

ZUM WANDEL DER ERZÄHLWEISE AM BEISPIEL DER ILLUSTRIRTEN DEUTSCHEN ,PARZIVAL'-HANDSCHRIFTEN

Innerhalb der illustrierten deutschen Epenhandschriften bietet sich der Wolframsche ‚Parzival‘ für eine Analyse der Veränderungen im Verhältnis von Bild und Text in besonderem Maß an, da er einer der wenigen Texte ist, von dem illustrierte Beispiele aus mehreren Generationen überliefert sind. Bereits aus der Frühzeit, dem mittleren 13. Jahrhundert, sind die beiden Handschriften in München, Cgm 19 und Cgm 18, erhalten. Immerhin sind vier illustrierte Versionen aus dem 15. Jahrhundert bekannt, nämlich die drei aus der elsässischen Produktion um Diebold Lauber in Hagenau kommenden Manuskripte, Cod. 2914 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Cod. M 66 der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sowie Cpg 339 der Heidelberger Universitätsbibliothek¹. Auf diese drei in den vierziger - bzw. das Heidelberger Exemplar wohl in den fünfziger - Jahren entstandenen Handschriften folgt erst 1467 der von Johannes Stemhein aus Konstanz geschriebene sogenannte Berner ‚Parzival‘. Seine Illustrationen dürften von einem seeschwäbischen Maler hergestellt worden sein, während für die anderen Exemplare die Gruppe A bzw. der Meister O des Hagenauer Kreises verantwortlich waren².

Zunächst sind einige allgemeine Bemerkungen zur Illustrierung der volkssprachlichen Texte voranzustellen, nimmt doch die relativ dichte Zahl illustrierter Exemplare des Wolframschen ‚Parzival‘ dabei eine Sonderstellung ein. Im deutschsprachigen Bereich scheint nämlich diese Überlieferung zwar schon relativ früh - im 13. Jahrhundert -, aber anscheinend nur vereinzelt mit Bildern versehen worden zu sein. Die dabei nahezu von Fall zu Fall veränderten Konzepte lassen darauf schließen, daß es sich auch um besondere und unvertraute Aufgaben gehandelt haben muß³ und in der Frühzeit noch kein eigentlicher Ausstattungskanon für solche Texte bestanden zu haben scheint. Feste Gestaltungsnormen werden - mit Ausnahme der „Staats-

¹ Eine vollständige Wiedergabe aller bebilderten Exemplare findet sich bei: B. Schirok (Hrsg.), *Wolfram von Eschenbach ‚Parzival‘*, Göppingen 1985 (Litterae 67).

² Zu den Handschriften aus dem Lauber-Kreis und ihren Malern s. R. Kautzsch, *Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau*, *Centralblatt für Bibliothekswesen* 12 (1895), S. 1-32, 57-113.

³ M. Curschmann, *Images of Tristan*, in: A. Stevens u. R. Wisbey (Hrsg.), *Gottfried von Straßburg and the Medieval Tristan Legend*, Cambridge 1990, S. 1-17, bes. S. 2.

romane⁴, vor allem der Weltchroniken – erst im 15. Jahrhundert erkennbar und dann, wie noch zu zeigen sein wird, im Sinne eines ganz neuen Gattungsverständnisses entwickelt. Folglich ist sowohl in der Frühzeit als auch in der wesentlich dichterem Tradition des 15. Jahrhunderts mit einer verwandten Situation zu rechnen, insofern in der Regel die Anlage der Codices, die Planung der Bilder, deren Sitz im Text wie auch deren Gestaltung im Detail nicht unmittelbar von einem Vorbild entnommen werden können, ja nicht einmal die Orientierung an einem übergeordneten Begriff, wie etwa dem der „illustrierten volkssprachlichen Handschrift“, gegeben ist. Dies erlaubt einerseits in der Gestaltung der Exemplare gewisse Freiheiten, die anderen Texttypen nicht möglich sind, schafft aber auch Unsicherheiten, wie sie besonders deutlich an den Versuchen zu einer Einbindung in eine schon bestehende Tradition zum Ausdruck kommen.

Dieses Gestaltungsvakuum gilt es bei den folgenden Erwägungen im Auge zu behalten, um allzu rasche Verallgemeinerungen zu vermeiden. Es wird abzuwägen sein, ob der gewählte Ausstattungstyp mit seinen Assoziationen an vertraute Kategorien auch im Bildprogramm, in der Anlage der einzelnen Illustration und deren ikonographischen Konnotationen zum Ausdruck kommt, ob also nicht nur formale, sondern auch inhaltliche und funktionale Muster aus einem anderen Zusammenhang übertragen werden. Bei einem der extremsten Beispiele einer „artfremden“ Gestaltungsweise, den ‚Willehalm‘-Fragmenten 17 des 13. Jahrhunderts, deren Bilder in der Art der frühen ‚Sachsenspiegel‘-Handschriften als Wort-für-Wort-Illustrationen dem Text in einer eigenen Bilderspalte gegenübergestellt sind⁵, kann trotz dieser frappanten Übereinstimmung infolgedessen nicht allein aufgrund des Layouts auch auf eine beabsichtigte Parallelisierung des Wolframschen Textes mit juristischen Stoffen geschlossen werden. Sind hier vielleicht bloß Bildgewohnheiten auf einen ganz anderen Kontext übertragen worden, weil sie als einzige den Malern geläufig waren, ohne daß damit auch inhaltliche Implikationen gemeint worden wären? Erst die Analyse des Bildprogramms und seiner Assoziationsfelder wird darauf, wie schon gesagt, weitere Antwort geben. Allerdings ist auch zu erinnern, daß dem damaligen Zeitgenossen mit großer Wahrscheinlichkeit dieser Vorgang des Umgießens einer Gattung in eine andere, hier des Epos in einen Typus der Rechtshandschrift bzw. des Erzähl-

⁴ Zum Begriff „Staatsroman“ s. N. H. Ott, Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 1 (1980/81), S. 29–55, bes. S. 31f., dort weitere Literatur.

⁵ Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Die Bruchstücke der „Großen Bilderhandschrift“. Bayerische Staatsbibliothek München Cgm 193,III. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung Hz 1104–1105, Kapsel 1607, im Faksimile hrsg. von U. Montag, Stuttgart 1985, bes. S. 25ff.

kontinuums in einen Wort-für-Wort-Beleg, in einem ganz anderen Maß mit Sinn erfüllt gewesen sein dürfte als dem heutigen Betrachter. Jener hat ja gemeinsam mit dem Produzenten Teil an einem beiden Parteien gleichermaßen vertrauten Feld von Assoziationen, dessen Mehrdeutigkeit sehr stark bewußt bleibt⁶.

Auf unsere Fragestellung übertragen, bedeuten diese Vorerwägungen, daß sich der Wandel der Erzählweise nicht so sehr anhand der Vergleiche der einzelnen Beispiele untereinander aufzeigen lassen wird, sondern zu versuchen ist, diese zunächst in ihrem zeitgenössischen Rahmen anzusiedeln. Die sich hieraus ergebenden Anspielungen erst werden es erlauben, die Ausrichtung der Bilderzählung auch hinsichtlich ihrer inhaltlichen Implikationen zu gewichten. Dabei sollen die drei Gestaltungselemente im Vordergrund stehen: Zunächst der Sitz der Bilder im Text, also das Layout des gesamten Bandes, dann die Programmschwerpunkte der Bilder und deren Erzählorganisation und schließlich die Bildassoziationen in ihrer ikonographischen Gestaltung.

Die Version in München Cgm 19

Was die Organisation des Bild-Text-Verhältnisses angeht, so wählt die Münchner Handschrift Cgm 19 wohl von allen Beispielen die „nobelste“ Tradition. Die Bilder sind in einem eigenen Block zusammengefaßt und dem Text als geschlossene, isolierte Einheit von besonderer Autonomie eingefügt⁷. Auf vier Bildseiten werden die Szenen in jeweils drei, von einem gemeinsamen Rahmen eingefassten Streifen übereinander angeordnet. Dieses Prinzip findet im Münchner ‚Tristan‘ Cgm 51⁸ eine unmittelbare Entsprechung. Auch diese Handschrift kennt gleichermaßen die in einem eigenen Block isolierte, hier auf zwei oder drei Register verteilte Bilderanordnung⁹, wobei –

⁶ Insbesondere das typologische Interpretationssystem gehört zu den wichtigsten Grundlagen einer solchen Gemeinsamkeit. – Zum Begriff „paradigmatische Achse“ s. W. Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München. 1987, bes. S. 56ff.; s. auch Curschmann [Anm. 3], S. 14f.

⁷ Die Illustrationen befinden sich auf zwei separat dem Buchblock zugebundenen Pergamentblättern, fol. 49 und 50; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 9–12. Unklar ist, ob und wieviel weitere solche Bildblöcke geplant und ausgeführt waren.

⁸ Dazu s. Gottfried von Straßburg, ‚Tristan und Isolde‘. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Stuttgart 1979; Textband mit Beiträgen von U. Montag und P. Gichtel.

⁹ Ebenfalls verwandt ist das System im ‚Wilhelm von Orlens‘ des Cgm 63 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, in den die Bilder allerdings nicht auf separaten Blättern eingefügt wurden, sondern dem Codex von Anfang an beigeunden waren. Zum Cgm 63 s. L. E. Saurma-Jeltsch, Textaneignung in der Bildersprache. Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988), S. 41–59, bes. S. 49f. und Anm. 41, dort weitere Literatur; vgl. auch Abb. 8, 10, 12 und 14. – Alle drei Handschriften schei-

wie jüngst Curschmann betonte¹⁰ – nicht nur das System vergleichbar ist, kommt dieses doch auch verwandt etwa in der Berliner ‚Eneide‘ vor¹¹, einer vielleicht regensburgischen Handschrift¹², sondern auch dessen Funktion: auf Grund der formalen Geschlossenheit der Illustrationsseiten durch Rahmen, Hintergrund und Deckfarbenmalerei wird eine eigene, unabhängige Bildeinheit geschaffen.

Im Münchner ‚Parzival‘ wird diese Autonomie des Illustrationsblocks in einer wesentlich intensiveren Weise betont als etwa im ‚Tristan‘, was mit der anderen Gewichtung der Formen im Bildganzen zusammenhängt. Während nämlich im ‚Tristan‘ die drei Streifen – etwa im Kampf zwischen Tristan und Morolt (fol. 46) – nur durch schmale, unkolorierte Rahmenleisten voneinander getrennt sind, ansonsten die Szenen sehr dynamisch in kontinuierlicher Erzählung hintereinander abrollen und die unterschiedliche Färbung ihres Hintergrundes lediglich den Szenenwechsel markiert, ohne eine eigentliche formale Abgrenzungsfunktion zu haben, ist dagegen im ‚Parzival‘ ein klarer Wille zur Heraushebung der bildlichen Eigenständigkeit erkennbar. Dies kommt allein schon im Verhältnis des Bildes zum Pergamentuntergrund zum Ausdruck. Im Gegensatz zum ‚Tristan‘, in dem die Ereignisse als ungestüm über das Blatt eilende Erzählstreifen sich hinziehen, sind sie hier durch den alle Register umfassenden Rahmen begrenzt, sind deutlich gegenüber dem Untergrund abgesetzt und nützen niemals die gesamte Blattbreite aus.

Aber auch die interne Organisation wird bestimmt durch das Primat der bildlichen Geschlossenheit. Den Geschehnissen fehlt der für den ‚Tristan‘ so entscheidende kursive Zug, der, von links nach rechts ablaufend, die Figuren dynamisch agieren läßt. Hier herrschen die Gesetze der Achsialität und Symmetrie; die Handlung wird beinahe eingefroren in gleichwertig miteinander korrespondierende Formen. Mit einer nahezu heraldischen Präzision sind etwa die Dreiecke der Schilde, die Kämpfenden, die beiden kontrastierenden Pferde und die zwei die Szene begleitenden Bäume im Kampf zwischen Feirefiz und Parzival (Abb. 20) gemeinsam mit dem Grund zu einem fest zusammengefügteten Muster verschmolzen. Abgehoben in einen undefinierbaren

nen aus einem gemeinsamen Zusammenhang zu stammen; dazu s. H. Frühmorgen-Voss, *Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration*, in: dies., *Text und Illustration im Mittelalter*, München 1975 (MTU 50), S. 1–56, bes. S. 17–20; zur Provenienz jetzt Th. Klein im vorliegenden Band.

¹⁰ Curschmann [Anm. 3], bes. S. 2f.

¹¹ Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.germ.fol. 282; dazu s. das Faksimile von A. Boeckler, Heinrich von Veldeke, ‚Eneide‘. Die Bilder der Berliner Handschrift, Leipzig 1939.

¹² Dazu s. Ausstellungskatalog: *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters*. Ausstellung in Regensburg 1987, Katalog Nr. 55, S. 76f.; hier sind die genormten zweiregistrigen Darstellungen ebenfalls auf Doppelblättern eingesetzt.

Raum - zwischen den Pferden und auf den Schilden gleichsam schwebend - ist die Auseinandersetzung der beiden Akteure zu einem heraldischen Zeichen geworden, das von den symmetrisch aufeinander bezogenen Pferden noch betont wird. Dieselben Gesetze beherrschen auch die anderen Bildstreifen. An den die beiden Gestalten bogenartig umfassenden Schriftbändern in der Erkennungsszene etwa sind durch diese Umsetzung eines Bewegungszuges in ein flächiges Bogenfeld die Gestalten zu formalen Äquivalenten der sie umrahmenden Bäume geworden. Überdies ist die Szene mit Hilfe der beiden von links und rechts ins Bild einführenden Pferdeleiber so in sich geschlossen, daß der Betrachter unweigerlich ins Zentrum zurückgeführt wird.

Symmetrie in Komposition und Farben, die Reduktion der Formen auf einfache geometrische Muster sowie deren Korrespondenz untereinander, aber auch Schriftbänder, Gesten, Bäume usw., schaffen einen durch das Bild abrollenden Rhythmus, der um ein virtuelles bildliches Zentrum zu kreisen scheint. Dies alles sind Kompositionsprinzipien, mit welchen die Darstellungen die Geschlossenheit und Autonomie des Mediums Bild unterstützen. Dadurch erhält es überdies den Charakter einer gewissen Allgemeingültigkeit, die jedenfalls mehr will als ein bloßes Referieren des Stoffes in bildlicher Form¹³. Dieser Anspruch kommt nun allerdings auch in anderen Bereichen zum Ausdruck, worauf wir im folgenden eingehen wollen.

