

Ulrich Boner

Der Edelstein



Codices illuminati medii aevi 7

Ulrich Boner

# Der Edelstein

(Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. 1.3.2<sup>o</sup> 3)

Farbmikrofiche-Edition

Mit einem Anhang:

**Des Teufels Netz - Sibyllenweissagung**

Monochrome Mikrofiche-Edition

Kodikologische und kunsthistorische Beschreibung  
von Ulrike Bodemann



Edition Helga Lengenfelder

München 1987

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Boner, Ulrich:**

Der Edelstein : (Univ.-Bibliothek Augsburg, Cod. 1.3.2°3) /  
Ulrich Boner. - Farbmikrofiche-Ea. - Mit e. Anh.: Des Teufels  
Netz [u.a.]. - Monochrome Mikrofiche-Ed. - Kodikolog. u.  
kunsthistor. Beschreibung von Ulrike Bodemann. - München ;  
Lengenfelder, 1987

(Codices illuminati medii aevi ; 7)

7 Mikrofiches & Text

ISBN 3-89219-007-0

NE: Bodemann, Ulrike [Bearb.]; Beigef. Werk; GT

Copyright Dr. Helga Lengenfelder, München 1987

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder  
Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren  
oder unter Verwendung elektronischer oder mechanischer Systeme  
zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten

Photographische Aufnahmen: Schuller Microfilm, Donauwörth  
Herstellung der Mikrofiches: Herrmann & Kraemer, Garmisch-Partenkirchen

Druck: Hansa Print Service, München

Binden: Buchbinderei Robert Ketterer, München

Printed in Germany

ISBN 3-89219-007-0

## INHALT

### KODIKOLOGISCHE UND KUNSTHISTORISCHE BESCHREIBUNG

Herkunft, Aufbau und Inhalt der Handschrift .....	7
Die Fabelillustrationen: Bildprogramm und Bildtypus .....	10
Die Figurenbildung .....	15
Zusammenfassung .....	17

### MIKROFICHE-EDITION DER HANDSCHRIFT

#### Ulrich Boner. Der Edelstein

Einband, Bl. III*, 1r-48r .....	Farbfiche	1
Bl. 48v-97r .....	Farbfiche	2
Bl. 97v-98v, Einband .....	Farbfiche	3

#### Des Teufels Netz

Bl. 99v-148r .....	Fiche	4
Bl. 148v-165v, 167r-198r .....	Fiche	5
Bl. 198v-247r .....	Fiche	6
Bl. 247v-263v .....	Fiche	7

#### Sibyllenweissagung

Bl. 264r-275r .....	Fiche	7
---------------------	-------	---



## KODIKOLOGISCHE UND KUNSTHISTORISCHE BESCHREIBUNG

Der Augsburger, ehemals Harburger Kodex I.3.2<sup>o</sup>3 gehört zu denjenigen Handschriften, die in der Erforschung der Text- und Überlieferungsgeschichte von Boner's 'Edelstein' erst sehr spät und in der Bestandsaufnahme der oberdeutschen Handschriftenillustration des 15. Jahrhunderts auch bis in die Gegenwart hinein nur am Rande wahrgenommen worden sind. Fr. Pfeiffer<sup>1</sup> kannte die Handschrift ebensowenig wie R.-H. Blaser<sup>2</sup>; erst D. Fouquet<sup>3</sup> führte sie in die Liste der bekannten Überlieferungszeugen des 'Edelstein' ein. Von kunsthistorischer Seite stammte bis zum Artikel von Th. Ruff im Ausstellungskatalog der Universitätsbibliothek Augsburg 1987<sup>4</sup> der einzige Hinweis von H. Lehmann-Haupt. Auch er widmete den Fabelillustrationen kaum mehr als eine Marginalbemerkung, da ihr Charakter "aus dem Rahmen der zu ihrer Zeit üblichen Illustrationen herausfällt und eine Anknüpfung an bereits bekannte Dinge zunächst nicht zuläßt".<sup>5</sup>

Dabei handelt es sich keineswegs um einen "Neufund". Schon 1771 stellte J. P. Lang<sup>6</sup> den Kodex - freilich aus rechtshistorischem Interesse - in einer langen Beschreibung mit umfänglichen Textproben vor; 1863 berichtete K. Bartsch<sup>7</sup> an einschlägigerem Ort von ihm, und seit langem ist die Handschrift der Forschung durch die beiden hier zusammen mit dem 'Edelstein' überlieferten Texte 'Des Teufels Netz' und 'Sibyllenweissagung' bekannt.<sup>8</sup> Eine Beschreibung nach DFG-Richtlinien erscheint demnächst im Katalog von K. Schneider.<sup>9</sup>

### Herkunft, Aufbau und Inhalt der Handschrift

Die Handschrift, die 1980 im Ankauf der Oettingen-Wallerstein'schen Handschriftensammlung durch den Freistaat Bayern in die Universitätsbibliothek Augsburg gelangte, kommt aus sehr altem Oettingen'schen Besitz. Sie befand sich bereits spätestens um 1466/67 in der Bibliothek des Grafen Wilhelm I. von Oettingen; ein kurz vor dessen Tod (1467) angelegtes Bücherverzeichnis nennt sie als *Ain bûch von peyspiln und des teufels segen und Sibilla*.<sup>10</sup> Daß der Kodex für Graf Wilhelm selbst geschrieben wurde, ist möglich, wenngleich nachgewiesen ist, daß der Graf Handschriften, vielleicht gerade Handschriften höheren Niveaus, auch aus fremdem

