus Grubmüller, Kodikologische und kunsthistorische Beschreibung von Ulrike Bodemann, Codices illuminati medii aevi, 4 (1987); Ulrich Boner, *Der Edelstein (Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.3.2^o 3): Farbmikrofiche-Edition*. Kodikologische und kunsthistorische Beschreibung von Ulrike Bodemann, Codices illuminati medii aevi, 7 (1987).
- 9 Georg Thiele, *Der lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus: Kritischer Text mit Kommentar und einleitenden Untersuchungen* (1910), S. CXXXII–CL.
- 10 Thiele (wie Anm. 3); Thiele (wie Anm. 9).
- 11 Klaus Grubmüller, »Elemente einer literarischen Gebrauchssituation: Zur Rezeption der aesopischen Fabel im 15. Jahrhundert,« in *Würzburger Prosastudien II: Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters*, Kurt Ruh zum 60. Geburtstag, hg. von Peter Kesting, *Medium Aevum*, 31 (1975), S. 139–159, hier S. 148f.
- 12 Peil, *Der Streit der Glieder mit dem Magen*, S. 149–162.
- 13 Die Münchener Handschriften habe ich autopsiert, die anderen waren mir als Faksimiles oder als stellenweise nicht ›lesbare‹ Mikrofilme zugänglich. Zu danken habe ich Norbert Ott, München, der mir die in der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften gesammelten Mikrofilme zur Einsichtnahme überlassen hat.
- 14 Zur Bezeichnung der Boner-Handschriften verwende ich im folgenden die von Bodemann und Dicke (wie Anm. 6), S. 429–435, vorgeschlagenen Siglen: A = Augsburg, UB, cod. Oettingen – Wallerstein I. 3. 2^o 3, 1^r–98^v; B = Basel, Öffentl. Bibl. d. Univ., cod. A. N. III. 17, 1^{ra}–58^{rb}; Bn = Bern, Burgerbibl., Ms. hist. helv. X. 49, S. 1–206; Dr = Dresden, LB, M 67b, 103^{ra}–145^{rb}; F = Frankfurt a. M., StUB, Ms. germ. qu. 6, 199^r–228^v; H1 = Heidelberg, UB, cpg 86, 1^r–120^v; H2 = Heidelberg, UB, cpg 314, 1^{ra}–50^{rb}; H4 = Heidelberg, UB, cpg 794, 1^r–80^v; M1 = München, SB, cgm 4409, 87^r–132^r; M2 = München, SB, cgm 576, 1^r–90^v; M4 = München, SB, cgm 3974, 124^r–213^r; SG1 = St. Gallen, Siftsbibl., cod. 643, S. 1^a–89^a; Wi = Wien, NB, cod. 2933, 1^r–102^v; W1 = Wolfenbüttel, HAB, cod. 2.4. Aug. 2^o, 15^{ra}–52^{rb}; W3 = Wolfenbüttel, HAB, cod. 69.12. Aug. 2^o, 1^r–96^v; W4 = Wolfenbüttel, HAB, cod. 76.3. Aug. 2^o, 1^r–95^v; b1 = Wolfenbüttel, HAB, 16.1. Eth. 2^o, 1^r–88^v (Bamberger Druck von 1461).

- 15 Zur allgemeinen Charakterisierung von B vgl. Bodemann (wie Anm. 8), S. 17–27. Die Bilder beschreibt ausführlich Escher, *Miniaturen in den Basler Bibliotheken*, S. 115–127.
- 16 Es handelt sich um sprichwortähnliche Reimsprüche; Zitate bei Escher, *Miniaturen in den Basler Bibliotheken*, S. 117, 123 und 124.
- 17 Vgl. SG1, S. 30, 31 und 43 (mit lateinischem Text); H4, fol. 69^v, 70^v, 78^r; W3, fol. 93^r; W4, fol. 78^r; b1, S. 9, 172, 175. Weit häufiger finden sich solche Spruchbänder in den Schwesternhandschriften Trier, Stadtbibl., Hs. 1108/55, und Sammlung Ludwig, Ms. XV 1; zu den Illustrationen dieser letztgenannten Handschrift vgl. Anton von Euw und Joachim M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Bd. 1–4 (1985), hier: Bd. 4, S. 141–154, mit Abb. 39–50.
- 18 Dazu Tilo Brandis, *Die Codices in Scrinio der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 1–110* (1972), S. 102f.; zu ihren Illustrationen auch Goldschmidt, *Early Manuscript of the Aesop Fables*, S. 51f., mit Abb. 36–39.
- 19 Vgl. Bodemann (wie Anm. 8), S. 15; zur allgemeinen Beschreibung der Augsburger Handschrift ebd., S. 7–19.
- 20 Die verschiedenen Einträge analysiert exemplarisch Grubmüller (wie Anm. 11).
- 21 So in Dr, SG1, W1.