Bereits die Wahl des dreiregistrigen Bildes verrät eine Orientierung an ganz bestimmten Normen. Die kleine Auswahl von ähnlich konzipierten Epenhandschriften aus der Frühzeit, die wir schon erwähnt haben und von denen alle, mit Ausnahme der Berliner ‚Eneide‘, demselben Milieu entstammen, läßt vermuten, daß jeweils für so herausragende Aufgaben, wie es diese Codices dargestellt haben müssen, auch auf entsprechende Auszeichnungsformeln zurückgegriffen wurde. Von allen Beispielen stellt die Münchner ‚Parzival‘-Handschrift mit ihren in sich geschlossenen, heraldisch organisierten drei Registern zweifellos die strengste und zugleich auch die vornehmste Formulierung dar. Während nämlich die zweiregistrige Lösung, die im ‚Tristan‘ mit der dreiregistrigen abwechselfelt bzw. im Münchner ‚Wilhelm von Orlens‘ und in der Berliner ‚Eneide‘ durchgängig verwendet wird, eine etwas breitere Tradition besitzt¹⁴, wird die mehrregistrige Bildseite sehr selten gebraucht. Sie gehört offensichtlich zur Ausstattung besonders auszuzeichnender Exemplare¹⁵. Suckale-Redlefsen machte darauf aufmerksam, daß der David-Zyklus in

¹³ Mit diesem Konzept schließt sich der Münchner ‚Parzival‘ übrigens wesentlich enger an den jüngeren ‚Wilhelm von Orlens‘ des Cgm 63 an als an den ‚Tristan‘, spielt doch dort gerade die Heraldisierung der Formen eine untergeordnete Rolle.

¹⁴ Zur Tradition des doppelzonigen Bildes s. Saurma-Jeltsch [Anm. 9], S. 50f.

¹⁵ Zu den grundsätzlichen Problemen des Layout-Wechsels vom Bild zur Streifen-erzählung s. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 2. Auflage, Princeton 1970 (*Studies in Manuscript Illumination*, Bd. 2), S. 69ff. und 104ff.; zu den Problemen der Übertragung s. bes. S. 193ff.

der Handschrift Bibl. 59 der Bamberger Staatsbibliothek, einer Arbeit eines um 1170 im Bamberger Kloster Michelsberg nachweisbaren Malers, im Konzept sowohl des Layouts insgesamt als auch der Bilderseiten dem Münchner ‚Parzival‘ sehr nahe steht¹⁶. Gemeinsam ist beiden Werken die Isolierung der Bildseiten in eigenen Blättern sowie die durchgehende Verwendung von drei Registern. Gegenüber dem ‚Tristan‘ teilt die ‚Parzival‘-Handschrift mit dem Bamberger Exemplar überdies die strenge Anordnung der Illustrationen in einem eigenen, ihnen zugehörigen Rahmen sowie eine auch in den Bamberger Blättern erkennbare, wenn auch längst nicht so ausgeprägte Tendenz zu einer innerbildlichen Geschlossenheit.

Mit dieser Konzeption greifen nun beide Illustrationszyklen auf eine für ganz bestimmte Ausstattungsgattungen reservierte Tradition zurück, die Herstellern wie auch Betrachtern sowohl im Bamberger Zyklus als auch im Münchner ‚Parzival‘ in ihrer Bedeutung als besondere Auszeichnung bekannt gewesen sein dürfte. Traditionellerweise diente nämlich die drei- und mehrregistrierte Darstellung der Ausstattung besonders kostbarer Bibelhandschriften oder neutestamentlicher Zyklen in Lektionaren. Die touronischen Bibeln der karolingischen Zeit scheinen diesen Kanon als erste formuliert zu haben¹⁷. So herausragende und seltene Beispiele wie der Codex Aureus Epternacensis aus der ottonischen Zeit¹⁸ und vor allem Werke wie die Pantheon-Bibel¹⁹ oder das eine noch erhaltene Blatt der Merseburger Bibel²⁰ stellen offenbar Monumente von Reformbewegungen dar, die sich um repräsentative Bibelausgaben bemühen und dabei auf die Modelle der karolingischen und ottonischen Vorbilder zurückgreifen²¹.

Eine eigene Tradition scheint dabei den David-Zyklen zugekommen zu sein, deren bildlich narrative Ausgestaltung in mehrregistrierten Ausgaben lückenloser belegbar ist²². An entsprechenden Beispielen dürfte sich auch der

¹⁶ G. Suckale-Redlfesen, Der Buchschmuck zum Psalmenkommentar des Petrus Lombardus in Bamberg. Bamberg Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 59, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe, Wiesbaden 1986, S. 34.

¹⁷ Zur Frage, wie weit solche Konzepte schon auf Vorbilder aus spätantiker und frühchristlicher Zeit zurückgehen, s. H. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1979 (*Studies in Manuscript Illumination*, Bd. 7), S. 140ff.

¹⁸ Abb. s.: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Codex Aureus Epternacensis. Hs. 156142 aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Faksimile-Ausgabe, Stuttgart 1982; zu den Vorlagen s. R. Kashnitz u. a., *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts*, Frankfurt 1982, bes. S. 74ff.

¹⁹ Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.12958; Abb. s. W. Cahn, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982, Abb. 100, 105.

²⁰ Merseburg, Domstiftsbibliothek, Cod. 1, fol. 8; Abb. s. Cahn [Anm. 19], Abb. 142.

²¹ Dazu s. Cahn [Anm. 19], S. 143ff. und S. 182.

²² Dazu vgl. Suckale-Redlfesen [Anm. 16], S. 32 und Abb. 1 und 2; vgl. auch das Einzelblatt der Winchester Bible in New York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 619; Abb. s. X. Barral i Altet u. a., *Romanische Kunst*, Bd. 2: Nord- und Westeuropa 1060–1220, München 1984, Abb. 192.

Bamberger Zyklus orientieren, dem nun allerdings eine ungefähr gleichzeitige, aber wohl nicht im selben Umfeld entstandene ‚Weltchronik‘ des Otto von Freising ebenfalls entspricht²³. Suckale-Redlefsen weist mit Recht auf die parallele Struktur der beiden Texte hin²⁴ und vermutet, sie hätten sich, da für beide noch keine festgelegten Ausstattungskriterien existieren, an verwandten Vorbildern orientiert²⁵. Jedenfalls dürften sowohl für die Gestaltung des Bamberger David-Zyklus als auch für die ‚Parzival‘-Handschrift in München biblisch narrative Zyklen aus der Buchmalerei viel eher als Maßstab gegolten haben als die auch vorgeschlagene Inspiration an Teppichen²⁶.

Daß die Verbindung zu dieser Handschriftentradition eine enge ist, belegen nun auch die Szenen selbst. Schon Suckale-Redlefsen wies auf die Verwandtschaft der Szenenauswahl zwischen dem Bamberger Zyklus und der Münchner ‚Parzival‘-Handschrift hin²⁷. Diese kommt bereits in der eigenartigen Geschlossenheit der jeweiligen Erzähleinheiten zum Ausdruck. Der Vergleich der Heirat mit Michol (Abb. 30) mit der Seite zum Zweikampf Parzivals mit Feirefiz (Abb. 20) mag dies illustrieren. An beiden Bildseiten ist zunächst die Gemeinsamkeit der Thematik frappant. Das Mahl anlässlich der Hochzeit Davids mit Michol bzw. ‚Gramoflanz‘ mit Itonje ist jeweils eine zentrale Thematik, ebenso das feierliche Gegenübertreten der Akteure – David, der die Hand Michols erhält, und Parzival und Feirefiz, die sich ihre gegenseitige Freundschaft bestätigen. Einzig der Zweikampf ist im Bamberger Zyklus auf die gegenüberliegende Seite versetzt, in welcher die Darstellung der Auseinandersetzung mit Saul diesem Bildtyp entspricht.

²³ Jena, Universitätsbibliothek, Cod. Bose q. 6; Abb. s. Suckale-Redlefsen [Anm. 16], Abb. 4; zu der 1170 wohl in Freising entstandenen Handschrift s. Ausstellungskatalog: Die Zeit der Staufer, Ausstellung in Stuttgart 1977, Bd. 1, Nr. 335.

²⁴ Suckale-Redlefsen [Anm. 16], S. 35.

²⁵ Eine gewisse Tradition scheinen die dreiregistrigen Federzeichnungen zu besitzen, die sich vor allem in Regensburg-Prüfening für heilsgeschichtliche Kompendien im 12. Jahrhundert durchgesetzt haben; vgl. dazu das ‚Glossarium Salomonis‘, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13002; Abb. s.: Regensburger Buchmalerei [Anm. 12], Taf. 24/25, Kat. Nr. 34, und ‚Dialogus de laudibus sanctae crucis‘, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14159; Abb. ebda., Taf. 30, Kat. Nr. 38, dort ältere Literatur. – Eine ebenfalls ähnliche Struktur dürfte das mittelhochdeutsche ‚Speculum Virginum‘ haben, das in mehreren Fragmenten noch erhalten ist: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv.Nr. 15326–28; Hannover, Kestner Museum, Inv.Nr. 3984, und Trier, Dombibliothek, Ms. 132; Abb. s. H. Fillitz, Das Mittelalter 1, Berlin 1969 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Abb. 420, und Ausstellungskatalog: The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, 1970, Bd. 1, S. 270.

²⁶ F. Dressler, Die Handschrift Cgm. 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München, in: Wolfram von Eschenbach, Parzival, Titulrel, Tagelieder. Cgm. 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Transkription der Texte von G. Augst u. a., mit einem Beitrag zur Geschichte der Handschrift von F. Dressler, Stuttgart 1970, S. 5–49, bes. S. 25; s. auch Schirok [Anm. 1], S. 4f.

²⁷ Suckale-Redlefsen [Anm. 16], S. 34.

In der Wahl der Szenen also besteht eine unmittelbare Übereinstimmung zwischen beiden Handschriften, wobei die Entscheidung, welche nun eigentlich die Orientierungsgrundlage darstellt, außerordentlich schwierig zu treffen ist: Zitiert die jüngere ‚Parzival‘-Handschrift Muster, die in biblischen Zyklen entwickelt wurden, oder ist nicht im Gegenteil im Bamberger Exemplar eine „Höfisierung“ der alttestamentlichen Illustration angestrebt? Möglicherweise ist beides richtig, insofern gerade die Geschichte König Davids diese Ambiguität selbst schon anbietet, was allein die relativ dichte Überlieferung bebildeter Zyklen, aber auch die Entwicklung der David-Ikonographie im einzelnen belegt²⁸. Auf David als eine der wichtigsten Projektionsgestalten gilt es ja, in Form einer mythologischen Genealogie sich zurückzuführen²⁹, da er als Präfiguration für den christlichen Fürsten, den Herrscher, den *miles christianus* schlechthin verstanden wird. Vor diesem Hintergrund sind zweifellos auch die „Höfisierungen“ der alttestamentlichen Zyklen in der Art der Pierpont Morgan Bibel aus dem Umkreis König Ludwigs des Heiligen zu sehen³⁰. Es darf daher wohl nicht von einer einseitigen Beeinflussung der einen Gattung durch die andere ausgegangen werden, sondern beide sind gemeinsam einem Verständnis einer aktuell wirksamen Heilsgeschichte unterstellt, in der Typus und Antitypus zusammenfallen: Das alttestamentliche Ereignis wird aktualisiert im Sinne einer Parallelisierung der gegenwärtigen Ereignisse und Würdenträger mit den Vorbildern, und umgekehrt wird das Gegenwärtige dadurch sakralisiert, daß der Bezug zum heilsgeschichtlichen Hintergrund hergestellt wird.

Im ‚Parzival‘ nun wird die heilsgeschichtliche Interpretation des Romans nicht allein in der Konzeption der Bildseiten offenbar, sondern noch viel deutlicher in der ikonographischen Detailgestaltung. Allein schon die beinahe als Grundmotiv wirkenden, in drei Beispielen ausgeführten Gastmahl-szenen sind Beleg für diese Ambiguität. Darin wird formal wie auch inhalt-

²⁸ Dazu auch Suckale-Redlefsen [Anm. 16], S. 34; s. auch Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–76, bes. Bd. 1, S. 478.

²⁹ Dazu etwa: N. H. Ott, Überlieferung, Ikonographie - Anspruchsniveau, Gebrauchssituation, in: L. Grenzmann und K. Stackmann (Hrsg.), Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981, Stuttgart 1984, S. 356–85, bes. S. 379; ferner H. Steger, David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bilddarstellungen des achten und zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 6).

³⁰ New York, Pierpont Morgan Library, M. 638; Abb. s. S. C. Cockerell und J. Plummer, Old Testament Miniatures, London o.J.; hier ist eine vergleichbare Konzentration auf bestimmte Szenentypen wie im Bamberger Zyklus zu beobachten, wobei der Auszug der Soldaten und die kriegerische Auseinandersetzung stärker im Vordergrund stehen.

lich eine Verbindung zur Abendmahlszene, auf die schon Dressler hinwies, bewußt artikuliert³¹. Da in allen drei Beispielen jeweils derselbe Typus gewählt wird, der auf die Einsetzung der Eucharistie hinzielt³², ist somit die Tafelrunde aufgenommen in einen typologischen Bezug, dem etwa in den Armenbibeln oder dem ‚Speculum humanae salvationis‘ später auch solche Szenen wie das Passamahl, die Manna-Lese und Melchisedecs Opfer zugehören werden³³. Um diese Szenen scheint sich gleichsam das Geschehen in den zwei anderen Registern zu drehen; sie bieten die Grundlage für deren Interpretation an. Die Geschlossenheit der Bildblöcke ist infolgedessen eine noch viel innigere als man dies zunächst vermuten konnte.