Besitz übernahm (z.B. die 'Renner'-Handschrift cgm 7375 der Münchener Staatsbibliothek). Ein gräflicher Auftrag wird deshalb Spekulation bleiben, zumal die Handschrift nicht mehr in ihrem Originalzustand ist: wohl noch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde sie restauriert, neu beschnitten und neu eingebunden; dabei wurde auch das ehemals wohl auf dem Außendeckel angebrachte Besitztsschild<sup>11</sup> mit dem Eintrag *Grauff Wilhelm von Öttingen* auf das dritte Vorsatzblatt (verso) aufgeklebt. Das Schildchen ist der einzige Rest des originalen Einbands, dem möglicherweise weitere Indizien für den Entstehungsort der Handschrift zu entnehmen gewesen wären. Diese hat heute einen mit glattem rotem Maroquinleder bezogenen und mit Kleisterpapier verspiegelten Pappdeckeleinband. Auf dem Rücken ist in grün eingefärbten Feld der Titel *Deutsche Fabeln* geprägt, darunter klebt ein Papierschildchen mit dem genaueren handschriftlichen Inhaltsvermerk *1. Boners Edelstein 2. Des Tüfels Segi 3. Von Sibilla Weysagung 1449*. Der alte Buchblock wurde beim Neubinden um drei Vorsatz- und zwei Nachstoßblätter mit dem oettingischen Wappen als Wasserzeichen<sup>12</sup> ergänzt und mit Gold- und Marmorschnitt versehen. Zu gleicher Zeit wurden mehrere Frakturen und kleine Fehlstellen der Blattränder im ersten Drittel der Handschrift repariert und die fehlenden unteren Hälften von Blatt 24 und 31 ergänzt. Spätere Bleistiftnachträge stellen den fragmentarischen Text der betroffenen Fabeln Nr. 26, 27 und 35 nach einer handschriftlichen Vorlage wieder her. Von moderner Hand stammen ebenfalls einige textkritische Bleistiftglossen sowie die Numerierung der Fabeln (Bl. 1-98) bzw. der Verse (Bl. 100ff.).

Der alte Bestand der Handschrift umfaßt 274 Papierblätter des Formats 28 x 20,5 cm; diese führen zwei neuzeitliche Bleistiftzählungen: eine Paginierung, die - allerdings stets nur auf der Recto-Seite angebracht - ungeachtet einiger Zählfehler der originalen Blattfolge entspricht, dazu die verbindlich gewordene Foliiierung 1-275 (mit Sprung von 165 auf 167), die der heutigen, durch Bindefehler an drei Stellen gestörten Blattanordnung folgt. Verbunden sind die Blätter 1-12 (richtige Reihenfolge: 1, 4-11, 2-3, 12), 52-57 (richtige Reihenfolge: 52, 56, 54-55, 53, 57) und 65-68 (richtige Reihenfolge: 65, 67, 66, 68).

Der Aufbau der Handschrift zeugt von planvoller Anlage. Sie ist nahezu ausschließlich aus Sexternionen zusammengesetzt (Lagenanordnung: <V+2><sup>12</sup>+21 VI<sup>265</sup>+<VI-2><sup>275</sup>); im Papier folgen zwei Wasserzeichen verwandter Provenienz (Nürnberg?) einander (Ochsenkopf mit zweikonturiger Stange und siebenblättriger Blume, Piccard XIII,255: Bl. 1-194; Ochsenkopf mit einkonturiger Stange und sechsblättriger Blume, Piccard XII,259: Bl. 195-275). Die Handschrift wurde von einem Schreiber in (ost-)schwäbischem Schriftdialekt abgefaßt, von ihm auch rubriziert und mit Randnachträgen versehen (Zusatzverse: Bl. 5<sup>r</sup>, 128<sup>v</sup>, 137<sup>r</sup>, 161<sup>v</sup>, 181<sup>r</sup>, 184<sup>r</sup>, 185<sup>r</sup>).



Seine runde Bastardaschrift ist ohne Duktus- oder Tintenunterschiede, die Schlußdatierung Bl. 275<sup>r</sup> *vnd ist ausz geschriben worden an dem nechsten Sampstag nach der beschneidung vnsers herren Anno etc xxxviiiij* kann daher für den gesamten Band gelten. Von fremder, aber zeitgenössischer Hand geschrieben sind nur Bl. 192<sup>r-v</sup> (kursive Bastarda mit langen Haarstrichen an den Schäften) und die Zwischenüberschriften Bl. 260<sup>v</sup>-261<sup>v</sup> (kursive Nachtragsschrift in brauner Tinte). Der Eindruck einer großzügigen Seitenanlage ist auch trotz des drastischen Beschnitts bei der Neubindung gewahrt geblieben; der Schriftraum hat ein einheitliches Format von 19,5/21 x 10/11 cm und läßt an allen Rändern reichlichen Raum frei. Die Zeilenzahl pro Seite schwankt zwischen 32 und 34, lediglich im letzten Teil der Handschrift (ab Bl. 264) wird die Seitenfüllung mit 28-31 Zeilen noch lockerer.

Auch die Wahl und die Anordnung der drei Texte, die allem Anschein nach in einem Zuge niedergeschrieben wurden, zeigt System. Es folgen aufeinander:

1. 1<sup>r</sup>-98<sup>v</sup> Boner, Edelstein (84 Fabeln)  
99<sup>r-v</sup> leer
2. 100<sup>r</sup>-263<sup>v</sup> Des Teufels Netz (9975 Verse)
3. 264<sup>r</sup>-275<sup>r</sup> Sibyllenweissagung (668 Verse)  
275<sup>v</sup> leer

Alle drei Werke sind in der Mitte des 14. oder zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstandene Reimpaardichtungen, die Moraldidaxe in bildlich-allegorischer Einkleidung vermitteln. Das durch seinen Umfang und die zentrale Position als Hauptteil anzusprechende 'Teufelsnetz', ein detailliert nach Ständen aufgeschlüsselter Sünden Spiegel, wird durch die Morallehre allgemeinsten Verbindlichkeit in den Fabeln des Boner einerseits, durch die weitgehend als prophetischer Entwurf dargestellte Unterrichtung über Heils- und Weltgeschichte andererseits gerahmt. Dem 'Teufelsnetz', das nur selten und vor allem innerhalb monastischer Kreise des alemannischen Raums überliefert ist, dienen die flankierenden Texte geradezu als Vehikel; beide haben eine breite und überregionale Überlieferung. Vielleicht waren sogar beide in weiteren Versionen in der Bibliothek des Grafen Wilhelm von Oettingen vertreten; für die 'Sibyllenweissagung' kann dies dem erhaltenen Bibliotheksverzeichnis zufolge als sicher gelten, für die Fabeln des Boner immerhin als möglich.<sup>13</sup>

Die formale und inhaltliche Geschlossenheit der Handschriftenanlage wird lediglich durch die unterschiedliche Ausstattung der Texte gebrochen. Während Rubrizierung und Initialschmuck in allen drei Texten gleich gehandhabt werden, ist nur die einleitende Fabelsammlung illustriert. Zweifellos hat die Bildausstattung den Fabel-

teil zum meistgenutzten Abschnitt der Handschrift avancieren lassen. Griffspuren, Lädierungen, wohl auch Blattlösungen, die dann zu Irrtümern bei der Neubindung führten, sind ausschließlich in diesem Handschriftenteil zu verzeichnen.