- 22 Dazu Thiele (wie Anm. 3), S. 41–62, innerhalb seiner ausführlichen Bildbeschreibungen.
- 23 In der Boner-Handschrift M2 (mit kolorierten Federzeichnungen) sind an mehreren Stellen die Federzeichnungen nicht voll ausgeführt, aber dennoch schon teilkoloriert. Auch bricht die durchgängige Illustrierung nicht abrupt mit fol. 17^r ab, sondern Teilillustrationen finden sich auch fol. 22^r, 30^r, 40^v. In M1 wird der Boner-Text als deutsche Ergänzung zum lateinischen Anonymus Nevelet geboten; die Illustrationen gehen in der Regel dem lateinischen Text voran. Zur 27. Fabel (*Hund und Dieb*) fehlt der lateinische Text (der Platz wird ausgespart), mit der 35. Fabel (*Wolf, Schaf und Hirsch*) bricht die Sammlung ab.
- 24 So in den Boner-Handschriften Fr, K1, K2 und W2.
- 25 Endposition in der *Romulus*-Handschrift, Hamburg, StUB, cod. in scrin. 47.
- 26 So vor allem in der *Romulus*-Handschrift, Sammlung Ludwig, Ms. XV 1.
- 27 In W4 (fol. 58^v) hat der Illustrator das Einleitungsbild zur 62. Fabel am Ende der 61. plaziert und den zu Beginn der neuen Seite frei gehaltenen Raum mit einer vignettenähnlichen Federzeichnung gefüllt.
- 28 Das übliche Bildpaar zur 51. Fabel (*Pferd und Esel*) erscheint in W1 (fol. 30^r) als Simultandarstellung.
- 29 A (fol. 56^r) bringt zur 52. Fabel (*Mann, Sohn und Esel*), die meistens mit fünf Einzelbildern illustriert wird, drei Einzelbilder und eine Simultandarstellung, die die beiden ersten Phasen der Handlung zusammenfaßt.
- 30 Hinsichtlich der Fabeltitel folge ich den Vorschlägen von Bodemann und Dicke (wie Anm. 6), S. 445–448.
- 31 Im folgenden zitiere ich nach: Ulrich Boner, *Der Edelstein*, hg. von Franz Pfeiffer (1844).
- 32 Terminus nach Bodemann (wie Anm. 8), S. 25.
- 33 Die Farbgebung kann auch im Text schon gefordert werden, ohne daß der Illustrator sich dadurch gebunden fühlen müßte. In der 73. Fabel (*Zwei Gesellen und Bär*) heißt es von den beiden Gefährten: *der ein was brün, der ander rôit* (8), aber in A (fol. 75^v), M4 (fol. 192^r) und b1 (S. 120) sind beide blondhaarig.
- 34 Ähnlich Wi, fol. 35^v; b1, S. 56 (*Ameise und Heuschrecke*).
- 35 Zur anders akzentuierten *Romulus*-Fassung vgl. Thiele (wie Anm. 9), S. XLIIIF.
- 36 Auch in der altfranzösischen *Yzopet*-Handschrift Paris, BN, ms. fr. 1594, erscheint wiederholt die Schlange als geflügelter Drache (vgl. fol. 22^v, 35^r).
- 37 Terminus nach Bodemann, *Basel* (wie Anm. 8), S. 25.
- 38 In F (fol. 205^r) schreibt die Illustrationsanweisung ebenfalls diese Bildvariante vor; der Fabeltext wird dementsprechend geändert (*wadel* statt *waden*).
- 39 In b1 fehlt der Affe in der Illustration zu dieser Fabel; dazu s. oben S. 157.

- 40 Eine umfassende Analyse der Beziehungen von Text und Bild hätte diese Beischriften mitzuberücksichtigen und zu klären, warum z. B. der Wolf in der 84. Fabel (*Vier Ochsen und Wolf*) als *lupus sive leo* (fol. 200^v) bezeichnet wird.
- 41 Auch W1 liest wie b1 *pferd* (*pferde*) statt *müle*; Wi hat *roße*.
- 42 In ähnlicher Positur fungieren Löwe und Einhorn als Schildhalter in der englischen Heraldik; vgl. Ottfried Neubecker, *Heraldik: Wappen – ihr Ursprung, Sinn und Wert* (1977), S. 203; vgl. ebda., S. 117: Löwe und Einhorn vor dem Zelt der Jungfrau mit dem Einhorn (um 1490).
- 43 Vgl. dazu Fouquet (wie Anm. 8), Abb. 8–12 (aus A, Bn, Dr, SG1, W1).
- 44 Vgl. Thiele (wie Anm. 9), S. 118–121.
- 45 Dazu s. oben S. 153.
- 46 Eine solche Interferenz zeigt M1 (fol. 91^v), wenn im Bild zur 7. Fabel (*Hund und Schaf*) der Wolf als Richter eingesetzt ist, den der Text in dieser Funktion erst für die 35. Fabel (*Wolf, Schaf und Hirsch*) verlangt.