Die Szene des Mahles zur Hochzeit von Gramoflanz und Itonje im obersten Register von fol. 49^v (Abb. 20) beispielsweise scheint auf den ersten Blick eine Fortsetzung der Ereignisse aus der vorangehenden Bildseite zu sein, wo ja im untersten Streifen die Eheschließung der beiden dargestellt ist. Scheinbar unverbunden steht somit der Abschluß des 14. Buches, eben das Ende der Gramoflanz-Itonjen-Geschichte, vor den Ereignissen des 15. Buches, die im weiteren eine zentrale Rolle spielen. Ein solcher Nachtrag, der bei einer fortschreitenden Reihenerzählung durchaus üblich wäre, muß bei dem hier vorherrschenden Prinzip geschlossener Bildblöcke auf eine mögliche Bedeutung befragt werden. Besonders auffällig wird er überdies, wenn man bedenkt, daß die Darstellung sich offenbar auf die Textstelle bezieht *des nahtes umb ir ezzenmuge wir mare wol vergezzen* (v. 731,9f.), in der gerade die Nebensächlichkeit des Mahles erwähnt wird. Interpretiert man nun allerdings die Bilder auf Grund der in ihnen angesprochenen Bedeutungszusammenhänge, so gewinnt diese Konzeption eine neue Dimension: Die Dualität der in den unteren Registern dieses Blattes dargestellten Ereignisse, der Streit zwischen Parzival und Feirefiz, die Versöhnung der beiden Brüder, ist bereits angelegt in der im obersten Register verbildlichten Parallelisierung der Tafelrunde mit dem Abendmahl.

Noch evidenter wird diese Wirkung einer „paradigmatischen Achse“, wie Kemp einen solchen Bezug nennt³⁴, in der Mahlsdarstellung auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 21). In der Berufung Parzivals durch Cundrie ist der Abendmahlstypus abgewandelt im Sinne eines ebenfalls typologisch auf dieses vorausweisenden Ereignisses, nämlich der Salbung in Bethanien. Wie

³¹ Dressler [Anm. 26], S. 23.

³² Zu den verschiedenen Abendmahlstypen s. Lexikon der Christlichen Ikonographie [Anm. 28], Bd. 1, S. 10ff.; vgl. auch G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, 2. Auflage, Gütersloh 1966, bes. Abb. 80.

³³ Vgl. etwa die Zusammenstellung im ‚Speculum humanae salvationis‘, Abb. s. H. Ap-puhn, Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches ‚Speculum humanae salvationis‘, Dortmund 1981, Abb. 34f.

³⁴ Kemp [Anm. 6], S. 57ff.

stark sich der Maler an dieser neutestamentlichen Ikonographie orientiert, mag der Vergleich mit einem Beispiel aus einer wohl ebenfalls elsässischen Handschrift der fünfziger Jahre, dem Bonmont-Psalter (Abb. 31) zeigen³⁵. In derselben Haltung wie die Sünderin Maria Magdalena im Psalter beugt sich Cundrie vor dem Tisch über die Füße des „Erwählten“. Der in den Versen 779,22ff. geschilderte Vorgang, wonach Cundrie *mit zuht* Parzival *an seinen fuoz viel*, erhält durch diese Umsetzung in eine Thematik aus dem christlichen Kontext einen mehrschichtigen Bedeutungszuwachs. Zum einen ist die Szene aus dem konkreten Zusammenhang herausgenommen, ist doch aus dem im Text geschilderten, höfischen Kniefall die höchste Form der Anerkennung, der demütige Fußkuß geworden. Damit gewinnt die Darstellung zugleich eine typologisch wirksame und erzählerisch vorausweisende Interpretationsebene, nimmt sie doch Cundriens Worte in 781,14 vorweg, mit denen diese Parzival als *krône menschen heiles* bezeichnet. In der typologischen Interpretation eröffnet diese Parallelisierung folgenden Komplex: Die Salbung in Bethanien stellt ja bekanntlich die erste öffentliche Anerkennung Jesu und zugleich den ersten Hinweis auf seinen Tod dar. Nach den Worten Jesu (Mt. 26,12) bereitet Maria Magdalena ihn mit diesem Akt zum Grabe. Die mit diesem Vorgang der Anerkennung verbundene Erlösungsbotschaft ist mit Hilfe der ikonographischen Anleihe in der Epenillustration angesprochen und Parzival somit als Heilsträger interpretiert.

Diese heilsgeschichtliche Achse, nach der sich die Ereignisse in neuem Verständnis ordnen, wird in den abschließenden Szenen dieses Bildteils³⁶ noch offensichtlicher. Mit der Taufe von Feirefiz und der Zerstörung der falschen Götter wird dieser gesamte Bildereinschub als eine in sich geschlossene inhaltliche Einheit erkennbar: Der Kampf für die gerechte Sache, Versöhnung und Erlösung haben hier ihren guten Abschluß gefunden. Die verlorenen Bildblöcke dürften ähnlich in sich geschlossen gewesen sein und eine verwandte Zielrichtung besessen haben.

In den Bildassoziationen des letzten Registers leuchten dann noch einmal die Muster auf, die den Betrachter auf eine ganz bestimmte Interpretation der Ereignisse hinführen wollen. In der ersten Szene des letzten Bildstreifens wird in feierlicher Zeremonie die Taufe von Feirefiz gezeigt. Nackt steht er, frontal aufgerichtet, die beiden Hände offen vor der Brust dem Betrachter entgegenhaltend, in einem Taufbecken. Von rechts hält ein Geistlicher – mit Tonsur, einfacher Tunika und Buch als Diakon bezeichnet – die Hand segnend über ihn, links stehen zwei Frauen, wobei die vorderste, Repanse de Schoye, mit Gebende und Tasselmantel als vornehme Frau gekennzeichnet,

³⁵ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54; s. dazu: Die Zeit der Staufer [Anm. 23], Bd. 1, Nr. 723, S. 543–45, dort ältere Literatur.

³⁶ Abb. s. Schirot [Anm. 1], S. 12.

ihm ein Tuch mit dem Gral darauf entgegenhält. Von der Szenenauswahl her ist Feirefiz damit in die Reihe der christlichen Märtyrer eingereiht, in deren Bildzyklen die Taufe eine bedeutende Rolle spielt³⁷. Mit Martyrologien bestehen noch andere Beziehungen, so vor allem im Erzähltypus. Insbesondere die byzantinischen Exemplare – und von ihnen beeinflusst auch abendländische Beispiele des 12. Jahrhunderts – kennen eine verwandte, ebenfalls in Registern ablaufende Erzählweise³⁸.

Ikonographisch bietet die Feirefiz-Taufe wiederum ein dichtes Beziehungsnetz an. Unüblich ist bereits die frontale Darstellung des Täuflings und dessen Präsentation der Handflächen, eine Haltung und Geste, die ja eher ins Repertoire der Taufe Jesu³⁹ als der Taufdarstellung par excellence gehören. Den Märtyrer-Taufen ebenfalls unvertraut ist die Anwesenheit einer größeren Zahl von Begleitpersonen und vor allem die hier in der Gralsträgerin offensichtlich angesprochene Assoziation an das Überreichen des Tuches, das fester Bestandteil der Taufe Jesu ist. Diese zunächst nur allgemeine Anspielung an die vorbildliche Taufe läßt sich nun aber weiter konkretisieren. Die hier dargestellte Immersionstaufe in einem Becken wird üblicherweise den Märtyrern vorbehalten, wobei der Täufling in der Regel – so etwa im Zwiefaltener Martyrologium⁴⁰ – in einem einfachen Zuber oder allenfalls einem runden Becken steht. Feirefiz freilich wird in einem Architekturstück getauft, das in dieser Form nie gebaut worden sein kann, das aber gleichsam eine Durchdringung zweier symbolischer Bezüge darstellt. Er steht in einer Art Konchos, der einem Dreieck eingeschrieben ist, so daß die beiden Formen gemeinsam die Hälfte einer Raute mit einem Medaillon bilden. Die auszeichnende Funktion gerade solcher Rauten-Kreis-Kombinationen im Sinne einer

³⁷ Vgl. etwa die Taufen der Heiligen Caecilie und des Heiligen Silvesters im Zwiefaltener Martyrologium, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415, fol. 83, Abb. s. K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei, Augsburg 1928, Taf. 33; s. auch S. v. Borries-Schulten, Zur romanischen Buchmalerei in Zwiefalten: Zwei Illustrationsfolgen zu den Heiligenfesten des Jahres und ihre Vorlagen, Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 445–471; vgl. auch die Taufe des Heiligen Dionys im französischen Manuskript, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. fr. 1098, fol. 31^r, bzw. des Heiligen Lisbius auf fol. 133; Abb. s. Ch. Lacaze, The „Vie de St. Denis“ Manuscript (Paris Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2090–2092), Outstanding Dissertation, London 1979, Abb. 129 und 133.

³⁸ Zu diesen Abhängigkeiten, insbesondere der schwäbischen Beispiele: v. Borries-Schulten [Anm. 37], S. 457ff., vor allem Abb. 9 und 11. Die Autorin macht auch auf die Bedeutung der Kalenderikonen für diesen Typus aufmerksam. Für unseren Zusammenhang allerdings dürfte gerade dieser Traditionsstrang der mehrregistrigen Darstellungsweise eher eine indirekte Bedeutung gehabt haben, kommt im ‚Parzival‘ doch die hier deutliche Skandierung der Szenen in einzelne, voneinander abgesetzte Abschnitte eben nicht zum Ausdruck.

³⁹ Abb. s. Schiller [Anm. 32], Bd. 1, Abb. 372, hier mit demselben Gestus.

⁴⁰ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415, fol. 83; [Anm. 36.]

kosmologischen Bedeutung⁴¹ dürfte hier eine weniger wichtige Assoziation sein als die Konzentration solcher Formen auf einen ganz bestimmten Täufling, nämlich auf den Kaiser Konstantin. Vier-Konchenanlagen in Anspielung an die Kreuzessymbolik sind vor allem in frühen Taufdarstellungen üblich, so beispielsweise im Warmundus-Sakramentar der Zeit um 1000⁴², während spätere Darstellungen den Täufling häufig, wie in der Szene eines maasländischen Werkes aus dem 12. Jahrhundert, im Stavelot-Triptychon, in einer polygonalen Anlage zeigen⁴³. Hier finden wir auch ein der Feirefiz-Taufe entsprechendes Gefolge, das dem Kaiser selbstverständlich zusteht, während es in den Heiligen-Taufen fehlen muß. Ihm wird auch – schon hier in offensichtlicher Anleihe an die vorbildliche Taufe Jesu – sowohl im Warmund-Sakramentar als auch im Stavelot-Triptychon das Tuch gereicht. Die Übergabe des Tuches – in Analogie zum himmlischen Gewand Jesu als Symbol der Auferstehung⁴⁴ – läßt den Täufling nach paulinischer Theologie teilhaftig werden an der Passion, aber auch an der Auferstehung und der Herrlichkeit Christi⁴⁵ und impliziert somit die Erlösung⁴⁶.

Eine solche Parallelisierung von Feirefiz mit dem vorbildlichen Kämpfer für das Christentum, dem christlichen Herrscher schlechthin, mit Konstantin also, wird in der nächsten Szene des letzten Streifens noch weiter konkretisiert. Hier zerstört der getaufte Feirefiz auf wundersame Weise, lediglich kraft seiner erhobenen Hand ein Götzenbild unter Mithilfe von Repanse de Schoye, welche den Gral hochhält. Wiederum handelt es sich hier, wie schon bei dem oben besprochenen Ehrenessen zur Hochzeit von Gramoflanz und

⁴¹ K. Hoffmann, *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild*, Düsseldorf 1968 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9), S. 17ff.

⁴² Ivrea, *Bibliotheca Capitolare*, Cod. 86, fol. 23^v; Abb. s. Hoffmann [Anm. 41], Abb. 39. Zum Verweis der Vierkonchenanlagen auf die Kreuzessymbolik bzw. auf die Auferstehung und Erlösung s. W. M. Bedard, *The Symbolism of The Baptismal Font in Early Christian Thought*, Washington D.C. 1951 (The Catholic University of America, *Studies in Sacred Theology*, Second Series, No.45), bes. S. 37ff.

⁴³ New York, Pierpont Morgan Library; dazu Ausstellungskatalog: Wibald. Abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey 1130–1158, Ausstellung Stavelot 1982, Nr. 47, S. 68ff., dort Abb. 12; s. auch W. Voelke, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York 1980, bes. S. 14f.; Voelke vermutet, die polygonale Anlage verweise auf Konstantin als Erbauer des Lateran Baptisteriums; dazu auch Bedard [Anm. 42], S. 57. – Zu weiteren Beispielen der Konstantinstaufe s. Voelke, ebda. Abb. 31f.

⁴⁴ Schiller [Anm. 32], Bd. 1, S. 144.

⁴⁵ Gal. 3, 27, wonach der Mensch in der Taufe „Christus als neues Kleid“ anzieht; dazu Hoffmann [Anm. 41], S. 30f. und 64f.

⁴⁶ Dazu R. Deshman, *Otto III. and the Warmund Sacramentary*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971), S. 1–20, bes. S. 6f. – In den Herrscherbildern Konstantins wird dieses „Himmelsgewand“, das ihm die Engel entgegenhalten, sowohl zum Zeichen seiner weltlichen als auch geistlichen Macht.

Itonje, um die Bebilderung eines nur beiläufig im Text erwähnten Ereignisses. Grundlage der Darstellung scheint nämlich, was auch Schirok vermutete⁴⁷, der Vers 818,9 zu sein, wo Feirefiz bemerkt: *al mîne gote sint verkorn*.

Zugleich allerdings dürfte diese Szene die Konsequenz der vorangehenden darstellen und die Verse 822,28f. *Feirefiz hiez schribenze Indyâ übr al daz lantwie kristen leben wart erkant* zu konkretisieren. Wie weiland Jesus auf der Flucht⁴⁸, wie die großen alttestamentlichen Streiter Abraham, David und Samuel, vor allem aber auch wie die Märtyrer und Heiligen zerstört hier Feirefiz kraft seines Christseins die falschen Götter. Diesen Assoziationen entspricht auch die Ikonographie. Allein dank der Wucht ihrer Verkündigung vermögen der Apostel Paulus und der Heilige Dionys in einer Vita des Heiligen Dionys die Götzenbilder von ihrem Podest zu stürzen⁴⁹ oder zerstört gar die Bundeslade das Standbild Dagon im Tempel der Philister im Psalter Ludwigs des Heiligen⁵⁰.

