V Allgemeine Analyse der Straßburger Illustrationsfolge

5.1 Darstellung des Dialoges

Die von Grüninger angewandte Technik der kombinierbaren Holzstöcke für die Verbildlichung in monodialogischen Sujetszenen der seelischen Wanderung des Boethius in Begleitung der personifizierten Philosophie erinnert nicht nur an die allegorische Wanderung durch das Jenseits in Dantes *Göttlicher Komödie* mit Vergil und Beatrice, die bekanntlich die Züge der *Donna filosofia* trägt, sondern auch an den bereits 1461 bei Albrecht Pfister in Bamberg gedruckten *Edelstein* des Ulrich Boner (GW 4839), bei dessen Bildkonzeption der Erzähler und das Erzählte in zwei separaten Holzschnitten nebeneinander gezeigt werden.

Um den Eindruck eines Dialogs bildlich zu verstärken, werden Boethius und die Philosophie stets als Zweiergruppe nebeneinanderstehend und gestikulierend ins Gespräch vertieft dargestellt. Bemerkenswert ist, dass es meist die Philosophie ist, die den Anstoß für die Fortsetzung des Dialogs gibt, indem sie auf die »Schlüsselelemente« im Bildsujet hinweist (z. B. fol. 32v, Nr. 20). Um das Erzählte bzw. Besprochene – zum Teil wörtlich, zum Teil symbolisch – wiederzugeben, werden die kleinen Holzstöcke regelmäßig in verschiedenen Kombinationen mit anderen Stöcken wiederholt. Diese fünf kleinen Stöcke[1139] wurden so konzipiert, dass Boethius und die Philosophie auf das Erzählte in dem angrenzenden Holzschnitt hinweisen: zwei rechtsbündig, nach links und drei linksbündig, nach rechts weisend. Dabei schaut Boethius die Philosophie auf Fig. 2 an, und auf Fig. 4a (4b) sowie Fig. 5 blickt die Philosophie zu Boethius. Auf allen Holzschnitten – außer Fig. 4a (4b), auf dem die Figur des Boethius im Profil dargestellt ist – sind beide Figuren zur Hälfte zum Betrachter gewandt. Die Fig. 3 und Fig. 5 zeigen Boethius als Zuhörer, dessen Hände in den Ärmeln seines Mantels versteckt sind, während er auf anderen Einzelholzschnitten gestikulierend (mit Zeigegestus und oder offener Hand) zu sehen ist. Auf Fig. 2, Fig. 3 und

1139 Bei Fig. 4a und Fig. 4b handelt es sich um denselben Holzstock, bei dem der Hintergrund geändert wurde.

Erschienen in: Ilona Keil-Beruchashvili: *Trost der Philosophie*. Illustrationen der Straßburger Ausgabe des Boethius *De Consolatione Philosophiae* von Johann Grüninger 1501 . Heidelberg: arthistoricum.net, 2026. DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1491

Fig. 5 erscheint die Philosophie gestikulierend und auf Fig. 1 und Fig. 4a (4b) als Zuhörerin. Die Gebärden der beiden Figuren sind dabei sehr lebhaft.

Lediglich fünfzehnmal werden beide Figuren unmittelbar ins zentrale Bild gesetzt, aber meist seitlich, so dass sie dennoch auf das Geschehen im Bild zeigen können.[1140] Nur zweimal erscheinen Boethius und die Philosophie als handelnde Personen im Bild: Einmal ist es beim Dialogbeginn – sie sitzen auf einer Bank im Freien (fol. 8r, Nr. 6) – und einmal werden sie links und rechts von Christus dargestellt (fol. 75v, Nr. 50). Zweimal wird ihre Zweiergruppe durch eine dritte Person ergänzt: Auf fol. 79v (Nr. 52) sieht man hinter Boethius und der Philosophie einen Kopf mit einem Hut und auf fol. 117v (Nr. 74) ist neben ihnen eine männliche Figur im langen gegürteten Gewand zu sehen. In beiden Fällen handelt es sich offensichtlich um die im Text erwähnten Menschen, die somit in das Geschehen involviert sind.

Dadurch, dass Boethius mit der Philosophie auf separaten Holzschnitten abgebildet ist und bei der Zusammensetzung der Stöcke eine sichtbare Trennlinie erhalten bleibt, entsteht eine raum-zeitliche Distanzierung zum Bildsujet. Die angrenzenden Holzschnitte werden zu einer Bühne, auf der sich die im Kapitel erwähnten Begebenheiten im kaleidoskopartigen Wechsel der Sujetbilder abspielen. Die Wiederholungen der Dialog-Stöcke verstärken den Eindruck einer fortlaufenden Unterhaltung, während die zusätzlichen kleinen Holzschnitte – kleine Innenräume, Bauten und Landschaften – als Kulisse dienen.

Boethius und die Philosophie wohnen allen Geschehnissen, die in der Welt vorkommen bzw. vorgekommen sind, unmittelbar bei und werden somit zu »Augenzeugen«. So können sie das Leben im Goldenen Zeitalter sehen (fol. 40r, Nr. 23) und betrachten mehrere Heldentaten des Herakles, Agamemnon als Krieger und den Zyklop Polyphem vor seiner Höhle gleichzeitig (fol. 108v, Nr. 67), und sind zugleich dabei, als ein Mann bei der Feldarbeit Gold findet (fol. 110r, Nr. 68). Allerdings hinterlässt die Kombination der Hauptstöcke mit dem Dialog-Stock Fig. 3, der Boethius und die Philosophie in einem Raum zeigt, einen etwas anderen Eindruck. Nimmt man als Beispiel den Holzschnitt auf fol. 43r (Nr. 25), so erscheint die Darstellung der Taten Kaiser Neros als eine Art historischer Projektion, welche die Philosophie Boethius vor Augen führt und die mit einem beweglichen an die Wand geworfenen Bild vergleichbar wäre. Es ist so, als ob die Philosophie einen Blick in die Vergangenheit gewähren würde, ohne dabei mit Boethius den Raum zu verlassen. Dieser Blick, wie man auf weiteren Bildern mit dieser Stockkombination beobachten kann, muss nicht unbedingt auf der Vergangenheit liegen, sondern kann auch auf etwas Gegebenes und Existierendes in der Welt geworfen werden, ohne dass dabei der zeitliche Aspekt von Relevanz ist (z. B. fol. 123r, Nr. 77).

1140 Fol. 22v (Nr. 13), fol. 23v (Nr. 14). fol. 32v (Nr. 20), fol. 36v (Nr. 22), fol. 44r (Nr. 26), fol. 46v (Nr. 27), fol. 49v (Nr. 30), fol. 54r (Nr. 33), fol. 64r (Nr. 44), fol. 75r (Nr. 49), fol. 79v (Nr. 52), fol. 98v (Nr. 62), fol. 108v (Nr. 67), fol. 110r (Nr. 68), fol. 124r (Nr. 78).

5.2 Affen-Motiv im Nebenstock

Wie kann ein angeketteter Affe auf einem der Nebenstöcke der Straßburger Folge gedeutet werden? Unabhängig davon, ob es um ein »dekoratives« Element oder einen das Sujet begleitenden Kommentar geht, dürfte der Affe als eine »figure polysémique« und eine »universal figure« in der mittelalterlichen Kunst klarer in seiner Lesart gewesen sein als heute.[1141] Seine variable symbolische Bedeutung reichte von Teufel, Sünden und Lastern bis zum sozialen Status. Die Auffassung, in der Gestalt des Affen den Teufel zu sehen, geht auf den *Physiologus* zurück, ein im 2. oder 3. Jahrhundert entstandenes Werk, das aus Beschreibungen von Tieren, Vögeln und Fabelwesen mit moralischer Deutung besteht. Die großen christlichen Autoren und Kirchenväter des Mittelalters, wie Isidor von Sevilla und Gregor der Große, teilten allerdings diese Ansicht nicht[1142], auch wenn Tertullian den Teufel als »*simia Dei*« (»Affen Gottes«) bezeichnete, weil dieser versuche Gott nachzuahmen. Die Verbindung zwischen dem Teufel und dem Affen konnte schließlich durch die unmittelbare physische Präsenz dieser Tiere in den europäischen Städten in Frage gestellt werden, und es war die »beunruhigende Ähnlichkeit mit Menschen«[1143], diese Mehrdeutigkeit zwischen Form und Verhalten von Affen, die als Grund gelten kann, warum sie als Spiegel des positiven und oder negativen Verhaltens sowohl in literarischen als auch in bildlichen Darstellungen in der Geschichte gebraucht wurden.[1144] Der Affe wurde zum beliebten (Haus-)Tier nicht nur von Königen, Adel und höherem Klerus, sondern auch von Mönchen und war ein Zeichen des Wohlstandes.[1145] Auf vielen Bildern wird er bei verschiedenen höfischen Ereignissen dargestellt (meist in dem Vordergrund). Zum Pläsier des Hochadels gehörten auch Tänze mit den Affen, bei denen die Tiere nicht nur im parodistisch-komischen Sinn wahrgenommen wurden, sondern ebenso im symbolischen, denn solche Spiele verkörperten sinnliche Zuchtlosigkeit.[1146] Auch das Volk erfreute sich seinerseits an zahlreichen Belustigungen

1141 Amandine Gaudron: Le singe médiéval. Histoire d'un animal ambigu : savoirs, symboles et représentations. Diplomarbeit 2014. [http://theses.enc.sorbonne.fr/2014/gaudron] [Letzter Zugriff: 07.10.2025]. – Vgl. Mónica A. Walker Vadillo: Apes in Medieval Art, in: Medieval Animal Data Network (blog on Hypotheses.org) [28.10.2013]. [http://mad.hypotheses.org/172] [Letzter Zugriff: 07.10.2025]. – Liselotte Stauch: Art. »Affe«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1935), Sp. 202–206; in: RDK Labor. [https://www.rdklabor.de/wiki/Affe] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1142 Vgl. Gaudron 2014.

1143 Vgl. Gaudron 2014.

1144 Vgl. Walker Vadillo 2013.

1145 Vgl. Thierry Buquet: Preventing 'Monkey Business'. Fettered Apes in the Middle Ages, in: Medieval Animal Data Network (blog on Hypotheses.org) [23.06.2013]. [https://mad.hypotheses.org/37] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1146 Vgl. Владислав Даркевич: Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. Москва 1988, стр. 48. (Vladislav Darkevich:

und Vorführungen von Gauklern an öffentlichen Plätzen, Jahrmärkten oder bei Festen: Dressierte Affen als Possenreißer, Musiker, Tänzer, Jongleure oder Ritter sorgten mit ihren spaßigen Grimassen für Heiterkeit und fügten sich somit in die unterhaltende, festliche Volkskultur des Mittelalters ein. Zu derselben Zeit kommt die Interpretation auf, dieses Tier als verzerrtes Bild des Menschen zu sehen, das ihn in einen Zustand der Entartung als ein Ergebnis seiner sündigen Natur versetzt.[1147] Eine einzigartige Sicht dieser Interpretation hinsichtlich der Heilslehre gibt der Meister der Virgo inter virgines bei der *Kreuzigung* (um 1480–1495), wenn er einen Affen den Schädel Adams berühren lässt. Der angekettete oder gefesselte Affe, der als »Standardmerkmal« zum spätgotischen Künstlerrepertoire wurde[1148], bedeutet wiederum einen Menschen »in den Schlingen der Sünde«[1149] sowie die Bändigung von lasterhaften menschlichen Begierden.[1150] So wird der an der Leine sitzende Affe auf dem Kupferstich *Maria mit der Meerkatze* (ca. 1498) von Albrecht Dürer als »gezähmte Sünde« und nebenbei als Gegenbild der hellen und reinen Gestalt Christi gedeutet.[1151] Ebenfalls ist dieses Tier als »l'ennemi soumis et abattu« und »the subjugation of base emotions in general« interpretiert worden.[1152] Wie Horst W. Janson in seinem grundlegenden Buch zur Affen-Ikonographie *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance* schreibt, ist die Idee des besiegten Bösen in diesem Werk zweifellos vorhanden, jedoch muss Dürer hier auch beabsichtigt haben »to contrast the monkey, as the prisoner of bodily pleasures, with the bird in the hand of the Infant Christ, i.e., the soul as the voluntary captive of the Saviour.«[1153] Es folgten mehrere Kopien und Nachklänge des Werkes, und Dürers Affe wird kurze Zeit darauf

Volkskultur des Mittelalters. Das hofische festliche Leben in der Kunst der 9.-16. Jahrhunderten. Moskau 1988, S. 48).

1147 Vgl. Walker Vadillo 2013.

1148 Vgl. Horst W. Janson: Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952, S. 149.

1149 Vgl. Liselotte Wehrhahn-Stauch: Art. »Affe«, in: LCI. Bd. 1. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994 (b), Sp. 76–79.

1150 Chuvorkina spricht von der »Bändigung von lasterhaften *irdischen* Begierden«, aber da es keine ›lasterhaften *himmlischen* Begierden‹ gibt, wäre viel trefflicher das Wort »irdisch« zu vermeiden. Vgl. Ольга Чуворкина: »Обезьяний пир« в зеркале искусства. Раздел: Дневник искусствоведа [27.07.2015]. (Olga Chuvorkina: »Affen Schlemmen« im Spiegel der Kunst. In Reihe: Tagebuch des Kunsthistorikers. [27.07.2015].) [https://syg.ma/@olga-chuvorkina/obiezianii-pir-v-zierkalie-iskusstva] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1151 Vgl. Антон Нестеров: »Век мой, зверь мой…«, или о символическом мышлении и анималистических кодах в связи с портретами XVI–XVII вв. Саратов 2011. (Anton Nesterow: »Meine Zeit, mein Tier …«, oder über das symbolische Denken und die animalistischen Kodes in Verbindung mit Porträts der 16.-17. Jahrhunderte. Saratow 2011). [https://www.academia.edu/9027365/_Век_мой_зверь_мой_или_о_символическом_мышлении_и_анималистических_кодах_в_связи_с_портретами_XVI_XVII_веков] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1152 Vgl. Janson 1952, S. 151.

1153 Janson 1952, S. 151.

auch von Grüninger für einen der Holzschnitte der *Hug Schäpler*-Folge bei der Gastmahl-Szene übernommen (fol. 17v).[1154] Die Darstellung des angeketteten Tieres mit Früchten auf dem Kupferstich *Ecce Homo* von Israhel van Meckenem (ca. 1480) soll dagegen weniger den Charakter einer christlichen als einer profanen Ikonographie aufweisen: Er tritt hier als Vielfraß auf, »who has given up the boon of freedom voluntarily in exchange for material pleasures«.[1155] Die Idee eines Kontrastes zwischen dem Affen und der Christus-Figur bringt Janson zum Vergleich zweier Wege, die zur Gefangenschaft geführt haben: die freiwillige Selbstaufopferung Christi im Namen des Geistigen und die Natur des Tieres, das der materiellen Verlockung nicht widerstehen kann. Das veranlasst den Kunsthistoriker, die Figuren in Gegenüberstellung als »voluntary prisoner[s]« zu vereinigen.[1156]

Darüber hinaus symbolisiert der Affe die Idolatrie, und im angeketteten Zustand konnte er auch den Triumph des wahren Glaubens bedeuten.[1157] In der patristischen Literatur hat man die Feinde Christi, also die Häretiker und Ungläubigen, mit diesen Tieren gleichgesetzt.[1158] In der höfischen Dichtung wiederum konnte der angekettete Affe einen Aufruhr der Seele bedeuten, den ein Ritter überwinden muss, um seinen Verstand zu befreien.[1159] Der angekettete oder an der Leine gehaltene Affe entspricht aber auch seiner Haltungsart in Häusern und Burgen, nicht zuletzt, um das mögliche Chaos zu vermeiden, das diese Tiere verursachen können. Es sind mehrere Nachweise überliefert, die von der Zerstörung von wertvollen Gegenständen und Dokumenten (»Monkey Business«) berichten.[1160] Sie konnten an langen Leinen wie die Hunde geführt oder mit einer Leine an einer Wand befestigt werden.[1161] Dabei hat man die Leine entweder an einem Halsband oder direkt um Hals oder Bauch gebunden. Statt der Leinen benutzte man auch schwere Holzblöcke, um ihre Bewegungen einzuschränken, wie es auf vielen Miniaturen und Gemälden zu sehen ist. Für den Affen waren diese Einschränkungen eine alltägliche Erinnerung seiner Gefangenschaft, die nur sehr bedingte und eingeschränkte Freiheit ermöglichten, und für die christlichen Gelehrten bedeuteten diese schweren Blöcke »a symbol of evil pleasures, complacency, habit and the heavy burdensome affairs of the human condition«.[1162] Das Gemälde *Zwei Affen* von Pieter Bruegel d. Ä. (1562) zeigt eine Gegenüberstellung von Freiheit und Gefangensein. Nach

1154 Zur Abb. s. Schramm XX, Taf. 115, Abb. 970. – Die Kopien des Werkes oder auch nur die Kopien des Affen. Vgl. Janson 1952, S. 161, Anm. 25.

1155 Janson 1952, S. 150.

1156 Janson 1952, S. 150.

1157 Vgl. Darkevich 1988, S. 46.

1158 Vgl. Darkevich 1988, S. 46.

1159 Vgl. Chuvorkina 2015.

1160 Vgl. Buquet 2013.

1161 Für eine Beschreibung der Affen-Haltung in Häusern und Burgen vgl. Buquet 2013.

1162 Buquet 2013.

einer der Interpretationen wird die Szene als Symbol für die Stellung des Menschen in der Welt angesehen, als von seinen Leidenschaften gefangener Mensch, der nicht einmal mehr nach Freiheit strebt, sondern sich mit den irdischen Gütern zufriedengibt.[1163] Der kleine Affe in den Händen des jungen Edward, des Prinzen von Wales, in der Arbeit von Hans Holbein d. J. (1541–1542) bedeutet wiederum, dass der Prinz trotz seiner jungen Jahre seine Leidenschaften fest im Griff hat.[1164]

Die durch das Sein bedingte menschliche Selbsterkenntnis hat eine sinnhafte Assoziation der lüsternden Leichtsinnigkeit des Affen mit anrüchiger sexueller Zuchtlosigkeit sowie Häresie und Schicksalsgrinsen in die höfische und populäre Kultur gebracht. Bemerkenswert ist, dass sogar die Sibyllen, die Seherinnen und Weissagerinnen der alten Zeiten, im 16. Jahrhundert einen Affen als Attribut erhalten. So hält eine um 1550 datierte französische Sibyllenskulptur einen Affen an der Leine[1165], und die Sibylle Erythraea aus der Folge von Sibyllen und heidnischen Propheten von Hermann tom Ring, um 1570, wird von einem Affen begleitet, der in einem Buch liest. Géza Jászai sieht ihn als »Symbol der blinden Nachahmung, im Gegensatz zur Bezeugung der Wahrheit der göttlichen Inspiration« an.[1166] Man nimmt an, dass er im Bild »als Symbol für die heidnischen Völker, bei denen die Sibyllen prophezeiten«, stehen könnte, weil das Tier im Mittelalter auch mit dem Heidentum in Verbindung gebracht wurde.[1167]

Es ist schwierig, den angeketteten Affen auf dem Holzschnitt der Straßburger Folge eindeutig zu deuten, denn es ergeben sich mehrere Möglichkeiten der Interpretation, wie etwa eine Art von Aufruhr der Sinne, den Boethius zu bewältigen hatte oder die Beherrschung von Affekten allgemein. Dabei kann es gleichermaßen der Triumph des Glaubens und somit der Aspekt der Christianisierung der Schrift wie auch eine Anspielung auf einen Menschen sein, der die Verlockung von Leidenschaften und Schein-Gütern noch nicht überwunden, aber sich mit der Lektüre der Schrift auf den Weg zur Erkenntnis gemacht hat. Nicht zuletzt könnte man die Figur mit der Sehnsucht nach Befreiung verbinden, die im Spätmittelalter und der Renaissance ein »well-established concept« war: »chained animals, birds in a cage, or men in prison frequently appear in representations of the virtue of Hope.«[1168] Mit Blick auf die zahlreichen Darstellungen dieses Tieres, die vom 13. bis in das 16. Jahrhundert hinein die Seiten von Psaltern, Stundenbüchern

1163 Vgl. Nesterow 2011. – Vgl. Janson 1952, S. 154–156.

1164 Vgl. Nesterow 2011.

1165 Die Skulptur soll in der Werkstatt der Juliots in Troyes (Champagne) entstanden sein und befindet sich heute im Louvre. Vgl. Wolfger Stumpfe: Sibyllendarstellung im Italien der frühen Neuzeit. Über die Identität und den Bedeutungsgehalt einer heidnisch-christlichen Figur. Phil. Diss. Trier 2005. Online: https://doi.org/10.25353/ubtr-xxxx-f233-a0bd/.

1166 Angelika Lorenz (Hrsg.): Die Maler tom Ring. Kat. Ausst. 2 Bde., Bd. 2. Münster 1996, S. 280 (Kat. Nr. 23).

1167 Lorenz 1996, S. 280 (Kat. Nr. 23).

1168 Janson 1952, S. 156.

und sogar einigen Bibeln in Frankreich, England und Italien schmückten[1169], bietet sich natürlich auch die Möglichkeit an, den Holzschnitt dekorativ, nicht zuletzt im Sinne einer Drolerie, zu betrachten. Bei etlichen dieser Bilder tritt die Figur des Affen als Gegenstand der Unterhaltung auf, gleichwohl kann bei den Drolerien – besonders der früheren Zeit – eine satirisch-moralische Bedeutung mit eingeschlossen sein.[1170] In der Welt der Buchmalerei werden den Affen verschiedene Rollen und Tätigkeiten zuteil: Sie werden zu Akrobaten, die verschiedene Tricks ausführen, zu Musikanten, die auf Dudelsäcken, Trompeten und anderen Musikinstrumenten spielen, zu Rittern, die auf Turnieren auftreten, zu Bauern, die Felder beackern, zu Ärzten, die Uringläser von Patienten betrachten, zu Bischöfen, die segnen oder predigen, zu Mönchen, die Psalmen singen oder Bücher schreiben. Auf diese Weise ist auf diesen Buchseiten ein harmonisches Zusammenfügen der Beobachtungen aus der realen Welt mit der Welt der Phantasie und Satire zu finden.

Die Darstellung auf dem Holzschnitt Grüningers ist fern von spielerisch-grotesken Motiven und kapriziösen Szenen, die Drolerien eigen sind. Diese im Kontrast zum Text stehende Figur wird in ihrer Gefangenschaft mehr zum »Zuhörer« bzw. »Betrachter« von Boethius' Geschichte. Dafür, dass dem Stock eine weitere als rein dekorative Funktion beigemessen wurde, spricht möglicherweise die Art seines Einsetzens in der Folge: Insgesamt zwölf Mal wird der Stock verwendet, davon wird er nur vier Mal links von dem Hauptstock eingesetzt, so dass der Eindruck entsteht, der Affe würde sich von dem Erzählten abwenden. Das geschieht bei den Bildern mit Darstellungen Gottes (fol. 27r, Nr. 16 und fol. 85r, Nr. 55) bzw. Christi (fol. 75v, Nr. 50) und bei der Holzschnittkombination zum Thema der vier Erkenntnisvermögen in der Natur (fol. 121v, Nr. 76). Eine Einschränkung der Bedeutung auf einen einzigen Aspekt wäre ebenso problematisch wie eine Überinterpretation; das gilt für den angeketteten Affen wie auch für eine Assoziation der spiralförmig gedrehten Säulen mit dem Salomonischen Tempel.