### Die Fabelillustrationen

#### Bildprogramm und Bildtypus

Der Bildschmuck der Fabeln ist reichlich. Die Augsburger Handschrift überliefert den 'Edelstein' in der "Kurzfassung" mit nur 84 Fabeln.<sup>14</sup> Durch zahlreiche Mehrfachillustrationen erreicht der Bildbestand hingegen genau die Zahl 100.

Blatt	Illustration zur Fabel Nr.	Kurztitel
1 <sup>r</sup>	2	('Affe und Nuß')
2 <sup>r</sup>	11	('Wolf und Kranich')
3 <sup>r</sup>	13	('Schlange im Haus')
4 <sup>r</sup>	3	('Jäger und Tiger')
5 <sup>r</sup>	6	('Frosch und Maus')
5 <sup>v</sup>	7	('Hund und Schaf')
6 <sup>v</sup>	9	('Hund am Wasser')
7 <sup>v</sup>	12	('Hund und Hündin')
8 <sup>v</sup>	4	('Baum auf dem Berg')
9 <sup>v</sup>	5	('Wolf und Schaf')
10 <sup>v</sup>	8	('Löwenanteil')
11 <sup>v</sup>	10	('Hochzeit der Sonne')
12 <sup>r</sup>	14	('Esel und Löwe')
12 <sup>v</sup>	15	('Feldmaus und Stadtmaus')
14 <sup>r</sup>	16	('Fuchs und Adler')
15 <sup>r</sup>	17	('Adler und Schnecke')
15 <sup>v</sup>	18	('Fuchs und Rabe')
16 <sup>v</sup>	19	('Altgewordener Löwe')
17 <sup>v</sup>	20	('Schmeichelnder Esel')
18 <sup>v</sup>	21	('Löwe und Maus')
19 <sup>v</sup>	22	('Kranker Weih')
20 <sup>v</sup>	23	('Schwalbe und Hanf')
21 <sup>v</sup>	24	('Königswahl der Athener')
22 <sup>v</sup>	25	('Königswahl der Frösche')
23 <sup>v</sup>	26	('Weih und Tauben')
24 <sup>v</sup>	27	('Hund und Dieb')
25 <sup>r</sup>	28	('Wolf und gebärendes Schwein')
26 <sup>r</sup>	29	('Schwangerer Berg')
26 <sup>v</sup>	30	('Lamm und Wolf')
27 <sup>v</sup>	31	('Alter Hund')
28 <sup>r</sup>	32	('Jäger und Hase')
29 <sup>r</sup>	33	('Geiß und Wolf')
30 <sup>r</sup>	34	('Verwundete Schlange')
31 <sup>r</sup>	35	('Wolf, Schaf und Hirsch')
32 <sup>r</sup>	36	('Fliege und Kahlkopf')
32 <sup>v</sup>	37	('Fuchs und Storch' 1)
33 <sup>r</sup>	37	('Fuchs und Storch' 2)

34 <sup>r</sup>	38	('Wolf und Menschenbildnis')
35 <sup>r</sup>	39	('Krähe mit Pfauenfedern')
36 <sup>r</sup>	40	('Maulesel und Bremse')
36 <sup>v</sup>	41	('Fliege und Ameise')
38 <sup>r</sup>	42	('Ameise und Heuschreck')
39 <sup>r</sup>	43	('Maus und ihre Kinder')
41 <sup>r</sup>	44	('Streit der Tiere und Vögel')
42 <sup>r</sup>	45	('Gefangenes Wiesel')
43 <sup>r</sup>	46	('Frosch und Ochse')
44 <sup>r</sup>	47	('Löwe und Hirte' 1)
45 <sup>v</sup>	47	('Löwe und Hirte' 2)
46 <sup>v</sup>	48	('Fieber und Floh' 1)
47 <sup>v</sup>	48	('Fieber und Floh' 2)
49 <sup>r</sup>	49	('Habicht und Krähe')
50 <sup>v</sup>	50	('Löwe und Pferd')
51 <sup>v</sup>	51	('Pferd und Esel' 1)
52 <sup>v</sup>	51	('Pferd und Esel' 2)
54 <sup>r</sup>	52	('Mann, Sohn und Esel' 2)
54 <sup>r</sup>	52	('Mann, Sohn und Esel' 3)
54 <sup>v</sup>	52	('Mann, Sohn und Esel' 4)
55 <sup>v</sup>	53	('Geschundener Esel')
56 <sup>r</sup>	52	('Mann, Sohn und Esel' 1)
57 <sup>r</sup>	55	('Wolf und Fuchs')
58 <sup>r</sup>	57	('Frau und Dieb' 1)
59 <sup>v</sup>	57	('Frau und Dieb' 2)
60 <sup>r</sup>	57	('Frau und Dieb' 3)
60 <sup>v</sup>	58	('Drei Römische Witwen' 1)
61 <sup>r</sup>	58	('Drei Römische Witwen' 2)
61 <sup>v</sup>	58	('Drei Römische Witwen' 3)
62 <sup>v</sup>	60	('Magen und Glieder')
63 <sup>v</sup>	61	('Jude und Schenk' 1)
64 <sup>r</sup>	61	('Jude und Schenk' 2)
65 <sup>r</sup>	62	('Amtmann und Ritter' 1)
66 <sup>v</sup>	65	('Krebs und sein Sohn')
67 <sup>r</sup>	62	('Amtmann und Ritter' 2)
67 <sup>v</sup>	63	('Frau und Wolf')
68 <sup>v</sup>	67	('Esel in der Löwenhaut')
69 <sup>v</sup>	68	('Frosch und Fuchs')
70 <sup>v</sup>	69	('Hund mit der Schelle')
71 <sup>v</sup>	70	('Katze, Mäuse und Schelle')
72 <sup>v</sup>	72	('Frau und zwei Kaufleute' 1)
74 <sup>r</sup>	72	('Frau und zwei Kaufleute' 2)
74 <sup>v</sup>	73	('Zwei Gesellen und Bär')
75 <sup>v</sup>	74	('Drei Kaufleute als Gesellen')
77 <sup>v</sup>	76	('Buckliger und Zöllner')
79 <sup>r</sup>	77	('Zwei Häfen')
80 <sup>r</sup>	78	('Löwe und Ochse')
81 <sup>r</sup>	79	('Prahler Affe')
82 <sup>r</sup>	80	('Gans, die goldene Eier legt')
83 <sup>r</sup>	82	('Pfaffe und Esel')
84 <sup>r</sup>	84	('Vier Ochsen und Wolf')
85 <sup>v</sup>	85	('Ritter als Mönch')
87 <sup>r</sup>	86	('Tanne und Dorn')
88 <sup>r</sup>	87	('Edelstein des Kaisers')
89 <sup>r</sup>	88	('Neidischer und Geiziger')
90 <sup>v</sup>	89	('Esel und drei Brüder' 1)
91 <sup>r</sup>	89	('Esel und drei Brüder' 2)