Welche Schlüsse lassen sich nun nach dieser eher stichprobenartigen Analyse für die Funktion der Illustrationen in dieser Handschrift ziehen? Die Bilder scheinen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich eine weitgehende Autonomie zu besitzen, ohne daß sie allerdings textfern wären, wie uns die jeweils nur einen Vers berücksichtigenden Themen belegen. Keineswegs wollen sie eine Illustrierung des Textes sein im Sinne einer Zusammenfassung oder eines Referierens der dort geschilderten Ereignisse. Allein schon ihre formale Geschlossenheit legt Zeugnis ab für die hier angestrebte Auffassung des Bildes als eines autonomen Mediums. Dies wird noch viel evidentier an der Themenauswahl, die einerseits ausführliche Textschilderungen, wie den Kampf zwischen Parzival und Feirefiz, in eine fast karge Formel umgießt und andererseits scheinbare Nebensächlichkeiten, wie das Hochzeitsmahl oder die Glaubenskraft des Feirefiz, mit ausführlichen Angaben konkretisiert. Die für eine Textbebilderung notwendige, dem Textfluß folgende Erzählkontinuität ist überdies auch im Formalen deutlich unterbrochen, regen doch die einzelnen Register keineswegs dazu an, sie nun weiter zu „lesen“, sondern fordern im Gegenteil dazu auf, in die Bildmitte zurückzukehren. Nicht bloß eine horizontale Leseweise wird damit dem Betrachter nahegelegt, sondern auch eine vertikale. Diese ist sowohl formal betont, insofern ja alle Bilder, um eine virtuelle Achse angeordnet, jeweils in den einzelnen Blöcken

⁴⁷ Schirok [Anm. 1], S. 184.

⁴⁸ Evangelium des Pseudo Matthäus 22–23; dazu Lexikon der Christlichen Ikonographie [Anm. 28], Bd. 2, Sp. 179f.

⁴⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. fr. 1098; Abb. s. Lacaze [Anm. 37], Abb. 128.

⁵⁰ Abb. s.: Le Psautier de Saint Louis. Réproduction des 78 enluminures à pleine pages du manuscrit latin 10525 de la Bibliothèque Nationale de Paris, hrsg. von M. Thomas, Graz 1970, fol. 70.

aufeinander verweisen, ist aber auch inhaltlich gemeint, insofern uns die Wiederholungen, vor allem der Abendmahlsikonographie, die „paradigmatische Achse“ liefern. Mit Hilfe der formalen Mittel – Symmetrie und heraldische Gestaltung, Blockbildung und Vernetzung der Formen – erhalten die Ereignisse den Charakter einer Allgemeingültigkeit: Sie werden zum „Abzeichen“, „Symbol“ der Akteure und damit indirekt auch der sich mit ihnen identifizierenden Betrachter.

Mit dieser Analyse können die mehrschichtigen Anspielungen, die in diesen Bildern verarbeitet sind, keineswegs als ausgeschöpft gelten. Nicht bearbeitet wurde dabei die eingangs angesprochene Aktualisierung in einem konkreten sozialen Rahmen, dem ritterlich-höfischen Bereich. Die Ritter der Tafelrunde – wie im Bamberger David-Zyklus der alttestamentliche Herrscher – geraten zu Zeitgenossen des Betrachters, und die Abendmahlsszenen werden, in ungewöhnlichem Maß vor allem das Gastmahl auf der Gralsburg⁵¹, im Sinne eines höfischen Ereignisses abgewandelt. Das Mahl und die Präsentation des Grals sind zur besonderen Ehrerweisung der Gäste so kombiniert, daß ausschließlich Jungfrauen des Hofes sie bedienen⁵² und die Sitzordnung der gültigen Etikette entspricht. Gerade wegen der Assoziation an das Abendmahl bzw. an das Mahl bei Simeon, erhält der Vorgang einer „richtigen“ Bewirtung der Gäste, der einem bestimmten Wertsystem zugehört, seine inhaltliche Vertiefung.

Zusammenfassend kann man über die Funktion der Illustrationen in der Münchner ‚Parzival‘-Handschrift Cgm 19 sagen, daß hier der Ausstattungstypus, die Organisation der Bildblöcke und des Einzelbildes wie auch die Konzentration auf ganz bestimmte szenische Topoi und deren ikonographische Assoziationen einem gemeinsamen Ziel dienen, nämlich den Stoff in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang überzuführen und zugleich mit gewissen ideologischen Implikationen zu besetzen. Dabei geht es um viel mehr als um das bloße Aufzeigen der ja für den Zeitgenossen selbstverständlichen Zusammengehörigkeit von Heils- und Weltgeschichte; mit dieser Art des Erzählens wird ein eschatologischer Anspruch erhoben: Die Akteure – Vertreter eines bestimmten Wertsystems, nämlich des Rittertums – sind eingebunden in den göttlichen Heilsplan, wobei ihr Verhalten, garantiert über die Parallelisierung mit den großen Vorbildern, Erlösung und Heil verspricht. Hier hat sich offenbar ein Vorgang abgespielt, den Klein am Beispiel der englischen Apokalypsen des 13. Jahrhunderts ganz verwandt zu beobachten vermochte: „Eschatologische Endzeiterwartung“ wird mit den „Idealen des Rittertums“ verbunden⁵³. Im ‚Parzival‘ wird die Tafelrunde am Abendmahls-

⁵¹ Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 12.

⁵² Dazu J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde., München 1986, bes. Bd. 1, S. 251f.

⁵³ P. Klein, *Endzeiterwartung und Ritterideologie*, Graz 1983, S. 171ff.

tisch zum Garanten für den Sieg des Christentums. Noch deutlicher ist dieser Aspekt in den Szenen zur Erscheinung des Grals artikuliert. Er wird in dem Festmahl auf der Gralsburg gemeinsam mit dem Kelch und den Gefäßen erhöht, und er wirkt zusammen mit dem Tuch der Herrlichkeit von Feirefiz und zerstört die Götzenbilder. Ein dichtes Netz von typologischen und sakramentalen Anspielungen läßt ihn zu einem das Heil vergewissernden Gegenstand werden.

Die Lauber-Handschriften

Einem ganz anderen Zweck müssen die Illustrationen des 15. Jahrhunderts gedient haben. Allein schon die Tatsache, daß es sich hier ausschließlich um Papierhandschriften handelt, deren Ausstattung von der lavierten Federzeichnung bestimmt wird und dabei gerade die prunkvollen Materialien, wie Pergament, Gold, Silber oder andere teure Deckfarben fehlen, läßt vermuten, daß auch die Bebilderung von einer anderen Tendenz geprägt sein muß als die bisher besprochene. Die Besonderheiten in der Gestaltung der Codices, zu der in den Arbeiten aus der Lauber-Werkstatt noch die seriell anmutende Ausstattung hinzukommt, hat manche Forscher zum Schluß geführt, den Bildern sei allenfalls eine dekorative, vielleicht gliedernde, aber wohl doch keine inhaltliche Bedeutung zuzubilligen⁵⁴.

Im folgenden soll nun versucht werden, gerade die Elemente der Wiederholung, der Austauschbarkeit von Szenen und Stoffen, der Gleichartigkeit der Gestaltung als programmatisch zu interpretieren und darin ebenfalls ein Aufarbeitungsmuster des Stoffes zu sehen. Zunächst ist die Ausgangssituation nochmals zu reflektieren. Diese scheint zunächst für die Hersteller der drei ‚Parzival‘-Handschriften aus dem Lauberschen Umkreis eine ganz ähnliche zu sein wie für den Produzenten des Münchner Exemplars, nämlich die einer weitgehenden Orientierungslosigkeit. Keinerlei Hinweis existiert in den Ausstattungen dieser Versionen auf das Vorhandensein einer bebilderten Vorlage. Eine solche darf erst, wie Curschmanns Beitrag im vorliegenden Band belegt, im Berner ‚Parzival‘ vorausgesetzt werden. Die drei übrigen Codices jedoch gehören in den größeren Zusammenhang der Produktion des Kreises um Diebold Lauber, in dem seit den frühen zwanziger bis in die späten sechziger Jahre eine große Zahl von Manuskripten mit vergleichbaren Charakteristika entstanden sind⁵⁵. Daran läßt sich der Versuch erkennen, eine ganz neue Ka-

⁵⁴ Zur Literatur über diese Handschriften und zu deren Beurteilung s. L. E. Stamm-Saurma, *zuht und wicze*: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 41 (1987), S. 42-70, bes. S. 42f., dort weitere Literatur; s. auch Anm. 2.

⁵⁵ L. E. Saurma-Jeltsch, Die Kommerzialisierung einer spätmittelalterlichen Kunstproduktion: Zum Wandel von Konzeption und Herstellungsweise illustrierter Handschriften bei Diebold Lauber und seinem Umkreis, Manuskript, 1991.

torie von Ausstattungssystem, ja sogar der bebilderten Handschrift zu entwickeln. Obwohl die Materialien, gerade im Vergleich zum Münchner ‚Parzival‘, weit weniger kostbar sind und die Herstellungsweise – mit rascher Bastarda geschrieben und mit rahmen- und hintergrundlosen Federzeichnungen versehen – für eine Beschleunigung der Fertigung spricht, wird man diesen Handschriften nicht gerecht, wenn man sie als billige Imitationsprodukte von etwas Besserem, den Prunkcodices, versteht. Zwar haben ökonomische Erwägungen zweifellos eine Rolle für die Herstellungsart gespielt, aber sie sind keineswegs allein bestimmend gewesen. Maßgebend scheint der Wille, ein Produkt herzustellen, das sowohl im Aussehen als auch in der Funktion einer gleichbleibenden und erst in diesem Zusammenhang entwickelten Norm entspricht. So wird denn etwa in der Ausstattung der verschiedenen Textgattungen keinerlei Unterschied gemacht, sondern deren Übertragbarkeit auf diverse Stoffe ist im Gegenteil wünschenswert und zwar, wie zu zeigen sein wird, nicht allein für die Produzenten, sondern ebenso für die Benutzer.

Allein schon das Format und die Anlage der Dekoration dieser Handschriften sind ungewöhnlich genormt und verraten zugleich das Bemühen um eine gewisse Repräsentativität trotz gleichzeitiger Verbilligung der Herstellung. Die meisten Codices, und zwar aller Gattungen, besitzen eine ungewöhnliche Größe, und überdies wird der Textbeginn jeweils mit einer ganzseitigen Initiale ausgezeichnet. Mit solch monumentalen Einführungsseiten, wie sie auch die beiden ‚Parzival‘-Exemplare in Wien und Dresden besitzen⁵⁶, wird durchaus an Prunkgestaltungen erinnert, in denen das ganzseitige Initium in dekorativer Form ein wichtiges Gestaltungselement ist⁵⁷. Dabei ist nun allerdings eine entscheidende Differenz zu beobachten. Während nämlich in der Prunkausstattung Schrift und Dekoration sich als jeweils eigene Medien profilieren, und eine klare Ordnung der Seite innerhalb des vorgegebenen Schriftspiegels angestrebt wird, ist in den Lauber-Handschriften im Gegenteil eine Gemeinsamkeit gesucht: Rankenwerk, Buchstabe und die sich auf dem Blattrand vergnügenden Gestalten – meist Wildleute, wie in Wien und Dresden, dazu in Dresden noch Fabelwesen – bilden gemeinsam mit der Schrift und dem üppig wuchernden Rankenwerk ein lockeres Muster. Die Figuren, die ornamentale Dekoration und die Kursive des Textes sowie der ausgezeichnete Buchstabe sind somit in ihrer Eigenständigkeit nicht scharf gegeneinander abgegrenzt⁵⁸.

⁵⁶ Abb. s. Schirok [Anm. 1], Abb. S. 16, 42, 107.

⁵⁷ Vgl. etwa die für König Wenzel IV. hergestellten Handschriften, Abb. s. J. Krása, Die Handschriften König Wenzels IV., Prag 1971, Taf. IIff.; vgl. auch die ungefähr mit den Lauber-Werken gleichzeitigen Arbeiten des Martinus Opifex, Abb. s. Ch. Ziegler, Martinus Opifex. Ein Hofminiator Friedrich III., Wien 1988, Taf. 10ff.

⁵⁸ Der Unterschied zu den üblichen Gestaltungsweisen und insbesondere auch das Innovatorische der Lauberschen Lösung fällt im Vergleich zu Dekorationsseiten auf, die ganz ähnliche Formeln benutzen, aber diese ganz anders einsetzen; vgl. etwa die

Ein solches formales Ineinandergreifen von Text und Bild bestimmt denn in ganz entscheidendem Maß die gesamte Dekoration der Handschriften. Darin liegt wohl auch eine der zentralen Differenzen zum Exemplar des 13. Jahrhunderts, wo ja gerade die Eigenständigkeit der beiden Medien gewahrt worden war. In diesen jüngeren Versionen sind die Bilder nicht in ihrer Autonomie betont, sondern im Gegenteil schafft ihre besondere Gestaltung – die Federzeichnung ohne Rahmen, Hintergrund und genaue Konkretisierung einer eigenen Ortsdefinition sowie die kursive, von links nach rechts drängende Leserichtung – eine enge Zusammengehörigkeit zwischen Text und Darstellungen. Tatsächlich gehören die Bilder auch funktional zur Organisation des Textes und sind damit den anderen Gliederungselementen vergleichbar, also dem Register, den Überschriften und den Abschnittsbezeichnungen. Bild- und Kapitelüberschriften sind in der Regel auch identisch⁵⁹. Die Auswahl und die Platzierung der Bilder werden von den Kapiteleinschnitten definiert, und das Bild steht unter der Überschrift des betreffenden Abschnittes. Palmer macht darauf aufmerksam, daß jene Beispiele, in denen Bildertituli abgeschrieben wurden, obwohl die entsprechenden Darstellungen gar nicht geplant waren, es erlauben, auf die ursprüngliche Übereinstimmung dieser „Bilderabschnitte“ mit den „Kapitel- oder Aventureneinteilungen“ zu schließen⁶⁰.