5.3 Kleidung

Die Kleidung der Figuren in der *Boethius*-Folge entspricht im Wesentlichen der Mode um 1500, mit Rückgriffen auf Elemente der burgundischen Mode der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise die langen schleppenden Ärmel (etwa auf fol. 32v, Nr. 20). Bei der Kopfbedeckung eines Mannes auf fol. 66r (Nr. 46) sieht man eine Art »Kinnband«, das man ebenfalls aus der burgundischen Mode kennt: Die bekannteste Darstellung einer solchen Art, den Chaperon zu tragen, zeigt das Porträt des modisch

1169 Vgl. Walker Vadillo 2013.

1170 Vgl. Rosy Schilling: Art. »Drolerie«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1955), Sp. 567–588; in: RDK Labor: http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89042 [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

gekleideten Herzogs von Burgund, Philipps des Guten (1396–1467), auf der Dedikationsminiatur der *Chroniques de Hainaut* aus der Mitte des 15. Jahrhundert (fol. 1r, *Ms. 9242–9244*), die bekanntlich Rogier van der Weyden zugeschrieben wird. Auch der Kanzler des Herzogs Nicolas Rolin trägt den Chaperon, allerdings eine schlichtere Version, bei der der lange Kapuzenzipfel bzw. die Sendelbinde locker um das Kinn geht und mit einem Ende über die Schulter herabfällt. Ebenfalls in das 15. Jahrhundert gehören die Spitzschuhe (Schnabelschuhe), die man bei Boethius und der Philosophie gelegentlich erblickt, auch wenn ihre Spitze nicht sehr lang ist. Bereits in den 80er-Jahren dieses Jahrhunderts kamen runde, flache bzw. breite Schuhe in Mode, die sich dadurch den bürgerlichen Lebensformen angepasst haben[1171] und die ebenfalls in der Straßburger Folge zu finden sind.

Die Kleidung der Protagonisten

Die Männer werden meist entweder in langen Gewändern – überwiegend eine Art Schaube oder Talar, was sie als Gelehrte identifiziert – oder in kurzen Männerröcken, die Schecken, die zum Teil extrem kurz ausfallen und die mit eingelegten Falten versehen sind, dargestellt. Oft werden im V-Ausschnitt der Schecken weit ausgeschnittene, gefältelte Hemden mit gemusterten Brustlatzen sichtbar. Die Ärmel der Schecken werden wiederum oft an den Ellenbogen eingeschnitten, so dass die Stofffülle des Hemdes herausquillt. Weitere kleine Einschnitte, die schnell in Mode kamen und sehr populär wurden, sind zum Beispiel bei den Schulterpartien, wie etwa auf fol. 59v (Nr. 38) oder bei der Brustpartie, wie auf fol. 65v (Nr. 45), erkennbar. Auf letzterem Holzschnitt (fol. 65v) scheint einer der Männer ein Wams mit V-Ausschnitt und passendem Latz zu tragen. Ebenfalls ein Wams trägt der Mann mit Hellebarde auf fol. 98r (Nr. 61). Die Strümpfe bzw. Beinlinge vieler Männer sind bis zu den Knien gestreift. So wird beispielsweise der Herrscher auf fol. 59r (Nr. 37), der Kaiser Nero verbildlichen soll, modisch gekleidet abgebildet. Hier fällt der bis zur Gürtellinie reichende V-Ausschnitt des Wamses auf, der um die Jahrhundertwende in Mode war.[1172] Andere Herrscher dagegen tragen lange Gewänder und breite, runde Pelzkragen mit kleinen Schwänzchen (fol. 26v (Nr. 15) fol. 27r (Nr. 16) und fol. 59v). Der kurze Überwurf mit Hängeärmeln, der locker und faltenreich von den Schultern der Rückenfigur auf fol. 32v herabfällt, sowie die breiten Bündchen seines Hemdes entsprechen ebenfalls der zeitgenössischen Mode. Der Mann neben ihm scheint sein langes Gewand zusätzlich mit einem Schellengürtel versehen zu haben. Ein kurzer Umhang ist noch zweimal zu sehen: auf fol. 46v (Nr. 27) und fol. 79v (Nr. 52). Damokles erscheint im zugeknöpften Wams mit Hänge-

1171 Vgl. Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 2010, S. 171.

1172 Vgl. Thiel 2010, S. 169.

ärmeln (fol. 59v, Nr. 38). Besonders auffallend in der Folge wirkt die Darstellung eines reichen Mannes auf fol. 57r (Nr. 35): Er trägt ein kurz bis unter die Knie gehendes und im unteren Teil faltenreiches Obergewand mit weiten Ärmeln und einem breiten Kragen, das vorne V-förmig zur Gürtellinie zuläuft – in diesem Spalt kann man sein mit einem Muster verziertes Hemd sehen. Außerdem trägt er gestreifte Strümpfe, und auf seinem Kopf sitzt eine barettförmige Kopfbedeckung mit mehreren pompösen Federn. Am schlichtesten – in einem Hemdkittel und Hosen oder Beinlingen – erscheinen die Bauern und die Armen, etwa auf fol. 50v (Nr. 31).

Die Formen der Kopfbedeckungen bei Männern sind sehr verschieden: Sendelbinde, Hut mit breiten Krempen, mit Federn oder mit Schild, Mütze, Kragenkapuze, Helm, Turban, Krone, Chaperon, Barett und Kappe. Die Haare von vielen Männern sind gekräuselt, was der zeitgenössischen Mode um 1500 entspricht (man denke an Dürers Selbstbildnis mit Landschaft von 1498).

Weniger vielseitig ist die Kleidung der Frauen, die nur auf 10 Holzschnitten erscheinen. Als Kopfbedeckung tragen sie meist eine Haubenform, die überwiegend gestreift ist und die als Bündlein bzw. Bund bezeichnet wird: fol. 2v (Nr. 2), fol. 5r (Nr. 3), fol. 18v (Nr. 10), fol. 32v, fol. 43r (Nr. 25), fol. 46v. Diese Form verbreitete sich vor allem im süddeutschen Raum, und man kann sie beispielsweise auf Porträts von Elsbeth und Felicitas Tucher von Albrecht Dürer, beide 1499 datiert, betrachten. Auf fol. 116v (Nr. 73) sieht man bei beiden Frauen eine herzförmige Haubenform – eine Haube, die in der Mitte geteilt ist und bei der die Seiten betont sind. Eine solche Form war vor allem in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Mode. Als Beispiele hierfür können das Gemälde mit den heiligen Eligius und einem Ehepaar von Petrus Christus aus dem Jahr 1449 sowie das Porträt der Herzogin von Burgund und dritten Ehefrau Philipps des Guten, Isabella von Portugal, von Rogier van der Weyden, um 1450, genannt werden. Die Frau auf fol. 63v (Nr. 43) trägt dagegen eine Haube mit einem Kinnband. Ohne Kopfbedeckung zeigen sich nur Eurydike mit offenen Haaren (fol. 82v, Nr. 53), und eine Frau auf fol. 46v, deren geflochtene Zöpfe um ihren Hinterkopf gelegt sind.

Die Kleider der Frauen sind lang und meist mit hoher Taille und weit ausgeschnitten. Auf zwei Holzschnitten haben die Obergewänder einen breiten Kragen, der auf den Schultern liegt (fol. 46v und fol. 116v). Bei einer der Musen auf fol. 2v kann man den Gürtel sehen, und ihr Kleid hat, ähnlich wie das der Philosophie, Scheinärmel.

Die Kleidung der Philosophie

Die Philosophie wird in der Folge als eine modisch gekleidete Dame dargestellt. Die griechischen Buchstaben sowie die angedeuteten Leiterstufen auf ihrem Gewand sind als besondere Kennzeichnungen nur auf einem der Holzschnitte (Nr. 2) zu sehen. Sie trägt ein langes, tailliertes Kleid mit Dekolleté und mit langen, bis zum Boden gehenden Scheinärmeln, das sie immer wieder rafft, so dass man den Saum ihres Untergewandes sehen kann –

eine zeitgenössische Geste, um die Verschmutzung des Kleides zu vermeiden und zugleich Bewegungsfreiheit zu erhalten. Ihre öfter vor dem Bauch zusammengelegten Hände sowie die etwas nach rückwärts gerichtete Körperhaltung sind auf die modische Schnittform mit vorne auf Bauchhöhe drapiertem bzw. eingenähtem Rockgewebe zurückzuführen. Etwas ungewöhnlich ist das geometrische Muster der Bordüre des Untergewandes, das man später auf einem Holzschnitt in Thomas Murners *Geuchmatt* aus dem Jahr 1519, die bei Adam Petri in Basel erschienen ist (fol. c2r, VD 16 M 7035), wieder zu sehen bekommt.[1173] Als Widerhall erscheint dieses Muster aber in der Folge bei dem Ausschnitt des Kleides auf fol. 110r, bei der Kleidung von Boethius' Frau auf fol. 32v sowie bei den Brustlatzen und Hemdbordüren einiger Männer (etwa fol. 46v, fol. 63v oder fol. 65v).

Haartracht und Kopfbedeckung der Philosophie im Vergleich

Auf den Haaren der Philosophie, die geflochten und seitlich (unter einem Haarnetz?) hochgesteckt zu sein scheinen, sitzt ein in der Luft wehender Schleier. Die Schleierspitze zeigt meist nach oben, was nach Michael Elsässer mit dem Hinweis aus dem ersten Buch zu tun haben könnte, nach dem die Philosophie »mit dem Scheitel den Himmel zu berühren [schien]« (I, 1, pr. 10).[1174] Auf einigen Holzschnitten, wie Fig. 1, Fig. 2. und Fig. 4a, scheint sie eine Art Turban zu tragen, in dessen Mitte eine breite Stoffborte verläuft. Auf den Holzschnitten fol. 36v (Nr. 22), fol. 108v (Nr. 67) und fol. 110r (Nr. 68) sieht diese Partie jedoch anders aus: Man sieht nämlich diese Stoffborte, die fließend zum wehenden Schleier wird, schon ab dem Haaransatz an der Stirn beginnen. Auf fol. 36v ist noch die voluminöse Form beibehalten, aber auf den beiden anderen Holzschnitten ist diese Stelle flach gehalten und nur die seitlichen Frisurelemente bleiben in ihrer Form bestehen.

Eine vergleichbare Fixierung zeigen die Figur der Philosophie auf dem Titelholzschnitt der deutschen Ausgabe des Boethius von Johann Schott (1500, Abb. 7), die Figur von Dido sowie einige Figuren der Sibylle in der *Aeneis* Vergils von 1502 (fol. 149r, fol. 265v und fol. 278v).[1175] Dabei sieht man auch die über der Stirn angebrachten Schmuckstücke mit facettierten Edelsteinen (vgl. fol. 2v, fol. 5r, fol. 23v, Nr. 14 und ferner fol. 108v). Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Fältelung dieser Stoffborten auf den *Boethius*-Holzschnitten, während sie bei anderen Beispielen glatt sind.

1173 Die Holzschnitte werden Ambrosius Holbein und einem unbekannten Künstler C.A. zugeschrieben. Vgl. Richard Muther: Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance (1460–1530). 2 Bde., Bd. 2. München/Leipzig 1884, S. VII, Abb. 230a.

1174 Elsässer 1988, S. 133.

1175 Vgl. Figur der Dido auf fol. 151r. Auf einem anderen Bild scheint aber Dido einen Turban zu tragen, wie es ein um die Stirn gehender Stoffstreifen verrät (fol. 151r). – Ein Hinweis auf eine vergleichbare Darstellung der Philosophie und der Sibylle in *Aeneis* findet sich bei Zimmermann-Homeyer. Vgl. Zimmermann-Homeyer 2018, S. 194 f.

Im *Sächsischen Stammbuch*, das zeitlich zwischen 1500 und 1546 einzuordnen ist und an dem sich Lukas Cranach als Illustrator beteiligt haben soll, lassen sich einige Vergleiche für die Haartracht und Kopfbedeckungen finden.[1176] Bei der Figur der Hidda, der Tochter Dietrichs II., sieht man eine akkurat unter dem Haarnetz angebrachte, seitlich hochgesteckte Frisur sowie darüber ein Kopftuch, das an der Stirn mit einem runden Schmuckstück gehalten wird (fol. 41r) und den Nacken mit einem farbig abweichenden Gefrens bedeckt. Wie dieses an den Haaren bzw. am Kopf befestigt wurde und wie es ausgesehen hat, zeigt die Figur der Hedwig, die mit dem Rücken zum Betrachter gemalt wurde (fol. 67r). Diesen Anhänger kann man auch bei der Philosophie auf dem Holzschnitt mit der Darstellung der Heldentaten von Herakles erkennen (Nr. 67, fol. 108v). Schließlich zeigt die Figur Hymeltraut einen in der Luft wehenden Schleier (fol. 19v).

Die Kopfbedeckungen der Sibyllen werden in der ikonographichen Tradition verschieden dargestellt: Oft sind es prachtvollen Turbane mit Goldborten, wie etwa im Blockbuch der *Oracula Sibyllina*,vor 1477.[1177] Eines der schlichtesten Bespiele sieht man auf einer niederländischen Federzeichnung aus dem 15. Jahrhundert mit der Szene der Vorhersage des Kommens Christi von Kaiser Augustus: Hier wird der Schleier der Sibylle von Tibur an der Stirn so festgehalten, dass man seitlich noch die Frisur sehen kann.[1178]

Die Kleidung des Boethius

Im Wesentlichen wird die Figur des Boethius immer gleich dargestellt: Er erscheint als ein bärtiger Mann, der ein Barett und einen langen Mantel bzw. eine bis zum Boden gehende Schaube trägt, die einen breiten (Pelz)Kragen aufweist. Auf einigen Holzschnitten ist die Schaube etwas offen, und man sieht die Bordüre des Hemdes mit einem durchkreuzten Linienmuster (z. B. Fig. 2, Fig. 3, Fig. 5, fol. 8r [Nr. 6] oder fol. 32v). Sein lockiges Haar reicht bis zu den Schultern. Die Kleidung entspricht der des Gelehrten, wobei die Schaube als weltliches Kleidungsstück von vielen getragen wurde, darunter auch von Patriziern.[1179] Da viel Pelzwerk Zeugnis vom Wohlstand eines Bürgers gab[1180], wäre hiermit möglicherweise der soziale Status des Boethius betont.

1176 *Mscr.Dresd.R.3.* Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB).

1177 S. P. Heitz (Hrsg.): Oracula Sibyllina (Weissagungen der zwölf Sibyllen), nach dem einzigen, in der Stiftsbibliothek von St. Gallen aufbewahrten Exemplare, mit einer Einleitung von W.L. Schreiber. Strassburg 1903.

1178 Datierung mit 1420–1440. Abbildung auf Seite des Städel Museums, Frankfurt am Main. [https://www.staedelmuseum.de/go/ds/727vz] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1179 So malt beispielsweise der Meister der Stalburgbildnisse einen Patrizier in einer bis zum Boden gehenden Schaube (von 1504). Abbildung bei Thiel 2010, S. 168, Abb. 290.

1180 Vgl. Martha Bringemeier: Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika/Sutane, Schaube/Talar. Münster 1974, S. 42.

Die Schaube, die das charakteristische Kleidungsstück der Reformationszeit wurde, kam um die Jahrhundertwende schnell in Mode, nicht zuletzt, weil sie »die Bewegungen nicht hinderte« und der Figur dabei »ein machtvolles Ansehen« verlieh.[1181] Das Gewand kannte verschiedene Längen, Zuschnitte, Stoffe (wie »Wolle, Seide, Sammet, Brokat«) und Farben: »[E]s konnte breit offenfallend getragen werden«, die Ärmel konnten nicht nur kurz sein – »[man gab] ihnen eine geräumige Weite oder aber in Oberarmhöhe einen Schlitz zum Durchstecken der Arme, so daß der untere Teil des Ärmels lose herabhing, eine Form, die für das Wams schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich war«, und der Kragen konnte »weit über die Schultern fallen« sowie »reich mit Pelz besetzt sein«.[1182]

Nur einmal wird Boethius in anderer Kleidung dargestellt, nämlich auf dem Holzschnitt, der von seinem Ruhm berichtet (fol. 29v, Nr. 18): Statt einer langen Schaube trägt Boethius einen knapp über die Knie gehenden Männerrock mit kurzen Ärmeln, der über ein Untergewand mit weiten Ärmeln angezogen ist. Ein breiter Kragen, bei dem es aufgrund von sichtbaren kleinen Schwänzchen möglicherweise um einen Pelzkragen handeln kann (diese kleinen Schwänzchen sieht man auch auf Fig. 1 und Fig. 4a), sitzt über dem Männerrock, der seitlich geschlitzt ist; sein Hut hat eine turbanartige Form. Möglicherweise werden durch diese abweichende Darstellung der Figur des Boethius seine jungen erfolgreichen Jahre der späteren Zeit, in der das Werk auch verfasst wurde, entgegengesetzt.

Abschließend ist zu betonen, dass die Charakterisierung der Figuren durch Kleidung deutlich ablesbar ist: Nicht nur Boethius wird als Weiser bzw. als Gelehrter abgebildet, sondern auch die Philosophie wird als weise Frau dargestellt, indem sie die ikonographischen Züge der Sibyllen erhält. Mancherorts werden die Figuren mit negativen vestimentären Elementen begleitet, wie z. B. das Gewand des Mannes auf fol. 57r, durch das sein übertriebener Reichtum in der Kleidung zur Schau gestellt wird.

5.4 Nuancen der technischen Ausführung

Beginnend mit einigen Bemerkungen zu stilistischen Zügen der Zeichnung, werden anschließend formale und technische Beobachtungen zum Aufriss und Anmerkungen zu Formschneidern gemacht.

In den *Consolatio*-Holzschnitten sieht Paul Kristeller die Anfänge der zweiten Entwicklungsstufe der Holzschnitte Grüningers, deren charakteristische Eigenart »in einer außerordentlichen Feinheit der einzelnen Linien, der Formgebung, der Typen und der landschaftlichen Hintergründe [besteht]«.[1183] Seiner Meinung nach nimmt diese Rich-

1181 Vgl. Bringemeier 1974, S. 43.

1182 Bringemeier 1974, S. 42–43.

1183 Kristeller 1966, S. 42. – Siehe Kap. 2.4.

tung »sowohl in ihren vorzüglichsten Beispielen, wie im Durchschnitt ihrer Leistungen den ersten Platz unter den Grüningerschen Holzschnitten, ja überhaupt unter allen Produkten der Straßburger Formschneiderschule ein«.[1184] Der entscheidende Schritt zum eigentümlichen Zug dieser Manier wie »die starke Verdünnung der Umrißlinien«, die Kristeller bei der dazugehörigen Gruppe von *Vergil*-Holzschnitten beobachtet[1185], ist allerdings in der *Boethius*-Folge noch nicht vollzogen, auch wenn die Arbeit an den Holzschnitten, wie es angenommen wird, »zeitgleich mit der Herstellung von Illustrationen zum *Heiligenleben* und der Vergil-Ausgabe stattfand.«[1186] Möglicherweise ist dieser Umstand der geringen Größe der Holzschnitte geschuldet, deren Höhe bei den kleineren bei etwa 6 und bei größeren bei ca. 12 cm liegt, oder der Vorzeichnung, die sich offenbar im Wandel befand, um ein Jahr später im *Vergil*-Zyklus ihren Höhepunkt zu erreichen.

Im Vergleich mit früheren Holzschnitten fallen in der *Boethius*-Folge sogleich ein anderes Verständnis der Bildfläche sowie eine von den Werken des vorherigen Jahres abweichende Schraffur auf. Es ist eine weniger dichte Behandlung der Fläche mit relativ kurzen bis mittellangen Schraffierungslinien festzustellen, die für mehr Freiheit und Lockerheit sorgt. Die Holzschnitte zeichnen die Gleichmäßigkeit der Linie auf der Fläche sowie die Balance zwischen den Schraffuren und der leeren Flächen aus. Die Linie folgt der Form, bricht aber schon vorher ab, bevor sie überflüssig wird. Die meist über zwei Drittel des Bildes gesetzte Horizontlinie hebt den Blick des Betrachters etwas höher und bringt somit räumliche Tiefe mit hinein. Das Landschaftsbild ist noch nicht so detailliert und komplex ausgeführt, wie es später bei *Vergil* sein wird, dennoch wirkt es auch nicht vernachlässigt und an einigen Holzschnitten ist es akkurat und liebevoll gestaltet (wie z. B. fol. 20r, Nr. 11; fol. 23v, Nr. 14; fol. 40r, Nr. 23). Die Landschaften sind schlicht gehalten und bleiben meist im Hintergrund (z. B. fol. 108v, Nr. 67), nur in einigen Fällen kann man sie als »eigenständiges« Bildelement betrachten, das über eine einfache, die Handlung begleitende Naturkulisse hinausgeht (wie fol. 22v, Nr. 13; fol. 23v; fol. 110r, Nr. 68; auch fol. 124r, Nr. 78). Die Figuren sind harmonisch der Naturkulisse hinzugefügt, und die meisten ihrer Bewegungen erscheinen natürlich. Die Stofflichkeit der Gewänder fällt unterschiedlich aus, doch es ist allgemein ein Streben nach weichen Formen zu beobachten. Das hängt, genauso wie die Gesichter, mit der technischen Ausführung des jeweiligen Holzschnittes zusammen.