91 <sup>v</sup>	91	('Mensch und Satyr')
93 <sup>r</sup>	90	('Löwe und Geiß')
94 <sup>r</sup>	92	('Gefangene Nachtigall')
95 <sup>v</sup>	93	('Wölfe, Hirten und Hunde')
96 <sup>v</sup>	94	('Der Nigromant' 1)
97 <sup>v</sup>	94	('Der Nigromant' 2)

Alle Illustrationen sind einer Künstlerhand zuzuweisen. In der Regel erscheinen die Bilder vor dem Textanfang der zugehörigen Fabel, Ausnahmen gründen auf Platzmangel oder Mehrfachillustration einer Fabel. Die Zeichnungen nehmen stets ungefähr ein Viertel bis ein Drittel der Seitenhöhe ein, die Formate halten sich dabei aber nicht immer an den einheitlich angelegten Schriftspiegel, sondern setzen sich oft über die Seitenaufteilung des Schreibers hinweg und nehmen auch noch die breiten Blattränder in Anspruch. An den Seiten sind sie durch gerade angesetzte, am oberen Rand durch bogen- oder doppelbogenförmig fortgesetzte Begrenzungslinien eingefasst. Nach unten ist das Bildfeld zumeist offen und stößt unmittelbar auf den Textanfang; Schriftblock und Bildfläche greifen manchmal auch geringfügig ineinander (z.B. Bl. 8<sup>v</sup>, 11<sup>v</sup>, 21<sup>v</sup>, 87<sup>r</sup>, 90<sup>v</sup>). Diese Bildanlage beruht ohne Zweifel auf dem Grundkonzept eines freistehend-ungerahmten "Streifenbildes"<sup>15</sup>, das in reiner Form einzig die Illustration zur Fabel Nr. 19 ('Altgewordener Löwe', Bl. 16<sup>v</sup>) vertritt. Einzelszenen sind ohne Rücksicht auf die Wahrung einer geschlossenen Seitengestaltung konzipiert und zwingen zur Ausweitung der vom Schreiber vorgegebenen Freiräume. Nicht selten ist sogar der Bildschwerpunkt ganz auf den Blattrand verlagert (z.B. Bl. 8<sup>v</sup>, 54<sup>r</sup>, 60<sup>r</sup>, 87<sup>r</sup>, 93<sup>r</sup>). Die Illustrationen sind also nicht in die eigentümlichen Bogenrahmen hineinkomponiert worden, sondern diese erweisen sich als dekorative, wenn auch gelegentlich gezwungen wirkende Erweiterung einer rahmenlosen Grundkonzeption. Deshalb umschließen sie die Konturen der dargestellten Gegenstände und Figuren in je individuellen Formen. Nur Kulissen und Assistenzfiguren werden daher durch die Rahmenlinie durchwegs und willkürlich überschritten, die Hauptprotagonisten einer Bildszene ragen dagegen häufig über den Rahmen hinaus. Die Einfassung fungiert allenfalls unterstützend als integratives Element, denn jede Illustration ist durch klare Komposition auf ein Bildzentrum hin ohnehin in sich geschlossen. An geometrisierenden Figuren- und Formenkonstellationen versucht sich der Illustrator dabei nur ausnahmsweise und mit wenig befriedigendem Erfolg: die auf das Bildzentrum der Schelle fächerartig im Halbkreis hinkomponierte Mäuseschar (Nr. 70 'Katze, Mäuse und Schelle', Bl. 71<sup>v</sup>) wirkt ebenso steril wie die ähnlich angelegte Tiergruppierung Bl. 69<sup>v</sup> (Nr. 68 'Frosch und Fuchs'). Dagegen erfaßt im Bild Bl. 41<sup>r</sup> (Nr. 44 'Streit der Tiere und Vögel') eine spiralförmige Grundlinie ausgehend von der sich am Boden windenden Fledermaus alle herbeiströmenden Vögel und fügt so

das gesamte Bildgeschehen zu einem figürlichen Ornament zusammen, dessen Eigengesetzlichkeit durch den Bogenrahmen eher gestört als gefördert wird. Technische Mittel unterstützen die Geschlossenheit der Bildmotivik. Die Konturenbetonung durch feste Linienzüge, der Verzicht auf jede Ausgestaltung des Hintergrundes machen die Einzelszene unabhängig von der Einbindung in eine umfassende Flächenkomposition.