Da der Kapitelbeginn die Platzierung des Bildes bestimmt, müßte eigentlich eine möglichst dichte Bebilderung dieser Abschnitte auch eine besonders vollständige Illustrierung anzeigen. Aus der stark schwankenden Ausstattungsdichte – die Wiener Handschrift enthält bloß 25 Illustrationen, wogegen die Dresdener über 45 verfügt – wäre daher zu folgern, daß das Wiener Exemplar unvollständiger als das Dresdener wäre. Nun spielt zweifellos bei der Zahl der Bilder der Verkaufspreis eine Rolle, und man kann mit Sicherheit sagen, daß die Wiener Version billiger gewesen ist als die Dresdener, weil ja, wie wir aus einer Abrechnung wissen⁶¹, offenbar pro Bild bezahlt wird. Dieser naheliegende Schluß jedoch kann nicht richtig sein, wirkt sich doch, wie noch zu zeigen sein wird, eine kleinere Bilderzahl keineswegs auf deren Funktion im

Initiale des Wiener ‚Parzivals‘, Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 16; zur Mainzer Kapuzinerbibel in Mainz, Stadtbibliothek, Hs. II 61, Abb. s. H. Lehmann-Haupt, *The Göttingen Model Book*, Columbia, Missouri 1972, Abb. 7.

⁵⁹ N. F. Palmer, Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher, in: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 23 (1989), S. 43–88, bes. S. 74ff.; s. auch W. Krefz, *Ikonographische Studien zur altcechischen Alexandreis*, Amsterdam 1981 (*Bibliotheca Slavonica*, Bd. 22), bes. S. 138ff.

⁶⁰ Palmer [Anm. 59], S. 75.

⁶¹ L. E. Stamm, *Auftragsfertigung und Vorratsarbeit. Kriterien zu ihrer Unterscheidung am Beispiel der Werkstatt Diebold Laubers*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 36 (1985), S. 302–309, bes. S. 304f.

Zusammenhang der Textinterpretation aus. Dies hängt nun mit der besonderen Struktur sowohl der Kapitelüberschriften als auch der Illustrationen selbst zusammen, auf die wir zunächst eingehen wollen.

Die beiden ikonographisch so verwandten Darstellungen der Dresdener Handschrift mit der Reiterschar (Abb. 23, 24) illustrieren zwei ganz verschiedene Ereignisse. Die nach links wegreitenden Edlen, die von ihren zwei bewaffneten Knappen begleitet sind, beziehen sich auf die Verse 93,26ff., in denen Herzeloide ihre Fürsten aufs Turnierfeld zu dem über den Tod seines Bruders trauernden Gahmuret schickt. Die auf ein Stadttor in nahezu derselben Haltung und mit identischer Gestik zureitenden Vornehmen der anderen Darstellung, deren Einzug von den über die Mauern hinausschauenden Frauen beobachtet wird (Abb. 24), illustrieren hingegen die Verse 105,1ff., wo vom Knappen Tampanis die Rede ist, der mit vielen Junkern einhergeritten kommt und Hertzeloide klagend die Nachricht von Gahmurets Tod überbringt. Daß beide Szenen denselben Bildtypus benützen, ist auf den ersten Blick ersichtlich, ebenso daß nur minimale Änderungen zur Anpassung an die jeweils verschiedenen Situationen vorgenommen wurden.

Diese strukturelle Übereinstimmung zweier sehr diverser Ereignisse ist nun bereits in den Überschriften vorgegeben. Im Bild zum Ausritt der Fürsten (Abb. 23) lautet der Hinweis lapidar: *Also die herren mit grosser macht von der burg einweg ritten*. Auch die Überbringung der Todesbotschaft wird mit derselben Formel angekündigt: *Also die herren komen geritten mit grosser macht zu der stat in vnd vil frowen an der zynnen lögent*. Diese minimalen Veränderungen der Angaben werden getreulich in die Bilder übertragen, und die Schar der ins Feldreitenden Fürsten entfernt sich tatsächlich von einer als Kürzel eingesetzten Burg, während die Heranreitenden zum Stadttor kommen, über dem die Frauen sichtbar werden. Infolgedessen ist die Überschrift – und nicht der Text – Grundlage für die Illustration, fehlt doch in ihr bereits jegliche Andeutung der völlig veränderten Situation; sie definiert somit weitgehend die Art des Erzählens.

Diese beiden Blätter belegen, daß gerade die Tituli den Text in einer ganz spezifischen Weise interpretieren, indem sie die Ereignisse topisch benennen, sie einschmelzen in ganz bestimmte, immer wiederkehrende Geschehnisse. Ein Titulus wird zu einer Art Situationsetikette, bei dem das Wiedererkennenkönnen, die Einordnung des Einzelgeschehens in den größeren Zusammenhang vergleichbarer Umstände, wichtiger ist als das Erfassen des Spezifischen eines konkreten Ereignisses. Übertragbar sind insbesondere die formalen Stereotypen in verwandte Situationen ganz unterschiedlicher Stoffe. Beispielsweise die Darstellung der *mit grosser macht* einherreitenden Schar ist eine der am häufigsten gebrauchten Formeln: Parzival als Herr von Pelrapeire in der Dresdener Handschrift⁶² ist in gleicher Weise gezeigt wie etwa

⁶² Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Cod. M 66, fol. 125, Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 121.

in der Bonner ‚Karl‘-Handschrift – ebenfalls ein Werk aus dem Lauber-Kreis – sich Karl von Roland verabschiedet⁶³. In allen diesen Beispielen sind die Dramatik und die Besonderheit des Vorfalles geradezu weggefiltert. Dies fällt wohl am deutlichsten an den munter einherreitenden, aufgeputzten Junkern auf, welche Herzloyde die traurige Botschaft von Gahmurets Tod überbringen (Abb. 24). Von den in Tränen aufgelösten des Textes ist hier nichts zu sehen, und die Szene ist, wiederum bereits im Titel suggeriert, in ein Ereignis ganz anderer Wertigkeit umgedeutet, nämlich in die Präsentation der Helden vor den Frauen. Insbesondere Turnieraufmärsche oder vor den Augen der Frauen stattfindende Zweikämpfe – in derselben Dresdener Handschrift etwa der Sieg Parzivals über Gurnemanz⁶⁴ – gehören in diesen Kontext⁶⁵.

Bilder wie Überschriften setzen also den Stoff in bestimmte Situationstypen um und schaffen, trotz der oben beschriebenen formalen Bindung an den Text, eine deutliche Distanz, gliedern sie ihn doch in bestimmte, wieder erkennbare Einheiten, ohne seinen Erzählfluß im Konkreten zu berücksichtigen. Es erhebt sich die Frage, ob sich in dieser Skandierung ein bestimmtes Muster abzeichnet. Tatsächlich scheinen die Einzelsituationen zu jeweils mehr oder weniger breit ausgeführten Sequenzen zu gehören, in welche die Stoffe unterteilt sind. In der Regel setzt sich diese aus den folgenden Einheiten zusammen: Zunächst der Abschied des Helden, der sich dabei meist zum Frauendienst verpflichtet. In der Dresdener Handschrift (Abb. 22) nimmt Gahmuret kniend von seiner Mutter Abschied und erhält, wie ihre ihn umfassenden Hände bedeuten, sowohl als Ausdruck ihrer Liebe als auch der Verpflichtung ein Schatzkästchen überreicht⁶⁶. Anschließend folgt der Reprä-

⁶³ Bonn, Universitätsbibliothek, Ms. S 500, fol. 54, Abb. s. R. Lejeune und J. Stiennon, *The Legend of Roland in the Middle Ages*, 2 Bde., London 1971, Bd. 2, Abb. 217; dieselbe Formel kommt auch in der Darstellung vor, in der Genelon auf eine Quelle trifft, ebda., Abb. 214, oder Karl auf dem Schlachtfeld vor dem toten Roland trauert, ebda., Abb. 230.

⁶⁴ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Cod. M 66, fol. 121; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 120.

⁶⁵ Mit der gleichen Formel werden auch die Kämpfe zwischen Griechen und Trojanern oder die Rückkehr der Griechen in den ‚Trojanerkriegen‘ gestaltet, so etwa im Exemplar Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.germ.fol.1, fol. 317^v, 409^v, 447; Abb. s. E. Lienert, *Konrad von Würzburg, ‚Trojanerkrieg‘*, München 1989 (Codices illuminati medii aevi, 15).

⁶⁶ Dasselbe rechtlich verpflichtende Bedeutung erhält die Szene in der Wiener Version, Wien, ÖNB, Cod. 2914, fol. 7; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 17. Im Dresdener Manuskript ist dieser Verpflichtungscharakter durch das Knieen noch unterstrichen, zugleich ist darin, wie noch deutlicher in der Bonner ‚Karl‘-Handschrift in der Übergabe der fatalen Geschenke an Marsilies – Abb. s. Lejeune/Stiennon [Anm. 63], Abb. 216 –, die Ableitung dieser Formel aus einer Anbetung der Heiligen Drei Könige erkennbar; vgl. etwa die nahezu identische Gestaltung dieses Themas im Lektionar in Linz, Studienbibliothek, Ms. n.471, fol. 26. In Bonn wird nicht nur die Dreierzahl beibehalten, sondern auch die Geste des vordersten Königs, der auch hier die Krone absetzt.

sentationsakt des Heran- oder Wegreitens, wie ihn die beiden Beispiele der Edlen bei Herzloyde verbildlichen (Abb. 23, 24). Schließlich kommt es zur Bewährung im Kampf, etwa im Turnier von Kanvolois. Dieses ist in der Wiener Version (Abb. 25) als wildes Durcheinander von Kolben- und Schwertturnier geführt, in dem mehr Wert auf die Schilderung der Kampfeswucht als auf die Konkretisierung der einzelnen Akteure und deren Situation gelegt ist. Ihr Heldenmut soll hier bewiesen werden und keineswegs die Wiedergabe eines konkreten Kampfablaufes im Detail⁶⁷. Der Schluß dieser Ereignissequenz, die übrigens auch noch andere Aventureuren enthalten kann, wie auch der Akt des Reitens oft durch das Reisen *über mer* ersetzt wird, stellt meist die Belohnung des Heroen in Form seiner Anerkennung dar. Dieser Preis ist häufig in Form einer regelrechten Bestimmung seines sozialen Ranges bzw. Platzes verbildlicht. Damit nämlich, daß er – wie etwa Gawan in der Wiener Handschrift nach seinen Erlebnissen in Schastel marveil (Abb. 26) – die Frauen „richtig“ zu plazieren weiß und zugleich unter ihnen Platz findet, beweist er mit seiner Versiertheit in den Formen des höfischen Umgangs seine Zugehörigkeit zu diesem Kreis⁶⁸.

Dieses Erzählmuster, das, wie schon erwähnt, den Text in unterschiedlich lange und auch verschieden kompilierbare Abschnitte unterteilt, ist geprägt von einer Tendenz zur Entdramatisierung der Ereignisse und zugleich der Aufwertung der Helden als furcht- und fehlerlose Sieger. Durch die Bildsequenzen wird somit dem Stoff eine recht konkrete Interpretationshilfe beigegeben: Alle Szenen beschäftigen sich mit dem Komplex der Einordnung des Helden in einen bestimmten sozialen und ethischen Zusammenhang, nämlich in den höfischen. Man könnte folglich diese Bücher wie alle Epenhandschriften der Lauber-Produktion bis in die mittleren fünfziger Jahre, als Benimm-Bücher für das richtige Verhalten bezeichnen. Sie stellen eine Art Unterweisung im strengen Kodex einer zeremonialisierten Kommunikation dar, deren Einhaltung erst eine Aufnahme in den entsprechenden Kreis gewährleistet. Zugleich aber liefern sie auch dank der bedeutenden Vorbilder, die demselben Wertesystem verpflichtet sind, die Legimitation für dessen Existenz⁶⁹. Die Akteure werden hier – ganz im Gegensatz zum Programm in der

⁶⁷ Noch heroischer fällt die Szenerie in Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Cod. M 66, fol. 39 aus; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 110. Hier sind mehrere völlig verschiedene Kampfmomente zusammengezogen: Die Präsentation des Helden und der Banner vor dem Kampf, der Schwertkampf, dem anschließend üblicherweise erst das Kolbenturnier folgt. Diese Darstellungsweise hat zur Folge, daß sich Gahmuret, das Banner stolz präsentierend, ohne Kopfschutz als unberührbarer Held, im Kampfesgetümmel aufhält und gegen einen ihn mit dem Schwert bedrohenden Angreifer lediglich den Kolben in der Hand hält.

⁶⁸ Zur Bedeutung des Anweisens der Sitzordnung im höfischen Zeremoniell s. Bumke [Anm. 52], S. 248ff.

⁶⁹ Dazu ausführlicher Stamm-Saurma [Anm. 54], S. 62ff.

Handschrift des 13. Jahrhunderts - zu soziologischen Helden, welche die Orientierung in einer ganz konkreten, vom Betrachter mitgetragenen sozialen Schicht vorleben und zugleich legitimieren.

Dieser „pragmatische“ Zugang kommt auch in der Erzählweise nach Sequenzen und dem locker den Text begleitenden, kursiven Zug der Bilder zum Ausdruck. Sie wollen nicht, wie die älteren Bilderblöcke, zum Verharren einladen, sollen nicht dazu anregen, etwa dem Geheimnis der Eucharistie oder dem Wunder des Gral nachzusinnen, sondern geben viel eher den Anstoß zum Weiterverfolgen der Aventure. Dank der auf die verschiedensten Ereignisse und Stoffe anwendbaren und zugleich leicht erkennbaren Bildtopoi werden diese Erfahrungen immer wieder neu bestätigt und wirken, indem sie Gemeinschaft stiften. Die Bilder sind somit Gedächtnis- und Gliederungshilfe und liefern eine Interpretation der Texte, die einen mehrfachen Zweck verfolgt: Der Betrachter/Käufer erfährt eine Belehrung in jenem Bereich, der für seine soziale Zugehörigkeit das entscheidende Kriterium darstellt, im höfischen Verhalten. Zugleich wird für ihn die Richtigkeit dieses Unterscheidungsmerkmals gegenüber anderen sozialen Gruppen - dank der bedeutungsvollen Vorbilder - bekräftigt. In diesem Zusammenhang spielt die gleichartige Gestaltung dieser Bücher eine besonders wichtige Rolle, bietet doch gerade die vergleichbare Ausstattung für den Käufer die Gewähr, sich mit anderen Buchbesitzern in einer übereinstimmenden Prestigelage zu befinden.