In der französischen Forschung wird für die *Consolatio*-Folge ein neuer Künstler angenommen und für den einen Holzschnitt auf fol. 110r ein anderer Formschneider vermutet: derselbe, der an den Holzschnitten zum *Buch der Weisheit* tätig war und zu dessen Manier es gehörte, die Schraffierungslinien in geometrischer Form abzuschließen.[1187] Einen eigentümlichen Charakter wie im *Buch der Weisheit* hat dieser Holzschnitt aller-

1184 Kristeller 1966, S. 41 f.

1185 Kristeller 1966, S. 42.

1186 Zimmermann-Homeyer 2018, S. 191.

1187 Vgl. Dupeux 1992, S. 42. – Vergleicht man die technische Ausführung der Schraffur auf einigen Holzschnitten im *Buch der Weisheit* mit dem Holzschnitt *Triumph des Cäsar* von Jacob von

dings nicht: Die Schraffierungslinien sind nicht so dünn und eng aneinander angebracht, wodurch das Bild heller wirkt. Im Ganzen hinterlässt die *Boethius*-Folge hinsichtlich der Schraffur einen relativ homogenen Eindruck, auch wenn auf den Holzschnitten verschiedene Arten erkennbar sind. So unterscheiden sich mit Blick auf die Abstände zwischen den Linien und die Lockerheit bei der Ausführung die Holzschnitte auf fol. 51v (Nr. 32), fol. 82v (Nr. 53), fol. 99v (Nr. 63), fol. 116v (Nr. 73) und fol. 121v (Nr. 76), bei denen die Schraffur am breitesten und zum Teil grober erscheint, und die zu den am schlichtesten ausgeführten Holzschnitten gehören, von solchen Holzschnitten wie auf fol. 5r (Nr. 3) oder fol. 112r (Nr. 69). Auch der Einleitungsholzschnitt und der Holzschnitt auf fol. 98v (Nr. 62) dürften von verschiedenen Händen entstanden sein. Es fällt außerdem auf, dass es einige Holzschnitte mit flacheren und einige mit übereinander gestrichelten Schraffierungslinien gibt. Doch nicht alle Bilder mit übereinander gestrichelten Schraffierungslinien sind gleich. So zeigen die Holzschnitte auf fol. 61v (Nr. 40) und fol. 108v (Nr. 67) unterschiedliche Linien bei der Formgebung: Auf dem Holzschnitt der Herakles-Taten sind die Konturlinien viel stärker, und viele Linien bei diesem Holzschnitt verdünnen sich nach außen, während bei dem mit der Figur eines Herolds (Nr. 40) genau das Gegenteil zu beobachten ist. Dieser Eindruck von mehreren beteiligten Formschneidern wird auch durch die Gesichtspartien und die Faltenbildung der Gewänder auf den Holzschnitten bestätigt, wenngleich sie nicht leicht auszumachen sind. So könnte man bei den kleinen Dialog-Holzschnitten (Fig. 1 bis Fig. 5) auch fünf verschiedene Formschneider annehmen. Will man anhand eines Elements zwei dieser Holzschnitte einer Hand zuschreiben, gibt man bald diese Vermutung anhand eines anderen Elements auf. Zum Beispiel zeigen die Fig. 2 und Fig. 4a eine vergleichbare Behandlung der Gewandfalten, doch die formmodellierenden Schraffierungslinien bei den Gewändern fallen unterschiedlich aus: Auf Fig. 4a dominieren längere, vertikal verlaufende Striche, die den Eindruck des herabfallenden Stoffes verstärken, während auf Fig. 2 die Linien meist waagerecht und schräg zur Kontur verlaufen. Man kann zwar diese Schraffur mit der auf der Fig. 1 vergleichen, doch das etwas langgestreckte Gesicht der Philosophie sowie die Darstellung ihres Schleiers weichen ab. Auf Fig. 3 und Fig. 5 ist das Gesicht von Boethius klein gehalten, doch trotzdem erlauben es die Schraffierungslinien, die Gewandfalten sowie der Kopf der Philosophie nicht, für beide Stöcke einen Formschneider zu vermuten. Ähnlich verhält es sich bei Analyse der technischen Ausführung anderer Holzschnitte, weil meist die feinen Nuancen die Unterschiede ausmachen.

Die Zuschreibung von Bildern an einen bestimmten Meister fällt vor allem deswegen schwer, weil diese Nuancen oft auf einem Holzschnitt gemeinsam erscheinen können. Dass mehrere Formschneider am Werk waren, wird bei genauer Betrachtung ersichtlich, aber eine Festlegung, wie viele Hände genau daran gearbeitet haben, ist weder möglich noch sinnvoll. Eine Unterscheidung der Hände ist auch deswegen proble-

Straßburg (1504; auf 12 Blättern), so wäre es möglicherweise zulässig, seine Beteiligung an diesem Zyklus anzunehmen.

matisch, weil es zwischen einer Zeichnung und dem endgültigen Holzschnitt noch eine Zwischenstufe gibt, nämlich den Aufriss, dem eine wichtige Rolle zukommt, weil seine qualitative Anfertigung nicht nur dem Formschneider bei der Holzschnittherstellung hilft, sondern auch dem Holzschnitt seine wesentlichen Züge verleiht. Dem Holzschnitt eine feine Struktur und einen spezifischen Charakter zu geben, bleibt dann die Sache des Formschneiders. Die feinen Unterschiede auf den Holzschnitten können auch durch die Aufrisse entstanden sein. Das würde bedeuten, dass mehr als ein Künstler sie anfertigte. Bei einer Werkstatt wie Grüningers ist dies durchaus möglich. Nicht auszuschließen ist auch, dass einer der Formschneider selbst den einen oder den anderen Aufriss machte, was in einzelnen Fällen nachweislich praktiziert wurde und eine entsprechende Ausbildung voraussetzt. Vielleicht kann dadurch die manchenorts sichtbare Freiheit in der Linienführung und im Umgang mit Bildraum erklärt werden, die eine technische Handfertigkeit verraten.

5.5 Wiederverwendung von Holzstöcken in der Folge

Es hat kaum einen Drucker gegeben, der für den einen oder anderen Holzstock nicht ein- oder mehrmals weitere Verwendung in seinen Drucken fand. Aus formaler Sicht entsprach die Wiederverwendung von Holzstöcken einer gängigen Praxis, verschiedenste Artefakte in anderen Kontexten und zu anderen Zwecken wieder zu nutzen. Dazu gehörten nicht nur Kapitelle, Säulen und Sarkophage, sondern auch kostbare Edelsteine, Juwelen sowie Stoffe und Tapisserien. So benutzte man beispielsweise in der frühen Neuzeit einen mittelalterlichen Gobelin als Messgewand und verwendete antike Edelsteine für ein Kruzifix im 11. Jahrhundert.[1188] In vielen Fällen war es eine bewusste Nutzung des Objektes als Artefakt des Altertums, um seine Bedeutung hervorzuheben, wenngleich dieser signifikante Aspekt gelegentlich dem praktischen weichen konnte. In Hinblick auf die Druckstöcke bzw. geschnitzten Materialien lässt sich festhalten, dass diese nicht nur primär für die Buchproduktion, sondern auch in anderen Funktionen wie für den Druck auf Gewebe oder als Verzierung von Schatullen dienen könnten.[1189]

Die Herstellung von Holzstöcken war eine aufwändige und kostspielige Angelegenheit, und so erscheint es plausibel, dass die Drucker, die einen verschieden großen Pool an Stöcken besaßen, ihren Bildvorrat so rentabel wie möglich einzusetzen suchten.[1190]

1188 Vgl. hierzu Bonicoli 2019, S. 98–100. – Bonicoli schlägt eine Typologie des mittelalterlichen erneuten Gebrauchs von Artefakten vor, die auf dem eigentlichen Charakter der Wiederverwendung bzw. Wiederbenutzung basiert und die folgende Punkte berücksichtigt: signifikanter, praktischer und zeitlicher Aspekt und ob das Artefakt auch bei seiner wiederholten Nutzung denselben Zweck diente. Vgl. ebd., S. 99–100.

1189 Vgl. Bonicoli 2019, S. 100 f.

1190 Vgl. Dupeux 1992, S. 33.

Vor allem die produktivsten Drucker griffen oft auf bereits vorhandene Stöcke zurück, um einen neuen Druck mit Illustrationen zu versehen. Dabei scheint ihre ursprüngliche Bindung an die jeweilige Illustrationsfolge oftmals zweitrangig zu sein. Daher bleibt eine der zentralen Fragen die nach den Gründen der Wiederverwendung. Nach verbreiteter Meinung geht man von praktischen bzw. ökonomischen Gründen aus, aber wie die Untersuchungen zeigen, waren die Wiederholungen in den meisten Fällen beabsichtigt und gewollt. Das führt dazu, dass neben den genannten auch konzeptuelle Gründe angenommen werden können, wie etwa textkommentierende bzw. textgliedernde oder eine Verbindung zwischen den Texten herstellende. Auch technische Gründe sind denkbar, denn die Holzschnitte wurden auch zur Betonung der Textstrukturen als »visual markers« benutzt.[1191] Da alle diese Aspekte eng miteinander verflochten sind, kann die Konzeption der Wiederverwendung gleich mehrere von ihnen berücksichtigen. In einem solchen Fall ist es sinnvoll, von primären und sekundären Eigenschaften der Bildwiederholung zu sprechen. Zu primären Eigenschaften sind die konzeptuellen und zu sekundären die praktischen bzw. ökonomischen und technischen Gründe zu zählen. In Hinblick auf die konzeptuell gedachte Verknüpfung eines Holzschnittes mit dem Text können außerdem zwei weitere Begriffe eingeführt werden, nämlich ein textueller und ein subtextueller Aspekt der Wiederholung. Während bei dem ersten Aspekt eine »genau übereinstimmende« Verbindung zwischen Holzschnitt und entsprechender Textpassage dank vergleichbarer thematischer Motive, Vorstellungen usw. entsteht, spiegelt der zweite Aspekt eine »umdenkbar übereinstimmende« Verbindung wider.

Als ein Beispiel für diese beiden Aspekte kann ein Holzschnitt aus der französischen Buchillustration genannt werden, das zugleich die Herstellung der Verbindung zwischen den Texten veranschaulicht. Dieser Zwei-Szenen-Holzschnitt erscheint in der Lyoner Ausgabe der ritterlichen Heldenerzählung *Les Quatre Fils Aymon* von Jean de Vingle aus dem Jahr 1497 (GW 3137, fol. 12v) und zeigt, wie nach einer Auseinandersetzung, bei der sich Karl der Große weigert, Reinold gerecht zu werden, dieser den Neffen des Kaisers Berthelot mit einem Schachbrett erschlägt.[1192] Reinold kann dank der Buchstaben »RE« auf seinem Strumpfband eindeutig identifiziert werden. Eine Kopie dieses Holzschnittes schmückt die Pariser Ausgabe von *Ogier le Danois* des Antoine Vérard, die etwa um 1499 herausgebracht wurde (GW 12676). Das Bild illustriert eine ähnliche Geschichte, und zwar die Szene, in der der Sohn Karls des Großen, Karl der Jüngere, den Sohn Holgers nach einer für ihn ungünstigen Schachpartie mit demselben Gegenstand tötet.[1193] Dass das Schachbrett zu einer Mordwaffe werden konnte, dürfte dadurch

1191 Vgl. Bonicoli 2019, S. 95.

1192 Vgl. hierzu Bonicoli 2019, S. 93–94. – Paris, Bibliothèque nationale de France. Signatur RES-Y2–366. Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110 65n/ [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1193 Die Holzschnitte sind im Exemplar der Nationalbibliothek Frankreichs in Paris (Signatur Res. Velins 1125) mit Miniaturen übermalt. Siehe fol. e1v. Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131177j/ [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

erklärt werden, dass bei diesem königlichen Spiel[1194] aufgrund von Reizbarkeit und Jähzorn der Spieler viele Streitigkeiten entstehen konnten, denn sogar »der anständigste Mann« war in der Lage, dabei die Geduld zu verlieren: »Ein Zwist von Königssöhnen über dem Schachbrett war im 15. Jahrhundert noch ein ebenso gangbares Motiv wie in den Karlromanen.«[1195] Auch wenn für Kenner des Epos das Textmuster erkennbar und die Herstellung einer Verbindung zwischen den beiden Texten möglich gewesen sein dürften, ist diese Szene nach Bonicoli einzigartig genug, um ohne Textkontext als eine Passage aus der Ritterliteratur identifiziert zu werden.[1196] Entsprechend wird, wenn Vérard diesen Holzschnitt in der Ausgabe von *Merlin* um 1498 (GW 12668) wieder abdruckt, dieses Werk mit den beiden alten Epen verknüpft.[1197] Allerdings enthält der *Merlin* keine vergleichbare Textpassage, und das Bild scheint ungeeignet zu sein. Und doch könnte die Episode mit dem Schachbrett möglicherweise im Allgemeinen »die Rebellion eines jungen Mannes gegen die Autorität bzw. die Ungerechtigkeit seines Souveräns« ausdrücken.[1198] Der Holzschnitt wird mit dem Abschnitt verknüpft, in dem Galeschin, der Sohn des gegen Arthur rebellierenden Königs Nentres von Garlot, Partei gegen seinen eigenen Vater ergreift und beschließt, seinen Cousin Gawain und seine Brüder für die Sache des jungen Herrschers zu gewinnen. Wie Irène Fabry-Tehranchi schreibt, kann die Situation nicht direkt übertragen werden, und der Holzschnitt aus *Les Quatre Fils Aymon* passt sich schlecht dem neuen Kontext an, er wirft jedoch grundlegende Fragen auf, die mit der Natur sowohl familiärer als auch feudaler Beziehungen zusammenhängen: »In *Renaut de Montauban* kommt der zwischen seiner Pflicht als Vasall und Vater gefangener Graf Haimon (Aymon) um Karl den Großen zum Nachteil seiner eignen Söhne zu unterstützen. Im Fall von Galeschin und Gawain treffen die jungen Menschen, die die politische Autorität vor Arthur, ihrem Onkel und Herrscher anerken-

1194 Es war »Zeitvertreib der Könige«. »Like the Tarot cards, the chessmen represent the elements of life and philosophy. The game was played in India and China long before its introduction into Europe. East Indian princes were wont to sit on the balconies of their palaces and play chess with living men standing upon a checkerboard pavement of black and white marble in the courtyard below. It is popularly believed that the Egyptian Pharaohs played chess, but an examination of their sculpture and illuminations has led to the conclusion that the Egyptian game was a form of draughts. In China, chessmen are often carved to represent warring dynasties, as the Manchu and the Ming.« Hall 1928, S. 132.

1195 Vgl. Huizinga 1924, S. 9.

1196 Vgl. Bonicoli 2019, S. 94.

1197 Vgl. Bonicoli 2019, S. 94 f. – Abbildung des Holzschnittes bei Fabry-Tehranchi 2017, S. 215, Fig. 26. Aberystwyth, National Library of Wales, CG 110, fol. 117v. – Bei der Miniatur im *Ogier le Danois* ist das Strumpfband mit Buchstaben nicht zu sehen, aber der Holzschnitt in *Merlin* zeigt deutlich, dass es mitkopiert wurde.

1198 Vgl. hierzu Fabry-Tehranchi 2017, S. 188–189. – Fabry-Tehranchi nimmt aber auch an, dass dieser Holzschnitt als »eine einzigartige Wiederverwendung innerhalb des *Merlin*« möglicherweise durch den Wunsch nach Abwechslung und durch Verfügbarkeit von Stöcken in Vérards Bestand motiviert sein könnte, in dem Jahr, in dem er eine zweite Ausgabe von *Ogier le Danois* produzierte, in der er sie wiederverwendete. Vgl. ebd., S. 189.

nen, eine politische Entscheidung, die der ihrer Väter entgegengesetzt wird, was dazu führt, dass Gawain während eines Hinterhalts im Sarpinenwald gnadenlos gegen seinen eigenen Vater, König Lot, kämpft.«[1199] Wenn man folglich die Bild-Text-Beziehungen ansieht, so könnte man im ersten Fall vom textuellen Aspekt sprechen, weil es sich um die Illustrierung eines vergleichbaren Sujets handelt. Bei *Merlin* wäre es wiederum der subtextuelle Aspekt, weil die Verknüpfung mit dem Text offenbar durch Uminterpretieren bzw. Umdeuten des Textabschnittes und mit darauffolgender Reduzierung auf eine allgemein gehaltene Aussage erfolgt. Nicht auszuschließen ist, dass dieselbe Idee hinter der Wiederverwendung von Holzschnitten aus der *Bible des Poètes* und dem *Lancelot* in Vérards Ausgabe der *Consolatio* steht.

Der Einwand, die Wiederholung derselben Szene könne zum Verlust ihrer narrativen Wirksamkeit führen[1200], kann durch die treffliche Formulierung von Lilli Fischel entkräftet werden: »Die gleichlautende Form, der gleiche bildliche Typus ist ihm [dem Leser] ein erwünschtes Erinnern, denn nicht die Vielfalt der Erscheinungen, sondern ihre Norm hat er im Abbild zu sehen erwartet.«[1201] Dieser Wiedererkennungswert wurde durch die Vorstellungen von Bildhaftigkeit aufrechterhalten und ist auf die Handschriften-Illustration zurückzuführen. Zum einen dienten die handschriftlichen Illustrationsfolgen als Vorlage oder wurden zum Teil frei kopiert. Im weitesten Sinne ging es zunächst auch um die Übertragung von Ikonografien aus den Handschriften in das gedruckte Buch. Das Appellieren an diese bereits bekannten Bildformen war somit notwendig, um die Wiedererkennung des Motivs zu gewährleisten und die weitere Entwicklung des Mediums – der gedruckten Buchillustration – erfolgreich zu etablieren. Schließlich handelte es sich um eine »›kontinuierende‹ Darstellungsweise«[1202], die der Erwartung des Lesers entsprach. So konnte eine Wiederverwendung von bekannt gewordenen und erfolgreichen Holzschnitten (ebenso ganzen Illustrationsfolgen) oder ihre Nachschnitte bei anderen Drucken ebenfalls für den Erfolg und die gute Abnahme des Werkes sorgen. Zum anderen, als die Produktion von illustrierten Handschriften in den Werkstätten teilweise seriell zu werden begann und die Buchillustration zunehmend rationalisiert wurde, sind derart allgemein typisierte und damit unspezifisch ausgeführte Figuren und Szenen entstanden, dass man sie untereinander hätte austauschen können (wie etwa Porträts von Propheten und Königen, eine Vermählung, das Überbringen von Nachrichten, Turnier- und Schlachtszenen usw.). In vielen Fällen war die einzige Möglichkeit, den Bildern einen spezifischen Sinn zuzuschreiben, eine Unter- bzw. Überschrift oder die konkrete Stelle im Text, an der sie eingefügt waren.[1203] In diesem Zusammenhang spricht man von

1199 Vgl. Fabry-Tehranchi 2017, S. 189 (Übersetzung der Verfasserin).

1200 Vgl. Bonicoli [2015], S. 273.

1201 Fischel 1963, S. 9.

1202 Vgl. Fischel 1963, S. 8.

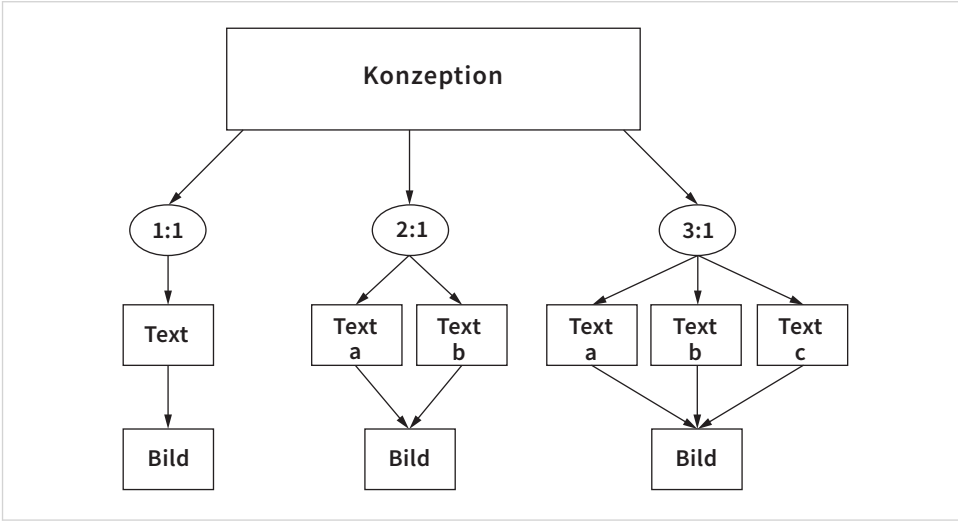
1203 Vgl. Hélène Toubert: Formes et fonctions de l'enluminure, in: Chartier, Roger u. Martin, Henri-Jean (Hgg.): Histoire de l'édition française. Bd. 1: Le livre conquérant, Du Moyen Âge au milieu du XVII[e] siècle. 2. Aufl. Paris 1989, S. 109–146, hier 124. – Vgl. Bonicoli 2019, S. 101 f.

»wiederkehrenden ikonografischen Mustern«, die durch »Konstruktion ikonografischer Formeln« erklärt werden.[1204] Diese standardisierten Bildformen setzte man von Bild zu Bild in immer wieder neuen Kombinationen zusammen, und als »einmal gefundene Bildlösungen« konnten sie »für bestimmte ikonographische Themen in vielen Handschriften einer Werkstatt kopiert [werden]«.[1205] Unter den Malern kursierende Musterbücher und Vorlagenfolgen dienten zudem gleichzeitig als Musterkollektion für die Kunden.[1206] Eine Wiederholung von bestimmten Szenen war also nicht zu vermeiden. Im Zuge dessen ist auch diese Praxis der Buchdrucker verständlich, die an sich keine Neuerung darstellt und lediglich die Möglichkeiten des neuen Mediums ausschöpft. So trugen in das Holzschnitt-Medium eingebrachte stereotype Motive und ganze Kompositionen zur Bildwiederholung bei.

Sabine Häußermann weiß bei ihren Untersuchungen zu den Bamberger Pfisterdrucken zwei Kategorien von Bildwiederholungen zu unterscheiden, wenngleich sie gleichermaßen in den spätmittelalterlichen Handschriften vorzufinden sind: »Bildchiffren« und »topische Wiederholungen«. Die Bildchiffren sieht sie als »Bausteine mit konkreter Inhaltsbelegung« in einer Analogie zur Textstruktur, nämlich zu einzelnen Lettern, denn sie ergeben »ihren letztendlichen Sinn erst in der Kombination mit anderen Versatzholzschnitten«.[1207] Hierzu gehören die als Betrachtungsanweisung fungierenden Erzählerfiguren aus den *Edelstein*-Ausgaben sowie die Prophetendoppelbilder aus den *Biblia pauperum*-Inkunabeln (um 1462/63, GW 4326). Die topischen Bildwiederholungen transportieren feststehende und allgemeinverbindliche Aussagen, indem sie immer wieder die gleichen Situationen schildern (wie etwa das Bankett, die Reise oder die Schlacht). Ihre jeweils konkrete Inhaltsbelegung bleibt allerdings offen, denn sie können mit differierenden Inhalten aufgeladen werden, und man versteht sie folglich »als allgemeinverbindliche Formeln, die im Bildgedächtnis der zeitgenössischen Gesellschaft verhaftet waren«.[1208] Dabei kommt Häußermann zu dem Schluss, dass die wiederkehrenden Holzschnitte »nicht ausschließlich unter dem technikorientierten Aspekt eines arbeitserleichternden Entwicklungsprozesses zu betrachten« sind, sondern vielmehr eine inhaltliche Motivation aufweisen, die sowohl für die mehrfach verwendeten Holzschnitte innerhalb eines Druckes als auch in den nachfolgenden Drucken gilt.[1209]

Um nun zur Straßburger *Consolatio*-Ausgabe zurückzukehren: Wie lassen sich die Bildwiederholungen innerhalb der Folge erklären bzw. begründen? Es werden insgesamt 28 Holzstöcke wiederholt, davon sind aber nur 16 Bildwiederholungen, die den Gesprächsinhalt darstellen und somit als Hauptstöcke angesehen werden können, wobei

1204 Vgl. Toubert 1989, S. 124. – Vgl. Bonicoli 2019, S. 101 f.
1205 Vgl. Häußermann 2008, S. 119.
1206 Vgl. Häußermann 2008, S. 119.
1207 Vgl. Häußermann 2008, S. 117–118.
1208 Vgl. Häußermann 2008, S. 118.
1209 Vgl. Häußermann 2008, S. 125.