In der Wahl der Abbildungsmotive und -momente orientiert sich der Illustrator des Augsburger 'Edelstein' im großen und ganzen an den eingeführten Standards der Tierfabelillustration. Freiere Lösungen findet er vor allem zur Bebilderung der nicht am Tierpersonal festhaltenden moralisierten Beispielerzählungen Boners. Sein souveräner Umgang mit der Tradition erweist sich auch hier weniger im Erproben neuer Motive als in einer sowohl inventorischen als auch kompositorischen Konzentration jeder Bildgestaltung auf ein einziges prägnantes Motiv. Symptomatisch ist der nahezu völlige Verzicht auf Simultanillustrationen. Der gesamte Bildzyklus enthält lediglich eine echte Simultandarstellung (Bl. 5<sup>V</sup>: Nr. 6 'Frosch und Maus'). Eine weitere, "unechte" Simultanillustration (Bl. 56<sup>F</sup>: Nr. 52 'Mann, Sohn und Esel' 1) demonstriert dagegen deutlich die Abneigung des Künstlers gegenüber der Abbildung ungleichzeitiger Handlungsmomente als scheinbar gleichzeitige. Die mittelalterliche Illustrationsgeschichte dieser Fabel zeigt, daß man dem Stoff offenbar kaum anders als durch die Reihung von fünf Einzelmotiven gerecht werden zu können meinte. Da in der Augsburger Handschrift lediglich Raum für vier Bilder vorgesehen ist, sah sich der Zeichner zur Zusammenfügung zweier Motive in einen Bildzusammenhang gezwungen. Die Horizontlinie des linken unteren Bildabschnitts (Vater reitet, Sohn führt den Esel), durch die der rechte obere Abschnitt (Sohn reitet, Vater führt den Esel) als eigenwillig überschrittener Hintergrund ausgegrenzt wird, fungiert zugleich als fast diagonal durch das Gesamtbild laufender, trennender "Riß". Die künstliche Montage der Bildanlage ist damit drastisch gekennzeichnet; die trennende Funktion des "Risses" wird jedoch ihrerseits wieder überspielt durch die Verteilung der Nebenfiguren auf das Bildganze, denn die beiden Männer im Mittelpunkt gehören, obgleich sie scheinbar in den rechten Bildabschnitt eingefügt sind, sowohl ihrer im Text vorgegebenen Bedeutung für den Erzählverlauf als auch ihrer im Bild realisierten Gestik und Mimik nach tatsächlich in die linke Bildszene.

Um die Überlastung eines Bildes durch mehrere Motive zu vermeiden, nimmt der Illustrator gegenüber den eingeführten Fabelbildtypen häufig motivische Zuspitzungen vor. Zur Fabel Nr. 44 ('Streit der Tiere und Vögel', Bl. 41<sup>F</sup>) zeichnet er nicht wie üblich den breit angelegten Kampf der gegnerischen Parteien, sondern die Bestrafung der Fledermaus durch die Vögel, bei der die Vierbeiner völlig

fehlen. Ebenso verzichtet er in der Illustration zur Fabel Nr. 78 ('Löwe und Ochse', Bl. 81<sup>I</sup>) auf die Darstellung des Löwen, dessen Jagd auf den Ochsen dessen Konflikt mit der Geiß erst auslöst und der daher gewöhnlich an zentraler Stelle der Fabelillustration erscheint. Im Bild zur Fabel Nr. 84 ('Vier Ochsen und Wolf', Bl. 84<sup>I</sup>) ersetzt er die geläufige Darstellung aller vier Ochsen mit dem Wolf - die sich im übrigen auf keine Textstelle der Fabel schlüssig beziehen läßt - durch die Gegenüberstellung von Wolf und einem der Ochsen, wobei die unterwürfige Körperhaltung des Wolfes die Bildszene eindeutig der heuchlerischen Intrige am Fabeleingang zuordnet.

Bei der Bewältigung komplexerer Erzählzusammenhänge führt das Prinzip der Konzentration auf ein detailreich ausgeführtes Motiv zu Lösungen wie der Ausgliederung von Begleitmotiven zu separaten Bildszenen (z.B. Bl. 91<sup>I</sup>: Der tote Esel; Zweitillustration zu Nr. 89 'Esel und drei Brüder'), in manchen Fällen auch zur Einschaltung von Zusatzbildern, die in der 'Edelstein'-Tradition keine Parallele haben (z.B. Bl. 59<sup>V</sup>: Der vom Verschwinden des Gehängten überraschte Wächter; Drittillustration zu Nr. 57 'Frau und Dieb').

Die Zuspitzung auf prägnante Motive bewirkt ferner eine Beschränkung der Hintergrund- und Kulissengestaltung auf das äußerst Notwendige. Landschaft und Architektur werden dabei ebenfalls nach ihrer vom Text vorgegebenen Relevanz für die Fabelhandlung bewertet. Ein Baum etwa, der in der Fabelerzählung erwähnt ist, erscheint in der zugehörigen Illustration mit detailliert ausgeführter Gestaltung von Ästen, Zweigen, Blättern (Bl. 1<sup>I</sup>, 8<sup>V</sup>, 14<sup>I</sup> etc.), ein lediglich kompositorischen Erwägungen dienender Kulissenbaum wird bis zum Ornament vereinfacht (Bl. 4<sup>I</sup>, 9<sup>V</sup>, 15<sup>I</sup> etc.). Landschaft existiert nur als Andeutung. Ein meist durch hohe, gewölbte Horizontlinien begrenztes, selten und formelhaft mit Grasbüscheln oder Blumen bestücktes und nur gelegentlich durch schollenartige Erdaufschichtungen differenziertes Terrain bestimmt lediglich den Standort der Bildszene. Eine ähnlich bescheidene Funktion haben architektonische Versatzstücke. An den seitlichen Bildrand gerückt und aus der Bildparallele in die Diagonale abgedreht, dienen Gebäudefronten oder Toreinblicke nur der dem Text entnommenen Definition der Protagonisten und ihrer Handlung (Ausnahme: Bl. 39<sup>I</sup>, Fabel Nr. 43 'Maus und ihre Kinder'; hier dominiert das herrschaftliche Haus die gesamte Bildkomposition). Sie führen nicht - etwa in Aktualisierung des Geschehens - über den Wortsinn der Fabel hinaus, dienen auch kaum der malerischen Erzeugung räumlicher Bildtiefe. Ganz anders dagegen die illustratorische Ausdifferenzierung der Handlungsszene selbst: äußerst minutiös und noch in kleinsten Details auf genaue Wirklichkeitstreue bedacht, zeichnet der Künstler notwendige oder auch die Prägnanz des

Gesamtmotivs nur unterstützende Requisiten, etwa die Armbrust des Jägers Bl. 4<sup>r</sup>, Inhalt und vor allem Schattenwurf der Flasche Bl. 33<sup>r</sup>, Zuber, Waschbrett und Sandfaß der Waschfrau Bl. 47<sup>v</sup> oder die Altarstufe mit ihrer groben Holzmaserung Bl. 83<sup>r</sup>.