Nun fehlt freilich der heilsgeschichtliche Bezug, welcher die ältere Ausgabe so sehr prägte, auch hier nicht ganz, ist aber offensichtlich in den Hintergrund getreten. Immerhin läßt die Austauschbarkeit von Formeln über die Gattungsgrenzen hinweg erkennen, daß auch hier, wie im Exemplar der Frühzeit, eine gemeinsame Interpretation sowohl der profanen als auch der religiösen Stoffe existieren muß. Dieses Verständnis jedoch ist hier viel versteckter und wird erst offenkundig, wenn die Handschriften im Zusammenhang der gesamten Produktion gesehen werden. In den Historienbibeln beispielsweise reiten die alttestamentlichen Helden genauso *mit grosser macht* in ihre Aventuren und Bewährungen, wie dies in den Epenhandschriften für die Ritter dargestellt wird⁷⁰. Übereinstimmend ist auch die Schilderung der kämpferischen Auseinandersetzungen, die besonders bei den biblischen Königen in ritualisierte Turnierveranstaltungen uminterpretiert werden. Am Beispiel der Lauber-Handschriften ist nun allerdings - im Gegensatz zur Situation des 13. Jahrhunderts - eindeutig zu belegen, daß zunächst die religiösen Stoffe eine Aktualisierung erleben, da anscheinend bis in die späten drei-

⁷⁰ Nahezu die gleiche Formel wie für die Fürsten Herzeloyses (Abb. 23, 24) wird für die Reise der Heiligen Drei Könige in der Pariser ‚Drei-Königs-Legende‘, Paris. Bibliothèque Nationale, ms. allm. 33, fol. 13, verwendet, ebenso für die zwölf Geschlechter Esaus in der Historienbibel in Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 1, fol. 53.

Biger Jahre, wie ich an anderer Stelle ausführen werde⁷¹, die Produktion weitgehend auf die Herstellung von Historienbibeln spezialisiert war. Aus diesem Zusammenhang wurden offenbar nahtlos das gesamte Muster der Ausstattung, die Gestaltung der Codices und auch die meisten Bildtypen in die Epenhandschriften übernommen.

Für die ‚Parzival‘-Illustrationen bedeutet dies, daß für die Maler des Lauber-Kreises die Ausgangssituation dennoch eine andere gewesen sein muß als für denjenigen des Münchner Exemplars. Hier sind offenbar die profanen und religiösen Bereiche in einem so allgemeinen Sinn als zusammengehörig erfahren worden, daß der gegenseitige Austausch von Formeln zu einer Selbstverständlichkeit wurde und die Aktualisierung des Religiösen stärker im Vordergrund steht als das Bemühen um den Rückbezug auch des profanen Ereignisses zum heilsgeschichtlichen Rahmen. Konkrete Zitate aus der religiösen Ikonographie, wie etwa die Geschenkübergabe an Gahmuret, die das Thema der Heiligen Drei Könige aufgreift, oder die Begegnung von Gurnemanz und Parzival als Variation der Heimsuchungs-Ikonographie⁷², sind hier eher eine Seltenheit. Häufig scheinen überdies eher formale als inhaltliche Assoziationen Anlaß geboten zu haben für solche Übernahmen religiös geprägter Formeln in den profanen Kontext.

Dem Werk des 13. Jahrhunderts und den bisher besprochenen Handschriften der vierziger Jahre der Lauber-Produktion liegen denn zwei sehr verschiedene Interpretationsansätze zugrunde. Verallgemeinernd möchte ich den älteren Zugang als den einer mythologisierenden Genealogie bezeichnen, beabsichtigen dessen Bilder doch, gleichsam die vertikale Identität der Akteure – und damit auch des sich mit ihnen gleichsetzenden Betrachters – zu betonen. In dieser Achse führen sie ihn zurück, in die Zeit der ersten Gnadenakte, und richten zugleich seinen Blick nach vorne, indem sie heilsversichernd wirken. Der zweite Zugang hingegen betrifft vielmehr die horizontale Identität des Individuums, seine Verankerung in einem konkreten sozialen Umfeld. Hier dient der heilsgeschichtliche Hintergrund lediglich der Bestätigung der „Richtigkeit“ und Legitimation dieser Ordnung, während der eschatologische Anspruch, der in der älteren Version vertreten wurde, nicht zu beobachten ist.

⁷¹ Dazu Saurma-Jeltsch, 1991 [Anm. 55], S. 493ff.

⁷² Wien, ÖNB, Cod. 2914, fol. 106, übernimmt bis in die Details die Gestaltung der Heimsuchung etwa in der Mainzer Historienbibel, Mainz, Stadtbibliothek, Hs. II 64, fol. 259. Das tertium comparationis dürfte hier weniger im Treffen der beiden Frauen liegen als im Motiv der Anerkennung von Jesus durch den kleinen Johannes, womit Parzivals Erwähltheit angesprochen wäre.

Die Lauber-Version in Heidelberg Cpg 339

Neben diesen zwei Interpretationsweisen, die sich, wie noch zu zeigen sein wird, keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern sich sogar verbinden können, läßt sich noch ein dritter Weg unterscheiden. Dieser ist als Tendenz auszumachen in der jüngsten ‚Parzival‘-Handschrift der Lauber-Produktion, der wohl in den mittleren fünfziger Jahren entstandenen Heidelberger Version Cpg 339. Am ehesten ließe sich dieser Zugang als „subjektiver“ bezeichnen, da hier die Ereignisse immer weniger aus der bisherigen, fast märchenhaften Distanz nun dem Betrachter näher gerückt und in einer ihm wohlvertrauten Umwelt angesiedelt werden. Alltägliche Gegenstände, konkrete Angaben zur Umgebung, zur Ausstattung der Personen und deren psychischer Befindlichkeit beginnen ins Zentrum des Interesses zu treten, so daß der Betrachter sich nicht bloß mit überhöhten Allgemeinbegriffen – etwa dem des Höfischen – konfrontiert sieht, sondern sich in seiner Alltagswelt angesprochen fühlt. Allerdings schließt dies keineswegs eine Re-Mythologisierung aus, wie ja solche unterschiedlichen Ansätze ohnehin nicht im Sinne eines progressiven Fortschreitens zu verstehen sind, sondern durchaus auch nebeneinander vorkommen können.

Gehen wir nun auf das Phänomen der Konkretisierung der Ereignisse ein. Die Heidelberger Handschrift, die ja, wie Schirok gezeigt hat⁷³, in ihren Überschriften nur wenig von den Exemplaren in Dresden und Wien abweicht und insofern demselben Interpretationsmuster unterliegt, das auch die anderen Handschriften durchzieht, weist dennoch in ihren Illustrationen wesentliche Unterschiede auf⁷⁴. Beim Vergleich etwa das Turniers von Kanvoeis in Wien (Abb. 25) mit der Gestaltung desselben Themas in der Heidelberger Version (Abb. 27) scheint es sich auf den ersten Blick um die gleiche Konzeption zu handeln: Ein Kolbenturnier ist hier wie dort dargestellt. In der älteren Handschrift sind die Angaben zu diesem Ereignis sehr summarisch auf das Martialisch-Heroische beschränkt. Im Grunde erhält der Betrachter, außer geschlossenen Visieren, im Kampfwind flatternden Waffenkleidern und Schabracken, keine konkrete Vorstellung vom Ablauf der Ereignisse, ja es wird sogar das Turnier zur Steigerung des eindrucksvollen Vorgangs gänzlich unüblich sowohl mit Schwertern als auch mit Kolben geführt. In der Heidel-

⁷³ Schirok [Anm. 1], S. 186ff.

⁷⁴ Die Handschrift ist nach den Wasserzeichen 1443–46 zu datieren und fällt damit ungefähr in dieselbe Zeitspanne wie die beiden anderen Codices, von denen die Wasserzeichen das Wiener Exemplar in die Zeit von 1440–43, diejenigen von Dresden auf 1439–46 verweisen. Allerdings stammen die Illustrationen der Heidelberger Handschrift von einer wesentlich progressiveren Kraft, vom sogenannten Meister O, dessen Stil sowie die verwendeten Kostüme, insbesondere die Rüstungen, nicht vor den mittleren fünfziger Jahren entstanden sein können.

berger Version hingegen ist der Ablauf recht genau rekonstruierbar: Wir sehen von hinten den im Hohen Zeug sitzenden Teilnehmer, der den Kampf mit der grande Parade eröffnet, indem er, den Degen an Griff und Scheide über dem Kopf präsentierend, in den Ring reitet. Die übrigen erheben erst die Kolben zum Schlag; das Turnier hat also eben erst begonnen. Mit derselben Genauigkeit wird auch über die Ausstattung der Kämpfer berichtet. Während die Wiener Darstellung sogar hier vage bleibt, sind die Rüstungen im Heidelberger Exemplar präzise geschildert: Detailliert sind die geschobenen Bauchreifen gezeichnet sowie die erst in den fünfziger Jahren in Gebrauch gekommenen Beintaschen, die rosettenartigen Armkacheln und vor allem die breite Achselscheibe an der vorderen Gestalt rechts außen⁷⁵.

Bei dieser Konkretisierung der Situationen geht es nun aber nicht darum, die im Text vorkommenden Ereignisse dem Betrachter näher zu bringen, ja man kann im Vergleich mit den anderen Handschriften sogar noch deutlicher erkennen, daß diese Bilder nur den Überschriften folgen und keinerlei Kenntnisse des Textes verarbeiten. Schiroke hat bereits eine Reihe von Mißverständnissen genannt, aus denen ebenfalls dasselbe Bemühen abzuleiten ist, die jeweils sehr unklaren Angaben der Überschriften in einen konkreten, alltäglichen Vorgang umzuinterpretieren. Sicher gehört hierzu, wie die Hilfe, die Gawan Lippaut gewährt, als von Gawan erteilten Ritterschlag⁷⁶ umgedeutet wird. Damit versucht der Illustrator den vagen Titel: *also ein herre des landes gerte ritterschafft an gawan den helt* in einem genau benennbaren Akt zu erfassen. Ebenso verfährt der Maler bei den oft unklar bleibenden Akteuren, was zur Folge hat, daß hier die Kontinuität der Personencharakterisierung, die bei den anderen Handschriften noch einigermaßen gewahrt blieb, immer wieder abbricht. In den Szenen mit Trevrizent beispielsweise scheint das Prinzip einer möglichst großen Variation zu herrschen. So wird Parzival etwa beim Treffen mit Trevrizent, der vor seiner Klausur sitzend als Mönch mit Buch geschildert ist⁷⁷, mit Bart gezeigt, was eigentlich zur Charakterisierung Gawans gehören würde⁷⁸. In den anschließenden Bildern, die immer noch die Begegnung mit Trevrizent illustrieren, läßt die Überschrift den Maler im unklaren, mit wem nun Parzival *gar früntlichen* rede (fol. 314^v) und über den Gral konversiere (Abb. 28), gibt diese doch nur an, es handle sich

⁷⁵ Zu den Rüstungen s. O. Gamber, Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50 (1953), S. 53–92, bes. S. 83f. und Abb. 103; s. auch P. Martin, Waffen und Rüstungen von Karl dem Großen bis Louis XV, Fribourg 1967, bes. S. 82ff.

⁷⁶ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 339, fol. 271; Abb. s. Schiroke [Anm. 1], S. 78; dazu s. auch ebda. S. 189.

⁷⁷ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 339, fol. 335; Abb. s. Schiroke [Anm. 1], S. 87.

⁷⁸ Vgl. etwa dazu die vorangehenden Szenen auf fol. 299^v und 320^v; Abb. s. Schiroke [Anm. 1], S. 82 und 85.

um den *wurt*⁷⁹. Folgerichtig stellt der Zeichner zwei sich deutlich in Kleidung und Gesten als gemeine Leute von Parzival abgrenzende Gesprächspartner dar. Ebenso soll offensichtlich in der letzten Begegnung und dem Gespräch über den Gral (Abb. 28) die strenge Unterscheidung der Kontrahenten anhand ihrer Kleidung und ihres Auftretens die Vorrangstellung Parzivals betonen. Das Bekehrungsgespräch des Textes ist somit zu einer alltäglichen Situation geworden, zur Begegnung von Vertretern zweier sozialer Schichten.

Allerdings darf man nun nicht allzu rasch aus diesem gegenüber anderen Lauber-Handschriften breiter gewordenen Spektrum an sozialen Situationen und Schichten darauf schließen, damit solle ein sozial anderes Niveau und eventuell sogar ein anderes Publikum anvisiert werden. Nicht ein städtisch-frühbürgerliches Milieu wird zitiert, sondern es ist vor allem eine Konkretisierung und damit auch eine neue Emotionalisierung und Dramatisierung der Ereignisse angestrebt. Wie genau die Situationen geschildert sind, belegen am deutlichsten die in auffälliger Dichte und Genauigkeit wiedergegebenen Fecht-szenen⁸⁰. Eine klar definierte Situation ist im Kampf zwischen Parzival und Gramoflanz (Abb. 29) festgehalten: Mit grimmiger Entschlossenheit setzt Gramoflanz zu einem Hieb auf das Haupt seines Gegners an, wogegen Parzival mit gelassener Ruhe eine seitliche Drehbewegung macht, um den Angriff zu parieren⁸¹. Nahezu alle Fecht-szenen dieser Handschrift scheinen auch für einen heute Fechtenden identifizierbar zu sein⁸² und sind überdies mit einer expliziten Beteiligung der Akteure am Geschehen geschildert, eine Haltung, welche die in den anderen Handschriften in vornehmer Zurückhaltung sich Übenden nicht teilten.

Emotionalisierung und Dramatisierung der Personen, Konkretisierung der Vorgänge im Sinne nachvollziehbarer, beispielsweise den damaligen Regeln der Kampfkunst entsprechender Geschehnisse, sind Elemente, welche den bisherigen Interpretationen diametral entgegengesetzt sind. Überdies hat der allgemeine Anspruch eines Benimm-Buches im höfischen Umgang in der Heidelberger Version eine wichtige Eingrenzung erfahren, tritt doch darin die Beherrschung der richtigen Kampftechnik so in den Vordergrund, daß man

⁷⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 339, fol. 341^v; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 88. Auf fol. 355^v steht als Überschrift: *Also der wurt und parcifal mit einander lange zit retten umb den gral*; Abb. ebda., S. 89.