A. Schema der Bildwiederholungen

der Holzschnitt *W4*[1210] ebenfalls dazu gezählt werden kann, weil dieser im Vergleich zu anderen kleinen Holzschnitten nur noch einmal vorkommt. Vier Stöcke sind jeweils dreimal gedruckt – *W1, W3, W7, W11* –, wobei der Holzschnitt *W1* beim dritten Mal in beschnittenem Zustand erscheint; alle anderen werden nur einmal wiederholt. So kommen drei Weisen der Bildverwendung bzw. Textverbildlichung vor, die der Möglichkeit der mehrfachen Bildinterpretation zugrunde liegen (s. Grafik A).

Wie bereits angedeutet wurde, ergibt sich die Möglichkeit der Bildwiederholungen nicht zuletzt aus der Variabilität des Textes. Denn Boethius spielt durch die philosophische Dialogform bis zu einem gewissen Grad ein Spiel, das vor ihm neben den Sophisten auch Sokrates und Platon gespielt haben – aufgeworfene Fragen werden immer wieder aufs Neue und von verschiedenen Seiten betrachtet und besprochen: »Das Argument geht wie ein Weberschiffchen hin und her, und das Wissen nimmt in der Bewegung eines edlen Spiels Form an.«[1211] Eine solche Textualität legt es nahe, eine vergleichbare Bildkonzeption zu schaffen und bedingt die jeweilige interpretatorische Reichweite. Bevor aber allgemeine Aussagen über die Bildwiederholungen gemacht werden können, sollen sie zunächst einzeln in den Blick genommen werden.

W1: In den Vordergrund der sinnbildlichen Interpretation aller drei Kapitel, in denen der Holzschnitt wiederholt wird, rückt der seelisch-geistige Zustand des Boethius, der

1210 Die Wiederholungen innerhalb der Folge werden im Text durch Kürzel wiedergegeben und können in der Tabelle der Wiederverwendung von Holzstöcken im Druck leicht wiedergefunden werden.

1211 Huizinga 2019, S. 165.

dank der heilenden und musikähnlichen Wortkraft der Philosophie (Nr. 3 u. Nr. 4) hinter die Wahrheit und somit zur Heilung seiner aufgedeckten Wunden (Nr. 8) kommen könnte. Wenn in der Komposition bei den ersten beiden Verwendungen des Stockes die Erscheinung der zur Hilfe gekommenen Philosophie in Begleitung einer ihren Musen hervorgehoben wird, weil sie nach der Diagnosestellung Beruhigung und Vertrauen anstelle der Enttäuschung und Verzweiflung bringen sollte, entsteht durch die Zusammensetzung des beschnittenen Stockes mit dem Dialog-Stock (Fig. 3) bei der dritten Wiederholung die gesamte Bildkomposition als Ansatz für die weitere Bewältigung der Situation dank der wirkmächtigen Argumentation der Philosophie. Der Aspekt der Wiederholung ist textuell.

W2: Die Text-Bild-Kongruenz erfolgt in beiden Fällen der Wiederholung durch die Darstellung der Unterhaltungsszene unter der Palme. Die dritte Prosa des ersten Buches markiert den Dialogbeginn, wenn Boethius die Philosophie als seine Nährerin erkennt (Nr. 6). In der sechsten Prosa desselben Buches stellt die Philosophie Boethius die Fragen, anhand derer sie seinen seelischen Zustand genauer diagnostizieren möchte (Nr. 12). Beim zweiten Mal wird der Holzschnitt durch den kleinen Stock mit der allegorischen Figur der Medizin (s. *W4*) ergänzt, weil die Philosophie in dieser Prosa die Genesung dank der ihr zur Verfügung stehenden Heilmittel verspricht. Es ist bemerkenswert, dass auf diesem Bild zum ersten Mal in der Folge die Palme als Lebensbaum in die Komposition integriert ist. Der Aspekt der Wiederholung ist textuell.

W3: Der Blick auf das Bild-Text-Verhältnis hinterlässt in diesem Fall den Eindruck, dass die Komposition mit Berücksichtigung aller drei Metren entstanden ist und der Holzstock somit von Anbeginn an zur Wiederverwendung vorgesehen war. Die Szene mit der Darstellung Gott Vaters vor den ersten Menschen dient als Bindeglied zwischen allen drei Kapiteln. Die Vorstellung von der göttlichen Urabstammung des Menschen führt von ihrer indirekten Erwähnung als »nicht schlechtester Teil« von Gottes Schöpfung in I, metr. 5,44 (Nr. 9) über die Hervorhebung dieses Ursprungs in III, metr. 6,6 (*nobile germen*, Nr. 41) zu der Aussage über die Weltseele im neunten Metrum des dritten Buches (Nr. 47). Verbildlicht werden sowohl die kosmische Naturordnung und die Seefahrt des Lebens, als auch die Erwähnung des Feuers (in Analogie mit der Sonne als »Himmelsfeuer«[1212]), das als Element jedoch erst ausdrücklich in III, metr. 9 genannt wird. Der Aspekt der Wiederholung ist textuell.

W4: Der Holzschnitt mit der Allegorie der Medizin weicht von den anderen kleinen Holzschnitten ab und wird bei beiden Verwendungen mehr ergänzend zu Hauptstöcken eingesetzt (Nr. 10 u. Nr. 12). In beiden Kapiteln ist die Rede von Arzneimitteln, was den textuellen Aspekt der Wiederholung ersichtlich macht.

1212 Vgl. Kutalyov [2001], s. Kapitel 2.1.: »Zur Entstehung der Astrologie«.

W5: Die Verbindung des Holzschnittes zum Text bei seiner ersten Verwendung im ersten Buch kann als kongruent angesehen werden (Nr. 13). Etwas anders fällt diese Verbindung bei seiner Wiederholung zum vierten Metrum des zweiten Buches aus (Nr. 21). In diesem Metrum wird das Thema der Hausfundierung an einem dafür am besten geeigneten Ort akzentuiert, was zur Umdeutung des Bildes als geräumiges Weltallhaus führt. Die entscheidende Rolle für die Wiederverwendung des Stockes können alle drei im Text erwähnten Beispiele der Naturerscheinungen (Gipfel des Berges, sandiger Meeresstrand, Fluten und Winde) gespielt haben. Die Bildwiederholung stellt außerdem eine Verbindung zwischen den Kapiteln durch die Vorstellungen von der Weisheit her: In I, metr. 7 sorgt sie für die Beherrschung der Affekte, und in II, metr. 4 sichert sie die ausgeglichene innere Gemütsverfassung nach der von Winden und Fluten geschützten bzw. schützenden und somit gelungenen Behausung. Der Aspekt dieser Wiederholung ist mehr subtextuell als textuell.

W6: Es ist einer der drei Holzschnitte mit dem Glücksrad der Fortuna, dessen erste Verwendung zum ersten Metrum des zweiten Buches über das Wesen der Glücksgöttin (Nr. 15) und die zweite Verwendung zur siebten Prosa des vierten Buches erfolgt, in der das Geschick aus ethischer Sicht der Vergeltung ausgelegt wird (Nr. 66). Der Aspekt der Wiederholung ist textuell.

W7: Der Holzschnitt wird dreimal als Hauptstock eingesetzt, wobei aus formaler Sicht seine Funktion zum zweiten Metrum des zweiten Buches eine mehr ergänzende ist (Nr. 17). Die Komposition scheint nicht für ein konkretes Kapitel konzipiert worden zu sein, sondern war offensichtlich von Anbeginn an für die Wiederholungen geplant. Dabei weist das Bild aus inhaltlicher Sicht und in Hinblick auf die Kapitelkontexte mehr einen kommentierenden Charakter auf, als es die einzelnen Textstellen wortgetreu bildlich umsetzt. Das ergibt sich nicht zuletzt durch die Darstellung eines *Hortus conclusus*, der als Eden gedeutet werden kann und der dadurch einen religiös-ethischen Aspekt mit sich bringt. Die Anpassung zu V, metr. 1, in dem über das Zusammentreffen von Natur- und Lebensumständen gesprochen wird, erfolgt vor allem durch zwei aus dem Gartenbrunnen fließende Wasserströme, denn in dem Metrum werden Euphrat und Tigris als zwei aus der gemeinsamen Quelle entspringende Flüsse erwähnt, und sie lassen sich auf dem Holzschnitt als zwei der vier Paradiesflüsse deuten (Nr. 69). Ein weiteres Motiv des Bildes ist die Abgrenzung von städtischer und ländlicher Lebensführung mit drei sozialen Schichten, das sich den Kontexten von II, metr. 2, in dem es um die Unersättlichkeit der menschlichen Natur, und von IV, pr. 2, in der es um die Vermögensmacht im Kontext des Guten und Bösen (Nr. 56) geht, anpasst. Die Idee der schicksalhaften Wasserscheide in Gestalt von Flüssen vereinigt als Hauptnenner alle drei Bilddeutungen. Der Aspekt dieser Wiederholungen ist subtextuell.

W8: Aufgrund der Text-Bild-Kongruenz bei der ersten Verwendung dieses Stockes kann angenommen werden, dass der Holzschnitt zur fünften Prosa des zweiten Buches konzi-

piert wurde, in der es um zwei Wege als zwei Prinzipien des menschlichen Daseins geht (Nr. 22). Durch seine Wiederverwendung zur achten Prosa des dritten Buches, in der die wegen der Schwäche der menschlichen Natur keine wahre Glückseligkeit bringenden Güter angesprochen werden (Nr. 44), rücken die Auffassungen des materiellen und geistigen Reichtums erneut in den Vordergrund. Der Bezug des Holzschnittes zum Text bei seiner zweiten Verwendung erhält somit einen ergänzenden Charakter. Der Aspekt dieser Wiederholungen ist textuell.

W9: Im Bild wird die personifizierte Verehrung der Menschen im alltäglichen Leben dargestellt. Bereits bei der ersten Verwendung des Holzschnittes ist das Uminterpretieren des Textinhaltes zu konstatieren (Nr. 27). Die Wiederholung erfolgt zur siebten Prosa des dritten Buches, in der vordergründig die Lüste des Körpers als das falsche Gut angesprochen werden (Nr. 42). Der Prosainhalt ist abstrakter gehalten, und die Gebundenheit des Bildes an den Text ergibt sich durch die sinnbildliche Umdeutung der Sujethandlung, wobei die Verehrung zum Spiel der Sinnenlüste wird. Der Aspekt dieser Wiederholung ist subtextuell.

W10: Bei der achten Prosa des zweiten Buches illustriert dieser Holzschnitt die Gegenüberstellung der glücklichen und der widrigen Fortuna (Nr. 28). In der ersten Prosa des vierten Buches sind vor allem zwei Momente von Relevanz: die Theodizeefrage und die dem Geist des Boethius verliehenen Schwingen (Nr. 54). Durch die Wiederholung wird die Frage nach der Vereinbarkeit der Allmacht und Allwissenheit Gottes mit der Existenz des Bösen pointiert. Dies geschieht im Kontext des Bildes jedoch aus der Sicht des Waltens der Glückgöttin, weil es um das Thema der himmlischen und irdischen Vergeltung geht. Der Aspekt dieser Wiederholung ist subtextuell.

W11: Durch diese Bildwiederholung ergibt sich eine Verbindung zwischen allen drei Metren. Im vierten Metrum des dritten Buches wird Kaiser Nero als Beispiel eines tyrannischen Herrschers erwähnt (Nr. 37). In Hinblick auf den Inhalt des fünften Metrums desselben Buches repräsentiert seine Majestät im Bild die irdische Macht, der die Beherrschung von Affekten gegenübergestellt wird (Nr. 39). Im zweiten Metrum des vierten Buches wird erneut das Thema von Tyrannen aufgegriffen, diesmal aus Sicht der Notwendigkeit, zügellose Handlungen zu vermeiden, denn sonst können zum Schutz dienende Waffen aufgrund von nicht zu bändigendem Zorn schnell zum Instrument der Gewaltherrschaft werden (Nr. 57). Folglich könnte die historische Persönlichkeit des Kaisers Nero als Schlüsselfigur für die Interpretation aller drei Metren akzentuiert werden. Der Aspekt dieser Wiederholungen ist textuell.

W12: Auf diesem Holzschnitt sind Bildelemente wie der Laubbaum und der Weinstock zu finden, die sich in Bezug auf das achte Metrum des dritten Buches, in dem es um die Weltschätze im Kontext der Selbsterkenntnis geht, erklären lassen (Nr. 45). Die Verbindung des Bildes zur vierten Prosa des vierten Buches scheint komplexerer Natur zu sein,

weil darin die Vorstellungen vom Moralischen vorkommen, die über die Selbsterkenntnis als Idee des inneren Richters zum Ausdruck gebracht werden (Nr. 60). Deswegen ergibt sich der Bezug zum Text durch zwei sinnbildliche und der Komposition zur Grunde liegende Schwerpunkte: das Gestirn am bewölkten Himmel als Lichtquelle des göttlichen Geistigen und die Weinrebe als Allusion auf die christliche Lehre. Der Aspekt dieser Wiederholung ist subtextuell.

W13: Aus Sicht der Text-Bild-Kongruenz sind auf dem Holzschnitt mehrere Textmomente aus dem vierten Metrum des fünften Buches zu finden – die Wachstafel, der Wandspiegel und als Stoiker zu deutende Personen (Nr. 75). Das lässt vermuten, dass das Bild zunächst für dieses Metrum konzipiert wurde, und somit wäre seine erste Verwendung die eigentliche Bildwiederholung (Nr. 46). Als Schlüssel zur Wiederholungsdeutung kann der Spiegel mit seiner illusorisch-reflektierenden Funktion dienen. Bemerkenswert ist, dass bei diesen Kombinationen dieselben Holzstöcke verwendet wurden, und der Unterschied nur in der Position von Fig. 7 und Fig. 10b liegt. Der Aspekt dieser Wiederholung ist subtextuell.

W14: Das ethisch-moralische Thema der Zweckmäßigkeit von Handlungen wird in der fünften Prosa des vierten Buches aus Sicht der Belohnung oder der Bestrafung (Nr. 62) und in der sechsten Prosa desselben Buches aus Sicht der göttlichen Vorsehung und des Schicksals (Nr. 64) ausgelegt. In den Vordergrund rückt dabei die Idee der Bekämpfung von Zweifeln in der menschlichen Seele mit dem »Feuer des Geistes« in Gestalt der Hydra, die in IV, pr. 6 erwähnt wird. Der Aspekt dieser Wiederholung ist textuell.

W15: Das Thema der Weltordnung in menschlichen Vorstellungen über die Wundererscheinungen der Natur verbindet beide Metren (Nr. 63 und Nr. 65) und begünstigt die Bildwiederholung. Der Große Bär wird ausdrücklich in IV, metr. 6 und in IV, metr. 5 als der Stern Arktur (*Arcturi sidera*) erwähnt. Der Aspekt dieser Wiederholung ist textuell.

W16: Der naheste sinnbildliche Bezug zum Text entsteht beim zweiten Metrum des fünften Buches, in dem die höchste Wahrheit des ewigen Geistigen besprochen wird, und zwar im Zusammenhang mit dem erbrachten Vergleich zwischen der Sichtweite der Sonne und der des Schöpfers (Nr. 71). Die dritte Prosa desselben Buches widmet sich der göttlichen Vorsehung und menschlichen Willensfreiheit (Nr. 72). Die Verbindung zum Text bei der zweiten Verwendung ergibt sich vor allem durch die Vorstellung vom das ganze Universum durchschauenden Gott. Dadurch zeigt sich eine Verbindung zwischen den Kapiteln. Der Aspekt dieser Wiederholung ist textuell.

Mit Blick auf diese zusammenfassenden Auslegungen ist zu konstatieren, dass die Wiederverwendung von Holzstöcken in der *Consolatio*-Folge vor allem aus konzeptuellen Gründen erfolgte. Die Bildwiederholung war beabsichtigt und gewollt, und die Bildkonzeption erfolgte mit Berücksichtigung von zwei bzw. drei Kapiteln, so dass man die

dabei entstandenen Verbindungen zwischen den Kapiteln ebenfalls als intendiert ansehen kann. Das erste Erscheinen des Bildes in der Folge bedeutet außerdem nicht automatisch, dass es unmittelbar für dieses Kapitel konzipiert wurde. Denn in einigen Fällen können bestimmte Bildelemente mit Bezug auf den Text erst bei der zweiten bzw. dritten Verwendung erklärt werden. Und es sind sowohl textuelle (10) als auch subtextuelle (6) Aspekte der Wiederholung zu beobachten. Die Bilder sind in Kontexten der jeweiligen Kapitel lesbar und können textkommentierend sein. Dabei ist es interessant, zu jedem Fall einen sinnbildlichen Hauptnenner für die Interpretation zu finden.

Wie verhält es sich aber mit den kleinen Nebenstöcken? Aus formaler Sicht scheinen sie eine seitengliedernde Funktion zu haben, indem sie den aufgesetzten Text einengen bzw. ausbreiten, was eine Auswirkung auf ihre Anzahl haben kann. Die Intention, die Holzschnittkombination auf manchen Seiten an den Satzspiegel anzupassen, wird durch freigelassene, technisch bedingte Zwischenräume sichtbar, etwa auf fol. 31v (Nr. 19), fol. 50v (Nr. 31), fol. 54r (Nr. 33), fol. 64r (Nr. 44), fol. 75v (Nr. 50), fol. 78v (Nr. 51), fol. 79v (Nr. 52), fol. 85r (Nr. 55), fol. 98r (Nr. 61) und fol. 98v (Nr. 62). Doch mancherorts wurde die Zahl der Stöcke bis auf zwei reduziert, obwohl es noch Platz für einen weiteren Stock gibt, z. B. für Fig. 11 (Tor) wie auf fol. 20v (Nr. 12), fol. 59v (Nr. 38) im Vergleich zu fol. 48v (Nr. 29) und fol. 65v (Nr. 45). Das würde bedeuten, dass den Nebenstöcken offensichtlich eine weitere Aufgabe beigemessen werden kann; welcher Art sie aber war, muss offen bleiben. Eine dekorative Wirkung kann diesen Stöcken keineswegs abgesprochen werden, und im Sinne von Häußermann können sie als Bildchiffren betrachtet werden. Das betrifft vor allem die Dialog-Stöcke, die nicht zuletzt ein besonderes Merkmal der Konzeption der Folge darstellen. Folglich ist die Behauptung, die Aufgabe von Nebenstöcken liege darin, »den mit Holzschnitten geschmückten Raum auf möglichst billige Weise zu vergrößern«[1213] nur bedingt zutreffend.

5.6 Bildsprache

In der reichen Illustrierungsgeschichte der *Consolatio*, die auch ein Paradebeispiel und wohl das Hauptmodell für die visuelle und visionäre Literatur des Mittelalters ist[1214], stellt einzig die Straßburger Holzschnittfolge ein alle Kapitel umfassendes und abgeschlossenes Konzept dar, das mehrere Möglichkeiten für individuelle Interpretationen von religiös-mythologischen und philosophischen Anschauungen eröffnet. Der assoziativ-logischen Deutung der entstehenden Bild-Text-Beziehungen liegt der Symbolismus als »lebendiger Odem des mittelalterlichen Denkens« zugrunde, bei dem sich die Gewohn-

1213 Dupeux 1992, S. 41.

1214 Vgl. Ann W. Astell: Visualizing Boethius's Consolation As Romance, in: Kaylor, Noel Harold Jr. u. Phillips, Philip Edward (Hgg.): New Directions In Boethian Studies. Kalamazoo 2007, S. 111–124, hier S. 112.

heit widerspiegelt, »alle Dinge in ihrem sinnreichen Zusammenhang und ihrer Beziehung zum Ewigen zu sehen«.[1215] Es geht um eine eigentümliche Bildsprache, wobei jedes Fragment bei großer Nähe von heidnischen und christlichen Zeichen und Symbolen in ihrem engen Zusammenhang das »durchscheinende« Ganze[1216] begriffsmäßig beinhaltet. Demzufolge tritt für die zeitgenössische Leserschaft eine bildliche Annäherung bzw. eine Adaption des Textes zum Vorschein, die mit der medialen Tradition verbunden ist und den kulturellen Erwartungen entspricht.

Der schier allmächtige Zwang des geistigen und weltlichen Symbolismus in der Kulturgeschichte der Zivilisation ist in der Religionswissenschaft und insbesondere in der Mediävistik wohlbekannt: »Denn jedes Ding kann mit seinen verschiedenen Eigenschaften Symbol für verschiedene andere Dinge sein und auch mit ein und derselben Eigenschaft verschiedene Dinge bezeichnen; und die höchsten Dinge haben ihre tausendfachen Symbole. Kein Ding ist zu niedrig, um das Höchste zu bedeuten und darauf hinzuweisen zum Zweck der Verherrlichung.«[1217] Einige Bildelemente können folglich nur durch andere Bildelemente erklärt werden, weil sie in assoziativ-logischen Wechselbeziehungen zueinander stehen. Es muss »Spiegel gegenüber Spiegel« gesetzt werden, um zur Entschlüsselung der mehrdeutigen und zu kulturellen Symbolen gewordenen religiös-mythologischen Zeichen und Gestalten zu gelangen, die auf dem Wege vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und vom Vorübergehenden zum Ewigen in ihrer Unbestreitbarkeit entstanden sind.[1218]

Eine Geschichte mit Fabula und Sujet?

Die Illustrierung philosophischer Texte war grundsätzlich mit besonderen Herausforderungen verbunden, weil bei ihnen im Vergleich zur Romanliteratur temporale und kausale Zusammenhänge von Ereignissen (*Fabula* und *Sujet* bzw. *story* und *plot*) weitgehend fehlen. Obwohl in der Trostschrift des Boethius spekulative Überlegungen in einem dialogischen Monolog die »realen« Handlungen ersetzen, ähnelt die »erzählende« Bildsprache der illuminierten *Consolatio*-Handschriften der von mittelalterlichen allegorischen Romanen, wie z. B. dem *Roman de la Rose* von Jean de Meun und Guillaume de Lorris,

1215 Vgl. Huizinga 1924, S. 291.

1216 Vgl. Сергей Аверинцев: К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. См. »Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси«. Москва 1972, стр. 25–49. (Sergei Awerinzew: Zur Sinnerläuterung der Beschriftung über der Koncha der zentralen Apsis der Sophienkathedrale, in: Altrussische Kunst und künstlerische Kultur in der vormongolischen Rus. Moskau 1972, S. 25–49). [https://royallib.com/book/averintsev_sergey/k_uyasneniyu_smisla_nadpisi_nad_konhoy_tsentralnoy_apsidi_sofii_kievskoy.html] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

1217 Vgl. Huizinga 1924, S. 279.

1218 Vgl. Huizinga 1924, S. 289.

dessen ausführliche Allegorien »alle Ansprüche der mittelalterlichen Phantasie« befriedigten.[1219] Eine besondere Rolle spielt dabei die erste Miniatur der Trostschrift, die meistens einen leidenden Mann im Bett und eine diesen tröstende Person abbildet.[1220] Wie Ann W. Astell gezeigt hat, kommt in der Visualisierung der ersten Szene der *Consolatio* deswegen eine wichtige Bedeutung zu: Mit besonderem Nachdruck werden dabei solche Details wie der schreibende Autor und die neben ihm erschienene Figur der Philosophie oder der Konflikt zwischen der Philosophie und den Musen akzentuiert. Des Öfteren werden die geschilderten Details bzw. ikonografischen Elemente miteinander kombiniert. Eine solche Kombination zeigt bereits die Federzeichnung der Stuttgarter Handschrift *Cod. HB X 19* (fol. 8r, Abb. 15): Der mit einem Griffel in der Hand am Schreibpult sitzende Boethius blickt zur Philosophie hinauf, die (in der üblichen Weise personifiziert) über ihm schwebt, während eine der beiden hinter ihm stehenden Musen ihn an seinem linken Arm berührt, um ihn zum Schreiben anzuspornen; die Körperhaltung und die Geste der anderen Hand deuten auf das unmittelbar folgende Weggehen der beiden hin. Ein Bett ergänzt die Komposition, denn aufgrund der Schilderung im Text setzt sich die Philosophie auf das Ende seines *lectulus*.