- 47 Daß die meisten Illustrationen zu dieser Fabel mehrere Hasen zeigen, entspricht durchaus dem Text (vgl. XXXII,3f.); der Singular in der Überschrift (*Von einem jeger und einem hasen*) ist dadurch gerechtfertigt, daß nur einer der Hasen als Sprecher auftritt (14).
- 48 Boner wird mit seiner Bearbeitung der Argumentationsstruktur der Quelle (Anonymus Neveleti, Nr. 28) nicht gerecht, da er die Selbstmordabsicht der Hasen nicht erwähnt.
- 49 Auch der Verzicht auf Nebenmotive kann das Bildverständnis beeinträchtigen. Zur 47. Fabel (*Löwe und Hirte*) zeigt F (fol. 216^v) zwar im zweiten Bild den Löwen in einem geschlossenen Raum, verlegt die Wiedererkennungsszene (fol. 217^v) jedoch in die freie Landschaft, während die meisten anderen Boner-Handschriften hier nicht auf ein architektonisches Bildelement verzichten. Bis auf das zweite Tier neben dem Hirten wirkt diese Illustration in F wie eine Wiederholung des Eingangsbildes (fol. 215^v).
- 50 Bei der Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild müßten die Maleranweisungen gesondert analysiert werden. Zu prüfen wäre vor allem ein etwaiges Konkurrenzverhältnis mit ikonographischen Traditionen.
- 51 Dazu Küster, *Illustrierte Aesop-Ausgaben*, S. 149, Anm. 45.
- 52 Bodemann, *Basel* (wie Anm. 8), S. 25.
- 53 Hans Ulrich Gumbrecht, »Fabeln und literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse«, in Marie de France, *Äsop*, hg. von H. U. Gumbrecht (1973), S. 17–52, hier S. 37–41; Walter Wienert, *Die Typen der griechisch-römischen Fabel* (1925), listet 41 Erzählungstypen (S. 150f.) und 57 verschiedene Sinntypen (S. 152–154), teilweise mit Unterklassen, auf.
- 54 Bernhard Kosak, *Die Reimpaarfabel im Spätmittelalter*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 223 (1977), S. 197–247; vgl. Reinhard Dithmar, *Die Fabel: Geschichte, Struktur, Didaktik*, 4. Auflage (um 1980), S. 103–110.
- 55 So wird z. B. die Boner-Fabel Nr. 30 (*Lamm und Wolf*), die sich aus einem Überredungsversuch des Wolfs und der erfolgreichen Zurückweisung des Lamms zusammensetzt, von Kosaks Schema nicht erfaßt.
- 56 Vgl. Grubmüller (wie Anm. 1), S. 11–15.
- 57 Zusammenstellung bei Grubmüller (wie Anm. 1), S. 301f.
- 58 Dazu Bodemann und Dicke (wie Anm. 6).
- 59 Noch deutlicher im *Ademar-Aesop*, fol. 196^r; dazu Thiele (wie Anm. 3), S. 43f.
- 60 Als Abbildung der Fabeldeutung können auch die Illustrationen in A und Wi zur 60. Fabel (*Magen und Glieder*) verstanden werden; dazu Peil, *Der Streit der Glieder mit dem Magen*, S. 157f.
- 61 W1 liest: *Flewhe vnser hunt kumpt | Dein spor ist im wol kunt*.
- 62 Der Esel steht hier auch als realisierte Metapher, denn Boner kommentiert: *der üppig pffaffe wart geschant: | sin eselstimme wart erkant, | doch er geviel im selber wol, | als billich noch ein esel sol* (41–44). Insofern kann die Simultandarstellung auch Erzählung und Kommentar ins Bild bringen.

- 63 Vgl. Grubmüller (wie Anm. 1), S. 14, Anm. 18.
- 64 Die *Romulus*-Handschrift aus der Sammlung Ludwig, Ms. XV 1 (fol. 1^r), zeigt in der Simultandarstellung zu dieser Fabel auch die Tötung des Lamms.
- 65 Eine Monologfabel ist auch Nr. 2 (*Affe und Nuß*); daß einige Handschriften (M4, W1, b1) hierzu mehrere Affen abbilden, widerspricht dem Text, ist als Simultandarstellung nicht plausibel und muß als Irrtum gelten.
- 66 Die unterschiedliche Kolorierung der beiden Hunde dürfte ein Versehen sein.
- 67 Dasselbe zeigen die altfranzösische *Yzopet*-Handschrift Paris BN, ms. fr. 1594, fol. 12^v, und die *Romulus*-Handschriften Trier, Stadtbibl., Hs. 1108, fol. 5^v, und Sammlung Ludwig, Ms. XV 1, fol. 4^r (seitenvertauscht).
- 68 Vgl. Grubmüller (wie Anm. 1), S. 302–304.
- 69 Vgl. H1, W3, W4, Wi.