



Ikonographie in Bewegung

Die Überlieferungsgeschichte
der Bilder des ›Welschen Gastes‹

Lisa Horstmann



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Lisa Horstmann

Ikonographie in Bewegung

Die Überlieferungsgeschichte der Bilder des ›Welschen Gastes‹

LISA HORSTMANN

Ikonographie in Bewegung

Die Überlieferungsgeschichte
der Bilder des ›Welschen Gastes‹



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Lisa Horstmann  <https://orcid.org/0000-0002-2410-5937>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



**UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK**
HEIDELBERG

Publiziert bei heiBOOKS,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS, der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks>, dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-1004-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-1004-3)

DOI: <https://doi.org/10.11588/heibooks.1004>

Text: © 2022 Lisa Horstmann

Layout, Typographie & Satz: Nicolai Dollt, nicolai.dollt@mailbox.org

Schriften: FF Tisa & FF Tisa Sans von Mitja Miklavčič

Umschlagabbildung: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2r.

Motiv 2 »Überreichung des Werkes an die deutsche Zunge«. Bildnachweis:

»Welscher Gast digital«. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015>

ISBN: 978-3-948083-49-6 (Hardcover)

ISBN: 978-3-948083-48-9 (PDF)

Für Nils

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung ist die überarbeitete Fassung meiner 2019 von der Philologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommenen Dissertation. Sie ist im Rahmen des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 »Materiale Textkulturen« entstanden, der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziert wird.

Mein Interesse für den »Welschen Gast« wurde im Februar 2015 im Zuge der Tagung »800 Jahre »Welscher Gast«. Neue Fragen zu einer alten Verhaltenslehre in Wort und Bild« geweckt. Die interdisziplinären Vorträge beleuchteten das Lehrgedicht samt Bilderzyklus aus unterschiedlichen Blickwinkeln und die dort vorgestellte digitale Edition erweckte in mir den Wunsch, mich im Rahmen einer Dissertation aus kunsthistorischer Perspektive mit der Überlieferungsgeschichte des Bilderzyklus zu beschäftigen.

Mein Dank gilt an erster Stelle Prof. Dr. Peter Schmidt, der mir diese Möglichkeit eröffnete und die Entstehung meiner Arbeit mit fachkundigem Rat auch aus Hamburg unterstützte. Ihm verdanke ich ein anregendes Arbeitsumfeld, in dem ich mich interdisziplinär austauschen, aber auch intensiv meiner Forschung widmen konnte.

Dank aussprechen möchte ich auch Prof. Dr. Ulrich Rehm, der das Zweitgutachten übernahm und mit mir aktuelle Fragen im Rahmen seines Kolloquiums in Bochum anregend diskutierte.

Besonders möchte ich mich bei Prof. Dr. Ludger Lieb bedanken, der ein weiteres Gutachten übernahm. Sein Interesse am Thema, seine fachübergreifende Diskussionsfreude und sein stets offenes Ohr für Fragen förderten und bereicherten meine Arbeit.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Teilprojekt B06, die meinen Weg drei Jahre lang begleitet haben und ohne deren Vorarbeit der digitalen Edition die Realisierung meiner eigenen Arbeit in der vorliegenden Form nicht möglich gewesen wäre. Mit Dr. Jakub Šimek konnte ich stets germanistische Fragen zum »Welschen Gast« klären und mich über die digitale Edition austauschen. Neben den vielen engagierten Hilfskräften im Projekt gilt mein besonderer Dank Jana Wolf, Franziska Wenig und Maximilian Kramer, die mich in der Endphase intensiv unterstützten.

Für die Überarbeitung und die Drucklegung möchte ich mich besonders bei Dr. Maria Effinger für die Beratung der Veröffentlichungsmöglichkeiten sowie beim gesamten Team von heiBOOKS für die Betreuung bedanken. Darüber hinaus gilt mein Dank Dr. Christina Jakobi-Mirwald für die wertvolle Unterstützung bei der Korrektur und Nicolai Dolft für den Satz, das schöne Layout und die unkomplizierte Zusammenarbeit. Ebenso danke ich PD Dr. Tobias Frese für sein Verständnis und

seine Ratschläge sowie Lea Pistorius für die unermüdliche Unterstützung und die erholsamen Pausen.

Dass ich die Zeit meiner Promotion als Freude empfunden habe, liegt vor allem an meinen vielen wundervollen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden. Mit Ermutigungen, gemeinsamen Mittagspausen, konstruktiver Kritik, Verständnis, Korrekturen, Ansporn und Geduld begleiteten mich Sophie Knapp, Nele Schneiderei, Helge Perplies, Alexandra Vinzenz, Jana Bieker, Franziska Haas, Karen Mohrlök, Kirsten Wallenwein und Tino Licht durch die Höhen und Tiefen der letzten Jahre. In der gesamten Zeit – von der ersten Idee bis zum fertigen Buch – unterstützten mich Nahla und Christoph und schenkten mir ihr Vertrauen und ihre Liebe. Hierfür bin ich sehr dankbar.

Vor allem danke ich meiner geliebten Familie.

Inhalt

Vorwort	VII
Abkürzungen und allgemeine Hinweise	XIII
I Einleitung	1
II Was ist der ›Welsche Gast‹?	9
II.1 Autor und Adressaten	11
II.2 Die Entstehung im kulturhistorischen Kontext	13
II.2.1 Politische Instabilität und klerikaler Sittenverfall	14
II.2.2 Die Verschriftlichung der Volkssprache	18
II.2.3 Tugenden und Laster in der mittelalterlichen Didaktik	20
II.2.3.a Die ›Psychomachie‹ von Prudentius und ihr Einfluss auf die Buchmalerei	21
II.2.3.b Tugend- und Lasterikonographie im 13. Jahrhundert	26
II.3 Die Überlieferungszeugen	29
II.4 Forschungsgeschichte	31
II.4.1 Frühe Abschriften und die Suche nach dem »richtigen« Text.....	31
II.4.2 Text, Quellen und die Identität des Autors.....	33
II.4.3 Die Erschließung des Bilderzyklus: Oechelhäuser und Kries.....	35
II.4.4 Neue Ansichten: Der ›Welsche Gast‹ als Text-Bild-System	37
II.4.5 Die Funktion(en) der Bilder aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven.....	39
III Der ›Welsche Gast‹ in der Überlieferungsgeschichte – eine methodische Herausforderung	43
III.1 Überlieferungsgeschichte als methodisches Paradigma	43
III.1.1 Überlieferung als Kopierprozesse	45
III.1.2 Der Ursprung der Überlieferung: Autor und Original.....	48
III.1.3 Bebilderte Handschriften in der Überlieferung	55
III.2 Methodische Ansätze zur Überlieferung verlorener Texte.....	58
III.3 Methodische Ansätze zur Rekonstruktion und Überlieferung des Bilderzyklus	63
IV Die Figurengestaltung	69
IV.1 Ikonographie der Figuren – Scheidung von ›Böse‹ und ›Gut‹	70
IV.1.1 Die Laster und Lasterhaften.....	73
IV.1.1.a Die Untugend.....	78
IV.1.1.b Die Gier.....	80
IV.1.2 Die Tüchtigen und Tugendhaften	82

IV. 1.3	Triumph der Tugenden.....	86
IV. 1.4	Variation in der Gestaltung	89
IV. 2	Gestik.....	90
IV. 2.1	Ausdruck und innere Haltung	93
IV. 2.1. a	Das Leid	95
IV. 2.1. b	Der Zorn.....	98
IV. 2.2	Symbolische Gesten	100
IV. 2.3	Deiktische Gesten.....	105
IV. 2.4	Verschiedene Funktionen der Gesten im Bild	114
IV. 3	Die Figurengestaltung als schwer zu identifizierendes Konzept.....	115
V	Die Bildtexte: Beischriften und Spruchbänder	117
V. 1	Kollaboration bei der Bilderhandschrift.....	121
V. 1.1	Untersuchung von Handschrift A	122
V. 1.2	Untersuchung von Handschrift G	129
V. 2	Spruchbänder als Träger szenischer Konstruktion	132
V. 3	Motive ohne Bildtexte	139
V. 4	Präzisierung der Verse im Bild durch die Kopisten	148
V. 5	Eindeutigkeit über Schrift	152
V. 6	Ein beschreibbares Konzept für die Bildtexte im ›Welschen Gast‹?	155
VI	Ikonographische Schemata in Konzept und Überlieferung	157
VI. 1	Modifikation und Akzentuierung ikonographischer Schemata	159
VI. 1.1	Die Himmelsleiter	161
VI. 1.2	Die viergeteilte Unbeständigkeit.....	171
VI. 2	Einfluss literarischer Topoi auf die Gestaltung der Bilder	179
VI. 2.1	Eine Frau und ihre Liebhaber.....	180
VI. 2.2	Die gejagte Eule.....	184
VI. 3	Text und Bild als komplementäre Sinträger	194
VII	Erzählen – Überbringen – Schreiben: Autornähe in Text und Bild	197
VII. 1	Konzepte von Autor und Erzähler im Text.....	198
VII. 2	Erzählen: Der Erzähler im Bild.....	200
VII. 3	Überbringen: Das Dedikationsbild.....	205
VII. 4	Schreiben: Der Herr und sein Schreiber.....	216
VII. 5	Zur Funktion von Autor- und Schreiberbildern	223
VIII	Der ›Bilderzyklus‹ – Konzept in Einzelbild und Bilderreihe	225
VIII. 1	Vom Abstraktum zum Konkretum: Mikronarrationen im Einzelbild	226

VIII.2	Bilderreihen	232
VIII.2.1	Einleitungs- und Schlussbilder	233
VIII.2.2	Thematische Reihen	237
VIII.2.3	Paradigmatische Verknüpfungen durch den Bildaufbau	241
VIII.3	Programmatischer Aufbau	244
IX	Die Visualisierung der Überlieferungsgeschichte:	
	Das Stemma	247
IX.1	Die computerbasierte phylogenetische Analyse	249
IX.1.1	Entwicklung und Übertragung auf andere Disziplinen	250
IX.1.2	Anwendbarkeit in der Bildwissenschaft	253
IX.1.3	Erstellung einer Merkmalmatrix	256
IX.1.4	Der Weg von der Merkmalmatrix zum Diagramm	260
IX.1.4.a	Distanzmethoden	263
IX.1.4.b	Merkmalbasierte Methoden	265
IX.1.4.c	Statistische Robustheit als Korrektiv	266
IX.1.5	Ergebnisse	267
IX.1.5.a	Das Stemma nach Kries	269
IX.1.5.b	Vergleich der Stemmata	272
IX.1.5.c	Auswertung mit dem <i>Neighbor Net</i>	273
IX.1.5.d	<i>Maximum-Parsimony</i> -Baum	275
IX.2	Diskussion der stemmatologischen Gruppen	276
IX.2.1	Die Gruppe AGDS und das ursprüngliche Konzept	276
IX.2.1.a	Das Verhältnis der Handschriften A und G	278
IX.2.1.b	Der Überlieferungszweig A*	280
IX.2.1.c	Kontamination von D	285
IX.2.1.d	Die Stellung von Handschrift S	293
IX.2.1.e	Zwei Fassungen für zwei Überlieferungszweige?	296
IX.2.2	Die Gruppe aUW	298
IX.2.2.a	Handschrift W als direkte Kopie von U	300
IX.2.2.b	Handschrift a	302
IX.2.2.c	Verortung der Gruppe	303
IX.2.3	Die Handschriften E, H und b	304
IX.2.4	Die Fragmente	308
IX.3	Möglichkeiten, Probleme und Grenzen der bildlichen Überlieferungsgeschichte	313
X	Resümee und Ausblick	317
XI	Motivkommentar	323
XII	Merkmalmatrix	433

XII Inhalt

XIII	Handschriftensiglen	447
XIV	Quellen- und Literaturverzeichnis	452
XIV.1	Quellen	452
XIV.2	Literatur.....	452
XV	Abbildungsverzeichnis	485

Abkürzungen

Abb.	Abbildung
fol.	folio
Hs.	Handschrift
Kap.	Querverweis auf ein Kapitel (I–X) der vorliegenden Arbeit.
LCI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i> , 8 Bände, hg. von Engelbert Kirschbaum (Bände 1–4) und Wolfgang Braunfels (Bände 5–8), Freiburg i. Br. u. a. 1968–1976.
Lexer	Matthias von Lexer, <i>Mittelhochdeutsches Handwörterbuch</i> , Nachdr. der Ausg. Leipzig 1878, Stuttgart 1992 (= <i>Mittelhochdeutsches Handwörterbuch</i> 3).
LexMA	<i>Lexikon des Mittelalters</i> , hg. von Robert-Henri Bautier, Robert Auty und Norbert Angermann, 10 Bände. München/Zürich (1977) 1980–1999.
LthK	<i>Lexikon für Theologie und Kirche</i> , 14 Bände, hg. von Konrad Baumgartner et al., 2. Auflage, Freiburg i. Br. 1957–1968.
MGH	<i>Monumenta Germaniae Historica</i>
RDK	<i>Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte</i> , 10 Bände, hg. von Otto Schmitt, Stuttgart u. a. 1933–2015.
RLW	<i>Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte</i> , Berlin/New York, 1997–2003, Bd. 2: H–O, hg. von Harald Fricke.
V.	Vers/Verse

Allgemeine Hinweise

Alle Handschriften des ›Welschen Gastes‹ sind auf der Homepage ›Welscher Gast digital‹ zugänglich (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>).

Alle zitierten Verse des ›Welschen Gastes‹ stammen, wenn nicht anders angegeben, aus der Edition von Heinrich Rückert (Rückert 1965).

Die Handschriften des ›Welschen Gastes‹ werden nach ihren Siglen benannt. In Kap. XIII sind die Handschriften alphabetisch sortiert kurz beschrieben und mit weiterführender Literatur angegeben.

I Einleitung

Ein Buch ist, abgesehen von allem anderen, ein Text. Man versteht ihn oder man versteht ihn nicht.¹

Dieses Zitat stammt von dem Literaturwissenschaftler und Romanisten Ernst Robert Curtius († 1956). Mit diesem Diktum trennt Curtius den Text von seinem Träger und damit auch von seiner Aufbereitung und Präsentation. Das Zitat veranschaulicht die langwährende Konzentration der Mediävistik auf die mögliche Textrekonstruktion und Hermeneutik. Aus dem Blick gerät aber, wie sehr gerade der Träger des Textes durch die Gestaltung das Verständnis eines Textes entscheidend beeinflussen und mitbestimmen kann – die Wahrnehmung des Lesers wird grundlegend geprägt von »allem anderen« des Buches, von dem Curtius absehen will. Ein Buch ist mehr als ein bloßes Speichermedium für einen Text. Das zeigt sich besonders anschaulich an denjenigen mittelalterlichen Handschriften, die bimediale Datenträger sind: Sie enthalten neben dem Text Bilder oder ganze Bilderzyklen, die in ihrer Symbiose mit dem Text, aber auch in ihrer Eigenständigkeit ein Buch und dessen Inhalt gestalten. Dabei geht es bei weitem nicht immer um die reine Illustration des Textes.² Vielmehr hat die Text-Bild-Forschung spätestens seit den 1980er Jahren an vielen Beispielen aufgezeigt, dass Bilder den Text kommentieren und erläutern oder neue Sinnzusammenhänge erschaffen können.³

Die Aufbereitung mittelalterlicher Texte, die Gestalt, in der sie uns in Editionen erreichen, trennt diese meist ebenfalls »von allem anderen« und suggeriert dem Benutzer, dass er es mit originären Hervorbringungen des jeweiligen Autors oder Urhebers zu tun hat. In Wirklichkeit haben wir es bei den meisten Editionen eher mit Konstrukten zu tun, Texten, die häufig aus mehreren – oftmals voneinander abweichenden – Überlieferungszeugen gewissermaßen künstlich hergestellt wurden. Wir vergessen dabei schnell, dass wir es eigentlich mit einem oder mehreren

1 CURTIUS 1993, S. 24.

2 OTT 1993, S. 70.

3 Neben der allgemeinen Forschung zur Relation der beiden Medien zeigen viele Studien ein Interesse an den auch für die vorliegende Arbeit wichtigen Beziehungen von Texten und Bildern. Angestoßen wurde die Debatte bereits in den 1960er Jahren durch Wolfgang Stammer, der die Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bild im Mittelalter untersuchte (STAMMLER 1962). Zum Wirken Stammers: CURSCHMANN 1998. In den 1980/90er Jahren stieg das Interesse der Forschung an den wechselseitigen Beziehungen der beiden Medien (Sammelbände in Auswahl): MEIER/RUBERG 1980; HARMS 1990; DIRSCHEL 1993. Neben den Sammelbänden thematisieren viele Einzelstudien auch mit Schwerpunkt auf der volkssprachigen Literatur das Verhältnis beider Medien in mittelalterlichen Handschriften (in Auswahl): OTT 1984; OTT 1992; OTT 1993; OTT 2015; CURSCHMANN 1984; CURSCHMANN 1992; CURSCHMANN 1998; CURSCHMANN 1999; CURSCHMANN 2002; CAMILLE 1985; SAURMA-JELTSCH 1987; SAURMA-JELTSCH 1988; BIHRER 1997; WENZEL 2006b; STOLZ 2006; HÖGER 2010.

Artefakten⁴ zu tun haben, die nicht hauptsächlich, sondern vielmehr neben »allem anderen« auch einen Text enthalten. Spätestens seit dem *Material Turn* ist das Bewusstsein für das Material und die Materialität von Handschriften gewachsen, und die Textinterpretation berücksichtigt zunehmend auch die Artefakte und ihre Materialität.⁵ Während eine kritische Edition des Textes diesen aufbereitet, eröffnet die Untersuchung des Artefaktes im Idealfall weitere Zugänge und kann helfen, das Sinnpotential der Texte umfassender zu erkennen und sie in ihrer kulturell-historischen Dimension klarer zu erfassen. Anhand kopial überlieferter Artefakte kann beispielsweise erforscht werden, wie sich das Verständnis eines Werkes, also im Falle des ›Welschen Gastes‹ die geschlossene Komposition von Text und Bild, durch die Rezipienten verändert hat. Denn gerade innerhalb solcher Kopierprozesse – versteht man die Kopisten gleichermaßen als Rezipienten der Vorlage – können sich im Erscheinungsbild eines jeden Überlieferungszeugen unterschiedliche Gebrauchssituationen und Gestaltungsansprüche materialisieren. Wie aussagekräftig die Betrachtung der Materialität mittelalterlicher Handschriften sein kann, konstatierte nicht zuletzt der Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker Norbert H. Ott:

Mittelalterliche Literatur ist nicht das, als was sie in kritischen Ausgaben erscheint: sie ereignet sich vielmehr stets neu im jeweiligen Gebrauch, als dessen materielle Spuren ihre Überlieferungsträger im weitesten Sinne – Handschriften, Drucke, Illustrationen, ja ihre Ikonographie überhaupt – noch immer aufblitzen.⁶

Die praxeologische Orientierung bei der Untersuchung mittelalterlicher Handschriften, die auch Ott betont, ist ein theoretisch-methodisches Kernkonzept des SFB 933 »Materiale Textkulturen«, in dessen Rahmen diese Arbeit entstanden ist. Die Ausrichtung des Sonderforschungsbereichs fordert eine Abkehr von der reinen Untersuchung des Textes. Mehrere Arbeiten haben bereits gezeigt, wie beispielsweise durch eine praxeologisch orientierte Artefaktanalyse bestimmte Rezeptionspraktiken erschlossen und die Bedeutung des Geschriebenen aus diesen Praktiken rekonstruiert werden können.⁷

Die Interpretation von Artefakten als Teile dynamischer historischer Systeme lieferte auch in verschiedenen Disziplinen außerhalb des Heidelberger SFB 933 Einsichten in die Kultur unterschiedlicher Epochen. Besonders die Variationen von in der Art gleichen Artefakten, die sich aus Veränderungen beim Kopieren innerhalb

4 TSOUPAROPOULOU/MEIER 2015.

5 HILGERT 2016, S. 255. Zum *Material Turn* allgemein: RECKWITZ 2006; GOLL et al. 2013; KALTHEOFF et al. 2016.

6 OTT 1992, S. 187.

7 Exemplarisch hierfür steht der erste im Sonderforschungsbereich entstandene Sammelband: MEIER et al. 2015.

einer Überlieferungsgeschichte ergeben, waren ausschlaggebende Indikatoren.⁸ Arbeitet man diese Veränderungen innerhalb der Überlieferung eines Werkes⁹ systematisch auf, so können sie Einblicke in die zugrundeliegenden Prozesse der Entstehung der jeweiligen Überlieferungszeugen, in den Kreis ihrer Rezipienten und die Praktiken der Rezeption gewähren. Die kulturelle Bedeutung von schrift- und bildtragenden Artefakten ist nicht etwas einmal Gegebenes, sondern kann sich besonders in den Rezeptionspraktiken stets neu formieren. Die Bedeutung des Artefakts, das das Überleben des Werkes als Teil eines dynamischen Prozesses sichert, kann dabei über den reinen Textsinn hinaus erfasst werden. Das Sinnpotential des Textes soll durch Einbezug der Materialität des Textträgers und der praxeologisch orientierten Artefaktanalyse über die herkömmliche philologische Methode der Textauslegung hinaus umfassend erschlossen werden.

Theodore Schatzki, der zusammen mit Karin Knorr-Cetina 2001 *The Practice Turn in Contemporary Theory* deklarierte,¹⁰ ermöglicht durch sein sozialtheoretisches Konzept ein Zusammendenken von Materialität und sozialem Leben.¹¹ Für Schatzki ereignet sich das menschliche Leben im Rahmen der Verflechtung von sozialen Praktiken und materiellen Arrangements. Da Praktiken, also konstituierende Handlungen und Arrangements, als Menge verbundener materieller Entitäten¹² wechselseitig aufeinander einwirkten, fragt Schatzki auch nach den qualitativen Auswirkungen. Das Materielle ermögliche, beschränke, lenke oder stabilisiere das menschliche Handeln, und gleichzeitig wirke dieses Handeln auf das Materielle, mache es nutzbar, verfügbar, transformiere es oder hinterlasse in anderer Weise seine Spuren. Die Beschreibung von Artefakten und deren Veränderung im Prozess des Kopierens muss als ein Teil dieser Verflechtung erfolgen,

8 Vgl. z. B. SCHILLINGER/MESOUDI/LYCETT 2016, S. 23: »Changing patterns of artifactual variation, whether measured in discrete or continuous terms, have the capacity to reflect – at least in part – human decisions, biases, and other relevant historical factors over varying scales of space and time.«

9 Als »Werk« wird im Folgenden die »persönliche geistige Schöpfung« der ersten Text-Bild-Version des *Welschen Gastes* beschrieben (§2 Urheberrechtsgesetz). Da diese heute nicht mehr als materielles Artefakt erhalten ist, sondern nur in den Kopien in unterschiedlicher Form sichtbar bleibt, beschreibt der Begriff in der vorliegenden Arbeit das Produkt der schöpferischen Arbeit als Text-Bild-Konzept, das in unterschiedlicher Weise tradiert wurde. Aus pragmatischen Gründen wird im Folgenden ebenfalls von »Thomasins Werk« gesprochen, auch wenn die Urheberschaft von Text und Bild des *Welschen Gastes* nicht eindeutig geklärt werden kann, wie in Kap. III.1.2 ausführlicher erläutert wird. Dort wird das ursprüngliche Werk von den materiellen Artefakten der Kopisten abgegrenzt: Die kopierten Handschriften stellen nicht zuletzt durch die Überarbeitung und Eingriffe der Kopisten ebenfalls je ein eigenes Werk dar. Freilich wird durch das Kopieren nicht der Grad der schöpferischen Eigenleistung erreicht, den das ursprüngliche Werk auszeichnet.

10 SCHATZKI et al. 2001.

11 Vgl. SCHATZKI 2002.

12 Nach Schatzki gibt es vier Typen materieller Entitäten: Menschen, Artefakte, Organismen und natürliche Dinge, dazu vertiefend: SCHATZKI 2002, S. 174–176.

denn dynamische Netze des Praktiken-Arrangement-Geflechts mit sich ändernden Akteuren, Zeiten und Orten bestimmen die Erscheinung einer jeden überlieferten Handschrift.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Überlieferung eines Werkes mit Text und Bild und soll konkret dessen Geschichte nachzeichnen. Beim Kopieren bimedialer Artefakte haben die Kopisten neben dem Text auch »alles andere« der Handschrift zu verantworten. Sie bewegen sich zwischen Vorlagentreue und Sinnpflege einerseits, die eine Bearbeitung nicht ausschließen,¹³ und einem innovativen, aktualisierenden Umgang und einem eigenen Verständnis der Vorlage andererseits.

Um eine solche Überlieferungsgeschichte zu untersuchen, bietet der ›Welsche Gast‹ mit seinen 24 erhaltenen Überlieferungszeugen eine ideale Ausgangsbasis. Mit großer Wahrscheinlichkeit gehen alle erhaltenen Handschriften dieses Werkes auf eine gemeinsame Vorlage zurück – zumindest gibt die heutige Überlieferungssituation Grund zu dieser Annahme.¹⁴ Von den erhaltenen Textzeugen wurden vierzehn mit einem Bilderzyklus versehen; in vier weiteren war ein solcher vorgesehen, blieb aber unausgeführt. Eine weitere reine Texthandschrift zeugt von einer bebilderten Vorlage und der aktiven Entscheidung, diese nicht auszuführen; sie gibt stattdessen den Bildinhalt in je ein bis zwei durch Rubrizierung hervorgehobenen Zeilen wieder. Die Anzahl der überlieferten bebilderten Exemplare des ›Welschen Gastes‹ zeigt, dass der Bilderzyklus von den Kopisten als wichtiger Bestandteil des Werkes wahrgenommen und mit einem unterschiedlichen Grad an Konsequenz tradiert wurde. Über den Gestaltungswillen und den Gestaltungsanspruch des ursprünglichen Autors bzw. Konzepteurs selbst können nur Vermutungen angestellt werden. Horst Wenzel betont besonders für den ›Welschen Gast‹ im Prozess der Überlieferung eine »Beweglichkeit der Bilder«, die eine wandelnde Ausrichtung der Handschrift im Sinne der *New Philology* erkennen lässt¹⁵ und im gleichnamigen Sammelband untersucht wurde.¹⁶ Dennoch gibt keine der vielen Fallstudien einen methodischen Ansatzpunkt für eine konsequente Aufarbeitung der Überlieferungsgeschichte selbst. Häufig steht die Frage nach der Funktion der Bilder im Zentrum der Untersuchungen. Indes ist die Suche nach der Funktion zumeist eng mit der nach der Intention des Autors Thomasin verknüpft, wodurch sie sich oft unreflektiert auf eine verlorengegangene Handschrift bezieht. Auch die übrigen grundlegenden monographischen Studien von Oechelhäuser und Kries, die sich intensiv mit den Bildern befassen, gelangten nicht über einen kritischen Apparat der Abweichungen und Übereinstimmungen der Bilder der unterschiedlichen Handschriften hinaus.¹⁷

13 GERTZ et al. 2015.

14 Vgl. Kap. II.3.

15 WENZEL 2002b, S. 3.

16 WENZEL/LECHTERMANN 2002.

17 WENZEL 2006a, S. 24, Anm. 62.

Gerade die Überlieferungssituation des ›Welschen Gastes‹ ermöglicht jedoch durch ihre zahlreichen erhaltenen Kopien Rückschlüsse auf die Tätigkeit der jeweiligen Kopisten, ihre Intentionen und ihr Verständnis dieses bebilderten Lehrwerks. Innerhalb des knapp 250 Jahre währenden Kopierprozesses des Werkes fällt auf, dass sich vor allem die Künstler im Gegensatz zu den Schreibern die Freiheit genommen haben, die Bilder ihrer Vorlage zu reformulieren, zu aktualisieren und neu zu interpretieren. Jede dieser Kopien hat ihren eigenen Wert, den es durch die genaue Betrachtung zu ergründen gilt. Eine auf »Artefaktbasis« beruhende Untersuchung, die nicht nur den reinen Gehalt eines Textes oder Bildes zu rekonstruieren versucht, sondern die Handschriften in ihrer je einzigartigen Erscheinung untersucht, ermöglicht nicht nur, die Wertigkeit einer jeden Handschrift herauszuarbeiten, sondern erschließt auch das Verständnis der unterschiedlichen Rezipienten und die Bedeutung des Werkes in den unterschiedlichen Zeiten.¹⁸

Jüngst formulierte Peter Schmidt das Desiderat der Forschung zum ›Welschen Gast‹:

Als eine große Aufgabe künftiger Forschungen zu den Bildern des Welschen Gastes wird damit sichtbar: die Konstruktion der Bilder, ihre Quellen und Anregungen konkret zu verfolgen, den kreativen Umgang des Konzepteurs bzw. der Redaktoren mit der Bildgeschichte zu rekonstruieren. Das geht gänzlich ohne den Autor, kann aber Ergebnisse bringen, die uns der Frage nach dem Ursprung des Bildkonzepts – und letztlich vielleicht dann auch des Bildkonzepteurs – tatsächlich näherbringen als die bisherige Fixierung auf den Autor Thomasin und seinen angeblichen »Ikonotext« im bildgeschichtlich luftleeren Raum.¹⁹

Dieser Aufgabe nimmt sich die vorliegende Arbeit an. Jede der erhaltenen Handschriften des ›Welschen Gastes‹ stellt ein Unikat dar und ist zugleich eine bestimmte Version des Werkes, die dadurch Geltung hat, dass sie ein »echtes« historisches Zeugnis ist. Als solches muss jede Handschrift in ihrer Einzigartigkeit

18 Vgl. LICHT 2022.

19 SCHMIDT 2022, S. 122. Die Beschreibung des ›Welschen Gastes‹ als ›Ikonotext‹ stammt von Horst Wenzel (WENZEL 2002b, S. 5; WENZEL 2006a, S. 10). Der von Wagner geprägte Begriff ›Ikonotext‹ bezeichnet eine Dichotomie von Bild und Text und beschreibt Artefakte, in denen sich verbale und visuelle Zeichen vermischen, um so eine Rhetorik zu erzeugen, die von der Kopräsenz von Wort und Bild abhängt (WAGNER 1996). Der Begriff setzt somit ein zusammen konzipiertes Text-Bild-Programm voraus. Schmidt kritisiert besonders die Ergebnisse des Sammelbandes »Beweglichkeit der Bilder«, den Horst Wenzel zusammen mit Christina Lechtermann 2002 herausgegeben hat. Dieser enthalte Beiträge, die zum einen die Bedeutung der individuellen Überlieferungszeugen betonen, und zum anderen gehe man doch gleichzeitig von Thomasin als Urheber des Bildprogramms aus und wende so implizit ein klassisches Konzept von Autorschaft auf die Bilder an (SCHMIDT 2022, bes. S. 94, Anm. 5).

und Eigenständigkeit untersucht werden. Der Schwerpunkt der Untersuchungen soll dabei auf den Bildern der Handschriften und ihrer Überlieferung liegen und diese sowohl in Relation zum Text als auch in ihrer Autonomie betrachten.²⁰

Das ›Bild‹ wird dabei im Sinne von William Mitchells Begriff des *picture* definiert:²¹ Während der Gegensatz *word – image* das allgemeine Verhältnis der beiden Medien zueinander beschreibt, zielt *text – picture* auf das Besondere, auf die Erscheinungsform der Medien im konkreten Bezug aufeinander. *Picture* beschreibt also eine materielle Dimension des Bildes, wie es als Miniatur in den Handschriften vorliegt. Im Terminus *image* hingegen manifestiert sich der Gedanke, dass sich Bilder erst in dem und durch den Betrachter konstituieren. Diese Definition erscheint besonders für den interdisziplinären Diskurs wichtig, da es in der bisherigen Forschungsdiskussion zum ›Welschen Gast‹ bisweilen zu unterschiedlichen Definitionen bis hin zur Gleichsetzung von ›Sprachbildern‹ und ›Handschriftenillustrationen‹ gekommen ist.²²

Um die Überlieferungsgeschichte des Werkes mit einem Schwerpunkt auf der bildlichen Überlieferung zu beschreiben, muss sich die vorliegende Arbeit die Frage stellen, wie man diesen bimedialen Artefakten gerecht wird, die in einer Abhängigkeit zu ihren Vorlagen stehen, zugleich aber als eigenständiges Artefakt gesehen werden müssen. Um dieses zu leisten, gliedert sich die Arbeit in mehrere Abschnitte mit unterschiedlichen Schwerpunkten.

Zunächst erfolgt in Kap. II eine Gegenstandssicherung, die die Entstehungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ kontextualisiert, die Überlieferungszeugen kurz beschreibt und einen Überblick über die Forschungsgeschichte gibt. In Kap. III wird ausgehend vom Untersuchungsgegenstand und der bereits geschilderten Problemstellung ein methodischer Ansatz entwickelt, der auf philologischen und kunstwissenschaftlichen Ansätzen und Theorien basiert. Mit diesem soll in den darauffolgenden Kapiteln das Material untersucht werden. In Kap. IV–VII werden die Bilder und ihre Elemente auf ihre ikonographischen Vorlagen hin und nach ihren Erscheinungsformen in den jeweiligen Überlieferungszweigen untersucht: Kap. IV betrachtet die Figuren in ihrer Gestaltung und ihrer verwendeten Gestik, Kap. V widmet sich den Bildtexten und deren Funktion und Konzept, und Kap. VI forscht gezielt nach den Übernahmen ikonographischer Schemata, die modifiziert und akzentuiert Eingang in das Bildprogramm des Werkes fanden. Kap. VII analysiert speziell die Konzepte von Erzähler, Schreiber und Autor, die besonders in

20 Die bisherigen, vornehmlich aus der Germanistik stammenden Untersuchungen, die sich mit den Bildern des Werkes auseinandersetzen, gehen fast ausnahmslos vom Text aus. Dieses wird im Forschungsüberblick in Kap. II.4 dargelegt.

21 MITSCHELL 2007.

22 Die daraus resultierenden Probleme zeigt Michael Curschmann auf (CURSCHMANN 2004). Die Kritik richtet sich vornehmlich gegen Wenzel, der in einem späteren Aufsatz auf Curschmann reagiert (WENZEL 2006a, S. 5, Anm. 11). Die verschiedenen Definitionen werden auch in Kap. II.4.2 kurz erläutert.

den Bildern unterschiedliche, auf den Überlieferungszeugen zugeschnittene Funktionen erfüllen können. Kap. VIII widmet sich allgemeinen Fragen der Visualisierungsstrategien des Werkes, die sowohl auf der Einzelbildebene als auch in Motivreihen untersucht werden. Schließlich wird in Kap. IX mittels phylogenetischer Methoden versucht, ein Stemma der bildlichen Überlieferungsgeschichte des Werkes zu erstellen. Dabei werden die Möglichkeiten und Grenzen der Untersuchung aufgezeigt und diskutiert. Im abschließenden Kap. X werden die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst.

Diese methodische Erschließung des ›Welschen Gastes‹ in der Geschichte seiner Überlieferung ermöglicht neue Erkenntnisse über das Werk und seine Bedeutung. Durch eine umfassende Aufarbeitung der Überlieferungszeugen kann die Genese und Ikonographie der Bilder einerseits und die Individualität der Bilderzyklen der jeweiligen Handschrift andererseits betrachtet werden. Ferner gewährt die hier vorgestellte Konzentration auf die präsentischen Eigenschaften der Handschriften Einblicke in die Praktiken der Überlieferungsprozesse schrift- und bildtragender Artefakte.

II Was ist der ›Welsche Gast‹?

Mîn buoch heizt der welhisch gast
(V. 14.681)

Im Epilog benennt der Autor, Thomasin von Zerclaere, sein eigenes Werk. Der ›Welsche Gast‹ ist ein Lehrgedicht in mittelhochdeutscher Sprache, das Anfang des 13. Jahrhunderts in Reimpaarversen abgefasst wurde.¹ Die Mehrzahl der erhaltenen Handschriften tradiert zudem einen Bilderzyklus, der 120 Einzelbilder umfasst.² Das Werk wird bis ins 15. Jahrhundert vornehmlich im süddeutschen Raum kopiert und überliefert. Die rund 14.800 Reimpaarverse seiner Verhaltenslehre sind in einen Prolog und zehn Bücher gegliedert, die in den jeweiligen Überlieferungszeugen zumeist visuell noch weiter unterteilt werden. In den meisten erhaltenen Handschriften geht dem Lehrgedicht noch ein Prosaivorwort voraus, das als Inhaltsangabe der unterschiedlichen Teile des Werkes fungiert.³ Der ›Welsche Gast‹ ist als Beispiel für die Übernahme lateinischer Strukturen in die Volkssprache zu werten.⁴ In den zehn Büchern (*teile*), die in zehn Monaten entstanden sein sollen (V. 12.278ff.),⁵ werden unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, die im Prosaivorwort des Werkes selbst erläutert werden: Im 1. Buch warnt Thomasin seine Adressaten, junge adlige Männer und Frauen, vor Müßiggang und Untätigkeit. Er belehrt über das rechte Verhalten bei Tisch und zwischen den Geschlechtern. Im 2. Buch richten sich die Anweisungen dezidiert an junge adlige Herren, denen ihre Vorbildfunktion aufgezeigt wird. Die Wichtigkeit von *staete* und *unstaete* wird an der Ordnung der Welt im Gegensatz zum Chaos aufgezeigt. Im 3. Buch erfolgt eine Fortsetzung der Lehren über die Unbeständigkeit, und es wird vor der Verführung durch weltliche Güter gewarnt. Das 4. Buch handelt von den potentiellen Lastern, die im Zusammenhang mit den weltlichen Qualitäten stehen. Im 5. Buch folgen Lehren über Gott als das oberste Gut und über den Teufel, das niedrigste Böse. Im 6. Buch wird die Notwendigkeit der Ritterschaft erörtert und die Hinwendung zur Tugend gefordert. Im 7. Buch geht es vornehmlich um Leib und Seele. Der Mensch unterscheide sich

1 Der Autor erwähnt, dass seit der Eroberung Jerusalems durch Saladin 28 Jahre vergangen seien (V. 11.715–11.717). Ausgehend von der Belagerung der Stadt Jerusalem vom 20. September bis zum 2. Oktober 1187, die mit der Übergabe der Stadt endete, kann für den ›Welschen Gast‹ der Entstehungszeitraum 1215/1216 errechnet werden.

2 Diese werden im Folgenden nach KRIES 1985, Bd. 4 gezählt und als ›Motive‹ bezeichnet.

3 Ob das Prosaivorwort in der ursprünglichen Version des ›Welschen Gastes‹ vorhanden war, nachträglich hinzukam oder gar auf eine zweite, autorintendierte Fassung des Werkes zurückzuführen ist, wird in der Forschung diskutiert.

4 PALMER 1989, S. 69.

5 WENZEL 1995, S. 211 glaubt nicht an eine reale, sondern an eine symbolische Zeitangabe der Entstehung.

vom Tier durch seinen Verstand. Dieser solle zum Tugenderwerb und nicht für lasterhaftes Verhalten eingesetzt werden. Das 8. Buch beschreibt das Verhältnis von *mâze* und *unmâze*; das rechte Maß führe zur Tugend, die Maßlosigkeit zum Fall. Im 9. Buch folgt eine Erörterung über Recht und Unrecht. Das Recht habe zwei Flügel: die geistliche und die weltliche Gerichtsbarkeit. Im 10. Buch erläutert Thomasin die *milte* als Herrin aller Tugenden.

Jedes dieser Bücher ist in mehrere Abschnitte unterteilt, die jedoch nicht stringent und konsequent die Themen abhandeln. Vielmehr neigt der Autor dazu, seine Ausführungen mit bildhaften Beispielen zu unterbrechen, die Erörterung assoziativ mit Beispielen zu verknüpfen oder Elemente aus dem zeitgenössischen Geschehen einzuflechten. Sein Text ist durchwoben von zahlreichen Wiederholungen, die zur Strategie des Textes zählen.⁶

Der ›Welsche Gast‹ scheint kein *œuvre de commande* zu sein, wie Rocher feststellte.⁷ Weder wird ein Gönner oder Auftraggeber genannt noch lassen sich im Werk andere Indizien einer Auftragsarbeit finden. So ist es vielleicht als Antwort auf das Bildungsbedürfnis seines intendierten Publikums entstanden. Das Interesse am ›Welschen Gast‹ ließ jedoch auch über die Jahre kaum nach, wie die lange Überlieferungsgeschichte bezeugt.⁸ Bevor diese und besonders die Bilder des Werkes in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, folgen in diesem Kapitel eine Kontextualisierung und Sicherung des Untersuchungsgegenstands.

Zunächst wird das Werk in seinen Entstehungskontext eingeordnet. Der Text selbst verrät in außergewöhnlich direkter Weise viel über den Autor, das angestrebte Publikum und die Voraussetzungen der Entstehung des Werkes. Dabei zeichnet sich der ›Welsche Gast‹ als erstes Beispiel einer volkssprachigen Verhaltenslehre aus, die uns in diesem Umfang überliefert ist. Auf eine Einführung in die historischen Ereignisse, durch die der Autor geprägt ist und aus denen heraus das Werk geschaffen wurde, folgt zum besseren Verständnis der Besonderheiten und einer Verortung des Werks in der Literaturlandschaft ein kurzer Überblick zur volkssprachigen Literatur und zum Umgang mit moraldidaktischen Traditionen und Intentionen anderer Lehrwerke, die in ähnlicher Weise mit Text und Bild operieren. Besondere Berücksichtigung aus kunsthistorischer Perspektive findet dabei die Tradition der Tugend- und Laster-Ikonographie. Danach werden die erhaltenen Überlieferungszeugen beschrieben. Schließlich folgt ein Forschungsüberblick, der gezielt die Erschließungsansätze des Werkes in den Blick nimmt. Ein besonderer Schwerpunkt soll dabei auf Fragen nach dem Bilderzyklus des Werkes liegen.

6 WILLMS 2004, S. 7.

7 ROCHER 1994, S. 338.

8 CORMEAU 2010, Sp. 902.

II.1 Autor und Adressaten

ich heiz Thomasin von Zerclære
(Hs. A, V. 75)

Die Frage nach der Identität des Autors stand bereits früh im Fokus der Forschung.⁹ Informationen über Thomasin von Zerclaere können hauptsächlich seinem Werk selbst entnommen werden. Der Erzähler des Lehrgedichts stellt sich in der Vorrede vor und gibt an, dass er aus der lombardischen Markgrafschaft Friaul stammt (V. 71), dem Grenzland zwischen deutsch- und italienischsprachigem Raum.¹⁰ Die norditalienische Region befand sich im Spätmittelalter zum größten Teil unter der Herrschaft des Patriarchen von Aquileia, bis sie 1420 von Venedig erobert wurde. Thomasin nennt sich als Autor des ›Welschen Gastes‹ und entschuldigt sich beim Leser für die sprachlichen Schwächen (V. 67–70). Er sei durch und durch Italiener und schreibe nicht in seiner Muttersprache. Weiter lässt sich dem Text entnehmen, dass er beim Verfassen des Buches noch nicht dreißig Jahre alt gewesen sei (V. 2445). Neben diesen biographischen Daten enthält der Text viele weitere ›ich‹, die aber eher zur gattungsbedingten Rolle des Lehrenden gehören und nicht unbedingt die Lebensumstände des Autors widerspiegeln.¹¹

Der Text des ›Welschen Gastes‹ weist seinen Verfasser als einen Mann aus, der über umfängliche Kenntnisse der biblischen wie weltlichen Geschichte verfügt,¹² und dessen angeeignetes Gedankengut so gut in seinem Werk kompiliert wird, dass es sich äußerst schwierig gestaltet, seine Quellen zu benennen. Eine schulische Ausbildung wird Thomasin auch laut eigenen Aussagen genossen haben.¹³ Zudem weist er sich im Text als schreibender Autor aus, indem er einen Dialog mit seiner Schreibfeder inszeniert (V. 12.223).¹⁴ Sowohl die planvolle Anlage und die zahlreichen kompilierten Quellen als auch der im Text enthaltene Verweis auf das Schreiben legen die Vermutung eines schriftlich konzipierten Werkes nahe.

Außerhalb des Werkes belegt eine einzige schriftliche Quelle die Existenz eines *Tomasinus de Corclara*, eines Kanonikers aus Aquileia. Das ›Necrologium Aquileiense‹ nennt Thomasin im Zusammenhang mit einer Schenkung eines Gehöfts an

9 Siehe dazu: Kap. II.4.1.

10 Die Geschichte des Patriarchats und der Landesherren bis zur Stauferzeit wird übersichtlich bei SCHMIDINGER 1954 erläutert. Die Bedeutung der Region und des Patriarchats in Bezug auf die politische Situation und die Entstehung des ›Welschen Gastes‹ wird ausführlich bereits bei TESKE 1933, S. 1–20 beschrieben.

11 WILLMS 2004, S. 1.

12 Ebd., S. 2.

13 In Vers 12.256 vergleicht der Autor die einsame Tätigkeit des Schreibens mit seiner Schulzeit.

14 Zum literarischen Modell eines Gesprächs des Autors mit dem eigenen Werk, dem erdachten Publikum oder dem eigenen Schreibwerkzeug ausführlicher in Kap. VII.1.

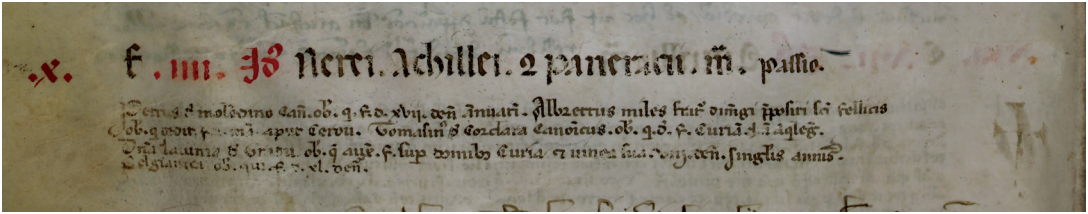


Abb. 1: ›Necrologium Aquileiense‹, Udine, Biblioteca Capitolare, Ms. 33, fol. 22^v. XF III idus Nerei, Achillei et Pancracii martyrum passio. Petrus de Molendino canonicus obiit, qui fratribus dedit XVII denarios annuatim. Albretus miles, frater Duringi prepositi sancti Fellicis obiit, qui dedit fratribus unum mansum apud Cerou. Tomasinus de Corclara canonicus obiit, qui dedit fratribus curiam unam in Aquilegia. Domina Lavinia de Gradu obiit, que auxit fratribus super domibus, curia et vinea sua VIII denarios singulis annis. Celgianica obiit, qui fratribus dedit XL denarios.

das Domkapitel (Abb. 1).¹⁵ Vermutet wird, dass es sich bei dem Namen um einen Schreibfehler handelt und dass Thomasin zur Familie de Circlaria gehörte, einem Patriziergeschlecht aus Friaul, das um 1200 urkundlich mehrfach belegbar ist.

Wann und wo er dieses Amt ausübte, ist nicht ersichtlich. Es wird vermutet, dass er zum Gefolge des Patriarchen von Aquileia gehörte und gute Kontakte zum Hof pflegte. Er hat sich, vermutlich im Gefolge des Patriarchen, *wol ahte wochen* am Hofe Ottos IV. aufgehalten, wie er in den Versen 10.471–10.477 schildert.

Der fürstliche Hof als gesellschaftliches und kulturelles Zentrum war auch in der Entstehungszeit des ›Welschen Gastes‹ Dreh- und Angelpunkt der volkssprachigen Literaturszene. Ein gutes Netzwerk und Kontakte zum Adel waren wichtig für den Erfolg mittelalterlicher Dichter. Sie brauchten Gönner, denn es gab keine freie Literaturproduktion. Höchstwahrscheinlich hat Thomasin am Hof des Patriarchen von Aquileia geschrieben. Wolfger von Erla († 1218),¹⁶ der zuvor Bischof von Passau gewesen war, bekleidete seit 1204 das Amt des Patriarchen und gilt als »Mittler zwischen dem italienisch-friulanischen und dem südostdeutschen Kulturkreis«. ¹⁷ Als ein wohl außerordentlich gewandter Diplomat pflegte er stets gute Beziehungen zu Kaiser und Papst sowie weiteren weltlichen und geistlichen Größen. ¹⁸ Zudem hatte er viele Kontakte zur deutschsprachigen Literaturszene. Er wird sowohl als Förderer Walthers von der Vogelweide als auch als mutmaßlicher Auftraggeber des um 1200 entstandenen Nibelungenlieds gesehen. ¹⁹ Ein möglicher

15 ›Necrologium Aquileiense‹, Udine, Biblioteca Capitolare, Ms. 33, fol. 22^v. Für die Hilfe bei der Transkription bedanke ich mich sehr herzlich bei apl. Prof. Dr. Tino Licht und Dr. Kirsten Wallenwein vom Mittellateinischen Seminar der Universität Heidelberg.

16 Einen guten Überblick zu Wolfgers Leben gibt GOEZ 2010, S. 389–407.

17 KNAPP 1994, S. 359.

18 MEVES 1994, S. 216.

19 Die Verbindung zwischen Wolfger und Walther von der Vogelweide beschrieb bereits BURDACH 1900. Wolfgers Reiserechnungen dokumentieren den Kontakt, den Wolfger an diversen Hoftagen zu verschiedenen Minnesängern hatte. Die berühmteste Eintragung stellt sicher die Geldübergabe an Walther von der Vogelweide dar. Die Reiserechnungen werden ausführlich bei HEGER 1970 aufgearbeitet. Zu den literarischen Beziehungen Wolfgers weiterführend: BUMKE 1979, S. 257f. und MEVES 1994.

Auftraggeber oder Gönner wird bei Thomasin jedoch in keinem Vers erwähnt, auch fällt der Name Wolfgers nicht. Stattdessen hat der Autor sein Publikum im Auge.²⁰

Thomasin wendet sich dezidiert an ein deutsches, höfisches Publikum. Für ihn ist der Hof ein Ort, »an dem Bildung sich entfalten kann und gleichzeitig der Ort, an dem sie weitergegeben wird.«²¹ Der ›Welsche Gast‹, also das Buch, wird angewiesen, auch seine Leserschaft mit Bedacht zu wählen:

*vrume rîtr und guote vrouwen
und wîse phaffen suln dich schouwen.
(V. 14.695f.)*

Seine Didaxe richtet Thomasin primär an die laikale Oberschicht seiner Zeit. Die Voraussetzung seiner Lehren ist die Überzeugung, Einsicht und Kenntnis könnten den Menschen zum Guten lenken. Dennoch könnten nicht alle, die das Buch in den Händen halten werden, belehrt werden (V. 14.709ff.). Als Vorbilder für sein Zielpublikum greift Thomasin auf einige historische und literarische Gestalten zurück.²² Zwar beschreibt er die ›Aventiure‹-Literatur als unwahr und dem Vergnügen dienend, aber dennoch veranschaulichen diese fiktionalen Geschichten seiner Auffassung nach das, was jeder tun solle (V. 1118ff.).

II.2 Die Entstehung im kulturhistorischen Kontext

Während Informationen über Autor und Intention des Werkes ausschließlich dem Text selbst zu entnehmen sind, sind zur Entstehung des ›Welschen Gastes‹ darüber hinaus die historischen, theologischen, literatur- und kunstgeschichtlichen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen, die Text und Bilder geprägt haben. Sowohl die politisch instabile Zeit des Thronstreits und der nicht zuletzt von Innozenz III. angeprangerte und bekämpfte Sittenverfall des Klerus als auch die Entstehung volkssprachiger Literatur und die Weiterentwicklung antiker Tugend- und Lastersysteme in der Moraldidaktik mit ihren allegorischen Bildtraditionen prägten Autor und Werk. Im Folgenden soll der ›Welsche Gast‹ im Kontext dieser unterschiedlichen Einflüsse betrachtet werden.²³

20 WILLMS 2004, S. 4.

21 JERJEN 2019, S. 63.

22 Viele Beispiele nennt DÜWEL 1991.

23 Sehr ausführlich wird der ›Welsche Gast‹ von Rocher in die historischen Ereignisse eingeordnet, ROCHER 1977, Bd. 1, S. 9–54. Der historische, theologische, literatur- und kunstgeschichtliche Kontext kann in der vorliegenden Arbeit allerdings nicht in aller Ausführlichkeit erörtert werden, da die überlieferungsgeschichtlichen Fragestellungen des Text-Bild-Ensembles im Vordergrund stehen und nicht die explizite Frage nach Autor, Intention und Entstehungsprozess des verlorenen Originals.

II.2.1 Politische Instabilität und klerikaler Sittenverfall

Dass Thomasin »eine Summe der ethischen Normen für die Oberschicht« verfasste, scheint schon in den Voraussetzungen der Entstehungsjahre begründet zu sein.²⁴ Ob er diese Arbeit aus eigenem Antrieb oder vielleicht auf Wolfegers Auftrag unternommen hat, bleibt eine ungeklärte Frage.²⁵ Allerdings reagiert Thomasin mit der Verhaltenslehre sehr wahrscheinlich auf die Unruhen im Reich, insbesondere den sogenannten staufisch-welfischen Thronstreit: Als der staufische Kaiser Heinrich VI. 1197 unerwartet auf dem Kreuzzug verstarb, entstanden Unsicherheiten in der Nachfolge.²⁶ Der erst zweijährige Sohn Friedrich II., der ernannte rechtmäßige Nachfolger, konnte wegen der im Reich ausgebrochenen Tumulte nicht über die Alpen geholt werden, und seine Mutter, Konstanze von Sizilien, ließ ihn ein halbes Jahr später zum König von Sizilien krönen.²⁷ Durch den Verzicht auf das deutsch-römische Königtum herrschte Uneinigkeit unter den Fürsten im Reich. Sowohl Philipp von Schwaben, der jüngere Bruder Heinrichs VI., als auch Otto von Braunschweig aus dem Haus der Welfen wurden 1198 von unterschiedlichen Fürstengruppen zum König gewählt. Beide Königserhebungen verstießen jedoch gegen die üblichen Reichsgewohnheiten. Philipp war zwar im Besitz der Krönungsinsignien, verstieß aber gegen die *consuetudines*, da er auf nicht-fränkischem Boden gewählt und ebenfalls am »falschen Ort« in Mainz vom »falschen Bischof«, dem burgundischen Erzbischof Aimo von Tarentaise, gekrönt worden war. Otto hingegen wurde vom Kölner Erzbischof in Aachen gekrönt, allerdings mit »falschen«, eigens dafür angefertigten Reichsinsignien. 1199 griff Papst Innozenz III. in den Machtkampf ein. Er bannte Philipp und die Unterzeichner der Speyrer Fürstenerklärung, die dem Papst das Recht absprach, auf die deutsche Königswahl einzuwirken.²⁸ 1209 kam es nach Protesten der Fürsten auf den Hoftagen zur Wende, als Otto von Wittelsbach aus persönlicher Rache Philipp in Bamberg ermordete. Otto wurde schließlich im selben Jahr zum Kaiser gekrönt. Er geriet jedoch danach mit Papst Innozenz, seinem ehemaligen Befürworter, in einen Konflikt, der sich 1210 zuspitzte. Als Otto, der bereits Apulien und Kalabrien unterworfen hatte, im Begriff war, auch das Königtum Sizilien anzugreifen, verhängte der Papst den Bann über ihn. Mit Hilfe des französischen Königs und der deutschen Fürsten versuchte Innozenz, den mittlerweile sechzehnjährigen Friedrich von Sizilien auf den deutsch-römischen Thron zu erheben. Letztlich fiel die endgültige Entscheidung im Deutschen Thronstreit 1214 in der Schlacht bei Bouvines, in der Otto eine herbe Niederlage erlitt, von der er sich nicht wieder erholen konnte. 1215 ließ sich Friedrich, der bereits 1211 zum *alium*

24 CORMEAU 2010, Sp. 902.

25 ROCHER 1994, S. 342.

26 Einen guten Überblick über die Rivalität der Welfen und Stauer und den sog. Deutschen Thronstreit geben HECHBERGER/SCHULLER 2009; STÜRNER 2007.

27 SCHNEIDMÜLLER 2000, S. 242.

28 FRENZ 2000, S. 56.

imperatorum gewählt worden war, ein weiteres Mal, diesmal am rechtmäßigen Ort in Aachen, zum König krönen. Dieser fast zwanzig Jahre währende Streit der Obrigkeiten hatte Auswirkungen auf das Volk: Nördlich der Alpen wüteten Kämpfe, es herrschten Bürgerkrieg und Hungersnot. Die politischen Zustände wurden auch in der zeitgenössischen Literatur verarbeitet, und nicht zuletzt die Lieder Walthers von der Vogelweide zeigen, wie tagespolitische Themen mit überzeitlichen Lehren vermittelt wurden.²⁹

Nicht nur die politische Situation sorgte für Instabilität im Reich, auch der Sittenverfall unter den Klerikern war ein viel diskutiertes Problem, das die Entstehungszeit des ›Welschen Gastes‹ prägte und im Lehrgedicht selbst verarbeitet wurde. Am 19. April 1213 lud Papst Innozenz III. mittels der Bulle *Vineam Domini Sabaoth* zum IV. Laterankonzil ein, das zweieinhalb Jahre später, im November 1215, in Rom stattfinden sollte. In den ersten Zeilen seines Einladungsschreibens bedient er sich des biblischen Bildes des Weinbergs, dessen Verwüstung durch wilde Tiere drohe: *Vineam Domini Sabaoth multiformes moliuntur bestiae demoliri*.³⁰ Die Sorge des Papstes galt dem schlechten Zustand der Kirche, die sowohl von außen als auch im Inneren bedroht sei. Um die Missstände zu beheben, zielte das Bestreben des Papstes auf zwei große Bereiche ab: Neben seinem Kreuzzugsvorhaben wollte Innozenz III. mit dem Konzil vor allem eine Kirchenreform (*reformatio universalis ecclesiae*) durchführen, die besonders gegen Ketzer und den Sittenverfall der Kleriker vorging. Die Agenda für das Konzil erfolgte bereits im Einladungsschreiben: Die Laster sollen ausgerottet und die Tugenden eingepflanzt werden, die Auswüchse korrigiert, die Moral gebessert, die Irrlehren beseitigt, der Glaube bestärkt, die Zwistigkeiten beigelegt, Friede geschlossen und die Gewalttätigkeit beendet, Freiheit geschützt und die christliche Öffentlichkeit, sowohl Kleriker wie Laien, zu tätiger Hilfe für das Heilige Land gewonnen werden.³¹

Mit einer feierlichen Predigt am 11. November 1215 wurde das Konzil von Innozenz III. eröffnet. Die darauffolgenden Predigten von Radulf von Mérencourt und Thedisius, dem Bischof von Agde, nahmen die im Einladungsschreiben genannten Themen auf und vertieften sie.³² Während Radulf, der auf dem Konzil zum Patriarchen von Jerusalem gewählt wurde, das Heilige Land und dessen Rückgewinnung thematisierte, widmete sich Thedisius vor allem der Häretikerbekämpfung. Dass sich die angestrebte Reform der Kirche besonders um die sittliche Verbesserung des

29 Vgl. HUCKER 2010 und MENTZEL-REUTERS 2017.

30 Innocentius III., *Vineam Domini Sabaoth*, in: *Patrologia Latina*, Bd. 2, Paris 1855, Sp. 823D–827A.

31 [...] *in quo ad exstirpanda vitia et plantandas virtutes, corrigendos excessus, et reformatandos mores, eliminandas haereses, et roborandam fidem, sopiendas discordias, et stabiliendam pacem, comprimendas oppressiones, et libertatem fovendam, inducendos principes et populos Christianos ad succursum et subsidium terrae sanctae tam a clericis quam a laicis impendendum* [...]. Innocentius III., *Vineam Domini Sabaoth*, in: *Patrologia Latina*, Bd. 2, Paris 1855, Sp. 824.

32 JOHRENDT 2018, S. 101.

Klerus bemühte, zeigen die Ergebnisse der Zusammenkunft in zum Teil detaillierten Verhaltensvorschriften, die auf die Restitution der klerikalen Moral zielten: Der 14. bis 20. Kanon verschärft die Strafen bei lasterhaftem Verhalten der Kleriker,³³ beispielsweise Verstößen gegen das Gebot der Enthaltbarkeit, der Teilnahme an Trinkgelagen oder Glücksspiel. Weiterhin wurden etwa übertriebene Gastmähler verboten und die Reinlichkeit der Kirchengestaltung angemahnt. Der 21. Kanon erhob die jährliche Buße zur Pflicht und ermahnte den Bußpriester, bei der Entgegennahme der Bekenntnisse sorgfältig die Umstände des Sünders und der Sünde zu erfragen.³⁴

Die im Konzil verabschiedeten Normen hatten nicht nur religiöse, kirchliche, politische und soziale Folgen, sondern auch einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf Kunst und Literatur.³⁵ Deutliche Reaktionen auf die Konzilsentschlüsse und die päpstliche Gewalt zeigen sich in der Dichtung des 13. Jahrhunderts vor allem wieder in den kritischen Strophen Walthers von der Vogelweide.³⁶ Neben diesen fast feindseligen Auseinandersetzungen Walthers mit Innozenz III. entstehen aber ebenfalls propäpstliche Texte anderer Autoren. Vor allem infolge der Häresie-debatte beschäftigen sich die didaktischen und höfischen Werke mit tugend- und lasterhaftem Verhalten in sämtlichen Lebensbereichen. Bei Thomasin wird der Einfluss der Ketzerpolitik von Innozenz III. in besonderem Maße spürbar.³⁷

Informationen über prägende zeitgenössische Ereignisse fließen immer wieder in den Text des Lehrwerks ein und werden von Thomasin teilweise klar werdend beschrieben. Er informiert über Kämpfe in vielen Regionen Italiens, über den Konflikt zwischen England und Frankreich und über einen Königsmord in Ungarn (V. 2423ff.). Beunruhigt äußert er sich häufig über heterodoxe Strömungen in der Provence, Spanien, der Lombardei und Österreich.³⁸ Doch bleibt die Didaxe stets im Vordergrund: Eines seiner großen Anliegen ist die Erziehung zu einem tugendhaften Leben. In seinem Werk nimmt er Stellung zum Sittenverfall des 13. Jahrhunderts, dem man vor allem mit Bildung entgegenwirken kann:

*diu êre meldet grôze unêre,
swer hêrschaft hât âne lêre.
(V. 3157–3158)*

Herrschaft hat keine *êre*, kein Ansehen, wenn diese ohne Bildung ist. Wenzel erläutert Thomasins Verständnis von Herrschaft und Wissen: Für Thomasin ist die Qualität der Herrschaft keine Gabe der Natur, sondern das Ergebnis von Erziehung.³⁹

33 Edition der Konzilsbeschlüsse in Latein und Deutsch bei WOHLMUTH 2000, S. 227–271.

34 Zur Bußpraxis BOERNER 1998, S. 98–100.

35 FERRARI et al. 2018, S. 8.

36 NOLTE 2000; BURDACH 1936.

37 Vgl. ERNST 2000, bes. S. 366–370.

38 CORMEAU 2010, Sp. 901.

39 WENZEL 1998b, S. 77–79.

Nach dieser politisch instabilen Zeit des Thronstreits mahnt Thomasin immer wieder zur Beständigkeit und gibt unzählige Beispiele für das Verhalten eines guten oder eines schlechten Herrn. Rocher konstatiert, dass ein Werk solchen Umfangs, das mit einem enormen Aufwand konzipiert und geschrieben werden musste, nicht nur verfasst werde, um in die politische Situation einzugreifen.⁴⁰ Die unsichere Lage des Reichs spiegelt sich jedoch auch in dem Hauptanliegen Thomasins wider, den jungen Adel vor der Unbeständigkeit als einem der großen Hauptlaster zu mahnen, und sie kommt auch in der Ikonographie einiger Motive im Bilderzyklus zum Ausdruck.⁴¹

Thomasin schreibt auch dezidiert über Irrlehren und liefert zum ersten Mal in der deutschen Literatur eine detaillierte Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen häretischen Strömungen.⁴² Dabei vertritt er die Ansichten des Papstes und verurteilt Walther von der Vogelweide. Wahrscheinlich als eine Reaktion von Walthers »Unmutston« bekräftigt er Innozenz' Position (V. 11.191–11.200) und rückt den Dichter dezidiert in die Nähe der Ketzer:

*wan er hât tûsent man betæret
daz si habent überhæret
gotes und des bâbstes gebot.
(V. 11.223–11.225)*

Man müsse als weiser Mann darauf achten, was man sagt, fährt Thomasin fort, denn dem Schlechten zu folgen sei immer leichter als dem Guten anzuhängen, und deswegen gebe es so viele Ketzer (*Dâ von ist ketzer alsô vil V. 11.269*).⁴³

Die Entstehungszeit des ›Welschen Gastes‹ ist geprägt von einem Ringen um stabile Verhältnisse im Reich. Sowohl die politischen Ereignisse des Thronstreits als auch der angeprangerte klerikale Sittenverfall prägen Thomasins didaktisches Vermittlungsinteresse. Die angesprochenen Missstände stellen dabei nur zwei größere Indikatoren neben weiteren dar,⁴⁴ die als Auslöser für die zunehmende literarische Auseinandersetzung mit tugend- und lasterhaftem Verhalten gesehen werden können.

40 ROCHER 1994, S. 341.

41 Vgl. Kap. VII.2.2.

42 ERNST 2000, S. 269f.

43 Ulrich Ernst vermutet, dass sich in diesen Aussagen Thomasins die neue Auffassung von Papst Innozenz III. spiegle und die Kritik am *contemptus clavium* deutlich werde, der hartnäckigen Verachtung der päpstlichen Schlüsselgewalt, die nach Innozenz als eine Form der Häresie angesehen wird, ERNST 2000, S. 367.

44 Umfassender erläutert TESKE 1933 den historischen Kontext und Thomasins mögliche Einflüsse.

II.2.2 Die Verschriftlichung der Volkssprache

Die Entstehung des ›Welschen Gastes‹ fällt in eine Epoche, die als ›Blütezeit der höfischen Literatur‹ aufgefasst wird.⁴⁵ In den Jahren 1160/70 bis 1220/30 verlagerte sich der Literaturbetrieb vom Kloster an den Hof, und die heute bekanntesten Werke der mittelhochdeutschen Literatur wie beispielsweise das ›Rolandslied‹ Konrads des Pfaffen, das ›Nibelungenlied‹, der ›Eneasroman‹ Heinrichs von Veldeke oder der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg und auch die Minnelieder und Sangsprüche Walthers von der Vogelweide wurden schriftlich verfasst. Im Rahmen der Literatur dieser Zeit bildet der ›Welsche Gast‹ einen Ausnahmefall. In einer klaren, eindringlichen Sprache, der es aber an der »Geschliffenheit der großen Erzähler« mangelt,⁴⁶ schreibt Thomasin eine Art Handbuch für das sittliche Benehmen am Hof.

Zuvor hatte das Schreiben jahrhundertlang dem Klerus obgelegen. Besonders im Hoch- und Spätmittelalter zeugen Schreiberverse vom Stolz des klösterlichen Schreibens.⁴⁷ In den Schreibstuben der Klöster, Stifte und Domschulen wurden Texte auch produziert, doch lag meistens der Schwerpunkt der Arbeit auf der Reproduktion. Neue Werke wurden zunächst auf Wachstäfelchen oder Pergamentresten konzipiert und der Entwurf dann vom Verfasser oder einem Sekretär in die Reinschrift übertragen. Manche Autoren haben ihr Werk auch direkt in die Feder des Schreibers diktiert.⁴⁸ Die Abschrift eines Buches wurde vom Leiter des Skriptoriums koordiniert; oft waren mehrere Schreiber gleichzeitig beteiligt, die regellos wechselten oder lagenweise arbeiteten.⁴⁹ Als die Lesefähigkeit im 13. Jahrhundert anstieg, erhöhte sich die Nachfrage nach Büchern oder Dokumenten und folglich auch ihre Produktion.⁵⁰ Der Kreis der Schreiber erweiterte sich⁵¹ und weltliche Schreibwerkstätten tauchten auf. Im 12. Jahrhundert verlagerte sich die literarische Tätigkeit vom Kloster, vom Stift oder der Domschule hin an den Fürstenhof. Mit dieser Verlagerung des Schreibbetriebs lässt sich auch ein Wandel der Schreibsprache erkennen: Neben dem Lateinischen wurden zusehends mehr Texte in den Volkssprachen verfasst. Diese am Hof entstandenen Texte unterscheiden sich zu den vorherigen in ihrer Dignität und der Auswahl der Stoffe. Während zuvor das Bildungsmonopol bei den klerikalen Vertretern gelegen hatte, die in der Regel ausnahmslos für Geistliche schrieben, entwickelte sich seit den 1160/1170er Jahren ein weltlicher Literaturbetrieb an den Höfen, der mit der Anpassung neuer Stoffe an einen laikalen Rezipientenkreis einherging.

45 Dass die Bezeichnung »Höfische Literatur der Blütezeit« durchaus erklärungsbedürftig ist, wird ausführlich von JOHNSON 1999, S. 3–29 erläutert.

46 CORMEAU 2010, Sp. 901.

47 WIENKER-PIEPHO 2000, S. 29.

48 BISCHOFF 2009, S. 62.

49 Ebd., S. 63f.

50 CURSCHMANN 1992, S. 212.

51 BISCHOFF 2009, S. 63.

Die volkssprachige Literatur stand dabei lange im »Banne der Oralität«. ⁵² Die frühesten erhaltenen Aufzeichnungen von Texten in deutscher Sprache erreichen uns zunächst nur auf Innendeckeln oder freigebliebenen Blättern in lateinischen Handschriften und erscheinen dabei eher wie beiläufige Fixierungen. ⁵³ Die Etablierung der Volkssprache als Schreibsprache beschreibt die Forschung heute als längeren Prozess. Für Norbert Ott war diese Entwicklung nur durch die tätige Unterstützung des Bildmediums möglich. ⁵⁴

Bereits aus der Zeit um 1200 sind Texte erhalten, die durch ein Bildprogramm ergänzt wurden, das bei der Konzeption des Codex eingeplant worden war. Das »Rolandslied« des Pfaffen Konrad ⁵⁵ gilt heute als erstes Buch dieser Art, das unabhängig von der lateinischen Schrift- und Bildkultur einen bescheidenen Anspruch auf Literarizität geltend machen darf. ⁵⁶ Unkolorierte, lineare Federzeichnungen wurden in Aussparungen zwischen die Schriftzeilen eingefügt; durch das häufige Beschneiden der Figuren aus Gründen des Platzmangels wirken die Miniaturen »gequetscht« und »unkontrolliert«. ⁵⁷ Laut Curschmann manifestieren die Zeichnungen ein ungewöhnliches Anspruchsniveau der Bildlichkeit, denn sie sind »nicht notwendig im Sinn materiellen Aufwands, sondern als Bestätigung der Dignität der volkssprachigen Texte« zu verstehen. ⁵⁸ Diese Handschrift wird als Beginn der Bebilderung deutschsprachiger Texte gesehen. ⁵⁹ Verschiedene Gattungen gehen im Prozess der Literarisierung der Volkssprache unterschiedliche und zeitlich nicht kongruente Wege, wie Curschmann ausführlich an diversen Beispielen belegen kann. ⁶⁰ Das Niveau der Bilder in den entstandenen volkssprachigen Handschriften erscheint recht bescheiden im Gegensatz zu gleichzeitig im deutschsprachigen Raum produzierten lateinischen Bilderhandschriften, die teilweise höchst anspruchsvoll mit Deckfarben und Blattgold ausgeschmückt wurden. Das Aufkommen der Illustration weltlicher Texte hänge »an der Wurzel irgendwie zusammen mit dem Aufkommen der Schriftlichkeit« im Rahmen der höfischen Laienkultur, beschreibt Curschmann. Dem Bild falle dabei zugleich vermittelnde und bindende Funktion zu. ⁶¹

52 OTT 2015, S. 9.

53 OTT 2006, S. 192.

54 Ebd., S. 9.

55 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 112, Regensburg/Hessen-Thüringen (?), Ende 12. Jahrhundert.

56 OTT 2015, S. 14.

57 Ebd., S. 14.

58 CURSCHMANN 1999, S. 389.

59 OTT 1992, S. 188. Eine sehr frühe Ausnahme bildet als Vorläufer und solitär das Evangelienbuch Otfrieds von Weißenburg von ca. 868 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2687, Kloster Weißenburg im Elsass, ca. 868).

60 Vgl. CURSCHMANN 1999.

61 CURSCHMANN 1984, S. 256.

Zu vielen mündlich tradierten Stoffen entsteht vor der schriftlichen Tradierung der Texte – und auch parallel daneben – bereits eine Ikonographie unabhängig vom Überlieferungsträger Buch, wie das Beispiel des Karl-Roland-Stoffes zeigt.⁶² Anders hingegen verhält es sich mit dem ›Welschen Gast‹, dessen Entstehung Ott in ein Stadium verortet, in welchem die Oralität volkssprachiger Literatur von der Literarizität abgelöst wird.⁶³ Der Bilderzyklus des Lehrgedichts wird dabei zu einem sehr frühen Zeitpunkt der Überlieferungsgeschichte zu einem festen Bestandteil des Werkes. Ob es sich um das erste autorintendierte Text-Bild-Konzept in der Volkssprache handelt,⁶⁴ wird in der Forschung verhandelt.⁶⁵

II.2.3 Tugenden und Laster in der mittelalterlichen Didaktik

Der Gedanke, dass tugendhaftes Verhalten das Leben bestimmen sollte, wird seit der Antike diskutiert. Davon zeugen nicht zuletzt die über Jahrhunderte tradierten, stetig erweiterten und neu kontextualisierten Abhandlungen über Tugenden und Laster.⁶⁶ Mit dem Niedergang der Polis im Zuge des Peloponnesischen Kriegs (431–404 v. Chr.) und den darauffolgenden mehrfachen Verfassungsänderungen kritisierte bereits Sokrates († 399 v. Chr.) einen Verfall der allgemeinen Sitten. In den Schriften seines Schülers Platon ist uns eine Tugendlehre überliefert, auf die zu sämtlichen Zeiten Bezug genommen wird. Für Platon († 348/347 v. Chr.) sind die Bemühungen um Tugendhaftigkeit die Voraussetzung für das richtige Leben.

Als moraltheologischer Gegenbegriff zur Tugend bezeichnet das Laster die »schuldhafte Verfestigung in bösem Tun bestimmter Art, in der Regel mit der Tendenz zu fortschreitendem Verfall des sittlichen Lebens«.⁶⁷ Um 400 entstehen die ersten systematischen Lasterlehren im Christentum, die nicht zuletzt in den theologischen Schriften der Kirchenväter weiterentwickelt werden.⁶⁸

Generell bewegen sich die Tugend- und Lastersysteme seit der ersten überlieferten Kategorisierung im 4. Jahrhundert bis hin zu den unterschiedlichen Ausprägungen in der didaktischen Literatur des Mittelalters zwischen Normierung

62 »Um 1100 taucht auf Kapitellen in der Abteikirche Sainte-Foy in Conques, einer Station am Pilgerweg nach Santiago di Compostela, das profanliterarische Bildzeugnis überhaupt auf: Hornbläser und kämpfende Ritter, wie sie wenig später als geläufige Bildtypen der Rolandikonographie üblich werden«, OTT 1992, S. 202.

63 OTT 1992, S. 200.

64 CURSCHMANN 1999, S. 383.

65 Die Argumentation eines autorintendierten Bilderzyklus und die Relevanz dieser Frage werden in Kap. III.1.2 diskutiert.

66 »Tugend«, in LCI Bd. 4, Sp. 364–380; »Tugend«, LThK, Bd. 10, Sp. 395–399; »Laster«, in LCI, Bd. 3, Sp. 15–27; »Laster«, LThK, Bd. 6, Sp. 805f.

67 »Laster«, in LThK, Bd. 6, Sp. 805.

68 BAUTZ 1999, S. 17.

und Variabilität.⁶⁹ Im Zuge dieser Arbeit kann die Entwicklung der Tugend- und Lastersysteme sowie die ihrer unterschiedlichen Interpretation in den vornehmlich theologischen Schriften nicht umfassend aufgearbeitet werden.⁷⁰ So fokussiert sich dieser Teil insbesondere auf die Nähe zur ›Psychomachie‹ des Prudentius und die sich daraus ableitende Tugend- und Lasterikonographie des 13. Jahrhunderts, die maßgeblichen Einfluss auf den ›Welschen Gast‹ hatte.

II.2.3.a Die ›Psychomachie‹ von Prudentius und ihr Einfluss auf die Buchmalerei

Der Großteil der Überlieferungszeugen des ›Welschen Gastes‹ vereint die Schilderung eines modifizierten Tugend- und Lastersystems im Text mit zahlreichen im Bild agierenden Personifikationen. Sowohl der Text der deutschsprachigen, höfischen Verhaltenslehre als auch der Bilderzyklus müssen als Neuschöpfung und zugleich in der Tradition bebildeter Tugend- und Lasterlehren gesehen werden. Nicht nur die Art der Darstellung, sondern auch die Idee eines Kampfes von Tugenden und Lastern um das Seelenheil des Menschen im Text zeigen Parallelen zu Prudentius.⁷¹ Doch müsse man sich nach Neumann hüten, ein einzelnes Werk als die Hauptquelle Thomasins anzusprechen,⁷² auch wenn die ›Psychomachie‹ als Primärquelle für das Thema des allegorischen Kampfes gesehen wird;⁷³ sie kann als christlich-allegorisches Gedicht in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden. Prudentius († nach 405) ist lateinischer Dichter der Väterzeit und veröffentlichte 405 sein Gesamtwerk. Sein Werk wurde aufgrund seiner an Vergil orientierten Hexameterdichtung viel rezipiert und der Autor als christlicher Horaz gewürdigt.⁷⁴ Wahrscheinlich durch die intensive Nutzung im Schulunterricht, in dem Prudentius zum festen Bestandteil wurde, avancierte vor allem die ›Psychomachie‹ zum viel gelesenen und gelernten allegorischen Epos.⁷⁵ Wie Licht herausstellt, verweisen glossierte Handschriften ab dem 9. Jahrhundert auf den intensiven Gebrauch in der Wissensvermittlung.⁷⁶ Die Lebendigkeit der Erzählung rief beim Leser wahrscheinlich eine Fülle an imaginierten Bildern hervor; bald wurden den ›Psychomachie‹-Handschriften im Kopierprozess Bilderzyklen hinzugefügt, die Einzug in die

69 Vgl. u. a. GOTHEIN 1904; SCHULZE 1914; BLOOMFIELD 1952; NORMAN 1988.

70 Ausführliche Schilderungen der mittelalterlichen Tugend- und Lasterlehren und ihrer Entwicklungen finden sich u. a. bei SCHWEITZER 1993, S. 5–22; BOERNER 1998, S. 137–178.

71 Ausführlich und mit vielen Verweisen analysiert JERJEN 2019 S. 130–141, wie Thomasin insbesondere im 6. Buch prudentianische Traditionsstränge im Text aufgreift. Zur Beziehung von Text und Bild zwischen dem ›Welschen Gast‹ und der ›Psychomachie‹ besonders LICHT 2022 und SCHMIDT 2022.

72 NEUMANN 1974, S. 45f.

73 NORMAN 1988, S. 11.

74 LICHT 2022, S. 128.

75 PHILIPOWSKI 2013, S. 177.

76 LICHT 2022 S. 132.

Überlieferung hielten. So sind heute neben einigen kleineren Fragmenten sechzehn illustrierte Handschriften erhalten, die sich vom 9. Jahrhundert bis Ende des 13. Jahrhunderts datieren lassen.⁷⁷

Zwar haben sowohl der heilige Paulus († nach 60) als auch Tertullian († nach 220) von einem Kampf des Guten gegen das Böse geschrieben, doch erst Prudentius entwickelt das Konzept eines Tugend- und Lasterkampfes.⁷⁸ Aufbauend auf dem paulinischen Gedanken, der Christ müsse sich mit spirituellen Waffen rüsten (Eph 6,11ff.), arbeitet Prudentius eine Allegorie aus, in welcher spezifische Tugenden gegen Laster eine Vielzahl kleiner Gefechte austragen, die allesamt Teil einer großen Schlacht sind.⁷⁹ Für die Illustration dieses allegorischen Epos, die erst deutlich später erfolgte, wird in der Buchmalerei ein eigenes ikonographisches Konzept entwickelt.⁸⁰ Die Künstler überführen dabei die metaphorische und symbolische Sprache des Textes in konkrete Situationen.⁸¹ Sowohl das Sichtbarwerden von Unsichtbarem in der Allegorie im Sinne Quintilians als auch das Sichtbarwerden von Personifikationen in den Bilderhandschriften trugen zum Schulerfolg und zur Verbreitung der ›Psychomachie‹ maßgeblich bei.⁸²

Die intensive Auseinandersetzung in der *aetas Prudentiana* mit den bebilderten ›Psychomachie‹ Handschriften in Text und Bild kann Licht an einigen Beispielen belegen.⁸³ Bemerkenswert ist vor allem, wie das Bildverständnis durch die Ikonographie der Psychomachie geprägt war. Die Bamberger Apokalypse, die 1120 im Skriptorium des Klosters Reichenau entstanden ist,⁸⁴ enthält einen Bilderzyklus von 50 Miniaturen zum Text der Apokalypse und sieben weitere, die den Text eines darauffolgenden Evangelistars begleiten. Die mehrheitlich ganzseitigen oder halbseitigen Miniaturen stehen der korrelierenden Textstelle nach, sind meist in zwei Zonen aufgeteilt und werden dem Stil nach der Liuthar-Gruppe zugeordnet. Zwischen Apokalypse und Evangelistar zeigt ein Herrscherbild auf dem Seitenpaar fol. 59^r–60^v links einen thronenden jungen Herrscher, flankiert von den Aposteln Petrus und Paulus; darunter stehen vier Personifikationen der Völkerschaften, die ihre Gaben bringen. Auf der gegenüberliegenden Seite wird der Triumph der Tugenden über die Laster allegorisch dargestellt (Abb. 2). Personifikationen von vier weiblichen Tugenden halten vier nackte Laster mit Lanzen zu Boden gedrückt.

77 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 3 geht von einer bebilderten Originalhandschrift aus, deren Konzept in unterschiedlichen Verwandtschaftsverhältnissen tradiert wurde. Weiterführend mit Fokus auf der Berner Psychomachie Handschrift auch: UTZ 2019.

78 NORMANN 1988, S. 12.

79 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 1.

80 NORMANN 1988, S. 13.

81 Ebd., S. 11.

82 LICHT 2022, S. 148.

83 Ebd., S. 142.

84 BERSCHIN/KUDER 2015, S. 111. SUCKALE-REDLEFSSEN 2004, S. 90 datiert die Handschrift auf 1010.



Abb. 2: »Triumph der Tugenden über die Laster«. Bamberger Apokalypse, Bamberg Staatsbibliothek, Bibl. 140 (A. II. 42) (Reichenau, um 1020), fol. 60r. Die zwei Bildzonen zeigen insgesamt vier Figurengruppen. Jeweils eine Frau mit weißem Schleier steht triumphierend auf einer nackten, auf dem Rücken liegenden Figur und drückt dieser eine Lanze in den Mund. Mit der anderen Hand greift sie jeweils das Handgelenk einer vor ihr stehenden männlichen Person, die durch Attribute und Physiognomie unterschiedlich charakterisiert wird. Die Bildzonen tragen goldene Tituli in einer Ziermajuskel, die in ein purpurfarbenes Textfeld eingeschrieben sind.
 Oben: IVSSA D(E)I CO(M)PLENS · MVNDO SIS CORPORE SPLENDENS ::
 Unten: POENITEAT CULPAE · QUID SIT PATIENTIA DISCE ::

Ein Titulus, der über beiden Bildzonen in goldener Majuskel geschrieben steht, gibt korrespondierende Anweisungen: »Erfülle die Gebote Gottes, glänze und sei am Körper rein, empfinde Reue bei Schuld und lerne, was Duldsamkeit heißt.«⁸⁵ Aus der Bildbeischrift lassen sich die entsprechenden Tugenden, die in der Miniatur nicht weiter charakterisiert werden, benennen: Gehorsamkeit (*humilitas*), Enthaltsamkeit (*castitas*), Reue (*temperantia*) und Duldsamkeit (*patientia*). Als Kämpferpaar verstanden, wären die besiegten Laster folglich Hochmut (*superbia*), Wollust (*luxuria*), Völlerei (*gula*) und Zorn (*ira*).

Für Licht zeigt dieses Beispiel die verbreiteten Kenntnisse der ›Psychomachie‹, denn nur durch das Hintergrundwissen sei die Bildinterpretation möglich.⁸⁶ Während Hiob für die Duldsamkeit, David für die Reue und Abraham für den Gehorsam stehe, lasse sich die Figur für die Enthaltsamkeit nicht ohne weiteres zuordnen. Erst über den Inhalt der ›Psychomachie‹ kann diese als Mose identifiziert werden. Quellwunder und Mannaregen werden bei Prudentius als *exempla* geschildert, mit deren Hilfe *Sobrietas* ihre Truppen gegen die Trunksucht und Fresserei der *Luxuria* sammelt. Das Motiv der über die Laster triumphierenden Tugenden wird den illustrierten ›Psychomachie‹-Handschriften entnommen und in variierender Weise vom Miniator eingefügt.⁸⁷

Sowohl literarisch als auch ikonographisch wird die ›Psychomachie‹ zu einer der Hauptquellen des Tugend- und Lasterkampfes, wenn dieses Vorbild auch in modifizierter Weise in andere Werke übernommen wird:

So gab Prudentius mit seiner Dichtertat das Vorbild für zahllose Darstellungen dieses Kampfes in Prosa, Dichtung und bildender Kunst bis weit über das Mittelalter hinaus. Nicht ebenso sicher wie mit dem Kampfesbilde drang Prudentius auch mit der Auswahl seiner Kämpferpaare durch; hier werden wir eine unabhängige Entwicklung zu verfolgen haben, die zudem noch eine bemerkenswerte Scheidung zwischen literarischen Werken und Werken der bildenden Künste aufweist.⁸⁸

Speziell in anderen bebilderten Lehrhandschriften des 12. Jahrhunderts schlägt sich der Einfluss von Prudentius nieder, indem sie sich den Grundgedanken des Tugend- und Lasterkampfes zu eigen machen, diesen aber speziell an die Didaxe anpassen und akzentuieren. Die Tugend- und Lasterlehre ist als ein Teil des sehr umfassenden ›Hortus deliciarum‹ zu verstehen, der ebenfalls mit einem stabil tradierten Bilderzyklus ausgestattet wurde. Da dieser aber keine reine Illustrierung des moralischen Lehrtextes darstellt und Auswahl, Anzahl und Reihung der

85 LICHT 2022, S. 142.

86 Ebd.

87 KATZENELLENBOGEN 1933, S. 45.

88 GOTHEIN 1907, S. 438.

Tugend- und Lasterpersonifikationen in Bezug auf Prudentius variieren, zeigt sich ein interpretierender Umgang mit dem zugrundeliegenden Gedankengut.

Im ausgehenden 12. Jahrhundert entsteht im elsässischen Augustinerkanonistenstift St. Odilien/Hohenburg unter der Leitung der Äbtissin Herrad von Hohenburg († 1195) ein theologisch-enzyklopädisches Lehrbuch, welches auf ursprünglich 342 Pergamentseiten eine Gesamtdarstellung der Welt und ihrer Geschichte beinhaltet. In dem Werk wurden einfache Sachillustrationen, narrative Bildsequenzen und komplexe Denkbilder verschiedenen Inhalts mit insgesamt 1165 systematisch exzerpierten Texten kompiliert, die neben Bibelzitatzen auch Auszüge und Abschriften aus Bibelkommentaren, historiographischen, dogmatischen und liturgischen Schriften, kanonistischen und naturkundlichen Sammlungen, Hymnaren, Sentenzensammlungen und Predigtbüchern einschließen.⁸⁹ In den diversen Illustrationen werden oftmals bekannte Bildtypen aufgegriffen, doch durch ihr Akkumulationsverfahren gewinnen diese mittels beigeordneter und sie inschriftlich infiltrierender Texte neue Inhalte.⁹⁰ Innerhalb der Forschungsgeschichte zum ›Hortus deliciarum‹ wurde hauptsächlich die Ikonographie der Bilder interpretierend untersucht.⁹¹ In direktem Rückbezug auf Prudentius werden Scharen von Tugenden und Lastern dargestellt, die über ihren Gewändern Rüstungen tragen und mit Helm, Schild und erhobenen Waffen gegeneinander in die Schlacht ziehen. Das Seitenpaar fol. 200^v bis fol. 201^r zeigte ursprünglich auf der linken Seite die personifizierten Laster, die mit wehendem Rock, gezückten Lanzen und in generell aggressiver Manier auf die personifizierten Tugenden zustürmen. Diese stehen auf der rechten Seite gestaffelt hintereinander, mit Schwert und Schild in defensiver Zurückhaltung. Die ganzseitigen Miniaturen bilden mit ihren lebendig dargestellten Kampfszenen fast einen Gegensatz zum Text, dessen Handlung eher von dem Kurztraktat ›De fructibus carnis et spiritus‹ beeinflusst ist als von der Vorstellung eines geistigen Streites.⁹²

Darüber hinaus enthält Herrads Werk noch ein weiteres Tugendschema, das nicht auf Prudentius zurückgeht: Die Tugendleiter, auf welcher personifizierte Tugenden zusammen mit Vertretern der gesellschaftlichen Stände hinaufsteigen, dabei von lasterhaften Dämonen angegriffen und hinabgezogen werden.⁹³ Besonders für die Buchmalerei stellt Boerner eine Variationsbreite für Tugend- und Lasterdarstellungen fest, die ganz unterschiedliche Kompositionstypen wie den Tugend- oder Lasterbaum, das Tugendrad oder das mystische Paradies vertreten – allesamt ohne die kämpferische Lebendigkeit der ›Psychomachie‹.⁹⁴

89 WILLEKE 2006, S. 1.

90 Ebd., S. 3.

91 Ebd., die Texte sind hingegen oft nur als Ergänzung betrachtet worden.

92 Ebd.

93 Ausführlich wird dieses ikonographische Motiv, das in abgewandelter Form auch im ›Welchen Gast‹ enthalten ist (Motiv 84) in Kap. VI.1.1 besprochen.

94 BOERNER 1998, S. 120; vgl. auch KATZENELLENBOGEN 1964, S. 57–74. Im Rahmen dieser

Der Einfluss der ›Psychomachie‹ ist sowohl im Text als auch in der Ikonographie des ›Welschen Gastes‹ zu erkennen. Die bei Prudentius agierenden Laster werden bei Thomasin *Superbia* (Hochvart), *Ira* (Zorn) und *Libido* (Unkuische) eigens eingeführt als Hauptsünden,⁹⁵ *Invidia* (Nit), *Acedia* (Trakeit), *Iniuria* (Unreht), *Fraus* (Lüge) und *Rapina* (Roup) können als Fortschreibungen verstanden werden, die aktualisiert und angepasst wurden.⁹⁶ Thomasin gruppiert die Laster in seinem Gedicht und fügt ihnen weitere hinzu. Der gute Ritter soll bewaffnet gegen diese Laster in die Schlacht ziehen. Zur Unterstützung tritt eine Schar Tugenden an seine Seite, die mit ihm in den Kampf zieht.⁹⁷

Nach Frühmorgen-Voss hat die ›Psychomachie‹ dem ›Welschen Gast‹ auch »Pate« in der bildlichen Umsetzung gestanden.⁹⁸ Die Bilder in Thomasins Werk beinhalteten im Gegensatz zu den Prudentius-Handschriften einen weiter gefassten Themenkreis. Parallelen zeigen sich neben einzelnen Darstellungstraditionen auch allgemein in der bildlichen Umsetzung. Ähnlich den Illustratoren der ›Psychomachie‹, welche die metaphorische und symbolische Sprache des Textes in konkrete Situationen im Bild übersetzen,⁹⁹ veranschaulichen die Bilder des ›Welschen Gastes‹ die abstrakten Lehrinhalte in konkreten Handlungsgeschehen.¹⁰⁰ Übernahmen einer aus den Miniaturen der ›Psychomachie‹ entstandenen Ikonographie zur Darstellung von Tugenden und Lastern finden sich – in den jeweiligen erhaltenen Handschriften unterschiedlich stark ausgeprägt – ebenfalls auf der Ebene der Bildelemente, etwa in der Gestaltung und Positionierung der Figuren.¹⁰¹

II.2.3.b Tugend- und Lasterikonographie im 13. Jahrhundert

Die zunehmende Auseinandersetzung mit den Tugenden und Lastern seit dem 12. Jahrhundert zeigt sich nicht nur in der didaktischen Literatur im Einfluss der ›Psychomachie‹, sondern auch in der Bildtradition in der Kunstlandschaft des 12. und 13. Jahrhunderts. Tugend- und Lasterdarstellungen werden zu Orientierungs- und

Arbeit können diese verschiedenen Typen der Tugend- und Lasterdarstellung nicht aufgearbeitet werden.

95 BRINKER-VON DER HEYDE 2002, S. 29 beschreibt diese Modifikation als Aufbruch des Siebenlasterschemas, das aber dennoch erkannt wurde, da es dem Rezipienten wie jedem mittelalterlichen Menschen bekannt gewesen sei.

96 LICHT 2022, S. 144.

97 Für Gothein ist in der Inszenierung dieser Kampfszene der ›Anticlaudian‹ des Alanus ab Insulis († 1120) als Quelle zu erkennen, vgl. GOTHEIN 1904. Die ausufernden Ordnungen und Umordnungen der Haupt- und Nebenlaster sind bei HUBER 1988, S. 414f. in einer Übersicht präsentiert.

98 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 62.

99 NORMAN 1988, S. 11.

100 Vgl. dazu Kap. VIII.1.

101 Die Bezüge zur Tugend- und Lasterikonographie der ›Psychomachie‹ werden in Kap. IV.1. genauer beschrieben und untersucht.

Identifikationselementen.¹⁰² Zwar haben Tugend- und Lastersysteme eine Tradition, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, und von der sie sich teilweise nur durch feine Änderungen unterscheiden, doch werden sie immer wieder mit neuen Inhalten gefüllt und den verschiedenen Kontexten, dem unterschiedlichen Weltbezug oder den sich wandelnden Bedürfnissen angepasst.¹⁰³

Während in der Buchmalerei der militärische Seelenkampf in Prudentius' vitaler Vermittlung neben weiteren Tugend- und Lasterkonzepten steht, erscheinen die Personifikationen in der Bauskulptur des 12. Jahrhunderts zunächst stark formal stilisiert. An Kirchenportalen treten immer häufiger Tugend- und Lasterdarstellungen auf, meist als Teil komplexerer Bildprogramme. Nach Boerner liege das Leistungspotenzial dieser Bilder vor allem in ihrer Fähigkeit begründet, Gemütsbewegungen beim Betrachter zu entfachen.¹⁰⁴ Während Tugend- und Paradiesbilder ein Gefühl von Vorfreude erzeugten, sollen Laster- und Höllendarstellungen Ängste schüren und bei der Reflexion des eigenen lasterhaften Verhaltens zur Reue und Buße anregen. In der Darstellung setzt sich dabei der Triumphgestus durch.¹⁰⁵ Wie in der oben beschriebenen Miniatur der Bamberger Apokalypse steht die siegesbewusste Personifikation der Tugend über oder auf dem zu Boden geworfenen Laster. Als ikonographische Formel wird der Moment des Sieges aus dem narrativen Kontext bei Prudentius entnommen. Isoliert aus dem Kampf, entwickelt sich die über das Laster triumphierende Tugend zu einem fast eigenständigen Bildmotiv.¹⁰⁶ In den Archivoltten beispielsweise des Westportals von Notre-Dame in Laon und Saint-Pierre in Aulnay de Saintonge oder des Nordportals von Notre-Dame in Chartres sind die Tugenden und Laster allesamt in diesem Gestus dargestellt. Mit dem Tugend- und Lasterzyklus des Gerichtsportals von Notre-Dame in Paris wird die Bildformel des Triumphgestus aufgebrochen.¹⁰⁷ Wie eine Art moralische *summa* werden Tugenden und Laster in Paris programmatisch angeordnet.¹⁰⁸ Die *virtutes* sind als thronende Frauengestalten unter Kleeblattarkaden dargestellt.¹⁰⁹ Entsprechend werden die *vitia* unter den Thronenden positioniert und beim Verüben von Sünden des täglichen Lebens gezeigt.¹¹⁰ Bemerkenswert ist besonders die Verschiebung des Schwerpunkts in den Darstellungen. Nicht mehr das Ergebnis des

102 BOERNER 2009, S. 84.

103 FLÜELER 2009, S. 7.

104 BOERNER 2009, S. 75.

105 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 14–21. Eine Analyse dieses Gestus findet sich ebenfalls in Kap. IV.1.3.

106 BOERNER 1998, S. 121.

107 Ausführlich wird das gesamte Weltgerichtportal von Notre-Dame in Paris bei BOERNER 1998 analysiert

108 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 75.

109 Eine ausführliche Beschreibung des Westportals von Notre-Dame in Paris liefert BOERNER 1998, S. 124–132.

110 Diese Art der Anordnung wird in Reliefs an den Gewändesockeln der Portale in Amiens und in Chartres aufgegriffen. Der Triumphtypus wird aber nicht von der Pariser Art der

Kampfes der fast schematisch dargestellten Tugend- und Lasterpaare wird gezeigt, sondern die Laster treten in exemplifizierenden Begleitszenen auf. Bruno Boerner sieht dabei einen Auslöser für die Veränderungen in der Bußpraxis.¹¹¹ Der gläubige Laie soll durch die Tugend- und Lasterdarstellungen daran erinnert werden, sich mit Gebet, Buße und Tugendübung auf das Kommen des Erlösers vorzubereiten.

Auch im Kircheninneren treten vermehrt stilisierte Bilderzyklen der Tugenden und Laster auf. In ganz ähnlicher Art und Weise wie in der Bauskulptur des 12. Jahrhunderts zeigen beispielsweise Glasfenster wie in St. Dionys in Esslingen Tugenden im Triumphgestus. Das um 1300 entstandene Südfenster im Chor der Kirche (Fenster III) zeigt in den mittleren Bahnen einen Credo-Tugend-Zyklus.¹¹² Links steht jeweils ein Vertreter der Apostel, einen Artikel des *Credo* tragend, mit den Füßen auf einem Ungeheuer. Analog gestaltet finden sich den Aposteln gegenüber zwölf Tugenden, die mit den Füßen auf einem personifizierten Laster stehen, das sie mit einer langen Stabgabel hinunterdrücken können. Die Kontrahenten tragen kaum individuelle Züge oder kennzeichnende Attribute, sondern werden einerseits über den Triumphgestus als Tugenden und Laster kenntlich gemacht und andererseits über Beischriften konkret identifiziert.¹¹³

Mit der schieren Fülle theologischer Abhandlungen, pastoraler Schriften und literarischer Werke, die sich seit dem 12. Jahrhundert zunehmend den Tugenden und Lastern widmen,¹¹⁴ verbreitet sich das Thema auch in der Kunstlandschaft. Personifizierte Tugenden und Laster waren zur Entstehungszeit des ›Welschen Gastes‹ im Außen- und Innenraum der Kirche ein beliebtes Motiv. Dieses war lange Zeit durch die Ikonographie der ›Psychomachie‹ bestimmt: Bewaffnete Kriegerinnen als personifizierte Tugenden stehen triumphierend auf am Boden liegenden Lasterfiguren.¹¹⁵

Der Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ zeigt einen anderen Umgang mit personifizierten Tugenden und Lastern. Lebendig agieren diese in verschiedenen, teilweise für den zeitgenössischen Betrachter alltagsnahen Szenen mit Beispielfiguren oder werden in diagrammatischen Bildern präsentiert.¹¹⁶ Auch wenn »die Illustration als statusversicherndes Medium« innerhalb der Verschriftlichung der Volkssprache gesehen wird,¹¹⁷ erfolgt die Konzeption des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ nicht ohne eine gewisse eigenständige Erzählstruktur der Bilder, die

Darstellung abgelöst, sondern existiert weiter. Um 1270 schließlich tritt er in den Gewändefiguren des Straßburger Münsters explizit in seiner schematischen Form auf.

111 BOERNER 2008, S. 122–135, S. 175.

112 BECKSMANN 1958, S. 120–129.

113 Weitere Beispiele solcher Tugendzyklen in der Glasmalerei finden sich u. a. im Naumburger Dom (1250), im Straßburger Münster (1320), in der Katharinenkirche in Schwäbisch Hall (um 1350) oder in der Stiftskirche St. Florentin in Niederhaslach (Mitte 14. Jahrhundert).

114 FLÜELER 2009, S. 8; BOERNER 1998, S. 83–98.

115 BOERNER 1998, S. 115.

116 JERJEN 2019 arbeitet diese diagrammatischen Strukturen im Text auf und überträgt ihre Beobachtungen teilweise auch auf die Motive des Bilderzyklus.

117 OTT 2015, S. 9.

im Laufe dieser Arbeit untersucht wird. Dem Werk liegen dabei keine direkten Vorlagen zugrunde, dennoch entsteht diese Neuschöpfung nicht ohne Bezugssysteme. Als einer der wirkungsmächtigsten Texte bzw. didaktischen Text-Bild-Zyklen gilt das als Schulbuch etablierte Werk von Prudentius. Die ›Psychomachie‹ inspirierte nicht nur den Konzepteur des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹, sondern muss als Grundlage vieler bebildeter Tugend- und Lasterlehren des Mittelalters gesehen werden. Zu lehren, zu erziehen und ein bestimmtes Publikum nicht nur zu erreichen, sondern auch zu beeinflussen, betont auch Thomasin als Anspruch didaktischer Literatur.¹¹⁸

II.3 Die Überlieferungszeugen

Von den heute 24 bekannten Handschriften und Fragmenten des ›Welschen Gastes‹, die vornehmlich im süddeutschen Sprachraum zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert entstanden sind, zeugen fast alle von einer Bebilderung oder sind nachweislich Abschriften von bebilderten Handschriften. Die Handschriften, die als reine Textversionen überliefert wurden, lassen in ihrem Layout Rückschlüsse auf eine bebilderte Vorlage zu.¹¹⁹ Im Anhang dieser Arbeit folgt eine katalogartige Beschreibung der erhaltenen Handschriften, und im Folgenden werden die Überlieferungszeugen mit ihren Siglen benannt.

Sowohl die Handschriften F, K und N als auch das Fragment Tue enthalten Ausparungen in den Textkolumnen, die vermutlich für die Bilder vorgesehen waren und unausgeführt blieben. Handschrift c enthält zwar keine Bilder, gibt jedoch das Bildprogramm an entsprechender Stelle im Text durch rubrizierte Zeilen in Form kurzer Zusammenfassungen wieder. Vermutlich könnte es sich beim Fragment Tue um eine ähnlich geplante Handschrift gehandelt haben. Ausnahmen in der Überlieferung bilden die Handschrift M und wahrscheinlich das Fragment Si, die keinerlei Hinweise auf eine Bebilderung der Handschrift aufweisen. Für die Fragmente Wo, Wa und Pe können auf Grund ihres Erhaltungszustandes keine Aussagen über eine Planung oder Ausführung der Bilder getroffen werden.

Die erhaltenen bebilderten Handschriften und Fragmente A, G, E, H, Gr, Bue, Ma, Erl, a, U, W, b, War und D dokumentieren eine Stabilität des Bilderzyklus in Anzahl, Auswahl und Anordnung der Bilder. Dies ermöglicht eine Rekonstruktion des Bilderzyklus, der nach Kries 120 Motive zählt. Diese sind ungleichmäßig über das Werk verteilt. Geht man von der idealen Zählung aus, so ergibt sich folgende Verteilung: Einleitungsbilder (ohne direkte Textbindung): 5 Motive; Versvorrede: 3 Motive; Buch 1: 20 Motive; Buch 2: 15 Motive; Buch 3: 31 Motive; Buch 4: 12 Motive;

118 SCHWEITZER 1993, S. 11.

119 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 65–67.

Buch 5: 6 Motive; Buch 6: 8 Motive; Buch 7: 7 Motive; Buch 8: 3 Motive; Buch 9: 1 Motiv; Buch 10: 3 Motive; Schlussbilder (ohne direkte Textbindung): 6 Motive.

All diese Überlieferungszeugen des ›Welschen Gastes‹ können in einem Stemma angeordnet werden, das die Überlieferung des Werkes veranschaulicht. Ein ›Stemma‹ ist eine Visualisierung der genealogischen Zusammenhänge innerhalb eines Handschriftenkorpus oder kurz: ein Handschriftenstammbaum. Dabei verfolgt die Generierung solcher Stammbäume generell zwei Hauptziele: ein genaueres Verständnis der Überlieferungsgeschichte und die Rekonstruktion eines Urtextes.¹²⁰ Kries konstruierte ein erstes Stemma des ›Welschen Gastes‹, das die Zusammenhänge der erhaltenen Handschriften abbildet. Alle hier genannten Überlieferungszeugen werden von ihm verortet (s. Kap. IX.1.5.a, Abb. 109); unberücksichtigt bleibt das Fragment War, das ihm nicht bekannt war. Die konstruierten Beziehungsverhältnisse der Handschriften stützt er maßgeblich auf seine textkritischen Untersuchungen.¹²¹

Alle erhaltenen Handschriften gehen demnach auf eine gemeinsame ursprüngliche Vorlage zurück. Dabei bilden sich innerhalb der Überlieferungsgeschichte früh zwei Zweige heraus, deren früheste Überlieferungszeugen die Handschriften A und G darstellen. Diese beiden »Hauptrepräsentanten« der Überlieferungszweige sollten dabei nicht als direkte Abschriften der Autorversion verstanden werden.¹²² Während der Zweig A* nur D als weiteren Zeugen enthält, ist die kritische Überprüfung des anderen Zweigs durch die Vielzahl der erhaltenen Handschriften, die diesem zugeordnet werden, bedeutend einfacher.¹²³ Kries vermutet mit den hypothetischen Vorlagen x' und x'' zwei Fassungen des Werkes, die beide auf den Autor zurückgehen. Dabei ist die »zweite, verbesserte Ausgabe des Dichters« keineswegs als fehlerfrei anzunehmen.¹²⁴ Sowohl durch übersehene Fehler der ersten Ausgabe als auch durch das Abschreiben könnten Fehler in der Fassung enthalten sein.

Für eine Rekonstruktion des gesamten Textes müssen die Überlieferungszeugen beider Zweige herangezogen werden, konstatiert Kries, da durch verschiedene Faktoren »erhebliche Mängel« in den Texten der Handschriften vorhanden seien.¹²⁵ Ob es sich wirklich um zwei Fassungen handelt und ob die Überarbeitung des Textes im Zweig G* auch Einfluss auf die Bilder genommen hat, wird an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit diskutiert, einschließlich einer umfassenden stemmatologischen Auseinandersetzung mit der bildlichen Überlieferung.¹²⁶ Im weiteren Verlauf wird deswegen nicht von erster und zweiter Fassung gesprochen, dennoch soll die frühe Abspaltung in zwei Überlieferungszweige (A* und G*) ernstgenommen werden.

120 HOENEN 2015, S. 385.

121 Eine ausführliche Diskussion der Befunde und Stemmata von Kries folgt in Kap. IX.1.5.a.

122 KRIS 1984/85, Bd. 1, S. 86.

123 Ebd., S. 74.

124 Ebd.

125 Ebd., S. 86.

126 Vgl. Kap. IX.2.1.e.

II.4 Forschungsgeschichte

»In der Forschungsgeschichte zum ›Welschen Gast‹ spielte die Bebilderung der Handschriften eine eigentümliche Rolle«, leitet Peter Schmidt seinen neuesten Beitrag zum ›Welschen Gast‹ ein.¹²⁷ Damit beschreibt er zum einen die stark germanistisch geprägte Forschungsgeschichte, die zunächst nur den Text, später die Bilder auch als Beiwerk, und seit dem *Iconic Turn* in den 1990er Jahren den gesamten ›Welschen Gast‹ als eine Art ›Ikonotext‹ untersuchte. Zum anderen zielt er auf die ungleichmäßig verlaufende und verhaltene kunsthistorische Forschung ab, die mit Adolf von Oechelhäusers monographischer Arbeit zum Bilderzyklus im Jahr 1890 begann, aber abgesehen von dem Faksimile-Kommentar von Ewald Vetter (1974) dem Werk keine umfassende kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mehr widmete. Eine eingehende Beschreibung des Bilderzyklus erfolgte 1985 innerhalb der Edition von Friedrich Wilhelm von Kries. Daneben wurden die Bilder des ›Welschen Gastes‹ häufig in kleineren Studien untersucht, die unterschiedliche Aspekte analysieren – besonders jedoch die Funktion und den Urheber der Bilder ins Zentrum rücken. Es folgt eine chronologische Beschreibung der Forschungsgeschichte zum ›Welschen Gast‹ mit dem Schwerpunkt auf der Berücksichtigung und Untersuchung des Bilderzyklus, der Intention sowie der Methodik, um im folgenden Kapitel einen eigenen methodischen Zugang zu entwickeln, welcher der Erschließung der Bilder und ihrer Überlieferungsgeschichte gerecht wird.

Bevor man sich mit dem Bilderzyklus auseinandersetzte, galt das Forschungsinteresse vornehmlich dem Text und seinem Verfasser. In der frühesten dokumentierten Phase der Forschung zum ›Welschen Gast‹, die sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, beschäftigte man sich vor allem mit dem Autor des Werkes, der richtigen Namensschreibung und seiner Identität.¹²⁸

II.4.1 Frühe Abschriften und die Suche nach dem »richtigen« Text

Erste neuzeitliche Abschriften, die den Text der Handschrift U wiedergeben, sind bereits aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Heute in Gotha¹²⁹ und Göttingen¹³⁰ aufbewahrt, weisen diese drei frühen Zeugnisse der Forschung ein besonderes Interesse am Text auf. Neben Notizen zu Handschrift und Autor vor oder hinter der

127 SCHMIDT 2022, S. 93.

128 Dazu ein kurzer Überblick bei KRIES 1967, S. 2f.

129 Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Chart. A 826, unbekannter Kopist, Mitte des 18. Jahrhunderts; Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Chart. A 827, Abschrift von Boy Jacobson, 1744; siehe dazu auch JACOBS/UKERT 1836, S. 309f. und die Kurzbeschreibungen bei KRIES 1967, S. 68f.

130 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. philol. 192, Abschrift von Georg Veesenmeyer, Ulm 1744; siehe dazu auch die Kurzbeschreibung bei KRIES 1967, S. 69.

Abschrift wurden teilweise einzelne Worte der Verse am Seitenrand glossiert. Der Buchschmuck, also Bilder und Initialen, wurden bei den Abschriften kaum bis gar nicht berücksichtigt. Zwar werden Initialen oftmals als verzierte, rubrizierte und/oder vergrößerte Buchstaben dargestellt, doch dient die Kennzeichnung ihrer textgliedernden Funktion und erfasst nicht ihre künstlerische Gestaltung. Einzig Boy Jacobsen († 1762) übernahm in der Gothaer Abschrift Cod. Chart. A 827 auf den Seiten 32 und 33 zwei Bilder in Form schematischer Umzeichnungen (Motive 42 und 43). Auf der letzten Seite der Textabschrift findet sich zudem eine Abzeichnung des Motivs 44 in einfacher, schwarzer Kontur. Die Zeichnungen werden nicht weiter kommentiert.

Wilhelm Grimm († 1859) fertigte 1825 eine Abschrift der bis heute ältesten erhaltenen Handschrift an.¹³¹ In diesem in Berlin aufbewahrten neuzeitlichen Manuskript befinden sich, vor der eigentlichen Abschrift eingeklebt, die Verse 67–76 in einer wahrscheinlich vom Original durchgepausten, wackeligen gotischen Minuskel.¹³² Zeilengetreu schrieb er die Handschrift A ab. Rubrizierte Zeilen sind in roter Tinte dargestellt und Initialen und Auszeichnungsbuchstaben in roter Kontur nachgezeichnet. Die Anfangsbuchstaben eines Verses sind dem Original nachempfunden, leicht abgesetzt, ebenso wie der Zeilenumbruch. Am Seitenrand notierte er abweichende Lesarten weiterer Handschriften. Die Position der Bilder vermerkte er am Rand mit der Notiz *ein bild*, ohne weiter auf den Inhalt des Dargestellten einzugehen. Einzig Motiv 111 pauste er ähnlich wie die Eingangsverse vom Original der Handschrift A ab. Das Bild findet sich eingeklebt inmitten des Manuskripts und bleibt unkommentiert. Nach der Abschrift folgt in der Handschrift ein Reimverzeichnis, einige biographische Notizen über Thomasin und ein Glossar und Namensverzeichnis zum ›Welschen Gast‹. Auf den letzten Seiten gibt es eine Teilabschrift der Verse 1–10 aus Handschrift D¹³³ und, als Beilage eingeklebt, die Verse 1–6 und 33–61 aus Handschrift G.¹³⁴

Neben der Abschrift untersuchte Grimm das Werk auch philologisch, und in der Folge wurde der Autor Thomasin früh zu einem Streitthema der germanistischen Gelehrten. Georg Gottfried Gervinus († 1871) begriff die Dichtung Thomasins als

131 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. oct. 317.

132 Grimm kommentierte die abgepausten Zeilen mit: *alles schärfer im Original*.

133 Bemerkenswert bei der Abschrift von Grimm ist, dass sie die Anfangsverse der Handschrift D enthält, die heute durch Seitenverlust nicht mehr im Original erhalten sind. Die Seite beginnt mit der Signatur der Handschrift (*Cod. Dresd. Chartac. Fol. N. 69*). Es folgt ein Vermerk, dass die folgende Zeile rubriziert ist (*Rübr.*) und der dazugehörige Text: *Ich gern von got guter synne. Meines buchs ich hie beginne*. Mit einem angedeuteten Auszeichnungsbuchstaben beginnt die Abschrift mit Vers 1 des Lehrgedichts: *Der gerne liset gute / mer ob der selbig / gut wer so ver / nimet sein leben / wol Ein yglichē / vleissen sol / Das er erfulde mit guter tat / Was er gutes gelesen hat / Wer gut mer hort oder list / Ob er dann ungut ist / wisset das sein gut ubel vñ sein neid / verkert das gut zu aller Tzeit*.

134 Neben der Abschrift der Verse 1–6 der Handschrift G hat Grimm vergleichend die gleichen Verse aus Handschrift A geschrieben, kommentierte dies aber nicht weiter.

den Anfang der bürgerlichen Dichtung, woraufhin Grimm widersprach.¹³⁵ Grimm beurteilte Thomasin als tüchtig, aber ohne Originalität oder besondere Tiefe: »Sprache ein genialer Geist zu uns, müsste er irgendwo durchbrechen.«¹³⁶ Dieses Urteil prägte die Folgezeit der Forschung.¹³⁷ Von Bedeutung bleibt Grimms Arbeit aber auch für die Konservierung der fast komplett verlorenen Handschrift Gr. Ein Einzelblatt daraus ist in seinem Nachlass erhalten. Dass er einen größeren Bestand der Handschrift besessen haben muss, davon zeugen die Notizen zu den abweichenden Lesarten in Handschrift Gr in Ms. germ. oct. 317 am Seitenrand.

Wilhelm Wackernagel († 1869) widmete sich 1828 der Handschrift G.¹³⁸ Er beachtete in seiner Abschrift zwar die abgesetzten Verse und schrieb diese zeilengetreu ab, doch übernahm er nicht das zweispaltige Layout. Initialen wurden in strichstärkeren, leicht vergrößerten Buchstaben angedeutet. Die Bilder nummerierte er und vermerkte sie neben der entsprechenden Zeile im Text.

1838 begann Georg Karl Frommann († 1887) mit seinen Abschriften des »Welschen Gastes«. Insgesamt sind vier handschriftliche Bände überliefert, die sowohl Abschriften der Verse und des Prosavorworts, Kollationen und Kommentare zu den unterschiedlichen Lesarten als auch Beschreibungen der ihm bekannten Handschriften umfassen. Hauptsächlich widmete er sich den Handschriften A und G, die er spiegelverkehrt abschrieb. Initialen und Auszeichnungsbuchstaben deutete er in leicht vergrößerter Form an, präzisierte diese aber nicht weiter in ihrer Erscheinung. Damit legte Frommann »den Grund« für die Edition Heinrich Rückerts († 1875),¹³⁹ die 1852 als erste eine vollständige kritische Textwiedergabe des Lehrgedichts bot und noch heute Grundlage der Forschung ist.¹⁴⁰

II.4.2 Text, Quellen und die Identität des Autors

Rückert waren insgesamt zwölf Überlieferungszeugen des »Welschen Gastes« bekannt.¹⁴¹ Er versuchte nach eigener Angabe, in seiner Ausgabe dem Anspruch der Lesbarkeit und Verständlichkeit des edierten Textes ebenso wie der kritischen

135 »Er [Grimm] will mir nicht gelten lassen, daß die Poesien des Freidank und Thomasin als Anfänge der bürgerlichen Dichtung zu betrachten sind.« Durch diesen Widerspruch angespornt, widmete sich Grimm Thomasin ausführlicher, vgl. ANSEL 1990, S. 204f.; WILLMS 2004, S. 13.

136 GRIMM, *Kleinere Schriften*, S. 457.

137 Geringschätzende Beurteilungen finden sich u. a. bei BURDACH 1891, S. 11; EHRISMANN 1935, S. 311; ROCHER 1977, Bd. 2, S. 927. Generell lässt sich festhalten, dass die Lehrdichtung mit einer gewissen Abwertung behandelt wurde, vgl. FABIAN 1991.

138 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 448, 1828, Abschrift von Wilhelm Wackernagel.

139 NEUMANN 1965, S. V.

140 WILLMS 2004, S. 18.

141 Es handelt sich um die Handschriften A, G, E, S, Gr, D, M, U, W, a, b und c.

Wiedergabe der überlieferten Zeugnisse gerecht zu werden.¹⁴² Als Basis für seine kritische Edition nahm Rückert den Text der ältesten überlieferten Handschrift (A). An den Stellen, in denen die Handschriften A und G übereinstimmen, glaubte er, den Archetypus herausdestillieren zu können. In seinem kritischen Apparat führte er u. a. antike Quellen an, die seines Erachtens bestimmten Passagen des Lehrgedichts zugrunde lagen.

Thomasin selbst gibt in der Vorrede Auskunft über die Art seines kompilierenden Vorgehens beim Schreiben des Lehrgedichts. Dennoch stellt die Identifikation der Versatzstücke sowie des zugrundeliegenden Gedankenguts keine leicht zu lösende Aufgabe dar,¹⁴³ da er, anders als es etwa in theologisch-exegetischen Schriften üblich war, zitierte Autoritäten nicht namentlich nennt.¹⁴⁴ Dennoch war vor allem die Zeit um 1900 bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts geprägt von der Suche nach diesen Quellen, um der Person des Autors näherzukommen und seinen Bildungshorizont zu erschließen. Schönbach korrigierte einige von Rückerts Vermutungen und sah eine inhaltliche Nähe zum Umkreis der Gelehrten der Schule von Chartres.¹⁴⁵ Es folgten weitere umfassende Studien zu Autor und Inhalt der Tugendlehre,¹⁴⁶ ebenso wie zu den Quellen des Werkes,¹⁴⁷ aber auch zum Verhält-

142 Vgl. RÜCKERT 1965, S. V–XII (Vorwort).

143 NEUMANN 1965, S. XXXII.

144 GRÜNDEL 1976, S. 43.

145 SCHÖNBACH 1898. Schönbach sah die formal konzeptionellen und inhaltlichen Ursprünge vor allem in der ›Philosophia mundi‹ und enge Bezüge zwischen der Schrift Wilhelms von Conches († 1145) und dem Werk Thomasins.

146 MÜLLER 1935. Müller führte wie Schönbach Wilhelm von Conches als die bedeutende Quelle des ›Welschen Gastes‹ an; dabei ermöglicht seine punktuelle Unterscheidung der Werke leider keine spezifische Abgrenzung oder Herausstellung der Charakteristika des ›Welschen Gastes‹, ROCHER 1967, Bd. 1, S. 124–126, bes. Anm. 45 und 46.

147 TESKE 1933. Hans Teske gebrauchte das Bild eines »Schulsacks« für die Grundlagen der Lehrdichtung Thomasins, dessen Quellen sich kaum differenzieren ließen. In seinen Untersuchungen legte er einen Schwerpunkt auf die provenzalische Literatur, die Thomasin mehr beeinflusst habe als die deutschsprachige. Insgesamt habe Thomasin Quellen verschiedener Art benutzt, die ihm über seine schulische Bildung und das Gelehrtenchrifttum, aber auch mündlich und schriftlich umlaufende Anekdoten und Predigtmärlein, also erzählerische volkstümliche Exemplarisierungen der Predigt, zugänglich gewesen seien. Das in Thomasin anklingende antike Bildungsgut sei auf diese Weise in das Gedankengut des Mittelalters eingegangen. Zeitgenössische Werke der volkssprachigen Literatur, wie der 1165–1170 entstandene ›Roman de Troie‹ des Benoît de Sainte-Maure (eine französische Verarbeitung der Trojasage), stellten keine dezidiert neue Quelle für Thomasin dar, sondern er schöpfe aus dem schulisch vermittelten Wissen und zeige, wie die Stoffe in der volkssprachigen Literatur verarbeitet werden. Teske vermutete, dass Thomasin die französischen Epen selbst nicht gekannt habe; die Nennung, die einer kettenartigen Aneinanderreihung von Berühmtheiten des Artusromans gleiche, sei ein typisches Mittel provenzalischer Troubadoure. Damit folge Thomasin stilistisch der für die Dichtung seinerzeit unentbehrlichen Mode. Den Artus-Katalog männlicher und weiblicher Helden erweitere Thomasin in seiner Aufzählung im ersten Buch um einige Namen der höfischen Epik, die seinem Publikum wohl

nis Thomasins zu Walther von der Vogelweide¹⁴⁸ oder speziell zu Sprache und Stil Thomasins.¹⁴⁹ Gustav Ehrismann untersuchte Strukturelemente des Textes hinsichtlich seiner Theorie eines ritterlichen Tugendsystems,¹⁵⁰ die deutlich kritisiert wurde.¹⁵¹

II.4.3 Die Erschließung des Bilderzyklus: Oechelhäuser und Kries

Dennoch ist der ›Welsche Gast‹, wie auch immer das Original Thomasins ausgesehen haben mag, in seiner Überlieferung nicht nur geprägt von dem tradierten Text der rund 15.000 Verse. Zwar wurde auch die Ausstattung der Handschriften in unterschiedlicher Qualität dokumentiert, aber über eine Nummerierung der Bilder und die Wiedergabe ihrer Positionierung im Text gelangte die Forschung selten hinaus. Der Erschließung des Bilderkanons widmete sich erstmalig Adolf von Oechelhäuser († 1923). In seiner Arbeit ›Der Bilderkreis zum wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben‹ begann er mit Beschreibungen der von ihm untersuchten Handschriften und ergänzte die von Rückert erfasste Handschriftenliste um zwei weitere.¹⁵²

bekannt gewesen sein dürften. Friedrich Neumann sah keinerlei Gründe, einen unmittelbaren Zugang zur französischen Literatur abzulehnen, und vermutete einen inhaltlichen Verweis auf diese Werke, der zu Thomasins didaktischer Strategie zähle. NEUMANN 1965, S. XLf. folgert weiter, dass man durchaus damit rechnen müsse, dass Thomasin im Zuge seiner schulischen Ausbildung bis Paris gekommen sei.

148 BEIRER 1958.

149 RANKE 1908. Friedrich Ranke, für den der Text des Lehrgedichts hauptsächlich aus (sprachlichen) Bildern, Gleichnissen und Redensarten sprichwörtlicher Natur besteht, vermutet die Hauptquellen Thomasins in der lateinischen Gelehrtenliteratur: den theologischen, philosophischen, juristischen, naturwissenschaftlichen Schriften der Kirchenväter. Aus ihnen stamme die Neigung, Tugenden und Laster, aber auch andere Abstrakta zu personifizieren. Der Bilderschatz der höfischen Poesie sei für Thomasin so gut wie nicht vorhanden.

150 EHRISMANN 1919. Der Text des ›Welschen Gastes‹ bekommt bei Ehrismann eine Schlüsselrolle in seiner Theorie zugeschrieben, denn im 5. Buch beschreibt Thomasin seine Kategorien in einem systematischen Aufriss. Seiner Auffassung nach findet sich in vielen volkssprachigen Texten eine Auseinandersetzung mit dem Dilemma zwischen Gott, Ehre und weltlichem Gut. Die »Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems« glaubte Ehrismann bei Cicero zu finden (*bonum, honestum* und *utile*). Dass Thomasin das ›Moralium dogma‹ kannte und in seine Verhaltenslehre einfließen ließ, wie es schon Schönmann zuvor herausarbeitet (s. o.) wird bis heute nur von Neumann infrage gestellt (NEUMANN 1974, S. 45f.).

151 Angestoßen wurde die Auseinandersetzung mit Ehrismann allerdings erst einige Jahre nach seiner Veröffentlichung durch die Kritik von Ernst Robert Curtius 1943. Aufsätze verschiedener Autoren, die die Theorie von Ehrismann diskutieren, finden sich gesammelt bei EIFLER 1970.

152 Oechelhäuser konnte den Bestand Rückerts um Handschrift H und die nicht bebilderte Handschrift K ergänzen.

Oechelhäuser orientierte sich methodisch an Rückert¹⁵³ und nahm Handschrift A als Ausgangspunkt seiner Untersuchung.¹⁵⁴ Auf vergleichender Grundlage beschrieb er im Verlauf seiner Arbeit die Miniaturen des ›Welschen Gastes‹ und kam zu dem Ergebnis, dass der Bilderschmuck der verschiedenen Handschriften einen konstant bleibenden Bilderkreis darstelle, der sich mehr oder minder in den meisten Handschriften erhalten habe. Durch den Vergleich der Bilder gelang es ihm, einen Teil davon in Handschriftenfamilien zusammenzuschließen; dabei gelten einige Bindeglieder als verloren.¹⁵⁵ Oechelhäuser stellte fest, dass erstens die Auswahl und Reihenfolge der Bilder in allen Handschriften dieselbe sei, zweitens die Übereinstimmung der Bilder sich bis auf Einzelheiten verfolgen lasse und drittens auch die »Beschriftung und Schriftzettel« gleichlautend blieben.¹⁵⁶ Fehler seien dabei mitkopiert worden. 135 Jahre nach der Ausgabe von Heinrich Rückert edierte Friedrich Wilhelm von Kries den ›Welschen Gast‹ erneut. Dabei musste an der »Einschätzung der Handschriftenverhältnisse [...] wenig geändert werden.«¹⁵⁷ Allerdings boten neu hinzugekommene Textzeugen günstige Voraussetzungen für eine Neuedition. Methodisch bietet die Arbeit von Kries keinen wesentlich neuen Beitrag. Die damals innovativen Ansätze in der Editorik,¹⁵⁸ die Überlieferungsgeschichte der Texte hinsichtlich ihrer Mutationen zu untersuchen und die Dynamik des Textes losgelöst vom Autor zu betrachten, wurden bei Kries nicht berücksichtigt. Stattdessen strebte er eine Art »bereinigten Abdruck der Leit[handschrift]« an.¹⁵⁹ Als Leithandschrift benutzte Kries dabei die aus dem 14. Jahrhundert stammende Handschrift G, da er in dieser eine von Thomasin selbst überarbeitete Fassung zu sehen glaubte.¹⁶⁰ Er kritisierte die Arbeit Oechelhäusers, der Handschrift A als Grundlage genommen hatte. Oechelhäuser hätte die Überlieferung nicht berücksichtigt und somit den Bilderkreis nicht korrekt erfassen können, wodurch er unter anderem zu einer falschen Zählung der Motive gekommen sei.¹⁶¹ Die heutige Zählung der 120 Motive, die der Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ in seinem ursprünglichen Konzept wohl enthalten hat, rekurriert auf die Bildzählung von Kries. Zu Unsicherheiten

153 Besonders der methodische Transfer war in seiner Zeit ein Novum: »Es ist ein zuverlässiger und bleibender Gewinn, den uns diese Arbeit Oechelhäusers verschafft hat, erreicht durch die Anwendung der bewährten Methode der mittelalterlichen Quellenforschung«, RIEGL 1891, S. 665.

154 OECHELHÄUSER 1890, S. 3.

155 Ebd., S. 75f.

156 Ebd., S. 73f.

157 WILLIAMS-KRAPP 1987, S. 450.

158 Vgl. dazu die Ansätze der Würzburger Forschungsgruppe in Kap. III.2.

159 WILLIAMS-KRAPP 1987, S. 451.

160 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 74.

161 »Oechelhäuser gelang es nicht, die formelle Struktur des Bilderkreises zu erkennen. [...] Also auch in diesem Falle entstand der Fehler aus einer *a priori* Entscheidung, der ohne Zweifel verhindert worden wäre, hätte Oechelhäuser zuerst die Überlieferung berücksichtigt und dann erst die Zählung der Bilder vorgenommen«, KRIES 1967, S. 157.

bei der Benutzung seiner Edition führen die von Rückert abweichende neue Zählung der Verse und die oft unzuverlässige Transkription.¹⁶² Besonders hervorheben lässt sich, dass Kries neben der Edition des Textes und seiner Varianten auch die Bilder komparatistisch erfasste. Sein Ziel war es, einen »systematische[n] Abdruck des vollständigen Bilderkreises mit Sinnanalyse, mit einer Synopsis der Bildstellen in den Handschriften« zu erstellen und über den Vergleich auch den »kritischen Text« der Schriftbänder mit all ihren Varianten zu berücksichtigen.¹⁶³ Die Überlieferung betrachtete er nach dem Beispiel der klassischen Textkritik.¹⁶⁴ Analog zu seiner Edition des Textes benutzte er die Handschrift G als Leithandschrift für den Vergleich der Bilder, da diese seiner Meinung nach den Bildbestand am »vollständigsten« bewahre.¹⁶⁵ Von Handschrift G ausgehend erfasste er die Variationen der anderen Handschriften in Form eines Apparats, in dem für den Benutzer seiner Ausgabe die komplexe Bildüberlieferung auf »einen Katalog von Abweichungen reduziert« wird.¹⁶⁶ Dies bedeutet, dass oftmals Uminterpretationen als Abweichung vom Rekonstrukt des Originals gewertet werden. Als »Korruption des ursprünglichen Textes« wird beispielsweise dem Spruchbandtext der deutschen Zunge in Handschrift A (*Seit mir, chan si daz?*) bei Kries keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁶⁷

II.4.4 Neue Ansichten: Der ›Welsche Gast‹ als Text-Bild-System

Im Jahr 2002 erschien ein von den Germanisten Horst Wenzel und Christina Lechtermann herausgegebener Sammelband, der Überlegungen zur »Beweglichkeit der Bilder« zusammenstellte und dem Werk als Text-Bild-System eine neue Aufmerksamkeit zukommen ließ.¹⁶⁸ Bei der Untersuchung der Text-Bild-Verhältnisse in den verschiedenen Beiträgen werden zwar neue Forschungsansätze einbezogen und die Bilder in ihrer Bedeutung im Gegensatz zur älteren Forschung aufgewertet, doch blieb der Ansatz methodisch nicht unumstritten.¹⁶⁹ Nicht zuletzt die deutliche Kritik des Germanisten Michael Curschmann, der Wenzel eine undifferenzierte argumentative Vermengung von Sprachbildern und Imaginationskonzepten

162 WILLMS 2004, S. 18, bes. Anm. 68. Zu den Fehlern in der Edition auch WILLIAMS-KRAPP 1987, S. 450.

163 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 3.

164 WENZEL 2002a, S. 85.

165 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 5.

166 WENZEL 2002a, S. 85.

167 Beispielsweise misst er dem inhaltlich von Hs. G abweichenden Spruchband der personifizierten deutschen Zunge in Motiv 2 in Hs. A keine weitere Bedeutung zu, indem er dies als »Korruption des ursprünglichen Textes« beschreibt, KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 48. Ausführlich wird das Spruchband und die dazugehörigen Deutungsansätze in dieser Arbeit in Kap. V.1.1 besprochen.

168 WENZEL/LECHTERMANN 2002.

169 Vgl. CURSCHMANN 2004.

mit den konkreten Handschriftenillustrationen vorwarf, verdeutlicht, dass die materialnahe und differenziert bildwissenschaftliche Untersuchung ein Desiderat geblieben ist. Dennoch veranschlagen Wenzels Ansätze eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem ›Welschen Gast‹, ein Zusammensehen von Text und Bild, das sich in den jüngsten Forschungen besonders deutlich zeigt. In seiner Untersuchung zu den sieben freien Künsten widmete daraufhin Michael Stolz dem ›Welschen Gast‹ viel Aufmerksamkeit; er versteht die Bilder nicht als reine Textillustrationen, sondern vermag an vielen Stellen die Diskrepanz zwischen Text und Bilderzyklus aufzuzeigen.¹⁷⁰

Mit der interdisziplinären Tagung 2015 zum 800. Jahrestag des Werkes Thomases manifestiert sich ein neuer Umgang mit den erhaltenen Kodizes, die individuellen Text-Bild-Relationen in jeder einzelnen Handschrift zu untersuchen und sie im Kontext der Überlieferungsgeschichte zu analysieren.¹⁷¹ Letztlich werfen die Beiträge ein neues Licht auf unterschiedliche Aspekte des Werkes, doch kann der Band – ähnlich wie bei Wenzel und Lechtermann – in den kurzen Beiträgen einer umfassenden Erschließung des Bilderzyklus nicht gerecht werden.¹⁷² Untersuchungsansätze sowie Fragen werden aufgezeigt, die sich auch in den kürzlich erschienen germanistischen Dissertationen von Michaela Wiesinger,¹⁷³ Christoph Schanze¹⁷⁴ und Vera Jerjen¹⁷⁵ manifestieren. Zwar steht der Bildteil in allen der drei genannten Arbeiten nicht im Zentrum der Untersuchung, doch werden die Bilder in der Argumentation – wenn auch in ganz unterschiedlichem Maße – mit bedacht. Wiesinger, die sich zum Ziel setzte, das naturphilosophische Wissen in der Literatur des 13. Jahrhunderts zu untersuchen, schenkte den Bildern große Aufmerksamkeit. Sie zeigte, dass die Illustrationen durchaus über den Inhalt des Textes hinausgehen und Wissen vermitteln. Bei Schanze wiederum werden die Illustrationen nur punktuell einbezogen; er legte den Fokus auf die Wissensvermittlung im Text des Lehrgedichts.¹⁷⁶ Jerjen schließlich widmet ein eigenständiges, aber sehr kurzes Kapitel dem Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹, in welchem sie über die angesprochenen Bildbeispiele in ihrer Argumentation zum textlichen Inhalt hinaus versucht, den Mehrwert der Bilder und die Art ihrer Rezeption zu ergründen.¹⁷⁷

170 STOLZ 2004.

171 SCHNEIDER et al. 2022.

172 Zuletzt erfolgten Einzelstudien zu verschiedenen Fragestellungen der Bildüberlieferung von HELLGARDT 2019 und HORSTMANN 2021.

173 WIESINGER 2017; rezensiert von PFEIFFER 2020.

174 SCHANZE 2018; rezensiert u. a. von SCHNYDER 2020.

175 JERJEN 2019.

176 Dabei war die Dissertation ursprünglich wohl als Stellenkommentar angelegt und wurde für die Publikation in eine thesengeleitete Untersuchung umstrukturiert, wie sich dem Vorwort Schanzes entnehmen lässt.

177 JERJEN 2019, S. 207–220. Da die Untersuchung des Bilderzyklus keinen Schwerpunkt in ihrer Arbeit bildet, gelangt Jerjen nicht über die bisherige Einschätzung von Curschmann hinaus, die Bebilderung als »mehr oder weniger diagrammatische Lehrbilder« zu begreifen.

Doch wie kann ein so großes Corpus bebildeter Handschriften überhaupt umfassend aufgearbeitet werden? Die Forschung der letzten Jahre plädierte zunehmend für die »Öffnung der Fächergrenzen«, um den ›Welschen Gast‹ in seiner Komplexität zu erfassen – insbesondere, um das Verhältnis von Text und Bild zu verstehen.¹⁷⁸ Das Werk Thomasins mit all seinen Überlieferungszeugen wird dabei nicht monographisch erfasst, sondern zu verschiedenen Forschungsfragen in einzelnen Studien untersucht. Relevant für die folgende Arbeit sind die Ergebnisse der zahlreichen Untersuchungen, welche die Text-Bild-Relation beschreiben und/oder versuchen, die Funktion der Bilder im ›Welschen Gast‹ zu ergründen.

II.4.5 Die Funktion(en) der Bilder aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven

Hella Frühmorgen-Voss sieht als oberstes Ziel der Bilder den »Dienst am Text«.¹⁷⁹ Dabei gebe es im ›Welschen Gast‹ einen unmittelbaren und gegenseitigen Austausch zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit.¹⁸⁰ Die Zeichnungen, die dem Text an Trockenheit nicht nachstünden, sollten ihn an Klarheit und Eindringlichkeit der didaktischen Aussage steigern. Ähnlich beschreibt dies auch Horst Wenzel. Für ihn haben die Bilder überwiegend illustrierenden Charakter.¹⁸¹ Durch die Koppelung textlicher und bildlicher Visualisierungsstrategien und durch spezifische Appellstrukturen zeichne sich die Bilderhandschrift als »bimedialer Datenträger« aus, die den Betrachter als ›Augenzeugen‹ in das Medium hineinziehe.¹⁸² Wenzel lehnt es ab, zwischen sprachlicher Schilderung und gemaltem Bild, also zwischen innerem und äußerem Bild, zu unterscheiden.¹⁸³ Diesen Doppelsinn des Bildes stärkt er durch die Bedeutung des mittelhochdeutschen Wortes *bilde*.¹⁸⁴ In ähnlicher Weise greift Claudia Brinker-von der Heyde Thomasins Begrifflichkeit auf und spricht von »malendem Schreiben« und Bildern, die nicht nur das Textverständnis vereinfachen sollen.¹⁸⁵ Diese weitgefaste Definition des Bildes von Wenzel, welche alle Formen von materiellen bis zu imaginierten literarischen Bildern einschließt und für ihn der aktuellen und der mittelalterlichen Bildtheorie gerecht

178 WENZEL/LECHTERMANN 2002, S. 2.

179 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 40.

180 Ebd., S. 41.

181 WENZEL 2002a, S. 85.

182 WENZEL 2006b, S. 28. Bereits WANDHOFF 2002, S. 104 benutzt die Formulierung »bimedialer Datenträger, in dem schriftlicher Text und Miniaturen konzeptionell aufeinander bezogen sind« zur Beschreibung des Werkes. ROMEYKE 2002, S. 156.

183 WENZEL 2006b, S. 28.

184 WENZEL 2006a, S. 6–9.

185 BRINKER-VON DER HEYDE 2002, S. 10.

wird,¹⁸⁶ sowie die nicht definierten Grenzen bei Brinker-von der Heyde kritisiert Michael Curschmann stark.¹⁸⁷ Er plädiert für eine dichotome Betrachtung beider Medien (Schrift und Bild) – besonders bei der Analyse des ›Welschen Gastes‹, um »der Funktion der Illustrationen« auf die Spur zu kommen.¹⁸⁸ Er selbst sieht die Bilder des ›Welschen Gastes‹ als diskussionsförderndes Element. So würden die Maximen des Textes in den Bildern in Handlungen umgesetzt, die man beim Betrachten bespreche: »Im Gespräch werden die Gegenstände des Textes aktuell«.¹⁸⁹ Wo es notwendig sei, exemplifizierten sie den nüchternen Lehrtext sogar und könnten diesen in durchgespielten Szenen durch Figuren erweitern.¹⁹⁰ Heiko Wandhoff sieht die Miniaturen als »visuelle Mnemotechnik«.¹⁹¹ Einzelne Merksätze, die zuvor schon gehört oder gelesen wurden, könnten zusätzlich noch auf einem anderen »Kanal«, als visuelles Tableau, im Gedächtnis verankert werden. Auch für Wenzel tragen die inneren und äußeren Bilder zu einer »Choreographie eines Imaginations- und Memorialtheaters« bei.¹⁹² Meinolf Schumacher zieht aus den Beiträgen des Sammelbands ›Beweglichkeit der Bilder‹ das Fazit, dass die sprachliche Bildlichkeit der Texte nicht in jedem Fall zu einer Umsetzung ins graphische Medium geführt habe, sondern dass vor allem solche Textpassagen »illustriert« worden seien, die nicht schon von sich aus eine bildliche Vorstellung hervorriefen¹⁹³ – ein Gedanke, den besonders Lerchner aufwirft.¹⁹⁴

Bereits bei diesem kurzgehaltenen Forschungsüberblick zur Funktion der Bilder im ›Welschen Gast‹ wird deutlich, dass die interdisziplinären Ansätze und die vielen Kurzanalysen einige Schwierigkeiten bereiten. Die Definition von »Bild« wird unterschiedlich gefasst. Dieser Umstand erschwert den fächerübergreifenden Dialog. Statt den ›Welschen Gast‹ in seiner Gänze zu untersuchen, werden oft Abgrenzungen nach außen gesucht, um die Besonderheiten des Werkes herauszustellen. Dies geschieht auf der Ebene einzelner Beispiele, die jeweils ausgehend von einer Theorie untersucht werden, und einer relativ geringen Anzahl von Motiven in Relation zur Gesamtheit von 120. Diese Ergebnisse verdeutlichen zudem, wie schwer es ist, die Funktion der Bilder im Werk zu erfassen. Dabei beziehen sich die Aussagen über die Funktion und das Illustrationskonzept auf eine Art konstruierte

186 Ebd., S. 5, Anm. 11.

187 Vgl. CURSCHMANN 2004. Horst Wenzel wiederum verteidigt seine bewusste Entscheidung gegen eine strikte Grenzziehung von materiellen Bildern und literarischen Schilderungen und begründet sie mit »der aktuellen und der mittelalterlichen Bildtheorie«, WENZEL 2006a, S. 5, Anm. 11.