Die Gelehrsamkeit des Boethius wird in der Stuttgarter Handschrift durch viele Bücher im Regal über dem Bett sowie im Schränkchen am Schreibpult betont. Nach der Narration dieses Bildes nimmt man an, dass sich eine besondere Situation ereignet habe, bei welcher eine Frauengestalt mit Attributen einer Personifikation der Philosophie dem Gelehrten erschienen ist. Diese Annahme sowie die Anwesenheit des Bettes können dabei als Hinweise auf seinen leidenden Zustand gedeutet werden, der durch seinen verzweifelten und fragenden Blick zur Philosophie bekräftigt wird. Es wird also im Bild eine Verbindung zwischen der Gelehrsamkeit und der Krankheit hergestellt, wobei sich die poetische Seite des Bildes erst mit Kenntnis des Textes entfaltet. Beim Vergleich dieser Miniatur mit dem Holzschnitt aus der Straßburger Folge (fol. 2v, Nr. 2) fällt auf, dass bei Grüninger zunächst mehr die Verzweiflung des Betroffenen betont ist. Hier tritt die Philosophie an sein Bett, um ihn zu trösten, und nur seine Kleidung charakterisiert seine Person als Gelehrten, was im nächsten Bild mit der Darstellung des Pultes mit Buch und Schreibutensilien bestätigt wird (fol. 5r, Nr. 3).[1221] Die Szene kann ebenso auf einer anderen, nicht allegorischen, sondern konkret-wörtlichen Ebene »banaler« betrachtet werden, nämlich als die Begegnung zwischen einem kranken, in seinem Bett liegenden Mann und einer Frau, die sich liebevoll um ihn sorgt, wie es typisch für die Miniaturen der narrativen Romane war.[1222] So schlägt dieses einfache Erzählschema in der *Consolatio*

1219 Vgl. Huizinga 1924, S. 157.

1220 Vgl. Astell 2007, besonders S. 116–119.

1221 Siehe hierzu Kap. 6.4 über die Verwendung der *Boethius*-Stöcke in der deutschsprachigen Ausgabe *Das buch des lebens* von Ficinos Abhandlung *De vita libri tres* (*Drei Bücher über das Leben*), die Grüninger 1505 herausbringt.

1222 Vgl. Astell 2007, S. 118.

von der konkreten und realen Situation zur allegorischen Szene um, die bereits im Vorfeld eine Heilung von dem seelischen Leid verspricht.

Mit der Erscheinung der personifizierten Philosophie vor Boethius in seiner schwierigen Lage beginnt die Trostgeschichte, wobei sie die Musen vertreibt, die von Tränen überströmten Augen des Boethius trocknet und nach der Diagnosestellung den Verlauf der »Therapie« von milderen zu kräftigeren Heilmitteln festlegt, um in ihm das Verständnis des wahren Wertes des menschlichen Daseins zu erwecken. Boethius wird zu einem sanftmütigen Zuhörer und Gesprächspartner, der für die Möglichkeit der Wiedererinnerung an sein Selbst dankbar ist.

Nur die Musen treten als weitere »handelnde« Personen in der »Geschichte« auf, denn die Glücksgöttin, die in einer Prosopopoiie zu Wort kommt und als unpersönliche Losmacht und Gegenspielerin der Philosophie anzusehen ist, spricht nicht selbst, sondern es ist die Philosophie, die in ihrer Argumentation die Gegenrede der Fortuna übernimmt. All das lässt möglicherweise doch von *story* und *plot* sprechen, weil sowohl eine chronologische Abfolge der einzelnen Geschehnisse (*Fabula/story*) wie auch eine Handlungsstruktur (*Sujet/plot*) beobachtet werden können. Die »Geschichte« nimmt verständlicherweise keine überraschende »Wende«, und es passieren keine »abenteuerlichen« Ereignisse. Die Spannung liegt in den Auslegungen der recht komplizierten philosophischen Fragen, die als festzuhaltende Stationen zur Orientierung beim geführten Mono-Dialog dienen, weil es um ein »bildlich stichworthafte[s] Einprägen bestimmter Inhalte«[1223] auf dem Wege der seelischen Wanderung zum höchsten Gut geht, wobei die Gesten und Gebärden der handelnden Personen eine »Weichen« ähnliche Funktion übernehmen: Sie weisen und lenken die Aufmerksamkeit der Leserschaft.

Infolgedessen kann die ordnungsmäßige Reihenfolge der Straßburger Bilder mit einem Storyboard verglichen werden, das die »Geschichte« durch die Aufteilung von Schnittszenen offenlegt und somit den Assoziationsmechanismus der visuellen Wahrnehmung für den zeitgenössischen Leser aktiviert, was, wie bei der Filmmontage, »ein absolut erschöpfendes, vollständiges und *verallgemeinertes Bild des Themas* auslöst«.[1224] Die angewandte Technik ermöglicht dabei in austauschbaren Kombinationen von Haupt- und Nebenstöcken eine retrospektive Dynamik der Fortsetzung des Mono-Dialogs, dessen Spannweite vom Ich-Selbst (Boethius) bis zum Über-Ich (die Philosophie) reicht. Sogar die wenigen Bilder, auf denen Boethius mit der Philosophie nicht zu sehen sind, fallen nicht aus der Reihe, weil sie im Gesamtkontext lesbar sind. Eines dieser Bilder

1223 Susanne Wittekind: Die Illustration von Augustinustexten im Mittelalter, in: Wilhelm Geerlings/Christian Schulze (Hgg.): Der Kommentar in Antike und Mittelalter, Bd. 2. Leiden/Boston 2004, S. 101–127, hier S. 101. – Vgl. Zimmermann-Homeyer 2018, S. 197.

1224 Vgl. Sergej M. Eisenstein: Montage 1938 (1938), in: Sergej M. Eisenstein: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. von Felix Lenz u. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2005, S. 158–201, hier S. 162. Hervorhebung im Original. – Eisenstein unterscheidet zwischen dem verallgemeinerten Bild und dem Abbild und macht dies am Beispiel eines Zifferblatts mit Zeiger deutlich: Während das Zifferblatt als Abbild ein geometrisches Objekt darstellt, wird es als verallgemeinertes Bild zur Vorstellung von der Zeit. Vgl. ebd. S. 163.

ist der Holzschnitt mit der Darstellung Gott Vaters und den ersten Menschen (fol. 16, Nr. 9), die noch zwei weitere Male wiederholt wird (fol. 62v, Nr. 41 und fol. 69r, Nr. 47; s. a. im Kap. 5.5, *W3*).[1225] Dieser Holzschnitt fungiert durch seinen thematischen Gehalt als Schnittszene im Dialog, indem er wiederholt auf die Urabstammung des Menschen verweist, und nimmt dabei durch seine vertrauten kompositionellen Details einen festen Platz in der Folge ein, ohne dabei bei der Leserschaft das Bedürfnis nach der Anwesenheit der Philosophie und Boethius im Bilde hervorzurufen.

Der Einleitungsholzschnitt

Das erste Bild der Straßburger Folge fällt anders als gewohnt aus: Grüninger lässt die *Consolatio* nicht mit einem Dedikationsbild oder einer Darstellung der personifizierten Philosophie beginnen, sondern mit einem Bild des Autors und dessen Söhnen, denen eine Gruppe von Männern ehrerbietend zujubelt, vor der Kulisse der Stadt Rom (fol. A4v, Nr. 1). Hierfür bringt er sogar eine (Bild-)Überschrift an, die die Figuren selbst sowie die abgebildete Stadt als Rom identifiziert. Damit ist es die einzige Überschrift im Druck, die einen ausdrücklichen Hinweis auf das Bild enthält. Indem Grüninger Boethius gleich zu Beginn als eine historische Persönlichkeit auftreten lässt, macht der Drucker einen klaren Anspruch auf die Wahrhaftigkeit der Schrift bzw. der Geschichte geltend. So wird das Gespräch des Boethius mit der Philosophie zugleich biografisch, weil es scheinbar auf einer wahren Begebenheit basiert, nämlich einem dialogischen Monolog, der eine bildliche Ausdrucksform findet. Damit entsteht ein Spiel zwischen der einer – fiktiven (fiktionalen) – historischen Realität und der allegorischen Form der (Bild-)Erzählung.

Die Leserschaft ist folglich in der Lage, sich eine raumzeitliche Vorstellung von der erzählten Welt zu bilden, die ihr erlaubt, den Kontext des Textes besser zu verstehen. Denn Grüninger legt von Beginn an den Ort des Geschehens fest: Es ist die Stadt Rom, die zudem offensichtlich beansprucht, als ein Abbild des Himmlischen Jerusalem wahrgenommen zu werden. Aus dieser Sicht kann das, was Boethius widerfahren ist, als individuelle Eschatologie gedeutet werden. Liest man es zusammen mit dem letzten Holzschnitt, in dem auch Platon und Aristoteles neben Christus als Weltenrichter erscheinen, so konnte Boethius seine geliebte antike Philosophie mit den christlichen Lehren vereinbaren (fol. 124r, Nr. 78). Damit wäre der erste Holzschnitt auch eine Art Lob auf Boethius und sein Werk, das die Lektüre dieses erfolgreichen Textes sichert. Es ist nicht bekannt, ob ein vergleichbares Bild jemals als Auftakt der Bildreihe für die *Consolatio* geschaffen wurde, aber dieser Holzschnitt ist zweifelsohne zu einem markanten Merkmal dieser Ausgabe geworden.

1225 Weitere Holzschnitte: fol. 44 (Nr. 26), fol. 65v (Nr. 45), fol. 116 (Nr. 73). Und auf zwei weiteren Holzschnitten ist Boethius ohne die Philosophie zu sehen, es ist Einleitungsholzschnitt (Nr. 1) und fol. 7r (Nr. 5).

Die Verlagerung des Dialogs in die Natur

Mit Ausnahme von wenigen Bildern findet das Gespräch zwischen der Philosophie und Boethius in der Natur statt. Damit wird nicht zuletzt deren Bedeutung in der *Consolatio*-Welt unterstrichen (siehe u. a. Kap. 5.1).[1226] Auch wenn die Überlegungen über das Gute und das Böse, über die Fortuna, die göttliche Vorsehung und die Willensfreiheit im geschlossenen Kerkerraum erfolgen, ist es eine Welt außerhalb von jeglichen Räumen und Mauern. Das Verständnis und das Begreifen der Weite sowohl der inneren als auch der äußeren Welt als Zeichen des Wirkens Gottes führen zur Erkenntnis des eigenen Selbst und der Weltordnung. Diese Verbundenheit von Makro- und Mikrokosmos, bildlich ausgedrückt durch die Naturkulisse als Lebensraum der Menschen, ist in der Ikonografie der Trostschrift wiederzufinden. Viele Handschriften enthalten Miniaturen, die in ihrer Narration zwischen der Architektur und der Natur wechseln. Bei einigen dagegen verlassen die Protagonisten überhaupt nicht den Innenraum (z. B. *Français 1099*). So werden bei allen Konzeptionen die Schwerpunkte der Textauslegung sichtbar: Die Betonung wird einmal auf die innere und äußere Welt als weit zu fassendes Ganzes und einmal auf den Dialog mit der Philosophie an sich gelegt, bei dem abstrakte philosophische Gedanken diskutiert werden.

Die Leerstellen und die Diegese

Durch die Illustrationen ist dem Text eine weitere Dimension der Sinnstiftung hinzugefügt worden, nämlich ein Vorschlag seiner bildlichen Interpretation, bei dem die Holzschnitte als komplementäre und texterweiterte Sinnträger[1227] verstanden werden können. Die Wahrnehmung der Trostschrift und der Straßburger Folge liegt am Ende bei der Leserschaft selbst als derjenigen, die für sich diese entstandene Narrativität zu deuten weiß. Das wäre mit einem »Prozess des Selbsterzählens mit den Mitteln des schlussfolgernden Denkens«[1228] verbunden, der auf bekannten mündlich überlieferten Geschichten oder gelesenen Texten basiert und der somit eine gewisse Freiheit bei der individuellen Deutung bzw. Konkretisierung des Textinhalts bzw. des Bildgehalts erlaubt. Anders formuliert, die Konzeption der Folge stellt eine Seite der Beziehung zum Text

1226 Lediglich zehn Holzschnitte bilden eine Szene im Rauminneren ab (inklusive drei kleine Nebenstöcke).

1227 Sebastian Speth: Dimensionen narrativer Sinnstiftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Textgeschichtliche Interpretation von *Fortunatus* und *Herzog Ernst*. Berlin/Boston 2017. S. 169.

1228 Hans-Jürgen Pandel: Schrift und Bild – Bild und Wort, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ). 31 (2009), S. 10–17, hier S. 12. Online-Version abrufbar über die Seite der Bundeszentrale für politische Bildung. [https://www.bpb.de] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

dar, während die Leserschaft ihrerseits diese durch eigene Interpretation ergänzt. So erhält die Interaktion von Text und Leserschaft eine Dynamik, die bei der Betrachtung der Holzschnitte »neben dem explizit Gesagten ›Unformuliertes‹«[1229] erscheinen lässt. Damit sind sogenannte Leerstellen gemeint, die in der Straßburger Folge hinsichtlich der Innerbildlichkeit überwiegend »diegetisch« sind.[1230]

Der im Rahmen der Rezeptionsästhetik verwendete literaturtheoretische Begriff »Leerstelle« wurde für die Kunstwissenschaft von Wolfgang Kemp übernommen, der ihre Hauptaufgabe als »ausgesparte Anschließbarkeit« (W. Iser) darin sieht, »den Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation zu beteiligen«.[1231] Sie erlaubt folglich der Leserschaft, wie oben angedeutet, das Unformulierte bzw. das Nicht-Gezeigte, jedoch für die Bilder Bestimmende zu erfassen, und weisen ihr sowohl »in Bezug auf innerbildliche Relationen«[1232] als auch auf ihre Beziehung zum Bild eine aktive Rolle zu.

Unter einer Diegese kann »die durch eine Erzählung – explizit und implizit – gesetzte Welt« verstanden werden; sie ist »der Inhalt des mentalen Konstrukts, das der Rezipient im Zuge des Versuchs, eine Erzählung zu verstehen, anfertigt […]«.[1233] Die Diegese, die von der antiken Diegesis (= Erzählung, Erörterung) insofern zu unterscheiden ist, als sie diese beinhaltet bzw. selbst durch Diegesis vermittelt wird, kann ebenfalls als Oberbegriff zur Fabula (*story*) erfasst werden.[1234] Denn qualitativ gesehen, enthält die Diegese sowohl auf die Handlung bezogene als auch nicht darauf bezogene Informationen, d. h. dass sie über die Fabula hinausgeht. Außerdem kann die Diegese mimetische bzw. nicht mimetische Züge samt allen dazwischen liegenden Nuancen auf-

1229 Speth 2017. S. 172.

1230 Beide Begriffe – Leerstelle und Diegese – gehören ursprünglich zur Rezeptionsästhetik innerhalb der Literatur- und Filmwissenschaft. – Die »diegetische Leerstelle« sowie weitere im Text gemachte Vorschläge für die Bezeichnung der Leerstellen erfolgen in Anlehnung an die von Alice Thaler-Battistini vorgeschlagenen vier Typen dieses Begriffes, die sie in ihrer Dissertationsschrift bespricht: mimetische, rhetorische, pikturale und sigetische. Nach Thaler-Battistini gibt es für die Leerstellen noch keine festgelegte Typologie, obwohl sie für »das Performative eines Werkes maßgebend sind«, und ihre Begriffsvorschläge sieht sie als solche, »die ihren Funktionen im Bildganzen oder ihren außerbildlichen Zuordnungen entsprechen«. Alice Thaler-Battistini: Von ontologischen Dualismen des Bildes. Philosophische Ästhetik als Grundlage kunstwissenschaftlicher Hermeneutik. Zürich 2014, zugl. Phil. Diss. Univ. Zürich 2012, S. 111. Frei zugänglich bei Zurich Open Repository and Archive (ZORA): https://www.zora.uzh.ch [Letzter Zugriff: 07.10.2025]. – Die Dissertation wurde unter dem Namen Alice Thaler 2015 in Basel publiziert. – Zum Begriff »Diegese« siehe Anton Fuxjäger: Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwirrung, in: *montage AV.* Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 16 (2007), Nr. 2, S. 17–37. [https://doi.org/10.25969/mediarep/272].

1231 Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985, S. 253–278, hier S. 261.

1232 Thaler-Battistini 2014, S. 110.

1233 Fuxjäger 2007, S. 18 u. 23 f.

1234 Hierzu Fuxjäger 2007, S. 19–21.

weisen, indem die Bilder auf »nachahmende« Weise von den Ereignissen in der erzählten Welt erzählen.[1235] Dabei ist mimetisch (= Mimesis) nicht ausschließlich als strenges Nachahmen zu verstehen, sondern auch als »›sich ähnlich machen‹, ›zur Darstellung bringen‹, ›ausdrücken‹, ›vor-ahmen‹«.[1236]

Auch nicht-fiktionale Erzählungen haben nach dem Medienwissenschaftler Anton Fuxjäger eine Diegese: Der Rezipient versucht in diesem Fall »die erhaltenen Informationen zu einer möglichst schlüssigen Vorstellung der erzählten Welt zu ergänzen. Der einzige Unterschied zur fiktionalen Erzählung besteht darin, dass der Rezipient diese Welt nicht für eine Erfindung des Autors hält, sondern für eine Repräsentation eines Ausschnitts der wirklichen Welt.«[1237] Aus dieser Sicht werden auch die Vorstellungen von der Welt der *Consolatio*-Leserschaft als »›Wirklichkeits-Diegese‹ ergänzt, verändert oder auch bestätigt«[1238], jedoch mit jenem Unterschied zu nicht illustrierten nicht-fiktionalen Erzählungen, dass die Leser aufgefordert sind, Stellung zu den Illustrationen zu beziehen: an ihnen Gefallen zu finden, sie als bildlichen und weiterführenden Textkommentar wahrzunehmen oder auch dies zu verneinen. Dieser sogenannte Wirklichkeitsvergleich war möglicherweise auch für das Verschwinden der Bilder aus der *Consolatio* verantwortlich, weil sie bei der Lektüre als redundant oder sogar als störend empfunden werden könnten – in derselben Weise wie »gesteigerte Lesekompetenz«[1239] der Rezipienten dem Verschwinden von Illustrationen aus den Romanen ab Mitte des 16. Jahrhunderts zugrunde liegt.

Als ein Beispiel für eine diegetische Leerstelle in der Straßburger Folge kann der letzte Holzschnitt auf fol. 124r (Nr. 78) dienen. Er ist zugleich ein abschließender und alles umfassender Akkord. Hier vereinen sich die Überlegungen über Willensfreiheit und göttliche Vorsehung (der Junge mit Stock), die Versöhnung der antiken Philosophie mit den christlichen Lehren (zwei Philosophen), die ethisch-moralische Belehrung zu einem guten bzw. frommen Leben (Christus als Weltenrichter), die auch die Vorstellungen von Gut und Böse impliziert, sowie Boethius' Erlangung der Erkenntnis Gottes als *summum bonum*. Seine lange Reise ist somit beendet. Das Bild, das inhaltlich alles Vergangene beinhaltet, setzt hier einen Schlusspunkt der Geschichte, und es folgt nur insofern ein Danach, als es dem Leser überlassen wird, welchen Weg er einschlagen kann, um zu seiner eigenen Selbst- und Welterkenntnis zu gelangen.

1235 Hierzu Fuxjäger 2007, S. 27–30.

1236 Zum Begriff Mimesis siehe Christoph Wulf: Mimesis, in: Gunter Gebauer/Dietmar Kamper/Dieter Lenzen u. a. (Hgg.): Historische Anthropologie: Reinbeck 1989, S. 83–125, hier S. 83. – Zum Unterschied von Mimesis und Diegesis bei Platon siehe Passage bei Fuxjäger 2007, S. 20.

1237 Fuxjäger 2007, S. 24.

1238 Fuxjäger 2007, S. 24.

1239 Manuel Braun: Illustration, Dekoration und das allmähliche Verschwinden der Bilder aus dem Roman, in: Karl A.E. Enenkel/Wolfgang Neuber (Hgg.): Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period. Leiden/Boston 2005, S. 369–407, hier S. 397 u. 406 f.

Vor allem, wenn den Bildern keine Bildüberschriften mitgegeben wurden, wie in der Straßburger Ausgabe, verlagert sich die Aufmerksamkeit auf den Text selbst, um aus ihm den notwendigen Kontext als Anstoß für die Bilddeutung zu schöpfen. Daher stehen die Bilder in einer engeren Beziehung zum Text, beanspruchen für sich jedoch eine gewisse Autonomie, die besonders bei den Wiederholungen mit ihrem textuellen und subtextuellen Aspekt sichtbar wird. Das, was Grüninger erlaubt, den einen oder den anderen Stock erneut zu benutzen, ist die Darstellung selbst, die trotz ihrer Komplexität gelegentlich allgemeine Züge bekommt. Die Berücksichtigung von mehreren Kapiteln in einigen Fällen führt zu einem bestimmten Bildgehalt, bei dem die Bilder gemischte Typen von Leerstellen aufweisen, wie zum Beispiel »rhetorisch-pikturale«, »rhetorisch-memorative« oder »memorativ-pikturale«.[1240] Jedoch sind sie nicht ausschließlich den wiederholten Holzschnitten eigen. Das bedeutet auch einen offenen Umgang mit dem Text bei der Berücksichtigung der Tradition von Buchillustrationen.