### Die Figurenbildung

Zweifellos weit herausragend aus dem Feld der oberdeutschen Handschriftenillustration der Jahrhundertmitte ist der Illustrator des Augsburger 'Edelstein' vor allem aufgrund seiner außerordentlich gekonnten Figurenbildung. Von seiner überaus großen zeichnerischen Sorgfalt zeugen nicht zuletzt die noch leicht sichtbaren Korrekturen, mit denen er gestische oder perspektivische Details der Figurendarstellung präziserte (Bl. 4<sup>r</sup>, 42<sup>r</sup>, 51<sup>v</sup>).

Die dargestellten Fabelprotagonisten nehmen in der Regel die gesamte zur Verfügung stehende Bildhöhe ein. Menschen und Tiere sind in sehr sicherer Umrißzeichnung holzschnitthaft konturiert. Sparsame Binnenzeichnung setzt mimische und gestische Akzente, kleinteilige Strichelung entlang den Konturenlinien sorgt für lebhaft plastische Wirkungen, deren reliefartiger Effekt durch die fein abgestufte Wasserfarbentönung noch verstärkt wird.

Die Menschen haben breite, flächige Gesichter und sind von gedrungener Gestalt; kompakte Körper über schlanken Beinen befinden sich in stimmigen Proportionen. Die Plastizität der Körperzeichnung wird selbst durch die faltenreiche Fülle lang herabfallender Gewandungen weniger überspielt als vielmehr im Faltenwurf noch unterstrichen. Die Körperhaltung ist nie statuarisch-frontal, sondern stets in leichter Bewegung festgehalten. Der Illustrator hat dabei standardisierte Haltungstypen zur Verfügung. Kaum variiert ist der Typus der Sitzfigur: der Bildprotagonist erscheint in leicht ins Profil gedrehter Dreiviertelansicht, der Oberkörper ist etwas gebeugt, der Kopf deutlich geneigt, das vordere Bein locker ausgestreckt, das hintere angewinkelt (vgl. Bl. 3<sup>r</sup>, 5<sup>r</sup>, 17<sup>r</sup>, 21<sup>r</sup>, 65<sup>r</sup>, 96<sup>r</sup>). Selbst die Darstellungen des in vermenschlichter Haltung sitzenden Affen (Bl. 1<sup>r</sup>) wie auch des Wolfes (Bl. 31<sup>r</sup>) gehören hierher, und nur leicht abgewandelt ist dieser Haltungstypus durch aufrechteren Oberkörper, angehobenen Kopf, abgewandelte Beinhaltung auf Bl. 32<sup>r</sup>, 60<sup>v</sup>, 62<sup>v</sup>, 82<sup>r</sup>, 88<sup>r</sup>, 91<sup>v</sup>. Das sitzende Paar Bl. 61<sup>v</sup> ist sogar lediglich eine durchgepauste, deshalb spiegelverkehrte Reproduktion des Paares auf der Blattvorderseite. Auf ähnliche Standards kann der Zeichner bei der Gestaltung von Stand- und Schreitfiguren zurückgreifen: man vergleiche etwa die Serien von Bl. 65<sup>r</sup>, 72<sup>v</sup> (rechts), 89<sup>r</sup>, 94<sup>r</sup>, 97<sup>v</sup> (rechts) oder Bl. 11<sup>v</sup>, 20<sup>v</sup>, 30<sup>r</sup>, 46<sup>v</sup>, 52<sup>v</sup>, 55<sup>v</sup>, 62<sup>v</sup>, 91<sup>v</sup>. Geradezu zitathaft taucht am Rand stehend immer wieder eine stets als Begleit-

figur fungierende verhüllte Frau auf (Bl. 21<sup>V</sup>, 26<sup>I</sup>, 45<sup>V</sup>, 54<sup>I</sup>, 55<sup>V</sup>, 83<sup>I</sup>). Handlungs- oder Bewegungsfiguren sind dagegen ohne das Vorbild allgemein abrufbarer Haltungstypen gebildet. Aus den Vorgaben der Fabelstoffe wählt der Illustrator am häufigsten die Handlungsfigur des "zum Schläge Ausholenden" aus. Hier besonders zeigt sich seine Sicherheit im freien Umgang mit selbst entwickelten oder möglicherweise auch aus speziellen Musterbüchern vermittelten Formen und Formeln. Die Figuren der "Schlagenden" (Bl. 17<sup>V</sup>, 27<sup>V</sup>, 36<sup>I</sup>, 42<sup>I</sup>, 67<sup>I</sup> rechts, 68<sup>V</sup>) lassen sich auf keinen verbindlichen Typus zurückführen. Der Künstler spielt hier unterschiedliche Lösungen aus, deren kühnste - neben dem Holzfäller Bl. 87<sup>I</sup> - wohl die Rückenansicht des kämpfenden Bauern Bl. 67<sup>I</sup> (rechts) ist. Mit weit ausholenden Körperbewegungen, vor allem mit fast extrem gespreizten Beinstellungen beschreiben die Handlungsfiguren selbst den Raum, in dem sie agieren. Analoges gilt auch für weniger dynamisch konzipierte Individualfiguren wie die des Galgenwärters mit der Leiter (Bl. 64<sup>I</sup>) oder, durch perspektivische Verkürzungen in erstaunlich naturnaher Körperlichkeit wiedergegeben, die der Wäscherin (Bl. 47<sup>I</sup>), der schlafenden Gesellen (Bl. 75<sup>V</sup>), des geschlagenen Ritters (Bl. 67<sup>I</sup> links). Feine, auf sehr genauer Beobachtung beruhende Details der Körperphysiognomie setzen auch Standardfiguren geschickt in eine lebendige und spannungsvolle Beziehung zueinander und machen Einzelfiguren zu überzeugenden Charakteren. So wird der Priester am Altar (Bl. 83<sup>I</sup>) nicht einfach durch Kasel und geöffneten Mund als der singende *pfaff* der Fabel Nr. 82 ('Pfaffe und Esel') identifiziert, sondern in Haltung und Mimik - der Oberkörper ist zurückgelehnt, der Kopf mit vorgestrecktem Kinn hoch erhoben, der Blick geht angestrengt ins Leere - verkörpert er dazu genau die Eigenschaft der selbstvergessenen Eitelkeit, die ihm im Fabeltext zugewiesen wird. Daß er im Bild gerade dabei ist, eine Seite im Meßbuch umzublättern, gehört wiederum zu denjenigen illustratorischen Überschußmomenten, die dazu dienen, den Bildszenen größtmögliche Authentizität zu verleihen.