188 CURSCHMANN 2007, S. 854.

189 CURSCHMANN 2002, S. 16f.

190 CURSCHMANN 1999, S. 427. ROMEYKE 2002, S. 156 verweist auf den interpretierenden und exemplifizierenden Charakter der Bilder.

191 WANDHOFF 2002, S. 117.

192 WENZEL 2006b, S. 28.

193 SCHUMACHER 2002, S. 238.

194 LERCHNER 2002, S. 72f.

Vorlagenhandschrift des ›Welschen Gastes‹. Da die erste, ursprüngliche Version des Buches mit Texten und Bildern nicht erhalten ist, beziehen sich die meisten Analysen auf eine Vorstellung davon. Dabei hat die Forschung bisher den Bilderzyklus nicht in seiner Gänze methodisch untersucht. Es ist nicht immer eindeutig ergründbar, auf welche Grundlagen sich die Thesen über die nicht erhaltene Handschrift bzw. den rekonstruierten Archetyp stützen. Präzise Aussagen über die Funktion der Bilder können nur im Kontext der jeweiligen Handschrift getroffen werden, wie es in Einzelstudien auch der Fall ist.

III Der ›Welsche Gast‹ in der Überlieferungsgeschichte – eine methodische Herausforderung

Das Ziel dieser Arbeit ist eine neue, überlieferungsgeschichtlich begründete Studie zum Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹. Diese soll mehr leisten als eine grundlegende Inhaltbestimmung eines Motivs, verstanden als übergeordnete Kategorie, und mehr als eine katalogartige Dokumentation der Übereinstimmungen und Abweichungen in den konkreten Bildern zu einem Motiv in den jeweiligen Handschriften. Das heißt, es soll anhand der Handschriften A und G ein Konzept der Motive des ›Welschen Gastes‹ rekonstruiert werden, das allen Versionen des Bilderzyklus zugrunde liegt. Ausgehend von diesem vorgängigen bzw. »ursprünglichen« Konzept können die Abweichungen in den erhaltenen Handschriften erstens als Bausteine für ein Stemma der bildlichen Überlieferung genutzt und zweitens auch interpretiert werden. Eine solche Untersuchung stellt zunächst eine methodische Herausforderung dar, da sie notwendigerweise in zwei unterschiedliche Richtungen ausgerichtet sein muss: auf die Rekonstruktion von Verlorenem und die Betrachtung von Vorhandenem. Die Wahl der Methode bedingt sich demnach vom Forschungsinteresse und vom Untersuchungsgegenstand selbst. Für die vorliegende Arbeit muss eine methodische Herangehensweise entwickelt werden, die sowohl den Zielen dieser Arbeit als auch den Bildern des ›Welschen Gastes‹ gerecht wird.

III.1 Überlieferungsgeschichte als methodisches Paradigma

Was ist Überlieferungsgeschichte? Diese Frage stellt sich Freimut Löser in seinem einleitenden Artikel des Sammelbandes ›Überlieferungsgeschichte transdisziplinär‹, welcher das Forschungsparadigma der Überlieferungsgeschichte, das die Altgermanistik in den letzten 50 Jahren hervorgebracht hat, auf seine Aktualität hin untersucht, aber auch Probleme und Chancen diskutiert.¹ In den darauffolgenden Aufsätzen des Sammelbands wird nach den Möglichkeiten ihrer Weiterentwicklung, nach ihrem generellen theoretisch-methodischen Gewinn und ihrer Anwendbarkeit in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen gefragt.

»Überlieferungsgeschichte ist keine eigene Methode«,² stellt Löser fest. Sie selbst habe viele Methoden. Die Überlieferungsgeschichte unterliege den Prinzipien der Geschichtsschreibung, also bewege sie sich ebenso zwischen Fakt und Fiktion. Jeder Text habe seine eigene Überlieferungsgeschichte, die sich nicht ereigne, sondern erzählt werde. Als »Produkt unserer Erzählungen« ist sie in hohem Maße

1 LÖSER 2016.

2 Ebd., S. 18.

Rekonstrukt.³ Wie diese Geschichte erzählt wird, hängt vom Forschungsinteresse ab. Überlieferungsgeschichte kann zu einem kommentarlosen Sammeln von Lesarten eines Textes werden, das zur Begründung von Stemmata dient und sich in der Stematologie erschöpft, wenn die Varianten nicht interpretiert werden. Aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht können diese Varianten darüber hinaus aber auch Rückschlüsse auf die Bedeutung eines Textes zulassen. Als methodisches Paradigma müssen Überlieferungsgeschichte und ihre Untersuchung zunächst, ausgerichtet auf die Fragestellung und den jeweiligen Gegenstand, angemessen definiert werden.

Die Überlieferungsgeschichte beschreibt generell erstmal die Wege eines Textes bzw. eines Werkes durch die Zeit. Das Werk, für die Untersuchung des ›Welschen Gastes‹ als Text-Bild-Ensemble verstanden,⁴ manifestiert sich innerhalb seiner Überlieferung in Artefakten, den material konkreten Handschriften.

Überlieferungsgeschichte als methodisches Paradigma versucht über die Beachtung aller die Weitergabe bedingenden und beeinflussenden Faktoren (Auftraggeber, Schreiber, Beschreibstoff, Mitüberlieferung: Textensemble in einer Handschrift, Illustration, Einband, Schreib- oder Druckort, Verlag), auch über die Textveränderungen im (Ab-) Schreibprozeß (Textgeschichte), zu einer historischen Situierung des Werkes zu gelangen.⁵

Für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist jedoch die Frage nach der sich wandelnden Bedeutung des Werkes innerhalb seiner Überlieferung. Die Eingriffe der Produzenten in den Bilderzyklus können verschiedene Varianten der Motive erschaffen, die beeinflusst von der Textlektüre sein oder Einfluss auf die Textlektüre haben können. Solche Bearbeitungen von Text und Bild des ›Welschen Gastes‹ und die Re-Lektüre des Werkes können innerhalb einer überlieferungsgeschichtlichen Untersuchung ergründet werden. Die Untersuchung des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ verspricht so neue Einsichten zur Wahrnehmung und Wertung nicht nur des Lehrgedichts durch die Zeit hindurch, sondern speziell auch des Bildes als Medium in der Wissensvermittlung.

3 LÖSER 2016, S. 19.

4 Das Zusammensehen von Text, für welchen Thomasin als Autor verantwortlich zeichnet, und der Bebilderung, deren Konzepteur trotz allen Bemühungen in der Forschung eine unbekannte Größe bleiben muss, und die Bezeichnung als ›Werk‹ legitimiert sich aus der Überlieferung heraus. Zu einem frühen Zeitpunkt darin wird der ›Welsche Gast‹ als Text-Bild-Ensemble verstanden und tradiert – unabhängig von der eigentlichen Erscheinung des Originals.

5 GRUBMÜLLER 2003, S. 717f.

III.1.1 Überlieferung als Kopierprozesse

Die Handschriften und Fragmente des ›Welschen Gastes‹, die heute noch erhalten sind, stammen in unterschiedlichem Verwandtschaftsgrad von einem ursprünglich konzipierten Text-Bild-Ensemble ab und wurden als Kopien (von Kopien) tradiert. Demnach kann man aus praxeologischer Sicht die Überlieferungsgeschichte als eine Aneinanderreihung von Kopierprozessen verstehen, die – wie das Stemma von Kries veranschaulicht – keineswegs linear und geradlinig verläuft.⁶ So sollen zunächst grundlegende Überlegungen zum Kopieren sowohl von Texten als auch von Bildern erfolgen, um den Begriff der ›Kopie‹ in der mittelalterlichen Handschriftenüberlieferung und für diese Arbeit zu klären.

Die Art und Weise des Kopierens der Medien Text und Bild sowie die Intention der Akteure beim Kopieren können variieren. Zunächst kann man allgemein festhalten, dass sich eine Kopie vor dem »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« immer von der Vorlage unterscheidet.⁷ Diese Abweichungen werden häufig als »Fehler« bezeichnet, durch welche sich alle kopierten Handschriften voneinander unterscheiden und vom Original abweichen. Die »Fehler« ließen sich als Verstöße gegen Grammatik, Metrik, Konsistenz oder den »gesunden Menschenverstand« identifizieren und ermöglichen es, Handschriften mit gemeinsamer Abstammung zu bestimmen.⁸ Ferner kann über diese Schlussfolgerungen der Zusammengehörigkeit ein Stemma gebildet werden, ein Stammbaum der erhaltenen Handschriften. Zielt man auf die Klärung der Verwandtschaftsverhältnisse erhaltener Handschriften ab, sieht man die Abweichungen im Text als Indikator.

Aus dieser Perspektive heraus wäre die Überlieferungsgeschichte wohl eine Geschichte der zunehmenden Verderbung. Die Bewertung von Abweichungen zwischen Vorlage und Kopie als »Fehler« degradiert Handschriften in ihrer Wertigkeit. Doch auch wenn es sich bei den erhaltenen Handschriften ausschließlich um Kopien (von Kopien) handelt, bezeugen sie – aus einer anderen Perspektive gesehen – über die reine Textabschrift hinaus in ihrer gesamten materialen Ausstattung eine Auseinandersetzung mit dem tradierten Werk. Bereits der mittellateinische Philologe Ludwig Traube erkannte Anfang des 20. Jahrhunderts in den Abweichungen zwischen Vorlage und Kopie nicht nur im Text, sondern in der gesamten Gestaltung einer Handschrift bedeutsame historische Tatsachen. Diese zeugen von einer Auseinandersetzung des Kopisten mit seiner Vorlage:

6 Vgl. Kap. IX.1.5.a.

7 BENJAMIN 1977.

8 WEITZMAN 1987, S. 287: »Ancient writings have not reached us as they left their authors' hands. We have only copies, each at an unknown number of removes [...]. As every act of copying introduces fresh errors, the extant manuscripts differ among themselves, and all differ from the lost original. Modern editors often identify errors in manuscripts, as offences against grammar, poetic metre, consistency or good sense.«

Schon die Abschreibung irgend eines Schriftstellertextes ist eine kleine historische Tatsache, all das, was dieser und jeder folgende Schreiber von eigenem absichtlich oder unbewusst hinzuthut, seine Fehler und Verbesserungen, seine Randbemerkungen bis herab zum einfachsten *Avis au lecteur*, dem Zeichen für *nota* und *require* oder der weisenden Hand – all diese kurzen, fast stummen Winke und Zeichen können als geschichtliche Zeugnisse gedeutet werden.⁹

Alle Abweichungen lassen auf Praktiken im Umgang mit dem Text schließen. So bedeutet das Abschreiben eines Textes auch immer ein »Umschreiben«. Der Text wird in einer Handschrift neu aufbereitet und tritt verändert in Erscheinung.

Anhand dieser beiden Positionen zeigt sich, dass es zum einen eine Frage der Perspektive ist, wie Abweichungen bewertet werden, nämlich entweder als Fehler oder als interessante, einer Interpretation würdige Erscheinungen. Zum anderen wird deutlich, dass sich die Auseinandersetzung mit einem Text in der gesamten materiellen Erscheinung der Kopie manifestiert. Bezogen auf den meist verlorenen »Urtext« des Autors ist jede Art von Veränderung ein fehlerhafter Eingriff in das Ursprüngliche. Nimmt man die Veränderungen jedoch als historische Tatsachen ernst, so können sie als Spuren in Umgang und Auseinandersetzung mit dem Text interpretiert werden.

Auch die erhaltenen Handschriften des ›Welschen Gastes‹ bewegen sich in diesem Spannungsverhältnis zwischen Abhängigkeit und Eigenständigkeit. Die Mehrzahl der überlieferten Zeugnisse enthält neben den rund 15.000 Versen Text des Lehrgedichtes einen Bilderzyklus und weitere Ausstattungselemente, die sich von Handschrift zu Handschrift verändern. Keine Kopie von Thomasins ›Welschem Gast‹ gleicht der anderen.¹⁰ Das Kopieren der Handschriften diene mit Sicherheit der Verbreitung des Lehrwerkes. Die Bewahrung und Verbreitung von Wissen setzt dabei einen bestimmten Anspruch der Kopisten voraus.

Speziell für das Kopieren von Texten gibt es unterschiedliche Typen, die in der Forschung beschrieben werden: Der ›Autor-Schreiber‹ schreibt nicht nur ab, er redigiert und konzipiert auch neu. Der reine ›Kopist‹ schreibt den Text möglichst exakt ab. Als dritte Kategorie führt Schmitz den ›intelligenten Schreiber‹ ein.¹¹ Dieser versuche, einen möglichst fehlerfreien Text zu (re-)produzieren. Dabei nehme er keine grundlegende Bearbeitung des Textes vor, aber durch sein eigenes Wissen, parallele Vorlagen, separate Quellen oder anderen Informationen »verbessere« er den Text. Selbst wenn der Text in bestem Willen der Genauigkeit abgeschrieben wird, wird die gesamte Erscheinung der Handschrift durch die am Kopierprozess

9 TRAUBE 1910, S. 3.

10 Die erhaltenen Handschriften weisen jeweils einen ganz individuellen Grad der Ähnlichkeit zueinander auf.

11 Vgl. SCHMITZ 1991.

beteiligten Akteure bestimmt und kann im Grad der Ähnlichkeit zur Vorlage unterschiedlich stark variieren.

Eine klare Trennung zwischen »copy for the sake of recording« und »creative copy«, wie sie Hanns Swarzenski vornimmt, ist kaum möglich, kennzeichnet aber dennoch zwei grundsätzliche Pole.¹² Der Definition nach ist die ›Kopie‹ allgemein das Ergebnis einer Reproduktion: Abschriften, Durchschriften, Doppelungen, Nachbildungen technischer oder manueller Art. In der Kunstgeschichte wird ›Kopie‹ häufig als Sammelbegriff für »alle reproduzierten Artefakte« benutzt,¹³ wobei stets unterschiedliche Ansprüche der Kopisten zu berücksichtigen sind. Kopien von Bildern, Skulpturen oder anderem waren nicht nur für die Ausbildung als Maler im Lehrbetrieb ein gängiges Mittel, sondern schufen auch Möglichkeiten zur Verbreitung eines Werkes und zur Wahrung des Bildgedächtnisses.¹⁴

Die Unterscheidung zwischen »exakter« und »schöpferischer Kopie«¹⁵ kann jedoch nur als Dichotomie zweier *extrema* in der kunstgeschichtlichen Analyse verstanden werden. Es ist durchaus wichtig, die unterschiedliche Vorgehensweise des Kopierens zu bedenken.¹⁶ Idealerweise können unterschiedliche Arten von Kopien bzw. die unterschiedliche Herangehensweise der Kopisten voneinander abgegrenzt werden, doch kann dies nur mit der Kenntnis der direkten Vorlage oder einer dichten Überlieferung funktionieren. Im Gegensatz zu kommerziellen Repliken und bewussten Fälschungen kommt der mittelalterliche Kopist in der Buchproduktion grundsätzlich einer anderen Aufgabe nach, nämlich der Konservierung und Verbreitung.¹⁷ In Schreibwerkstätten entstehen Kopien unter besonderen Umständen,

12 SWARZENSKI 1963, S. 7f.

13 AUGUSTYN/SÖDING 2010, S. 3.

14 REBELMUND 1999, S. 48. »Davon abgrenzen läßt sich das Kopieren im Sinne der Duplizierung eines Werkes unter letztlich kommerziellen Gesichtspunkten«, AUGUSTYN/SÖDING 2010, S. 3.

15 Der Kunsthistoriker und Restaurator Johannes Taubert unterscheidet, ähnlich wie Swarzenski, zwischen »schöpferischer« und »exakter Kopie«. Erstere bezeichne veränderte Kopien, welche einen zeitlichen Abstand oder Spuren und Änderungen der einzelnen Kopisten erkennen lassen. Letztere versuche, das Vorbild möglichst genau zu reproduzieren und ahme dabei Größe und Material nach: TAUBERT 2003, S. 135–141. Aufbauend auf Taubert scheidet auch Ariane Mensger die »exakte« von der »freien bzw. schöpferischen Kopie«. Ein wichtiges Merkmal für letztere sei dabei die stilistische Abwandlung des Originals. MENSGER 2009, S. 197.

16 OLSON 2004, S. 163f. Weiterführende Gedanken zu dem großen Forschungsfeld des ›Reproduzierens‹, bei dem das ›Kopieren‹ als eine Art verstanden wird, finden sich u. a. in dem Sammelband BUßMANN et al. 2005.

17 Auch wenn im Allgemeinen ›Kopie‹ als Oberbegriff dient, der auch Repliken und Fälschungen als Kategorie hinzuzählen, muss der Begriff ›Kopie‹ für den Zweck dieser Arbeit differenziert betrachtet werden. Die ›Replik‹ kopiert einen Gegenstand, um ihn möglichst genau nachzuahmen, und wird durch eine zeitnahe Entstehung zum Original und der Autorisierung des Meisters zu einer »eigenhändigen Zweitfassung oder einer Werkstattkopie« (BLOCH 1979, S. 48. Zur Definition von Repliken siehe auch: DEECKE 1999). Unter ›Fälschung

denn die Möglichkeit, das zu Kopierende unmittelbar vorliegen zu haben, ist bei einem auf Transportabilität angelegten Medium wie dem Buch dauerhaft gegeben.

It is generally assumed that the artists of miniatures, more than artists in other media, had the opportunity to make their work as similar to the model as they wished, because the model was immediately in front of them.¹⁸

Anders als beispielsweise bei Texten, die im Diktat niedergeschrieben werden konnten, bedarf es beim Kopieren von Bildern einer intensiven direkten Auseinandersetzung mit der Vorlage. Die Kontinuität des Bilderzyklus im ›Welschen Gast‹ lässt auf ein Kopieren einer direkt vorliegenden Vorlagehandschrift schließen. Die am Kopierprozess beteiligten Akteure sind somit sowohl Rezipienten als auch Produzenten. Sie legen die Kopie nicht nur nach ihrem Verständnis der Vorlage an, sondern mitunter auch in intentional abgeänderter Form. Ob diese Änderungen dabei auf die konkreten Kopisten der erhaltenen Handschriften zurückgehen oder aus heute verlorenen Vorlagen übernommen wurden, kann anhand der Überlieferungssituation nicht eindeutig geklärt werden. Geht man davon aus, dass die Kopisten aufmerksam, verständig und guten Willens waren, zeugen die verschiedenen Versionen davon, dass sie im Prozess des Kopierens und im Kontext der jeweiligen Handschriftproduktion als verständlich und sinnig empfunden und dementsprechend beibehalten oder verändert wurden.

III.1.2 Der Ursprung der Überlieferung: Autor und Original

In der bisherigen Forschung sind die Untersuchungen des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ eng verbunden mit der Suche nach dem Ursprung des Text-Bild-Gefüges in seiner Konzeption. Dabei wurde nach Belegen für das Ein- und Mitwirken von Thomasin als Autor des Textes auf die Konzeption und Gestaltung der Bebilderung des Werkes gesucht. Die Argumentationen und die Relevanz sollen in diesem Teil der Arbeit aufgearbeitet und hinterfragt werden.

Ein fehlendes Autograph eines Autors hinterlässt immer eine Leerstelle und einen unbekanntem Ausgangspunkt der Überlieferung. Originalität bzw. Autornähe in den erhaltenen Handschriften werden nicht nur im Text des ›Welschen Gastes‹ gesucht, sondern auch im Bilderzyklus. Bevor die Frage nach der Autorschaft Thomasins bei der Entstehung der Bilder im ›Welschen Gast‹ diskutiert wird, seien zwei Beispiele für eine nachträgliche, bildliche Erweiterung und eine konzeptionell angelegte Bebilderung des Textes vorgestellt, um die Möglichkeiten von

versteht man »ein Werk der Bildenden Kunst, das zum Zweck der Täuschung angefertigt wurde« (BLOCH 1973, Sp. 1407).

18 GOGGIN 2004, S. 179f.

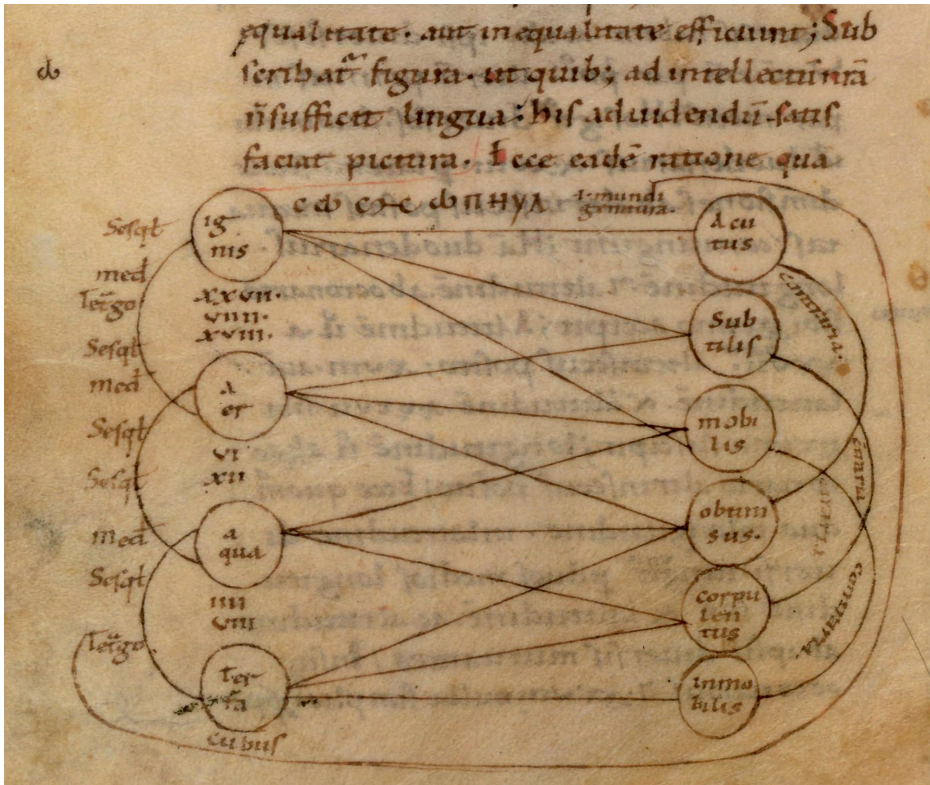


Abb. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7361, fol. 51^v. Abschrift von Adalbold von Utrecht, Kommentar zu Boethius' ›De Consolatione Philosophiae‹. Der Kopist fügte eine *figura* in den Kommentartext des Adalbold ein, um ihn an dieser Stelle verständlicher zu machen. Dies kommentiert er über der Darstellung mit: *Subscribat[ur] figura ut quib[us] ad intellectum nostra n[on] sufficit lingua; his ad vivendu[m] satisfaciat pictura*. Das Diagramm zeigt die vier Elemente und ihre Eigenschaften.

Planung und nachträglichem Eingreifen von Autor und Kopist aufzuzeigen. Metatexte können beispielsweise Auskunft geben, inwiefern ein Eingriff in den Text oder Bebilderung erfolgte.¹⁹

Eine Handschrift aus der Mitte des 12. Jahrhunderts zeigt, wie Kopisten nicht nur in den Text selbst, sondern in die Präsentation eines Textes eingreifen konnten (Abb. 3). In einem Boethius-Kommentar von Adalbold von Utrecht († 1026) findet sich über einem groben kosmologischen Schema der kurze Kommentar, dass die Abbildung (*figura*) eingefügt sei, damit das Bild (*pictura*) dort durch Anschauung vermittele, wo die Sprache (*lingua*) zum Verständnis nicht ausreiche.²⁰ Mit einer

19 Die Bereitwilligkeit, eine präzise Kopie anzufertigen und die Abschrift nochmals mit der Vorlage abzugleichen, lässt sich in einigen Fällen lateinischer Texte belegen, vgl. dazu WALLENWEIN 2017, bes. S. 110–121.

20 Adalbold von Utrecht, Kommentar zu Boethius' ›De Consolatione Philosophiae‹, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7361, fol. 51^v: *Subscribatur figura, ut quibus ad intellectum nostra non sufficit lingua, his ad vivendum satisfaciat pictura*. Eine Abbildung findet sich bei CURSCHMANN 2004, S. 15, Abb. 1.

feinen Linie ist die kurze Erklärung mit der gezeichneten Abbildung verbunden. Dem mittelalterlichen Schreiber war bewusst, dass die verschiedenen Systeme (Wort und Bild) »verschiedene Sprachen sprechen« und im menschlichen Verstand unterschiedlich erfasst werden.²¹ Der Kopist hat den Text Adalbolds nicht bloß abgeschrieben: er hat versucht, ihn in der Verständlichkeit nach seinen eigenen Maßstäben zu verbessern.

Dieses eingefügte Schema der Elementenlehre ist generell eine weitverbreitete *figura*, die die Verbundenheit der Elemente trotz ihrer widerstrebenden Qualitäten anschaulich macht.²² Zusammenhänge werden visuell erfahrbar und können synchron erschlossen werden. Ob dieses Schema nun vom Kopisten der Pariser Abschrift eingefügt oder bereits aus einer Vorlage kopiert wurde, kann nicht geklärt werden. Entscheidend jedoch ist, dass im Laufe der Überlieferung des Boethius-Kommentars das Hinzufügen eines Bildes als sinnhaft empfunden wurde.

Die enge Verbundenheit von Text und Bild ist besonders im Zuge der Verschriftlichung volkssprachiger Texte nichts Ungewöhnliches. Ein Werk, das zu Beginn des 13. Jahrhunderts von vornherein als Text-Bild-Einheit angelegt,²³ also als ›Ikonotext‹ konzipiert worden ist,²⁴ wäre in dieser Erscheinung jedoch ein seltenes Artefakt.²⁵ Einige Jahre nach Thomasin entsteht ein solches Werk, das bewusst als bimedialer Datenträger die *memoria* stimulieren soll. Um 1250 verfasst der nordfranzösische Kleriker Richard de Fournival († 1260) ›Le Bestiaire d'Amour‹, ein heute in 22 Handschriften überliefertes Brieftraktat über die Liebe an eine anonyme Dame. Eröffnet wird die bebilderte Handschrift mit folgendem Gleichnis: »Zwei Wege und zwei Türen führen – gleich gerichtet und gleichwertig – zum Gedächtnis: Bild und Wort, das sind die Wege; Auge und Ohr, das sind die Türen.«²⁶ Richard de Fournival unterstreicht die Vergewärtigung des Geschehens, die ein Bild erzeugen kann: *Car quant on voit peinte une estoire, ou de Troies ou d'autres, on voit les fais des preudommes*

21 CURSCHMANN 2004, S. 2.

22 JERJEN 2019, S. 170f. Das Schema findet sich auch im Bilderkreis des ›Welschen Gastes‹ als Motiv 43. In der ältesten überlieferten Handschrift (A) zeigt sich die modellhafte Darstellung als eines der wenigen Bilder, zu dessen Gunsten der Text eingerückt wurde. Das in beiden Texten beschriebene Konzept der Elemente und ihrer Eigenschaften wird durch die beigefügte Darstellung verständlicher.

23 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 41; OTT 2002a, S. 34.

24 WANDHOFF 2002, S. 104.

25 Thomasin wäre »der erste volkssprachige Autor überhaupt, der seinem Text ein Bildprogramm beigegeben hat, das ihn gleichsam kommentierend verwirklicht«, CURSCHMANN 1999, S. 383.

26 FOURNIVAL 1957, *Le Bestiaire d'amour*, S. 4: *Ceste memoire si .ij. portes, veïr et oïr, et a cascune de ces .ij. portes si a un cemin par ou on i puet aler, che sont pianture et parole. Peinture sert a l'oel et parole a l'oreille*. Übersetzung nach CURSCHMANN 1992, S. 212: Ähnlich metaphorisch wie die *maison de mémoire* des Richard de Fournival, die über die Schätze der Erinnerung wacht, beschreibt Thomasin die *memoria*. Sie sei eine der vier Kräfte, die ein jeder besitze, und hüte stets die Vorratskammer (*diu phleget der kamer zaller vrist*, V. 8802); zu einer ähnlichen Auffassung der *memoria* siehe auch WENZEL 1993, S. 48–50.

*ki cha en furent, ausi com s'il fussent present.*²⁷ Ebenso verhalte es sich mit dem Wort. Wenn man einen Roman gelesen höre, so höre man die Abenteuer, als wenn man sie vor sich sähe. Text und Bild werden als sich ergänzende Medien verstanden, die zusammen in der Vermittlung wirksam sind und dementsprechend aufeinander abgestimmt konzipiert wurden.

Der ›Welsche Gast‹ enthält keine Metatexte, die so eindeutig über die Konzipierung von Text und Bild Aufschluss geben. Viel wurde über die Rolle Thomasins bei der Entstehung des Illustrationsprogramms spekuliert. Oechelhäuser, der sich als erster der Erschließung des Bilderzyklus widmete, stellte fest, dass ›Handschrift O‹, mit der er den gemeinsamen, verlorenen Stammvater für die Überlieferung aller illustrierten Handschriften bezeichnet, zeitnah mit der Niederschrift des Lehrgedichts entstanden sein muss:

Die Handschrift O würde sonach entweder als die erste Original-Handschrift des Gedichtes oder wenigstens als eine der allerersten, noch im Jahre der Vollendung des Gedichtes entstandenen Handschriften aufzufassen sein.²⁸

Oechelhäuser setzt den Urheber der ersten bebilderten Handschrift nicht unbedingt gleich mit dem Autor des Textes, sondern vermutet einen Illustrator, der selbständig gegen »den undankbaren Stoff« angekämpft haben könnte.²⁹ Sonst hingegen herrscht in der Forschung seit dem 19. Jahrhundert die Meinung, dass Thomasin als Autor des Textes auch für die Einrichtung und Gestaltung des Bilderzyklus verantwortlich zeichnet – oder zumindest stark darauf eingewirkt hat.³⁰ Vor allem der hohe Grad an Übereinstimmung der Bildmotive in den überlieferten Handschriften lege die Vermutung einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Text und Bildern nahe.³¹ Doch auch wenn ein Großteil der uns heute erhaltenen Handschriften des ›Welschen Gastes‹ Text und Bild enthalten, impliziert dies nicht automatisch ein autorintendiertes Bildprogramm. Sowohl der Zufall der Überlieferung als auch ein höheres Interesse an bebilderten Handschriften im Gegensatz zu reinen Textversionen kann ausschlaggebend für diese Überlieferungssituation sein.

27 FOURNIVAL 1957, *Le Bestiaire d'amour*, S. 4.

28 Dabei datiert Oechelhäuser die Handschrift O über das Schreiberbild (Motiv 41) in Handschrift A auf fol. 33^v, dessen Jahreszahl auf dem Schriftzettel er mit 1216 auflöst. »Der Urheber der Zeichnung scheint die Gelegenheit benutzt und den leeren Schriftzettel mit der Jahreszahl, in der er die Bildreihe schuf, versehen zu haben«, OECHELHÄUSER 1890, S. 78.

29 Ebd., S. 84.

30 Wackernagel macht keine weiteren Anmerkungen zu seiner Vermutung (WACKERNAGEL 1879, S. 134, Anm. 35). Rückert zieht die Möglichkeit in Betracht, Thomasin habe die Stellen in seinem Werk, die bebildert werden sollten, und »wesentliche Momente der Composition« selbst festgelegt (RÜCKERT 1965, S. 597). Auch Vetter sieht Thomasin als »Auftraggeber« der Bebilderung, mit gewissem Einfluss auf bildliche Details (VETTER 1974, S. 175).

31 STAMMLER 1962, S. 137; FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 57; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 37.

Im Forschungsdiskurs werden Indizien in Bildern und Versen gesucht, die für ein autorintendiertes Bildprogramm sprechen und eine gemeinsame Konzeption belegen. Kries sieht die Bilder als integralen Bestandteil des Werkes:

Die Bilder zeigen auf Schritt und Tritt die engste gedankliche Verbundenheit mit dem Gehalt des Gedichts und ihr Zeichner eine so intime Kenntnis des Textes, daß man die Bilder mit dem Dichter in Bezug setzen muß.³²

Die einzelnen Motive sind nach Kries so eng und detailliert auf den Text abgestimmt, dass er eine nachträgliche Konzeption ausschließt.

Nicht nur über die Bilder, sondern auch anhand der Verse wird versucht, das Mitwirken oder sogar die Urheberschaft Thomasins beim Illustrationskonzept zu beweisen. Besonders intensiv wird dabei eine Textpassage analysiert, die sich gegen Ende des Lehrgedichts noch einmal auf das Motiv 87, die Darstellung der Himmelsleiter, bezieht:

*Wizzet, daz ich niht enliege:
ir habt ez an der helle stiege
gemâlet, als ich gesprochen hân,
ob ir sin war habt getân
(V. 11.969–11.972)*

Thomasin versichert an dieser Stelle, dass er nicht lüge, und spricht von der Hölleleiter (*helle stiege*): »So wie ich es gesagt habe, findet ihr es *gemâlet*«. Auch Ott vermutet aufgrund dieser Passage einen Bezug des Textes auf die Illustrationen im Werk.³³ Wie gewinnbringend eine Analyse der zitierten Verse Thomasins hinsichtlich der Beantwortung der Frage nach einem autorintendierten Illustrationsprogramm³⁴ sein kann, bleibt fraglich. Horst Wenzel stellt fest, dass einerseits der Begriff *bilde* bei Thomasin in einem sehr umfassenden Sinn verwendet wird³⁵ und andererseits die Worte *schrîben* und *mâlen*, *schrift* und *gemeld* in ihrer Semantik nicht nur eine besondere Nähe zueinander aufweisen, sondern sogar ausgetauscht

32 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 153. Wenzel sieht diese Vermutung von Kries nicht ausreichend belegt: »Inwieweit das Postulat der Autorbindung und die Vorstellung des Originals für eine Detailuntersuchung der Handschrift ausreichen, wäre zu untersuchen«, WENZEL 1997b, S. 235.

33 »Daß das Bildprogramm des ›Welschen Gastes‹ kein späterer illustrativer Zusatz zum Text ist, sondern mit ziemlicher Sicherheit bereits von Thomasin selbst verantwortet war, kann nicht nur über das Stemma der durch alle Handschriften hindurch in den Grundzügen sehr konstanten Bilderzyklen begründet werden, sondern ist auch durch den im Text selbst mehrfach angesprochenen Bezug auf die Illustrationen gestützt«, OTT 2002a, S. 33.

34 Ebd., S. 34.

35 WENZEL 2006a, S. 6f.

werden könnten.³⁶ Nach Wiesinger jedoch sei die Übersetzung in diesen Versen eindeutig und der Verweis auf die Illustration im Buch evident.³⁷ Ebenso sieht es Schneider, der in diesen Versen Thomasins einen Verweis auf ein Zentralmotiv des Textes erkennt.³⁸ Der innere Verweis der Verse ist überzeugend, auch wenn die Stelle Freiheiten in der Übersetzung zulässt.

Das angesprochene Motiv der Leiter selbst zeigt Widersprüche zwischen Text und Bild. Geschildert wird in den bildkorrelierenden Versen das Aussehen der Leiter:

*diu stiege diu dar reichen sol,
diu sol gemacht sîn harte wol.
die steine die man dar in tuot,
die suln sîn gerlîchen quot.
(V. 5785–5788)*

Thomasin beschreibt eine *stiege* aus Stein, die Bilder zeigen jedoch eine Leiter, wahrscheinlich eine hölzerne. Ihre Sprossen sind in den Darstellungen der älteren Handschriften im unteren Teil gebrochen. Hingegen beschreibt Thomasin Stufen, die so schräg seien, dass man von ihnen abgleite.³⁹ Das Bild entspricht also keineswegs exakt der präzise beschreibenden Textstelle in den Versen.⁴⁰ Das im Text ausführlich geschilderte Stufenmodell wird durch die verbreitete Bildformel der Tugendleiter ergänzt.⁴¹ Die von Wenzel hervorgehobene enge Verbundenheit von Bild und Text ist entweder keineswegs konsequent oder wurde in Motiv 87 zugunsten bekannter ikonographischer Bildformeln vernachlässigt.

In der bisherigen Forschung wurden Argumente gesammelt und Textstellen interpretiert, die eine ursprüngliche Konzeption von Text und Bildern für den ›Wel-schen Gast‹ plausibel erscheinen lassen. Wie stark Thomasin selbst in diese Konzeption involviert war, bleibt jedoch ungeklärt. In dieser Arbeit wird der Konzepteur des Bilderzyklus deswegen weiterhin als eine theoretische Größe verstanden.

Unabhängig von der Autorfrage des Illustrationskonzepts lässt sich festhalten, dass die Bilder früh als integraler Bestandteil der Handschriftenüberlieferung

36 Vgl. WENZEL 1993, bes. S. 51.

37 WIESINGER 2017, S. 35: »Hier verweist Thomasin zwar auf eine Illustration, die bereits im 2. Kapitel des 5. Buches vorkommt, dennoch verwendet er explizit das Wort *gemâlt* und nicht etwa ›gehört‹ oder ›gelesen‹. Die Verbindung zur Illustration selbst wird dadurch evident.«

38 SCHNEIDER 2017, S. 210f. Schneider postuliert *mâlen* mit der regelkonformen Bedeutung des ›wirklichen Malens‹ zu übersetzen. Eine Übersetzung durch ›schreiben‹ sei an dieser Stelle pleonastisch. Wie stichhaltig das Argument der (unnötigen) Wiederholung gleichen Inhalts bei Thomasin ist, bleibt der Bewertung philologischer Experten überlassen.

39 V. 5877–5880: *die staffel sint nider gekêrt, / wan ir iegelîcher gert, / swer drûftrete, daz er valle nider / unde kome ouch nimmer wider.*

40 CURSCHMANN 1984, S. 255.

41 JERJEN 2019, S. 104–130 arbeitet die Schilderungen im Text auf. Ausführlich zur Ikonographie der Himmels- bzw. Tugendleiter s. Kap. VI.1.1.

wahrgenommen wurden. Indizien hierfür finden sich bereits in den ältesten überlieferten Exemplaren. Handschrift A, die wahrscheinlich weniger als 40 Jahre nach Entstehung des Werkes Thomasins geschaffen wurde, weist im Textlayout Spuren der Planung einiger Bilder auf. Die beiden schematischen Darstellungen (Motiv 42 und Motiv 43) sind zwar auch in üblicher Manier an den Seitenrand gemalt, doch ist der Text hierfür eingerückt.⁴² Besonders auffällig ist die sorgfältige Anpassung des Textverlaufes an die Rundung des Motivs 43. Das Fragment Gr, das auf das Ende des 13. Jahrhunderts datiert wird, zeigt bei der einzig überlieferten Miniatur des Motivs 111 die sorgfältige Planung und Einpassung des Bildes in die Textspalte.⁴³ Für eine überlieferungsgeschichtliche Untersuchung erscheint die Frage sekundär, wie die Original-Handschrift aus der Feder Thomasins aussah; für die bisherige Forschung ist sie dennoch nach wie vor von Interesse. Die Suche nach dem Ursprung der Überlieferung, dem Original, wird eng verbunden mit der nach einer konkreten Person. Der Autor kann (außerhalb seines Werkes) nur durch eine einzige Quelle als historische Person belegt werden.⁴⁴ Jedoch kann unabhängig von einer real existierenden Person, die als Autor bzw. Konzepteur eines verlorenen Originals angesehen wird, das Corpus untersucht werden. Entscheidend ist das von den Kopisten erkannte Konzept, das sich in den jeweiligen erhaltenen Handschriften manifestiert.

Bilder können Texten nachträglich beigefügt werden oder sind bereits im Konzept des Werkes vorgesehen. Sie haben die Kraft, sowohl zur Verständlichkeit des Gelesenen beizutragen als auch zur besseren Einprägung zu dienen, wie die Metatexte des Boethius-Kommentars und des ›Bestiaire d'Amour‹ zeigen. Neben solchen Belegen über die Intention einer Bebilderung bzw. der angedachten Funktion der Bilder können Wahrnehmung und Funktion der Medien Text und Bild auch auf andere Art und Weise sichtbar werden und sich im Laufe der Überlieferung ändern. Um dieses zu ergründen, ist es notwendig, den Bilderzyklus des ›Welschen Gasts‹ nicht nur in Abhängigkeit von der ursprünglichen Intention und vom Text des Lehrgedichts verstehen zu wollen, sondern die Bilder auch als komplementäre Sinnstruktur zu untersuchen.

42 Einige Blätter weisen einen eingerückten Text ohne ausgeführte Miniatur auf. Kries glaubt bei Motiv 67, das in Handschrift A durch das Bild mit dem heiligen Martin ersetzt wird, dass die »leichte Einrückung von 23 Versen an der Bildstelle auf Bl. 60R zeigt [...], daß die Vorlage von A das reguläre Bild des Bilderkreises hatte« (KRIES 1967, S. 157). Dennoch muss eine Einrückung mehrerer Verse nicht zwangsläufig ein Beleg für geplante, aber ausgelassene Miniaturen sein. Vielmehr könnte es sich hier auch um nicht ausgeführte oder falsch geplante Auszeichnungsbuchstaben handeln. Das Einrücken des Textes ist für Initialen oder Auszeichnungsbuchstaben in der Handschrift A nichts Ungewöhnliches.

43 Ein Konzept, das sich auch bei G bereits andeutet und sich in den übrigen überlieferten Handschriften vollständig durchsetzt.

44 Vgl. Kap. II.1: Es handelt sich um einen Eintrag in einem Nekrolog von Udine, in welchem von einem *Tomasinus de Corclara* geschrieben wird (›Necrologium Aquileiense‹, Udine, Biblioteca Capitolare, Ms. 33, fol. 22^v).

III.1.3 Bebilderte Handschriften in der Überlieferung

Überlieferungsgeschichtliche Studien sind in der Kunstgeschichte oft orientiert an der Originalität bzw. einer Art »Urexemplar«, das den Ausgangspunkt der Überlieferung bildet. Zumeist hatten die Studien zum Ziel, Filiationslinien nachzuzeichnen und Entwicklungsmomente wie Redaktionen in der Überlieferung zu identifizieren und zu begründen. Einige Studien sollen im Folgenden beispielhaft vorgestellt werden. Dabei sollen die methodische Durchführung und der erkenntnistheoretische Mehrwert der Studien im Fokus stehen.

Peter K. Klein analysierte im Zuge seiner Untersuchung des ältesten erhaltenen Beatus-Codex (A¹)⁴⁵ auch die Bildtradition der ›Beatus-Apokalypsen‹ im Vergleich mit der bereits in der Forschung aufgearbeiteten Textüberlieferung.⁴⁶ Die 27 Handschriften,⁴⁷ die uns heute überliefert sind, sind zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert in Nordspanien entstanden und mit einem Bilderzyklus mit idealiter über 100 Miniaturen ausgestattet. Die Handschriften enthalten einen anonym überlieferten Kommentar, der Beatus von Liébana († nach 798) zugeschrieben wird. Zusammen mit dem biblischen Text der Offenbarung des Johannes bildet der Kommentar die Grundlage für die Miniaturen. Nach einer ausführlichen Beschreibung der ältesten Handschrift widmet sich Klein den Bildinhalten und -traditionen. Die erhaltenen Bilder in A¹ werden unter der Berücksichtigung des Beatus-Kommentars und anderer Textquellen gedeutet und mit den Bildern der übrigen ihm bekannten Handschriften verglichen. Daraus resultierend stellt Klein stemmatologische Überlegungen an. Zum einen erkennt er auf der Ebene des Einzelbildes Veränderungen in den Bilddetails zu einem Motiv. Diese Unterschiede werden in Bezug auf die Apokalypse gedeutet und in ›Entwicklungsstufen‹ eingeordnet. Zum anderen kommt Klein zu dem Ergebnis, dass Text- und Bildtradition der erhaltenen Handschriften nicht immer übereinstimmen. Während für den Text drei revidierte Fassungen festgestellt werden können, sind nur zwei Bildfassungen erkennbar, die den Textredaktionen nicht folgen.⁴⁸ Klein bedenkt dabei sowohl mögliche Kontaminationen in den Bildern, also verschiedene Vorlagen für den Bilderzyklus einer Handschrift, als auch unterschiedliche Vorlagen für Text und Bild. Um die Überlieferung eines Werkes mit Text und Bebilderung nachzuzeichnen, müssen beide Medien in ihrer Tradition berücksichtigt werden.

In einer ähnlichen Weise wurde auch die Vielzahl der erhaltenen Handschriften der ›Biblia Pauperum‹ untersucht. In diesen Handschriften wird versucht, die Bibel als Sinnsystem zu veranschaulichen.⁴⁹ Typologisch gegenübergestellt werden

45 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr. 14-1, Mitte des 10. Jahrhunderts.

46 KLEIN 1976.

47 Eine vollständige Liste der Handschriften (mit zwei fehlenden, Williams noch unbekanntem Überliefererzeugen) findet sich zu Beginn jedes Bandes bei WILLIAMS 1994–2003.

48 KLEIN 1976, S. 170–217.

49 REUDENBACH 2016, S. 15.

Szenen aus dem Neuen und dem Alten Testament, die von Prophetendarstellungen begleitet werden. In einem meist sehr schematischen Seiten-Layout sind den Bildern drei Arten von Texten beigegeben: Lektionen, Prophetensprüche und Tituli. Für Gerhard Schmidt, der sich den erhaltenen Handschriften der ›Biblia Pauperum‹ des 14. Jahrhundert widmete,⁵⁰ manifestiert sich in der Überlieferung ein Prozess, »den man – je nach Neigung – als »Verfall« oder »Anpassung« bezeichnen kann.⁵¹ Die Ikonographie der einzelnen Darstellungen findet ihren Ursprung in der allgemeinen christlichen Ikonographie, doch viele Motive erfahren Modifikationen und Akzentuierungen, so dass sie sich in der Typologie aufeinander beziehen. Schmidt sieht eine konservierende Wirkung in der Überlieferung besonders bei den weniger gewöhnlichen Motiven. Anders als bei den ›Beatus-Apokalypsen‹ sind die erhaltenen Handschriften der ›Biblia Pauperum‹ zuvor ausschließlich über die Anordnung der Bilder sowie die Übereinstimmung in der Auswahl und Reihenfolge der Szenen von der Forschung in Handschriftengruppen eingeteilt worden, während Schmidt die Tituli in seine Analyse einbezieht. Weitere Studien zu den Handschriften, die u. a. auf Schmidt aufbauen, untersuchen deren visuellen Aufbau.⁵² Viele Handschriften weisen ein kontinuierlich diagrammatisches Layout auf, das Bilder und Texte miteinander kombiniert und die Narration der dargestellten Szene mit einer komplexen Systematik verbindet. Konzipiert für das synoptische Sehen, sind Seiteneinteilung und Rahmensystem von entscheidender Bedeutung und ebenfalls ein Indiz für die Verwandtschaftsverhältnisse der erhaltenen Handschriften. Der Sammelband von Hanna Wimmer, Malena Ratzke und Bruno Reudenbach zur ›Biblia Pauperum‹ verdeutlicht, dass die Hinwendung zu und Interpretation von Varianten und Variationen im Laufe der Überlieferung überaus fruchtbar sein können.⁵³ Wenn die Rekonstruktion des ›Urexemplars‹ nicht mehr allein im Vordergrund steht und die Varianten nicht als Symptome des Verfalls und der Verderbtheit, sondern als Adaptionen, Übersetzungen und Übertragungen bewertet werden, sind sie »Spuren der Auseinandersetzung mit tradiertem Material, das mal mehr, mal weniger gezielt und bewusst adaptiert, modifiziert und interpretiert wurde.«⁵⁴ Es gelingt ihnen, mögliche Gründe für die Modifikation der Seitenschemata der ›Biblia Pauperum‹ nachzuzeichnen und die schöpferische Produktivität einzelner Schreiber herauszustellen.

Ebenfalls eine dezidierte Untersuchung der ›Überlieferungsgeschichte‹ eines Corpus bebildeter Handschriften führte Ulrike Bodemann in ihrem Aufsatz »Bildprogramm und Überlieferungsgeschichte. Die illustrierten Handschriften und Frühdrucke des ›Buchs der Beispiele der alten Weisen‹ Antons von Pforr« durch.⁵⁵ Das

50 SCHMIDT 1959.

51 Ebd., S. 99.

52 WIMMER/RATZKE/REUDENBACH 2016.

53 Ebd.

54 REUDENBACH 2016, S. 36.

55 BODEMANN 1997.

›Buch der Beispiele der alten Weisen‹ ist eine aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts stammende deutsche Übersetzung des ›Directorium humanae vitae‹, die auf Wunsch Eberhards V. »im Bart« von Anton von Pforr († 1483) angefertigt wurde. Bereits zu Lebzeiten des Übersetzers wurde das Werk kopiert, wovon heute die sechs erhaltenen Handschriften und siebzehn Drucke zeugen.⁵⁶ Die Urfassung Anton von Pforrs ist nicht erhalten.⁵⁷ Bodemanns Forschungsinteresse galt vorrangig der Klärung von Chronologie und Entstehungszusammenhängen der Handschriften und frühen Drucke. Der Schlüssel liege in der Bildüberlieferung.⁵⁸ Dem Desiderat, die gesamte Bildüberlieferung anstelle von perspektivisch eingeschränkten Untersuchungen ausgehend von einer Handschrift oder einem Druck zu analysieren, kommt sie in diesem Beitrag nach. Ähnlich wie der ›Welsche Gast‹ enthalten die Ausgaben des ›Buchs der Beispiele‹ einen Kanon konvergierender Bildthemen. Nach einem diachronen Bildvergleich gelangt Bodemann zu dem Ergebnis, dass es eine ganz »spezifische Art der Übereinstimmung zwischen den Bildprogrammen« gibt.⁵⁹ Sowohl die Anzahl der Bilder als auch ihre Position im Text kongruierten ebenso wie die Wahl des Bildthemas und vielfach auch der Szenenaufbau. Besonders die Text-Bild-Anlage mit ihren wenigen Abweichungen verdeutliche die beabsichtigte Konsequenz bei der Übernahme.⁶⁰ Dafür unterschieden sich die Bilder innerhalb der Überlieferung in Details der Komposition, der Raumausstattung und der Figurencharakterisierung. Sie erklärt ihren Befund durch ein verlorengegangenes Original, womöglich die Handschrift des Übersetzers selbst, die nicht illustriert gewesen sein könnte und dennoch die lateinischen Bildtitel ihrer Vorlage berücksichtigt habe.⁶¹

Martin Roland hingegen gelangt bei der Untersuchung illustrierter Weltchroniken zu dem Befund, dass im Verhältnis von Vorlage und Abschrift die Illustrationen bewusst abgeändert worden seien.⁶² So beruhe das Bildprogramm der Stuttgarter Weltchronik⁶³ des Rudolf von Ems auf dem der Donaueschinger Handschrift,⁶⁴ jedoch sei dieses nicht blind übernommen, sondern einer durchgreifenden Revision unterzogen worden. Unklare und unverständliche Szenen seien durch ein gründliches Textstudium korrigiert worden, und die Kopisten hätten sich mit den Illustrationen intellektuell neu auseinandergesetzt.

Anhand dieser Studien lassen sich Problemlagen und Lösungsansätze aufweisen, die für die vorliegende Arbeit relevant sind. Generell untersuchten die genannten

56 OBERMAIER 2004, S. 37. Eine Übersicht aller bekannten Handschriften und Drucke auch bei HÖGER 2010.

57 Ebd., S. 22.

58 BODEMANN 1997, S. 70.

59 Ebd., S. 100.

60 Ebd., S. 92.

61 Ebd., S. 100f.

62 ROLAND 1991, S. 232.

63 Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. bibl. 2° 5.

64 Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 79.

Autoren Werke, die unterschiedlichen ikonographischen Zyklen und bildkorrelierenden Textsorten bzw. Buchtypen zugeordnet werden. Sowohl die Apokalypsenkommentare als auch die ›Biblia Pauperum‹ fügen sich mit den Motiven in die lange Tradition der christlichen Ikonographie ein. Abweichungen im Sinne von Modifikationen oder Akzentuierungen zeigen einerseits den schöpferischen Umgang in der ursprünglichen Anlage, andererseits auch ein wiederholtes Redigieren und Überdenken bekannter ikonographischer Motive in Bezug auf den jeweiligen Aussagegehalt des Werkes oder die korrelierenden Texte. Bei den profanen Werken fehlt zunächst jene Art der ikonographischen Tradition, die die Möglichkeit gibt, diese Modifikationen in ihren Details herauszuarbeiten. Dennoch sind auch diese wohl nicht ohne »indirekte« Vorlagen entstanden. Darstellungsgewohnheiten oder einzelne ikonographische Bestandteile fließen in die neuen Bildthemen ein, wobei sich der eigentliche Sinngehalt der christlichen Ikonographie verschieben kann. Die vorgestellten Studien identifizieren einzelne Motive, die innerhalb der Überlieferung des jeweiligen Werkes tradiert werden. Die ursprüngliche Gestaltung eines Motivs wurde entweder ausgehend von einer der erhaltenen Handschriften oder anhand eines Vergleichs aller erhaltenen Bildzeugen rekonstruiert.

Ferner zeigen die Studien, dass es unterschiedliche Ansätze zur Untersuchung der Überlieferungsgeschichte gibt. Diese orientieren sich, wie Löser es bereits beschrieben hat, am Untersuchungsgegenstand und vor allem am Forschungsinteresse.⁶⁵ Methodisch werden die jeweiligen Herangehensweisen nicht weiter reflektiert, orientieren sich teilweise aber stark an den Editionsphilologien. In der vorliegenden Arbeit soll an dieser Stelle angesetzt werden. Um ein methodisches Konzept zu entwickeln, werden im Folgenden nun die unterschiedlichen Positionen der altgermanistischen Editionswissenschaft kurz erläutert.

III.2 Methodische Ansätze zur Überlieferung verlorener Texte

In der Germanistik hat, im Gegensatz zur Kunstgeschichte, ein weitaus differenzierterer Diskurs über die Rekonstruktion von Verlorenem und den Umgang mit kopialem Überliefertem stattgefunden – aus einem sehr naheliegenden Grund: Um sich mit den Inhalten mittelalterlicher Texte zu beschäftigen, müssen diese zunächst gesichert werden. Durch eine Edition werden Texte aus den erhaltenen Handschriften und Fragmenten zugänglich gemacht. In der Fachgeschichte der Germanistik gibt es hierfür verschiedene Herangehensweisen,⁶⁶ die im Folgenden kurz beschrieben werden. Vom frühen 19. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert existierten in der

65 Siehe dazu Kap. III.1.

66 Eine übersichtliche und gute Einführung in die Textkritik und die germanistisch-mediävistische Editionswissenschaft bietet das Handbuch von BEIN 2008, bzw. die überarbeitete zweite Auflage von 2011.

Editionswissenschaft zwei Grundpositionen: das Bestreben nach einer ›autororientierten Textkritik‹ und nach einer ›text- bzw. überlieferungsorientierten Textkritik‹. Aus diesen unterschiedlichen Interessen wurden an verschiedenen Textgattungen unterschiedliche Editions-methoden entwickelt und diskutiert. Drei grundlegende Herangehensweisen, an denen sich die vorliegende Arbeit orientieren wird, werden im Folgenden chronologisch erörtert.

Die klassische Textkritik

Das Ziel der klassischen Textkritik ist die Rekonstruktion des sogenannten ›Archetyps‹, also einer originalnahen Textstufe, die man durch die textkritische Arbeit zu erreichen glaubt. Es handelt sich bei dem Text dementsprechend nicht um den Abdruck einer Handschrift, stattdessen werden mehrere Handschriften mit dem gleichen Text für die Rekonstruktion genutzt. Den entscheidenden Schritt, dies mit dem seit dem Humanismus erfolgreich erprobten methodischen Instrumentarium der Klassischen Philologie oder der Bibelphilologie zu fixieren, vollzog Karl Lachmann (1793–1851). Die Lachmannsche Methode, die er selbst nicht in einer Theorie festhält, sondern an vielen Beispielen durchführt, folgt verschiedenen methodischen Schritten, deren relevanteste hier skizziert werden sollen: *Recensio*, *examinatio* und *emendatio* zielen auf die *restitutio* ab, also die Wiederherstellung einer originalnahen Textfassung.⁶⁷

Im ersten Schritt (*recensio*) werden durch einen Vergleich der Handschriften, der *collatio*, nicht nur die Qualität der erhaltenen Textzeugen bestimmt, sondern auch ihre Verwandtschaftsverhältnisse, nach Möglichkeiten durch Bildung von Handschriftengruppen. Das Ergebnis der *recensio* ist ein ›Stemma‹, das, graphisch wie ein Stammbaum umgesetzt, ausgehend vom Original oder zumindest dem Archetyp in Verästelungen und Verzweigungen die Verwandtschaftsverhältnisse der Handschriften veranschaulicht.⁶⁸ Als Text des Archetypus gilt, was alle Handschriftengruppen (die durch gemeinsame »Fehler« bestimmt werden) gemein haben, oder aber, was die »beste« dieser Gruppen – unterstützt von einzelnen Vertretern der übrigen – bereitstellt. Natürlich baut Lachmann dabei auf die bisherige Editions-praxis auf, doch das »Neuartige der Textaneignung im 19. Jahrhundert war die wissenschaftliche Begründung der *recensio* als kritische Analyse der Überlieferung.«⁶⁹ Lachmann folgte eigens aufgestellten, »objektiven Regeln«, um die »echte« Lesart zu ermitteln.⁷⁰

67 BLUHM 1997, S. 112.

68 Ausführlicher zum Stemma und zur Stematologie Kap. IX.1.5.e.

69 WEIGEL 1989, S. 161.

70 Besprochen werden diese Regeln ausführlich bei TIMPANARO 1971, S. 93–100, der zugleich auch ihre Schwächen herausstellt.

Es folgt die *examinatio*, in welcher die Qualität der Lesarten nach Sprache, Stil und innerer Schlüssigkeit beurteilt wird. Das Ziel ist es, die Überlieferung zu hierarchisieren und zu bewerten (*iudicium*). Nach der begründeten Einschätzung des Editors werden grammatikalische, metrische oder stilistische Formen angeglichen, die nicht dem Autor zugeschrieben werden. Voraussetzung für Lachmann ist dabei ein genaues Studium z. B. der Metrik, Grammatik, Formeln usw., um den Schritt der *emendatio* operativ vollziehen zu können.

Die *emendatio* zielt darauf ab, den ursprünglichen Text des Autors wiederherzustellen. Evidente Fehler im Text sollen nach den begründeten Vermutungen des Editors korrigiert werden. Auch die Verbesserungen folgen einem methodischen Schritt, denn Lachmann geht dabei von einer einheitlichen mittelhochdeutschen Schreibsprache und einer ebenso fest geregelten Metrik aus.

Lachmanns Ansatz lässt sich nur auf Texte in bestimmten, eher linear und geradlinig verlaufenden Überlieferungsverhältnissen anwenden.⁷¹ Er ging dabei von den Überlieferungsverhältnissen der Altphilologie aus und übertrug sie auf die alt- und mittelhochdeutsche Literatur, was nach späteren Erkenntnissen so nicht haltbar war. Karl Stackmann zeigte in den 1960er Jahren die Schwachpunkte der klassischen Textkritik auf, die nur unter bestimmten Bedingungen durchführbar sei: »Die an der Überlieferung beteiligten Schreiber müssen mit dem Vorsatz gearbeitet haben, den Wortlaut ihrer Quelle getreu wiederzugeben.«⁷² Es dürfe keine unberechenbaren Sprünge, also unbekannte Abweichungen zwischen Vorlage und Abschrift, geben, für das volkssprachige Mittelalter eine fast unerfüllbare Forderung. Weiter funktioniert die klassische Textkritik nur, wenn die erhaltenen Handschriften allesamt auf eine einzige Vorlage zurückgehen und jeder Kopie nur eine Vorlage zugrunde liegt – Parallelüberlieferungen und Kontaminationen schließen eine fruchtbare Anwendung folglich aus und führen zu unklaren Ergebnissen.

Das Leithandschriftenprinzip

In bewusster Distanzierung von der klassischen Textkonstitution Lachmannscher Prägung folgt die Textkonstitution nach dem Leithandschriftenprinzip einem konkreten Textzeugen. Man orientiert sich an einer maßgeblichen Handschrift für die Edition, die möglichst getreu, also möglichst ohne Emendationen und gänzlich ohne Konjekturen wiedergegeben werden soll. Das Alter der Handschrift, die Qualität und Sorgfalt sowie die topographische Nähe zum Autor können Kriterien sein, die die Wahl der Leithandschrift aus mehreren zur Verfügung stehenden Textzeugen bestimmen.

71 STACKMANN 1964, S. 246–256.

72 Ebd., S. 247.

Die erste konsequente Umsetzung des Leithandschriftenprinzips nahmen Helmut Tervooren und Hugo Moser in den 1970er Jahren vor, als sie die traditionsreiche Minnelyriksammlung ›Des Minnesangs Frühling‹ überarbeiteten und komplett umgestalteten.⁷³

Auch die Gebrauchsprosa wird in den späten 1960er und früher 70er Jahren mit innovatorischem Eifer ediert und untersucht. Teilweise um die Abgrenzung von der »alten« Überlieferungsgeschichte bemüht,⁷⁴ teilweise auch »den Anschluß an weitere Bestrebungen in der philologisch-literaturwissenschaftlichen Situation«⁷⁵ suchend, konstituierte sich 1973 die Würzburger Forschungsgruppe (WFG). Das Forschungsanliegen der WFG war ursprünglich die Prosaforschung, ihre Arbeit kulminierte letztlich jedoch in der Entwicklung neuer methodischer Ansätze zum Umgang mit Textüberlieferung.⁷⁶ Das Interesse an der Konstitution des Textes verschob sich vom Autortext auf die Mutation der Texte. Der »authentische Text« soll zwar keine *quantité négligeable* sein, mit ihm müsse aber eine Edition auch spätere Ausformungen mit geänderter Zweckbestimmung sichtbar machen.⁷⁷ Die Loslösung vom Autortext begründete eine Hinwendung zum historischen Rezipienten. Das Wechselverhältnis von Schreiber und Publikum wurde stärker untersucht und sollte mit außeliterarischen Fakten verknüpft werden.⁷⁸ Die überlieferungsgeschichtliche Methode der WFG erstrebt dabei Mehrtexteditionen, in der die überlieferten Fassungen eines Textes nach dem Leithandschriftenprinzip ediert und als Paralleldruck dargeboten werden.

Generell zeigt sich, dass den unterschiedlichen Textsorten, die editorisch aufgearbeitet werden, jeweils eigene Probleme inhärent sind. Die klassische Textkritik, die lange als Musterbeispiel eines objektiven philologischen Verfahrens galt, sah sich immer wieder methodologischer Kritik ausgesetzt,⁷⁹ dennoch werden diese Editionen zum Teil heute noch immer verwendet.⁸⁰

73 MOSER/TERVOOREN 1977. Ähnliche Minnelyriksammlungen dem Leithandschriftenprinzip folgend präsentierten kurz darauf u. a. STACKMANN/BERTAU 1981. Dazu auch RUH 1985a.

74 STEER 1985, S. 7.

75 RUH 1985b, S. 2.

76 So zu entnehmen dem Titel ihres sog. Gründungsmanifests »Spätmittelalterliche Prosaforschung«, GRUBMÜLLER et al. 1973.

77 Ebd., S. 160.

78 LÖSER 2016, S. 5.

79 Vgl. KLEINLOGEL 1979.

80 Auch die Ausgabe des ›Welschen Gastes‹ von Heinrich Rückert von 1852 dient heute der Forschung noch immer als beste Grundlage.

Die *New Philology*

Einen bewussten Gegensatz zu der von Karl Lachmann begründeten »Rekonstruktionsphilologie« bildet die *New Philology*.⁸¹ Auch wenn diese nicht so »neu« ist, wie ihre eigene Benennung propagiert,⁸² kennzeichnet sie doch ausgehend von Frankreich und den USA einen Umbruch in den Mittelalterphilologien – vor allem durch ihre internationale und interdisziplinäre Resonanz. Im Vordergrund steht unabhängig von der Textsorte eines der grundlegenden Probleme der Editionswissenschaft: die Varianz. Statt als Verfallprozess des Textes durch Fehler der Kopisten oder redaktioneller Eingriffe wird die Überlieferung der Texte in der mittelalterlichen Manuskriptkultur als aktualisierend, variierend, modifizierend verstanden – kurz: als eine »kreative Kraft der Textaneignung«, bei welcher jeder einzelnen Variation die gleiche Authentizität zugesprochen werden muss.⁸³ Bernard Cerquiglini gilt als einer der Wegbereiter der *New Philology*.⁸⁴ Er schlägt einen neuen, strukturell an das *écriture*-Konzept von Roland Barthes und Jacques Derrida angelehnten Textbegriff vor. Aufbauend auf den Ideen Michel Foucaults beschreibt er eine »mobilité incessante et joyeuse de l'écriture médiévale«, die in dieser Beweglichkeit und ihrer ständigen Erneuerung mit den Begriffen ›Autor‹ und ›Werk‹ nicht erfasst werden könne.⁸⁵ Nach Cerquiglini gehe es nicht darum, die Varianten eines (Ur-)Textes festzuschreiben, sondern darum, die Varianz der Texte zu vergegenwärtigen, denn der mittelalterliche Text selbst sei Varianz.⁸⁶ Die klassische Textkritik sei ein Irrweg, der Autor ein neuzeitliches Konstrukt.⁸⁷

Der Dokumentation der Varianten wird auch in neueren Editionen zunehmend mehr Aufmerksamkeit gewährt – besonders in den digitalen Editionsprojekten.⁸⁸ Hier zeigt sich oft eine überlieferungsorientierte Präsentation der Texte.

81 STARKEY/WANDHOFF 2008, S. 45.

82 Welche methodischen Ansätze bereits vorhanden waren, die die *New Philology* als Erneuerung für sich beansprucht, ist nachzulesen bei TERVOOREN/WENZEL 1997; eine weitere Beurteilung des Verhältnisses *New Philology* gegenüber vorausgegangen Arbeiten, ihrer Berechtigung, Positionierung und der nationalen wie internationalen Rezeption findet sich bei LÖSER 2004.

83 STARKEY/WANDHOFF 2008, S. 46.

84 BENNEWITZ 1997, S. 51.

85 CERQUIGLINI 1989, S. 114.

86 »L'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance«, ebd., S. 25.

87 Ebd., S. 111. Nach Kathryn Starkey und Heiko Wandhoff überdeckt der radikale Umbruch der *New Philology* alternative Editionsmodelle, die bereits seit den 1950er Jahren meist nur in Ansätzen ausgearbeitet waren und bereits Kritik an Lachmanns Methode übten, STARKEY/WANDHOFF 2008, S. 48. Zu nennen wären hier das Konzept des ›offenen Textes‹, das bei Jürgen Kühnel und Joachim Heinze diskutiert wird, dazu KÜHNEL 1975 und HEINZLE 1978.

88 Neben der Digitalisierung der erhaltenen Handschriften werden diese auch als (diplomatische) Transkription, teilweise mit Übersetzung, zugänglich gemacht und können in ihren Varianten in einer synoptischen Anzeige miteinander verglichen werden. Vgl. u. a. »Parzival-Projekt« hg. v. Michael Stolz [<http://www.parzival.unibe.ch/home.html>];

Die verschiedenen Ansätze lassen sich als Produkt ihrer Zeit beschreiben. Darüber hinaus sind sie nicht nur abhängig von der Textsorte bzw. der Überlieferungssituation des Textes, sondern auch von einer unterschiedlichen Definition von Text und einem variierenden Forschungsinteresse am Text. Die *klassische Textkritik* nach Lachmann zielt auf die Rekonstruktion verlorener Urtexte und geht dabei von »festen Texten« aus, die in einer ganz bestimmten Fassung vom Autor für die Öffentlichkeit bestimmt worden sind. Mit dem wachsenden Respekt vor der Realität der überlieferten Fassungen, die man nicht mehr nach Belieben verändern durfte, wurde nach dem *Leithandschriftenprinzip* »ein ›historischer‹, d. h. nachweisbar gelesener Text« ediert.⁸⁹ Die *New Philology* schließlich betont die Vielfalt der Überlieferung und die daraus resultierende Instabilität bzw. »Unfestigkeit« der mittelalterlichen Texte.⁹⁰ Ausgehend von dem editionswissenschaftlichen Forschungsdiskurs soll ein methodischer Zugriff auf die Überlieferung der Bilder erfolgen.

III.3 Methodische Ansätze zur Rekonstruktion und Überlieferung des Bilderzyklus

Der Umgang mit der Überlieferung von Texten schwankt zwischen den beiden Polen einer autororientierten und einer überlieferungsorientierten Herangehensweise. Natürlich können die skizzierten Methoden der Textedition nicht uneingeschränkt auf die Untersuchung von Bildern übertragen werden, schließlich handelt es sich um unterschiedliche Medien, die durch verschiedene Voraussetzungen in den Kopierprozessen bedingt werden und verschiedenen Überlieferungsstrategien folgen. Für diese Untersuchung des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ sind folgende Prämissen grundlegend:

- 1) Alle erhaltenen Bilderzyklen des ›Welschen Gastes‹ gehen auf eine einzige, heute verlorene Vorlage zurück. Die bisherigen Studien zu den Bildern von Oechelhäuser und Kries ergaben keine Hinweise auf gleichwertigen Parallelversionen des Bilderzyklus. Auch wenn Kries nach seiner textkritischen Analyse die Theorie von zwei Fassungen vertritt und seine vergleichende Betrachtung der Bilddetails diese Einsichten bestärken,⁹¹ fehlen dennoch

»Der arme Heinrich – digital« hg. v. Gustavo Fernández Riva und Victor Millet [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/edition/ArmerHeinrich>]; »Der Welsche Gast – digital«, hg. u. a. v. Jakub Šimek [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>]. Sahle 2013 beschreibt in 3 Bänden ausführlich die Entwicklung unterschiedlicher Ausgabeformen digitaler Editionen.

89 RUH 1978, S. 36.

90 STOLZ 2003, S. 140.

91 Kries vermutet – vornehmlich basierend auf der Untersuchung des Textes – zwei unterschiedliche Fassungen, die auf eine autornahe Redaktion zurückgehen (KRIES 1984–1985, Bd. 4, S. 153f.).

klare Indizien für eine redigierte Version des Bilderzyklus.⁹² Die gleichbleibende Makrostruktur in den erhaltenen bebilderten Handschriften, also Anzahl, Auswahl und Anordnung der Motive, lässt eine uneingeschränkte stemmatologische Abhängigkeit grundsätzlich zu und spricht gegen differierende Fassungen.

- 2) Die Varianten auf der Ebene des Einzelbildes sind aussagekräftige Zeugnisse der Rezeption des Werkes. Versteht man die am Kopierprozess beteiligten Akteure, die im Folgenden kurz als Kopisten bezeichnet werden, sowohl als Produzenten einer Kopie als auch als Rezipienten einer (Vorlagen-)Handschrift, können anhand der Veränderungen in den Bildern innerhalb der Überlieferung Rückschlüsse über das sich wandelnde Verständnis und die Wahrnehmung des Werkes als Text-Bild-Arrangement gemacht werden.

Basierend auf diesen Annahmen und orientiert an den methodischen Überlegungen und Ansätzen der Editionswissenschaft soll nun ein methodischer Zugang zur Erschließung der Genese des Bilderzyklus und zur Analyse der überlieferungsgeschichtlichen Veränderungen erfolgen. Ähnlich wie in der Lachmannschen Methode der klassischen Textkritik sollen die Bilder rekonstruktionsorientiert untersucht werden, um das Ursprüngliche herauszudestillieren. Das Ziel der klassischen Textkritik ist die Rekonstruktion des Archetyps, einer dem Original mutmaßlich sehr nahestehenden rekonstruierten Textstufe. Es ist also der älteste oder ursprünglichste Zustand eines Textes, der erstellt werden kann. Diese konkrete Art der Rekonstruktion ist für den Bilderzyklus nicht möglich. Während der Text, versteht man ihn als »auf einer abstrakten Ebene eine (in der Regel bedeutsame) Abfolge von Äußerungen«,⁹³ seiner materialen Erscheinung enthoben werden und eine neue Gestalt bekommen kann, in der er weiterhin lesbar ist, ist ein Nachzeichnen des Bilderzyklus unmöglich. Bereits erste Vergleiche der Bilder eines Motivs des ›Welschen Gastes‹ zeigen, dass die Unterschiede bildlicher Details einerseits nur die die Farbgebung, Kleidung, Gestaltung der Figuren und Hintergründe usw. betreffen können, andererseits aber auch zu inhaltlich schwer zu rekonstruierenden Stellen führen. Ausschließlich auf einer abstrakten deskriptiven Ebene kann man sich dem mutmaßlich Ursprünglichen nähern. In dieser Arbeit wird dementsprechend der Versuch unternommen, für die jeweiligen Motive ein »ursprüngliches Konzept« zu rekonstruieren. Das ursprüngliche Konzept manifestiert sich in den Bildern der erhaltenen Handschriften eines Motivs. Hierfür wird von dem Vorhandenen ausgegangen und auf Emendationen und Konjekturen verzichtet. Dabei kommt den Handschriften A und G, die am besten erhalten sind und die

92 Ausführlich wird die Theorie der zwei Fassungen anhand der bildlichen Überlieferung in Kap. IX.2.1.e diskutiert.

93 OTT/AST 2015, S. 191.

zwei großen Überlieferungszweige A* und G* vertreten, höchste Relevanz zu: Dort, wo diese beiden Handschriften übereinstimmen, wird das ursprüngliche Konzept sichtbar, das den Handschriften A und G zugrunde liegt und die gesamte Überlieferung bestimmt. Dabei können im Konzept der Bildgehalt, also die inhaltliche Aussage, die Relation zum Text und einzelne Bildelemente greifbar werden.

Ausgehend von dem ursprünglichen Konzept eines Motivs können die jeweiligen Varianten der Bilder herausgearbeitet werden.⁹⁴ Diese Varianten werden als stemmatologische Bausteine gesehen, doch soll sich die Analyse nicht in der Stematologie erschöpfen. Die Varianten sollen im Kontext der jeweiligen Handschrift interpretiert werden: Was bedeuten die Unterschiede im Einzelbild? In einer überlieferungsorientierten Untersuchung, welche die Bilder als Tatsachen in den jeweiligen Handschriften ernst nimmt, werden so die Varianten erfasst und interpretiert – ein Desiderat der bisherigen Forschung zum ›Welschen Gast‹.⁹⁵

Darauf aufbauend soll die Genese der Motive ergründet werden. Der Bilderzyklus ist Folge einer schöpferischen Leistung, und sein Konzepteur hat sich ohne direkte Vorlagen voraussichtlich an Bildthemen und Darstellungsgewohnheiten orientiert. Nimmt man die Bilder als eigenständige Sinnstruktur im Werk ernst, kann man sie auf implementierte ikonographische Schemata und Darstellungskonventionen hin untersuchen, die bereits durch die räumliche Nähe zum Text Einfluss auf dessen Wahrnehmung haben können. Bildliche Zitate und ikonographische Anspielungen, die mit Hilfe der ikonographisch-ikonologischen Methode zu identifizieren sind, vermitteln einen Inhalt, der über den Text hinaus den Assoziationshorizont des Rezipienten ansprechen kann, wie Ulrich Rehm in seiner Arbeit zu Untersuchungen der Gestik in neuzeitlichen Bildern feststellt:

Mit dem Einsatz von Anspielungen wird an das Assoziationsvermögen der Betrachter hinsichtlich eines konkreten Vorbilds oder eines bestimmten ikonographischen Typus appelliert, oder aber hinsichtlich eines anderen Handlungs- oder Ereigniszusammenhangs, der gleichermaßen ikonographisch vorgeprägt sein kann.⁹⁶

Auch wenn dieser Zusammenhang bereits im Text angelegt sein kann, können ikonographische Schemata bildliche Kontexte evozieren. Diese erweiterten Kontexte

94 Auch Löser sieht als methodisches Paradigma für eine überlieferungsgeschichtliche Untersuchung die Sicherung des Ausgangstext als Notwendigkeit: »Die Sicherung des Ausgangstext war und ist für die textgeschichtliche Darstellung nicht nur eine hinreichende, sondern auch eine notwendige Bedingung; nur so kann Textvarianz überhaupt in ihrer geschichtlichen Dimension angemessen erfasst werden.« (LÖSER 2016, S. VI).

95 »Interessant sind die Fälle, in denen signifikante Abweichungen festzustellen sind [...]. Hier zeigen sich Tendenzen, die es sinnvoll erscheinen lassen, die punktuelle Varianz im Gesamtzusammenhang der jeweiligen Handschrift zu beschreiben«, WENZEL 1997b, S. 247.

96 REHM 2002, S. 255.

können sich im Laufe der Überlieferung verschieben, anders verstanden und neu formuliert werden. Vom Auge schneller erfasst, werden Bilder zudem anders verarbeitet und gespeichert als sprachliche Informationen. Das Bild hat eine eigene Sprache, wie in der Bildwissenschaft herausgearbeitet wurde. Die ›Bildsprache‹ betont dabei den Systemcharakter der Bilder. Scholz definiert ein solches bildhaftes System nicht als die Menge bereits existierender Elemente eines Systems. Vielmehr erlaube dieses System die Bildung neuer Bilder, ähnlich den neuen Ausformungen von Sprache.⁹⁷ So entsteht ein neues Bild aus einzelnen bekannten Elementen, die dabei ganz unterschiedlich semantisch besetzt sein können.

Die Zusammensetzung eines Bildes durch einzelne Elemente schafft dabei eine Form der Darstellung, die eine Beziehung zum Betrachter aufnehmen soll. Darauf aufbauend soll auch immer wieder das Kommunikationsangebot der Bilder an den Betrachter in den Blick genommen werden, das sich beim Zusammentreffen von Individuum und Bild bzw. von Subjekt und Objekt jeweils neu formen kann.⁹⁸ Über die ikonologische Interpretation können Deutungsangebote an den Betrachter im Bild herausgearbeitet werden. Der Text kann durch die erweiterten Ereigniszusammenhänge für den Betrachter neu kontextualisiert werden. Eine solche Analyse ermöglicht Rückschlüsse auf den angestrebten Rezipientenkreis. Dabei wird es von besonderem Interesse sein, wie die Motive in den unterschiedlichen Handschriften (um-)gestaltet wurden und sich damit Deutungsangebote ändern.

Wenn man die Funktion der Bilder im ›Welschen Gast‹ nicht nur als die »Choreographie eines Imaginations- und Memorialtheaters«,⁹⁹ als »Dienst am Text«¹⁰⁰ oder als Veranschaulichung der »Essenz der Lehrinhalte«¹⁰¹ versteht, können sie – manifest geworden in den jeweiligen Handschriften – die Wahrnehmung und das Verstehen des Textes mitbestimmen. Zu diesem Befund im Kontext von Bibelillustrationen gelangte bereits Jeffrey F. Hamburger: »Images reshape and revise texts they nominally illustrate.«¹⁰² So sollte eine Betrachtung der Bilder des ›Welschen Gastes‹ sowohl in Korrelation zu den Versen des Lehrgedichts erfolgen, aber die Bilder auch als eigenständige Sinnstruktur neben dem Text ernst genommen werden, die wiederum das Textverständnis prägen können.

Der Rezipient wird in der vorliegenden Arbeit aus zwei Perspektiven untersucht. Einerseits wird der Kopist als realer Betrachter der Vorlagenhandschrift verstanden, der nach seinem Verständnis und Ermessen den Inhalt wiedergibt. Andererseits wird die Kopie für einen neuen Rezipienten angefertigt, der in der Gestaltung

97 SCHOLZ 2000, S. 105. Trotzdem betont er, dass sich die Struktur verbaler und piktoraler Systeme grundlegend unterscheiden und schlägt deswegen den Terminus ›bildhafte Symbol-systeme‹ vor.

98 KREGEL 2009, S. 33f.

99 WENZEL 2006b, S. 28.

100 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 40.

101 LICHT 2022.

102 HAMBURGER 2005, S. 260.

der Bilder mitgedacht wird. So kommen sowohl Ansätze der Rezeptionsgeschichte als auch der Rezeptionsästhetik zum Tragen.

Versteht man den Kopisten als realen Rezipienten einer Handschrift, der Vorlage, und als realen Produzenten einer weiteren Handschrift, der Kopie, dann kann anhand der Veränderungen, der möglichen Uminterpretation oder Akzentsetzung im Bild, die durch sozio-kulturelle Bedingtheiten, durch bestimmte Einstellungen, Erwartungen und Kompetenzen bestimmt sind, auf das zeitgenössische Verständnis geschlossen werden. Die »Wanderung künstlerischer Formulierungen« durch die Zeiten kann dabei im Rahmen der Überlieferungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ verfolgt werden.¹⁰³

Der rezeptionsästhetische Ansatz, der sich zunächst als Instrument der Literaturwissenschaft seit Ende der 1960er Jahre etabliert hat,¹⁰⁴ geht nach Wolfgang Kemp von einem implizit abstrakt mitgedachten Betrachter aus: Der oder die Betrachter sind immer schon im Bild.¹⁰⁵ Diese gedachten Rezipienten können auch in der Anlage und Gestaltung der gesamten Handschrift sichtbar werden. Wie Lieselotte Saurma-Jeltsch und Norbert Ott in ihren Studien zu volkssprachigen bebilderten Handschriften herausgearbeitet haben, ist die Ausstattung einer Handschrift abhängig von ihrer vorgesehenen Gebrauchssituation.¹⁰⁶ Die Planung und Ausführung der Bebilderung, also das Illustrationskonzept, können bei gleichem Text variabel sein.

Ein diachroner Vergleich der Motive des ›Welschen Gastes‹, basierend auf einer deskriptiven Analyse der erhaltenen Bilder und der Identifikation möglicher ikonographischer Traditionen, kann sowohl über die Akteure informieren als auch über den angestrebten, sich in der Überlieferung immer wieder neu konstituierenden Rezipientenkreis.

103 KEMP 2008, S. 248.

104 Eine Zusammenfassung der Entwicklung, unterschiedliche Ansätze und weiterführende Literaturhinweise finden sich bei KÖPPE/WINKO 2013, S. 85–96.

105 KEMP 2008.

106 Vgl. SAURMA-JELTSCH 1987; OTT 1984.

IV Die Figurengestaltung

In fast allen Motiven des ›Welschen Gastes‹ treten unterschiedliche Figuren auf, die auf verschiedene Weise die Didaxe veranschaulichen. Lediglich die Motive 42, 43 und 86 stellen rein schematische Zeichnungen dar, die auf einer abstrakten Ebene das Zusammenspiel der Gestirne und der Elemente auf der Welt erklären.¹ Die Figuren in den Bildern entstammen verschiedenen Existenzebenen. Dabei ist der Großteil exemplarischer oder personifizierender Art, es agieren also Beispielfiguren mit Personifikationen. Letztere sind nach bisherigen Erkenntnissen der Forschung entweder Tugenden und Laster oder Allegorien zu Eigenschaften, Gefühlen, Sinnen, Fähigkeiten und anderen Abstrakta, sie sind selten durch Attribute gekennzeichnet und erschließen sich häufig über die Beischriften.² Dabei kann das Geschlecht dargestellter Allegorien innerhalb der Überlieferung wechseln, ohne dass es zu einem inhaltlichen Bruch im Bildprogramm kommt.³ Die Beispielfiguren sind zumeist (junge) Männer oder Frauen sowie Herrschende, die in exemplifizierenden Handlungen die Lehren des Textes durchspielen. Da sie anonym bleiben und Statusgruppen repräsentieren, haben sie ein hohes Identifikationspotenzial für die Betrachter der Handschriften. Daneben tauchen auch Figuren aus der Historie und Mythologie auf, transzendente Wesen wie Engel und Teufel sowie Tiere. Auf der bildlichen Ebene sind die unterschiedlichen Realitätsebenen ineinandergeschoben,⁴ da alle Figuren häufig miteinander interagieren.⁵ Durch die Interaktion über gestische Bezüge und direkte Rede entstehen szenische Bilder.⁶ Diese stehen nebeneinander und wirken meist kettenartig aufgereiht, doch ihre Ausrichtung, Blicke und Gesten verflechten die Einzelszenen zu einem untrennbar wirkenden Ganzen. Die Zeichnungen weisen dabei in den Gesichtern kein besonders intensives Mienenspiel auf, dennoch sind einige mit individuellen Zügen versehen.

Die Figurengestaltung lässt Rückschlüsse auf die indirekten Vorlagen und zugrundeliegenden Bildtraditionen der Motive zu, die im ursprünglichen Konzept angelegt waren. Neben ikonographischen Schemata, die der Konzepteur des Bilderzyklus für ein gesamtes Bild übernimmt, und die intensiv in Kap. VI dieser Arbeit

1 Im Laufe der Überlieferung wird in Handschrift A in Motiv 74 die Figur des Völlers weggelassen und nur der Tisch dargestellt (fol. 37^v).

2 Für Handschrift A stellt VETTER 1974, S. 174 fest, dass die allegorischen Figuren nur selten Attribute mit sich führen, »... wie das Recht an der Waage (fol. 11^v), der Zorn am Schwert (fol. 195^v), oder die Kargheit an der Geldkiste, die ihr als Sitz dient (fol. 6^r)«.

3 OECHELHÄUSER 1890, S. 81; vgl. zum Genderwechsel auch: STARKEY 2006.

4 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 60.

5 Nur in einem Motiv kommt es zu einer dezidierten Trennung verschiedener Realitätsebenen: Motiv 97 zeigt die personifizierte Gnade Gottes in den Handschriften A, D, G und S in einer gesonderten Sphäre die den irdischen Menschen von der transzendenten Welt zu trennen scheint.

6 LERCHNER 2002, S. 70.

untersucht werden, verwendet er bei der Darstellung der Figuren nämlich auch einzelne Gestaltungselemente oder kleinere Versatzstücke aus seinem Bildrepertoire, das sich dadurch rekonstruieren lässt. Sowohl die Veränderung dieser Gestaltungsmerkmale als auch die Aufnahme neuer Traditionen innerhalb der Überlieferung gewähren einen Einblick in die veränderten Darstellungskonventionen und Rezeptionsgewohnheiten.

Als Akteure im Bild tragen die Figuren nicht nur maßgeblich zum Funktionieren der Bilder bei, sondern auch zum Verständnis des Textes. Besonders in den narrativen Bildern prägen ihre Physiognomie und Gestik die Lesbarkeit und das Verständnis des Bildprogramms. Neben der Möglichkeit zur Identifikation, die Saurma-Jeltsch anhand einiger Beispiele als Prinzip für die spätmittelalterliche Handschriftenillustrationen konstatiert,⁷ können die Figuren auch unterschiedliche Kommunikationsangebote an den Betrachter senden, die sich im Laufe der Überlieferung verändern.

Im Folgenden sollen dementsprechend gestalterische Merkmale und Gestik der Figuren im Hinblick auf ikonographische Traditionen, die Stringenz innerhalb der jeweiligen Handschrift und Veränderungen innerhalb der Überlieferungsgeschichte analysiert werden.

IV.1 Ikonographie der Figuren – Scheidung von ›Böse‹ und ›Gut‹

Das Lehrgedicht ist eine Art großangelegter Anleitung zu gesittetem Denken und Handeln,⁸ die in Beispielszenen bildlich veranschaulicht wird. Sowohl tugendhaftes als auch lasterhaftes Verhalten wird exemplarisch in unterschiedlichen Kontexten durchgespielt. Es entstehen in der Gesamtschau zwei kontrastierende, opponierende Gruppen: personifizierte Tugenden und personifizierte Laster mit ihren jeweiligen Anhängern. Inwiefern diese in ihrem Erscheinungsbild differieren und welche Bildtraditionen bei der Gestaltung aufgegriffen werden, soll in diesem Teil der Arbeit erläutert werden.

Bereits im ersten Motiv wird das übergeordnete Thema des Werkes veranschaulicht: der Kampf von Gut gegen Böse. Der Mensch muss sich vor den Lastern hüten, doch letztlich kann der Tüchtige über das Schlechte dominieren. Die Miniatur in Handschrift A auf fol. 2^r zeigt am Seitenrand zum Text gedreht fünf Figuren, die in zwei Szenen interagieren (Abb. 4). Rechts ist die personifizierte *Bosheit* als Frau dargestellt. Ihre Schultern sind hochgezogen, ihr Kopf ist mit langem, zum Zopf geflochtenen Haar leicht nach unten geneigt. Sie trägt ein blaues Gewand, das ihr bis übers Knie reicht und ihre nackten Füße entblößt. In ihrer linken, geröteten Hand hält sie ein steil aufsteigendes Spruchband, ihre Rechte hält sie abgeknickt

7 Vgl. SAURMA-JELTSCH 1988.

8 WILLMS 2004, S. 6.



Abb. 4: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r. Motiv 1 ›Warnung vor der Schlechtigkeit‹: Die Miniatur zeigt zwei Szenen, zwischen denen die mittlere, unbeschriftete Figur durch ihren auffälligen Zeigegestus zu vermitteln scheint. Links spricht die bucklige *Bosheit*: *vliuh allerslaht vngemach*. Ihr Gehilfe, der *Bosvaht*, antwortet ihr: *Ich tūn swaz ir gebitet*. Rechts steht der *frū man* auf einer weiteren Personifikation der *Bosheit* und spricht: *Dv bist vnter minem vūz*.



Abb. 5: Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 8^r. Motiv 1 ›Warnung vor der Schlechtigkeit‹: Die personifizierte *böshheit* ist als junger Mann im *mi-parti*-Gewand dargestellt. Die Hände in die Hüften gestützt, fordert sie auf: *flūch allslacht vngemach!* Der *böswicht* dreht sich zu ihr um und antwortet: *Ich tūn gū swaz ir gebitet*. Rechts steht eine weibliche Figur, *d' frū man* steht auf dem liegenden *böswih* und spricht: *Dv bist vnd' meinen fūzen*.



Abb. 6: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 7^r. Motiv 1 ›Warnung vor der Schlechtigkeit‹: Die Miniatur zeigt zwei Szenen, zwischen denen die mittlere, unbeschriftete Figur durch ihren auffälligen Zeigegestus zu vermitteln scheint. Links spricht die bucklige *Bosheit*: *fleuch allerley vngemach*. Ihr Gehilfe antwortet ihr: *Ich tūen waz ir gepietet*. Rechts steht eine weibliche Figur auf dem *Boswaht* und spricht: *Du bist vnder meinen fūzen zu tode hie erdrucket*.

vor dem Körper. Sie fordert den schlechten Menschen vor ihr auf, alle Unannehmlichkeiten zu meiden. In ähnlich buckliger Körperhaltung, »der Physiognomie eines Galgenvogels«⁹ mit spitzer, langer Nase und zackigem Haar und ebenfalls barfuß, blickt er leicht gebeugt zurück. Devot nimmt er den Befehl des personifizierten Lasters entgegen und gelobt zu tun, was dies befehle. In der rechten Szene steht der tüchtige Mensch, *der frum man*, mit beiden Füßen fest auf einer am Boden liegenden Figur. In beiden Händen hält er ein Spruchband, das seinen Triumph bestätigt: »Du bist unter meinem Fuß«. Unter ihm liegt im grünen Gewand bäuchlings eine Person, die äußerlich dem schlechten Menschen sehr ähnlichsieht, aber als *Bosheit* betitelt wird. Somit wird die personifizierte Schlechtigkeit ein zweites Mal dargestellt.¹⁰

In Handschrift G ist der Bildaufbau ähnlich (Abb. 5). Im Vergleich mit Handschrift A sind die Figuren weniger stark charakterisiert. Die personifizierte Schlechtigkeit erscheint als junger Mann mit blondem Haar in *mi-parti*-Gewand. Den Oberkörper hat er leicht nach hinten gelegt, die Hände in den Hüften gestützt. Der Helfer des Lasters geht gebeugt in tiefem Schritt und unterscheidet sich vom restlichen Personal der Szene durch seine groben Gesichtszüge und das lichte, strähniige Haupthaar. Ähnlich der Schlechtigkeit scheint er die Hände aufzustützen und seine Ellenbogen auffällig nach außen zu drehen. Die mittlere Figur und der liegende zweite schlechte Mensch, *der boeseviht*, sehen dem personifizierten Laster sehr ähnlich; lediglich ihre Gewandfarben unterscheiden sich. Der tüchtige Mensch ist, im Gegensatz zu Handschrift A, eine junge Frau mit langem blondem Haar. Während in der ältesten erhaltenen Handschrift die Laster und lasterhaften Figuren durch eine bucklige Körperhaltung, zackige, flammende Frisur und spitze Gesichtszüge gekennzeichnet sein können, wird diese rein visuelle Unterscheidung in Handschrift G nicht so stark herausgearbeitet.

In der deutlich jüngeren Handschrift b erscheint die personifizierte Schlechtigkeit ebenfalls als junger Mann (Abb. 6). In seiner linken Hand hält er das Spruchband und mit der rechten zeigt er auf seinen Gesprächspartner. Dieser ist ihm zugewandt und hält sein Spruchband mit beiden Händen vor dem Körper. In seinem Rücken steht eine weitere Person, zur rechten Szene gewandt. In der Art einer »Drehfigur« leiten die beiden Personen, die im Bereich des Rockes fast untrennbar zu einer verschmelzen,¹¹ von der linken in die rechte Szene über. Rechts steht eine junge Frau mit einem langen, im Bogen über sie verlaufenden Spruchband. Sie blickt aus dem Bild heraus. Vor ihren Füßen liegt der *Boswicht* und schaut zu ihr hoch. Der Dialog der Szenen ist inhaltlich den Handschriften A und G gleich.

9 VETTER 1974, S. 83.

10 Zu diesem Widerspruch zwischen der Gestaltung der Figur und ihrer Beischrift siehe Kap. V.1.1.

11 Die Verschmelzung der beiden Körper reicht so weit, dass beide Figuren auf insgesamt nur drei Beinen stehen.

Deutliche Modifikationen erfahren die Figuren.¹² Fast alle haben die gleichen weichen Gesichtszüge und ähnliche Gewänder, die durch die monochrome Farbgebung nicht weiter unterschieden werden. Visuell wird weder zwischen allegorischer oder beispielhafter noch zwischen laster- oder tugendhafter Person unterschieden.

Die drei Bilder zum ersten Motiv verdeutlichen exemplarisch, dass es in den jeweiligen Handschriften unterschiedliche Gestaltungsprinzipien der Figuren gibt. Diese scheinen keiner rein stilistischen Veränderung zu unterliegen. Die Darstellung einiger Figuren zeigt dabei individualisierte Züge. Die Figurengestaltung wird im Folgenden sowohl auf etablierte Darstellungstraditionen und mögliche Vorlagen, etwa didaktische Lehrschriften wie die bebilderten ›Psychomachie‹-Handschriften des Prudentius, als auch auf ihre eigenständige Charakterisierung zur Hervorhebung einzelner Personen hin überprüft. Aufgegriffene Traditionen im ursprünglichen Konzept des ›Welschen Gastes‹ und die spezifischen Besonderheiten einzelner Handschriften sollen anhand der Physiognomie, der Attribute und der Anordnung der Figuren untersucht werden.

IV.1.1 Die Laster und Lasterhaften

Die auffallendste Gruppe, die durch ihr äußerliches Erscheinungsbild charakterisiert wird, stellen die lasterhaften Figuren dar.¹³ In nahezu karikierender Weise werden lasterhafte Personifikationen und Beispielfiguren kenntlich gemacht,¹⁴ die in ihrer Anzahl deutlich häufiger in den Bildern vertreten sind als die tugendhaften.¹⁵ Spitze Gesichtszüge, zackiges Haar und eine bucklige Körperhaltung kennzeichnen die Schlechtigkeit und ihre Helfer in der Handschrift A. Die Schlechtigkeit wird in Motiv 1, Motiv 9, Motiv 32, Motiv 69 und Motiv 89 dargestellt und beschriftet (Abb. 7). In Motiv 1 erscheint sie als Frau mit bucklig hochgezogenen Schultern und einem kurzen Gewand, das ihre nackten Füße freigibt. Die anderen Bilder zeigen eine eher männlich anmutende Gestalt mit kurzem, gezacktem Haar, die in Motiv 9 und 32 ebenfalls barfuß ist. Die Darstellungen der ersten drei Motive

12 WENZEL 2002a, S. 89 stellt eine »mehr oder weniger bedeutende Modifikation« der Figuren ganz allgemein für die erhaltenen Handschriften fest.

13 Einen ersten Grundstein zu dieser Beobachtung legte bereits SCHMIDT 2022 und spricht von der »Ikonographie des ›Bösen‹« im Kontext der Handschrift A. Die Figuren des ›Welschen Gastes‹ werden gezielt mit der Tradition der Laster-Illustrationen in der ›Psychomachie‹ verglichen.

14 VETTER 1974, S. 175.

15 STARKEY 2006, S. 112, Anm. 31 führt hierzu eine Tabelle an, die die geschlechterspezifische Aufteilung abbilden soll. Unabhängig vom Geschlecht zeigt sich hierbei, dass sowohl in Handschrift A, die 106 Motive enthält, als auch in Handschrift G, die 120 Motive wiedergibt, personifizierte Laster im Schnitt doppelt so häufig auftreten wie personifizierte Tugenden. Dabei wurden nur die eindeutig beschrifteten Figuren gezählt.



Abb. 7a-e: ›Die Schlechtigkeit. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r (Motiv 1), fol. 3^v (Motiv 9), fol. 29^v (Motiv 32), fol. 61^v (Motiv 69), fol. 99^r (Motiv 89).



Abb. 8a-b: ›Der schlechte Mensch. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r (Motiv 1), fol. 99^r (Motiv 89).

stammen von der gleichen Hand, dem ersten Zeichner (Z1).¹⁶ Er stellt die Figur in den Motiven 1 und 9 zusätzlich mit einer abgeknickten, nach außen gedrehten Hand dar. Der dritte Zeichner (Z3) zeigt die *Bosheit* in Motiv 69 als verkleinerte Figur mit ebenfalls auffällig stacheligem Haupthaar. Als thronendes Laster erscheint sie in Motiv 89 mit flammendem Haar und dem spitzen Gesicht den Typus aus Motiv 32 und Motiv 9 sehr ähnlich. Auch die Helfer der Schlechtigkeit, die *Bosvichte*, gleichen in ihrer äußeren Erscheinung ihrer Herrin (Abb. 8).

Damit reihen sich die Darstellungen des personifizierten Lasters und ihrer Helfer in Handschrift A in die gleiche ikonographische Tradition wie die personifizierte

¹⁶ Eine Scheidung der unterschiedlichen Zeichner in Handschrift A nimmt bereits Vetter vor (VETTER 1974, S. 146–156).

Ira ein.¹⁷ Das wirre, fliehende Haar und die spitzen Gesichtszüge finden sich seit dem 10. Jahrhundert in den illustrierten ›Psychomachie‹-Handschriften beim personifizierten Laster (Abb. 9).¹⁸ Meist zeigen drei Miniaturen der ›Psychomachie‹ die *Ira*, welche die starr dastehende *Patientia* mit unterschiedlichen Waffen angreift. Nachdem alle Angriffe an der Tugend abgeprallt sind, zeigt eine vierte Szene, wie sich *Ira* in ihre eigene Waffe stürzt und stirbt.¹⁹

Diese Szenen der ›Psychomachie‹ werden auch in anderen Handschriften als »reizvolles Füllsel« verwendet.²⁰ In der historisierten Anfangsinitiale zum Psalter einer im Nordosten Frankreichs entstandenen Bibel aus dem späten 12. Jahrhundert sind im unteren Binnenfeld des Buchstabens zwei kleine Szenen des Kampfes von Guten gegen Böse abgebildet, die den Psalmengesängen thematisch zugrunde liegen.²¹ Samson wird im Kampf mit dem Löwen dargestellt und darunter die *Patientia*, wie sie mit Helm und Schild ruhig den Angriffen der *Ira* trotzt (Abb. 10). Die Figurengestaltung des Lasters, das kurze Gewand und das flammende Haar, wird dabei in markanter Weise aus der ›Psychomachie‹ kopiert.

Der Darstellungstypus der *Ira* wird in ähnlicher Weise zur Kennzeichnung der Personifikation des Zornes genutzt (Abb. 11). Die Miniatur des ›Heidelberger Bilderkatechismus‹ aus dem 15. Jahrhundert vereint mehrere ikonographische Merkmale, die den personifizierten Zorn charakterisieren können.²² Wie die *Ira* in der ›Psychomachie‹ ersticht sich die Figur selbst, rauft sich gleichzeitig das wirre Haar und wird von Schlangen, einem Krebs und einem hundeähnlichen Wesen umringt.

Dass der Typus der illustrierten Prudentius-Handschriften nicht nur für das Bild des personifizierten Zorns genutzt wurde, zeigt die Miniatur einer Apokalypse-Handschrift aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.²³ Nach einem Kampf sind die Bestien und falschen Propheten ins Feuer geworfen worden, wie die Beischrift der Miniatur besagt. Das flammende Haar und die spitzen Gesichtszüge einer der im Feuer brennenden Figuren kennzeichnet diese als schlechten, vielleicht sogar zornigen Menschen.

In dieser charakterisierenden Weise wird der ursprüngliche ›*Ira*-Typus‹ auch in der Handschrift A des ›Welschen Gastes‹ benutzt. Physiognomie und Haartracht

17 Der Darstellungstyp bezieht sich dabei nicht ausschließlich auf die Personifikation der *Ira*, sondern kennzeichnet personifizierte Laster generell. In der Lyoner ›Psychomachie‹-Handschrift werden personifizierte Laster häufig mit zackenartigem, wildem Haar darstellt.

18 Paris, BnF, Ms. Latin 970–899, fol. 58^v; Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, ca. 900, p. 78; London, BL, Cotton MS Cleopatra C VIII, spätes 10. oder Anfang 11. Jahrhundert, fol. 11^v; Lyon, BM, Ms P. A. 22, 11. Jahrhundert, fol. 4^v; Cambridge, Parker Library, Ms. 23, 11. Jahrhundert, fol. 9^v.

19 KATZENELLENBOGEN 1933, S. 5.

20 Ebd., S. 27f., nennt zudem weitere Beispiele, wie Figuren oder ganze Szenen aus den illustrierten ›Psychomachie‹-Handschriften auch in anderen Medien kopiert und tradiert werden.

21 Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 9 (Troyes, ca. 1185–1195), fol. 104^v.

22 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 438 (um 1455/1458), fol. 194^r.

23 ›Falscher Prophet‹, in ›Expositio in Apocalypsim‹, Cambridge, UB, Ms. Mm.5.31, 1249–1250, fol. 141^r [<https://cudl.lib.cam.ac.uk/iiif/MS-MM-00005-00031>].



Abb. 9: *Ira* in der ›Psychomachie‹ des Prudentius. Bern, Burgerbibliothek, Cod 264 (ca. 900), p. 78.

Abb. 10: *Ira*, in Anfangsinitiale zum Psalter. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 9 (Troyes, ca. 1185–1195), fol. 104^v.

Abb. 11: ›Zorn‹, im ›Heidelberger Bilderkatechismus‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 438 (um 1455/1458), fol. 104^r.

des Bösewichts finden sich ähnlich in Darstellungen der personifizierten Schlechtigkeit und ihrer Helfer wieder. Auch die Personifikation des Zorns wird in einer Darstellung analog zur Tradition der ›Psychomachie‹ gestaltet. In Motiv 37 sitzen die Kinder des Lasters der Unbeständigkeit auf ihrem Schoß: Lüge und Zorn. Während die Lüge durch einen Judenhut gekennzeichnet ist, wird die Figur des Zorns mit spitzen Gesichtszügen und zackigem Haupthaar dargestellt. Auch die Figur des Spielers, der zornig über die Niederlage ist, trägt in Motiv 71 wirres Haar.²⁴

Mit spitzen Gesichtszügen und fliehendem Kopfhair werden auch die bösen spirituellen Wesen veranschaulicht. Die Teufel in Motiv 83, Motiv 87 und Motiv 96 sind zottelige Gestalten, die ähnliche Gestaltungsmerkmale aufweisen wie die menschlichen lasterhaften Figuren.²⁵

Die lasterhaften Figuren der Schlechtigkeit und ihrer Helfer in Handschrift G werden in den jeweiligen Motiven unterschiedlich dargestellt und können optisch teilweise nicht von den tugendhaften unterschieden werden (vgl. Abb. 12a–e und Abb. 13 a–b). Die Personifikation der Schlechtigkeit in Motiv 1 ist nur über ihre Beschriftung und ihr Spruchband zu identifizieren. Die äußere Erscheinung gleicht dem Typus des jungen Mannes in Handschrift G, der sowohl als Personifikation für Tugenden oder Laster als auch als tugend- oder lasterhafte Beispielfigur verwendet wird.

²⁴ Dieser rauft sich als Zeichen seines Zorns das Haar. Die Geste und ihre Verwendung im ›Welchen Gast‹ wird genauer in Kap. IV.2.1.b beschrieben.

²⁵ Parallelen zu der Physiognomie des Bösewicht und der Teufel stellte bereits WENZEL 2002a, S. 89 fest.



Abb. 12a–e: ›Die Schlechtigkeit‹. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 8^v (Motiv 1), fol. 9^r (Motiv 9), fol. 19^v (Motiv 32), fol. 33^v (Motiv 69), fol. 49^r (Motiv 89).



Abb. 13a–b: ›Der schlechte Mensch‹. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 8^v (Motiv 1), fol. 49^r (Motiv 89).

Die Bildtradition der illustrierten ›Psychomachie‹-Handschriften, die in unterschiedlichen Medien überliefert wurde, ist für die Charakterisierung des ›Bösen‹ lediglich in der Handschrift A nachweisbar. Zwar zeigen auch die anderen erhaltenen Handschriften die Tendenz, Unholde und Übeltäter mit eher groben Gesichtszügen, bisweilen auch lichtigem, strähinigem Haar darzustellen, doch knüpfen sie dabei weniger prägnant an ikonographische Traditionen an.

Im Folgenden soll anhand zweier Beispiele die Stringenz der Figurengestaltung im ursprünglichen Konzept und innerhalb der einzelnen Handschriften untersucht werden. In einem jeweils zweiten Schritt wird die Überlieferung dieser Merkmale in den Blick genommen

IV.1.1.a Die Untugend

Die personifizierte Untugend wird in den Motiven 32 und 88 nicht nur durch ihre Beischrift gekennzeichnet, sondern auch durch ihr Aussehen charakterisiert. In Handschrift A auf fol. 29^v nimmt das personifizierte Laster die zentrale Stellung in der Bildkomposition ein (Abb. 14a). Die Untugend bekundet ihre Zufriedenheit, da sich die Unbeständigkeit in ihren Dienst stellt. Vetter beschreibt einen Darstellungstypus des Lasters der Untugend, der sie, zusammen mit der Beischrift, kenntlich macht.²⁶ Die hockende und nackte Gestalt trägt eine phrygische Mütze mit langem, nach hinten geschlagenem Zipfel und erscheint deutlich größer als die anderen Personifikationen im Bild.²⁷ Mit den Händen und dem Spruchband bedeckt sie Brust und Scham. Die Darstellung der Untugend durch den dritten Zeichner (Z3) der Handschrift A in Motiv 88 stellt das Laster in gleicher Weise dar. Auch hier bedeckt sie mittels der verweisenden Hand und dem gehaltenen Spruchband ihre Scham. Sie hockt in derselben Position auf einer einfachen Thronbank (Abb. 14b).



Abb. 14a-b: ›Die Untugend‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 29^v (Motiv 32), fol. 98^r (Motiv 88).

Im Typus einer hockenden nackten Gestalt mit Zipfelmütze wird die personifizierte Untugend auch in den Handschriften G, D und S dargestellt. Die Figuren agieren in beiden Motiven mit fast identischer Gestik. Die übrigen Handschriften zeigen die Untugend als nackte Figur, teilweise ohne Kopfbedeckung und mit offener Körperhaltung.²⁸

26 VETTER 1974, S. 95. In Handschrift A selbst bleibt die Figur im Gegensatz zu allen anderen Handschriften unbeschriftet.

27 KLARE 2002, S. 181 meint, im Hocken bzw. Sitzen der Figur die Tradition des thronenden Herrschers zu erkennen. Zu Recht merkt er an, dass die fehlende Frontalität gegen diesen repräsentativen Darstellungstypus spricht. Die erklärt Klare mit den unterschiedlichen Bewegungsrichtungen, die durch die Profildarstellungen angedeutet werden.

28 Die Nacktheit lässt sich sogar in der stark beschnittenen Darstellung der Berliner Fragments Maa (Motiv 32) aufgrund der nackten Füße vermuten. Einzige Ausnahme ist das Bild zu Motiv 88 der Handschrift H, das die Untugend als Mann in langem Gewand zeigt.

Im letzten zum Bilderzyklus gehörigen Motiv, dem ›Tanz der Untugenden‹, bildet das personifizierte Laster den kompositorischen Mittelpunkt. Das Motiv 120 ist nur in den Handschriften G, S, a und W überliefert und zeigt einen Reigen der Laster in einem weiten Kreis. Sechzehn beschriftete Figuren fassen sich an den Händen und tanzen zur Musik der im Zentrum platzierten Untugend.²⁹ Die Miniatur selbst folgt nach dem Text des Lehrgedichts ohne eine direkte Bindung an die Verse. Wie Horyna nachweisen kann, ist der Tanz für Thomasin eine eher nutzlose Angelegenheit, ähnlich der weltlichen Musik.³⁰ Die musizierende Untugend ist in den Handschriften a und W als Schlechtigkeit betitelt, wird aber durch ihre äußere Erscheinung als Untugend charakterisiert. Die Vermutung liegt nahe, dass die Beischrift in einer der Vorlagen zu *aUW geändert wurde, die aber keinen Einfluss auf die Figurengestaltung hatte. Im Gegensatz zu vielen der anderen Laster erscheint der Darstellungstypus der Untugend im ursprünglichen Konzept für die Kennzeichnung des Lasters mit hoher Stringenz verwendet und innerhalb der Kopierprozesse erkannt und tradiert worden zu sein.

Eine Ausnahme bildet das Motiv 75. Veranschaulicht wird ›Die Kette der Untugenden‹, wie die Beischrift erläutert. Eine größere Figur hat vier verkleinert dargestellte Laster auf dem Schoß. Abgesehen von der Handschrift b, die ein stark dezimiertes Personal aufweist, und Handschrift E, in der weitere Laster hinzugefügt werden, ist der Aufbau des Bildes in den erhalten Handschriften sehr ähnlich. Über der unbeschrifteten Figur erhebt sich ein Turm von zehn Lastern, die jeweils ihre Hände auf den Schultern des unteren aufstützen.³¹ Thomasin erläutert in den korrelierenden Versen, welche Laster und Werte den Menschen abhängig, unfrei und untugendhaft machten (V. 4175–4200). Die einzig unbeschriftete Figur, die in den Handschriften a, U und W durch eine Haube besonders hervorgehoben wird, stellt vermutlich die personifizierte Untugend als Ausgangspunkt allen Übels dar. Keins der personifizierten Laster weist individuelle Züge auf, alle werden im Stil ihrer Handschriften einheitlich gestaltet. Es handelt sich bei Motiv 75 um eine diagrammatische Darstellung ähnlich einem Laster- oder Tugendbaum. Die Laster und ihr direktes Auswirken auf das menschliche Handeln werden nicht wie in den meisten Motiven in einer Szene exemplifiziert, sondern in ihrem Zusammenhang

29 VETTER 1974, S. 138

30 HORYNA 2022. Als Belegstellen verweist er sowohl auf die Verse des Lehrgedichts (V. 5602–5604 und V. 12.241f.) als auch auf das Motiv 109, in welchem eine männliche Beispielfigur von ihrem Gebet durch die Aufforderung zum Tanz abgehalten wird. SCHMIDT 2022 sieht die Darstellung allgemein durch den Topos der Tanz-Kritik inspiriert. In unterschiedlichen Versatzstücken und Varianten tauche diese häufig in der Predigtliteratur auf. Nach ROHMANN 2013, S. 228 wird in diesem Kontext der Tanz als ein Kreis beschrieben, in dessen Mitte der Teufel sitzt: *Chorea est circulus rotundus cuius centrum est diabolus*.

31 Dabei variiert die Anordnung der Laster, die zwar nicht visuell, aber durch ihre Beischriften unterschieden werden.

untereinander veranschaulicht.³² Hierzu bedurfte es keiner besonderen visuellen Charakterisierung, die das ästhetische Empfinden des Betrachters anspricht und die Laster negativ konnotiert. Die negative Kennzeichnung der Untugend in den andern drei Motiven, ihre Nacktheit, die hockende Haltung, die teilweise spitzen Gesichtszüge und nicht zuletzt die an eine Narrenkappe erinnernde Zipfelmütze³³ verknüpft das Laster rein visuell mit etwas Hässlichem und Lächerlichem und ruft beim Betrachter eine gewisse Abneigung gegen diese Figur hervor. Die diagrammatischen Motive verzichten häufiger auf solche attributiven Kennzeichnungen (vgl. Motiv 75).

IV.1.1.b Die Gier

Die bucklige Körperhaltung der personifizierten Schlechtigkeit im zweiten Motiv in Handschrift A, die Vetter mit der eines »Galgenvogels« vergleicht,³⁴ wird in einigen Bildern derselben Handschrift auch zur Kennzeichnung eines weiteren Lasters eingesetzt. Die Gier hat sowohl in Motiv 50 als auch in Motiv 61 die Schultern bzw. die Ellenbogen nach oben gezogen, so dass ihr Körper fast deformiert wirkt (Abb. 15a–b). In ähnlicher Körperhaltung wird die Figur in den Handschriften G und S in Motiv 50 dargestellt (Abb. 16 und Abb. 17). Auch wenn das personifizierte Laster keine auffallend bucklige Physiognomie aufweist, ist dennoch das Bemühen zu erkennen, diese charakteristische Gestaltung beizubehalten.

Zumindest für das Motiv 50 lässt sich festhalten, dass die personifizierte Gier bereits in der gemeinsamen Vorlage, also dem ursprünglichen Konzept, durch eine auffällige, deformierte Körperhaltung gekennzeichnet wurde. In diesem Motiv wird gezeigt, wie der reiche Mensch zwei Laster mit sich tragen muss: Furcht und Gier. Während sich die Furcht an ihn klammert, erscheint die Gier als unhandlich zu tragende Last. Das Motiv veranschaulicht noch eine zweite Personifikation der Gier, welche die Beispielfigur des armen Menschen begleitet. Diese wird jedoch weder verkleinert noch bucklig dargestellt. Beide Personifikationen werden als *girde* betitelt, unterscheiden sich jedoch in ihrer äußeren Erscheinung in allen erhaltenen Bildern.

Im Gegensatz zur Darstellung des Lasters der Untugend lässt sich weder im Konzept noch innerhalb der einzelnen Handschriften eine Stringenz in der Figurengestaltung erkennen. In den Motiven 16, 46, 47, 91 und 99 tritt das Laster zwar als handelnde Figur auf, wird aber weder durch Attribute oder die Physiognomie als Laster erkennbar und kann nur über die Beischrift identifiziert werden. Beispielsweise legt sie in Motiv 16 in den Handschrift A und G in Gestalt einer jungen

32 STARKEY 2006, S. 121 stellt fest, dass das Prinzip der Symmetrie auch die Auswahl des Geschlechts in dieser Darstellung bestimmt habe. Die Angleichung der Figuren an das grammatikalische Geschlecht, die sie in vielen Motiven beobachten kann, unterliege hier einem ästhetischen Gestaltungsprinzip.

33 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 71.

34 VETTER 1974, S. 83.



Abb. 15a-c: Darstellungen der Gier, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 48^v (Motiv 50), fol. 56^v (Motiv 61), fol. 66^v (Motiv 76).



Abb. 16a-b: Darstellungen der Gier, Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 28^r (Motiv 50), fol. 35^v (Motiv 76).



Abb. 17a-b: Darstellungen der Gier, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2^o 1 (Sigle: S), fol. 33^r (Motiv 50), fol. 24^r (Motiv 76).

Frau dem Spieler unterstützend die Hand auf die Schulter. Der Spieler, der bereits durch seinen freien Oberkörper vom Verlust im Spiel gezeichnet ist, wird von seiner Begleiterin angestachelt, auch noch das Letzte, was er hat, zu verspielen: »Spiele um dein Gewand, du wirst gewinnen!«

In Motiv 76 wird die Gier als thronende Herrin über den Reichen mit seinem Reichtum gezeigt. In Handschrift A ist das Bild auf fol. 66^v am äußeren Seitenrand platziert. Unten sitzt in frontaler Ausrichtung die Beispielfigur des reichen Menschen, der auf seinem Schoß den personifizierten Reichtum trägt.³⁵ Über den beiden sitzt die Personifikation der Gier auf einer gepolsterten Thronbank (Abb. 15c). Sie trägt das lange Haar in einem Zopf über den Rücken. Ihre Arme hat sie in merkwürdiger Haltung seitlich von sich gestreckt. Auch im Bild der Handschrift G ist das Laster mit dieser »lebhaften Gesticulation«³⁶ dargestellt, die Kries als »in die

35 Nach OECHELHÄUSER 1890, S. 49 sitzt der reiche Mensch, als Kind dargestellt, auf dem Schoß des personifizierten Reichtums.

36 Ebd., S. 49.

Hände Klatschen³⁷ deutet.³⁷ Im Vergleich aller Bilder zu diesem Motiv zeigt sich das Bemühen, die un gelenk wirkende Körperhaltung der Gier zu erhalten. Dennoch ist die Ähnlichkeit nur in der vergleichenden Zusammenschau der Bilder in den einzelnen Handschriften zu erkennen.

Körperhaltung und Gestik wird im ursprünglichen Konzept als Mittel zur Kennzeichnung der Gier genutzt. Dabei wurde mit großer Wahrscheinlichkeit keine stereotype Einheitlichkeit bei der Erscheinung des personifizierten Lasters im gesamten Bilderzyklus verfolgt. Auch wenn die Beischriften die Figuren immer als Gier identifizieren, variiert die Figurengestaltung. Sogar im gleichen Motiv scheint das Laster ursprünglich auf verschiedene Weise gestaltet worden zu sein, wie Motiv 50 belegt. Dieser Befund könnte als konzeptuelle Nachlässigkeit verstanden werden oder aber auf eine visuelle Unterscheidung der verschiedenen Arten des Lasters hinweisen. Gleich der *unstete*, die Thomasin in vielen Beispielen beschreibt, und die in den Motiven ganz unterschiedlich veranschaulicht werden kann,³⁸ tritt auch die *girde* in diversen Kontexten auf, entweder als aktive Handlungsfigur oder als deren Begleitung. Die Gier kann eine Last sein, die der Mensch zu tragen hat und derer er sich bewusst sein sollte (Motiv 50); eine schlechte Ratgeberin, die den Menschen lockend in sein Unheil führt (Motiv 61) oder ihn beherrscht, falls er nach Reichtum strebt (Motiv 76). Dementsprechend variieren die Darstellungen der Gier zwischen einer buckligen, hässlichen Erscheinung, einer verkleinerten Figur oder einer trügerisch verführerischen Frau.

Einige Figuren besaßen im ursprünglichen Konzept durch ihre äußere Gestaltung unabhängig von ihrer Beschriftung einen hohen Wiedererkennungswert. Wie das Beispiel der Personifikation der Untugend zeigte, wurde auf die charakteristische Ikonographie zugunsten anderer ästhetischer Prinzipien und dem Vermittlungsinteresse des Bildprogramms verzichtet. Daneben kann die Gestaltung desselben Lasters innerhalb einer Handschrift oder sogar eines Motivs variieren. Ähnlich der Unbeständigkeit wird die Gier in unterschiedlicher Physiognomie veranschaulicht. Durch die gleichbleibende Beischrift identifiziert, wird durch die wechselnde Figurengestaltung der Gier ausgedrückt, dass die Gefahr durch die Laster allgegenwärtig ist und sich in unterschiedlichen Ausprägungen manifestieren kann.

IV.1.2 Die Tüchtigen und Tugendhaften

Tugenden wie auch tugendhafte Beispielfiguren werden selten speziell gekennzeichnet. Während viele der lasterhaften Figuren sofort zu erkennen sind, werden die tugendhaften eher durch das Ausbleiben eigentümlich gestalteter Gewänder oder auffälliger Gesichtszüge charakterisiert.

37 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 109.

38 Vgl. dazu KLARE 2002.

Die Personifikation der Tugend als direkte Gegenspielerin der Untugend wird in Motiv 4, Motiv 78 und Motiv 115 dargestellt. Motiv 4 und Motiv 115 gehören zur Rahmenillustration, die Schmidt als Klammerung des eigentlichen Bilderzyklus zum Lehrgedicht beschreibt.³⁹ Im erstgenannten Motiv schickt die Tugend analog zur Untugend ihre Kämpferinnen in die Schlacht. In den Handschriften G und H ist sie als Frau mit langem geflochtenem Haar und Umhang, in den Handschriften a und w als Mann dargestellt. Die Untugend, die in a und U ebenfalls männlich ist und in H gänzlich fehlt, ist zwar bekleidet, jedoch trägt sie ihre charakteristische Zipfelmütze.

Am Ende des Lehrgedichts empfängt die personifizierte Tugend ihre siegreichen Kämpferinnen zurück (Motiv 115). In diesem ersten Bild einer kleinen Reihe, in der die Siegerinnen in verschiedenen Szenen bewirtet werden, haben die Tugenden ihre Waffen niedergelegt und treten vor ihre Anführerin. Die Spruchbänder in den Handschriften G, S, a und W sind leer gelassen; in den Handschriften H und b weisen sie unterschiedliche Texte auf. Die Personifikation der *Tugend* und die Personifikationen der *Stete*, *Recht*, *Mâze* und *Milte* sind außer in der Handschrift H weiblich dargestellt. In den Bildern der Handschriften G und H trägt die Figur einen Umhang über ihrem Gewand, sonst wird sie lediglich durch das Sitzen auf einer einfachen Thronbank und durch die entgegengesetzte Positionierung von den übrigen unterschieden.⁴⁰

Während die beiden beschriebenen Motive Teile eines äußeren bildlichen Rahmens für das Lehrgedicht sind und dabei nicht unmittelbar mit dem Text korrelieren, steht das Motiv 78 in einem direkten Bezug zu den Versen 4335–4339. In diesen schildert Thomasin, dass die Beständigkeit die Ratgeberin aller Tugenden sei; mit ihr im Sinn solle man sich tugendhaft verhalten. Dargestellt wird die thronende, frontal ausgerichtete Personifikation der Tugend, die von der *Stete* beraten wird. In den Handschriften A und D sitzt diese mit auf der Thronbank der im repräsentativen Herrschergestus gezeigten Tugend (Abb. 18). Die Tugend gebietet den rechts von ihr gestaffelt stehenden Personifikationen von Demut, Keuschheit und Freigiebigkeit, sie mögen beständig sein. In diesem Motiv wird eine Ordnung entworfen und die personifizierte Tugend als Herrin der anderen gezeigt,⁴¹ obwohl sie im Text nicht explizit genannt wird. Während der Text von der Beständigkeit und deren Bedeutung spricht, veranschaulicht das Bild eine Hierarchie der Tugenden. Trotz der Dialoge, die zunächst auf ein Handlungsbild hindeuten, weist das Motiv eher eine diagrammatische Grundstruktur auf. Szenisch angelegt, werden übergeordnete Zusammenhänge mit diagrammatischen Strukturen veranschaulicht.⁴²

39 SCHMIDT 2022. Bereits STARKEY 2006, S. 125–130 beschreibt, wie das »zentrale Bildprogramm von zwei ganzseitigen Illustrationen gewissermaßen »eingerahmt« werde.

40 In Handschrift b fehlt das Sitzmöbel.

41 LERCHNER 2002, S. 72.

42 JERJEN 2019, S. 218f.



Abb. 18: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 56^v. Motiv 61 ›Der Herr zweifelt an Schmeicheleien: Die Beispielfigur eines thronenden Herrn wird von einem *loser* beraten. Von rechts treten drei personifizierte Laster an ihn heran, die ihm ihre widersprüchlichen Anliegen vorbringen. Durch eine unachtsame Zuordnung der Spruchbänder durch den Schreiber (S3) bleibt ein Spruchband leer. Dafür wird der Platz zwischen der Figur der Kargheit in grünem Gewand und dem falsch beschrifteten Spruchband beschrieben und als Textträger umfunktioniert.

In Handschrift A berühren sich die Personifikationen, indem sie der jeweils vorderen die Hand auf die Schulter legen. Sowohl durch ihre Körperhaltung als auch ihre Frisuren und Gesichtszüge gleichen die personifizierte Tugenden einander und werden nur durch die unterschiedlichen Gewandfarben und ihre über dem Kopf stehenden Beischriften geschieden. Hervorgehoben wird neben der *Tugend* auch die *Stete* durch einen Umhang und das Sitzen auf der gepolsterten Thronbank. Die Personifikation der Tugend wird nicht nur durch ihre frontale Ausrichtung zum Zentrum des Bildes, sondern auch durch die Gesten der anderen Figuren, die den Blick des Betrachters lenken.

Das Motiv weist in der Komposition eine hohe Ähnlichkeit zu Motiv 61 auf.⁴³ In Handschrift A auf fol. 56^v befinden sich am Seitenrand ebenfalls fünf Figuren in gleicher Anordnung (Abb. 19). Ein Herrscher sitzt mit Umhang und Krone frontal zum Betrachter ausgerichtet auf einer gepolsterten Thronbank. Links von ihm steht *Der loser* mit gekreuzten Armen und schmeichelt seinem Herrn, er sei an Tugenden vollkommen. Von rechts treten die drei personifizierte Laster *Gier*, *Kargheit* und *Unbeständigkeit* an ihn heran mit Aussagen, die ihren Charakter spiegeln. Die *Gier* verlangt nach mehr Reichtum, die *Kargheit* gibt den Leuten bereits genug und die *Unbeständigkeit* glaubt, der Herr höre auf beide Laster. Die Figuren der Laster sind in verschiedener Weise gekennzeichnet. Die *Gier* hat Schultern und Ellenbogen

43 JERJEN 2019, S. 219, sieht in der Wiederholung der Geste der Tugenden in Motiv 78 eine Wiedergabe der Bildidee der Lasterkette in Motiv 75. Letzteres zeigt die Untugend mit ihren Kindern. Die Figuren sind frontal zum Betrachter ausgerichtet und vertikal gestaffelt. Jerjen versteht sowohl Motiv 75 als auch Motiv 78 als Figurenketten, die sich in ihrer perspektivischen Ausrichtung unterscheiden.



Abb. 19: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 68^v. Motiv 78 ›Die thronende Tugend‹: Die personifizierte *Tugend* thront auf einer gepolsterten Thronbank. Neben ihr sitzt die personifizierte Beständigkeit, die sie berät. Rechts stehen drei weitere personifizierte Tugenden, die die die Anweisungen und Gebote ihrer Herrin erwarten.

auffällig hochgezogen, die Kargheit trägt eine Haube auf dem Kopf und die Unbeständigkeit ist barfuß in kurzem Gewand wiedergegeben.⁴⁴ Diese unterschiedliche Gestaltung der Laster findet sich auch in Handschrift G und gehört zum ursprünglichen Gestaltungskonzept dieses Motivs.

Die personifizierten Tugenden in Motiv 78 werden auch in den anderen erhaltenen Handschriften nicht eigens gekennzeichnet oder mit speziellen Attributen versehen. In Handschrift D erhalten sie durch auffällige Frisuren und modische Accessoires individuelle Merkmale, die an Damen zu Hofe erinnern, aber keine ikonographischen Traditionen der Tugenddarstellungen aufgreifen. In Handschrift H ist das Motiv in zwei gerahmte Bilder unterteilt, die in jeweils einer Textspalte diagonal zueinander angeordnet sind. In diesem Motiv tragen alle personifizierten Tugenden Kronen, die sie besonders auszeichnen, aber keinesfalls regelmäßig zur Kennzeichnung von Tugenden in dieser Handschrift genutzt werden. Einzig die thronende Personifikation der Tugend setzt sich durch ihren Umhang von den übrigen ab. Ihre äußere Erscheinung wird in fast allen erhaltenen Handschriften durch den repräsentativen Herrschergestus gekennzeichnet.

Analog zu personifizierten Untugend tritt die *Tugend* in den Eingangs- und Schlussequenzen als Befehlshaberin auf und wird in einem erweiterten, interpretierenden Versbezug als Herrscherin inszeniert. In den korrelierenden Textstellen der Motive 32 und 78 geht es um die Einordnung der Laster der Unbeständigkeit bzw. der Beständigkeit, die in eine hierarchische Darstellung überführt werden. Die herrschende Personifikation befindet sich jeweils in der Mitte und wird thronend

⁴⁴ Zusätzlich trägt die Unbeständigkeit ein Objekt in der Hand. Vermutlich ist dies der eigentlich zur Kargheit gehörende Geldbeutel.

oder deutlich vergrößert dargestellt. Während die Untugend durch ihre Nacktheit, ihre hockende Körperhaltung und die Zipfelmütze in den meisten Bildern in den oben beschriebenen Motiven zu erkennen ist, weist die personifizierte Tugend in keiner der erhaltenen Handschriften besondere Charakteristika auf, die sie kennzeichnen.

Wie der Vergleich der kompositorisch ähnlich aufgebauten Motive 78 und 61 gezeigt hat, werden die Tugenden wie auch die tugendhaften Beispielfiguren kaum mit individuellen Zügen, besonderen Attributen oder spezieller Physiognomie gekennzeichnet. Erst in Abgrenzung zu den dargestellten Lastern lassen sich die Tugenden besonders in den älteren Handschriften auch über ihre äußere Erscheinung identifizieren. Eindeutiger als die Scheidung von Gut und Böse bzw. tugend- und lasterhaften Figuren ist die Veranschaulichung von hierarchischen Verhältnissen in den erhaltenen Bildern, die sich zumeist auch im Prozess der Überlieferung erhält.

IV.1.3 Triumph der Tugenden

Auch wenn der ›Welsche Gast‹ sich hauptsächlich mit dem inneren Kampf gegen lasterhaftes Verhalten auseinandersetzt, zeigen nur wenige Bilder ein direktes Ringen der personifizierten Tugenden und Laster miteinander und exemplifizieren stattdessen die Lehren in alltagsnahen Beispielen. Die Motive stellen weitestgehend nicht den »Moment höchster Dramatik« dar, sondern zeigen in mehrteiligen, kausal aufeinander bezogenen Szenen eine Vor- und Nachzeitigkeit.⁴⁵ Das Ergebnis solcher kausalen Ereignisse wird in zwei Motiven als ein triumphaler Akt veranschaulicht. Dabei wird in der Tradition der Tugend- und Lasterdarstellungen das Dominieren des Gewinners – zumeist die Tugenden – in zwei Motiven (1 und 89) des ›Welschen Gastes‹ gezeigt. Der Gewinner steht jeweils fest mit beiden Füßen auf seinem Gegner, der bäuchlings auf den Boden gedrückt wird. Dieser Unterwerfungsgestus geht zurück auf die altrömische Triumphpose des Siegers, der den Fuß auf die Schultern des Besiegten setzt.⁴⁶

Das Bild des triumphierenden Gewinners vereinnahmt die christliche Kunst bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt. Katzenellenbogen führt dies zurück auf Psalm 90(91),13: *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem*. Das drüber Hinwegschreiten und Niedertreten von Löwen und Schlangen wird in einer karolingischen Psalterhandschrift dargestellt. Der Utrecht-Psalter, der im frühen 9. Jahrhundert entstanden ist und in 166 Federzeichnungen einen der umfassendsten erhaltenen Illustrationszyklen zum Psalter bietet,⁴⁷ zeigt eine weit-

45 WENZEL 2002a, S. 89. Wie solche Mikronarrationen auf der Einzelbildebene funktionieren, wird in Kap. VIII dieser Arbeit genauer beschrieben.

46 »Tugenden und Laster«, LCI, Bd. 4, Sp. 385f.

47 Utrecht, Universitätsbibliothek Ms. 32; vgl. CHAZELLE 1997, S. 1055.



Abb. 20: ›Triumph‹, Utrecht-Psalter, Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32 (Reims/Hautvilliers, 820–835), fol. 53^v. Christus steht triumphierend auf einem Löwen und einer Schlange. Die Darstellung korreliert wörtlich zu Psalm 90 (91), Vers 13: *Super aspidem, et basiliscum ambulabis: et conculcabis leonem et draconem* – Über Löwen und Vipern schreitest du, Junglöwen und Schlangen trittst du nieder.



Abb. 21: ›Triumph‹, Psychomachie, Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 70. *Fides* krönt mit Blumen ihre Genossen und steht dabei triumphierend auf dem besiegten Laster.

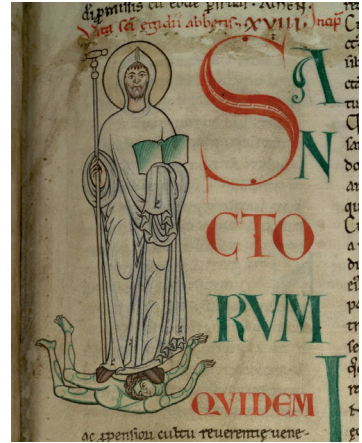


Abb. 22: Der heilige Ägidius (?), *Vitae Sanctorum*, Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, vol. V, fol. 37^r. Wahrscheinliche ist hier der heilige Ägidius veranschulicht, wie er im Triumphgestus ein Laster zu Boden drückt.

gehend wortgetreue Darstellung dieses Verses (Abb. 20). Christus, umgeben von einer Mandorla, steht auf einer Schlange und einem Löwen. Mit einer langen Lanze sticht er der Schlange ins Maul.

Dieser Darstellungstypus wird später im 9. Jahrhundert auch in den illustrierten ›Psychomachie‹-Handschriften genutzt, um den Triumph der Tugend über das Laster abzubilden.⁴⁸ Die Tugend erhöht sich dabei selbst, indem sie auf dem besiegten Laster wie auf einem Podest steht und dabei das Laster mit einer Lanze zu Boden drückt (Abb. 21).

Das ikonographische Motiv der triumphierenden Tugenden aus den bebilderten Prudentius-Handschriften wird auch in einzelnen Versatzstücken tradiert.⁴⁹ Dabei ist der direkte Bezug auf Prudentius unterschiedlich stark ausgeprägt, teilweise auch akzentuiert oder uminterpretiert.

Neben diesen bildlichen Versatzstücken, die in modifizierter Form inhaltlich auf die ›Psychomachie‹ rekurren, etabliert sich dieser Darstellungstypus auch unabhängig von der direkten Tradition als tugendhafter Siegesgestus. In einer

⁴⁸ KATZENELLENBOGEN 1964, S. 15.

⁴⁹ Evangeliar Heinrich des Löwen, München, BSB, Clm 30055, ca. 1188, fol. 17^v. [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00112672/image_15]. So auch in der Bamberger Apokalypse, Bamberg Staatsbibliothek, Bibl. 140 (A. II. 42), Reichenau, um 1020, fol. 60^r (Abb. 3).

Handschrift mit Heiligenviten aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts steht zu Beginn des Textes der *Vita sancti Egidii abbatis* ein Heiliger mit Stab und Buch auf einer verdreht liegenden nackten Figur (Abb. 22).

In der Darstellungstradition dieses Unterwerfungs- bzw. Triumphgestus der Tugenden über die Laster, oder allgemeiner des Guten über das Böse, werden auch die Figuren des ›Welschen Gastes‹ in den Motiven 1 und 89 wiedergegeben. In Motiv 1 triumphiert der tüchtige Mensch über die personifizierte Schlechtigkeit (A) bzw. den schlechten Menschen (G, a, W, H, b). In der von Wenzel beschriebenen Nachzeitigkeit zeigt der Triumph über das Böse das Ergebnis der Anwendung aller moralischen Belehrungen und Verhaltensregeln des Textes.⁵⁰ Im ersten Motiv wird das Ziel des Werkes visualisiert, das im Triumphgestus des tüchtigen Menschen verbildlicht wird.

Das Motiv 89 folgt diesem tradierten Gestus noch detaillierter. Ebenfalls in einer Szene, die sich als Endpunkt in eine chronologische Abfolge vorangegangener Ereignisse eingliedert, steht der Sieger auf dem Besiegten und drückt diesen zusätzlich mit einer langen Stabgabel oder einer Lanze zu Boden. In Handschrift A auf fol. 99^r befindet sich die Miniatur am Seitenrand um 90 Grad zum Text gedreht und erstreckt sich fast über die gesamte Länge des Schriftspiegels (Abb. 23). Der Bildauf-



Abb. 23: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 99^r. ›Ein verhöhnter tüchtiger Mensch: Der vrum man als Beispielfigur steht im Triumphgestus auf der personifizierten Bosheit und drückt das Laster zusätzlich mit einer langen Stabgabel nieder.

bau ist dem Motiv 1 sehr ähnlich. Links befindet sich die Gruppe des Bösen: die personifizierte Schlechtigkeit und ihre Dienstmänner. Rechts ist der tüchtige Mensch dargestellt, der die personifizierte Schlechtigkeit zu Boden drückt. Die vierte Figur der Gruppe im grünen Gewand verweist mit ihren Händen auf beide Figurengruppen und überkreuzt dabei die Arme. Die siegreiche Figur, die als *Der vrum man*

50 WENZEL 2002a, S. 89.

betitelt wird, ist in Handschrift A eine Frau mit langem Gewand und geflochtenem Zopf. Schmidt stellt fest, dass *man* auch als generisches Maskulinum aufgefasst werden könne, doch steht die siegreiche Frau in der Bildtradition der triumphierenden Tugenden, angelehnt an die Ikonographie der Prudentius-Handschriften.⁵¹

IV.1.4 Variation in der Gestaltung

Die erhaltenen Handschriften zeugen vor allem bei der Darstellung der Figuren von einem hohen Grad an künstlerischer Freiheit. Gewänder, Haartrachten und Gesichtszüge werden in jeder Handschrift dem veränderten Zeitgeschmack angepasst und jeweils individuell gestaltet.⁵² Die Unterschiede reichen bis zu Veränderungen des Geschlechts einiger Figuren. Dennoch manifestiert sich in einigen Motiven ein Gestaltungskonzept, das die Figuren in ihrer äußeren Erscheinung charakterisiert.

Die Veränderungen der Figurengestaltung innerhalb der Überlieferungsgeschichte haben zum einen rein stilistische Gründe und sind abhängig von äußeren Bedingungen wie Entstehungszeit, -ort, Auftraggeber oder den Kopisten selbst. Zum anderen können sie Einsichten in Diskurse gewähren und Ideologien über Geschlechterverhältnisse im Mittelalter geben, wie Starkey im Genderwechsel beobachtet,⁵³ oder das Ergebnis aufgegriffener Bildtraditionen sein, die unterschiedlich konsequent tradiert wurden.

Laster und lasterhafte Figuren werden im ›Welschen Gast‹ nicht nur deutlich häufiger dargestellt, sondern auch vermehrt mit charakteristischen Zügen versehen. In erster Linie zeigen dies die älteren erhaltenen Handschriften. Tugenden und tugendhafte Figuren können dort meist nur im Vergleich zu ihren Gegenspielern identifiziert werden. Während die Laster viele verschiedene Gesichter haben können, wurden die Tugenden wahrscheinlich bereits im ursprünglichen Konzept durchweg ähnlich gestaltet. Im Laufe der Überlieferung werden die unterschiedlichen Merkmale bzw. die visuelle Unterscheidung von Tugenden und Lastern nicht präzise tradiert. Mehr Wert legte man dagegen auf das szenische Gefüge im Bild oder diagrammatische Strukturen wie die Wiedergabe von hierarchischen Verhältnissen.