⁸⁰ Eine besonders konkrete Situation wird im Kampf zwischen Gawan und Parzival (fol. 499) wiedergegeben; der sichtlich ermüdete Gawan senkt seinen Degen zum Zeichen des Abbruchs, während der vor Erschöpfung in die Knie sinkende Parzival seine Waffe dem unbesiegbaren Gegner überreicht; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 102.

⁸¹ Eine vergleichbare Situation wird auch in Talhoffers Fechtbuch dargestellt; Abb. s. G. Hergsell, *Die Fechtkunst im XV. und XVI. Jahrhundert*, Prag (1896), S. 459 unter dem Begriff der *schedelhaw*.

⁸² Maître Laplace, Basel, sei für seine Hilfe bei der Bestimmung der Szenen sehr gedankt.

versucht ist, im Heidelberger ‚Parzival‘ eine episch verbrämte Version eines Fechtbuches zu sehen⁸³. Wie in diesen Werken dürfte auch hier die Darstellung der verschiedenen Kampfabläufe nicht unbedingt im Sinne eines heutigen Lehrbuches verstanden werden, sondern ist ihrerseits als eine Legitimierung der Bedeutung der Fechtkunst anzusehen: Die höfischen Helden Wolframs, die in den älteren Versionen der Lauber-Handschriften noch für den ganzen Kodex ritterlichen Verhaltens als vorbildlich galten, sind hier zu den bedeutungsvollen Vertretern der Fechtkunst geworden, wodurch diese ihrerseits eine adelnde Abkunft erhält.

Der Berner ‚Parzival‘

Beim Berner ‚Parzival‘, dem jüngsten Exemplar, sind nun die verschiedenen Erzählweisen miteinander verquickt worden. Gegenüber der Heidelberger Interpretation hat die Konkretisierung der Ereignisse noch deutlich zugenommen. Dies kommt allein schon an den nun geschilderten Innenräumen zum Ausdruck⁸⁴, aber ebenso an den vermehrten Landschaftsangaben und zugleich am mit fast signalhafter Deutlichkeit definierten Ablauf der Ereignisse. In allen Details werden etwa in den Kampfszenen die Gründe für eine Niederlage bzw. einen Sieg festgehalten. So durchbohrt beispielsweise Parzival dem wohl gerüsteten Ither⁸⁵ mit seiner Lanze die Brust, weil diesem der Schild nicht genügend Schutz bot und er offenbar seine eigene Angriffs- waffe im Kampf bereits verloren hatte. Schabracke, Hohes Zeug, Beinkleidung, Turnierhelm, Sporen und Zaumzeug sind in einer vorher nicht üblichen Präzision gezeigt.

Allerdings ist hier nun das Interesse am alltäglichen Detail zugleich mit einer erneuten Tendenz zu einer allgemeinen Überhöhung verbunden. Dies kommt bereits an der Wahl der Bildtypen zum Ausdruck, insofern hier nicht auf das kursive Erzählen der anderen Papierhandschriften zurückgegriffen wird, sondern eine sich im Laufe der Arbeit deutlich verstärkende Bemühung um kompositionelle und bildliche Geschlossenheit zu verfolgen ist. Schon die einfachen Rahmen, welche die Bilder als eigenes Medium gegenüber der Schrift absetzen, tragen dazu bei, mehr noch aber die Kompositionsweise, die in der Regel auf eine Zentrierung hin angelegt ist. Überdies schaffen die

⁸³ Dazu etwa H.-P. Hils, *Handschriften der Fecht- und Ringmeister des Spätmittelalters*, in: *Waffen- und Kostümkunde* 29 (1987), S. 107–116, dort auch weitere Literatur.

⁸⁴ Bern, Burgerbibliothek, Cod. AA 91, fol. 18^v und fol. 47^v; Parzivals Geburt bzw. das Gralswunder sind in klar definierten Räumen situiert; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 155 bzw. 164.

⁸⁵ Bern, Burgerbibliothek, Cod. AA 91, fol. 28^v; Abb. s. Schirok [Anm. 1], S. 159.

bisher nicht bekannten Ausblicke in einen detailliert ausgeführten Landschaftsprospekt einen eigenen, klar definierten Bildraum. In Illustrationen wie der Umarmung von Orgeluse und Gawan (Abb. 17), bzw. dem Bruderkuß zwischen Parzival und Feirefiz (Abb. 18), fühlt man sich durch den strengen Aufbau an die Flächenkompositionen in der ältesten Version Cgm 19 erinnert. Insbesondere die Funktion der Pferde als „heraldische Akteure“, die auf das Zentrum des Bildes verweisen und dieses mit symmetrischen Formen umfassen, wirkt in der Darstellung des 15. Jahrhunderts wie eine formal-spielerische Erinnerung an wesentlich ältere Gestaltungsgewohnheiten. Ebenso werden Gegenstände wie Helme, Schwerter, Schilde und die riesigen Pflanzen in einer altertümlichen Weise so in der Fläche organisiert, daß auch sie den Charakter von heraldischen Zeichen zu gewinnen scheinen. Umso mehr fallen hier diese fremden Elemente auf, als sich die Illustrationen in den ganzseitigen Darstellungen offenbar weitgehend von ihrer vorherigen Haftung an Vorbilder gelöst haben und deren Prinzipien nun zur Bedeutungsanhebung imitiert werden.

Damit ist das Spezielle, das Einmalige, das die Ereignisse mit einer konkreten Umgebung und mit alltäglich nachvollziehbaren Erfahrungen verbinden läßt, dennoch mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit versehen worden. Die Liebesverbindung zwischen Gawan und Orgeluse, der Bruderkuß zwischen Parzival und Feirefiz sind nicht zuletzt wegen dieser Fixierung der Formen in einem festen Flächenraster zu Sinnbildern menschlicher Liebe geworden, deren Eindringlichkeit gerade durch die fast wörtliche Verdoppelung der Bildanlage noch gesteigert wird. Gegenüber den leicht lesbaren Darstellungen der Lauber-Handschriften sind die Verweise auf weitere Bezüge in diesen Bildern wesentlich dichter. Wiederholungen mit minimalen Abweichungen, wie etwa bei den Pflanzen in den beiden Kußszenen sowie Wechsel in den Bedeutungsgrößen und Variationen von Gesten sind Mittel der Erzählung, die hier intensiv eingesetzt werden. Sie sollen den Betrachter zum Kombinieren, Nachdenken und wohl auch Schmunzeln bringen; er soll vor diesen Darstellungen verharren, sich ihnen widmen und aus ihnen schöpfen, wohingegen die Lauberschen Bilder ihm eher Bekanntes und Vertrautes in Erinnerung rufen wollen. Mit ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit schließen sich die Illustrationen der Berner Handschrift wieder an die Werke des 13. Jahrhunderts an, wodurch es zu einer gewissen Re-Mythologisierung kommt⁸⁶.

⁸⁶ Diesen Vorgang meine ich auch in einzelnen Bildtypen erkennen zu können; die Geburt Parzivals erinnert in dieser Form an den in den Historienbibeln feststehenden Geburtstypus für die alttestamentlichen Helden, insbesondere Moses. Vergleichbar gestaltet diese Szenen etwa die Historienbibel in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 1.15 Aug. fol., fol. 23^v; Parzival als Jäger auf fol. 20 gemahnt ebenfalls an einen alttestamentlichen Vorgänger, nämlich an Lamech. Die nächstfolgende Szene, die Begegnung mit den Rittern auf fol. 21, in der Parzival vor drei ein-



Zusammenfassend kann man feststellen: Die Bilder haben in allen Handschriften eine jeweils eigene Interpretation des Stoffes wiedergegeben, die oft durchaus mehrschichtig sein kann. Die Bedeutungszusammenhänge der Münchner Handschrift aus dem 13. Jahrhundert haben sich als sehr weitreichend erwiesen, überführen sie doch den Stoff in die Kategorien der heilsgeschichtlichen Werke. Als genealogisch, im Sinne einer Rückführung auf eine mythologisierende Genealogie, haben wir diesen Zugang bezeichnet. Um eine ganz andere Art der Präsentation geht es in den Lauber-Handschriften, in denen der Rahmen relativ eng gesetzt ist, und die sich darauf konzentrieren, den Stoff in einem ganz bestimmten moralisch-sozialen Kontext anzusiedeln und dessen Legitimation aus der Interaktion der Helden, aus ihrem Verhaltenskodex abzuleiten. Nicht so sehr die Abstammung als die Umgangsformen scheinen hier als Ausweis der Zugehörigkeit zu eben diesem Kreis des Höfischen eine besondere Bedeutung bekommen zu haben. Entsprechend dieser jeweils anderen Zielsetzung – einer gleichsam vertikalen bzw. horizontalen Einordnung des Individuums – ist auch der Anspruch der Interpretationen ein anderer. Während die Vertreter des Rittertums in der Handschrift des 13. Jahrhunderts dank ihrer mythologischen Abkunft Heilsbringer in einem eschatologischen Sinn sind, legitimieren jene der Handschriften des 15. Jahrhunderts vor allem die Zugehörigkeit zu der entsprechenden Schicht.

Von diesem Verständnis einer Einordnung des Individuums in einen konkreten sozialen Kontext weicht die jüngste Lauber-Handschrift wiederum etwas ab und versucht mit einer Überführung der Ereignisse und Situationen in die alltägliche, nachvollziehbare Umgebung des Betrachters diesen direkt anzusprechen. Auch seine Gefühle sollen berührt werden; Trauer, Freude, Schaudern und Anteilnahme spielen nun eine Rolle.

Die Konkretisierung des Alltäglichen wird in der Berner Handschrift mit einer erneuten Überhöhung der Szenen verbunden. Dennoch schließt sich der Kreis nicht ganz; die jüngste Handschrift greift nicht mehr so ins Allgemeine wie noch diejenige des 13. Jahrhunderts, sondern siedelt die Ereig-

drucksvoll gerüsteten Reitern andächtig in die Knie sinkt und sie ehrfurchtsvoll anbetet, ist wohl komplexer. Sie ruft sowohl die Szene der drei Männer vor Abraham aus den Historienbibeln in Erinnerung, als sie auch eine Bildformel des „profanen“ Bereichs assoziieren läßt, nämlich die „Legende der Drei Lebenden und Drei Toten“; vgl. dazu Lexikon der Christlichen Ikonographie [Anm. 28], Bd. 1, Sp. 550–552. Daß solche Verweise auf eine heilsgeschichtliche Interpretation des Stoffes in den Bildern auch angestrebt werden, läßt ebenfalls die ungewöhnlich ausführliche Bebilderung der Blutstropfengeschichte vermuten, der ja vier Bilder gewidmet sind. Dem Betrachter dürfte auch die Komik des ohnmächtigen Gawan neben dem getöteten Löwen (fol. 118^v) noch deutlicher geworden sein, wenn er jenen mit Simson, dem so viel erfolgreicherem Löwentöter, verglich.

nisse in einer alltäglich nachvollziehbaren Umgebung an. Das ehemals generelle genealogische System wird hier zu einer für bestimmte Individuen konkretisierten, subjektiv erlebbaren, wiederum mythologisch legitimierten Genealogie.

München

LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

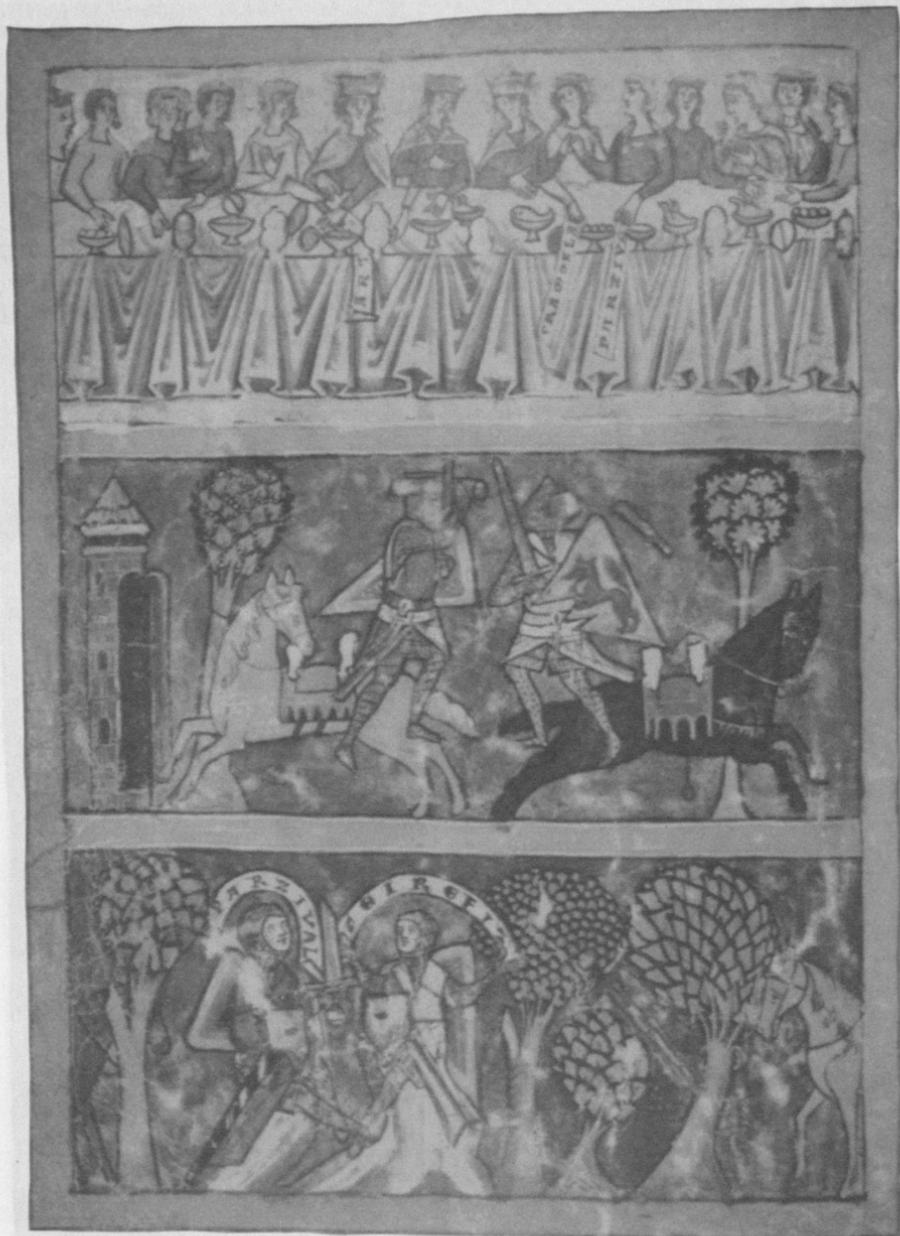


Abbildung 20:
München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19, Bl. 49v. Gastmahl, Kampf Parzival-Feirefiz,
Versöhnung der Brüder.