Ein Beispiel für die rhetorisch-pikturale Leerstelle

Im Fall des ersten Holzschnittes der Folge kann von einer rhetorisch-pikturalen und das ganze Bild umfassenden Leerstelle gesprochen werden (Nr. 1). Sie ist insofern rhetorisch, als sie mit dem Narrationszusammenhang – das Leben des Boethius, seine sozial-gesellschaftliche Stellung und sein Werk sowie die Stadt Rom als Handlungsort – spielt bzw. diesen umspielt; und piktural, weil der Holzschnitt keine Vedute von Rom, sondern eine symbolhafte Darstellung der Stadt zeigt und weil die liegende Mondsichel auf der Kuppel eines Rundbaus stellvertretend als Zeichen für das Felsendom und somit für Jerusalem stehen kann.[1241] Diese Mondsichel sorgte bei der zeitgenössischen Leserschaft mit ihren Deutungsvariationen für Irritation. Denn es fehlt ein Zusammenhang, der sie innerhalb der Stadt Rom und im Kontext der *Consolatio* zufriedenstellend erklären würde, deswegen kann es lediglich bei Deutungsversuchen bleiben. Da dieses Bildelement ebenso im Holzschnitt zur Stadt Trier in der *Schedelschen Weltchronik* vorkommt (fol. 23r; GW M40784) und dort noch für vier weitere Städte sowie ein Land verwendet wird, ist seine Auffassung als eine Leerstelle mehr als berechtigt, weil es sich mit dem Blick auf frühere Darstellungen des Felsendoms »im kollektiven ikonischen Gedächtnis«[1242] befindet.

1240 Diese Begriffskombinationen für die gemischten Typen werden von der Verfasserin vorgeschlagen.

1241 Die Definition von »rhetorischer« Leerstelle erfolgt nach Thaler-Battistini2014, S. 113. – Die Deutung von »pikturaler« Leerstelle ist mehr »im Zusammenhang mit der Symbolfunktion des Bildes« (Nelson Goodman) zu verstehen und weicht somit etwas von ihrer Verwendung bei Thaler-Battistiniab, die sie als »Auslassungen« verstanden haben will. Ebd, S. 123.

1242 Thaler-Battistini 2014, S. 128.

Rhetorisch-memorative und memorativ-pikturale Leerstelle

Obwohl die Trostschrift selbst nicht offen didaktisch ist, aber memorative Erbauungen in ethischer Dimension enthält, wird der Folge ein didaktisch-memorativer Aspekt zugeschrieben[1243], der »sowohl wahre Erkenntnis als auch besinnliche Lebenseinstellung ermöglicht«.[1244] In diesem Zusammenhang ist der in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene mnemotechnische Traktat aus dem *Codex Vind. 5393* zu erwähnen, in dem empfohlen wird, »wie die Philosophie mit Boethius durch das Gedächtnisgebäude zu wandeln«, was dem Vorstellungsvermögen beim Memorieren einen großzügigen Spielraum bot.[1245]

Die antike und mittelalterliche Gedächtniskunst von Aristoteles bis Petrarca basierte auf der Idee, dass »the memory stores, sorts, and retrieves material through the use of some kind mental image […] Even as writing itself was perceived as a mnemonic aid for recalling the spoken word, the memory had its ›impressed‹ or ›engraven‹ images of sensory experience, which the ›eye of the mind‹ beheld«.[1246] Thomas von Aquin bestand drauf, dass, je auffälliger und lebendiger das mentale Bild ist, es umso einfacher sei, sich daran als Quelle der Invention zu erinnern, weil für moralische Entscheidungen und Handlungen nicht nur rational erworbene Kenntnisse, sondern auch emotionale Gemütsbewegungen in der sinnhaften Perspektive der »Erratungstiefe« von verborgenen Bedeutungen wichtig sind. Denn was das »Auge des Geistes« bei der Lektüre der Trostschrift erblickt, wird zu den Bildwelten auf dem Papier.

Im Folgenden sind zwei Beispiele für die Leerstellen genannt, bei welchen der Begriff »memorativ« im Sinne von »sich erinnernd« in seiner gedächtnisstützenden Funktion bei der Lektüre des Textes zu verstehen ist. Das Beispiel für eine rhetorisch-memorative Leerstelle ist der zweiteilige Holzschnitt auf fol. 8r (Nr. 6), der Boethius und die Philosophie auf einer Bank in der Natur sitzend abbildet; links im angrenzenden Bild ist einer der Nebenstöcke mit einer innenräumlichen Darstellung angebracht, die ebenfalls einen Ausblick in die Landschaft gewährt (Fig. 6, Raum I). Der memorative Aspekt wird vor allem durch die Markierung des Dialogbeginns als einem Merkmal für die Hinwendung zur Erkenntnis Gottes präsent, weil Boethius die Philosophie als seine Nährerin erkennt und so in der Lage ist, mit ihr das Gespräch über wesentliche Dinge zu beginnen, d. h. seine Reise anzutreten. Wenn dieser Stock in einer weiteren Verwendung mit der allegorischen Figur der Medizin kombiniert wird (fol. 20v, Nr. 12; s.a. im Kap. 5.5, *W2*), bleibt ihm dieser memorative Aspekt erhalten: Die Philosophie fährt

1243 Vgl. Zimmermann-Homeyer 2018, S. 197–198.

1244 Felix Martinez-Bonati: Heideggers Begriff vom Kunstwerk und die Formgeschichte des Romans, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 295–329, hier S. 310.

1245 Vgl. Zimmermann-Homeyer 2018, S. 197, Anm. 875. – Vgl. Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Weinheim 1990, S. 116.

1246 Astell 2007, S. 112.

in dieser Prosa mit ihren Fragen fort, um den Zustand des Boethius etwas genauer zu diagnostizieren, damit sie den weiteren Heilprozess gestalten kann. Das Bild deutet also nicht nur darauf hin, was dieser Szene vorausgegangen ist, sondern auch darauf, was nach ihr folgen wird. Somit kann es als Gedächtnisstütze fungieren, die für das Vorhandensein des notwendigen Geisteszustands für das Führen des Dialogs steht. Die rhetorische Seite wird durch eine gewisse Offenheit des Bildes bestimmt, die dank innerbildlichen – kompositorischen und inhaltlichen – Elementen erreicht wird und die für die Leserschaft einladend wirken kann, ungezwungen ins Gesprächsthema einzusteigen.

Ein Beispiel für eine memorativ-pikturale Leerstelle ist der Holzschnitt mit der Darstellung Gott Vaters und der ersten Menschen sowie eines einsamen Segelboots am Horizont als Sinnbild für die Seefahrt des Lebens (fol. 16v, Nr. 9). Dieser Holzschnitt illustriert zudem das berühmte 9. Metrum des dritten Buches (fol. 69r, Nr. 47), das als »Dreh- und Angelpunkt der ganzen Schrift«[1247] in der Mitte der *Consolatio* steht, und wird innerhalb der Folge noch ein weiteres Mal wiederholt (fol. 62v, Nr. 41; s. Kap. 5.5, *W3*). Wie weiter oben bereits erwähnt wurde, tritt dieses Bild durch seinen thematischen Gehalt als Schnittszene im Dialog auf. Dadurch erhält es als Leerstelle den memorativen und durch die im kollektiven Gedächtnis verankerte Ikonik für die Erschaffung Evas den pikturalen Aspekt.

Die inneren und äußeren Leerstellen

Geht man von der Definition der Leerstelle als unbesetzte Position aus, die »den Leser zur Reflexion bzw. aktiven ›Ergänzung‹ aufforder[t]«[1248] und somit offene Zwischenräume der Auslegung besitzt, so würde möglicherweise die Zusammensetzung der Stöcke in der Straßburger Folge zusätzlich »inneren« und »äußeren« Leerstellen entsprechen, um die von Wolfgang Kemp eingeführte Begrifflichkeit zu benutzen.[1249] Nach Kemp markieren die inneren Leerstellen »eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang«, während er unter den äußeren, als »Ellipse« bezeichneten, »die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist« versteht.[1250] Bei der Rezeption der kombinierten Holzstöcke werden die zwischen ihnen liegenden Zwischenräume bei der Betrachtung notwendigerweise zu einem Gesamtbild zusammengefügt, was einer äußeren bzw. einer »formal-äußeren« Leerstelle entsprechen

1247 Gruber 2006, S. 275.

1248 Arbeitsstelle für Theorie der Literatur am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Göttingen. Glossar: Schlagwort »Leerstelle/Unbestimmtheit«: http://www.literaturtheorie.uni-goettingen.de/glossar [Letzter Zugriff: 04.02.2025, derzeit nicht abrufbar].

1249 Wolfgang Kemp: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: Ders. (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München 1989, S. 62–88, hier S. 67.

1250 Kemp 1989, S. 67.

würde. Eine äußere Leerstelle würde bei der Kombination zweier »gleichberechtigter« Hauptstöcke (z. B. fol. 18v, Nr. 10 u. fol. 29r, Nr. 17) und eine formal-äußere Leerstelle zwischen Haupt- und Nebenstöcken (also zu Fig. 6 bis Fig. 12) vorliegen. Bei dieser Definitionsauslegung sind auch die kleinen Dialogstöcke zu den Hauptstöcken zu zählen, weil sie die Ausgangsnarration der Folge – die Dialog-Darstellung – abbilden. Diese Kombinationen erhalten ebenfalls eine zeitliche Dimension, wenn auch eine von der, die Kemp bei seinen Beispielen aufzeichnet, abweichende (s. Kap. 5.1): Es geht weniger um Davor und Danach von zu einer gegebenen Zeit stattgefundenen Ereignissen als um jene in der Zeit versetzten Geschehnisse, bei denen Boethius und die Philosophie als Augenzeugen auftreten (z. B. fol. 40r, Nr. 23; fol. 108v, Nr. 67). Die inneren Leerstellen werden wiederum durch das Entfalten der Phantasie bei der Leserschaft ausgefüllt (z. B. Nr. 1; die Weinrebe auf fol. 65v, Nr. 45; die Kerze auf fol. 78v, Nr. 51).

Eine Leerstelle als Verhinderer der Deutung?

Nach Kemp können die Leerstellen nicht nur »Erfüllungsgehilfen des ›Gesetzes der Verständlichkeit‹« sein, sondern auch »die Anschließbarkeit herauszögern oder behindern, die Wahrnehmung erschweren oder stören«, was aber »von jedem grundlegenden Verhältnis zwischen bestimmten/unbestimmten, geschlossenen/offenen, über-/unterdeterminierten Positionen« abhängig ist.[1251] In der Straßburger Folge lassen sich solche Bildelemente auf mehreren Holzschnitten vorfinden, die die Bilddeutung zunehmend erschweren, wie etwa eine in die Erde gesteckte Gerte mit einem daran angebundenen Tuch (fol. 51v, Nr. 32), die Anhäufung von Samen bzw. Früchten und die Brunnenmetapher (fol. 71r, Nr. 48) oder auch der Affe auf einem der Nebenstöcke (Fig. 8), dessen symbolische Bedeutung im Mittelalter ambivalent konnotiert war. Und wenn schließlich das folgende Beispiel für die zeitgenössische Leserschaft gut lesbar gewesen sein dürfte, musste der nackte Mann auf fol. 27r in seinen »bildimmanenten Beziehungen zuerst erkannt werden«, »um dann im Kontext des Bildes«[1252] gedeutet und seine Präsenz begründet werden zu können (Nr. 16). Wodurch dieses Bild für eine mimetische Leerstelle stehen würde.

Diese o.g. Typen bzw. Arten von Leerstelle – innere und äußere einerseits und diegetische, rhetorisch-pikturale, rhetorisch-memorative, memorativ-pikturale und mimetische andererseits – verhalten sich zueinander wie Semantik und Semiotik. Es bleibt stets die Angelegenheit der Auslegung, welche Schwerpunkte man bei der Bildinterpretation setzt und welche Schlüsse man daraus zieht. Für die Straßburger Folge dienen diese Überlegungen dazu, ihre Komplexität aus einer anderen Perspektive zu erläutern, um mit zeitgenössischen Begriffen zu neuen Ansichten über Illustrationen zu gelangen. Dabei wurden die vorgeschlagenen Bezeichnungen der Leerstellen sowohl für ein Bildelement

1251 Kemp 1985, S. 261 f.

1252 Thaler-Battistini 2014, S. 111.

als auch für das ganze Bild beansprucht. Denn in vergleichbarer Weise, wie es diegetische Elemente gibt[1253], gibt es auch Elemente in Bildern, die sich als Leerstellen auffassen lassen (z. B. eine Kerze auf fol. 78v, Nr. 51).

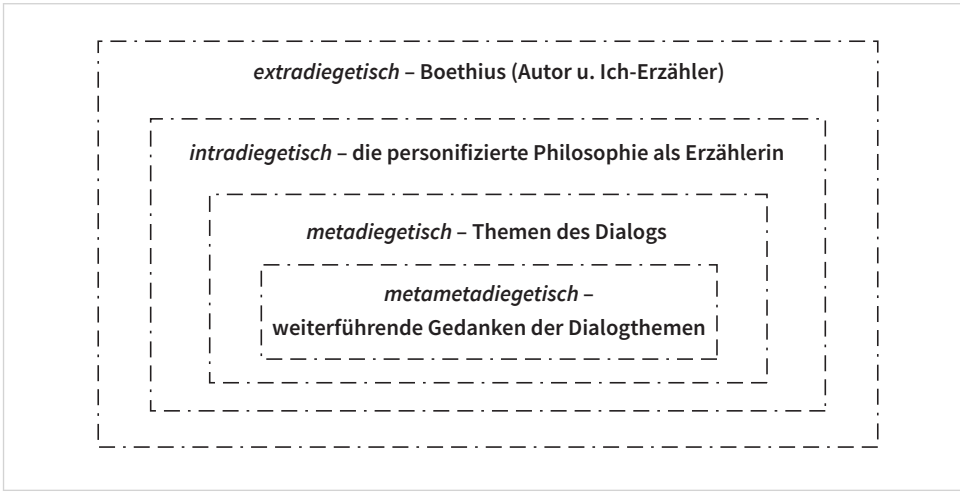
Der Erzähler und die narrativen Ebenen in der Folge

Die *Consolatio* gehört zum Typus des selbstbetrachtenden Dialoges, bei dem ein Autor mit seinem Selbst in Gestalt einer allegorischen Figur redet. Aus der Sicht der Erzähltheorie kann aber Boethius als ein autodiegetischer Erzähler verstanden werden, denn das Erzählte wird aus seiner Perspektive ausgelegt, und er ist zugleich Teil der erzählen Welt.[1254] Ebenso berichtet er von seinen Gedanken und Gefühlen, die Ausgangssituation und zugleich relevante Rahmenbedingungen für die weitere Narration bilden. So beginnt die Trostschrift mit einem Gedicht, in dem Boethius seine Verzweiflung und seinen Kummer im Rückblick auf die glücklichen Zeiten ausdruckt und der Leserschaft somit seinen Zustand verrät (I, metr. 1). Doch er kann insofern gelegentlich aus seiner Rolle zurücktreten, als er der personifizierten Philosophie das Wort übergibt und sie somit als homodiegetische Erzählerin auftreten lässt.

Der Leser trifft folglich auf unterschiedliche narrative Ebenen, bei welchen ein Wechsel des Erzähltyps stattfindet (s. Grafik B): Die Ausgangssituation bildet eine »extradiegetisch-autodiegetische« Ebene, die zugleich eine sogenannte Rahmenhandlung darstellt: Boethius tritt als Erzähler auf, der über sich selbst und seinen Dialog mit der Philosophie berichtet bzw. diesen unmittelbar führt. Mit der Stellung der Personifikation in der Trostschrift steht sie überwiegend im »intradiegetisch-heterodiegetischen« Verhältnis zur von ihr erzählten Welt, weil sie darin nicht vorkommt. Ihre Auslegungen von

1253 Dazu Fuxjäger 2007, S. 24–27.

1254 Mit Begriffen aus der Erzähltheorie »homodiegetisch« und »heterodiegetisch« wird die Stellung des Erzählers zum Geschehen bzw. seine Beteiligung an diesem bezeichnet. Wenn der Erzähler zur erwähnten Welt gehört, dann wird er als homodiegetisch bezeichnet, wobei die Steigerung dazu ein autodiegetischer Erzähler wäre, der in seiner eigenen Geschichte als Hauptfigur vorkommt. Ein heterodiegetischer Erzähler ist zugleich ein unbeteiligter, denn er kommt in der Geschichte nicht vor. Neben diesen Begriffen werden weitere Bezeichnungen für den Ort des Erzählens verwendet, d. h. auf welcher Ebene die Geschichte erzählt wird, und zwar »extradiegetisch«, »intradiegetisch« und »metadiegetisch«. Extradiegetisch steht für das eigentliche Erzählen, das die erzählte Welt erzeugt. Damit ist meistens der Erzähler selbst gemeint. Intradiegetisch wird dagegen »erzähltes Erzählen« genannt, d. h. all das, was sich innerhalb der erzählten Welt befindet. Metadiegetisch deutet wiederum auf eine weitere Steigerung bzw. auf die nächst höhere diegetische Ebene hin und ist somit ein »erzähltes erzähltes Erzählen«. Alle vier Ebenen können zusammen verwendet werden, so dass folgende Mischformen der Erzähltypen entstehen: »extradiegetisch-homodiegetisch« bzw. »extradiegetisch-heterodiegetisch« und »intradiegetisch-homodiegetisch« bzw. »intradiegetisch-heterodiegetisch«. Siehe dazu u. a. Matías Martínez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11. überarbeitete u. aktualisierte Ausgabe. München 2019; Gérard Genette: Die Erzählung. 3. Aufl., Paderborn 2010.



B. Narrative Ebenen in der *Consolatio*

philosophischen Begriffen und Vorstellungen vermitteln Boethius die wahre Sichtweise auf die Welt, und ihre »argumentativen« Heilmittel befreien ihn von seinem Kummer. Wenn die Philosophie aber von sich selbst erzählt – z. B. über ihr Kleid oder von *arx philosophiae* als ihrer Unterkunft berichtet (I, pr. 3) –, wechselt sie zur »intradiegetisch-homodiegetischen« Ebene, weil sie dann als Figur in ihrer eigenen Erzählung vorkommt. So tritt sie als eine weitere Erzählsubstanz auf, nämlich als eine der Hauptfiguren, die auf der intradiegetischen Ebene erzählt. Ihre »Geschichte«, d. h. der eigentliche Inhalt des philosophischen Gesprächs samt aller abstrakten Begriffe, kann mit einer »metadiegetischen« Ebene verglichen werden, die begrifflich als von einem intradiegetischen Erzähler »produzierte Erzählung«[1255] verstanden wird. Diese Ebene kann mit einer Binnenerzählung gleichgesetzt werden, die in Bezug auf die Rahmenerzählung – Boethius' Lebenssituation – eine »konsekutive« oder »kausale« Funktion[1256] hat, weil sie die Veränderung von Gemüt und Gedankengängen bei der Hauptfigur erklärt, d. h. das Philosophieren über essenzielle Themen Boethius das Wiedererinnern an sein Selbst bringt und somit seine Genesung herbeiführt. Einmal wird mit der eingeführten Erzählstruktur gebrochen, und es kommt zur narrativen Verschachtelung, indem die Glücksgöttin Fortuna als Prosopopoiie im zweiten Buch auftritt und selbst ihre eigene »Geschichte« bzw. Sichtweise schildert (II, pr. 2). Auch wenn die Fortuna eine »Nebenfigur« ist, bleibt sie trotzdem auf der intradiegetisch-homodiegetischen Erzählebene.

In der Straßburger Folge verschmelzen die extradiegetisch-autodiegetischen und die intradiegetisch-homodiegetischen bzw. intradiegetisch-heterodiegetischen Ebenen:

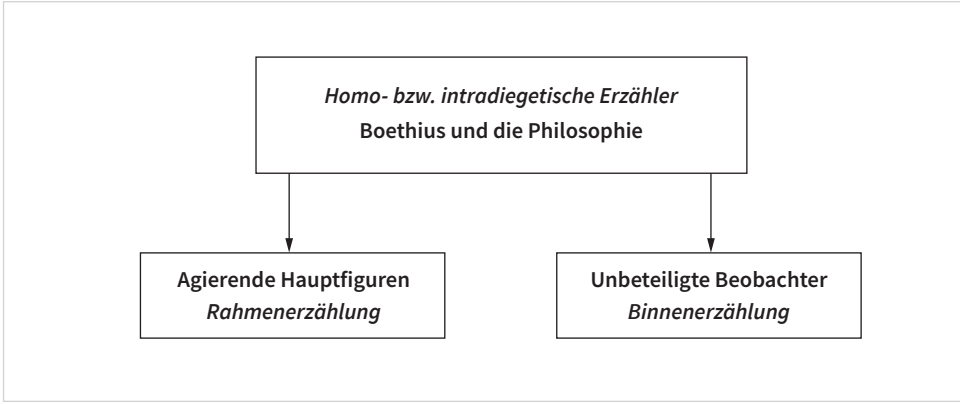
1255 Genette 2010, S. 229.

1256 Stefanie Jakobi: Narrative Ebenen. Eintrag v. 14.10.2026: https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termini/epik/1539-narrativ-e-ebenen [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

Boethius ist zwar derjenige Ich-Erzähler, dem das Unglück widerfahren ist, der nach einem Ausweg sucht und dem die Personifikation der Philosophie zu Hilfe eilt, doch mit ihrem Erscheinen wird sie zur Hauptfigur, die ihn auf seiner Reise fürsorglich führt. Sie ist es, die in der Folge den für »die narrative Perspektive« maßgeblichen Blickwinkel[1257] liefert: Sie sieht und zeigt bzw. macht Boethius auf die Dinge und Sachverhalte in der Welt aufmerksam, wodurch er sich an sein wahres Selbst wiedererinnern und zur Erkenntnis Gottes als *summum bonum* kommen kann. Denn sie ist schließlich diejenige, die unveränderliche Weisheit besitzt und somit auch die *Philosophia perennis* (= ewige Philosophie) verkörpert. Auch wenn Boethius gelegentlich in Bildern gestikuliert, tritt er nicht kontinuierlich als primärer Erzähler auf: Lediglich in drei Holzschnitten sieht man ihn allein (fol. 7r, Nr. 5; fol. 10 (c), Nr. 7; fol. 113, Nr. 71), allerdings nur einmal erfolgt keine Kombination mit einem der Dialogstöcke, so dass Boethius als Hautfigur hervorgehoben werden und für sich allein stehen kann (fol. 7r, Nr. 5). Gegen Ende der Trostschrift sieht man ihn die wiedergewonnene Weisheit reflektierend, zu Gott gewandt, jedoch, wie erwähnt, in Kombination mit anderen Stöcken (fol. 113v). Auf die Darstellung der Fortuna wird ebenfalls verzichtet und nur das Fortuna-Rad abgebildet (etwa fol. 23v, Nr. 14 und fol. 26v, Nr. 15), wodurch erneut auf die Wichtigkeit des Dialogs an sich hingewiesen und diese unterstrichen wird.