Die unscharfe Trennung zwischen den Figuren unterschiedlicher Realitätseben trägt mitunter zur Evidenz der *exempla* bei. Tugenden und Laster sind in den Bildern des ›Welschen Gastes‹ allgegenwärtig und von den Beispielfiguren, die immer wieder zur Identifikation anregen, nicht immer zu unterscheiden. Sie »hüllen sich in

51 SCHMIDT 2022, S. 117.

52 Einzige Ausnahme sind die Handschriften U und W. Der Künstler der Handschrift W kopiert die Bilder getreu seiner Vorlage (U) sogar im Stil.

53 Vgl. STARKEY 2006.

die gleiche Art von Gewändern, teilen sich gleichermaßen gestikulierend und [über] Spruchbänder mit« und sind häufig nur über ihre Beischriften zu identifizieren.⁵⁴ Durch die nahtlose Einbindung der Personifikationen in die Beispielszenen werden die Lehren des Textes nicht nur dem Betrachter anschaulich durchgespielt, sondern vor allem in seiner Alltagswelt verankert. Tugenden und Laster werden zu etwas Erfahrbarem, und der Kampf gegen diese Laster wird zu einem alltäglichen Kampf.

IV.2 Gestik

Der Ausdruck des Körpers der Figuren ist besonders stark in Handschrift A ausgeprägt und erscheint als eine Art bildlicher Choreographie, die den Lehrtext visuell erfahrbar macht. In den Bildern des ›Welschen Gastes‹ können Gesten dabei ganz unterschiedlich eingesetzt werden. Besonders in den älteren Handschriften sind Gesten Ausdruck der inneren Haltung einer Figur, in ihrem symbolischen Charakter aber auch Mittel der bildinternen Kommunikation. Sie vermitteln als deiktische Gesten zwischen Figuren und Objekten, lenken die Aufmerksamkeit und können Text- und Bildebene miteinander verflechten. Bei der Verwendung der unterschiedlichen Gesten entsteht immer ein Kommunikationsangebot an den Betrachter, das von jedem Kopisten und den unterschiedlichen Rezipienten der Handschrift unterschiedlich verstanden werden konnte.

In ihrer realen Erscheinung wird die Geste zumeist als Abbild der inneren Befindlichkeit begriffen: »Ils [les gestes] dévoilent au dehors les secrets mouvements de l'âme, cachées à l'intérieur de la personne«.⁵⁵ Gesten machten die geheimen Bewegungen der Seele, die im Inneren des Menschen verborgen sind, nach außen kenntlich. Sie sind die Bewegungen des Körpers und gehören zu »dessen wichtigsten Handlungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen«.⁵⁶ Die nonverbale Kommunikation besteht wie die verbale aus einem Sender und einem Empfänger, der in diesem Fall als Betrachter bezeichnet wird. Dabei sind nicht alle Gesten universal verständlich. Eine »allgemeinmenschliche Gültigkeit« liegt bei transkulturellen Gesten vor.⁵⁷ Solche Gesten können kaum falsch verstanden werden und bedürfen keiner Auslegung.⁵⁸ Gunter Gebauer und Christoph Wulf bezeichnen sie als ›ikonische Gesten‹.⁵⁹ Als Gegensatz dazu benennen sie ›symbolische Gesten‹, die nur kulturspezifisch verstanden werden könnten, da sie ein spezielles Wissen voraussetzen. Für die mittelalterliche Kultur kann Klaus van Eickels in schriftlichen Quellen nachweisen, dass bestimmte Gesten zur Formensprache der öffentlichen

54 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 40.

55 SCHMITT 1990, S. 18.

56 GEBAUER/WULF 1998, S. 301.

57 MOSER 1986, S. 206.

58 PHILIPOWSKI 2000, S. 458.

59 GEBAUER/WULF 1998, S. 301.

Inszenierung gehörten.⁶⁰ Diese ›symbolische Kommunikation‹ wird auch in die bildende Kunst übertragen. Solche Gesten müssen nach Eickels in dreifacher Weise kontextualisiert und in Beziehung gesetzt werden: erstens zum Handlungsablauf, zweitens zur narrativen Struktur des Textes, aus dem sie entnommen sind, und drittens zu modernen Kategorien und Erklärungsmodellen.⁶¹

Gesten können demnach zwischen einer unbewussten Körperreaktion, ausgelöst durch Emotionen, und einer bewussten Form symbolischer Kommunikation changieren. Im Ansatz sind sie dabei vor aller angelernten Konventionalität tief in der menschlichen Evolution verwurzelt.⁶² Bereits Cicero betont beim Einsatz von Gesten in der Kommunikation ihren wirkungsvollen Effekt. Während die gesprochene Sprache wesentlich komplexer im Erlernen und Verstehen ist, unterscheiden sich die Gesten von Worten in ihrer eindrücklicheren und direkten Vermittlung von Empfindungen: Worte wirkten nur auf denjenigen, der mit uns durch die Gemeinschaft derselben Sprache verbunden sei – der äußere Vortrag aber, der die Stimmung der Seele deutlich an den Tag lege, mache auf alle Eindruck.⁶³ Auch Thomasin sieht die Gestik und Körpersprache als ein Kommunikationsmedium:⁶⁴ *Der lip wandelt sich nâch dem muot.* Der Körper passe sich in der äußeren Erscheinung dem inneren Zustand an. Thomasin beschreibt weiter, dass Gesten instrumentalisiert würden, da sie wie Codes funktionierten. Besonders Leute mit schlechter Gesinnung könnten sich hinter höflichen Gesten und Worten verstecken (V. 1386–1391). Obwohl Gesten als untrennbar mit dem Körper verbunden gelten, als eine Art Verschmelzung zwischen Innen und Außen,⁶⁵ können sie inszeniert werden und in bestimmten Kontexten als Zeichen fungieren.⁶⁶ Sie artikulieren als ein formelhaft verwendetes Verhaltensmuster einen Zustand, der Gefühle repräsentiert⁶⁷ – Worte und Gesten eines Menschen können sich dabei gegenseitig verstärken oder aber ganz Unterschiedliches zum Ausdruck bringen.

Im Gegensatz zu ihrer realen Anwendung ist dieser Symbolcharakter der Gesten in der bildenden Kunst von besonderer Bedeutung.⁶⁸ Die Verbildlichung der Geste,

60 EICKELS 2003.

61 Ebd., S. 158f.

62 SAFTIEN 1995, S. 200.

63 *Verba enim neminem movent nisi eum, qui eiusdem linguae societate coniunctus est sententiaeque saepe acutae non acutorum hominum sensus praetervolant: accio quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant*, Cicero, de oratione, III, 223.

64 Zu Thomasins Verständnis von Gesten und Gebaren: SCHUBERT 1991, S. 67–69.

65 PHILPOWSKI 2000, S. 477.

66 ALTHOFF 1996, S. 76.

67 »Zwar artikuliert die Geste einen Zustand, die zeigt, daß die Figur trauert, zürnt, desintegriert ist, aber sie repräsentiert diese Affekte nicht, weil sie im Inneren der Figur liegen, sondern nur die Geste selbst«, PHILPOWSKI 2000, S. 477.

68 Eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte zur Gestik in der bildenden Kunst findet sich bei REHM 2002, S. 202–213.

die eine Bewegung zu einem bestimmten Zeitpunkt festhält, ist in ihrer Erscheinung stark abhängig vom zeitgenössischen Künstler.⁶⁹ Die dargestellte Geste bzw. der Gestus »ist auf einen einzigen Augenblick und zudem auf Dauer fixiert«, hat also in gewisser Weise einen sprachersetzenden Charakter, »gerade dort, wo er als Mittel der Bilderzählung eingesetzt ist.«⁷⁰ So bedienten sich vor allem die Bilder stets eines ›künstlerischen Codes‹, um den Ausdruck von Angst, Freude, Demut, Trauer usw. darzustellen, ihn zu ›bedeuten‹.⁷¹ Nicht immer muss die dargestellte Geste einer realen Empfindung entsprechen, doch ist davon auszugehen, dass der zeitgenössische Betrachter die Bedeutung verstanden hat.⁷² Anhand eines weiteren Fallbeispiels soll der Einsatz der Gesten erläutert werden, um danach ihre unterschiedliche Verwendung und Überlieferung gezielt zu untersuchen.

Motiv 73 zeigt zwei Figurenpaare, die miteinander agieren. In Handschrift A auf fol. 63^r trennt die beiden Gruppen ein Baum. Rechts ist ein kosendes Liebespaar zu sehen:⁷³ Ein Mann und eine Frau stehen einander gegenüber und blicken sich in die Augen (Abb. 24). Er greift ihr ans Kinn,⁷⁴ sie umfasst seinen Arm. Links stehen zwei Männer, die das Geschehen beobachten. Das Motiv bezieht sich auf eine Warnung Thomasins, dass sich alles Glück der Ehe in Unglück kehren könne, falls sich die Frau auf einen anderen Mann einlasse: *an swiu grôziu vreude lît, dâ lît grôz leit zaller zît.* (V. 3989f.). Was große Freude bringe, berge Potential für ebenso großes Leid. Gezeigt ist der Moment, in welchem der Ehemann sein Leid erkennt.

Die linke Person im roten Gewand neigt sich zu ihm vor und macht ihn auf die Untreue seiner Frau aufmerksam: »Sieh, was dein Weib tut!« Der Betrogene im *mi-parti*-Gewand steht frontal zum Betrachter, hat seinen Kopf in die Richtung des Geschehens gedreht und muss feststellen: »Weh mir, sie ist in ihn verliebt«. Sein Mund ist vor Erstaunen geöffnet und als Zeichen seines Schmerzes und seiner Verzweiflung ringt er seine Hände. In Handschrift G ist die gleiche Geste dargestellt, nur greift der Betrogene mit der Linken seine rechte Hand (Abb. 25). Der Schwätzer beugt sich nicht mit erhobener Hand zum Ehemann vor, sondern zeigt mit ausgestrecktem Arm an ihm vorbei auf die Szene. Die Frau ist durch ihre Haube eindeutig als verheiratet gekennzeichnet.

Die Analyse des Motivs zeigt einen unterschiedlichen Einsatz der Gesten: Sie können als Ausdruck der inneren Haltung dienen, mit zeichenhaftem oder symbolischem Charakter innerhalb der Kommunikation agieren oder in deiktischer

69 SCHMITT 1990, S. 20.

70 REHM 2002, S. 200.

71 Ebd., S. 201. Rehm transferiert in diesem Zusammenhang die These von Roland Barthes, dass in der Literatur Form nur als Bedeutung beurteilt werden könne, nicht als Ausdruck. Die Aufgabe eines Schriftstellers sei es also nicht, das Reale darzustellen, sondern es zu bedeuten.

72 SCHUBERT 1991, S. 35.

73 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 106.

74 Oechelhäuser und Kries verstehen die Geste als ein Streicheln von Gesicht und Hals, OECHELHÄUSER 1890, S. 47; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 106.



Abb. 24: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 63'. Motiv 73 »Eine untreue Ehefrau: Der Schwätzer macht den Ehemann auf den Betrug seiner Frau aufmerksam. Aus Verzweiflung und Kummer ringt er die Hände.



Abb. 25: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 34'. Motiv 73 »Eine untreue Ehefrau: Der Schwätzer zeigt dem Ehemann den Betrug seiner Frau, die durch ihre Haube als verheiratet gekennzeichnet, Ehebruch begeht. Als Zeichen der Trauer ringt der betrogene Ehemann die Hände.

Weise auf etwas aufmerksam machen und den Blick lenken. Die Gesten sollen nach dieser Unterscheidung in ihrer Funktion im Konzept und der Überlieferung in den einzelnen Handschriften untersucht werden.

IV.2.1 Ausdruck und innere Haltung

Das Festhalten der eigenen Hand vor der Brust in Motiv 73 unterstützt die Wirkung des Wehklagens des Betrogenen und verleiht seiner inneren Haltung einen äußeren Ausdruck. Dennoch entstammt diese Handbewegung keinem realen Affekt. Vermutlich ist dies eine expressive Gebärde, die ausschließlich der künstlerischen Tradition angehört.⁷⁵ Das Festhalten der einen durch die andere Hand stellt laut Amira wohl eine Fesselung dar, die seit der altchristlichen Kunst als Zeichen von Ehrfurcht, Furcht und Trauer genutzt wird.⁷⁶ Die bildliche Darstellung einer Geste im »Welschen Gast« kann zeichenhaft, fast symbolisch die innere Regung, die Gefühlswelt der Figur manifestieren, ohne dabei eine Entsprechung in der natürlichen, zwischenmenschlichen Kommunikation zu haben. Der expressive Gestus, der die innere Seelenregung zum Ausdruck bringt, braucht primär kein Gegenüber, an das er sich richtet.⁷⁷ Die frontale Ausrichtung des Betrogenen scheint dessen Verzweiflung an den Betrachter der Handschrift zu vermitteln. Das Händeringen

⁷⁵ AMIRA 1905, S. 232.

⁷⁶ Ebd., S. 232.

⁷⁷ REHM 2002, S. 235.

als Geste funktioniert auch in anderen Bildprogrammen als Zeichen der Trauer. Dabei scheint es keinen Unterschied zu machen, ob die linke oder die rechte Hand ergriffen wird. Sowohl bei der Darstellung der trauernden Muttergottes⁷⁸ als auch bei Gestalten in volkssprachigen Erzählungen⁷⁹ wird die Handhaltung in gleicher Weise für Verzweiflung und Trauer eingesetzt.⁸⁰

Die Darstellung der Verzweiflung des Betrogenen in Motiv 73, die in den beiden ältesten überlieferten Handschriften A und G des ›Welschen Gastes‹ mit der Geste des Händeringens veranschaulicht wird, ist in dieser Miniatur dem ursprünglichen Konzept zuzurechnen, tradiert sich aber innerhalb der Überlieferung des Werkes ganz unterschiedlich. Der Kopist der Handschrift b stellt ebenfalls das Festhalten der eigenen Hand dar. Die Handschriften S, U, H und E zeigen den verzweifelten Ehemann mit gekreuzten Armen vor der Brust, einer Geste, die ebenfalls Trauer und Verzweiflung ausdrücken kann.⁸¹ Die Handschrift S stellt ihn mit einem weniger ausdrucksstarken Verweisgestus dar. In Handschrift D blickt er von der Szene weg zu dem Schwätzer, und in den Handschriften U und W ist er gänzlich vom lieb-kosenden Pärchen abgewandt. Im Kontext der Handlung und der Klage im Spruchband des Ehemanns bekommt sowohl das Verweisen als auch das Abwenden einen expressiven Ausdruck der Fassungslosigkeit und des Nicht-Sehen-Wollens. Sofern der Betrachter der Handschrift bereit ist, sich in die lebenswahre und verständliche Situation⁸² einzufühlen, erscheint eine jede Pose passend zur Befindlichkeit des Betrogenen. Der Unterschied zu der Verwendung von Gesten, die bereits

78 Ein Beispiel ist die Darstellung der trauernden Maria unterm Kreuz innerhalb eines Messbuches, Sammelhandschrift, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 496, 12.–13. Jahrhundert, fol. 9^v.

79 Salomo trauert um den Tod seines Vaters, König David, Rudolf von Ems, Weltchronik und der Stricker, Karl der Große, St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 302, fol. 197^r, Zürich, um 1300. Ein anderes Beispiel ist der trauernde Blantscheflur in ›Tristan und Isolde‹ von Gottfried von Straßburg, mit der Fortsetzung von Ulrich von Türheim, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51, fol. 15^r, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.

80 Weitere Beispiele nennen u. a. HASELOFF 1897, S. 305f. und AMIRA 1905, S. 231f. Amira zählt daneben auch Beispiele auf, in denen das Festhalten der eigenen Hand kontextbezogen als Geste der Furcht oder Ehrfurcht gebraucht wird. Die Verwendung dieser Geste im Sachsen-spiegel wird semantisch anders besetzt und stellt eine Verweigerungshaltung dar.

81 Bei den vor der Brust gekreuzten Armen muss bei der Interpretation der Geste genauestens auf die Ausführung geachtet werden. So werden die gekreuzten Arme in Motiv 98 als Zeichen der Untätigkeit genutzt. Während die Geste in den Handschriften a, H und E als demonstratives Verschränken der Arme zu erkennen ist, unterscheiden sich die Darstellungen der Handschriften U und W kaum von der Trauergeste. Die gekreuzten Arme werden in U und W in gleicher Weise in Motiv 16 und 25 genutzt, die genaue Bedeutung ist dabei schwer zu beurteilen; man könnte hier von einem spezifischen Bedeutungsverlust dieser zeichenhaften Geste sprechen, die nicht unbedingt die innere Haltung der Figur veranschaulicht.

82 OECHELHÄUSER 1890, S. 47.

semantisch besetzt tradiert wurden, ist, dass die Interpretation der Pose sowie das Erkennen der inneren Haltung stärker kontextgebunden ist. Nur im Zusammenhang der Bilderzählung, die in den Bildern vor allem über das Lesen der Spruchbänder zu funktionieren scheint, wird die Gemütslage der Figur unmittelbar auf bildlicher Ebene sichtbar. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass das ursprüngliche Konzept, in welchem die innere Haltung durch eine bestimmte Geste dargestellt wurde, nicht exakt auf der Detailebene kopiert wurde. Auch wenn diese Geste und damit ein gewisser Grad an Expressivität der Figuren verloren geht, zeigen einige Handschriften andere Ausdrucksformen, die die Emotionen des Betroffenen veranschaulichen. Das Händeringen findet sich in den Handschrift A, G und b unikal als Geste in Motiv 73. Dieser Befund kann der Überlieferungsgeschichte geschuldet sein. Andere Gesten zeigen, dass sie werkimmanent sowohl als Ausdruck von Emotion als auch als Charakterisierung bestimmter Personifikationen in mehreren Bildern genutzt wurden. Anhand von Leid und Zorn, die als Emotionen über Gestik vom inneren zum äußeren Ausdruck werden, soll dieses nun skizziert werden.

IV.2.1.a Das Leid

*des lîbes gebærde uns dicke bescheit,
hât ein man lieb ode leit.*
(V. 913–914)

Die Körpersprache gebe Auskunft, ob jemand glücklich oder traurig sei, erklärt Thomasin. Passend zu diesen Versen findet sich am Seitenrand in Handschrift A auf fol. 15^r die Darstellung einer Einzelfigur (Abb. 26). Ein junger Mann in blauem Gewand stützt mit angewinkeltem Arm den nach unten geneigten Kopf mit der rechten Wange in seine rechte Hand. Mit der anderen Hand hält er seinen Ellenbogen und scheint zugleich auf die zugehörigen Verse in der Textspalte zu verweisen. Durch die Beischrift *Das leit* wird die Figur zur Personifikation eines Gefühls. Während die Verse von der Lesbarkeit der inneren Haltung durch den äußeren Ausdruck des Körpers sprechen, manifestiert sich das beschriebene Gefühl des Leids über die Geste hinaus in der gesamten Figur. Das personifizierte Leid ändert innerhalb der Überlieferung seine Geste nur in wenigen Details, so dass der typische Ausdruck der Trauer, des Leidens oder Nachdenkens erkennbar bleibt.⁸³ Die Veränderungen sind minimal und betreffen zumeist die Präsentation des Bildtextes. Die Handschriften E und b zeigen ein Schriftband mit Betitelung der Figur. In Handschrift H klagt die Personifikation des Leids zusätzlich über ihr Befinden. Die Geste

83 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 62f.

variiert einzig in Handschrift E. Die Hand berührt hier nicht die Wange der Figur, sondern das gesamte Gesicht wird von ihr bedeckt.⁸⁴

Das Motiv der in die Hand gestützten Wange geht nicht einfach auf die Beobachtung der Haltung eines Trauernden oder Melancholikers zurück, sondern ist aus einer Bildtradition hervorgegangen, die über Jahrtausende zurückreicht.⁸⁵ Der Melancholiegestus wird sowohl in schriftlichen Quellen als Teil der Physiognomie eines Melancholikers beschrieben als auch als ikonographisches Modell tradiert.⁸⁶ Die Melancholie entstammt ursprünglich der antiken Humoralpathologie und beschreibt eines der vier Temperamente des Menschen,⁸⁷ das von drei Komponenten geprägt wird: Genialität, Wahnsinn und Trauer.⁸⁸ Früh findet sich ein Darstellungstyp, der die Melancholie zum Ausdruck bringt und tradiert wird.⁸⁹ Dabei ist die genaue Bedeutung der Geste dem Kontext zu entnehmen. Der auf die Hand gestützte Kopf dient in der christlichen Ikonographie des Mittelalters vor allem als Darstellung von Trauer und Leid (Abb. 27).⁹⁰

In der volkssprachigen Literatur kann die Pose ebenfalls Trauer sowohl im rechtlichen Kontext (Abb. 28)⁹¹ als auch in Erzählungen (Abb. 29)⁹² ausdrücken oder auch ein Sinnieren über die Welt, wie das wohl bekannteste Beispiel der Darstellung Walthers von der Vogelweide in der Manessischen Liederhandschrift zeigt (Abb. 30).⁹³

84 Auch dieser Gestus wird für die Darstellung von tiefem Schmerz, Trauer und Leid genutzt. Oftmals findet sich diese in Bestattungsszenen (z. B. ›Tod des Meleager‹, Sarkophag, 170 n. Chr., Paris, Musée du Louvre. Inv.-Nr. MA 539, Abbildung bei: BARATTE/METZGER 1985, Kat. Nr. 37) als auch sich in Darstellung des Alten Testaments bei der ›Vertreibung aus dem Paradies‹, BARAŠ 1976, S. 12–17 (mit Abbildungen).

85 KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1990, S. 409. Studie zur Ikonographie der sog. Penelope-Geste in der antiken, griechischen Kunst: HUBER 2001, besonders S. 206f.

86 WENZEL 1989, besonders S. 136; REHM 2000, S. 252–255.

87 KEIL 2005, S. 642.

88 KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1990, S. 39–124.

89 WENZEL 1989, S. 162f.

90 Darstellung des trauernden Johannes unterm Kreuz innerhalb eines Messbuches, Sammelhandschrift, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 496 (12.–13. Jahrhundert), fol. 9^v. Besonders häufig tritt die Gebärde auf bei der Darstellung Josephs in der Szene von Christi Geburt als Zeichen schmerzlichen Nachsinnens über die jungfräuliche Empfängnis Mariens, PRÉAUD 2005, S. 25f.

91 AMIRA 1905, S. 234.

92 Salomo trauert um den Tod seines Vaters, König David, Rudolf von Ems, Weltchronik und der Stricker, Karl der Große, St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSIG Ms. 302 (Zürich, um 1300), fol. 197^r. Die Geste ist ebenfalls in Epenillustrationen zu finden. Beispielsweise die Trauernden an Tristans Bahre in ›Tristan und Isolde‹ von Gottfried von Straßburg, mit der Fortsetzung von Ulrich von Türheim, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51 (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts), p. 23.

93 VÖLLNAGEL 2005, S. 79; WENZEL 1989. Codex Manesse, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340), fol. 124^r.



Abb. 26: ›Welscher Gast‹, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 15^r. Motiv 21
›Die Geste der Trauer: Das personifizierte Leid legt seinen Kopf in die rechte Hand und greift ikonographisch den Melancholiegistus auf.

Abb. 27: Sammelhandschrift, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 496 (12.–13. Jahrhundert), fol. 9^v.
Kreuzigungsdarstellung (Ausschnitt): Johannes steht unter dem Kreuz und hält als Ausdruck der Trauer seine rechte Hand an sein Gesicht.

Abb. 28: ›Sachsenspiegel‹, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 3.1. Aug. 2^o (14. Jahrhundert) fol. 65^r.
Lehensrecht beim Verstorbenen Nachkommen (Ausschnitt): Ein Vater zeigt mit der einen Hand auf seinen Sohn, der vor ihm gestorben ist. Die andere hat er im Trauergestus an die Wange gelegt.

Abb. 29: ›Weltchronik‹, St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 302, (Zürich, um 1300), fol. 197^r. Der Tod des Königs David (Ausschnitt). Salomo trauert am Sterbebett seines Vaters und legt als Zeichen seines Leidens die Hand an die Wange.

Abb. 30: Codex Manesse, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340), fol. 124^r. Walther von der Vogelweide (Ausschnitt): Der Dichter Walther von der Vogelweide ist sitzend dargestellt. Er hält den Kopf leicht gesenkt, die Wange ist in seine Hand gelegt, den Arm stützt er auf das übergeschlagene Bein auf. Seine Körperhaltung ist ähnlich der Beschreibung in der ›Reichsklage‹ (L. 8,4): *Ich saz ûf eime steine, | und dahte bein mit beine, | dar ûf satz ich den ellenbogen; | ich hete in mîne hant gesmogen | daz kinne und ein mîn wange. | dô dâhte ich mir vil ange, | wie man zer welte solte leben;* (Zitiert nach: SCHÆFER 1987, S. 222).

Im ›Welschen Gast‹ fungiert diese bis heute in der bildenden Kunst verwendete Geste⁹⁴ als Zeichen der Trauer und wird nicht nur in Motiv 21 so verwendet. In Handschrift A auf fol. 29^v befindet sich quer zum Lehrgedicht das Motiv 32, welches das Verhältnis der *untugend* und der *unstete* darstellt. In der Bildmitte ist die übergroße, nackte Personifikation der Untugend zu sehen, die von der Schlechtigkeit begleitet wird. Das personifizierte Laster empfängt die Unbeständigkeit, die auf ihr Gefolge, zu ihren Diensten bereit, verweist. Ihr folgt die personifizierte Unseligkeit, die das Leid auf ihrem Rücken trägt. Das Leid ist figürlich im Gestus der Melancholie abgebildet. Der Kopf ist geneigt und die Wange in die erhobene rechte Hand gestützt. Sowohl durch die Beischrift als auch durch die Körperhaltung wird das Leid gekennzeichnet. Im Melancholiegistus wird die Figur ebenfalls in den Handschriften G und D veranschaulicht. Während in Handschrift A das Unglück selbst von der

94 Vgl. CLAIR 2005.

unsaelde spricht und das Leid kein Spruchband hält, drücken die beiden Personifikationen ihre enge Verbundenheit auch über die wechselseitige Beschreibung aus. Die getragene Gestalt kann folglich durch Beischrift, Spruchband und Gestus als personifizierte Darstellung des Leids charakterisiert werden, wie es in Handschrift G der Fall ist. Die Verwendung des Gestus als ikonographisches Merkmal der Personifikation, die auf das ursprüngliche Konzept zurückzuführen ist, geht verloren, die Zuordnung über die Bildtexte bleibt bestehen. Motiv 32 macht deutlich, dass *leibes geberde* über mehr als den inneren Zustand, die Gefühlslage einer Person Auskunft gibt, wie Thomasin es in den Versen 913–914 erklärt – in attributiver Verwendung wird der Melancholiegestus nicht nur als Zeichen der Trauer verwendet. Es wird zum Kennzeichen des personifizierten Leids selbst. Als Abbild der inneren Befindlichkeit wird die Geste in Motiv 21 in allen überlieferten Exemplaren des ›Welschen Gastes‹ tradiert. Dieser allgemeine Gestus der Melancholie muss, das zeigt der Vergleich mit anderen Handschriften, seiner Bedeutung nach (Genialität, Wahnsinn, Leid) jeweils im Kontext gesehen werden. In der Art einer ›ikonischen Geste‹ wird die Haltung jedoch bis heute verstanden und in der bildlichen Kunst genutzt. Hingegen wird die attributive Verwendung als ikonographisches Merkmal des personifizierten Leids im ›Welschen Gast‹ nicht weiter tradiert. Ob dieses an der mangelnden Nähe zu den Versen oder an der direkteren und eindeutigen Kennzeichnung der Figur über ihre Beischrift lag, bleibt spekulativ. Ein weiteres Beispiel zeigt jedoch, dass die Darstellung der Gefühle in Form einer Geste in der bildlichen Überlieferung tradiert wurde und innerhalb von Jahrhunderten nichts an ihrer Evidenz verloren hat.

IV.2.1.b Der Zorn

»Das ist ja zum Haare raufen!« – dieses Kinegramm bezeichnet noch heute einen Ausdruck großer Verzweiflung, Wut und Trauer. Tradiert wird die Phrase nicht nur in verbaler Form, sondern auch in der Darstellung eines nonverbalen Ausdrucks.⁹⁵ Auch im ›Welschen Gast‹ greift das Haare-Raufen einen universal verständlichen Gestus auf. In Motiv 71 sind Gewinner und Verlierer (*Di spiler*) beim Spiel gezeigt. Auf fol. 62^r der Handschrift A sitzen drei Figuren auf einer langen Bank, in welcher mittig ein Spielbrett mit drei Würfeln platziert ist (Abb. 31).

Links sitzt der Spieler, der die Partie verloren hat. Er ist nackt bis auf einen Lendenschurz. Er zeigt auf sich selbst, greift sich mit der anderen Hand in sein struppiges Haar und klagt: »Oh weh, ich Blinder«. Ihm gegenüber sitzen zwei beschriftete Figuren, wahrscheinlich der Gewinner und eine andere, vermittelnde Figur, die ihn belehrt: »Sieh, wie er sich rauft«. Das Raufen der Haare als Ausdruck für Verzweiflung wird als Geste gezeigt und zugleich beschrieben. Die Miniatur begleitet eine Passage des Lehrgedichts, in der Thomasin vorm Spielen warnt. Wie in der Liebe liegen auch im Spiel Freude und Leid nah beieinander:

95 AMIRA 1905, S. 234; BARAŠ 1976, S. 27.



Abb. 31: ›Welscher Gast‹, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 62^r. Motiv 71 ›Verlierer und Gewinner beim Brettspiel: Der Spieler links erkennt seine aussichtslose Situation: *Owe ich blinte* ... Als Zeichen seiner Verzweiflung und seines Zorns rauft der Verlierer sich die Haare.

*Dem spiler wirt nimmer baz,
swenner gwinnet, wizzet daz,
im enwerde wirser vil,
swenn er verliuset sîn spil.
(V. 3949–3952)*

Der Spieler sei nie besser dran, wenn er das Spiel gewinnt, ohne dass es viel schlimmer wäre, wenn er es verliert. Die Verzweiflung und Wut des Verlierers werden neben der Geste auch über seine äußere Erscheinung zum Ausdruck gebracht. Ähnlich der Darstellung der *Ira* in der ›Psychomachie‹ des Prudentius (s. o. Abb. 9) ist der zornige, verzweifelte Verlierer im Profil mit spitzen Gesichtszügen und »wirrem, fliehendem Haar« dargestellt.⁹⁶ Die Warnung Thomasins vor dem Spiel wird auf mehreren Ebenen umgesetzt. Der Spieler links ist sich des Ausmaßes des Verlustes und seiner Torheit bewusst geworden.⁹⁷ Als Zeichen für seine Verzweiflung und seinen Zorn rauft er sich die Haare. Das lasterhafte Verhalten wird ebenfalls durch seine Physiognomie kenntlich gemacht, die durch ihre karikierende Erscheinung sowohl Nähe zu den anderen negativ konnotierten Figuren innerhalb des ›Welschen Gastes‹ aufweist als auch ikonographische Muster personifizierter Laster aufgreift.⁹⁸ Die mittlere Figur verweist auf das Unglück, das den Spieler ereilen kann, und belehrt eine weitere neben ihr sitzende Person, die von dem Vorgang betroffen scheint,⁹⁹ als eine Art »Identifikationsfigur für den Leser«. Die dargestellte Verzweiflung und die Nacktheit verbildlichen offenkundig die Gefahr des Spiels. Innerhalb der Überlieferung des Motivs bleibt die expressive Geste der Verzweiflung des

96 LICHT 2022, Abb. 4.

97 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 105.

98 Vgl. Kap. IV.1.1.

99 VETTER 1974, S. 112.

Verlierers erhalten. Die auf sich zeigende Hand ist nur in den Handschriften A, G, E und b abgebildet. In den Handschriften a, U, W und H greift sich die Figur mit beiden Händen ins Haar. In den Handschriften D und H ist die Figur als langhaarige Frau dargestellt. Das Raufen der Haare mit beiden Händen, besonders bei den gescheitelten, langen Haaren in Handschrift H, greift stärker den Typus der klagenden, schmerz erfüllten Frau auf.¹⁰⁰ Die äußere Erscheinung, die besonders durch die Frisur an den personifizierten Zorn in den Prudentius-Handschriften erinnert, ist ausschließlich der Handschrift A vorbehalten. Charakteristisch für den Verlierer in allen Handschriften ist neben der Geste des Haareraufens seine Nacktheit. In allen Bildern des Motivs ist *der spiler* bis auf sein Unterkleid entblößt und bildet in seiner äußeren Erscheinung den Gegensatz zum zweiten Spieler.

Lieb, leit, milt, erge unde zorn / hânt ir gebærde niht verlorn. (V. 925–926) – Thomasin selbst beschreibt, dass Emotionen ihre eigenen Gesten haben, die nicht verlorengewandten sind. Formelhaft bekommen diese Affekte im ›Welschen Gast‹ eine universelle Gültigkeit. Die bildliche Überlieferung der Körpersprache der Figuren zeigt, dass vor allem Gesten tradiert werden, die einen inneren Ausdruck suggerieren sollen. Diese zeichenhaften Codes, die bereits in ähnlicher Form seit der Antike Gefühlsregungen nach außen kenntlich machen, bedürfen keiner direkten Adressaten oder Kommunikationspartner. Sie werden beobachtet – sowohl auf der innerbildlichen Ebene von Akteuren als auch vom Betrachter der Handschrift.¹⁰¹

IV.2.2 Symbolische Gesten

Neben den zeichenhaften Gesten, die einen inneren Ausdruck veranschaulichen, können Gesten im in den Bildern des ›Welschen Gastes‹ auch einen symbolischen Charakter haben, zwischen den Bildakteuren auf nonverbaler Ebene vermitteln und zugleich dem Betrachter das Geschehen verdeutlichen. Während der betrogene Ehemann in Motiv 73 in den Handschriften A und G durch das Ergreifen seiner eigenen Hand seine innere Gemütsregung als eine Art spontanen Affekt zum Ausdruck bringt, der sich nicht primär an ein Gegenüber richtet, bekunden in dem Pärchen die beiden Partner einander nonverbal ihre Zuneigung. Der Liebhaber berührt mit seiner Rechten die Frau am Kinn – eine Geste, die unmissverständlich auf eine Liebesbeziehung hinweist.¹⁰² Die Frau legt als Zeichen des Einverständnisses ihre

100 Vgl. BARAŠ 1976, S. 30. So zu sehen beispielsweise auch beim apokalyptischen Weib im Beatus von Burgos de Osma, Archiv der Kathedrale von Burgos de Osma, Cod. 1, Sahagún, 1086, fol. 145^v.

101 Klagegebärden, zu denen beispielsweise das Raufen der Haare und das Händeringen zählen, werden ebenfalls innerhalb der volkssprachlichen Literatur beschrieben und stehen auch dort für »zeichenhaft für eine Emotion und machen das Innere nach außen für Figuren und einen außertextlichen Rezipienten wahrnehmbar«, SCHMID 2017, S. 281.

102 BLASCHITZ 2002, S. 221f.

Hand auf seinen Arm (A) oder hebt ihm beide Hände entgegen (G). Was in der Forschungsliteratur als »streicheln«¹⁰³ oder »karessieren«¹⁰⁴ beschrieben wird, ist eine besonders im Kontext der Minne gebräuchliche Geste, die Zuneigung suggeriert. Nicht ausschließlich für die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau gebraucht, kann diese Geste auch als Zeichen für das Gefühl tiefer Verbundenheit stehen. In der illuminierten Münchener Parzivalhandschrift verabschiedet sich Tristan liebevoll von seinem Ziehvater Rual il Foitentant. Bereits zu Pferde, dreht sich Tristan zu Rual um, blickt ihn an und greift ihm ans Kinn.¹⁰⁵

Das Berühren oder Ergreifen des Kinns hat nach Klaus van Eickels seinen Ursprung im Hohelied und wird regelmäßig zur Gestaltung der O-Initiale zu Beginn des biblischen Textes verwendet.¹⁰⁶ Der Kinngriff bleibt in schriftlichen Quellen unerwähnt und wird als visuelles Zeichen in Bildern zum Erkennungsmerkmal – neben Kuss und Umarmung – für liebevolle Zuneigung. Als solches Zeichen findet es sich im ›Welschen Gast‹ ebenfalls in Motiv 26. In Handschrift A auf fol. 20^v ist die unbeständige Frau mit vier Verehrern dargestellt. All ihren Werberrn gibt sie ein Zeichen ihrer Zuneigung: Dem Mann links reicht sie ihre rechte Hand, dem sitzenden tritt sie auf den Fuß, dem knienden greift sie ans Kinn und den rechten blickt sie an. Alle Männer strecken ihren rechten Arm nach ihr aus und halten die Hand im Empfangsgestus nach oben geöffnet. Die Frau spricht, ihre Liebe stehe zum Verkauf, und agiert dabei mit zeichenhaften Gesten, die einem jeden der Anwärter das Gefühl geben sollen, der Erwählte zu sein. Der Mann, der zu ihrer Linken kniet und dem sie liebevoll ans Kinn greift, ist entzückt von ihrer Zuneigung.

Als Zeichen der Verbundenheit und Zuneigung wird die Geste in den meisten der erhaltenen Handschriften tradiert. In Handschrift E und H in Motiv 26 wird sie auf gleiche Weise erwidert. Das Liebespaar bekundet seine Zuneigung durch das gegenseitige Greifen ans Kinn. Die Schwesterhandschriften U und W übernehmen die Geste nicht; in der gemeinsamen Vorlage scheint das Bildprogramm abgeändert worden zu sein. Anstatt den vier Anwärtern verschiedene Zeichen ihrer Gunst zu senden, sitzt sie bei einem auf dem Schoß. Durch die Umpositionierung und somit Neukontextualisierung des Bildes in den Versen des Lehrgedichts ändert sich auch das Verständnis des Bildinhalts. In Motiv 73 berührt sich das Liebespaar nur noch an den Händen. Die innige Vertrautheit kann nicht mehr unmittelbar über die Gestik erschlossen werden. Zudem ist die Figur des betrogenen Ehemanns in U und W vom Geschehen abgekehrt dargestellt. Kompositorisch entstehen zwei Gruppen,

103 OECHELHÄUSER 1890, S. 47.

104 VETTER 1974, S. 119.

105 ›Tristan und Isolde‹, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51, fol. 76^r, erste Hälfte 13. Jahrhundert.

106 EICKELS 2003, hier: S. 147. Eickels' Studie enthält viele Beispiele, in denen der Kinngriff als symbolische Geste neben Kuss und Umarmung Zuneigung oder gar eine Liebesbeziehung veranschaulicht, aber auch rein abstrakt für personale Bindung zweier Personen stehen kann.

die augenscheinlich voneinander getrennt kommunizieren. Erst über den deiktischen Verweis im Spruchband des Verräters (»Siehe, was dein Weib tut!«) wird die Szene als Ganzes erschlossen. Im Vergleich der überlieferten Bilder dieses Motivs erscheinen diese übereinstimmend,¹⁰⁷ doch wird die kleine Narration aus Akteuren rechts und Beobachtern links einer unmittelbaren Erschließung entzogen. Das Lesen sowohl der Spruchbänder als auch des Lehrgedichts ist in den Handschriften ohne zeichenhafte Gestik zum Verständnis des Bildinhalts nötig. Im Prozess des Lesens der Spruchbänder wird der Betrachter durch das Bild geleitet. Während in den anderen Handschriften die beiden Gruppen durch Blicke und Gesten miteinander verbunden werden, leitet das Spruchband des Betrogenen in der Leserichtung nach rechts zum Figurenpaar über.

Hinwendung wird auch an anderer Stelle über das Greifen ans Kinn ausgedrückt. Der Kopist in Handschrift D unterstützt in Motiv 24 die aufmunternde Rede einer der Beispielfiguren an den um Hilfe bittenden Jüngling, der versucht, aus den Fängen der Trägheit zu entkommen. Wie die personifizierte Trägheit sitzt der Hilfesuchende auf einer steinernen Bank. Der ihm gegenüberstehende Mann antwortet, er solle Vertrauen zu ihm haben, und greift ihm dabei ans Kinn. Der Blick des Helfers geht über seine eigene Schulter in die Richtung der beiden Tugenden. Die Zuwendung durch seine ermutigenden Worte in Kombination mit Geste und Blick zeigt einen positiven Ausblick in die Zukunft des Jünglings. Wahrscheinlich entstammt die Geste im Bild der Handschrift D nicht dem ursprünglichen Konzept, da sie nur in dieser sehr späten Handschrift überliefert ist. Zum einen bedeutet dies, dass der Griff ans Kinn als Geste auch noch im 15. Jahrhundert als Zeichen der Zuneigung verstanden wird. Zum anderen zeigt es den nachträglichen Einfluss und den Willen des Kopisten, die nonverbale Kommunikation durch Gesten und somit auch den Bildinhalt zu verdeutlichen.

Eine weitere Geste, die als ein nach außen sichtbares Zeichen fungiert, ist das Reichen der rechten Hand in den Bildern des ›Welschen Gastes‹. Diese spezielle Geste wird in den Handschriften A und G in nur vier verschiedenen Motiven gezeigt und dabei unterschiedlich kontextualisiert. Im ersten Buch bespricht Thomasin im Lehrgedicht das Verhalten der höfischen Jungen. Die Zucht (V. 221) solle für respektvollen Umgang zwischen den Menschen, speziell im Verhältnis zwischen Mann und Frau, welches auf Wahrheit und Treue beruhen soll.

*und daz weder wîp noch man
niht enliege den andern an.
(V. 223–224)*

Der Appell Thomasins richtet sich an die Erziehung: »Mach, dass weder eine Frau noch ein Mann einen anderen belüge!« Beispielhaft zeigt das Motiv 11 einen Mann

107 OECHELHÄUSER 1890, S. 47.

und eine Frau, wie sie ihr Vertrauen bekunden und sich die Treue versprechen.¹⁰⁸ In Handschrift A reichen sich die beiden Figuren die Hände; die Geste wird im kompositorischen Mittelpunkt zwischen ihnen inszeniert. Die Darstellung exemplifiziert den Lehrtext zwar in gewohnter Weise und führt diesen in ein Handlungsbild über, doch liegt der Fokus auf der spezifischen Geste: Die jeweils rechten Hände der Figuren sind erhoben und schräg ineinandergelegt; dabei umgreifen sich die Hände nur mit dem Daumen. Diese Geste wird in weiteren Motiven der Handschrift A als Zeichen der Verbundenheit zwischen Mann und Frau benutzt (Abb. 32).¹⁰⁹ Das Reichen der rechten Hand, die *Dextrarum iunctio*, wurde bereits in der Antike als Zeichen für Treue und gegenseitige Achtung verwendet und ist auf Grabmälern bis ins Mittelalter überliefert.¹¹⁰ Im römischen Recht auch als Gestus der Eheschließung eingesetzt,¹¹¹ fungiert sie im ›Sachsenspiegel‹ als allgemeiner Vertragsritus.¹¹² Die ineinandergelegten, nicht greifenden Hände variieren in der Höhe zwischen Rumpf und Kopf, füllen aber immer den leerstehenden Raum zwischen den Figuren aus. Der Gestus ist in der Buchmalerei weitverbreitet und wird beispielsweise als Treueversprechen (Abb. 33) oder Übereinkunft (Abb. 34) zwischen Mann und Frau in volkssprachigen profanen Stoffen verwendet. Aber auch in der Millstätter Genesis wird die Geste zur Illustration der Einwilligung in das Abkommen zwischen Esau und Jakob im Zusammenhang des verkauften Erbrechts benutzt.¹¹³

Während die Geste in Motiv 11 gegenseitige Achtung und Treue symbolisiert und positiv besetzt ist, wird sie in Motiv 26 und Motiv 27 in Beispielen für lasterhaftes Verhalten benutzt. Beide Motive zeigen *exempla* im Umgang mit der Minne. In Handschrift A auf fol. 20^v (Motiv 73) ist die unbeständige Frau mit vier von ihren Verehrern dargestellt.¹¹⁴ Möglicherweise durch die provenzalische Literatur inspiriert, bekundet die Umworbene den vier Männern ihre Gunst auf unterschiedliche Art¹¹⁵ – eine davon ist das Händereichen. Die darauffolgende Miniatur des

108 OECHELHÄUSER 1890, S. 19; VETTER 1974, S. 85f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 54f. BLASCHITZ 2002, S. 223 erkennt ein Treueversprechen in den Spruchbändern und ein Ehegelübde im Bild veranschaulicht: »Das Bild zeigt ein junges Paar, das einander die Treue im Sinne des Ehegelübdes verspricht. Visualisiert werden also Braut (*spon/sa*) und Bräutigam (*spon/sus*) bei der Verlobung (*spon/sio*)«.

109 Motiv 26, Motiv 27 und Motiv 47.

110 Vgl. GRZYBKOWSKI 1984. Für Eickels ist das Verschränken der Hände nicht nur eine Liebesgeste, sondern auch eine Freundschaftsgeste oder eine Form symbolischer Kommunikation in der Politik (EICKELS 2003).

111 »Handgebärden«, LCI, Bd. 2, Sp. 215.

112 AMIRA 1905, S. 239f. Im Sachsenspiegel dient die Geste als Zeichen der Unfähigkeit.

113 Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. GV 6/19.

114 OECHELHÄUSER 1890, S. 26f.; VETTER 1974, S. 92f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 66f.

115 RANKE 1908 sieht Parallelen in der Tenzone des Savaric de Mauléon († 1233) und der Darstellung der ›unbeständigen Frau‹ im ›Welschen Gast‹, die zurückzuführen sind auf antike Stoffe. Das Motiv und der Bezug zur provenzalischen Literatur werden ausführlich in Kap. VI.2.1. analysiert.



Abb. 32: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 4^v. Motiv 11 »Vertrauen zwischen Mann und Frau«: Der Mann bietet der Frau seine Treue an: *Nim min triwe*, woraufhin die Frau ihm seine Treue ausspricht: *Ich getrwe dir wol*. Als Zeichen reichen sie sich die rechte Hand.



Abb. 33: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 178^r. Codex Manesse, »Beringer von Horheim und eine Dame geloben sich die Treue und geben sich als Zeichen die rechte Hand.



Abb. 34: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51, fol. 82^r. »Tristan und Isolder« von Gottfried von Straßburg: Nachdem Marke in Isoldes Bett die Blutflecken nach dem gemeinsamen Aderlass mit Tristan entdeckt hat, ist er misstrauisch geworden. Er fordert Isolde auf, sich dem Gottesurteil zu stellen. Diese willigt ein. Als Zeichen des Abkommens reichen sich Marke und Isolde die rechte Hand.

Motiv 27 zeigt eine weitere Gefahr der Minne.¹¹⁶ In Handschrift A auf fol. 4^v stehen sich ebenfalls Mann und Frau gegenüber und versprechen sich die Treue. Der Dialog ist fast wortgleich, und als Besiegelung des gegenseitigen Versprechens reichen sich die beiden die rechte Hand. Der Mann hält jedoch mit seiner Linken hinter seinem Rücken verstreckt ein dorniges Rutenbündel. Eine weitere, der anderen ähnlich sehende Frau im roten Gewand, die personifizierte Untreue, scheint ihm die Rute mit der Aufforderung gegeben zu haben:¹¹⁷ »Danke ihr damit«. Der Handschlag zur Besiegelung des Treueversprechens wird nur als ein Zeichen benutzt – der als der »untreue Mann« Betitelte täuscht die Frau damit. Thomasin warnt allgemein in den korrelierenden Versen vor einem solchen Verhalten (V. 1384–1389): Wort und Geste und der Wille der Betrüger folgten nicht immer dem gleichen Ziel; Gesten und Worte dienten ihnen dabei wie ein Schild, ihr böser Wille sei ihr Schwert. Die an dieser Stelle sehr bildreiche Sprache der Warnung wird illustrativ in ein Beispiel überführt, das zwar die Essenz des Lehrtextes abbildet, sich dabei aber vom Text selbst entfernt und thematisch den vorausgegangenen Bildern folgt. Nach Motiv 25, das den unterschiedlichen Umgang mit der Minne veranschaulicht,

¹¹⁶ OECHELHÄUSER 1890, S. 27; VETTER 1974, S. 93; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 67f.

¹¹⁷ OECHELHÄUSER 1890, S. 27; hingegen sieht Vetter an dieser Stelle eine Verweisgeste auf die Rute.

und Motiv 26, das vor der unbeständigen Frau warnt, schließt Motiv 27 die Bilderreihe¹¹⁸ mit der Darstellung einer weiteren Gefahr der Minne, der Täuschung.¹¹⁹ Damit thematisieren die Bilder auf einer weiteren Ebene den unterschiedlichen Umgang mit Gesten. Wie im Lehrgedicht von Thomasin, der wie andere mittelalterliche Autoren vor der trügerischen Verwendung von Gesten warnt, bereiten auch die Bilder diese Warnung diachron auf. Der symbolhafte Charakter der Geste des Händereichens in der bildlichen Darstellung scheint innerhalb der Überlieferungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ erkannt und explizit herausgearbeitet worden zu sein. In der Handschriftengruppe aUW in Motiv 27 berühren sich die beiden Figuren nicht. Zwischen ihnen im Raum sind schwebend zwei ineinandergelegte Hände dargestellt und die Geste wird isoliert veranschaulicht.¹²⁰ Die zeichenhafte Geste wird zu einem abstrakten Konzept für Verbundenheit im Bild und zum absoluten Bildmittelpunkt stilisiert. Gleichzeitig wird die Geste der tatsächlichen Handlung, auf welcher sie basiert, enthoben.

Im Unterschied zum Ausdruck der inneren Haltung, der sich als Geste des Affekts nicht unbedingt an ein Gegenüber wenden muss, wird die symbolische Geste als nonverbales Kommunikationsmittel genutzt. Als sinnbildhaftes Zeichen transportiert sie durch ihre Tradition Inhalte, die auf performative Akte konventionalisierter Kommunikation zurückgehen. Natürlich kann dies keine Rekonstruktion der mittelalterlichen Wirklichkeit sein, sondern gewährt lediglich Einsichten in ein davon abgeleitetes Konstrukt oder eine Reflektion.¹²¹ Über das Geschriebene hinaus stellen die Bilder so Bezüge zum alltäglich Erfahrbaren her und verankern den Inhalt im Erfahrungsschatz des Betrachters. Die meisten der Gesten, die für die Erzählung im Bild von Bedeutung sind, werden in der Überlieferung des ›Welschen Gastes‹ tradiert. Sie zeugen von einer langwährenden Verständlichkeit und bleiben als Mittel der bildinternen »symbolischer Kommunikation« erhalten.¹²²

IV.2.3 Deiktische Gesten

Die Mehrzahl der Gesten in den Bildern in allen erhaltenen Handschriften des ›Welschen Gastes‹ sind Zeige- und Verweisgesten, die unterschiedliche Funktionen im Bild erfüllen können. Ausgeführt wird jede Geste, um auf einen bestimmten Umstand oder ein Objekt hinzuweisen. Dabei kann der Adressat ganz unterschiedlich sein.

118 Die Formation der Motivinhalte »zu kleineren Bildserien mit einem thematischen Zusammenhang« hat bereits Schneider erkannt und kurz beschrieben, SCHNEIDER 2017, S. 121f.

119 Zur Täuschung durch Körpersprache in der Kommunikation: HAHN 1995.

120 In den Motiven 26 und 27 wird die Geste ebenfalls in allen Handschriften tradiert, mit Ausnahme von U und W, hier scheint sie unwichtig geworden oder in der Überlieferung verloren gegangen zu sein.

121 EICKELS 2003, S. 159.

122 Ebd.

Das Zeigen kann für die Akteure im Bild, aber auch für die Leser und Betrachter außerhalb des Bildes bestimmt sein.¹²³

In Motiv 73 ist die Szene unterteilt in Akteure und Beobachter. In Handschrift A durch einen Baum getrennt, steht links der betrogene Ehemann mit einer weiteren Figur, die ihn auf das Verhältnis seiner rechts stehenden Frau und deren Liebhaber aufmerksam macht: »Sieh, was deine Frau tut!« Der Ausdruck des Verräters mit seiner vorgebeugten Haltung, die Hand verschwörerisch zwischen seinem Mund und dem Kopf des Betrogenen erhoben, ist Oechelhäuser als »besonders ausdrucksstark« aufgefallen.¹²⁴ Der Baum als trennender Sichtschutz, das Vorbeugen beider Beobachter und das durch die Körperhaltung des Verräters visualisierte Flüstern evozieren ein Gefühl der Heimlichkeit, des versteckten Beobachtens. In Handschrift G stehen die beiden Gruppen enger beieinander. Der Schwätzer zeigt an dem betrogenen Ehemann vorbei mit seinem Zeigefinger auf das sich liebkosende Paar. Die Blicke der Beobachter folgen dem ausgestreckten Arm, so dass ihre Köpfe im Nacken liegen und ihre Körper in eine leichte Rückenlage fallen. Die räumliche Nähe der beiden Gruppen, die gleichzeitig zurückweichende Körperhaltung der Beobachter und der Zeigefinger, der das Paar unmittelbar in den Fokus rückt, rufen ein Gefühl des Entsetzens über das lasterhafte Verhalten hervor. Der Zeigefinger in der Miniatur dient in erster Linie der Kommunikation zwischen den beiden Figuren. Die Geste verstärkt die deiktische Rede im Spruchband, die bereits den Blick durch das »Siehe« lenken soll. Sagen und Zeigen sind etymologisch in besonderer Weise miteinander verknüpft.¹²⁵ In der Regel verweist der Zeigefinger in einer Miniatur auf einen Gegenstand oder auf eine Person. Wie Horst Wenzel feststellt, dient dieser gestische Impetus jedoch nicht ausschließlich der Vermittlung im Bild:

Doch kann diese Geste [der Zeigefinger] nicht nur zwischen den dargestellten Personen vermitteln, sondern sie kann die Miniatur auch verlassen und den Betrachter adressieren. Dann präsentiert sich das Gezeigte als ein kommunikatives Angebot.¹²⁶

Spätestens seit Leon Battista Alberti († 1472) wird in kunsttheoretischen Schriften dem Zeigen in der Vermittlung zwischen den Figuren im Bild und der Handlung sowie zwischen den Betrachtern und dem dargestellten Inhalt eine besondere Rolle zugewiesen.¹²⁷ Durch die Komposition, also die Positionierung der Figuren, Blicke, Gesten und Spruchbänder, wird der Blick des Betrachters durch das Bild geführt. Der Zeigegestus besitzt dabei einen gezielten Aufforderungscharakter:

123 WENZEL 2006C, S. 40.

124 OECHELHÄUSER 1890, S. 47.

125 REHM 2002, S. 217; vgl. auch WENZEL 2006a.

126 WENZEL, F. 2006, S. 46.

127 Die kunsttheoretischen Schriften mit Schwerpunkt auf der Gestik sind zu finden bei REHM 2002, bes. S. 25–186.

Zeigen erzeugt Aufmerksamkeit.¹²⁸ In Motiv 73 der Handschrift G des ›Welschen Gastes‹ macht das Zeigen der linken Figur den Ehemann auf den Betrug aufmerksam. Auch der Blick des Betrachters wird durch die Geste sehr gezielt gelenkt. Im Zusammenspiel mit dem Lehrgedicht kann der Gestus ein kommunikatives Angebot mit einem appellativen Charakter an den Betrachter darstellen. Die entsetzten Beobachter im Bild verstärken die Konzentration auf das *exemplum* einer lasterhaften Verhaltensweise, vor der im Text gewarnt wird, und dienen dem Betrachter als Identifikationsgruppe. In Handschrift A entstehen solche Beobachtergruppen über einen räumlichen Abstand dieser Figuren zum Handlungsgeschehen, über das sie zumeist sprechen und worauf sie mit einer pointierten Zeigegeste verweisen.¹²⁹

Die Handschriften A und G zeigen dasselbe Bildprogramm, doch durch die Abänderung in den Gebärden der Figuren ändert sich das Pathos im Bild, wodurch ein anderes Kommunikationsangebot mit dem Betrachter angelegt wird. In Handschrift A wird ein heimliches Beobachten dargestellt, das im schmerz erfüllten und verzweifelten Ausdruck des Betrogenen kulminiert, der dem Betrachter durch die Fußstellung frontal gegenübersteht. Handschrift G zeigt ein Entsetzen über das Vergehen des intim agierenden Pärchens. Durch den Zeigegestus wird der Betrug der Frau, die durch ihre Haube als verheiratet gekennzeichnet ist, aufgedeckt und gerät für den Betrachter zur Warnung. Die Kopisten der Handschriften U, W und b verzichten auf den deiktischen Impuls durch den Zeigegestus, der im Text des Spruchbandes enthalten ist.

An diesem ersten Beispiel wird deutlich, dass das Zeigen sowohl ein Zeigen für die Akteure im Bild als auch für die Leser und Betrachter außerhalb des Bildes sein kann.¹³⁰ Der Angebotscharakter des Zeigegestus richtet sich vor allem an einen bei der Konzeption des einzelnen Bildes gedachten Betrachter. Der variable Einsatz des Zeigens innerhalb der Überlieferungsgeschichte der Bilder verdeutlicht den gezielten Umgang eines jeden Kopisten mit dieser multifunktionalen Geste. Die unterschiedlichen Funktionen zeigender Personen im Bild sollen im Folgenden untersucht werden, um sich zum einen dem ursprünglichen Konzept nähern zu können und zum anderen den freien Umgang mit dieser Geste aufzeigen zu können.

Zeigende Figuren können nicht nur gezielt die Aufmerksamkeit der Akteure im Bild und des Rezipienten außerhalb des Bildes auf Personen, Objekte oder Geschehnisse lenken, sie können auch eine vermittelnde Funktion zwischen einzelnen Szenen erfüllen, ohne dabei etwas verbal zu erläutern. Gleich im ersten Bild (Motiv 1) des Bilderzyklus, das inhaltlich den Kernpunkt des Textes darstellt, den Kampf des Tugendhaften gegen die Laster, tritt eine unbeschriftete Figur mit einem vor allem in der Handschrift A sehr auffälligen Zeigegestus auf (Abb. 35a). Sie ist

128 WIESING 2013, S. 9.

129 Beobachtergruppen finden sich in Handschrift A u. a. in Motiv 19, Motiv 30, Motiv 54 und Motiv 77.

130 WENZEL 2006a, S. 24.



Abb. 35a–d: Motiv 1 ›Warnung vor der Schlechtigkeit‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r; Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 8^v; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 675 (Sigle: H), fol. 5^v; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 37. 19 Aug. 2^o (Sigle: W), fol. 9^r.

der rechten Szene zugewandt und zeigt betont mit angewinkeltm Arm über ihre Schulter zurück auf die personifizierte Schlechtigkeit und ihren Gefolgsmann. Mit der anderen Hand zeigt sie nach vorn auf den tüchtigen Menschen, dessen Spruchband sie mit ihrem Zeigefinger berührt. In der Forschung wird diese Figur häufig als *tichter* identifiziert.¹³¹ Aufgrund der exponierten Stellung dieses Bildes, das als erste Miniatur des Motivkanons noch vor dem Übergabebild (Motiv 2) den Prolog des Lehrgedichts begleitet, ist es sicherlich korrekt, diesem Bild eine besondere Funktion zuzusprechen.¹³² Auch in Handschrift G wird die Figur unbeschriftet im gleichen Gestus dargestellt (Abb. 35b). Sie zeigt ebenfalls mit abgeknicktem Arm über ihre Schulter auf die Szene in ihrem Rücken. Dennoch scheint sie deutlich mehr dem Geschehen auf der rechten Seite zugewandt. Sie ist durch die Fußstellung nach rechts ausgerichtet, mit der anderen Hand zeigt sie nicht mehr nur auf das Spruchband des tüchtigen Menschen, sondern hält es in der Hand. Innerhalb des Bildes funktioniert diese Figur in A und G ähnlich: wie ein Mittler, der durch den Gestus die beiden Szenen miteinander in Bezug setzt und sie gleichzeitig durch seine Präsenz voneinander trennt. Nicht alle erhaltenen Bilder dieses Motivs veranschaulichen diese vermittelnde Funktion.

In den Handschriften H und W (Abb. 35c–d) bleibt der Zeigegestus in abgewandelter Form erhalten und die Aufmerksamkeit richtet sich gänzlich auf die rechte Szene. In den Handschriften a und b wird die unbeschriftete Figur dem personifizierten Laster und seinem Helfer links beigegeben. Der Tüchtige hält in Handschrift a

131 VETTER 1974, S. 83

132 Nicht selten wird illuminierten Handschriften, ob lateinisch oder volkssprachig, ein Autorbild dem Text vorangestellt. Eine Analyse indirekter ›Autorbilder‹ im ›Welschen Gast‹ findet sich in Kap. VII.

diese eng zusammenstehende Personengruppe mit einem Stab auf Abstand, und in b scheinen die mittleren beiden Figuren wie zu einer Drehfigur miteinander verbunden zu sein. Der Künstler hat die als Mittler fungierende Person in A und G als eine weitere Darstellung des *boswichts* verstanden. Wie in den anderen Bildern versichert der schlechte Mensch, als Gehilfe nach links gewandt, den Auftrag der Schlechtigkeit zu erfüllen. Aus seinem Rücken heraus erwächst ein weiterer Oberkörper, der nach rechts gedreht mit einer erhobenen, krallenartig geformten Hand nach der Frau greifen will, die den tüchtigen Menschen darstellt. Das Verschmelzen der beiden Körper deutet sich bereits im Gewand an und gipfelt in den drei sichtbaren Beinen, die für zwei Figuren nicht ausreichen. Durch diese Drehfigur wird aus den verschiedenen Sequenzen, die in A und G durch die Mittlerfigur getrennt und durch die Gestik aufeinander bezogen werden, eine zeitliche Abfolge.

Ähnliche Figuren, die Szenen durch ihre Zeigegesten erklären, ordnen oder Zusammenhänge herstellen, finden sich in Motiv 10, Motiv 29 und Motiv 89 in den Handschriften A und G. Wie im ersten Motiv agiert je eine Figur zwischen zwei Gruppen, die einzeln kleine Szenen des Bildprogramms darstellen, und verweist und zeigt auf die Akteure im Bild. Sie macht dabei andere Figuren auf ihre eigenen Beobachtungen aufmerksam.¹³³ Das Lenken der Aufmerksamkeit, das Präsentieren und Vermitteln von und zwischen verschiedenen Geschehnissen, geschieht durch die Geste der Figur und wird dabei unterstützt durch Körperhaltung und Positionierung.¹³⁴ Im Unterschied zu Motiv 1 sind diese Figuren jedoch beschriftet und/oder halten ein eigenes Spruchband. Sie nehmen folglich aktiv am Handlungsgeschehen teil. Der vermittelnde Gestus enthält zwar auch ein Kommunikationsangebot, das sich an den Betrachter richtet, primär ist der Gestus jedoch Teil der bild-internen Kommunikation. Wie anhand des Motivs 73 erläutert, entstehen durch die Geste eine handelnde und eine beobachtende bzw. kommentierende Figurengruppe. Der Betrachter wird über die Identifikation mittelbar in die Kommunikation einbezogen. Diese Beobachtung stellt die Besonderheit der Mittlerfigur im ersten Bild heraus. Da diese nicht aktiv am Handlungsgeschehen teilhat, durch ihre Körperhaltung besonders in Handschrift A dem Betrachter zugewandt ist und nicht direkt in Korrelation mit den Versen gedeutet werden kann, scheint sich ihr Zeigen und Verweisen auf einer anderen als der Handlungsebene abzuspielen.¹³⁵ Sie tritt

133 VETTER 1974, S. 174.

134 Ebd., S. 174 fällt die besondere Art des Zeigens dieser Mittlerfiguren auf, die fast ungenau in mehrere Richtungen verweisen. Zu Motiv 89 schreibt er: »Bezeichnend ist auch, wie der Vorderste der Gruppe der Gefolgsleute der Bosheit auf fol. 99^r seinen Nachbarn auf den *vrum man* aufmerksam macht, indem er einen Arm über den andern zurückwirft und damit dem Genossen seine Beobachtung »präsentiert«. Im Gegensatz dazu steht die Art der Weitervermittlung durch den Letzten in der Reihe.«

135 »In den verschiedenen Zeigegesten des Dichters auf dem ersten Bild stellt sich sein Verhältnis zu dem rechtschaffenden Mann und der Bosheit dar, auf die er über die Schulter zurückweist«, VETTER 1974, S. 174.

somit in eine unmittelbare Kommunikation mit dem Betrachter und scheint auf das das gesamte Werk bestimmende Geschehen, den Kampf des Tüchtigen gegen die Laster, im ersten Bild zu verweisen.

Zeigefiguren in mittelnder Funktion gehörten zu den Strategien der Bildgliederung des ursprünglichen Konzepts, wie die Nähe der Körperhaltung dieser Mittlerfigur der Handschriften A und G in Motiv 1, Motiv 10, Motiv 29 und Motiv 89 belegt. Als gliederndes Moment sind diese Figuren, die die Geschehnisse durch ihre Präsenz sowohl voneinander trennen als auch miteinander in Bezug setzen, nicht ungewöhnlich in der Buchmalerei.¹³⁶ Diese spezifische Funktion der Zeigefigur bleibt innerhalb der Überlieferungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ nicht erhalten, da Figuren und Gruppen – teilweise deutlich umpositioniert wie in Handschrift A – in andere Dynamiken im Bildgeschehen eingebunden werden.

Ein erhobener Zeigefinger muss nicht immer direkt auf ein Objekt oder eine Person zeigen. Das Zeigen kann ebenso als Ermahnung oder Betonung der Handlung verstanden werden, doch diese Form ist selten von einem objektgerichteten Zeigegestus zu unterscheiden. In Motiv 58 wird veranschaulicht, wie Brutus und Cassius Caesar ermorden. In Handschrift A stehen sich die beiden Übeltäter gegenüber (Abb. 36). Zwischen ihnen schwebt eine unbeschriftete Figur mit rotem Umhang und Grafenhut. Im Rücken der bäuchlings gedrehten Figur stecken zwei Dolche, die jeweils von Cassius und Brutus gehalten werden. Thomasin warnt in den korrelierenden Versen vor der Vergänglichkeit der Macht. Dass diese vor dem Tod nicht schütze, schildert er in mehreren *exempla* mit historischen Figuren und erwähnt in dieser Reihung auch die Ermordung Caesars. Das Motiv kommt ohne einen Dialog aus und zeigt den Zeitpunkt seines Todes. Cassius hebt den Zeigefinger in Richtung seines Komplizen, den er zusätzlich anschaut. Während Kries die Geste nicht deutet, versteht Vetter das Zeigen als Verweis auf das vorherige, freundschaftliche Verhältnis zwischen Brutus und Caesar.¹³⁷ Oechelhäuser hingegen sieht die Geste als Warnung vor einem solchen Schicksal.¹³⁸ Der strenge Blick und der erhobene Zeigefinger lassen auch ohne verbale Kommunikation die Mahnung des Cassius deutlich werden.

Die übrigen erhaltenen Handschriften zeigen ein ähnlich konzipiertes Bildprogramm; der pointierte Zeigegestus findet sich dabei lediglich in den Handschrift U und W. Cassius scheint in diesen Varianten explizit auf den bekrönten, als »Julius« bezeichneten Sterbenden zu deuten. Auch wenn an der Klinge von Brutus in Handschrift W bereits Blut klebt, ist in den Bildern beider Handschriften Cassius derjenige, der Caesar ersticht. Die Geste richtet sich in diesen Handschriften an den Betrachter, was durch die frontal gedrehte Körperhaltung der Figur deutlich wird.

136 Spezifische Analyse solcher Mittler- oder Erzählfiguren werden in Kap. VII.2 durchgeführt.

137 VETTER 1974, S. 108.

138 OECHELHÄUSER 1890, S. 39.



Abb. 36: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 53^v. Motiv 58 ›Caesars Ermordung‹: Cassius hebt seinen Zeigefinger in Richtung Brutus.



Abb. 37: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 10^v. Motiv 15 ›Ein Jüngling ist bedacht auf das Urteil des älteren Weisen‹: Der wise man hebt belehrend seinen Zeigefinger und unterstützt so seine Aufforderung.

Der erhobene Zeigefinger als Aufforderung zur Aufmerksamkeit bzw. als Ermahnung wird in Motiv 15 in Handschrift A in der gleichen Funktion benutzt. Der weise Mann sitzt mit Umhang und Kappe bekleidet auf einer gepolsterten Thronbank (Abb. 37). Dem vor ihm stehenden jungen Mann mahnt er, dass er alles sehe. Thomasin beschreibt in den zugehörigen Versen, dass sich die jungen Leute vorstellen sollten, ein trefflicher Mann sehe ihnen bei ihrem Handeln zu. So verhielten sie sich richtig und hüteten sich vor Schande (V. 641–645). Die im Text beschriebene Imagination einen allsehenden Weisen wird im Bild als reale Figur veranschaulicht. Im aufgegriffenen Topos des *magister cum discipulis*¹³⁹ hebt der Meister unterstützend zu seiner Warnung den Zeigefinger. Sein Schüler indes blickt ihn an und verweist gleichzeitig mit der Hand in die andere Richtung. Er fragt den weisen Mann: *Sit ir da maister?* Die Geste des *juncherre* in der Marginalillustration verweist auf den Text – genau auf die korrelierende Versstelle.¹⁴⁰

Während sich der erhobene Zeigefinger, der *digitus argumentalis*,¹⁴¹ des thronenden Meisters in fast allen erhaltenen Handschriften als Geste wiederfindet, stellt

139 MEIER 2000, S. 165. Weiterführend: »Lehrer, Lehrerszenen«, LCI, Bd. 3, Sp. 86–88.

140 WENZEL 2004, S. 188 versteht das Verweisen als »abgeschwächte Greifbewegung«. So greife der Schüler nach dem Text, während er nach seinem Meister frage.

141 WENZEL 2006b, S. 37.

nur der Kopist der Handschrift D den Schüler in der gleichen abgewandten Körperhaltung und dem Verweisgestus ähnlich der Handschrift A dar. Jedoch bindet das Verweisen in A das Bild an dem Text, da der Schüler mit seiner Hand gleich einer *manicula* die entscheidenden Verse betont, wohingegen die Figur in Handschrift D aus dem Bildfeld hinaus ins Leere zeigt. Der Befund der Überlieferung verdeutlicht, dass es sich bei dieser textbindenden Geste um Eigengut des Überlieferungszweigs A* handeln könnte. Wenzel, der dieses Motiv als eines der »Schlüsselbilder für die Poetologie« des ›Welschen Gastes‹ beschreibt, skizziert eine Vereinfachung des ehemals komplex gestalteten Bildinhalts im Laufe der Überlieferung.¹⁴² Er begreift die Konzeption in Handschrift A folglich als ursprünglich.

Solche deiktischen Gesten, die aus dem Bild heraus auf den Text verweisen, finden sich in weiteren Motiven. Motiv 17 beispielweise zeigt die drei Personifikationen von dem Verstand, dem Willen und dem Werk, die in Handschrift A übereinander am Seitenrand gestaffelt stehen. Verbunden sind sie durch einen langen Stab, den alle halten. Während Verstand und Wille dazu auffordern, sie anzublicken und ihnen zu folgen, steht die Figur des Werkes zuunterst und spricht: »Ich soll das tun«. Dabei verweist sie auf zwei neben ihr stehende Verse:

*wan er niht lernen wolde,
dô er mohte, daz er solde.*
(V. 759–760)

Das Werk, das Handeln des Menschen, ist dem Willen und dem Verstand analog der Schilderung Thomasins in den Versen unterstellt und muss diesen folgen. Als Beleg für seine Stellung verweist die Figur auf den Appell des Lehrgedichtes, dass der Mensch, auch wenn er nicht wolle, zum Lernen bewegt werden solle.

Auch in Handschrift G steht das Motiv den Text flankierend am Seitenrand. Die Figuren sind im Vergleich mit der Darstellung in Handschrift A spiegelverkehrt ausgerichtet. Da das Bild am inneren Seitenrand Platz findet, zeigt die Personifikation des Werkes in ähnlicher Körperhaltung ebenfalls auf die neben ihr stehende Textkolumne, auf exakt die gleichen Verse wie in Handschrift A. Die übrigen erhaltenen Handschriften rücken die Miniatur in die Textkolumne ein. Zwar wird in einigen die Verweisgeste des Werkes tradiert (Erl, H, b), jedoch erfüllt diese keine bzw. eine geänderte Funktion, die im Kontext der jeweiligen Handschrift gedeutet werden muss. Ebenfalls wie eine Antwort auf die drohende Gewalttat des Mannes, dem die Haare verschnitten wurden, zeigt dessen Friseur in Motiv 40 in den Handschriften A und G auf den Text.

Die Beispiele zeigen, wie Figuren der Bilder durch ihre Zeige- bzw. Verweisgesten Bezüge zum Text herstellen können. Die Figuren der *exempla* in den Bildern, welche die Lehren Thomasins teilweise in alltagsnahe Szenen überführen, leben

142 WENZEL 2006c, S. 242f.

bereits nach Thomasins Verhaltensregel. Indem sie auf den Text verweisen und ihr Handeln durch die Verse legitimieren, generieren sie eine verbindliche Gültigkeit der Lehren und führen sie dem Betrachter in ihrer Evidenz buchstäblich vor Augen.

Wenzels Annahme, dass die Veränderung der Geste in Motiv 15 und der damit einhergehende Verlust der äußerst komplexen Konzeption auf die veränderte Anordnung von Text und Bild in den einzelnen Handschriften zurückzuführen ist, kann bestätigt werden. Sowohl die älteren Handschriften A und G als auch das Fragment Bue weisen auf den ersten Blick ein loses Layout im Zusammenspiel von Text und Bild auf. Während die jüngeren Handschriften die Bilder in die Textspalten integrieren und sie damit explizit an bestimmte Textstellen verorten, stehen die Bilder in den genannten Handschriften (in G teilweise) am Seitenrand. Das Zeigen und Verweisen auf Textstellen schafft eine Verbindung von Bild und Text und verpflichtet die abstrakten Lehren mit den visualisierten Beispielen. Die jüngeren Handschriften, die das Layout und somit das Bild-Text-Arrangement maßgeblich verändern, tradieren diese Art der Verweisgesten selten bzw. ohne ihre ursprüngliche Funktion. Dennoch kann keineswegs ein quantitativer Rückgang der Zeigegesten beobachtet werden. Besonders in den Handschriften a, U, W und b gibt es unzählige Figuren, die zugleich sprechen und zeigen. Das Zeigen ist häufig weder auf Figuren noch Objekte ausgerichtet. Die Indexhand korrespondiert nicht unmittelbar mit dem Inhalt des Gesagten, sondern koppelt die Geste an den Akt des Sprechens und wird zu einer Art ›performativer Sprechgeste‹.¹⁴³

An dem teilweise sehr komplexen Einsatz der deiktischen Gesten wird deutlich, wie schwierig sich eine Rekonstruktion des ursprünglichen Bilderzyklus darstellt. Gerade das Zeigen und Verweisen von Figuren kann sowohl mehrdeutig als auch unterschiedlich adressiert sein. Das Zeigen kann hinweisend oder mahnend sein, die direkte Rede der Figuren unterstützen oder als nonverbale Kommunikation für sich stehen. Die Geste kann sich an Akteure im Bild oder an Betrachter außerhalb des Bildes richten. Als formales Element lenkt das Zeigen den Blick des Betrachters, fokussiert, hebt hervor und kann sowohl Szenen im Bild miteinander verknüpfen als auch das Bild selbst mit den Versen verbinden. Eine Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Zeigegesten lässt sich selten eindeutig vollziehen. Besonders im Hinblick auf den didaktischen Anspruch des ›Welschen Gastes‹ kann jedes Zeigen in der ursprünglichen Konzeption in mahnender, Aufmerksamkeit erregender oder erklärender Geste an den Betrachter gerichtet sein. Letztendlich bleibt das Zeigen hochgradig mehrdeutig und ist interpretationsabhängig.¹⁴⁴

143 WENZEL 2006a, S. 24.

144 ABEL 1999, S. 203; KRÄMER 2003, S. 510.

IV.2.4 Verschiedene Funktionen der Gesten im Bild

Many gestures in medieval art are based on antique models and conventions that underwent deep changes, both in spirit and formal pattern, when they were adapted to Christian themes. Nevertheless, they did not lose their basic character, and continuous history of such motifs can therefore often be traced from classical origins to fully developed Christian representations.¹⁴⁵

Die Darstellung von Gesten im ›Welschen Gast‹ basiert zumeist auf antiken Modellen, die in der mittelalterlichen Kunst tradiert wurden und gebräuchlich waren. Auch wenn sie inhaltlich wie formal variieren können, so verlieren sie dennoch nicht ihren grundlegenden Charakter. Das Händerringen, das Kreuzen der Arme und der Melancholiegistus werden als Zeichen der Trauer im ›Welschen Gast‹ verwendet. Damit greifen die Illustrationen auf ein bekanntes Repertoire an Trauergesten zurück, die unter anderem in der christlichen und höfischen Buchmalerei in gleicher Manier genutzt werden. Konventionalisierte Gesten wie der Melancholiegistus oder das Haareraufen, die auf antike und/oder christliche Bildmuster zurückgreifen, bleiben innerhalb der Überlieferungsgeschichte zumeist verständlich und werden tradiert, sofern sie als Zeichen der inneren Haltung oder der Emotionen benutzt werden. In ihrer attributiven Verwendung, die als Kennzeichnung einer Personifikation dient, tritt die Geste bzw. der Gestus innerhalb der Überlieferung in den Hintergrund.

Die Figuren werden durch ihre Erscheinung und Körperhaltung sowohl charakterisiert als auch in Situationen konventionaler Kommunikation inszeniert. Entsprechend der tatsächlichen höfischen Praxis sind viele Elemente als Codes zu betrachten, welche der vorgesehene Leserkreis des ›Welschen Gastes‹ zu dechiffrieren imstande gewesen sein dürfte. Die Bilder dienen, wie Müller zu Recht feststellt, nicht der Erlernung des richtigen Verhaltens, der Gebärden, Gesten oder Haltung,¹⁴⁶ doch zeigen sie verständliche Zeichensysteme und vor allem die Übernahme traditioneller Darstellungsgewohnheiten. Dabei scheint das ursprüngliche Konzept des Werkes im verwendeten System keine Geschlossenheit angestrebt zu haben. Innerhalb der erhaltenen Handschriften wurden Gestik und Gestus teilweise aktualisiert oder verändert, aber ebenfalls keineswegs stringent verwendet.

145 BARAŠ 1976, S. 21.

146 »Zusätzlich ist der Text mit Bildern ausgestattet, diese aber sind keineswegs visuelle Repräsentationen richtigen Verhaltens, also Abbildungen von vorbildlichen, zu erlernenden Gebärden, Haltungen, Handlungen, sie sind gerade nicht mimetisch, sondern überwiegend Merkbilder, die die Aussage des Textes bildlich zusammenfassen und mit deren Hilfe sie offenbar memoriert werden soll«, ebd., S. 128.

IV.3 Die Figurengestaltung als schwer zu identifizierendes Konzept

Bei der Gestaltung der Figuren zeigen sich deutlich die stilistischen Veränderungen innerhalb der Überlieferung. Sowohl die Entstehungszeit und der Entstehungsort als auch die Gestaltungskonventionen der Werkstatt, die Anpassung an den Zeitgeschmack und auch die Auftraggeber nehmen Einfluss auf die Erscheinung der Handschriften. Neben stilistischen Veränderungen, die in diesem Kapitel nicht weiter untersucht wurden, werden unterschiedliche Momente der Veränderung sowie Übernahmen bei der Figurengestaltung deutlich.

Die äußere Erscheinung war im ursprünglichen Konzept wahrscheinlich komplexer differenziert, als die uns heute erhaltenen Handschriften veranschaulichen. So zeugen die älteren erhaltenen Handschriften beider Überlieferungswege von teilweise sehr prägnanten Merkmalen, die die Figuren rein visuell kennzeichnen und voneinander unterscheiden. Laster wurden wesentlich differenzierter dargestellt als Tugenden. Diese differenzierte und charakteristische Darstellungsweise tritt in einigen, vornehmlich jüngeren, Handschriften deutlich in den Hintergrund. Tendenziell werden eher Elemente beibehalten, die zum direkten Bildverständnis in Bezug auf die korrelierende Textstelle beitragen, wie beispielsweise hierarchische Verhältnisse. So werden auch Bildtraditionen bei der Figurengestaltung, die sich besonders auffällig in Handschrift A zeigen, nicht tradiert.

Die generell fehlende visuelle Trennung der unterschiedlichen Gruppen von Beispielfiguren und Allegorien schiebt verschiedene Realitätsebenen ineinander und muss zur Strategie des Werkes gezählt werden. So vermögen die Bilder nicht nur die Lehren des Textes in erfahrbare Beispielszenen zu überführen, sondern auch den inneren Kampf des Menschen gegen die Laster in die Alltagswelt zu verlagern und in der Vorstellung des Lesers allgegenwärtig zu machen. Hierfür war die visuelle Kennzeichnung der Figuren nicht notwendig.

Es lässt sich feststellen, dass eine geringe Anzahl unterschiedlicher Gesten verwendet wird.¹⁴⁷ Ihre Bedeutung ist dabei keineswegs feststehend, vielmehr sind sie auf verschiedenen Ebenen zu verstehen und zu interpretieren. Sie unterscheiden sich hinsichtlich ihres Mitteilungsgehalts. Während einige Figuren über ihre Körpersprache charakterisiert werden, sind andere Gesten zeichenhafter Ausdruck des inneren Zustands. Wiederum können Gesten stereotyp als Kennzeichnung einer Gesprächs- oder Kampfsituation dienen. Häufig werden sie ihrer Bedeutung entzogen und sind als deiktische Gesten Teil der Bildtektonik, die dem Betrachter durch Zeigen und Verweisen helfen, das Bild zu erschließen. Das Zeigen kann sich aber auch appellativisch nach ›außen‹ und nach ›innen‹ richten, somit sowohl die Figur

147 Nicht alle verwendeten Gesten konnten im Zuge dieser Arbeit ausführlich analysiert werden. Es wurden die aussagekräftigsten Gesten beschrieben, die nach Ansicht der Autorin modellhaften Charakter in ihrer Funktionsweise haben.

im Handlungsbild ansprechen als auch den Betrachter.¹⁴⁸ Im Wesentlichen basiert die Darstellung der Gesten- und Gebärdensprache auf einer traditionellen, letztlich bis in die Antike zurückgehenden Grundlage. Gelegentlich zeigen sich Einflüsse der deutschen Rechtssymbolik, die Ähnlichkeiten zum ›Sachenspiegel‹ aufweisen. Der jeweilige Kontext gibt dabei die Deutung der Handlung vor, er bestimmt den kommunikativen Gehalt der Geste und modifiziert ihre Bedeutung.¹⁴⁹

148 WENZEL 2006, S. 41.

149 MRASS 2005, S. 50.

V Die Bildtexte: Beischriften und Spruchbänder

Der Großteil der Motive des ›Welschen Gastes‹ enthält neben den Figuren eine Vielzahl an Bildtexten. Als Element der bildlichen Erzählung sollen Spruchbänder und Beischriften, die selbst kein Teil des Textes des Lehrgedichts sind, untersucht werden.

Schrift im Bild ist den Rezipienten im Mittelalter nicht unbekannt. Schriftbänder, Pergamentblätter oder auch beschriebene Codices in Autoren-, Schreiber- oder Evangelistendarstellungen sind bildliche Verweise auf Texte.¹ Dabei haben diese sowohl in beschrifteter als auch unbeschrifteter Form eine Stellvertreterfunktion für Text inne. Aber auch über die Verkörperung der Schrift selbst, im speziellen der *sacra scriptura*, wird Schrift in Bildern verwendet. So zeigen beispielsweise der aus dem 11. Jahrhundert stammende *Uta-Codex* sowie die Emaillearbeit am *Verduner Altar* aus dem 12. Jahrhundert eindrucksvoll, wie Schrift verwendet und gestaltet werden kann. Die Bildtexte begleiten das Geschaute in unterschiedlicher Form, erklären, kommentieren und bekommen eine bildkompositorische Funktion.

Spruchbänder² sind dagegen Träger gesprochener Rede. Untersucht wurden sie konkret seit den 1970er Jahren. Zunächst beschränkte sich die Untersuchung auf die illustrierten Handschriften zweier mittelhochdeutscher Texte eines ähnlichen Entstehungszeitraums: die heute verlorene Handschrift von Priester Wernher ›Driu liet von der maget‹³ und eine Handschrift des Aeneas-Romans von Heinrich von Veldeke, die Berliner ›Eneide‹⁴. Wilhelm Messerer untersuchte aus kunsthistorischer Perspektive zunächst die formale Gestaltung der Spruchbänder. Er beschreibt sie in Wernhers Marienlieder als die »Fortsetzung der Körpergebärde«.⁵ Karl Clausberg verdeutlicht den emotionalen Gehalt, der über die Spruchbänder in beiden Handschriften vermittelt werden könne, durch die Verknüpfung der Person mit einem Spruchband auf verschiedene Arten.⁶ Einen weiteren Aspekt diskutiert Jörg Hucklenbroich bei der Analyse der ›Eneide‹. Der schriftliche Gehalt stehe im Zentrum, weshalb Spruchbänder für ihn Informationsträger sind, die die wörtliche Rede wiedergeben.⁷ Nikolaus Henkel erläutert am Beispiel der Handschrift Wernhers drei funktionale Aspekte der Spruchbänder. Erstens haben Spruchbänder

1 WITTEKIND 1996.

2 Eine klare Trennung der Begriffe »Schriftband« und »Spruchband« ist unumgänglich. Das Schriftband ist ein Verweis auf geschriebene Texte. Schriftbänder wurden vor allem als Attribut bei Autoren- und Evangelistendarstellungen, Apostel- oder auch Prophetenbildern verwendet. Es genügte bereits die unbeschriebene Rolle als Verweis. Beschrieben konnte sie als *Incipit* oder als Hervorhebung einzelner Textstellen dienen (vgl. WITTEKIND 1996). Spruchbänder betonen die Oralität, den Dialog, das Gesprochene.

3 Ehemals Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. oct. 109 (Bayern, 1220).

4 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 282 (Regensburg, 1230).

5 MESSERER 1979, besonders S. 448–451.

6 CLAUSBERG 1991.

7 HUCKLENBROICH 1985, S. 213f.

ornamentalen Charakter innerhalb der Tektonik der Bilder. Zweitens unterstützen sie die inhalts- und kontextbezogene »Lektüre« und können so eine formale Semantik besitzen, da sie an der Aussage des Bildinhalts beteiligt sind. Drittens können sie (oft typenhafte) Miniaturen individualisieren, indem sie sich auf den Kontext berufen.⁸ Michael Curschmann sieht in der Funktion der Spruchbänder vor allem einen performativen Charakter. Eine »Schicht meta-oraler Kommunikation«, die mit Hilfe der Spruchbänder erzeugt wird, vermittele zwischen den verschiedenen Darbietungsformen, wodurch »der volkssprachige Text durch die Verbindung mit dem Bild selbst einen besonderen, höheren Grad der Aufführbarkeit« gewinne.⁹ Susanne Wittekind untersucht erstmals ausführlich Spruchbänder in lateinischen Handschriften auf ihre Verwendung, Funktion und mentalitätsgeschichtliche Verortung hin.¹⁰ Über Beispiele unterschiedlicher Handschriften vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, in welchen besonders Davidszenen untersucht werden, gelangt sie zu dem Ergebnis, dass erzählende Bilder den Betrachter durch Spruchbänder zur Reflexion anregen. Dies geschehe auf der bildlichen Ebene. Gleichzeitig seien Spruchbänder ein Indikator für den Prozess der Verschriftlichung und der Versprachlichung der Kultur.¹¹

Bereits der Überblick über den momentanen Stand der Forschung zeigt, dass vor allem die Spruchbänder in ganz unterschiedlicher Art und Weise genutzt werden können: als Ausdruck der inneren Haltung, die durch die formale Gestaltung gekennzeichnet wird, als reiner Informationsträger des Gesagten und Gedachten der Figuren, als zusätzliche Lektürehilfe, als Individualisierung des Dargestellten oder als Element innerhalb der Bildtektonik. Die Variabilität der Nutzung von Spruchbändern in den Miniaturen ergibt sich aus der Analyse von Handschriften, die an einem frühen Zeitpunkt der Verschriftung der Volkssprachlichkeit anzusiedeln sind. So ist die Varianz der Verwendung der Spruchbänder gewiss mit der Experimentierfreude am neuen Darstellungsmaterial zu verstehen. Allen gemeinsam ist, dass der Text der Spruchbänder gesprochene Sprache repräsentiert. Auch der ›Welsche Gast‹ kann auf keine konkreten Vorlagen zurückgreifen. Der Einsatz der Spruchbänder muss folglich für dieses Werk neu konzipiert worden sein; er veranschaulicht einen wichtigen Aspekt im Illustrationskonzept. In der Handschrift A des ›Welschen Gastes‹ werden gerade einmal sechs der 106 Motive gänzlich ohne Bildtexte dargestellt.¹² Das Verhältnis zeigt, dass Spruchbänder und Beischriften

8 HENKEL 1989; HENKEL 2014, besonders S. 39–42.

9 CURSCHMANN 1999, S. 400.

10 WITTEKIND 1996.

11 Ebd., S. 356.

12 Motive ohne Paratext der Handschrift A sind: Nr. 20 ›Die Vogelfänger‹, Nr. 44 ›Ritterlicher Zweikampf mit einem Sieger und einem Besiegten‹, Nr. 45 ›Aufgabentausch zwischen einem Hund und einem Ochsen‹, Nr. 60 ›Imaginärer Schwertkampf zweier Rittergruppen‹, Nr. 68 ›Ein Mann träumt von ritterlichen Siegen‹ und Nr. 83 ›Gott verhindert eine Gewalttat des Teufels‹.

als fester Bestandteil des einzelnen Motivs gelten müssen und tradiert werden. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Funktion die Bildtexte, also Spruchbänder und Beischriften, in den Miniaturen des ›Welschen Gastes‹ erfüllen. Wie werden diese in der Überlieferung behandelt?

Eine erste Antwort zur Funktion der Bildtexte in Bezug auf Text- und Bildverständnis lieferte bereits Heiko Wandhoff.¹³ In einer akribischen Analyse zeigt er, wie die Zuordnung von Motiv und Versen funktioniert. Das Motiv 24 (Abb. 38 und Abb. 39) korreliert mit drei Versen des Lehrgedichts.

chint·lat ivch niht an trachheit
 Vnde volget· fr̄m̄er livte lere
 des chomet ir ze grozzer ere
 (Hs. G, V. 1056–1058)



Abb. 38: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 14^v. Motiv 24 ›Überwindung der Trägheit‹: Die personifizierte Trägheit sitzt auf einer einfachen Thronbank und versucht, den jungen Mann vor ihr zurückzuhalten: *Dv chumst dar niht*. Dieser bittet um Hilfe: *helfet mir von hinnen*. Ihm wird zuversichtlich geantwortet: *hab gedingen vñ volge mir*. Der Entkommene in der rechten Szene wendet sich an *fr̄m̄cheit* und *Êre*: *Enphah mich ich pin ê chom̄e*. Die Tüchtigkeit empfängt ihn: *wis willechome liebe*. Die Ehre fordert sogleich: *Gib mir in hêr*.



Abb. 39: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 17^r. Motiv 24 ›Überwindung der Trägheit‹: Die *Trachheit* hält die Figur vor sich fest umschlungen und spricht: *Dv chumst tar niht*. Diese bittet: *Hilf mir von hinne*. Die Person vor dem Zurückgehaltenen macht ihm Mut: *Hab gedingen zu mir*. Die vierte Figur wendet sich an die zwei personifizierten Tugenden Tüchtigkeit und Ehre: *Enphah mich ich bin e chom̄e*. Die Tüchtigkeit empfängt ihn: *wis willechomen*. Die Ehre fordert sogleich: *Gib mir in her*.

13 Vgl. WANDHOFF 2002.

Über die Bildtexte wird die Miniatur an den Haupttext gekoppelt. Textsegmente werden innerhalb der Beischriften und Spruchbänder wiederholt. Das Laster der *trachait* wird personifiziert und durch die Beischrift kenntlich gemacht.¹⁴ Ebenso findet sich die Tugend der *ere* als Personifikation auf der rechten Seite, gleichfalls durch eine Beischrift bezeichnet. Da die Künstler bei den Figuren selten und zudem uneinheitlich mit bildlichen Attributen operieren, sind die Figuren ohne Beschriftung kaum zu identifizieren. Neben der Schwierigkeit, einen abstrakten Appell in eine figürliche Szene zu übersetzen und diese als bildgewordenes Beispiel davon zu verstehen, sorgen auch die drei mittleren, unbeschrifteten Figuren für Unsicherheit bei der Deutung des Bildinhalts. Die oft notwendige Beziehung zum Text wird über die Beischriften gegeben.¹⁵ Wandhoff stellt jedoch die Aufnahme zentraler Schlüsselbegriffe des Textes innerhalb der Spruchbänder fest.¹⁶ Die Verben *chomen* und *volgen*, die sowohl Bestandteil der Verse als auch der Bildtexte sind, verweben Bild und Text. Der Zusammenhang werde durch diese Text-Bildtext-Korrespondenzen besonders gefestigt. Die abweichende Deutung dieser Miniatur bei Oechelhäuser rührt von einer falschen Interpretation der Interaktion der rechten Figurengruppe her;¹⁷ trotz richtigen Verständnisses der Szene haben Vetter und Kries Probleme, die Figuren dem Text zuzuordnen. Es wird deutlich, in welchem Maße die Bildtexte für den Betrachter zur Aufschlüsselung des Bildprogramms vonnöten sind.

Neben der Funktion als »unentbehrlicher Vermittler zwischen Text und Illustration«, stellen die Bildtexte nach Frühmorgen-Voss einen »verlässlichen Träger szenischer Konstruktion« dar.¹⁸ Wie an Motiv 24 gezeigt wurde, erschließt sich der Inhalt des Bildprogramms über den Dialog innerhalb der Spruchbänder der Figuren. Der abstrakte Lehrinhalt wird in eine Beispielszene überführt, in welcher Figuren miteinander agieren. Generell komme das gesamte Traktat Thomasins ohne Dialog aus, wie Curschmann feststellt.¹⁹ Die Figuren in den Bildern sprächen aus eigenem Antrieb und in ihrer eigenen Sprache, und setzten so die Maximen des Textes in Handlung um. Die Forschung ist sich dahingehend einig, dass die

14 Im Bild der Handschrift G ist die Beischrift zur Trägheit in ihr Spruchband gerutscht.

15 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 41, bewertet die Beischrift als die nahezu wichtigste Darstellungskomponente.

16 WANDHOFF 2002, S. 114.

17 »Die rechte Hälfte des Bildes zeigt einen ähnlichen Vorgang [wie links]. Hier streiten sich zwei zuäusserst rechts stehende Weiber, in S, G und a als *Frumcheit* und *Ere* bezeichnet, um den Vorrang der Gunst des linken gegenüberstehenden Jünglings, dem beide die eine Hand entgegenstrecken, während die andere den betreffenden Schriftzettel hält [...]. Offenbar ist hier eine Verwechslung der beiden letztverzeichneten Schriftzettel vorgekommen, da der Vorgang keinen Sinn haben würde. Und zwar muss diese Verwechslung schon in O vorhanden gewesen sein, da alle anderen Handschriften hierhin mit A übereinstimmen«, OECHELHÄUSER 1890, S. 24f.

18 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 41.

19 CURSCHMANN 2002, S. 16.

Spruchbänder einen großen Anteil an der Vermittlung des Bildsinns tragen,²⁰ und das Bild in ›Unterbilder‹²¹ oder zeitliche Abfolgen einteilen können.²²

Untersucht werden soll nun, inwieweit sich die bestehenden Thesen auf das gesamte Werk in seiner Überlieferungsgeschichte anwenden lassen. Die Beurteilungen der Funktion der Spruchbänder bzw. Bildtexte beziehen sich in den sehr allgemein gehaltenen Äußerungen zumeist auf das rekonstruierte Konzept eines Originals, das nicht erhalten ist und auch nicht weiter beschrieben wird. Dabei ist nicht immer eindeutig, welche Handschriften untersucht wurden. Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, ob die Kopisten bei der Wiedergabe der Bildtexte einem gemeinsamen Konzept folgen, das im Laufe der Überlieferung verstanden und respektiert wurde. Neben einem großen, übergreifenden Konzept interessiert der Einsatz der Bildtexte im Kontext jeder einzelnen Handschrift.

Zunächst sollen die ältesten erhaltenen Handschriften (A und G) beschrieben und komparatistisch untersucht werden. Hierzu muss geprüft werden, wie viele Schreiber an den Bildtexten gearbeitet haben. Die Bildtexte greifen teilweise den Haupttext auf, wie Wandhoff herausgestellt hat, die Wiedergabe ist jedoch punktuell und nicht bindend. Das Schöpferische und Kreative der Kopisten zeigt sich besonders in den Abweichungen der Bildtexte in einzelnen Handschriften, die unikal überliefert sind. Hierbei ist die korrekte Schreib- und Darstellungsweise der Spruchbänder und Beischriften, also die Rekonstruktion des Ursprünglichen, eher sekundär. Die Abweichungen können sowohl Aufschluss über den Entstehungsprozess der Handschrift als auch den Anspruch der Kopisten und ihr Verständnis des Bildes und dessen Beziehung zum Text geben. Dennoch betrifft die Gestaltung der Bildtexte nicht nur die Schreiber. Auch die Zeichner, die Platz für die Bildtexte lassen und die Spruchbänder einzeichnen mussten, spielen in der Entstehung der Miniatur in Bezug auf die Funktion der Bildtexte eine entscheidende Rolle.

V.1 Kollaboration bei der Bilderhandschrift

Unsere heutige Erwartungshaltung an illuminierte Bücher ist vom Druck geprägt und geht von einem einheitlichen, strukturierten Ganzen mit Text und Bild aus.²³ In seiner Präsenz muss das Buch als solches erfasst werden, als eine konzeptionelle Zusammenstellung von gestalteten, beschriebenen und gemalten Seiten. Selbst die

20 »Das Verständnis der Miniaturen ergibt sich aus den Textstellen, die sie illustrieren. Durch Spruchbänder wird der Sinnzusammenhang verdeutlicht.« VETTER 1974, S. 83. Dazu auch: LERCHNER 2002, S. 70.

21 KLARE 2002, S. 192.

22 »Die Sprechbänder vermitteln hier [Motiv 40] und in zahlreichen anderen Bildbeispielen das Geschehen über Monologe oder Dialoge, die meist durch Aufforderungen und Antwort eine logische zeitliche Folge vorgeben.« WENZEL 2006a, S. 24.

23 SAURMA-JELTSCH 2014, S. 177.

Codices gleichen Inhalts unterscheiden sich dabei in ihrer äußerlichen Erscheinung, denn eine jede Handschrift ist unter jeweils eigenen Voraussetzungen entstanden. Ihre Entstehung hing nicht nur von Faktoren wie Zeit, Material, Können, Traditionen oder einem unterschiedlichen Anspruch ab, sondern wurde auch durch die Kollaboration in Arbeitsverbänden bestimmt. Müller verweist auf die Bedeutung der Materialität, »die dem Zeichenträger für den Prozess der Speicherung und Übermittlung von Informationen zugemessen wird«. ²⁴ Als materieller Zeichenträger entsteht jeder Codex, der den ›Welschen Gast‹ überliefert, in je besonderer Arbeitsteilung von (möglicherweise) Autor, Schreiber, Redakteur, Illuminator und Rubrikator. Wie bereits die Kollaboration von Schreibern und Illuminatoren bzw. Zeichnern der Miniaturen die Erscheinung der Handschrift und ihre Sinnzusammenhänge beeinflusst, soll im Folgenden untersucht werden.

V.1.1 Untersuchung von Handschrift A

Der Handschrift A als ältester überlieferter Handschrift wurde in der Forschung bisher die meiste Aufmerksamkeit gewidmet. Philologische und paläographische Analysen der Bildtexte dienten dabei vor allem dazu, die Handschrift zu datieren und zu lokalisieren. Der Schreiber des Haupttextes (S1), also der Verse, ist nicht zugleich der Schreiber der Spruchbänder und Beischriften.

Nach Karin Schneiders Analyse der Schriftsprache bevorzugen die Spruchbandtexte gegenüber dem Haupttext die Schreibung mit undiphthongiertem *î*. ²⁵ Andererseits beobachtet sie häufigere Diphthongschreibungen von *û*, *ũ* und *ue*, auch einzelne *a*-Umlaute als *ae*. Die übrigen Unterschiede zum Haupttext seien gering.

Die paläographische Analyse von Tino Licht bestätigt Schneiders Beobachtungen. ²⁶ Die Texte innerhalb der Bilder seien erst nach dem Haupttext entstanden, allerdings in zeitlicher Nähe. Innerhalb der Bildtexte scheidet Licht zudem zwei Hände. Am auffälligsten ist die offensichtliche Nutzung zweier unterschiedlicher Tinten. Während einer der Schreiber (S2) eine leicht bräunliche Tinte verwendet, schreibt der andere (S3) in einer Tinte von deutlich dunklerer, fast schwarzer Farbe. Anhand der Buchstabenschäfte ließen sich die Schreiber nach Licht leicht auseinanderhalten (Abb. 40): Während der Hauptschreiber (S1) die Buchstaben zumeist mit gespaltenen Schäften versehe, verwende der zweite Schreiber (S2) gedeckte Schäfte, der dritte Schreiber (S3) schreibe ohne Schaftansatz. ²⁷ Als ein weiteres Merkmal stellt Licht die Gestaltung des Buchstaben Z heraus. Der Hauptschreiber (S1)

24 MÜLLER 1995, S. 450. Zum Ansatz der *Material Philology* siehe auch: NICHOLS 1997 und GUMBRECHT 1997.

25 SCHNEIDER 1978, S. 175.

26 LICHT 2022.

27 Ebd., S. 157, Abb. 7.



Abb. 40: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 12^v. Motiv 17 ›Das Werk, der Wille und der Verstand‹: Haupttext Schreiber 1 (S1), Bildtexte Schreiber 2 (S2), außer Daz werch und gerte (S3). Schäfte – S1: gespaltene Schäfte (Z. 2 *enhat*); S2: gedeckte Schäfte (oberstes Spruchband *sich*); S3: ohne Schaftansatz (Beischrift untere Figur *werch*). Buchstabe Z – S1: mit gewelltem Oberstrich (Z. 1 *Ze*); S2: mit oberem Haken (unteres Spruchband *ez*); S3: mit unterem Haken (Beischrift untere Figur *Daz*). Beischriften in den Miniaturen – S2: D-E-Ligatur mit hochgestelltem *e* (Beischrift der oberen Figur *der*); S3: oft Majuskel *D* mit Zierstrich, in diesem Fall ohne Zierstrich (Beischrift untere Figur *Daz*).

schreibe das Z mit gewelltem Oberstrich, der zweite Schreiber (S2) mit einem oberen Haken und der dritte (S3) mit einem unteren Haken. Licht beobachtet bei dem ersten Bildschreiber zudem noch Tendenzen des schrägovalen Stils.²⁸

Zu ergänzen sind diese Kriterien in Bezug auf die Unterscheidung der zwei Bildschreiber um die unterschiedliche Gestaltung der Anfangsbuchstaben in den Beischriften. Zumeist beginnen diese mit einem bestimmten Artikel. Nutzt der eine Schreiber (S2) beim Artikel *der* fast ausschließlich eine D-E-Ligatur mit hochgestelltem *e*, so verwendet der andere (S3) vermehrt Majuskelbuchstaben zu Beginn des Wortes. Diese sind überwiegend mit einem zusätzlichen Zierstrich in gotischer Tradition versehen.

Nach der Analyse aller 106 Motive der Handschrift A wird deutlich, dass die meisten Miniaturen von dem dritten Schreiber (S3) beschriftet wurden. Während die Schreiber sich innerhalb der ersten 35 Motive noch abwechseln, übernimmt der dritte Schreiber ab Motiv 36 die komplette Beschriftung der Bilder. Wie in Abb. 40 zu sehen, kommt es vereinzelt auch vor, dass beide in derselben Miniatur tätig werden.

Bisweilen gibt es Bildtexte, die so nur in der Handschrift A enthalten sind.²⁹ Bei den unikal überlieferten Bildtexten und Abweichungen handelt es sich vornehmlich um Unterschiede, die durch das Vergessen oder Weglassen von Beischriften entstanden sind (Motiv 32, 58, 70, 95, 96, 107). In manchen Motiven scheinen die Beischriften erst im Laufe der Zeit verschwunden oder so verblasst zu sein, dass sie kaum noch lesbar sind.³⁰ Besonders betroffen sind diejenigen Motive, die am Seitenrand stehen. Abnutzung oder auch nachträgliche Seitenbeschneidung haben zum Verlust geführt. In Motiv 24, dem oben erläuterten Fallbeispiel, sind die Beischriften der Tüchtigkeit und der Ehre durch Abrieb so stark verblasst, dass sie nur noch in Ansätzen am Original zu erkennen und durch den Vergleich mit den anderen Handschriften rekonstruierbar sind.

Einige Änderungen der Bildtexte können eine Verschiebung der Bildaussage zur Folge haben. Gleich die erste Miniatur (Motiv 1) in Handschrift A zeigt eine solche Abweichung (Abb. 41). Rechts steht ein junger Mann mit hellem Gewand und roten Strümpfen mit beiden Füßen auf einer bäuchlings mit ausgestreckten Armen am Boden liegenden Gestalt, die zum Tüchtigen hinaufblickt. Am linken Bildrand ist die blaugekleidete personifizierte Schlechtigkeit dargestellt: Mit hochgezogenen,



Abb. 41: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r. Motiv 1 »Warnung vor der Schlechtigkeit«: Sowohl die Auftraggeberin links, die ihre Diener zum lasterhaften Handeln anstiftet als auch die unterlegene Figur in der rechten Szene werden als *Bosheit* beschriftet. Auch wenn letztere von ihrer äußeren Gestaltung dem *Boshaft* im roten Gewand ähnelt.

- 29 Manchmal zeigt die Handschrift D die gleichen Abweichungen, was für Fehler im gesamten Überlieferungsstadium sprechen könnte. Das bedeutet: der Schreiber in A hat sie entweder bereits in dieser Form abgeschrieben oder den Fehler selbst erst in den Überlieferungsstadium eingebracht.
- 30 Auch Kries hat bei einigen Motiven Schwierigkeiten und unterstellt Handschrift A Abweichungen in den Bildtexten, die bei der genauen Betrachtung in Resten zu lesen sind (Motiv 10, Motiv 61). KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 54 und S. 96.

buckligen Schultern, nackten Füßen und verdrehter Hand gibt sie die Anweisung, alle erdenklichen Unannehmlichkeiten zu meiden. Der schlechte Mensch, mit markant spitzer Nase und zackigem Kopfsaar, nimmt diese Aufforderung devot entgegen. Auch er trägt keine Schuhe und hat einen ähnlich gestalteten Körper wie seine Herrin: hochgezogene, bucklige Schultern und nach außen verdrehte Hände. Zwischen diesen beiden Figurengruppen steht eine Person, oft als Dichter bezeichnet,³¹ die als Mittlerinstanz zu fungieren scheint.³² Inhaltlich bezieht sich das Dargestellte auf die Verse 79–86 der Vorrede, in welchen Thomasin schildert, dass der Tüchtige die schlechten Leute nicht nur durch sein korrektes und gutes Verhalten verärgert, sondern sie am Ende auch dominiert. In Handschrift A ist die unterlegene Figur nicht als »böser Mensch« bezeichnet, der im Auftrag der personifizierten Schlechtigkeit handelt. Vielmehr beherrscht der Tüchtige am Ende die *Bosheit* selbst. Vom Maler könnte das Bild ursprünglich anders angelegt gewesen sein, denn die Physiognomie und das Kopfsaar sind fast identisch mit dem *Bosvaht* in der linken Bildhälfte. Der Schreiber (S2) hat die Figur vermutlich nicht korrekt im Sinne des ursprünglichen Konzepts beschriftet.³³ Da die Schreiber der Bildtexte erst nach den Malern arbeiten, müssen sie auf das Dargestellte reagieren. In diesem Fall scheinen der Bildtextschreiber (S2) und der Maler den Inhalt unterschiedlich interpretiert zu haben.

Dennoch bleiben solche Abweichungen in den Bildtexten die Ausnahme. In Motiv 61 konnte der Schreiber zunächst die vorgegebenen Bänder nicht zuordnen. Die Aussage der Gier schreibt er in das Spruchband der Kargheit. Er korrigiert den Fehler, indem er den Freiraum zwischen Figur und Spruchband nutzt und durch einen abschließenden Strich den Spruchbandcharakter betont. Dieses Bild zeigt das einzige unbeschriftete, leere Spruchband in der gesamten Handschrift, deren Schreiber mit großer Sorgfalt gearbeitet haben. Ungeklärt bleibt lediglich der vermeintliche »Fehler« des Schreibers (S3) im zweiten Motiv (Motiv 2). Die »Deutsche Zunge«, dargestellt als sitzende Frau in einer Rundbogenarchitektur, empfängt einen Boten. Dieser überbringt ihr das Buch, den »Welschen Gast«. Sie hält ein Spruchband in seine Richtung, das unverständlich ist: *Seit mir chan si daz*. In der Forschungsliteratur wird dies unterschiedlich interpretiert. Während Vetter die Frage auf Thomasins Fähigkeiten bezieht,³⁴ geht Kries von einer Korruption

31 WENZEL 2002a, S. 86; PETERS 2008, S. 94; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 47; VETTER 1974, S. 83; OECHELHÄUSER 1890, S. 16.

32 OTT 2002a, S. 43. vgl. zur Funktion und Gestaltung der »Mittlerfigur« Kap. IV.2.3.

33 Von einer falschen Beischrift gehen sowohl Michael Curschmann (CURSCHMANN 2002, S. 18 Anm. 16), als auch Friedrich Wilhelm von Kries (KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 47) aus. Ewald Vetter sieht eine Abweichung und stellt die Diskrepanz zwischen der Bezeichnung im Bild und der Beschreibung in den Versen heraus, VETTER 1974, S. 83. Horst Wenzel sieht hingegen keine Verschiebung der Bildtexte, sondern versteht das identische Erscheinungsbild der beiden Figuren als »metonymische Repräsentation der Bosheit«, WENZEL 2002a, S. 88.

34 Vetter versteht die Aussage in Bezug auf die Verse 96ff.: *Da von solt dv vernêmen heÛte-/Ob dir ain welihischer man-/Leiht avh des gesagen chan-/Tevschen daz dir mvge gevallen*-(Hs. A, V. 96–99), VETTER 1974, S. 84.

des ursprünglichen Textes aus.³⁵ In den anderen überlieferten Handschriften ist zumeist die Frage nach dem Autor zu lesen: *Sendet mir tomasin daz?* Zu einem sehr frühen Punkt innerhalb der Überlieferungsgeschichte zeigt die älteste Handschrift eine auffällige Abweichung. Die deutlich jüngere Handschrift D, welche im Stemma der Handschrift A am nächsten steht und viele der Abweichungen der Handschrift A übernimmt, verzeichnet eine weitere Variante. Zu lesen ist im Spruchband der Frau: *bis willkum kaufman*, vielleicht ein Indiz für die Unverständlichkeit dieser Variante in Handschrift A für den zeitgenössischen Kopisten.

Generell wird der Raum für die Bildtexte vom Maler vorgegeben und wahrscheinlich aus der Vorlage übernommen. Während die Beischriften in der Handschrift A freistehen können, wurden die Spruchbänder teilweise vor oder hinter die Figuren geführt, teilweise um die Figuren herum vorgezeichnet und in einem nächsten Schritt vom Schreiber mit Text gefüllt. Die drei Zeichner in der ältesten Handschrift gehen dabei unterschiedlich vor (Abb. 42–44).

Der erste Zeichner (Z1) begrenzt die Länge der Spruchbänder für den Schreiber. Er zeichnet ihre Umrandung in schwarzer Tinte ein. Manchmal reicht der vorgegebene Platz nicht aus und der Text wird über das Spruchband hinausgeschrieben (vgl. Motiv 9, Motiv 25). Der zweite Zeichner (Z2) bemisst die ebenfalls ausschließlich schwarz gezeichneten Spruchbänder etwas schmaler, dafür aber meist länger. Auffällig ist, dass die Spruchbänder nach hinten größtenteils offengelassen werden. Hin und wieder hat der Schreiber sie durch einen kurzen Strich geschlossen. Da die Spruchbänder dem Schreiber allgemein weniger Raum für den Text lassen, kommt es häufig vor, dass der Text das Band überschreitet (vgl. Motiv 50, Motiv 51). Der dritte Zeichner (Z3) gibt zwar die Länge der Spruchbänder vor, zeichnet sie aber so breit, dass der Schreiber bei Platzmangel die Möglichkeit hatte, das Band mit mehreren Textzeilen zu füllen. Zudem nutzt der Zeichner für die Konturen, wie auch bei den Figuren und Objekten, sowohl rote als auch schwarze Tinte. Manchmal sind die Spruchbänder nicht gerade geschlossen, sondern V-förmig. Durch den Abschluss und den teilweise senkrechten Verlauf erinnern sie an Banner.

Zumeist werden die Spruchbänder vom dazugehörigen Sprecher gehalten oder mit der Hand bzw. dem Arm berührt. Der Text verläuft vom Sprecher weg. Die Spruchbänder können in einem Bild in unterschiedliche Richtungen ausgerichtet sein, die Lesbarkeit wird hierdurch erschwert – ein Indiz dafür, dass die Darstellung der wörtlichen Rede im Vordergrund stand. Im besprochenen Fallbeispiel von Motiv 24 (s. o. Abb. 16 und Abb. 17) trifft dies zu. Da die Spruchbänder sowohl vertikal als auch horizontal ausgerichtet sind und nach oben wie unten vom Sprecher gehalten werden, der Text jedoch immer vom Sprecher ausgehend geschrieben ist, entstehen unterschiedliche Leserichtungen. Das Spruchband der Trägheit, welches in Unterstützung ihrer Bewegung nach links ausgerichtet ist, steht auf dem Kopf.

35 KRIES 1984/85, S. 48. In der übrigen Forschungsliteratur wird das Problem nicht thematisiert.



Abb. 42: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 19^f. Motiv 25 ›Umgang mit der Minne: (Z1) Der Text der ersten personifizierten Minne geht über das Spruchband mit dem letzten Wort hinaus: *Ich bi blint vñ mach blintē*.



Abb. 43: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 33^f. Motiv 39 ›Die Zucht als thronende Herrin: (Z2) Die schmalen Spruchbänder der unteren beiden Figuren wurden offengelassen, das der oberen nachträglich mit Textende geschlossen.



Abb. 44: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 98^f. Motiv 88 ›Die Untugend mit Bittstellern und der enttäuschte tüchtige Mensch: (Z3) Die Spruchbänder sind deutlich breiter, so dass der Text bei Platzmangel auch zweizeilig geschrieben werden kann. Sie werden sowohl in Schwarz als auch in Rot eingezeichnet. Das mittlere Spruchband ist nach unten in einer bannerähnlichen Form geschlossen.

Durch die unterschiedlichen Richtungen der Spruchbänder und den dadurch kreuz und quer verlaufenden Text wird die Dynamik des Bildes im Rezeptionsvorgang unterstrichen. Theoretisch müsste das Buch ständig gedreht werden. Ausnahmen der Beschriftungsrichtung zeigen sich in den Motiven 14, 17 und 18. In diesen drei Bildern gibt es jeweils ein Spruchband, das gegen die übliche Ausrichtung beschriftet wurde. Der Text geht nicht vom Sprecher aus, sondern läuft auf diesen zu. Alle drei Spruchbänder wurden vom zweiten Bildschreiber (S3) beschrieben. Die Ausrichtung unterstützt dabei die Lesbarkeit. Abgesehen von diesen Ausnahmen des zweiten Bildschreibers (S3) bei seiner frühen Tätigkeit innerhalb der Handschrift – geht man von einer chronologischen Beschriftung der Bilder aus – gibt es keine weiteren Abweichungen. Die Vermutung liegt nahe, dass man sich in der ältesten überlieferten Handschrift um Einhaltung des Konzeptes bei der Beschriftung der Spruchbänder und der damit verbundenen Betonung der Oralität bemüht hat.

Der Verlauf der Spruchbänder lenkt den Blick des Betrachters durch das Bild. Die pergamentgrundigen Bänder können sowohl in den leeren Raum hineinlaufen als auch vor den Figuren geführt werden – seltener hinter ihnen. Besonders der erste Zeichner scheint die Spruchbänder aber auch in der formalen Ausprägung auf semantischer Ebene genutzt zu haben. Sie können sehr gerade senkrecht oder waagrecht verlaufen, leicht gerundet oder sogar in Schleifen liegen. Ihre Ausrichtung unterstützt nicht nur die Bilddynamik, sondern kann dementsprechend den inneren Ausdruck des Sprechers verstärken. Während das Spruchband der personifizierten Schlechtigkeit in Motiv 1 (Abb. 58) aus geröteter Hand im leichten Bogen über ihren Dienstmann, den *Bosvaht*, in Richtung des Tüchtigen weist, hält der tüchtige Mensch auf der anderen Seite das seine fest in beiden Händen. Er steht ruhig und aufrecht, sein Spruchband wirkt durch die leichte Krümmung wie ein stabiler Schild gegen den Angriff des Bösen. Der zweite Zeichner (Z2) scheint nicht so viel Wert auf die formale Gestaltung der Spruchbänder gelegt zu haben. Sie verlaufen meist leicht gerundet, gelegentlich mit zittriger oder sogar doppelter Linienführung, entsprechend seiner Figurenzeichnung. Auch die Spruchbänder des dritten Zeichners (Z3) wollen nicht den inneren Zustand des Sprechers oder den Bildinhalt verstärken. Selten verlaufen sie in starken Bögen und wirken eher starr und ruhig. Durch ihre ausgeglichen wirkende Gestaltung und den breiteren Schriftraum wird die Zuordnung und Lesbarkeit der Spruchbänder vereinfacht. Der Inhalt des Bandes steht im Vordergrund.

Für die Beschriftung der Bilder in Handschrift A lässt sich kein durchgängig einheitliches Konzept festhalten. Drei Zeichner und zwei Schreiber haben kollaboriert, jeder von ihnen hat seine Eigenarten. Einzig die Betonung des Sprechaktes wird von den Schreibern auch zu Ungunsten der Lesbarkeit mit wenigen Ausnahmen beibehalten. Während der erste Bildschreiber (S2) bis auf die angesprochene Verschiebung der Beischriften in Motiv 1 kaum Unsicherheiten oder Fehler aufweist, weicht der zweite (S3) gerade in einigen der ersten vom ihm beschriebenen Bilder von der Schreibrichtung innerhalb der Spruchbänder ab. Zudem zeigen sich beim

zweiten Bildschreiber mehr Fehler – dies kann selbstverständlich mit der weitaus höheren Anzahl beschrifteter Motive zusammenhängen. Dennoch weisen die Fehler vielleicht auch auf ein ungenaues Arbeiten hin, etwa das unverständliche Spruchband in Motiv 2, der Fehler der Beschriftung und das leere Spruchband in Motiv 61; dies kann bis zu einigen leichteren Abweichungen führen, wenn der Schreiber Beischriften offensichtlich nicht mitkopiert hat. Während der erste Bildschreiber (S2) noch ältere Elemente des schrägovalen Stils nutzt, verwendet der zweite (S3) zusätzliche Zierstriche bei Majuskelbuchstaben in gotischer Tradition. Aus den Schreibgewohnheiten im Zusammenhang mit dem unterschiedlichen Fehlerpotential kann geschlossen werden, dass der erste Bildtextschreiber (S2) erfahren gewesen sein dürfte oder zumindest eine andere Schreibausbildung genossen hat. Die akribische Untersuchung der Handschrift A zeigt, wie das endgültige Aussehen der Handschriften von den einzelnen Akteuren in der Produktion geprägt wird.

V.1.2 Untersuchung von Handschrift G

In Handschrift G, die dem zweiten Überlieferungszweig voransteht, lassen sich keine unterschiedlichen Hände feststellen.³⁶ Haupttext und Bildtexte scheinen von ein und demselben Schreiber geschrieben worden zu sein. Die 113 enthaltenen Bilder inklusive der Spruchbänder wurden ausnahmslos von einem Zeichner hergestellt. Es scheinen also hauptsächlich zwei Personen die Handschrift inhaltlich gestaltet zu haben.

Im Gegensatz zur Handschrift A fehlen in Handschrift G deutlich seltener Bildtexte.³⁷ Auffälliger sind deren unikal tradierte Abweichungen. In einigen Motiven scheint sich der Schreiber bewusst von der Vorlage zu entfernen und das Geschriebene zu verändern. In Motiv 22 beispielsweise wird die Einzelfigur in allen erhaltenen Handschriften als »falsch« oder »Falschheit« betitelt. Die Personifikation der falschen Art zu handeln oder des Lasters wird durch die Änderung in Handschrift G zu einer Beispielfigur: »das falsche Weib«. Die meisten kleinen Abweichungen der Bildtexte in G ändern kaum etwas am Aussagegehalt des Bildes. Einige Ausnahmen zeigen aber auch Änderungen, die den Bildsinn abwandeln. Motiv 48 veranschaulicht eine Beispielszene, in welcher sich wohlhabende Menschen nur mit denjenigen vergleichen, die reicher sind als sie selbst. Die hintereinander aufgereihten Figuren beneiden den jeweils vor ihnen Stehenden um dessen Gut. Dabei blicken alle in die gleiche Richtung, ausgenommen die mittig stehende Figur, die Reflexionsvermögen zeigt und zurückblickt.³⁸ Während die ganz rechts stehende Figur in

36 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 6.

37 Selten kommt es vor, dass Beischriften nur in G fehlen (Motiv 12) oder ein Spruchband leer bleibt (Motiv 52).

38 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 85.

den Handschriften A, D und H als »der Reichste unter ihnen« bezeichnet wird, wird sie in Handschrift G als »der Weise« betitelt. Der hierarchischen Ordnung, die in A, D und G die Figuren nach ihrem Wohlstand aufreihet, steht in G nicht der reichste, sondern der weise Mann voran. Der vorderste Mann vergleicht sich mit niemandem, sondern schaut nach vorn und betont, dass er für seinen Reichtum hart arbeiten müssen. Die Verschiebung im Bildtext impliziert eine veränderte Interpretation des Bildes. Es geht nicht mehr um die Anordnung der Gruppe der Wohlhabenden, an deren Spitze der Reichste steht, sondern um das lasterhafte Vergleichen. Derjenige, der sich nicht vergleicht, ist der weise Mann.

Der Schreiber der Bildtexte, der zuvor das gesamte Lehrgedicht abgeschrieben haben muss, beweist auch an weiteren Bildtexten, wie gebildet er offenbar war und wie gut er Thomasins Text durchdrungen hat. Eine Besonderheit der Bildtexte in Handschrift G und ein Unikum in der gesamten Überlieferung des ›Welschen Gastes‹ sind die lateinischen Termini, die der Schreiber den Bildern hinzufügt. In Motiv 2 betitelt er im Übergabebild den Überbringer der Handschrift an die personifizierte deutsche Zunge als *causa efficiens*.³⁹ Damit wird in die Figur des Boten in Handschrift G für den Rezipienten mit der Figur des Autors konnotiert, die in der gelehrten Debatte des 13. Jahrhunderts mit der aristotelischen Wirkursache gleichgesetzt wurde.⁴⁰ In Motiv 9 wird die als *Ger̄vde* bezeichnete Figur zusätzlich als *sensus tactus* betitelt. Das im Mittelhochdeutschen selten als Substantiv verwendete Wort ist für das 13. Jahrhundert bisher nur im ›Welschen Gast‹ belegt. Thomasin verwendet es an späterer Stelle in seinem Werk mit der Bedeutung »Tastsinn«, die vom Schreiber tautologisch als lateinischer Terminus ins Bild integriert wird.⁴¹

Die Spruchbänder werden in der Regel von ihrem Sprecher gehalten. Gelegentlich berührt das Band den Sprecher an der Hand, dem Arm oder dem Körper, wenn die Hand gestikuliert oder etwas hält. Vornehmlich hat der Zeichner die Spruchbänder in vertikaler Ausrichtung ins Bild eingefügt, sie können dabei nach oben wie nach unten ragen. Eher selten verlaufen sie geschwungen, gebogen oder vor bzw. hinter den Figuren her. Da sie meist der Ausrichtung der Figuren entsprechen, gliedern sie sich harmonisch in die Bildtektonik ein. Dabei kann die Breite je nach vorhandenem Platz variieren. Zumeist sind die Spruchbänder lang und schmal gestaltet und werden einzeilig beschrieben. Besonders bei den Miniaturen, welche in einen extra ausgesparten Raum in der Textspalte gemalt wurden, sind die Spruchbänder deutlich breiter gehalten, so dass sie zwei- oder dreizeilig vom Schreiber beschriftet werden konnten (Abb. 45). Alternativ gebraucht der Zeichner auch die Möglichkeit, das Spruchband um Figuren oder Schrift herumzuschlängeln. Diese sorgfältige Planung führt dazu, dass es mit Ausnahme des Widmungsbildes (Motiv 122) zu

39 WACHINGER 1991 löst die Kürzung *t/cā efficiens* erstmals in der nun als richtig geltenden Lesart auf.

40 Eine ausführliche Analyse des Motivs folgt in Kap. VII.3.

41 Weiterführend zu dieser Beischrift siehe Kap. V.2.



Abb. 45: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 12^v. Motiv 16 ›Die Spielsucht‹: Die Spruchbänder werden von ihren Sprechern gehalten. Sie sind vom Zeichner in unterschiedlicher Breite eingezeichnet, angepasst an den vorhandenen Platz. So können sie ein-, zwei- oder auch dreizeilig beschriftet werden. Die Spruchbänder der linken Figuren sind am Ende bzw. am Anfang mit einer einfachen Falte mit harter Kante dargestellt, wodurch ihre Haptik betont wird.

keinerlei tatsächlichen Überschreitungen des Spruchbandes durch den Text kommt. Gelegentlich wird die Materialität des Bandes betont, indem der Anfang in der Hand des Sprechers oder das Ende eine einfache Falte mit harter Kante aufweisen.

Wie in Motiv 16 (Abb. 45) deutlich wird, beschriftet der Schreiber die vorgegebenen Bänder in der gleichen Ausrichtung – unabhängig davon, ob der Text auf den Sprecher zuläuft oder von ihm ausgeht. Bei der Beschriftung steht die Lesbarkeit im Vordergrund. Der Betrachter findet in der Handschrift keine Spruchbänder vor, die auf dem Kopf stehen. Dennoch gibt es Motive, in denen der Schreiber die Ausrichtung des Textes ändert. Zu sehen ist dies u. a. im angesprochenen Fallbeispiel des Motivs 24. Die Spruchbänder der linken drei Figuren sind von oben nach unten zu lesen – das Buch müsste um 90 Grad mit dem Uhrzeigersinn gedreht werden. Die Aussagen der anderen drei Figuren erschließen sich von unten nach oben – das Buch müsste um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn gedreht werden. Die unterschiedliche Ausrichtung der Bildtexte korreliert mit dem Bildprogramm. Eine Dialoggruppe ergibt sich in der Trägheit, dem jungen Mann, der ihr entfliehen möchte, und dem ihm zugewandten Helfer. Die andere Dialoggruppe bilden der Entkommene und die beiden Tugenden, die ihn empfangen. Die beiden Gruppen werden so nicht nur durch die Positionierung der einzelnen Figuren geschieden, sondern auch durch die Spruchbänder. Die Abgrenzung entsteht im Rezeptionsvorgang. Während die Spruchbänder innerhalb dieser Miniatur bereits inhaltlich eine zeitliche Abfolge evozieren, bindet der Schreiber den Erschließungsprozess des Inhaltes an die jeweilige Gruppe.

In Handschrift G sind weniger inhaltliche Abweichungen zu finden, die unikal überliefert sind. Dieser Befund kann auf die Überlieferungssituation zurückgeführt werden, denn Handschrift G gliedert sich als älteste Bilderhandschrift früh in den großen Überlieferungszeitraum ein. Dennoch zeigt die homogen wirkende Verwendung der Spruchbänder auch den Unterschied in der Zusammenarbeit von einem Schreiber und einem Maler im Gegensatz zu einem größeren Arbeitsverbund.

V.2 Spruchbänder als Träger szenischer Konstruktion

Wie im Vergleich der frühen Abschriften (Handschrift A und G) des ›Welschen Gastes‹ deutlich geworden ist, kann die Ausführung der Spruchbänder in den einzelnen Handschriften unterschiedlich sein. Neben dieser Freiheit zur Um- und Neugestaltung sind die inhaltlichen Abweichungen der Bildtexte gering. Besonders der Inhalt der Spruchbänder und die daraus entstehende Dialoge können eine Miniatur in eine zeitliche Abfolge untergliedern; es ergibt sich eine logische Ordnung der wechselnd geführten Reden, wie Motiv 24 deutlich macht. Das Bild hat jedoch weitere Möglichkeiten, Gesprochenes oder Gedachtes auf direktere Art und Weise als der Text zu veranschaulichen. So sind beispielsweise im ersten Bild im 1. Buch, dem Motiv 9, auf fol. 3^v in Handschrift A vier Figuren dargestellt (Abb. 46).⁴² In der Mitte liegt ein Mann, der von allen Seiten gestoßen, gezogen und gehalten wird. Die Forschung ordnet diesem Motiv eine längere Textpassage über 20 Verse zu (V. 141–160), in der Thomasin Erziehungsratschläge für die höfische Jugend gibt. Vor allem Müßiggang sei ein Laster für junge Leute (*muoze ist jungen liutn untugent*, V. 147). Die Trägheit (*trâkeit*, V. 148) und die Jugend gehörten nicht zusammen. Auch wenn man nichts zu tun habe, rät Thomasin, solle man tadellos reden oder darüber nachdenken, was es zu tun gebe. Der Lehrinhalt, den Thomasin in allgemeiner, abstrakter Form erläutert, wird im Bild an einem *exemplum* konkretisiert, das über die dialogischen Spruchbänder erschlossen werden kann. Die *frumheit* links hält einen Stab in der rechten Hand, mit dem sie den Liegenden anstößt. Dabei fordert sie ihn auf: »Steh auf, Trägheit!« Der mit übergeschlagenen Beinen liegende junge Mann, als *tracheit* betitelt, versucht, seinen Müßiggang zu legitimieren: »Es ist noch nicht Tag«. Eine Figur ohne Beischrift ergreift ihn mit beiden Händen und spornt ihn weiter an: »Munter auf, munter auf!« Unterhalb der personifizierten Trägheit befindet sich eine Figur in gebückter Haltung mit spitzem Gesicht und zackigem Kopfhaar, die unbetitelt bleibt. Ihre markanten Gesichtszüge erinnern aber an die Personifikation der Schlechtigkeit und ähneln dem vorangegangenen Bild in der Handschrift. Sie hält in einer Hand eine Schlinge, mit welcher sie den jungen Mann am Hals nach unten zieht. In der anderen, merkwürdig abgeknickten Hand hält sie ein Spruchband mit der Aufforderung: »Bleib ruhig liegen!« Sowohl der Bildaufbau als auch der Inhalt der Spruchbänder ist in Handschrift G ähnlich (Abb. 65).

Im Unterschied zur Handschrift A werden hier alle Figuren mit Beischriften versehen (Abb. 47). Die kauernde Person wird als *bôsheit* betitelt, so wie sie ihrer Physiognomie nach auch in Handschrift A angelegt worden ist. Die Figur am rechten Bildrand wird durch ihre Beischrift *Gerúrde* zur Personifikation. Diese Bezeichnung der Figur ist so oder in ähnlicher Weise auch in den Handschriften a, U, W, H und E tradiert. In Handschrift b scheint die Beischrift wie in Handschrift A zu fehlen, und Handschrift D betitelt die Figur als den Getreuen (*der getrew*). Das Substantiv

42 OECHELHÄUSER 1890, S. 18; VETTER 1974, S. 84f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 53f.



Abb. 46: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 3^v. Motiv 9 ›Aufweckung des Untätigen‹: Die Tüchtigkeit spricht: *stant uf tracheit*: Gleichzeitig sagt die kleine Schlechtigkeit: *Lige stille lige stille*. Auch der Tastsinn versucht die Trägheit zu ermuntern: *wol uf wol uf*. Die Untätigkeit jedoch ist müßig und hört auf die Schlechtigkeit *Ja ist ez noch nicht tach*.



Abb. 47: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 9^r. Motiv 9 ›Aufweckung des Untätigen‹: Die Tüchtigkeit will die Trägheit zum Aufstehen bewegen: *Stant v̄ dv tracheit*, während die Schlechtigkeit zum Liegen auffordert: *Lig stille ein wile*. Von vorn zieht der *sensus tact[us]* an der Untätigkeit, die meint: *Ja ist ez noch nicht tach*.

gerüerde ist bis ins 14. Jahrhundert ausschließlich bei Thomasin nachweisbar.⁴³ Im 6. Kapitel des 7. Buches zählt Thomasin die fünf Sinne auf:

vümf tür in sînem lîp.
 ein ist gesiht, diu ander gehærde,
 diu dritte wâz, diu vierde gerüerde,
 die vümfsten ich gesmac heiz.
 (V. 9450–9453)

In ähnlicher Verwendung wie über 100 Jahre später bei Konrad von Megenberg im ›Buch der Natur‹ bezeichnet Thomasin den Tastsinn als *gerüerde*. So ist die in A unbetitelte Figur in einem Großteil der überlieferten Handschriften als Personifikation des menschlichen Tastsinns identifiziert. In Handschrift G unikal überliefert, erhält sie gleichsam tautologisch eine zweite, lateinische Beischrift *sensus tact[us]*. Für Thomasin ist der Tastsinn der wichtigste der fünf Sinne; während die anderen vier das Leben angenehmer machten, vermag niemand ohne den Tastsinn zu leben

43 LEXER, Bd. 1, Sp. 889.

(V. 9488–9489: *aver ân gerüerd niemen geschiht / daz er müge lange leben*). Die aristotelische Aufteilung der Wahrnehmung in fünf Sinne wird in der Naturphilosophie des 13. Jahrhunderts aufgegriffen und weiterentwickelt.⁴⁴ Welchen *wîsen man* Thomasin zitiert, ob er direkt auf Aristoteles verweist, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden.⁴⁵ Die taktile Wahrnehmung wird später bei Thomas von Aquin zur wichtigsten Körperempfindung.⁴⁶

In der direkt korrelierenden Textstelle zu Motiv 9 wird der Tastsinn als treibende Kraft nicht erwähnt. Somit leistet das Bild spätestens durch die Bezeichnung eine Interpretation, indem es auf die naturphilosophischen Lehren des 12. Jahrhunderts anspielt, die im Text erst wesentlich später erläutert werden. Die Warnung Thomasins vor dem Müßiggang wird im Bild in eine alltäglich nachvollziehbare Handlung überführt. Die agierenden Figuren werden durch ihre Beischriften kenntlich gemacht und ihre Intentionen durch die Aussagen in den Spruchbändern verdeutlicht. Dennoch entsteht hier keine zeitliche und logische Abfolge, wie es Lerchner beschreibt.⁴⁷ Das Bild selbst zeigt das zeitgleiche Einwirken unterschiedlicher Motivationen. Dies wird zum einen durch bildliche Elemente in den Gesten der Figuren, die den Untätigen schieben, ziehen und zurückhalten, und in der Körperhaltung der kauern den Boshaftigkeit und den übergeschlagenen Beinen des Untätigen umgesetzt. Zum anderen erschließt sich die Handlung über das Lesen der Spruchbänder, bei der es keine logische Abfolge gibt: alles kann ebenso gut zeitgleich geschehen und gesagt werden. Eine zeitliche Abfolge, wie sie Lerchner beschreibt, entsteht erst durch den Rezipienten. Während nämlich das Bild in seiner Gesamtheit auf ihn einwirken kann, können die Bildtexte nur nacheinander gelesen werden. Der liegende junge Mann, der Untätige, befindet sich im »Einflußbereich guter und böser Kräfte«.⁴⁸ Er wird von der personifizierten Tugend der Tüchtigkeit und des Tastsinnes zur Tätigkeit aufgefordert und von der personifizierten Schlechtigkeit zurückgehalten. Er selbst hat eine Ausrede, um in der Untätigkeit zu verweilen. Identifiziert sich der Betrachter mit dem Untätigen im Bild, so kann er das Hadern und Ausweichen, die Ausrede nachempfinden. Das Zusammenspiel von Text und Bild gibt ihm die Möglichkeit, sein Verhalten zu überdenken und zu ändern. Durch die Lehren Thomasins vom Laster der Untätigkeit in der Jugend und deren

44 Vgl. JÜTTE 2000, S. 29–139.

45 Hugo von Sankt Viktor († 1141) nennt zwar den Sehsinn als den wichtigsten, doch ähnlich wie Thomasin folgert er, dass ohne den Tastsinn auch die anderen Sinne nicht funktionieren würden: *Unde et in digitis pollex, qui tactum significat, coadunatis in unum digitis solus omnibus respondet, quia sine tactu nullus sensuum esse potest* (HUGO 1854, *Eruditionis Didascalicae Libri VII*, 7, Sp. 818).

46 Thomas von Aquin beispielsweise entwickelte aufbauend auf die Lehren von Aristoteles eine komplexe Theorie der Sinneswahrnehmung, bei welcher der Tastsinn die Grundlage aller anderen Sinne bildet, JÜTTE 2000, S. 82f.

47 LERCHNER 2002, S. 70.

48 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 53.

Auswirkungen im Alter sowie die bildlich umgesetzte Szene des wahrscheinlich jedem bekannten inneren Kampfes zwischen Untätigkeit und Aktivität wird das lasterhafte Verhalten alltagsnah erfahrbar und verständlich gemacht.

Im Laufe der Überlieferungsgeschichte nimmt die physische Interaktion zwischen den Figuren ab. Die Tüchtigkeit hat lediglich in Handschrift D noch einen Stab, mit dem sie den Untätigen stößt. Der personifizierte Tastsinn berührt in allen Darstellungen die Figur der Untätigkeit mit unterschiedlicher Intensität. In den Handschriften G, A, D und E ergreift sie die Hand des Müßigen mit beiden Händen und zieht ihn hoch, während sie ihn in H, b, a und W nur noch an der Hand und/oder Arm und in U am Bein zu berühren scheint. Ähnliche Unterschiede lassen sich auch bei der Bosheit ausmachen. In den Handschriften G, A, D und E wird die Untätigkeit nicht nur verbal, sondern auch physisch zurückgehalten. In a und H greift die Bosheit noch nach der liegenden Figur, während sie in U, W und b funktionslos in eine unbestimmte Richtung zeigt. Dabei bleiben die Bildtexte, abgesehen von dialektalen Einflüssen, in ihrem Sinngehalt gleich. Es zeigt sich also, dass die szenische Konstruktion hauptsächlich über die Bildtexte bzw. die Spruchbänder funktioniert und tradiert wird.

Motiv 91 dagegen zeigt ein Handlungsbild mit Dialog, der eine logische Abfolge bzw. ein zeitliches Nacheinander des Gesagten und Gemachten evoziert.⁴⁹ Die Forschung ordnet der Miniatur eine längere Textpassage von 22 Versen zu (V. 6559–6580). Diese ist Teil des 6. Kapitels des 5. Buches. Thomasin mahnt zur gerechten Verteilung durch den Herrn. Bekommt einer zu wenig (*lützel*), so schadet es, denn dann kann er vor Hunger nicht richtig studieren. Bekommt einer zu viel (*vil*), reflektiert er sein Leben nicht und wird es nicht strebsam verbringen (V. 6567–6572).

*seht wie der herre teilet wol
daz er nâch rehte teilen sol!
er ersticket einen mit guot
und læt den andern mit armuot
ân guote kunst gar verderben
(V. 6573–6577)*

Seht, schreibt Thomasin, wie vortrefflich der Herr das austeilte, was er austeilen sollte, wie es sich gehört. Den einen ersticke er mit Reichtümern und lasse den anderen in Armut ohne solide Kenntnisse zugrunde gehen – obwohl dieser eigentlich fähig wäre, Kenntnisse zu erwerben. Daraus folgert Thomasin eine abschließende Frage: »Ist es dann nicht seine [des Herrn] Schuld, wenn dieser wie jener ein Schurke wird?«⁵⁰ Thomasin geht es um die Verteilung von Gütern (*guote*) und um den Erwerb von Bildung. Diejenigen, die zu viel bekommen, ruhen sich auf ihrem

49 OECHELHÄUSER 1890, S. 58f.; VETTER 1974, S. 123; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 124f.

50 Übersetzung nach WILLMS 2004, S. 97.