Im subtilen Einsatz der Gebärdensprache als handlungscharakterisierendes Ausdrucksmittel kann der Künstler, ähnlich wie bei der Konzeption der Handlungsfiguren, einerseits auf ein weit verbreitetes Repertoire von Argumentationsgesten zurückgreifen, die er mit großem Geschick in die Figurenkomposition einbezieht; er findet aber daneben auch zu sehr spezifischen und eng auf konkrete Sachverhalte der Fabelerzählung bezogene Lösungen. Beispielhaft ist die Darstellung des Mannes zur Fabel Nr. 80 ('Gans, die goldene Eier legt', Bl. 82<sup>I</sup>), dessen Absicht schon durch den starr auf Gans und Ei gerichteten Blick und die halbaufgerichtete Körperstellung angedeutet wird; erst die krampfhaft gekrümmte rechte Hand, die der gesamten Körperbewegung gewissermaßen noch eine Pointe gibt, bringt aber die unbezähmbare Gier des Mannes vollends zum Ausdruck.



Gleiche Merkmale - raumgreifende Bewegungen, an Naturbeobachtung geschulte Authentizität der Körperphysiognomien, dabei eine Verschmelzung musterbuchartiger Figurentypen und individueller Weiterentwicklung - zeigen auch die Tierdarstellungen.

Vor allem in der Schrägstellung der Tiere gegen die Bildparallele bestätigt sich der überlegene Umgang des Illustrators mit Problemen der Dreidimensionalität. Selbst das Halbprofil des Greifvogels mit dem wesentypisch nach unten gebogenen Hals (Bl. 41<sup>V</sup> links) oder die Ansicht des gegen seine eigene bilddiagonale Achse noch gedrehten Ebers (Bl. 16<sup>V</sup> rechts) erzeugen trotz der schwierigen Perspektive den Eindruck organischer Körperlichkeit und verleihen den Bildkompositionen auf raffinierte Weise räumliche Tiefe.

Die Expressivität der Figurenbildung steht zwar um einiges hinter der der Menschendarstellung zurück; eine beträchtliche Dynamisierung des Bildgeschehens erreicht der Illustrator jedoch zum Beispiel durch die Zeichnung von im Gehen zurückblickenden Tieren, deren Kopf und Hals im halbkreisförmigen Bogen in die Gegenrichtung umgewandt ist (z.B. Bl. 4<sup>I</sup>, 5<sup>I</sup>, 5<sup>V</sup>, 23<sup>I</sup>, 27<sup>V</sup>, 31<sup>I</sup>, 32<sup>V</sup>, 51<sup>V</sup>, 85<sup>V</sup>). Obwohl diese Bewegungsform ähnlich häufig eingesetzt wird wie bei den Menschendarstellungen die Figur des "Schlagenden", gerät auch sie nicht zur Stereotype; die treffsichere Nachbildung jeder Gattungseigenart der Tiere, dazu ihre einfühlsame Charakterisierung gemäß den Erzählvorgaben des Fabeltextes, lassen es nicht zu Formelhaftem kommen. Dabei ist gerade im Bereich der "höfischen" Tiergattungen von Löwe, Jagdhund, Adler und Pferd der Einfluß von Vorbildern nicht zu übersehen. Der Löwe insbesondere ist stets deutlich dem heraldischen Wappentier nachgezeichnet (Bl. 10<sup>V</sup>, 12<sup>I</sup>, 16<sup>V</sup>, 44<sup>I</sup>, 50<sup>V</sup>, 93<sup>I</sup>); dennoch vermag sich etwa in der frappierenden Bildperspektive der Aufsicht in der Illustration zur Fabel Nr. 21 ('Löwe und Maus', Bl. 18<sup>V</sup>) der heraldische Typ zur individuellen Einzelfigur zu verselbständigen. Gekünstelt wirken allenfalls Tiergesichter in Frontaldarstellung und die Abbildungen kleiner Tierprotagonisten, vor allem des Frosches. Sie bleiben ohne individuellen Ausdruck, die plastischen Werte treten zurück: wo der Illustrator kompliziertere Formen aus umso kleineren Flächen herausarbeiten muß, greift er zur Stilisierung.

#### **Zusammenfassung**

Der Augsburger Kodex ist keine Prachthandschrift im üblichen Sinne. Demonstrative Wertsignale fehlen: statt des kostbareren Pergaments ist nur Papier als Beschreibstoff verwendet, auf aufwendigen kalligraphischen Schmuck wurde verzichtet. An der Stelle repräsentativerer Deckfarbenminiaturen stehen mit Wasserfarben kolo-

rierte Federzeichnungen. Diese allerdings bewältigen das Stoffprogramm der Boner-Fabeln in auffallender Souveränität und mit unverwechselbaren Lösungen, die nicht zuletzt durch das sehr intensive Eingehen des Illustrators auf den Text den szenischen Charakter der Fabelhandlungen überzeugend ins Bild setzen.