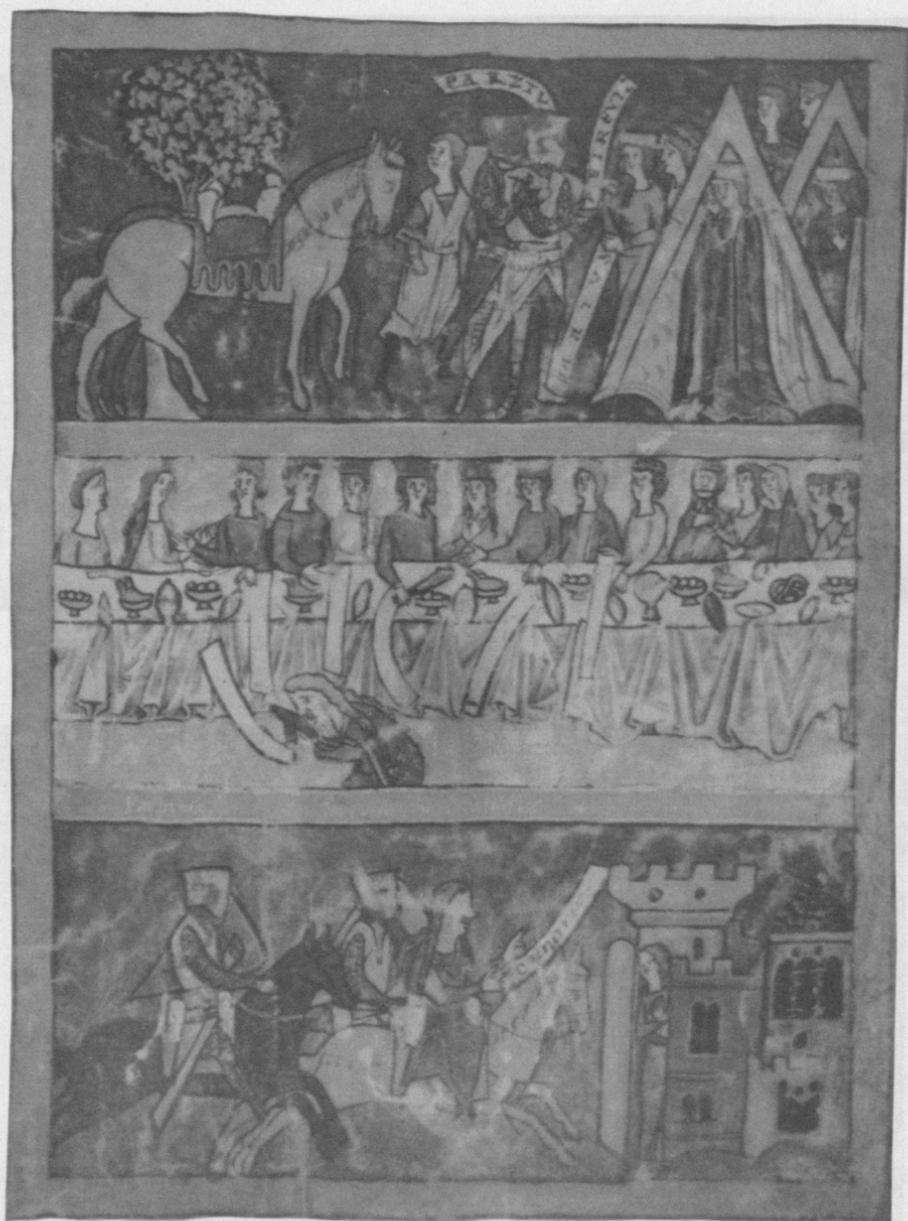


Abbildung 21:
München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19, Bl. 50r. Parzival und Feirefiz vor Artus, Parzivals Berufung, Vor der Gralsburg.

1
Ves seer dincen nimm wieden
Ned vittergeschiff in seerwe lant
Sove alle is so nime gewant
Also gammet von der konigin begabet wart



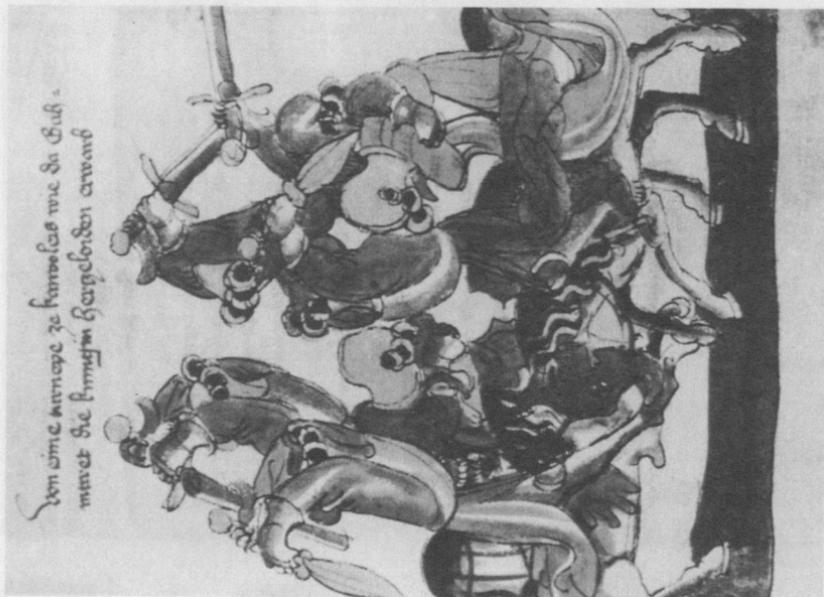
Abbildung 22:
Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Cod. M 66, Bl. 7v. Gahmuret nimmt Abschied von seiner Mutter.



Abbildung 23:
 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Cod. M 66, Bl. 63r.
 Die Edlen reiten zu Gahmuret.

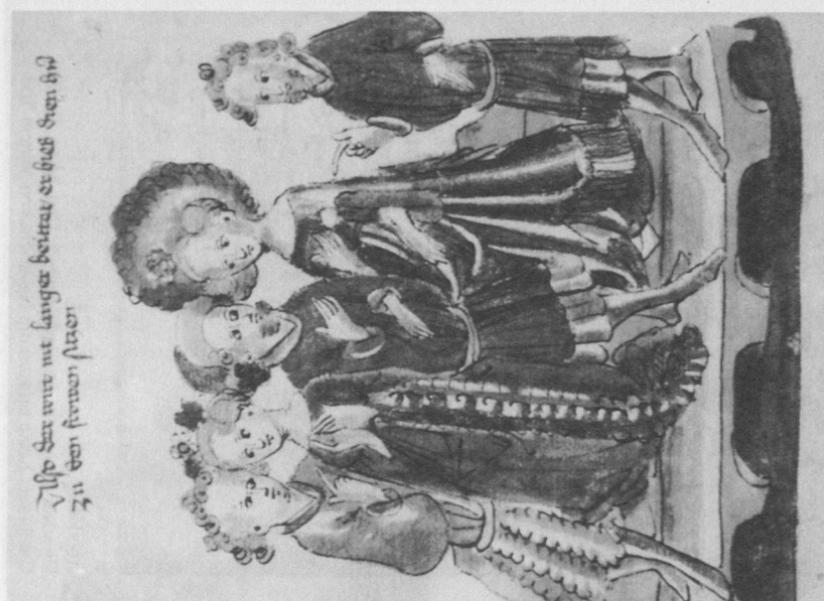


Abbildung 24:
 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Cod. M 66, Bl. 71v.
 Gahmurets Leute bringen die Nachricht von seinem Tod.



Den sime wanne ze kanvoleiz wie die Gub.
maret die simegen hergebiden arwand

Abbildung 25:
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2914, Bl. 37r.
Turnier von Kanvoleiz.



Wp Sar mit me langer beiter se siat die. 114
zu den simegen siter

Abbildung 26:
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2914, Bl. 409v.
Gawan bittet Platz zu nehmen.

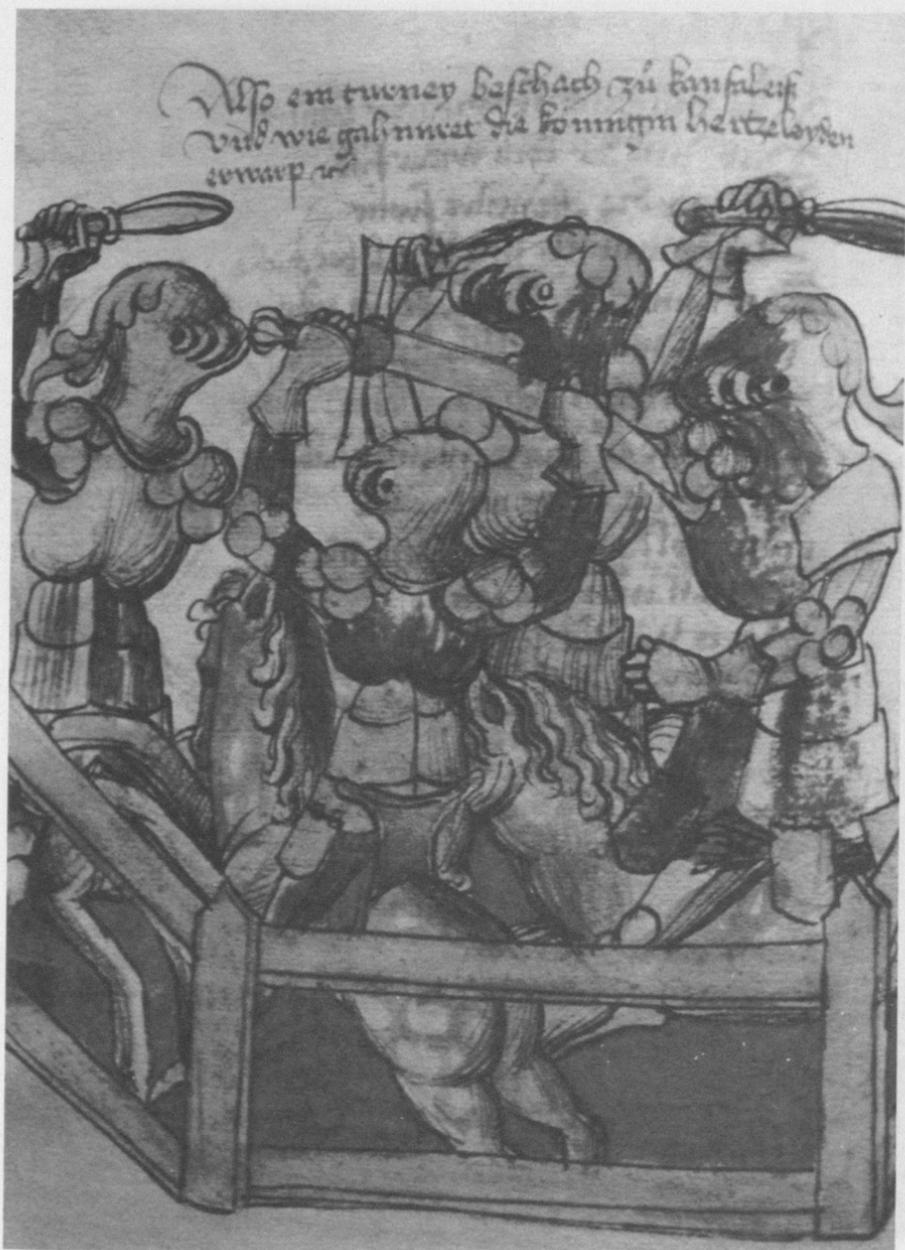


Abbildung 27: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 339, Bl. 44v. Turnier von Kanvoleiz.



Abbildung 28:
 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 339, Bl. 355v.
 Begegnung mit Trevrizent.



Abbildung 29:
 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 339, Bl. 516v.
 Kampf mit Gramoflanz.

ALII. PACTA. THORI. CEDUNT. TIBI. SPONSÆ. LABORI.



S P L E N D I D A . C U R A . D A P V . F E D V S . N O T A T . I N T F O E K A T V O .



D V L C I . L E G E . T H O R I . L I C I T O . S E R V I T V R . A D O R I .

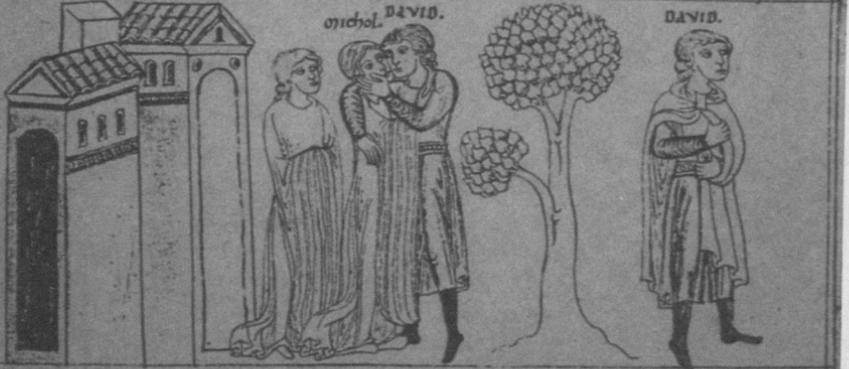


Abbildung 30:
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 59, Bl. 2v. Petrus Lombardus: Psalmenkommentar.
Hochzeit von David und Michol, Hochzeitsmahl, Davids Flucht.