Reichtum aus, und diejenigen, die zu wenig bekommen, haben keine Möglichkeit, Bildung zu erlangen. In Handschrift A zeigt die Miniatur auf fol. 102^v vier Figuren (Abb. 48). Mittig sitzt *Ein herre* auf einer Thronbank. Am linken Bildrand steht die personifizierte Gier. Sie schiebt einen knienden Mann näher an den Herrn heran und rät ihm, schnell den Mund aufzumachen. Der kniende, *Der riche*, hat die Hände in einem bittenden Gestus erhoben, den Kopf in den Nacken gelegt und den Mund geöffnet, so wie auch die Gier. Der Herr schüttet aus einem großen Geldbeutel kleine, runde Objekte in den Mund des Reichen. Auf der rechten Seite, im Rücken des Herrn, steht *Der bedurfe[n]t*. Dieser bittet: »Herr, gebt auch mir!« Abgewandt spricht der Herr: »Er benötigt es, ich gebe ihm nichts«.

Handschrift G weist den gleichen Bildaufbau auf, wie in der Handschrift üblich in weniger expressiver Form von Mimik und Gestik der Figuren. Einzig die Spruchbänder weichen in ihrer Gestaltung ab (Abb. 49). Das Spruchband des Herrn wechselt von der rechten auf die linke Seite und schlängelt sich zwischen der Figur des Armen und der Thronbank nach unten. Ebenso ist das Spruchband des Bedürftigen abfallend nach unten eingezeichnet. Diese Varianz unterliegt der divergierenden Größe des freien Platzes für die Miniatur. In Handschrift G ist sie in die Schriftspalte eingepasst und somit durch den Text zu den Rändern begrenzt. Der Inhalt der Dialoge ist identisch. In beiden Handschriften wird das Programm durch die Gesten der Figuren in groben Zügen erkennbar und durch das Lesen der Spruchbänder erklärt. Zudem eröffnen sie kausale Zusammenhänge der Aktionen – ein Handlungsbild



Abb 48: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 102^v. Motiv 91 ›Der Habsüchtige bekommt Geld, der Bedürftige nicht: Die Gier weist den Reichen an: *Gier aufvaste*. Ein Bedürftiger hinter dem Herrn bittet diesen: *Herre gebt auch mir!* Doch dieser lehnt ab: *Bedorft ers ich gebe ich im nicht*.



Abb 49: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 50^v. Motiv 91 ›Der Habsüchtige bekommt Geld, der Bedürftige nicht: Die Gier weist den knienden Mann an: *Gier vil vaste wit vf*. Während der Herr dem Reichen Geld in den Mund schüttet, wird er von einem Bedürftigen gebeten: *Herr gebt ovch mir!* Der Herr erwidert: *bedorft ers ich gebe im nicht*.



Abb 50: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 6^v. Motiv 13 ›Ein Bär soll das Singen lernen‹: Der Mann singt dem Bären das *Alma redemptoris mater* vor. In dem Spruchband werden Buchstaben mit Neumen gemischt.

entsteht. Thomasins sprachliches Bild wird in diesem Motiv mit Leben gefüllt: er *ersticket einen mit guot / und læt den andern mit armuot / ân guote kunst gar verderben* (V. 6575–6577). Der Reiche bekommt vom Herrn seine Gaben, in späteren Überlieferungen deutlich als Münzen dargestellt, in den Rachen geschüttet. Dahingegen wird durch den Dialog und die abgewandte Körperhaltung deutlich, dass er dem Bedürftigen die Mittel verwehrt. In Handschrift G werden die Spruchbänder wie im Motiv 24 zur Abgrenzung der beiden Gruppen genutzt. Nicht nur der Herr wendet sich der personifizierten Gier und dem Reichen aktiv zu, auch die Spruchbänder haben die gleiche Ausrichtung. Hingegen kann das Spruchband des vergeblich bitenden Armen erst durch eine Drehung des Codex gelesen werden.

Ein weiteres Beispiel zeigt die Verknüpfung von evozierter Oralität, Text und Bild in einer experimentellen Weise. In Motiv 13 wird ein Bär dargestellt, der das Singen erlernen soll. In Handschrift A auf fol. 6^v am Seitenrand dargestellt, greift ein junger Mann einem aufrecht stehenden Bären an den Kopf (Abb. 50).⁵¹ Der Blick des Lehrers geht dabei nach oben. In seiner Rechten hält er ein Spruchband, das vor dem Körper des Bären geführt ist und einen auf den ersten Blick unleserlichen, zeichenhaften Text enthält. Das Spruchband beginnt mit dem Buchstaben A, darauf folgen Zeichen, die wohl als Neumen zu deuten sind.⁵² Diese melismatisch ausklingenden Noten stellen eine direkte visuelle Verbindung zu den zwei korrelierenden Versen her,⁵³ indem sie ihr Spruchband überschreiten und an den die Zeile der Verse anknüpfen:

*ich wil iu sagen daz der per
wirt nimmer ein guot singer.
(V. 357–358)*

51 CURSCHMANN 2007, S. 51 interpretiert die Geste als ein Zeigen des Lehrers auf das Auge des Bären.

52 KÜHN 2002, S. 203.

53 CURSCHMANN 2007, S. 51.

Der Bär, der niemals singen lernen wird, stellt ein Exempel für die unedlen Kinder (*vnedeln chint*, V. 359) dar, deren Aufenthalt am Hof nicht die gewünschte Wirkung hat.⁵⁴ Vorbilder für den Gedanken des Textes könnten verschiedene Fabeln gewesen sein, von denen keine getreu nacherzählt wird.⁵⁵

Ikonographisch greift die aussichtslose Bären dressur einen Typus auf, der auch in einer historisierten Initiale 100 Jahre zuvor wiedergegeben wird.⁵⁶ Die ungefähr 1120 für das Kloster Rochester geschriebene Handschrift zeigt auf fol. 75^r in der A-Initiale zu Beginn einer Namensliste einen Dompteur, der versucht, einem vor ihm stehenden Bären das Sprechen beizubringen.⁵⁷ Er hat dem Bären ein Geschirr angelegt, hält ihn am Strick und droht ihm mit erhobener Keule. Aus seinem geöffneten Mund treten die Buchstaben ABC aus, während der Bär ein A von sich gibt. Mit einer neuen Dynamik wird diese Figurenkonstellation im ursprünglichen Konzept des ›Welschen Gastes‹ aufgegriffen. In Handschrift G erscheint das Tier deutlich kleiner als der Mensch, die Positionierung und Gestik bleibt aber gleich. Mit den Rücken zu den Versen gewandt, packt der Lehrer den Bären sichtlich am Schopf und hält ihm das Spruchband unter die Nase. Von den in ähnlich zeichenhafter Weise wiedergegebenen Buchstaben ist in Handschrift G mehr zu entziffern als in A. Der Vergleich mit den anderen überlieferten Bildern zu diesem Motiv zeigt, dass es sich um den Anfang der marianischen Antiphon *Alma redemptoris mater* handelt, die teilweise ausgeschrieben, teilweise von neumenartigen Zeichen durchsetzt im Spruchband zu lesen ist. Der musikalische Charakter des Spruchbandes wird besonders in Handschrift b hervorgehoben. Das Spruchband wird in dieser Miniatur durch eine Tafel mit Notensystem und daruntergeschriebenem Text ersetzt, die der Lehrer unter den Arm geklemmt hat. Das fast untrennbare Vermischen von Neumen und Buchstaben lässt den Text zwar unlesbarer werden,⁵⁸ doch ruft es dem Rezipienten eine gut bekannte Melodie ins Gedächtnis. Durch dieses Spruchband wird mehr visualisiert als nur gesprochener Text. Neben der besonderen Veranschaulichung von Oralität in diesem Motiv zeigt die älteste erhaltene Handschrift zugleich ein besonderes, wahrscheinlich in der Überlieferung verlorengegangenes System von Text-Bild-Verknüpfung. Das lose Layout in Handschrift A bindet die Miniaturen nicht in die Textspalten ein, wie es die jüngeren Handschriften zur Gewohnheit werden lassen. So wie der Bildtext bzw. die Zeichen des Spruchbandes die korrelierenden Verse berühren, könnte auch der Blick des Lehrers, der nach oben in Leere verlaufen zu scheint, einen Verweis auf eine weitere Textstelle gegeben haben.⁵⁹ Die ursprüngliche Anordnung wurde evtl. durch einen neuen Seitenumbruch im Text nicht präzise übernommen. In Handschrift A finden sich weitere

54 VETTER 1974, S. 86.

55 KÜHN 2002, S. 203.

56 CURSCHMANN 2007, S. 51.

57 Eine Abbildung findet sich in DE HAMEL 2012, S. 80, Pl. 66.

58 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 56.

59 CURSCHMANN 2007, S. 51.

Bilder, die über Zeigegesten der Figuren das Bild mit den Versen verbinden⁶⁰ und vermuten lassen, dass der Text-Bild-Bezug ursprünglich sowohl über visuelle Bezüge als auch die von Wandhoff erläuterten Wortdoppelungen in den Bildtexten funktionierte. Die stetige Änderung des Layouts der einzelnen Handschriften verhinderte zwar die Weitergabe solcher akkurat geplanten, visuellen Verweise vom Bild auf den Text, sie waren aber andererseits durch die Einbindung der Bilder in die Textspalten auch nicht mehr notwendig.

Beischriften und Spruchbänder sorgen für Eindeutigkeit im Bildprogramm. Figuren, die vor allem in den jüngeren Handschriften immer weniger über bildliche Attribute charakterisiert sind, werden durch Beischriften benannt und somit individualisiert, erläutert und zuordenbar. Die Spruchbänder können das Geschaute ähnlich einem Text in eine zeitliche Abfolge bringen, dabei gliedern und präzisieren sie die Interaktionen der Figuren. Die Handlung wird meist erst über das Lesen der Spruchbänder verständlich. Darüber hinaus kann das Bild einen Zustand evozieren, in welchem alles Gesagte gleichzeitig zu denken ist. Erst im Rezeptionsprozess entsteht ein Nacheinander. Durch eine experimentelle Modifikation der Spruchbandinhalte konnten nicht nur Gesagtes und Gedachtes veranschaulicht werden, sondern auch Gesungenes. Über die Bildtexte können gleichsam auch Text und Bild miteinander verknüpft werden. Durch das Wiederholen bestimmter Worte der Verse in den Bildtexten und/oder die geschaffene Eindeutigkeit kann das Bild im Text verankert werden, ohne dass dies explizit durch das Layout der Handschrift vorgegeben wird.

V.3 Motive ohne Bildtexte

Neben den szenischen Bildern, die durch das dialogische Moment der Spruchbänder das Geschehen im Bild vermitteln, ordnen und erklären können, bleiben einige Motive gänzlich ohne Bildtexte.⁶¹ Es handelt sich bei all diesen Bildern um Darstellungen eines konkret geschilderten Beispiels aus dem Haupttext, die keine abstrakten Inhalte in ein Handlungsbild überführen, und wo das Bild auf den ersten Blick inhaltlich nicht über den Text hinausgeht. Die Motive 44 und 45 beziehen sich beide auf das 2. Kapitel des 3. Buches, in welchem Thomasin zur Beständigkeit mahnt. Das Laster der *unstaete* charakterisiert er an verschiedenen Beispielen. Motiv 44 bezieht sich auf zwei Verse (V. 2645–2646) eines größeren Abschnittes über die gottgewollte Ordnung, in welcher jedes Ding seinen festen Platz hat (V. 2611). Nur der *toersche man* (V. 2628) will außerhalb dieses Platzes existieren, was eine große Unbeständigkeit zur Folge hat. Jeder, so schreibt Thomasin, würde »die seine für die

60 KLARE 2002, S. 187.

61 Es handelt sich um die Motive 20, 23, 44, 45, 60, 68, 83. Dabei ist Motiv 23 nur in den Hss. A und D mit Beischriften ausgestattet, in Hs. G fehlen alle Bildtexte. Motiv 68 wiederum weist in Hs. G eine Beischrift auf, hingegen ist A (ebenso wie D, U, W, a) unbeschriftet.

Plackerei des anderen hergeben« (V. 2636–2637). Neben anderen Berufsgruppen, die er aufzählt, wäre ein Geistlicher gerne ein Ritter, hat er keine Lust zu lesen und der Ritter lieber ein Geistlicher, wenn ihn der Speer vom Sattel holt und er durch körperlichen Schmerz eine Niederlage erfährt. Dargestellt ist ein ritterlicher Zweikampf in dem Moment, in welchem der eine Ritter mit gebrochener, nicht mehr einsatzfähiger Lanze von einem anderen Ritter durch einen Stoß aus dem Sattel gehoben wird und zu fallen droht.⁶² Die Illustration des Verses: *swenn er den satel rûmt dem sper* (V. 2646) benötigt nach Lerchner keine Beischriften oder Spruchbänder, um verstanden zu werden.⁶³ Die angesprochene Vertauschung des zugewiesenen Platzes in der Ordnung überführt Thomasin ins Tierreich:

*Wolt der hunt ziehen den wagen
Und der ohse de hasen jagen
Si diuhtn uns beidiu wunderlich
(V. 2661–2663)*

Tauschten Ochse und Hund ihren Platz, müsste der Hund den Wagen ziehen und der Ochse den Hasen jagen. Das wäre für jeden absonderlich. Unbeschriftet wird dieses Bild textgetreu dargestellt in Motiv 45.⁶⁴ Die Absurdität und Unsinnigkeit des unbeständigen Verhaltens wird gezeigt. In dem zweizonigen Bild wird oben ein vor den Wagen gespannter Hund gezeigt und unten ein einen Hasen jagender Ochse. Auch wenn die Verse in diesen beiden Motiven wortgetreu illustriert werden,⁶⁵ kommt es im Laufe der Überlieferung dennoch zu Abweichungen des Bildinhalts.

In der Handschrift H wird deutlich, dass der Zeichner Probleme hatte, den Bildinhalt zu verstehen, weshalb er die Bilder losgelöst vom Lehrgedicht betrachtete. Die Kampfszene der Ritter wurde entsprechend übernommen, jedoch nachträglich mit einer unverständlichen Bildbeischrift versehen. In typisch rubrizierter, kalligraphisch präziser gotischer Minuskel steht neben dem gerahmten Bild: *Dem Wille/Der Werd*. Auf der folgenden Seite ist die gerahmte Miniatur zu Motiv 45 ebenfalls sorgfältig in die Textspalte eingefügt. Das vertikal ausgerichtete Bild übernimmt die Zweizonigkeit im Darstellungsmodus. Die Handlung wird bühnenartig inszeniert: Es gibt einen Untergrund, der durch die grüne Farbe an eine Wiese erinnert, der Hintergrund ist in einem aufwendigen, kleinteiligen Muster gestaltet. Während oben ein weißes, gezäumtes Pferd einen Karren zieht, springen unten ein Ochse und ein Hase durch die Landschaft. Obwohl die korrelierenden Verse direkt über der Miniatur zu lesen sind, verlieren sie durch das Pferd, welches der Realität

62 OECHELHÄUSER 1890, S. 33f.; VETTER 1974, S. 100f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 81.

63 LERCHNER 2002, S. 73.

64 OECHELHÄUSER 1890, S. 34.; VETTER 1974, S. 101; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 81f.

65 LERCHNER 2002, S. 74. FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 61 sieht in diesem Motiv die bildliche Übernahme eines Gleichnisses.

entsprechend den Wagen zieht, ihren ursprünglichen Sinn bzw. illustrieren nicht mehr wortwörtlich das Beispiel der Lehren Thomasins.

Besonders auffällig gestalten sich die Zusätze in der Dresdner Handschrift.⁶⁶ Das Motiv 44, welches zwei zu Pferde kämpfende Ritter zeigt, wird in Handschrift D um kleine figürliche Szenen erweitert (Abb. 51a). Die Kampfszene ist in ihrem Aufbau den anderen Handschriften sehr ähnlich: Der linke Ritter stößt den rechten, der bereits seine Lanze zu Boden hat fallen lassen, vom Pferd. Die Pferde selbst tragen in dieser Darstellung auch eine Panzerung an Kopf und Vorderbeinen, wie sie in der mittelalterlichen Tjost üblich war.⁶⁷ Die Rüstungen der Ritter erscheinen individualisiert, ihre langen Holzlanzen sind mit Turnierkronen versehen. In einer zweiten Bildzone unterhalb des Kampfes, auf einem angedeuteten, erdigen Untergrund, befinden sich zwei weitere Szenen, die durch Spruchbänder und Beischriften begleitet werden. Zu sehen sind links ein Knecht und ein Bauer. Der Knecht hackt Holz, der Bauer steht mit vor der Brust verschränkten Armen hinter ihm und kommentiert: *des knechtes leben ist ohn sorg*. Das andere Spruchband, vermutlich das des Knechts, ist durch die Beschneidung des Blattes unleserlich geworden. Die rechte Szene zeigt einen Kaufmann und einen Handwerker. Der Kaufmann sitzt mit einem gut gefüllten Geldbeutel auf einer einfachen Bank und schaut dem Handwerker bei der Arbeit zu. Dabei stellt er fest: *not und angst muss ich han*. Der *werchman*, ein Schmied, hält ein Stück Metall in das brennende Feuer seines Schmiedeofens. Rechts neben dem Ofen liegen auf einem Holzstamm Zange, Hammer und ein kleiner Amboss, links befindet sich ein Blasebalg. Der Schmied spricht: *wol dem kaufman we mir armen*. Das Bild illustriert weitere Verse, die an den Rollentausch von Ritter und Geistlichem anschließen. In den Versen 2645–2660 beschreibt Thomasin weiter die Wünsche der Menschen, ihren Platz mit einem anderen zu tauschen, der es vermeintlich besser habe. Während der Kaufmann sich vom Reisen geplagt fühle und lieber zu Hause säße wie der Handwerker, beklagt der Handwerker die vielen Nächte, in denen er arbeiten muss und nicht wie der Kaufmann schlafen kann. Die linke Szene mit Knecht und Bauer entspricht keiner exakten Textstelle, sondern gibt auf bildlicher Ebene ein weiteres *exemplum* für den Lehrinhalt: Das Laster der Unbeständigkeit drückt sich im Unmut über die eigenen Aufgaben im Leben aus – *Swaz dem ist liep ist disem lait / Daz ist grozzez vnstetichait* (Hs. D, V. 2659–2660).

66 Kries ordnet diese beiden Zusätze der Hs. D auf fol. 23^v nicht der Überlieferungsgeschichte der Bilder des ›Welschen Gastes‹ zu. »Die Handschrift enthält heute 111 sehr geschickt gezeichnete, kolorierte Federzeichnungen, meist im dafür freigelassenen Raum der Spalten, von denen 108 dem Bilderkreis angehören. Drei Bilder sind selbstständig hinzugefügt ...«, KRIS 1984/85, Bd. 1, S. 62. Bei dem dritten, selbstständig hinzugefügten Bild handelt es sich, wie bereits in der Bilderkonkordanz im Sammelband von Horst Wenzel und Christina Lechtermann beschrieben, um eine »Variation des zweiteiligen Bildes 76 [...], das sich über zwei Seiten erstreckt«, WENZEL/LECHTERMANN 2002, S. 270, Anm. 7.

67 Vgl. ORTWIN 1985.



Abb 51a-b: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 23^v. Motiv 44 ›Ritterlicher Zweikampf mit Sieger und Besiegtem‹: Das Motiv wird um zusätzliche erweitert. Zu sehen ist unter der Tjost ein Handwerker, der Holz hackt, und ein Bauer sowie ein Kaufmann und ein Schmied vor seinem Ofen. Der Zusatz steht in keiner direkten Korrelation zu konkreten Versen. Motiv 45 ›Aufgabentausch zwischen einem Hund und einem Ochsen‹: Unter der Darstellung des eigentlichen Motivs wurde eine zusätzliche Szene eingefügt. Zu sehen ist die Innenraumdarstellung einer Babierstube. Ein Kunde hat auf dem Stuhl platz genommen und wird vom Babier rasiert. Ihm gegenüber steht ein Affe, der ebenfalls ein Rasiermesser in den Händen hält. Die zusätzliche Szene nimmt ihren Ausgangspunkt wahrscheinlich in den Versen 2670–2672, in denen der Aufgabentausch von Affe und Mensch als ein weiteres Beispiel der ungeordneten Welt geschildert wird.

Auch das Motiv 45 erhält einen Zusatz.⁶⁸ Neben den hinzugefügten Beischriften *der ochse* und *der hase* befindet sich am Seitenrand direkt unter der Darstellung von Ochsen und Hund ein zusätzliches, gerahmtes Bild (Abb. 51b). Es zeigt eine Innenraumdarstellung, eine Barbierstube, in welcher ein Mann auf einem Lehnstuhl sitzt und rasiert wird. Der Barbier, der hinter ihm steht und den Kopf des Mannes in den Nacken überstreckt hält, hat das Messer bereits angesetzt. Vor ihm steht ein Affe, der den Vorgang beobachtet. Sein Arm ist zum Kunden ausgestreckt, sein Messer erhoben, als sei er im Begriff, die Rasur zu übernehmen. In dem kleinen, perspektivisch dargestellten Raum finden sich Einrichtungsgegenstände der Zunft eines Barbiers:⁶⁹ Zwei Waschschüsseln, ein kleiner Schemel und wahrscheinlich an der Wand angebrachte Messer sowie ein großer Kamm. Die Darstellung bezieht sich auf eine weitere Passage des Haupttextes:

68 Oechelhäuser ist sich sicher, dass diese Darstellung »erst nachträglich und von anderer Hand« ergänzt wurde, OECHELHÄUSER 1890, S. 34. Die Darstellung eines perspektivisch gestalteten Innenraums hebt die Miniatur von dem restlichen Motiv ab. Innerhalb der Handschrift D zeigt sich jedoch in weiteren Motiven ein experimenteller Umgang mit perspektivischen Darstellungen, die Oechelhäusers Vermutung der Nachträglichkeit der Barbierstube widerlegen. Vgl. Motiv 63 in Handschrift D.

69 KÜHN 2002, S. 206.

*der und der tuot als der affe,
wan der aff sich niht enschampt,
ern welle haben alliu ampt.*

(Handschrift D, V. 2670–2672)

Die Menschen, die ihre Berufe tauschen wollen, führen sich auf wie Affen, schreibt Thomasin. Der Affe schäme sich nicht, nach sämtlichen Berufen zu verlangen. Diese Zusatzillustrationen beziehen sich beide inhaltlich auf das gleiche Thema, auf die Unbeständigkeit des Menschen in der gegebenen Ordnung, und illustrieren dabei weitere Verse. Warum wurden die unbeschrifteten, die wortillustrierenden und damit die leicht verständlichen und zuordenbaren Motive in der Handschrift D erweitert? Möglicherweise erschien dem Illustrator der Dresdner Handschrift die Miniatur in seiner Vorlage nicht eindeutig genug und die Zuordnung zum Text war ohne Bildtexte für den Rezipienten nicht sofort ersichtlich, so dass er sie um diese Bilder ergänzte.⁷⁰ Gleichzeitig könnte es aber auch ein Interesse an der Thematik, an der beständigen Ordnung der Welt sein, das in der Dresdner Handschrift besonders viel Aufmerksamkeit erlangte. Schaut man sich das Zusatzbild der Barbierstube an und den Versuch der perspektivischen Konstruktion des Innenraums, liegt die Vermutung nahe, dass hier vor allem der Künstler Freude hatte, die Vorlage zu übertreffen und die eigenen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen.⁷¹

Diese wenigen Motive ohne Bildtexte zeigen nicht ausschließlich einfache Handlungen, die »eine andere Textebene illustrieren als den gemeinten Lehrgehalt«, wie es Lerchner zu kategorisieren versucht.⁷² Eine Ausnahme bildet das Motiv 83 (Abb. 52).⁷³ In Handschrift A sitzt ein junger Mann, die Hände auf seinem Oberkörper liegend, im *mi-parti*-Gewand auf einer gepolsterten Bank. In seinem Rücken steht eine dämonische Figur mit fellbedecktem, grün-orangefarbenem Körper und spitzen, menschenähnlichen Gesichtszügen. Die Figur des Teufels hat einen großen Hammer mit beiden Händen über ihren Kopf erhoben und ist im Begriff, auf den Ahnungslosen vor ihr einzuschlagen. Aus einem kleinen Stück Himmel in wolkenähnlichen Strukturen ragt eine Hand, die ein langes, in sich gedrehtes Seil festhält.

70 Ebd., S. 207. Bereits Oechelhäuser vermutet, dass die Zusatzillustration in Motiv 44 ein Beispiel dafür sei, »dass ein Copist aus eigenem Antriebe den Bilderkreis erweitert hat, wo ihm das Vorbild zur Illustration der betreffenden Textstelle nicht zugänglich erschien«, OECHELHÄUSER 1890, S. 34.

71 Ein ähnlich virtuoser Umgang mit einer perspektivischen Darstellung findet sich in Motiv 63. »Die Jünglinge mit einem Spiegel« werden nur in der Handschrift D in einem architektonischen Raum dargestellt, an dessen Wand der Spiegel aufgehängt ist. Dabei wird der Raum ähnlich der Barbierstube nach hinten zulaufend mit gefliestem Boden und Holzleisten an der Decke konstruiert.

72 LERCHNER 2002, S. 73.

73 OECHELHÄUSER 1890, S. 53; VETTER 1974, S. 118; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 115f. Besonders auch HELLGARDT 2019, S. 122–134.

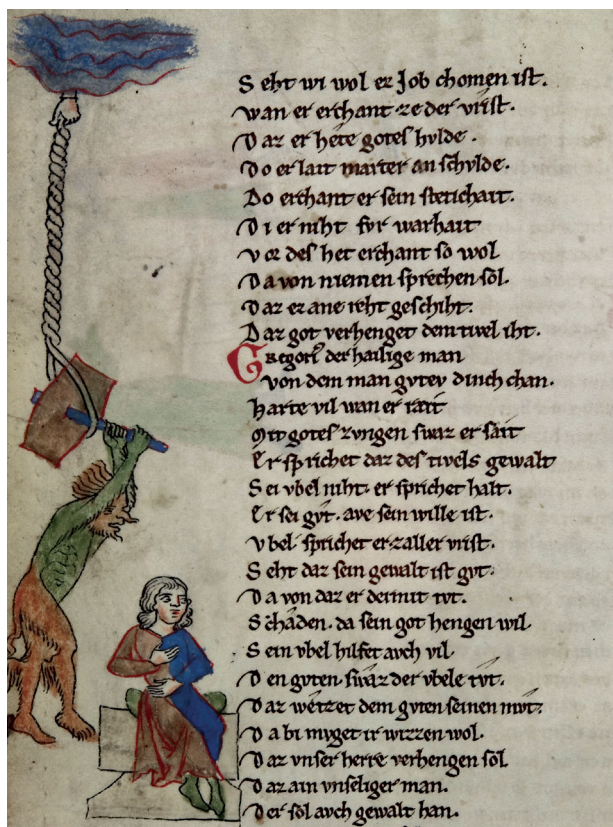


Abb. 52: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 75^r. Motiv 83
 ›Gott verhindert eine Gewalttat des Teufels: Eine dämonische Figur will einen ahnungslosen Mann mit einem großen Hammer schlagen. Aus den Wolken über ihm hält eine Hand, die Hand Gottes, ein langes, gedrehtes Seil mit einer Schlinge. Diese liegt jedoch so um den Kopf des Hammers, dass sie den Schlag nicht verhindern würde.

Dieses hängt nach unten und legt sich in einer Schlinge um den Kopf des Hammers. Die Schlinge liegt allerdings nicht so um den Hammer, dass der Schlag gegen den sitzenden Menschen abgewendet werden könnte. Die fast seitenhohe Miniatur findet sich im 4. Kapitel des 4. Buches, in welchem Thomasin wie im vorangegangenen über *staete* und *unstaete* und die Laster im Gefolge der sechs weltlichen Dinge schreibt.⁷⁴ In direktem Bezug zum Motiv werden die Verse 4795–4808 gesetzt.

nu seht daz sîn gewalt ist got
 dâ von daz er dâ mit tuot
 schaden dâ sîn got hengen wil.
 sîn übel hilfet ouch vil
 den guoten [...]
 (V. 4806–4807)

Thomasin schildert, dass die Macht des Teufels nicht böse sei. Der Teufel *per se* sei gut, sein Wille aber böse. Er vollbringe dort Schaden, wo Gott es wolle. Die Taten des Teufels, das Böse, würden den Guten helfen, denn es schärfe ihr Gemüt. Das Böse

74 WILLMS 2004, S. 14.

schade nur demjenigen, der selbst schlecht sei (V. 4815–4816 *der übel schadet deheine vrist / niwan dem der übel ist*), schließlich geschehe nichts ohne den Willen Gottes, so sei bestimmter Schaden wohl als Strafe gewollt und keine böse Tat.

Die Miniatur enthält weder Beischriften noch Spruchbänder, die »in der That bei der Klarheit der Darstellung überflüssig« seien, wie Oechelhäuser kommentiert.⁷⁵ Doch wirft die Darstellung in Bezug auf die Verse des Lehrgedichts interpretatorische Fragen auf, die auch in der Forschung für Uneinigkeit sorgen. Handschrift G zeigt einen ähnlichen Aufbau des Bildes, ein markanter Unterschied findet sich jedoch bei der Schlinge: Diese wurde so eingezeichnet, dass sie den Schlag des Teufels verhindern wird. Oechelhäuser und Kries verstehen den Bildinhalt als ein durch Gott abgewandtes Unheil,⁷⁶ dabei wird die Anbringung der Schlinge in eine richtige und eine falsche Seite unterschieden.⁷⁷ Vetter, der sein Hauptaugenmerk auf Handschrift A richtet, sieht keinen Fehler in der Darstellung – es gehe nicht um das Abhalten des Unheils, sondern die Vergegenwärtigung, dass der Böse nichts ohne den Willen Gottes tun kann.⁷⁸

In Motiv 83 handelt es sich nicht um die augenscheinlich rudimentäre Handlung, die zum Verstehen keine weiteren Bildtexte als Erklärung braucht. Deutlich wird dies im Laufe der Überlieferung: In einigen Handschriften wird das Motiv neu kontextualisiert, indem die Miniatur durch das Layout an anderer Stelle in die Verse eingebunden wird.⁷⁹ In den Handschriften A und G befindet sich das Bild am Seitenrand neben den oben genannten Versen. In den restlichen überlieferten Handschriften wird die Miniatur in üblicher Manier in einen ausgesparten Raum in die Textspalte eingefügt. Die Handschriften a, U, W und S fügen die Miniatur zu Anfang des 5. Kapitels bzw. innerhalb der ersten Verse ein. Thomasin knüpft inhaltlich an das Vorausgegangene an und erläutert weiter, dass manche Leute nicht verstünden, dass auch den guten Menschen Böses widerfahre. Auffallend ist der geänderte Textbezug der Handschriften Erl, H, b und D. Diese fügen das Bild immer noch in Kapitel 4, aber zwischen oder vor den Versen ein, in welchen Thomasin das Beispiel des Paulus schildert, dem Böses angetan wurde, der dies aber nicht ohne guten Sinn erlitt:

*unde wærn niht übeliu liute,
sant Paulus der möht leben hiute,
daz er wære niht erslagen.*

75 OECHELHÄUSER 1890, S. 53.

76 Ebd., S. 53.

77 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 115.

78 VETTER 1974, S. 118, bes. Anm. 58.

79 Oechelhäuser stellt den geänderten Textbezug fest, wertet die Verschiebung allerdings als Fehler: »In S, D, U, a und b ist diese Illustration völlig sinnlos an anderer Stelle im Texte eingeschoben, nämlich dort, wo vom Erschlagen des Paulus die Rede ist (V. 4824f.)«, OECHELHÄUSER 1890, S. 53.

*er endarf ez nimmer klagen,
wan der im dâ machte den tôt,
der sante in ûz grôzer nôt.
(V. 4823–4827)*

Gäbe es keine schlechten, böartigen Leute, so würde Paulus heute noch leben und wäre nicht erschlagen worden. Weiter folgert Thomasin, dass der Tod des Paulus diesen aus seiner großen Not befreit hätte.⁸⁰ Die Unsicherheit, Bild und Text in Bezug zu setzen, manifestiert sich in der auffälligen Variabilität der zuordenbaren Textstellen, die durch das Layout bestimmt werden. Dass die Miniatur in den Handschriften Erl, D, H und b eher mit dem Beispiel vom Tode des Paulus in Verbindung gebracht wird, liegt wahrscheinlich an dem geringeren Grad der Abstraktion des Versinhalts. Explizit wird im Text erwähnt, dass Paulus *erslagen* wurde.⁸¹ Der im Bild zum Schlag erhobene Hammer erschien den Kopisten bereits bei der Seitengestaltung und damit der Festlegung der Spatien für die später hinzugefügten Bilder, in Zusammenhang mit dem erschlagenen Paulus im Text als evidenter Bezug zwischen Miniatur und Versen.

Neben dieser Deutung des Inhalts durch den Textbezug gibt es auch Unterschiede auf der Bildebene. Wie bereits beim Vergleich der Handschriften A und G aufgefallen ist, kommt es zu Verschiebungen im Bildprogramm. Je nachdem, wie die Schlinge um den Hammerkopf liegt, kann der Teufel zuschlagen oder nicht. So befindet sich die Schlinge in den Handschriften A, a und Erl auf der ›falschen Seite‹, der Schlag des Teufels wird den sitzenden Menschen treffen. Diese Verschiebungen scheinen keinen typischen stemmatologischen Gruppen zu folgen und stellen dezidierte Entscheidungen in der jeweiligen Handschrift dar, d. h. sie sind als Deutung der Kopisten zu verstehen – so wie Vetter es vorgeschlagen hat. Über diese Detailveränderung mit interpretatorischem Charakter gehen die Kopisten der Handschriften b und H hinaus. In Handschrift H wird die Hand, welche die Schlinge hält, durch eine nimbierte Figur ersetzt, die bis zur Hüfte aus dem Himmel herausragt. Mit beiden Händen hindert sie den Teufel am Schlagen, indem sie den Hammer mit den Händen ergreift. Verstärkt wird das Aufhalten durch die Anweisung in einem hinzugefügten Spruchband: *Dü scholt in nicht slachen!* Handschrift b fügt neben Spruchbändern auch erklärende Beischriften hinzu. So wird die Figur

80 Gemeint ist hier der heilige Paulus von Tarsus. Der apokryphe 1. Clementierbrief und die Paulusakten legen die Vermutung nahe, dass der Märtyrer im Zuge der Christenverfolgung unter Kaiser Nero den Tod durch Enthauptung gefunden hat. Thomasin nutzt den Tod des Paulus als Exempel für eine gerechte Gnadengabe Gottes, HELLGARDT 2019, S. 133f. Weiterführende Literatur zu Paulus, speziell bezogen auf seinen Tod: LOHSE 2003; HORN 2001.

81 Das *erslagen* passt dabei weder zu den apokryphen Schriftquellen noch zu der ikonographischen Tradition, die sich um den Märtyrertod von Paulus herausgebildet hat. Hier wird er zumeist als Betender gezeigt, dem von hinten der Kopf, üblicherweise mit einem Schwert, abgeschlagen wird. Dazu auch HELLGARDT 2019, S. 132f.

des Ahnungslosen betitelt als »der Übeltäter«. Der Teufel spricht: *Ich slach yn tzu tode!* Ein weiteres Schriftband an der Hand und der Schlinge besagt, dass Gott »ihn« verstehen will. Die Handschriften H und b zeigen, wie unterschiedlich das Gesehene interpretiert werden kann.

Die verschiedenen Reaktionen auf das Motiv 83 machen deutlich, mit welchen Unsicherheiten die Kopisten vor allem bei unbeschrifteten Bildern zu ringen hatten. Zwar erscheint die Handlung im Bild auf den ersten Blick eindeutig, doch lässt sie sich nur mühsam mit den Versen in Verbindung bringen. Wie der Lehrinhalt visualisiert wird, unterscheidet sich auf Detailebene und wurde von den jeweiligen Künstlern teilweise überdacht. Geht es darum, zu zeigen, dass Gott eine Gewalttat des Teufels, der einen bösen Willen hat, verhindert? Oder soll dargestellt werden, dass nichts zu Unrecht geschieht und Gott auch vermeintlich schlechte Taten zulässt, um das Gute zu mehren? Dass diese Unsicherheit bzw. die unterschiedlichen Deutungen auf der nicht vorhandenen Beschriftung des Bildes basieren, zeigen die nachträglich hinzugefügten Bildtexte oder, wie in den Motiven 44 und 45, die hinzugefügten Szenen, die für interpretatorische Eindeutigkeit sorgen und den Lehrinhalt verdeutlichen.

Dass unbeschriftete Figuren den Schwierigkeitsgrad des Bildverständnisses erhöhen, hat bereits das Fallbeispiel des Motivs 24 gezeigt. Neben der korrekten Lesart der Spruchbänder ist für die Deutung des Bildes die konkrete Benennung der Figuren durch die Beischriften von Bedeutung. Die mittleren drei Figuren ohne Beischriften werden unterschiedlich interpretiert. Wie die modernen Forscher scheinen auch die mittelalterlichen Kopisten Schwierigkeiten mit dieser fehlenden Eindeutigkeit gehabt zu haben. Im Gegensatz zu den restlichen überlieferten Bildzeugen ist in Handschrift H für jede der fünf Figuren eine Beischrift vorgesehen. Aus Platzmangel wird die sauber geschriebene, rubrizierte Minuskel mitunter außerhalb der Rahmung durch feinlinige Verweiszeichen den Personen zugeordnet. Während die Personifikationen der Trägheit, Tüchtigkeit und Ehre gleichbleiben, werden die drei bisher unbeschrifteten Figuren als *Der iung, die getrew* und *die frum* benannt. Durch diese Beschriftung werden nicht nur die Personen präzisiert, sondern es wird auch die Handlung festgelegt. Die Szene in Handschrift H entspricht der Deutung von Kries. Neben den Personifikationen gibt es drei weitere Beispielfiguren: den Jüngling und die im Text genannte Gruppe der tüchtigen Leute, bezeichnet als »die Getreue« und »die Tüchtige«. Die Doppelung der Figur des Jünglings, wie sie Vetter für Handschrift A vorgeschlagen hat, und die zeitlichen Sequenzen, die aufgrund der gleichen Physiognomie der Figuren von Wandhoff in Handschrift G hervorgehoben wird, entfallen. Der Kopist der Handschrift H interpretiert die Szene durch die Benennung der sonst unbeschrifteten Figuren. Die Unsicherheit des unpräzisen Bildinhalts wird durch versnahe Bildtexte zu überbrücken versucht.

V.4 Präzisierung der Verse im Bild durch die Kopisten

Die Interpretation bzw. Präzisierung des Lehrinhalts durch die Kopisten auf Bildebene lässt sich an zwei weiteren Beispielen belegen. Auch hier spielen die Bildtexte die besondere Rolle dabei, dem Betrachter das Geschaute präzise zu erklären.

Vertikal ausgerichtet in der Handschrift A zeigt das Motiv 77 zwei übereinander gestaffelte Szenen (Abb. 53).⁸² Oben sitzt eine Frau mit erhobener Geißel auf einer gepolsterten Bank, zu ihren Füßen kniet ein Mann. Unten sind zwei weitere Figuren im Gespräch wiedergegeben. Als Beobachter kommentieren sie das Geschehen über ihnen. Im 2. Kapitel des 4. Buchs thematisiert Thomasin die Unfreiheit und Abhängigkeit des Menschen. Folgt der Mensch seinen Trieben, so hat er viele Herren, denen er dienen muss (V. 4283–4284). Es geht Thomasin um die Laster der Trägheit, Völlerei, Trunksucht und Geilheit (V. 4285–4286). Letzteres wird an folgendem Beispiel präzisiert und im Bild aufgegriffen:

*der machet ûz im selben spot,
der alle wege ligen muoz
under eines wîbes vuoz.
wie wil mir dan gebieten der
der durch ein wîp hât sô sêr
sînen muot nider lâzen?*
(V. 4306–4311)

Es mache sich derjenige zum Gespött, der stets den Fuß der Frau im Nacken spüren müsse. Wenn man einer Frau so hörig sei und seinen eigenen Willen aufgegeben habe, wie wolle man dann andere befehligen, fragt Thomasin. Dieses sprachliche Bild des Lasters des *Huorgelusts* wird in der Miniatur nah am Text umgesetzt. Der hörige Mann kniet zu Füßen der Frau, die bereits mit der Riemenpeitsche droht. Sie fordert ihn auf, ihr den Fuß zu kraulen. Der Mann kommt ihrem Befehl bereitwillig nach. Einen Schuh hat sie bereits ausgezogen, und er hält ihren nackten Fuß in beiden Händen.

In der Handschrift G (wie auch in den übrigen Handschriften) sind die beiden Szenen horizontal angeordnet (Abb. 54). Das Bildprogramm selbst bleibt gleich. Der kniende Mann ist der Frau hörig, die beiden Figuren rechts kommentieren die Szene. Diesmal hält der »Pantoffelheld«⁸³ einen Fuß mit schwarzem Schuh in den Händen. Passend befiehlt die Frau mit drohender Geißel: »*Zieh mir schnell die Schuhe aus!*« Der Mann, der ihr sogleich die Schuhe ausziehen soll, bekundet wie in Handschrift A seine Dienstwilligkeit. Der Lehrinhalt, nämlich dass der Mensch

82 OECHELHÄUSER 1890, S. 49; VETTER 1974, S. 115; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 110.

83 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 110.



Abb. 53: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 68^r. Motiv 77 ›Ein Mann als Sklave seiner Frau: Mit der Geißel drohend befiehlt die Frau dem Mann: *Chlewel da schier!* Dieser kniet und hält ihren nackten Fuß in seinen Händen.



Abb. 54: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 36^r. Motiv 7 ›Ein Mann als Sklave seiner Frau: Mit der Geißel drohend befiehlt die Frau dem Mann: *Zöch di schü schiere.* Er kniet und hält ihren Fuß mit Schuh in den Händen.

als Sklave der eigenen Gelüste seine Entscheidungsfreiheit verliere,⁸⁴ wird nahe an der bildreichen Sprache Thomasins in diesen Versen umgesetzt. Das sprachliche Bild – der Mann will die Füße der Frau in seinem Nacken spüren – wird durch den Künstler in eine andere ›Metapher‹ überführt. Im Bild steht bzw. kniet der Mann unter der Fuchtel der Frau. Füße spielen weiterhin eine Rolle in der Szene. Der zu ihren Füßen kniende Mann hält den nackten bzw. den beschuhten Fuß in seinen Händen. Bemerkenswert ist dabei, wie die jeweiligen Bildtextschreiber auf das Darstellte reagieren. So variiert die Aufforderung zwischen *cheweln* und *zueh hin die schue*. Der Sinn des Bildes bleibt durch diese Detailveränderung von Künstler und Bildtextschreiber unberührt.

84 Ebd.

Noch eindrücklicher kann die Kollaboration zwischen Maler und Bildtextschreiber anhand des Motivs 90 nachvollzogen werden. Parallel zum Haupttext füllt die Miniatur auf fol. 100^v in der ältesten überlieferten Handschrift (A) fast den kompletten Seitenrand (Abb. 55).⁸⁵ Zu sehen sind links ein *herre* auf einer Thronbank und rechts eine Gruppe, deren Figuren in unterschiedliche Interaktionen verwickelt sind. Das Bild gehört zum 6. Kapitel des 5. Buches, in welchem es vor allem um das Laster der Unbeständigkeit geht. Früher sei die Welt noch besser gewesen, belehrt Thomasin, doch das Wertesystem habe sich verschoben. Die Welt habe Gerechtigkeit und Ehre verloren (V. 6433–6434) und alles laufe verkehrt. Die Verkehrtheit der Welt wird in diesem Motiv an zwei zusammengeführten Szenen verbildlicht als Reaktion auf die Frage des Herren, wer sprechen möchte: das *vihe* bekomme Vorrang vor den Menschen und der junge Tor dränge sich vor den alten Weisen.

Von besonderem Interesse soll nun die erstgenannte Szene sein. Das Geschehen im Bild steht in Korrelation mit folgenden Versen des Lehrgedichts:

*daz vihe hât eines mannes zunge
erwischet und wænt sprechen wol.
ein iegelîch man der sol
hinne vür sîn zunge hân
stille und sol daz vihe lân
reden, daz ist worden reht.
(V. 6446–6451)*

Das Vieh meint, großartig zu reden, da es eine Menschenzunge ergattert habe, schildert Thomasin die absurde Situation. Jeder Mann soll künftig das Vieh reden lassen. Das, so schreibt er, sei Recht und Gesetz geworden. Das dazugehörige Motiv zeigt, wie an erster Stelle gegenüber dem Herrn ein Tier auf den Hinterläufen steht. Auf die Frage des Herrn, wer vorsprechen wolle, wählt die Figur mit den überkreuzten Armen das Tier anstelle eines Menschen. Die hinter ihr stehende Person bestärkt sie in dieser Wahl.⁸⁶ Die Handschriften A (Abb. 55) und G (Abb. 56) zeigen einen ähnlichen Bildaufbau. Anzahl, Positionierung, teilweise sogar die Körperhaltung der Figuren sind gleich. Ein prägnanter Unterschied zeigt sich in der Darstellung des Tiers. In Handschrift A ist ein Widder zu sehen, in Handschrift G dagegen ein Rind. Die gattungsspezifische Unterscheidung scheint durch den Miniator erfolgt zu sein. Die korrelierenden Verse sprechen in beiden Handschriften von *vihe*, also dem Vieh.⁸⁷ Als Sammelbezeichnung für Nutz-, Schlacht- und Zuchttiere wird das Tier im Text nicht weiter beschrieben. Das Bild überführt es jeweils in eine spezifische

85 OECHELHÄUSER 1890, S. 58; VETTER 1974, S. 122f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 123f.

86 VETTER 1974, S. 123. Kries interpretiert den Dialog der beiden Figuren hinter dem Ochsen fälschlicherweise als Streit um den rechtmäßigen Besitz, KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 123.

87 LEXER 1992, Bd. 3, Sp. 346.



Abb 55: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 100^v. Motiv 90 ›Ein Tier bekommt am Hof Vorrang vor Menschen: Auf die Frage des Herrn, wen der erste Mann als Anwalt für sich wünsche wählt dieser den Widder anstelle des Mannes hinter ihm: *Den wider ich nem wol*.



Abb 56: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 49^v. Motiv 90 ›Ein Tier bekommt am Hof Vorrang vor Menschen: Als seinen Führsprecher vor dem Herrn wählt der erste Mann den Ochsen anstelle des Mannes hinter ihm: *Den ochsen ich wol neme von dir*.

Rasse. Interessant ist nun, dass auch die Schreiber der Spruchbänder auf die unterschiedliche Umsetzung eingehen. Während die zweite Figur von links in der Handschrift A von einem *wider* spricht, ist bei ihrem Äquivalent in der Handschrift G von dem *ochsen* die Rede.

Bei den überlieferten Handschriften, die dieses Motiv enthalten, übernimmt nur die Dresdner Handschrift die Darstellung des Widders. Die übrigen zeigen einen Ochsen, der auch in den Spruchbändern benannt wird. Ob nun Widder oder Ochse dargestellt wird, spielt dabei generell eine nebensächliche Rolle, denn in Thomasons Belehrungen geht es um die Absurdität, dass ein *vihe*, ein Tier, Vorrecht zur Rede vor dem Herrn erhält.

Es zeigt sich, dass der Prozess des Abschreibens und Abmalens keineswegs unbeachtet vonstatten ging. Der hohe Grad an Parallelität in der Bildkomposition der Handschriften lässt auf eine ähnlich aussehende oder sogar gemeinsame Vorlage

schließen. Die Veränderung der Tierdarstellung bzw. der nackte oder beschuhte Fuß zeigen zum einen einen gewissen Freiraum für die Interpretation der Künstler, ohne dass sich der Bildsinn ändert, zum anderen auch die enge Zusammenarbeit von Bildschreiber und Maler, denn ersterer reagiert auf den jeweiligen Darstellungsmodus des letzteren.

V.5 Eindeutigkeit über Schrift

Wie bereits am Beispiel des Motivs 24 und der nachträglichen Beschriftung in Handschrift H in Motiv 45 festgestellt wurde, sorgen vor allem unbeschriftete Figuren für Schwierigkeiten bei der Deutung des Dargestellten. Innerhalb der Überlieferung hinzugefügte Bildtexte können den Bildinhalt für den Betrachter deuten, erklären und Eindeutigkeit schaffen. Ebenso kann ein direkter Versbezug über die Positionierung des Bildes erfolgen. Motiv 19 zeigt vier Figuren, die in den Handschriften A und G unbetitelt sind. Nur der personifizierte Unverstand links im Bild ist bezeichnet. Jede von ihnen kommuniziert über ihre Gestik und mittels eines Spruchbands. Mittig stehen ein Mann und eine Frau, die jeweils von der Figur hinter ihnen beraten werden. Der Unverstand drängt die Frau zum Handeln, diese willigt ein. Ihr gegenüberstehender Galan bekundet sein Interesse an ihr und wird von der Person hinter ihm darauf hingewiesen, dass die Frau ihm zugetan ist. Während die Szene in Handschrift A um 90 Grad zum Text gedreht am Seitenrand dargestellt wird, steht die Miniatur in Handschrift G am Seitenende; sie füllt zwei freigelassene Schriftzeilen und den unteren Seitenrand aus. Auf fol. 13^v ist das Motiv in das Layout eingebunden und folgt unmittelbar auf die korrelierenden Verse:

*diu schæne macht daz man si bite,
sô hilfet der unsin vast dâ mite
daz er ræt der vrouwen wol
ze tuon daz si niht tuon sol.
(V. 877–880)*

Die Schönheit bewirke, dass man um die Damen werbe. Dabei helfe der *vnsin*, indem er die Frau zum lasterhaften, falschen Handeln aufforderte. Die Szene in Motiv 19 zeigt beispielhaft, wie die schöne Frau sich durch den personifizierten Unverstand leiten lässt. Durch den direkten Bezug zwischen Versen und Bild im *mise-en-page* ist die Szene für den Rezipienten trotz der unbeschrifteten Figuren leicht zu entschlüsseln. Dennoch stellt Kries bei der Beschreibung des Motivs in den überlieferten Handschriften fest: »Die Handschriften E und H haben die Tendenz, wenn irgend möglich, alle Figuren zu kennzeichnen.«⁸⁸ In Handschrift E erhalten sowohl

88 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 61.

die Frau als auch der Ratgeber des Mannes (»das ist der böse Lober«) ein zusätzliches Textband mit einer Beischrift (Abb. 58). In Handschrift H sind alle Figuren beschriftet: die Frau als *hila*, der Mann als *der Junglich* und der Ratgeber als *der hist* (Abb. 57). Das Motiv findet sich auf fol. 19^r wie gewohnt gerahmt in die Textspalte integriert. Auffällig ist, dass auf dieser Seite die rechte Kolumne bis auf vier Zeilen gänzlich durch zwei Bilder ausgefüllt wird, während in der linken der Text verläuft. Die vertikale Anordnung zweier Motive in einer Spalte bricht das Layout der Handschrift auf.⁸⁹ Das obere Bild (Motiv 18) folgt den dazugehörigen Versen; die korrelierenden Verse zu Motiv 19, die zwischen den beiden Bildern zu erwarten wären, fehlen.⁹⁰ Auch die Handschriften b (Abb. 59) und D beschriften zusätzlich jeweils eine Figur: In Handschrift D wird der Mann als *der werber* betitelt und in Handschrift D die rechte Figur als *syn*. Somit wird diese zum Gegenspieler des personifizierten Unverstandes auf der linken Seite.

Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Neuschöpfungen der Bildtexte in einzelnen Handschriften zeigt sich die Tradierung des vorhandenen Objekts in der linken Hand der Frau. In Handschrift G hält sie vor sich eine stilisierte Lilie auf Augenhöhe der Figuren. Diese dient als attributives Sinnbild ihrer Jungfräulichkeit.⁹¹ Handschrift A zeigt die Frau in gleicher Körperhaltung, doch ohne Objekt in der hochgehaltenen Hand. Die Handschriften S, Erl und b stellen ebenfalls eine Pflanze in ihren Händen dar. Eine Lilie ist nicht eindeutig zu erkennen, vielmehr erscheint sie wie eine Art Wurzel – dennoch bleibt die Umrisslinie fast identisch. In Handschrift E hält die Frau eine kleine rosafarbene Blüte, welche an eine Gerbera erinnert. Die übrigen Handschriften verzichten auf die Darstellung einer Pflanze. Überliefern die Handschriften ein dargereichtes Objekt, so ist es eine Pflanze, die – außer in Handschrift E – ähnliche Stilisierungsmerkmale aufweist und wahrscheinlich eine Lilie wiedergeben soll. Die Lilie wird als ein ursprünglich sinntragendes Attribut teilweise von den Kopisten weggelassen oder entfremdet. Hingegen zeigen die zusätzlichen Bildtexte in Motiv 19, dass sie nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Sie sind innovative Zusätze, die im Laufe des Kopierprozesses das dargestellte Figurenensemble präzisieren sollen. Auch ohne die korrelierenden Verse wird das Bild in den Handschriften tradiert und durch die Beschriftung der Figuren gedeutet. Bemerkenswert ist dabei die unterschiedliche Form, in welcher die Bildtexte in den jeweiligen Handschriften gestaltet werden. Die Handschriften H und E zeigen hierfür eine Art neuentwickeltes Konzept, welches das gesamte Buch auszeichnet.

89 Weitere Ausnahmen bildet die Motivreihe der Anfangssequenz »Kampf der Tugenden« (Motive 3–8) und die Reihe der »Artes liberales« (Motive 101–107), die auch in den anderen überlieferten Handschriften zusammen dargestellt werden.

90 Die motivbezogenen Verse sind Teil einer Auslassung von insgesamt 92 Versen (789–880).

91 »Lilie«, LCI Bd. 3, Sp. 100.



Abb 57: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 675 (Sigle: H), fol. 12^r. Motiv 19 ›Verführung einer Jungfrau durch den Unverstand‹: Die Figuren werden betitelt als: Der vnsin, hila, der lunglich, der hist.



Abb 58: New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54 (Sigle: E), fol. 6. Motiv 19 ›Verführung einer Jungfrau durch den Unverstand‹: Die Figuren werden betitelt als: Daz ist der vnsin, Daz schone wyff an sin, Daz ist d[er] bose lober.



Abb 59: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 13. Motiv 19 ›Verführung einer Jungfrau durch den Unverstand‹: Die Figuren werden betitelt als: vnsyn, der Syn.

Am Beispiel des Motivs 19 wird ebenfalls deutlich, wie unterschiedlich die Kopisten mit den Bildtexten umgehen. Sowohl die zusätzliche Beschriftung der Figuren als auch die Art und Weise des Geschriebenen zeigt einen sehr freien Umgang.

V.6 Ein beschreibbares Konzept für die Bildtexte im ›Welschen Gast‹?

Die Bildtexte im ›Welschen Gast‹ präzisieren, individualisieren und determinieren den Bildinhalt. Durch Beischriften werden Figuren personalisiert, die besonders in den jüngeren Handschriften merklich entindividualisiert erscheinen. Die Physiognomie, die zwar nicht in aller Konsequenz, dennoch aber zur Charakterisierung beispielsweise von Gut und Böse genutzt wird, sowie die attributive Verwendung von Gesten und die teilweise expressive Körperhaltung (vornehmlich in Handschrift A) weichen einer eher degressiven, angepassten Darstellung der Figuren in den jüngeren Handschriften. Generell kann die Miniatur durch die Bildtexte in einen engeren Bezug mit den Versen des Lehrgedichts gesetzt werden. Neben der Zuordnung durch das Layout wird mittels Wortwiederholungen das Bild mit den korrelierenden Versen verbunden. Vor allem in den jüngeren Handschriften mit einem eher freien Layout, in denen die Bilder nur teilweise (G, S) oder gar nicht in die Textspalte eingeschoben werden, verankern diese das Bild am Text und umgekehrt. Nicht nur der Bezug zum Text wird mittels der Bildtexte hergestellt, sondern auch der Bildinhalt selbst wird gedeutet. Besonders bei den nachträglich hinzugefügten und unikal überlieferten Beischriften in den Handschriften H, E und b zeigt sich eine Tendenz zur Verschriftlichung im Bild. Der wahrgenommene Interpretationsspielraum sowie die Unsicherheiten und Schwierigkeiten, das Bild zu verstehen, die bis in die moderne Forschung weiterwirken, werden in eine Eindeutigkeit des Geschauten überführt und für den Betrachter bereits gedeutet aufbereitet. Im Gegensatz zu Veters Annahme, dass sich das Verständnis der Miniaturen aus den Textstellen ergibt, welche sie illustrieren,⁹² versuchen einige Kopisten, die Bilder unabhängig vom Text verständlicher zu gestalten. Die Spruchbänder lassen die Figuren dabei selbstständig miteinander agieren und unterstreichen die in den Handschriften unterschiedlich stark ausgeprägten gestischen Bezüge. Die Figuren interagieren durch Gestik und Dialoge und führen eine Handlung aus. Im Bild wird so eine Narration erzeugt, die nicht unbedingt in einer solchen Kongruenz zum Text steht, wie sie narrative Bilderzyklen ausbilden können. Die *narratio* im Bild kann als ergänzendes und auch kontrastierendes Prinzip verstanden werden: Das szenisch konkretisierende und exemplifizierende Bild steht dem allgemein und abstrakt abhandelnden Lehrtext gegenüber.⁹³

92 VETTER 1974, S. 83

93 LERCHNER 2002, S. 71.

Die einzelnen Handschriften tradieren also ein ursprüngliches Konzept, das zur Verständlichkeit der Bilder beiträgt, und gleichzeitig wird für jede eine »interne« Regelhaftigkeit entwickelt. Die individuelle Anpassung der Gestaltung, Funktion und manchmal auch des Inhalts zeigt, dass dieses Konzept zwar tradiert wird, es sich dabei aber nicht um das bloße Abschreiben eines jeden Kopisten handelt. In den bisherigen Untersuchungen zur Verwendung von Spruchbändern, vornehmlich in volkssprachigen Handschriften, haben sich die Gestaltung und Funktion der Bildtexte im ›Welschen Gast‹ nicht kategorisieren lassen. Es ist deutlich geworden, dass die Studien als Momentaufnahmen einzelner Handschriften verstanden werden müssen. In ihrer Entstehung, ob als Neukonzeption oder Kopie, müssen sie als kollaborativer Akt gesehen werden. Bildtexte, die räumlich Bestandteil des Bildes sind, gleichzeitig aber auch Bestandteil des Textes sein können, werden innerhalb der Überlieferungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ als integraler Bestandteil beider Medien oft sowohl über- als auch neugedacht, sie verändern ihre Erscheinung und prägen damit den Rezeptionsvorgang einer jeden Handschrift.

VI Ikonographische Schemata in Konzept und Überlieferung

Der ›Welsche Gast‹ gilt als Neuschöpfung – weder der Text noch der Bilderzyklus geht auf eine direkte Vorlage zurück. Der Text des Lehrgedichts schöpft dabei in reichem Maße aus dem gelehrten Wissen seiner Zeit.¹ Ähnliches muss auch für die Gestaltung der Bilder angenommen werden, denn jede Generation von Kunstschaffenden schöpft aus einem überkommenen Fundus von Formen, Farben und inhaltlichen Vorlagen. Konkret belegt dies bereits Gillen in seinen Untersuchungen zum ›Hortus deliciarum‹, einer bebilderten, für den klösterlichen Unterricht bestimmten enzyklopädischen Handschrift des 12. Jahrhunderts.² Aus bisherigen Untersuchungen zu volkssprachigen Bilderhandschriften geht ein allgemeines Paradigma hervor,³ »in dem die systematische Verschriftlichung der Volkssprache von sich aus neues Bildmaterial, wenn auch gegebenenfalls nach alter Vorlage, entwickelt, das dann die Texte im Effekt stabilisiert, neu verankert u. ä. m.«.⁴

Der Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ ist ebenfalls nicht ohne Aneignungen und Übernahmen bereits bekannter Bildtraditionen entstanden. Das Grundschema der Illustrationen im Werk Thomasins sei aber ein so einfaches szenisches Gerüst, dass es den Vorlagen nicht nachzuforschen lohne, konstatiert Frühmorgen-Voss.⁵ In der Tat setzt sich ein Großteil der Motive in der uns heute überlieferten Form aus Figuren- und Gebärdekettens zusammen, wie Ott beschreibt.⁶ Die Untersuchungen der Ikonographie und Darstellungstraditionen erfolgten bisher zumeist in einem illustrativen Verständnis der Motive in ihrer direkten Beziehung zum Text, was dem Bild die Eigenständigkeit in der Vermittlung ab- und eine textbegleitende Funktion zuspricht. Um Aussagen zur Ikonographie des Bilderzyklus tätigen zu können, müssen die verwendeten Vorlagen bzw. Bildtypen sowohl innerhalb als auch außerhalb der Tradition didaktischer Bilderhandschriften gesucht werden. Der Schöpfer des Bilderzyklus konnte sich eines ihm zugänglichen Bilderfundus bedienen, den er sich wie einen Wortschatz angeeignet hatte.⁷

Bildliche Zitate und ikonographische Anspielungen vermitteln einen Inhalt, der über den Text hinaus den Assoziationshorizont des Rezipienten ansprechen kann, wie Rehm in seiner Arbeit zu Untersuchungen der Gestik in neuzeitlichen Bildern festgestellt hat.⁸ Ikonographische Anspielungen könnten sowohl an das

1 WILLMS 2004, S. 7.

2 HERRAD 1979, S. 15.

3 Vgl. OTT 1984; SAURMA-JELTSCH 1988; CURSCHMANN 1990.

4 CURSCHMANN 1992, S. 228.

5 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

6 Vgl. OTT 2002a.

7 DEUHLER 2014, S. 155.

8 REHM 2002, S. 255.

Assoziationsvermögen der unterschiedlichen Betrachter hinsichtlich eines konkreten Vorbilds oder eines bestimmten ikonographischen Typus appellieren als auch andere Handlungs- oder Ereigniszusammenhänge herstellen.

Ikonographische Schemata, die in diesem Kapitel untersucht werden sollen, können bildliche Kontexte evozieren, auch wenn die Assoziationsmöglichkeiten bereits im Text angelegt wurden. Vom Auge schneller erfasst, werden Bilder zudem anders verarbeitet und gespeichert als sprachliche Informationen. Solchen ursprünglich angelegten Schemata nachzuforschen, scheint im Fall des ›Welschen Gasts‹ auf den ersten Blick äußerst schwierig zu sein.

Die Darstellung fällt ganz selten so spezifisch aus, dass ein absichtlicher und bedeutungsvoller Rückgriff auf bestimmte Prototypen einwandfrei diagnostiziert werden kann. Erst dann lohnt sich ja überhaupt die Frage, ob der Künstler sich auch etwas besonderes dabei gedacht hat. Viele in der Tat bestehenden Parallelen, z. B. im Gestus, sind überdies aus gleichem Grund einfach unerheblich.⁹

Curschmann beschreibt das Problem der Einbettung der Bilder in eine allgemeinere ikonographische Tradition. Die Bilder seien in fast allen Handschriften schlichte, »um nicht zu sagen kunstlose« Ausführungen, die dadurch schwer in ihrer Tradition zu erkennen und einzuordnen wären.¹⁰ Das Bemühen der bisherigen Forschung zeigte jedoch immer wieder Anknüpfungspunkte an bestehende ikonographische Schemata. Dabei erfolgte keine scharfe Trennung zwischen ›Motiv‹, also dem ideellen, handschriftenübergreifenden Inhalt der Darstellungen in Bezug zu den Versen, und ›Bild‹, das sich in jeder Handschrift teils in Auseinandersetzung mit dem Text in seiner Bedeutung und seinem Sinngehalt neu manifestiert. Dies führte häufig zu einer fehlenden Schärfe in der Unterscheidung zwischen dem ursprünglichen Konzept des Werkes, das nur deskriptiv rekonstruiert werden kann, und den tatsächlich erhaltenen, tradierten Versionen, die in der Übernahme der Bilder einen unterschiedlichen Grad von Veränderung aufweisen. Die »einwandfreie Diagnose« der Rückgriffe auf ikonographische Prototypen erscheint deswegen als eine besondere Herausforderung, da diese nur an der ersten konzipierten Text-Bild-Version des ›Welschen Gastes‹ in einer Eindeutigkeit möglich wäre, die direkte Vorlagen und Übernahmen aufdecken könnte. Doch sind die ikonographischen Übernahmen in einigen Motiven noch deutlich zu identifizieren. Diese Anspielungen und Rückgriffe auf ikonographische Traditionen und Darstellungsgewohnheiten des Konzepts, die sich zumindest über den Vergleich der ältesten erhaltenen Handschriften deskriptiv konstruieren lassen, werden innerhalb der Überlieferungsgeschichte des Werkes ganz unterschiedlich tradiert.

⁹ CURSCHMANN 2004, S. 115.

¹⁰ Ebd., S. 857.

Im Folgenden werden die zugrundeliegenden Traditionen, die sich nicht immer ausschließlich auf ikonographische Schemata stützen müssen, sondern in ihrer Bedeutung gleichfalls durch literarische Topoi aufgeladen sein können, an deutlich zu identifizierenden Beispielen herausgearbeitet. Danach wird diese Verwendung von Prototypen in ihrer Akzentuierung, Modifikation und Anpassung für die Motive des ›Welschen Gastes‹ untersucht. In einem weiteren Schritt soll die Überlieferungsgeschichte der Motive, die Auseinandersetzung mit den Bildern und die Reflexion der Bilder in Bezug auf ihren Sinngehalt durch die Kopisten, die nicht selten zu einer Um- oder Neuinterpretation des Dargestellten für den Rezipienten geführt haben, in den Blick genommen werden.

VI.1 Modifikation und Akzentuierung ikonographischer Schemata

Wie ikonographische Übernahmen der lateinisch-christlichen Bildtraditionen und -erzählungen die Text-Bild-Programmatik akzentuieren können, stellt bereits Saurma-Jeltsch in ihren Untersuchungen zu den frühen Illustrationen zum ›Wilhelm von Orlens‹ Rudolfs von Ems fest.¹¹ Sowohl die Bildfolge und Auswahl als auch die Gestaltung der Themen bedienten sich bei ikonographischen Mustern und eigneten sich zugleich auch deren »Assoziationsfeld« an. Resümierend zeigt sich, dass der Roman im 13. Jahrhundert anders akzentuiert wird als es beispielsweise im 15. Jahrhundert der Fall ist. Durch eine aktualisierte Aufbereitung der Bebilderung gewinne das Werk die Freiheit der Erzählung in der Strenge des literarischen Verständnisses zurück.¹²

Bei der Identifizierung von Vorlagen im Sinne ikonographischer Typen geht es nicht um eine präzise, detailgetreue oder hochgradig ähnliche Zitation eines bekannten Bildes. Bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen ikonographischer Vorlage und Kopie spiele nicht nur die Genauigkeit und Treue gegenüber dem Original eine Rolle, stellt Olson fest, entscheidend sei auch die Möglichkeit der Rezeption: Konnte der Betrachter das Gesehene mit dem Ursprünglichen verknüpfen?¹³ Bei der Aktivierung des Assoziationsvermögens beim Rezipienten kann der Grad der Ähnlichkeit zu den Prototypen variieren, und nicht jeder reale Betrachter wird Gleiches mit den Bildern verknüpft haben. Aus rezeptionsästhetischer Sicht sind diese ikonographischen Traditionen bewusst für einen abstrakten Betrachter angelegt, der so implizit im Bild in Erscheinung tritt.¹⁴ Wie genau ikonographische Traditionen im ›Welschen Gast‹ aufgegriffen und angelegt werden und welche sich

11 SAURMA-JELTSCH 1988, bes. S. 51–54.

12 CURSCHMANN 1992, S. 228.

13 Vgl. OLSON 2004.

14 KEMP 2008.

möglicherweise wandelnden Deutungsangebote sich dadurch an den Betrachter richten können, soll anhand ausgewählter Motivbeispiele untersucht werden.

VI.1.1 Die Himmelsleiter

In Handschrift A auf fol. 91^v erstreckt sich über den gesamten linken Seitenrand die Darstellung einer Leiter, die ein Mensch zu erklimmen versucht (Abb. 60). Unten mündet sie in die Hölle, einen dunklen Raum, umgeben von einem Flammenkranz, in welchem die Figur eines Teufels eine Person an den Füßen kopfüber in einen Bottich oder ein Rohr¹⁵ steckt. Die Sprossen des unteren Teils der Leiter verlaufen schräg und sind abwechselnd einseitig an den Holmen angebracht. Bis zu einer kugelförmigen Wölbung der Holme in der Mitte sind diese mit Lastern beschriftet. Von der Mitte ausgehend liest man abwärts: Übermut, Gier, Neid, Zorn, Unrecht, Meineid. Der Kletterer befindet sich oberhalb des Zentrums und versucht, sich mit beiden Händen weiter hinaufzuziehen. Mit einem Fuß hängt er in der Luft, mit dem anderen versucht er, oberhalb auf einer der Sprossen Halt zu finden. Die oberen sechs Sprossen sind gerade und führen in wolkenartige Strukturen, die als Himmel bezeichnet werden. Auf den Sprossen stehen die Namen von Tugenden: Demut, Sanftmut, Liebe, Duldsamkeit, Recht und Wahrheit. Neben der Leiter stehen jeweils gestaffelt drei dämonische Figuren, die mit ihren fellbedeckten Körpern, den spitzen Gesichtszügen und den klauenartigen Füßen in typischer Weise das Böse repräsentieren.¹⁶ Sie halten lange Haken und versuchen, den Kletterer hinabzuziehen. Die Haken sind als Reichtum, Herrschaft, Macht, Ruf, Adel und Trieb bezeichnet. Einer der Haken hängt im Gewandsaum des Kletternden und der Teufel ruft: »Helft mir, ich habe ihn erwischt!« Ausgehend von der Erde, als welche die Rundung der Leiter zu deuten ist,¹⁷ erscheint der Weg nach oben in den Himmel mühsam. Das angestrengte Klettern und Festhalten impliziert das Fallen, indem es auf alltägliche Erfahrungen verweist. Zu dieser Gefahr kommt für den Kletterer erschwerend hinzu, dass die Sprossen im unteren Teil der Leiter nicht sicher sind und er zusätzlich durch die dämonischen Figuren herabgezogen wird. Die Darstellung zeigt den Moment, in welchem der Mensch Gefahr läuft, von den »niederer Leidenschaften« überwältigt zu werden.¹⁸

Ebenfalls auf dem Seitenrand veranschaulicht das gleiche Motiv in Handschrift G auf fol. 45^r das Bild vom mühsamen Aufstieg des Menschen in den Himmel und die Gefahr eines schnellen Hinabfallens in die Hölle (Abb. 61). In dieser Darstellung

15 WIESINGER 2017, S. 87, vermutet in Anm. 207, dass es sich um die Darstellung eines Vorhofes zur Hölle handeln könnte, durch den die Sünder in die echte Hölle gelangen.

16 Vgl. Kap. IV.1.1.

17 VETTER 1974, S. 120.

18 OECHELHÄUSER 1890, S. 55; SCHWEITZER 1993, S. 17 bezeichnet diesen Moment im Bild als »Situation der Entscheidung«.



Abb 60: ›Welscher Gast‹, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 91^r. Motiv 87 ›Himmelsleiter‹: Ein Mensch erklimmt eine Leiter, die über sechs Sprossen in den Himmel führt. Auf den Sprossen sind von unten nach oben folgende Tugenden eingetragen: *Armuet, Milt, Lieb, Sempht, Recht* und *Warheit*. Unten endet die Leiter in einer Höllendarstellung. Die gebrochenen Sprossen sind mit Lastern betitelt: *Vbmut, Gierd, Neit, Zorn, Vnrecht* und *Meinei*. Den Kletternden versuchen sechs Teufel mit Haken hinabzuziehen: *Des adels hak, Des reihtvms hak, Des herschaft hak, Des Nam hak* und *Des gelust hak*. Einer der Teufel spricht: *Helft ich han in erwischet*.



Abb 61: ›Welscher Gast‹, Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 45^r. Motiv 87 ›Himmelsleiter‹: Ausgehend von einer Wölbung in der Mitte erklimmt ein Mensch eine Leiter nach oben zum Himmel. Die sechs Sprossen sind mit folgenden Tugenden beschriftet: *divmut, Milte, Liebe, Senfte, Recht* und *warheit*. Nach unten hinab in die Hölle führen sechs zerbrochene Sprossen, in denen folgende Laster eingeschrieben sind: *Vbermvt, Girde, Nit, Zorn, vnrecht* und *meineid*. Vier Teufel versuchen, den Menschen nach unten zu ziehen. Sie halten Haken als *Des richtvms hachen, Des adels hachen* und *Des gelustes hachen* bezeichnet werden. Einer der Teufel spricht: *Helfet ich han in erwischet*.

sind nur je zwei Teufel neben der Leiter positioniert und bedrängen den kletternden Menschen mit ihren schürhakenähnlichen Werkzeugen. Die beiden linken Haken werden als Reichtum, Adel und Trieb bezeichnet, während die rechten unbeschriftet bleiben. Mit dem Bein eingehakt und sich mit den Armen an den Holm klammernd, versucht der Kletterer, nicht zu fallen und sich den Haken der Teufel zu entziehen.

Korrelierend zu dem Motiv 87 beschreibt Thomasin in einer längeren Passage den tugendhaften Aufstieg und den lasterhaften Abstieg des Menschen (V. 5781–5999). Er benutzt hierfür sprachlich das Bild von zwei *stigen*:

*Ich hân iu nu genuoc geseit
von zwein stiegn. diu eine treit
uns hin zem oberisten guot,
sô wizzet daz diu ander muot
uns ze leiten zaller vrist
dâ daz niderst übel ist.
diu eine ist von tugenden gar,
diu ander von untugenden, daz ist wâr.
dâ von ist gar nâch mînem muot
diu untugent übel, diu tugent guot.
(V. 5905–5914)*

Die Stiege hinauf zum obersten Gut, zu Gott, beschreibt er als eine Treppe, deren Stufen aus soliden Steinen gemacht werden sollen (*die steine, die man dar in tout, / die suln sîn gerlîchen guot*, V. 5787–5788). Jede Treppenstufe stelle dabei eine Tugend dar: Güte, Demut, Liebe, Sanftmut, Gerechtigkeit und Wahrheit. Der Weg zum niedersten Bösen in die Hölle bestehe aus Untugenden: Geiz, Übermut, Neid, Zorn, Unrecht und Lüge/Meineid. Während der Aufstieg beschwerlich sei und man *staeten muot* beweisen müsse (V. 5898), gleite man immerzu abwärts, wenn man einen Fuß auf die Treppe der Laster setze (V. 5884–5885). Die Stufen nach unten seien *nider gekêrt* (V. 5877), zusätzlich gebe es *sehs dinc*, die Haken der Teufel, die einen nach unten zögen: Reichtum, Herrschaft, Adel, Macht, Triebe und Ruhmsucht.

Im Bild wird das Konzept der Tugend- und Lasterleiter durch ein Personenprogramm belebt.¹⁹ Abstrakta der Allegorie werden zu einer konkret dargestellten Handlung: Die beschriebenen *tiuvels haken* materialisieren sich als Haken an langen Stangen, die von Teufeln gehalten werden. Das Motiv 83 in den Handschriften A und G veranschaulicht nicht die präzise beschriebenen zwei *stiegen* der Verse. Statt Thomasins Beschreibung steinerner bzw. abschüssiger Stufen zu entsprechen,²⁰ folgt das Bild dem etablierten ikonographischen Schema einer hölzernen Leiter.²¹

19 SCHANZE 2009, S. 220.

20 SCHANZE 2009, S. 215.

21 CURSCHMANN 1984, S. 255.

Dieses Schema der Himmelsleiter, das dem Motiv zugrunde liegt, findet seinen literarischen Ursprung in der alttestamentarischen Erzählung von Jakobs Traum.²² Im Buch Genesis (28,10–22) wird geschildert, wie Jakob auf der Flucht vor seinem Bruder Esau unter freiem Himmel übernachtet und, mit dem Kopf auf einem Stein liegend, von einer Leiter träumt: *Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum: angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam* (Gen 28,12). In seinem Traum sah er eine *scala*, die von der Erde bis in den Himmel reichte. Auf dieser stiegen Engel Gottes auf und nieder. Nach seinem Erwachen erkannte Jakob den Ort als *porta caeli*, machte am nächsten Morgen aus dem Stein unter seinem Kopf einen Gedenkstein und nannte den Ort *Bet-El*, das Haus Gottes.

Früh wurde im Christentum die erträumte Engelsstiege als Leiter verstanden und ins Lateinische mit *scala* übersetzt. Im Hebräischen steht an entsprechender Stelle *sullām*, was »Leiter«, »Treppe« oder »Rampe« bedeuten kann; die präzise Übersetzung erscheint nebensächlich, da es hauptsächlich um eine Verbindung zwischen Himmel und Erde geht, wie Schanze in seiner Analyse zur Genese des Motivs der Himmelsleiter feststellt.²³ Diese Visionsgeschichte werde bald auf ein »allegorisches (Vor-)Bild« reduziert und deutlich moralisiert. Ikonographisch setzt sich die Darstellung einer Leiter durch, die im Mittelalter in unterschiedlichen Kontexten verwendet wurde.

Der griechische Kirchenvater Johannes Klimakos († um 649) legte im 7. Jahrhundert den Grundstein zu der ikonographischen Tradition der Himmelsleiter.²⁴ In seiner Schrift »Κλίμαξ του Παραδείσου« entwickelt er basierend auf Jakobs Traum von der Himmelsleiter ein Konzept, das den Mönch über 30 Grade zur Vollkommenheit führt. Illuminierte Handschriften zu diesem Werk reichen bis ins 10. Jahrhundert zurück.²⁵ In ihnen findet sich die Darstellung der beschriebenen Leiter. »The most basic version« dieses Bildes ist eine diagonal durchs Bild laufende Leiter mit meist 30 Sprossen, die von der Erde bis in den Himmel reicht.²⁶ Eine variiende Anzahl von Mönchen erklettert die Leiter, an deren oberem Ende sie von Christus erwartet werden. Engel helfen den Mönchen, während Dämonen versuchen, sie hinabzuziehen. Manchmal sind fallende Mönche dargestellt und unter der Leiter ein geöffneter Höllenschlund. Ursprünglich vermutlich als Wandgemälde oder Mosaik konzipiert, wird dieses Motiv in der Buchmalerei vom Osten in den Westen tradiert.²⁷ Eine der ältesten erhaltenen Handschriften mit dem Werk des Johannes Klimakos stammt aus dem 11. Jahrhundert.²⁸ Die wahrscheinlich in der

22 Vgl. LCI, Bd. 2, »Himmelsleiter«; RUBERG 1988; GAHBAUER 2006; SCHANZE 2009; EVANGELATOU 2017.

23 SCHANZE 2009, S. 206f.

24 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 22.

25 »Himmelsleiter«, LCI, Bd. 2, Sp. 283. Laut EVANGELATOU 2017 setzt die Überlieferungstradition der illustrierten Handschriften im 11. Jahrhundert ein.

26 EVANGELATOU 2017, S. 411.

27 MARTIN 1954, S. 11f.

28 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 394, vgl. MARTIN 1954, S. 11f.

byzantinischen Hauptstadt produzierte Handschrift zeigt auf fol. f^v eine ganzseitige Miniatur einer breiten Leiter mit 30 Sprossen, an deren Ende Christus in einer runden Sphäre thront (Abb. 62). Links steht Johannes Klimakos mit Schriftrolle und Nimbus. Einige Mönche erklimmen die Leiter, die von schemenhaften schwarzen, geflügelten Wesen mit langen Haken oder Pfeil und Bogen am Aufstieg gehindert werden. Unter der Leiter, in der rechten Bildecke, öffnet sich für die Fallenden die Hölle. Über der Leiter versuchen Engel, den Kletterern behilflich zu sein, ziehen, schieben und halten sie. Am oberen Ende thront Christus in einer blauen Sphäre und reicht dem ersten Ankömmling, der mit Nimbus ausgezeichnet ist, die Hand.

Im 12. Jahrhundert findet sich das Motiv auch in didaktischen Handschriften des lateinischen Westens, so im ›Hortus deliciarum‹ der Herrad von Hohenburg (Abb. 64). Die *Scala virtutum* zeigt kompositorisch ein ähnliches Bildprogramm wie der »Prototyp« der Himmelsleiter aus Byzanz: eine schräg zum Himmel emporragende Leiter und Menschen, die versuchen, diese zu erklimmen, und einige, die dabei stürzen.²⁹ Engel versuchen, ihnen zu helfen, von fratzenhaften, dämonischen Figuren werden sie mit Pfeil und Bogen bedrängt. Diesmal klettern keine Mönche die Leiter hinauf, sondern Vertreter verschiedener Stände, wie durch Gewänder und Beischriften deutlich wird. Durch ihre Position auf der Leiter zwischen der *Dextera Dei* am oberen und einem Drachen am unteren Ende wird ihre Nähe zu Gott oder zum symbolisch Schlechten ausgedrückt.³⁰ Alles durch die Schöpfung Geschaffene besteht dem ›Hortus deliciarum‹ nach in Form einer statischen, zweckmäßig angelegten und hierarchisch gegliederten Stufenordnung.³¹ Die Repräsentanten der einzelnen Stände werden teilweise durch feine Linien, die von Objekten und ihren Beischriften ausgehen, von der Leiter in den Abgrund gezogen. Den Kampf um das Seelenheil des Menschen tragen in der Darstellung des ›Hortus deliciarum‹ nicht ausschließlich Engel und Teufel bzw. Gut und Böse im Kampf miteinander aus, wie die Bildtexte erklären: Die Versuchung stammt von den Dämonen, die sündhafte Hinwendung zum Materiellen jedoch resultiert aus der Willensfreiheit des Menschen selbst.³² Die Mächte des Bösen werden veranschaulicht durch die alltäglichen Versuchungen der Welt – Laster, die sie zu Boden ziehen. So werden die Lehren Herrads in den Lebens- und Erfahrungshorizont ihrer Rezipienten eingebettet.³³ Gleichzeitig entsteht durch die Verknüpfung des tradierten ikonographischen Schemas der Tugendleiter mit den zugeordneten Texten eine bestimmte Akzentuierung der Ordnung der Welt.

29 Beschreibungen mit Einordnung der Ikonographie finden sich GREEN et al. 1979, S. 124f. und CAMES 1971, S. 88–90.

30 WILLEKE 2006, S. 113.

31 Ebd., S. 118f. In der Miniatur der Tugendleiter und den zugeordneten Texten wird die Vorstellung des ›Hortus deliciarum‹ von der physischen Weltordnung, der kirchlichen Ordnung und der sittlichen Ordnung in konzentrierter Weise miteinander verknüpft (ebd., S. 447).

32 Ebd., S. 109.

33 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 24f.

In ähnlich moralisierender Weise wie bei Johannes Klimakos wird das Bild der Tugendleiter auch in der Benediktsregel als Belehrung und Leitfaden für das Leben der Mönche genutzt.³⁴ Im 7. Kapitel ›Über die Demut‹ entwirft Benedikt ein aszetisches Stufenmodell, das der Bildkonzeption der Tugendleiter im ›Hortus deliciarum‹ und der Himmelsleiter im ›Welschen Gast‹ gleicht. Aufbauend auf den Traum Jakobs beschreibt er einen zwölfstufigen Weg zur Vollkommenheit. Eine in ihrer Art einzigartige Miniatur leitet in einer Sammelhandschrift aus Zwiefalten den Text der Benediktsregel auf fol. 87^r ein (Abb. 65).³⁵ Das Autorbild des Benedikt von Nursia, der von einer Architektur umgeben an seinem Schreibpult sitzt, wird flankiert von zwei Leitern. Links ist Jakobs Vision dargestellt: Der auf einem Stein liegende Jakob schaut hoch zu einer Leiter mit hinauf- und hinabsteigenden Engeln. Die Jakobsleiter wird als Prototyp für die in der Benediktsregel beschriebene *Scala humilitatis* betrachtet.³⁶ Rechts ist die Tugend- bzw. Jungfrauenleiter dargestellt. Aus dem Schlund eines dreiköpfigen Monsters reicht sie bis zu einer halbfigürlichen Darstellung Christi. Um ein Ungetüm zu bändigen, hält er ein langes Seil mit einem Haken in den Händen. Der Freiraum zwischen den Sprossen ist besetzt mit dichtgedrängten Frauenköpfen. Mittig steht eine kleine nackte, mit Schwert und Schild bewaffnete Figur. Es handelt sich hier nicht nur um die Darstellung einer Tugendleiter, sondern um eine Kombination zweier Motive, da zur Jungfrauen- oder Tugendleiter eine Darstellung Christi hinzukommt, der den Leviathan fängt. In beiden Leitern sind den Holmen Texte eingeschrieben. Links in der Jakobsleiter wird in leicht abgewandelter Form der biblische Ursprung der Darstellung (Gen 28,11–13) zitiert. Den Text der Tugendleiter konnte erstmals Heinzer identifizieren:³⁷ Es ist ein Auszug aus der Sequenz *Scalam ad coelos erectam* von Notker dem Stammler von St. Gallen († 912). Diese Zusammenstellung der Leitern, verbunden mit einem zu diesem Zeitpunkt bereits archaischen liturgischen Gesang, entspricht keiner vorher bekannten Komposition, auch wenn einzelne Elemente identifiziert werden können.³⁸ Zusammen mit der Autorendarstellung Benedikts, der als Schreiber seines Werkes visualisiert wird, entsteht ein »Beziehungsraum von Werkinhalt und Werkabsicht«.³⁹

Eine ebenfalls deutlich abgewandelte Form der Leiter zeigt das zehnte Bild des festen Motivzyklus des ›Speculum virginum‹ (Abb. 63). In der wahrscheinlich ältesten erhaltenen Handschrift des Werkes aus der Mitte des 12. Jahrhunderts wird auf

34 RUBERG 1988, S. 218.

35 HEINZER 2001, S. 338.

36 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 25. Durch die Einübung von Tugenden wird dem Mönch der Aufstieg zur Vollkommenheit, zur Liebe Gottes ermöglicht.

37 HEINZER 2001, gibt sowohl Transkriptionen aller Bildtexte als auch ihre Quellen wieder.

38 HECK 1997, S. 84: »L'image ne correspond à aucune composition antérieure, même si certains éléments, pris isolément, se retrouvent ailleurs.«

39 MEIER 2000, S. 347.



Abb. 62: »Κλίμαξ του Παραδείσου«, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 394 (11. Jahrhundert), fol. f^v. »Tugendleiter«: Die ganzseitige Miniatur zeigt die Himmelsleiter, die Johannes Klimakos im dazugehörigen Text beschreibt. Dargestellt ist eine breite Leiter mit 30 Sprossen, an deren Ende Christus in einer runden Sphäre thront. Den Mönchen helfen Engel von der oberen Seite, die Leiter zu erklimmen, während schwarze Teufelsfiguren die Mönche mit Harken von rechts hinabzuziehen versuchen. In der linken oberen Ecke befindet sich eine himmlische Schar; rechts unten öffnet sich der Höllenschlund.



Abb. 63: »Speculum virginum«, Konrad von Hirsau (?), London, British Library, Arundel 44 (Eberbach, 1140–1150), fol. 93^v. »Die Himmelsleiter der Jungfrauen«: Neben der Textspalte ist in einer einfachen Rahmung eine senkrecht stehende Leiter mit sieben Sprossen dargestellt, die von sieben Frauen erklettert wird. Am oberen Ende ist Christus als Brustbild in einem die Rahmung durchbrechenden Medaillon gezeigt. Unten windet sich ein Drache um das Ende der Leiter. Mittig auf der Leiter steht ein bewaffneter Wächter.



Abb. 64: Herrad von Hohenburg, »Hortus deliciarum« (Rekonstruktion). »Tugendleiter: In der Tradition der byzantinischen Himmelsleiter wird die Tugendleiter im »Hortus deliciarum« zu einer Darstellung der gesellschaftlichen Stände. Nur der Caritas, der höchsten und vornehmsten Tugend, gelingt der Aufstieg der Leiter. Die Vertreter der Stände stürzen allesamt hinab, gezogen von den weltlichen Versuchungen. Miles und laica sind zuunterst dargestellt. Es folgen mit zunehmender Fallhöhe und gleichzeitiger Annäherung an die angestrebte Vollkommenheit Kleriker, Mönch, Rekluse und Eremit. Die Bildtexte erklären und kommentieren das Geschehen.



Abb. 65: Sammelhandschrift (Annales u. a.), Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415 (um 1142), Zwiefalten, fol. 87'. Autorbild des Benedikt von Nursia mit »Jakobs- und Tugendleiter«: Vor dem Text der »Regula Benedicti« ist der heilige Benedikt als Autor am Schreibpult dargestellt. Flankiert wird der Schreiber von zwei Leiterdarstellungen: links die Jakobsleiter und rechts eine Tugendleiter in Kombination mit dem Motiv Christi, der den Leviathan bezwingt. Die Bildtexte sind verkürzte und leicht abgeänderte Zitate aus Gen 28,11-13 (links), Iob 14,18-21 (unten) und Versatzstücke einer Sequenz Notkers des Stammlers (Scalam ad caelos erectam, rechts).

fol. 93^v eine Leiter abgebildet.⁴⁰ Über die gesamte Länge der Seite nimmt die Miniatur die Hälfte der Textspalte ein. Zu sehen ist eine vertikal aufgestellte Leiter, um deren unteres Ende sich ein Drache windet. Am oberen Ende schwebt ein Medaillon mit einem Brustbild Christi, der in jeder Hand einen Zweig aus seiner Sphäre herausreicht. Die Leiter erklettern insgesamt sieben Jungfrauen. Die unteren beiden durchbohren mit langen Kreuzlanzen den Kopf des Drachen. Die oberen drei ergreifen das Handgelenk Christi bzw. berühren die Rahmung des ihn umschließenden Medaillons, während die mittleren klettern. Mittig ist eine große, männliche Figur mit dunklem Teint dargestellt. Der Wächter der Leiter hat zotteliges Haar und ist mit mehreren kleinen spitzen Schwertern bewaffnet, von denen einige bereits zu Boden fallen. Die Miniatur nimmt auf zwei unterschiedliche Schilderungen im Text Bezug: eine Leiter, die sich bis zum Himmel erstreckt und eine Leiter, auf welcher Jungfrauen hinaufsteigen.⁴¹ Inhaltlich korreliert das Bild der Leiter sowohl mit der Exegese des heiligen Benedikt zur Vision Jakobs als auch mit der Vision der Perpetua.⁴² Die Verknüpfung dieser beiden Quellen und des bekannten ikonographischen Schemas der Himmelsleiter zeigt im ›Speculum virginum‹ einen kreativen und originellen Umgang des Konzepteurs. Hidrio vermutet, dass der Hinweis auf Perpetua eine zusätzliche Gelegenheit war, den Adressatinnen ein weibliches Vorbild vorzuschlagen, eine Jungfrau und Heilige, die sowohl als Braut als auch Mutter beschrieben wurde.⁴³

Auch wenn die Darstellung der ›Himmelsleiter‹ im ›Welschen Gast‹ auf die Tradition eines etablierten ikonographischen Motivs zurückgreift, scheint sie bereits in ihrer ursprünglichen Konzeption signifikante Veränderungen erfahren zu haben, die eine Akzentuierung bzw. eine Umdeutung des traditionellen Bildthemas implizieren. Das Motiv 87 zeigt eine Leiter mit einer mittleren Wölbung und vereint die Beschreibungen Thomasins von den zwei *stigen*, von denen eine hinauf zu Gott und die andere hinab in die Hölle führt. Der Mensch, der zum höchsten Gut aufsteigen möchte, beginnt seinen Weg im Bild nicht unten, sondern im Zentrum der Leiter. Dieses Zentrum greift, wie bereits beschrieben, in seiner Rundung die Schemata zur Kosmologie und des Himmel- und Höllenwegs auf. Ähnlich der Auffassung im ›Hortus deliciarum‹ wird auch im ›Welschen Gast‹ der Fall durch weltliche Laster beschleunigt. Ähnlich den weltlichen Versuchungen, die Herrad beschreibt, spricht Thomasin von den *sehs dinc*, die den Menschen herabziehen.

40 ›Speculum virginum‹, Konrad von Hirsau (?), London, British Library, Arundel 44 (Eberbach, 1140–1150), fol. 93^v.

41 HIDRIO 2017, S. 141.

42 Die heilige Perpetua hatte in Gefangenschaft eine Vision, die ihr bevorstehendes Martyrium ankündigte. Sie sah eine schmale Leiter, die sich bis zum Himmel erstreckte. Der Aufstieg wurde durch herabhängende Eisenwerkzeuge erschwert und ein Drache lauerte unter der Leiter. Vgl. »Perpetua und Felicitas«, RDK, Bd. 27, Sp. 178–190.

43 HIDRIO 2017, S. 150. Die Siebenzahl der Sprossen als auch der kletternden Jungfrauen könnte ebenso für die vier Kardinaltugenden und drei theologischen Tugenden stehen.

Veranschaulicht werden diese durch die beschrifteten Haken der Teufel im Bild. Die langen Haken als teuflische Werkzeuge finden sich bereits in den frühen byzantinischen Darstellungen der Himmelsleiter.

Das Motiv bleibt im Bildprogramm in allen Handschriften sehr ähnlich: Ein Mensch klettert eine in der Mitte gewölbte Leiter hinauf, während dämonische Figuren mit Haken versuchen, ihn davon abzuhalten. Der untere Teil der Leiter, die Lasterstiege, ist in den Handschriften A, G, S und D mit gebrochenen Sprossen dargestellt. Die Handschriften a, U und W zeigen Sprossen, die im Zickzack verlaufen. Ähnlich sind die Leitern in E und H gestaltet. Dabei bilden rote Buchstaben die Sprossen, die feine Kontur der Leiter ist kaum wahrnehmbar. Während in den anderen Handschriften die Bildtexte die Leitersymbolik und die einzelnen Stufen auf dem Laster- bzw. Tugendweg erklären, wird die Bezeichnung des Lasters oder der Tugend in den Handschriften E und H selbst zur Sprosse. In H werden zudem die langen Stäbe der Haken durch ihre Bezeichnung ersetzt. Die Leiter und Haken lösen sich in ihrer Materialität auf und werden buchstäblich durch Worte geformt. Ähnliches geschieht in Handschrift S mit den Haken der Teufel. Bildlich sind sie viel zu kurz, um dem Kletternden Schaden zufügen zu können, doch reichen ihre Beschriftungen bis zu ihm hinauf.⁴⁴ Die Sprossen selbst sind nicht beschriftet, lediglich die Demut wird über dem Bein des Kletterers zwischen die Holme der Leiter eingeschrieben.

In allen überlieferten Handschriften klettert der Mensch von der mittigen Rundung, welche das Sphärenmodell der Erde (Motiv 42) und die Gestaltung des Himmels- und Höllenweges aufgreift (Motiv 86), nach oben.⁴⁵ Unten mündet die Leiter in unterschiedliche Darstellungen der Hölle: von Teufeln und Menschen bewohnte runde Räume (A, G, S, E) oder halbrunde Einblicke in ein loderndes Flammenmeer, in denen Menschen leiden (a, U, W). In Handschrift D führt die Leiter in den geöffneten Schlund einer dämonischen Kreatur. In den Handschriften b und H wird zwar aus Platzmangel auf die Vergegenwärtigung der Hölle und des Himmels verzichtet,⁴⁶ doch bleibt durch die bedrohlich großen Teufelsfiguren die Gefahr und der Schrecken eines Abstiegs oder Falls von der Leiter erhalten. Die Anzahl der Teufel stimmt nicht in allen Handschriften mit der Anzahl der im Text beschriebenen Haken überein: In Handschrift D ist es einer zu viel, in den Handschriften G, S, H und b einer zu wenig, teilweise sind auch nicht alle im Lehrgedicht genannten Haken vorhanden. Dadurch verliert sich die Ausgewogenheit der Zahlensymbolik von sechs Tugenden, sechs Lastern und *sehs dinc* des Textes. Während die Darstellung der Hölle meist ein recht konkretes Szenario wiedergibt, bleiben Visualisierungen des Himmels eher abstrakt. Zumeist sind wolkenartige Strukturen oder Sphären dargestellt. Die Handschriften D und E zeigen Symbole eines natürlichen Himmels

44 Der Haken, der ihn greift, wird dabei von keinem der Teufel gehalten.

45 Vgl. Kap. VIII.2.3.

46 OECHELHÄUSER 1890, S. 56.

wie Sonne und Mond oder Sterne. Bemerkenswert auffällig ist das Bild in Handschrift S. Als Pendant zur Hölle schließt die Leiter am oberen Ende in einen kreisrunden Rahmen mit einer Darstellung Christi ab. Das Kopfbild ist *en face* ausgerichtet und zeigt Christus mit Kreuznimbus und Segensgestus. Für seine Wiedergabe an dieser Stelle können sowohl ikonographische Gewohnheiten als auch die Interpretation des Textes, das oberste *quot* sei Gott selbst, ausschlaggebend gewesen sein. Der Rezipient der Handschrift S jedoch findet in Motiv 87 ein Bild, das in seiner Ikonographie stärker als die übrigen an den Prototypen der Himmelsleiter erinnert.

Auch wenn Schanze feststellt, dass ›Leiter‹ und ›Treppe‹ symbolisch die gleiche Bedeutung haben,⁴⁷ entfernt sich das Bild bewusst vom Text und greift eine ganz bestimmte ikonographische Tradition auf, indem es eine Leiter veranschaulicht. Der Typ einer Himmels- oder Tugendleiter ist im 11. Jahrhundert bereits verbreitet und wird vor allem seit dem 12. Jahrhundert zugunsten moralisierender, didaktischer Inhalte in abgewandelter bzw. angepasster Form dargestellt.⁴⁸ Der Grundgedanke eines mühsamen Aufstiegs zur Vollkommenheit und die Gefahr, durch Laster herabzufallen, wird unterschiedlich kontextualisiert und für den jeweiligen Rezipientenkreis angepasst. In den gezeigten Beispielen der anderen Werke manifestiert sich das Bild der Leiter jedes Mal in einer neuen, einzigartigen ikonographischen Form. Dabei gerät die lange Tradition der Skalenethik nicht in Vergessenheit und wird als Basis der Argumentation genutzt.

Im Lehrgedicht des ›Welschen Gastes‹ wird über eine sehr lange Textstelle ein spezifisches Lastersystem des Auf- und Abstiegs beschrieben. Ikonographisch steht das Motiv 87 in seiner ursprünglichen Konzeption in der bildlichen Tradition der Himmelsleiter, präsentiert sich aber analog zum Text als individuell und speziell für den Rezipientenkreis aufbereitet. Damit zeigt der Konzepteur des Motivs einen modifizierenden Umgang mit bekannten ikonographischen Traditionen, wie es auch in den aufgezeigten Beispielen der anderen didaktischen Werke des 12. Jahrhunderts der Fall gewesen ist.⁴⁹ Die Überlieferungsgeschichte des Motivs hat gezeigt, wie die Kopisten das Bild wieder näher mit dem ikonographischen Schema der Himmelsleiter verknüpfen können (S) oder die Materialität der Leiter selbst zugunsten der Worte in den Hintergrund stellen (E und H).

47 SCHANZE 2009, S. 215.

48 JOYNER 2016, S. 35.

49 Bewusst geschaffene Parallelen stellt bereits LERCHNER 2002, S. 68 fest, konkretisiert diese aber nicht weiter: »Im Hinblick auf Illustrationsmethode und Illustrationsstil lassen sich wohl Parallelen zur vormittelalterlichen Lehrillustration ziehen, womit sich das Illustrationskonzept des ›Welschen Gastes‹ offenbar bewusst an die tradierten Formen anschließen will.«

VI.1.2 Die viergeteilte Unbeständigkeit

Einen weiteren Prototyp der christlichen Ikonographie greift das Motiv 35 in seiner ursprünglichen Konzeption auf. In Handschrift A am Seitenrand von fol. 32^v ist eine weibliche Figur dargestellt, deren Körper in vier Teile zerlegt ist (Abb. 66). Ihr Haar ist mittig gescheitelt und fällt offen auf die Schultern, ohne diese jedoch zu berühren. Die einzelnen Teile des Körpers sind in den Spatien beschriftet und unterschiedlich farbig gestaltet. Das Bild steht »in engem Anschluss« an folgende acht Verse:⁵⁰

*Swaz ist ganz, muoz sîn eine:
 unstætekeit diu ist gemeine,
 wan si allenthalben wil.
 si ist niht ganz und hât niht zil.
 si ist ze minnst in vier geteilt:
 ein teil ist liep, daz ander leit,
 daz dritte jâ, daz vierde niht.
 si ist zebrochen und zebricht.
 (V. 1965–1972)*

Widersprüche zersetzten den unbeständigen Menschen und das Geteilte sei schlechter als das Ungeteilte. Das Bild zeigt die Figur in vier gegensätzliche Teile zerschnitten: »Freude«, »Leid«, »Ja« und »Nein« steht von oben nach unten in Reihenfolge des Textes angeordnet über den einzelnen Teilen in einer Ziermajuskel geschrieben. Vor und nach jedem Wort steht ein auf mittlere Zeilenhöhe gesetzter Punkt. In der üblichen gotischen Minuskel wird die Figur als »Unbeständigkeit« bezeichnet. Durch die frontale Ausrichtung blickt sie den Betrachter an und mahnt mit der rechten Hand vor ihrem Körper zur Aufmerksamkeit. Mit der Linken präsentiert sie die korrelierenden Verse. Eine ähnlich abstrakte Darstellung des Lasters findet sich, ebenfalls als Marginalillustration, auf fol. 20^v in Handschrift G (Abb. 67). Die weibliche Gestalt mit blondem Haar ist in vier voneinander abgesetzten Teilen wiedergegeben, die sich zusätzlich farblich voneinander unterscheiden. Im Gegensatz zu Handschrift A ist sie nach links gedreht und kehrt dem Leergedicht den Rücken. Mit ihrer linken Hand macht sie eine ähnliche Verweisgeste wie die Figur in A, doch deuten hier Geste und Blick über den Seitenrand aus der Handschrift hinaus. Die einzelnen Teile sind in gleicher Manier beschriftet, diesmal in umgekehrter Reihenfolge. Die Bezeichnung der gesamten Figur wird in der Schriftart nicht von den Beischriften der Körperteile unterschieden. Die vertikale Anordnung der Beischriften ist gebrochen, indem die erste (*nicht*) dieser vier rechts neben den Kopf geschrieben wurde.

50 OECHELHÄUSER 1890, S. 30.



Abb. 66: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 31^v. Motiv 35 ›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹: Eine weibliche Figur ist in vier Teile zerlegt. Über dem jeweiligen Körperteil steht in einer Ziermajuskel die zugehörige Beischrift: LIEB, LEIT, IA, NIHT. Die Figur wird in gotischer Minuskel als Vnstaetichheit betitelt.



Abb. 67: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 20^v. Motiv 35 ›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹: Eine vom Text abgewandte weibliche Figur ist in vier Teile zerlegt, die in den Freiräumen als niht, ia, leit und iep bezeichnet werden. Die Figur wird als Vnstaetichheit betitelt.

Klare kennt keine Vorläufer für diese Personifikation der Unbeständigkeit in Motiv 35, die sich einreihet in diverse *exempla* der Darstellung eines Lasters, das sowohl in Text und Bild des ›Welschen Gastes‹ ganz variabel diskutiert wird.⁵¹ Thomasin habe hier versucht, eine eigene Bildtradition zu erschaffen. In der Tat kopiert der Kreator des Bilderzyklus in diesem Motiv keinen vorhandenen Typus einer Personifikation. Mit der beschriebenen Vierteilung wird jedoch bereits im Lehrgedicht selbst auf ein anderes Motiv angespielt, das im Bild ikonographisch ausgestaltet wird. Im Alten Testament, im zweiten Buch Daniel, träumt der babylonische König Nebukadnezar von einer großen Statue, deren Haupt aus feinem Gold, deren Brust und Arme aus Silber, deren Bauch und Lenden aus Bronze und deren Füße teils aus Eisen, teils aus Ton sind. Ein Stein zermalmt die Statue. Die

51 KLARE 2002, S. 186 schreibt: »Für diese unstete-Darstellung scheint es keine eigene Bildtradition zu geben; Thomasin dürfte auf der Grundlage der allegorischen Tradition eine eigene Form der Verbildlichung gesucht und in der angegebenen Art gefunden haben.«

Reste werden verweht und bilden einen riesigen Berg, der die ganze Welt einnimmt. Der Prophet Daniel deutet den Traum (Dan 7): Vier Weltreiche folgen aufeinander, ihnen folgt das Reich Gottes. Die aufeinander aufbauenden Reiche haben keinen dauerhaften Bestand, da sie wie die Statue ein zerbrechliches Fundament haben.

Eine Reichenauer Handschrift verdeutlicht die Nähe des Motivs 35 zur alttestamentlichen Ikonographie. Der um 1000 geschriebene Codex umfasst das Hohelied, Teile aus den Sprichwörtern Salomos und das Buch Daniel mit einem Prolog und Kommentar von Hieronymus.⁵² Im letztgenannten Teil findet sich auf fol. 32^v eine ganzseitige Miniatur, die den Traum des babylonischen Königs abbildet (Abb. 68). Die szenische Darstellung, die einer Initialzierseite mit dem Propheten Daniel als Autor gegenübersteht, zeigt Nebukadnezar schlafend in einer bewachten Lagerstätte. Auf einem Podest steht eine langhaarige, nackte Statue mit erhobenen Händen und blickt den Betrachter an. Der Körper des Idols ist aus vier verschiedenen Materialien zusammengefügt, die sich farblich voneinander absetzen. Das linke Bein der Statue wird von einem Stein getroffen und sie zerbricht. Daneben erscheint auf einem Berg aus weiteren Gesteinsbrocken Christus mit Kreuzstab und Kronreif, flankiert von zwei halbfigürlichen Engeln. In der Szene ist sowohl der Träumende mit seiner Vision als auch deren Deutung durch den Propheten Daniel veranschaulicht, der die Zerstörung der vier aufeinanderfolgenden Reiche voraussagt, bevor Christus seine Herrschaft errichtet. Die Veranschaulichung der erträumten Statue zeigt Parallelen zur Darstellung des personifizierten Lasters in Motiv 35 in den älteren beiden Handschriften. Neben der Vierteilung des Körpers an den gleichen Stellen fällt eine besondere Nähe zur Figur in Handschrift A auf, die in der frontalen Ausrichtung der Figur, ihrem Blick und ihrer Frisur dem Reichenauer Beispiel nahekommt.

Das Motiv des ›Koloss auf tönernen Füßen‹ aus dem Traum Nebukadnezars wird ikonographisch tradiert und dabei zumeist typologisch auf das Neue Testament bezogen. Beispiele in der Buchmalerei zeigen die bildliche Umsetzung dieser biblischen Geschichte in unterschiedlichen Kontexten: Im ›Speculum Humanae Salvationis‹ wird das Motiv auf den Antitypen ›Die Flucht nach Ägypten‹ bezogen (Abb. 70). In Bibelillustrationen kann die Traumdarstellung beispielsweise als Einleitung zum Buch Daniel dienen (Abb. 71 und Abb. 72). Im Tympanon der Kathedrale von Laon werden um 1200 die Statue und der träumende König als alttestamentlicher Typus zur jungfräulichen Geburt dargestellt (Abb. 69).⁵³

Die gezeigten Beispiele verdeutlichen, dass der Verweis auf die biblische Geschichte auch ohne einen szenischen Aufbau im Bild erfolgen kann. Sowohl einzelne Elemente als auch die Anordnung können dabei variieren, ohne dass es zu einem Verlust der Erkennbarkeit kommt. Die realen und visionären Ebenen werden

52 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22 (Reichenau, um 1000), fol. 31^v.

53 SAUERLÄNDER 2009, S. 109.



Abb. 68: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22 (Reichenau, um 1000), fol. 31^r. »Nebukadnezars Traum«: Zwei Momente der biblischen Geschichte sind hier szenisch nebeneinander in einer Miniatur vereint dargestellt. Der babylonische König Nebukadnezar liegt schlafend auf einer von Soldaten bewachten Lagerstätte. Über ihm befindet sich ein halbfigürlich dargestellter Engel mit einem langen Stab, der die Szene als Vision kennzeichnet. Auf einer Säule steht eine frontal ausgerichtete, nackte Statue. Das langhaarige Idol ist farblich in vier unterschiedliche Teile gegliedert, welche die verschiedenen Materialien Gold, Silber, Bronze, Eisen und Ton darstellen. Ein Bein wird von einem Felsbrocken getroffen und zerbricht. An der Spitze eines steinernen Berges steht Christus mit Kreuzstab, flankiert von zwei weiteren halbfigürlichen Engeln. Die Vision der Viergeteilten Statue aus dem Buch Daniel wird vom Propheten als vier aufeinanderfolgende Reiche gedeutet, die nacheinander vergehen, bevor Christus seine Herrschaft errichtet.



Abb. 69: Laon, Westfassade, Marienportal, Skulpturen der äußeren Archivolte (1180/1190 und 1220). »Nebukadnezars Traum«: Im linken Seitenportal der Westfassade, dem sog. Marienportal, ist in der äußeren Archivolte der schlafende Nebukadnezar dargestellt und über ihm die Statue, die er in seiner Vision sieht. Die in Träumer und Traum aufgeteilte Darstellung der Geschichte des Alten Testaments ist Teil eines ikonographischen Programms der Portals, das dem Leben Mariens geweiht ist. (SAUERLÄNDER 2009, S. 109)



Abb. 70: ›Speculum humanae salvationis‹, Marseille, Bibliothèque Municipales, Ms. 0089 (Frankreich, 1470–1480), fol. 12^r. Motiv 35 ›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹: Neben der ›Ägyptischen Madonna‹ und ›Mose zerbricht die Krone des Pharaos‹ wird ›Nebukadnezars Traum‹ typologisch auf den Antitypen ›Die Flucht nach Ägypten‹ bezogen und am oberen Seitenrand dargestellt. Die Miniaturen befinden sich auf dem aufgeschlagenen Seitenpaar im zweiseitigen Text jeweils über einer Kolumne. Das vierte Bild zeigt im Vordergrund den schlafenden Nebukadnezar im Bett. Im Hintergrund steht zwischen einem felsigen Berg eine überdimensionale Statue. In ihrer rechten Hand hält sie eine rote Fahne, die Linke ist zur Brust geführt. Zwischen den Beinen eingeklemmt ist ein Mühlstein dargestellt, der die Statue zerstören wird. Ihr Körper wird farblich in vier Teile zerlegt.



Abb. 71: Historienbibel, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 157 (Frankreich, 1320–1340), fol. 106^v. ›Nebukadnezars Traum‹: Im Stil der französischen Buchmalerei wird die Traumvision des babylonischen Königs zu Beginn des Buchs Daniel in einer in die Textspalte eingepassten Miniatur veranschaulicht. Nebukadnezar liegt schlafend auf einem Bett. Vor diesem steht eine Statue, die in unterschiedlichen Farben in verschiedene Körperteile aufgeteilt ist.



Abb. 72: ›Vorauer Volksbibel‹, Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 273 (früher VIII) (Österreich/Süd-deutschland [?], 1467), fol. 252^v. ›Nebukadnezars Traum‹: Im zweiten Kapitel des Buchs Daniel ist die Miniatur mit dem Traum Nebukadnezars in die linke Textspalte eingefügt. Auf einer Säule erhöht steht eine kleine Statue und blickt auf Daniel und den babylonischen König herab. Unterschiedliche Farben kennzeichnen die Vierteilung der Figur. Diese Miniatur zeigt nicht den Moment des Traums selbst, sondern dessen Deutung durch den Propheten.

gelegentlich durch den Verweis auf die Zukunft erweitert, indem der Steinberg gezeigt wird. Das Standbild ist dabei besonders durch die unterschiedliche Farbgebung charakterisiert, welche die Zusammensetzung der vier Materialien kennzeichnen, die den Körper teilen. Auffällig ist auch die frontale Ausrichtung der Statue, die teilweise von der Fußstellung bis zum Blick den Betrachter unmittelbar mit der zugleich mächtigen, starren und fragilen Erscheinung der Statue konfrontiert.⁵⁴

Die Ikonographie in Motiv 35 des ›Welschen Gastes‹ greift die Figur des Standbildes auf und kopiert formal die blockhafte Vierteilung ebenso wie die einschüchternde Frontalität. Es erfolgte keine exakte Übernahme dieser ikonographischen Vorlage; wie prägend eine Handschrift wie das auf der Reichenau entstandene Hohelied auf die Konzeption im ›Welschen Gast‹ wirkte, kann nur mit äußerster Vorsicht vermutet werden. Es zeigt sich jedoch ein Rückgriff auf ein vorhandenes ikonographisches Schema. Der Kreator des Bilderzyklus bedient sich bei ikonographischen Merkmalen, die er wie Versatzstücke dem Grundschema entnimmt und in seine eigene Komposition einfließen lässt. Durch den Einsatz dieser Anspielungen wird an das Assoziationsvermögen des Betrachters hinsichtlich eines konkreten Vorbildes oder eines bestimmten ikonographischen Typus appelliert.⁵⁵ Das Bild setzt die Lehren Thomasins in einen erweiterten Sinnzusammenhang, indem es das Laster der Unbeständigkeit mit der biblischen Visionsgeschichte aus dem Buch Daniel kontextualisiert. Im Motiv wäre auch eine Mikronarration, welche die im Text geschilderten Eigenschaften des Lasters der Unbeständigkeit in einer beispielhaften Szene dargestellt hätte, durchaus denkbar gewesen. Die Anspielung auf die bildliche Tradition des Traumes von Nebukadnezar mit dem Fokus auf der Fragilität einer zwar imposant wirkenden, aber schon im Fundament instabilen Statue, die in Analogie zur Vergänglichkeit der Reiche steht, wurde allerdings bewusst gewählt.

Bereits früh wurde die biblische Stelle in Hinblick auf ihre Botschaft und ihren historischen Bezug gedeutet. Im Kommentar zum Buch Daniel, den auch die Reichenauer Handschrift enthält, ordnete der Kirchenvater Hieronymus den beschriebenen Weltaltern die Reiche Babylon, Persien, Griechenland und Rom zu. Auf das römische Reich sollte nach Hieronymus das Weltende folgen. Die Daniel-Exegese wurde als Basis des variantenreichen Deutungsschemas der *Translatio Imperii* genutzt, das den Verlauf der Weltgeschichte erklären soll.⁵⁶ Wie adaptionsfähig dieses Schema ist, zeigen diverse Uminterpretationen, die zumeist der herrschaftlichen Legitimation dienen. In karolingischer Zeit beispielsweise wird die Visionsgeschichte durch Notker den Stammler († 912) in den ›Gesta Karoli Magni‹ für den karolingischen Kaiser umgedeutet.⁵⁷ Zu Lebzeiten Thomasins spielt die *Translatio Imperii* wieder eine gewichtige Rolle, da diese das Eingreifen von Papst Innozenz III.

54 Die einzige Ausnahme bildet hier das Beispiel der Vorauer Volksbibel, die eine deutlich kleinere Figur in leicht gedrehter Körperhaltung auf eine imposante Säule setzt (Abb. 72).

55 REHM 2002, S. 255.

56 ›Translatio Imperii‹, LexMA, Bd. 8, Sp. 944–946.

57 SUCKALE-REDLEFSEN 2004, S. 87.

in den Thronstreit rechtfertigte. 1202 verfasste Innozenz III. ein Schreiben an den Herzog von Zähringen, in dem er das päpstliche Approbationsrecht für die Person des Kaisers statuierte.⁵⁸ Er schildert, dass der Apostolische Stuhl das Römische Reich auf die Deutschen (*in Germanos*) in Gestalt Karls des Großen übertragen habe.⁵⁹ Philipp von Schwaben, dem Innozenz die Approbation verwehrte, berief sich 1206 direkt auf das Buch Daniel, den Ursprung der *Translatio Imperii*: »Es ist Gott, der die Reiche transferiert«. ⁶⁰ Diese theologisch begründete, lineare Auffassung von Folgeherrschaft und der damit verbundenen Übertragung der Kaiserwürde legten die streitenden Parteien jeweils zu ihren Gunsten aus.

Kurz nach der politisch höchst instabilen Zeit des deutschen Thronstreits ist es Thomasin ein besonderes Anliegen, zur Beständigkeit zu mahnen. Im ›Welschen Gast‹ wird die Unbeständigkeit als eines der großen Hauptlaster häufig charakterisiert und kontextualisiert sowie vor dem unbeständigen Verhalten in diversen *exempla* gewarnt. Die Beschreibung des Lasters lässt keine scharf konturierte Definition zu, doch wird deutlich, dass *unstetes* Verhalten fatale Folgen für die Gesellschaft hat.⁶¹ Im zweiten Buch beschäftigt sich der Autor besonders intensiv mit der Darstellung von *staete* und *unstete* in der Welt,⁶² und mit den Motiven 32 bis 38 folgt eine Bilderreihe, die sich auf ganz unterschiedliche Weise mit dieser Thematik auseinandersetzt. Motiv 35 überführt die Beschreibung des Lasters nicht nur in eine sehr textnahe Darstellung,⁶³ sondern spielt auch auf eine konkrete ikonographische Tradition an, die ihren Ursprung in der Illustration der Vision im Buch Daniel hat. Zum einen veranschaulicht das Motiv die widersprüchliche Zerrissenheit des Menschen aus dem Lehrgedicht, zum anderen verweist es auf die Unbeständigkeit der aufeinander aufbauenden Reiche, die trotz aller Mächtigkeit zerfallen. Deutlich wird, dass die Miniaturen in den älteren Handschriften, die das wahrscheinlich ursprüngliche Bildkonzept tradieren, das Laster der Unbeständigkeit in einen weiteren Ereigniszusammenhang setzen und Thomasins Lehren nicht nur in der zeitgenössischen politischen Debatte verankern, sondern auch einen eschatologischen Bezug für den Rezipienten herstellen. Damit geht das Bild weit über eine visualisierte Memorialfunktion des Textes hinaus, wie ihn Starkey beschreibt.⁶⁴

58 Dieses Schreiben ist Teil des sog. Thronstreitregisters von Innozenz III. (Città del Vaticano, Archivio Apost., Reg. Vat. 6). Eine edierte Version findet sich in MGH Const. 2, S. 397–399.

59 MGH Const. 2, S. 397: *Unde illis principibus ius et potestatem eligendi regem in imperatorem postmodum promovendum recognoscimus, ut debemus, ad quos de iure ac antiqua consuetudine noscitur pertinere; presertim cum ad eos ius et potestas huiusmodi ab apostolica sede pervenerit, que Romanum imperium in persona magnifici Karoli a Grecis transtulit in Germanos.*

60 *[Deus] transfert regna, atque constituit*, Dan 2,21.

61 KLARE 2002, S. 180.

62 WILLMS 2004, S. 14.

63 KLARE 2002, S. 186.

64 STARKEY 2006, S. 101f.: »Das ältere Bild [in Hs. A] ist eine allegorische Darstellung, die den Worten im Text genau entspricht, und diese in einer Memorialform visualisiert, die für traditionelle Techniken der mnemotechnischen Bildproduktion typisch ist.«

Innerhalb der Überlieferung bildet das Motiv diverse Varianten aus, die sich zwischen dem beschriebenen ursprünglichen Konzept und unterschiedlichen Abwandlungen bewegen. Die Handschriften S und E übernehmen die visuelle Vierteilung des personifizierten Lasters in einer veränderten Form. Die Figur wird durch Streifen am Gewand unterteilt, doch hält sie eine durchlaufende Konturlinie zusammen. Die hellen Querstreifen bilden Textfelder für die Beischriften, die in gleicher Reihenfolge wie in Handschrift G in den Figurenkörper eingetragen werden. In Handschrift S steht der Titel der Figur in einem farblich ausgesparten Feld in der Bildecke (*vnstetikait niht*). Auch in Handschrift E ist die Beischrift zur Figur in einer Art Überschriftenzeile vermerkt (*Nicht vnstede*). In Handschrift H wird die Betitelung der Figur (*Nicht vnstet*) links neben ihren Kopf geschrieben, die anderen Beischriften stehen rechts neben dem Körper. Durch den Vergleich mit den älteren Handschriften A und G kann eine Verschiebung der Beischrift des ersten Teils, »nicht«, festgestellt werden. Bereits in Handschrift G steht die Bezeichnung neben dem Kopf der Figur. Während in den Handschriften S und E die Beischrift des Körperteils und der Titel der Figur kompositorisch als zusammengehörig empfunden werden, stehen sie in Handschrift H direkt beisammen. Wie ein Appell liest sich die optisch abgesetzte Betitelung für den Rezipienten, der außer der Verslektüre keine weiteren Erklärungen für die Beischrift (*Nicht vnstet*) der Figur hat.⁶⁵ Auch die Handschriften a, U und W verzichten auf die visuelle Teilung. In diesen Versionen wird die Figur jeweils betitelt (*vnstät*, *vnstette*), in a wird das Gegensatzpaar »Leid« und »Liebe« in den Körper der Figur geschrieben; die Handschriften U und W enthalten keine weiteren Bildtexte. Der als *vnstette* bezeichnete junge Mann ist in die Textspalte eingerückt und verweist auf die zugehörigen Verse zu seiner Linken.⁶⁶ Die Einzelfigur ist auf ihre deiktische Geste reduziert und greift den beschriebenen Verweisgestus in der Art einer *manicula* auf.⁶⁷ Ähnlich wie eine Initiale scheint sie den Text zu strukturieren bzw. die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken. Ebenfalls auf den Text verweisend wird die Figur in Handschrift b am linken Seitenrand neben der Textspalte dargestellt. Die kurzhaarige Person hält in ihrer Linken ein Spruchband (*mit unстетikeit*), mit der Rechten zeigt sie auf die Verse. Nicht immer verweist die Figur dabei auf die korrelierende Textstelle. Während in U, W und b die Verse durch die Gestik mit der Figur verknüpft werden, teilt sich die *unstete* in Handschrift A zwar die Textspalte mit den zum Motiv gehörenden Versen, zeigt aber auf die andere Textkolumne.

65 In Handschrift H kann *vnstet* sowohl als Substantiv als auch in seiner adjektivischen oder adverbialen Form gemeint sein, »unstet, unstät«, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM.

66 Das unterschiedliche Geschlecht im gleichen Motiv der jeweiligen Figur ist nicht ungewöhnlich für die Bilder des ›Welschen Gastes‹, vgl. zum Geschlechterwandel: STARKEY 2006.

67 vgl. Kap. IV.2.3.

Bei der Darstellung in Handschrift D scheinen unterschiedliche Varianten im Bild ausgehandelt worden zu sein. Die ursprüngliche ikonographische Anspielung klingt in den gelben Querstreifen des Gewandes noch an, doch haben diese einen deutlich stofflicheren, zum Kleid gehörigen Charakter, wie am obersten, zum Kra- gen transformierten Streifen deutlich wird. Die Beschriftung folgt keiner bisher vorhandenen Reihenfolge und ist neben die Figur geschrieben. Bemerkenswert ist die rote Umpunktung des obersten Wortes »Ja«, die Parallelen zur Gestaltung des Motivs in Handschrift A aufweist. Die Figur trägt keine Betitelung, hält dafür in beiden Händen ein nach oben geschwungenes Spruchband: *Der vnstete bin ich kome in smerczen.*⁶⁸

Die ikonographische Anspielung an den Traum des Nebukadnezar in den älteren Handschriften erzählt nicht die ganze biblische Geschichte nach, sondern greift punktuell das Geschehen auf⁶⁹ und bettet damit das Bild in einen weiteren Ereigniszusammenhang ein. Wie anhand der Beispiele zur Ikonographie ›Nebukadnezars Traum‹ deutlich geworden ist, können auch bei den alttestamentlichen Motiven einzelne Elemente weggelassen oder hinzugefügt werden, ohne dass der Bildsinn verloren geht.

Auch wenn die Unterschiede zwischen einzelnen Handschriften nur minimal erscheinen, sind diese doch bedeutsam für den transportierten Inhalt des jeweiligen Bildes. Die Veränderungen sowohl der Bildtexte als auch der kompositorischen Bildelemente beeinflussen die Wahrnehmung dieser Einzelfigur. Der dadurch erschlossene Interpretationsraum erstreckt sich von der allegorischen Darstellung, welche die Inhalte des Lehrgedichts mit den biblischen Grundzügen der Vier-Reiche-Lehre verbinden, bis zur Art einer Nota-Figur, die auf die Wichtigkeit des Textes verweist und die Aufmerksamkeit des Lesers lenkt.

VI.2 Einfluss literarischer Topoi auf die Gestaltung der Bilder

Neben den modifizierten und akzentuierten ikonographischen Schemata der christlichen Tradition enthält das ursprüngliche Konzept des Bilderzyklus auch Topoi, die sowohl bildlich als auch literarisch überliefert sind. Als szenische Motivkomponenten werden in den folgenden Beispielen die Ursprünge und Uminterpretationen solcher Topoi untersucht, die sich weit vom Text des Lehrgedichts entfernen und dabei *exempla* für den ›Welschen Gast‹ liefern, die auch im Aufbau des Textes selbst immer wieder enthalten sind. Strategisch veranschaulichen die Beispiele

68 Die Überschreitung der Spruchbandgrenzen durch den Text ist üblich für die Dresdener Handschrift.

69 Diese Strategie der Einzelillustrationen, »die auf bestimmte, als bekannt vorausgesetzte Geschehenszusammenhänge als bloße Ereignisvermerke kurz anspielen«, stellt Willeke auch für die Wechselwirkung von Text und Bild im ›Hortus deliciarum‹ fest, WILLEKE 2006, S. 62.

zumeist die abstrakten Lehrinhalte an Beispielen aus der Welt der Rezipienten, die so die Plausibilität der Lehren nicht leugnen können.⁷⁰

VI.2.1 Eine Frau und ihre Liebhaber

Das Motiv 26 zeigt das zeitgleiche Werben dreier Männer um eine Frau (Abb. 73). Die Frau im blauen Gewand mit offenem, über die Schulter hängendem Haar in der Bildmitte agiert mit einem jedem dieser Männer, die in den alternierenden Farben Rot und Grün gekleidet sind. Sie umringen die Frau stehend, kniend und sitzend. Die unbeständige Frau bietet ihren Liebhabern ihre Liebe feil. Alle Männer sind ihr zugewandt und strecken einen Arm nach ihr aus. In zeichenhaften Gesten gibt sie einem jeden zu verstehen, dass er der Auserwählte ihrer Gunst sei.⁷¹ In Handschrift A findet sich die Miniatur am Seitenrand und wird in der Literatur den folgenden Versen zugeordnet, die neben der Miniatur zu lesen sind:

*Ein man der nie kunde geben
lützel noch vil gar sîn leben
weder durch êre weder durch got,
der gît im selben dick ze spot
und ze laster ein grôz guot
einem wîbe diu ir muot
von im kêrt. diu hât in ouch
vür einn tôrn und vür ein gouch.
si zeigt im liebes harte vil,
swenn si iht anders tuon wil;
wan gît ir ein ander mêr,
sô ist aver ir lieber der.
(V. 1259–1270)*

Handschrift G zeigt eine ähnliche Bildkomposition (Abb. 74). Lediglich die Geste des Auf-den-Fuß-Tretens ist entweder nicht gemeint oder nicht so pointiert dargestellt wie in A. Auch in den anderen überlieferten Handschriften bleibt das Umringen der unbeständigen Frau durch vier Verehrer erhalten. Unterschiede zeigen sich bei der gestischen Interaktion der Figuren. In den Handschriften a und H blickt die Frau nach links, in E frontal zum Betrachter. In den Handschriften U und W sitzt sie bei einem der Anwärter auf dem Schoß und steht in keinerlei Kommunikation mit den anderen dreien.

70 WILLMS 2004, S. 7.

71 VETTER 1974, S. 92f.



Abb. 73: ›Welscher Gast‹, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 20^v. Motiv 26 ›Die unbeständige Frau‹: Umringt von vier Anwärtern stellt die unbeständige Frau ihre Liebe zum Verkauf: *dem chaufe stet dev liebe*. Die in Rot und Grün gekleideten Männer reagieren auf die unterschiedlichen Zeichen, die ihnen die Frau gleichzeitig sendet. Das Gesicht der Frau und die erklärende Beischrift sind durch Abrieb nicht mehr gut zu erkennen.



Abb. 74: ›Welscher Gast‹, Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 15^v. Motiv 26 ›Die unbeständige Frau‹: Um den Kopf der im Zentrum sitzenden Frau ist eine erklärende Beischrift geschrieben: *daz vnstete wip vnd ir minnere*. Die Männer erscheinen unterschiedlich groß dargestellt. Sie senden ihnen allen zeitgleich ein Zeichen ihrer Gunst, während sie ihre Liebe zum Verkauf anbietet.

Bereits Wackernagel stellt fest, dass dieses Motiv besonders in der ältesten erhalten Handschrift Ähnlichkeiten zur Schilderung eines provenzalischen Tenzone aufweist.⁷² Der Gesang ist unter anderem im ›Chansonnier provençal‹⁷³ aus der Mitte des 13. Jahrhunderts überliefert und beschreibt das Werben des Troubadours Savaric de Mauléon und seiner Mitstreiter Elias Rudel und Jaufre Rudel um eine Frau.⁷⁴ Die drei reisten nach Benagues zur Vizgräfin Guillelma, die sie alle liebten. Dort angekommen, setzte sich einer links von ihr, einer rechts und der dritte ihr gegenüber. Guillelma konnte sich nicht entscheiden und hätte gerne einem jeden von ihnen ein Zeichen ihrer Gunst gegeben, was sie auch tat: Jaufre blickte sie freundlich an, Elias fasste sie an der Hand und Savaric trat sie lächelnd und seufzend auf den Fuß. Keiner merkte, dass nicht nur er ihre Gunst empfing. Als sie weggingen, prahlten sie mit ihrem Liebesglück und rühmten sich, der Auserkorene zu sein. Dies mündete schließlich in einen Wettstreit um ihre Liebe. Auch im niederländischen Sprachraum ist ein Gedicht mit ähnlichem Topos überliefert,⁷⁵ in welchem drei Männer um die Gunst einer Frau werben, die ihnen unterschiedliche Zeichen gibt:

*Trat den enen op den voet,
den anderen dwanc si mitter hant,
den dreden liende sie den oghenbrant.*⁷⁶

Das Verhalten der Frau wird in beiden Beispielen nicht negativ gewertet, sondern ist ein Ausdruck von Höflichkeit, wie sie am Hof den Frauen ziemte.

Der Kreator des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ wird kaum einen niederländischen oder französischen Text im Sinn gehabt haben (wahrscheinlich hat er speziell diese gar nicht gekannt)⁷⁷ – aber wie Wilhelm Wackernagel zu Recht anmerkt, gibt es einen gemeinsamen literarischen Ursprung, der sich in die Antike zurückverfolgen lässt.⁷⁸ In der ersten Idylle (V. 32–38) des Theokrit beschreibt dieser das

72 WACKERNAGEL 1848, S. 292 spricht allerdings nur von drei Männern im Bild, wodurch die Parallele zum Tenzone noch stärker erscheint.

73 ›Chansonnier provençal‹, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 12473, 2. Hälfte 13. Jahrhundert.

74 Der Text ist ediert bei RAYNUORD 1836, S. 199–206 und LOMMATZSCH 1913, S. 192–196.

75 Überliefert in der ›Haager Liederhandschrift‹, Den Haag, Königliche Nationalbibliothek der Niederlande, ms. 128 E 2, um 1400.

76 Das Gedicht ist ediert bei HOFFMANN 1836, S. 70.

77 WACKERNAGEL 1848, S. 292 vermutet, dass Thomasin als Norditaliener die provenzalische Dichtung hätte kennen können und »bei angebe seines bildes dies abenteuer Savaries im sinne« gehabt habe.

78 Ebd., S. 293 glaubt den Ursprung bei den antiken Poeten Theokrit († um 270 v. Chr.) und Ennius († 169 v. Chr.) zu finden. BURDACH 1925, S. 86 stellt fest, dass es sich um einen antiken Topos handle, wie Wackernagel richtig beschreibe, die Verse aber die von Naevius († um 201 v. Chr.) seien, die Isidor fälschlicherweise Ennius zuschrieb.

Bildwerk eines hölzernen Mischkrugs: »Eine schöne Frau steht zwischen zwei wettstreitenden Männern, denen sie abwechselnd ihren Blick zuwirft.«⁷⁹ Ins Mittelalter wurde der Text über den lateinischen Dichter Naevius († um 201 v. Chr.) durch Isidors Etymologie überliefert:

Wie mit dem Ball im Reigen spielend verschenkt sie sich bald hierher, bald dorthin und ist für alle da: Dem einen nickt sie zu, dem anderen blinzelt sie zu, einen andern liebt sie, einen andern hält sie umfassen. Anderswo ist die Hand beschäftigt, einen andern reizt sie am Fuß, einem andern gibt sie den Ring anzuschauen, mit den Lippen lockt sie einen andern, mit einem andern singt sie, aber einem andern gibt sie mit dem Finger Zeichen.⁸⁰

Wahrscheinlich findet die Beschreibung der Frau, die ihre Buhler gleichzeitig zu betören weiß, über Isidor Einzug in die volkssprachige Dichtkunst und in die Illustration der Lehren Thomasins. Isidor fügt diesen Versen unmittelbar noch ein Zitat aus den Sprüchen des Salomo hinzu:

Annuat oculo, tertio pede, digito loquitur
(Prv 6,13)⁸¹

Das Winken mit dem Auge, Treten mit dem Fuß und Zeigen mit dem Finger des Salomonischen Spruchs bezieht sich dabei aber nicht auf das Handeln einer Frau, sondern auf den *homo apostata*, den *vir inutilis* (Prv 6,12).⁸² Burdach vermutet, dass »der Falsche [*vir inutilis*] in gleicher aber einfacherer Symbolik unter dem Bilde eines buhlerischen Weibes« beschrieben wird.⁸³ Isidor ordnet Beispiele lasterhaften Verhaltens zusammen, welches sich in simultanen Gesten ausdrückt. Wie Burdach feststellt, existierte speziell der Topos einer wankelmütigen Frau, die von mehreren Männern umworben wird, bereits in der griechischen Dichtung.⁸⁴ Die

79 Übersetzung nach MÖRIKE/NOTTER 1855, S. 30: Mitten darauf ist ein Weib, kunstvoll, wie ein Göttergebilde; | Langes Gewand schmückt sie und das Stirnband. Neben derselben | Steh'n zwei lockige Männer, die streiten, ein Jeder von seiner | Seite, mit Worten um sie, doch rühret es wenig das Herz ihr: | Jetzo kehrt sie den Blick mit lachender Miene zum Einen, | Jetzo neigt sie den Sinn zum Andern, und Beide vor Liebe | Brennend, das Aug' vor-schwellend, ereifern und mühen umsonst sich.

80 *Ennius de quadam impudica* (Naev. Com. 75): – *Quasi in choro pila | ludens da[ta]tim dat sese et communem facit. | Alium tenet, alii adnutat, alibi manus | est occupata, alii pervellit pedem, | alii dat anulum [ex]spectandum, a labris | alium invocat, cum alio cantat; adtamen | aliis dat digito litteras.*

ISIDOR 1911, *Etymologiae*, Lib. I, xxvi.

81 ISIDOR 1911, *Etymologiae*, Lib. I, xxvi.

82 WACKERNAGEL 1848, S. 293.

83 BURDACH 1925, S. 87.

84 Ebd., S. 92.

mittelalterliche volkssprachige Lyrik passte den Topos an die zeitgenössischen gesellschaftlichen Konventionen an und überführte die Anbetung der Frau von dem drastischen Bild der frauenverachtenden antiken Komödie über in eine aus Höflichkeit handelnde Frau, wie sie im Tenzone beschrieben wird.⁸⁵

Im Text des ›Welschen Gastes‹ gibt es keinen direkten Auslöser für die Art und Weise der Bildgestaltung. In den ältesten erhaltenen Handschriften zeigt sich durch die vier unterschiedlichen Gesten eine besondere Nähe zum tradierten Topos von der wankelmütigen Frau und ihren Verehrern, wie dieser von Isidor tradiert wird. Im Gegensatz zur provenzalischen und niederländischen Literatur wahrt die Illustration den Aspekt des lasterhaften Verhaltens der Frau. Die käufliche Liebe, welche im Text beschrieben wird, gibt jedem der Männer im Bild durch unterschiedliche Zeichen der Gunst, die heimlich alle Anwärter gleichzeitig betören, das Gefühl, er sei der einzig Auserwählte und die Liebe sei echt.

Das Motiv 26 verdeutlicht, dass der Konzepteur des Bilderzyklus die Möglichkeit hatte, die Verse durch alltägliche Beispielszenen verständlich zu illustrieren, aber mit der Bildsprache auch einen weiteren Ereigniszusammenhang spannen konnte. Weit über den Text des Lehrgedichts hinausgehend, griff das Motiv in seiner ursprünglichen Konzeption einen vornehmlich literarisch tradierten Topos auf, der dem zeitgenössischen Rezipienten aus der volkssprachigen Lyrik vielleicht bekannt gewesen ist. Weiter wird deutlich, wie das wechselseitige Zusammenwirken von Literatur und bildender Kunst antike Topoi bewahrte,⁸⁶ die sich in den unterschiedlichen Zusammenhängen jeweils neu manifestieren und verändern können. Dass nicht jeder der Kopisten des ›Welschen Gastes‹ diesen bildlich tradierten Topos erkannte oder auch erkennen konnte, wird innerhalb der Überlieferungsgeschichte der Bilder deutlich. Durch die zunehmende Stereotypisierung der Figuren und »Egalisierung« der Gesten, die bereits im Kap. VI herausgearbeitet wurden, verändert sich die Interaktion der Figuren auf Detailebene. Ohne die unterschiedlichen zeichenhaften Gesten ging höchstwahrscheinlich auch der bildliche Bezug, der auf literarische Traditionen außerhalb des Lehrgedichts zurückgreift, verloren.

VI.2.2 Die gejagte Eule

In Motiv 89 wird in einigen Handschriften ein Topos aufgegriffen, der in ganz unterschiedlicher Deutung in Literatur und bildende Kunst einging. Im Bild in Handschrift A auf fol. 99^r wird links die personifizierte Schlechtigkeit abgebildet, die ihre Dienstmänner befehligt, sie zu rächen (Abb. 75). Ihre Untergebenen, die sich über die Szene rechts im Bild unterhalten, stehen gestaffelt nebeneinander. Der tüchtige

⁸⁵ Ebd., S. 93.

⁸⁶ Ebd., S. 94.

Mensch, veranschaulicht als Frau in blauem Gewand, steht fest mit beiden Füßen auf einer weiteren Personifikation der Schlechtigkeit, die sowohl durch ihre Beischrift als auch ihre Physiognomie gekennzeichnet ist, und hält sie mit einer langen Stabgabel zu Boden gedrückt. Die Darstellung bezieht sich auf folgende Verse des Lehrgedichts:

*Di frvmen mvzzen sich bergen gar·
 Daz gelavbet wol fvr war·
 Swer nv niht verborgen ist·
 Wirt miss handelt zaller vr̄ist·
 Der boesen levte ist so vil·
 Daz sich der frvm niht zaigen wil·
 Wizzet daz der frvm man ist·
 Der boesen vnwille zaller vrist
 Si schr̄iren alle vber den·
 Ob si in sehen etwenne·
 Si tr̄eten avfin mit den f̄vzzen
 Nv seht ob er sich bergen mvzze·
 (Hs. A, V. 6341–6352)*

Die moralisch guten Menschen seien nur noch selten zu finden. Wenn sie sich aus der Verborgenheit trauten, schildert Thomasin, würden sie von den Dienern der Schlechtigkeit verhöhnt. Diese allgemein gehaltene Lehre wird in der allegorischen Darstellung exemplarisch im Bild vorgeführt.⁸⁷ Das Motiv wird in zwei Szenen aufgeteilt und zeigt ein ähnliches Programm wie die Bilder des ersten Motivs.

Das Bild in Handschrift G veranschaulicht den gleichen Inhalt, ist aber um eine Motivkomponente ergänzt (Abb. 76). Über dem sitzenden personifizierten Laster links stürzen mehrere Vögel senkrecht am Seitenrand hinab und attackieren eine Eule. Die Handschriften A und G unterscheiden sich nicht nur in den Darstellungen voneinander, auch im Text sind Abweichungen zu identifizieren. In Handschrift G ist der Tüchtige für die schlechten Menschen eine Eule:

*Wizzet das der biderbe ist
 gelicht der boesen vvlen zu alle vrist
 (Hs. G, V. 6347f.)*

Diese Lesart könnte ausschlaggebend für die Gestaltung des Motivs gewesen sein. Die restlichen erhaltenen Handschriften, abgesehen von S, zeigen diese Motiv-

87 WENZEL 2004, S. 198.



Abb. 75: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 99^r. Motiv 89 »Ein verhöhn- ter tüchtiger Mensch«: Die personifizierte Schlechtigkeit weist ihre Dienstleute an, sie zu rächen. Rechts triumphiert der Tüchtige über eine weitere Personifikation der Schlechtigkeit. Der Tugendhafte drückt das Laster mit einer langen Stabgabel zu Boden.