Diese Gleichberechtigung der Hauptprotagonisten als Erzähler in der Folge, bei der das Autodiegetische im Wesentlichen in den Hintergrund tritt, entsteht nicht nur durch die Führung des Dialogs an sich, sondern auch durch die Konzeption der Bilder, die notwendigerweise beide abbildet bzw. abzubilden hat. Dabei bleiben Boethius und die Philosophie unbeteiligte Beobachter der auf metadiegetischer Ebene stattfindenden Geschehnisse bzw. aller Szenen, die die philosophischen Auslegungen bildlich darstellen sollen (s. Grafik C). Das geschieht ungeachtet dessen, ob sie beide in separaten Dialog- oder in den Hauptstöcken erscheinen: Sie sind ein fester Bestandteil der Bildkomposition, und doch behalten sie eine Distanz zu allen Szenen, nicht zuletzt, weil diese von zeitlich versetzten bzw. sich zu undefinierter Zeit ereignenden Geschehnissen berichten. Das Goldene Zeitalter (fol. 40r, Nr. 23), die Taten des Herakles (fol. 108v, Nr. 67), Kaiser Neros Taten (fol. 43r, Nr. 25), die Geschichte um das Damoklesschwert (fol. 59, Nr. 38), die Darstellungen von einem Dompteur mit Wildtieren (fol. 54r, Nr. 33), von einem Herold (fol. 61v, Nr. 40) oder von Bauern beim Ackerbau (fol. 50v, Nr. 31) finden alle zu unterschiedlichen Zeiten statt. Während einige in der Vergangenheit liegen, können andere der Gegenwart angehören, wobei die hinter diesen Beispielen stehenden Vorstellungen zeitlos sind, so dass sie zu jeder Zeit gegenwärtig und aktuell sein können. Diese Zeitlosigkeit von Themen macht es ebenso möglich, dass sich jeder Leser der *Consolatio* mit der dargestellten Figur des Boethius identifizieren und die geschilderte Reise zu seiner eigenen Reise werden kann. Denn die personifizierte Philosophie bleibt stets das zweite, höhere Ich, nicht nur des Autors selbst, sondern auch das des Lesers, an den Boethius sein spirituelles Testament adressiert. Die Verbildlichung dieses Ichs durch

1257 Genette 2010, S. 119.



C. Die Erzähler und ihre Stellung als Hauptfiguren in der Folge

die Figur der Philosophie macht es zu einem Gesprächspartner, der im »Zwiegespräch« zur Findung des Auswegs aus schwieriger Situation beitragen kann.

Das bildliche narrative Tempo verläuft in derselben Weise wie im Text, ohne genaue Angaben über die Zeit zu enthalten. Die Himmelserscheinungen dienen zur Veranschaulichung der philosophischen Gleichnisse und liefern folglich keinen Hinweis auf die Dauer des Dialogs. Seinen zeitlichen Verlauf aber zeigen die Variationen von Dialogstöcken mit zwar ähnlichen, dennoch in Details abweichenden Körperhaltungen der Hauptprotagonisten, wodurch eine gewisse Lebendigkeit eingebracht wird.

Dadurch, dass eine Steigerung von metadiegetischer Ebene bis ins Unendliche möglich ist – mit anderen Worten: Nach einer metadiegetischen folgt eine metametadiegetische Ebene usw.[1258] –, erhalten die bildlichen Darstellungen auf den Hauptstöcken auf vergleichbare Weise zum Text noch weitere Erzähldimensionen. Als Beispiel hierfür kann der Holzschnitt mit den Heldentaten des Herakles genannt werden, wobei im Bild noch zwei weitere Heroengeschichten abgebildet sind, nämlich die von Agamemnon und Odysseus (fol. 108v, Nr. 67). Während Boethius und die Philosophie sich auf der einen und die philosophischen Gedanken auf einer anderen Erzählebene befinden, erzählt jedes einzelne Bildsegment »metadiegetisch« seine eigene Geschichte. So steht beispielsweise hinter der Darstellung von Herakles neben einem Baum, der von einem Drachen bewacht wird, seine Heldentat im Garten der Hesperiden, die wiederum in die Heraklessage eingebettet ist; hinter dem Zyklopen Polyphem – die Irrfahrten auf der Heimreise von Odysseus, und hinter der Figur im Harnisch neben den gefallenen Kriegern – Agamemnon als einer der Helden des Trojanischen Krieges, wodurch wiederum eine Verbindung zu Odysseus hergestellt werden kann. Sobald die Leserschaft diese Sagen und Geschichten entdeckt bzw. sich an sie erinnert, entstehen innerhalb dieser Geschichten weitere Erzählebenen (metametadiegetische usw.).

1258 Martínez/Scheffel 2019, S. 80.

Ruft der Leser, ausgehend vom gesehenen Bild, andere Bilder im Gedächtnis auf, die dieses Thema oder Geschehen ebenfalls illustrieren, so kann von »visuellen metadiegetischen Verknüpfungen«[1259] gesprochen werden. Diese Verknüpfungen würden insofern bei der Rezeption helfen bzw. diese ergänzen, als sie einerseits die Deutungsvariationen dank bekannter Gestalten und Formen erleichtern und andererseits die Freude der Wiedererkennung bereiten können. Es bleibt natürlich offen, ob die Leserschaft der Grüningerschen *Consolatio* andere illustrierte Handschriften und Drucke der Trostschrift gekannt hatte. Nicht auszuschließen ist aber, dass eine bestimmte Anzahl von ihnen im Umlauf war, die allerdings nicht überliefert sind. Doch solche Szenen wie das Goldene Zeitalter (fol. 40r, Nr. 23; vgl. *Cod. 2595*, fol. 29v), Kaiser Nero und das in Flammen stehende Rom (fol. 43r, Nr. 25; vgl. *Ms 822*, fol. 27v) oder auch einzelne Szenen der Heldentaten von Herakles (Nr. 67; vgl. *Lat. 11856*, fol. 112r und *Français 12459*, fol. 76v) dürften aus den Büchern bekannt gewesen sein. Folglich können diese Verbindungen mit jenen verglichen werden, die der Leser zwischen den Texten anhand der Bildwiederholungen herstellen kann (s. Kap. 5.5). Der Unterschied liegt lediglich darin, dass in diesem Fall zunächst die vergleichbaren Bilder und erst im nächsten Schritt der hinter ihnen stehende Text miteinander verknüpft werden.

Die Rolle des Fortuna-Rads in der Folge

Es scheint kein Zufall zu sein, dass für das erste, zweite und fünfte Buch größere Holzschnitte angefertigt wurden, weil sie in ihrer Narration die Akzente bei der Textauslegung setzten und diese Bücher hinsichtlich der Stellung des Menschen in der Welt hervorheben. Während der erste Holzschnitt den historischen Aspekt bringt und den Wahrheitsanspruch setzt (fol. A4v, Nr. 1), der über die ganze Folge als Taktgeber herrscht, verbindet der nächste Holzschnitt durch seinen ikonographischen Gehalt das zweite und das fünfte Buch miteinander. Das geschieht dank der Auslegungen vom Wirken der Fortuna im Text und die bildliche Darstellung des Schicksalsrads, stellvertretend für die Göttin des Glücks, der das zweite Buch gewidmet ist und die in der *Consolatio* unmittelbar mit der göttlichen Providentia und der Theodizee-Frage in Verbindung steht. Dabei kann der Holzschnitt auf fol. 27r (Nr. 16), korrespondierend mit den anderen Holzschnitten wie auf ff. 23v (Nr. 14), 26v (Nr. 15), 36v (Nr. 22), 48v (Nr. 29), 69r (Nr. 47), 75v (Nr. 50), 78v (Nr. 51), 123r (Nr. 77) und 124r (Nr. 78) sowie auch mit solchen Bildelementen wie der für das Himmlische Jerusalem stehende Salomonische Tempel als rhetorisch-pikturale Leerstelle (Nr. 1), als verborgene Entschlüsselung der bildlichen Textauslegung und Vergegenwärtigung der individuellen Eschatologie betrachtet werden.

Eine bildliche Vereinbarkeit der Fortuna mit der christlichen Vorstellungswelt erhält bei Grüninger eigentümliche theologisch-philosophische Züge. Bei der Darstellung der

1259 Ein Begriffsvorschlag von der Verfasserin.

Schicksalsräder werden noch mittelalterliche Bildformeln benutzt, aber durch ihre Ikonografie rücken sie in der Nähe der Auffassung von der Stellung des Menschen zur Fortuna in der Renaissance, die bekanntlich eine Wendung »zu optimistisch-positiver, die vom mittelalterlichen Menschen als Verführerin oder Warnerin gefürchtete Göttin und ihr Wirken freudig bejahender, weltzugewandter Wertung« genommen hat; Fortuna wird »wieder zu einer glücksverheißenden Spenderin der Freude und des Lebensmutes«.[1260] In der Straßburger Folge bleibt vor allem dank des kollektiven ikonischen Gedächtnisses ihr warnender Charakter noch erhalten, doch es ist keine blinde, willkürlich handelnde Göttin mehr zu sehen, wie sie beispielswese in einigen *Consolatio*-Handschriften dargestellt wurde (z. B. *MS. Douce 298*, fol. 13v; *Ms. Lat. Fol. 25*, fol. 107r), sondern es wird das schicksalshafte Auf und Ab veranschaulicht, konstatiert und in den Kontext der Weltordnung gesetzt, bei der alles irdische Geschehen der Wechselhaftigkeit alles Zeitlichen unterliegt.

Es sind zahlreiche Darstellungen der Fortuna und des Glückrades aus Handschriften überliefert, doch die Straßburger Folge bildet die *rota Fortunae* und mit ihm verbundene Vorstellungen vom Wesen und Wirken der Glücksgöttin auf eigene, subtile Weise ab: Alle drei Bilder mit dem Rad ergänzen einander (fol. 23v, Nr. 14; fol. 26v, Nr. 15; fol. 27r, Nr. 16); sie bilden gemeinsam eine Quintessenz des Verständnisses Boethius' über die Fortuna bzw. *fatum* und die Providentia ab und weisen zugleich zeitgenössische Charakterzüge auf. Keiner bleibt von den Schicksalsschlägen verschont, doch es liegt am Wahrnehmungsmangel der Menschen, hinter ihnen nicht die Möglichkeit für das eigene Besserwerden zu sehen. Die *Consolatio* soll dem Leser dabei helfen, »sich der Wechselfälle des Schicksals zu besinnen«, wie es im einführenden Epigramm von Sebastian Brant heißt (*Inveniet lector, non prosperitate caduca / Laetandum: at fati commeminisse vices*). Durch das Wiedergewinnen der klaren Ansicht, d. h. auch das Erkennen der Unbeständigkeit als der wahren Natur der Fortuna, die in Wirklichkeit durch ihr willkürliches Verteilen von Gaben den Blick auf die göttliche Weltordnung öffnet, können die Menschen sich bessern, und indem sie ihren Geist dem Besseren angleichen, sich selbst zu den Edleren scharen (IV, pr. 4, 121–123, Nr. 60). Dabei wird mit der Einladung zum philosophischen Reflektieren der Leserschaft zugleich eine kontemplative und selbstgenügsame Lebensführung vorgeschlagen (z. B. II, pr. 2, Nr. 16).

Der Mensch als Individuum, das der Selbstreflektion fähig ist, um Gott als *summum bonum* zu erkennen und um zu begreifen, dass das Leiden ein Weg zu dieser Erkenntnis sein kann, nimmt eine wichtige Stelle in der Folge ein. Das wird nicht zuletzt am Ende durch das Bild auf fol. 123r (Nr. 77) bekräftigt, das einen nackten Mann mit zum Himmel erhobenen Haupt abbildet, der im Kontext des letzten Metrums der *Consolatio* als Krone der Schöpfung zu deuten ist. Boethius' Definition des Individuums bzw. des Personenbegriffs, die bekanntlich als die individuelle Substanz einer vernünftigen Natur

1260 Doren 1924, S. 127 f.

lautet (»*persona est naturae rationabilis individua substantia*«[1261]), wird in der Trostschrift mit der göttlichen Abstammung der Menschen und zugleich mit ihrer Ebenbildlichkeit zu Gott als *imago Dei* verbunden (I, pr. 4, 136, Nr. 8; II, pr. 5, 86 f., Nr. 22; IV, pr. 3, 27–32, Nr. 58). Die Qualität der *intelligentia*, mit der die Menschen ausgezeichnet sind[1262], erlaubt ihnen kraft der Erkenntnisfähigkeit und durch philosophisches Nachdenken zu erkennen, dass die Fortuna nur innerhalb der sublunaren Welt wirken kann und dass zu ihrem Bereich nur die äußeren Güter (wie Reichtum, Macht, edle Herkunft usw.) und niemals »die geistig-seelischen Güter, die das wahre Glück ausmachen«[1263] gehören. Denn das wahre Glück kann der Mensch nur in sich selbst finden (II, pr. 4, Nr. 20). Die Fortuna wird der *providentia* Gottes untergeordnet und folglich in eine providentiell geordnete Welt integriert, in der jedoch die Menschen nach eigenem freien Willen handeln können. Welche Entscheidungen sie zu fällen vermögen, liegt an ihrer Tugendhaftigkeit und Sichtweise der Welt, die dank *intuitus intellectus* »als jene[r] Erkenntnis, die auf einer ganzheitlichen Wahrnehmung der Dinge beruht«[1264], erlangt werden kann.

Die Idee der individuellen Eschatologie ist in der Folge durch den Bezug zu Boethius und seinen Lebensumständen sowie die Stellung der Menschen innerhalb dieser Welt und das Schicksal jedes Einzelnen von ihnen gegeben. Das christliche Menschenbild trifft nun auf das humanistische, und es wird sowohl ihr Unterschied in Bezug auf den Tod und ein Leben danach, als auch ihre Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Würde des Menschen und der Bedeutung von Ethik und Moral hervorgehoben. Die aufkommenden anthropozentrischen Gedanken der Zeit sind folglich von dem theozentrischen Welt- und Menschenbild nicht ganz wegzudenken. Auch wenn Boethius jede Vorstellung von Sünde fremd ist, setzt die Darstellung des Weltenrichters die Hoffnung auf Gottes Gnade voraus (Nr. 78), und mit der Berücksichtigung der Ikonografie der *rota Fortunae* wird bei dem Leser das johanneische Schrifttum in Erinnerung gerufen, das »das Ewige Leben im Jetzt beginnen lässt«.[1265] Dadurch kann

1261 In *Contra Eutychen et Nestorium*. Corinna Schlapkohl: Persona est naturae rationabilis individua substantia. Boethius und die Debatte über den Personbegriff. Marburg 1999, zugl. Theol. Diss. Univ. Kiel 1999, S. 14. – *De duabis naturis Christi* V, 21 f. bei Berthold Wald: Aristoteles, Boethius und der Begriff der Person im Mittelalter, in: Archiv für Begriffsgeschichte 39 (1996), S. 161–179, hier S. 164. – Boethius' Definition liegt ebenso zugrunde der juristischen Definition der Person. Dazu Elisabeth Schneider: *Naturae rationalis individua substantia*. Eine theologische oder juristische Definition der Person? In: Thomas Böhm/Thomas Jürgasch/Andreas Kirchner (Hrsg.): Boethius as a Paradigm of Late Ancient Thought. Berlin/Boston 2014, S. 245–269.

1262 Vgl. Walter Blank: Providentia oder Prognose? Zur Zukunftserwartung im Spätmittelalter, in: Das Mittelalter 1 (1996), S. 91–110, hier S. 97.

1263 Fichte1996, S. 7.

1264 Von Bonaventura geprägter Begriff. Blank 1996, S. 97.

1265 Herbert Vorgrimler: Heilsgeschichte, in: Ders. (Hrsg.): Neues Theologisches Wörterbuch. Neuausgabe. Freiburg Br. u. a. 2008. [https://www.herder.de/theologie-pastoral/systematische-theologie/heilsgeschichte] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].

die trostspendende Botschaft der *Consolatio* erneut zum Appell an die Menschen zur Übernahme der Verantwortung für eigene Handlungen werden. Am Ende der (Denk-) Reise steht jedoch nicht unbedingt die Auswahl zwischen Himmel und Hölle, sondern die noch zu Lebzeiten zugängliche philosophische Auffassung einer letzten Wahrheit und Wirklichkeit, weil der Allmächtige als *summum bonum*, als Quelle der Schöpfung und die höchste Intelligenz erkannt werden kann. Deswegen bleibt der Mensch eines der wichtigsten Motive der *Consolatio* und mithin der Illustrationsfolge: »Der du erhobenen Hauptes zum Himmel mit deinem Antlitz aufschaust, erhebe zum Höheren die Seele, dass nicht tief am Boden liege dein göttlicher Geist, da der Körper doch stolz und aufrecht schreitet!«[1266] (»*Qui recto celum [caelum] vultu petis: exserisque frontem: / In sublime feras animum quoque, ne gravata pessum: / Inferior sidat mens corpore celsius levato.*« V, metr. 5, 13–15; fol. 123v, Nr. 77)

Nicht nur »ergötzen und locken«

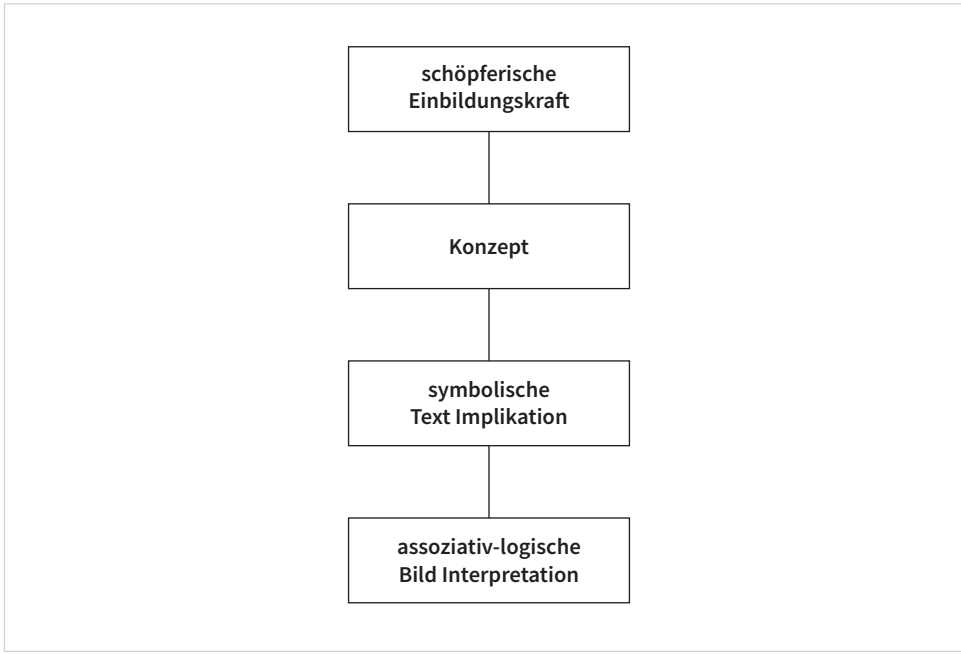
Der Vorwurf von Lilli Fischel, die Holzschnitte der Grüninger-Offizin seien »bildlich anspruchsvoll, aber ideenarm«[1267], mag zwar in einigen Fällen seine Berechtigung haben, trifft aber auf die *Consolatio*-Folge nicht zu, denn auch wenn die Schlichtheit täuschen kann, ist jedes Bildelement beabsichtigt und gut durchdacht. Die polysemantische Vielschichtigkeit der künstlerischen Gestaltung ist demnach nicht weniger komplex als die Trostschrift selbst. Es geht um eine genaue Visualisierung der von der jeweiligen Prosa bzw. dem Metrum generierten Naturbilder sowie etablierten mythologischen, biblischen, historischen und sittlichen Motive. Nur in zwei Fällen scheint der Kommentar mitberücksichtigt zu sein (fol. 27r, Nr. 16 und fol. 117v, Nr. 74), der Schwerpunkt wurde also primär auf den *Consolatio*-Text gelegt.

Die sogenannte Straßburger Technik der zusammengesetzten Holzschnitte hat im Widerspruch zur allgemeinen Meinung[1268] keineswegs den künstlerischen Wert von illustrativen Lösungen negativ beeinflusst. Ganz im Gegenteil – sie vermochte eine weitreichende Einbildungskraft der Illustratoren bzw. des Concepteurs zu begünstigen (z. B. fol. 71r, Nr. 48). Die visuelle Invariabilität der Symbole und die semantische Variabilität des Textes ermöglichen, eine Konzeption für die assoziativ-logische Textübertragung auszuarbeiten und das Bildsujet aufzubauen, was nicht zuletzt den Bildwiederholungen zugrunde liegt. Die Grafiken D und E zur konzeptuellen und semantischen Analyse der Bildsprache veranschaulichen diese beiden Aspekte samt der Konzeptionsstruktur mit notwendigen Stufen auf eine formale und eine inhaltliche Weise.

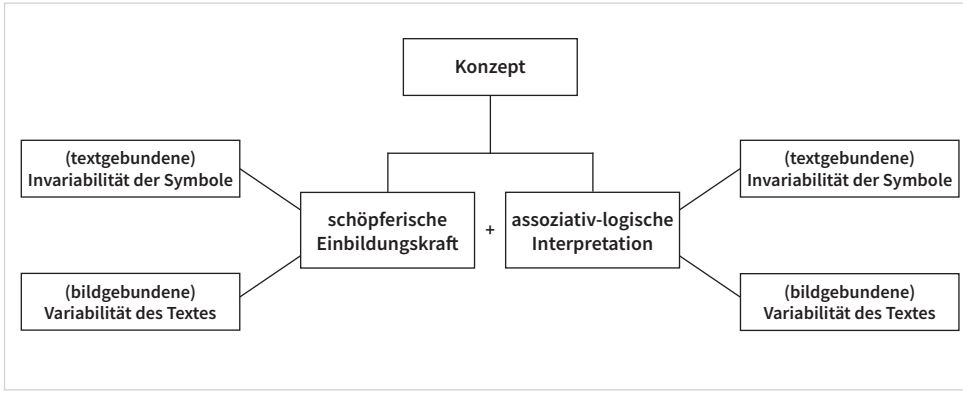
1266 Zitiert nach Kirchner 2014, S. 208.

1267 Fischel stellt sie den Holzschnitten aus dem Straßburger *Heldenbuch* um 1479 (GW 12185) gegenüber. Vgl. Fischel 1963, S. 113. – Datierung des Drucks nach GW »um 1479«.

1268 Vgl. Riße 1990, S. 71.



D. Konzeptuelle Analyse der Bildsprache



E. Semantische Analyse der Bildsprache

Die Aufgabe der bildlichen Formulierungen ist folglich mehr als den Leser zu »ergötzen und locken«, sondern ihn »begieriger und aufmerksamer« zu machen, wie es aus konventionellen Werbungsgründen im Proömium der Straßburger Ausgabe heißt (fol. A4r). Die Lenkung der gedanklichen Aufmerksamkeit auf die Wiedergewinnung einer frischen Wahrnehmung von »fromm hingenommenen« alltäglichen Details gilt als eine Art Zäsur und schafft Zeit für textbezogene Überlegungen, um das Interesse daran zu wecken.

Dabei bekommt das Thema der historischen Vergangenheit, die mehr bitterliche Leidensschmerzen als Glückseligkeit mitbringt, keine besondere Entfaltung und ist auf wenige vorbildliche Episoden in metaphorischen Gestalten der tyrannischen Willkür und der drohenden Gefahr für Lobpreisungen begrenzt.