Dem beträchtlichen künstlerischen Niveau der Bildserie verdankt die Handschrift einen nicht allein im Vergleich mit den übrigen 17 bebilderten 'Edelstein'-Handschriften recht hoch anzusetzenden Rang. Daß sich aber ihre Illustrationen einem Regional- und Zeitstil der Handschriftenilluminiierung bislang so schlecht zuordnen lassen, bleibt weiterhin erstaunlich und erklärungsbedürftig. Wenig deutet auf eine Werkstattproduktion hin. Die ikonographischen Merkmale, vor allem die konsequente Betonung der Körperlichkeit in der Figurenbildung, könnten es geraten erscheinen lassen, Vergleichbares weniger in der Handschriftenillustration als in der Plastik zu suchen: dem Illustrator ist eine ähnliche bildhauerische Sichtweise zuzutrauen, wie dem Meister des Ulmer 'Esopus' von ca. 1476<sup>16</sup>, mit dem ihn manche Assoziationen verbinden.

#### Anmerkungen

- 1 Fr. PFEIFFER (Hg.), Der Edelstein von Ulrich Boner. Leipzig 1844 (Dichtungen des deutschen Mittelalters 4).
- 2 R.-H. BLASER, Ulrich Boner. Un fabuliste suisse du XIV<sup>e</sup> siècle. Genf 1949 (Thèse Paris).
- 3 D. FOUQUET, Einleitung. In: Ulrich Boner. Der Edelstein. Faksimile der ersten Druckausgabe Bamberg 1461. 16. I. Eth. 2° der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Stuttgart 1972, S. 11.
- 4 Ausstellungskatalog Augsburg 1987: Wertvolle Handschriften und Einbände aus der ehemaligen Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek. Hg. v. R. FRANKENBERGER und P. B. RUPP. Wiesbaden 1987, Nr. 24.
- 5 H. LEHMANN-HAUPT, Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im 15. Jahrhundert. Berlin-Leipzig 1929, S. 26f., hier S. 27.
- 6 J. P. LANG, Materialien zur Oettingischen, aeltern und neuern, Geschichte. Bd. 1. Wallerstein 1771, S. 149-169.
- 7 K. BARTSCH, Deutsche Handschriften in Mayhingen. Germania 8 (1863), S. 48-51, hier S. 49f., Nr. 10.
- 8 Zu 'Des Teufels Netz' zuletzt A. EHLERS, Des Teufels Netz. Untersuchungen zum Gattungsproblem. Stuttgart 1973 (Studien z. Poetik u. Geschichte d. Literatur 35); zur Handschrift S. 17, 20-23 (Sigle C). Zur 'Sibyllenweissagung' I. NESKE, Die spätmittelalterliche deutsche Sibyllenweissagung. Untersuchungen und Edition. Göppingen 1985 (GAG 438); zur Handschrift S. 113f., 196f. (Sigle Wa).
- 9 K. SCHNEIDER, Die deutschen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Augsburg (im Druck). - Frau Dr. Schneider danke ich sehr für die Überlassung ihrer Handschriftenbeschreibung vor der Drucklegung.

- 10 Bücherverzeichnis des Grafen Wilhelm von Öttingen 1466/67. In: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Bd. 3.1: Bistum Augsburg. Bearb. v. P. RUF. München 1932 (Nachdruck 1970), S. 159-161, hier S. 161, Z. 11f. Vgl. zuvor G. GRUPP, Eine gräfliche Bibliothek im 15. Jahrhundert. Zentralbl. f. Bibliothekswesen 9 (1892), S. 484-490, hier S. 487, Nr. 61.
- 11 LANG (wie Anm. 6), S. 150: "... und daß, vorne auf die Decke des Buchs, ein *Grauff wilhalm vō Oettingen* seinen Namen, auf die eben bemerkte Art, eigenhändig geschrieben hat."
- 12 G. FRIEBERTSHÄUSER (Untersuchungen zu "Des Tüfels Segi". Diss. Freiburg i.Br. 1966, S. 27) stellte die Herkunft der ergänzten Blätter fest: Sie stammen "aus der Oetting'schen Papiermühle zwischen dem Weiler Anhausen und Christgarten, die 1696 durch Fürst Albrecht Ernst II. an die Papierfamilie Bullinger verkauft wurde, in deren Besitz sie anderthalb Jahrhunderte verblieb."
- 13 Vgl. das Bücherverzeichnis (RUF, wie oben, Anm. 10, S. 160, Z. 32f.): *Ein büchlin von Sibilla weissagung und von den XII geschlechtten her Moysi beyenander eingebunden*, ebd. Z. 12f.: *Ein büch von beyspilen*.
- 14 Dieser Umfang kennzeichnet die Klasse III der Gesamtüberlieferung. Vgl. K. GRUBMÜLLER, Boners 'Edelstein' und seine Überlieferung. In: Ulrich Boner, Der Edelstein. (Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Handschrift A N III 17). Farbmikrofiche-Edition. München 1987 (Codices illuminati medii aevi 4), bes. S. 11. Ausführlicher dazu U. BODEMANN, G. DICKE, Grundzüge einer Überlieferungs- und Textgeschichte von Boners 'Edelstein'. In: Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. Hg. v. V. HONEMANN u. N. F. PALMER. Tübingen 1987 (im Druck).
- 15 Terminus nach L. E. STAMM, Die Rüdiger Schopf-Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise. Aarau-Frankfurt a.M.-Salzburg 1981, S. 39.
- 16 Vita Esopi et fabulae ... Das leben des hoch berühmten fabeldichters Esopi ... mit synen fabeln ... von doctore heinrico stainhöwel schlecht und verstantlich getütscht ... Ulm: Johann Zainer [um 1476]. Zu den Holzschnitten zuletzt ausführlich (mit weiterer Literatur) Ch. L. KÜSTER, Illustrierte Aesop-Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts. Diss. Hamburg 1970, Nr. 8 u. S. 28-45.

**MIKROFICHE-EDITION**