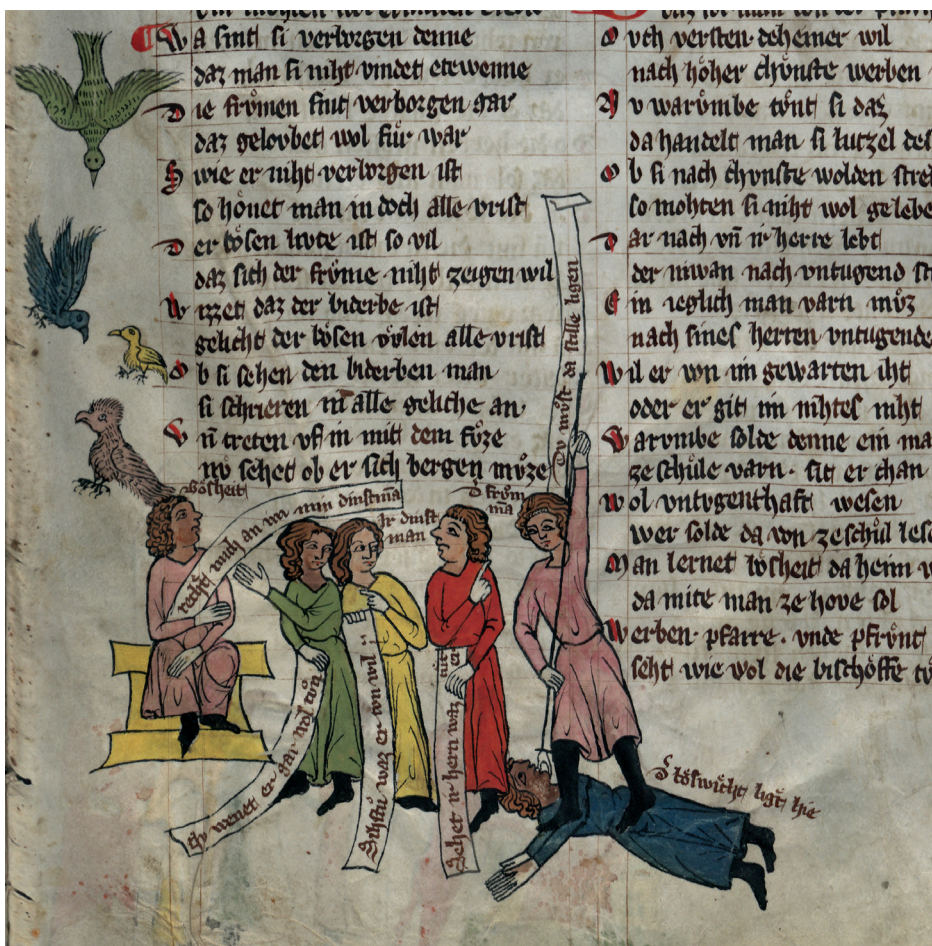


Abb. 76: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 49^r. Motiv 89 »Ein verhöhn- ter tüchtiger Mensch«: Das personifizierte Laster der Schlechtigkeit beauftragt seine Untergebenen mit der Rache. Rechts wird der siegreiche Tüchtige dargestellt, wie er im Triumphgestus den Laster- haften zu Boden drückt. Zusätzlich zeigt das Bild drei bunte Vögel, die auf eine Eule hinabstürzen.

komponente der Vögel,⁸⁸ weisen dabei aber weitere Varianten im Text auf.⁸⁹ Während *vnwille* unikal in A überliefert ist, ist die Lesart »Eule« neben G in vier Handschriften (S, a, U, W) erhalten. In den übrigen Handschriften (D, Erl, H, E, b) steht an gleicher Stelle das Wort »Spott«.⁹⁰ Es ergeben sich unterschiedliche Deutungsangebote durch die Varianten im Text. Der tüchtige Mensch sei den Schlechten immer widerwärtig (*vnwille*), eine Eule (*vvlen*) oder Hohn (*spot*).

Oechelhäuser glaubt, die Abbildung der Eule auf eine ursprüngliche Lesart des Textes zurückführen zu können und diese durch das Bild zu legitimieren.⁹¹ Bereits Rückert entschied sich in seiner kritischen Edition gegen die Lesart in Handschrift A und edierte »iule« in Vers 6348.⁹² Schmidt und Šimek hingegen vermuten, die Textvariante in Handschrift G habe erst die Erweiterung des Motivs ausgelöst.⁹³ Bemerkenswert bleibt, dass dieser Zusatz der Vögel in allen bebilderten Handschriften, ausgenommen A und S, wiedergeben wird. Dabei ist das Bildprogramm des Motivs auf den ersten Blick dem Motiv 1 sehr ähnlich. Aufgereiht agieren Figuren miteinander: Das personifizierte Laster der Schlechtigkeit stachelt ihre Untergebenen an, doch am Ende dominiert das Gute. Die Darstellung einer Eule in Handschrift G eröffnet dabei einen weiteren ikonographischen Zusammenhang und sollte nicht als reine Textillustration gesehen werden.

Als Tier, das sich in der Dunkelheit versteckt und das Licht meidet, wird die Eule ambivalent gedeutet. Sie kann sowohl als Vogel der Weisheit als auch als Unglücksbote oder Teufelsvogel verstanden werden. Gewisse Eigenschaften und Eigenheiten haben mythologische, magische, religiöse, symbolische und allegorische Deutungen ausgelöst, die in der Regel auf alle Eulenarten bezogen werden.⁹⁴ In den

88 Methodisch wäre die Vermutung naheliegend, dass die Motivkomponente nicht Teil des ursprünglichen Konzepts gewesen war, da diese in beiden Überlieferungszweigen jeweils in einer erhaltenen Handschrift nicht enthalten ist. Dennoch erscheint das Fehlen von Merkmalen äußerst schwierig in der Bewertung innerhalb der Überlieferung. Dass die Vögel sowohl in G als auch in den späteren Handschriften (ausgenommen S) dieses Überlieferungszweigs tradiert sind, lässt auf unikales Fehlen durch bewusstes Weglassen oder Vergessen der Motivkomponente durch die Kopisten der Handschrift S schließen.

89 D: *spot*; S: *vvlle*; a: *oúle*; Erl: *spot*; U: *úle*; W: *úle*; H: *spott*; E: *spot*; b: *spot*.

90 Auch bei den reinen Texthandschriften, die diese Verse überliefern, ist in der Mehrzahl »Spott« zu lesen (K, M N) und nur einmal »Eule« (c).

91 »In Bezug auf die Textkritik bedarf es nur einer Erinnerung an das 81. Bild [hier Motiv 89], wo die zum Vergleich angeführte Eule auch in den Mss. abgebildet erscheint, welche aus Unverstand des Vergleichs das Wort »iule« in »unwille« oder »spot« verwandelt haben, und daher zur Darstellung einer Eule gar keine Veranlassung hatten. Die Lesart »iule« kann somit, trotzdem die älteste und beste Handschrift (A) die Lesart »unwille« aufweist, unbedingt als die ursprüngliche bezeichnet werden, ein Resultat, zu welchem Rückert auf anderem Wege, nämlich durch rein sprachliche Untersuchungen, gleichfalls gekommen ist«, OECHELHÄUSER 1890, S. 86.

92 RÜCKERT 1965, S. 173.

93 SCHMIDT/ŠIMEK 2015, S. 9.

94 »Eule«, RDK, Bd. 6, Sp. 267–322.

lateinischen⁹⁵ wie auch griechischen⁹⁶ Quellen werden überlieferte Namen als Bezeichnungen für einzelne oder auch für mehrere Arten verwendet.⁹⁷ Im Physiologos ist *Bubo* sowohl als Symbol für Christus als auch für die Juden verwendet.⁹⁸ In der enzyklopädischen Literatur wird der *Noctua* bzw. dem *Bubo* von Isidor von Sevilla eine unheilverkündende Bedeutung beigemessen.⁹⁹ Dieser Deutung folgt Hrabanus Maurus, der sie moralisierend ausdeutet.¹⁰⁰ Hugo von St. Viktor deutet *Bubo* ähnlich der älteren griechischen Physiologos-Tradition durch ihre Liebe zur Dunkelheit als Christus.¹⁰¹ In Anlehnung an Isidor und Hraban konnotiert er den *Bubo*, der von anderen Vögeln am Tag verfolgt und gequält wird, negativ und vergleicht ihn mit einem Sünder, der in das Licht der Erkenntnis kommt.¹⁰² Alanus ab Insulis († 1202) kennzeichnet den *Bubo* als *propheta miseriae* und die *Noctua* als schmutzig und entsellt, als habe die *natura* bei ihrer Erschaffung geschlafen.¹⁰³

In der mittelalterlichen Ikonographie taucht die Eule ganz allgemein in unterschiedlichen Kontexten auf und wird sowohl positiv als auch negativ konnotiert.¹⁰⁴ In der figürlichen Szene im ›Welschen Gast‹ in Motiv 89 in Handschrift G wird eine Eule dargestellt, die von weiteren Vögeln angegriffen wird. Dieser Topos ist sowohl literarisch als auch bildlich verbreitet. Die verfolgte, angegriffene oder verspottete Eule erscheint häufig in Bestiarien, in welchen die tatsächlichen oder vermuteten Eigenschaften der Tiere und Fabelwesen in der Dichtung moralisierend beschrieben und allegorisch mit der christlichen Heilsgeschichte verbunden werden.¹⁰⁵ Wiewohl überwiegend in Einzeldarstellung als Nachttier veranschaulicht, stellen die Bilder einiger Handschriften auch das Motiv der tagsüber von anderen Vögeln angegriffenen Eule dar. Eine der 106 Miniaturen des ca. 1230–1240 entstandenen

95 *Bubo, noctua, nycticorax* oder *strix*.

96 γλαῦξ, θύας, ὄτος, σκῶψ, νυκτικόραξ, αἰγυλιός oder ἀσκάλαφος.

97 Deswegen wird auch im Folgenden nicht in der Tradition der Zuschreibungen zwischen der Gattung ›Uhu‹ (*Bubo*) und der Ordnung ›Eule‹ unterschieden.

98 »Eule«, RDK, Bd. 6, Sp. 267–322.

99 *Bubo a sono vocis conpositum nomen habet, avis feralis, onusta quidem plumis, sed gravi semper detenta pigritya: in sepulcris die noctuque versatur, et semper commorans in cavernis*, ISIDOR 1911, *Etymologiae*, Lib. XII, vii.

100 Der Uhu ist den Sündern zugetan: *Bubo tenebris peccatorum deditos et lucem iustitiae fugiens significat*, HRABANUS 1852, Lib. VIII, Cap. VI, Sp. 247.

101 *Habitat nycticorax in ruinis parietum, quia Christus nasci voluit de populo Judaerum*, HUGO 1854, *De bestiis at aliis rebus* I, Cap. XXXIV, Sp. 30.

102 *Ab aliis avibus visus, magnis earum clamoribus proditur, magnis etiam incursionibus vexatur. Si enim peccator ad lucem cognitionis, ubi peccata sua cognascantur, veniat, magnani bene agentibus derisionem praestat*, HUGO 1854, *De bestiis at aliis rebus* I, Cap. XLIV, Sp. 45.

103 *Illic bubo, propheta miseriae, psalmodias funerae lamentationis praecinebat. Illic noctua tantae deformitatis sterquilinio sordescebat, ut in eius formatione naturam fuisse crederes somnolentam*, ALANUS 2014, *de planctu naturae* 1, 167, S. 68.

104 FERGUSON 1989, S. 22.

105 »Bestiarium, -ius, Bestiarien, B. Illustrationen«, LexMa, Bd. 1, Sp. 2078–2080.

Harley-Bestiarium zeigt die beschriebene Szene (Abb. 77).¹⁰⁶ Durch den langen, krummen Schnabel, der die meisten Darstellungen der Eulen kennzeichnet, wird der Vogel mit dem zeitgenössischen Bild der Juden assoziiert, die verachtet und verfolgt wurden.¹⁰⁷ Wie prägend die ikonographische Gestaltung der Tiere in den bebilderten Tierdichtungen gewesen sein muss, zeigt eine Psalterhandschrift aus dem frühen 14. Jahrhundert: Der Queen-Mary-Psalter enthält einen Bestiarium-Bilderzyklus in 90 Zeichnungen, die jeweils am unteren Seitenrand auftauchen.¹⁰⁸ Die Reihenfolge ist stark an das französische Gedicht von Guillaume le Clerc angelehnt.¹⁰⁹ Wie alle Miniaturen des Bestiariums im Queen-Mary-Psalter taucht auch die Eule unbeschriftet in zwei Szenen am unteren Seitenrand zweier aufeinanderfolgender Seiten auf (Abb. 79a–b). Im ersten Bild sitzt eine Eule in einem Baum und zwei Vögel stürzen von den Seiten mit geöffnetem Schnabel auf sie ein. Im zweiten Bild wird eine Eule im Flug gezeigt, die, wahrscheinlich aus dem dargestellten Baum vertrieben und von drei Vögeln verfolgt wird. Das aufgeschlagene Seitenpaar zeigt somit zwei aufeinanderfolgende Szenen der Hatz auf eine Eule. Das Motiv der Eule und der herabstürzenden Vögel findet sich in ähnlicher Darstellungsweise auch in einer bebilderten Abschrift vom ›Buch der Natur‹ Konrads von Mengenbergs († 1374).¹¹⁰ Die um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der Werkstatt Diebold Laubers erstandene Handschrift enthält auf fol. 126^v eine ganzseitige Federzeichnung einer im Baum sitzenden Eule, die zwei herabstoßende Vögel attackieren (Abb. 80). Die folgende Beschreibung der Eule liefert unterschiedliche Deutungsangebote der Illustration. Die Vermutung von Spyra, das Bild zeige die Möglichkeit, andere Vögel mit der Eule als Lockvogel zu fangen, greift den ersten Halbsatz der Beschreibung des Textes vom ›Buch der Natur‹ auf:

*Bubo haisset ein ule mit dem vogel vohet mā ander vogel vnd bedüttet den sūnder der offenbar sündet vnd bringet ander mit sine zu sündē*¹¹¹

Ebenfalls wiedergegeben wird die moralisierende Deutung Hugos von St. Viktor: der Vogel bedeute den Sünder, der öffentlich sündige und andere Leute zur Sünde bringe. Weiter wird geschildert, dass die Eule sowohl Taubeneier als auch das Öl aus Lampen trinke und die Kirchen mit ihrem Kot verschmutze. Im letzten Teil wird

106 Harley-Bestiarium, London, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 47^r.

107 »Eule«, RDK, Bd. 6, Sp. 267–322. Das Bestiarium der Bodleian Library in Oxford (wie vorige Anm.) sieht dieser Darstellung sehr ähnlich. Auch die übrigen Bilder weisen Parallelen zum Harley-Bestiarium auf, so dass die Vermutung einer engen Verwandtschaft dieser beiden Handschriften nahe liegt, PAYNE 1990, S. 14.

108 Queen-Mary-Psalter, London, British Library, Royal Ms. 2 B. vii (1310–1320), fol. 128^v und 129^r.

109 PAYNE 1990, S. 16.

110 ›Buch der Natur‹, Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 300 (Werkstatt Diebold Lauber, um 1442–1448).

111 Transkription nach dem ›Buch der Natur‹, Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 300, fol. 127^r.



Abb. 77: Harley-Bestiarium, London, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 47^r. »Angegriffene Eule«: Zu der Beschreibung der Eigenschaften der Eule im Text werden zwei Eulen abgebildet: Eine im Dunkeln sitzende Eule sowie eine mit menschlichen Gesichtszügen. Letztere wird von einer Elster und zwei weiteren Vögeln attackiert. Eine sehr ähnliche Darstellung findet sich in einem Bestiarium in Oxford, Bodleian Library Ms. Bodl. 764, fol. 73^v.



Abb. 78: Ormesby-Psalter, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 366 (ca. 1300), fol. 38^r. Psalm 26, *Dominus illuminatio mea* (Ausschnitt): Die untere Randleiste ist mit Darstellungen von Tieren und anthropomorphen Wesen belebt. In der rechten Ecke läuft der Rahmen in einen Knoten aus, der sternartige Spitzen mit floralen Ausläufern ausbildet und von einem eingeflochtenen Ring zusammengehalten wird. Im goldgrundierten Binnenfeld sitzt eine Eule, die den Kopf zurückgedreht hat. Auf der Rahmung befindet sich eine Elster mit geöffnetem Schnabel und zur Eule gesenktem Kopf.



Abb. 79a: Queen-Mary-Psalter, London, British Library, Royal MS 2 B. vii (1310–1320), fol. 128^v. Als Marginalillustration unter dem Psalmtext ist ein Motiv des Bestiariums dargestellt: Eine auf einem niedrigen Baum sitzende Eule wird von zwei Vögeln (Elstern?) angegriffen.



Abb. 79b: Queen-Mary-Psalter, London, British Library, Royal MS 2 B. vii (1310–1320), fol. 129^v. Als Marginalillustration unter dem Psalmtext ist ein Motiv des Bestiariums dargestellt, das die szenische Fortsetzung der gegenüberliegenden Seite zeigt. Drei Vögel (Elstern) mit geöffnetem Schnabel verfolgen eine von einem Baum geflohene Eule.



Abb. 80: »Buch der Natur«, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 300, Werkstatt Diebold Lauber (um 1442–1448), fol. 126^v. Eine ganzseitige Miniatur zeigt eine Eule auf einem niedrigen Baum sitzend, die von zwei Greifvögeln angegriffen wird. Betitelt wird die Szene in roter Bastarda »Von der Eule«. Der zugehörige Text, welcher in enzyklopädischer Form Eigenschaften und Deutungen der Eule erläutert, beginnt auf der gegenüberliegenden Seite.



Abb. 81: Miserikordie, Norwich, Kathedrale, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Die Schnitzerei im Stütz Brett des kirchlichen Chorgerüstes zeigt eine dem Betrachter frontal zugewandte Eule, die von fünf Vögeln attackiert wird. Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Kathedrale von Gloucester.

das Tier mit den Geistlichen gleichgesetzt, die fette Pfründe von ihren Kirchen hätten und sich doch mit ihren Sünden verunreinigten. Wenn sie die Vögel strafen, die bei Tage flögen, dann attackierten diese sie mit ihren scharfen Krallen. Diese Kompilation greift ähnlich den enzyklopädischen Werken diverse Eigenschaften und Allegorien der Eule auf. Die korrelierende bildliche Szene kann dabei unterschiedlich interpretiert werden, steht ikonographisch allerdings in der Tradition einer am Tag von anderen Vögeln gejagten Eule, weniger für die Abbildung eines Lockvogels. Auch als Marginalmotiv wird die gejagte Eule genutzt, wie ein Beispiel einer Psalterhandschrift zeigt (Abb. 78).¹¹² Die Szene der attackierten Eule findet auch Eingang in das Ausstattungsprogramm im kirchlichen Chorgestühl. Aufgearbeitet sind teilweise die Miserikordien in englischen Kirchen, bei denen sich auch das Motiv der verspotteten und gejagten Eule findet (Abb. 81).¹¹³ Druce deutet die Darstellung in diesem Kontext als Analogie zum Sünder, dessen böse Taten im Licht erkennbar werden und der den Tadel der guten Menschen ertragen muss.¹¹⁴ Die Eule, die das Geschrei der Vögel am Tage fürchtet, das sie ihretwegen veranstalten, findet Einzug in die Erzählliteratur und schlägt sich schriftlich bei den Gebrüdern Grimm als Schwank nieder.¹¹⁵ Während die begleitenden Bilder zu dieser Erzählung meist einen Ritter auf der Leiter zeigen, der versucht, die Eule mit dem Speer zu treffen,¹¹⁶ zeigen Fabelbücher ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert von Wilhelm Hey eine attackierte Eule.¹¹⁷ Die lichtscheue Eule will nicht am Spiel der anderen Vögel teilnehmen und grämt sich, was für Spott sorgt.

Literarisch wie ikonographisch ist das Motiv der am Tag attackierten Eule bis heute erhalten. Die Interpretation ist dabei stark vom Kontext abhängig, wie die angeführten textlichen und bildlichen Beispiele gezeigt haben. Im Motiv 89 des ›Welschen Gastes‹ scheint es für die Darstellung der Vögel einen literarischen Auslöser im Text gegeben zu haben. Plausibel erscheint dabei die These, dass »Eule« die ursprüngliche Lesart des Textes gewesen sei. Somit wäre der Topos der tagescheuen Eule direkt von Thomasin mit den sich versteckenden Tüchtigen verbunden. Die tüchtigen Menschen, schildert er, würden von den Schlechten angebrüllt und getreten, sobald sie sich zeigten. In Handschrift G wird durch die Szene der Vögel diese Anspielung im Bild veranschaulicht. Es entsteht ein Nebeneinander von insgesamt drei Bildsequenzen, die unterschiedliche zeitliche Geschehnisse der Lehre Thomasins in synchroner Weise darstellen: die Anstachelung der

112 Ormesby-Psalter, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 366, ca. 1300; LAW-TURNER 2017, S. 112 deutet die Eule als Symbol für die Juden: »... and the owl – with its daylight blindness and propensity to inhabit graveyards – stood for the Jews«.

113 Beispiele werden bei DRUCE 1914, S. 23 aufgeführt.

114 Ebd., S. 24. Der Deutung folgt auch ROSE/HARVEY 1994, S. 28.

115 Text bei GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen*, Nr. 174. Weitere Informationen bei UTHER 2008, S. 361f.

116 UTHER 2008, S. 361f.

117 HURRELMANN/KREIDT 1998.

Schlechten zu Hetze durch das Laster, das Attackieren des Tüchtigen, der sich zeigt, und schließlich den Triumph des Guten über das Böse. Korrelierend zur Textstelle wird der Bildinhalt auf verschiedenen allegorischeren Ebenen transportiert und durch die ikonographische Verwurzelung semantisch aufgeladen.

Das migrierte ikonographische Schema der Eule wird nicht in allen Handschriften erkennbar wiedergegeben. In den Handschriften a, U, W und E attackieren Vögel die triumphierende Figur der rechten Szene. Handschrift H zeigt das Motiv in zwei gerahmte Bilder aufgeteilt. In der Szene mit Gewinner und Verlierer versucht ein fliegender Vogel ebenfalls, den Kampf zu unterbrechen, da er ein Spruchband mit den Worten »Hör auf« in den Krallen trägt.

Bemerkenswert ist, dass die Rolle von Sieger und Verlierer wechselt. Während in den Handschriften A, G, D¹¹⁸ und S der Tüchtige über den Schlechten triumphiert, ist in den Handschriften Erl, a, U, W, H, E und b der schlechte Mensch als Sieger über den tüchtigen dargestellt. Diese Änderung des Bildprogramms entsteht einzig durch das Vertauschen der Beischriften, denn die Figuren selbst werden im Gegensatz zu A und S nicht physiognomisch charakterisiert. Durch diese bildliche Neuinterpretation orientiert sich das Dargestellte enger an den korrelierenden Versen. Der Sieg des Guten über das Böse in den älteren Handschriften veranschaulicht wie im ersten Motiv textübergreifend das Ergebnis eines tugendhaft geführten Lebens, wie es Thomasin durch seine Verhaltenslehre postuliert und vorgibt. Der durch Stabgabel und Füße niedergedrückte Tüchtige in den restlichen Bildern könnte seinen Ursprung in der wörtlichen Illustrierung des Verses 6351 (*si trætæn ûf in mit den vüezen*) haben. Die Vögel in den Handschriften a, U, W und E attackieren den schlechten Menschen oder versuchen, ihn verbal von seinem Handeln abzuhalten (H).

Das Motiv 89 manifestiert sich in den einzelnen Handschriften unterschiedlich. Drei Motivkomponenten, die durch Detailänderungen zu unterschiedlichen Bildaussagen führen, können benannt werden: Auftrag des Lasters, Vögel, Sieger und Verlierer. Im Zusammenspiel mit dem Text, den divergierenden Beschreibungen des Tüchtigen als *unwille*, *iule* und *spot*, erweitert sich das Deutungsangebot. Es lässt sich ein diachroner Pluralismus an Bildern zeigen, die dasselbe Motiv darstellen, aber im Kontext der jeweiligen Handschrift unterschiedlich verstanden werden können. Die Allegorie als Medium wird im Bild in verschiedener Weise genutzt. Durch die ikonographische Aufladung werden weitere Ereigniszusammenhänge hergestellt.

118 Die Beischrift *der from mā* ist zwischen den beiden Figuren eingetragen und kann nicht eindeutig zugeordnet werden. Während Oechelhäuser den tüchtigen Menschen als Gewinner identifiziert (OECHELHÄUSER 1890, S. 58), deutet Kries den Tüchtigen als die unterlegene Figur (KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 123). Die Unterscheidung der Figuren sei bereits in ihrer Gestaltung angelegt.

Sowohl Motiv 26 als auch Motiv 89 haben im ursprünglichen Konzept auf literarisch, enzyklopädisch und ikonographisch tradierte Topoi zurückgegriffen, die einen weiteren Assoziationskontext eröffnen. Dabei wird deutlich, dass der Auslöser der Illustrationen nicht immer in den Versen selbst zu finden ist. Innerhalb der Überlieferungsgeschichte scheinen die über den Text hinausgreifenden Bilder vom Bedeutungsverlust einzelner Komponenten geprägt zu sein. Diese Beispiele stellen zum einen die Leistung des Konzepteurs der Bilder heraus, der in kompilierender Weise gearbeitet und mehr als eine begleitende Textillustration geschaffen hat. Zum anderen wird deutlich, dass sich die Bilder zwar von dem teilweise durchaus vielschichtigen ikonographischen Konzept entfernen, dies aber in Auseinandersetzung mit dem Text des Lehrgedichts als eine Art Primärquelle tun, denn der Bezug zu den Versen bleibt verständlich.

VI.3 Text und Bild als komplementäre Sinnträger

Text und Bild im ›Welschen Gast‹ müssen als komplementäre Sinnträger verstanden werden, die unterschiedliche Zusammenhänge assoziativ beim Rezipienten aufrufen können und so das Gesehene oder Gelesene oder vielleicht auch Gehörte in den einzelnen Handschriften neu kontextualisieren. Die Bilder im Besonderen können durch Einzelvermerke und ikonographische Anspielungen einen größeren Ereigniszusammenhang herstellen. Betrachtet man die Bilder eines Motivs in der Verflechtung der einzelnen Handschrift, so werden zeitgenössische Interpretationshorizonte deutlich.

Bereits Saurma-Jeltsch, die Text und Bild in illustrierten Büchern dem größeren Bereich der Kommunikation mit Hinweisen auf einen zeit-, gruppen- und individualspezifischen Wandel zuordnet, stellt die These auf, dass Bilder dem Text neue Verständnisschichten hinzufügen:

Das Bild ist anpassungsfähiger als der Text, insbesondere wenn es sich um tradierten Text handelt, und hat unmittelbarer die Möglichkeit einer direkten Ansprache an die Rezipienten.¹¹⁹

Bildsyntax und Programm könnten ihr zufolge dem Rezipienten neue Interpretationsmuster aufzeigen. Dabei rückt sie die Qualität der Darstellung in den Hintergrund.¹²⁰

Diese These kann durch den Befund in der ursprünglichen Konzeption der Bilder im ›Welschen Gast‹ bestätigt und erweitert werden. Wie gezeigt wurde, bieten die Bilder durch den Rückgriff auf ikonographische Darstellungsmodi

119 SAURMA-JELTSCH 1988, S. 44.

120 Ebd., S. 47.

Interpretationsräume an, die durch den Text selbst nicht unbedingt deutlich werden. Diese tradierten ikonographischen Schemata werden dabei nicht als Ganzes übernommen und wiedergegeben. Die Bildtradition wird verändert, neu akzentuiert oder umgeformt, um den Aussagegehalt des Bildes in der Relation zum Text des Lehrgedichtes zu unterstützen. Teilweise werden einzelne Elemente bekannter ikonographischer Themen wie Versatzstücke in die Bilder des ›Welschen Gastes‹ eingebaut.

Innerhalb der Überlieferung dieser Bilder gehen gerade diese außertextuellen Verweise des ursprünglichen Konzepts verloren. Je textferner diese waren, umso weniger Handschriften zeugen von den durch das Bild erweiterten Ereigniszusammenhängen. Durch den Verlust bzw. die Veränderung der Details waren die zugrundeliegenden ikonographischen Schemata nicht mehr zu erkennen, während das Bildprogramm weiterhin mit den Versen in Beziehung gesetzt werden kann. Der Befund legt die Vermutung nahe, dass die Bilder früh als Beiwerk des Textes empfunden und vom Kopisten nicht sorgfältig tradiert wurden. Sowohl die modifizierten und akzentuieren ikonographischen Schemata als auch die durch die Bilder erzählten *exempla* wurden im Laufe der Überlieferung nicht immer verstanden oder waren für das Verständnis des Werkes nicht wichtig.

VII Erzählen – Überbringen – Schreiben: Autornähe in Text und Bild

Thomasin möchte mit seinem Lehrgedicht eine Handlungsanweisung für ein gutes und tugendhaftes Leben anbieten. Verschiedene Strategien werden im Text deutlich, mit denen er sein Werk attraktiv gestaltet, um sein didaktisches Ziel zu erreichen.¹ Eine Grundvoraussetzung dabei ist, dass die Leser dem Werk Autorität und Authentizität zusprechen. Während sich der Autor des Lehrgedichts im Prolog vorstellt und im Laufe der Verse Einblicke in seine Arbeitsweise sowie die Werksgenese gibt, enthält der Bilderzyklus kein Motiv, das den Autor unmittelbar veranschaulicht. Man könnte im Zusammenhang mit dem Prolog ein ›Autorbild‹² erwarten. Hier würde es nicht nur für den ›Welschen Gast‹ in typischer Manier die Verse begleiten, in denen Thomasin sich vorstellt, sondern auch als Signum einer vorbildhaften Verbindlichkeit und eines dezidierten Wahrheitsanspruchs das Lehrgedicht einleiten. Mit einem solchen Wahrheitsanspruch werden Autorbilder, ursprünglich abgeleitet aus der frühhellenistischen Buchillustration, häufig in der Funktion als Einleitungsbild zu den Evangelien und anderen liturgischen und theologischen Buchtypen genutzt, und auch in die volkssprachige Literatur übertragen.³ Zwar existiert kein solches Autorbild im ›Welschen Gast‹, dafür werden aber in den Bildern an verschiedenen Stellen Konzepte entworfen, die auf unterschiedlichen Ebenen die Produktion des Werkes und die Verbindung zum Autor thematisieren. Die Motive 1, 2 und 41 orientieren sich mit ihrem Bildprogramm zwar an den Versen des Lehrgedichts, tragen auf einer anderen Ebene aber zur Authentizität der jeweiligen Handschrift bei.

1 WILLMS 2004, S. 6–8.

2 In der Text-Bild-Forschung sind bereits Arbeiten von Christel Meier und Ursula Peters entstanden, die versuchen, systematisch die Komplexität mittelalterlicher Autorbilder zu erschließen (MEIER 2000; PETERS 2008). In einigen Studien werden primär volkssprachige Handschriften zu verschiedenen Themenkomplexen der Autorbilder untersucht: FRÜHMORGEN-VOSS 1969 untersucht Autorbilder im ›Codex Manesse‹, OTT 1992 beschreibt die Autorbilder in seinen Text-Bild-Studien hinsichtlich des jeweiligen Anspruchsniveau der Handschriften. Speziell Horst Wenzel analysiert die Probleme der Medialität mittelalterlicher Literatur anhand der Autorbilder und beschreibt ihre Funktion und unterschiedliche Überlieferung teilweise auch an Beispielen des ›Welschen Gastes‹ (WENZEL 1989; WENZEL 1995; WENZEL 1997b; WENZEL 1998a; WENZEL 2002). WACHINGER 1991 untersucht die Repräsentation des Autors in der Handschrift und speziell in den Autorbildern volkssprachiger Handschriften.

3 OTT 1992, S. 201; OTT 2015, S. 15.

VII.1 Konzepte von Autor und Erzähler im Text

Im Lehrgedicht selbst wird der Dichter und seine Arbeitsweise an verschiedenen Stellen beschrieben. Dabei werden unterschiedliche Typen konstruiert, die auf den ersten Blick konträr erscheinen.

Von Beginn an wird ein Sprecher-Ich eingeführt, das sich selbst als Autor identifiziert und als Erzähler positioniert.⁴ In der Vorrede zum eigentlichen Lehrgedicht stellt sich der selbsternannte ›Dichter‹ vor und platziert sich in dem Spannungsverhältnis von Lob und Spott, repräsentiert durch zwei Protagonisten der Artus-sage: Gawan als der höfische Musterritter und Keie als der Gegenpol, der »spöttische Kritiker der Hofgemeinschaft«.⁵ Dabei weisen die erhaltenen Handschriften im Text Varianten auf. Diese verändern zwar nicht den Sinn, weisen aber nicht in allen Handschriften Assoziationen zur höfischen Erzählliteratur auf, da die jeweiligen Namen wegfallen.⁶

*Ich haizz thomasin von zerclêre·
Boeser levte spot ist mir vnmêre·
Han ich gaweines hulde wol·
Von reht mein kay spoten sol·
(Hs. A, V. 75–78)*

*Jch heiz Thomasin von zerclære
boser livte sopot ist mir vnmære
Han ich gaweins hulde wol
von reht mein kæy spottē sol
(Hs. G, V. 75–78)*

*Ich heiss thomasin von cirklere
Swacher spott ist mir vnmêre
Han ich Gawans hulde wol
Von Recht min nieman spottñ sol
(Hs. H, V. 75–78)*

*Ich heiß thomasin von tirkelere
Schwacher spot ist mir vn mere
Ich hon gewonet hulde wol
Von recht min kainer spotten sol
(Hs. a, V. 75–78)*

4 UNZEITIG 2010, S. 337.

5 HAUPT 1971.

6 WENZEL 2002a, S. 87.

*Ich haisse thomasin vō tirkelere
 Schwacher spot ist mir vnmere
 Ich hon gewonet hulde wol
 Von recht min kaine spottē sol
 (Hs. W, V. 75–78)*

*Ich heis Thomas von tirkelere
 Swacher spot ist mir vnmere
 Hab ich gawins hulde wol
 Von rechte mein keiner spotten schol
 (Hs. b, V. 75–78)*

In den Handschriften a, W, H und b verlangt Thomasin, dass ihn niemand verhöhn-
 nen soll, wohingegen er in den Handschriften A und G den Hohn Keies, des spöt-
 tischen Kritikers, an seinem Werk nicht negativ auslegt. Besonders in den älteren
 Handschriften wird der Sprecher, der sich als Thomasin von Zerklare vorstellt,
 durch Nennung der arthurischen Helden mit der Erzählkultur verknüpft. Durch
 das Sprecher-Ich und die Erinnerung an die orale Performanz der höfischen Dicht-
 kunst wird dem Leser oder Hörer die Anwesenheit des Autors suggeriert. Auch an
 anderen Stellen rekurriert er auf Vorbilder der höfischen Epik und überträgt in den
 Worten von Wandhoff so den »Modus des partizipativen, teilhabenden Lernens«
 wie er vor allem für Oralkulturen charakteristisch sei.⁷

Im neunten Teil des Werkes ab Vers 12.223 kommt die Feder des Dichters zu
 Wort und beklagt sich. Sie fordert Ruhe und beschwert sich über den langen Win-
 ter, in dem sie nur schreiben musste und keinerlei gesellschaftliche Vergnügungen
 hatte. Daraufhin entgegnet ihr das Autor-Ich, dass er nicht aus Zeitvertreib dichte,
 sondern dass ihn eine Notwendigkeit dazu veranlasst habe (V. 12.288–12.294). Der
 Dialog zwischen Feder und Dichter eröffnet ein Zeitfenster, das zum einen den Ent-
 stehungsprozess des Werkes zeitlich gliedert und zum anderen ein planvolles Vor-
 gehen des Autors erkennen lässt.⁸ Zudem entsteht das imaginäre Bild »eines in der
 Einsamkeit (und im Kerzenlicht während der Dunkelheit des Winters) schreiben-
 den Autors«. ⁹ In diesem dialogisch inszenierten Streitgespräch betont Thomasin
 die Zurückgezogenheit von der höfischen Öffentlichkeit als Grundlage der Produk-
 tivität und überträgt damit die von Quintilian dargelegten Empfehlungen zum rich-
 tigen »Vorgehen beim Schreiben«¹⁰ in seine Selbstdarstellung.¹¹ Die Werkgenese
 setze sich damit aus unterschiedlich mündlich und schriftlich bestimmten Phasen

7 WANDHOFF 2002, S. 107.

8 UNZEITIG 2010, S. 339.

9 Ebd.

10 QUINTILIAN 1975, *Institutio oratoria* X.

11 UNZEITIG 2007, S. 98.

zusammen, schlussfolgert Unzeitig.¹² Generell sind Gespräche des Autors mit dem eigenen Werk, dem erdachten Publikum oder dem eigenen Schreibwerkzeug seit der Antike gängige literarische Modelle. Im Schlussbrief seines ersten Epistelbuchs hält Horaz († 8 v. Chr.) Zwiesprache mit seinem Werk, er lässt das Autor-Ich zum personifizierten Buch sprechen (I, 20).¹³ Auch bei Rudolf von Ems und Hartmann von Aue wird eine Gesprächssituation mit dem Autor inszeniert und durch diese ›Einreden‹ die Illusion erzeugt, der Autor sei im Akt des Erzählens anwesend.¹⁴

Thomasin hat sich somit an existierenden Autorschaftskonzepten orientiert¹⁵ und präsentiert sowohl den Sprechakt als auch den Schreibakt in »der literarischen Konstruktion elaborierter Mündlichkeit«.¹⁶ Solche Konzepte wurden für die Bilder des Werkes nicht umfassend untersucht. Die Strategien von Autorität und Authentizität, die durch verschiedene Konzepte im Text deutlich werden, sollen im Folgenden in den Bildern untersucht werden.

VII.2 Erzählen: Der Erzähler im Bild

Während der Text einen teilweise recht detaillierten Eindruck über Autor und Entstehung des ›Welschen Gasts‹ an seine Rezipienten vermittelt und somit den kopierten Handschriften Glaubwürdigkeit verleiht, stellt kein Motiv des Bilderzyklus unmittelbar den Autor oder die Werkgenese dar. Stattdessen werden verteilt über das Werk verschiedene Motive genutzt, um eine gewisse Autornähe und Authentizität zu simulieren.

Gleich das erste Motiv führt korrelierend zum Sprecher-Ich eine den Inhalt vermittelnde Figur ein, die in der Forschung häufig mit der Darstellung des Dichters beschrieben wird. In Handschrift A auf fol. 2^r ist das Bild am Seitenrand dargestellt (Abb. 82).¹⁷ Die mittige Figur im knöchellangen blauen Gewand steht zwischen zwei Szenen, auf welche sie in einem ausfälligen Zeigegestus aufmerksam macht und zu denen sie vermittelt. Wie ein »Mittler« oder »Moderator« ist die einzige unbeschriftete Figur dieses Bildes durch ihre Fußstellung frontal zum Betrachter ausgerichtet, ihr Oberkörper und Kopf nach rechts gewandt, so dass das Gesicht im Gegensatz zu den übrigen Figuren im Dreiviertelprofil gezeigt wird.¹⁸ Durch die leichte Drehung des Oberkörpers nach rechts wird die zeitliche Abfolge in Leserichtung

12 Ebd., S. 101.

13 HORAZ 1959, *Opera*, S. 245f.

14 UNZEITIG 2007, S. 94–97.

15 WACHINGER 1991, S. 1 glaubt, dass sich die Autoren generell in ihrem Verhalten als Autor an den ihnen bekannten Bedingungen der Überlieferung und an den in der Literaturgesellschaft präsentierten Autorschaftskonzepten orientiert hätten.

16 UNZEITIG 2007, S. 100f.

17 Dazu auch Kap. IV.2.3.

18 WENZEL 2002a, S. 88.

verstärkt.¹⁹ Rechts von ihr gibt die personifizierte Schlechtigkeit ihrem Dienstmann einen Befehl, links triumphiert der tüchtige Mensch über die Schlechtigkeit. Wenzel stellt fest, dass die Figur des Mittlers mit der in den Versen beschriebenen Figur des Dichters korrespondiert, der sich ebenfalls zwischen Gut und Böse, zwischen Gawans Huld und Keies Spott, positioniert.²⁰

Eine Figur mit ähnlicher Gestik findet sich in den ›Willehalm‹-Fragmenten (Abb. 83).²¹ Eine in Blau gekleidete Person steht auf einigen Blättern der Münchner/Nürnberger Fragmente Wolframs von Eschenbach zwischen den die Epenhandlung illustrierenden Figuren. Mit einer lebhaften Geste beider Hände verweist sie auf die Handlungselemente der Erzählung.²² Ott bezeichnet die Figur als »die zum ikonographischen Zeichen geronnene Mündlichkeit, in der sich auch schriftliche Literatur im Augenblick ihrer Vermittlung ans Publikum je neu ereignet.«²³ Es handle sich hier um die Personifizierung einer besonderen Darstellungstechnik des Autors: des Wolframschen Erzählerkommentars, mit dem er die Handlung kommentiert und den Rezeptionsvorgang lenkt. Der ›Erzähler‹ steht zwischen zwei handlungstragenden Figuren, Gyburg und Willehalm, die der Erzählung nach eigentlich räumlich getrennt sind. Ihre Aktionsräume werden durch die Figur in der Mitte miteinander verbunden. Als Erzähler, der im selben Schauraum wie seine Protagonisten agierend dargestellt wird, präsentiert und kommentiert er das Geschehen.²⁴ Dies entspreche nach Wenzel der »Rolle des allwissenden Erzählers im Text«²⁵ und ermögliche den Rezipienten, die erzählte Handlung »(wie) mit eigenen Augen zu sehen«.²⁶

Auch andere Handschriften zeigen Figuren, die eine räumliche oder zeitliche Distanz zwischen einzelnen Figuren oder Szenen überbrücken, Zusammenhänge herstellen oder sogar kausale Bezüge aufzeigen. Beispielsweise vermittelt eine allegorische Darstellung des Todes in einer bebilderten Handschrift des 15. Jahrhunderts zwischen unterschiedlichen zeitlichen Abschnitten, die als Ereignisse einer Kausalkette eintreten werden.²⁷ Der Tod, als Skelett dargestellt, zeigt auf den Menschen und auf einen toten Körper im Grab, der bereits von Würmern zerfressen wird. Darüber ringen Engel und Teufel um dessen entwichene Seele, während sich unten die Erben an den Hinterlassenschaften in einer Geldtruhe bedienen. Der personifizierte Tod erklärt, dass dem Mann das Feilschen um seine Seele nichts helfen

19 CURSCHMANN 2002, S. 16 versteht die Körperhaltung der mittleren Figur als Zeichen der Sympathie für die rechte Figurengruppe.

20 Ebd., S. 88.

21 Wolfram von Eschenbach, ›Willehalm‹, (Fragment) München, BSB, Cgm 193 III, fol. 1^r.

22 OTT 1993, S. 119.

23 Ebd.

24 WENZEL 1998a, S. 10.

25 WENZEL 2002a, S. 93.

26 WENZEL 1998a, S. 10.

27 Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, 1430–1440.

werde, indem er den Verlauf der Dinge buchstäblich aufzeigt. Das Spruchband zwischen den Szenen erläutert die drei Dinge, die dem Menschen überall nachfolgen: Tod, Engel und Teufel.²⁸ Die Geste des Teufels setzt zwei Szenen in eine direkte Beziehung zueinander. So wird das Geschehen durch die Gestik dieser Figur in einer zeitlichen Abfolge für den Betrachter visuell aufbereitet.

Wie ein auktorialer Erzähler im Text, so kann auch die Vermittlerfigur im Bild mehr als die agierenden Figuren wissen. Somit ist es ihm möglich, größere Handlungszusammenhänge zu kommentieren, zu werten oder zu erläutern. Besonders



Abb. 82: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r. Motiv 1 »Warnung vor der Schlechtigkeit: Die unbeschriftete Figur im blauen Gewand trennt durch ihre Positionierung zwei einzelne Szenen voneinander ab: Der Auftrag der Schlechtigkeit und der siegreiche Tugendhafte. Zugleich stellt sie durch ihren Zeigegestus eine Verbindung zwischen diesen her.



Abb. 83: Wolfram von Eschenbach, »Willehalm«, (Fragment) München, BSB, Cgm 193 III, fol. 1^r. In verschiedenen Bildzonen neben den Versen wird der Textinhalt durch Bilder begleitet. Oben vermittelt der Erzähler mit einem überkreuzten Zeigegestus zwischen Willehalm rechts und der Königin mit zwei gefallenem Rittern. Unten vermittelt der Erzähler zwischen Willehalm rechts und Alyse, die als Friedensbotin ihrer Mutter in Erscheinung tritt.

auffällig bei der Darstellung in den Bildern ist, dass jedes Schriftsignal fehlt.²⁹ Der Erzähler verbindet zwar Aktionsräume miteinander und vergegenwärtigt die Handlung im Bild durch seine Gestik, doch wird er weder betitelt noch spricht er selbst.

In den Bildern des ›Welschen Gastes‹ werden die Figuren sehr häufig sprechend dargestellt – unbetiteltes, nicht sprechendes Personal ist in den Motiven hingegen äußerst selten.³⁰ Die Identifizierung solcher unbetitelten Figuren sowie der direkte Bezug zu den Versen wird für den Betrachter erschwert, und auf gewisse Weise erscheinen sie der Narration auf der Bildebene enthoben. In Motiv 1 in Handschrift A fällt die unbetitelte Person in blauem Gewand nicht zuletzt durch ihre merkwürdig verrenkte Armhaltung auf. Folgt der Blick des Betrachters den zeigenden Händen, so gelangt er zu zwei kleinen Szenen zur Linken und zur Rechten der Figur, die durch diese voneinander getrennt werden. Durch das zeitgleiche Zeigen und Verweisen auf diese Szenen werden sie wie in den oben angeführten Beispielen für den Betrachter in Verbindung zueinander gesetzt. Dargestellt wird das übergeordnete Thema des Lehrgedichts: links als Ursache, die die Erstellung des Lehrgedichts notwendig macht, der Aufruf der personifizierten Schlechtigkeit zum lasterhaften Handeln, rechts, als Ziel der Didaxe, der über das Schlechte triumphierende tugendhafte Mann. Die Figur des Erzählers setzt durch die Art seines Zeigens diese Szenen in einen kausalen Bezug und eine temporäre Abfolge.³¹ Es entsteht eine »face-to-face-Situation, in der der Vortragende dem Auditorium die Figuren der erzählten Handlung vorführt«.³²

Diese besondere Inszenierung im ersten Motiv wird nicht in allen Handschriften in gleicher Weise umgesetzt. Wenzel unterteilt die unterschiedlichen Darstellungen in »vier signifikante Bildtypen«, die er den Varianten der erhaltenen Bilder entnimmt.³³ Die Figur in Handschrift A beschreibt er als »Erzähler mit überkreuzten Armen und hinweisenden Indexfingern«, die, wie erläutert, ein gängiger Typus in der Vermittlung unterschiedlicher Bildsequenzen ist. In den Handschriften G und b werde der »Erzähler mit der linken Hand am Sprechband, die rechte Hand mit erhobenem Zeigefinger« dargestellt. Korrespondierende Beispiele findet er bei Bildern von Propheten, Evangelisten oder auch in Szenen der Verkündigung.³⁴ Die Handschriften W und H zeigten den »Erzähler mit gestikulierenden Händen«, der in seinem Gestus Ähnlichkeiten zu Figuren im ›Sachsenspiegel‹ aufweise.³⁵ Für Handschrift A sieht er die Figur des Erzählers durch die Rolle des tüchtigen Menschen überblendet: »Der ›Autor‹ steht mit herabhängenden Händen etwas verloren im

29 WENZEL 1998a, S. 10.

30 Vgl. Kap. V.

31 In seinem Rücken zeigt er auf das zu überweidende Schlechte, während sein Blick auf den tugendhaften Triumph ausgerichtet ist.

32 WENZEL 1998a, S. 10.

33 WENZEL 2002a, S. 92.

34 Ebd., S. 93.

35 Ebd., S. 94.

Raum«. ³⁶ Doch greife dieser einen »Grundtypen« der Erzählerfigur auf, der sich in ähnlicher Weise auch in anderen Handschriften finde.

Wenzel geht bei seiner Analyse von einer synchronen Bedeutungszuschreibung der Figur innerhalb der Überlieferungsgeschichte dieses Motivs aus. Dennoch scheint dieser deduktive Ansatz dem Pluralismus der Bilder nicht gerecht zu werden. Der oral-performative Charakter der Figur und ihr Kommunikationsangebot dem Betrachter gegenüber wird in prägnanter Klarheit nur in den älteren Varianten der Bilder hervorgehoben und gehörte wahrscheinlich zum ursprünglichen Konzept. Die unbeschriftete Figur kommentiert als Erzähler die beiden Sequenzen der Bilder in A und G. In den Handschriften H, W und b bezieht sich diese vermittelnde und kommentierende Rolle nur noch auf die rechte Szene, was sowohl die Körperhaltung als auch die Gestik des Erzählers verdeutlicht. Dass der Kopist von Handschrift A diese Rolle noch verstanden hat und umsetzen wollte, erscheint nicht unbedingt plausibel. Ohne den diachronen Vergleich ist der Erzähler nur eine Person der linken Figurengruppe, die der tüchtige Mensch mit seinem Stab auf Abstand hält. Statt zur Darstellung unterschiedlicher Bildtypen des Erzählers scheint es hier zu einer Uminterpretation der Figur gekommen zu sein – vom ursprünglichen Konzept ausgehend zu einem Bedeutungsverlust der bildlichen Inszenierung des Sprecher-Ichs, das sich in den korrelierenden Versen vorstellt.

Dass in diesem Motiv, wie von der Forschung vermutet, der Dichter bzw. der Autor dargestellt wird, erscheint zumindest für das ursprüngliche Konzept schlüssig. In Bezug auf den Text ist diese Identifizierung der Figur im ersten Motiv durch den Rezipienten wahrscheinlich – auch weil es der Darstellungsgewohnheit entspricht, ein Autorbild dem Text voranzustellen. Wie bereits in der Literatur eingängig herausgearbeitet wurde, greift die Darstellung dabei einen ikonographischen Typ auf, der besonders in volkssprachigen Handschriften als Erzähler verstanden wird. Im ›Welschen Gast‹ wird in einigen Bildern zu diesem ersten Motiv eine Figur zwischen zwei Sequenzen positioniert, die in ähnlichen Zeige- und Verweisgesten zwischen diesen vermittelt. ³⁷ Da sich diese Art der Bildkomposition häufiger in den älteren Handschriften findet, wird im ursprünglichen Konzept, ähnlich den angeführten Beispielen aus dem Münchener ›Willehalm‹-Fragment, durch eine Mittlerfigur das Geschehen im Bild gegliedert. Auf der Handlungsebene integriert, unterstützt sie die chronologische Abfolge der einzelnen Szenen, indem sie durch ihre Präsenz trennend und durch ihre Geste verbindend wirkt. In Korrelation zu den Versen scheint in diesem Motiv das Konzept des Erzählers aufgegriffen. Besonders in Handschrift A wird durch die frontale Ausrichtung der Figur der Betrachter angesprochen und damit zum einen der performative Charakter des mündlichen Vortrags hervorgehoben, zum anderen ein direktes Kommunikationsangebot für den Betrachter im Bild angelegt.

³⁶ Ebd., S. 92.

³⁷ Vgl. Kap. IV.2.3.

VII.3 Überbringen: Das Dedikationsbild

Die Frage nach dem Eintritt in die Öffentlichkeit war und ist für jedes Buch und seinen Autor eine entscheidende.³⁸

Wie Meier feststellt, begleiten Bilder und Paratexte diesen Schritt und nehmen Stellung zum Problem der Vermittlung. Diese Reflexion wird unter anderem bei Horaz deutlich, der in seinem 20. Brief schreibt: »Draußen aber gibt's keine Rückkehr«.³⁹ Auch Thomasin schickt am Ende des Lehrgedichts sein Buch in die Welt hinaus mit den Worten: *nu var hin, welhischer gast* (V. 14.685). Damit greift er literarisch das seit der Antike tradierte Modell auf.⁴⁰ In den Bildern wird das Hinausschicken des fertiggestellten Buches gleich zu Beginn des Lehrgedichts veranschaulicht: Nach der inhaltlichen Einleitung in das Thema im ersten Motiv zeigt das zweite die Übergabeszene des Werkes an den ideal konzipierten Rezipientenkreis. Die personalisierte deutsche Zunge empfängt in den Handschriften A und G den ›Welschen Gast‹ in Form eines aufgeschlagenen Buches von einem knienden jungen Mann, dessen Pferd an einen Baum angebunden ist. Die Konzeption des Motivs greift das Schema des Dedikationsbildes auf.⁴¹ Um den freien Umgang mit der ikonographischen Vorlage und die unterschiedliche Akzentuierung des Kopisten in den einzelnen Handschriften herauszuarbeiten, soll zuvor die Entwicklung und Verbreitung dieses Bildtypus skizziert werden.

Dedikationsbilder sind in der Buchmalerei bereits seit der Spätantike überliefert.⁴² Im Mittelalter wird das Dedikationsbild zumeist auf den Darbringenden, den Intercessor und den Empfänger beschränkt, wie etwa das karolingische Beispiel der ›De laudibus sanctae crucis‹ von Hrabanus Maurus zeigt.⁴³ Die Abschrift in Amiens enthält zwei Dedikationsbilder: Das erste auf fol. 2^v zeigt den Autor, Hraban, der von seinem Lehrer Alkuin begleitet wird und sein Werk dem heiligen Martin von Tours überreicht (Abb. 84).

Dieser Bildtyp der Dedikation durch Hraban lässt sich nicht nur in den Kopien von ›De laudibus sanctae crucis‹ bis in den Druck verfolgen, sondern hatte auch

38 MEIER 2005, S. 501.

39 HORAZ 2011, *Epistulae* 1, 20, S. 245f.: *non erit emissio reditus tibi*. Übersetzung nach Fink (HORAZ 2011), S. 221.

40 UNZEITIG 2007, S. 90.

41 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 48; WENZEL 1997a, S. 92; ERNST 2006, S. 180.

42 »Dedikationsbild«, LCI, Bd. 1, Sp. 492.

43 MEIER 2000, S. 373. Sechs Abschriften sind aus der Lebenszeit des Autors erhalten: Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124 (um 825/826); Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 2423 (um 831); Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 223 (um 843/844); Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 2422 (um 843/847); Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, K II. 20 (um 845); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 652 (wohl nach 842).



Abb. 84: ›De laudibus sanctae crucis‹, Amies, Bibliothèque métropole, Ms. 223 (9. Jahrhundert), fol. 2^v. Dedikationsbild: In der Abschrift wird der Typus des Dedikationsbilds übernommen, auch wenn die Handschrift selbst nicht als Geschenk für Gregor IV. bestimmt war. Die Begleitfiguren des Papstes werden auf einen Mönch reduziert. Die Dedikation finden unter Arkaden statt.

Vorbildcharakter für andere Werke.⁴⁴ Eine frühe Übertragung zeigt die Dedikationsszene auf fol. 9^v einer Sammelhandschrift aus St. Omer.⁴⁵ Die auf die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts datierte Handschrift zeigt die Übernahme eines wahrscheinlich bereits weitverbreiteten Bildschemas für die Dedikation.⁴⁶ Lediglich die mittig thronende Figur des Empfängers wird in ihrer Erscheinung leicht verändert. In diesem letzten Bild einer kleinen Bilderfolge zum Leben des heiligen Wandregisel († ca. 668), des Abts von Fontenelle, sind die Figuren nicht eindeutig zu identifizieren, da sie unbeschriftet bleiben.

Die Inszenierung der Widmung in diesen Dedikationsbildern wird im 12. Jahrhundert ausgehend von einem Standard bildlicher Grundformeln zu individuelleren Darstellungen entwickelt.⁴⁷ Meier kann verschiedene Beispiele aufzeigen, in denen der Moment der Übersendung der fertigen Schrift in ihren ersten Rezeptionsraum veranschaulicht wird.⁴⁸ Dabei zeigen sich gattungsspezifische Variationen, welche die Situation der Übergabe schildern und dabei unterschiedliche Kommunikationsinteressen projizieren. Das zweite Motiv im ›Welschen Gast‹ folgt im Kern diesem ikonographischen Grundtypus des Dedikationsbildes: Die Figur des

44 MEIER 2000, S. 373.

45 St. Omer, Bibliothèque de la Ville, Ms. 764, fol. 9^v. St. Bertin (?), Mitte 9.–10. Jahrhundert [digital: <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/idurl/1/1893>].

46 PROCHNO 1929, S. 65. Die Übernahme des Dedikationsschemas in andere Werke verdeutlicht den ›Vorbildcharakter‹ des Widmungsbilds bei Hrabán. Es entwickelt sich ein Typus, der unabhängig von dem Empfänger Papst Gregor IV. und dem Überbringer Hrabán als Dedikationsbild verwendet wird. Zu Beginn der hagiographischen Schilderungen über den heiligen Wandregisel wird dem unbekanntem Empfänger das fertige Buch vom Schreiber übergeben.

47 MEIER 2005, S. 529.

48 Ebd., 529f.

Dezidierenden, meist kniend, durch Bildbeischriften häufig als Autor bzw. als Verfasser des Textes charakterisiert, überreicht ein Buch (oder anderes Schriftstück) eigenhändig an einen namentlich genannten Gönner.⁴⁹

Das Motiv 2 greift auf diese Bildtradition zurück. Es verändert und akzentuiert in den erhaltenen Varianten die Grundformel der Szene sowohl in ihrem Konzept als auch in der Art und Weise der Dedikation. In der für Handschrift A typischen Weise steht das Bild des Motivs 2 ohne konkrete Textbindung durch das Layout am Seitenrand auf fol. 2^r (Abb. 85).⁵⁰ Es befindet sich innerhalb der Reimvorrede, noch vor dem Beginn des eigentlichen Lehrgedichts. Dass es sich hier um eine Übergabesituation handelt, wird auch ohne konkreten Versbezug deutlich. Ein höfischer



Abb. 85: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r. Motiv 2 ›Die Überreichung des Werkes‹: Der Bote (*der bot*) überreicht der personifizierten deutschen Zunge das aufgeschlagene Buch des ›Welschen Gastes‹ (*Der welsch gast*). Die Dame empfängt es mit den Worten: *Seit mir, chan si daz?*



Abb. 86: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 8^v. Motiv 2 ›Die Überreichung des Werkes‹: Der Bote (*causa efficiens*) überbringt der personifizierten deutschen Zunge das Lehrgedicht Thomasins, den ›Welschen Gast‹ (*hiez welsch gast*). Sie fragt den Boten nach dem Autor: *Sendet mir tomasin daz?*

49 PETERS 2007, S. 48.

50 OECHELHÄUSER 1890, S. 16f.; VETTER 1974, S. 84; KRIES 1984/85, S. 48.

Bote in rotem, fließendem Gewand ist auf seinem aufgeäumten Schimmel zu einer Dame geritten, um ihr ein Buch zu überbringen. Das Pferd ist an einen Baum mit wuchernden, zu Dreiblättern auslaufenden Ästen gebunden. Der junge Mann kniet zu den Füßen der Dame und überreicht ihr das aufgeschlagene Lehrwerk, in welchem »Der welsche Gast« geschrieben steht. Die Frau sitzt auf einer steinernen Bank in einer Rundbogennische, flankiert von zwei überkuppelten Türmen, die Teil eines flachgedeckten steinernen Gebäudes sind. Die »deutsche Zunge«, als welche sie die in den Rundbogen eingeschriebene Beischrift betitelt, nimmt das Buch freudig mit ausgestrecktem Arm entgegen.

Das Bild zu Motiv 2 auf fol. 8^v in Handschrift G ist in ein dafür vorgesehenes Spatium in der Textkolumne eingefügt und kompositorisch ähnlich der Handschrift A angelegt (Abb. 86). Die einzelnen Bildelemente verändern lediglich ihre äußere Erscheinung.⁵¹ Die Architektur zeigt ebenfalls eine Nische mit angedeutetem Rundbogen, in welchem die Dame sitzt. Durch den zinnenbesetzten Turmaufsatz, der mit einem Dreipassfenster versehen ist, bekommt sie nunmehr den assoziativen Charakter einer Burg oder befestigten Stadt. Die Figuren und Gewänder sind ähnlich gestaltet, unterscheiden sich aber in der stilistischen Ausführung. Der Baum, eingepasst in den Freiraum zwischen den beiden Textspalten, strebt im Gegensatz zu Handschrift A stark in die Höhe. Zu den Seiten treibt er je eine Reihe von Herzblättern aus; unten ist das Wurzelwerk sichtbar.

In den Handschriften A und G ist der Adressat, der das Buch empfängt, als eine höfische Dame dargestellt, die durch eine in die Architektur eingeschriebene Beischrift zur Personifikation der deutschen Zunge im Gewand einer guten Hausfrau wird. Die Prologpartie des Textes schildert durch das sprachliche Bild des Gastes, der gebührend empfangen werden soll, die erhoffte Aufnahme von Thomasins Werk von den *vrume rîtr und goute vrouwen und wise phaffen* (V. 14.695f.). Zu diesen erdachten Rezipienten hat Thomasin keinen direkten Kontakt und kann sich nur wünschen, auf welche Weise sein Buch im konstruierten, idealtypischen Leserkreis aufgenommen werden soll.⁵² Das deutsche Auditorium erscheint im Bild als Frauengestalt. Die Ausführung könnte durch einen engen Textbezug die *guot hûsvrouwe* (V. 88) verbildlichen oder sich an dem Genus der Beischrift der »deutschen Zunge« orientieren.⁵³ Unabhängig vom Text folgt die Darstellung einer weiblichen Figur einer ikonographischen Tradition, die so bereits bei den weiblichen Personifikationen der Tugenden und Laster festgestellt werden konnte. Personifikationen von

51 Wenzel beschreibt diese Veränderung als den »Duktus der Darstellung«, WENZEL 1997b.

52 WENZEL 1997a, S. 90. Thomasin erhofft sich eine weite Verbreitung seines Lehrgedichts, kann dabei aber nicht vorherbestimmen, wem es in die Hände fallen wird. Diese Schwierigkeit einer konkreten Adressierung erfordert ein gedachtes abstraktes Publikum, das Thomasin in seinem Buch anspricht. Die Konstruktion eines »idealtypischen Adressaten« ist spätestens im Buchdruck unumgänglich, vgl. GIESECKE 1991, S. 530.

53 Vgl. STARKEY 2006.

Orten sind mindestens seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. nachweisbar.⁵⁴ Meist werden die Städte oder Ortspersonifikationen durch eine Mauerkrone gekennzeichnet.⁵⁵

In Motiv 2 des ›Welschen Gastes‹ wirkt die weibliche Figur, die in Handschrift G mit offenem Haar und in Handschrift A mit einem Schäpel dargestellt wird, zunächst nicht wie eine Ortspersonifikation. Erst im Zusammenspiel mit der sie umgebenden Architektur wird auch der bildliche Verweis deutlich. Dieses Ensemble von Figur und Architektur in beiden Handschriften ähnelt dem im 13. Jahrhundert bereits etablierten Typ des Stadtabbreviatursigels in Kombination mit einem thronenden Stadtherrn.⁵⁶ Oft wird der Patron der Stadt in ein stilisiertes Stadtbild eingebaut, das in typisierender Form Stadtmauer, Türme oder Kirchen zeigt. Beispiele aus Worms und Mainz⁵⁷ zeigen diese Art des Siegels. Das Wormser Stadtsiegel, das vor 1198 entstanden sein muss, ist in einem Abdruck von 1249 erhalten (Abb. 87).⁵⁸ In einer Nische sitzt der heilige Petrus, der Patron des Wormser Doms, und hält einen Schlüssel und ein aufgeschlagenes Buch in den Händen.



Abb. 87: Wachsabdruck, Worms Abt. 1 A II Nr. 13a, 1249, 9,4 cm. Stadtsiegel Worms. Umschrift: leoninischer Hexameter: + TE · SIT · TVTA · BONO · WORMACIA · PETRE · PATRONO (Unter dir, Petrus, seinem guten Schutzpatron, möge Worms sicher sein). Der dazugehörige Pentameter des Distichons befindet sich als Aufschrift im Kleeblattbogen: SE(M)P(ER) · ERIS · CLIPEO · GENS · MEA · TUTA · MEO (Stets wirst du, mein Volk, unter meinem Schild sicher sein). Transkription nach DIEDERICH 1984, S. 353; Quelle: WIECZOREK et al. 2010, Bd. 2, S. 273, Abb. VI.B.4

54 MEYER 2006, S. 133, bes. Anm. 660.

55 Das Beispiel der Germania zeigt, wie geographische Bereiche bereits in der römischen Kunst als weibliche Gestalt dargestellt wurden. Diese Tradition findet Eingang in die mittelalterliche Buchmalerei. Außer der Mauerkrone, die allgemein seit der Antike Städte- oder Ortspersonifikationen kennzeichnet, ist Germania nur über ihre Beischrift zu identifizieren. Bildbeispiele seit der Antike und weiterführende Literatur im Artikel »Germania«, RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=82989> [22.11.2018].

56 STIEDORF 2004, S. 25.

57 Stadtarchiv Mainz, Siegel/155 (SS), um 1140–1150.

58 DIEDERICH 1984, S. 354.

Über dem Kleeblattbogen ist die Architektur des Doms zu erkennen:⁵⁹ eine große Kuppel, flankiert von zwei schlanken Rundtürmen. An beiden Seiten werden Teile der Stadtmauer mit jeweils einem zinnenbesetzten Turm und geöffnetem Stadttor angedeutet. In der Umschrift, welche das Bild wie ein Rahmen einschließt, steht ein Widmungsvers, der 1184 inschriftlich am Nordportal des Doms angebracht wurde.⁶⁰ Ein weiterer Vers steht auf dem Kleeblattbogen über Petrus geschrieben. Die Formensprache der Architektur zeigt zwar Ähnlichkeiten zum Dom und dadurch einen gewissen Wiedererkennungswert, doch greift die Darstellung in Motiv und Stil auf die älteren rheinischen Städtesiegel zurück.

Der Mischtyp, der Stadtabbreviatur und Stadtherrn verbindet, wird durch die Details und besonders durch die Bei- und Umschriften individualisiert.⁶¹ Die Ikonographie dieser Stadtsiegel war ein fester Bestandteil einer Motivtradition zur »Repräsentation kommunaler Identität«.⁶² Als spezielle Form des korporativen Siegels verkörpert es mit den langanhaltenden Bildtraditionen nicht ein Individuum, sondern alle Glieder dieser Gesellschaft.⁶³

Die unterschätzte Bedeutung von mittelalterlichen Siegeln in der kunsthistorischen Forschung wurde von Peter Schmidt betont.⁶⁴ Die ikonographisch entwickelten und künstlerisch ausgearbeiteten Siegel fanden sowohl räumlich als auch zahlenmäßig eine weite Verbreitung im Reich. Welchen Einfluss ihre Gestaltung auf die Ikonographie in der Buchmalerei haben konnte, zeigt das Beispiel einer unbeschrifteten Dedikationsszene in einer Psalterhandschrift aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 88).⁶⁵ Eine Frau mit Gebende und höfischem Gewand bekommt von einem Dominikanermönch, der durch Tonsur, weiße Kutte und schwarze Cappa gekennzeichnet ist, ein Buch überreicht. Ihr Thron wird über einem Kleeblattbogen mit Architekturelementen, einer *crux gemina* und einem Wetterhahn verziert. Da die Figuren unbeschriftet sind, bleibt die dargestellte Auftraggeberin oder Gönnerin unbekannt. Erst über das Bildprogramm eines Siegels kann sie eindeutig als Helene von Sachsen († 1309) identifiziert werden (Abb. 89). Überliefert ist das Siegel an einer Urkunde von 1302.⁶⁶ Helene, die Tochter des sächsischen Herzogs Albrecht I., heiratete 1275 in zweiter Ehe Friedrich III. († 1297), den Burgherrn von Nürnberg. Zuvor war sie die Gemahlin von Heinrich III. von Schlesien († 1266) gewesen. Bisher konnte

59 DIEDERICH 1984, S. 356 spricht von einem gewissen Maß an »Porträtähnlichkeit«, die der Dreiturmgruppe über dem Kleeblattbogen zukommt.

60 BÖNNEN 2010.

61 Ebd., S. 103, dieser Mischtyp ist nicht nur bei den rheinischen Städtesiegeln verbreitet. SCHICH 2009, S. 117 kann diesen Typ auch in Brandenburg und Nordrhein-Westfalen nachweisen.

62 SPÄTH 2015, S. 157.

63 SPÄTH 2009, S. 17.

64 SCHMIDT 2009, S. 89f.

65 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1898, Ostmitteleuropa, um 1270.

66 SEYLER 1894, S. 293f., Fig. 281.



Abb. 88: Psalter, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1898 (Ostmitteleuropa, um 1270), fol. 130^v. Dedikationsbild: Ein Dominikanermönch überreicht der Auftraggeberin Helene von Nürnberg das fertiggestellte Buch. Sie sitzt mit Gebende und fürstlichem Gewand auf einer Thronbank unter einem Kleeblattbogen. Über den Bögen erstrecken sich mehrere dichtgedrängte Kuppeltürme. Mittig ist der Architektur eine *crux gemina* und ein Wetterhahn aufgesetzt.



Abb. 89: Siegel Helenes von Nürnberg (Abdruck). Der Abdruck zeigt das Siegel Helenes von Nürnberg, der zweiten Ehefrau Burggraf Friedrichs III von Nürnberg. Die ehemals aus Sachsen stammende Burggräfin sitzt auf einer Thronbank unter einem Kleeblattbogen. Umgeben wird sie von einer Architekturabbreviatur mit fünf Kuppeltürmen. In den Händen hält sie das kleine Stadtwappen von Nürnberg und das Wappen der Hohenzollern. In der Umschrift wird sie namentlich genannt: *Sigillum. Elene. D(e)i gracia. Purgravię.*

das Dedikationsbild des Wiener Psalters nicht eindeutig identifiziert werden. Die Handschrift wird immer im engen Zusammenhang mit dem Breslauer Psalter gesehen, in dem eine *invocatio* Helene als geplante Besitzerin vermuten lässt.⁶⁷

Das Frauensiegel der Burgherrin von Nürnberg zeigt Helene auf einer Thronbank unter einem Kleeblattbogen sitzend. Dieser ist überkuppelt und mit zusätzlichen kuppel- und zinnenbesetzten Türmen umbaut. In den Händen hält sie heraldisch links das kleine Stadtwappen von Nürnberg und rechts das Wappen der

67 FINGERNAGEL/ROLAND 1997, S. 62 verweist auf die stilistischen Ähnlichkeiten zum Breslauer Psalter (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 36–1950, Breslau, 1255–1267; Faksimile Luzern 2018, Kommentarband von Stella Panayotova, Paola Ricciardi und Nigel J. Morgan). Eine Invokation in der Litanei des Breslauer Psalters gibt vermutlich Heinrich III. von Schlesien († 1266) als den Ehemann der Besitzerin an: *Ut me indignam famulam tuam · N · et famulum tuum · Heinricum et omnes xxx consanguinitate vel familia ritate seu oratione coniunctos ab insidiis in xxx visibilium et invisibilium defendere ...* Hierdurch wird ebenfalls Helene von Sachsen, deren erster Ehemann Heinrich III. von Schlesien war, als Besitzerin vermutet (WORMALD 1982, S. 414).

Hohenzollern mit der Zollernvierung. Die Umschrift nennt ihren Namen: *Sigilium. Elene. D(ei) gracia. Purgravia*.⁶⁸

Der Psalter weist die gleiche Ikonographie auf. Die Architektur über dem Kleeblattbogen, unter welchem Helene thront, wird mit Kuppeltürmen besetzt, die unterschiedlich von Fenstern durchsetzt sind. Das Bildprogramm hat seinerzeit keine zusätzlichen Bildbeischriften gebraucht, um verstanden zu werden. Das Siegelbild zeigt, wie bekannt die Art der Darstellung von Helene von Sachsen gewesen sein muss.⁶⁹

Das ursprüngliche Konzept zu Motiv 2 des ›Welschen Gastes‹ wurde in der Darstellung der Empfängerin höchstwahrscheinlich von der Siegelikonographie oder anderen repräsentativen Darstellungen beeinflusst. Die Handschriften A und G veranschaulichen den Adressaten des Werkes durch eine Personifikation in Kombination mit einer Stadtabbreviatur. Analog zur Siegelgestaltung der Städte im 13. Jahrhundert ist in Motiv 2 der Bildtext in den Rundbogen eingeschrieben. Durch den Rückgriff auf die Motivtradition der Städtesiegel wird zum einen der topographische Charakter der Adressatenkreise betont,⁷⁰ zum anderen wird die weibliche Figur der Empfängerin zur Stellvertreterin eines Kollektivs. Um den konstruierten Adressatenkreis einer höfischen Gemeinschaft zu veranschaulichen, wurde von dem traditionellen Schema der Dedikation abgewichen. Ob es eine konkrete Vorlage in Form eines Siegels oder einer anderen Darstellung gegeben hat, kann für das Original nicht rekonstruiert werden – hierfür fallen die ältesten Miniaturen des Motivs bereits zu unterschiedlich aus.

Die übrigen erhaltenen Bilder zum zweiten Motiv weichen von der wahrscheinlich ursprünglichen Konzeption ab. Der Empfänger des Buches sitzt nicht innerhalb einer angedeuteten Stadt, sondern auf einer Thronbank (D, W, H, b) oder er steht (a). Die Bänke sind dabei stilistisch unterschiedlich gestaltet. Der repräsentative Charakter der Empfängerfigur als Vertreter des Adels wird durch die aufwendige Gestaltung des Sitzmöbels in den Handschriften D, W und H hervorgehoben. In letztgenannter wird der Rang zusätzlich durch die herrschaftliche Insignie der Krone betont. Das Bildprogramm folgt in diesen drei Varianten präziser dem Schema des Dedikationsbildes. Die Darstellung einer männlichen Figur in W und a kann als Zeichen der Rekonventionalisierung, als ein Rückgriff auf die »Standardformel des Dedikationsbildes« verstanden werden.⁷¹ In Handschrift W ist die thronende Figur nicht beschriftet. Die Zuordnung des Schriftbandes ist nicht eindeutig, da es

68 Transkription nach: SEYLER 1894, S. 293.

69 Weiterführend müsste an dieser Stelle überlegt werden, inwiefern die frühe Datierung des Psalters zu halten ist. Das Siegel stammt aus einer späteren Zeit, als Helene bereits Burggräfin in Nürnberg war. Ebenso könnten aber die beiden Bildprogramme auf eine verlorene Vorlage zurückgehen, die den repräsentativen Darstellungscharakter auf den unterschiedlichen Bildträgern geprägt hat.

70 »Stadt, Städte«, LCI, Bd. 4, Sp. 201.

71 WENZEL 2002a, S. 92.

von niemandem gehalten oder berührt wird. So bleibt für dieses Bild unklar, wer spricht und nach Thomasin fragt. Dementprechend ist auch die Empfangssituation nicht eindeutig. Die fürstlich gekleidete Figur scheint das aufgeschlagene Buch auf ihrem Schoß dem Knienden vor sich zu präsentieren. Besonders durch den Genderwechsel entfernt sich das Bild von den korrelierenden Versen, die von der *huosfrowe* als Empfängerin sprechen. Wenzel beschreibt diese Lösung als eine »erstaunliche Ignoranz gegenüber den Formulierungen des Textes«. ⁷² Doch wie bereits an mehreren Beispielen gezeigt wurde, ist es innerhalb der Überlieferung der Bilder des ›Welschen Gastes‹ nicht ungewöhnlich, dass sich das Bildprogramm dem Text nachträglich annähert oder sich von diesem zu entfernen scheint und anderen Konventionen folgt.

Die Dedikation zeigt die Übergabe des fertigen Werkes. ⁷³ Wie beschrieben, wird dieses in der Tradition des Dedikationsbildes meist vom Autor selbst dargebracht. Die Varianten der Bilder des ›Welschen Gastes‹ präsentieren verschiedene Überbringer, die nun vergleichend – besonders aber im Kontext der jeweiligen Handschrift – untersucht werden. Die Handschriften A, D, G, W, a und H veranschaulichen den Akt der Übergabe als Ziel einer Reise. ⁷⁴ Durch das am Baum angebundene Pferd wird eine räumliche Distanz zwischen Sender und Empfänger veranschaulicht. Ähnlich wie in der Darstellung des Empfängers erscheint das Pferd am Baum als Versatzstück, das als akzentuierendes Element das Dedikationsbild ergänzt.

Der Überbringer des Buches ist in Handschrift A des ›Welschen Gastes‹ als Bote betitelt. In den Versen nicht erwähnt, erfüllt der Bote den Wunsch des Autors und bringt im Bild das fertige Werk seinen Empfängern. Der Bote, der »die Distanz von Raum und Zeit vermittelnd überbrückt, vergegenwärtigt als Nachrichtenträger immer schon die *fortitudo* seines Herrn.« ⁷⁵ Durch die Frage der Empfängerin nach den sprachlichen Fähigkeiten Thomasins ⁷⁶ ist der Bote im Bild nicht nur Überbringer, sondern wird für Wenzel zum Teil der Nachricht selbst. ⁷⁷ Der Rückgriff auf das ikonographische Schema des Dedikationsbildes, das als szenisches Bild den Akt der Übergabe des Buches durch den Autor wiedergibt, ⁷⁸ entsteht erst durch die Beischrift des Boten als eine Verschiebung in der Darstellungsgewohnheit. Da ein Bote als »messenger«, als Vermittler in einer Kommunikation, den Sender der Nachricht

72 Ebd., S. 92.

73 MEIER 2000, S. 372.

74 In Handschrift A steht das Pferd frei.

75 WENZEL 1997a, S. 91.

76 Die Frage *Seit mir chan si daz?* kann auf die Verse 96ff. bezogen werden, in denen es um die sprachlichen Fähigkeiten Thomasins geht, in einer anderen Sprache als seiner Muttersprache zu dichten, VETTER 1974, S. 84.

77 WENZEL 1997a, S. 92: »In Gestalt des Boten besitzt das überreichte Buch allerdings einen Vermittler (Interpreten), an den sich die Frage der Empfängerin (Sagt mit, kann sie das) nach der Leistung des Werkes richtet. Der Bote ist also nicht nur Überbringer einer Botschaft, sondern zugleich ein Teil der Botschaft selbst.«

78 MEIER 2000, S. 372.

vertritt,⁷⁹ ist nach Wenzels Auffassung der Autor als anwesend im Bild gedacht.⁸⁰ Doch entgegen Wenzels Meinung veranschaulicht die Figur des Boten vor allem die intendierte Verbreitung des Werkes über eine räumliche und zeitliche Distanz, die durch das Pferd als attributiver Begleiter betont wird.

In Handschrift G zeigt sich die Miniatur unverändert im Bildaufbau. Abweichungen von A enthalten die Bildtexte. Die thronende Empfängerin fragt direkt nach, ob Thomasin der Sender des Buches ist.⁸¹ Der Überbringer wird in dieser Variante als *cā efficiens* beschriftet, was mit *causa efficiens*, der aristotelischen Wirkursache, aufzulösen ist.⁸² Die Veränderung der Beischrift des Boten in Handschrift G greift den mittelalterlichen Diskurs über das Konzept vom Autor auf, das im 13. Jahrhundert neu reflektiert wurde. Während zuvor die Autorschaft in der mittelalterlichen Theorie auf der dichten Verbundenheit von *auctor* und *auctoritas* basierte,⁸³ traten nun literarische Gesichtspunkte in den Vordergrund. Der Rückgriff auf die aristotelische Lehre von den *causae* setzte neue Impulse. Der Autor wurde als *causa efficiens*, als die wirkende Ursache des literarischen Werkes, definiert.⁸⁴ Burghart Wachinger, der als erster diese Beischrift in Handschrift G richtig entziffern konnte,⁸⁵ betont die Besonderheit des Verweises auf den Autor eines volkssprachigen Texts als *causa efficiens*.⁸⁶ Die lateinische Bezeichnung erlaubt Rückschlüsse auf den Bildungsgrad des Kopisten oder anderer am Kopierprozess beteiligter Akteure und schließt das Bildprogramm an eine aktuelle zeitgenössische Debatte an.

79 QUELLER 2017, S. 9.

80 WENZEL 1997a, S. 92.

81 *Sendet mîr tomasin daz.*

82 WACHINGER 1991, S. 10.

83 *Auctores* waren in diesem Verständnis die Autoren, denen *auctoritas* zukommt. Außer den Verfassern der Heiligen Schrift waren dies Dichter und Philosophen der christlichen Spätantike, deren Werke zum Schulkanon gehörten. Jedoch war Gott stets die höchste Autorität und alle irdische Autorschaft konnte nur als davon abgeleitet gedacht werden. So tauchten Autoren gemäß unserer heutigen Definition auch als *compilatores* und *scriptores* auf, MINNIS 2010, S. 94–96. Vgl. zur Entwicklung des Konzeptes von Autor und Autorschaft im Mittelalter auch: ALLEN 1982; BUMKE 1997; SUERBAUM 1998.

84 Diese neue Definition löste den Autor eines Werkes von der göttlichen Autorität und protegierte ein neues Bewusstsein für die »integrity of the individual human auctor«, MINNIS 2010, S. 56.

85 VETTER 1974, S. 129, Anm. 4 liest »tam efficiens« und sieht bereits den Zusammenhang zum Autor; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 48 liest »tam effiticus«.

86 »Ich wage nicht, zu behaupten, daß diese Beischrift auf Thomasin zurückgeht, obwohl diese Vorstellung ihre Reize hätte [...]. Aber daß im 13./14. Jahrhundert überhaupt jemand auf den Gedanken kommen konnte, einen deutschsprachigen Autor in prätentioser Terminologie als *causa efficiens* zu bezeichnen, scheint mir doch bemerkenswert«, WACHINGER 1991, S. 10. Nicht nur in Motiv 2 wird in Handschrift G eine Figur mit einer Art lateinischem Fachterminus bezeichnet, sondern auch in Motiv 9 (vgl. Kap. V.1.2.)

Eine weitere Variante im Bildprogramm zeigt das Bild in Handschrift D.⁸⁷ Die Dame sitzt auf einer Thronbank, die von einem hölzernen Baldachin mit gotischen Architekturelementen eingerahmt ist. Zu ihren Füßen kniet ein Mann in einem weiten, in vielen Falten fallenden Gewand. Er trägt eine für das 15. Jahrhundert übliche Kappe und legt der Dame ein dreidimensional ausgestaltetes aufgeschlagenes Buch auf den Schoß. Das Pferd ist perspektivisch gedreht, aber den anderen Handschriften entsprechend an einen Baum gebunden. Leicht zu ihm vorgebeugt sagt sie: »Du bist willkommen, Kaufmann!« Über der Figur des knienden Kaufmanns steht *gnad frau* geschrieben. Der Bildtextschreiber dieser Miniatur scheint die Texte eigenständig abgeändert zu haben.⁸⁸ Die Beischrift des Boten erscheint als Anrede, für die kein Spruchband vom Zeichner vorgesehen war, und evoziert einen Dialog der Figuren. Die Bildelemente selbst bleiben in Tradition der Dedikation wie in den anderen Handschriften. Über das Lesen der Bildtexte wird deutlich, dass es sich hier um eine Situation des kommerziellen Erwerbs handelt. Die Frau mit höfischer Flechtfrisur und eingestecktem Schleier ist nicht als Personifikation des konstruierten Adressatenkreises zu verstehen, sondern als Einzelperson. Gleichzeitig lässt diese Darstellung auch Rückschlüsse auf den aufkommenden kommerzialisierten Buchhandel und den Status des Werkes im 15. Jahrhundert zu. Die Produktion und Reproduktion von Werken orientierte sich nicht mehr nur an den Wünschen der Auftraggeber; Bücher wurden nunmehr zum Verkauf angeboten.

In Handschrift A ist die *túsche zung als* eine männliche Figur mit einem Chapeyron dargestellt, vor welcher eine unbeschriftete Figur kniet. Als Zeichen des Respekts und der Unterwürfigkeit hat der junge Mann im grünen Gewand seinen Hut gezogen. Die Sporen an seinen Füßen verdeutlichen, dass er soeben auf dem Pferd angeritten ist, das in seinem Rücken in bewegter Pose dargestellt ist. Beide haben die Hände zur Kommunikation erhoben und scheinen zu diskutieren. Über ihren Händen ist »der welsche Gast« zu lesen. Das Buch erscheint in einer entmaterialisierten Form und wird nur durch die Schriftzeichen selbst repräsentiert. Zwischen den Figuren befindet sich ein Spruchband wie in Handschrift G mit der Frage nach dem Sender: »Sendet mir Thomasin das?« In dem Bild in Handschrift A wird nicht deutlich, wer von beiden spricht, da niemand das Band hält; beide Figuren werden davon berührt. Es scheint, als sei in dieser Darstellung des zweiten Motivs der »Welsche Gast« in seiner ideellen Form gemeint: Lehrgedicht und Diskussionsgegenstand.

In den meisten mittelalterlichen Handschriften wird das Dedikationsbild als Würdigung des Werkes, des Autors und/oder als Widmung genutzt. Veränderungen im Bildprogramm, bei der Figur des Empfängers oder im Entstehungskontext der

87 Das entsprechende Blatt mit dem Motiv gilt heute als verloren. Die Miniatur ist als Reproduktion erhalten.

88 Oder der Kopist hat dies als verständlich empfunden und aus seiner Vorlage übernommen. Diese Art der Beischriften ist in Handschrift D unikal überliefert.

jeweiligen Handschrift können als Anpassung im Sinne des individuellen Auftraggebers interpretiert werden.⁸⁹ Das fertige Buch wird in die Welt hinausgesendet, um seine Rezipienten zu erreichen – im Text des ›Welschen Gastes‹ wird diese Situation erst am Ende des Buches geschildert (V. 14.685).⁹⁰ Entgegen der Verortung im Text wird das Bild an der Scharnierstelle zwischen Lehrgedicht und Prolog positioniert und greift dabei das Schema des Dedikationsbildes auf. Abweichend von der Darstellungstradition veranschaulicht das Motiv in seiner ursprünglichen Konzeption dennoch ein Empfängerkollektiv. Durch die Beischrift der deutschen Zunge wird sie »als personale Konstruktion eines ›idealtypischen Adressaten‹«⁹¹ gekennzeichnet und verknüpft das Dargestellte mit der Apostrophe des Textes. Der Akzent des Dedikationsbildes liegt im ursprünglichen Konzept nicht auf der Würdigung eines Gönners, sondern hebt die Empfangssituation hervor. Diese wird im Laufe der Überlieferung unterschiedlich interpretiert und akzentuiert. Das Dargestellte oszilliert zwischen textinterner Widmungillustration und textexternem, historischem Funktionsbezug.⁹² In machen Darstellungen, wie beispielsweise in Handschrift D, entfernt sich das Bild vom Text bzw. von der darin erkennbaren Intention des Autors. Sowohl die Bildtexte als auch die Bildelemente generieren unterschiedliche Bildprogramme, welche die Empfangssituation eines jeden Buches des ›Welschen Gastes‹ für den Rezipienten unterschiedlich aufbereiten.

VII.4 Schreiben: Der Herr und sein Schreiber

Am inneren Seitenrand der Handschrift A auf fol. 33^v sitzen zwei vertikal gestaffelte Figuren. *Ein herre* sitzt auf einer gepolsterten Thronbank und befiehlt dem Schöpfen, der zu seinen Füßen sitzt: »Schreib mein ja und mein nein!« Der Schreiber hält in einer Hand ein Tintenhorn, mit der anderen die Schreibfeder, mit der er eine Jahreszahl auf ein auf seinem Schoß liegendes Blatt notiert. Das Motiv 41 bezieht sich auf zwei danebenstehende Verse:

*Swaz ain herre sprichet· iâ· od niht·
Daz sol gar sein schephen schrift·
(Hs. A, V. 2123–2124)*

Handschrift A bezeichnet den Schreiber zu den Füßen des Herrn als *Der schephe* und folgt damit den Versen (Abb. 90). Der Schöffe hält das fest, was der Herr mit seinen Leuten ausgehandelt habe, schreibt Thomasin. Die schriftliche Fixierung

89 Dies vermutet bereits WENZEL 2002a, S. 92.

90 UNZEITIG 2010, S. 340.

91 WENZEL 1997a, S. 91.

92 PETERS 2007, S. 50.



Abb. 90: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 33^r. Motiv 41 ›Der Herr und sein Schreiber: Ein thronender Herr befiehlt seinem Schreiber: *Schreib min ia vn min niht*. Der *schephe* schreibt daraufhin auf ein Blatt eine Jahreszahl: *Anno dñi M^o. cc. (?) . vi*.

schaffe Beständigkeit und der Vergänglichkeit könne so entgegengewirkt werden – ein Konzept, das, wie Romeyke feststellt, älteres Gedankengut transportiert.⁹³ Auch in Aquileia, Thomasins Lebensmittelpunkt und Schreibstätte, zeugen Urkunden von der Bedeutung der Schriftlichkeit.⁹⁴ Im Kontext von Rechtsakten scheint sich der Vorzug der schriftlichen Fixierung zu einem formelhaften Topos zu entwickeln. Romeyke erkennt ikonographische Übernahmen der Illustrationen aus römisch-kanonischen Prozessverfahren, was dem Bild seine Originalität nehmen würde.⁹⁵ Schon Burdach beschreibt die gekreuzten Füße des Herrn in Handschrift A als Darstellung »der typischen Stellung für den rechtsprechenden Richter, auf einem Polstersitz thronend«.⁹⁶

Allgemein greift das Bild auf ein bekanntes ikonographisches Schema des Autorbildes zurück. Als »diktierender Autor« werden in den lateinischen Handschriften vor allem Hieronymus⁹⁷ und Gregor der Große⁹⁸ abgebildet. Auch die weltliche volkssprachige Buchmalerei greift diesen Typ auf, wie ein Beispiel im ›Codex Manesse‹⁹⁹ zeigt. Die Miniaturen mit einem diktierenden Autor zeigen diesen zumeist, wie er inspiriert und sinnierend die Worte seinem Schreiber diktiert.

93 ROMEYKE 2002, S. 160. Sowohl bei Plinius dem Älteren als auch in vielen deutschen Urkunden wird auf die Dauerhaftigkeit von Aufzeichnungen verwiesen.

94 HÄRTEL 1994, S. 175.

95 ROMEYKE 2002, S. 167.

96 BURDACH 1891, S. 13.

97 »Hieronymus«, in: LCI, Bd. 4, Sp. 123–125.

98 WENZEL 1995, S. 7, 22, 24 und Abb. 11.

99 ›Codex Manesse‹, Heidelberg, UB, Cod. pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340), fol. 323^r.



Abb. 91: ›Antiphonarium officii, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390 (St. Gallen, um 990–1000), p. 13. ›Gregor der Große und Paulus Diaconus: Gregor der Große thront in Akanthusrahmen, umgeben von einer Kuppel mit basilikalischen Gebäudeteilen unter einem gerafften Vorhang und diktiert seinem *notarius* Petrus Diaconus die Neumen oder die Antiphonen, die dieser in Geheimschrift mit dem Bronzegriffel auf einer auf dem Schreibpult liegenden großen Wachstafel notiert. Inspiration erhält er von einer Taube auf seiner Schulter, die ihm als Symbol des Heiligen Geistes die Worte ins Ohr flüstert.



Abb. 92: ›Codex Manesse, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340), fol. 323'. ›Reinmar von Zweter: Gedankenversunken sitzt Reinmar von Zweter als deutlich vergrößerte Figur im oberen Bildritter auf einer einfachen Thronbank. Zu seinen Füßen sitzen zwei weibliche Figuren, die den Schreibprozess verdeutlichen. Die linke notiert eine erste Version des diktierten Textes auf Wachstäfelchen, während die Figur rechts in einem nächsten Schritt mit einem Griffel den Text auf einen langen Pergamentstreifen schreibt.

Ein Antiphonar aus der Zeit um die Jahrtausendwende zeigt Gregor mit einer Taube als Symbol für den Heiligen Geist auf der Schulter, die ihm die Worte ins Ohr sagt, die er an den Schreiber weitergibt (Abb. 91).¹⁰⁰

Der deutsche Sangspruchdichter Reinmar von Zweter wird im ›Codex Manesse‹ in sinnlicher, nachdenklicher Pose auf einer Thronbank sitzend illustriert, während zu seinen Füßen zwei verkleinert, also als weniger bedeutend dargestellte Schreiber Wachstäfelchen und eine leere, abgerollte Schriftrolle beschreiben (Abb. 92).

In beiden Bildern eines diktierenden Autors bildet die Autorfigur durch ihre Größe und Positionierung den semantischen Bildmittelpunkt. Die Autordarstellung als Eingangsbild verleiht dem folgenden Text Autorität, indem der besondere

¹⁰⁰ Antiphonar, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390 (St. Gallen, um 990–1000), p. 13.

Entstehungsprozess visualisiert wird. Der Akzent in Motiv 41 des ›Welschen Gastes‹ liegt in Zusammenschau mit den korrelierenden Versen auf der Wichtigkeit der schriftlichen Fixierung. Thomasin selbst hat wohl nicht diktiert, da er exzerpierend und kompilierend gearbeitet hat und dies ähnlich wie die Enzyklopädisten höchstwahrscheinlich selbst aus den Büchern abschreiben bzw. schriftlich konzipieren musste.¹⁰¹ Auch wenn das Bild in Handschrift A keinen direkten Bezug zu Thomasin herzustellen scheint und ihn als Autor in Erscheinung treten lässt, legitimiert die Textstelle und die dazugehörige Miniatur das schriftliche Verfassen seines Werkes. In Handschrift G löst sich das Bild vom Text und die Figur des Schöffen wird, wie in allen anderen überlieferten Beispielen auch, als »Schreiber« betitelt. Die vertikale Staffelung, die der Bedeutungsperspektive gemäß in den Beispielen des diktierenden Autors anderer Handschriften für eine klare hierarchische Ordnung sorgt, wird in G über ein unterschiedlich großes Sitzmöbel ausgedrückt. Bemerkenswert innerhalb der Überlieferungsgeschichte ist der sich verändernde Text zu diesem Motiv. Auch wenn die Illustration wie eine Umsetzung des Textes ins Bild erscheint,¹⁰² fehlt der direkte Textbezug in einigen Handschriften. Die zwei Verse, welche »ursprünglich den Auslöser der Illustration gebildet haben müssen«,¹⁰³ sind nur in den Handschriften A und G enthalten.¹⁰⁴ In den anderen erhaltenen Handschriften sind die Verse abgeändert. In Handschrift D wird das Bild in die Textspalte eingefügt; entsprechende Verse fehlen gänzlich. Auch die »Bildbeschreibung« in Handschrift c (*Dis seit von dem herren vnd von neîn vnd jo*) auf fol. 57^r bezieht sich auf die neue textliche Redaktion und deutet in enger Bindung an die Verse das Bild in seinem Aussagegehalt. Während die Verse zum Motiv ungewohnt variantenreich überliefert werden,¹⁰⁵ bleiben die Bilder der jeweiligen Handschriften bis auf angesprochene Abweichungen nahezu unverändert. Handschrift A weist noch einen Bezug zur Ikonographie von Rechtsakten auf, dagegen rückt in den späteren Handschriften der allgemeine Prozess des Aufschreibens durch die Betitelung des Schreibers, seiner Tätigkeit oder seines Berufstandes in den Vordergrund. Die schriftliche Fixierung als beständigere und dadurch verbindlichere Überlieferung gegenüber mündlichen Absprachen betont Thomasin immer wieder in seinem Lehrgedicht. Romeyke erkennt eine Analogie zum Evangelisten: Der Evangelist schreibe das Wort Gottes.¹⁰⁶ Wie bereits an Moses der Auftrag erging, die Gesetze niederzuschreiben, so soll auch der Schöffe das Wort seines weltlichen Herrn aufschreiben. Diese textliche Interpretation deckt dabei nur einen Teil des

101 MEIER 2000, S. 356.

102 ROMEYKE 2002, S. 159.

103 Ebd.

104 Handschrift F tradiert die Verse ebenfalls bildkorrelierend. Dennoch handelt es sich bei der Papierhandschrift um eine reine Textausgabe des Lehrgedichts, bei der die Bilder wahrscheinlich konzeptionell vorgesehen waren, aber nicht ausgeführt wurden.

105 ROMEYKE 2002, S. 159f. interpretiert die textlichen Varianten zu Motiv 41.

106 Ebd., S. 162.

Dargestellten im Bild ab, denn der Schöffe oder Schreiber – und das ist in allen überlieferten Bildern gleich – schreibt keine Worte auf, sondern hauptsächlich Zahlen. Zwar ist die Anweisung des Herrn mit dem korrelierenden Vers identisch, doch fixiert der Schreiber keine Worte. Worauf sich die in den Handschriften variierenden Jahresangaben beziehen, kann nur vermutet werden.

Hs. A: *Anno dñi M° · cc · (?) · vi · (12x6)*

Hs. G: *Anno dñi M° · cc · xl · (1240)*

Hs. D: – leer –

Hs. S: *Anno dñi M° · ccc · L · nono (1359)*

Hs. a: – leer –

Hs. U: *Anno dñi M° · ccc · viii · (1308)*

Hs. W: *Anno dñi M° · ccc · viii · (1308)*

Hs. H: *Anno dñi millo duocētesimo xlviij (1248)*

Hs. E: *Anno Dñi M° cc° xlviii° · (1248)*

Hs. b: *Anno domī M° ccc° (1300)*

Die enthaltenen Jahreszahlen werden in der Forschung zumeist als Übernahmen aus der Vorlage angesehen, da die angegebenen Daten nicht mit den Datierungen der Handschriften konform erscheinen und sich so auf verlorene Handschriften beziehen müssen. Burdach schließt aus den Jahreszahlen also auf mindestens fünf weitere Tochterhandschriften des Originals von 1215/16, die uns heute nicht mehr überliefert sind, aber aus denen die erhaltenen Handschriften abgeleitet seien.¹⁰⁷ Doch handle es sich nach Frühmorgen-Voss um eine »seltsame Ironie des Zufalls«, dass nur die »blinden« Kopien des Werkes mit übernommenen Jahreszahlen erhalten sind.¹⁰⁸ Besonders Oechelhäuser meint das Entstehungsdatum der Handschrift Thomasins in der Jahresangabe von Handschrift A zu lesen.¹⁰⁹ Der Kopist habe den leeren Schriftzettel mit dem Datum versehen, an welchem er die Bilderreihe schuf. Auch Licht sieht in der Datierung »das Jahr der (vorläufigen) Fertigstellung« des »Welschen Gastes«.¹¹⁰

Nicht alle eingetragenen Jahreszahlen wirken ursprünglich. In Handschrift E scheint die rubrizierte Angabe von anderer Hand eingetragen zu sein und auf Rasur zu stehen. Auch der Vermerk in Handschrift S gibt Rätsel auf. Auf fol. 97^r ist über der letzten Miniatur eine Widmungsinschrift eingetragen, die eine weitere Datierung enthält. Der Inschrift nach ist das Buch für einen Bürger aus Regensburg im

107 BURDACH 1891, S. 13.

108 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 57.

109 OECHELHÄUSER 1890, S. 78: »Auf dem 35. Bilde des Heidelberger Pergament-Codex A befindet sich nämlich die Jahreszahl 1216, welche, wie aus Andeutungen in dem Gedichte selbst [aber an anderer Stelle] hervorgeht, zugleich das Jahr der Vollendung der Dichtung bezeichnet«. BURDACH 1891, S. 13f. zweifelt die These Oechelhäusers bereits an, da er nicht an eine Vorlage für die Handschrift A im Entstehungszeitraum des »Welschen Gastes« vermutet.

110 LICHT 2022, S. 147.

Jahr 1328 geschrieben worden.¹¹¹ Die Forschung deutet daraufhin diese Jahreszahlen unterschiedlich. So könnte der Kolophon auf fol. 97^r ebenfalls aus der Vorlage kopiert worden sein;¹¹² das Datum beziehe sich so nicht auf die Entstehung der Handschrift A, sondern auf deren Vorlage. Die Angabe in Motiv 41 gebe den Zeitpunkt der Illustrierung der Handschrift an, vermutet Vetter.¹¹³ Da die Bebilderung der Handschrift die Motive und das Konzept in gewohnt stabiler Weise umsetzt, muss davon ausgegangen werden, dass die Vorlage auch 31 Jahre nach Abschrift des Textes vorgelegen haben muss. Dieser Umstand macht die These einer nachträglichen Illustrierung eher unwahrscheinlich.¹¹⁴ Während Oechelhäuser im Bildtext die Datierung der Handschrift vermutet,¹¹⁵ geht Suckale von einem späteren Nachtrag aus, der nicht aus der Hand des Malers stamme.¹¹⁶

Das Beispiel der Handschrift S zeigt, wie wenig aussagekräftig die Jahresangabe in Motiv 41 in Bezug auf die reale Entstehung der Handschrift ist. Im ikonographischen Schema des diktierenden Autors suggeriert das Bild einen gewissen Grad an Authentizität und Autornähe. Romeyke beschreibt das Vorhandensein einer impliziten Identifizierungstendenz mit dem *scriptor* oder *pictor* des ›Welschen Gastes‹ selbst durch die Darstellung des Schreibers.¹¹⁷ Inwieweit sich die Jahresangaben dabei auf die Entstehung der Handschrift oder deren Vorlage beziehen, muss für jede der erhaltenen Handschriften im Einzelnen durchdacht werden. Für Licht zeigt das Motiv 41 in Handschrift A eine Verdichtung von Werkmotiv, Werkdatierung und dem Beruf des Autors.¹¹⁸ Wie bereits erläutert, veranschaulicht das Bild

111 Dem Text des Lehrgedichts und den letzten Miniaturen des Bilderzyklus folgt am Ende der Handschrift auf fol. 101^r ein Widmungsbild (Motiv 122), das in keiner weiteren Handschrift tradiert wird. Das mit *Raidenbuech* überschriebene Wappen zwischen den beiden zusammenlaufenden Spruchbändern gehört zu einem Eintrag im Rückendeckel (von *Raidenbuech* 1543) und wurde nachträglich hinzugefügt. Ein Kolophoneintrag in rubrizierter gotischer Minsukel von der gleichen Hand wie der Haupttext verzeichnet die Fertigstellung der Abschrift am 18. August 1340: *Finito libro sit laus et gloria Christo. Anno domini m° ccc° xl°. feria sexta post assumptionem beate Marie gloriose virginii*. SCHNEIDER 2009, Bd. 1, S. 122.

112 BURKHART/SAUER 2005, S. 62.

113 VETTER 1974, S. 79.

114 Burkhart vermutet, dass das Kolophon zwar nicht von der Hand des Schreibers stammt, aber von einem der Bildtextschreiber, der die Motive 17–24 beschriftet hat. Demnach könne auch die Illuminierung der Handschrift zu keinem späteren Zeitpunkt entstanden sein, BURKHART/SAUER 2005, S. 62.

115 OECHELHÄUSER 1890, S. 3. Dennoch glaubt er auch nicht, dass zwischen Niederschrift des Textes und der Illustrierung 30 Jahre vergangen sein könnten und vermutet den Kolophon als nachträglich und die Datierung über das Motiv 41 als glaubwürdig für die gesamte Handschrift.

116 SUCKALE 1987, S. 92 argumentiert mit stilistischen Gründen, die er nicht weiter ausführt, für eine frühere, dem Kolophon folgende Datierung.

117 ROMEYKE 2002, S. 169.

118 LICHT 2022, S. 147, bezieht sich vor allem auf die Darstellung in Handschrift A. Er glaubt nur an zwei mögliche korrekte Lesarten der Jahresangabe, die entweder die Entstehungszeit des Originals festhalten oder die der gleichen Handschrift A.

durch die Darstellung des Schreibers die Vorbildlichkeit schriftlicher Fixierung und unterstreicht die Bedeutung, die diesem Prozess im Text beigemessen wird. Gleichzeitig greift es in seiner Konzeption ein bekanntes ikonographisches Schema auf. In der ältesten überlieferten Handschrift einen Verweis und direkten Bezug auf das Original Thomasins zu erhalten, bleibt für die Überlieferungsgeschichte und die Verortung der Handschrift wünschenswert, liegt aber im interpretatorischen Bereich.

Die Vermutung einer Übernahme der Jahreszahl aus der jeweiligen Vorlage wird bestärkt durch gleiche Angaben in unterschiedlichen Handschriften. Sowohl in E und H (1248) als auch in U und W (1308) wird die gleiche Zahl auf das Blatt geschrieben. Durch die direkte Verwandtschaft von U und W, ist es wahrscheinlich, dass es sich mindestens bei W um eine Übernahme aus U handelt. In der um 1380 entstandenen Handschrift E stammt die Beschriftung des Spruchbandes wahrscheinlich von einer anderen Hand als die restlichen Bildtexte. Während Rückert die Angabe 1248 als Datierung der Handschrift annimmt und sie dadurch zu den ältesten erhaltenen Handschriften zählt,¹¹⁹ stellt Oechelhäuser diesen Irrtum fest, den er durch stilkritische Merkmale belegt.¹²⁰ Auch die ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammende Handschrift H ist stilistisch nicht mit der Datierung des Schriftzettels (1248) übereinzubringen.

Die leergelassenen Textträger auf den Schößen der Schreiber in den späten Handschriften a und D könnten als Indiz für die Verbreitung von leeren Schriftzetteln gesehen werden, die wie in E, S und vielleicht weiteren Handschriften erst nachträglich beschriftet wurden oder die Unverständlichkeit der Angabe in der Vorlage für die Kopisten widerspiegeln.

Die erhaltenen Jahresangaben erscheinen wie ein retardierendes Moment. Ähnlich wie die archaisch wirkenden Architekturformen, die in einem Großteil der erhaltenen Handschriften zumeist die romanische Formensprache wiedergeben und wohl bewusst keine Aktualisierung erfahren, verweisen auch die Jahresangaben des Schreibers auf etwas Vergangenes. Die Diskussion der modernen Forschung verdeutlicht das Bestreben, die Miniaturen mit einer Vorlage oder sogar dem Original Thomasins in Verbindung zu bringen. Die Angaben evozieren eine Verbürgtheit durch etwas Ursprünglicheres und stellen einen Rückbezug der jeweiligen Handschrift zu einer verbindlichen Vorlage her.

119 RÜCKERT 1965, S. 415.

120 OECHELHÄUSER 1890, S. 7 datiert die Handschrift anhand »Schrift, Bild und Tracht« in die zweite Hälfte bzw. ans Ende des 14. Jahrhunderts. Durch die Zuordnung zur Werkstatt Kunos von Falkenstein kann die Datierung auf um 1380 präzisiert werden. Neben der stilistischen Ähnlichkeit zur Werkstatt Kunos von Falkenstein und zu den Trierer Kreuzen auf den Buchdeckeln tragen die paläographischen Merkmale zu einer eindeutigen Lokalisierung und auch Datierung bei. Weiterführend dazu REMY 1929, RONIG 1984, PLUMMER et al. 1989, ROLAND 1991 und WOLF 2018.

Neben der schriftlichen Fixierung von Gesagtem, die als Praxis im Schema des diktierenden Autors veranschaulicht wird, wird für den Rezipienten der Handschrift auch über die Jahresangabe die Originalität des Textes verbürgt und eine Verbindung zum Autor hergestellt. Das Motiv 41 könnte die Funktion eines Werkmotivs erfüllt haben, wie es Licht beschreibt. Dabei müssen die Jahresangaben nicht als reelle Datierungen verlorener Vorlagen verstanden, sondern als symbolisch antiquarischer Verweis gedeutet werden, welcher der vorliegenden Handschrift Authentizität verleiht.

VII.5 Zur Funktion von Autor- und Schreiberbildern

Text und Bild zeigen unterschiedliche Möglichkeiten von Authentifizierung. Während der Text Thomasin als personalisierten Autor konstituiert und die Überlieferungsgeschichte verschiedene Konzepte von Schreibenden tradiert, diskutieren die Bilder unterschiedliche Aspekte des zeitgenössischen Literatursystems, die unter dem Begriff des Autors zusammengezogen werden.¹²¹

Thomasin selbst gibt in seinem Lehrgedicht Informationen über sich preis, die im Leser ein imaginiertes Bild einer Person hervorrufen und dies mit dem realen Autor gleichsetzen. Die biographischen Angaben, die beschriebene Aufnahme des Werkes im angesprochenen Adressatenkreis, das Sprecher-Ich als Erzähler und das durch das Streitgespräch mit der Feder hervorgerufene Autorbild eines in Abgeschiedenheit schreibenden Autors dienen der Strategie seines Textes.

In den Bildern werden verschiedene Momente von Autorschaft im weitesten Sinne und Verweise auf die Produktion des Werkes durch unterschiedliche Instanzen veranschaulicht, die im ursprünglichen Konzept wahrscheinlich ebenso zur Sicherung der Authentizität und Bedeutung des Werkes wie auch zur Strategie der inhaltlichen Vermittlung beigetragen haben. Keines dieser Bilder will den Anschein erwecken, den Autor als eine authentische Person in seiner Individualität abzubilden.¹²² Vielmehr veranschaulichen die Darstellungen Diskurszusammenhänge, in denen der Autor als Repräsentant verschiedener Konzeptionen das Werk auf unterschiedlichen Ebenen vorstellt. Innerhalb von deren Überlieferungsgeschichte zeigt sich, wie sie von den unterschiedlichen Rezipienten wahrgenommen werden und

121 WENZEL 1998a, S. 12. »Das ›Autorenbild‹ der Handschriften nimmt verschiedene Traditionen auf, die auf wechselnde interpikturale Konnotationen verweisen. Mit dem ›Dichter‹ oder dem ›Erzähler‹ werden sehr verschiedene Bildtraditionen assoziiert, die sich nicht zu einem festen, in sich kohärenten Autorenbild zusammenfügen«, WENZEL 2002b, S. 3. Generell ist die Forschungsdiskussion über Autorschaft und Autorisation äußerst komplex und kann in der vorliegenden Arbeit nicht umfassend aufgearbeitet werden. Zusammenfassungen finden sich u. a. bei WACHINGER 1991, WENZEL 1995 u. PLOTKE 2012.

122 Ähnliches vermag Wenzel am Beispiel Eikes von Repgow aufzuzeigen, WENZEL 1998a, S. 5–7.

wie immer wieder ein neues, zeitgenössisches Verständnis einfließt. Dieses drückt sich in den Varianten der Motive aus.

Vorgreifend vermittelt ein ›Erzähler‹ im ersten Motiv den Inhalt des Werkes und das Ziel des Lehrgedichts an den Betrachter. Performativ stellt er den Grund bzw. die Notwendigkeit der Entstehung des Lehrgedichts vor und verweist zugleich auf das Ziel der Lektüre.

Als Überbrückung der zeitlichen und räumlichen Distanz von der Niederschrift bis zum jeweiligen Empfänger dient das Dedikationsbild (Motiv 2). Die Distanz zwischen Autor und Leser beträgt teilweise mehrere hundert Jahre und mehrere hundert Kilometer. Dennoch vermag das zweite Motiv des ›Welschen Gastes‹ einen Bezug zwischen Werk, Autor und Rezipienten herzustellen, den das Bildprogramm kontinuierlich anpasst, aktualisiert und akzentuiert.

Der Übergang vom Mündlichen ins Schriftliche wird in Motiv 41 durch die Ikonographie als eine verbindliche, überdauernde Fixierung veranschaulicht. Die unterschiedlichen Jahreszahlen, die der Schöffe in den jeweiligen Handschriften aufschreibt, geben dabei, wenn überhaupt, nur in den seltensten Fällen einen Anhaltspunkt für die reale Entstehung der Handschrift oder ihrer Vorlage. Vielmehr authentifizieren die Jahreszahlen die Handschriften, indem sie vorgeben, auf eine ältere Vorlage zu verweisen.

In Bild und Text des Lehrgedichts wird auf unterschiedliche Weise versucht, eine gewisse Autornähe zu evozieren. Durch die Verse kann sich der Leser ein imaginäres Bild von Thomasin machen. Dementsprechend versuchen einige Bilder, diese Nähe aufrecht zu erhalten, ohne dabei explizit den Autor darzustellen. Im Laufe der Überlieferung wird der zeitliche Abstand zwischen Thomasin als Autor und den realen Rezipienten immer größer. Details im Bilderzyklus überwinden diese Distanz, sorgen für Authentizität und halten das Werk in den Veränderungen auf der Bildebene dennoch aktuell.

VIII Der ›Bilderzyklus‹ – Konzept in Einzelbild und Bilderreihe

Die 120 Motive des ›Welschen Gastes‹ ergeben aneinandergereiht keine kontinuierliche Erzählung. Die Bezeichnungen »Bilderkreis«¹ oder »Bilderzyklus«² versuchen, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Motive innerhalb des gesamten Werkes zu erfassen, doch wirken sie im Vergleich mit anderen Illustrationszyklen nicht unbedingt passend. Dennoch scheint die Bezeichnung als ›Bilderzyklus‹ in gewisser Weise angemessen, da sich so die konzeptionelle Verbundenheit der Motive im Werk herausstellen lässt.

Alle Motive des ›Welschen Gastes‹ haben ihren inhaltlichen Ausgangspunkt im Text des Lehrgedichts oder können auf diesen bezogen werden. Die Methode der Textillustration erscheint dabei auf den ersten Blick assoziativ: der Text gibt das Stichwort, korrelierend dazu entsteht das Bild und schließt sich diesem an.³ Nicht immer beziehen sich die Bilder dabei auf eine klar abgrenzbare Anzahl von Versen.⁴ Die Darstellung kann auf ganze Passagen des Textes Bezug nehmen,⁵ aber auch auf einzelne Wörter und Metaphern (Motiv 44).⁶ Der größte Anteil an Motiven beschränkt sich auf Textstellen der ersten vier Bücher des Werkes und umfasst gemäß der rekonstruierten Zählung von 120 Motiven insgesamt 99 der 120 Motive. Die restlichen 21 Motive verteilen sich auf die Bücher 5–10. Diese Verteilung wird in der Literatur sowohl als »willkürlich«⁷ als auch als »sinnvolles Ganzes«⁸ bewertet.

Dieses Kapitel wird die Visualisierungsstrategien sowohl auf der Einzelbildenebene als auch in der Zusammenschau aller Motive untersuchen. Dabei wird der Frage nach der Beziehung von Text und Motiv und dem ursprünglichen Konzept der Bebilderung einerseits sowie der Auswahl und Anordnung der Motive andererseits nachgegangen. Letztlich stellt sich auch die Frage nach der intendierten Rezeption

1 OECHELHÄUSER 1890.

2 Vgl. u. a. FRÜHMORGEN-VOSS 1975 oder die Aufsätze im Sammelband WENZEL/LECHTER-MANN 2002.

3 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

4 Das zeigen u. a. die nicht immer übereinstimmenden Angaben der korrelierenden Verse zu den einzelnen Motiven von OECHELHÄUSER 1890, VETTER 1974 und KRIES 1984/85, Bd. 4.

5 Beispielsweise stellt das Motiv zwei Figuren, den Wucherer und den Geldnehmer, dar, die einander gegenüberstehen, und knüpft dabei an eine Textpassage von 57 Versen an. In diesen schildert Thomasin die schlechten Eigenschaften und das lasterhafte Verhalten des Wucherers (V. 7023–7080).

6 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

7 OECHELHÄUSER 1890, S. 84: »Auch die äußerliche Verteilung der Bilder ist eine willkürliche und ungleichmäßige«, es gäbe eine »Principlosigkeit in der Auswahl der Bilder«.

8 VETTER 1974, S. 162: »Auch die Auswahl der Darstellungen lässt sich im Wesentlichen doch als ein sinnvolles Ganzes verstehen«.

der bebilderten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ und die viel diskutierte Frage nach der Funktion der Bilder.⁹

VIII.1 Vom Abstraktum zum Konkretum: Mikronarrationen im Einzelbild

Die visuelle Umsetzung der Lehren zeigt ein großes Spektrum verschiedener Ausageweisen des Bildes im Verhältnis zum Text.¹⁰ So gibt es Demonstrationszeichnungen (z. B. Motiv 43), abstrakte Darstellungen (z. B. Motiv 75) oder auch szenische Bilder (Motiv 1). Das Spektrum dieser unterschiedlichen Bildmodi steht dabei im Spannungsfeld von Abstraktion und Narration¹¹ – die Grenzen sind teilweise so unscharf, dass es nicht möglich ist, alle 120 Motive zu kategorisieren.¹² Die Motive können sich dabei auch vom Text selbst entfernen und die teilweise sehr abstrakten Lehrinhalte, Appelle und Mahnungen in sinnstiftenden Erzählungen und konkreten Bildern erzählen. Beispielfiguren agieren mit Personifikationen in konkreten Handlungssituationen. Der Bildinhalt selbst nimmt stets Bezug auf die Verse des Lehrgedichts, doch ist die direkte Korrelation nicht immer eindeutig fassbar.

So differieren beispielsweise die Deutungen des Bildinhalts zu Motiv 24, die stark durch das unterschiedliche Verständnis des Text-Bild-Bezugs geprägt werden.¹³ Dieses Motiv zeigt in gleicher Weise, wie der abstrakte Lehrinhalt in ein konkretes Handlungsbild überführt wird und wie solche Mikronarrationen entstehen können. »In freiem Anschluss an Vers 1056ff. ist dargestellt, welchen verschiedenen Einflüssen die Jugend ausgesetzt ist.«,¹⁴ beschreibt Oechelhäuser die Miniatur zu Motiv 24 und den für ihn nicht deutlich fassbaren Bezug zu den Versen Thomassins. In der Folgezeit ordnet die Forschung dem Bild drei Verse zu:

- 9 Die unterschiedliche Sicht der Forschung auf die Funktion der Bilder ist in Kap. II.4.5 zusammengefasst.
- 10 Vgl. LERCHNER 2002.
- 11 Ebd., S. 74.
- 12 Einen Versuch einer kategorischen Einteilung der Motive unternimmt KRIES 1984/85, S. 8. Für ihn gibt es drei Darstellungstypen, die »der Kompositionsweise des Textes entspricht« und der »der weitaus größte Teil aller Darstellungen folgt«. Typ 1 verhandelt die direkte Konfrontation zweier personifizierter Kräfte, Mächte oder Denkweisen. Typ 2 zeigt eine Person, die zwischen zwei kontrastierenden, opponierenden Personen oder Gruppen. Typ 3 stellt die Entwicklung eines Bedeutungszusammenhangs oder sinnvollen Handlungsvorgangs dar. Nicht immer wird erkenntlich, warum welches Motiv einem Darstellungstyp zugeordnet wird (z. B. Motiv 43) oder keinem Darstellungstyp entspricht (z. B. Motiv 74). Das liegt mitunter daran, dass auf semantischer und zugleich intentionaler Ebene bei Kries unterschieden wird. Dabei ist es unerheblich, ob das Motiv szenisch oder schematisch aufgebaut ist.
- 13 Ebenfalls erläutert und mit Abbildungen versehen wird das Motiv 24 auch in Kap. V, Abb. 38 und 39.
- 14 OECHELHÄUSER 1890, S. 24.

*kint, lât iuch niht an trâkeit
und volget vrumer liute lêre,
des komt ir ze grôzer êre.
(V. 1056–1058)*

Kinder, lasst euch nicht mit der Trägheit ein
und folgt der Lehre tüchtiger Menschen!
So werdet ihr große Ehre erlangen.
(Übersetzung nach WILLMS 2004)

Die abstrakte Verhaltensregel wird nun in Motiv 24 in ein Handlungsbild überführt: In der Handschrift G findet sich die Miniatur nach den korrelierenden Versen des Lehrgedichts in die Textspalte eingerückt. Sie umfasst acht ausgesparte Schriftzeilen und zeigt insgesamt sechs Figuren in Interaktion miteinander (Abb. 38). Die Darstellung und Komposition der Figuren ergibt für Oechelhäuser in der überlieferten Art und Weise »keinen Sinn« und er vermutet eine Verwechslung der Schriftbänder, die so schon in der »Originalhandschrift« vorhanden gewesen sein müsse.¹⁵ Auch die Beschreibungen dieses Motivs von Vetter und Kries stimmen nicht überein, stattdessen wird die Illustration von den Autoren in unterschiedlicher Weise interpretiert.¹⁶ Während Oechelhäuser die beiden weiblichen Personen am rechten Rand der Szene als streitende Weiber und die unbetitelten Personen in der Mitte der Szene als den Gegensatz zur Trägheit deutet,¹⁷ versuchen Kries und Vetter, einen stärkeren Bezug zu den Versen herzustellen. Kries versteht den Sinn des Motivs als verbildlichte Mahnung, dass der »junge Mann sich nicht der Trägheit hingeben, sondern der Lehre und dem Beispiel ›frumer liute‹ folgen [solle], die ihn zu Tüchtigkeit und zu wahrer Ehre bringen«.¹⁸ Vetter versteht die Handlung im Bild in ähnlicher Weise. Dennoch analysieren beide Autoren die innerbildliche Struktur bzw. die dargestellten Figuren auf verschiedene Weise, wie im Folgenden noch erläutert wird.

Auf den ersten Blick wirkt die kolorierte Federzeichnung in Handschrift G einfach: die Figuren, die nicht eindeutig dem weiblichen oder männlichen Geschlecht zugeordnet werden können – alle blond mit ähnlicher gewellter Frisur –, wirken stereotyp. Außer einer einfachen Sitzbank sind keine weiteren Objekte oder Attribute dargestellt. Durch eine schwebende Person, die ihrer Körperhaltung nach zu sitzen scheint, wirkt das Bild gar unvollendet. Und doch neigt der Betrachter dazu, es lesen zu wollen – vielleicht sogar lesen zu müssen, um es zu verstehen. Denn

15 Ebd. S. 25.

16 Motiv 24 ist kein Einzelfall. Es kommt häufiger vor, dass Oechelhäusers Bildinterpretation durch die Analyse von Kries revidiert wird. Das liegt mit großer Wahrscheinlichkeit an der hervorragenden Textkenntnis von Kries.

17 OECHELHÄUSER 1890, S. 24.

18 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 65.

betrachtet man die Miniatur genauer, wirkt sie sehr lebendig: Jede einzelne Figur hält ein eigenes Schriftband, zwei Figuren haben zusätzliche Beschriftungen, jede gestikuliert, ist in ihrer Körperhaltung unterschiedlich in Szene gesetzt, beugt sich leicht, dreht sich, sitzt oder steht. Figuren betrachten einander, halten Blickkontakt, wenden sich ab, wenden sich zu, stehen gedrängt beieinander, berühren sich oder versuchen dies.

Noch expressiver in Mimik und Gestik wirkt dieses Motiv in der ältesten überlieferten Handschrift A (Abb. 39). Besonders die Figur am linken Bildrand im herausstechend roten Gewand scheint die Person vor sich mit ihrem ganzen Körper zurückzuhalten: Mit langem Hals und geöffnetem Mund umschlingt sie die Beine mit beiden Armen. Sie steht nicht, sondern hat in ihrer Haltung den Schwerpunkt so verlagert, dass sie mit maximaler Kraft die Person am Gehen hindert. Auch die übrigen Figuren in blauen und grünen Gewändern strecken die Arme einander entgegen, berühren und halten sich – dies in einer deutlich gemäßigeren, freundlich wirkenden Form. Die Miniatur steht um 90 Grad zum Text gedreht am Seitenrand und erstreckt sich über 18 Verse. Somit ist die Verankerung zu den bildkorrelierenden Versen eher lose und erschließt sich dem Rezipienten nicht wie in der Handschrift G automatisch im Lesefluss. Textkenntnis und Bildbetrachtung reichen für eine Deutung des Bildinhalts nicht aus. Neben den ausdrucksstarken Figurenkonstellationen enthält die Miniatur selbst viel Schrift, die gelesen werden will. Die Bildtexte, die nicht den Haupttext wiedergeben, bezeichnen die Figuren und verleihen ihnen eine Stimme. In Motiv 24 sind drei der sechs Figuren durch Beischriften benannt: links die »Trägheit« und rechts die »Tüchtigkeit« und »Ehre«.¹⁹ In diesem Fall handelt es sich um personifizierte Tugenden, welche dem Bildprogramm einen Rahmen geben.²⁰ Die mittleren drei Figuren bleiben in einem Großteil der überlieferten Handschriften unbeschriftet.²¹ Die Spruchbänder ermöglichen den Figuren eine direkte Kommunikation miteinander.

Liest man die mittelalterliche Federzeichnung wie einen modernen Comic, ergibt sich links beginnend ein Dialog. Die Trägheit spricht in Handschrift A: »Du gehst nicht dorthin!« Die von ihr zurückgehaltene Person bittet die ihr gegenüberstehende

19 In Handschrift G liegt die Vermutung nahe, dass die Beischrift der Trägheit beim Kopierprozess fälschlicherweise in das Spruchband der *tracheit* gerutscht ist, *frumcheit* und *Êre* sind deutlich über den Köpfen der entsprechenden Figuren geschrieben. In Handschrift A wiederum ist die Trägheit mit einer Beischrift über ihrem Kopf klar gekennzeichnet. Bei genauer Prüfung der Originalhandschrift zeigt sich, dass auch die Beischriften zur Tüchtigkeit und Ehre vorhanden gewesen sein dürften (bisher wurde dies lediglich für die Vergleichshandschriften für A rekonstruiert, dazu: VETTER 1974, S. 91). Unglücklich am unteren Seitenrand geschrieben, scheint die Tinte durch häufiges Blättern stark verblasst. Ansätze dieser Abnutzungsspuren werden bereits an den Köpfen der Tugenden deutlich.

20 WANDHOFF 2002, S. 112.

21 Die Ausnahme bildet die Handschrift H. Hier sind alle Personen mit einer Beischrift versehen. Dieser Drang, die Figuren zu benennen, auch wenn sie in den älteren Überlieferungen einheitlich unbetitelt sind, zeigt sich des Öfteren in der Berliner Handschrift.

um Hilfe: »Hilf mir von hier weg!« Diese blickt den Festgehaltenen an und ermutigt ihn: »Sei zuversichtlich und vertraue mir«. Vetter benennt die Figur in Handschrift A als die Personifikation der »Lehre ›frumer leute«.²² Kries bezeichnet sie ebenfalls als die »frumen liute«.²³ Der Plural des Textes veranlasst ihn, auch die folgende Figur, die von Vetter und Wandhoff als zweiter Jüngling verstanden wird, in diese Gruppe der tüchtigen Leute zu zählen. Kompositorisch bilden für Oechelhäuser sowie Vetter und Kries diese drei Figuren eine erste szenische Gruppe. Danach folgt eine weitere Dialoggruppe, in Handschrift G mit einem deutlich markierten Abstand und in Handschrift A mit Überleitung durch eine Drehfigur. Die erste Figur dieser Gruppe streckt die Arme aus und spricht: »Nimm mich auf, ich bin gekommen«. Die zwei Tugenden sind dieser zweiten bittenden Figur zugewandt und begrüßen sie. So spricht die Tüchtigkeit: »Sei willkommen«, und die Ehre fordert sogleich: »Lass ihn her zu mir!« Diese zweite Gruppe, von Oechelhäuser und Vetter auch als solche beschrieben,²⁴ unterteilt Kries anhand der Dialoge, in denen eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Adressaten und der Deutung der Figuren selbst herrscht, ein weiteres Mal, so dass er eine Dreiteilung der Szene skizziert.²⁵ Durch das Lesen der Spruchbänder bekommt das Motiv im Bildprogramm eine zeitliche Abfolge. Für Heiko Wandhoff entstehen zwei Sequenzen, die zwei Phasen eines Prozesses wiedergeben. Der Appell Thomasins an die jungen Leute werde als »Lernprozeß mit zeitlicher Binnengliederung« dargestellt.²⁶ Der Text der Verhaltenslehre Thomasins sei trocken und nüchtern, beschreiben sowohl Frühmorgen-Voss als auch Curשמann.²⁷ Zwar demonstrierte der Autor seine Lehren anhand von Aneinanderreihungen verschiedener Beispiele, doch diene dieses der Wiederholung des Stoffes. Er zeige mittels textlicher Gleichnisse die Vernünftigkeit und Plausibilität seiner Lehren.²⁸ Das Traktat selbst kommt fast ohne eigene Dialoge aus – erst die Bilder setzen die Maxime des Textes in Handlungen um, in denen die Figuren miteinander sprechen.²⁹ Die meisten der Motive im »Welschen Gast« zeigen solche Handlungsbilder, die zur Visualisierungsstrategie des Werkes gehören.

Wie Kries beobachtet, weist der größte Teil der Darstellungen ein mehrteiliges Bildprogramm auf, das bis hin zu kettenartigen, mehrgliedrigen Bildern führe.³⁰ Nicht immer bedeutet dies, dass auch mehrere Szenen abgebildet sind, doch die

22 VETTER 1974, S. 91.

23 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 65.

24 OECHELHÄUSER 1890, S. 24; VETTER 1974, S. 91.

25 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 64f. Wandhoff kritisiert in seinem Aufsatz zu Recht, dass Kries zwei der mittleren Figuren zu *exempla* der *frumen liute* zusammenzieht. Der entscheidende Fehler liege in der Zuordnung der Spruchbänder, WANDHOFF 2002, S. 113, Anm. 31.

26 Ebd., S. 114.

27 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 41; CURSCHMANN 1999, S. 427.

28 SCHÜPPERT 1996, S. 7–28.

29 CURSCHMANN 2002, S. 16.

30 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 8.

miteinander agierenden Figuren generieren oftmals kleine Binnenszenen. Wie am Fallbeispiel des Motivs 24 deutlich geworden ist, setzt der Übergang vom Text in ein solches Handlungsbild nicht selten dort an, wo sich der Text am abstraktesten gibt. Um das Illustrationskonzept und die Funktionsweise des Bilderzyklus zu verstehen, muss der Aspekt einer *narratio* im Bild untersucht werden. Denn gerade in komplexeren Bildprogrammen, die über die abstrakt gehaltenen Verse hinausgehend eine Geschichte erzählen, war es notwendig, Konzepte zu entwickeln, die das Verstehen des Bildes ermöglichen. Wie konnte das Bild vom Betrachter »gelesen« werden?

Der Begriff der Narration bezeichnet eigentlich eine mündliche oder schriftliche Erzählung oder einen Bericht. Gebräuchlich ist er vor allem in der Literaturwissenschaft; spätestens seit Lessing wurde die *narratio* im kunstgeschichtlichen Diskurs nicht mehr beachtet, ihre Existenz gar abgelehnt. Lessing verglich in seiner 1766 gedruckten kunsttheoretischen Schrift ›Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie‹, die Dichtung mit der bildenden Kunst. Der größte Mangel der bildenden Kunst sei, dass sie keine Handlung darstelle und somit nicht erzählen könne.³¹ In der Folge wurde Schrift und Bild im weitesten Sinne systematisch voneinander abgegrenzt,³² die Untersuchung von Erzählstrukturen war der Philologie vorbehalten. Der bildenden Kunst und vor allem der Malerei wird in Lessing-scher Tradition immer wieder eine »synchrone Zustandhaftigkeit« nachgesagt,³³ während Literatur ein Nacheinander zum Ausdruck bringen kann. Durch Arbeiten von Kemp und Suckale wird das Problem der Narration dann doch in der Kunstgeschichte thematisiert.³⁴ Wie Kemp an Beispielen der christlichen Kunst zeigt, kann sich der Modus des Narrativen in Einzelbildern oder Zyklen organisieren.³⁵ Für Lerchner bildet die These Kemps eine Grundlage zur Analyse der »Narration im Bild« in ihrem gleichnamigen Aufsatz.³⁶ Dabei untersucht sie die Bilder des ›Welschen Gastes‹ exemplarisch auf szenische Elemente.³⁷

31 ›Laokoon‹, Kap. 11. Für Lessing besteht die Erzählung aus einer Zeitfolge und diese »ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers« ist.

32 BIHRER 1997, S. 366.

33 TITZMANN 1990, S. 379.

34 KEMP 1996; SUCKALE 1990. Weitere Literatur zur ›Erzählforschung‹ und erzählenden Bildern (in Auswahl): PANOFKY 1926; CLAUSBERG 1986.

35 KEMP 1994, S. 46.

36 LERCHNER 2002.

37 Leider stützt Lerchner einen Großteil ihrer Ergebnisse auf ihre noch nicht publizierte Habilitationsschrift, so dass die Argumentation anhand einiger ganz unterschiedlicher und sehr knapp beschriebener Beispiele aus den Bildern des ›Welschen Gastes‹ nicht vollends verständlich ist. Zwar versucht sie, das Spektrum unterschiedlicher Darstellungsmodi herauszuarbeiten, doch werden von ihr gebildete Kategorien »Schemabilder wie Himmels- und Höllenstiege, Demonstrationszeichnungen, wie das Elemente-Bild, die Schlußbilder und das Artes-Bild als Sammelbilder« außer den letztgenannten nicht weiter erörtert oder vorgestellt (LERCHNER 2002, S. 69f.). Der Versuch, diese Lehrillustration als »Neuschöpfung der deutschen Überlieferung«, die sie dem »Rollenstil« zuordnet, in die Traditionen der seit der Antike gepflegten Lehrillustrationen im Allgemeinen und dem allegorischen Epos, der

Das Bildprogramm insgesamt ist nicht als narrativ zu kennzeichnen, da es nicht nur einen Bildtypus, den des szenischen Handlungsbildes, verwendet. Das szenische Handlungsbild ist definiert durch die Auswahl von Bildprotagonisten, die in Kongruenz zum Text, meist handelnd – eben in einer Szene – vorgeführt werden.³⁸

Wie bereits angesprochenen, fügen sich die Bilder im ›Welschen Gast‹ nicht zu einem Bilderzyklus oder einer Bilderreihe, auch wenn die Auswahl der Motive bemerkenswert konstant bleibt. Spricht man von einer *narratio* im Zusammenhang mit den Bildern, so ist die Ebene des Einzelbildes gemeint. Neben der innerbildlichen Struktur spielt der Textbezug bei Thomasin eine entscheidende Rolle. Als Ausgangspunkt eines jeden Motivs ist immer der Text des Lehrgedichts anzusehen. Tino Licht sieht bei der Umsetzung des Bilderzyklus im ›Welschen Gast‹ teilweise einen »erheblichen Abstand zum Wortlaut des Textes« und eben nur die Veranschaulichung seiner Essenz.³⁹ Die Interpretation des Dargestellten ist stark durch die Lektüre des Textes geprägt, doch aufbauend auf dessen Essenz können die Bilder in einer gewissen Eigenständigkeit Beispielgeschichten erzählen.⁴⁰ Besonders über ikonographische Versatzstücke eröffnet das Bild gegenüber dem Text neue Assoziationskontexte, die wiederum in der Rezeption das Textverständnis mitbestimmen können.

Dass die Bilder im ›Welschen Gast‹ nicht nur eine ›synchrone Zustandhaftigkeit‹ wiedergeben, wurde bereits bei der Betrachtung von Motiv 24 und anderen Fallbeispielen in dieser Arbeit deutlich. Die Bilder in ihrem ganz unterschiedlichen Aufbau können Handlungsbilder auf unterschiedliche Weise inszenieren. Diese Form der Erzählung im Bild kann neben dem Verständnis der Funktionsweise des Bilderzyklus auch Hinweise zur Rezeption des Gesamtwerkes geben. War es notwendig, den gesamten Text zu lesen, um sich den Inhalt ins Gedächtnis zu rufen, oder reichte vielleicht auch das anschauende »Lesen«, wie es Nikolaus Henkel als eine Möglichkeit der Rezeption der ›Maria‹-Handschrift von Priester Wernher vorschlägt?⁴¹

Der Bildaufbau, die Figurengestaltung und -positionierung prägen das Verständnis des Bildinhalts. Die Gestik der Figuren ist nicht nur der innerbildlichen

›Psychomachie‹ des Prudentius, im Speziellen, einzuordnen, erscheint vom Ansatz her richtig, wirkt aber durch die Kürze des Textes und der wenigen Argumente als Ergebnis nicht wirklich überzeugend. Vor allem verdeckt diese Vorstellung völlig die historische Dynamik der Weiterentwicklung des Layouts.

38 LERCHNER 2002, S. 69.

39 LICHT 2022, S. 145.

40 VARGA 1990, S. 365 beschreibt den Zusammenhang zwischen Text und einer visuellen Narration. Immer liege ein Text der bildlichen Erzählung zugrunde. Da Bilder diesen nicht unmittelbar erzählten, sondern auf ihn verwiesen, entstehe durch die Entfernung zum Text eine »autonome visuelle *narratio*«.

41 HENKEL 2014, S. 38.

Kommunikation dienlich, vielmehr können Gesten – insbesondere die deiktischen – sowohl ein Motiv strukturieren und zeitliche sowie räumliche Verknüpfungen schaffen als auch das Auge des Betrachters leiten bzw. gezielt die Rezeption steuern. Besonders »durch Spruchbänder wird der Sinnzusammenhang verdeutlicht.«⁴² Das Lesen als Akt fordert eine sukzessive Wahrnehmung des Bildes. Über das Textverständnis der Spruchbänder kann darüber hinaus eine logische Abfolge der Handlungsschritte entstehen.

Die Bilder illustrieren dabei das Lehrgedicht nicht nur, sondern sie lassen die Beispielfiguren mit Personifikationen der Tugenden und Laster oder anderen abstrakten Eigenschaften die Mahnungen und Lehren auch beispielhaft durchleben. Es entstehen ›Mikronarrationen‹ in den Motiven, in denen das Abstrakte des Lehrgedichts in konkreten Handlungsbildern wiedergeben wird.

VIII.2 Bilderreihen

Solche Mikronarrationen gibt es ausschließlich auf der Einzelbildebene. Handlungen werden nicht über mehrere Bilder erzählt. Dennoch weist der Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ Motive auf, die thematisch aufeinander bezogen sein können, ohne dass der Text eine thematische Kontinuität aufweist. Auch über die formale Gestaltung können insbesondere schematische Darstellungen visuell und paradigmatisch in Bezug zueinander gesetzt werden.

Christian Schneider identifizierte im Bilderzyklus bereits Motivinhalte, die sich in Bildserien mit einem thematischen Zusammenhang formieren.⁴³ Er nennt fünf Beispiele solcher Bildserien: die Motive 4–7 (›Kampf der Tugenden gegen die Untugenden‹), die Motive 17–19 (›Umgang mit dem *sin* als tugendhafte Leitung‹), die Motive 25–27 (›Umgang mit der Minne‹), die Motive 42–43 (›kosmologisch-naturkundliches Wissen‹), die Motive 46–50 (›Reichtum‹, ›Armut‹, ›Neid‹ und ›Geiz‹) und die Motive 101–107 (›Artes liberales‹).⁴⁴ Diese Bildserien oder -cluster bildeten sich insbesondere dann, wenn die Bildmotive an bereitstehende Motivrepertoires anknüpfen konnten. Die Bilder fokussierten dann mitunter den argumentativen Aufbau eines jeweiligen Textabschnittes.⁴⁵ Bei Schneider nicht weiter ausgearbeitet, bietet dieser Ansatz, den bereits Vetter verfolgte,⁴⁶ einen interessanten Ausgangspunkt für eine Untersuchung diverser Bezüge der Motive untereinander. Besonders auffällig ist die Motivreihung am Anfang und am Ende des Lehrtextes.

42 VETTER 1974, S. 83.

43 SCHNEIDER 2017, S. 212.

44 Ebd., S. 212f.

45 Ebd., S. 213. Schneider nennt als einziges Beispiel für diese These die Motive 101–107, die abgesehen von ihrer inhaltlichen Darstellung nicht weiter analysiert werden.

46 VETTER 1974, S. 162–167.

Ganzseitig illustrierte Blätter bilden einen visuellen Rahmen des Werks.⁴⁷ Diese Einleitungs- und Schlussequenzen – thematisch aneinandergereihte und kompositorisch aufeinander bezogene Motive innerhalb des Bilderzyklus – sollen im Folgenden untersucht werden.