Die kleinen Nebenstöcke und die Bildzitate aus anderen Drucken

Die ergänzende Funktion der Nebenstöcke für ein untrennbares Ganzes darf nicht unterschätzt werden, weil sie keinesfalls eine rein schmückende Funktion erfüllen. Obwohl das Auge sich ziemlich schnell an wenige kleine Nebenstöcke gewöhnt und länger bei den Hauptstöcken hängen bleibt, rücken sie das Hauptthema greifbar ins Blickfeld und erweitern eine das Sujet tragende Auslegung, so dass sogar auf den ersten Blick kaum erkennbare Details semantische Nuancen zur allgemeinen Interpretation beitragen und die implizierten Bedeutungen in der ganzen Vielfältigkeit ins Gleichgewicht bringen können. So ist es beispielsweise interessant, das Motiv der dunklen Toröffnung (Fig. 11) hinter Boethius und der Philosophie vom zweiten bis zum vierten Buch zu verfolgen, das als ein spielerischer Ansatz des Ein- bzw. Ausganges aus dem leitführenden Bildsujet der Genesung zu betrachten ist, bis Boethius die Schwingen für die Rückkehr in seine seelische Heimat von der Philosophie bekommt. Die spekulative Mitbeteiligung am Hauptthema der Einzelgüter im Spiegel der Wahrheit übernimmt das Affen-Motiv auf einem der Nebenstöcke (Fig. 7) in Verbindung mit dem Wandspiegel und dem darunter sitzenden Mann (fol. 66r, Nr. 46).

Darüber hinaus zeigen die kleinen Holzschnitte einige Motive, die bereits in früheren Werken Grüningers vorgekommen sind. So liegt der Fig. 6 der Holzschnitt aus dem *Pestbuch* von Brunschwig aus dem Jahr 1500 (fol. 7r (b), GW 5596) zugrunde, wobei dieses Motiv einer ein Dreistrahlgewölbe tragenden Säule sowie der wandgroßen Öffnungen zuvor bereits in dem einen Monat vor dem *Pestbuch* erschienenen Druck *Legenda Sanctae Catherinae* (GW M31822) vorkommt.[1269] Ein paar Jahre später zitiert diesen *Pestbuch*-Holzschnitt sogar Urs Graf in einem seiner früheren Holzschnitte zur *Passionis Christi* mit der Darstellung des Judas, der mit den Hohepriestern feilscht, die von Johann Knobloch d. Ä. gedruckt wurden (1506, VD 16 B 4690). Die Fig. 9 ist motivisch an den Holzschnitt aus dem *Buch der Wyszheit* angelehnt (fol. 25v, b) und die Fig. 11 und Fig. 12 erinnern an die kleinen Holzschnitte mit Bauten aus den Terenz-Ausgaben.

1269 Dieser Holzschnitt wird im *Buch der Wyszheit* wiederverwendet. Zur Abb. *Pestbuch* s. Schramm XX, Taf. 111, Abb. 950. – Zu Abbildungen *Legenda Sanctae Catherinae* s. ebd., Taf. 81–82, Abb. 648–656.

Die Natur- und Landschaftsbilder

In der Straßburger Folge tragen die Naturdarstellungen zum subtilen »Versuch einer geistigen Synthese zwischen der realen Welt und der spirituellen, dem *mundus realis* oder *materialis* und dem *mundus spiritualis*«[1270] bei. Die Auffassung von äußerer Welt wird am stärksten bei der Darstellung von Naturgewalten sichtbar (wie auf fol. 10r, Nr. 7; fol. 16v, Nr. 9; fol. 22v, Nr. 13; fol. 31v, Nr. 19), die in der Folge als »Bestandteile eines deterministischen Naturbildes«[1271] erscheinen. Dabei erhalten in einigen Holzschnitten gezeichnete Wolken als »der sichtbarste Ausdruck der Erscheinungsformen«[1272] ihre eigene Gestalt und können im Einklang mit Gestirnen eine Ganzheit bilden (z. B. fol. 16v, Nr. 9; fol. 22v, Nr. 13; fol. 65v, Nr. 45; fol. 75v, Nr. 50; fol. 79v, Nr. 52 und fol. 99v, Nr. 63).[1273] Doch in den meisten Fällen ist ein wolkenloser Himmel als unbearbeitete, freigelassene Bildfläche zu sehen.

Die Landschaftsdarstellungen in zahlreichen figürlichen Szenen erscheinen als komplementär zum Kapitelinhalt bzw. insofern von ihm unzertrennlich, als sie nicht »nur allgemeine Andeutung von Ort und Zeit« (z. B. fol. 20r, Nr. 11; fol. 50v, Nr. 31) abbilden, sondern auch das ganze Bild mancherorts »unter einen bestimmten Gefühlsinhalt«[1274] stellen. Das Letztere erfolgt durch die Auswahl von teilweise symbolisch zu verstehenden Motiven und ihre kompositorische Einbettung in die Szenen (z. B. fol. 31v, Nr. 19; fol. 40r, Nr. 23; fol. 49v, Nr. 30; fol. 75v, Nr. 50; fol. 85r, Nr. 55 und fol. 123r, Nr. 77). In einigen Holzschnitten ist aufgrund der ausschnittfüllenden Komposition eine Naturdeutung nur durch eine Bodenlinie möglich (etwas auf fol. 32v, Nr. 20; fol. 43r, Nr. 25). Sonst bilden Baumreihen, Buschgruppen, kleine Berge und Flüsse sowie in die Ferne zu sehende Städte eine relativ offene Landschaft. Gelegentlich jedoch beanspruchen die Naturdarstellungen ihre Eigenständigkeit. Das geschieht vor allem, wenn im Holzschnitt ausschließlich die Natur und ihre Phänomene abgebildet sind (z. B. fol. 10r, Nr. 7; fol. 20r, Nr. 11; fol. 31v, Nr. 19 oder auch fol. 48v, Nr. 29).

1270 Christian Hünemörder: Zur empirischen Grundlage geistlicher Naturdeutung, in: Benedikt Konrad Vollmann (Hrsg.): Geistliche Aspekte mittelalterlicher Naturlehre. Symposium 30. November – 2. Dezember 1990. Wiesbaden 1993, S. 59–68, hier S. 59.

1271 Nach Loris Sturlese: Die Sonderstellung der Kosmologie in der antiken und mittelalterlichen Naturlehre, in: Benedikt Konrad Vollmann (Hrsg.): Geistliche Aspekte mittelalterlicher Naturlehre. Symposium 30. November – 2. Dezember 1990. Wiesbaden 1993, S. 48–58, hier S. 55.

1272 Fritz Zink: Die Passions-Landschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1941, zugl. Phil. Diss. Univ. Würzburg 1940, S. 127.

1273 Weitere Beispiele auf fol. 51v, Nr. 32; fol. 75r, Nr. 49; fol. 85r, Nr. 55; fol. 110r, Nr. 68; fol. 113v, Nr. 71 und fol. 116v, Nr. 73.

1274 Zink 1941, S. 2–3. – Zink unternimmt in seiner Dissertation zu Passionslandschaften ihre Aufteilung in Bedeutungs-, Erscheinungs- und Beseelungslandschaft. Auch wenn ihre Definition auf die Naturdarstellungen in der Straßburger Folge übertragen werden kann bzw. eine Hilfestellung für die Differenzierung zwischen Naturkulissen bildet, kann diese Aufteilung jedoch aufgrund unterschiedlicher Narration der Bilder nicht eins zu eins übernommen werden.

Die Symbolik und einzelne Motive der Folge

Eine besondere Rolle spielt in der Folge die nicht genau deutbare Himmelssymbolik, die eine latente Bedeutung in Verbindung mit bestimmten Sternbildern zu beinhalten scheint. Seit uralten Zeiten dienen die kosmologischen Beobachtungen zur Orientierung in Zeit und Raum und liegen den astral-geistigen Vorstellungen über das Sterben und die Wiedergeburt in der Natur zugrunde, was im Einklang mit der ursprünglichen liebevollen Naturwahrnehmung als Herausforderung des menschlichen Lebens steht, so dass die Liebe als höchste Weltlenkerin zum Schlüsselbegriff der geistigen Kulturgeschichte der Menschheit geworden ist. Die Sonne und der Mond als wichtigste Himmelskörper erwecken viele religiös-mythologische und sittlich-historische Assoziationen. Die Winter- und Sommerwenden der Sonne sowie verschiedene Mond-Phasen sind bekanntlich mit der Zeitrechnung bei allen Völkern der Welt verbunden. Ferner stehen drei Sonnenphasen im Zusammenhang mit drei Lebensaltern (Aufgang als Wachstum – Zenit als Reife – Untergang als Verfall). Diese sonnenbezogene Trinität hat ihre Widerspiegelung in der Idee der Dreifaltigkeit der physischen, mentalen und geistigen Natur des Menschen (Leib – Seele – Geist) gefunden.[1275]

Die Interpretation im physischen und mentalen Aspekt der energiespendenden Vitalität der nach jeder Nacht erneut wiederkehrenden Sonne als sogenanntes Himmelsfeuer (fol. 31v, Nr. 19) reicht von einer wärmetragenden Urquelle der keimenden Fruchtbarkeit bis zur Lichtquelle der Wahrheit (fol. 22v, Nr. 13) und des ewigen Geistigen (fol. 85r, Nr. 55). Die Sonne erscheint in der Holzschnittfolge in der anthropomorphen Gestalt mit zur Erde geneigtem Halb- bzw. Vollgesicht (Nr. 13; Nr. 19; fol. 48v, Nr. 29; Nr. 55; fol. 99v, Nr. 63; fol. 113v, Nr. 71), dreimal mit flammenzungenähnlichen Strahlen (Nr. 71; zusammen mit dem Vollmond Nr. 29; Nr. 63) sowie im Zusammenhang mit der Sichtweite des allsehenden Schöpfers (Nr. 71). Obwohl in der christlichen Ikonografie der Nimbus mit geraden strahlenden Linien die Sonnennatur und mit welligen die Mondnatur offenbart[1276], wird der Vollmond hier mit geraden Strahlen dargestellt. Im Kontext der Weltschöpfung erscheint der Mond allein am Sternenhimmel über dem Meer nur auf einem Holzschnitt, der aber dreimal wiederholt wird (fol. 16v, Nr. 9; fol. 62v, Nr. 41; fol. 69r, Nr. 47).

Wie der Mond das Licht der Sonne reflektiert, spiegelt sich die Außenwelt in der inneren Welt des Menschen wider, der sich im raumzeitlichen Kontinuum als ein Teil der Natur wahrnimmt und besinnt. In diesem Zusammenhang bekommt das Thema der irdischen Behausung seine entsprechende Entfaltung in kosmogonischen und kosmologischen Aspekten im Holzschnitt zum vierten Metrum des zweiten Buches (fol. 36r, Nr. 21). Das geschieht aufgrund der Vorstellungen vom Haus als »ein[em] Urbild einer eingelebten wohlgeordneten Welt, die von Mauern der endlosen Chaosräumen umgeben

1275 Vgl. Hall 1928, S. 49.

1276 Vgl. Hall 1928, S. 180.

ist«.[1277] Und es ist nicht zuletzt die Weisheit, die sich in ihrem mythologisch-biblischen Vorkommen als gesunde Ganzheit von Geist und Wille das Weltallhaus gebaut hat und demzufolge hinter friedlicher häuslicher Ordnung steht (Proverbia 9:1), die im Buch der Sprichwörter gepriesen wird: »Besser ein trockenes Stück Brot und Ruhe dabei / als ein Haus voll Braten und dabei Streit« (Proverbia 17:1).

Die Häuser und Stadtarchitekturen sind in der Straßburger Folge in die wellenförmig bewegte und an das Lebensmeer erinnernde Landschaft integriert. Während die Stadt als Schauplatz nur auf wenigen Holzschnitten präsent ist (fol. A4v, Nr. 1; fol. 29v, Nr. 18; fol. 32v, Nr. 20; fol. 43r, Nr. 25; fol. 49v, Nr. 30), dienen einzelne Häuser, Kapellen und im Freien stehende Wände auf anderen Bildern als Kulisse für die sich abspielenden Szenen (z. B. fol. 46v, Nr. 27; fol. 47v, Nr. 28; fol. 51v, Nr. 32; fol. 55, Nr. 34; fol. 57r, Nr. 35; fol. 66r, Nr. 46; fol. 91r, Nr. 58). Nur bei einem Bild ist möglicherweise eine Vermutung zulässig, die Stadtdarstellung in Bezug auf den Kapitelkontext über die irdische Wanderung mit dem göttlichen Licht der Erkenntnis als Allusion auf das Himmlische Jerusalem zu verstehen (fol. 78v, Nr. 51). Die Städte können topographische, symbolische, allegorische und dekorative Bedeutungen tragen, die oft gemeinsam auftreten können.[1278]

Auch die kleineren und größeren Berge in Form von Einzelfelsen und Gesteinsblöcken, die als Landschaftselemente allgemein »keineswegs eine semantisch indifferente ›Folie‹ [sind]«[1279], tragen auch hier eine sinnbildliche Bedeutung, und zwar unter dem Aspekt der Christianisierung. Das Bergmotiv als ein beständiges Element der Ikonenkomposition kann im Kontext der göttlichen Vorsehung und des menschlichen Schicksals in der Straßburger Folge als Hinweis auf geistige Standfestigkeit und innere Ganzheit sowie auf die Seligpreisungen Christi (Matth. 5:1–12) interpretiert werden (fol. 75v, Nr. 50 u. fol. 113r, Nr. 71). Bekanntlich werden die Berghöhen den Göttern und das Flachland den Menschen zugewiesen, was mit traditionellen Vorstellungen wie dem Weltenbaum als »Band zwischen Himmel und Erde« bzw. Zentrum der Welt verknüpft ist.[1280] Das erklärt auch, warum auf zwei Holzschnitten der Weg vom Irdischen berg-

1277 Vgl. Awerinzew 1972.

1278 Ihre genaue Interpretation gestaltet sich allerdings schwierig, nicht zuletzt aufgrund einer fehlenden systematischen Untersuchung in der Forschung zu der Frage, in welchen Kontexten und zu welchen Zeiten bestimmte Formen der Städtedarstellung üblich sind. Vgl. Ingrid Ehrensperger-Katz: Art. »Stadt, Städte«, in: LCI. Bd. 4. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, Sp. 198–205, hier Sp. 202.

1279 Vor allem bei Bildern religiösen Inhalts. Vgl. Jutta Held/Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln/Weimar/Wien 2007, S. 104.

1280 Eliade 2016, S. 37. – »Solche – mythischen oder wirklichen – Berge, die im Zentrum der Welt liegen, spielen in vielen Kulturen eine Rolle: der Berg Meru in Indien, der Haraberezaiti im Iran, der mythische ›Berg der Länder‹ in Mesopotamien, der Gerizim, der übrigens ›Nabel der Erde‹ hieß, in Palästina. […] Für die Christen liegt Golgatha auf dem Gipfel des kosmischen Berges.« Ebd.

aufwärts zum Himmlischen führt, was im Text den zwei Prinzipien des menschlichen Daseins (fol. 36v, Nr. 22) und der Himmelfahrt in die geistige Heimat der Seele (Nr. 55) entspricht. Eine Steigerung der Bedeutung von kleineren Einzelsteinen auf den einmal zu Gott und einmal in die Ungewissheit führenden Wegen ist durch das Geschehnis vom frommen Deukalion und Pyrrha gegeben, die auf dem Holzschnitt der Pariser *Consolatio*-Ausgabe erscheinen.

Zwei Arten der menschlichen Versuchung kommen in Gestalt von zwei Bäumen – der Palme als Lebensbaum sowie dem Laubbaum als Baum der Erkenntnis von Gut und Böse – vor. Von Bild zu Bild lässt ein dürrer abgehauener Baumstamm auf den Hauptstöcken verschiedene Deutungen im Kontext vom Leben und Tod zu, wobei es sowohl um die physische Sterblichkeit (Nr. 63 u. fol. 106r, Nr. 65) als auch um das unfruchtbare oder sündhafte Leben (Nr. 35 u. Nr. 51) geht.[1281] Zwei- bzw. dreisprossige Pflanzen an den Wegen und Wegkreuzungen verleihen den angedeuteten Motiven »Lebenswert der symbolischen Erklärung alles Bestehenden«[1282] in der lebendigen Tradition der verpflanzlichten Verbildlichung von der Zweifaltigkeit (Dualismus) und Dreifaltigkeit (Leib, Seele, Geist).

Das Thema der Dreieinigkeit bzw. Dreifaltigkeit verbindet Boethius und die Philosophie mit Gott Vater in Gestalt Christi, die nur einmal gemeinsam in einer Dreiergruppe in Erscheinung treten (Nr. 50). Das Leitmotiv von Gott als *summum bonum* ist von der Erschaffung der ersten Menschen auf der Erde (Nr. 9) und der Taufreinigung am Ziehbrunnen (Nr. 48) bis zu seiner himmlischen Herrlichkeit als geistige Sonne neben Saturn (Nr. 55) zu verfolgen. Als lauter Akkord erklingt seine Erscheinung am Himmel in der Komposition mit Christi Hypostase als Weltenrichter auf dem Regenbogen (fol. 124r, Nr. 78). Es ist der letzte Holzschnitt, der ikonografisch der Straßburger Folge ein klares Ende setzt. Er verbindet alle in der *Consolatio* übergreifenden Themen der antiken Philosophie und der christlichen Theologie der Gotteslehre mit hervorgehobenen moralisch-ethischen Aspekten der Suche nach dem Geistigen.

Bildliche Echostruktur

Einige Holzschnitte in der Folge können als Teil einer bildlichen Echostruktur aufgefasst werden. Diese Struktur bildet ein Äquivalent zur »ausgeklügelten narrativen Echostruktur« in der *Consolatio*, die durch wiederholte Rückerinnerungen an die vorangegangenen Momente innerhalb des Dialogs entsteht[1283], jedoch mit dem Unterschied, dass sie auf

1281 »Die Symbolik von Leben und Tod kommt auch in vier miteinander und mit dem Baum des Lebens verwandten biblischen Baummotiven zum Ausdruck: umgehauener Baum, Baumstumpf, Axt am Baum, Pfropfreis […].« Flemming 1994 (a), Sp. 259.

1282 Huizinga 1924, S. 278 f.

1283 Dellsperger 2010, S. 96.

der visuellen Wahrnehmungsebene wirkt. Sie wird zum einem formal durch die Bildwiederholungen an sich und zum anderen inhaltlich durch narrative und textgebundene Verbindungen zwischen den Bildern gebildet. So korrespondieren beispielsweise die Holzschnitte wie Nr. 16 (fol. 27r) mit Nr. 14 (fol. 23v), Nr. 15 (fol. 26v), Nr. 22 (fol. 36v), Nr. 29 (fol. 48v), oder Nr. 1 (fol. A4v) mit Nr. 78 (fol. 124r) usw., und beeinflussen sich gegenseitig. Das Thema der Behausung im vierten Metrum des zweiten Buches kann ebenfalls im Zusammenhang mit der Darstellung der Schicksalsräder verstanden werden, wodurch kosmologische Auslegungen der Weltordnung in den Vordergrund rücken (fol. 36r, Nr. 21); dabei wirkt das Bild analeptisch auf seine erste Verwendung zum siebten Metrum des ersten Buches, in dem die Naturvergleiche zur Erläuterung der notwendigen Beherrschung von Affekten und zur stoischen Haltung gebracht werden (fol. 22v, Nr. 13; s. Kap. 5.5, *W5*). Der Holzschnitt mit der Darstellung Gottes bei Erschaffung der ersten Menschen (fol. 16v, Nr. 9; vgl. *W3*) kann durch die Auffassung der Fortuna zusammen mit dem Holzschnitt auf fol. 123r (Nr. 77), in dem der Mensch als Krone der Schöpfung erscheint, betrachtet werden. Denn auch hier geht es um die geordnete Welt, deren Teil die Fortuna ist. Will man dem Fortuna-Rad in der Folge eine besondere Rolle beimessen, bei der der Mensch als Individuum im Vordergrund steht, so kann es ebenso als Prolepse zum Holzschnitt mit dem reitenden Tod (fol. 98r, Nr. 61) begriffen werden, weil durch eine Erinnerung an Niedergang und Fall hinsichtlich des Lebensalters ein »warnende[r] Blick […] auf das Ende des Lebens«[1284] als *memento mori* gegeben ist. Die Bilder sind folglich nicht nur mit dem Text, sondern ebenfalls eng miteinander verbunden, und die Folge kann entsprechend von unterschiedlichen Perspektiven ausgelegt bzw. begriffen werden.

Zusammenfassende Anmerkungen

Je mehr man sich mit der Straßburger Holzschnittfolge zur *Consolatio* beschäftigt, umso mehr ikonografische und technische Nuancen können entdeckt und gewinnbringende Rückschlüsse hinsichtlich des Text- und Bildverhältnisses gezogen werden. Denn die Einmaligkeit der Illustrierung von einigen philosophischen Büchern lässt annehmen, dass die Narration dieser Texte begrifflich breiter gefasst war bzw. breiter gefasst werden kann. Die Bedeutungen wie ein poetisches Erzählen oder Berichten von Geschichten (in Epen, Romanen usw.) und ein philosophisches Abhandeln von bestimmten Themen (z. B. Texte von Aristoteles, Hl. Augustinus) fließen ineinander, und die Textstellen, die bildlich festgehalten und greifbar gemacht werden können, erfahren auch ihre Verbildlichung. Folglich bleibt dem im Proömium erhobenen Anspruch, die Bilder in der Straßburger Ausgabe sollen »ergötzen und locken« sowie »begieriger und aufmerksamer« machen (fol. A4r), seine Berechtigung erhalten. Denn die sich bei der Lektüre

1284 Schilling 1975, S. 297.

entfaltende Imagination reflektiert als »die lebendige Kraft und die erste Instanz aller menschlichen Wahrnehmungen« (»the living Power and prime Agent of all human Perception«[1285]) die »erzählte« Welt mit Hilfe von Bildern und ersetzt auch durch diese die abstrakten Begriffe. Somit unterstützen, kommentieren und vergegenwärtigen die Bilder in der *Consolatio* als visuelle Marker den Textinhalt und helfen der Leserschaft, ihn zu memorieren. Dabei machte der komplexe symbolische Gehalt von Holzschnitten, die die Trostschrift adäquat wiederzugeben hatten, sie offensichtlich nicht allzu »flexibel« für andere Bücher. Denn trotz der Praxis der Wiederverwendung von Holzstöcken benutzt Grüninger nur vier von ihnen für seine berühmte Vergil-Ausgabe und mehrere dann ausschließlich für weitere philosophische Bücher (s. a. Kap. 6.4), was für die ikonografische Besonderheit der Folge einerseits und die überlegte Verwendung der Holzstöcke andererseits spricht.

1285 Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria. Cap. XIII. Zitiert nach den Textauszügen aus dem Werk auf der Seite von San Jose State University (USA). [https://www.sjsu.edu/faculty/harris/StudentProjects/Laset/BiogrNotes.htm] [Letzter Zugriff: 07.10.2025].