VIII.2.1 Einleitungs- und Schlussbilder

Die Motive 3–8 und 115–120 umschließen als bildlicher Rahmen das eigentliche Lehrgedicht, ohne dabei einen direkten Bezug auf die Verse zu nehmen, wie es in allen anderen Motiven üblich ist. Sieht man diesen bildlichen Rahmen zusammen, entsteht eine übergeordnete Narration ohne direkten Textbezug.⁴⁸ Der *adlucutio* der Feldherrinnen vor den Kämpferinnen schließt sich die Schlacht zu Pferde an; am Schluss erfolgt das Niederlegen der Waffen und eine Siegesfeier der Tugenden, während die Laster in einem Reigen präsentiert werden. Auch für Wenzel bilden die Einleitungs- und Schlussbilder einen programmatischen Rahmen. Das zentrale Thema ›Der Kampf der Tugenden und Laster‹ wird veranschaulicht und am Ende dazu zeigt der Sieg der Tugenden das angestrebte Ziel des didaktischen Werkes.⁴⁹

Diese Einleitungs- und Schlussbilder werden zumeist auf ihre »Echtheit« bzw. Ursprünglichkeit untersucht. Unberücksichtigt blieben dabei sowohl die Funktion im Bilderzyklus als auch ihre ikonographischen Vorlagen, die erstmals von Schmidt klar eingeordnet und von der Suche nach ›Originalität‹ losgelöst werden.⁵⁰

In acht der erhaltenen Handschriften ist dieser äußere bildliche Rahmen erhalten. Die Handschriften G, a und W tradieren alle Motive.⁵¹ Der Handschrift b fehlen zwei Motive der Schlussbilder (Motiv 118 und Motiv 120) und eines der Einleitungsbilder (Motiv 8), die wahrscheinlich beim Kopieren weggelassen wurden.⁵² Die Handschriften S, D, U und H tradieren einen Teil der Motive, die fehlenden sind möglicherweise auf einen Blattverlust zurückzuführen.⁵³ Nur in den Handschrif-

47 SCHMIDT 2022, S. 103.

48 Ebd.

49 »Das Turnierbild am Anfang und das korrespondierende Festbild am Ende des Werkes bilden derart eine Klammer, die den fortlaufenden Text zusammenfasst, den Kampf der Tugenden und Laster als Zentralthema des Werkes und den Sieg der Tugenden als Ziel einer performativen Rezeption von Text- und Bildprogramm.«, WENZEL 2004, S. 316.

50 SCHMIDT 2022, S. 103.

51 In Handschrift W wurde das Blatt mit den Motiven 3–8 an der falschen Stelle im Codex eingebunden. Das wahrscheinlich ursprünglich vorn positionierte Blatt findet sich nun zwischen den Schlussbildern als fol. 105.

52 Generell zeichnet sich die Bildgestaltung der Handschrift b durch die Reduktion von Bildelementen und Figurengruppen aus.

53 In Handschrift S fehlen die Einleitungsbilder, die Handschrift beginnt erst mit Vers 746 und dem Motiv 17. Der Handschrift D fehlen Motiv 4, Motiv 7 und Motiv 8 zu Beginn. Die Handschrift ist mit einer Bildseite und Motiv 3, Motiv 5 und Motiv 6 erhalten; die Blätter davor

ten E und A ist kein Motiv des bildlichen Rahmens enthalten. Während in E wahrscheinlich die komplette erste und die letzten zwei Lagen fehlen, weist in Handschrift A nichts auf ein ursprüngliches Vorhandensein hin.

In Handschrift G findet sich nach der Prosavorrede auf fol. 7^v eine Bildseite, die vor dem Beginn des Prologs eingeschoben wurde. In einem Bildstreifen am oberen Seitenende schicken die Personifikationen von Tugend und Untugend ihre Kämpferinnen in die Schlacht (Motiv 4). Die Tugend sitzt auf einer Thronbank und fordert vier weitere Personifikationen auf, die Laster zu bekämpfen: *Tribt vz die vntugende!* Beständigkeit, Mäßigung, Recht und Freigiebigkeit stehen, ihre Schilde haltend, in grauen und gelben Rüstungen vor ihr. Spiegelverkehrt zu dieser Szene sitzt am rechten Bildrand die personifizierte Untugend mit charakteristischer Zipfelmütze,⁵⁴ die ihre Kämpferinnen in gleicher Weise anspricht: *weret euch vaste der tugende!* Vor ihr stehen die vier personifizierten Laster Unbeständigkeit, Maßlosigkeit, Unrecht und Kargheit, ebenfalls in grauen und gelben Rüstungen mit ihren Schilden. Die restliche Seite zeigt vier Kämpferpaare zu Pferd (Motive 5–8). Auf einem grauen Schimmel sitzt jeweils eine mit Lanze bewaffnete Tugend und sprengt einem auf einem roten Pferd sitzendem Laster hinterher. Während fast alle Tugenden Helme mit heruntergeklapptem Visier tragen, erkennt man die Gesichter der Laster, die sich ungelenken im Sattel halten und jeweils durch den Stoß in den Rücken zu fallen drohen. Nach diesen Kampfsequenzen beginnt auf der nächsten Seite der Prolog, der durch drei weitere Bilder begleitet wird (fol. 8^v). Neben einer weiteren Schilderung des Tugend- und Lasterkampfes auf exemplifizierender Ebene (Motiv 1) und dem Übergabebild (Motiv 2) ist am unteren Seitenrand eine weitere Reiterszene mit zwei Personifikationen ohne Rüstungen dargestellt (Motiv 3): Die Geschäftigkeit jagt mit erhobener Geißel und den Worten *Vz vz mvzze* hinter der Untätigkeit her. Letztere dreht sich nach hinten zu ihrer Verfolgerin um und spricht: *Owe sol mans nv an mir heben*. Reihenfolge und Platzierung dieser Einleitungsbilder sind in den anderen Handschriften unregelmäßig.⁵⁵

Die Schlussbilder werden nach dem Text des Lehrgedichts und abschließendem rubriziertem Kolophon mit dem Jahresvermerk der Fertigstellung nach einer zusätzlichen Leeseite eingefügt. Die Motive 115–120 thematisieren noch einmal das Verhalten der Protagonisten der Einleitungsbilder. Auf fol. 100^r sind drei gerahmte Miniaturen übereinander angeordnet. Zunächst empfängt die personifizierte Tugend

sind seit 1945 verschollen. Die Schlussbilder der Handschrift fehlen entweder durch einen weiteren Blattverlust oder wurden nicht ausgeführt. In Handschrift U fehlt das Motiv 4 der Einleitungsbilder möglicherweise durch ein verlorengegangenes Blatt. Sowohl das bei Vers 72 abrechende Lehrgedicht als auch die Autopsie der Lagen bestärken die Annahme. Die Schlussbilder fehlen ebenfalls durch Blattverlust. In Handschrift H sind die Einleitungsbilder komplett vorhanden; die Handschrift bricht jedoch nach Motiv 115 ab. Auch hier ist ein Blattverlust oder ein bewusstes Auslassen der Bilder denkbar.

54 Kap. IV.1.1. ›Die Untugend‹.

55 Vgl. KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 50.

ihre Kämpferinnen Beständigkeit, Recht, Mäßigung und Freigiebigkeit (Motiv 115). Die Kämpferinnen der Einleitungsbilder tragen keine Rüstungen mehr und haben ihre Waffen und Schilde niedergelegt. Die Spruchbänder bleiben leer. Dieser Miniatur folgen zwei weitere Bilder, in denen die Kämpferinnen von weiteren Tugenden bewirtet werden. Erst sitzt die Beständigkeit am Tisch, der die Zuversicht und die Wahrheit Speisen bringen (Motiv 116). Darunter sitzt das Recht, das von der Zucht und der Verständigkeit bedient wird (Motiv 117). Diese Bewirtungsszenen werden auf der folgenden Seite um zwei weitere ergänzt, die nebeneinander in der gleichen gelben Rahmung angeordnet sind. Links werden der Mäßigung von der Keuschheit und der Demut Speisen gebracht (Motiv 118); im rechten Bild sitzt die Freigiebigkeit, die von der Liebe und der Treue bewirtet wird (Motiv 119). Unter diesen zwei Szenen folgt ein schematisches Motiv, das den Tanz der Untugenden abbildet (Motiv 120). In einem mittleren, gelbumrandeten Kreis hockt die nackte Untugend mit Zipfelmütze und bläst in ein Instrument. Um sie herum in einem weiteren Kreis stehen sechzehn personifizierte Laster, die sich an den Händen fassen und einen Reigen tanzen. Lüge, Selbstruhm, Unrecht, Trinklust, Raub, Gewalt, Maßlosigkeit, Übermut, Betrugerei, Hurerei, Unbeständigkeit, Gier, Kargheit, Wucher, Neid und Zorn werden alle in unterschiedlichen Gewändern und teilweise durch charakteristische Attribute dargestellt.

Wenzel sieht die Einleitungs- und Schlussbilder, die eine Innovationsstufe GS* aufdecken, als wichtigste Veränderung innerhalb der bildlichen Überlieferung.⁵⁶ Auch Schmidt unterscheidet zwei Fassungen des Bilderzyklus, die sich zwar nicht grundlegend in der Ikonographie der einzelnen Illustrationen, wohl aber in der »Makrostruktur« unterscheiden.⁵⁷ Diese Struktur deklariere damit »visuell und in schlagkräftiger Verdichtung des Kampf der Tugenden gegen die Laster, die *Psychomachie*, als Generalthema des Werks«. ⁵⁸ Weiter kann Schmidt eine Reihe von Parallelen im Aufbau des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ und den bebilderten ›Psychomachie‹-Handschriften feststellen. So beginnt der ›Welsche Gast‹ ähnlich der Berner Prudentius-Handschrift mit einer Kampffesszene. Wie in der ›Psychomachie‹ folgt den Kampfsequenzen ein Bild mit einer Art Autodarstellung bzw. Erzählerfigur, die auch als ›Dichter‹ gedeutet wird,⁵⁹ sowie das Dedikationsbild mit dem Boten, der das Werk überbringt.

Das ursprüngliche Konzept des Bilderzyklus hatte wahrscheinlich viele Parallelen zu den bebilderten ›Psychomachie‹-Handschriften. So weist speziell die Figurengestaltung in den älteren erhaltenen Handschriften eine gewisse Nähe zur Ikonographie der Laster des Prudentius auf.⁶⁰ Anhand der Figurengestaltung und ihrer Ikonographie wird deutlich, wie eng die Handschriften A und G zusammenhängen

56 WENZEL 2002a, S. 85.

57 SCHMIDT 2022, S. 102.

58 Ebd., S. 16.

59 Vgl. Kap. VII.2.

60 Vgl. Kap. V.1.1.

bzw. wie sich beide noch an diesem Gestaltungskonzept orientieren. Charakteristika der einzelnen Laster werden innerhalb der jeweiligen Handschrift nicht stringent eingesetzt, doch zeigen die Bilder der Handschriften trotz stilistischer Unterschiede einen hohen Grad an Ähnlichkeit. Die Personifikationen der Untugend, der Kargheit, der Lüge und der Ruhmsucht können durch ihre äußere Erscheinung und teilweise durch Attribute identifiziert werden. Diese werden in Handschrift G im Tanz der Laster aufgegriffen. Die Lüge wird mit charakteristischem spitzem Hut, der Selbstruhm nackt, die Untugend ebenfalls nackt und mit Zipfelmütze und die Kargheit mit Haube und Geldbeutel dargestellt.

Das Gestaltungskonzept der Figuren, das besonders in Handschrift A eine große Ähnlichkeit zur Darstellungstradition der ›Psychomachie‹ aufweist, manifestiert sich in einschlägiger Weise in Motiv 120 der Handschrift G. Diese Beobachtung muss als Anlass gesehen werden, die These von einer ›Bildredaktion‹ in einer zweiten Fassung des ›Welschen Gastes‹ zu überdenken.⁶¹ In der neuen Redaktion der Bilder wäre das ursprüngliche Gestaltungskonzept exakt übernommen und der Motivkanon nur durch die Einleitungs- und Schlussbilder ergänzt worden. Die These einer Bildredaktion GS* würde ebenfalls voraussetzen, dass die Handschrift D durch eine zweite Vorlage in den Bildern beeinflusst worden wäre, denn diese folgt dem Überlieferungszweig A* und hätte somit eine Vorlage ohne eine Bildredaktion. Eine Kontamination für den Text der Handschrift kann zwar belegt werden, doch wäre dies einer der wenigen Belege für eine Kontamination der Bilder.⁶² Angesichts dieser Beobachtungen kann angenommen werden, dass die Einleitungs- und Schlussbilder bereits zum ursprünglichen Konzept gehörten und lediglich in Handschrift A fehlen. Bumke vermutet bereits, dass die Kopisten der Handschrift A sowohl den Text als auch den Bilderzyklus um das Prosavorwort gekürzt haben könnten,⁶³ wodurch die Einleitungs- und Schlussbilder in der ältesten erhaltenen Handschrift fehlen.

Die Untersuchung des bildlichen Rahmens zeigt, dass die Bebilderung der Lehrhandschrift keineswegs ausnahmslos assoziativ erfolgte. Sowohl die den Text einrahmende und bildlich geschlossene Erzählstruktur dieser Motive als auch die hohe Anlehnung an die Illustrationsstrategien der ›Psychomachie‹-Handschriften und die ikonographische Nähe zu ihnen spricht für ein geplantes Vorgehen des Bilderzyklus-Konzepteurs.

61 Dazu vertiefend: Kap. IX.2.1.

62 Vgl. dazu Kap. IX.2.1.c.

63 BUMKE 1987, S. 15f.

VIII.2.2 Thematische Reihen

Neben diesen konzeptionell angelegten und aufeinander bezogenen Einleitungs- und Schlussbildern zeigt sich auch bei der Auswahl der Verse, mit denen ein Motiv korreliert, ein überlegtes Vorgehen. Die Bilderreihen der Motive 17–19 und 25–27 zeigen eine ähnliche Struktur: der Darstellung der übergreifenden Thematik folgen zwei *exempla*. Die erste Motivreihe handelt vom ›Umgang mit dem *sin* als tugendhafte Leitung‹.⁶⁴ In Motiv 17 wird das Zusammenspiel von *sin*, Wille und Werk als drei Personifikationen illustriert. In der vertikalen Ausrichtung wird der *sin*, der Verstand des Menschen, an der Spitze gezeigt – in Handschrift A sogar noch auf einer einfachen Thronbank sitzend. Als »der souveräne Herr über den Willen« versucht er, dessen Aufmerksamkeit zu erlangen, indem er ihn begleitend einer Zeigegeste auffordert: »Sieh her zu mir!« Durch einen Stab, der in Handschrift G als »die Gerte der Verständigkeit« betitelt wird, leitet er den Willen. Einzig der Mensch sei mit dem Verstand ausgezeichnet und unterscheide sich durch diesen vom Tier, schildert Thomasin (V. 351–352). Das tugendhafte Handeln ist bestimmt durch den Willen, der wiederum durch den Verstand geleitet werden soll (V. 747–750). In den folgenden beiden Motiven werden zwei Beispielszenen gezeigt, in denen die Lehre Thomasins zur Anwendung kommt. Motiv 18 stellt den Zwiespalt der Entscheidung dar, den guten oder den schlechten Lehren zu folgen – diese Entscheidung muss durch den Verstand getroffen werden. In Handschrift A auf fol. 13^r steht eine Frau zwischen zwei Ratgebern, die beide nach ihr greifen. Während *Der gut ratgebe* sie am Arm packt und sie mahnt, der guten Lehre zu folgen, versucht *Der ubel ratgebe*, sie ebenfalls zu fassen, und fordert sie auf, *disen tach* ihren eigenen Gelüsten zu folgen. Die unbetitelte schöne Frau beklagt: *ir schone macht ir schande*. Dabei bezieht sie sich wahrscheinlich auf Helena als Beispiel für Frauen mit *vil schoene vnt lvtzel sinne* (Hs. A, V. 826). Die Körperhaltung der Frau zeigt ihre Zerrissenheit, ihr Schwanken zwischen dem guten und dem schlechten Ratgeber, deren ersterer wegen seines energischen Griffs zu dominieren scheint. Thomasin mahnt in den zugehörigen Versen, dass schöne Frauen in besonderem Maße dem schlechten Rat ausgesetzt seien; ihr Verstand, *ir sin*, lasse sie aber richtig wählen. (V. 783–790).

Im darauffolgenden Motiv 19 wird das falsche Verhalten einer Frau dargestellt, die nicht ihrem Verstand, sondern dem Unverstand, der Torheit, folgt. Das Motiv zeigt vier Figuren, die in zwei Gruppen angeordnet sind. Rechts stehen zwei Figuren. Ein junger Mann wird auf die Reize der Frau aufmerksam gemacht und erklärt daraufhin, dass er nun noch mehr Lust hat. Links steht der personifizierte *unsin*, der unterstützend hinter der jungen Frau steht und ihr rät: »Tu es, er ist es wert!« Die Frau, dem Rat folgend, willigt ein und überreicht dem Interessenten in den

64 »[...] die Kennzeichnung des ›Sinns‹ [gibt] als oberste Instanz den Anlaß, an Beispielen die Notwendigkeit seines Gebrauchs bei Weib und Mann zu demonstrieren«, VETTER 1974, S. 162.

Handschriften G, S und Erl sogar eine stilisierte Lilie als Zeichen ihrer Unschuld. Die Schönheit der Dame bewirke laut Thomasin, dass man um sie werbe. Dabei helfe der Unverstand kräftig, indem er die Dame darin motiviere, das zu tun, was sie nicht tun dürfe (V. 877–880). Während die Beispielfigur der schönen Frau in Motiv 18 sich für den guten Rat entscheidet, indem sie auf ihren Verstand hört, folgt sie in Motiv 19 dem Unverstand und handelt unangemessen. Thematisch werden zwei Beispiele in den Bildern gezeigt, in welchen »die schöne Frau« konträr handelt. Der Zwiespalt zwischen der guten Entscheidung durch den Verstand und der schlechten Entscheidung durch die eigenen Gelüste wird demonstriert. Der Verstand muss, wie in Motiv 17 einfürend veranschaulicht, den Willen leiten. Die Auswahl der illustrierten Verse ergibt in der Zusammenstellung eine thematische Reihe, die einen Fokus auf den Lehrinhalt von mehr als 150 Versen setzt.

Einem ähnlichen Prinzip folgt die Bilderreihe der Motive 25–27. In Motiv 25 wird der ›Umgang mit der Minne‹ in zwei kleinen Einzelszenen geschildert, der in unterschiedlicher Weise erfolgen kann.⁶⁵ Während der Tor durch die Liebe nur noch törichter wird, so mahnt Thomasin in den Versen, kann der weise Mann die Liebe im Zaume halten (V. 1179–1188). Die folgenden zwei Motive zeigen zwei *exempla*. Motiv 26 stellt die unbeständige Frau dar, die vier Anwärtern zugleich das Gefühl vermittelt, der Auserwählte zu sein. Motiv 27 zeigt den untreuen Mann, der eine Frau beim gegenseitigen Treueschwur täuscht. Bemerkenswert ist, dass sich bei Motiv 27 der Miniator des Archetyps zugunsten der thematischen Reihung der Bilder vom Text entfernt hat. Die korrelierenden Verse des Motivs warnen vor *valscher liute rede, gebærde, will* (V. 1354–1389). Gesten und freundliche Worte könnten nur zum Schein benutzt werden, um den bösen Willen zu verstecken. Der Illustrator wählt für diese Verse ein weiteres Beispiel im Umgang mit der Minne.⁶⁶ So orientiert sich die Auswahl der Bildmotive an einem übergreifenden Thema, der Minne, und stellt dazu *exempla* dar. Dieses Prinzip kann auf weitere Bilderreihen angewendet werden und erklärt damit die assoziativ wirkende Auswahl; es widerlegt also die Annahme, der Illustrator vergegenwärtige unterschiedliche Textpassagen ohne weitere Zusammenhänge.⁶⁷

Die Motive 57–59 behandeln die Strategie der Machterhaltung eines Herrschers und ihre Vergänglichkeit. In Motiv 57 wird gezeigt, welche Mittel der Mächtige hat, um seine Position zu stärken. Er verspricht dem Bittsteller eine Besserung seiner Situation, gleichzeitig befiehlt er seinem Gefolge, den Bittenden noch schlechter

65 Vetter sieht den Abschluss des Bereiches der Minne in Motiv 28, in welchem sich als letzte Beispielfigur »die aufgeputzte Alte [präsentiert], die der nächsten Generation mit ihren verflissenen Liebschaften imponieren will«, VETTER 1974, S. 162f.

66 Anlass für die Darstellung dieser Beispielszene könnte Thomasins vorausgegangene Schilderung sein, Falschheit könne aus der Liebe das Gegenteil machen (V. 1377). Markant bleibt jedoch, dass dieses Beispiel die Bilderreihe losgelöst von einem direkten Textbezug ergänzt.

67 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

zu behandeln – damit demonstriert er seine Macht. Wie vergänglich diese Macht ist, dokumentieren die zwei folgenden Motive durch die tragischen Geschichten zweier antiker Helden.⁶⁸ In Motiv 58 wird die Ermordung Caesars dargestellt. Thomasin schildert in den zugehörigen Versen, dass Caesar zwar die halbe Welt unterworfen habe, ihm aber seine Macht nicht geholfen habe: *dâ stuont im niht sîn maht bî / ern würde doch dâ erslagen* (V. 3377–3387). Die Lehre wird in den Höhepunkt der Schilderung, den Akt der Ermordung, überführt und um weitere historische Figuren ergänzt. Die Beischriften charakterisieren die Mörder Caesars, der außer in der Handschrift A textnah als *Julius* betitelt wird, als *Brutus* und *Cassius*.⁶⁹ Im direkten Anschluss beschreibt Thomasin den Tod Hektors, der wie ein Karren tot um seine Stadt geschleift worden sei (V. 3388–3390). Die Miniatur stellt eine burgähnliche Architektur dar, die als Troja betitelt wird. Ein unbetitelter Reiter ohne Rüstung⁷⁰ schleift den in einen Schuppenpanzer gekleideten Hektor hinter seinem Pferd her. Obwohl die gesamte Illustrierung des ›Welschen Gastes‹ kein besonderes Interesse an historischen Szenen aufweist,⁷¹ werden diese beiden Darstellungen als *exempla* der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit der menschlichen Macht genutzt.⁷²

Besonders die in Handschrift D hinzugefügten Bilder veranschaulichen den Umgang mit dem Konzept und dem Interesse an bildlichen Reihen des Kopisten. Die ›Zusatzillustrationen‹ auf fol. 23^v erweitern die Darstellung des Motivs 44 um zwei weitere kleine Szenen; dem Motiv 45 wird im direkten Anschluss ohne Zwischenraum eine weitere gerahmte Miniatur hinzugefügt. Im 3. Buch beschreibt Thomasin ausführlich das Laster der *unstaete* in all seinen Facetten. Ein Thema ist dabei die Ordnung der Welt, in welcher jeder Mensch, jedes Tier und jedes Ding einen festen Platz hat. Wird diese Ordnung verlassen, so ist das *ein grôz unstaetekeit* (V. 2638). Während zuvor im 2. Buch Motiv 42 mit modellhaftem Charakter die Ordnung des Kosmos mit der Erde als Mittelpunkt zeigt und Motiv 43 schematisch die Elemente mit ihren Eigenschaften und Verbindungen darstellt, behandeln die Motive 44 und 45 Negativbeispiele der verkehrten, der falsch- oder ungeordneten Welt.⁷³ Motiv 44 zeigt die Unbeständigkeit des Menschen, der seinen Platz verlassen hat bzw. mit einem anderen tauschen will. Motiv 45 illustriert die *unstaete* des Menschen, die von Thomasin hypothetisch auf das Tierreich übertragen wird.⁷⁴ Die

68 Zusammen mit Alexander, den Thomasin zuvor nennt, waren Caesar und Hektor antike Helden, die dem Mittelalter als Sinnbild ritterlicher Tugend und Tapferkeit galten, LERCHNER 2002, S. 72, Anm. 34.

69 Oechelhäuser schließt auf einen »in der alten Geschichte gut bewandert[en]« Illustrator des Originals, OECHELHÄUSER 1890, S. 39.

70 Achill dürfte gemeint sein, VETTER 1974, S. 108; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 95.

71 LERCHNER 2002, S. 72. Neben diesen zwei Motiven zeigt einzig die Motivgruppe der *artes liberales* weitere historische Figuren. Sonstige Nennungen Thomasins beispielsweise von Alexander oder Hannibal werden nicht illustriert.

72 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 94f.

73 Die Motive 44 und 45 werden ausführlicher in Kap. V.3. diskutiert.

74 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 82.

Bilder beziehen sich auf äußerst kurze Textabschnitte und greifen dabei die Vergleiche Thomasins fast wörtlich auf.⁷⁵ Die zusätzlichen Bilder der Handschrift D beziehen sich ebenfalls auf Verse Thomasins und ergänzen die Reihe zur ›verkehrten Welt‹. Zum einen verdeutlichen diese die Originalität der Handschrift D,⁷⁶ zum anderen zeigen sie aber auch eine durchdachte Erweiterung der Bilderreihe. Die Unbeständigkeit der Menschen wird durch den Kopisten um zwei weitere kleine Beispielszenen ergänzt: Bauer und Knecht beneiden sich gegenseitig um ihr Leben, ebenso wie Kaufmann und Handwerker. Die Szene mit Kaufmann und Handwerker, im Bild als Schmied dargestellt, findet ihren Ursprung im Lehrgedicht (V. 2645–2660). Hingegen scheint die weitere Zusatzszene mit Bauer und Knecht der Phantasie des Kopisten entsprungen zu sein, denn dieses Beispiel schildert Thomasin in seinen Versen nicht. Es bildet vielmehr eine weitere Beispielszene aus der erfahrbaren Welt der alltäglichen Arbeit und ergänzt textfern das Cluster der Bilder. Unter der Szene des Rollentausches von Hund und Ochsen des Motivs 45 schließt ein weiteres zusätzliches Bild an, das eine Fabel referiert.⁷⁷ Der Illustrator greift Verse des Lehrgedichts auf (V. 2670–2672), die sich dem übergeordneten Thema der ›verkehrten Welt‹ anschließen, und demonstriert der Illustrationsstruktur folgend anhand eines weiteren Beispiels die Pervertiertheit der Gesellschaft. Durch die Erwähnung des Affen im Text (*wan der aff sich niht enschampt / ern welle haben alliu ampt*, Hs. D, V. 2671–2672) wird eine ikonographische Tradition aufgerufen, für die mit dem Bild ›der Affe beim Barbier‹ ein neues Bild gefunden wird.⁷⁸ Diese Zusatzillustrationen der Handschrift D seien selbstständig hinzugefügt, bemerkt Kries.⁷⁹ Dass diese Erweiterung der Bilderreihe ein Zusatz des Künstlers der Handschrift ist, belegt die Anordnung der Miniaturen. Besonders ›Der Affe beim Barbier‹, am unteren Seitenrand platziert, war bei der Einteilung der Seite im Layout nicht eingeplant.⁸⁰ Folglich war das Bild weder Bestandteil der Vorlage noch konzeptionell vorgesehen.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich bei der Darstellung des Motivs 113 in Handschrift S. Das Motiv thematisiert den ›unwilligen Geber‹, der in einer der jüngsten Überlieferungszeugen in drei unterschiedlichen Szenen gezeigt wird. In der ersten Darstellung auf fol. 94^r fordert die personifizierte Freigiebigkeit einen Mann auf, fröhlich zu geben, doch der Mann rauft sich die Haare und bereut sein Handeln. In den korrelierenden Versen erklärt Thomasin, dass das richtige Geben gerne geschieht (14.317–14.324). Das Motiv, das in ähnlicher Darstellungsweise auch in

75 LERCHNER 2002, S. 73f.

76 KÜHN 2002, S. 206.

77 Vgl. zur Fabel ›der Affe beim Barbier‹ in der Handschrift D des ›Welschen Gastes‹ KÜHN 2002, S. 205–207.

78 Ebd., S. 206.

79 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 62.

80 Oechelhäuser schlussfolgert, dass diese Darstellung ›des Affen beim Barbier‹ »freilich erst nachträglich und von anderer Hand« sei; die Erweiterung des Motivs 44 umschreibt er jedoch als Erweiterung des Kopisten aus eigenem Antrieb, OECHELHÄUSER 1890, S. 34.

den Handschriften A und D ein negatives Beispiel eines Gebers veranschaulicht, fehlt in allen übrigen Handschriften. In S wird es begleitet von zwei weiteren Darstellungen, die das rechte Geben veranschaulichten. Thomasin erklärt, wer geben wolle, der solle nicht zu lange zögern und sich bitten lassen (V. 14.259–14.262). In dem nur in Handschrift S dargestellten Motiv 124 fordert die Freigiebigkeit den mittleren Mann auf, schnell zu geben, was dieser befolgt. Eine dritte Miniatur auf fol. 94^v schließt die kleine Bildfolge über das Geben ab. Hier wird nun ein thronender Geiziger zwischen der Freigiebigkeit und dem Armen gezeigt. Wieder fordert die Freigiebigkeit zum Schenken auf, der geizige Mann ist allerdings unzufrieden mit seinem Handeln. Der arme Mann gelobt, die Gabe gut zu verwenden. Die Miniatur ist eingefügt im Anschluss an die Verse des Lehrgedichts, in denen Thomasin weiter über das rechte Geben erzählt. Die drei Bilder beschäftigen sich nicht nur thematisch mit dem gleichen Inhalt, sie sind auch kompositorisch ähnlich aufgebaut. Dreimal wird ein Geber beim Schenken zwischen dem Empfänger und der personifizierten Freigiebigkeit dargestellt. Kries kann eine »Echtheit der Bilder«, also ein Vorhandensein im ursprünglichen Konzept des Werkes, nicht ausschließen.⁸¹ Sie könnten in A und D übersehen und im Überlieferungszweig der Handschrift G durch einen Textverlust an eben jener Stelle nicht weiter tradiert worden sein. Diese Redundanz des Bildinhalts wäre dabei eine Ausnahme im Konzept. Dementsprechend ist eine nachträgliche Ergänzung nicht auszuschließen.

Kleine thematische Reihen der Motive verdeutlichen, dass es sich keineswegs um eine willkürliche Auswahl der bebilderten Verse handelte. Zugunsten solcher Bilderreihen wurden bestimmte *exempla* des Textes zu einem übergeordneten Thema ausgewählt und ins Bild überführt. Die Zusatzmotive in Handschrift D und S zeugen von einem besonderen Interesse an bestimmten inhaltlichen Themen des Lehrgedichts und am Ergänzen solcher Bilderreihen.

VIII.2.3 Paradigmatische Verknüpfungen durch den Bildaufbau

Neben diesen kleinen thematischen Bilderreihen werden Motive auch paradigmatisch miteinander verbunden. Eine solche Verknüpfung über die Komposition der Bilder zeigen beispielsweise die schematischen Motive 42, 86 und 87. Auf fol. 35^v der Handschrift A wird die Erde als der Mittelpunkt des Universums abgebildet. Das seit der Antike verbreitete, geozentrische Weltbild, das erst mit Nikolaus Kopernikus († 1543) ernsthaft angezweifelt wurde, wird im Querschnitt dargestellt (Abb. 93a). In der Mitte steht die Erde, die von sieben kreisrunden Sphären in Rot, Blau und Grün umgeben wird. Auf den Planetenbahnen wird an unterschiedlicher Position je ein Stern eingezeichnet. Die äußere Linie wird mit einem Kranz aus Sternen besetzt. Diese schematische Darstellung korreliert mit der Beständigkeit und

81 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 146.

der Ordnung der Welt, die Thomasin unter anderem anhand des Planetensystems erklärt (Verse 2225–2232). So habe jeder Planet seine Kreisbahn, die er nicht verlasse. Handschrift G zeigt auf fol. 22^r das gleiche Motiv weniger farbig, dafür aber beschriftet. Lediglich der farblich abgesetzte grüne Mittelpunkt bleibt unbetitelt; danach folgen eine rote Sphäre, die als Feuer bezeichnet wird, und die Planetenbahnen von *mercurius*, *luna*, *venus*, *mars*, *sol*, *iupiter* und *saturnus*. Auch die übrigen Darstellungen variieren in der Reihenfolge der Beschriftung der eingezeichneten Sterne und Bahnen. Die Handschriften H und E bleiben gänzlich unbeschriftet, in Handschrift E wird ein geflochtener, achtzackiger Stern veranschaulicht. Wie Kris feststellt, hält sich nur Handschrift D an die gängige Reihenfolge der Planetenordnung des geozentrischen Weltbildes.⁸²

Die Darstellung der kreisrunden Planetenbahnen wird in den Bildern zu Motiv 86 aufgegriffen. In diesem Motiv werden der Himmels- und der Höllenweg ebenfalls in einer schematischen Darstellung veranschaulicht. In Handschrift A auf fol. 86^f ist das vertikal ausgerichtete Bild am Seitenrand eingezeichnet (Abb. 93b). Ausgehend von einem ähnlichen, in Kreisen angelegten Sphärenmodell führt *Des himels wech* nach oben und endet in einem wolkenähnlichen Gebilde mit zwei Sternen. In analoger Weise endet *Der helle wech* unten in einer dunklen Höhle, die von zwei Drachen bewohnt wird. Der Mensch hat Zugang zu diesen beiden Wegen immer und überall, schreibt Thomasin in den korrelierenden Versen (V. 5479–5482). Die Wölbung in der Mitte des Bildes, das besonders in den Handschriften A und G an Labyrinth-Darstellungen erinnert,⁸³ greift kompositionell das Motiv 42 mit dem schematisch dargestellten geozentrischen Weltbild auf.

Das folgende Motiv 87, das die Himmelsleiter abbildet, greift als Ausgangspunkt des Menschen im Zentrum der Leiter ebenfalls die Wölbung auf (Abb. 93c).⁸⁴ In einer veränderten Form wird das Modell des Himmels- und Höllenwegs aus dem vorherigen Motiv referiert und abgewandelt. Der einfache Weg in den Himmel oder in die Hölle wird in ein Stufenmodell überführt, das der Mensch vom Zentrum, der Erde, ausgehend erklimmen kann. Er muss sich zwischen dem beschwerlichen Aufstieg über die Sprossen der Tugenden und dem Abstieg bzw. Fall auf den gebrochenen Sprossen der Laster entscheiden. Zudem lauern weitere Gefahren, veranschaulicht als Teufel mit langen Haken, die ihn hinab in die Höllen ziehen wollen.

Die Verbindung der Motive über den Bildaufbau und die sukzessive Erweiterung zu einer komplexen Szene gibt dem Menschen einen Platz innerhalb des Kosmos und zeigt ihm zugleich seine Möglichkeit zu tugend- oder lasterhaftem Verhalten auf. Im ursprünglichen Konzept der Bebilderung wurden solche kompositorischen Querverweise angelegt, wie besonders die älteren Handschriften verdeutlichen.

82 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 79.

83 Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14731, fol. 82^v; Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 12999, fol. 11^r; Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 13013, fol 1^r.

84 Zur Modifikation des ikonographischen Schemas der ›Himmelsleiter‹ siehe Kap. VI.2.1.



Abb 93a-c: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 35^v, fol. 86^r und fol. 91^r. Motiv 42 ›Die Erde im Mittelpunkt des Universums‹; Motiv 86 ›Himmelsweg und Höllenweg‹; Motiv 87 ›Die Himmelsleiter‹: Die Motive 42, 86 und 87 bauen durch ihre kompositorischen Elemente aufeinander auf. Dabei kann der Rezipient visuelle Bezüge diachron durch das Werk herstellen und die Lehren der unterschiedlichen Versstellen miteinander verknüpfen.

Die Abänderungen in den Bildern innerhalb der Überlieferung machen es in einigen Handschriften schwierig, solche Bezüge durch das Buch hindurch visuell herzustellen.

Die Zusammengehörigkeit einzelner Bilder über kompositorische Mittel wird auch bei rein narrativen Darstellungen hergestellt. Darstellungskonzepte werden innerhalb des Werkes in unterschiedlichen Motiven aufgegriffen und können diachrone Beziehungen zwischen Motiven und somit auch Inhalten des Lehrgedichts veranschaulichen.

Einen analogen Darstellungsmodus weisen beispielsweise die Motive 61 und 78 auf.⁸⁵ In beiden Motiven thront eine Figur, der sich von rechts drei Personifikationen nähern und neben der links eine weitere Figur in beratender Funktion positioniert ist. Während das Motiv 61 einen Herrn darstellt, der an den Schmeicheleien der personifizierten Laster zweifelt, zeigt Motiv 78 die thronende personifizierte Tugend, die über drei weitere Tugenden gebietet. Im Gegensatz zur kompositorischen

85 Vgl. Kap. IV.1.2.

Reihung der Motive 42, 86 und 87 werden in den Motiven 61 und 78 ein negativ und ein positiv konnotiertes *exemplum* in gleicher Manier veranschaulicht.

VIII.3 Programmatischer Aufbau

Die Bilder zeigen sowohl auf der Einzelbildebene als auch im Gesamtkonzept eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber dem Text. Die maßgeblich durch die Bildtexte erzeugten Mikronarrationen auf der Einzelbildebene entfernen das Bildprogramm teilweise von einem direkten Versbezug und können eine feste Zuordnung von Bild und Text erschweren. Die Abstrakta der Verhaltenslehre werden konzeptionell als kleine Handlungsbilder veranschaulicht, in denen Szenen über den Text hinaus konstruiert werden.

Die Beispiele der Bilderreihen verdeutlichen, wie durch die Auswahl der Motive Schwerpunkte bei der Rezeption des Textes gesetzt wurden. Natürlich orientieren sich die Bilderreihen am Text und verlassen dessen Struktur nicht; dennoch erfolgt die Auswahl der Textstellen und ihre Umsetzung konzeptionell. Die Bilder können dabei im Rezeptionsvorgang chronologisch aufeinander folgen, aber auch diachronisch Inhalte vorbereiten und miteinander verknüpfen. Die Wahrnehmung des Textes wird maßgeblich mitbestimmt. Wie weit die Bilder dabei das Lehrgedicht nicht nur akzentuieren, sondern Lehren auch neu kontextualisieren können, hat die Analyse der ikonographischen Vorlagen gezeigt.⁸⁶

Die Rezeption des ›Welschen Gastes‹ kann nicht als ›anschauendes Lesen‹ in Henkels Sinne beschrieben werden.⁸⁷ Die Motive bilden keine zyklisch-narrative Folge, und so ist es für den Rezipienten zur Rezeption des Werkes nicht ausreichend, sich anhand der Bebilderung den Erzählablauf ins Gedächtnis zu rufen, selbst wenn man den Text der knapp 15.000 Verse verinnerlicht hatte. Im Vordergrund steht also weniger eine mögliche memoriale Funktion des Bilderzyklus,⁸⁸ vielmehr liegt das Potential der Bilder im Veranschaulichen von Abstraktem. Romeyke verweist bereits auf ihren interpretierenden und exemplifizierenden Charakter.⁸⁹ Nicht zuletzt durch die Alltagsnähe und das Entfachen von Gemütsbewegungen bei den Rezipienten⁹⁰ können die Bilder diskussionsfördernd sein – was eine weitere Strategie ist, die vermittelten Lehren aktuell zu halten.⁹¹

86 Vgl. Kap. VI.

87 HENKEL 2014, S. 38.

88 WANDHOFF 2002, S. 117 beschreibt die Miniaturen als »visuelle Mnemotechnik«. Auch für Wenzel tragen die Bilder zusammen mit den Sprachbildern im Text zu einer »Choreographie eines Imaginations- und Memorialtheaters« bei (WENZEL 2006b, S. 28).

89 ROMEYKE 2002, S. 156.

90 BOERNER 2009, S. 75.

91 CURSCHMANN 2007, S. 854 und CURSCHMANN 2002, S. 16f.

So bleibt festzuhalten, dass einerseits die Motive im ursprünglichen Konzept über das gesamte Lehrgedicht hinweg paradigmatische Zusammenhänge auf der visuellen Ebene erzeugen können. Andererseits werden die abstrakten Lehren in alltagsnahen Szenen belebt und im Erfahrungsschatz ihrer Rezipienten verankert. Dabei vermögen die Bilder im Speziellen im Laufe der Überlieferung durch kleine oder größere Veränderungen die Szenen aktuell zu halten oder die Verse des Lehrgedichts neu zu interpretieren.

IX Die Visualisierung der Überlieferungsgeschichte: Das Stemma

Untersuchungen zu den Motiven und ihrer Überlieferung wurden in der Forschung durch die Arbeiten von Oechelhäuser und Kries dominiert. Während Oechelhäuser ausgehend von der Handschrift A die Abweichungen in den Bildern der anderen Handschriften auf ihre korrekte Wiedergabe hin beschrieb,¹ notierte Kries Abweichungen und Übereinstimmungen ausgehend von Handschrift G.² Mit ihnen stützte er seinen Befund der genealogischen Zusammenhänge der erhaltenen Handschriften, die er basierend auf den textkritischen Untersuchungen erstellt hatte.

Für die stemmatologische Untersuchung reicht ein reiner Vergleich der erhaltenen Motive in den einzelnen Handschriften nicht aus. Die Bilderkonkordanz zum ›Welschen Gast‹ im Sammelband von Wenzel und Lechtermann veranschaulicht dokumentarisch den Bestand der Bilder in den Handschriften, doch liefert sie keine Erkenntnisse für eine Untersuchung der Überlieferungsgeschichte. Leerstellen für fehlende Bilder in der tabellarischen Übersicht sind häufig auf einen Blattverlust zurückzuführen. Insgesamt konvergieren die dargestellten Motive in allen erhaltenen Handschriften. Wie bereits festgestellt, stimmen Anzahl und Anordnung der Motive in den jeweiligen Überlieferungszeugen überein; große Übereinstimmungen gibt es auch bei der Positionierung innerhalb der Verse des Lehrgedichts.³ Die Planung der Bildräume der Handschriften, in denen Bilder in die Textspalte eingepasst werden, zeigt eine große Übereinstimmung und eine konsequente Übernahme des Konzepts der Vorlage durch den jeweiligen Kopisten.

Um ein Stemma der bildlichen Überlieferungsgeschichte zu bilden, müssen die Bilder detaillierter erfasst werden. Wie in den Fallstudien der vorliegenden Arbeit gezeigt werden konnte, lassen sich über die Veränderung der Bildelemente Zusammenhänge zwischen einzelnen erhaltenen Handschriften konstruieren. Das Vorgehen beim Kopieren der Bilder folgte anderen Strategien als das beim Kopieren des Textes. Deutlich wurde auch, dass die Kopisten der jeweiligen Handschriften unterschiedlich mit dem Motivkanon umgehen. Zwar ließen sich Bildvarianten in einzelnen Handschriften konstatieren, doch scheinen einige Veränderungen so verständlich gewesen zu sein, dass sie als elementarer Teil der Bilder weitertradiert wurden.⁴ So konnten bei der Analyse der unterschiedlichen Motive gelegentlich Handschriftengruppen benannt werden, die Rückschlüsse auf den Prozess der Überlieferung des Werkes zulassen. In diesem Kapitel soll nun unter Einbezug aller

1 Vgl. OECHELHÄUSER 1890.

2 Vgl. KRIS 1984/85, Bd. 4.

3 Diese Erkenntnis ermöglicht eine tabellarische Übersicht, die von Franziska Wenig erstellt wurde. Darin ist die jeweilige Platzierung der Bilder innerhalb der Verse des Lehrgedichts vermerkt.

4 Vgl. beispielsweise die verkleinerte Darstellung der Figur des ›Kindes‹ in Motiv 24.

Bilder versucht werden, Aussagen über die Verwandtschaftsverhältnisse der erhaltenen Handschriften zu treffen. Ist es möglich, die Überlieferung der Bilder ähnlich der Überlieferung von Texten stemmatologisch zu erfassen? Erstmals soll eine phylogenetische Analyse eines Handschriftenkorpus auf Basis bildlicher Merkmale erstellt werden, um so eine Diskussionsgrundlage zu schaffen. Durch die gewonnenen Erkenntnisse kann dann das bisherige Handschriftenstemma nach Kries überprüft und, wenn möglich, ergänzt werden.

In der Textkritik ist die Rekonstruktion von verwandtschaftlichen Verhältnissen eine üblich gewordene Vorgehensweise. Im Grunde geht die Stemmatik, die es ermöglicht, genaue Bezüge der Überlieferung zu ermitteln und zu veranschaulichen, auf Lachmann zurück. Dieser bediente sich jedoch einer eher eklektizistischen Methode, um eine älteste Textform zu finden, bei deren Untersuchung dann die Verwandtschaftsverhältnisse analysiert werden, um einen Archetyp zu identifizieren. Den Schritt zu einer vollständigen genealogischen Ordnung, zu den Abstammungsverhältnissen und zu ihrer Darstellung in einem Stammbaum vollzogen laut Sahle andere Forscher.⁵ So habe sich die Stemmatik als Kern der historisch-kritischen Ausgabe im Verlauf der 150 auf Lachmann folgenden Jahre zu einer komplexen wissenschaftlichen Methode mit dem Anspruch klarer, nachvollziehbarer Regelmäßigkeit entwickelt.⁶ Dieser Prozess innerhalb der kritischen Edition ist dabei zum Gegenstand der Entwicklung einer möglichst scharfen, mathematischen Methode geworden.

Die Überlieferungssituation und der kritische Umgang mit ihr ist eine der Voraussetzungen für die Bildung eines Stammbaums. Bein bemerkt, dass die Stemmatologie umso komplizierter wird, je üppiger sich die Überlieferung darstellt.⁷ Besonders in älteren Editionen suggerierten Stammbäume eine »trügerische Faktizität«, denn Abhängigkeitsverhältnisse seien viel komplexer als in früherer Zeit angenommen. Besonders die Kontamination einzelner Handschriften, also die Verwendung mehrerer Vorlagen für die Abschrift eines Textes, gestaltet die Einordnung solcher Handschriften schwierig.⁸ Der klassischen Methode wird trotz differenzierter Regeln und einiger Erfolge vorgeworfen, »dass sie nicht für alle (sondern für zunehmend wenige) Fälle zu einem eindeutigen Ergebnis führt« und kaum Objektivität beanspruchen kann.⁹

Um die bildliche und letztlich die Überlieferungsgeschichte des Werkes des ›Welschen Gastes‹ in einem Stammbaum abbilden zu können, sollen die Beziehungen der bebilderten Handschriften zunächst mit einigen Methoden der Phylogenetik berechnet und dargestellt werden. Durch diese unterschiedlichen Ansätze,

5 SAHLE 2013, Bd. 1, S. 27.

6 Ebd., S. 28.

7 BEIN 2000, S. 86.

8 NELLMANN 2001, S. 377.

9 SAHLE 2013, Bd. 1, S. 115.

deren Vor- und Nachteile bei der Analyse von Handschriftenkorpora diskutiert werden sollen, kann eine Grundlage entstehen, auf welcher einzelne Handschriftenbeziehungen anhand von Beobachtungen nochmals intensiv untersucht werden. Das neue Stemma soll schließlich manuell erstellt werden. Dabei wird versucht, die Relationen der erhaltenen Handschriften in einem chronologischen lesbaren Baum wiederzugeben. Durch diese Vorgehensweise soll zum einen die Nachprüfbarkeit der Ergebnisse gewährleistet werden. Die Merkmale, auf welchen die phylogenetische Analyse beruht, werden in ihrer Auswahl und den zur Berechnung genutzten Methoden erklärt und dem Appendix hinzugefügt. Zum anderen werden die überlieferungsgeschichtlichen Zusammenhänge der Bilder anhand dieser Berechnungen analysiert und der Befund kritisch bewertet. Dies ermöglicht eine Reflexion über sowohl die Möglichkeiten als auch die Probleme sowie Grenzen der Untersuchungen einer bildlichen Überlieferungsgeschichte.

IX.1 Die computerbasierte phylogenetische Analyse

Bereits im frühen 19. Jahrhundert wurden die Verwandtschaftsverhältnisse erhaltener Handschriften nicht nur untersucht, sondern auch in Stemmata dargestellt.¹⁰ Bis in die 1990er Jahre wurden Stemmata vornehmlich manuell erstellt, sind aber seitdem zunehmend auch automatisch generiert und analysiert worden. Die Nutzung phylogenetischer Methoden und Algorithmen in der Evolutionsbiologie wurde und wird kontinuierlich weiterentwickelt und auf weitere Disziplinen übertragen, wie beispielsweise die Textkritik.¹¹ Vor allem ausgehend von diesen bereits stattgefundenen Übertragungen sollen die Berechnungsmethoden der Evolutionsbiologie und Bioinformatik auf die Überlieferung der Bilder im ›Welschen Gast‹ modifiziert und angewandt werden.

10 WYHE 2005, S. 99 nennt als ältestes erhaltenes Schema dieser Art das in der Arbeit von Collin und Schlyter (1827) erhaltene Stemma zu mittelalterlichen Gesetzestexten in Schweden. Dabei handelte es sich um eine vornehmlich linguistisch ausgerichtete Untersuchung.

11 Für die Beratung und Klärung meiner Fragen von der ersten Idee einer phylogenetischen Untersuchung bis zur Durchführung danke ich der Expertise von Dr. Jakub Šimek. Für den Zugang zur phylogenetischen Analyse innerhalb der Textkritik und eine erste umfassende Übersicht über ihre Entstehung, Geschichte, Entwicklung, Stärken und Schwächen danke ich Nicolai Schmitt für die Einsicht in seine Masterarbeit »Phylogenetische Analyse der Verse 11.184–11.377 von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹«, die er 2016 bei Prof. Dr. Tobias Bulang in Heidelberg eingereicht hat. SCHMITT 2016 überträgt auf verständliche Weise die Analysemethoden der Bioinformatik auf die Textkritik und kann so phylogenetische Analysen auf sein eigenes Material kritisch anwenden.

IX.1.1 Entwicklung und Übertragung auf andere Disziplinen

Die Idee, genealogische Beziehungen zwischen Textzeugen zu beschreiben und diagrammatisch abzubilden, entstand nicht lange nach der Entdeckung evolutionsbiologischer Zusammenhänge von Lebewesen. Charles Darwin († 1882) legte 1859 sein Hauptwerk ›Über die Entstehung der Arten‹ vor,¹² in dem er mit zahlreichen Beispielen seine Theorie über die Evolution, d. h. die allmähliche Veränderung der vererbaren Merkmale einer Population von Lebewesen von Generation zu Generation, belegt.¹³ Einen ›Stammbaum des Lebens‹, den bereits Darwin im Sinn hatte, veröffentlichte 1874 Ernst Haeckel († 1919).¹⁴ Der ›Systematische Stammbaum des Menschen‹ zeigt dessen genealogische Entwicklung, die in einem Ursprung wurzelt. Neben diesen gegenständlichen Darstellungen eines Baumes entstehen innerhalb der evolutionstheoretischen Forschung viele diagrammatische Abbildungen, welche die Zusammengehörigkeit und Abstammungsverhältnisse der Lebewesen verdeutlichen.¹⁵ Die Evolutionsbiologie und Textkritik entwickelten sich weiterhin parallel und diskutierten wechselseitig ihre Methodik.¹⁶ Die Bildung von Stemmata wurde in der methodischen Herangehensweise in beiden Fächern in der Forschungsgeschichte immer wieder kritisiert, bis sie in den 1970er und 1980er Jahren einen neuen Aufschwung erfuhr.¹⁷

Eine besondere Zäsur, die der Idee der Phylogenetik unmittelbar vorausging, war die revolutionäre Entdeckung der DNA (*deoxyribonucleic acid*) in der Mitte des 20. Jahrhunderts. James D. Watson und Francis H. C. Crick (1953) konnten erstmals genetische Informationen der Lebewesen und ihre Weitergabe an folgende Generationen analysieren,¹⁸ auf deren Grundlage evolutionäre Verwandtschaftsverhältnisse, Klassifikationen und Gruppierungen erfolgen konnten. Nach einschlägigen Fachdiskussionen neuer Ansätze, Theorien und Methoden zur Entwicklung, Applikabilität und Darstellung solcher Verwandtschaftsverhältnisse adaptierten in den 1990er Jahren andere Disziplinen die Vorgehensweisen.¹⁹

12 DARWIN 1859, S. 422 vermutete bereits, dass ein Stammbaum der Entwicklung der menschlichen Rassen ähnlich einem Stammbaum der Entwicklung der Sprache sei.

13 WIESENMÜLLER et al. 2013, S. 6–8 geben eine gute Übersicht über die Entwicklung der Evolutionstheorie. Darin enthalten ist auch einer der ersten Stammbäume mit Erläuterung von Darwins Hand (S. 7, Abb. 1.2).

14 HAECKEL 1874, Tafel XII.

15 Zu finden auch bereits bei HAECKEL 1874.

16 Die Anfänge, Gemeinsamkeiten und Entwicklungen zwischen der Phylogenetik und der Stematologie werden u. a. besprochen bei PLATNICK/CAMERON 1977; CAMERON 1987; O'HARA 1992; ROBINSON/O'HARA 1996.

17 Die kritischen Auseinandersetzungen mit der Methode werden besonders gut bei ROBINSON/O'HARA 1996 erläutert.

18 WATSON/CRICK 1953.

19 Wie SCHMITT 2016 in seiner Arbeit darlegen kann, adaptieren neben der Textkritik, die im Folgenden genauer beschrieben wird, sowohl die Linguistik (vgl. u. a. ATKINSON/GRAY

Vergleichbare Ausgangssituationen und Zielsetzungen ermöglichten den Übertrag der evolutionsbiologischen Methoden auch auf die Untersuchung von Handschriften:

The copying of a manuscript by a scribe with the incorporation of changes that were then propagated when that copy was in turn copied shows clear parallels to the error-prone replication of DNA.²⁰

Umfassende Versuche, die phylogenetischen Methoden auf die Textkritik zu übertragen und diese zur Ergründung der Verwandtschaftsverhältnisse von Manuskripten zu nutzen, unternahm eine interdisziplinäre Forschergruppe in Cambridge. Das Projekt ›Canterbury Tales‹ (1994–2000) untersuchte in vier Phasen alle Textzeugen der Erzählungen von Geoffrey Chaucer († 1400).²¹ Die Handschriften wurden in eine computerlesbare Form transkribiert und Annotationsverfahren für die Unterschiede zwischen den Textzeugen entwickelt. Der Variantencorpus wurde mit phylogenetischen Methoden analysiert und als Methode für die Stemmologie fruchtbar gemacht. Dieses Vorgehen wurde von weiteren editorischen Projekten genutzt und weiterentwickelt.²²

Bei der Auswertung der Ergebnisse können jedoch widersprüchliche Informationen in den Datenmengen zu Problemen führen.²³ Bei der phylogenetischen Analyse von Texten müssen die Umstände solcher Kopierprozesse bei der Auswertung stets mitbedacht werden. Wie bereits in Kap. III der vorliegenden Arbeit beschrieben wurde, kann das Verhältnis von Vorlage und Kopie ganz unterschiedlich definiert sein und auch der Vorgang des Abschreibens selbst vom jeweiligen Kopisten unterschiedlich aufgefasst werden. Bei der phylogenetischen Analyse gibt es mehrere Entstehungsmöglichkeiten für die ›Leitfehler‹, die als Merkmale die Verwandtschaftsverhältnisse entschlüsseln sollen:

2005; FORSTER/RENFREW 2006; GRAY et al. 2009, NICHOLS/WARNOW 2008; STEELE et al. 2010) als auch die Kulturwissenschaft (vgl. u. a. COLLARD et al. 2004; STEELE et al. 2010; TEHRANI/COLLARD 2010; TĚMKIN/ELDREDGE 2007; SPENCER/HOWE 2004) die Methoden der Phylogenetik für ihre Untersuchungen. Die Verwandtschaftsverhältnisse von Sprachen und kulturellen Artefakten werden untersucht und ihre Entwicklungen beschrieben.

20 HOWE/WINDRAM 2011.

21 BLAKE/ROBINSON 1994. Zahlreiche Aufsätze in unterschiedlichen Fachzeitschriften halten die methodischen Fortschritte des Projektes fest: BARBROOK et al. 1998; SPENCER/HOWE 2004;

22 Zu nennen ist hier vornehmlich die digitale Parzival-Edition unter der Leitung von Michael Stolz, vgl. STOLZ 2003, STOLZ 2006, STOLZ 2010 und STOLZ 2013, ausführliche Liste der projektrelevanten Literatur unter: <http://www.parzival.unibe.ch/projektpraesentationen.html> [13. September 2018].

23 HOWE et al. 2004 erläuterte bereits die vergleichbaren Phänomene zwischen der molekulargenetischen Evolution und der Textkritik, die zu fehlerhaften Stellen in den Daten führen können.

- 1) Der Schreiber verändert (bewusst oder unbewusst) Textstellen gegenüber seiner Vorlage. Wird diese Abschrift nun wieder als Vorlage für eine weitere Kopie verwendet, wird die veränderte Stelle in der Regel übernommen. Dennoch muss damit gerechnet werden, dass solche ›Fehler‹ vom nächsten Kopisten auch erkannt werden und entweder zur Restitution des ursprünglichen Textes oder zu anderen ›Fehlern‹ führen.
- 2) Abschriften können kontaminiert sein. Dies bedeutet, dass dem Schreiber mehrere Handschriften vorlagen, die er nutzte. Es kann sowohl zu einem Vorlagenwechsel innerhalb des Textes als auch zu einer simultanen Verwendung kommen. Während ein Vorlagenwechsel gut zu identifizieren ist, können hybride oder modifizierte Texte durch mehrere zeitgleich verwendete Vorlagen die Verortung der Abschrift innerhalb der Überlieferungsgeschichte erschweren. Kontamination ist greifbar, wenn der mutmaßlich kontaminierte Textträger einerseits Sonderfehler seiner eigenen Vorlage nicht zeigt, andererseits Sonderfehler anderer Handschriften zeigt, von denen er nicht hauptsächlich abhängt.²⁴ Dabei setzt die Kontamination ein philologisches Interesse am Text voraus. Vor allem Bumke kritisiert, dass die konventionelle Textkritik überall dort Kontamination annehme, wo die Befunde nicht ins Stemma passten.²⁵
- 3) ›Fehler‹ treten unabhängig voneinander auf. Die Polygenese von Fehlern, d. h. ihr paralleles Auftreten in verschiedenen Textzeugen ohne gegenseitige Beeinflussung, erschweren das Erstellen systematisch schlüssiger Rekonstruktionen von Verwandtschaftsverhältnissen.²⁶

Die gute Übertragbarkeit durch ähnliche Ausgangssituationen und Zielsetzungen der Evolutionsbiologie und Textkritik ermöglichte neue und umfassendere Analysemethoden bei der Bestimmung genealogischer Verhältnisse von Textzeugen. Verwandtschaftsverhältnisse von Handschriften konnten auf der Basis relativ großer Datenmengen rekonstruiert und überprüft werden, was zuvor kaum möglich war.

24 MAAS 1960, S. 8.

25 BUMKE 1996, S. 14.

26 KLEINOGEL 1979, S. 58 beschreibt die Polygenese von Fehlern bereits für die klassische Textkritik als schwer zu interpretierendes Phänomen. Bei der Lachmannschen Methode könne es bei der Bestimmung der Abweichungen aufgrund des parallelen Auftretens von Fehlern ohne gegenseitige Beeinflussung zu Fehlinterpretationen kommen, derer man nicht gewahr sein könne.

IX.1.2 Anwendbarkeit in der Bildwissenschaft

Die übertragenen und bewährten Methoden, die in textkritischen Untersuchungen zu fundierten Ergebnissen kamen, sollen nun auf die Untersuchung der Bilder des ›Welschen Gastes‹ angewandt werden. Dies kann nur in modifizierter Weise geschehen und gestaltet sich in der vorliegenden Arbeit als ein Experiment. Im Folgenden soll die Applizierbarkeit der Phylogenetik bei der Untersuchung einer Überlieferungsgeschichte erprobt werden. Die jeweiligen Schritte werden aus diesem Grund detailliert beschrieben, um eine Überprüfbarkeit zu ermöglichen und die Grundlage für eine Reflexion und Diskussion der Ergebnisse zu schaffen

Für die Bildung eines Stemmas mit Hilfe der Phylogenetik müssen Übereinstimmungen und Abweichungen der Bilder des ›Welschen Gastes‹ betrachtet werden. Im Gegensatz zu beispielhaft analysierten Motiven in den anderen Kapiteln dieser Arbeit müssen diese nicht interpretatorisch untersucht, sondern systematisch erfasst werden. Über diese Erfassung soll dann die relative Ähnlichkeit der Handschriften basierend auf den Bildern ermittelt werden.

Ähnlich der Sequenzanalyse verschiedener Organismen in der Bioinformatik²⁷ wurde für jedes erhaltene Motiv eine Merkmalmatrix (*character matrix*) erstellt. Dabei werden die einzelnen Merkmale (*characters*), die in einer Tabellenzelle stehen, in Ziffern ausgedrückt.²⁸ In den Tabellen sind Taxa als Spalten und die Sites als Zeilen angeordnet (Abb. 94).²⁹ Diese umgekehrte Darstellung gegenüber der gebräuchlichen Merkmalmatrix ermöglicht es, eine vertikal fortlaufende Tabelle zu erstellen, in welche die Entitäten der Motive in den aufeinanderfolgenden Zeilen vermerkt werden können.³⁰ Ein Taxon entspricht einer Handschrift und wird in der Spaltenüberschrift gekennzeichnet durch die Handschriftensiglen. Die Sites entsprechen den untersuchten Entitäten im Bild. Entitäten, die innerhalb der Überlieferung unverändert bleiben, werden nicht aufgeführt, da sie nicht relevant für die Auswertung sind (Abb. 116, Site 3).

27 Vgl. GIBAS et al. 2002.

28 Schmitt veranschaulicht detailliert, wie die Übernahme der Sequenzanalyse von Organismen auf die Textkritik übertragen werden kann. Die Übertragung in die Bildwissenschaft erfolgt in dieser Arbeit nach einem ähnlichen Prinzip.

29 ›Taxon‹, ›Taxa‹ (pl.) beschreibt eine Gruppe von Organismen in der Evolutionsbiologie. In den Matrizen aller gängigen Programme für die Erstellung phylogenetischer Bäume und Netzwerke werden sie in den Zeilen beschreiben. ›Site‹ beschreibt im Folgenden die Tabellenzeile.

30 Die umgekehrte Anordnung der Taxa und Sites dient ausschließlich der einfacheren Darstellung in einem Printformat. Da vierzehn Handschriften untersucht werden, gibt es in der Tabelle 14 Taxa. Hingegen werden 120 Motive und darin mehrere enthaltene Entitäten untersucht. Somit werden die Sites eine deutlich höhere Anzahl von Zeilen benötigen. Dies soll dem Leser das Lesen der Tabellen erleichtern.

	Taxon 1	Taxon 2	Taxon 3	Taxon 4	Taxon 5	Taxon 6	Taxon 7	Taxon 8	Taxon 9	Taxon 10	Taxon 11	Taxon 12	Taxon 13	Taxon 14
Site 1	0	0	0	0	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
Site 2	0	0	1	1	1	0	2	2	1	2	?	?	?	?
Site 3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	?	?	?	?

Abb. 94: Beispiel für eine Merkmalmatrix.

Die Matrix zu Motiv 35 zeigt ein solches Beispiel (Abb. 95a). Die Informationen des Bildes einer jeweiligen Handschrift werden so aufbereitet, dass Übereinstimmungen und Abweichungen der einzelnen Entitäten als Varianten über die Ziffern kenntlich werden. Die Zählung beginnt immer bei Null; eine neue Ziffer bekommt eine neu auftretende Variante. Das Fragezeichen (?) beschreibt eine Information, die nicht verfügbar ist. Dies bedeutet in den meisten Fällen, dass das Motiv aufgrund von Blattverlust oder Auslassung nicht vorhanden ist. Das Merkmal bleibt in der Auswertung schließlich unberücksichtigt. Auf die Kennzeichnung von Lücken, die in der Analyse als fehlend gewertet werden, durch einen Gedankenstrich (-) wird in dieser Arbeit verzichtet. Sollte eine Entität im Bild nicht vorhanden sein, wird dies in den Tabellen ebenfalls mit einer Ziffer abgebildet.

Das Motiv 35 besteht in allen Handschriften aus einer Figur, die im ursprünglichen Konzept das personifizierte Laster der Unbeständigkeit veranschaulichte (Abb. 95b).³¹ Die erste Zeile der Tabelle (Site 1) beschreibt diese Figur in ihrer Gestaltung: 0: Die Figur ist viergeteilt; 1: Die Figur ist ungeteilt. Wie im diachronen Vergleich der Bilder deutlich wird, ist das personifizierte Laster in den Handschriften A, G, S, D und E in unterschiedliche Teile zerlegt, im Gegensatz zu den übrigen erhaltenen Bildern der Handschriften a, U, W, H und b. So ergeben sich weitere Übereinstimmungen und Abweichungen in der erstgenannten Handschriftengruppe, die über die Art und Weise der Teilung identifiziert werden. Während die Figuren der Handschriften A und G in vier deutlich voneinander abgerückte Körperpartien zerlegt sind, ist die Teilung in den Handschriften S, d und E durch Streifen auf dem Körper angedeutet. In der Matrix kann diese Variante in den Handschriften wiedergegeben werden, die das gleiche Merkmal tragen (Site 1, Merkmal 0). Die zweite Zeile (Site 2) konkretisiert nun die Vierteilung: 0: die Figur ist physisch geteilt; 1: Die Teilung ist im Gewand angedeutet. Bei der Konkretisierung einer Variante werden die anderen Taxa mit einem Fragezeichen (?) versehen und nicht gewertet. Im Beispiel des Motivs 35 sind das die Handschriften a, U, W, H und b, die nicht konkretisiert werden, da sie eine andere Variante enthalten (Site 1, Merkmal 1). Die dritte Zeile (Site 3) beschreibt die Beschriftung der Figur: 0: Vier Teile der Figur werden beschriftet; 1: Zwei Teile der Figur werden beschriftet; 3: Keine Beschriftung der einzelnen Teile.

31 Eine ausführliche Analyse des ursprünglichen Konzepts und der zugrundeliegenden ikonographischen Tradition dieses Motivs findet sich in Kap. VI.1.2.

Motiv	Entität	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
35	(1) Die Unbeständigkeit (Figur)	0	0	0	0	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
	(2) Die Unbeständigkeit (Figur)	0	0	1	1	?	?	?	?	1	?	?	?	?	?
	(3) Die Unbeständigkeit (Beischrift)	0	0	0	0	1	2	2	0	0	2	?	?	?	?

Abb. 95a: Merkmalmatrix zu Motiv 35. In der ersten Spalte ist die Nummer des Motivs aufgeführt. Die nächste Spalte erläutert die Entität, die in den Zeilen systematisch untersucht wird (Sites). Die folgenden Spalten (Taxa) geben die jeweils untersuchte Handschrift mit ihrer Sigle an. Die Ziffer in den Tabellenzellen gibt das Merkmal (character) wieder. Übereinstimmende Varianten bekommen die gleichen Ziffern. Das Fragezeichen (?) steht für nicht vorhandene Merkmale, die unberücksichtigt bleiben.



Abb. 95b: Motiv 35 ›Die viergeteilte Unbeständigkeit‹ in den Handschriften A, G, S, D, a, U, W, H, E, b (von links oben nach rechts unten).

IX.1.3 Erstellung einer Merkmalmatrix

Bei der Auswahl der Merkmale spielt immer die Interpretation des Wissenschaftlers eine große Rolle. Die Grundlage dieser subjektiv getroffenen Entscheidungen muss erklärt werden, um so einen gewissen Grad an ›Intersubjektivität‹ zu erreichen, postuliert Salemans.³² Objektivität bei der Auswahl von Unterschieden und Merkmalen sei schlichtweg nicht möglich. Was Salemans für die Textkritik fordert, muss in mindestens ebensolchem Maß auch bei der Analyse der Bilder gelten. Der Ermessensspielraum für die Auswahl kann durch einen Kriterienkatalog begrenzt werden, dennoch ist der Grat zwischen Übereinstimmung und Abweichung manchmal sehr schmal. Ob ein Kopist bei abweichendem Ergebnis dennoch darum bemüht war, bestimmte Elemente in gleicher Weise wie andere Beispiele wiederzugeben, lässt sich manchmal im direkten Vergleich der Bilder eines Motivs postulieren, denn die Bilder unterscheiden sich stark durch die bereits angesprochenen stilistischen Unterschiede. Eine gute Kenntnis der Darstellungsgewohnheiten der Kopisten der jeweiligen Handschrift ist bei der Beurteilung hilfreich und zu berücksichtigen.

Um eine sorgfältige und stringente Auswahl der Merkmale zu treffen, wird diese nach folgenden Punkten erfolgen:

- 1) Pro Motiv sollen möglichst viele Merkmale ausgewählt werden. Eine hohe Anzahl von Merkmalen in der Matrix kann in der Auswertung einer zu starken Gewichtung vermeintlicher Fehlinterpretationen der Merkmale vorbeugen.³³
- 2) Generell sollen keine Merkmale berücksichtigt werden, die sich auf die Farbgebung beziehen. Diese scheint nach den bisherigen Befunden keine entscheidende Rolle in den Bildern gespielt zu haben bzw. ist höchst variabel.
- 3) Kleidung und äußeres Erscheinungsbild der Figuren sind zwar hochgradig abhängig vom jeweiligen Stil der Handschrift, besonders von Entstehungszeit und -region, doch zeigte sich bei der Analyse in Kap. IV, dass bei der Figurengestaltung gelegentlich ein Konzept tradiert wird und die Kleidung die Figuren attributiv kennzeichnet. Deswegen sollen solche Merkmale dann in die Matrix aufgenommen werden, wenn in zwei oder mehr Handschriften die gleiche Variante zeigen (Abb. 96).³⁴

32 SALEMANS 1996, S. 11.

33 Auf Anraten von Dr. Jakub Šimek, der die phylogenetische Analyse des Textes des ›Welschen Gastes‹ durchführte, wird auf eine dezidierte Vorauswahl der Merkmale verzichtet. Die Fehleinschätzungen bei der Auswahl der Merkmale werden so die Ergebnisse weniger beeinflussen, da sie in Relation zur Gesamtanzahl wahrscheinlich nur einen kleinen Teil der Gesamtsumme bilden werden. Objektive Ergebnisse können in keinem Fall gewährleistet werden.

34 Ausgenommen sind dabei die Handschriften U und W. Die Handschrift W übernimmt als wahrscheinlich direkte Kopie von U den Stil bei der Figurengestaltung fast ausnahmslos.

Motiv	Entität	A	G	S	D	b	
91	(1) Der Herr (Figur)	0	0	0	0	1	0: trägt Umhang; 1: trägt keinen Umhang
	(2) Der Herr (Figur)	0	1	1	0	0	0: trägt Kopfbedeckung; 1: keine Kopfbedeckung



Abb. 96: Motiv 91 »Der habstüchtige Reiche bekommt Geld, der Bedürftige nicht« (Ausschnitt). Von links nach rechts: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 102^v. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 50^v. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2^o 1 (Sigle: S), fol. 53^v. Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 50^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 51^r. Das Motiv veranschaulicht das Handeln des Herrschers. Der Reiche, getrieben von der Gier, kniet vor seinem Herrn (nicht zu sehen). Dieser sitzt auf einer einfachen Thronbank und schüttet ihm Geld in seinen geöffneten Mund. Der Herr trägt in den Handschriften A, G, S und D, wie in vielen Motiven, einen langen Umhang über seinem Gewand. In Handschrift b ist er nur in einem weiten Gewand dargestellt. Während er in den Handschriften A, D und b zusätzlich durch eine Kopfbedeckung hervorgehoben wird, trägt er in G und S keine. Daraus ergibt sich die obige (beispielhaft reduzierte) Tabelle zu diesem Motiv.

- 4) In Kap. IV wurde auch deutlich, dass besonders Gesten in ihrer Verständlichkeit zeitlich und regional gebunden sein können. Hier muss bei der Auswertung ggf. mit einer hohen Anzahl polygenetischer Fehler gerechnet werden. Dennoch sollen Gesten aufgenommen werden, sofern sie zu benennen sind (Abb. 97). Dabei gilt ebenfalls, dass eine Geste mindestens in zwei oder mehr Handschriften identifiziert werden muss, damit sie ein Merkmal darstellen kann. Gleiches gilt für die Positionierung und Körperhaltung der Figuren (Abb. 98).
- 5) Das Geschlecht soll als Merkmal dann in die Tabelle aufgenommen werden, wenn es eindeutig über Frisur oder Kleidung zu bestimmen ist. Wie Starkey in ihren Untersuchungen feststellt, unterliegt besonders die Darstellung der allegorischen Personifikationen einem häufigen Geschlechterwechsel innerhalb der Überlieferung.³⁵ Zwar kommt sie zu dem Ergebnis, dass Kopisten die Rolle des Geschlechtes unabhängig von ihren Vorlagen konzipierten,³⁶ dennoch soll auch das Geschlecht als Merkmal aufgenommen werden, sofern es eindeutig festgestellt werden kann (Abb. 99). Bei unklarer Zuweisung wird ein Fragezeichen verwendet (?).

³⁵ Vgl. STARKEY 2006.

³⁶ Ebd., S. 136.

Motiv	Entität	A	G	S	a	E
73	(1) Der betrogene Ehemann (Figur)	0	0	1	2	1

0: Händeringen; 1: Hände kreuzen; 2: Redegestus



Abb. 97: Motiv 73 ›Eine untreue Ehefrau‹ (Ausschnitt). Von links nach rechts: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 63^r. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 34^v. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1 (Sigle: S), fol. 22^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 320 (Sigle: a), fol. 37^r. New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54 (Sigle: E), fol. 25^v. Das Motiv zeigt zwei Figurenpaare. Rechts (nicht zu sehen) ist ein kosendes Paar dargestellt. Links der Ehemann, der auf den Betrug seiner Frau aufmerksam gemacht wird. Als Zeichen seiner Trauer ringt er die Hände in den Handschriften A und G, kreuzt er die Hände vor der Brust in S und E oder gestikuliert in a einer Art Redegestus, der das Gesagte verstärkt. Daraus ergibt sich die obige (beispielhaft reduzierte) Tabelle zu diesem Motiv.

Motiv	Entität	A	G	U	b
50	(1) Der Reiche	0	0	1	1
	(2) Die Gier (Figur)	0	0	1	1

0: frontale Stellung zum Betrachter; 1: nach links gedreht
0: hochgezogene Schultern; 1: keine hochgezogenen Schultern



Abb. 98: Motiv 50 ›Der Reiche und der Arme‹ (Ausschnitt). Von links nach rechts: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 48^r. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 28^r. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571 (Sigle: U), fol. 29^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 27^r.

Der Reiche trägt die zwei personifizierten Laster Furcht und Gier. Die Handschriften A und G zeigen die Beispielfigur in frontaler Stellung zum Betrachter hingewandt; in U und b ist die Figur nach links gedreht. Die Personifikation der Gier erscheint in allen Handschriften verkleinert. In A und G hat sie die Schultern (oder Ellenbogen) deutlich nach oben gezogen, im Gegensatz zur Darstellung in den anderen beiden Handschriften. Daraus ergibt sich die obige (beispielhaft reduzierte) Tabelle zu diesem Motiv.

Motiv	Entität	G	S	U	E	b
61	(1) Die Gier (Figur)	0	0	1	0	0
	(2) Die Unbeständigkeit (Figur)	?	0	1	1	0



Abb. 99: Motiv 61 ›Der Herr zweifelt an Schmeicheleien‹ (Ausschnitt). Von links nach rechts: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 31^v. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1 (Sigle: S), fol. 18^v. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571 (Sigle: U), fol. 33^v. New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54 (Sigle: E), fol. 22^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 31^r.

Die drei personifizierten Laster Gier, Kargheit und Unbeständigkeit treten an den Herrn (nicht zu sehen) heran und bringen ihre Anliegen vor. Das Geschlecht dieser Figuren wird im Laufe der Überlieferung häufig verändert. Die rechte Figur, die Unbeständigkeit, ist in Handschrift A nicht eindeutig als männlich oder weiblich zu identifizieren (ausführliche Argumentation bei STARKEY 2006, S. 133f.). Daraus ergibt sich die obige (beispielhaft reduzierte) Tabelle zu diesem Motiv.

- 6) Bildtexte werden als Bestandteil des Bildes untersucht. Spruchbänder wie Beischriften werden anhand ihres Inhalts miteinander verglichen. Es wird keine Untersuchung lexikalischer, grammatischer oder syntaktischer Art erfolgen.³⁷ Die Gestaltung der Spruchbänder selbst wird ebenfalls nicht berücksichtigt. Denn wie sich in Kap. V zeigte, können diese sich bereits von Zeichner zu Zeichner innerhalb einer Handschrift unterscheiden.

³⁷ Dies wäre neben der Untersuchung der Verwandtschaftsverhältnisse der Handschriften über den Text und über die Bilder eine dritte interessante Herangehensweise, die die Überlieferungsgeschichte des Werkes erhellen könnte.

- 7) Nicht nur die einzelnen Bildelemente, sondern auch die Gesamtkomposition des Bildes wird untersucht. Dies betrifft den Aufbau und die Anordnung der Figuren.
- 8) Auch die Verankerung durch das Layout in den Text des Lehrgedichts wird berücksichtigt. In einigen untersuchten Beispielen zeigte sich, dass die Bilder, die durch das Layout einiger Handschriften zumeist nach den korrelierenden Versen positioniert werden, in verschiedene Textstellen eingefügt sein können. Entsprechende Bilder eines Motivs, die nicht in die Textspalte eingeschoben sind, werden mit einem Fragezeichen (?) versehen und bleiben unberücksichtigt in der Bewertung.

Auch nach der Bestimmung eines Kriterienkatalogs für die Auswahl der Merkmale kann zwar mit einer gewissen Stringenz vorgegangen werden, dennoch bleibt die Auswahl und Wertung subjektiv. Um Transparenz zu schaffen, ist die komplette Tabelle dieser Arbeit angehängt und somit eine Möglichkeit zur Überprüfung der Vorgehensweise gegeben.³⁸

IX.1.4 Der Weg von der Merkmalmatrix zum Diagramm

Nachdem für alle Motive Tabellen angelegt wurden, welche die Abweichungen und Übereinstimmungen der Bilder erfassen, werden diese in eine Matrix überführt.³⁹ Die Matrix, die nur noch die Ziffern der Merkmale enthält, wurde mit dem Programm *Mesquite*⁴⁰ erstellt und als *nexus*-Datei gespeichert. Dieses Dateiformat (.nex) kann in das verwendete Open-Source-Programm *SplitsTree*⁴¹ eingespeist werden. Bevor das verwendete Programm und die Berechnungen erklärt werden, folgen Erläuterungen der phylogenetischen Bäume und Netzwerke allgemeiner Art.

Ein »phylogenetischer Baum« ist eine diagrammatische Darstellung, der die Evolutionsgeschichte einer Reihe von Taxa darstellt.⁴² Er besteht aus Kanten und

38 SALEMANS 1996, S. 12 postuliert in seiner »second text-genealogical basic rule«, dass die Grundlage eines textgenealogischen Stammbaums immer nachprüfbar sein soll. So bestünde die Möglichkeit, die Varianten und Merkmale und somit auch die getroffenen Entscheidungen zu verifizieren oder zu falsifizieren.

39 Die gängigen Programme, die es einfach ermöglichen, solche Matrizen zur Berechnung von Bäumen zu erstellen, definieren die Taxa in den Zeilen und die Sites in den Spalten. Die Tabelle in dieser Arbeit ist, wie bereits beschrieben, umgekehrt angeordnet. Dies dient ausschließlich Gründen der besseren Abbildungsmöglichkeit.

40 *Mesquite* ist ein Softwarepaket, das hauptsächlich für phylogenetische Analysen entwickelt wurde. Es ist weitgehend in Java geschrieben und verwendet *nexus*-formatierte Dateien. *Mesquite* enthält auch Tools zum Simulieren von Daten in Spezien- und Genbäumen und DNA-Matrizen. Vgl. MADDISON/MADDISON 2018.

41 Vgl. HUSON/BRYANT 2006. Verwendet wurde die Version *SplitsTree 4* [www.splitstree.org/].

42 Vgl. HALL 2011, S. 70–72.

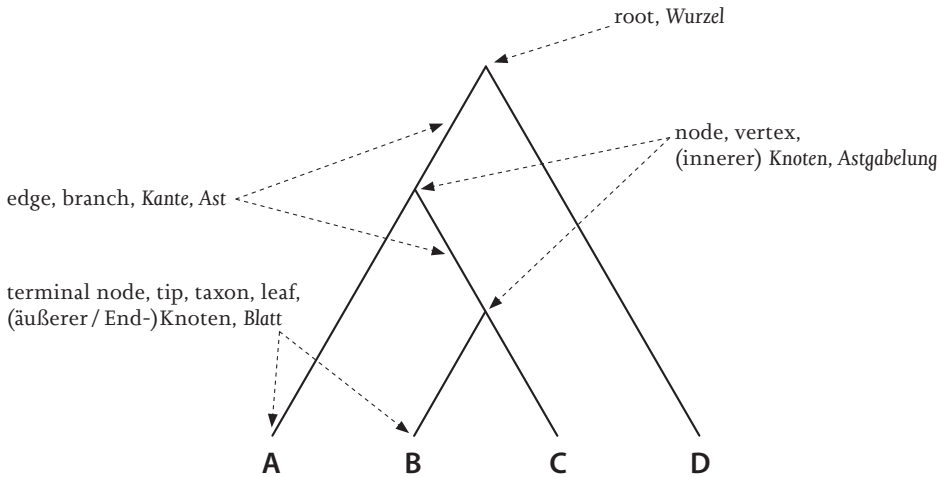


Abb. 100: Einfaches Baumdiagramm mit Begriffsübersicht. Quelle: SCHMITT 2016, S. 57.

Knoten und kann gewurzelt oder ungewurzelt sein (Abb. 100).⁴³ Ob ein Baum gewurzelt ist oder nicht, wird in der Darstellung bestimmt. In der Regel sind alle Bäume ungewurzelt und somit auch ungerichtet. Die Richtung des gewurzelt Baums (*rooted tree*) veranschaulicht dabei auch die zeitliche Entwicklung: Je näher ein Knoten an der Wurzel liegt, desto älter ist dieser.⁴⁴ Gewurzelte Bäume können Entwicklungen besser veranschaulichen; verändert man die wurzelnde Kante, verändert sich der phylogenetische Baum und somit auch die Beziehungen der Taxa zueinander.

Die meisten der phylogenetischen Bäume sind hingegen wurzellose Bäume (*unrooted trees*). Eine Richtung bekommen sie erst in der Darstellung, indem die Kante der Wurzel festgelegt wird. Wie der Baum gewurzelt wird, ist entscheidend für das Ergebnis, aber interpretationsabhängig (Abb. 101).⁴⁵

›Phylogenetische Netzwerke‹ geben ebenfalls Beziehungen der Taxa in Knoten und Kanten wieder.⁴⁶ Im Gegensatz zu Baumdiagrammen können sie mehr als eine Verbindung zwischen den untersuchten Taxa anzeigen. Es gibt verschiedene Konzepte dieser Netzwerke. Während die ›expliziten Netzwerke‹ genau wie

43 Definition nach HUSON/BRYANT 2006, S. 254: »A ›phylogenetic tree‹ is commonly defined as a leaf-labeled tree that represents the evolutionary history of a set of taxa, possibly with branch lengths, either unrooted or rooted.« Bereits vor den computerbasierten Berechnungen solcher Stemmata war das Ergebnis der genealogischen Untersuchungen oft ein gerichteter, einfacher, azyklischer Baumgraph (KLEINOGEL 1979, S. 56).

44 PAGE/HOLMES 1998, S. 16.

45 Ebd., S. 16f.

46 Definition nach HUSON/BRYANT 2006: »The concept of a ›phylogenetic network‹ is much less well defined, and there exist many different usages of the term. We propose to define a phylogenetic network as ›any‹ network in which taxa are represented by nodes and their evolutionary relationships are represented by edges.«

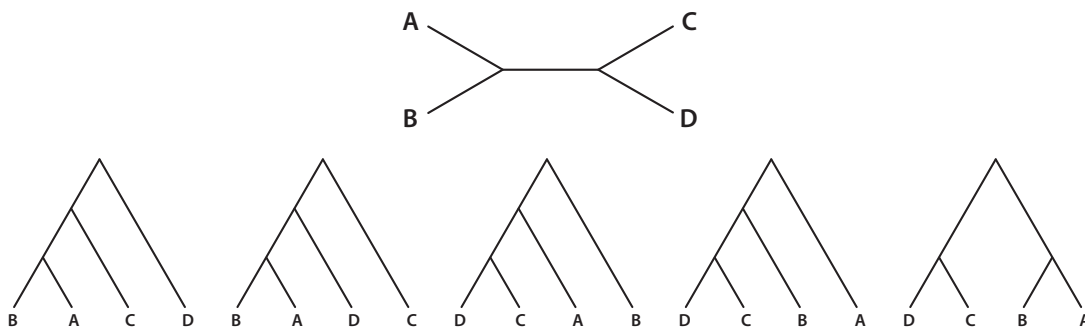


Abb. 101: Ungewurzelter Baum mit 4 Blättern und fünf verschiedenen Möglichkeiten, diesen Baum zu wurzeln. Quelle: SCHMITT 2016, S. 58.

Baumdiagramme gewurzelt sind und azyklische Graphen darstellen, sind die ›impliziten Netzwerke‹ ungerichtet und potentiell zyklisch.⁴⁷ Anders als bei den expliziten Netzwerken repräsentieren die Knoten kein genealogisches Verhältnis, sondern stellen die möglichen Relationen der Taxa zueinander dar. Zu den impliziten gehören die sogenannten ›geteilten Netzwerke‹ (*splits*), die verwendet werden, um inkompatible und mehrdeutige Signale in einem Datensatz darzustellen. In einem solchen Netzwerk werden parallele Kanten anstelle von einzelnen Zweigen verwendet, um die aus den Daten berechneten Teilungen darzustellen.⁴⁸ Parallele Kanten veranschaulichen alternative Möglichkeiten, die Knoten zu verbinden. Diese unterschiedlichen genealogischen Entwicklungen können dabei verschiedene Ursachen haben. *Splits* können sowohl auf Kontamination als auch auf generelle unterschiedliche Wahrscheinlichkeiten der möglichen Abstammung verweisen, die durch widersprüchliche Daten in der Merkmalmatrix hervorgerufen werden.⁴⁹

Phylogenetische Netzwerke generalisieren phylogenetische Bäume, weil sie die Darstellung von widersprüchlichen Signalen oder alternativen phylogenetischen Geschichten erlauben.⁵⁰ Die Verwendung von Netzwerken anstelle von einfachen Bäumen ist notwendig, wenn die zugrundeliegende Evolutionsgeschichte nicht baumartig ist, also beispielsweise durch Kontamination beeinflusst wurde, oder parallele Entwicklungen zugrunde liegen, die von einem einzelnen Baum nicht ausreichend modelliert werden kann.

Für die Bestimmung der genealogischen Beziehungen der Taxa zueinander kann man auf unterschiedliche Ansätze zur Berechnung zurückgreifen. Zum einen gibt es die ›merkmalbasierten Methoden‹ (*character-based methods*), zum anderen die ›Distanzmethoden‹ (*distance methods*). Die für diese Arbeit relevanten Methoden werden im Folgenden kurz beschrieben.

47 Zur Trennung von ›impliziten‹ und ›expliziten‹ Netzwerken vgl. MORRISON 2005.

48 HUSON/BRYANT 2006, S. 255.

49 SCHMITT 2016, S. 59 verweist bereits auf die Schwierigkeiten bei der Deutung solcher *splits*.

50 Vgl. FITCH 1997.

IX.1.4.a Distanzmethoden

Für die Anwendung der folgenden Distanzmethoden wird zunächst die Distanz aller Taxa paarweise zueinander berechnet. Auf der Grundlage der daraus entstehenden Distanzmatrix werden danach die Relationen aller Sequenzen zueinander ermittelt und anagrammatisch erfasst.

*Neighbor Joining*⁵¹

Die *Neighbor-Joining*-Methode ist ein mathematisches Verfahren, mit dessen Hilfe Datensätze verglichen und hierarchisch *bifurcal* angeordnet werden. Das Prinzip dieser Methode besteht darin, Paare operativer taxonomischer Einheiten zu finden, die die gesamte Zweiglänge in jeder Stufe der Clusterbildung von *Neighbors* minimieren.⁵² Von einem sternenförmigen Baum ausgehend, der alle Knoten miteinander verbindet, wird ein einziger ungewurzelter Baum berechnet (Abb. 102). Die Distanzwerte werden schrittweise ermittelt. Die Methode versucht, das wahrscheinlichste reale Szenario der Entwicklung wiederzugeben, indem es dies mit dem einfachsten (kürzesten) errechneten gleichsetzt und darstellt.⁵³

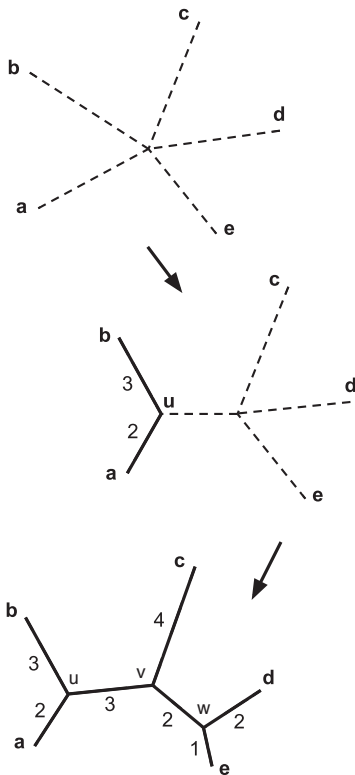


Abb. 102: Die Erstellung eines phylogenetischen Baums für fünf Taxa (a–e) mit der *Neighbor-Joining*-Methode. Die Zweige werden mit ihren Längen resultierend aus der Berechnung der Distanzmatrix gekennzeichnet.

- 51 Erfunden und erstmals publiziert wurde diese Methode von SAITOU/NEI 1987.
 52 SAITOU/NEI 1987, S. 406.
 53 Textkritische Untersuchungen und die daraus ermittelten Handschriften-Beziehungen untersuchten bereits SPENCER/HOWE 2001 mit der *Neighbor-Joining*-Methode.

Splits

Bei der nachfolgenden *Split Decomposition* wird ebenso wie bei der *Neighbor-Net*-Methode ein Netzwerk errechnet, das auf ›Splits‹ basiert. Ein Split ist der Definition nach das Ergebnis des Entfernens einer Kante in einem Netzwerk. Nach dem Entfernen einer Kante bleiben isolierte Gruppen von Blättern erhalten.⁵⁴ Wenn eine Kante entfernt wird, können die entstandenen Splits auf ihre Kompatibilität geprüft werden. Zwei Splits sind ›kompatibel‹, wenn mindestens eine der Schnittmengen der Untergruppe leer ist (Abb. 103). Eine vollständige Menge an Splits stimmt mit den Kanten eines Baumes überein, wenn jedes Paar der Splits in der vollständigen Menge an Splits kompatibel ist.⁵⁵

Im Gegensatz zu phylogenetischen Bäumen, die nur kompatible Splits enthalten, können Netzwerke ›inkompatible‹ Splits darstellen. Diese werden durch parallel verlaufende Kanten visualisiert (Abb. 104).

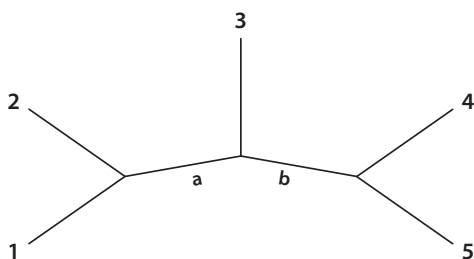


Abb. 103: Ungewurzelter Baum mit 5 Blättern. Durch das Entfernen der Kante a entstehen die Blattgruppe A (1, 2) und die Blattgruppe B (3, 4, 5). Daraus ergibt sich folgender Split: $S_1 = \{A \{1\ 2\} \mid B \{3\ 4\ 5\}\}$. Der zweite mögliche Split mit den Blattgruppen C (1, 2, 3) und D (4, 5) entsteht durch Entfernen der Kante b: $S_2 = \{C \{1\ 2\ 3\} \mid D \{4\ 5\}\}$. Die zwei Splits gelten als kompatibel, da mindestens eine Schnittmenge leer ist. Die Schnittmenge der Blattgruppen A und B sind die Blätter 1 und 2, weil diese in beiden Teilmengen vorhanden sind. Demnach ergeben sich folgende Schnittmengen: $A \cap C = 1\ 2$; $B \cap C = 4$; $B \cap D = 4$; $A \cap D = \emptyset$. Die Schnittmenge von A und D ist leer. Daraus folgt, dass S_1 und S_2 kompatibel sind. Quelle: SCHMITT 2016, S. 61.

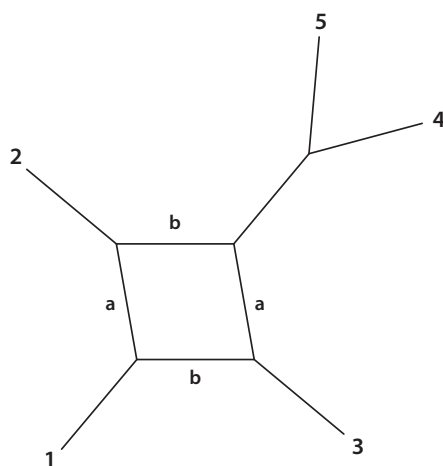


Abb. 104: Ungewurzeltetes Netzwerk mit 5 Blättern. Das Netzwerk zeigt ausgehend von Knoten zwei parallel verlaufende Kanten, die die Blätter 1, 2 und 3 miteinander verbinden. Durch das Entfernen der parallelen Kanten (a, a bzw. b, b) erhält man die beiden Splits: $S_1 = \{A \{1\ 3\} \mid B \{2\ 4\ 5\}\}$ und $S_2 = \{C \{1\ 2\} \mid D \{3\ 4\ 5\}\}$. Die Schnittmengen der Splits ergeben sich daraus wie folgt: $A \cap C = 1$; $B \cap C = 3$; $A \cap D = 3$; $B \cap D = 4\ 5$. Da keine der Schnittmengen leer ist, handelt es sich bei den Splits S_1 und S_2 um inkompatible Splits. Dementsprechend muss der abgebildete Graph ein Netzwerk sein und kein Baum. Quelle: SCHMITT 2016, S. 62.

54 Es gibt die Unterscheidung zwischen ›trivialen‹ und ›nicht-trivialen‹ Splits. Erstere meinen die Entfernung einer Kante an einem Blatt, zweitere eine Kante zwischen zwei Knoten, so dass Gruppen von Blättern isoliert werden. Im Folgenden dieser Arbeit werden mit ›Splits‹ immer nicht-triviale Splits beschrieben.

55 Vgl. BUNEMANN 1971.

Split Decomposition⁵⁶

Bei mindestens einer leeren Schnittmenge der Splits eines Graphen spricht man von inkompatiblen Splits. ›Schwach kompatibel‹ (*weakly compatible*) Splits können mit *Split Decomposition* teilweise berücksichtigt werden. Um die Struktur einer Matrix von Unähnlichkeiten (wie evolutionäre Distanzen) zu analysieren, können die Splits durch diese Methode schnell zerlegt werden. Das Verfahren versucht, das Maß der Unähnlichkeiten in eine Summe von elementaren ›Split-Messwerten‹ plus eines Rests zu sezieren. Die entstehenden Split-Summanden identifizieren verwandte Gruppen, die jedoch für weitere Interpretationen anfällig sind.⁵⁷

Neighbor Net⁵⁸

Mit der *Neighbor-Net*-Methode werden ebenfalls Netzwerke statt Bäumen konstruiert. Dabei sind diese wesentlich detaillierter als die durch die *Split Decomposition* erzeugten und eignen sich gut für die vorläufige Analyse komplexer phylogenetischer Daten. Die Methode basiert auf denen der *Neighbor Joining* und der *Split Decomposition*. Mit *Neighbor Net* können mehrere phylogenetische Hypothesen gleichzeitig dargestellt und komplexe evolutionäre Prozesse nachgewiesen werden. Die Entfernung zwischen Taxa-Paaren wird als die Gesamtzahl der Unterschiede zwischen ihnen berechnet, wie es bei den Distanzmethoden üblich ist. Ist das Mitglied eines Paares zugleich das Mitglied eines zweiten Paares (vgl. Abb. 103), werden beide Paare durch ein Paar verbundener, hypothetischer Vorfahren ersetzt.⁵⁹ Die Interpretation der Ergebnisse ist häufig durch die vielen angegebenen Möglichkeiten problematisch, da das Netzwerk unübersichtlich wird. Dennoch verweisen die entstanden Netzwerke sehr gut auf die Stellen, an denen es zu Widersprüchen in den genealogischen Beziehungen der Taxa kommt, und gleichzeitig, welche Taxa in besonderer Nähe zueinander entstanden sind.

IX.1.4.b Merkmalbasierte Methoden

Bei den merkmalsbasierten Methoden (*character-based methods*) werden die einzelnen Merkmale bei der Berechnung der möglichen Bäume direkt verwendet, im Gegensatz zu den Distanzmethoden, die, wie beschrieben, den berechneten Mittelwert der Abweichungen für die Sequenzen verwenden. Werden alle Merkmale für die Modellierung des Baumes berücksichtigt, gehen keine Informationen der Sites verloren, wie es bei der Mittelwertbestimmung der Distanzmethoden der Fall ist.

56 BANDELT/DRESS 1992; BANDELT/DRESS 1993.

57 BANDELT/DRESS 1992, S. 242.

58 BRYANT/MOULTON 2002; BRYANT/MOULTON 2004.

59 WINDRAM et al. 2008, S. 446 beschreibt die *Neighbor-Net*-Methode gezielt für die Untersuchung von Handschriftenbeziehungen. Konkret untersucht die Forschergruppe ein Korpus von zwölf Handschriften u. a. mit *Neighbor Net*.

Es wird so nicht nur nach einer Abbildungsmöglichkeit gesucht, sondern verschiedene geeignete Bäume kalkuliert.

Maximum-Parsimony-Methode

Unter allen möglichen *bifurcalen* Bäumen wird bei der *Maximum-Parsimony*-Methode derjenige als geeignet identifiziert, der die kleinste Anzahl von Änderungen erfordert.⁶⁰ Unter den verschiedenen konkurrierenden Hypothesen wird nach dem Prinzip der ›maximalen Sparsamkeit‹ die mit den wenigsten Annahmen bevorzugt. Bezogen auf den phylogenetischen Baum bedeutet dies, einen Baum zu bevorzugen, der am wenigsten evolutionären Wandel benötigt, um die Daten zu erklären.

Dabei werden nur Sites berücksichtigt, die ›Parsimonie-informativ‹ sind. Dies bedeutet, die Sites müssen mehr als zwei unterschiedliche Merkmale beinhalten, die aber in mindestens zwei der Merkmale in zwei verschiedenen Taxa vorkommen müssen (Abb. 105).

	Taxon 1	Taxon 2	Taxon 3	Taxon 4	Taxon 5	Taxon 6
Site 1	0	0	1	0	0	0
Site 2	0	0	1	0	2	0
Site 3	0	0	1	1	2	0

Abb. 105: Beispielmerkmalmatrix. Site 1 würde bei der Berechnung mit der *Maximum-Parsimony*-Methode nicht berücksichtigt werden. Zwar ist die erste Bedingung erfüllt und Site 1 enthält mindestens zwei verschiedene Merkmale (0, 1), aber es ist nicht informativ, da das Merkmal ›1‹ nur bei Taxon 3 enthalten ist. Die anderen Taxa tragen ausschließlich das Merkmal ›0‹. Gleiches gilt für Site 2. Site 3 ist informativ und würde in die Berechnung einfließen, da Merkmal ›0‹ und Merkmal ›1‹ mindestens in zwei verschiedenen Taxa enthalten sind.

Es wird danach die »einfachste« Möglichkeit der Beziehungen dargestellt. Dennoch wird in der Forschung darauf verwiesen, dass gerade dieses Prinzip der Parsimonie ein ebensolcher Trugschluss sein kann, denn die einfachste Erklärung der Zusammenhänge muss nicht zwangsläufig auch die richtige sein.⁶¹ Als erprobte Standardmethode wurde die *Maximum-Parsimony*-Methode ebenfalls schon auf textkritische Arbeiten übertragen.⁶²

IX.1.4.c Statistische Robustheit als Korrektiv

Die Verlässlichkeit der Bäume und Netzwerke kann innerhalb der Phylogenetik mit unterschiedlichen Methoden überprüft werden. Dabei wird generell nicht das Verhältnis der Topologie eines Baumes zur Realität verifiziert, sondern seine statische

60 WINDRAM et al. 2008, S. 445f.

61 PAGE/HOLMES 1998, S. 91f. Eine weitere Gefahr der Fehlinterpretation birgt nach Page und Holmes das Phänomen der *long branch attraction*. Dies bezieht sich aber vornehmlich auf hochversible Daten und kann für die Untersuchung der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt bleiben.

62 Vgl. O'HARA/ROBINSON 1993; HOWE et al. 2001; WINDRAM et al. 2008.

Reproduzierbarkeit.⁶³ Die zu überprüfende statische Reproduzierbarkeit mit zufälligen Selektionen aus der Gesamtheit der Daten nennt man ›statische Robustheit‹.

Als Methode für diese Überprüfung wird zumeist die *bootstrap*-Methode angewandt. Aus der vorhandenen Matrix werden stichprobenartig Sequenzen ausgewählt und in einer neuen Matrix angeordnet.⁶⁴ Mit derselben Methode, die bereits zur Errechnung des Baums genutzt wurde, und denselben Parametern wird die neue Matrix berechnet und ein neuer Baum hergestellt. Dieser wird danach mit dem Originalbaum verglichen und mit der ›*bootstrap*-Replikation‹ bewertet: Gleiche Knoten bekommen den Wert: 1 und neue bzw. abweichende Knoten den Wert: 0. Dieser Vorgang wird für eine bestimmte Anzahl an Replikationen wiederholt. Hillis und Bull schlagen vor, dass mindestens 1000 Replikationen durchgeführt werden müssen, um zu einem validen Ergebnis zu gelangen.⁶⁵ Als statistisch sicher gelten letztlich Knoten, die in etwa 70 % der Replikationen vorhanden sind.⁶⁶

IX.1.5 Ergebnisse

Basierend auf den Berechnungen und den entstandenen Bäumen sollen nun die evolutionären Beziehungen zwischen den Handschriften erläutert und in einem weiteren Schritt im Vergleich zu dem bestehenden Stemma von Kries diskutiert werden.

Zunächst ist bei der Analyse der Graphen aufgefallen, dass die Fragmente War, Bue und Gr die Ergebnisse verzerren. In Bue und War sind jeweils zwei Motive in unterschiedlich gutem Zustand erhalten, das erhaltene Blatt von Gr zeigt nur ein Motiv. Die wenigen daraus resultierenden Merkmale in Relation zu den anderen Handschriften werden sehr stark für die Verortung der Fragmente gewertet. Aufgrund dieses Ungleichgewichts erscheint es sinnvoller, die Fragmente gesondert zu betrachten und sie aus den Berechnungen auszuschließen. Somit wird auch das Fragment Erl ausgesondert, das mit insgesamt 25 Motiven zwar deutlich besser erhalten ist als die übrigen Fragmente, dessen Anzahl der Merkmale aber in Relation zu den anderen Handschriften dennoch zu gering ist.⁶⁷

63 Dazu ausführlicher: PAGE/HOLMES 1998.

64 Die durch *bootstrapping* erstellte Matrix beinhaltet dabei die gleiche Anzahl von Sites wie die ursprüngliche Matrix. Die Sites treten in unterschiedlicher Reihenfolge auf; gleiche Sites können wiederholt vorkommen, andere dafür wegfallen.

65 Vgl. HILLIS/BULL 1993. SCHMITT 2016, S. 66f. stellt in seiner Untersuchung verifizierbar fest, dass eine *bootstrap*-Analyse mit einer weitaus höheren Anzahl (10.000) Replikationen kein anderes Ergebnis mehr herbeiführt.

66 HILLIS/BULL 1993, S. 189.

67 Die Handschrift mit der nächstniedrigen Anzahl von erhaltenen Bildern ist E. Diese enthält 72 Motive, was bereits mehr als die Hälfte des idealiter konstruierten Bilderzyklus von 120 Motiven darstellt.

Der phylogenetische Baum für die Handschriften A, G, S, D, a, U, W, H, E und b wurde auf Grundlage der Merkmalmatrix mit der *Neighbor-Join*-Methode berechnet (Abb. 106).

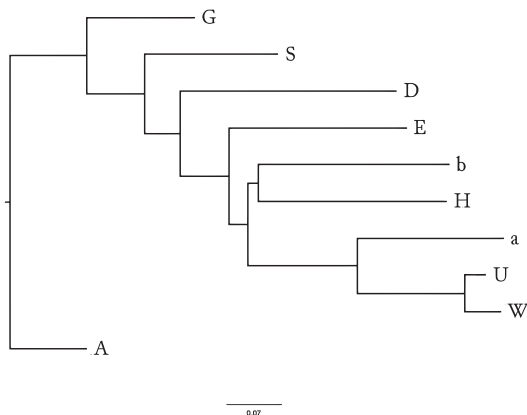


Abb. 106: Phylogenetischer Baum ohne Fragmente. Der Baum wurde mit der *Neighbor-Joining*-Methode berechnet (*SplitsTree*). Zur Berechnung der Distanzen wurde der *Hamming*-Abstand gewählt. Der Baum ist nachträglich an der Kante ›A‹ gewurzelt (*FigTree*). Die Länge der Kanten entspricht der Distanz zu hypothetischen Vorfahren (Knoten).

Dieser Baum soll als erste Hypothese für die Verwandtschaftsverhältnisse der bebilderten Handschriften des ›Welschen Gastes‹, die mindestens mehr als die Hälfte der Motive überliefern, diskutiert werden. Von dem an der Kante A gewurzelt Ursprung teilt sich der Baum *bifurcal* in Knoten, die hypothetische Vorfahren abbilden, und in Blätter, welche die Handschriften repräsentieren. Schwestergruppen bilden sich erst mit dem Knotenpunkt *bHaUW aus. Deutlich isoliert im Baum zeigt sich die Gruppe aUW, die sich am weitesten von der Wurzel entfernt. Die errechnete Robustheit für diese Gruppe liegt bei 100%.⁶⁸ Diese mit PAUP* berechnete Rate wurde sowohl für den Knotenpunkt aUW als auch für *UW erzielt. Ebenfalls eine Gruppe bilden die Handschriften b und H (bH). Die Robustheit dieses Knotens liegt in den Berechnungen bei ca. 71% und fällt dementsprechend noch gerade in den als ›gesichert‹ geltenden Bereich (>70%). Trotzdem sind diese beiden Gruppen aUW und bH trotz der Darstellung nicht als richtige Schwestergruppen zu beurteilen, denn die statistische Robustheit an ihrem gemeinsamen Knotenpunkt liegt bei 50%. Für die restlichen Verzweigungen liegt die Reproduzierbarkeit im gesicherten Bereich.⁶⁹

Die Entfernungen und Gruppen werden ebenfalls deutlich, bildet man den Baum ungewurzelt ab (Abb. 107). Die Handschriften a, U und W erscheinen mit größerem Abstand, das heißt mit mehr veränderten Merkmalen, gegenüber den anderen Handschriften. Am nächsten stehen ihnen die Handschriften b und H. Auch verwandtschaftliche Nähe von A und G zeigt sich in diesem Baum.

68 Alle Berechnungen wurden mit der *bootstrapping*-Methode und mit 1000 Replikationen mit dem Open Source Programm PAUP* in der Version 4.0a163 durchgeführt: <https://paup.phylosolutions.com/>.

69 *EaUWHb: 90%; *DaUWHEb: 71%; *SDaUWHEb: 70%.

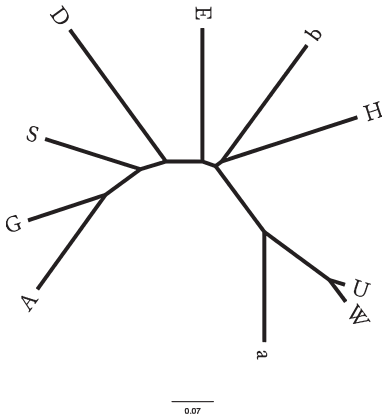


Abb. 107: Phylogenetischer ungewurzelter Baum ohne Fragmente. Der Baum wurde mit der *Neighbor-Joining*-Methode berechnet (*SplitsTree*). Zur Berechnung der Distanzen wurde der *Hamming*-Abstand gewählt. Die Darstellung erfolgte mit *FigTree*. Die Länge der Kanten entspricht der Distanz zu hypothetischen Vorfahren (Knoten).

Diese Bäume geben dabei nur die wahrscheinlichste Möglichkeit der evolutionären Entstehung der Handschriften wieder.⁷⁰ Vergleicht man diese Ergebnisse mit dem von Kries erstellten Stemma, so ergeben sich einige Abweichungen.

IX.1.5.a Das Stemma nach Kries

Kries entwickelte 1967 in seinen ›Textkritischen Studien‹ zum ›Welschen Gast‹ ein Gesamtstemma für die Handschriftenüberlieferung.⁷¹ Die älteste Handschrift A und die Handschrift D sieht er früh auf einem Zweig der Überlieferung, wohingegen er die zweitälteste Handschrift G und die hypothetische Handschrift S** auf einem anderen Zweig ansiedelt. Beide dieser Zweige tradieren dabei den ›Archeotypus‹ (Abb. 108).

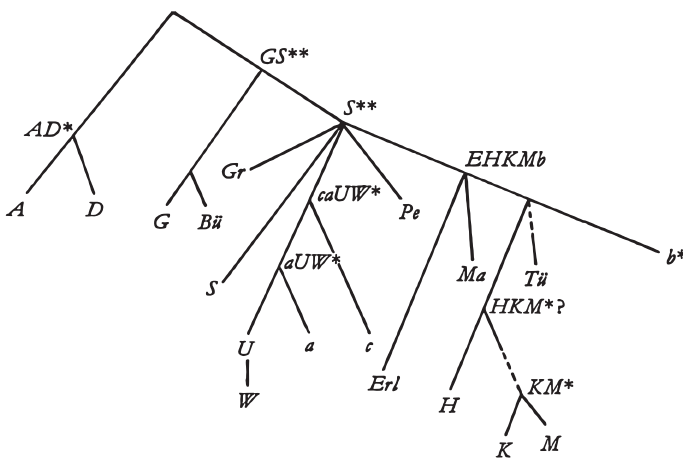


Abb. 108: Handschriften Stemma nach Kries. Kries entwickelt ein Gesamtstemma der Überlieferung der erhaltenen, ihm bekannten Handschriften auf der Grundlage textkritischer Studien.

⁷⁰ Zum besseren Verständnis siehe die Erklärung der *Neighbor-Join*-Methode in Kap. IX.1.4.a.

⁷¹ Vgl. KRIES 1967, S. 150–159.

Die älteste Handschrift des großen Überlieferungszweiges ist die bebilderte Handschrift G. Eine verschollene Handschrift vermutet er für diese und für das ebenfalls bebilderte Fragment Bue. Als älteste Textzeugen von S** vermutet Kries die erhaltene Handschrift S und das Fragment Gr. S** konstituiere sich dabei weniger über gemeinsame Lücken als durch eine bestimmte Art von Varianten.⁷² Die Redaktion, die S** vermutlich vornimmt, zeige sich in siebzehn Textzeugen, die allerdings bis auf Handschrift S und die Fragmente Gr und Pe nicht direkt auf diese zurückgehen, sondern sich in weitere Untergruppen teilen.⁷³ Die Untergruppe der Handschriften a, U und W zeichne sich dabei durch eine bewusste Kürzung des Textes aus. Dabei sei W eine direkte Abschrift von U. Die Handschrift S sei zwar nicht die direkte Vorlage von aUW*, doch stehe sie in enger Verwandtschaft zu ihr. Als hypothetische Vorlage für diese Gruppe vermutet Kries die Handschrift S*, in Abhängigkeit zu der auch das Fragment Gr und die bilderlosen Handschriften Pe, a und c entstanden sind. Als eine weitere Untergruppe von S**, die er über gemeinsame Lücken und Varianten identifiziert, fasst er sowohl die bebilderten Handschriften E, H, b und die unbilderten Handschriften K und M als auch die Fragmente Erl, Ma, Tü, Wo und Wa zusammen.⁷⁴ Die Handschriften E und b zeigten dabei einen äußerst freien Umgang mit den Texten.⁷⁵

Der andere Überlieferungszweig enthält nur die Handschriften A und D und die hypothetische Vorlagehandschrift AD*. Die Handschrift D hält sich zumeist an den Text von A. Jedoch kann Kries eine Kontamination des Textes feststellen. Diese zweite Vorlage, die dem Schreiber von D vorlag, kann er anhand der Verse identifizieren und im Stemma bei der hypothetischen Handschrift b* verorten.⁷⁶ Die Kontamination stellt er in einem weiteren Stemma dar, in welchem er die Handschriften auch entsprechend ihrer Entstehungszeit platziert.⁷⁷

In seiner vierbändigen Edition untersucht Kries 1984 und 1985 neben dem Text des Lehrgedichts (Band 1–3) auch den Bilderzyklus (Band 4) nach dem Leithandschriftenprinzip.⁷⁸ Nach den Kommentaren zu den Motiven, die sowohl eine Interpretation der Bilder der Handschrift G als auch die unterschiedlichen Lesarten der Bildtexte und Abweichungen in den Bildern der restlichen Handschriften beinhalten, folgt in den abschließenden Bemerkungen zum Bildkommentar eine kurze Beurteilung der Varianten. Schließlich lässt er die Ergebnisse in ein Stemma einfließen, dass nun erstmals Merkmale der Bild- und Textüberlieferung vereint (Abb. 109).

72 Ebd., S. 118.

73 Ebd. S. 154.

74 Ebd. S. 152f.

75 Dabei kenne die Handschrift E nicht die »textlichen Eigentümlichkeiten« von b*, einer hypothetischen Vorlagenhandschrift zu b (ebd., S. 154).

76 Ebd., S. 131–139.

77 Ebd., S. 155.

78 Vgl. KRIES 1984/85.

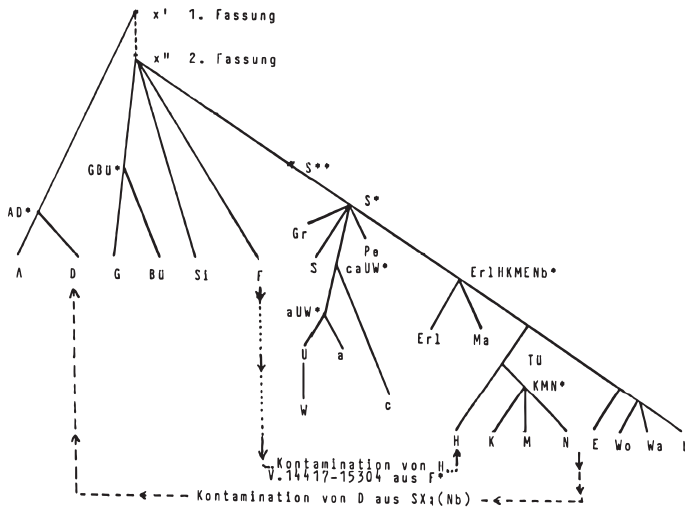


Abb. 109: Handschriften Stemma nach Kries.

Für Kries bestätigen die Beobachtungen, die er bei den Bildern und Bildtexten gemacht hat, die stemmatologischen Einsichten, die er bereits aus dem Vergleich der Textvarianten gewonnen hatte.⁷⁹ Die aus den textkritischen Arbeiten heraus gebildete Gliederung der Handschriften könne nicht nur bestätigt, sondern auch ergänzt werden. Das Stemma ist gegenüber dem von 1967 um drei unbedingte Handschriften und Fragmente erweitert, die dem Handschriftenkorpus des ›Welchen Gastes‹ in der Zwischenzeit zugeordnet werden konnten (*Si*, *F* und *N*). Neben dieser Ergänzung werden als Ursprung der beiden Überlieferungswege zwei unterschiedliche Textfassungen (*x'* und *x''*) eingeführt. Diese These basiert auf den vorherigen textkritischen Untersuchungen. Trotz weitgehender Übereinstimmungen der Handschriften *A* und *G* gebe es eine Reihe von Unterschieden.⁸⁰ Das fehlende Prosavorwort, das Kries nach Grimm und Rank für »echt« hält, sei in keiner der Handschriften des Überlieferungsziweigs *A* vorhanden.⁸¹ Dieses ist das für Kries ausschlaggebende Argument für die Theorie der zweiten Fassung. Durch die Untersuchungen der Bilder kommt es zu keinerlei Verschiebungen oder Modifikationen im Stemma, das so bereits nach der Untersuchung der Texte aufgestellt wurde.⁸² Kries sieht die Beurteilung der Entstehung des Bilderzyklus und dessen Überlieferungsgeschichte in einer direkten Abhängigkeit zum Text und spricht ihnen damit eine eigene genealogische Aussagekraft ab.⁸³ So verifizieren die Beobachtungen

79 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 154.

80 Ebd., Bd. 1, S. 70f.

81 Bereits an dieser Stelle sei angemerkt, dass der *A*-Zweig nur aus zwei Überlieferungszeugen besteht, von denen einer eine zusätzliche Kontamination aufweist und somit eine zusätzliche Vorlagenhandschrift des anderen Überlieferungsziweigs hatte. Zur weiteren kritischen Auseinandersetzung mit der Theorie der zwei unterschiedlichen Fassungen siehe Kap. IX.2.1.e.

82 KRIES 1984/85, Bd. 3, S. 4.

83 Ebd., Bd. 4, S. 153f.

im Bildkommentar seine bisherigen Thesen und widersprüchliche Informationen bleiben unkommentiert.

IX.1.5.b Vergleich der Stemmata

Das Stemma von Kries und das in dieser Arbeit nach der *Neighbor-Joining*-Methode errechnete unterscheiden sich bereits in der Herangehensweise. Während Kries seine stemmatologische Beurteilung maßgeblich aus den Textvarianten erschließt, basieren die Merkmale für den *Neighbor-Joining*-Baum ausschließlich auf den Bildern. Für eine bessere Vergleichbarkeit wurde das Handschriftenstemma nach Kries in eine ähnliche Darstellungsart des durch die *Neighbor-Joining*-Methode errechneten phylogenetischen Baums übertragen (Abb. 110). Dabei wurden nur die Handschriften berücksichtigt, die auch dem berechneten Baum zugrunde liegen.

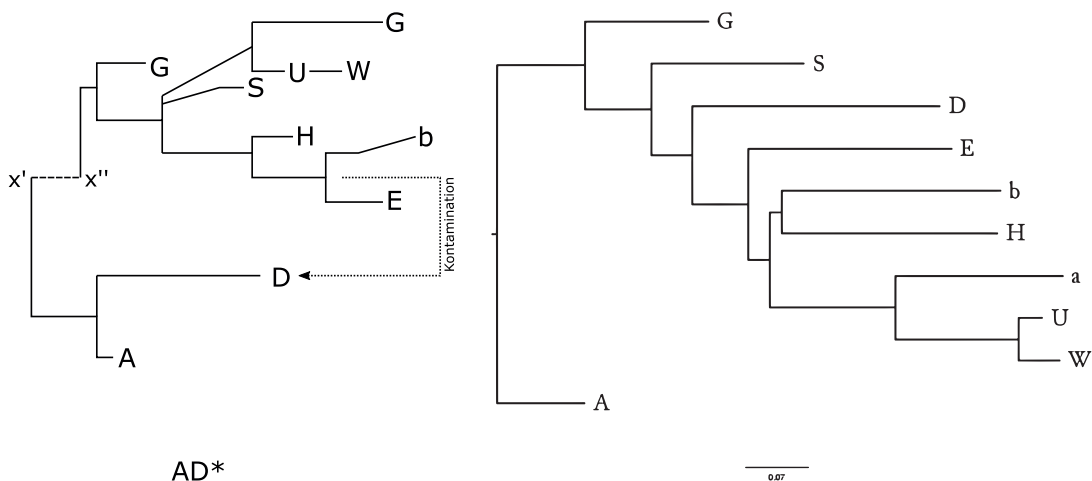


Abb. 110: Handschriften Stemma nach Kries. Die Darstellung wurde an den nach der *Neighbor-Joining*-Methode errechneten Baum (rechts) angepasst. Dabei wurden nur die für den Vergleich relevanten Handschriften übertragen.

Das Stemma von Kries ist trotz seiner Reduktion komplexer in der Darstellung der Handschriftenrelationen. Das liegt vor allem daran, dass die errechneten Bäume unabhängig von ihrer Methode grundsätzlich auch dann nur binäre Verzweigungen abbilden, wenn der wahre Baum Polytomien ausbildet.⁸⁴ Das bedeutet, dass von einem Knoten mehrere gleichberechtigte Zweige ausgehen können. Die Handschrift D, für die Kries eine gemeinsame Vorlage mit Handschrift A und eine Kontamination durch den anderen Überlieferungszweig annimmt, wird im *Neighbor-Joining*-Baum zwischen die Handschriften S und E platziert. Die lange Kante verdeutlicht dabei aber dennoch ihre Entfernung im Sinne weiterer

84 SPENCER/HOWE 2004, S. 508.

Mutationen zu ihrer hypothetischen Vorlage. Wenn die Handschrift im Bildprogramm ebenfalls von mehr als einer Vorlage beeinflusst worden ist, so entscheidet sich das Programm bei den unterschiedlichen Möglichkeiten der Verästelung für die wahrscheinlichste und gibt nur die eine wieder. Die Handschrift E wird im errechneten Baum weiter vorn, die Handschrift H weiter hinten in der Genealogie platziert als von Kries verortet.

Neben den Unterschieden zeichnen sich aber auch deutliche Übereinstimmungen ab. Zum einen werden G und S als frühe Überlieferungszeugen dargestellt, deren hypothetische Vorlagen die Überlieferung prägen. Auch die Gruppe aUW* wird benannt und abgebildet. Die statistische Robustheit von nahezu 100 % belegt zudem diese identifizierte Gruppe sehr gut. Sie wird ebenfalls recht isoliert wie bei Kries dargestellt, nur an einer anderen Position. Auch die Darstellung einer möglichen direkten Abhängigkeit zweier Handschriften ist durch die *Neighbor-Joining*-Methode nicht möglich.

Die Schwächen einer einfachen *Neighbor-Joining*-Berechnung werden deutlich. Der *bifurcale* Baum ermöglicht keine Darstellung komplexerer Handschriftenrelationen. Deswegen sollen weitere Methoden angewandt werden, um sich dem »echten« Baum der Handschriftenüberlieferung des ›Welschen Gastes‹ weiter zu nähern.

IX.1.5.c Auswertung mit dem *Neighbor Net*

Um besonders die Konflikte polytomer Verästelungen, direkter Abhängigkeitsverhältnisse und weiterer widersprüchlicher Informationen darstellen zu können, wurde dieselbe Matrix als *Neighbor Net* berechnet (Abb. 111). In dieser Art des Netzwerkes werden ancestrale Handschriften auf die äußeren Knotenpunkte gesetzt, was die Interpretation schwieriger macht. Es werden dabei mehr Widersprüche als Rekombinationen angezeigt.⁸⁵

Die vielen parallel verlaufenden Äste machen eine Zerlegung in einzelne Splits nicht möglich. Demzufolge enthält der Datensatz viele widersprüchliche Informationen, die in unterschiedlichen Bäumen abgebildet werden müssten. Die Längen der Kanten geben dabei die errechnete Distanz als die Gesamtzahl der Unterschiede der Handschriften wieder.

Es bilden sich mehrere Gruppen heraus, die zueinander in gewissem Abstand stehen. Die erste Gruppe umfasst die Handschriften D, A, G und S. Die Handschriften A und G werden mit relativ kurzen individuellen Ästen dargestellt. Zwar bilden sie selbst kein besonders enges Netzwerk, doch könnten sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, von welcher sich jedoch beide durch wahrscheinlich weitere eigene Vorfahren entfernt haben. In ähnlicher Weise zeigt sich die Beziehung von S und G, die in einer gewissen Nähe zueinander platziert werden. Zur Handschrift A

85 Ebd.

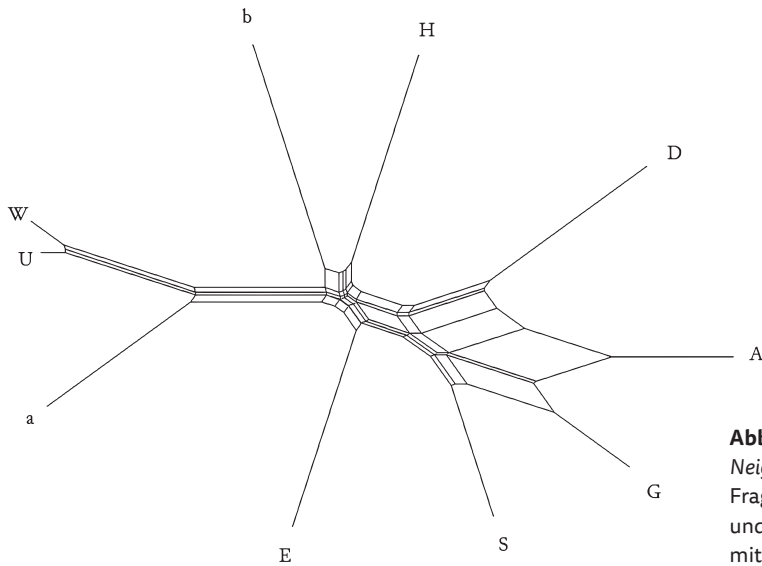


Abb. 111:
Neighbor Net ohne die
 Fragmente Erl, Bür, Gr
 und War. Berechnet
 mit *SplitsTree*.

weist S hingegen innerhalb dieser Gruppe einen relativ großen Abstand auf, der auf viele Unterschiede zwischen den beiden schließen lässt. Die Handschrift D wird entgegen der Darstellung im *Neighbor-Joining*-Baum in die Nähe zu A platziert. Die Analyse des *Neighbor Net* scheint in Bezug auf Handschrift D besonders gewinnbringend zu sein, denn Handschrift D ist auch zu H in einer ähnlichen Distanz wie zu A im Netzwerk platziert. Zwar zeigen sich hier mehr Modifikationen zwischen potentiellen gemeinsamen Vorlagen, doch scheint D nicht so eindeutig der Gruppe AGSD* zugehörig zu sein wie die anderen.

Als eine weitere Gruppe kann im Netzwerk die Gruppe aUW* identifiziert werden, die mit dem *Neighbor-Joining*-Baum und dem Stemma von Kries übereinstimmt. Die Positionierung der Handschriften U und W in der Darstellung des *Neighbor Net* ist dabei typisch für eine Gruppe, bei der eine Handschrift (W) von der anderen (U) direkt kopiert wurde.⁸⁶ Sie bilden ein sehr enges Netzwerk und haben nur kurze individuelle Äste.

Die Handschriften H, b und E haben alle einen langen individuellen Ast. Während sich H und b von einem möglichen gemeinsamen Verwandten weit distanzieren, steht Handschrift E eher isoliert.

Da bei der Rekonstruktion des Stemmas davon ausgegangen wird, dass die Handschriften in einer Baumstruktur entstanden sind, können die Analysen solcher Netzwerke lediglich dem besseren Verständnis dienen. Die angezeigten Konflikte und die Distanzen der Handschriften zueinander können helfen, diese in einem phylogenetischen Baum besser zu platzieren.

⁸⁶ Vgl. WINDRAM et al. 2008, S. 448, die zu einem sehr ähnlichen Ergebnis im *Neighbor Net* bei der Untersuchung der Dante-Handschriften kommen.

IX.1.5.d Maximum-Parsimony-Baum

Zuletzt soll als Vergleich zu den bisherigen Distanzmethoden (*Neighbor Joining* und *Neighbor Net*) eine merkmalsbasierte Methode angewandt werden. Die *Maximum-Parsimony*-Methode sucht den Baum aus, der die kleinstmögliche Anzahl an Veränderungen (Mutationen) benötigt. Der mit PAUP* berechnete Baum unterscheidet sich kaum von dem *Neighbor-Joining*-Baum (Abb. 112).

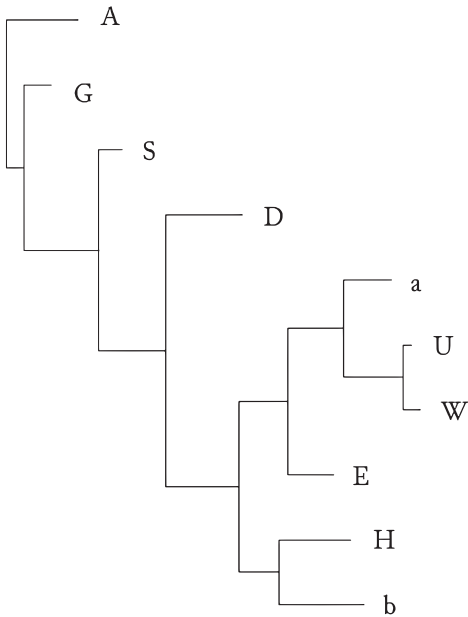


Abb. 112: Konsensbaum.
Maximum Parsimony
berechnet mit PAUP*.

Es bilden sich die gleichen Gruppen heraus, die auch über die Distanzmethode ermittelt wurden. Einzig die Handschrift E wird umplatziert. Während sie im *Neighbor-Joining*-Baum vor den Knotenpunkt bHaUW* gesetzt ist, wird sie basierend auf der Merkmalsberechnung später eingeordnet. Die statistische Robustheit des Baumes zeigt für die einzelnen Verästelungen fast identische Werte für die des *Neighbor-Joining*-Baums. Sowohl die Gruppe UW* als auch die Gruppe aUW* erreichte einen Wert von 100 %. Während alle sonstigen Knoten mit über 70 % als gesichert gelten, erreicht lediglich die Gruppe aUWEHb* einen Wert von knapp über 50 %.

Die errechneten Bäume und Netzwerke können keine endgültigen Resultate darstellen. Der Vergleich mit dem Stemma von Kries offenbart die Schwächen der Bäume, die sich ausschließlich binär verzweigen und wahrscheinlich der realen Überlieferungssituation nicht entsprechen. Die Auswertung des *Neighbor Net* zeigt durch die vielen möglichen Splits bereits eine Vielzahl an widersprüchlichen Informationen an, die im Folgenden diskutiert werden sollen.

IX.2 Diskussion der stemmatologischen Gruppen

Basierend auf der phylogenetischen Untersuchung der Handschriften anhand von Merkmalen der Bilder bildeten sich Gruppen innerhalb der Überlieferungsgeschichte heraus. Zum einen handelt es sich um die Gruppe, die sowohl aus den zwei ältesten bebilderten Handschriften A und G als auch der Handschrift S und der deutlich jüngeren Handschrift D besteht. Die Handschriften dieser Gruppe AGSD tradieren wesentlich häufiger das ursprüngliche Konzept als die übrigen.

Eine andere, sehr eng verbundene Gruppe bilden die Handschriften a, U und W. Die Nähe dieser Handschriften wurde sowohl in den phylogenetischen Bäumen als auch im Netzwerk deutlich und deckt sich mit den stemmatologischen Einsichten der hauptsächlich textkritischen Untersuchungen von Kries.

Bei den phylogenetischen Untersuchungen zeigte sich eine gewisse Nähe der Handschriften H und b. Diese entfernen sich jedoch jeweils von ihrem gemeinsamen hypothetischen Vorfahren durch eine hohe Anzahl individueller Veränderungen. Die Handschrift E konnte nicht eindeutig verortet werden.

Durch die Gruppierungen der Handschriften, die sich durch Übereinstimmungen ergeben haben, ist es möglich, die Überlieferungsgeschichte des Werkes zu rekonstruieren.⁸⁷ Im Folgenden sollen deswegen sowohl die Gruppen und Einzelhandschriften als auch die bisher unberücksichtigten Fragmente in ihren Beziehungen zueinander diskutiert werden, um schließlich ein Stemma für die bildliche Überlieferung entwerfen zu können.

IX.2.1 Die Gruppe AGDS und das ursprüngliche Konzept

Sowohl im phylogenetischen Netzwerk als auch in den phylogenetischen Bäumen zeichnete sich eine Nähe und verwandtschaftliche Verbundenheit der ältesten erhaltenen Handschriften ab, die mit einem Bilderzyklus ausgestattet worden sind. Innerhalb der bildlichen Überlieferung tradieren die Handschriften A, G und S häufig die gleichen Merkmale, die auf das ursprüngliche Konzept einer verlorengegangenen Vorlangenhandschrift zurückgehen. Zu diesen drei Pergamenthandschriften weist auch die junge Papierhandschrift D aus dem 15. Jahrhundert in den berechneten Bäumen und Netzwerken eine gewisse Nähe auf. Die Nähe der Handschriften zueinander soll im Folgenden geprüft und die genealogische Konstellation zueinander diskutiert werden.

Die Merkmalmatrix der Bilder verdeutlicht, dass sich bei einigen Motiven zwei Gruppen innerhalb der Überlieferung herausbilden: die Handschriften A, D, G

87 KRIES 1967, S. 17.

und S (ADGS) und die restlichen erhaltenen Handschriften.⁸⁸ Wie eindeutig sich diese Unterschiede gestalten, kann an Motiv 97 verdeutlicht werden. In Handschrift A befindet sich die Miniatur um 90 Grad zum Text gedreht am Seitenrand (Abb. 113a).⁸⁹ Zu sehen ist eine sitzende Frauengestalt mit Nimbus und Krone. Durch eine Beischrift, die in die Rahmung der sie umgebenden sternbekränzten Sphäre eingeschrieben ist, wird sie als die »Gnade Gottes« gekennzeichnet. Sie empfängt einen vor sich knienden Mann, den »guten Menschen«. Die Sitzende hält mit beiden Händen die seinen, die bereits in den doppelt gerahmten, blau grundierten Kreis eingedrungen sind. Begleitet wird der Mann von der Personifikation seines guten Handelns.



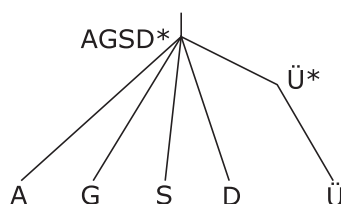
Abb. 113a-b: Motiv 97 ›Die Gnade Gottes empfängt den Guten‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigue: A), fol. 120^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigue: b), fol. 59^r. Gottes gnade sitzt als Frauengestalt mit Krone und Nimbus auf einer einfachen Thronbank. Sie empfängt den *gut man*, der begleitet wird von *sin gute*, dargestellt als Frau, die ihm unterstützend die Hände auf die Schultern legt. Die *Gottes gnade* wird von einer Art Sphäre umgeben, die sie von den anderen Figuren abgrenzt, die auf dem bloßen Pergamentgrund agieren.

Die Darstellung bezieht sich auf die Verse 7686–7688, in denen Thomasin schildert, dass das gute Verhalten des Menschen, sein gutes Sein, ihm ermöglicht, in das Reich Gottes aufzusteigen. Demut und durch gute Eigenschaften ermöglichten dank der Gnade Gottes diesen Aufstieg. Die Beispielfigur des guten Menschen wird im Bild bei seinem Weg in das Reich Gottes unterstützt. Während ihm seine personifizierten guten Eigenschaften im Irdischen helfen, wird er von der personifizierten Gnade Gottes in einer anderen, transzendenten Welt empfangen. Dargestellt werden diese unterschiedlichen Räume durch die klare Abgrenzung der Gnade Gottes in ihrem Extraraum, während der irdische Raum in üblicher Weise in Handschrift A pergamentgrundig bleibt. Dieser abgegrenzte Raum, eine Art göttliche

⁸⁸ Diese eindeutigen Abweichungen finden sich in den Motiven 18, 24, 31, 33, 46, 53, 57, 82, 87, 89, 97 und 98.

⁸⁹ OECHELHÄUSER 1890, S. 61f.; VETTER 1974, S. 126; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 130.

Sphäre, in welcher die Gnade Gottes thront, ist kein textliches Element, sondern eine kompositorische Umsetzung des überirdischen Raums, die dem Künstler des ursprünglichen Konzepts zugesprochen werden kann. Sowohl die Handschrift D als auch die Handschriften G und S übernehmen dieses Bildelement. Damit sondern sie sich von den restlichen erhaltenen Handschriften ab, die diesen Extraraum nicht tradieren, wie beispielsweise Handschrift b (Abb. 113b). Das Bildelement scheint irgendwann in einer verlorengegangenen Handschrift nicht mehr übernommen worden zu sein, die als Vorlage des großen Überlieferungszweigs diente. Da das Bild auch ohne diese Sphäre verständlich bleibt und diese zudem auch kein Element der Verse war, wurde sie in anderen Handschriften auch nicht rekonstruiert oder durch ein anderes Element ersetzt. Das beweist, dass es nach den Handschriften A, D G und S eine Handschrift gegeben haben muss, welche die Überlieferungsgeschichte nachträglich prägt. In den errechneten phylogenetischen Bäumen wird dies bereits deutlich, doch können sie in ihrer begrenzten Darstellungsweise der binären Verzweigungen keinen echten Handschriftenstammbaum darstellen. Dieser soll basierend auf den Gruppendiskussionen im Folgenden sukzessiv entstehen.



Zunächst gliedert der Befund die Handschriften A, G, S und D als eine Gruppe, die sich teilweise von der weiteren Überlieferung (Ü) isoliert. Sowohl die Beziehungen der einzelnen Handschriften untereinander als auch die Verortung von Ü* muss im Folgenden geklärt werden.

IX.2.1.a Das Verhältnis der Handschriften A und G

Eine besondere Nähe weisen nach den Berechnungen der Merkmalmatrix die beiden Handschriften A und G zueinander auf. Diese Verbundenheit bestätigt und legitimiert damit sowohl den bisherigen Forschungsstand als auch die exemplarischen Untersuchungen dieser Arbeit. Der klassischen Textkritik zufolge nahmen diese beiden frühesten Überlieferungszeugen für den Bilderzyklus eine besondere Rolle in der Beschreibung des ursprünglichen Konzepts ein. In beiden Überlieferungszeugen manifestiert sich dieses Konzept besonders deutlich, so dass ikonographische Vorlagen identifiziert werden konnten. Im Folgenden sollen anhand ausgewählter Motivbeispiele die unikalen Motive und der teilweise emanzipierte Umgang der Kopisten dieser Handschriften mit dem Dargestellten untersucht werden. Nicht nur die vermutlich hundert Jahre zwischen der Entstehung beider

Handschriften, sondern auch ein gewisser Grad an Eigenständigkeit prägt die Erscheinung der jeweiligen Überlieferungszeugen, die zwar eine deutliche Nähe zueinander, aber kein besonders enges Netzwerk aufweisen (vgl. Abb. 111).

Viele Motive enthalten Merkmale, die die Handschriften A und G gemein haben und wodurch sie sich als Gruppe von der restlichen Überlieferung unterscheiden.⁹⁰ Dies betrifft besonders Details der Figurengestaltung, die die Figuren attributiv kennzeichnen. Akteure im Bild, wie der Arme oder der Steuermann, werden in den beiden Handschriften mit ähnlichen Merkmalen versehen, etwa durch das Tragen eines Bartes oder ähnlich auffälligen Gewands. Auch zur Kennzeichnung personifizierter Laster werden Merkmale in der Figurengestaltung genutzt, die häufig beide Handschriften aufweisen. Beispielsweise wird die personifizierte Schlechtigkeit in Motiv 61 in den Handschriften A und G mit kürzerem Gewand dargestellt, so dass ihre nackten Füße zu sehen sind. Dieses Detailmerkmal wird in keiner der anderen Handschriften tradiert. Gleiches kann die Gestik der Figuren betreffen. In Motiv 73 wird der betrogene Ehemann als Zeichen seiner Trauer händeringend dargestellt.⁹¹ In den übrigen Handschriften wird entweder eine andere Geste für die Veranschaulichung seiner Verzweiflung genutzt oder darauf verzichtet. In Kap. V zeigte sich, dass die Figuren in Handschrift A häufiger mit individuellen Zügen versehen werden als in Handschrift G. Dennoch werden oft auch in G durch Frisur, Körperhaltung oder Gesichtszüge die Tugendhaften von den Lasterhaften unterschieden. Diese Gestaltungsmerkmale lassen sich nicht immer eindeutig in der Tabelle erfassen.

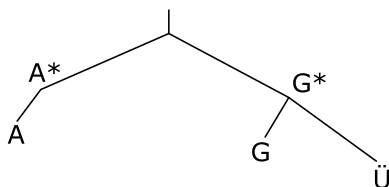
Neben vielen Gemeinsamkeiten in den Bildmotiven der Handschriften A und G weichen diese in der Merkmalmatrix recht oft voneinander ab. Dies liegt mitunter an der ausdrucksstärkeren und charakteristischeren Figurengestaltung in Handschrift A. Der Schwätzer in Motiv 73 zeichnet sich in Handschrift A durch eine leicht in Richtung des betrogenen Ehemannes vorgebeugte Körperhaltung aus, die zusammen mit der erhobenen Hand ein Flüstern der Figur suggeriert. In den anderen Handschriften hingegen wird er zeigend, verweisend oder auch einfach nur das Spruchband haltend dargestellt.

Solche unikalen Veränderungen finden sich deutlich häufiger in Handschrift A und betreffen neben Geschlecht und Gestaltung der Figuren auch die Darstellung einiger Bildelemente. Handschrift G weist oft Übereinstimmungen mit den anderen Handschriften auf, wenn die Merkmale von A abweichen. Dennoch kann sie keineswegs eine direkte Vorlage für die Bilder gewesen sein. Das Widmungsbild (Motiv 122) ist in keiner weiteren Handschrift übernommen, dafür fehlt das Motiv 113, das in Handschrift A, D und S enthalten ist. Gleiches muss für Handschrift A angenommen werden. Sowohl das einzigartige Zusatzmotiv der Mantelteilung durch den heiligen Martin als auch die zahlreichen unikalene Merkmale

90 Vgl. die Motive 1, 10, 24, 25, 39, 46, 61, 69, 70, 73, 90, 96, 97, 99 und 100.

91 Eine ausführliche Analyse der Geste wurde in Kap. IV.2.1. vorgenommen.

bezeugen keinen direkten Einfluss auf eine der anderen erhaltenen Handschriften. Vermutlich gehen die Handschriften A und G auf eine gemeinsame Vorlage zurück, doch wahrscheinlich nicht direkt. Ihre hypothetischen Vorlagen haben dabei in unterschiedlichem Maße Einfluss auf die restliche Überlieferung. Während Handschrift A in den abweichenden Merkmalen in A und G oft eine Gruppe mit Handschrift D bildet, zeigt Handschrift G übereinstimmende Merkmale mit mehreren der übrigen erhaltenen Handschriften.



IX.2.1.b Der Überlieferungszeitpunkt A*

Neben der verwandtschaftlichen Nähe der Gruppe AGSD* und der Beziehung der beiden ältesten bebilderten Handschriften A und G zeigt sich in vielen Motiven eine besondere Nähe von A und D. Bei den Beobachtungen zum Verhältnis von Handschrift A und G fiel auf, dass die Handschrift A gelegentlich dort mit Handschrift D übereinstimmt, wo sie von G abweicht. Bereits Kries stellte anhand der Texte fest, dass der Text von der wesentlich jüngeren Handschrift D dem der ältesten Handschrift A häufig sehr ähnlich ist und somit meistens einer gemeinsamen hypothetischen Vorlage folgt.⁹² Der Befund einer engen textlichen Verwandtschaft dieser zwei Handschriften deckt sich mit seiner späteren Bildanalyse.⁹³ Auch Oechelhäuser vermutete dieses enge Verhältnis auf bildlicher Ebene der beiden Überlieferungszeugen,⁹⁴ das Davidson an einigen Beispielen belegen kann.⁹⁵ Das Verhältnis zwischen der ältesten bebilderten Pergamenthandschrift und einer deutlich jüngeren Papierhandschrift soll im Folgenden untersucht werden, um Handschrift D besser im Stemma verorten zu können.

Nach der Analyse der bildlichen Merkmale zeigt sich in vielen Motiven eine Übereinstimmung von Handschrift A und D, die nicht nur von Handschrift G abweichen, sondern sich als Gruppe gegen die gesamte restliche Überlieferung stellen.⁹⁶ Exemplarisch sollen im Folgenden einige dieser Gemeinsamkeiten diskutiert werden.

92 KRIES 1967, S. 131. Diese enge Verbundenheit, die bereits Rückert feststellte (RÜCKERT 1965, S. 419), ist laut Kries nicht ohne Ausnahmen; er führt viele Beispiele an, in denen sich der Text von D von dem von A entfernt.

93 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 154.

94 OECHELHÄUSER 1890, S. 12.

95 Vgl. DAVIDSON 1982.

96 Vgl. die Motive 12, 14, 16, 17, 24, 48, 50, 51, 54, 55, 61, 63, 73, 78, 81, 88, 90, 94 und 97.



Abb. 114a-c: Motiv 12 ›Flucht vor der Kargheit in die Arme der Völlerei«. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 6^r. Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 7^v. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 10^r.

Es sind unter anderem Übereinstimmungen in der Positionierung der Figuren, die die enge Verbundenheit von A und D belegen. Dies wird im Motiv 12 deutlich, das die Flucht vor der Kargheit in die Arme der Völlerei illustriert. In Handschrift A auf fol. 6^r steht der Völller zwischen zwei personifizierten Lastern (Abb. 114a). Die Kargheit sitzt in seinem Rücken und berührt ihn am Arm, während die Völlerei ihn mit ausgestreckten Armen in Empfang nimmt. Zwischen der Völlerei und der Kargheit hockt ein Koch am Boden und rührt in seinem Topf. In der Handschrift D auf fol. 7^v zeigt sich das Bild in der gleichen Anordnung der Figuren (Abb. 114b).

Die Handschriften A und D positionieren die Beispielfigur des Kochs entgegen der restlichen Überlieferung zwischen die Figuren des Völlers und der personifizierten Völlerei. Alle anderen erhaltenen Handschriften zeigen den Koch am linken Rand der Szene, wie das Beispiel der Handschrift G belegt (Abb. 114c).⁹⁷

Neben Übereinstimmungen in Positionierung und auch nicht selten in der Körperhaltung der Figuren weisen die Handschriften A und D ebenfalls häufig gemeinsame fehlende Elemente auf. Dabei kann es sich einerseits um Bildtexte handeln, etwa in Motiv 55. Während in den Handschriften A und D sämtliche Figuren unbeschriftet bleiben, tragen sie in den übrigen erhaltenen Handschriften Beischriften und können so als »das Volk«, »der Kämmerer« und »der imaginäre Herr«

⁹⁷ Das Motiv 12 und die Positionierung des Koches wird bereits bei DAVIDSON 1982 als prägnantes Beispiel für eine gemeinsame Vorlage der Handschriften A und D genannt.

identifiziert werden. Andererseits können auch fehlende Figuren auf eine gemeinsame Vorlage hinweisen, die sich von der restlichen Überlieferung früh abzuspalten scheint. Motiv 50, das die Last des Armen und die Last des Reichen zeigt, enthält in allen Handschriften außer A und D eine die Szene kommentierende Figur am linken Bildrand. Die männliche Person erläutert die Szene, indem sie korrelierend zu den Versen des Lehrgedichts feststellt, dass die Furcht nur bei dem Reichen sei. Sowohl im Bild der Handschrift A als auch im Bild der Handschrift D fehlt diese Figur.

Zusätzlich weisen die beiden Handschriften neben gemeinsam fehlenden Elementen auch Zusatzelemente auf. Motiv 73, das das lasterhafte Handeln einer Ehefrau thematisiert, zeigt zwei Figurenpaare. Links steht der betrogene Ehemann mit einer weiteren Person, die ihn auf den Betrug aufmerksam macht, und rechts befindet sich die Ehefrau mit ihrem Liebhaber. In den Handschriften A und D werden diese beiden Gruppen durch einen Baum räumlich voneinander getrennt, der in den Bildern der restlichen Handschriften nicht vorhanden ist.

Diesen vielen prägnanten Gemeinsamkeiten der Handschriften A und D, die von einer engen Beziehung gegenüber der restlichen Überlieferung zeugen, steht eine Reihe von Unterschieden in den Bildern entgegen. Diese Unterschiede deuteten sich bereits in den errechneten Graphen an. Die Nähe zur Handschrift A wird zwar im *Neighbor Net* deutlich, doch zeigen die langen individuellen Zweige der Handschriften, die auf ein relativ breites Netzwerk treffen, viele Mutationen bzw. Veränderungen zwischen A und D an.

Zum einen sind die Unterschiede bedingt durch unikale Veränderungen der jeweiligen Handschrift. Wie bereits bei der Untersuchung von AG* gezeigt wurde, stellt sich A sowohl mit einem Sondermotiv und einigen Motivauslassungen als auch einem auch auf gestalterischer Ebene recht emanzipierten Umgang mit den Bildern gegen alle anderen Handschriften innerhalb der Überlieferung. Ähnlich unikale Merkmale finden sich auch bei der Dresdner Papierhandschrift.

Häufig unterscheidet sich das Geschlecht einiger Figuren zwischen den beiden Handschriften. Meistens stimmt Handschrift D mit einer der jüngeren Handschriften überein, wobei sich keine Regelmäßigkeit abzeichnet. Gelegentlich stellt sich G mit der Änderung des Geschlechts gegen die gesamte Überlieferung, wie das Motiv 12 veranschaulicht: nur in Handschrift D ist die personifizierte Kargheit als eine männliche Figur dargestellt. Einen recht freien Umgang mit der wahrscheinlich sehr alten Vorlage zeigt die Handschrift D nicht nur beim Geschlecht der Figuren und den bereits genannten zusätzlichen Bildern, sondern auch bei der Positionierung der Figuren und besonders bei ihrer Kleidung. Natürlich passt der Kopist, ähnlich wie in den anderen jüngeren Handschriften, die Figurengestaltung, ihre Gewänder und Frisuren dem aktuellen Zeitgeschmack an, doch die Ähnlichkeiten zur burgundischen Mode und die teilweise detaillierte Darstellung führen zu Abweichungen der Merkmale.⁹⁸

So sind vermutlich viele Unterschiede in den Bildern der Handschriften A und D auf veränderte Darstellungskonventionen und allgemeine zeitliche Aktualisierungen zurückzuführen. Auffällig innerhalb der Merkmalmatrix sind Abweichungen in den Kopfbedeckungen der Figuren. Das Motiv 10 zeigt eine Jungfrau mit ihren drei Hauptlastern. Auf fol. 4^r in Handschrift A stehen vier Figuren nebeneinander, die sich in ihrer äußeren Erscheinung voneinander unterscheiden (Abb. 115a). Links steht das personifizierte Laster der Lüge, mit langem Gewand, Umhang und einem spitzen Hut. Daneben ist in frontaler Ausrichtung und vollkommen nackt der Selbstruhm gezeigt, der sich mit einer Hand ans Kinn greift. Als drittes Laster wird der Spott dargestellt, der eine Haube über dem Haar trägt. Die Jungfrau ganz rechts trägt wiederum ein langes Gewand mit Umhang und ihr gescheiteltes Haar fällt ihr offen über die Schultern. Die gleichen attributiven Kennzeichnungen in der Figurengestaltungen findet sich im Bild zu diesem Motiv in der Handschrift G (Abb. 115b). Die Lüge hat einen ähnlich geformten Hut, der Selbstruhm ist nackt und greift sich ans Kinn, der Spott trägt ebenfalls eine Haube und die Jungfrau ist mit offenem Haar dargestellt.



Abb. 115a-c: Motiv 10 »Eine Jungfrau und drei Hauptlaster«. Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 9^v. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 4^r. Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 6^v.

Die Figuren in Handschrift D unterscheiden sich nun deutlich von denen der älteren beiden Handschriften (Abb. 115c). Die Lüge trägt ein einfaches Schapel auf ihrem offenen Haar, der Selbstruhm ist nackt dargestellt, aber ohne die prägnante Geste, der Spott trägt statt der Haube einen Hut und die Jungfrau trägt ihr Haar an den Schläfen zu Hörnern gerollt mit einem zusätzlichen Schleier. Damit weicht nicht nur der Kopist der Handschrift D von A und G ab, auch die restlichen

Handschriften zeigen sich sehr individuell in der Gestaltung der Figuren. Nur in Handschrift H ist der Spott nicht nur in ähnlicher Körperhaltung, sondern auch mit einem ähnlichen Hut bekleidet dargestellt.

Die übereinstimmenden Merkmale der beiden Handschriften können sowohl auf polygenetische Fehler als auch auf Kontamination hinweisen. Besonders deutlich wird dieser Befund in Motiv 25, das den Umgang mit der Minne veranschaulicht. Die Minne wird in diesem Motiv zweimal abgebildet: Nackt und mit Pfeil und Bogen ausgestattet, tritt sie einmal dem törichten und einmal dem weisen Mann gegenüber. In Handschrift A hält die erste Personifikation der Minne den Bogen erhoben, ein Pfeil steckt bereits im Auge des Törichten. Die zweite personifizierte Minne hat ihren Bogen gesenkt, und der Weise, der in A ein zweites Mal als der *toꝛfch man* bezeichnet wird, streckt ihr entsprechend den Versen Zaumzeug entgegen.⁹⁹ Beide Personifikationen werden sowohl in Handschrift A als auch in G, S und Erl mit geschlossenen Augen dargestellt. In Handschrift D haben die beiden Figuren der Minne analog zur restlichen Überlieferung hingegen die Augen geöffnet. Auch der Pfeil im Auge des Törichten fehlt in Handschrift D im Vergleich mit A, was D wiederum mit den Handschriften a, U, W, H und b gemein hat.¹⁰⁰ Sowohl von A als auch von allen anderen Handschriften abweichend, trägt die zweite Minne keinen Bogen in den Händen. Das Zaumzeug des weisen Mannes weist dabei in seiner Form deutliche Parallelen zur älteren Bildtradition in A, G und S auf und stimmt mit den restlichen Handschriften kaum überein.

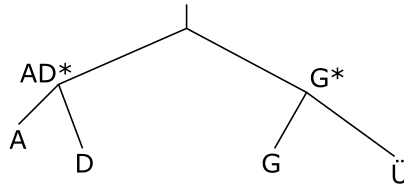
Das Motiv 25 in Handschrift D verdeutlicht, dass in einem Bild übereinstimmende Merkmale der identifizierten Gruppe AGDS, unikale Abweichungen sowie Abweichungen zur älteren Gruppe vorkommen können, die wiederum mit anderen Handschriften übereinstimmen. Solche Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Handschriften in der Merkmalmatrix, die keine Regelmäßigkeit aufweisen und so keine Gruppen identifizieren, führen zu widersprüchlichen Informationen und erschweren die Verortung der Handschriften. Eine nachträgliche Beurteilung und Wertung solcher Merkmale ist folglich unumgänglich. Es könnte sich sowohl um polygene Fehler handeln, die unabhängig voneinander auftreten, als auch um Zeichen einer Kontamination, also des Einwirkens einer zweiten Vorlage auf Handschrift D.

Festzuhalten bleibt nach der Untersuchung der Beziehung von A und D, dass die Übereinstimmung der Merkmale in den vorgestellten Motiven nicht nur ein enges Verwandtschaftsverhältnis der beiden Handschriften A und D belegt, sondern diese Gruppe auch von der restlichen Überlieferung trennt. Die beiden sind nach dem Befund der bildlichen Überlieferung mit Sicherheit Schwesterhandschriften und haben mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine gemeinsame Vorlage. Diese Vorlage muss aufgrund des Alters der Handschrift A zwischen der ersten bebilderten

99 OECHELHÄUSER 1890, S. 25; VETTER 1974, S. 92; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 66.

100 In Handschrift H wird der Pfeil, zum Abschuss bereit, direkt auf das Auge des Törichten gerichtet. Der Abstand zwischen Pfeil und Auge ist dabei sehr gering.

Version des ›Welschen Gastes‹, die frühestens 1215/16 durch oder in der Nähe zum Autor entstanden sein kann, und Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein, als sie bereits als Vorlage für A genutzt wurde. Diese frühe Abspaltung von der restlichen Überlieferung ist gleichzusetzen mit den zwei Überlieferungszweigen im Stemma von Kries. Aufbauend auf den bisherigen Befunden zwischen A und G können die stemmatologischen Beziehungen wie folgt veranschaulicht werden:



IX.2.1.c Kontamination von D

Trotz der Nähe zwischen A und D sorgen die unterschiedlichen Merkmale in den Bildern bei den Berechnungen für eine andere Platzierung im Stemma. Das liegt vor allem daran, dass Handschrift D Merkmale besitzt, die von A abweichen, aber mit anderen Handschriften übereinstimmen. Diese widersprüchlichen Informationen sollen im Folgenden untersucht werden. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf einer möglichen Kontamination der Bilder in Handschrift D, die für den Text bereits mehrfach nachgewiesen wurde.¹⁰¹ Der Schreiber konnte beim Kopieren des Textes neben der Vorlage AD* auf eine weitere zurückgreifen und Leserarten bzw. Verse dieser zweiten Vorlage entnehmen.

In der Textkritik lassen sich unterschiedliche Arten der Kontamination beobachten, die bereits Paul Ende des 19. Jahrhunderts wie folgt beschrieben hat:¹⁰²

- 1) der erste Teil einer Handschrift wurde aus einer, der zweite Teil aus einer anderen Vorlage abgeschrieben. Es entstehen also zwei Textblöcke.
- 2) Eine Handschrift wird abwechselnd aus zwei Vorlagen abgeschrieben.
- 3) Die zwei Vorlagen werden gleichzeitig in philologischer Art genutzt, so dass gleichsam ein neuer Text entsteht.

Auch Gerd Simon stellte eine dreiteilige Typologie der Handschriftenkontamination auf und unterscheidet dabei sukzessive, simultane und gemischte Kontamination,¹⁰³ die sich von den Kategorien nach Paul nicht grundlegend unterscheiden.¹⁰⁴

Für die ersten zwei Varianten sind mögliche Vorlagen je nach Überlieferungssituation relativ gut zu identifizieren – hingegen bereitet der Typ der philologisch

101 Ausführliche Studien bei KRIES 1967, S. 127–140 und DAVIDSON 1982.

102 PAUL 1874, S. 309.

103 SIMON 1978, S. 109.

104 VIEHHAUSER-MERY 2009, S. 122f.

abwägenden Textmischung Probleme. Seine Existenz wurde von Bumke generell infrage gestellt.¹⁰⁵

Während die Abstammungsverhältnisse in einem Stammbaum meist in der vertikalen Richtung geklärt werden, können identifizierte Kontaminationen horizontale Querverbindungen zwischen den Abschriften anzeigen. Dieser Befund liegt im Stemma von Kries für Handschrift D des ›Welschen Gastes‹ vor (vgl. Abb. 108 und Abb. 109). Die von Bumke generell geforderten eindeutigen Belege für eine Kontamination¹⁰⁶ kann Kries anführen.¹⁰⁷ Während der Text im Wesentlichen der hypothetischen Vorlage AD* folgt, wurde nachgewiesen, dass der Kopist von D eine zweite Vorlage genutzt hat. Diese kann ebenfalls im Stemma verortet werden, da Handschrift D einige gemeinsame Varianten ausschließlich mit Handschrift b aufweist.¹⁰⁸ Die Abweichungen von Handschrift A bzw. der gemeinsamen hypostatischen Vorlage des Kopisten und die Hinwendung zu einer weiteren Vorlage begründet Kries mit einer starken und erkannten Verderbtheit der Vorlage AD*. Gleiches behauptet er auch für die Bilder, begründet dieses aber nicht ausführlich.¹⁰⁹

Davidson, die sich intensiv mit der Kontamination der Handschrift D auseinandersetzt, kommt für den Text zu einem ähnlichen Schluss wie Kries. Sie geht dabei von einer ausgeprägten philologischen Auseinandersetzung des Kopisten mit seiner Vorlage aus. Der Schreiber habe aufgrund der wahrgenommenen stilistischen oder sprachlichen Überlegenheit gegenüber AD* das zweite Exemplar gewählt.¹¹⁰ Auch für die Bilder zeige sich eine Beeinflussung durch eine zweite Vorlage.¹¹¹ Die Unterschiede zwischen A und D, die Oechelhäuser auf Abweichungen der gemeinsamen Vorlage AD* der jeweiligen Handschriften zurückführt,¹¹² könnten somit ebenso auf eine Kontamination der Handschrift D hindeuten. Davidson führt Motiv 83, Motiv 89 und Motiv 111 als Belege für ihre These auf. Während alle ihre Befunde Bilder sind, die in Bereichen kontaminierter Textabschnitte stehen, findet sie mit Motiv 71 ein Beispiel, das ein kontaminiertes Bild in einer nicht-kontaminierten Textpassage zeigt.¹¹³ Letztlich gelangt sie zu dem Ergebnis, dass der Maler wesentlich konservativer mit den zwei Vorlagen umgegangen sei als

105 BUMKE 1996, S. 29.

106 Ebd., S. 21.

107 Vgl. KRIES 1967, S. 127–140.

108 Ebd., S. 136f.

109 KRIES 1984/85, S. 154: »Die Handschriften A und D sondern sich auch hier [im Vergleich der Bildvarianten] oftmals von GBü und den Handschriften der Redaktion ab, aber häufig zeugt D mit b und E, was die bereits festgestellte Kontamination der Handschrift weiterhin bestätigt und bis in die Details der Bilder sichtbar werden lässt«.

110 DAVIDSON 1982, S. 189.

111 Ebd., S. 189.

112 OECHELHÄUSER 1890, S. 12.

113 DAVIDSON 1982, S. 187: »There is, then, some evidence for the occurrence of contaminated illustrations in contaminated textual environments. However, only one contaminated illustration can be tentatively identified in an environment that is apparently uncontaminated«.

der Schreiber.¹¹⁴ Die Motive 83 und 111 wurden bereits bei der besonderen Nähe der Handschriften A und D mit dem Ergebnis erläutert, dass es sich bei Motiv 111 um eine unikale Abweichung der Handschrift A handelt und Motiv 83 Aufschluss über das Konzipieren der Abschrift und das Planen der Seiten und weniger über die Tätigkeit des Malers gibt.¹¹⁵

Auch die bisherigen Befunde der phylogenetischen Untersuchung zeigen eine schwierige Stellung der Handschrift D inmitten der berechneten Bäume (vgl. Abb. 106 und Abb. 112) und eine Positionierung in relativ ähnlichen Abständen zu H und A im *Neighbor Net* (Abb. 111). Deutlich wurde bereits im vorherigen Unterkapitel zur Gruppe AD*, dass es trotz des weit auseinanderliegenden Entstehungszeitraums der beiden Handschriften eine starke Bindung auf bildlicher Ebene gibt. Im Folgenden sollen nun analog zur textkritischen Untersuchung nach Erklärungsmöglichkeiten für die trotzdem zahlreichen Unterschiede zwischen A und D und die Gemeinsamkeiten von D mit den jüngeren Handschriften des anderen Überlieferungszweigs gesucht werden. Handelt es sich bei Handschrift D um eine in Text und Bild kontaminierte Kopie?

In vielen Motiven unterscheiden sich Bildelemente der Handschrift D von der Handschrift A. Für die Analyse einer möglichen Kontamination müssen die Merkmale in Handschrift D von denen in A abweichen und gleichzeitig mit den jüngeren Handschriften des anderen Überlieferungszweigs übereinstimmen.¹¹⁶ Deswegen werden im Folgenden nur Motive mit Merkmalen berücksichtigt, die sowohl von A, G und S abweichen als auch mit einer oder mehreren anderen Handschriften übereinstimmen.

Nach der Auswertung der Tabelle entsprechen nur noch sehr wenige Merkmale diesen Kriterien. Häufig zeigt sich zwar eine Abweichung zu A, G oder S, doch seltener weicht D von der gesamten Gruppe ab. In vielen Fällen stellt ein abweichendes Merkmal in Handschrift D gegenüber der Gruppe AGS einen unikalen Befund dar oder stimmt mit unterschiedlichen anderen Handschriften überein. Eine Regelmäßigkeit oder Tendenz zu einer Handschrift(-engruppe) außer AGS ist kaum zu erkennen. Die wenigen Merkmale, die dennoch den Kriterien entsprechen und den Befund von Kries widerspiegeln, sollen nun exemplarisch diskutiert und beurteilt werden.

114 Ebd., S. 189: »The comparative study of contamination in the text and illustration cycle of D has revealed a similar relationship in the apparent respect for tradition evidenced by the scribe and the illustrator: the artist was considerably more conservative in his use of the two exemplars than was the scribe who produced the written text.«

115 Siehe dazu Kap. IX.2.1.b.

116 Bei der Auswahl solcher Motive ist es zusätzlich wichtig, dass die Merkmale sowohl in A als auch in G und S nicht erhalten sind. Da die Gruppe AGSD bereits verwandtschaftlich in der Bildtradition als sehr nah erkannt wurde, kann es sich bei Abweichungen zwischen D und A auch nur um eine Auslassung in Handschrift A handeln.

Wie bereits bei der Untersuchung des Verhältnisses der Handschriften A und D gezeigt wurde, stellen sich beide häufig gegen die restliche Überlieferung, mit Zusatzelementen, aber auch mit gemeinsam fehlenden Merkmalen wie beispielsweise den Beischriften des Motivs 55, und gehen als Schwesterhandschriften vermutlich auf dieselbe verlorengegangene Vorlage zurück. In Motiv 51 hingegen gibt es eine Figur, die sowohl in Handschrift A als auch in G und S unbeschriftet bleibt, in der restlichen Überlieferung jedoch als personifizierter Neid durch eine Beischrift gekennzeichnet wird. Veranschaulicht wird in diesem Motiv ein reicher Mann, der von zwei Helfern getragen wird. Das Volk beneidet ihn um seine Annehmlichkeiten. Die Figur, die auf die Vorzüge des Mannes aufmerksam macht (»Seht, wie man ihn trägt!«), wird in den Handschriften D, a, U, W, Erl, H und b als »Neid« betitelt. Handschrift D stimmt mit der gesamten Überlieferung außer der älteren Gruppe AGS überein. In den Analysen der Bildtexte (Kap. V) wurde deutlich, dass diese zur eindeutigen Identifizierung der Figur innerhalb der Überlieferung hinzugefügt werden können, meist in einer engen Verbindung zum Haupttext stehen oder sogar Worte der Verse übernehmen. Die Interpretation der mittleren Figur als Neid ist anhand des Bildprogramms sehr stimmig, doch wird dieses Laster in den korrelierenden Versen nicht genannt. Vermutlich handelt es sich nicht um einen polygenen Fehler, der aufgrund einer zusätzlichen Beschriftung gegenüber der eigenen Vorlage erfolgt ist, sondern entweder um eine fehlende Beischrift in den Handschriften A, G und S, die jeweils nicht aus der Vorlage übernommen wurde und erst in den anderen Handschriften auftaucht, oder um ein Zeichen für eine zweite Vorlage für D, die eine später hinzugefügte Beischrift beinhaltet.

Ein ähnliches Beispiel, das auf Kontamination hinweisen könnte, findet sich in Motiv 89. Das bereits von Davidson als Beleg für eine zweite Vorlage herangezogene Motiv zeigt die personifizierte Schlechtigkeit, die ihre Helfer zur Rache anstiftet. In einer anderen Szene sind zwei Figuren dargestellt, von denen die eine über die andere triumphiert. In allen Handschriften außer A und S gibt es das zusätzliche Element der Vögel. Für Davidson ist dies ein Beleg der Kontamination, da Handschrift D im Gegensatz zu A das Vogelmotiv enthält. Als weiteres Merkmal führt sie die Anordnung des tüchtigen und des schlechten Menschen an. Während in den Handschriften A, G und S der Tüchtige durch die Beischriften als Sieger und der Schlechte als Unterlegener gekennzeichnet werden, ist in den Handschriften a, U, W, Erl, H, E und b der Schlechte dem Tüchtigen überlegen. Handschrift D scheint bei der Beschriftung der Figuren den jüngeren Handschriften zu folgen. Zwischen den beiden Figuren ist die Bezeichnung *deꝛ from mā* zu lesen. Während Oechelhäuser sie dem Stehenden zuordnet und somit D in gleicher Bildtradition mit A, G und S sieht,¹¹⁷ glaubt Kries, dass die Beischrift zur unterlegenen Figur gehöre und dies auch an der Figurengestaltung zu erkennen sei.¹¹⁸ Die Beschriftung der Figuren hat

117 OECHELHÄUSER 1890, S. 58.

118 KRIS 1984/85, Bd. 4, S. 123.

Einfluss auf das Bildprogramm und resultiert mit großer Wahrscheinlichkeit aus einer Uminterpretation des Dargestellten. Der tüchtige Mensch als Unterlegener, wie es die Handschriften a, U, W, Erl, H, E und b veranschaulichen, orientiert sich stark an der Schilderung der Verse.¹¹⁹ In Handschrift D ist die Zuweisung durch die Beischrift nicht eindeutig. Gehört die Beischrift zur unterlegenen Figur, handelt es sich um den einschlägigsten Beleg einer zweiten Vorlage, die auch Einfluss auf das Bildprogramm hatte. Alle anderen Merkmale in der Tabelle, die den Kriterien einer Kontamination entsprechen, sind weniger aussagekräftig.

Motiv 53 thematisiert die Rolle eines Steuermannes im Schiff, der verantwortlich für das Leben aller Passagiere ist. In Handschrift A ist das Schiff mit aufgerolltem Lateinersegel dargestellt (Abb. 116a). Im Schiff sitzen vier Passagiere, die alle in Richtung des bärtigen Steuermanns blicken. Der erste ihm gegenüber zeigt auf ihn und spricht: »Falls er die Hoffnung aufgibt, sind wir tot!«



Abb. 116a-b: Motiv 53 ›Der Steuermann auf einem Schiff auf stürmischer See«. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 49^v. Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 27^f.

In Handschrift D zeigt sich die Miniatur stark verändert (Abb. 116b). Das Schiff hat einen aufgestellten Mast, von welchem fünf Seile gespannt werden. Die Passagiere blicken zwar ebenfalls den Steuermann an, der erste hat gleich der Handschrift A einen erhobenen Arm, doch fehlt das Spruchband. Während die Bilder der Handschriften G und S denen der Handschrift A ähneln und auch ein Schiff mit Lateinersegel und einen besorgten Passagier mit Spruchband zeigen, variieren die übrigen Handschriften a, U, W, H, Erl und b in der Darstellung des Schiffes. Gemein ist ihnen und der Handschrift D, dass sie kein Spruchband im Bild und somit keine direkte Rede des Passagiers abbilden. Doch belegt das Weglassen eines Spruchbands den Einfluss einer zweiten Vorlage? Die gleiche inhaltliche Wiedergabe des

119 Eine ausführliche Analyse des Motivs 89 und seiner Modifikationen in den einzelnen Handschriften findet sich in Kap. VI.2.2.

Spruchbands in den Handschriften A, G und S spricht gegen eine Verderbtheit der Vorlage AD* als Ursache für die Auslassung in D.¹²⁰ In der textkritischen Untersuchung von Kries werden gemeinsame Auslassungen der Verse als Indiz gewertet.¹²¹ Doch bestätigen die gemeinsamen Lücken der Handschrift D und b dabei die Übereinstimmung von Varianten, die ebenfalls nur in diesen beiden Handschriften eine gleiche Lesart im Gegensatz zu den übrigen Handschriften darstellen. Zusätzlich zu den Motiven, die sich gelegentlich finden und die über das gemeinsame Fehlen von Bauelementen horizontale Beziehungen zwischen den Handschriften herstellen, könnten Motive mit gleich veränderten Merkmalen analog zu Varianten der Lesarten im Text oder in gemeinsamen Plusversen eindeutige Belege darstellen.

Das Motiv 74 zeigt einen Völler, der sich einen gedeckten Tisch mit Speisen zur Befriedigung seiner Gelüste vorstellt. In Handschrift A schwebt der imaginierte Tisch mit verschiedenen Speisen weit über der Figur (Abb. 117a). Diese hat den Kopf in den Nacken gelegt, blickt zeigend nach oben und klagt: »Ach, wenn ich nur die Speise hätte!«



Abb. 117a-c: Motiv 74 ›Ein Völler‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 65^r. Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 34^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 35^r.

In Handschrift D sind Figur und Tisch horizontal angeordnet (Abb. 117b). Der Völler steht links neben einem runden gedeckten Tisch und spricht: »Ach, hätte ich doch nur die Speisen und den Wein!« Neben dem Spruchband wird die in A

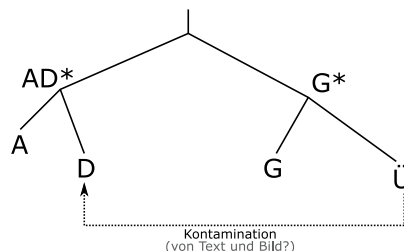
120 Das gleiche Phänomen findet sich in Motiv 70. Hier tragen nur die Figuren in den Handschriften A und G Beischriften; in den übrigen Handschriften fehlen diese (in Handschrift S ist das Motiv aufgrund Blattverlusts nicht erhalten).

121 KRIES 1967, S. 136.

unbeschriftete Figur als *girde* bezeichnet. Als Zeichen der Imagination fasst sich die Figur an den Kopf. Eine horizontale Anordnung der Szene zeigen ebenfalls die Handschriften W und b. Handschrift W scheint eigenständig von U und der gemeinsamen Vorlage aUW* abzuweichen und platziert die Figur rechts neben den Tisch. In Handschrift U zeigt sich noch eine vertikale Anordnung, auch wenn der Tisch nicht direkt über dem Völler, sondern auf Kopfhöhe platziert wird (Abb. 117c). Lediglich Handschrift b zeigt den Völler ebenfalls links neben dem Tisch. Dieser ist rechteckig, wie in allen Handschriften außer D. Während die Figur mit einer Hand das Spruchband berührt, zeigt sie mit der anderen nach oben.¹²² Wie in Handschrift D trennt das Spruchband die Figur vom Tisch. Die Tische sind in allen Handschriften leicht unterschiedlich gedeckt.

Auch dieses Beispiel zeigt, dass die Veränderung der Bildelemente, die in den Handschriften D und b in der Tabelle mit einem gleichen Merkmal charakterisiert wurde, schwierig in der Interpretation ist. Vertikale Anordnungen von Figuren oder Gegenständen in einigen Motiven werden in beiden Handschriften unabhängig voneinander in horizontale überführt. Ein Auslöser könnte, ähnlich wie bei den gerahmten Miniaturen der Handschriften E und H, der vorgegebene Platz in der Textkolumne gewesen sein. So werden beispielsweise Hierarchieverhältnisse im ursprünglichen Konzept häufig durch übereinander angeordnete Figuren veranschaulicht.¹²³ Die Hierarchie der Figuren wird in der horizontalen Anordnung teilweise durch Gesten und Körperhaltung beibehalten. Ähnlich wird in Handschrift D bei Motiv 73 die Unerreichbarkeit eines imaginierten Tisches durch das trennende Spruchband und das Berühren der Stirn veranschaulicht.

Die Befunde können den Einfluss einer zweiten Vorlage auf die Entstehung der Bilder in Handschrift D weder eindeutig belegen noch widerlegen. Die widersprüchlichen Informationen in der Merkmalmatrix, die für die schwierige Verortung der Handschrift D im Stemma verantwortlich sind, könnten zwar auf eine Kontamination der Bilder hinweisen, doch ist der Befund nach der Diskussion keineswegs eindeutig. Während Kries für den Text gut eine zweite Vorlage belegen und in der hypothetischen Vorlagenhandschrift b* auch im Stemma verorten kann,



122 Der Zeigegestus könnte aus der Vorlage übernommen worden sein, die wahrscheinlich den imaginierten Tisch über dem Völler schweben ließ.

123 Vgl. Motiv 40 und Motiv 41.

ist dies anhand der bildlichen Überlieferung nicht möglich. Die Unterschiede der Handschrift D zur Gruppe AGS erklären sich maßgeblich aus individuellen Abweichungen und geänderten Darstellungskonventionen. Das gemeinsame Fehlen oder die Umpositionierung von Bildelementen erschließen sich nicht zwangsläufig aus einer bewussten Übernahme einer weiteren Vorlage. Der Befund legt besonders in Hinsicht auf die wenigen eindeutigen Motive, die den Kriterien einer Kontamination entsprechen, nahe, dass die Widersprüche auf polygenen Fehlern beruhen.

Der Versuch, eine Kontamination zu identifizieren, zeigt in besonderem Maße die Schwierigkeiten, die sich bei der Interpretation und Auswahl der stemmatologischen Merkmale in den Bildern ergeben. Die widersprüchlichen Informationen verorten die Handschrift D offensichtlich falsch im Stammbaum. Die nachträgliche Beurteilung und Wertung der Merkmale aus kunsthistorischer Perspektive sind ein Schritt in der Untersuchung, der erstmals Klarheit in die Zusammenhänge der einzelnen Handschriften bringen kann.

Für die textkritische Analyse konstatiert Maas: »Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen.«¹²⁴ Damit meint er, dass die Bildung eines Stemmas auf der Basis zu vieler kontaminierter oder zu stark kontaminierter Handschriften selten eindeutig gelingt. Bumke jedoch warnt vor der vorschnellen Bewertung als Kontamination, wenn sich die erhaltenen Informationen der untersuchten Texte nicht in ein Stemma eingliedern lassen.¹²⁵

Diese Schwierigkeiten und Bedenken der Textkritik müssen bei der Untersuchung der bildlichen Überlieferung eher auf die Polygenese übertragen werden. Polygenetisch entstandene, durch wandelnde Darstellungskonventionen und Rezeptionsgewohnheiten geprägte Merkmalabweichungen, die sich je nach Zeit und Region dennoch in gleicher Weise verändern können, erschweren die Berechnung stemmatologischer Zusammenhänge. Dennoch dürfen nicht alle widersprüchlichen Informationen als Polygenese verstanden werden, und die Möglichkeit einer Kontamination sollte stets mit bedacht und überprüft werden.

Abschließend kann man für Handschrift D festhalten, dass sie sich bei der Übernahme des Bildprogramms sehr deutlich an der gemeinsamen Vorlage AD* orientiert. So bilden A und D in einigen Motiven eine enge Gruppe, die sich gegen die restliche Überlieferung stellt. Hier muss eine bewusste Entscheidung des Kopisten angenommen werden, einer einzigen Vorlage zu folgen und somit gegebenenfalls sogar auf Figuren zu verzichten, die in der vermeintlich anderen Vorlage erhalten gewesen wären. Die Merkmale, die für eine zweite Vorlage beim Kopieren der Bilder sprechen könnten, sind hingegen deutlich weniger aussagekräftig. Außer in Motiv 51 und Motiv 89 sind die meisten Merkmale, die den Kriterien einer Kontamination entsprechen, stattdessen auf polygenetische Veränderungen zurückzuführen. Die Argumentation von Davidson, die eine Kontamination für Text und Bild

124 MAAS 1960, S. 30.

125 BUMKE 1996, S. 15.

befürwortet, war an vielen Stellen nicht schlüssig. Der Kopist der Bilder ist dementsprechend im Gegensatz zum Schreiber nicht nur deutlich konservativer mit den Vorlagen umgegangen, er hat höchstwahrscheinlich nur eine benutzt. Dennoch zeigt das Layout der Handschrift D vermutlich den Einfluss einer weiteren Vorlage. Sehr deutlich wird am Beispiel der Handschrift D, dass Kopierprozesse von Text und Bild in einem Medium nicht gleichgesetzt werden können. Die unterschiedlichen Akteure scheinen auch jeweils eine verschiedene Vorgehensweise gehabt zu haben. Dies wird erst deutlich, wenn man die textliche und die bildliche Überlieferungsgeschichte jeweils eigenständig und konsequent untersucht.

IX.2.1.d Die Stellung von Handschrift S

Die Handschrift S zeichnet sich innerhalb der Überlieferungsgeschichte des Textes als einer der frühesten Überlieferungszeugen einer umfassenden textlichen Redaktion aus. Dadurch wird die Vorlage der Handschrift S als Bindeglied zwischen der Vorlage G* und den restlichen überlieferten Handschriften dieses Überlieferungszweigs gesehen. Entgegen der festgestellten Nähe der bildlichen Merkmale zur Gruppe AGD wird sie in der textkritischen Forschung im Gegensatz dazu gesehen.¹²⁶ Die unterschiedlichen Überlieferungsprozesse von Text und Bild, die vermutlich zu unterschiedlichen Verortungen der Handschrift in einem Stemma führen, sollen im Folgenden diskutiert werden.

Kries stellt fest, dass sich der Text von S in den Varianten häufig gegen die Handschriften A, G und D stellt, dafür aber eine »allerengste Verbindung« zu den von ihm identifizierten Handschriftengruppen caUW und EHKMb hat.¹²⁷ Neben den Fragmenten Gr und Pe sei Handschrift S, die selbst nicht als direkte Vorlage gedient haben kann, der älteste Überlieferungszeuge für eine textlich redigierte Fassung des Lehrgedichts.¹²⁸ Achtzehn der untersuchten Handschriften zeugten von gleichen Varianten und Lesarten, die sich nicht nur auf einzelne Wörter beziehen, sondern oft durch die Ersetzung ganzer Verse entstehen, und richteten sich damit gegen nur drei Handschriften. Die Redaktion des Textes, die wohl Mitte des 13. Jahrhunderts vorgenommen wurde und wie eine zweite Auflage den Großteil der erhaltenen Handschriften bestimmt, nennt er S**.¹²⁹

Wie Kries selbst feststellte, hat die Redaktion des Textes nur bedingt Einfluss auf die Überlieferung der Bilder:

126 KRIES 1967, S. 141.

127 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 71. KRIES 1967, S. 103 zählt noch sechzehn Handschriften.

128 KRIES 1967, S. 106.

129 Nach KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 70f. ist S** ist die Arbeit eines Redaktors, der auf der Grundlage der Lesarten in Handschrift G das ganze Gedicht überarbeitete und dabei den Wortlaut der Verse weitgehend veränderte, ohne dabei den Sinn der Verse vollständig anzupassen. Der Redaktor versuche das sprachliche und rhythmische Gewand des Gedichts zu verbessern und schein hierzu von Thomasins eigener Bemerkung angeregt worden zu sein.

Es wird jedoch ebenfalls deutlich, daß die Hs. S in ihren Bildern und Bildvarianten Materialien enthält, die noch mit GBü, AD übereinstimmen, aber bereits in den anderen Handschriften der Redaktion verloren oder weiter verändert sind. Obwohl es sich um Unbedeutendes handelt, zwingt diese Tatsache doch zu dem Schluß, daß S noch auf einer früheren Kopie der Redaktion basiert.¹³⁰

Trotz dieser Feststellung verortet er die Handschrift S gemeinsam mit den bebilderten Handschriften und Fragmenten Gr, a, U und W und den unbilderten Handschriften und Fragmenten c und Pe, die sich durch unterschiedliche Vorlagenstufen in weitere Gruppen aufspalten (vgl. Abb. 109). Die Auswertung der Merkmalmatrix zu den Bildern zeigt sowohl in den Bäumen als auch im Netzwerk eine stärkere Beziehung von S zu den älteren Handschriften A und G als zu den restlichen erhaltenen Handschriften. Vor allem die Gruppe aUW wird in keiner engeren verwandtschaftlichen Beziehung als die der Handschrift S mit den übrigen jüngeren Handschriften dargestellt.

Die enge Bindung der Handschrift S an die Gruppe AGD wurde bereits deutlich aufgezeigt. Zudem tradiert Handschrift S ursprüngliche Bildelemente der Figurengestaltung, die auf den Versuch des Kopisten schließen lassen, die Vorlage zu bewahren. Zum einen kann dies die Figurengestaltung betreffen, wie beispielsweise in Motiv 50, wo das getragene Laster der personifizierten Gier in den Handschriften A und G in einer merkwürdig wirkenden Körperhaltung gezeigt wird. Das personifizierte Laster zieht Schultern und Ellenbogen in auffallender Weise nach oben und unterscheidet sich so physiognomisch von den übrigen Figuren im Bild. Im Vergleich der Bilder in den erhaltenen Handschriften zeigt sich, dass auch in Handschrift S diese Körperhaltung übernommen wird, wenn auch in sehr abgeschwächter Form.

Zum anderen wird ein konservativer Umgang in der Darstellung der Bildelemente deutlich. Das Boot in Motiv 53 wird in den Handschriften A, G und S mit einem Lateinersegel dargestellt, dessen Tuch um die Rah gewickelt ist. Die übrigen erhaltenen Handschriften zeigen in der Mehrzahl einen gebrochenen oder abgeknickten Mast mit einem eingeholten Segel.¹³¹ Es entstehen zwei Gruppen, die sich durch die Darstellung des Schiffes voneinander unterscheiden. Die Handschriften A, G und S wenden sich hier gegen einen Großteil der restlichen Überlieferung.

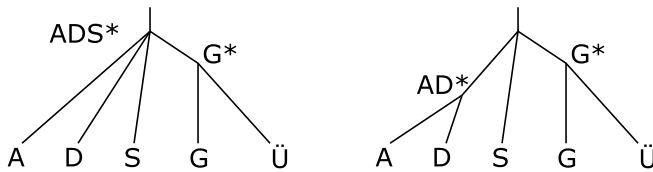
Neben diesem Befund weicht die Handschrift S in ihren bildlichen Merkmalen häufig von A und G ab und stimmt dabei gelegentlich mit der restlichen Überlieferung überein. Viele dieser Merkmale beziehen sich allerdings auf den Verlust von Merkmalen innerhalb der Überlieferung. In Motiv 32 wird beispielsweise das

¹³⁰ KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 154.

¹³¹ Ausnahmen bilden nur die Handschrift D mit einem fest vertäuten Mast und Handschrift b, in welcher der Mast gänzlich fehlt.

personifizierte Leid auf dem Rücken der personifizierten Unseligkeit nur in den Handschriften S, G und D im Melancholie- oder Trauergestus dargestellt.¹³² Die anderen Handschriften tradieren diesen Gestus nicht. Solche Übereinstimmungen könnten ebenfalls der Polygenese geschuldet sein.

Ein besonderes Phänomen der Überlieferung zeigt sich bei Motiv 113, das den unwilligen Geber veranschaulicht. Das Motiv ist als Bild nur in den Handschriften A, D und S vorhanden. In Handschrift G wurde wahrscheinlich ein Seitenpaar beim Abschreiben ausgelassen, wodurch 320 Verse und das Bild zu Motiv 113 fehlen.¹³³ Diese Verse und das Motiv fehlen ebenfalls in den Handschriften a, U, W, H und b.¹³⁴ In Handschrift S wird die Textpassage von insgesamt drei Bildern begleitet, die jeweils einen geizigen Geber zusammen mit der personifizierten Freigebigkeit veranschaulichen. Eines der Bilder ist an fast gleicher Stelle im Text wie in Handschrift D positioniert und zeigt deutliche Übereinstimmung im Dargestellten. Die Spruchbandaussagen unterscheiden sich, ohne dabei das Bildprogramm zu ändern. Auch im Bildprogramm weist Handschrift S eine große Nähe zum ursprünglichen Konzept auf und tradiert ein Motiv inklusive der korrelierenden Verse, das in der restlichen Überlieferung nicht erhalten ist. Der Befund von Motiv 113 legt die folgende Konstruktion der genealogischen Verhältnisse nahe:



Merkmale, die in Handschrift S mit AD übereinstimmen, aber von G und der restlichen Überlieferung (Ü) abweichen, können auch auf individuelle Veränderungen der Handschrift G verweisen. Es ist jedoch überraschend, dass G sowohl durch das fehlende Motiv als auch durch die Auslassung der Verse mit der restlichen Überlieferung übereinstimmt.

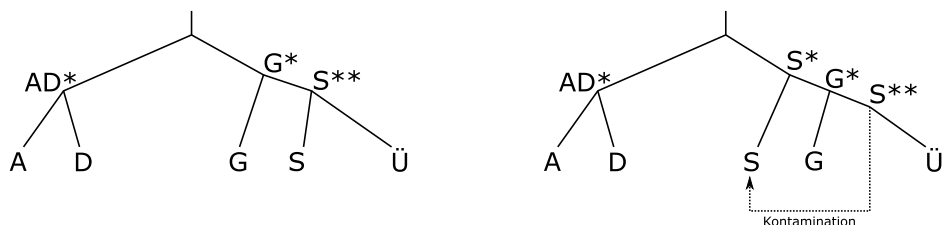
Dieser Befund steht im Widerspruch zu den textkritischen Untersuchungen von Kries. Dieser sieht in Handschrift S einen der frühesten Überlieferungszeugen einer textlichen Überarbeitung (S**), die sich in allen Handschriften außer A, D und G manifestiert. Es gibt unterschiedliche Erklärungsmöglichkeiten für diesen widersprüchlichen Befund. Erstens könnte es sich in Handschrift G um eine individuelle und von der Überlieferung unbeeinflusste Auslassung handeln, die zufällig die gleichen Verse und die Darstellung umfasst. Zweitens könnte der Kopist der

132 Vgl. Kap. IV.2.1.a.

133 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 69 vermutet, dass der Verlust auf die Vorlagehandschrift zurückzuführen sei.

134 Die Handschrift E ist aufgrund von Blattverlust nur bis Vers 12.795 erhalten.

Handschrift S aus einer zweiten Vorlage abgeschrieben haben, die den überarbeiteten Text (S**) aufwies.



Die Versuche der Verortung der Handschrift S offenbaren ähnliche Schwierigkeiten wie bei Handschrift D. Besonders zusammen mit den Ergebnissen der textkritischen Untersuchungen von Kries können die genealogischen Verhältnisse nur schwer bestimmt und in einem Baum abgebildet werden.

Für Handschrift S kann festgehalten werden, dass sich der Kopist an einer den Handschriften A und G sehr nahestehenden Vorlage orientierte. Die Bilder tradieren im Gegensatz zum Text häufig Merkmale, die auf das ursprüngliche Konzept zurückzuführen sind.

IX.2.1.e Zwei Fassungen für zwei Überlieferungszeige?

Um das Verhältnis der Gruppe AGSD abschließend zu klären, soll die von Kries aufgestellte These der zwei unterschiedlichen Fassungen überprüft werden. Kries vermutet, dass die zwei Überlieferungszeige A* und G* in jeweils einer eigenen Fassung wurzeln.¹³⁵

(Text-) Fassungen sind unterschiedliche Ausführungen eines insgesamt identisch wahrgenommenen Werks. Sie können auf den Autor, aber auch auf fremde Personen zurückgehen. Fassungen können sich voneinander durch Wortlaut, Form und Intention unterscheiden. Sie sind durch partielle ›Textidentität‹ aufeinander beziehbar und durch ›Textvarianz‹ voneinander unterschieden.¹³⁶

Spätestens seit Bumke etablierte sich der Begriff ›Fassung‹ in der Forschungsdiskussion um stemmatologische Bezüge kopiaal tradierter Texte. Bumke versucht in seiner Arbeit, den Begriff der ›Fassung‹ von der ›Bearbeitung‹ zu trennen. Unter letzterer versteht er eine »Textfassung, die eine andere Version desselben Textes voraussetzt und sich diesem gegenüber deutlich als sekundär zu erkennen gibt.«¹³⁷

135 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 74

136 PLACHTA 2010, S. 567.

137 BUMKE 1996, S. 45.

›Fassung‹ dagegen versteht er im Sinne von stemmatologisch gleichwertigen »Parallelfassungen«. ¹³⁸

Für den ›Welschen Gast‹ konstatiert Kries trotz weitgehender Übereinstimmungen der Überlieferungszeige A und G eine Reihe von Unterschieden, die zur These einer zweiten Fassung (x'') führen. Neben dem Prosavorwort, das sowohl in A als auch in D nicht enthalten ist, aber für »echt« befunden wurde, ¹³⁹ belegen nach Kries auch die unterschiedlichen Sprachstufen zwischen AD* und G* die frühesten hypothetischen Vorlagen der zwei Überlieferungszeige. Die Entstehung der zweiten Fassung schreibt er dem Dichter des Lehrgedichts selbst zu, der der überarbeiteten Version des Lehrgedichts dann auch das Prosavorwort hinzufügt habe. Kries sieht die zweite Fassung als »nicht weniger original [sic] als die erste«. ¹⁴⁰ Nach der Definition von Bumke beschreibt Kries eine ›Sekundärfassung‹, also eine bearbeitete Version von x'. Im Grunde wurzelt auch nach Kries der stemmatologische Baum in einer einzigen Handschrift. Warum es sinnvoller ist, auch beim ›Welschen Gast‹ von bearbeiteten Versionen zu sprechen, soll kurz skizziert werden.

Das fehlende Prosavorwort in AD* als Beleg für Vorlagen mit unterschiedlichen Fassungen ist nicht aussagekräftig. ¹⁴¹ Dass dieses in den Handschriften A und D fehlt, kann sowohl der Vorlage AD* geschuldet sein auch auf individuelle Entscheidungen der jeweiligen Kopisten zurückgeführt werden. Der Kopist der Handschrift D hatte vermutlich das Prosavorwort in seiner zweiten Vorlage vorliegen. Wie ausschlaggebend die philologischen Aspekte dieser Theorie sind, und ob die Abweichungen zwischen den beiden Überlieferungszeigen A* und G* auf Redaktionen der jeweiligen Vorlagen zurückgeführt werden können, kann im Zuge dieser Arbeit nicht beurteilt werden.

Man kann jedoch einwenden, dass sich die These von zwei für die Überlieferungsgeschichte des Werkes prägenden Fassungen auf rein textliche Beobachtungen stützt und die Bilder unberücksichtigt lässt. Der Befund der bildlichen Überlieferung lässt eine zweite Fassung recht unwahrscheinlich erscheinen. Wie bereits gezeigt wurde, stimmen die Handschriften A und G in so vielen Merkmalen überein, die besonders Details der Figurengestaltung betreffen, dass sie in der Überlieferung

138 Ebd.

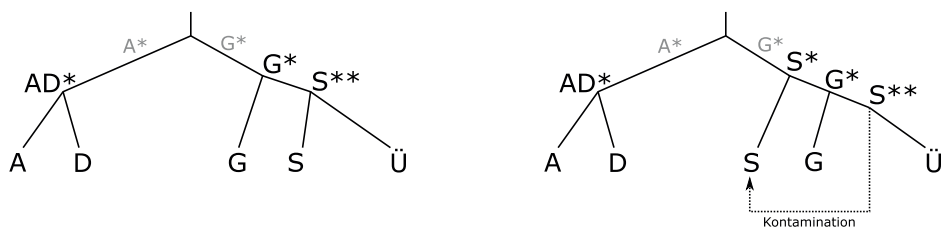
139 RANKE 1908, S. 70–73 versucht, auf Basis der sprachlichen Eigenheiten Thomasin als Verfasser des Prosavorworts zu belegen und somit als frühestes deutsches Zeugnis eines solchen Vorworts in deutscher Sprache zu deklarieren. RÜCKERT 1965 hält das Prosavorwort nicht für authentisch, da es in Handschrift A, die er für den ursprünglichsten Überlieferungszeugen hält, nicht tradiert wird.

140 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 74.

141 Die Autorbindung ist keineswegs so gesichert, wie sie Kries darlegt. RANKE 1908, S. 73 kommt zu dem Ergebnis, dass seine »Ausführungen Thomasins Verfasserschaft für das Prosavorwort nicht zwingend beweisen – dazu sind der Anhaltspunkte [sic] zu wenige«. Er glaubt, dass das Prosavorwort auf Thomasin zurückgeht. Damit würde es das erste seiner Art in der deutschsprachigen Literatur gelten, solange nicht zwingende Gegengründe erbracht werden.

in unmittelbarer Nähe zueinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen sind. Sollte es zwei unterschiedliche Fassungen gegeben haben, die den Überlieferungszweigen A* und G* voranstellen, müssten erstens beide Fassungen mit dem gleichen Bilderzyklus der vermutlich 120 Motive ausgestattet gewesen sein. Zweitens müssten sich die Bilder beider Fassungen in ihrer Gestaltung hochgradig ähnlich gesehen haben. Drittens wäre bei der neuen Fassung nichts am Konzept der Bilder verändert und nur der Text überarbeitet worden. Um eine zweite vermeintliche Fassung mit identischem Bilderzyklus zu produzieren, müsste die erste Fassung folglich als Vorlage gedient haben und somit in unmittelbarer Nähe zur ersten entstanden sein.

Der Befund der Bilder legt somit nahe, von bearbeiteten Versionen zu sprechen und nicht von unterschiedlichen Fassungen. Die Verwandtschaftsverhältnisse der Gruppe AGSD können bisher wie folgt abgebildet werden:



Aufgrund der Spaltung des Baumes, die zeitlich sehr früh durch hypothetische Vorlagen zwei unterschiedliche Überlieferungstraditionen ausbildet, kann durchaus von unterschiedlichen Überlieferungszweigen (A* und G*) gesprochen werden. Dabei ist der Überlieferungszweig A* spärlich überliefert und wird von nur zwei Handschriften bezeugt.¹⁴² Die Vorlage dieses Zweigs nahm auf die restliche Überlieferung keinen weiteren Einfluss, während die bearbeitete Version, die ausschlaggebend für den Zweig G* war, innerhalb der Überlieferung ausgeprägt wirksam geworden ist. Nicht auszuschließen sind weitere Vorlagen zwischen AD* und G* bzw. S*, die nur den frühesten hypothetischen, auf Basis der erhaltenen Handschriften ermittelbaren Überlieferungszeugen beschreiben. Diese Annahme gilt ebenfalls für alle darauffolgenden, mutmaßlich verlorenen gegangenen Handschriften.

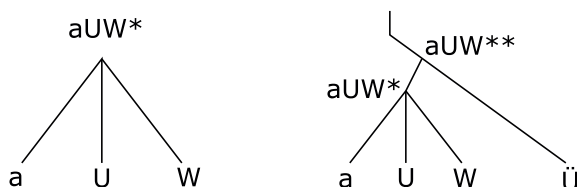
IX.2.2 Die Gruppe aUW

Keine Gruppe verzeichnet eine so enge verwandtschaftliche Beziehung nach der phylogenetischen Analyse wie die Gruppe aUW. Die enge Verbundenheit dieser drei Handschriften wird in den phylogenetischen Stammbäumen und im Netzwerk deutlich (vgl. Abb. 106 und Abb. 111) Besonders nah stehen sich die Handschriften U und W.

¹⁴² Vgl. dazu auch KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 74.

Bereits Kries diagnostiziert die »engste Verwandtschaft« der Handschriften a, U und W nach der textkritischen Untersuchung.¹⁴³ Besonders über die große Anzahl der gemeinsamen Auslassungen definiert sich diese Untergruppe.

In der Merkmalmatrix zur bildlichen Überlieferung setzen sich die drei Handschriften häufig mit der gleichen, eine Übereinstimmung kennzeichnenden Ziffer von dieser Überlieferung ab. Ihre enge Verbundenheit untereinander besteht zunächst unabhängig von Übereinstimmungen mit verschiedenen anderen Handschriften. Dabei grenzt sich die Gruppe aUW dennoch gelegentlich von den anderen ab und stellt sich gegen die restliche Überlieferung. Deutliche Ähnlichkeiten zeigen sich bei der Gestaltung von Himmel- und Höllendarstellungen oder bei der farblichen Gestaltung der dämonischen Wesen.¹⁴⁴ Solche Ähnlichkeiten finden sich auch in der Gestaltung von Gegenständen, wie beispielsweise des Spiegels in Motiv 63, der sich in den Handschriften a, U und W durch seine besondere Form von den übrigen Handschriften unterscheidet, oder bei der Gestaltung des Geschirrs auf dem gedeckten Tisch in Motiv 74, wo nur die Handschriften a, U und W einen charakteristischen Noppenbecher zeigen. Gelegentlich bilden auch die Bildtexte der Handschriften a, U und W eine eigene Gruppe.¹⁴⁵ Die Vorlage aUW* hat den Beobachtungen zufolge keinen Einfluss auf die weitere Überlieferung. Es handelt sich bei der Gruppe aUW um eine Untergruppe, die durch ihre Vorlage oft eine eigene Bildtradition aufweist.



Die Verbundenheit zur gemeinsamen Vorlage aUW*, die ohne Zweifel angenommen werden kann, zeigt sich auch beim fehlenden Motiv 113. Zusätzlich zum fehlenden Bild wird in den Handschriften G, a, U, W, H und b auch eine große Textpassage ausgelassen. In den Handschriften a und U wurden jeweils zweieinhalb Textspalten freigelassen, in denen die Verse 14.201–14.520 stehen müssten, die diesen 320 fehlenden Versen jedoch nicht ausreichend Platz geboten hätten.¹⁴⁶ Beide übernehmen diesen etwa identisch großen Freiraum vermutlich aus ihrer Vorlage. Handschrift W kopiert indes die Verse ohne leere Zeilen.

143 KRIES 1967, S. 74.

144 Vgl. Motiv 83, Motiv 87, Motiv 92, Motiv 100.

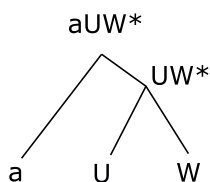
145 Vgl. Motiv 96.

146 In Handschrift A sind 100 Zeilen und in Handschrift U 82 Zeilen freigelassen. Zudem ist in Handschrift A im direkten Anschluss an den Vers 14.200 eine kreisrunde Rahmung angedeutet, die nicht weiter ausgeführt wurde. Der vom Schreiber freigelassene Raum wurde wahrscheinlich vom Maler als Bildraum wahrgenommen.

Neben diesen prägnanten Übereinstimmungen der Merkmale in der Untergruppe aUW stehen die jeweiligen Überlieferungszeugen dennoch in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander, das im Folgenden kurz untersucht werden soll, um abschließend die Handschriften im Stemma verorten zu können.

IX.2.2.a Handschrift W als direkte Kopie von U

Eine besondere Nähe in der Untergruppe aUW weisen die Handschriften U und W zueinander auf. Gelegentlich weichen sie gemeinsam von Handschrift A und vermutlich der Vorlage aUW* ab. Beispielweise legt die Anordnung der sieben Bilder zu den *Artes Liberales* (Motiv 101–106) eine vermeintlich eigene Vorlage UW* dar. Während die Reihenfolge der dargestellten Künste in allen Handschriften die gleiche ist (*Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Geometrica, Arismetria (sic), Musica, Astronomia*), bilden die Handschriften U und W eine gemeinsame andere Variante.¹⁴⁷ Ein ähnliches Phänomen zeigt das Spruchband des Klägers in Motiv 57, der sich bei seinem Herrn beschwert: »Herr, das haben sie mir angetan!« Der Kopist schreibt in den Handschriften U und W nur die erste Silbe *ge* des letzten Wortes von *getan*, während in den Spruchbändern der anderen Handschriften inklusive Handschrift A das Wort ausgeschrieben wird. So könnte ein Verhältnis der Handschriften in dieser Gruppe wie folgt dargestellt werden:



Dies würde exakt der Darstellung in den phylogenetischen Bäumen entsprechen. Die Handschriften U und W haben sowohl im *Neighbor-Joining*-Baum als auch im *Neighbor Net* ausgehend von ihrer hypothetischen Vorlage sehr kurze individuelle Äste, die auf einer großen Anzahl von übereinstimmenden Merkmalen beruhen. Die Forschergruppe um Windram gelangte bei ihrer Untersuchung der Dante-Handschriften zu einem ähnlich aussehenden Erscheinungsbild im *Neighbor Net*, das typisch für eine Gruppe sei, in welcher ein Text direkt vom anderen abgeschrieben wurde.¹⁴⁸ Die Kopie in einem so engen Netzwerk beinhaltet dabei fast alle Varianten der Vorlagenhandschrift und eigene, neue Fehler. Diese Beobachtungen zu den Handschriften der ›Monachia‹ lassen sich auf die in dieser Arbeit vorliegenden Ergebnisse übertragen. Deutlich zeigen sich sowohl das sehr enge

147 Vgl. dazu auch KRIES 1967, S. 77.

148 WINDRAM et al. 2008, S. 448: »In such cases, the exemplar typically has a very short individual branch away from its copy, and forms an almost internal node within the tree.«

Netzwerk als auch die kurzen individuellen Äste, bei denen W minimal weiter von der Verzweigung entfernt ist als U. Nach der phylogenetischen Analyse könnte es sich bei der Handschrift W um eine direkte Kopie von U handeln. Diese These soll im Folgenden diskutiert werden.

Für die Handschrift U und W vermutete bereits Oechelhäuser ein direktes Abhängigkeitsverhältnis der beiden, das er mit der großen Übereinstimmung von Text und Bild belegt.¹⁴⁹ Kries sieht keinerlei Anlass, diese These in Frage zu stellen und kann Belege anführen, die Handschrift W als direkte Kopie von U identifizieren.¹⁵⁰

Für die Bilder zeigt die Merkmalmatrix zwischen den Handschriften U und W die meisten Übereinstimmungen innerhalb der gesamten Überlieferung. Dennoch kann die Tabelle nur eine gemeinsame Vorlage belegen. Die Befunde des *Neighbor Net* legen bereits eine direktere Abhängigkeit nahe, die nun im Einzelfall überprüft werden soll.

Das Motiv 25, das den Umgang mit der Minne thematisiert, zeigt den weisen Mann mit einem Gegenstand in der Hand. Dieser kann in Korrelation zum Text als Zaumzeug zum Bändigen der Minne gedeutet werden. In den Handschriften A besonders durch den Strick gut als abstrakte Wiedergabe einer Trense zu erkennen, wird vor allem die Form des Gegenstandes in vielen Handschriften ähnlich dargestellt. In U und W hat das Zaumzeug die Form eines Salbgefäßes (Abb. 118).¹⁵¹



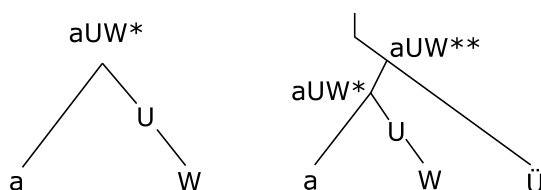
Abb. 118: Motiv 25 ›Umgang mit der Minne‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 19^r. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1 (Sigle: S), fol. 5^r. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571 (Sigle: U), fol. 15^v. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 37. 19 Aug. 2° (Sigle: W), fol. 18^r.

149 OECHELHÄUSER 1890, S. 14: »... dass die Annahme einer direkten Abhängigkeit unumgänglich erscheint. Dabei ist U, wie sich aus den nachstehenden Untersuchungen ergeben wird, zweifellos als die ältere Handschrift zu betrachten. Auch in Stil und Technik ist die Übereinstimmung eine so vollkommene, dass in dieser Beziehung auf die Beschreibung der Ulmer Handschrift verwiesen werden kann. Die Erhaltung der Handschrift ist eine vorzügliche«.

150 KRIES 1967, S. 77f.

151 Eine Abbildung eines vergleichbaren Salbgefäßes findet sich beispielsweise im ›Codex Manesse‹, Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 848, fol. 158^r.

Der Kopist in Handschrift U scheint die Umrisslinien des Gegenstands aufgegriffen zu haben, während der Kopist von W ausgehend von seiner Vorlage das Gefäß mit weiteren Details ausgestaltet. Es könnte sich in Handschrift W um eine sehr freie Interpretation des Gegenstandes handeln oder um eine Ausschmückung von Handschrift U. Dass der Kopist von W die Bilder aus U sehr wahrscheinlich als Vorlage nutzte, wird auch in anderen Bildern deutlich. Motiv 76 veranschaulicht die Gier als thronende Herrscherin über den reichen Menschen. Obwohl der Kopist in Handschrift W von der vertikalen Anordnung der thronenden Figuren abweicht, belegt ein Detail des Bildes deutlich die direkte Verbindung. Der personifizierte Reichtum wird als verkleinerte Figur auf dem Schoß des weiblichen reichen Menschen dargestellt. In Handschrift W hält dieser einen roten runden Gegenstand in den Händen. In Handschrift U ist die Form durch die Umrisslinie bereits angelegt, doch scheint es sich eher um eine undeutliche Darstellung der Hand zu handeln.



Während die Merkmalmatrix die größte Nähe innerhalb der Überlieferung bei den Handschriften U und W belegt, kann eine Wertung und genaue Analyse der Merkmale das direkte Verhältnis belegen. Die Handschrift A zeigt sowohl stilistische Ähnlichkeiten als auch eine große Nähe zu den Handschriften U und W im Kontext aller erhaltenen Handschriften. Innerhalb der Untergruppe weist Handschrift a einen gewissen Grad an Eigenständigkeit im Umgang mit den Bildern auf.

IX.2.2.b Handschrift a

Die Merkmale der Bilder in Handschrift A stimmen relativ häufig mit der Gruppe UW überein. Handschrift A steht dieser Gruppe näher als der restlichen Überlieferung, auch wenn sie sich von der gemeinsamen Vorlage gelegentlich auf eine ganz eigene Weise löst. Die Abweichungen gegenüber U und W und die unikaligen Züge der Handschrift A betreffen besonders die Gruppierung von Figuren, die Darstellung der Gestik und teilweise auch die Bildtexte.¹⁵² Die Positionierung der Figuren findet sich selten in der Merkmalmatrix wieder, da hierfür schwer Kategorien gefunden werden können, die gut zu benennen und zu unterscheiden wären. Die eigentümliche Anordnung der Figuren, die der Kopist von A stellenweise vornimmt, zeigt sich bereits in Motiv 1. Während die erhaltenen Bilder dieses Motivs

152 OECHELHÄUSER 1890, S. 13.

in den Handschriften A, G, U, H und b die stehenden Figuren nebeneinander aufreihen und die zwei unterschiedlichen Szenen, den Auftrag der personifizierten Schlechtigkeit links und den über das Schlechte triumphierenden tüchtigen Menschen rechts, voneinander trennen, werden die Figuren des Lasters, seines Helfers und die vermutliche Erzählfigur¹⁵³ in Handschrift A zu einer Gruppe zusammengezogen.¹⁵⁴ Die dicht gedrängten Figuren werden von dem tüchtigen Menschen mit einem kurzen Stab auf Abstand gehalten.

Gelegentlich werden den Bildern Objekte hinzugefügt, wie beispielsweise die zweite Rute des Engels und das Messer des bösen Herrn in Motiv 79, oder Objekte fehlen, wie der Eimer der personifizierten Treulosigkeit in Motiv 22. Wie Oechelhäuser bereits bemerkte, gibt es ein gewisses Interesse an perspektivischer Darstellung,¹⁵⁵ die ebenfalls zu unikalen Abweichungen der Handschrift führt.¹⁵⁶ Auch handschriftenspezifische Gestaltungsprinzipien können zu solchen eigenwilligen Abweichungen der bildlichen Merkmale wie beispielsweise der nackten Darstellung der Beispielfigur des Kindes in Motiv 14 und Motiv 24 führen.

Handschrift A bildet zwar eine Untergruppe mit U und W, doch zeigt sich innerhalb der Merkmalmatrix nicht selten eine Abweichung der Gruppe von der restlichen Überlieferung.

IX.2.2.c Verortung der Gruppe

Die Verortung der Untergruppe aUW innerhalb der Überlieferung ist nicht leicht, geht man nur von den Bildmerkmalen aus. Bereits bei der Diskussion der Merkmale zur Handschrift D zeigte sich, dass Übereinstimmungen zwischen den jüngeren Handschriften häufig keine genealogische Beziehung veranschaulichen, sondern durch polygenetische Veränderungen erklärt werden können. Zudem verweist die relativ isolierte Gruppe im *Neighbor Net* zum einen auf eine starke Orientierung der Handschriften an ihrer gemeinsamen Vorlage aUW* und zum anderen auf eine hohe Anzahl an veränderten Merkmalen der Vorlage gegenüber der Überlieferung.

Die Gruppe aUW, teilweise auch nur a oder UW, stimmt häufig mit den Merkmalen des Überlieferungszweigs G* überein und weicht von A* ab. Gegenbeispiele, in denen aUW* mit A* oder AD* übereinstimmt und von G* abweicht, finden sich nur sehr vereinzelt. Weiterhin teilt die Untergruppe oft gemeinsame Merkmale mit den Handschriften E, H und b und stellt sich gegen die Gruppe AGSD. Die verlorene Vorlage aUW* geht dementsprechend mit großer Wahrscheinlichkeit auf

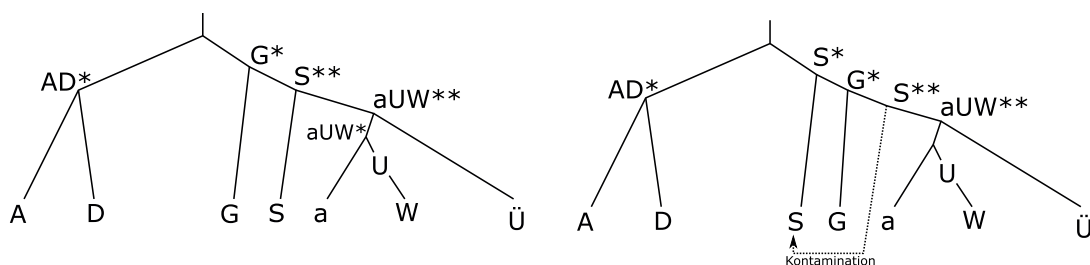
153 Eine ausführliche Analyse dieser Figur erfolgte in Kap. VII.2.

154 In der Merkmalmatrix ist dies mit ›Die Position des Dichters‹ festgehalten.

155 OECHELHÄUSER 1890, S. 13.

156 Vgl. Motiv 23. Besonders tritt dies bei der Ausarbeitung der architektonischen Elemente zum Vorschein (vgl. Motiv 109 und Motiv 112), deren Gestaltung keine Kategorien in der Merkmalmatrix bilden, da sie in allen Handschriften sehr frei und unterschiedlich modelliert sind.

eine Handschrift (aUW**) zurück, die auf die im Zweig G* anzusiedeln ist. Durch die höhere Anzahl an Übereinstimmungen mit den Handschriften E, H und b im Gegensatz zu G und S ist aUW** wahrscheinlich nach der Redaktion S** anzusetzen. Die bisherigen Untersuchungen können dementsprechend wie folgt im Stemma ergänzt werden:



Neben der Einordnung der Handschriften in das Stemma zeigte dieses Kapitel auch den unterschiedlichen Anspruch der Kopisten. Die Handschrift W kopiert bis hin zum Stil die Vorlage U recht exakt. Dieser Befund ermöglicht, von »Fehlern« innerhalb des Kopierprozesses zu sprechen und diese exakt zu beschreiben. Gleichzeitig materialisiert sich in Handschrift A ein eigener Anspruch des Kopisten, in die Gestaltung der Bilder einzugreifen, ohne das Bildprogramm dabei maßgeblich gegenüber seiner Vorlage zu verändern.

Für die phylogenetische Berechnung zeigte sich, wie auch in Kap. IX.2.1, dass die Bestimmung der Merkmale trotz aufgestellter Kriterien nicht präzise genug ist. Die Umpositionierung und Anordnung von Figuren zu neuen Gruppen kann nicht stringent als Kategorie angewandt werden. Die Handschriften a, U und W zeigen, dass dies dennoch eine aussagekräftige Beschreibungskategorie darstellen kann.

IX.2.3 Die Handschriften E, H und b

Die Handschriften E, H und b werden in den phylogenetischen Bäumen (vgl. Abb. 104 und Abb. 110) in einer gewissen Nähe zueinander platziert. Die Handschriften H und b werden als Schwesterhandschriften abgebildet, doch besitzt diese Verzweigung mit ca. 50% einen relativ niedrigen Wert der statistischen Robustheit. Die Handschrift E wird in den Bäumen leicht unterschiedlich verortet. Im *Neighbor Net* sind alle drei Handschriften mit langen individuellen Ästen dargestellt, die eine hohe Anzahl unikatler Merkmale der Handschriften abbilden. Für die Handschriften H und b kann eine gemeinsame Vorlage angenommen werden, von welcher sich die Handschriften in einigen Modifikationsstufen entfernt haben.

Die Handschriften werden von Kries in die Gruppe EHKMb zusammengeordnet, die sich über gemeinsame Auslassungen und Varianten des Textes definiert und

dabei eine gewisse Selbstständigkeit gegenüber der Gruppe aUW zeigt.¹⁵⁷ Dennoch gehen beide Gruppen auf die gleiche Redaktion S** zurück. Der Befund nach dem Bildkommentar bestätigt für Kries, dass die Handschriftengruppe HEb, zu der er noch das Fragment Erl zählt, in ihren »Illustrationen ihre Individualität und Zusammengehörigkeit« zeigen.¹⁵⁸

Die drei Handschriften stehen auf den ersten Blick in keiner direkten Verbindung zueinander. Das liegt besonders an den unterschiedlichen Darstellungskonventionen und einem variierenden Anspruch an die Bebilderung. Die Handschriften H und E sind in ihrem Layout geprägt durch ihre Schreibschulen. Sie zeichnen sich als die einzigen Handschriften aus, die die Miniaturen durchweg rahmen. Dabei verfahren sie mit den Rahmungen ganz unterschiedlich. Während in Handschrift H Figuren und Objekte durch den meist dünnen Rahmen beschnitten werden und die Szene in ihrem Rahmen einen ausschnittshaften Charakter bekommt, durchbrechen Figuren, Objekte und Spruchbänder in Handschrift E regelmäßig die Rahmung. Hierin zeichnen sich die beiden Handschriften durch eine auffällige Übereinstimmung aus. Motiv 96 und Motiv 97, die in vielen Handschriften dicht beieinanderstehen, werden in H und E in einer gerahmten Miniatur zusammengezogen. Auch in Handschrift b werden beide Bilder in einen dafür vorgesehenen Freiraum in der Textkolumne eingetragen, doch weist die Komposition nicht so starke Ähnlichkeiten auf wie jene zwischen H und E (Abb. 117). In Handschrift b befindet sich das Motiv 97, das das Empfangen des guten Menschen durch die Gnade Gottes veranschaulicht, direkt über dem Motiv 96, das die Verstoßung Satans zeigt. Beide Arten der Anordnung entsprechen einer eigenen Logik und können unabhängig voneinander konstelliert worden sein.

Alle drei Handschriften fallen jedoch besonders durch ihre eigentümliche Gestaltung und unikalene Merkmale auf. Handschrift E überführt sämtliche Beischriften in Spruchbänder. Die unikalene Merkmale der Handschrift lassen sich nicht kategorisch beschreiben, abgesehen von einer Tendenz, Figuren vermehrt mit einer Krone darzustellen.¹⁵⁹ Auch wenn die Handschrift E von einem ganz eigenen Anspruch geprägt ist und den Charakter einer Prachthandschrift trägt,¹⁶⁰ werden in den Bildern einige ursprüngliche Merkmale tradiert. Die Nähe zur Gruppe AGSD wird anhand der phylogenetischen Analyse nicht deutlich, da quantitativ wenige Merkmale zwischen E und AGSD übereinstimmen.¹⁶¹ Beispielsweise erhält die Handschrift E als einzige die Vierteilung der personifizierten Unbeständigkeit in Motiv 35.

157 KRIES 1967, S. 102.

158 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 154.

159 Unikale Merkmale in Handschrift E finden sich in den Motiven 14, 16, 19, 37, 45, 67, 57, 84 und 109. Die absolute Anzahl erscheint nicht bemerkenswert hoch, doch sind auch nur 72 Bilder von idealiter 120 erhalten.

160 OECHELHÄUSER 1890, S. 7.

161 Vgl. die Motive 11, 29, 35, 46, 58, 70, 84 und 89.



Abb. 119: Motiv 96 ›Verstoßung Satans‹ und Motiv 97 ›Die Gnade Gottes empfängt den Guten‹. New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54 (Sigle: E), fol. 46^r. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 675 (Sigle: H), fol. 73^r. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330 (Sigle: b), fol. 59^r.

Für die jüngste der Pergamenthandschriften H nimmt Oechelhäuser an, dass der Maler seine Vorlage »sklavisch und flüchtig zugleich« nachahmte.¹⁶² Dabei unterstellt er dem Kopisten ein nur oberflächliches Eingehen auf die Dichtung, was sich häufig in unsinnigen Bildinhalten spiegelt. Die Handschrift zeigt im Gegensatz zu den anderen erhaltenen eine höhere Anzahl von Bildtexten, die teilweise das

162 OECHELHÄUSER 1890, S. 11.

Dargestellte eindeutiger benennen, aber nicht immer verständlich sind. In einigen Merkmalen stimmt die Handschrift H mit b überein und bildet eine Gruppe, die sich gegen die restliche Überlieferung stellt.¹⁶³ Bei diesen Merkmalen handelt es sich allerdings fast ausschließlich um fehlende Bildelemente, die qualitativ keine hohe Aussagekraft für eine gemeinsame Vorlage haben. Sehr selten bilden H und E eine eigene Gruppe.¹⁶⁴ Häufig hingegen weist die Handschrift H unikale Merkmale auf.¹⁶⁵ Teilweise werden dabei Motive in ihrem ursprünglichen Sinn verunklärt, wie es bei Motiv 33 der Fall ist. Die ursprünglich am Baum hängende personifizierte Unbeständigkeit, die gleichzeitig sich festhalten und loslassen möchte, wird in Handschrift H mit einem Eichenzweig und einer vollkommen veränderten und schwer zu deutenden Spruchbandaussage dargestellt. Ob es sich bei Handschrift H um ein sklavisches Kopieren der Vorlage handelt oder ob die vielen Eigenarten erst durch den Kopisten der Handschrift entstanden sind, kann anhand der Überlieferungssituation nicht geklärt werden.

Bei der Gestaltung der Handschrift b scheint letztlich weniger Wert auf die Ausführung der Bilder als auf die Wiedergabe des Textes gelegt worden zu sein. Während das mittelhochdeutsche Lehrgedicht teilweise durch lateinische und tschechische Interlinearglossen übersetzt wird, sind die Bilder flüchtig und skizzenhaft ausgeführt.¹⁶⁶ Die Bilder zeigen die größte Anzahl unikatler Merkmale innerhalb der gesamten Überlieferung.¹⁶⁷ Oft resultieren die Abweichungen aus einer Reduktion der Anzahl von Figuren in Gruppen und von Objekten im Bild oder aus allgemeinen Vereinfachungen und Minimalisierungen des Dargestellten, wie beispielsweise das nur angedeutete Bett in Motiv 84.

Die Handschriften E, H und b zeigen deutlich die Grenzen der Untersuchungen von genealogischen Zusammenhänge anhand der Bildüberlieferung. Es erscheint unmöglich, diese drei Handschriften basierend auf den bildlichen Merkmalen in das Stemma einzuordnen. Weder weisen sie eine besondere Nähe zu den anderen Gruppen oder einzelnen Handschriften auf, noch können die Handschriften H, E und b als eine Gruppe identifiziert werden. Einzig die Handschrift E zeigt sehr selten eine Verbindung zur Gruppe AGSD. Ob die schwierige Verortung dem unterschiedlichen Anspruchsniveau, den Werkstattkonventionen, dem Auftraggeber oder der Überlieferungssituation geschuldet ist, kann letztlich nicht beurteilt werden. Ohne die Befunde der textkritischen Untersuchung könnten keine Aussagen über die genealogischen Verhältnisse getroffen werden, die sich nicht aus den bisherigen Gruppierungen AGDS und aUW ergeben haben.

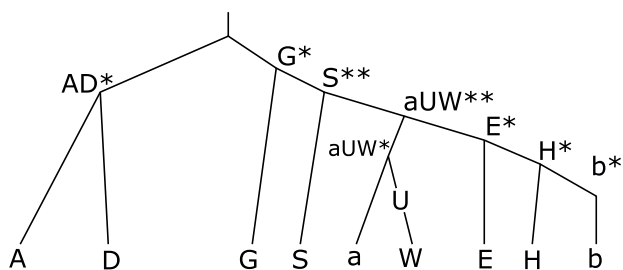
163 Vgl. die Motive 81, 97, 100, 110 und 111.

164 Vgl. die Motive 47 und 73.

165 Vgl. die Motive 9, 10, 20, 22, 23, 33, 38, 43, 45, 56, 58, 59, 75, 77, 82, 84, 85, 88, 89, 96, 98 und 99.

166 OECHELHÄUSER 1890, S. 13.

167 Vgl. die Motive 2, 12, 14, 19, 24, 25, 37, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 69, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 92, 94, 98, 100, 110, 111 und 114.



Kaum zu bestimmen ist die Einordnung der Gruppe aUW und der Handschriften E, H und b. Es kann als gesichert gelten, dass sie aus Vorlagenhandschriften des Zweigs G* entstanden sind. Die bildliche Überlieferung enthält jedoch keine eindeutigen Merkmale über das Verhältnis der Handschriften zueinander. Dem Befund nach könnte die Handschrift E auch in größerer Nähe zu G* entstanden sein. Durch den unterschiedlichen Gestaltungsanspruch wären ebenfalls gemeinsame Vorlagen denkbar, von denen sich die Handschriften E, H und b jeweils durch eine eigenständige, dem Anspruch angepasste Wiedergabe der Bilder entfernt. In welcher Relation die hypothetische Vorlagenhandschrift aUW** zu den Handschriften E, H und b steht, kann ebenfalls nicht bestimmt werden. Da Kries sie basierend auf den textlichen Untersuchungen in enger Verwandtschaft zur Handschrift S sieht, wurden diese so im Stemma platziert.

IX.2.4 Die Fragmente

Abschließend sollen nun die Fragmente untersucht werden, die bisher in den phylogenetischen Analysen aufgrund der wenigen erhaltenen Bilder unberücksichtigt geblieben sind. Der Erhaltungszustand der Fragmente Erl, War, Bue, Gr und Ma ist unterschiedlich. Anhand der Bilder soll versucht werden, jedes Fragment einzeln in das Stemma einzuordnen.

Das Fragment Erl weist mit 33 vollständigen Pergamentblättern und 26 erhaltenen Bildern den größten Bestand auf. Kries gelangt zu dem Ergebnis, dass keine Handschrift von größerer Bedeutung für die Position der Gruppe EHKMb sei als die Erlanger Fragmente.¹⁶⁸ Er ordnet Erl zwar der Gruppe EHKMb zu, diagnostiziert aber ein äußerst enges Verhältnis zur Handschrift S. Zudem sieht er die enge Verbundenheit von Erl und S auch in den Bildern. Als Beispiel nennt das Motiv 20, welches die Vogelfänger darstellt. Eine Übereinstimmung zwischen Erl und S erkennt er in der Art des Gebüschs, in welchem sich die Figuren verstecken (Abb. 118). Während die Vogelfänger sich in »allen Bilderhandschriften in einem unidentifizierbaren Wald oder Gebüsch« verbergen, wird »nur in Erl und S ein Eichengebüsch« dargestellt.¹⁶⁹

168 KRIES 1967, S. 96–100.

169 Ebd., S. 100.



Abb. 120: Motiv 20 ›Die Vogelfänger‹. Erlangen, Universitätsbibliothek, B 7 (Sigle: Erl), fol. 3^r. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1 (Sigle: S), fol. 2^v. Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 11^v. New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54 (Sigle: E), fol. 6^r.

Zwar sehen sich die Blattstrukturen in Erl und S ähnlich, jedoch kann dies nicht zwingend als Merkmal für ein enges Verhältnis zwischen den beiden Handschriften gewertet werden. Kries versucht, mittels der Bilder seinen textkritischen Befund zu belegen, der Erl als bedeutenden Textzeugen zwischen der Gruppe EHKMb und S* verortet.

Die Untersuchung der bildlichen Merkmale der vorliegenden Arbeit zeigt, dass Erl im Zweig G* anzusiedeln ist. Das Fragment stellt sich grundsätzlich gegen die Gruppe AD* und weist sehr selten Übereinstimmungen mit nur einer der beiden Handschriften auf.¹⁷⁰ Gelegentlich tradiert das Fragment Merkmale, die bis zur hypothetischen Vorlage G* zurückzuführen sind und außer in Handschrift G in der Überlieferung nicht tradiert wurden.¹⁷¹ Beispielsweise wird die personifizierte Kargheit in Erl mit ihren Attributen (Geldtruhe und Geldbeutel) in sehr ähnlicher Weise veranschaulicht. Gemeinsamkeiten zwischen Erl und G zeigen sich auch in der Anordnung der Figuren, ihrer Körperhaltung und der Ausführung der Gesten,

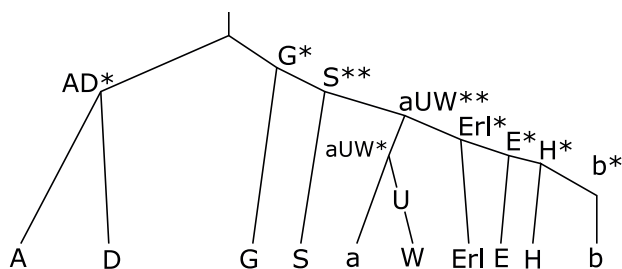
¹⁷⁰ Vgl. die Motive 17 und 22.

¹⁷¹ Vgl. die Motive 12 und 83.

die nicht in den Tabellen als Merkmale aufgenommen wurden. Die Verbindung von Erl zu G* könnte entweder auf eine enge Bindung an die verlorene Vorlage zurückzuführen sein, die durch wenige individuelle Anpassungen durch den Kopisten »alte« Merkmale konserviert, oder die Vorlage von Erl müsste sogar im direkten Umfeld von G* vermutet werden. Letzterem widerspricht der Befund der Motive 53 und 89. In beiden Motiven enthält Erl ein Merkmal, das durch eine Vorlagenhandschrift in die Überlieferung Einzug fand, die auf die Handschriften A und G keinen Einfluss hatte. Das Fragment Erl zeigt in Motiv 53, das die Verantwortung des Steuermannes thematisiert, das Schiff mit gebrochenem Mast. Damit stellt es sich gegen die Handschriften A, G und S, die ein aufgerolltes Lateinersegel darstellen, und stimmt mit den Handschriften a, U, W und H überein.

Ein weiteres genealogisch aussagekräftiges Merkmal findet sich in Motiv 89, das den Kampf des Tüchtigen gegen den Schlechten veranschaulicht. Das Bildprogramm kann in zwei Gruppen geteilt werden: In den Handschriften A, G und S triumphiert der tüchtige Mensch über den schlechten, während die Szene in den Handschriften a, U, W, H, E, b und dem Fragment Erl umgekehrt dargestellt wird. Auch hier folgt Erl der Bildtradition, die von G und S abweicht. Das Fragment ist dementsprechend nach S** zu positionieren. Die Merkmale, die es mit G und teilweise auch S verbindet, resultieren aus einem sehr konservativen Umgang des Kopisten mit seiner Vorlage. Vermutlich hat es somit auch nicht viele Vorlagen zwischen S** und Erl gegeben, die Modifikationen in den Bildern hinzufügen. Anhand der Bilder kann Erl jedoch zu keiner Handschrift eindeutig gruppiert werden. Auch die Bildtexte weisen keine Besonderheiten auf, die zu einer genauen Verortung beitragen könnten. Von der restlichen Überlieferung abweichende Bildtexte in Erl stimmen häufig mit H und E oder b überein. In Motiv 16 stellt das personifizierte Recht in allen Handschriften fest, dass dem Spieler Unrecht getan wird: »Er behandelt dich unredlich!« Ausnahmen bilden E, H und Erl, in denen die Personifikation spricht: »Er behandelt mich unredlich!«. Als weiteres Beispiel wäre in den Handschriften E, H, b und Erl das gemeinsam fehlende Spruchband des fünften Landrichters in Motiv 52 zu nennen.

Für das Fragment Erl kann festgehalten werden, dass es dem Zweig G* folgt, nicht abhängig von der Vorlage aUW* ist, einen konservativen Umgang mit der Vorlage in der bildlichen Überlieferung zeigt und eine textliche Nähe zu den bebilderten Handschriften E, H und b und den bilderlosen Versionen K und M zeigt.



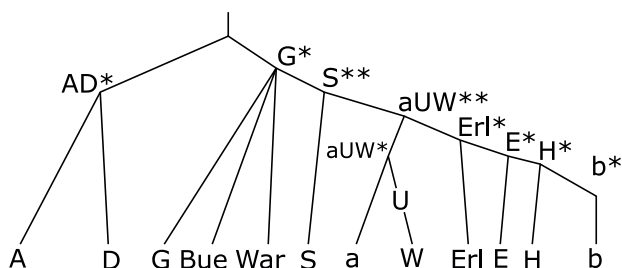
Die Positionierung von Erl zwischen aUW** und E* ist anhand der bildlichen Merkmale nicht eindeutig belegbar. Es zeigen sich ähnliche Unsicherheiten wie bei der Verortung von E, H und b. Weder zu aUW** noch zu den anderen Handschriften kann die Beziehung von Erl bestimmt werden.

Die Fragmente Bue und War sind jeweils als ein Pergamentdoppelblatt erhalten. Das Büdinger Fragment enthält dabei Motiv 27, Motiv 40 und Motiv 42. Letzteres ist durch die starke Verschmutzung und den schlechten Erhaltungszustand kaum noch zu erkennen. Textlich steht Bue den Handschriften A und G sehr nahe. Kries ordnet das Fragment als eine Schwesterhandschrift von G in den Überlieferungszweig G* ein.¹⁷² Besonders die große Übereinstimmung der äußerlichen Einrichtung unterstütze diese Entscheidung. Der Befund der Bilder widerlegt diese These nicht, und bereits die Platzierung der Figuren am Seitenrand neben der Textspalte findet sich nur in den ältesten Überlieferungszeugen A und G. In Motiv 27 hält der treulose Mann in Erl, A und G in seiner linken Hand einen Strauch, der aus drei dornigen Zweigen besteht; die anderen Handschriften modifizieren die dargestellte Pflanze unterschiedlich. Die Details der Figurengestaltung in Erl stimmen mit der in Handschrift G aufs genaueste überein: Die Frauen tragen einen langen, über den Rücken liegenden Zopf und einen Umhang über ihrem Gewand. Auch in Motiv 40 zeigt sich eine besonders starke Ähnlichkeit bildlicher Details zwischen G und Erl, da beide die obere Figur mit einem Gewand darstellen, dessen hinterer Saum deutlich kürzer geschnitten ist als der vordere.

Das Kries unbekanntes Fragment aus Warschau (War) enthält das Motiv 93 und eine Darstellung eines Pferdes und einer Lanze. Motiv 93, das den Wucherer und den Geldnehmer abbildet, zeigt eine größere Übereinstimmung mit den Handschriften G und S als mit den anderen Handschriften. Der Wucherer hält seinen Geldbeutel vom Geldnehmer weg und greift mit einer Hand hinein. Die Figur des Geldnehmers berührt sein Gegenüber mit einer Hand und zeigt mit der anderen auf sein Auge. Über der Miniatur zu Motiv 93 befindet sich die Darstellung des Pferdes, hinter welchem eine Lanze aufrecht steht. Die stark verschmutzte Darstellung in War scheint keine Entsprechung im Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ zu besitzen. Einzig das Motiv 94 in Handschrift G weist Ähnlichkeiten auf. Einige Seiten von Motiv 93 entfernt, zeigt das Motiv 94 in der Handschrift G die Personifikationen von Gier und Feigheit in der Funktion zweier Ratgeberinnen. Im Rücken der Feigheit steht in fast allen Darstellungen ein Pferd, hinter welchem in Handschrift G ähnlich wie in War eine lange Lanze positioniert ist. Verwunderlich bleibt im Fragment War die spiegelverkehrte Wiedergabe des Pferdes, das nur einen Teil des Motivs abbildet. Für das weitere Figurenprogramm ist am Seitenrand kein Platz vorgesehen. Handelte es sich um die Darstellung zu Motiv 94, wäre dies zudem an einer ungewöhnlichen Stelle platziert, nicht wie üblich in der Nähe der Verse 7353–7368. Der Befund der Bilder zeigt dennoch eine große Verbundenheit mit den

172 KRIES 1997, S. 139f.

älteren Bilderhandschriften. Ähnlich dem Fragment Bue werden die Bilder am Seitenrand positioniert und zeigen in den Details der Figurengestaltung Merkmale der Handschrift G. Auch hier wäre eine Schwesterhandschrift zu G und Bue denkbar.¹⁷³



Die Fragmente Gr und Ma enthalten jeweils nur eine Miniatur. Das Krakauer Fragment (Gr) besteht nur aus einem einzelnen, in eine Sammelhandschrift mit Notizen und Fragmenten aus dem Nachlass von Wilhelm Grimm eingebundenen Blatt. Kries erkennt in dem Fragment die redaktionell überarbeitete Textversion nach S**, die aber einen frühen Überlieferungszeugen darstellt und somit direkt auf die gleiche Vorlage zurückgehe wie Handschrift S. Das erhaltene Motiv in Gr widerlegt diese These nicht. Die größte Übereinstimmung des Bildes gibt es mit Handschrift G, wo sogar die Farbgebung der Gewänder ähnlich gewesen zu sein scheint.¹⁷⁴

Das Berliner Fragment Ma ist in einzelnen Pergamentstreifen erhalten und wird unter jeweils eigenen Signaturen aufbewahrt. Das Fragment mit der Signatur Hdschr. 161 (Maa) besteht aus einem stark beschnittenen Pergamentdoppelblatt und zeigt am oberen Ende eine abgeschnittene Miniatur, die in einen Freiraum der Textspalte platziert wurde. Kries diagnostiziert anhand des Textes eine enge Verbindung zum Fragment Erl und vermutet sogar eine gemeinsame Vorlage. Das erhaltene Bild ist durch seine starke Beschneidung kaum mit den erhaltenen Handschriften zu vergleichen. Einzig die vergrößerte Figur der Unseligkeit rechts fällt auf, die so ausschließlich in Handschrift G abgebildet wird. Die Fragmente Gr und Ma enthalten zu wenig Bildmaterial, als dass sie wirklich die genealogische Einordnung von Kries verifizieren oder gar falsifizieren könnten.

Die Diskussionen der anderen Handschriften und -gruppen zeigte bereits, dass die Bilder eine Reihe widersprüchlicher Merkmale aufweisen können, die zugleich Übereinstimmungen oder Abweichung der Handschriften evozieren. Ein stark dezimierter Bildbestand, wie er in den Fragmenten War, Bue, Gr und Ma vorliegt, macht eine Verortung mittels der Bilder oder gar eine Überprüfung der textkritischen Untersuchung fast unmöglich. Einzig das Fragment Erl bietet mit seinen 26 erhaltenen Bildern eine Basis für die Untersuchung der bildlichen Überlieferung.

173 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 154.

174 Die Figur des bekrönten Hochmütigen ist stark verschmutzt oder sogar ausgekratzt, so dass die Farben nicht gut erhalten sind.

IX.3 Möglichkeiten, Probleme und Grenzen der bildlichen Überlieferungsgeschichte

Nach der phylogenetischen Analyse der Motive im ›Welschen Gast‹ und der Diskussion der Handschriftengruppen werden nun abschließend die Möglichkeiten, Probleme und Grenzen der vorausgegangenen Untersuchung diskutiert.

Die Anwendung der phylogenetischen Analysemethoden auf eine Überlieferungsgeschichte von Bildern lieferte eine gute Grundlage für die Diskussion der Verwandtschaftsverhältnisse der erhaltenen Handschriften. Ein Vorteil der computerbasierten Auswertung ist die große Datenmenge, die den Berechnungen zugrunde gelegt werden kann. Systematisch konnte jedes Motiv in seinen Bildmerkmalen erfasst und in die Analyse einbezogen werden. Die vielen Bildmerkmale vermeiden eine zu hohe Gewichtung von Fehlinterpretationen bei der Auswahl. Ein weiterer Vorteil ist die Nachprüfbarkeit der Methode. Zwar kann keineswegs von einem objektiven Verfahren gesprochen werden, doch der hohe Grad an ›Intersubjektivität‹ ermöglicht es, die einzelnen Schritte zu prüfen und somit die Ergebnisse zu verifizieren oder gegebenenfalls auch zu falsifizieren. Die Nachteile der Methode betreffen die Visualisierung der Handschriftenbezüge, die ausnahmslos als binäre Verzweigungen berechnet und abgebildet werden. Dies entspricht keineswegs einer realen Überlieferungssituation. Zudem können die berechneten Bäume kein endgültiges Resultat darstellen, da sie alle widersprüchlichen Informationen jeweils in einer einzigen Graphik abbilden. Mit Hilfe von Netzwerkdarstellungen können solche Widersprüche und unterschiedlichen Möglichkeiten jedoch diskutiert und gewertet werden.

Die gravierendste Schwierigkeit bei der phylogenetischen Analyse zeigte sich allerdings bereits bei der Auswahl und Bestimmung der Merkmale: Trotz der vorausgegangenen Untersuchungen in den Fallstudien und der intensiven Auseinandersetzung mit dem Bilderzyklus in den unterschiedlichen Handschriften konnten keine evidenten Kategorien für die Bestimmung und Auswahl der Merkmale gefunden werden, die eindeutig und allgemeingültig sind. Die Zuweisung der Ziffern, die Übereinstimmungen und Unterschiede widerspiegelt, kann bei jedem Merkmal unterschiedlich eindeutig sein. So können etwa Gesten in manchen Handschriften klar benannt und kategorisiert werden, während der Interpretationsspielraum in anderen relativ hoch ist. Was Oechelhäuser teilweise mit »Unbeholfenheit«¹⁷⁵ der Künstler beschreibt, führt zu uneindeutigen Zuweisungen: Wurde die Geste erkannt und nicht ganz eindeutig wiedergegeben, oder handelt es sich um einen Unterschied durch bewusstes oder unbewusstes Abweichen von der Vorlage? Der Grat zwischen ›Übereinstimmung‹ und ›Unterschied‹ kann so schmal werden, dass

175 OECHELHÄUSER 1890, S.8 beschreibt beispielsweise den Stil der Miniaturen in Handschrift H wie folgt: »Die Zeichenkunst ist an der äussersten Grenze der Unbeholfenheit und des Schematismus angekommen«.

keine eindeutige Entscheidung getroffen werden kann, die die Kategorisierung einfordert. Innerhalb der Diskussion konnten solche Probleme nachträglich untersucht, aber nicht immer abschließend geklärt werden.

Das Potential und die Möglichkeiten der Analyse der bildlichen Überlieferungsgeschichte zeigen sich in der Überarbeitung des bisher gültigen Stemmas von Kries. Die Überlieferungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ ist keine reine Textgeschichte. Ein Großteil der erhaltenen Handschriften enthält Text und Bild. Somit hatten die Kopisten im Prozess des Kopierens sowohl den Text als auch die Bilder zu verantworten. Der Befund der vorliegenden Untersuchung legt nahe, das vorhandene Stemma von Kries an einer Stelle zu überarbeiten. Die Übereinstimmungen und Abweichungen der Bilder belegen, dass Handschrift S nicht die gleiche Vorlage gehabt haben kann wie die Handschriften a, U und W. Zwar zeugt S von einer Überarbeitung des Textes, die die weitere Überlieferung prägt, doch ist der Umgang mit den Bildern deutlich konservativer. Häufig stellt sich die Gruppe AGSD gegen die gesamte Überlieferung (Ü), oder die Gruppe aUW weist gemeinsame Merkmale mit Ü abgesehen von der Gruppe AGSD auf.

Dass die Überlieferungsgeschichte der Bilder anders verlaufen kann als die des Textes, belegt auch die Untersuchung einer möglichen Kontamination von Handschrift D. Eine zweite Vorlage kann zwar für den Text belegt werden, jedoch zeugen die Bilder von keinem eindeutigen zusätzlichen Einfluss. Die Handschrift orientiert sich bei der Bebilderung zumeist an der Vorlage AD* und stellt sich gegen die Handschriften des Überlieferungszweigs G*. Dieser sehr junge Überlieferungszeuge verdeutlicht, dass der Bilderzyklus der älteren Vorlage als autoritativ wahrgenommen wurde. Er könnte aber ebenso ein Beleg für eine reine Textversion als zweite Vorlage sein. Auch die Theorie einer zweiten Fassung des Werkes kann nicht bestätigt werden.

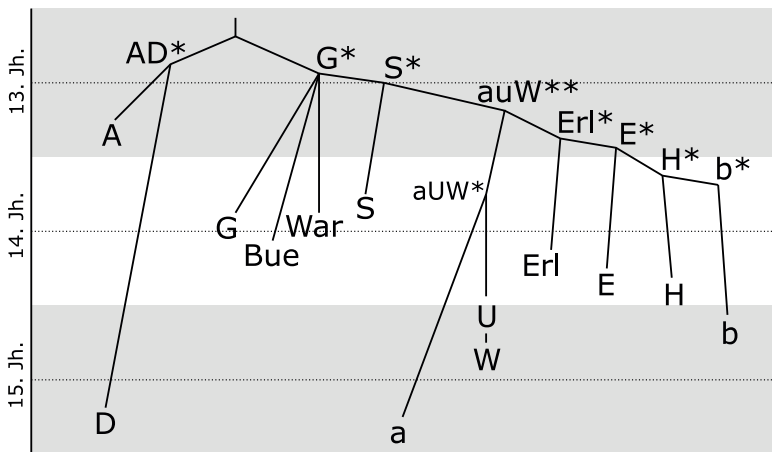
Der Befund der Gruppe aUW stimmt mit den Ergebnissen von Kries überein. Die enge Verbundenheit der drei Handschriften, die Kries anhand der Verse herausarbeitet, zeigt sich gleichfalls in den Bildern. Darüber hinaus lässt diese Gruppe einen sehr verbindlichen Umgang der Kopisten gegenüber ihren Vorlagen erkennen. Während die jüngere Handschrift A mit den eher repräsentativen Illustrationen gelegentlich unikale Veränderungen und einen innovativeren Umgang mit den Bildern aufweist, wird die Handschrift U von dem Kopisten der Handschrift W sehr detailliert übernommen. Abweichungen zwischen U und W sind sehr selten. Dabei kann die Gruppe aUW nicht selbstständig über den Befund der Bilder im Stemma verortet werden.

Deutliche Probleme bei der Bestimmung der Verwandtschaftsverhältnisse anhand der Bilder entstanden bei den Handschriften E, H und b. Während es Kries gelang, die Handschriften mittels der Verse innerhalb der Überlieferung zu verorten, war dies über die Bilder kaum möglich. Abweichungen und Veränderungen konnten nicht eindeutig benannt und miteinander in Bezug gesetzt werden. In allen drei Handschriften manifestiert sich ein unterschiedlicher Anspruch und Gebrauchszusammenhang in der Gestaltung, was Einfluss auf die Wiedergabe der

Bilder hatte. Die Handschriften konnten nur mit Rückgriff auf den Befund von Kries eingeordnet werden.

Noch schwieriger gestaltete sich die Beurteilung der Fragmente. Je weniger Bildmaterial erhalten ist, umso problematischer wird die Interpretation der Zusammenhänge. Übereinstimmungen oder Abweichungen in den Bildern sind nicht unbedingt repräsentativ. Auch bei der Einordnung der Fragmente wurden die Ergebnisse der textkritischen Untersuchung verwendet, denen der Befund der Bilder nicht widerspricht.

Die erhaltenen bebilderten Handschriften können basierend auf der phylogenetischen Analyse der Diskussion der Gruppen und unter Einbezug der Ergebnisse der textkritischen Untersuchung in einem Stemma wie folgt abgebildet werden:



Das Stemma veranschaulicht die Verwandtschaftsverhältnisse der erhaltenen Handschriften maßgeblich auf Basis der bildlichen Überlieferung und gibt ihre ungefähre Entstehungszeit an. Über die hypothetischen Vorlagen, die durch Asteriske gekennzeichnet werden, können keine endgültigen Angaben bezüglich ihrer Entstehungszeit gemacht werden.

Dennoch soll die Rekonstruktion des Stemmas dabei keineswegs als Hauptanliegen dieses Kapitels gesehen werden. Das Stemma dient der Visualisierung der herausgestellten Handschriftenverhältnisse, die anhand der Überlieferung der Bilder untersucht wurden und am wahrscheinlichsten sind. Diese zeigte besonders in der Diskussion (Kap. IX.2) neben eindeutigen Befunden auch die Grenzen der Untersuchung bildlicher Überlieferungsgeschichte auf. Die Verortung einiger Handschriften anhand der bildlichen Merkmale war kaum möglich. Die Schwierigkeiten ergaben sich zum einen durch die geringe Datenmenge der Fragmente und zum anderen durch die zahlreichen widersprüchlichen Informationen, die die Beziehungen der Handschriften beschreiben. Es zeigte sich, dass auch nach sorgfältiger Bestimmung der Merkmale eine eindeutige Kategorisierung nicht möglich war, und dass somit auch keine Vergleichbarkeit gegeben ist.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Untersuchung der Bilder im ›Welchen Gast‹ Erkenntnisse zu Überlieferungsgeschichte des Werkes beitragen können, ein Stemma jedoch ohne die Ergebnisse von Kries nicht hätte gebildet werden können. Es wurde eindeutig nachgewiesen, dass die redaktionellen Überarbeitungen des Textes keine Überarbeitung der Bilder implizieren.¹⁷⁶ Die Bildüberlieferung folgt ihren eigenen Regeln und ist abhängig von den an der Produktion der jeweiligen Überlieferungszeugen beteiligten Akteuren. Innerhalb der Handschriftenforschung muss die konsequente und umfassende Untersuchung und Auswertung der Überlieferungsgeschichte mit den Methoden der Phylogenetik in der vorliegenden Arbeit als Experiment und innovativer Ansatz gelten. Unabhängig von einem existierenden Stemma der Textüberlieferung kann eine Grundlage geschaffen werden, die es erlaubt, Handschriftenverhältnisse zu rekonstruieren und den Überlieferungsprozess eines Werkes nachzuvollziehen. Diese Grundlage ermöglicht – isoliert und im Gegensatz zum Text – eine Betrachtung der Individualität oder strengen Vorlagentreue der Kopisten der Bilder.

176 Diese Beobachtungen decken sich mit den Ergebnissen von KLEIN 1976. Peter Klein gelangt am Beispiel der ›Beatus-Apokalypsen‹ über die Analyse der Bildentwicklung einiger Beispiele zu der Annahme, dass Handschriften mit einer jüngeren Textrezension teilweise ältere Bildfassungen beibehalten und somit der gemeinsamen ursprünglicheren Vorlage, dem »Prototyp«, sehr nahestehen (ebd., S. 181).

X Resümee und Ausblick

Zielsetzung dieser Arbeit war eine methodische Erschließung und Untersuchung der Überlieferungsgeschichte des Bilderzyklus im ›Welschen Gast‹. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, behandelte die Forschung diesen Zyklus bislang vornehmlich mit Blick auf seine Abhängigkeit vom Text, auf seine Funktion für das gesamte Werk und auf eine mögliche Urheberschaft Thomasins. Methodisch gelang dabei bisher kein stringenter Zugriff, der es erlaubt hätte, die Motive sowohl in ihrer Genese und Ikonographie als auch in ihrer Gestaltung in den unterschiedlichen Handschriften umfassend zu analysieren. In der vorliegenden Arbeit konnten durch die konsequente Untersuchung der Bilder als eigenständiges Medium die bisherigen Ergebnisse um eine fundierte kunsthistorische Perspektive ergänzt werden.

Die vorliegende Arbeit nutzt dabei die Ansätze der *New Philology* und der Textkritik, die – ursprünglich freilich zur Arbeit mit Texten bestimmt – sich hier fruchtbar auf die Arbeit mit Bildkomplexen übertragen ließen. Als besonders probat bewährte sich die Bildung von Kategorien, nämlich eine Trennung zwischen ›Motiv‹ als übergeordneter Kategorie und ›Bild‹ als jeweiliger Manifestation eines solchen Motivs in den erhaltenen Handschriften. Durch diese Unterscheidung gelang einerseits mittels der komparatistischen Analyse der Rückgriff auf ein ursprüngliches Konzept der Motivgestaltung. Andererseits konnten die Bilder sowohl als sinnstiftendes Medium im Kontext der jeweiligen Handschrift als auch hinsichtlich ihrer Unterschiede im diachronen Vergleich aller Handschriften untersucht werden.

Resümierend können folgende Ergebnisse der Untersuchung festgehalten werden:

Das Leistungspotential der Bilder liegt in ihrer konkreten Anschaulichkeit

Der Bilderzyklus setzt sich aus unterschiedlich strukturierten Motiven zusammen. Diagrammatische und schematische Bilder können helfen, abstrakte Zusammenhänge im Text visuell unterstützend aufzubereiten und zu verdeutlichen. Handlungsbilder übertragen die Lehren in alltagsnahe Szenen. Die Grenzen dieser Kategorien sind dabei fließend, und diagrammatische Strukturen finden sich durchaus auch in den Handlungsbildern wieder. In diesen agieren häufig personifizierte Tugenden und Laster oder andere Personifikationen mit Beispielfiguren, die meist eine Gruppe der vorgesehenen Rezipienten darstellen. Die Möglichkeit der Identifikation des Betrachters mit dem Bildpersonal macht jenen nicht nur zum »Augenzeugen«,¹ sondern implementiert die Lehren in den Erfahrungsschatz

1 WENZEL 2006b, S. 28.

der Rezipierenden und regt zu Selbstreflexion der eigenen Handlungen und nicht zuletzt zur Diskussion an.²

Die Motive sind keine reinen Textillustrationen, sondern können auf rein visueller Ebene Assoziationskontexte evozieren

Das Werk ist im Rahmen volkssprachlicher Texte ein frühes Zeugnis für die Konzipierung eines Bilderzyklus und offenbart den strategischen Umgang des Konzepteurs mit dem bekannten Bildergut. Auch wenn es sich beim Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ um eine Neuschöpfung handelt, die ohne direkte Vorlagen entstanden ist, sind die Bilder nicht gänzlich unbeeinflusst von bestimmten Darstellungsgewohnheiten und ikonographischen Themen. Ikonographische Motive erscheinen in modifizierter und akzentuierter Weise in den Bildern und eröffnen den Rezipierenden einen erweiterten Ereigniszusammenhang über den Text des Lehrgedichts hinaus, indem sie das Assoziationsvermögen rein visuell ansprechen oder sogar tradiertes Gedankengut aus Literatur und Enzyklopädik verarbeiten. Solche visuellen Referenzen können, sofern sie erkannt werden, das Verständnis des Textes in der Rezeption prägen und die Lehren kontextualisieren. Die Erkennbarkeit solcher ikonographischer Versatzstücke, die sich für das ursprüngliche Konzept herausstellen ließen, gehen häufig im Laufe der Überlieferung verloren – umso eher, je textferner sie sind. In der vorliegenden Arbeit konnten nachträglich aufgenommene ikonographische Schemata oder Darstellungsgewohnheiten in den Bildern, die sich nur in einigen Handschriften manifestieren oder gar unikal überliefert sind, nicht berücksichtigt werden. Dieser Frage nachzugehen, würde einerseits die Erkenntnisse über mittelalterliche Kopierprozesse bzw. den Einfluss der beteiligten Akteure erweitern und andererseits Einblicke in das sich wandelnde Textverständnis innerhalb der Überlieferung vertiefen.

Die Bilder halten die Lehren des Textes aktuell

Der Bilderzyklus unterliegt im Laufe der Überlieferung deutlich mehr Veränderungen als der Text. Teilweise zeugen diese Veränderungen von einer Anpassung an sich wandelnde Rezipientenkreise und Rezeptionskontexte. Nicht nur der Stil der Illustrationen wird dem aktuellen Zeitgeschmack angepasst, auch inhaltliche Veränderungen des Bildprogramms zeugen von gewissen Intentionen der am Kopierprozess beteiligten Akteure, die Verhaltenslehre aktuell zu halten. So verändern sich teilweise nicht nur die Zeichen nonverbaler Kommunikation insbesondere der symbolischen

² CURSCHMANN 2002, S. 16f.

Gesten, sondern – wenngleich selten – auch die Bildprogramme an sich. Beispielsweise nutzen die Kopisten beim Dedikationsbild (Motiv 2) die Möglichkeit, über Veränderungen in den Bildern das Werk gezielt an die Entstehungszeit, die Rezipienten oder bestimmte Ansprüche anzupassen. Im Zuge der Rezeption ist es darüber hinaus durchaus denkbar, dass im Gespräch über die Bilder und die dort veranschaulichten Situationen die Gegenstände des Textes aktuell gehalten wurden.³

Die Bilder haben das Potential, zur Authentifizierung der Handschrift beizutragen

Die Bilder des ›Welschen Gastes‹ können nicht nur das Lehrgedicht mit aktuellen Bezügen anreichern, sondern darüber hinaus auch Authentizität evozieren. In Motiv 2 des Bilderzyklus wird die räumliche und zeitliche Distanz zwischen Autor und Rezipienten in der Figur des Boten überbrückt. Zwar nicht in Form eines unmittelbaren ›Autorbilds‹, wohl aber im Dedikationsbild ist der Autor präsent. Dadurch wird nicht nur der didaktische Auftrag im Hinaussenden des Buches an seine vorgesehenen Empfänger veranschaulicht, sondern auch mit Thomasin als Sender verbunden. In Motiv 41 wird die schriftliche Fixierung als etwas Wertiges und Überdauerndes abgebildet. Die variierenden Jahreszahlen im Schriftband des Schreibers werden in der Forschung häufig als Indiz für die Entstehung der jeweiligen Handschrift bzw. ihrer Vorlage gedeutet. Die Bilder funktionieren in der Tat als eine Art Werkmotiv,⁴ doch bilden die Jahreszahlen in vielen der erhaltenen Handschriften keine realen Angaben zur Entstehung der Abschrift oder ihrer Vorlage ab, sondern verleihen als symbolischer antiquarischer Verweis der Kopie Authentizität.

Die eigenständige Erzählstruktur der Motive wird häufig zugunsten einer engeren bzw. eindeutigeren Textbindung aufgelöst

Der Text des Lehrgedichts diente offenbar auch den Kopisten als Deutungs- und Interpretationshilfe der Bilder. Im Laufe der Überlieferung zeigt sich, dass Motive in Details und Bildtexten häufig so verändert wurden, dass sie eindeutiger mit dem Text in Verbindung gebracht werden konnten. Textferne Elemente, die auf bestimmten Darstellungsgewohnheiten beruhen oder über ihre Ikonographie andere Ereigniszusammenhänge erzeugen können, gehen indes häufiger im Laufe der Überlieferung verloren. Besonders zusätzliche Beischriften werden zunehmend funktionalisiert, um Figuren in den Bildern zu identifizieren und für Eindeutigkeit

3 CURSCHMANN 2002, S. 16f.

4 LICHT 2022.

zu sorgen. Eine präzise Textbindung in den einzelnen Handschriften wird auch über das Layout hervorgerufen: Während die Bilder in Handschrift A durchweg im Randbereich stehen und in den Handschriften G und S dort zum Teil recht lose platziert werden, werden sie in den übrigen Handschriften mit wenigen Ausnahmen in die Textspalten integriert. Diese Veränderungen des Layouts zeigen auch, wie schwierig es ist, das ursprüngliche Konzept an dieser Stelle greifbar zu machen. Insbesondere die Handschrift A enthält in den Bildern deiktische Gesten, die nicht unbedingt zur innerbildlichen Kommunikationsstruktur beitragen, sondern den Blick auf Verstehen im Lehrgedicht lenken. Solche Gesten sind dementsprechend nur funktional, wenn die Vorlage in ihrem Aufbau bis ins Detail exakt kopiert wird – ein Befund der uns nur mit den Handschriften U und W überliefert ist.

Versteht man die Kopisten nicht nur als Produzenten, sondern auch als Rezipienten der Vorlagenhandschrift, zeigt sich, dass eine Eindeutigkeit der Bilder durch Bezug auf den Text des Lehrgedichts hergestellt werden sollte.

Die Überlieferung von Bildern folgt eigenen Regeln

Die Überlieferung des ›Welschen Gastes‹ wurde bisher maßgeblich anhand des Textes rekonstruiert. Dabei besteht die Mehrzahl der erhaltenen Handschriften aus deutlich mehr als dem Text des Lehrgedichts. Wie die Analysen und nicht zuletzt die umfassende stemmatologische Untersuchung des Bilderzyklus zeigten, verlaufen Bild- und Textüberlieferung nicht identisch. Während die Forschung für den Text von zwei verschiedenen Fassungen spricht, eine Redaktion S* konstatiert und Kontaminationen in Handschrift D identifiziert, ist der Befund der Bildüberlieferung ein anderer. Die redaktionelle Überarbeitung des Textes S* schließt keine Überarbeitung des Bildzyklus ein; dieser orientiert sich weiterhin am ursprünglichen Konzept. Gravierender ist der Befund im Hinblick auf die These von zwei Fassungen (x' und x'').⁵ Hier zeigt sich mit Blick auf den Bilderzyklus, dass eine zweite Fassung (x'') äußerst unwahrscheinlich ist. Stattdessen entstehen nur im Text unterschiedliche Versionen, von welchen die mutmaßlich bearbeitete, die dem Zweig G* voransteht, ausschlaggebend für einen Großteil der heute erhaltenen Handschriften ist. Die Bilderzyklen dagegen indizieren das nicht.

Die Bildüberlieferung zeigt, dass die Motive früh als integraler Bestandteil des Werkes verstanden tradiert wurden und der Bilderzyklus an sich zu keiner Zeit grundlegende konzeptionelle Eingriffe erfahren hat. Stets bleibt die Makrostruktur – die Auswahl, Anzahl und Anordnung der Motive – mit geringen Ausnahmen gleich. Auf der Ebene des Einzelbildes hingegen zeigt sich, dass es sich bei den am Kopierprozess beteiligten Akteuren um kreativ mitdenkende Rezipienten handelt. Davon zeugen nicht zuletzt zahlreiche unikal überlieferte Bildtexte.

⁵ KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 74.

Am Beispiel des Materials des ›Welschen Gastes‹ wurde auch deutlich, dass aufgrund der potentiellen Beweglichkeit der Bilder innerhalb der Überlieferung eine separate Untersuchung der Bilder für sich nicht ausreicht. Die Beweglichkeit konnte auf die unterschiedlichen Ansprüche, Intentionen und Gewohnheiten der am Entstehungsprozess beteiligten Akteure der jeweiligen Version des Werkes zurückgeführt werden, die sowohl zwischen einem konservativen und einem kreativen Umgang mit der Vorlage changieren als sich auch zwischen verschiedenen Darstellungskonventionen, Bildtraditionen und Gebrauchszusammenhängen bewegen. Deshalb sollten bei jeder Untersuchung von Überlieferungsprozessen schrift- und bildtragender Artefakte sowie bei der Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte der ihnen zugrundeliegenden Werke beide Medien berücksichtigt werden. Als eine weitere Untersuchungskategorie, der in der vorliegenden Arbeit nicht umfassend nachgegangen werden konnte, könnte das Layout analysiert werden. Sowohl die Aufteilung der Seiten in Text- und Bildräume als auch die Verwendung von Gliederungselementen verbindet einige der erhaltenen Handschriften miteinander und belegt in anderen einen innovativen Umgang mit anzunehmenden Konventionen.

Insgesamt zeigt sich, dass Kopierprozesse von schrift- und bildtragenden Artefakten, deren Bestandteile sowohl unterschiedlichen Überlieferungsstrategien als auch unterschiedlichen Intentionen obliegen, einen Pluralismus an Artefakten schaffen, die in ihrer jeweiligen Erscheinung als historische Tatsachen betrachtet werden müssen. Die transportierten Inhalte von Text und Bild auf einem bimedialen Datenträger können nicht deckungsgleich sein, da sie auf unterschiedlichen Kanälen vermitteln und sich dabei annähern, ergänzen, kommentieren, oder einander widersprechen; in ihrer Überlieferung können diese Inhalte sowohl angeglichen als auch voneinander entfernt werden. Die unterschiedlichen Medien solcher Artefakte können dabei in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen, das in ihrer jeweiligen Festigkeit beziehungsweise Beweglichkeit im Prozess der Überlieferung zum Ausdruck kommt. Das Verständnis der Kopisten von Vorlagentreue und Sinnpflege kann anhand solcher Untersuchungen beobachtet werden.

Angesichts dieser Ergebnisse könnte es einen Erkenntnisgewinn bedeuten, die in dieser Arbeit angewandte Untersuchungsstrategie auf andere kopiaal tradierte Werke anzuwenden. Die Überlegung, ob die Überlieferungssituation des ›Welschen Gastes‹ eine Ausnahme bildet, stellte bereits Horst Wenzel.⁶ Eine Anwendung auf andere Werke könnte die Frage klären, ob die Autorität des Textes innerhalb der Kopierprozesse ein gattungsspezifisches Phänomen darstellt oder die These übergreifende Gültigkeit besitzt.

6 WENZEL 1967, S. 158.

XI Motivkommentar

Im Folgenden werden die Motive des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ beschrieben. Dies ergänzt an vielen Stellen die Argumentation der vorliegenden Arbeit, die bei den Untersuchungen nur exemplarisch auf ähnliche Phänomene in weiteren Motiven verweisen konnte.

Die Kommentare umfassen die Angabe der Bilder in den erhaltenen Handschriften, eine Beschreibung des Bildes in der Handschrift G, eine kurze Aufarbeitung zu Textbezug und Unterschieden in den jeweiligen Handschriften, die Zitation der korrelierenden Verse und Angaben zu Übersetzungen und weiterführender Literatur, sofern vorhanden.

Die Beschreibung nach dem Bild in Handschrift G erfolgt aus keinerlei werten- den Gründen gegenüber der ältesten Handschrift A, sondern ist rein pragmatischer Natur. Zum einen enthält die Handschrift G 119 der 120 Motive, und zum anderen weicht sie als ältester Überlieferungszeuge des Zweigs G* seltener als A vom Bild- programm der restlichen Handschriften ab.

Die Zählung der Motive erfolgt nach Kries. Einige Motive werden zusammen beschrieben, da sie sowohl thematisch als auch in der Anordnung eine Einheit bilden. Die Transkription der Verse erfolgt nach Rückert. Die Übersetzung der Bild- texte orientiert sich an den Ergebnissen des Teilprojektes BO6 des SFB 933, die mir freundlicherweise von Dr. Jakub Šimek zur Verfügung gestellt worden sind.

Die Angabe der Literatur erfolgt der üblichen Kurzzitation entsprechend und kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da viele der Motive in kleineren Studien unabhängig vom ›Welschen Gast‹ behandelt werden.

Abbildungen der Motive konnten aus Platzgründen nicht aufgenommen werden, sind aber frei zugänglich auf der Homepage ›Welscher Gast digital‹ unter: <http://wgd.materiale-textkulturen.de/illustrationen/motive.php> [06.10.2021].

Motiv 1

›Warnung vor der Schlechtigkeit‹

A	G	a	W	H	b
fol. 2 ^r	fol. 8 ^v	fol. 7 ^v	fol. 9 ^r	fol. 5 ^v	fol. 7 ^r

Rechts steht eine Frau mit langem blondem Haar in rotem Kleid aufrecht mit beiden Füßen auf einer am Boden liegenden Gestalt: »Du bist unter meinen Füßen«. Zusammengekauert und mit überkreuzten Armen blickt der schlechte Mensch zu der Tüchtigen hinauf. Ein junger Mann vor der Frau zeigt über seine Schulter auf eine Szene in seinem Rücken: Die personifizierte Schlechtigkeit in *mi-parti*-Gewand stützt die Hände in die Hüften und mahnt ihren Gehilfen: »Meide jegliche

Unannehmlichkeit!« In devoter Haltung blickt er zu ihr zurück und antwortet dem Laster: »Ich tue bereitwillig alles, was Ihr befiehlt«.

Der Tüchtige verärgert nicht nur die schlechten Leute durch sein korrektes und gutes Verhalten, er dominiert sie auch (V. 79–86). Die erste Miniatur des Bilderzyklus des Welschen Gastes greift inhaltlich eines der übergreifenden Themen Thomasins auf und veranschaulicht den immerwährenden Kampf des tüchtigen Menschen gegen die Laster.

Die personifizierte Schlechtigkeit variiert, wie alle Figuren dieses Motivs, in Geschlecht und Körperhaltung. Während sie in Handschrift A als bucklige Frau in kurzem Gewand, das ihre nackten Füße freilässt, in absonderlich verdrehter Hand auf Zehenspitzen geht, wird dasselbe Laster in Handschrift A als mit Hut und Schal bekleideter junger Mann mit verschränkten Armen dargestellt. Auch die Figur des tüchtigen Menschen ist in diesem ersten Motiv sehr frei in ihrer Ausführung. Die Handschriften G und b zeigen eine weibliche Figur und a einen bärtigen Mann mit Turban und kurzem Stab.

Nicht eindeutig dem Text zuzuordnen ist die mittlere, als einzige nicht beschriftete Figur des jungen Mannes. Besonders in den älteren Handschriften G und A wird ihre Funktion als Mittlerfigur zwischen den beiden Szenen deutlich, sie steht zugleich aber auch in Interaktion mit dem Betrachter. So zeigt der junge Mann mit angewinkeltem Arm über seine eigene Schulter hinter sich, gleichzeitig zeigt er mit seinem anderen Arm auf die Szene vor sich und interagiert mit ihr. Diese besondere Rolle geht im Laufe der Überlieferung verloren: In H verweist er ausschließlich auf Gut und Schlecht in der rechten Szene, in W nur noch auf den Tüchtigen. In den Handschriften a und b rückt er so eng an die Gruppe der rechten Szene heran, dass er in a Teil von ihr wird und in b als unscheinbare Figur in den Hintergrund tritt.

Verse 79–86:

<i>swer wol gevellt der vrumen schar,</i>	<i>ist iemen vrum der rehte tuot,</i>
<i>der missevellt den bæsen gar.</i>	<i>daz dunket niht den bæsen guot,</i>
<i>swer vrumer liute lop hât,</i>	<i>wan swaz der vrume quots tuon mac,</i>
<i>der mac wol tuon der bæsen rât.</i>	<i>daz muoz sîn der bæsen slac.</i>

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 24; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 56.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 15–16; VETTER 1974, S. 83; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 47; CURSCHMANN 2002, S. 16; WENZEL 2002a, S. 86–89; OTT 2002a, S. 42f.; PETERS 2007, S. 93–95.

Motiv 2

›Überreichung des Werkes an die deutsche Zunge‹

A	G	D	a	W	H	b	c
fol. 2 ^r	fol. 8 ^v	fol. 5 ^r	fol. 7 ^v	fol. 9 ^r	fol. 5 ^v	fol. 7 ^v	fol. 19 ^v

Ein höfischer Bote mit rotem fließendem Gewand ist auf seinem aufgeäumten Schimmel zu einer Dame geritten, um ihr ein Lehrgedicht zu überbringen. Das Pferd ist an einen Baum gebunden, der junge Mann kniet zu ihren Füßen und überreicht ihr das aufgeschlagene Buch, in welchem ›Der welsche Gast‹ zu lesen ist. Die Frau sitzt auf einer steinernen Bank in einer Nische, umgeben von einer kleinen, urban anmutenden Architektur, und nimmt es freudig mit ausgestrecktem Arm entgegen. Dabei fragt sie den Boten: »Sag mir, sendet mir Thomasin das?«

Das zweite Motiv bezieht sich nicht auf den Inhalt des Lehrgedichts, sondern auf die Übergabe und Darbietung des Werkes selbst, die Thomasin in der Vorrede schildert (V. 87–89). Freundlich soll das deutsche Land, wie es sich für eine gute Hausherrin schickt, den welschen Gast empfangen. Veranschaulicht wird dies in einer Übergabeszene ähnlich einem Dedikationsbild.

Die Personifikation des deutschen Landes bzw. der deutschen Zunge ist mit Ausnahme der Handschriften a und W als sitzende Frau dargestellt. In den älteren Darstellungen (A, G) sitzt sie unter einem Rundbogen, gerahmt von architektonischen Elementen, die an eine Stadt erinnern. Während in Handschrift b nur die Bank vorhanden ist, sitzt die Frau in D und H auf einem recht aufwendig gestalteten Thron, der sie ähnlich wie die Architektur umrahmt. In letztgenannter Darstellung trägt sie sogar eine Krone. Die Handschriften a und W hingegen zeigen als Empfänger einen jungen Mann. Der Miniator von a zeigt den Empfänger im Gegensatz zu W stehend. Verzichtet wird in a auch auf die physische Darstellung des Werkes als Buch. Übergabe und Empfangsgestus der beiden Akteure bleiben gleich, das Lehrgedicht wird nur durch seine Beischrift angedeutet. Der Bote, nur in A als solcher beschriftet, kniet in allen Darstellungen bei der Übergabe des Buches. In G trägt er die Beischrift *causa efficiens*. Die Handschriften A und D verändern die Spruchbandaussage der Frau. In Handschrift A fragt sie: »Sagt mir, kann sie das?« und in Handschrift D sagt sie: »Du bist willkommen, Kaufmann«.

Verse 87–89:

*Tiusche lant, enphâhe wol,
als ein guot hûsvrouwe sol,
disen dînen welhschen gast*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 24; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 57.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 16–17; VETTER 1974, S. 84; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 48; WENZEL 1995, S. 185–189; WENZEL 1997a, S. 89–94; WENZEL 1997b,

S. 247; WENZEL 2002a, S. 91–93; OTT 2002a, S. 43–45; ERNST 2006, S. 180f.; HORSTMANN 2021.

Motive 3–8

Einleitungsbilder: ›Kampf der Tugenden und Laster‹

Zwischen der gereimten Vorrede und vor den Beginn des 1. Buches platziert, bilden die Motive 3–8 einen bildlichen Rahmen, der am Ende der Handschrift mit den Motiven 115–120 wieder geschlossen wird. Die Einleitungsbilder thematisieren den physischen Kampf der Tugenden und Laster.

Das erste Bild zeigt eine Verfolgungsszene zu Pferd (Motiv 3). Die personifizierte Geschäftigkeit jagt mit erhobener Geißel der personifizierte Untüchtigkeit hinterher und vertreibt diese: »Hinaus, hinaus, Untätigkeit!« Mit wehendem Umhang blickt das personifizierte Laster zurück und gibt sich uneinsichtig und kampfbereit: »Ach, muss man jetzt bei mir damit anfangen!«

Auf der nächsten Seite schicken im ersten Bild die beiden Anführerinnen, die personifizierte Tugend und die personifizierte Untugend, ihre Kämpferinnen in die Schlacht (Motiv 4). Links auf einer einfachen Thronbank sitzt die Personifikation der Tugend und weist ihr Gefolge an: »Jagt die Untugenden hinaus!« Vor ihr stehen die Personifikationen der Beständigkeit, der Mäßigung, des Rechts und der Freigiebigkeit. Sie tragen alternierend gelbe und graue Rüstungen ohne Helm und haben ihre Schilde vor ihren Körpern auf den Boden gestellt. In Spiegelung zu dieser Szene herrscht rechts die personifizierte Untugend mit charakteristischer Zipfelmütze die vor ihr stehenden Laster an: »Wehrt euch mit Kraft gegen die Tugenden!« Die Personifikationen der Unbeständigkeit, Maßlosigkeit, Unrecht und Kargheit tragen ebenfalls gelbe und graue Rüstungen ohne Helm und halten ihre Schilde vor ihre Körper.

Die restliche Seite zeigt vier Kampfszenen in voller Rüstung und zu Pferde. Zu Kämpferpaaren angeordnet, kämpft jeweils eine Tugend gegen ihr lasterhaftes Gegenstück. Auf ihren grauen Schimmeln treiben die Tugenden, ähnlich wie in Motiv 3, die Laster auf den roten Pferden vor sich her. Mit langen Lanzen stoßen sie die Laster dabei vom Pferd.

Diese Bilder haben, wie auch die Schlussbilder, keinen direkten Bezug zu den Versen. Vielmehr umreißen sie wie in einer Vorschau das kommende Programm des Lehrgedichts und greifen dabei ikonographisch auf den physischen Kampf der Tugenden gegen die Laster zurück, wie er bei Prudentius geschildert wird. Diese Vorlage wird, der Zeit und dem Rezipientenkreis angepasst, in ritterlichen Kampfszenen verdeutlicht.

Die erhaltenen Handschriften unterscheiden sich neben der stilistischen Gestaltung maßgeblich in der Anordnung und Ausführung der Einleitungsbilder. In allen Handschriften, ausgenommen G, wird nur die Aufforderung der tugendhaften Kämpfer veranschaulicht. In den Handschriften a und W stellt Motiv 4 nur den Aufruf der Tugenden dar. In zwei Bildregistern angeordnet, steht in Handschrift a

die Tugend als junger Mann mit Krone und verschränkten Armen vor den ebenfalls männlichen Personifikationen der Beständigkeit und Mäßigung. Unten steht eine unbeschriftete Figur mit Turban vor den Personifikationen von Recht und Beständigkeit. Nur das Recht trägt eine Rüstung. In *W* thront die personifizierte Tugend zweimal auf einer einfachen Thronbank, ebenfalls vor jeweils zwei Figuren. Wie in Handschrift *A* sind alle Personifikationen männlich. Lediglich die Mäßigung trägt diesmal keine Rüstung. In Handschrift *H* ist die personifizierte Tugend weiblich, ihre Kämpfer sind junge Männer in Rüstung mit Schwert und Schild.

Die Handschriften *D* und *U* setzen erst mit den Kampfszenen ein; in *D* fehlen zwei weitere Kampfszenen (Motiv 7 und Motiv 8). In Handschrift *b* wird das Bildprogramm der Einleitungsbilder reduziert und der Kampf der Freigiebigkeit gegen die Maßlosigkeit nicht dargestellt (Motiv 8).

In Handschrift *a* sind alle Figuren mit Spruchbändern ausgestattet worden, die jedoch unbeschriftet blieben.

Motiv 9

›Aufweckung des Untätigen‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 3 ^r	fol. 9 ^r	fol. 6 ^r	fol. 9 ^r	fol. 7 ^v	fol. 105 ^v	fol. 1 ^r	fol. 6 ^v	fol. 8 ^r

Ein liegender junger Mann weigert sich aufzustehen, während er von allen Seiten gezogen, gestoßen und gehalten wird. Er ist der Meinung, es sei noch Zeit zu ruhen: »Es ist doch noch nicht Tag«. Dennoch versuchen zwei weitere stehende Männer, ihn zum Aufstehen zu bewegen. Einer stößt ihn mit einem Stab von hinten in den Nacken und fordert: »Steh auf, du Trägheit!« Der andere versucht, ihn von vorn am Arm hochzuziehen. Gleichzeitig sitzt eine weitere Gestalt in rotem Gewand unterhalb des widerwilligen Trägen, hält ihn mit einer gedrehten Schlinge am anderen Arm zurück und ermuntert ihn: »Bleib ruhig noch für einen Moment liegen«.

Müßiggang ist vor allem für junge Menschen ein Laster, dem man laut Thomasin selbst in seiner Freizeit nicht nachgeben soll (V. 141–160). Begleitend zu den Versen wird die ruhende Untätigkeit dargestellt, die von der Tüchtigkeit und dem Tastsinn zum Aufstehen animiert, von der Bosheit aber daran gehindert wird.

In den Handschriften *G*, *A* und *D* hat die Tüchtigkeit einen Stab, mit der sie die liegende Untätigkeit stößt. Neben der verbalen Aufforderung im Spruchband, die in allen Handschriften vorhanden ist, wird sie somit auch physisch zum Aufstehen bewegt. Der Tastsinn berührt in allen Darstellungen die Untätigkeit; die Intensität ist dabei unterschiedlich. In den Handschriften *G*, *A*, *D* und *E* ergreift sie die Hand des Müßigen mit beiden Händen und zieht ihn hoch, während sie ihn in *H*, *b*, *a* und *W* nur noch an der Hand und/oder am Arm, in *U* am Bein zu berühren scheint. Ähnliche Unterschiede lassen sich auch bei der Bosheit ausmachen. In den Handschriften *G*, *A*, *D* und *E* wird die Untätigkeit nicht nur verbal, sondern auch physisch

zurückgehalten: In G und A hält die Bosheit sie mit einer Schlinge, in D und E an den Haaren. In a und H scheint die Bosheit noch nach der liegenden Figur greifen zu wollen, während sie in U, W und b funktionslos in eine unbestimmte Richtung zeigt.

Verse 141–160:

*Ich hân gehôrt unde gelesen,
man sol ungerne müezec wesen.
Ein ieglich biderbe man sol
zallen zîten sprechen wol
ode tuon ode gedenken:
von dem wege sol er niht wenken.
muoze ist jungen liutn untugent;
trâkeit ist niht wol bî jugent.
swenn man niht ze tuon hât,
man habe den sin und ouch den rât*

*daz man eintweder spreche wol
od gedenke daz man sol.
swer hüfsch wil sîn unde geuoc,
der gewinnet immer gnuoc
materge an den drin dingen;
im mac dar an vil wol gelingen.
Swer junger lebet müezeclîchen,
der ruowet alter lesterlîchen,
wan er niht tuon enwolde,
dô er mohte, daz er solde.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 28; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 58.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 18; VETTER 1974, S. 84f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 53f.; LERCHNER 2002, S. 70f.

Motiv 10

›Eine Jungfrau und drei Hauptlaster‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 4 ^r	fol. 9 ^v	fol. 6 ^v	fol. 9 ^v	fol. 8 ^r	fol. 10 ^r	fol. 1 ^v	fol. 7 ^r	fol. 8 ^v

Ein nackter Mann greift sich ans Kinn und prahlt, er habe die Frau im gelben Gewand, die Jungfrau, bereits gehabt. Bestärkt wird der Nackte durch die Frauen neben ihm. Links stachelt ihn eine Figur mit Hut und grünem Kleid zu seiner Angeberei an, und rechts zeigt die Figur in blauem Kleid und Haube auf die Jungfrau und macht sich über sie lustig. Die Jungfrau mit langem blondem Haar hat einen langen Umhang über ihre Schulter gelegt, fragt empört, warum man auf sie zeige, und schreitet von den übrigen Figuren weg.

Thomasin erklärt Angeberei bzw. Selbstruhm, Lüge und Spott als drei Laster, die oft eng verbunden sind. Wer nur eins dieser Laster annimmt, gilt nicht mehr als »frei« (V. 217f.). Das Motiv zeigt in einer konkreten Beispielszene, wie die Laster miteinander korrelieren. Die Personifikation des Selbstruhms ist gänzlich ohne Scham (V. 227).

Das Laster ist in fast allen Darstellungen nackt – für die Handschriften a und H ist typisch, dass die Figur nicht vollkommen unbekleidet gezeigt wird, sondern mit einem Tuch bedeckt ist. In den beiden älteren Handschriften G und A ist der

Nackte frontal zum Betrachter ausgerichtet und greift sich ans Kinn. Die Körperhaltung wird im Laufe der Überlieferung geändert, so dass er sich deutlich in einer Kommunikation mit der Lüge (U, W, H, E, b) oder dem Spott (a, D) befindet. Zwar ist er meist als junger Mann zu identifizieren, auf die exakte Darstellung der männlichen Geschlechtsteile beim Selbstruhm wird jedoch verzichtet; in Handschrift b wird die Figur als vollbusige Frau dargestellt. Ein Genderwechsel liegt auch bei den anderen beiden Personifikationen von Lüge und Spott vor. Die Lüge, teilweise mit einer einem Judenhut ähnlichen Kopfbedeckung (A, G, E, b) gezeigt, ist außer in der Handschriftengruppe aUW als langhaarige Frau dargestellt. Der Spott hingegen ist nur in den Handschriften A, G und b als weibliche Figur zu identifizieren. Die Jungfrau als Beispielfigur am rechten Bildrand wird zum einen durch verbale Äußerungen, zum anderen durch Verweis- und Zeigegesten der drei Laster in ihre Richtung in die Szene involviert. In den meisten Darstellungen ist sie von ihnen abgewendet und geht, dreht sich aber gleichzeitig mit dem Oberkörper zu ihnen und blickt zurück (G, a, U, E, b). In den Handschriften H und D ist sie den Dreien komplett zugewandt, in A bildet sie durch ihre dem Betrachter frontal zugewandte Haltung ein Pendant zum Selbstruhm.

Verse 217f.:

*Ruom, lüge, spot, swer die drî
hât, der mac niht heizen vrî,*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 28; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 58.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 18f.; VETTER 1974, S. 85; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 54; STARKEY 2002, S. 131ff.

Motiv 11

›Eine Jungfrau und drei Hauptlaster‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 4 ^v	fol. 9 ^v	fol. 6 ^v	fol. 9 ^v	fol. 8 ^r	fol. 10 ^r	fol. 1 ^v	fol. 7 ^v	fol. 8 ^v

Eine junge Frau und ein junger Mann blicken sich tief in die Augen und versprechen sich die Treue. Der Mann spricht: »Sieh auf mein Treuegelübde mit der Hand« und die Frau antwortet: »Ich vertraue dir fest!« Sie besiegeln ihren Schwur, indem sie sich die rechte Hand reichen. In der anderen haben sie jeweils ein Spruchband mit ihrem Versprechen, welches sie fast spiegelbildlich zueinander halten.

Die Erziehung oder ›Zucht‹ (V. 221) Sorge für respektvollen Umgang zwischen den Menschen, und bestimme speziell das Verhältnis zwischen Mann und Frau, erklärt Thomasin. Dieses Verhältnis soll auf Wahrheit und Treue beruhen (V. 223–224). Beispielhaft zeigt das Motiv Mann und Frau, wie sie ihr Vertrauen bekunden, sich die Treue versprechen und sich als Zeichen hierfür die Hände geben.

Die Figuren in der Handschriftengruppe aUW berühren einander nicht, sondern stehen mit zum Schwur erhobenen Händen voreinander. Im Abstand zwischen ihnen schwebend sind zwei sich umfassende Hände dargestellt, die der Szene entnommen und zum Symbol stilisiert ihr gegenseitiges Versprechen verdeutlichen.

Verse 223f.:

*und daz weder wîp noch man
niht enliege den andern an.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 28; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 58.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 19; VETTER 1974, S. 85f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 54f.; BLASCHITZ 2002, S. 220f.

Motiv 12

›Flucht vor der Kargheit in die Arme der Völlerei‹

A	G	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 6 ^r	fol. 10 ^r	fol. 7 ^v	fol. 10 ^r	fol. 8 ^v	fol. 10 ^v	fol. 1 ^r	fol. 2 ^r	fol. 8 ^r	fol. 9 ^v

Hinter einem jungen Mann in *mi-parti*-Gewand sitzt eine alte Frau auf einer Geldtruhe. Sie hat die Beine übergeschlagen, trägt eine Haube und hat einen gefüllten Geldbeutel unter den einen Arm geklemmt. Mit dem anderen versucht sie, den Jüngling zurückzuhalten, doch der junge Mann will nicht bei ihr verweilen, er will nicht geizig sein und läuft freudig zu einer jungen Frau im gelben Kleid. Diese erwartet ihn mit ausgestreckten Armen und fordert sogleich einen Koch auf, eine leckere Brühe zuzubereiten. Der Koch sitzt bereits geschäftig hinter ihr, den großen Topf zwischen den Beinen, und rührt kräftig in der Suppe.

Während man sich wähne, vor einem Laster zu fliehen, renne man, ohne es zu merken, in die Arme eines anderen (V. 325f.). Thomasin nennt als Beispiel das Gegensatzpaar der Kargheit und Völlerei. Die Mahnung wird durch die Beispielfigur eines jungen Mannes als Völller, der sich zwischen den zwei personifizierten Lastern bewegt, bildlich umgesetzt.

Die Personifikationen sind in allen überlieferten Darstellungen weiblich, mit Ausnahme der Kargheit in der Handschrift D. Ähnlich zur spätantiken Darstellung der *avaritia* in der ›Psychomachie‹ des Prudentius wird die *erge* bei Thomasin ikonographisch leicht identifizierbar mit Geldbeutel und Haube in den Handschriften A, G, D, H und Erl dargestellt. Zusätzlich sitzt sie in den Handschriften G und Erl mit überkreuzten Beinen. Als ein weiteres Attribut der Kargheit fungiert die mit Beschlägen verzierte Truhe, auf welcher sie in den älteren Handschriften A, G, Erl und E sitzt. Besonders in der Erlanger Handschrift (Erl) wird deutlich, dass mit dieser verzierten Truhe ursprünglich eine Geld- oder Schatztruhe gemeint war. Der Völller, positioniert zwischen Kargheit und Völlerei, wird in den Handschriften A, G,

D, a und Erl von beiden Lastern berührt. Der Koch ist in den Handschriften A und D zwischen Völlerei und Völler positioniert, in den übrigen hinter der Völlerei. Zu einer semantischen Verschiebung kommt es in Handschrift E. Hier ist der Völler leicht bekleidet in dünnem Hemd und mit nackten Füßen dargestellt, die Figur des Kochs wird als Apotheker betitelt.

Verse 325f.:

*si wænent vliehen di arkeit
und komet in die leckerheit.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 29; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 58.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 19f.; VETTER 1974, S. 86; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 55f.

Motiv 13

›Ein Bär soll das Singen lernen‹

A	G	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 6 ^v	fol. 10 ^r	fol. 7 ^v	fol. 10 ^v	fol. 9 ^r	fol. 11 ^r	fol. 1 ^v	fol. 2 ^v	fol. 8 ^v	fol. 9 ^v

Ein junger Mann versucht, einem Bären das Singen beizubringen. Er packt den auf den Hinterbeinen stehenden kleinen Bären mit der einen Hand am Kopf und hält ihm mit der anderen ein Schriftband hin, welches eine Mischung aus Text und Melodie zeigt.

Die unedlen jungen Leute am Hofe taugen nichts und werden sich nicht das Gute, sondern das Schlechte einprägen, gleich wie ein Bär nicht singen lernen wird (V. 357–361).

In nahezu allen Handschriften ist der Bär deutlich kleiner als sein Lehrer, lediglich in Handschrift E erweckt das Tier den Eindruck, größer und stärker als der Mensch zu sein. Zumeist steht er auf seinen Hinterbeinen (A, G, U, W, E und Erl). In den Handschriften a, H und b wird er weiter vermenschlicht in sitzender Position dargestellt, in Handschrift D hingegen scheint er auf allen Vieren zu laufen. Abgesehen von der Handschrift b ist der junge Mann in allen Darstellungen dem Bären zugewandt und berührt ihn am Kopf. Das Spruchband des Lehrers zeigt die beginnenden Worte der Antiphon *Alma redemptoris mater*. Nur in Handschrift D hat der Lehrer bereits aufgegeben. Neben den Worten der Antiphon sind auch Neumen oder Notensysteme abgebildet, die, mit den Buchstaben verschmelzend, die Worte aufspaltend oder sie ergänzend, die Melodie wiedergeben sollen. In Handschrift E ist dieses unvollendet, in Handschrift H und D fehlen die Notierungen komplett.

Verse 357f.:

*ich wil iu sagen daz der per
wirt nimmer ein quot singer.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 30; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 58.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 19f.; VETTER 1974, S. 86f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 56; KÜHN 2002, S. 203; CURSCHMANN 2004, S. 116; CURSCHMANN 2007, S. 51–53.

Motiv 14

›Furcht in der Kindeserziehung‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 10 ^r	fol. 11 ^v	fol. 9 ^r	fol. 12 ^r	fol. 10 ^v	fol. 11 ^r	fol. 4 ^r	fol. 10 ^r	fol. 11 ^r

Ein junger Mann sitzt auf einer schlichten Thronbank. In seinem Rücken steht die Zucht, eine junge Frau in gelbem Kleid, welche ihn auffordert, rechtens und gut zu verfahren. Der Meister hält in der rechten Hand eine Rute und schlägt damit das vor ihm kniende nackte Kind. Während er es dazu auffordert, zu tun, was die Zucht gebietet, beugt sich das Kind seiner Strafe und pflichtet ihm bei. Hergebracht wurde das Kind von der Furcht, der größeren Frau auf der rechten Seite, die ihm noch einen Ratschlag mit auf den Weg gibt.

Die Kinder sollen laut Thomasin mit Furcht lernen und erzogen werden (V. 491–495). In dem Motiv wird zum einen die Rolle der Furcht in der Kindeserziehung deutlich, zum anderen aber auch ihre Funktion als Pendant zur Zucht. Mit ihren langen Gewändern rahmen die Personifikationen von Zucht und Furcht die Szene des Meisters, der das Kind züchtigt (A, G, a, U, W, E, b). Vor allem in den älteren Handschriften A und G erscheint die Figur der Furcht in ähnlicher Körperhaltung leicht vergrößert, in den Handschriften a, U und W trägt sie eine Krone, während sie in Handschrift D barfuß als kleine Frau mit kurzem lockigem Haar gezeigt wird. Die Zucht steht in allen Handschriften hinter dem Meister und weist ihn an. In den Handschriften A und D legt sie ihm zudem bestärkend eine Hand auf die Schulter. Der Meister sitzt auf einer einfachen Thronbank, die nicht in allen Bildern zu sehen ist, und trägt, abgesehen von Handschrift b, wechselnde Kopfbedeckungen. Er schlägt mit einer Rute das vor ihm kniende Kind, in Handschrift E hat er es sogar über seinen Schoß gelegt. Während er in Handschrift b dem Kind mit der Rute nur zu drohen scheint, fehlt diese in den Handschriften a, U und W gänzlich. Die Figur des Kindes ist zumeist nackt (außer in den Handschriften E und H) und kniend (D, G, U, W, b) oder mit leicht gebeugten Beinen (A, H) dargestellt. In einigen Bildern ist die Figur des Kindes deutlich kleiner als die übrigen realisiert (a, H, E, b), teilweise mit erhobenen Händen, einem Bittgestus ähnlich.

Verse 592–595:

*daz kint mit vorhten lernen sol
 swaz er dernâch wil sprechen wol.
 diu vorhte diu ist dâ vür guot
 daz si dem kinde bereit den muot
 ze hæren unde ze verstên.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 63.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 20; VETTER 1974, S. 87; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 5.

Motiv 15

›Ein Jüngling ist bedacht auf das Urteil des älteren Weisen‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 10 ^v	fol. 12 ^r	fol. 9 ^v	fol. 12 ^v	fol. 11 ^r	fol. 14 ^r	fol. 4 ^v	fol. 10 ^v	fol. 11 ^v

Ein bärtiger älterer Mann sitzt mit erhobenem rechtem Zeigefinger auf einer kleinen Thronbank einem jungen Mann in zweifarbigem Gewand gegenüber. Der Weise warnt den Jungen, dass er ihm genau zusieht bei dem, was er tut: »Ich sehe es sehr gut!«

Die jungen Leute sollen sich immer so verhalten, dass sich ein weiser Mann für ihr Verhalten, würde er zusehen, nicht schämen müsste. Die Verse sind in diesem Motiv durch eine aktive Warnung des weisen Mannes an den Jüngling illustriert. In allen Handschriften ist der Weise mit Bart dargestellt, ausgenommen sind die Handschriften A, D und b. In den Handschriften a, U, W und E fallen Ähnlichkeiten in der Darstellung des weisen Mannes in anderen Motiven auf (vgl. Motiv 25). Der Jüngling ist dem Weisen zumeist zugewandt, nur in den Handschriften A und D wendet er sich von diesem mit dem Körper ab, blickt ihn dabei aber an. Als verkleinerte Figur erscheint er in den Handschriften D und H, in E ist er kaum vom Weisen zu unterscheiden.

Verse 641–643:

*Ein kint sol haben den muot
 daz in dunke, swaz er tuot,
 daz in sehe ein biderbe man.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 36; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 63.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 20; VETTER 1974, S. 87; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 57f.

Motiv 16

›Die Spielsucht‹

A	G	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 11 ^v	fol. 12 ^v	fol. 10 ^r	fol. 13 ^r	fol. 11 ^v	fol. 14 ^v	fol. 2 ^r	fol. 5 ^r	fol. 11 ^r	fol. 12 ^r

Zwei junge Männer befinden sich mitten in einer Partie Tric Trac. Das Spielbrett mit drei Würfeln liegt zwischen ihnen. Der rechte Spieler ist nackt, hat sein Gewand über den Schoß gelegt und hält einen Würfelbecher. Er fühlt sich betrogen: »Er hat vor mir gesetzt«. Hinter ihm stehen dicht gedrängt zwei weitere Personen, die ihn beeinflussen wollen. Die personifizierte Gier legt ihm die Hand auf die Schulter und ermutigt ihn zum Weiterspielen. Der personifizierte Zorn blickt grimmig zur Spielszene und fordert den Nackten mit über die Schulter gelegtem Schwert auf, dem gewinnenden Spieler etwas an den Kopf zu werfen. Der Spieler im grünen Gewand hat den Zeigefinger mahnend in Richtung seines Kontrahenten erhoben. Dabei wendet er sich mit seinem Blick vom Spielfeld ab zur Figur hinter ihm. Das Recht bemerkt mit einer Schalenwaage in der Hand, dass dem Spieler Unrecht getan wird.

Man solle sich vor dem Spiel hüten, denn es verleitet den Menschen zu schlimmen Reden, und selbst wenn man alles verloren hat, solle man besser nichts sagen (V. 697–968 und V. 699–701). So schaffe das Spiel viel Hass und Wut; Gier und Bosheit seien auch immer mit von der Partie (V. 703–704). Im Motiv dargestellt wird eine Beispielszene: Ein Spieler, der bereits alles verloren hat und nackt vor dem Spielbrett sitzt, beschuldigt den Gewinner zu Unrecht, ihn betrogen zu haben. Von der personifizierten Gier wird er angestachelt, weiterzuspielen, während der Zorn gewaltsame Rache will.

Der verlierende Spieler ist zumeist nackt und hat sein Gewand über den Schoß gelegt. Ausnahmen bilden die Handschriftengruppe aUW, in welcher das Gewand zwar auf dem Schoß liegt, der Spieler aber voll bekleidet ist, und die Handschrift E, die, wie in dieser Handschrift üblich, den Nackten in einem leichten Hemd zeigt. In der Handschrift H ist der Spieler eine vollbusige, nackte Frau mit Hut, die Ähnlichkeit zu Darstellung der Untugend aufweist (vgl. Motiv 32). Die personifizierten Laster Gier und Zorn hinter dem Spieler sind in der Handschriftengruppe aUW in vertauschter Position dargestellt. Auch hält der Zorn im Gegensatz zu allen anderen Handschriften kein Schwert in den Händen. Der Verlierende ist mitten im Spiel mit erhobenem Würfelbecher dargestellt (A, G, Erl, H), im Begriff, die Würfel zu nehmen (E), mit einem Spielstein in der Hand (a), stark gestikulierend (D, b) oder das Spielbrett haltend (U, W). Das Spielbrett gehört zu einem seit der Antike bekannten Spiel, im Mittelalter Tric Trac genannt, einem Vorläufer des Backgammon. Manche Darstellungen zeigen das Brett mit zwei (D, H, E), drei (A, G, b) oder ohne (U, W, Erl) Würfeln. Die Handschrift A fügt der typischen Musterung des Brettes, die alle Miniaturen abbilden, auch schwarze und weiße Spielsteine hinzu. In dieser Handschrift stehen die Spieler besonders stark in Interaktion mit ihren tugend- oder lasterhaften Beratern und sind beide vom eigentlichen Spiel abgewandt.

Verse 703f.:

*daz spil gît hazzes, zornes vil;
girde und erge ist bî dem spil.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 37; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 64.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 21; VETTER 1974, S. 87f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 58f.; LERCHNER 2002, S. 71f.

Motiv 17

›Das Werk, der Wille und der Verstand‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 12 ^v	fol. 12 ^v	fol. 1 ^r	fol. 10 ^v	fol. 13 ^r	fol. 12 ^r	fol. 14 ^v	fol. 5 ^v	fol. 11 ^v	fol. 12 ^r

Drei Figuren, die Personifikationen von Werk, Willen und Verstand, sind vertikal gestaffelt, so dass sie auf dem jeweiligen Kopf des anderen zu stehen scheinen. Der Wille und der Verstand halten jeweils in ihrer Rechten einen Stab. Während der Verstand den »Stab der Bescheidenheit« dem Willen reicht, verlangt er von ihm, ihn anzusehen. Der Wille hält den »Stab der Liebe« dem Werk entgegen und fordert ihn auf, ihm zu folgen. Das Werk zuunterst verweist auf die Verse zu seiner Rechten und ist zum Handeln bereit: »Ich werde es tun«.

Der Verstand, mit dem er seinen Willen pflegt, unterscheidet den Menschen vom Tier (V. 351–352). Sein Handeln wird nach Thomasin bestimmt durch Willen und Verstand (V. 747–750). Das Zusammenspiel dieser Fähigkeiten des Menschen bzw. dessen Produkt wird dargestellt. Außer in Handschrift D sind die drei Personifikationen Werk, Wille und Verstand übereinander angeordnet, immer in der gleichen Reihenfolge. Der gehaltene Stab variiert in den Bildern. Mal ist es ein langer Stab, der von allen dreien gemeinsam gehalten wird (A, D, U, W), manchmal halten ihn nur Verstand und Wille (a) und der Stab verbindet diese Figuren miteinander. In den Handschriften G, Erl, H und b halten jeweils der Verstand und der Wille einen kürzen Stab in Richtung der jeweils unteren Person. Der oder die Stäbe sind in den Handschriften E und S kaum zu erkennen, doch zeigt die Handhaltung der Figuren in Handschrift E deutlich, dass sie etwas halten, und in Handschrift S ist ein langer Stab mit dünnen Linien angedeutet. Der Verstand sitzt in den Handschriften A und D auf einer schlichten Bank und zeigt auffällig auf seinen Kopf, vielleicht sogar explizit auf sein Auge, ähnlich wie der Spieler in Motiv 71. Das personifizierte Werk, in Handschrift b nur bis zur Brust und in Handschrift H sitzend dargestellt, scheint in den Darstellungen mit der freien Hand auf die Verse zu verweisen (A, D, G), in der Handschrift Erl sogar mit stark vergrößerter Hand und in Handschrift b mit dem Zeigefinger. In der Handschrift A liegt die Hand auf seiner Brust.

Verse 747–750:

*mit sinne man sîns willen phlege,
daz man niht trete ûz dem wege.
der sin des werkes sî geleit
dem der ze tugent ist bereit.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 65.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 21f.; VETTER 1974, S. 88f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 59.

Motiv 18

›Vernünftige Entscheidung einer schönen Frau für die Tugend‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 13 ^r	fol. 13 ^r	fol. 1 ^v	fol. 10 ^v	fol. 13 ^v	fol. 12 ^r	fol. 15 ^r	fol. 1 ^v	fol. 5 ^v	fol. 12 ^r	fol. 12 ^v

Eine junge Frau ist buchstäblich hin- und hergerissen. Sie steht zwischen zwei Figuren, die mit unterschiedlichen Ratschlägen versuchen, ihr Handeln zu beeinflussen. Während die linke Figur sie am Arm greift und ihr rät, der Tugend und Ehre gehorsam zu sein, versucht die rechte Figur, sie zu fassen und sie zu überzeugen, ihrem eigenen Begehren zu folgen. Die Frau entscheidet sich für den guten Rat, denn Schönheit mit Tugend sei gut.

Ihre Entscheidung ist ganz im Sinne der Verse Thomasins. Besonders schöne Frauen seien gutem wie auch schlechtem Rat ausgesetzt. Ihr Verstand lasse sie richtig wählen, denn Schönheit ohne Einsicht und Benehmen sei wertlos.

Die Umsetzung des Motivs variiert auf bildlicher Ebene nur in kleinen Details. Während die Beispielfigur des guten Ratgebers in den Handschriften A, G, und S stärker nach der schönen zu greifen scheint als der schlechte, ist es in den Handschriften a, U, W und H umgekehrt. Die übrigen Handschriften S, E und b sind in der Gestik der beiden gegensätzlichen Ratgeber ausgewogen. Auch die Figur der schönen Frau präsentiert sich meist in einer identischen Körperhaltung. Während sie den Kopf dem guten Ratgeber zugewandt hat und ihn anblickt, ist ihr Körper zum schlechten Ratgeber gedreht. Ausnahmen bilden die Handschriften a und H.

Bemerkenswert ist die häufige Variation der Spruchbandtexte. Der schlechte Ratgeber empfiehlt der Frau, ihren eigenen Gelüsten zu folgen (G), einfach dem Tag zu folgen (A) und das zu machen, was sie mag (D, b). In den Handschriften a, U und W soll die »Schöne« seinem Rat folgen, und in Handschrift E direkt dem Ratgeber. Als Beispiel einer schönen Frau, die nicht tugendhaft handelt, erwähnt Thomasin Helena von Troja (V. 823). Die Handschriften S und H beziehen sich direkt auf diese Verse, indem der schlechte Ratgeber die Frau anhält, Helena zu folgen. Korrelativ dazu steht in den beiden Handschriften die Aussage des guten Ratgebers, welcher rät, Andromache zu folgen. Auch Andromache taucht in den Versen Thomasins

auf und dient als lehrreiche und beispielhafte Frau – allerdings an anderer Stelle (V. 1030). Die Handschriften G, A, D, E und b geben als guten Rat zwar unterschiedliche Formulierungen vor, diese gleichen sich aber inhaltlich: tugendhaft und ehrbar zu sein, den Lehren zu folgen, standhaft zu sein oder auf den Rat des guten Ratgebers zu hören. Schwierig zu verstehen ist die Aussage dieser Figur in den Handschriften a, U und W. In U steht der Text des Spruchbandes in U sichtlich auf Rasur. In ähnlicher Weise und gleichsam unverständlich geben die Handschriften a und W den Inhalt des Spruchbandes wieder.

Verse 783–790:

<i>swa ein wîp hât einn reinen muot,</i>	<i>daz mant si daz si sich behuote.</i>
<i>hæret si dan übel ode quot,</i>	<i>dâ wider gît ir bilde dez quote</i>
<i>daz mag ir werren nihtes niht.</i>	<i>daz si tuo reht unde wol</i>
<i>hært si iht übeles ode siht,</i>	<i>und zeigt ir waz si volgen sol.</i>

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 65.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 22; VETTER 1974, S. 89; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 60.

Motiv 19

›Verführung einer jungen Frau durch den Unverstand‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 14 ^v	fol. 13 ^v	fol. 2 ^r	fol. 11 ^r	fol. 14 ^r	fol. 13 ^r	fol. 15 ^v	fol. 3 ^r	fol. 6 ^r	fol. 12 ^r	fol. 13 ^r

Eine junge Frau in gelbem Gewand hält eine Lilie in der Hand und ist gewillt, sie dem gegenüberstehenden Mann zu reichen. Hinter ihr steht eine Figur im *mi-parti*-Gewand und drängt sie zum Handeln. Der junge Mann ihr gegenüber hat bereits seine Hand ausgestreckt, um ihr Geschenk und somit auch sie selbst zu empfangen. Hinter ihm steht eine weitere Person, welche auf die junge und schöne Frau zeigt und ihn in seinem Handeln bestärkt: »Sieh, wie reizvoll sie ist, und wie schön«.

Eine schöne Frau, die unbelehrbar ist und auch ihren Verstand nicht einsetzt, führt ein ehrloses Leben (V. 869–870). Die Schönheit der Dame bewirke laut Thomasin, dass man um sie wirbt. Dabei helfe der Unverstand kräftig, indem er die Dame darin motiviert, das zu tun, was sie nicht tun dürfte (V. 877–880). Das Motiv zeigt, wie sich die schöne Frau in ihrem Verhalten gegenüber ihrem Verehrer durch den Unsinn bzw. den Unverstand leiten lässt.

In allen Handschriften steht dieser hinter hier und legt ihr bestärkend die Hand auf die Schulter (A, D, S, U, H, E, b), streckt die Hand nach ihr aus (G, Erl) oder scheint sie gar mit beiden Händen zu berühren (a). Nur in der Handschrift W wird auf die Geste verzichtet. Während sie in den Handschriften G, S und Erl eine stilisierte Lilie als Zeichen ihrer Unschuld dem Mann zu überreichen scheint, hält sie in E die Blüte

einer Blume und in b eine nicht weiter konkretisierte Pflanze, die in dieser Handschrift häufiger vorkommt. In den anderen Handschriften scheint die schöne Frau ihrem Verehrer die Hand zu reichen (H, D) bzw. berühren zu wollen (a), oder sie ist sogar abgewandt und blickt zum Unverstand (U, W). Auffällig ist ihre Handhaltung in der ältesten überlieferten Handschrift (A). So gleicht sie sehr der haltenden Hand in der Handschrift G, nur ohne Gegenstand. Hinter dem Mann, ihrem Verehrer, findet sich eine Figur, die in Handschrift E als »schlechter Ratgeber«, in Handschrift H als der hift und in Handschrift b als Gegenspieler zum Unverstand als »Verstand« bezeichnet wird. Diese Figur bestärkt den Verehrer in seinem Werben und zeigt dabei meist auf die schöne Frau (A, G, Erl, H, b) oder nach oben (S). In den Handschriften a und E scheint der »schlechte Ratgeber« dem Mann unterstützend die Hand auf die Schulter zu legen, in Handschrift D hält er bekräftigend das Spruchband des Mannes mit. Die Darstellung der Hand wirkt in den Handschriften unvollendet, die Geste bleibt somit unverständlich.

Verse 877–880:

*diu schœne macht daz man si bite,
sô hilfet der unsin vast dâ mite
daz er ræt der vrouwen wol
ze tuon daz si niht tuon sol.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 66.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 22f.; VETTER 1974, S. 89; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 61; WENZEL 2004, S. 200.

Motiv 20

›Die Vogelfänger‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 14 ^v	fol. 13 ^v	fol. 2 ^v	fol. 11 ^v	fol. 14 ^r	fol. 13 ^r	fol. 15 ^v	fol. 3 ^r	fol. 6 ^v	fol. 12 ^v	fol. 13 ^r

Zwei Männer sind auf Vogeljagd. Sie verstecken sich im dichten Gebüsch bzw. unter zwei kleinen, dicht verästelten Bäumen, deren Stämme ineinander verschlungen sind. Die Männer sind jeweils mit einem Fangholz bewaffnet, auf welchem ein Lockvogel sitzt. Über ihnen fliegen drei bunte Vögel, von denen zwei im Anflug auf die Fallen sind.

Sobald die Vögel sich schmücken und herausputzen, ist das für die Jäger das Signal, die Jagd zu beginnen. Ähnlich verhält es sich mit schönen Frauen, die sich mehr um die Verschönerung ihres Körpers kümmern als um ihren Verstand (V. 889–892). Auch sie geben den Männern das Zeichen, zu werben, und werden somit zum erjagenden Wild. Der Vergleich zum lasterhaften Verhalten schöner Frauen, den Thomasin anstellt, wird in diesem Motiv dargestellt: Vogeljäger auf der Jagd.

Die Miniaturen sind unbeschriftet. Lediglich die Handschrift E erklärt in einem Schriftband links neben der Rahmung den Inhalt des Dargestellten. Die Vogelfänger sitzen entweder unter Bäumen, im Gebüsch oder in einer extra gebauten Laubhütte und warten (A, D, G, S), dass die Vögel, angezogen durch den Lockvogel, in die Falle gehen. Als Lockvogel fungiert wahrscheinlich eine Eule, deutlich zu erkennen ist sie in den jüngeren Handschriften a und D. Handschrift G zeigt den Vogel etwas eulenuntypisch, jedoch ähnlich der Eule in Motiv 89. In Handschrift A sind auf Grund einer Beschädigung nur noch die Klauen des Lockvogels zu erkennen, und in Handschrift S ist nicht sicher, ob es sich um Lockvogel auf den Fanghölzern handelt oder um bereits gefangene Vögel. Sind die Jäger in keiner abwartenden Position, jagen sie aktiv den Vögeln hinterher (U, W, Erl, H, E, b). In diesen Fällen fehlt auch der Lockvogel. In allen Handschriften außer der Handschrift H, wo lange Stecken mit Schlingen benutzt werden, jagen die Männer mit sogenannten Klauben aus einem gespaltenen, auseinandergesperstem Holz, das durch eine kreuzweise gespannte Schnur zusammengezogen werden kann und so Beine oder Schwanz des Vogels einklemmt. Die dargestellte Vegetation ist zumeist unspezifisch und/oder stilisiert. Ausnahmen sind die Handschrift Erl, in welcher eindeutig Eichenbäume mit Früchten wiedergegeben sind, und Handschrift S mit ähnlichen Blättern. Die jüngeren Handschriften D und a zeigen eine deutlich besser organisierte Vogeljagd. In der Handschrift D ruht die Klaube auf einer Holzgabel und das Gebüsch wirkt durch menschliches Zutun verändert, um die Jäger besser zu verbergen. Handschrift a zeigt eine extra für die Jagd gebaute kleine Hütte, die zur Tarnung mit Blattwerk bedeckt wurde.

Verse 889–892:

*ziert si den lip und niht den sin,
si zieret sich ûf ungewin,
wan si dem vogelære seit
daz er zem kloben sî bereit.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 66.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 23f.; VETTER 1974, S. 90; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 61f.; LERCHNER 2002, S. 74.

Motiv 21

›Geste des Leids‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 15 ^r	fol. 13 ^v	fol. 2 ^v	fol. 11 ^v	fol. 14 ^v	fol. 13 ^r	fol. 16 ^r	fol. 3 ^v	fol. 6 ^v	fol. 12 ^v	fol. 13 ^r

Ein junger Mann im mi-parti-Gewand steht mit leicht eingeknicktem Körper da und stützt mit angewinkeltem Arm den nach unten geneigten Kopf. Die rechte Wange

liegt in seiner rechten Hand. Den anderen Arm hält er vor dem Körper, um mit der linken Hand seinen Ellenbogen zu stützen.

Thomasin erklärt in den dazugehörigen Versen, dass sich der Körper dem inneren Zustand des Menschen anpasst. So verrate allein die Körpersprache, ob jemand glücklich oder traurig ist (V. 913–915). Zu sehen ist in diesem Motiv die personifizierte Traurigkeit.

Eine einzelne Figur, zumeist mit gesenktem, in die Hand gestützten Kopf, ist in den Handschriften A, D, G, S, a, U, W, H, und Erl als »Leid« betitelt. In den Handschriften E und b wird die Beischrift typischerweise in ein Spruchband überführt, welches nicht von der Figur gehalten wird. Die Handschrift H enthält zusätzlich zur Beischrift ein Spruchband, in welchem der Mann ausspricht, was bereits durch seine Körperhaltung deutlich wird. Nur in den beiden Handschriften A und G legt die Figur die rechte Wange in die rechte Hand, in den Übrigen ist es die linke Wange und die linke Hand. In der Handschrift D trägt die Figur ein Tuch oder eine Haube als Kopfbedeckung.

Verse 913–914:

*des lîbes gebærde uns dicke bescheit,
hât ein man lieb ode leit.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 40; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 67.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 24; VETTER 1974, S. 90f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 62f.; LERCHNER 2002, S. 74.

Motiv 22

›Die Treulosigkeit‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 16 ^r	fol. 14 ^r	fol. 3 ^r	fol. 12 ^r	fol. 15 ^r	fol. 13 ^v	fol. 16 ^v	fol. 5 ^r	fol. 14 ^r	fol. 14 ^r

Eine Frau in gelbem Gewand und mit langem, über die Schulter fallendem Haar trägt in einer Hand einen metallenen Eimer, mit der anderen hält sie Flammen empor. Sie steht in der Hüfte abgeknickt, stellt diese heraus und blickt leicht lächelnd zur Seite.

Die Sprache der falschen Frauen sei Honig, ihre Absichten Gift, belehrt Thomasin (V. 967–968). Dieser Gegensatz zwischen den Worten einer Frau und ihrer Intention wird nicht mit den Bildern »Honig« und »Gift«, die in den Versen benutzt werden, sondern durch Feuer und Wasser wiedergegeben.

Die personifizierte Falschheit, dargestellt als junge Frau, präsentiert in einer Hand Flammen, in der anderen hält sie einen Eimer mit Wasser. Die rechte Hand, in welcher sie das Feuer hält, ist meist erhoben, die linke mit dem Eimer gesenkt. Handschrift A ist im Gegensatz zu den anderen Illustrationen spiegelverkehrt

dargestellt. Während die Frau in den Handschriften A, G, a, U und W die Flammen wie einen Strauß oder ein loderndes Feuer in der bloßen Hand hält, hat sie in den Handschriften D, Erl und b ein kleines Gefäß, aus welchem die Flammen herauszüngeln, in den Handschriften S und H trägt sie eine Art Fackel mit einem kurzen (S) oder langen (H) Stiel. Auffällig ist die Handschriftengruppe aUW. Die Falschheit hält hier nur die Flammen (a) bzw. die Flammen und einen brennenden Korb. In beiden Fällen entfernt sich die Miniatur von den Versen, da die Dialektik im Verhalten der Frau durch die konträren Attribute nicht mehr deutlich wird.

Verse 967–968:

*zunge valscher wibe honic ist,
ir wille ist eiter, wizze krist.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 41; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 67.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 24; VETTER 1974, S. 90; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 62f.; LERCHNER 2002, S. 74; HELLGARDT 2019, S. 109–121.

Motiv 23

›Einfangen des Törichten durch weibliche Schönheit‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 16 ^v	fol. 14 ^r	fol. 3 ^v	fol. 12 ^r	fol. 15 ^r	fol. 14 ^r	fol. 16 ^v	fol. 5 ^v	fol. 14 ^r	fol. 14 ^r

Eine blonde Frau fängt einen kleinen jungen Mann. Sie treibt ihn in ein Netz, welches halbrund aufgespannt ist und von ihr gehalten wird.

Die Frau ist ein Netz für den törichten Mann: sollte er hineingeraten, erntet er Verachtung. Nach Thomasin sind gute Frauen treu, beständig und sanftmütig; diese können einen Mann auch ohne Netz einfangen (V. 1003–1022).

Passend zu den Versen wird eine Frau dargestellt, die deutlich größer ist als der Mann (a, D, G, S, Erl), welchen sie in einem Netz fängt. In den Handschriften A und b ist die Frau als »die schöne Frau« und »die böse Frau« beschriftet, die in letzter genannter zusätzlich triumphierend feststellt, dass sie ihn gefangen hat. Als Pendant wird die männliche Figur in der Handschrift A als »der törichte Mann« vorgestellt, der in b begreift, dass die Frau das Netz ist, welches ihn »besticke«. In der Handschrift D wird das Netz genauer beschrieben als das Netz des Törichten.

Die Darstellung des Fangnetzes ist in den meisten Handschriften ähnlich: Ein einfaches, hölzernes Gerüst aus zwei Bögen ist mit einem Netz überspannt und kann mit einem Strick zusammengezogen werden (G, S, a, U, W, Erl, b). In der Handschrift H ist nur die Konstruktion zu sehen, das Netz scheint zu fehlen. Die Handschrift A zeigt eine ähnliche Konstruktion, statt in halbrunder allerdings in eckiger Form. Der Überlieferungszweig der Handschriften A und D weicht von den übrigen Darstellungen ab. Das Netz zeigt sich hier einmal ähnlich der Form

eines Keschers (A) oder ist wie ein Zaun halbrund um den Mann aufgestellt. In beiden Darstellungen treibt die Frau den Törichten mit einem Stab oder Stecken in die Falle. Die Figur des Törichten kauert zumeist halb oder bereits vollkommen im Netz gefangen und ist von der Frau abgewandt (A, G, S, U, W, Erl, b). Die Hände hat er meist offen nach vorn gestreckt, in manchen Fällen zusammengelegt, als würde er beten oder flehen (U, W, b).

Verse 1003–1022:

*der tōren netze ist wībes schœne;
swer kumt drin, der hât sîn hæne.
der kumt drin der sînen rât
an ein wîp vil gar verlât
durch ir schœn niht durch ir güete;
wan hât si danne valsch gemüete,
sô ist im danne daz unheil
vil gar bereitet âne teil.
im ist halt unsælikeit
mit allem ir gesinde bereit.*

*ist triuwe, stæte und senfter muot
an schœnem wībe, so ist si guot.
diu mac mich âne netze gereichen,
durch sî wil ich mîn herze weichen,
und wil daz ir einvaltic herze
sî gar mîn angel âne smerze,
daz si mich ziehe swar si wil;
swaz si gebiut, dunkt mich niht vil:
wan guotes wībes reiner muot
den widerwiget dehein guot.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 43; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 68.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 24; VETTER 1974, S. 90f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 63; WIESINGER 2017, S. 38–44.

Motiv 24

›Überwindung der Trägheit‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 17 ^r	fol. 14 ^v	fol. 4 ^r	fol. 12 ^v	fol. 15 ^v	fol. 14 ^v	fol. 17 ^r	fol. 14 ^v	fol. 14 ^r

Eine Figur in grünem Gewand scheint in sitzender Position mit übergeschlagenen Beinen in der Luft zu schweben. Sie befindet sich zwischen zwei Personen in braunem Gewand, die ihre Arme nach ihr ausstrecken. Von hinten versucht eine davon, die mit übergeschlagenen Beinen auf einer einfachen Thronbank sitzt, sie zurückzuhalten: »Du kommst hier nicht weg!« Die andere, welche sie um Hilfe bittet, fordert sie auf, ihr zu folgen. Dabei blickt sie die schwebende Figur an und berührt ihre Wange. Mit dem Rücken der Szene zugewandt, spricht eine vierte Figur mit zwei Frauen und bittet diese, sie aufzunehmen: »Nimm mich auf, ich bin früher gekommen.« Die zwei Frauen, die Personifikationen der Tüchtigkeit und der Ehre, stehen dicht beieinander und empfangen ihn gerne.

Thomasin appelliert in drei Versen (V. 1056–1058) direkt an die Jugend: »Ihr jungen Leute, verfallt nicht dem Müßiggang und befolgt die Lehren tüchtiger Menschen, dadurch gelangt ihr zu großem Ansehen!« Die dargestellten Figurengruppen

können als zwei aufeinanderfolgende Sequenzen gelesen werden, welche sich durch die Dialoge der Spruchbänder erklären. Während die eine Person in der linken Szene versucht, der personifizierten Trägheit zu entkommen, wird die andere, bereits entkommene Person von den Personifikationen der Tüchtigkeit und Ehre herzlich willkommen geheißen und mit Freude empfangen.

In der Handschrift G liegt diese Lesart besonders nahe, da die zurückgehaltene Figur und diejenige, die empfangen wird, fast identisch dargestellt werden: als junge, androgyn erscheinende Person mit blondem Haar und grünem Gewand. Abgesehen von den Tugenden und Lastern, welche die gesamte Miniatur zu rahmen scheinen, werden die Figuren dazwischen nicht beschriftet (mit Ausnahme der Handschrift H). Besonders fällt die Veränderung der von der Trägheit gehaltenen Figur auf. Während vor allem die älteren Handschriften A, G, S und die eng mit A verwandte Handschrift D sie von den anderen zwei Beispielfiguren nicht weiter unterscheiden, wird sie in der späteren Überlieferung als Kind dargestellt (a, U, W, b, H). In der Handschrift H wird sie äquivalent zu den Versen als *Der iung* betitelt. Die Nähe zum Text wird im Laufe der Überlieferung gesucht und durch Modifikationen in der Darstellung der Figuren und in der Handschrift H durch die Eindeutigkeit der Beschriften herbeigeführt. Die Betonung aufeinanderfolgender Sequenzen wird durch die doppelte Darstellung einer Figur (U, W; a mit ähnlicher Frisur) gleichsam wie in G beibehalten. Der zeitliche Aspekt rückt durch das Erwachsenwerden der Person stärker in die Szene hinein.

Verse 1056–1058:

*kint, lât iuch niht an trâkeit
und volget vrumer liute lêre,
des komt ir ze grôzer êre.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 44; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 69.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 24; VETTER 1974, S. 91f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 64f.; WANDHOFF 2002, S. 111–115; HORSTMANN 2021.

Motiv 25

›Umgang mit der Minne‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 19 ^r	fol. 15 ^v	fol. 5 ^v	fol. 13 ^v	fol. 16 ^v	fol. 15 ^v	fol. 18 ^r	fol. 6 ^v	fol. 8 ^r	fol. 15 ^v	fol. 15 ^r

Eine nackte Figur, mit Pfeil und Bogen zum Schuss bereit, zielt mit geschlossenen Augen auf den törichten Mann, der vor der personifizierten Minne steht. In seinem Rücken folgt eine weitere, gleich aussehende Personifikation der Minne. Diese hat jedoch die Augen geöffnet und den Bogen gesenkt. Vor ihr steht ein weiser Mann, der ihr Zaumzeug hält: »Ich weise dich besser!«

Während der Tor durch die Liebe nur noch törichter wird, so mahnt Thomasin in den Versen, kann der weise Mann die Liebe im Zaume halten (V. 1179–1188). Dargestellt wird im Motiv sowohl der törichte als auch der weise Mann im Umgang mit der Minne.

Die Personifikationen der Minne sind in allen Handschriften weiblich und nackt. Die erste Figur wird teilweise mit geschlossenen Augen dargestellt (A, G, S, Erl). Sie hält den Pfeil zum Schuss bereit auf den Kopf (G, S, H, b) oder die Brust (A, D, a, U, W, Erl) des Mannes gerichtet. Dieser wird als »törichter Mann« (A), »minnender Mann« (G, S, D, Erl, E, H), »Mann der Minne« (a, U, W) oder »Liebhaber« (b) bezeichnet. Die zweite Personifikation der Minne hält ihren Bogen gesenkt oder umgekehrt (H). In Handschrift b hat sie keinen Pfeil, in D fehlen Pfeil und Bogen. Der weise Mann hält zum Bändigenden der Minne Zaumzeug in den Händen (A, G, D), das teilweise nicht mehr zu erkennen ist (S, H, a, Erl) und in einigen Handschriften wie ein Salbgefäß aussieht (U, W). In Handschrift b hält der Weise nichts in den Händen.

Verse 1179–1188:

<i>Der minn natûre ist sô getân:</i>	<i>daz ros daz dâ vert âne zoume:</i>
<i>si machet wîser wîsen man,</i>	<i>alsam vert der der âne sinne</i>
<i>und gît dem tôrn mêr nârrischeit,</i>	<i>wænt spiln mit der vrouwen minne.</i>
<i>daz ist der minne gewonheit.</i>	<i>si vüert in hin über die boume,</i>
<i>die sporn vüerent durch die boume</i>	<i>riht ers niht mit des sinnes zoume.</i>

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 47; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 70.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 25; VETTER 1974, S. 92; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 65f.; FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 59f.; WENZEL 2004, S. 202–205.

Motiv 26

›Die unbeständige Frau‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 20 ^v	fol. 15 ^v	fol. 5 ^v	fol. 14 ^r	fol. 16 ^v	fol. 15 ^v	fol. 18 ^r	fol. 8 ^r	fol. 16 ^r	fol. 15 ^v

Eine junge Frau in hellbraunem Gewand mit blauem Umhang sitzt in offener Körperhaltung zum Betrachter ausgerichtet da. Die unbeständige Frau bietet ihre Liebe zum Verkauf an. Sie wird umringt von vier Männern, denen sie gleichzeitig ihre Zuneigung suggeriert. Zu ihrer Rechten reicht sie einem stehenden Mann ihre Hand, der das Zeichen ihrer Verbundenheit kommentiert: »Ach, wie sie mir die Hand reicht«. Ein weiterer Verehrer sitzt als verkleinerte Figur zu ihren Füßen, streckt die Hand nach ihr aus und wundert sich: »Was meint sie nur damit?« Dem ebenfalls zu ihren Füßen sitzenden Anwärter in Grün greift sie liebevoll ans Kinn. Dieser freut sich über die Aufmerksamkeit: »Das ist wohlwollend gemeint«. Zu

ihrer Linken steht ein weiterer Mann im *mi-parti*-Gewand, zu welchem sie den Kopf gedreht hat und ihn anblickt. Dieser spricht, die Hand nach ihr ausstreckend: »Sie beachtet niemanden, nur mich«.

Die unbeständige Frau, deren Liebe käuflich ist, ist niemals nur für einen Mann allein da. Liebe und Treue können bei ihr nicht gefunden werden. Veranschaulicht wird diese Warnung Thomasins in der simultanen Werbung der vier Verehrer. Alle erhalten von ihrer vermeintlichen Geliebten ein Zeichen ihrer Zuneigung und glauben, der Auserwählte zu sein. In Handschrift A sind vier verschiedene Gesten der Frau zu erkennen (Handreichen, auf den Fuß Treten, ans Kinn Greifen, Anblicken). Sie greifen einen antiken Topos des Werbens auf, der zeitglich auch in der provenzalischen Literatur Niederschlag findet. Die Geste des »Füßselns«, nach deren Bedeutung vom betreffenden Verehrer gefragt wird, ist nur in A deutlich zu erkennen. Das Umringen der Frau bleibt in allen Handschriften kompositorisch erhalten, doch kommt es zu Verschiebungen im Bildprogramm durch Abänderung der zeichenhaften Gesten. In den Handschriften a und H blickt die Frau nach links, in E frontal zum Betrachter. In den Handschriften U und W sitzt sie bei einem der Anwärter auf dem Schoß und steht in keinerlei Interaktion zu den anderen dreien.

Auffällig ist die unterschiedliche Positionierung der Bilder im Text, die durch das Layout verschiedenen Versstellen zugeordnet werden. In G befindet sich das Bild am unteren Seitenrand hinter dem Vers 1240. In Handschrift S ist das Bild oberhalb der Seite in die Textspalte dem Vers 1208 folgend eingepasst und bildet mit Motiv 25 in der linken Textspalte ein einheitliches, horizontales Bildgefüge ähnlich den Handschriften W und U. In diesen wird die Miniatur jeweils am oberen bzw. unteren Seitenrand, aber dem Vers 1227 (U) und 1226 (W) folgend, positioniert. Auch die übrigen erhaltenen Handschriften (H, a, b) stellen zumeist einen Bezug zu den Versen 1220–1230 her, in denen Thomasin das Werben um die Frauen beschreibt. Wahre Liebe finde man nicht, wenn man diese mit Geld ködere (V. 1223). In Handschrift E wird das Motiv einer späteren Textstelle zugeordnet, in welcher Thomasin noch einmal betont, dass die wahre Liebe frei sei (V. 1246). Die Handschriften A und D setzen das Bild mit den Versen 1259ff. in Verbindung, in welchen Thomasin die Männer warnt, die oft Spott und Schande über sich selbst brächten, indem sie einer Frau Geschenke machten, die ihr Herz von ihnen abwende. Sie mache den Mann zu einem Toren. Sie zeige ihm Liebe, wenn sie es will. Wenn ihr jemand anders aber mehr gebe, so wende sie sich diesem zu.

Verse 1259–1270:

Ein man der nie kunde geben
lützel noch vil gar sîn leben
weder durch ère weder durch got,
der gît im selben dick ze spot
und ze laster ein grôz quot
einem wîbe diu ir muot

von im kêrt. diu hât in ouch
vür einn tôrn und vür ein gouch.
si zeigt im liebes harte vil,
swenn si iht anders tuon wil;
wan gît ir ein ander mêr,
sô ist aver ir lieber der.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 71.

Literatur: WACKERNAGEL 1848; OECHELHÄUSER 1890, S. 26–27; BURDACH 1925, S. 86–94; VETTER 1974, S. 92–93; GERHARDT 1981; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 66–67.

Motiv 27

›Der treulose Mann‹

A	G	Bue	S	D	a	U	W	H	b
fol. 22 ^r	fol. 16 ^v	fol. 1 ^r	fol. 7 ^r	fol. 14 ^v	fol. 17 ^v	fol. 16 ^v	fol. 19 ^r	fol. 17 ^r	fol. 16 ^v

Eine Frau und ein Mann stehen einander gegenüber und reichen sich als Zeichen ihrer Treue die rechte Hand. Sie sichert ihm zu: »Ich vertraue dir fest!«, während er ihr ebenfalls zusichert: »Nimm (mein) Ehrenwort darauf!« Hinter dem untreuen Mann steht die personifizierte Untreue und reicht ihm eine Rute mit den Worten: »Danke ihr damit!«

Thomasin mahnt, dass Wort, Geste und Wille der Betrüger nicht immer gleich seien (V. 1384–1389). Sie nutzten das höfliche Wort und die Geste, um ihre schlechte Gesinnung zu verstecken. Dargestellt wird eine Beispielszene, in welcher sich Mann und Frau ihre Treue versprechen. Doch sowohl die Geste als auch das Wort sind falsch.

Durch das symbolische Reichen der rechten Hand versprechen die Frau und der Mann sich wie durch ihre Worte die Treue. In den Handschriften U und W greift die Frau dem Mann ans Handgelenk. Vom personifizierten Laster der Untreue nimmt er hinter seinem Rücken eine Rute (A, G, S, D, a, Bue) entgegen, die teilweise fast wie eine Fackel aussieht (U, W). In der Handschrift b hält die Untreue eine Pflanze und in Handschrift H ist es ein Strauß Blumen. Die Personifikation der Untreue ist in allen Handschriften, ausgenommen H, weiblich.

Verse 1384–1389:

*Valscher liute rede, gebærde, will,
diu driu hânt ungelîchez zil.
schilt valscher liute wesen muoz*

*schæne gebærde und rede suoz.
ir übel wille der ist ir swert
daz niht wan ungemaches gert.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 51; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 72.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 27; VETTER 1974, S. 92–93; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 67–68.

Motiv 28

›Das Alter ändert nicht das Gemüt einer übermütigen Frau‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 24 ^v	fol. 17 ^v	fol. 8 ^v	fol. 15 ^v	fol. 18 ^v	fol. 17 ^v	fol. 20 ^r	fol. 9 ^r	fol. 18 ^v	fol. 16 ^v

Auf einer einfachen kubischen Bank sitzt eine Frau mit rotem Gewand und blauem Umhang. Ihren Kopf hat sie mit einer Haube bedeckt. Zu den Füßen des »alten Weibs« sitzen zwei blonde Frauen, das *chint* zu ihrer Linken und die *iunch fruwe* zu ihrer Rechten. Die alte Frau stiert frontal aus dem Bild heraus und prahlt mit ihren einstigen Erfolgen: »In der Vergangenheit wurde ich geschätzt!« Im Gegensatz dazu steht auf dem nach unten verlaufenden Spruchband eine Beurteilung: »Wer achtet auf diese?«

Die alte Frau hat ihr Wesen nicht verändert und rühmt sich noch immer mit ihrer Wirkung und ihren Erfolgen als junge Frau (V. 1513–1534). Im Alter hat ihre Schönheit abgenommen und somit auch ihre Fähigkeiten. Ununterbrochen betont sie die Macht, die sie hatte. Thomasin zeigt aber anhand dieses Beispiels, dass diese Einstellung nicht sinnvoll und empfehlenswert ist. Die Beispielfigur der alten Frau ist dem Betrachter frontal gegenüber dargestellt. Zu ihren Füßen sitzen in den Handschriften A und G zwei weitere Beispielfiguren. In Handschrift G ist das *chint* deutlich höher dargestellt, bedingt durch ein vorher vorhandenes Loch im Pergament. Die restlichen überlieferten Handschriften heben die vertikale Anordnung der Figuren auf und stellen sie auf gleicher Höhe dar: auf einzeln abgesetzten Bänken (U, W, H, E), einer durchgängigen Sitzgelegenheit (S, a) oder zum Teil auch stehend (D, E). In allen Handschriften ist die Figur der alten Frau durch ihre Kopfbedeckung und ihren Umhang besonders hervorgehoben, die Frontalität in den älteren Handschriften (A, G) weicht einer leichten Neigung des Kopfes bis hin zu einer Drehung des Oberkörpers zu einer Seite. Das Kind ist in den Handschriften G, S, und H als junge Frau dargestellt; in A trägt es eher androgyne Züge, Handschrift D zeigt einen kleinen Jungen und in den Handschriften a, U, W und E wird die Figur als bärtiger Mann dargestellt. Die entgegengesetzte Anordnung der Spruchbänder wird in allen Bildern übernommen; nur in E sind die Spruchbänder freischwebend über den Köpfen angeordnet, so dass die Zuordnung nicht eindeutig ist. Das nach unten verlaufende Spruchband bleibt in a leer. In Handschrift D wird ein zusätzlicher Bildtext (»ich höre, dass die Freude Leid bringt«) an der Hand der jungen Frau im Bild integriert, aber nicht als Spruchband gekennzeichnet.

Verse 1513–1534:

*Swenn mir ein altez wîp seit,
was kumbers und waz arbeit
man durch si hiete in ir jugent,
si tuot mir ûf gar ir untugent.
daz tet man gern, wær mans bereit,*

*swaz man im alter gerne seit.
den alten hât genomen vil
ir unmaht niht ir unwill.
ir maht zergât, aver ir sunde
ist bî dem willen zaller stunde*

*spricht dort ein altez wîp
 ›ich het einn sô schœnen lîp
 daz mir durch mîne schœnheit
 wâren all ze dienste bereit.
 nu sint diu jungen wîp enwiht;
 umb si wirbt nu niemen niht.*

*man phlac in mîner kintheit
 vröude und græzer hüfscheit.‹
 alsô spricht si tag und naht:
 dâ ir zerunnen ist ir maht,
 dâ leitet si ein ander hin;
 si het und hât noch kleinen sin.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 74.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 27; VETTER 1974, S. 94; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 68–69.

Motiv 29

›Das schlechte Beispiel eines bösen Richters‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 28 ^r	fol. 19 ^r	fol. 11 ^r	fol. 17 ^r	fol. 20 ^r	fol. 19 ^r	fol. 21 ^v	fol. 10 ^v	fol. 20 ^v	fol. 18 ^v

Ein leicht bekleideter bärtiger Mann kniet zu Füßen eines Richters. Der Arme stützt sich auf seinen Stock und bittet: »Herr, verhilf mir zu meinem Recht«, doch der Richter wendet sich von ihm ab und befiehlt dem neben ihm Stehenden: »Prügeln ihn weg!« Der Kämmerer verscheucht den armen Mann: »Geht meinem Herrn aus dem Weg«. Rechts stehen zwei weitere Figuren, die das Geschehen beobachten und sich ein schlechtes Beispiel am Verhalten des Herrn nehmen. Der erste Mann zeigt über die Schulter und macht den zweiten auf die Szene aufmerksam: »Sieh, was unser Herr tut«. Der zweite Mann antwortet ihm: »Wir sollen auch das selbe tun«.

Die Führenden in einer Gesellschaft sind das Vorbild für alle anderen, erinnert Thomasin (V. 1750–1760). Ein schlechter Herr gebe ein schlechtes Vorbild ab. Das Motiv unterteilt sich in handelnde Akteure und Beobachter, die sich am unrechten Verhalten des Herrn ein Beispiel nehmen.

In den Handschriften G, S, a, U, W, E, H und b wird die vorbildgebende Person als »schlechter Richter«, in den Handschrift D und A als »Herr« bzw. »schlechter Herr« betitelt. Der Kämmerer, der den Auftrag bekommt, den Armen gewaltsam zu verscheuchen, schlägt den Knienden mit einer dornigen Rute (A) oder einem Stab (S, D, a, U, W, E). In Handschrift A steht er vor seinem Herrn. Der Arme kniet oder steht gebeugt. In Handschrift A wendet er sich bereits vom Herrn ab. In Handschrift H steht er auf der linken Seite, hinter dem Kämmerer.

Verse 1750–1760:

*Ein bæser herre ân bæse bilde
 niht ze wol gesîn mac.
 wir müezen sehen durch den tac*

*an iu herren waz man sol
 tuon. ist daz ir tuot wol,
 wir volgen harte gern daz quot.*

*ob aver ir unrehte tuot,
wirn wizzen waz wir suln volgen,
und varn irre nahts unz an den morgen.*

*tuot ir unreht, ir sît diu naht
diu uns nimt des liehtes kraft.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 77.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 27–28; VETTER 1974, S. 94–95; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 69–70.

Motiv 30

›Erloschene Kerze‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 28 ^v	fol. 19 ^v	fol. 11 ^v	fol. 17 ^v	fol. 20 ^v	fol. 19 ^v	fol. 22 ^r	fol. 20 ^v	fol. 18 ^v

Zwei Figuren stehen einander gegenüber. Die rechte Figur greift die linke an der Schulter und zeigt mit der anderen Hand auf eine Kerze in einem einfachen Kerzenständer zwischen ihnen, die geknickt und fast gänzlich abgebrochenen ist. Dabei stellt er fest: »Das Licht ist erloschen«. Der andere überlegt: »Wäre sie doch ganz abgebrochen«. Inwiefern die beiden das Zeichen der abgeknickten Kerze erfassen, kommentiert die Beischrift: »Die merken das«.

Der gute Herrscher soll als Vorbild vorangehen, wie ein leuchtendes Licht auf einem Leuchter, das für alle sichtbar ist. Der schlechte Herrscher hingegen ist wie ein erloschenes Licht (V. 1795–1806). Thomasin schildert durch den bildhaften Vergleich das vorbildhafte Voranschreiten eines schlechten Herrschers. Ein erloschenes Licht sollte nicht auf den Leuchter gesteckt, sondern lieber gänzlich niedergeworfen werden. Ein Mensch, der ein schlechtes Beispiel darstellt, sollte gar nicht herrschen. In der Darstellung beobachten zwei Figuren eine abgebrochene Kerze in einem Ständer; korrelierend zu den Versen des Lehrgedichts wünscht sich der eine, die Kerze sei in Gänze abgebrochen. Die Handschriften G, A, S, H und b haben eine zusätzliche Beischrift, welche die Szene beschreibt. Die Kerze variiert in ihrer Erscheinungsform in den Bildern; teilweise ist sie wie eine Wandlungskerze in sich gedreht (D, a). Auch der Leuchter ist unterschiedlich groß und unterschiedlich geschmückt. Teilweise ist er freischwebend (A, G, S, U), auf dem Boden (D, W) oder einem Podest zwischen den Figuren platziert (a), oder er wird von einer der beiden Figuren gehalten (H, b). In der Handschrift A ist der Leuchter weit oben über den Köpfen der Figuren, so dass sie beim Hinaufschauen den Kopf in den Nacken legen und das Bild im Gegensatz zu den anderen überlieferten Darstellungen eine vertikale Ausrichtung bekommt.

Verse 1795–1806:

*Ob ein herre an tugent ist
bekumbert mit bæsem list,
den ahte ich gar in mînem muot*

*zeinem liehte daz man tuot
ûf hōhe: erlischetz etewenne,
ez wære baz her abe denne.*

swelch man ein erloschen lieht
 ûf ein kerzen stal gestecket hiet,
 er möht sichs schamen, ob er wolde

und ob er tæte daz er solde.
 er solt ez halt werfen nider
 und stecken dar ein brinnend wider.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 77.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 28; VETTER 1974, S. 94–95; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 70; KLARE 2002, S. 17, Anm. 29.

Motiv 31

›Vorbereitung des Ackers für die Saat‹

A	G	S	a	U	W	H	b
fol. 29 ^r	fol. 19 ^v	fol. 11 ^v	fol. 20 ^v	fol. 19 ^v	fol. 22 ^r	fol. 21 ^r	fol. 19 ^r

Ein Bauer mit blondem Haar und dunklem Bart bearbeitet ein Stück Land mit seiner Hacke. Betitelt wird die Figur mit zow *din wol*.

Für eine gute Saat muss der Acker ordentlich vorbereitet werden, so dass Steine und Dornen das Korn nicht kaputt machen (V. 1811–1814). So wie es notwendig ist, das Feld für die Saat vorzubereiten, soll auch der Mensch sein Bestreben auf die Tugend der *stete* ausrichten, denn die Beständigkeit ist der Grund für die Existenz anderer Tugenden (V. 1817–1818). Dargestellt ist ein Mann, teilweise mit Bart (A, G, S, H), der in gebückter Haltung den kargen Boden bearbeitet. In Handschrift A wachsen Blumen auf der grünen Fläche und der Bauer hat in seiner Rechten einen Stein. Der Kopist in Handschrift b zeigt den Mann mit überzeichneten, fast fratzenhaften Gesichtszügen; die Ackerfläche fehlt. Die Beischrift variiert. In A steht über dem Kopf des Bauern *meister Zobdin*, ein wahrscheinlich fiktiver Name, der im Kontext der Entstehung der Handschrift verstanden wurde (DISANTO 2003, S. 134f.). An gleicher Stelle in Handschrift G ist zow *din wol* zu lesen, das nach Kries »Bereite dich gut vor« meinen könnte (KRIES 1985, Bd. 4, S. 71) und so als bildüberschreitendes Element einen direkten Bezug zum Text des Lehrgedichts darstellen würde. Der Kopist der Handschrift S betitelt die Figur ähnlich zu A als »Zobdin«. Die restlichen überlieferten Handschriften weisen den Mann gezielt als Bauern aus und bezeichnen ihn als *der buwman* (a), *der buman* (U, W) oder *der paw man* (H). Der Bildtextschreiber in b integriert die Beischrift üblicherweise in eine Art Spruchband und ergänzt sie um ein indexikalisches Element: *Das ist der bauman*. In Handschrift S wird die Darstellung des Ackers in einer Art Hügel an den Anfangsbuchstaben des Verses 1815 gesetzt; Bild und Buchstabe verschmelzen zu einer Initiale, die unikal überliefert den Vers hervorhebt, dabei aber keinen Sinnabschnitt wie üblich markiert. Kompositorisch ist die Darstellung in a ähnlich. Die Umrisslinie von Figur und Landschaft gleicht der Initiale in S; an die Stelle des Buchstabens tritt in a ein kahler Baum.

Das Motiv der guten Vorbereitung des Ackers für die Saat ist im christlichen Kontext stark verbreitet. Das Gleichnis vom vierfachen Ackerfeld (Mt 13,1–20; Mk 4,1–20; Lk 8,4–15) schildert beispielsweise, dass der Samen nur auf gutem Boden gedeiht (wie das Wort Gottes, das einen bereitwilligen Menschen braucht). Die Darstellung des Feldarbeiters wird in unterschiedlichen ikonographischen Kontexten genutzt. Adam, der nach der Vertreibung aus dem Paradies zur Arbeit verflucht wird, findet sich häufig als Darstellung in alttestamentlichen Bilderzyklen, ebenso als Darstellung der alltäglichen Arbeit in Monatsbildern, deren Tradition bis in die Antike zurückreicht.

Verse 1811–1814:

*Man sol den acker reinen wol,
swer guoten sâmen sæen sol;
sint dar inne steine und dorn,
sô wirt verdrûcket lîht daz korn.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 77.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 28; VETTER 1974, S. 95; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 70–71; KLARE 2002, S. 17, Anm. 29.

Motiv 32

›Die Unbeständigkeit als Sklavin der Untugend‹

A	G	S	D	a	U	W	Ma	H	b
fol. 29 ^v	fol. 19 ^v	fol. 11 ^v	fol. 17 ^v	fol. 21 ^r	fol. 20 ^r	fol. 22 ^v	fol. 2 ^r	fol. 21 ^r	fol. 19 ^r

Eine nackte Figur hockt in der Bildmitte. Hinter ihr steht ein fast kahlköpfiger Mann mit einer Keule über der Schulter und kündigt die eintreffende Frau vor der Nackten an: »Hier kommt die Unbeständigkeit«. Die Nackte, durch phrygische Mütze und Beischrift als Personifikation der Untugend gekennzeichnet, antwortet dem bösen Menschen: »Ich bin glücklich und zufrieden.« Vor ihr steht die Unbeständigkeit, verweist in gedrehter Körperhaltung auf zwei weitere Figuren und spricht: »Sie sind Euch zu Diensten.« Damit meint sie das personifizierte Unglück, das als deutlich vergrößerte Figur dargestellt ist, und das Leid, welches huckepack getragen wird. Das Unglück verdeutlicht im Spruchband die Handlung: »Ich trage das Leid«. Das personifizierte Leid erklärt ebenfalls: »Ich reite das Unglück.«

In den korrelierenden Versen erklärt Thomasin, dass auch die Unbeständigkeit selbst nicht frei sei. Sie sei für alle Zeit eine Sklavin der Untugend. Dieses Abhängigkeitsverhältnis wird im Motiv 32 dargestellt. Die Untugend und die Unbeständigkeit blicken einander an und verweisen auf ihr Gefolge; nur in Handschrift H stehen sie fast Seite an Seite. In den Handschriften A, G und S ist die nackte Figur der *untugend* nicht nur durch ihre zentrale Position hervorgehoben, sie scheint

zudem überdimensional groß zu sein, als stünde sie neben knienden Figuren. Sie wird in Handschrift G begleitet durch den bösen Menschen. In den übrigen Handschriften wird die Figur als die personifizierte Schlechtigkeit selbst betitelt, die außer in den Handschriften A, S und a eine Keule oder einen Stock hält. Der *unstete* folgt das Unglück, welches das Leid auf dem Rücken oder auf den Schultern trägt. In Handschrift G (und wahrscheinlich auch Ma) ist die *unseligheit* deutlich größer als die übrigen dargestellt. Hingegen zeigen die Handschriften a, H und b das Leid als verkleinerte Figur. In den Handschriften A, G und D ist die Figur des Leids im Melancholiegestus dargestellt. Sie legt den leicht geneigten Kopf in die erhobene Hand, ähnlich der Darstellung in Motiv 21. Unglück und Leid verweisen in den Spruchbändern pleonastisch auf ihr Handeln; sie sind durch Beischriften gekennzeichnet. In Handschrift G fehlt die Beischrift des Unglücks, in Handschrift A das Spruchband des Leids, dessen Inhalt im Spruchband des Unglücks zu finden ist. Das dargestellte Gefolge der beiden Laster Untugend und Unbeständigkeit entstammt nicht den korrelierenden Versen, sondern ist eine Ergänzung des Malers. In Handschrift A sind alle Figuren außer dem Leid im Profil gezeigt; die spitzen Nasen, geöffneten Münder und auch die Barfüßigkeit charakterisieren sie optisch als Laster. Der Kopist der Handschrift b trennt das Motiv in zwei Bilder: Die Figuren Unglück und Leid finden sich am unteren Seitenrand neben einer weiteren allegorischen Darstellung der Unbeständigkeit (Motiv 33).

Verse 1842–1844:

*Unstætekeit diu ist niht vrî.
unstætekeit gar eigen ist
der untugende zaller vrîst.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 78.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 28–29; VETTER 1974, S. 95–96; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 71–72.

Motiv 33

›Eine am Baum hängende Person‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 29 ^v	fol. 19 ^v	fol. 12 ^r	fol. 18 ^r	fol. 21 ^r	fol. 20 ^r	fol. 22 ^v	fol. 21 ^v	fol. 19 ^r

Eine Figur mit blondem Haar klammert sich mit einer Hand an den Ast eines Baumes. Der Baum läuft nach unten in sichtbares Wurzelwerk aus, nach oben verzweigt er in zwei dicke Äste mit dicken Pfeilblättern. Die personifizierte Unbeständigkeit, wie sie durch die Verse charakterisiert wird, hält in ihrer Linken ein Spruchband: »Lass dich hier herunter!« Über ihrem Kopf steigt ein Spruchband auf: »Halte dich fest an dem Ast!«

Die Wankelmütigkeit des Lasters der *unstete* wird beschrieben: bald steigt sie hoch, bald fällt sie herunter (V. 1865). Die Figur wird in ihrer Unbeständigkeit und Zerrissenheit durch den Gegensatz von Festhalten und Loslassen gezeigt. In Handschrift A hängt die Figur mit angewinkeltem Arm am Baum, die in entgegengesetzte Richtungen auseinanderstrebenden, der Körperhaltung entsprechenden Spruchbänder unterstreichen die Aussage über die Zerrissenheit von Aufsteigen und Herunterfallen. Handschrift D zeigt eine identische Haltung der personifizierten Unbeständigkeit; in den Handschriften G und S hält sich die Figur hingegen eher fest, scheint eher im Baum zu stehen, als dass sie hängt. Die wesentlichen Momente des Hängens, Klammerns und Fallens sind in den jüngeren Handschriften nicht dargestellt. Die Figur steht auf festem Grund und ergreift den vor ihr stehenden Baum (a, b) oder deutet darauf (U, W). In Handschrift A hält das personifizierte Laster nur ein Spruchband, das die divergierenden, durch eine dreifache Punktierung voneinander abgegrenzten Aussagen enthält. Das Geschlecht wechselt und ist nicht immer klar zu differenzieren.

In Handschrift H steht ein junger Mann und hält in der rechten Hand einen Eichenzweig. In den Bildtexten wird sowohl auf das Visuelle als auch das Auditive des Buches hingewiesen, die Personifikation wird zur Identifikationsfigur für den Betrachter. Die Beischrift lautet: »Ich höre gut« und das Spruchband besagt: »Was für wunderliche Dinge ich sehe«. Die Handschriften S, U, W und a betiteln die Figur als *unstete* in rubrizierter Beischrift über ihrem Kopf; in den Handschriften D und b wurde die Bezeichnung ins Spruchband mit aufgenommen.

Vers 1865:

Nu stîget si, nu vellt si nider.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 78.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 29; VETTER 1974, S. 96; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 72–73.

Motiv 34

›Die Unbeständigkeit als Sklavin der Untugend‹

A	G	S	D	a	U	W	b
fol. 30 ^r	fol. 20 ^r	fol. 12 ^r	fol. 18 ^r	fol. 21 ^r	fol. 20 ^r	fol. 22 ^v	fol. 19 ^v

Ein Hund blickt auf seinen Schwanz, an welchen ein kleines Glöckchen gebunden ist. Seine Rute hat er ängstlich zwischen die Beine geklemmt, das Maul zum Bellen geöffnet.

Der unbeständige Mensch ist wie ein Welp, dem man ein Glöckchen an den Schwanz gebunden hat. Das Tier läuft hin und her, dreht und windet sich, weil es nicht weiß, woher das Schellen kommt – so ist der unbeständige Mensch, der rastlos

umgetrieben wird, aber nicht den Grund erkennt (V. 1875–1882). Das sprachliche Bild des Lehrgedichts wird in eine Miniatur überführt. In den Handschriften A, G und S wird die Bewegung des Hundes gezeigt, der im Kreis zu laufen scheint und verängstigt den Schwanz einzieht (A, G). In einigen Darstellungen blickt er suchend zurück (D, b), beißt sich selbst ins Bein (U, W) oder blickt aus der Handschrift heraus den Betrachter an (a). In fast allen überlieferten Bilderhandschriften ist der Hund durch seine Beischrift als Welpen gekennzeichnet. Die Bilder der Handschriften G, D und b sind unbeschriftet, wobei das Bild in D durch die Positionierung am oberen Seitenrand stark beschnitten ist.

Das Motiv ist im Text bereits angelegt, es geht auf einen durch Fabeln tradierten Topos zurück: Ein Hund hält die ihm umhängende Schelle für ein Zeichen besonderer Anerkennung, obwohl sie in Wirklichkeit vor der Boshaftigkeit des Tieres warnen soll. Der Inhalt der Fabel wird abgeändert, die Darstellung zeigt mit dem bis zur Erschöpfung im Kreis rennenden Hund, der nicht erkennen kann, was er jagt, eine alltäglich erfahrbare Szene. Sie lädt den Betrachter zur Reflexion über sein eigenes Handeln ein – eine Fähigkeit, die er dem Tier voraus hat.

Verse 1875–1882:

*Swer dem welfzem zagel bindet
ein schelln, er loufet unde windet
sich hin und her und en weiz niut
daz er dâ treit daz er dâ vliuht.*

*sam ist umb den unstæten man
der da enweiz noch enkan
waz im werr; wizzt daz er treit.
daz in von stat ze stat jeit.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 78.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 29–30; VETTER 1974, S. 96; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 73; KLARE 2002, S. 185; KÜHN 2002, S. 207–208.

Motiv 35

›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 31 ^v	fol. 20 ^v	fol. 13 ^r	fol. 18 ^v	fol. 21 ^v	fol. 21 ^r	fol. 23 ^v	fol. 11 ^v	fol. 22 ^v	fol. 20 ^r

Eine weibliche, nach links gewandte Figur wird in vier Teile zerschnitten dargestellt. Ihr Kopf ist von ihrem Oberkörper abgesetzt, ebenso ihre Hüften von Knien und Füßen. Durch eine Beischrift am Kopf wird sie als die Unbeständigkeit gekennzeichnet. Die einzelnen Körperteile sind ebenfalls beschriftet als *nicht*, *ia*, *leit* und *liep*.

Wenn jemand unbeständig ist, dann ist er nicht ganz, sondern zerbrochen. Er ist von Widersprüchen zersetzt – in mindestens vier gegensätzliche Teile (V. 1965–1972). In den älteren überlieferten Handschriften orientiert sich die Darstellung des personifizierten Lasters sehr nah an der Beschreibung im Lehrgedicht. In den Handschriften A und G ist die Figur in vier voneinander abgesetzte Teile geteilt,

die wie im Text beschriftet sind (in A von oben nach unten, in G von unten nach oben). Die Handschriften S, E und D zeigen eine Figur mit durchlaufender Umrisslinie, aber mit einer durch abgesetzte Streifen auf Gewand und Körper erzeugter Vierteilung; Figur und Körperteile sind beschriftet wie in Handschrift G. Die Handschriften H und a zeigen keine optische Teilung mehr; in a sind die Beischriften auf die Bezeichnung der Figur und das Gegensatzpaar *leit* und *liep* reduziert. Neben dem Kopf der Figur in H besagt die Beischrift: *nicht unftet*. Dieses scheint eher ein Appell an den Betrachter als eine Betitelung des Lasters zu sein. Auch in Handschrift S wird die Beschriftung des ersten Teils »nicht« und die Bezeichnung der Figur »Unbeständigkeit« in ein ausgespartes Bildfeld zusammengezogen. Die Handschriften U und W zeigen wie die Handschrift b eine männliche Figur, sie verzichten sowohl auf die optische Teilung als auch auf die schriftlichen Bezeichnungen. Nur das Laster wird in einer Beischrift in U und W (*vnftette*) und in b durch ein Spruchband (mit *vnftetikeit*) ähnlich der Handschrift D (*Der unftet bin ich komen in fmerczen*) gekennzeichnet.

Formal und inhaltlich greifen die älteren Darstellungen des Motivs eine alttestamentliche Vorlage auf, nämlich den Traum des Nebukadnezar von einem vierteiligen Standbild und dessen Deutung durch den Propheten Daniel als Bild der vier vergänglichen Weltreiche (Dan 2 und 7). Doch im Laufe der Überlieferungen werden Details der Figur verändert. Die Beschriftung wird reduziert und die Vierteilung der Figur verschwindet; die enge Textbindung wird aufgehoben. Auch die Vorlage aus dem Alten Testament ist nicht mehr zu erkennen. In den Handschriften U, W und b erscheint das ursprünglich personifizierte Laster als Beispiel- und Verweisfigur.

Verse 1965–1972:

*Swaz ist ganz, muoz sîn eine:
unstætekeit diu ist gemeine,
wan si allenthalben wil.
si ist niht ganz und hât niht zil.*

*si ist ze minnst in vier geteilt:
ein teil ist liep, daz ander leit,
daz dritte jâ, daz vierde niht.
si ist zebrochen und zebricht.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 79.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 30; VETTER 1974, S. 97; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 73–74; KLARE 2002, S. 186–187; STARKEY 2006, S. 99–104.

Motiv 36

›Ärger über schlechte Frisur‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 32 ^r	fol. 20 ^v	fol. 13 ^v	fol. 19 ^r	fol. 22 ^r	fol. 21 ^v	fol. 23 ^v	fol. 11 ^v	fol. 23 ^r	fol. 20 ^r

Ein junger Mann beschwert sich bei seinem Friseur. Er droht ihm mit einem Stein, zeigt auf sein Haar und fragt: »Warum hast du mir denn die Haare so geschnitten?«

Der Friseur steht gebeugt, hält die Schere in der einen Hand und verweist mit der anderen auf den Text des Lehrgedichts.

Ungleich geschnittenes Haar sei oft ein Anlass zu großer Erregung, schildert Thomasin (V. 2021–2028). Dies dient ihm als Beispiel, dass es eine Unbeständigkeit gebe zwischen dem Innen und dem Außen des Menschen, zwischen *herze* und *rede*. Veranschaulicht wird dies durch den unverhältnismäßig großen Zorn des Mannes über seine Frisur.

Der Friseur hält in allen Handschriften, ausgenommen a, eine Schere in der Hand. Der Klagende zeigt auf seine Frisur (A, G, S, D, E). Er hält drohend einen Stein oder ein anderes Objekt in den Händen. Nur in Handschrift H wird er mit einem Handspiegel dargestellt. In Handschrift S ist das Bild spiegelverkehrt eingezeichnet.

Verse 2021–2028:

<i>Nu merket, swer beschorn wære</i>	<i>uns dunket laster an dem hâr.</i>
<i>ungelîch, ez diuht in swære,</i>	<i>daz wir im herzn behalten gar</i>
<i>aver uns dunkt niht lasterliche</i>	<i>dar inne lieb, her ûze leit,</i>
<i>daz herze und rede sint ungelîche:</i>	<i>daz ist ein grôz unstætekeit</i>

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 80.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 30; VETTER 1974, S. 97; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 74–75.

Motiv 37

›Die Unbeständigkeit und ihre beiden Kinder‹

A	G	S	D	a	U	W	E	b
fol. 32 ^r	fol. 21 ^r	fol. 13 ^v	fol. 19 ^r	fol. 22 ^r	fol. 21 ^v	fol. 24 ^r	fol. 12 ^r	fol. 20 ^v

Auf einer einfachen Thronbank sitzt eine Frau mit Haube frontal zum Betrachter. Die personifizierte Unbeständigkeit hält auf ihrem Schoß zwei kleine Kinder. Es handelt sich um die personifizierten Laster der Lüge, die einen charakteristischen Hut trägt, und des Zorns, der ein Schwert in den Händen hält. Die Unbeständigkeit spricht: »Es tut dir gut« und: »Siehst du, was mir Zorn tut?«

Die Laster Lüge und Zorn sind die Kinder der Unbeständigkeit, erklärt Thomasin (V. 2031f.). Die personifizierten Laster werden durch ihre unterschiedlichen Größen und die Position in einem Mutter-Kind-Verhältnis dargestellt.

Die Unbeständigkeit sitzt in einigen Handschriften frontal zum Betrachter (A, G, S, E), so dass dieser sich durch ihre Erklärungen angesprochen fühlt. Die Lüge trägt einen spitzen Hut (A, G), eine Art Kappe (D), eine Krone (E) oder keine Kopfbedeckung (S, a, U, W, b). In Handschrift b hält sie das Schwert. Der Zorn sitzt rechts und hält ein Schwert (G, D, a, U), das er der *unstete* an die Kehle drückt (A, S, E). In

Handschrift W hält er zusammen mit der Unbeständigkeit einen Stab in der Hand; in Handschrift b hält er nichts.

Verse 2031–2032:

*Sîn an dem wâr: zorn, lüge sint
der unstætekeite kint.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 80.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 30; VETTER 1974, S. 97; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 75; KLARE 2002, S. 188–189.

Motiv 38

›Treulosigkeit der Lüge‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 32 ^v	fol. 21 ^r	fol. 14 ^r	fol. 19 ^r	fol. 22 ^v	fol. 21 ^v	fol. 24 ^r	fol. 12 ^r	fol. 23 ^r	fol. 20 ^v

Umgeben von zwei Personen steht eine Frau mit blondem Haar und spitzem Hut (vgl. Motiv 37). Die personifizierte Lüge hält dem ihr gegenüberstehenden Mann eine Dreiblattlilie entgegen mit den Worten: »Nimm das Blümchen!« Der Mann akzeptiert das Angebot: »Ich nehme es gerne« und sieht dabei nicht die Schlange in ihrer linken Hand. Im Rücken der Lüge steht die personifizierte Untreue mit einem langen roten Überwurf, der ihren Kopf bedeckt. Sie stachelt zur täuschenden Verführung an: »Mach es so, dass er es nicht sieht.«

Thomasin warnt vor der schlimmsten Vertreterin aus dem Geschlecht der *Unstete*, der Lüge, indem er ihre Gaben als extrem widersprüchlich beschreibt und verschiedene Paare aufzählt. Im Bild überreicht das personifizierte Laster ein ebensolches Gegensatzpaar: Eine Blume als Geschenk und zugleich eine Schlange.

Die Darstellungen der überreichten Pflanze variieren von unidentifizierbaren Stängeln (A), einer einzelnen großen Blume (b), einem Blumenstrauß (D) und stilisierten Lilien (G, S, U, a, H, E). In Handschrift W zeigt die Lüge lediglich auf den Mann, hat aber weder Pflanze noch Schlange in den Händen. In Handschrift a fehlt die Schlange ebenfalls, H stellt einen kleinen Drachen dar. Auch die Kopfbedeckung der Lüge unterscheidet sich: Während sie in den Handschriften A und G eindeutig einen ›Judenhut‹ trägt, ist die Kopfbedeckung in S, U, W, H und b ohne den Vergleich nicht unbedingt als solche zu identifizieren. In Handschrift E trägt der Beschenkte eine Krone.

Verse 2044–2054:

*Lüge ist mir widerzæme gar.
in einer hant si vreude treit,
in der andern sorge und leit.*

*diu eine halst, diu ander sleht,
diu eine minnt, diu ander vêht,
diu eine triut, diu ander roufet,*

*diu eine gît, diu andr verkoufet,
diu eine villt, diu ander kleit,
swenn einiu lobt, diu ander seit*

*daz ez gelogen sî vil gar,
und koment alsô dick ze hâr.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 80.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 30–31; VETTER 1974, S. 98; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 75–76; KLARE 2002, S. 189–190.

Motiv 39

›Die Zucht als thronende Herrin‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 33 ^r	fol. 21 ^r	fol. 14 ^r	fol. 19 ^v	fol. 22 ^v	fol. 22 ^r	fol. 24 ^r	fol. 12 ^r	fol. 23 ^v	fol. 20 ^v

Rechts sitzt auf einer einfachen Thronbank eine Frau, die auf den Gewandsaum der vor ihr stehenden Person zeigt. Die Personifikation der Zucht gibt einer knienden Frau die Anweisung: »Zieh es zurecht!« Sie hat mit beiden Händen den Saum des Gewands gepackt und antwortet: »Ich tue es gerne«. Die Person mit dem ungleich langen Gewand jedoch fordert: »Lass mich gehen!«

Thomasin erläutert in den korrelierenden Versen den ordentlichen Kleidungsstil (V. 2065–2075). Ein Rock soll hinten und vorne gleich lang sein, schildert er als Beispiel für die Übereinstimmung von Versprechen und Taten eines Herrn. Jeder, der der Zucht dienen will, bemühe sich, dass seinen Versprechen auch Taten folgen, denn sonst sei er ein Lügner. Dargestellt wird die personifizierte Zucht, die auf diese Ungleichheit hinweist.

Das ungleich lange Gewand wird nur in den Handschriften A und G dargestellt. Die kniende Person hält das Gewand (A, G, D, E) und ist in den Handschriften G, S und D weiblich, in den übrigen Handschriften männlich. Auch das Geschlecht der personifizierten Zucht ändert sich: Sie ist weiblich in A, G, S, D, a, U, W und b; in E und H ist sie männlich. In Handschrift E wird die Person mit dem ungleich langen Gewand mit Krone dargestellt und als »Herr« gezeichnet.

In Handschrift A sind die Figuren übereinander angeordnet.

Verse 2065–2075:

*Swes hemde gêt dem rocke vor
einer ellen, er dunkt ein tôr.
swer sînen roc vor langen hât,
ob er dan hinden hôhe gât
unz an daz knie, den hât ouch
ein wîse man vür einen gouch.
dar umbe gibich einen rât
der vrumen herren wol an stât,*

*daz ir hemde sî geliche
dem rocke, ich mein daz alsô rîche
ir gâbe sî als ir geheiz.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 80.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 31; VETTER 1974, S. 98; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 76–77.

Motiv 40

›Leichtfertigkeit der Eliten‹

A	G	Bue	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 33 ^r	fol. 21 ^r	fol. 1 ^v –2 ^r	fol. 14 ^r	fol. 19 ^v	fol. 22 ^v	fol. 22 ^r	fol. 24 ^v	fol. 12 ^v	fol. 23 ^v	fol. 21 ^r

Zwei stehende junge Männer sind vertikal übereinander angeordnet. Der untere macht den oberen Mann auf die ungleiche Länge seines Gewands aufmerksam, indem er darauf zeigt und spricht: »Sieh, wie das hinten steht!« Der andere blickt überrascht über seine Schulter: »Mir war es nicht bewusst«.

Die Länge des Rockes sollte man sowohl vorne als auch hinten kontrollieren, so dass er nicht durch Unaufmerksamkeit ungleich lang sei, mahnt Thomasin (V. 2085–2089). Das Beispiel führt er als Vergleich für jemanden an, der nach einem leichtfertigen Versprechen dieses bereue, da er es nicht halten kann. Im Bild wird das *exemplum* veranschaulicht, das Thomasin als alltagsnahen Vergleich gebraucht. Die vertikale Anordnung der beiden Figuren wird in den Handschriften D, H, b und E in eine horizontale überführt. Die letztgenannte stellt die beiden Männer in einem hierarchischen Verhältnis zueinander dar. Der zeigende Mann wird als Knecht bezeichnet und steht gebeugt vor dem vergrößert dargestellten Mann rechts. In Handschrift D, die zwei Frauen zeigt, wird diese Figur durch ihre Beischrift zur Personifikation der Bescheidenheit. Die andere Figur trägt in den Handschriften G, Bue, W und U ein Gewand, das hinten einen deutlich kürzeren Saum aufweist. In Handschrift E wird diese als »Herr« bezeichnet.

Verse 2085–2089:

*Swes roc vor zen vüezen gêt,
der sehe hinden wie er stêt:
swer nâch geheize riuwe hât,
den riuwet sîn geheiz ze spât,
ern welle velschen sînen muot.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 81.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 32; VETTER 1974, S. 98–99; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 77–78; WENZEL 2006a, S. 24–26.

Motiv 41

›Der Herr und sein Schreiber‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 33 ^v	fol. 21 ^v	fol. 14 ^v	fol. 20 ^r	fol. 23 ^r	fol. 22 ^v	fol. 24 ^v	fol. 12 ^r	fol. 24 ^r	fol. 21 ^r

Auf einer einfachen Thronbank sitzt ein Herr mit Kappe und Umhang. Er weist seinen Schreiber an: »Schreib mein Ja und mein Nein«. Doch dieser notiert, auf einem kleinen Schemel sitzend, eine Jahreszahl auf den Pergamentstreifen.

Die Worte eines Herrn sollen aufgeschrieben werden, fordert Thomasin (V. 2123–2124). Dies schaffe Beständigkeit. Dargestellt wird ein Schreiberbild mit einem diktierenden Autor. Der Schriftzettel wird dabei für eine Jahresangabe genutzt, die in der Forschung häufig als Datierungshilfe der jeweiligen Handschrift genutzt wird, doch mit der tatsächlichen Entstehungszeit nicht übereinstimmt.

HS. A: *Anno dñi M° · cc · (?) · vi · (12x6)*

HS. G: *Anno dñi M° · cc · xl · (1240)*

HS. D: – leer –

HS. S: *Anno dñi M° · ccc · L · nono (1359)*

HS. a: – leer –

HS. U: *Anno dñi M° · ccc · viii · (1308)*

HS. W: *Anno dñi M° · ccc · viii · (1308)*

HS. H: *Anno dñi millo duocētefimo xlviii (1248)*

HS. E: *Anno Dñi M° cc° xlviii° · (1248)*

HS. b: *Anno domī M° ccc° (1300)*

Die korrelierenden Verse sind nur in den Handschriften A und G erhalten.

Verse 2123–2124:

swaz ein herre spricht iâ ode niht,

daz sol gar sîn schephen schrift.

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 81.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 32 UND S. 78; VETTER 1974, S. 99; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 78f.; BURDACH 1891, S. 13; FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 57F.; ROMEYKE 2002, S. 159–162; WENZEL 2004, S. 202–205.

Motiv 42

›Die Erde in der Mitte des Universums‹

A	G	Bue	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 35 ^v	fol. 22 ^r	fol. 2 ^v	fol. 25 ^v	fol. 20 ^v	fol. 23 ^v	fol. 23 ^r	fol. 25 ^v	fol. 13 ^r	fol. 25 ^r	fol. 21 ^v

Um einen grünen Mittelpunkt liegen in roten Linien mehrere Kreise, die die Sternen- und Planetenbahnen repräsentieren. Auf einen rot ausgefüllten Streifen, der als »Feuer« bezeichnet wird, folgen die Bahnen von Merkur, Mond, Venus, Mars, Sonne, Jupiter und Saturn. Die Sterne und Planeten werden durch kleine Sterne auf den Bahnen eingezeichnet.

Diese schematische Darstellung korreliert mit der Beständigkeit und der Ordnung der Welt, die Thomasin u. a. anhand des Planetensystems erklärt. (V. 2225–2232). So habe jeder Planet seine Kreisbahn, die er nicht verlasse.

Die Reihenfolge der Beschriftung variiert. In den Handschriften A, S, D, U, W und Bue wird der Mittelpunkt als »Erde« gekennzeichnet. Die Handschriften E, H und b bleiben gänzlich unbeschriftet. Während in H und b die Sphären dargestellt werden, zeigt E einen geflochtenen, achtzackigen Stern in einem Kreis. Zwischen die Zacken wurden Gesichter gemalt.

Verse 2225–2232:

*der siben sterne widerganc
machtet daz diu erde kranc
wider die sterke des himels wert,
daz er si niht hât umbe gekêrt.*

*ein ieglichr sînen kreiz hât
dâ er inne umbe gât:
er vert ûz sînem ringe niht,
als uns ze varn dicke geschicht.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 82.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 32; VETTER 1974, S. 99; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 79; WIESINGER 2017, S. 64–71.

Motiv 43

›Elemente und Sekundäreigenschaften‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H
fol. 36 ^v	fol. 22 ^v	fol. 26 ^v	fol. 21 ^r	fol. 24 ^v	fol. 23 ^v	fol. 26 ^r	fol. 13 ^r	fol. 26 ^r

Eine schematische Darstellung zeigt die Verbindungen der vier Elemente Feuer, Luft, Wasser und Erde mit ihren Sekundäreigenschaften scharf, leicht, beweglich, stumpf, schwer und unbeweglich. Jedes Element ist jeweils mit drei Eigenschaften verbunden. Die Verbindungen der Elemente zueinander werden links durch bogenförmige Linien veranschaulicht und zusätzlich durch Zahlen, die eine Zerlegung in Primfaktoren angeben, reproduziert. Rechts kennzeichnen ebenfalls im Bogen verlaufende Verbindungslinien die gegensätzlichen Eigenschaften.

Die Zerrissenheit des Menschen liege an der Unvereinbarkeit der Elemente Feuer, Luft, Wasser und Erde, die im Körper vereint seien (V. 2285–2312). Die Darstellung zeigt, wie sich die verschiedenen Elemente zueinander verhalten.

Die Bilder variieren in den Beschriftungen und den Verbindungslinien. In Handschrift H sind alle farbigen Kreise für die Elemente und ihre Eigenschaften sowie die Verbindungslinien nicht beschriftet. In Handschrift D wird die Darstellung stark abgeändert. Es werden nur die vier Elemente in farbige Ovale eingezeichnet, ihnen gegenüber stehen sieben unbeschriftete Ovale, die durch breite Linien miteinander verbunden werden. Das Bild wirkt wie die Darstellung eines medizinischen Schemas.

Verse 2285–2312:

*Viuer, luft, wazzer, erde,
die vier natûr sint widerwerte.
diu erde ist trucken unde kalt.
daz wazzer in sînem gewalt
kelte und ouch nezze hât.
der luft ouch des niht verlât
ern sî heiz unde ouch naz.
so ist daz viuwer ave baz
heiz unde trucken ouch.
nu merke swer niht sî ein gouch,
sît sich vereinent dise vier
an unserm lîp, daz danne wier
an unserm willn vereinen niht,
von grôzem nîde daz geschiht.*

*zwischen wazzer unde erd
ist nihtes niht, der luft gert
ouch nihtes niht zwischen sî
unde dem wazzer. oben bî
dem luften daz viuwer ist.
ez ziuhet hôhe zaller vrist,
ez ensiget niht her abe baz:
wizzet daz sîn ringe machet daz.
seht, wie einz bî dem andern vert,
swie si halt sîn widerwert.
ich wæn daz dise vier elmente
habent etlîchez gebende
daz si underbinden mac:
si enscheident sich niht naht noch tac.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 83.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 32f.; VETTER 1974, S. 99f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 80; FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 62; WIESINGER 2017, S. 71–80.

Motiv 44

›Ritterlicher Zweikampf mit Sieger und Besiegtem‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 42 ^r	fol. 25 ^r	fol. 23 ^v	fol. 26 ^v	fol. 26 ^r	fol. 28 ^v	fol. 16 ^r	fol. 26 ^r	fol. 24 ^v

Zwei bewaffnete Ritter reiten in voller Rüstung aufeinander zu. Beide haben ihr Visier heruntergeklappt und unterscheiden sich lediglich durch die Farbigekeit ihrer Strümpfe unter ihrem Schuppenpanzer und ihrem Helmschmuck. Der Ritter links im Bild trifft den anderen mit seinem Rennspeer am Kopf. Durch die Wucht des Aufpralls ist dieser gebrochen und der rechte Ritter ist im Begriff, rücklings vom Pferd zu stürzen. Seinen Speer hat er bereits verloren.

Der Ritter wünscht sich, ein Geistlicher zu sein, wenn ihn der Speer vom Sattel holt (V. 2645–2646). Thomasin charakterisiert die Unbeständigkeit des Menschen als lasterhaftes Verhalten in vielen unterschiedlichen Beispielen. Alles hat seinen Platz in der Welt und solle nicht getauscht werden. Als eines der wenigen Motive ohne Bildtexte zeigen die Bilder der erhaltenen Handschriften die Szene einer Tjost. Der ritterliche Turnierkampf veranschaulicht den Moment, in welchem Sieger und Besiegter feststehen.

In allen Handschriften wird der Sieger auf der vom Betrachter aus linken Seite dargestellt, wie es für dieses Motiv der Tjost generell üblich ist. Einzig die Darstellung in Handschrift A weicht in der Komposition der heransprengenden Ritter ab und zeigt den Fallenden in gleicher Bewegungsrichtung wie den Gewinner. In Handschrift A hält der Verlierer die gebrochene Lanze in den Händen, in den restlichen Handschriften hat er sie bereits verloren (D, G, H) oder sie ist gar nicht dargestellt (a, U, W, E, b). Die Darstellung der Rüstungen und der Waffen variieren. Handschrift H zeigt außerhalb der Rahmung eine unverständliche Bildbeischrift: *Dem Wille / Der Werd*.

In Handschrift D wird das Motiv um zwei zusätzliche Szenen erweitert. Ausgelöst von weiteren Versen, die Beispiele für die lasterhafte Unbeständigkeit des Menschen geben, werden sowohl ein Knecht und ein Landwirt als auch ein Kaufmann und ein Handwerker gezeigt. Auch diese beneiden jeweils den Beruf des anderen um dessen Vorteile.

Verse 2645–2646:

*vil gern der rîter phaffe wær,
swenn er den satel rûmt dem sper.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 67; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 86.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 33f.; VETTER 1974, S. 100f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 81; LERCHNER 2002, S. 73; KÜHN 2002, S. 205.

Motiv 45

›Aufgabentausch zwischen einem Hund und einem Ochsen‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 42 ^r	fol. 25 ^r	fol. 23 ^v	fol. 26 ^v	fol. 26 ^v	fol. 28 ^v	fol. 16 ^r	fol. 29 ^r	fol. 24 ^v

Ein Hund ist vor einen Karren gespannt, den er ziehen muss, während ein Ochse hinter einem Hasen herjagt.

Wollte der Hund den Karren ziehen und der Ochse den Hasen jagen, so sei das absonderlich, schreibt Thomasin (V. 2661–2663). Alles in der Welt hat seinen Platz, den man nicht verlassen dürfe. Der Rollentausch von Hund und Ochse überträgt Thomasins immer wiederkehrende Mahnung zur Beständigkeit in ein alltagsnahes Beispiel.

Die zwei vertikal angeordneten Szenen veranschaulichen die Absurdität einer verkehrten Welt. Die Anordnung, die ein simultanes Handlungsgeschehen betont, wird in allen Handschriften übernommen. Abgesehen von dem Bild in Handschrift D (*der ochse; der hase*) sind die dargestellten Tiere unbeschriftet. In Handschrift E wird der Hase von einem Widder gejagt. Der ursprüngliche Sinn in Bezug auf die korrelierenden Verse ist in Handschrift H kaum noch enthalten. In diesem Bild zieht ein ordentlich eingespanntes Pferd den Karren, während in der unteren Bildhälfte auf dem gleichen grünen Grund der Ochse und der Hase umherzuspringen scheinen.

Verse 2661–2663:

*wolt der hunt ziehen den wagen
und der ohse de hasen jagen,
si diuhtn uns beidiu wunderlîch.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 68; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 86.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 34; VETTER 1974, S. 101; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 81f.; LERCHNER 2002, S. 74; KÜHN 2002, S. 205f.

Motiv 46

›Beherrschung des Geizigen durch die Kargheit und ihre Dienerinnen‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 43 ^r	fol. 25 ^v	fol. 30 ^r	fol. 24 ^r	fol. 27 ^r	fol. 27 ^r	fol. 29 ^r	fol. 16 ^v	fol. 29 ^v	fol. 25 ^r

Rechts im Bild sitzt eine Frau mit Haube auf einer Geldtruhe. Die personifizierte Kargheit hat einen prall gefüllten Geldbeutel unter ihren Arm eingeklemmt und reicht dem vor ihr knienden Mann im roten Gewand beide Hände und fragt ihn: »Willst du mein Dienstmann werden?« Der geizige Mensch willigt ein: »Dazu rät mir Gier«. Er wird von zwei Frauen begleitet, die in seinem Rücken stehen und die Arme nach ihm ausstrecken. Die ihn berührende Personifikation der Gier preist: »Ehre verleiht süßes Wohlbehagen«. Die personifizierte Furcht ängstigt den Geizigen: »Wir besitzen überhaupt nichts«

Auch mit wenig Eigentum könne man reich sein, schildert Thomasin und mahnt zur Genügsamkeit (V. 2719–2726). Reichtum befreie niemanden von Sorgen (V. 2708). Das Motiv zeigt, wie der Mensch durch die Furcht und Gier in die Arme der Kargheit bzw. des Geizes getrieben wird.

Die Kargheit wird als ältere Frau mit Haube dargestellt, die in den Handschriften A, G, S und D mit einem unter den Arm geklemmten Geldbeutel und/oder auf einer Geldtruhe sitzend charakterisiert ist. In den Handschriften a, U, W, H und b trägt sie keine Kopfbedeckung und sitzt auf einer einfachen Thronbank oder in der Luft (b). Während der geizige Mann in den Handschriften G, S, W, U und E vor der erge kniet, wird er in den anderen stehend dargestellt.

Verse 2719–2726:

wen niht genüeget des er hât,
des armuot mac niht werden rât,
wan bæses mannes argen muot
genüeget niht dehein quot.

der arge hiet an lützel vil,
möht ervollet werdn sîn will.
swer niene kan mit kleime leben,
der muoz sînn lîp ze eigen geben.

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 88

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 34f.; VETTER 1974, S. 101; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 82f.

Motiv 47

›Der Reiche als Sklave der Kargheit‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 44 ^v	fol. 26 ^f	fol. 30 ^v	fol. 24 ^v	fol. 28 ^f	fol. 27 ^v	fol. 29 ^f	fol. 7 ^f	fol. 17 ^f	fol. 30 ^v	fol. 25 ^v

Links im Bild sitzt eine Frau mit Haube auf einer Truhe. Vor ihr wird ein junger Mann im blauen Gewand mit einem Strick um den Hals zu ihr geführt. Von hinten wird er mit einem Stab nach vorn geschoben. Die Personifikationen des Reichtums und des Geizes treiben den reichen Menschen in die Arme der Kargheit. Diese fordert: »Zieh/zeig ihn mir her!«. Der Reiche gibt sich gefügig: »Ich tue das gern«, während Reichtum und Geiz ihn antreiben.

Demjenigen, dem der Reichtum vorweg läuft, der folge ihm wie ein Tor (V. 2815f.). Der Reiche sei das zugleich willige und willenlose Werkzeug des Reichtums, schreibt Thomasin. Im Bild wird der reiche Mensch mit einem Strick um den Hals als Sklave des Reichtums veranschaulicht. Gefügig lässt er sich zur Kargheit führen und wird zusätzlich von der Gier getrieben.

Das physische Ziehen und Treiben durch Seil und Stab wird in den Handschriften A, G, Erl und E dargestellt. In den jüngeren Handschriften ist zumeist nur noch das Seil oder eine Kette gezeigt, mit welcher der Reiche gezogen wird. So drängt der personifizierte Geiz in den Handschriften D, H, a, U, W und b maßgeblich mit verbalen Mitteln und legt teilweise unterstützend die Hand in den Rücken des reichen Menschen. In Handschrift D wird der Geiz mit auffällig langem Zeigefinger dargestellt. Die Kargheit trägt eine Haube (A, G, Erl), die beispielsweise der des Motivs 46 ähnelt, und sitzt auf einer Geldtruhe, die durch ihre Beschläge zu erkennen ist (A, Erl, S).

Verse 2719–2726:

wen niht genüeget des er hât,
des armuot mac niht werden rât,
wan bæses mannes argen muot
genüeget niht dehein quot.

der arge hiet an lützel vil,
möht ervollet werdn sîn will.
swer niene kan mit kleime leben,
der muoz sînn lîp ze eigen geben.

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 47; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 88.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 35; VETTER 1974, S. 102; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 83f.

Motiv 48

›Der Reiche schaut nur auf den Reicheren‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 46 ^v	fol. 27 ^r	fol. 32 ^r	fol. 25 ^v	fol. 28 ^v	fol. 28 ^v	fol. 30 ^v	fol. 18 ^r	fol. 31 ^v	fol. 26 ^v

Fünf Figuren stehen hintereinander aufgereiht. Die jungen Männer blicken alle nach vorn. Lediglich der mittig positionierte im grünen Gewand blickt zurück. Der erste der Gruppe wird als »Der Reiche« bezeichnet. Er trägt zusätzlich einen Umhang über den Schultern und spricht: »Ich muss nach Besitz streben«. Die hinter ihm Stehenden deuten in seine Richtung, unterhalten sich über seinen Reichtum und beneiden ihn. Der zweite spricht: »Hätte ich doch so viel wie er!«. Der zurückgewandte Mann reflektiert: »Soll er doch hinter sich schauen«. Der vierte erwidert: »So würde er sehen, dass wir nichts haben«, während der letzte sagt: »Das kann er nicht verstehen«.

Die reichen und wohlhabenden Menschen glauben, nie genug zu besitzen (V. 2923–2948). Das liegt laut Thomasin daran, dass man sich immer mit den Reichen misst. Man solle aber ebenso hinter sich schauen, um zu erkennen, dass einem reichen mindesten zehn ärmere Menschen folgten. Diese Staffellung des Reichen und der ihm folgenden Armen wird im Bild veranschaulicht. Alle blicken nach vorne und erstreben mehr, sind unzufrieden mit sich und beneiden den ersten. Dieser treibt sich selbst an, härter zu arbeiten.

Die Anzahl der Figuren variiert zwischen sechs (a, U, W, E) und fünf (A, G, S, D, H, b). In den Handschriften G, S, H und b wird die mittige Figur als einsichtig dargestellt, indem sie sich zurückwendet. In den Handschriften a und E ist es der dritte von links, in den Handschriften U und W drehen sich sogar zwei Figuren nach hinten um. In A und D blicken und zeigen alle nach vorn. Der Miniator in Handschrift b kennzeichnet die mittlere Figur mit auffällig spitzen Gesichtszügen, so dass sie sich von den anderen, stereotypisierten Personen unterscheidet. In Handschrift A blickt die letzte Person in der Reihe frontal zum Betrachter und scheint sich an ihn zu wenden. Die Spruchbänder und Beischriften in Handschrift S wurden nachträglich ausradiert und das Bild unbeschriftet gelassen.

Verse 2923–2948:

Swenne ein man genuoc hât,
so gedenket er ›mîn dinc stât
noch niht ze wol: mîn nâchgebûr
ist noch rîchr,‹ und gewinnt ein sûr

leben durch eins rîcheit,
unz er gewinnt mit arbeit
daz er wirt alsô rîch sam er.
sô spricht er dan ›noch wil ich mêt:

der andr ist rîcher danne ich,
 des mac ich wol schamen mich,
 wan ich bin edeler danne er.
 swenner dan gewinnet mêt,
 sô spricht er aver ›ich bin niht rîche;
 ich bin dem harte ungelîche
 an rîchtuom, unde hât die nôt
 immer unz an sînen tôt.
 Swer sich a m reht verstên kan,

swenn vor im gêt ein rîcher man,
 sô sol er sehen hinder sich
 und spreche ›ist einer rîchr dan ich,
 so ist der armern lîht wol drî.
 daz sol man alsô lâzen sîn.
 des tuot man niht: man siht ot vûr,
 wer vor im gê ûz der tûr,
 unde wil daz niht ersehen,
 gêt einer vûr, nâch gênt wol zehen.

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 90f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 35; VETTER 1974, S. 102f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 84f.

Motiv 49

›Neid auf den Reichen‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 48 ^r	fol. 27 ^v	fol. 33 ^r	fol. 26 ^r	fol. 29 ^r	fol. 29 ^r	fol. 31 ^r	fol. 18 ^v	fol. 32 ^v	fol. 27 ^r

Ein Mann mit Hut sitzt auf einer Thronbank. Mit erhobenem Zeigefinger bemerkt der reiche Mann den Neid der anderen: »Wie die mich beneiden«. In seinem Rücken steht eine weitere Figur, welcher er sich zu wendet, die ihm schmeichelt: »Man beneidetet die tüchtigen Menschen«. Rechts im Bild sind zwei weitere Figuren miteinander im Gespräch. Sie sind als Neider bezeichnet und unterhalten sich über den Reichtum des Thronenden. »Wie der in kurzer Zeit reich geworden ist!«, stellt der eine fest, während der andere die eigene Situation bedauert: »Ich konnte nie etwas ergattern«.

Der reich gewordene Mensch kann seinen Besitz nicht uneingeschränkt genießen, denn er spürt die Neider (V. 3029–3036). Veranschaulicht ist ein Mann, der sich vorstellt, reich zu sein, wie seine Beischrift erklärt.

In allen Darstellungen bemerkt er die Gruppe der Neider und wird von einer weiteren Figur links, dem Schmeichler, beschwichtigt. In den Handschriften U und W wird er kniend dargestellt. Der reiche Mensch ist in diesen beiden Bildern eine weibliche Figur. Die beiden Neider sind in den meisten Bildern als Mann und Frau in exemplarischer Art dargestellt; in einigen Versionen ist das Geschlecht nicht deutlich zu scheiden. Sie stehen einander gegenüber und grenzen sich zusätzlich durch einen Abstand zur linken Gruppe ab. In der Gruppe der älteren Handschriften (A, G, S) zeigt die hintere Figur, die auf den Reichtum des Thronenden aufmerksam macht, an ihrem Gesprächspartner vorbei auf den Reichen. Diese Geste wird in Handschrift D und in einem abgeschwächten Zeigegestus dargestellt.

Verse 3029–3036:

<i>sô pâget er dan mit den nîdæren</i>	<i>und gedenkt ouch waz er tuo,</i>
<i>die durchz guot in wellnt beswæren,</i>	<i>daz die dieb nien komen zuo</i>
<i>die in nîdent durch daz guot.</i>	<i>sîme guot daz er dâ hât.</i>
<i>er hât urliuqe in sînem muot</i>	<i>dâ suochet er danne maneqen rât.</i>

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 92.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 36; VETTER 1974, S. 103; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 85f.

Motiv 50

›Der Reiche und der Arme‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 48 ^v	fol. 28 ^r	fol. 33 ^r	fol. 26 ^r	fol. 29 ^v	fol. 29 ^r	fol. 31 ^r	fol. 32 ^v	fol. 27 ^r

Eine frontal ausgerichtete Person trägt zwei verkleinerte Figuren. Der reiche Mensch hält jeweils auf einem Arm ein personifiziertes Laster. Die Furcht hält sich an ihm fest und spricht: »Man ist sehr begierig auf deinen Besitz«. Die Gier hat die Schultern hochgezogen und prophezeit dem Reichen: »Du machst keinen weiteren Besitz«. Rechts stehen zwei weitere Personen hintereinander. Der vordere trägt ein äußerst kurzes Gewand und beklagt sein Leid: »Wie lange muss ich noch arm bleiben?« Den Armen begleitet eine weitere Personifikation der Gier, die ihn auffordert: »Strebe fleißig nach Besitz!« Links im Bild steht ein bärtiger Mann. Er steht von den restlichen Figuren abgewandt, blickt jedoch über seine Schulter zurück. Der Weise kommentiert das Geschehen: »Bei dem Reichtum ist die Furcht«.

Der Reiche trage Furcht und Gier, der Arme nur die Gier, schreibt Thomasin (V. 3061–3064). Während ihnen die Gier also gemein sei, leide nur der Reiche unter der Furcht. Die zu tragenden Laster werden im zugehörigen Motiv als Personifikationen veranschaulicht.

In allen erhaltenen Handschriften trägt der Reiche die zwei Laster auf dem Arm. Durch die Verkleinerung der Figuren wirken diese wie Kinder. In Handschrift A sind die Laster nackt dargestellt, in U und W jeweils nur die Furcht. Die Gier ist in den Handschriften A, G und S in auffälliger buckliger Körperhaltung dargestellt. Die hochgezogenen Schultern ähneln der Darstellung der Gier in denselben Handschriften in Motiv 61 und der Schlechtigkeit in Motiv 1 der Handschrift A. Der Reiche ist in den Handschriften A, G und D frontal dem Betrachter, in S, U, W und H dem Weisen links und in a dem Armen rechts zugewandt. Der Arme trägt in A und G ein auffallend kurzes Gewand. In Handschrift D wird er nur mit einem Tuch bekleidet und einem Wanderstock gezeigt. Während er in A die Gier auf seinem Rücken trägt, steht sie in den übrigen Handschriften hinter ihm, teilweise berührt sie ihn (G, S, a, U, W). In Handschrift b fehlt die Figur des Armen. Der weise Mann,

der die Szene ähnlich den Versen des Lehrgedichts erklärt, ist mit Ausnahme von Handschrift H männlich. In den Handschriften A und D fehlt die Figur.

Verse 3061–3064:

<i>der rîch treit vorhte und girescheit:</i>	<i>die vorhte hât der rîche eine.</i>
<i>der arme niht anders entreit</i>	<i>der arm wolt niht daz sîne geben,</i>
<i>den girescheit, diu ist gemeine,</i>	<i>erkant er wol des rîchen leben.</i>

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 92.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 36; VETTER 1974, S. 103; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 86f.

Motiv 51

›Der beneidete Herr‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 48 ^v	fol. 28 ^r	fol. 33 ^v	fol. 26 ^v	fol. 29 ^v	fol. 29 ^v	fol. 31 ^v	fol. 8 ^r	fol. 33 ^r	fol. 27 ^v

Ein Mann mit roter Kopfbedeckung und verziertem Gewand hält seine Arme stützend um zwei kleinere Figuren an seiner Seite. Dem reichen Mann gegenüber steht eine Gruppe aus sieben Personen, die ihn für seine Bequemlichkeit verurteilen. Vor ihnen, zwischen den beiden Gruppen stachelt eine weibliche Figur in gelbem Gewand das Volk auf der rechten Seite an, indem sie auf den Reichen zeigt und sagt: »Seht ihr, wie man ihn trägt?«.

Das Volk sehe nur die materielle Bequemlichkeit eines Herrn, erläutert Thomasin. Die vielen Sorgen und Mühen, die ein Herr hat, erkenne es nicht. Die korrelierenden Verse werden dem Wortlaut nach in das Bildüberführt: Der Herr wird getragen und das Volk beschwert sich. Die Handlung wird von der mittleren Person kommentiert und somit ist das Tragen für den Betrachter identifizierbar.

Ausschließlich in Handschrift G wird der Herr, der in den Versen genannt wird, als »reicher Mann« betitelt. In den übrigen Handschriften bezeichnet ihn seien Beischrift als »der Herr« mit Ausnahme von Handschrift S; hier wird er als Richter bezeichnet. Die Geste des Tragens ist nicht immer im Bild als solche zu erkennen. Zumeist erscheint es so, als würden die verkleinerten Figuren, die den Herrn flankieren, von diesem schützend die Arme umgelegt bekommen (A, G, S, a, H, b) oder der Herr sie sogar selbst trägt (Erl). In den Handschriften U und W scheinen seine Diener selbst in ein Gespräch verwickelt miteinander zu sein. In Handschrift D sitzt der Herr hoch auf einer Sänfte, die von zwei Personen getragen wird. Während die mittlere Figur in den Handschriften A, G und S unbeschriftet bleibt, wird sie in den übrigen Handschriften durch ihr Beischrift als Personifikation des Neids kenntlich gemacht.

Verse 3077–3082:

dem volke seit sîn tærscher muot
 daz niemen anders habe quot
 niwan der herr, swenn man in treit

zwischen henden. daz volc seit
 daz der herr hab swaz er wil:
 sô hât er müe und sorgen vil.

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 92.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 36; VETTER 1974, S. 103; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 86f.

Motiv 52

›Die schwere Verantwortung des Herrn‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 49 ^v	fol. 28 ^v	fol. 34 ^r	fol. 26 ^v	fol. 30 ^r	fol. 30 ^r	fol. 32 ^r	fol. 8 ^v	fol. 33 ^v	fol. 28 ^r

Links sitzt ein Mann mit Hut und Umhang auf einer einfachen Thronbank. Vor ihm stehen sechs Figuren gestaffelt hintereinander, die der Herr um eine Stellungnahme bittet: »Ich frage dich danach!« Der erste Landrichter gibt ein Urteil ab: »Ihm ist sein Besitz sicher«. Der zweite erinnert den Herren an ihre verwandtschaftliche Beziehung: »Denk dran, dass du mein Neffe bist!« Der dritte verweist auf ihre Freundschaft: »Du bist mein Freund!« Der vierte blickt sich um und spricht ein weiteres Urteil: »Ich spreche das dritte Urteil.« Während das Spruchband von der fünften Figur leer geblieben ist, versucht der letzte, den Herrn zu bestechen: »Ich gebe dir zehn Mark!«

Das Volk beneide den Herrn, da es nur die Annehmlichkeiten sehe, erklärt Thomasin (V. 3113–3123). Veranschaulicht wird der Herr, der ein Urteil fällen muss. Seine Landrichter, die er nach ihrer Meinung fragt, äußern sich widersprüchlich und teilweise nicht sachdienlich.

Der Herr ist in allen erhaltenen Handschriften sitzend und mit einer Kopfbedeckung dargestellt, die ihn neben einem zusätzlichen Umhang in den Handschriften A, G, S und H gegenüber den anderen Figuren hervorhebt. Die Landrichter sind unterschiedlich in den Bildern angeordnet. In Handschrift A stehen sie immer paarweise; jedes Paar gibt ein Urteil und macht einen Versuch zur Bevorteilung, indem an ihre persönliche Beziehung erinnert oder Geld geboten wird. Alle Spruchbänder sind ausgefüllt, so dass der Herr drei verschiedene Urteile und die Mahnung an die Verwandtschaft, an die Freundschaft und einen Bestechungsversuch erhält. In Handschrift S haben die Spruchbänder den gleichen Inhalt, doch der dritte und fünfte Landrichter ist gedreht, was jeweils eine Gesprächssituation evoziert. In Erl fehlt das Spruchband des fünften Landrichters, der hinter der aufgereihten Gruppe steht und frontal zum Betrachter blickt. In den Handschriften U und W stehen die Figuren dichter gedrängt beieinander. Die letzte Figur in U ist vom Herrn abgewandt; in U blickt sie in die gleiche Richtung wie die anderen, ist

aber als einzige durch ihre Frisur als Frau gekennzeichnet. Die Landrichter bilden in Handschrift A eine gedrängte Gruppe. Die vorgebeugte Körperhaltung der Figuren und die zu allen Seiten fliehenden Spruchbänder erwecken den Eindruck einer lebhaften Diskussion. Der Herr sitzt in Handschrift H deutlich erhöht und trägt eine Krone. Auch hier stehen die Landrichter dicht gedrängt. In Handschrift D sitzen sie auch auf Bänken und lehnen sich leicht zurück; sie werden durch unterschiedliche Kopfbedeckungen, Frisuren und Bärte individualisiert dargestellt. In Handschrift b ist die Gruppe der Landrichter auf die Hälfte reduziert. Der Herr gestikuliert zwar in ihre Richtung, blickt aber aus dem Bild heraus in die entgegengesetzte Richtung.

Verse 3113–3123:

<i>sô wirt gemüet harte sêre</i>	<i>alsô tuon; der ander giht</i>
<i>mit manger slahte klage der herre,</i>	<i>anders unde sprichet niht.</i>
<i>und mit gedrange und mit rât.</i>	<i>dâ scheidents sich in manic teil:</i>
<i>die kumber die er danne hât,</i>	<i>ein ieglichr machet sîn urteil,</i>
<i>die kan ich dir niht zelen wol.</i>	<i>daz man in hab vür einn wîsen man.</i>
<i>einer sprichet dort ›mîn herre sol</i>	

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 92f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 36f.; VETTER 1974, S. 104; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 87f.

Motiv 53

›Der Steuermann auf einem Schiff auf stürmischer See‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 49 ^v	fol. 28 ^v	fol. 34 ^r	fol. 27 ^r	fol. 30 ^r	fol. 30 ^r	fol. 32 ^r	fol. 8 ^v	fol. 33 ^v	fol. 28 ^r

In einem Schiff mit eingerolltem Lateinersegel sitzen fünf Passagiere und ein Steuermann. Das Schiff befindet sich auf hoher See, der Wind in Form eines geflügelten Gesichts bläst stark. Einer der Passagiere hebt flehend die Arme gen Himmel, zwei weitere ziehen an einem Tau. Der erste Passagier wendet sich den übrigen zu, zeigt auf den Steuermann und spricht: »Falls er erschläfft, sind wir alle tot«.

Der Steuermann eines Schiffes habe die Verantwortung für alle Passagiere, schreibt Thomasin (V. 3144–3149). Wenn er aufgibt, so seien alle verloren.

Das Schiff unterscheidet sich in seiner Gestaltung. Die Handschriften A, G und S stellen ein aufgerolltes Lateinersegel dar. Die Handschriften Erl, a, U, W und H zeigen ein Schiff mit gebrochenem Mast. In Handschrift b fehlt der Mast und in Handschrift D ist er mit fünf Wanten befestigt. Der Steuermann, teilweise mit Bart gekennzeichnet (A, G), sitzt auf der linken Seite des Schiffs. In Handschrift S sitzt sowohl rechts als auch links ein Steuermann mit langem Ruder in der Hand. In den

Handschriften G und U wird der Wind als geflügeltes Gesicht veranschaulicht; in Handschrift Erl ist es ein geflügeltes Fabelwesen.

Verse 3144–3149:

<i>swer ein schef niht rihten kan</i>	<i>wan kan er dan niht sîn amt,</i>
<i>und kumt vür einen vergen drin,</i>	<i>dâ mit sint si alle samt</i>
<i>daz er nien hât guoten sin.</i>	<i>verlor, die komen sint dar in.</i>

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 93.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 37; VETTER 1974, S. 105; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 89f.; WENZEL 1997B, S. 226f.

Motiv 54

›Der Steuermann auf einem Schiff auf stürmischer See‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 50 ^r	fol. 28 ^v	fol. 34 ^r	fol. 27 ^r	fol. 30 ^v	fol. 30 ^r	fol. 32 ^r	fol. 34 ^r	fol. 28 ^r

Vier Figuren sind zu zwei Paaren angeordnet. Links legt die personifizierte Ehre dem Verstand die Hand auf die Schulter und fragt ihn: »Siehst du, was er tut?« Der Verstand antwortet: »Er ist bedrückt durch die Unehre«. Die beiden sprechen über den Mann rechts, der die personifizierte Unehre in den Armen hält und ihr schmeichelt: »Ich finde dich sehr liebenswert«. Das Laster hält ihn ebenfalls fest umschlungen und fordert ihn auf: »Umarme mich zärtlich!«

Wer Ehre erstrebt, kann stattdessen Unehre, also Kummer und Leid, erlangen, warnt Thomasin (V. 3151–3158). Wenn es einen schlechten Herrn gebe, dem es an Lehre mangelt, seien seine Leute gefährdet. Im Bild wird der Mensch als Beispielfigur gezeigt, wie er sich der Unehre hingibt, während er von Ehre und Verstand beobachtet wird.

In den Handschriften G und b berührt die Ehre den Verstand an der Schulter, in Handschrift H am Kinn. In den Handschriften A und D wird der Verstand thronend dargestellt und die personifizierte Ehre steht als Ratgeberin neben ihm. Das Paar der Unehre und des Unehrenhaften wird in allen Handschriften, ausgenommen a, U und W, eng umschlungen dargestellt.

In Handschrift D ist das Bild spiegelverkehrt.

Verse 3151–3158:

<i>alsam mag ich sprechen, swer</i>	<i>ez muoz ouch sînen liuten werren,</i>
<i>gerne wolt hân grôze êr,</i>	<i>habent si einen bæsen herren.</i>
<i>kan er danne der mite niht,</i>	<i>diu êre meldet grôze unêre,</i>
<i>unêr im von sîner êre geschiht.</i>	<i>swer hêrschaft hât âne lêre.</i>

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 93.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 38; VETTER 1974, S. 105f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 90f.

Motiv 55

›Ein Mann stellt sich vor, ein Herr zu sein‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 51 ^r	fol. 28 ^v	fol. 15 ^r	fol. 27 ^v	fol. 31 ^r	fol. 30 ^v	fol. 32 ^v	fol. 34 ^v	fol. 28 ^v

Rechts im Bild sitzt eine thronende Figur mit Umhang und Kappe. Rechts vom Herrn steht sein Diener mit erhobenem Schwert. Links neben ihm hat seine Kämmerer eine Keule zum Schlag erhoben und drängt das Volk zurück: »Lass ab von meinem Herrn!« Das Volk weicht zurück.

In der Vorstellung des Menschen kann er als Herrschender alles haben, schreibt Thomasin (V. 3225–3246). Der Kämmerer höchstpersönlich setze sich für sein Wohl ein und wehre das Volk ab. Dieses Beispiel eines Menschen, der sich vorstellt, ein Herr zu sein, wird im Bild veranschaulicht.

Das Volk besteht in Handschrift A aus sechs, in G, D und H aus fünf, in S, a, U, W und E aus vier Personen und in b nur aus einer Person. In den Handschrift G und S wirken sie durch ihre Körperhaltung eingeschüchtert, während sie sich in Handschrift A bedrohlich nach vorne lehnen. Der Kämmerer droht ihnen mit einer Keule (A, G, S, a, U, W, H, b) oder einem Stab (D, E). Der Herr sitzt in den Handschriften in repräsentativer Haltung frontal zum Betrachter (A, G, D), zum Volk (S, E, H, b) oder zu seinem Diener gewandt (a, U, W). Der Diener hält sein Schwert erhoben, das in den Handschriften A, G und S noch in der Scheide steckt.

Einzig in Handschrift G hält der Kämmerer ein Spruchband. In Handschrift S ist die Darstellung spiegelverkehrt.

Verse 3225–3246:

*Swenn ein giresch man nâch êre
dar an gedenket harte sêre,
ervindet er einen listegen rât.
alsô er in erwischet hât,
so ist er alsô vrô zehant
sam er erworven habe ein lant.
in dunkt er habe swaz er wil:
er hât êre und hêrschaft vil.
er hât sîn lant harte wol,
als erz von rehte haben sol:
er ist volkomen gar an êr.*

*daz schenken ampt lîhet er,
und wer ze truhsæzn sî guot,
daz stift er gar in sînem muot.
sîn ampt verliuset denne
der guot dar inn was etewenne.
er gît ez swem erz geben wil,
wan er hât danne hêrschaft vil.
sô gênt die kamerære umb in
mit grôzer zûhte und mit sîn
und werent vaste daz gedranc:
sô ist im wol in sîme gedanc.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 94.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 38; VETTER 1974, S. 106; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 91.

Motiv 56

›Imaginäre Bärenjagd‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 51 ^v	fol. 29 ^v	fol. 15 ^v	fol. 27 ^v	fol. 31 ^r	fol. 31 ^r	fol. 33 ^r	fol. 19 ^v	fol. 34 ^v	fol. 29 ^r

Drei Figuren machen Jagd auf einen Bären. Sie sind mit langen Lanzen bewaffnet. Zwei von ihnen verletzen damit das Tier, das bereits blutet. Der letzte Mann fragt seinen Herrn: »Sollen wir euch helfen?« Woraufhin dieser verlangt: »Lasst mich ihn allein töten!«.

Wenn ein Mensch ein Herrscher wäre, so stelle er sich vor, dass er jagen könne, wann er wolle, schildert Thomasin (V. 3247–3262). Er könne Eber, Hasen oder Hirsche mit stattlichen Geweihen höchstselbst erlegen. Dargestellt wird die Jagdszene eines Menschen, der sich vorstellt, ein Herr zu sein. Dieser will selbst den Bären erlegen.

Die drei (A, G, S, D, a, U, W, b) bzw. zwei (E) Jäger sind mit Speeren bewaffnet und stechen auf den Bären ein. In Handschrift S trägt der letzte Jäger ein Schwert. In Handschrift A hat dieser eine Keule und bläst in ein Horn; zusätzlich wird die Jagdgesellschaft in dieser Variante begleitet von zwei Hunden. Der Bär wird zumeist blutend dargestellt. In den Handschriften U und W steht er auf seinen Hinterfüßen.

In Handschrift H fehlt die Miniatur. Am unteren Seitenrand gibt es in rubrizierter gotischer Minuskel einen Verweis auf das Bild durch die Beischrift »Die Jäger«.

Verse 3247–3262:

*Ob in lüst ze jagen lîht,
sô sint in vil kurzer zît
die hunde bereit, die jeger sint
alle komen und ir wind.
dâ vâhents hasen alsô vil
daz ir ze tragen ist ze vil.
ein eber kumbert vast die hunde,
der in zuo kumt zuo der stunde.*

*er bringt die hunde in grôze nôt,
doch wirt ouch er ze jungest tôt.
dâ wirt mit sînen hornen langen
mit gedanke ein hirz gevangen.
ze jungest sticht der selbe herr
einn pern ze têt mit sînem sper.
hei wie küene er danne ist,
unz im wert der gedanke vrist!*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 47; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 94.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 39; VETTER 1974, S. 106f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 92.

Motiv 57

›Der Herr als Richter‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 52 ^v	fol. 29 ^v	fol. 16 ^r	fol. 28 ^r	fol. 31 ^v	fol. 31 ^v	fol. 33 ^v	fol. 20 ^r	fol. 35 ^v	fol. 29 ^v

Dargestellt wird eine Art Gerichtsszene. Ein Richter mit Kopfbedeckung und Umhang sitzt auf einer Thronbank. Vor ihm steht eine Figur in gebeugter Haltung und klagt: »Herr, das haben sie mir angetan«. Der Richter verspricht dem Kläger: »Ich mache das wieder gut, auf jeden Fall!« Im Rücken des Thronenden steht sein Gefolge. Diesem sagt der Richter: »Ich werde ihn (noch) schlechter behandeln!« Worauf der erste des Gefolges bestärkend antwortet: »So wird er Euch bereitwilliger dienen!«

Ein Herrscher tut alles, um seine Leute gehorsam zu machen, schildert Thomasin (V. 3315–3330). Dabei ist ihm jedes Mittel recht. Im Motiv wird ein Herrschender dargestellt, wie er sich scheinbar seines klagenden Untertanen annimmt, ihn in Wahrheit aber nur gefügig machen will. Die Intention wird durch die zwei sich widersprechenden Spruchbänder des Herrn deutlich.

Der Thronende wird in allen Handschriften, ausgenommen U und W, mit einer Kopfbedeckung hervorgehoben. In Handschrift G wird er als Richter bezeichnet, sonst als Herr. Der Kläger kniet (A, S, U, W, E, b) oder steht gebeugt vor ihm (G, D, a, H). In Handschrift A hat er als Zeichen der Achtung und Untergebenheit den Hut abgenommen. Das Gefolge besteht aus vier (A, G, S, D) oder drei Personen (a, U, W, E, H, b).

Die Aussagen der Figuren sind in den verschiedenen Handschriften leicht unterschiedlich. Während in Handschrift G der Herr selbst für die schlechte Behandlung des Klägers sorgen will, weist er in den restlichen Handschriften seine Gefolgsleute an, dies zu tun.

Verse 3315–3330:

*der mehtege wil die andern gar
 machen under sîner schar.
 swer aver des im widerstât,
 dem ziuht er zuo mit valschem rât,
 mit werken und mit allen dingen,
 wan er wil in des betwingen
 daz er tuo allez daz er wil.
 er vüegt im danne leides vil*

*von sînen liuten. swenne der man
 vür in kumt, kleit erz dan,
 sô spricht er ›ich enweiz es niht:
 ân mîn wizzen ez geschiht,‹
 und schaffet gar daz man im tuot,
 unz er mit übel od mit guot
 in überwindet, daz er muoz.
 ligen under sînem vuoz.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 72; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 95.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 39; VETTER 1974, S. 107; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 93.

Motiv 58

›Caesars Ermordung‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 53 ^v	fol. 30 ^r	fol. 16 ^v	fol. 28 ^v	fol. 32 ^r	fol. 32 ^r	fol. 34 ^r	fol. 20 ^v	fol. 36 ^r	fol. 29 ^v

Caesar, der eine Krone trägt und in einen weiten Umhang gehüllt ist, wird von Brutus und Cassius durch Dolchstiche in den Rücken getötet. Er liegt bäuchlings in der Luft und hält die Augen geschlossen.

Macht nützt dem Menschen nicht viel, denn sie ist unbeständig und vergänglich (V. 3377–3387). Dies erklärt Thomasin u. a. am Beispiel von Caesar, der zwar einen Großteil der Welt unterworfen hatte, doch nach seiner Heimkehr ermordet wurde. Der Zeitpunkt des Mordes wird im Motiv abgebildet.

Außer in der Handschrift S trägt Caesar in allen Bildern eine Krone. Die Darstellungen der einzelnen Handschriften zeigen unterschiedliche Zeitpunkte des Tathergangs. In Handschrift A und b haben Brutus und Cassius ihre Waffen zum endgültigen Hieb erhoben, in den Handschriften A, G, S, D, E und H stecken die Dolche in Caesars Körper und in den Handschriften U und W hält Brutus bereits ein blutiges Schwert in den Händen, während das seines Mittäters noch im Opfer steckt.

Verse 3377–3387:

*Daz selbe ich iu sagen wil
von Julîus der harte vil
der werlde hete undermacht.
dône half in niht sîn kraft:
wan dô er heim wider kêrt,
als er êr vil hete behert,*

*dô lebt er niwan zwei jâr
und verlôs sîn maht gar.
da er baz wânte gewis sî,
dâ stuont im niht sîn maht bî,
ern würde doch dâ erslagen.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 73; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 96.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 39; VETTER 1974, S. 107f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 94; LERCHNER 2002, S. 72.

Motiv 59

›Schleifen der Leiche Hektors um Troja‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 53 ^v	fol. 30 ^r	fol. 16 ^v	fol. 28 ^v	fol. 32 ^r	fol. 32 ^r	fol. 34 ^r	fol. 20 ^v	fol. 36 ^r	fol. 30 ^r

Ein Reiter (Achill) mit einer Geißel in der Hand schleift den an sein Pferd gebundenen Hektor hinter sich her. Hektor trägt eine Rüstung ohne Helm und hat zerzaustes, dichtes Haar. Im Hintergrund ist eine zinnenbesetzte, von zwei Türmen flankierte Mauer, die Stadt Troja, zu erkennen.

Als ein weiteres Beispiel für die Vergänglichkeit der Macht, die den Menschen nicht vor einem schrecklichen Schicksal schützen kann, nennt Thomasin den Tod Hektors (V. 3388–3390). Dieser wurde tot um seine Stadt geschleift, wie ein Wagen, vor den ein Pferd gespannt ist. Im Motiv wird der tote Hektor gezeigt, wie er vor den Mauern Trojas hinter einem Pferd hergeschleift wird.

Der Reiter trägt außer in Handschrift A keine Rüstung. Er hält eine Geißel (G, D, E), einen Stab (b), einen Knüppel (H) oder das Seil (a, U, W), mit dem Hektor an den Füßen gefesselt ist, in der Hand. Zumeist blickt er nach vorne; nur in den Handschriften D, s und E blickt er zurück zu dem toten Helden. In Handschrift b wird er durch besonders spitze Gesichtszüge gekennzeichnet und kommentiert sein eigenes Handeln. Hektor hat in den Handschriften A, G und D eine auffallend lange, wirre Haartracht. In den übrigen Handschriften trägt er zumeist einen Helm oder eine Mütze.

In Handschrift H spielt sich die Szene innerhalb der Stadtmauern ab.

Verse 3388–3390:

*Hector wart ouch als ein wagen
umb sîn stat gezogen tôt,
daz was ein jæmerlîchiu nôt.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 73; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 96.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 39f.; VETTER 1974, S. 108; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 94f.; LERCHNER 2002, S. 72.

Motiv 60

›Imaginärer Schwertkampf zweier Rittergruppen‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 55 ^r	fol. 30 ^r	fol. 16 ^v	fol. 28 ^v	fol. 32 ^r	fol. 32 ^r	fol. 34 ^r	fol. 20 ^v	fol. 36 ^r	fol. 30 ^r

Der Kampf zweier Rittergruppen wird dargestellt. Die vier linken Ritter mit erhobenen Schwertern stehen aufgereiht hintereinander, während von der rechten Gruppe nur noch einer zum Kampf bereit ist und die übrigen drei bereits geschlagen am Boden liegen.

Getrieben von dem Hunger nach Macht, stelle sich der Mensch vor, wie er mit seinen Truppen alle Feinde unfehlbar besiegen könne, warnt Thomasin (V. 3469–3474). Dargestellt wird der imaginäre Schwertkampf zweier Rittergruppen, bei welchem eine Gruppe deutlich dominiert.

Die Anzahl der Kämpfenden variiert. Die siegreiche Gruppe hat neben den üblichen Schwertern in den Handschriften A und D lange Lanzen als Waffen im Kampf. In Handschrift b ist der vorderste der rechten Gruppe ohne Rüstung dargestellt und hält ein Spruchband, auf welchem »der elende Mann« geschrieben steht. Auch die

restlichen Figuren werden beschriftet. Die siegreiche Gruppe besteht den Beischriften nach aus den Personifikationen der Gewalt und des Zorns mit ihrem Herrn, die gegen das Volk kämpfen.

Verse 3469–3474:

<i>dar nâch gedenkt er sâ zehant</i>	<i>in sînem muot hât er snelle</i>
<i>welhen schaden od welhe schant</i>	<i>gemachet ein vil michel her:</i>
<i>er sînen vînden tuon welle.</i>	<i>die vînt sint dan gar âne wer.</i>

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 97.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 40; VETTER 1974, S. 108; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 95f.; LERCHNER 2002, S. 72.

Motiv 61

›Der Herr zweifelt an Schmeicheleien‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 56 ^v	fol. 31 ^v	fol. 18 ^v	fol. 30 ^r	fol. 33 ^v	fol. 33 ^v	fol. 35 ^r	fol. 22 ^r	fol. 38 ^r	fol. 31 ^r

Auf einer einfachen Thronbank sitzt ein Herr und wird von der Figur links übertrieben gelobt. Der Schmeichler sagt ihm: »Ihr seid an Tugenden ganz vollkommen!« Doch der Herr ist nicht überzeugt: »Meine Untugend sagt das nicht«. Rechts stehen drei personifizierte Laster, die alle ihr Anliegen an den Herrn herantragen. Die vorderste der drei, die Gier, fordert: »Wir brauchen mehr Besitz!« Die ihr folgende Kargheit stellt fest: »Ich gebe meinen Leuten genug!« Die Unbeständigkeit schließlich berät die anderen: »Er müsste sich euch bereitwillig unterwerfen!«

Durch die Gier, die Kargheit und die Unbeständigkeit erfahren wir, dass wir nicht vollkommen sind, erklärt Thomasin (V. 3583–3586). Im Bild fordern die drei Laster widersprüchliche Dinge von ihrem Herrn. Dieser erkennt durch sie, dass er keineswegs vollkommen ist und widerspricht den übertriebenen Schmeicheleien.

Der Schmeichler steht (A, G, S, D, a, H, b), verbeugt sich leicht (E) oder kniet zu den Füßen seines Herrn (U, W). Der Herr nimmt in den Handschriften A, S und D eine repräsentative, zum Betrachter frontale Haltung ein, während er in den übrigen Handschriften zum Schmeichler (G, E, b) oder zu den Lastern (a, U, W, H) gewandt sitzt. Das Geschlecht der personifizierten Laster variiert und ist nicht immer eindeutig zu scheiden. In Handschrift A sind die Laster durch ihre äußere Erscheinung charakterisiert: Die Gier hat bucklig hochgezogene Schultern, die Kargheit trägt eine Haube und die Unbeständigkeit hat ein kürzeres Gewand, das ihre nackten Füße entblößt.

Verse 3583–3586:

*sô macht uns kunt diu girescheit,
 diu erge und diu unstætekeit
 daz wir niht sîn alsô volkomen
 sô wir vil dicke hân vernomen.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 98.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 41; VETTER 1974, S. 109; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 96f.; LERCHNER 2002, S. 72.

Motiv 62

›Dem Herrn wird eine Puppe als ein Kind präsentiert‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 57 ^r	fol. 31 ^v	fol. 19 ^r	fol. 30 ^r	fol. 33 ^v	fol. 33 ^v	fol. 35 ^v	fol. 22 ^v	fol. 38 ^v	fol. 31 ^v

Auf einer einfachen Thronbank sitzt ein Herr, vor dem ein weiterer Mann kniet und ihm eine verkleinerte Figur entgegenhält. Der Herr fragt ihn: »Ist das eine Puppe?« Woraufhin der Untergebene antwortet: »Es ist ein schönes Kind«.

Ein Herr soll sich nicht durch die Reden eines Schmeichlers etwas vormachen lassen, mahnt Thomasin (V. 3601–3616). Als Beispiel nennt er das Puppenspiel, bei welchem man die Puppe nicht für ein Kind halten sollte. Die Mahnung wird als konkrete Beispielszene ins Bild überführt.

Der Untergebene bzw. Schmeichler steht (A, S, D, a, E, H, b), verbeugt sich leicht (U, W) oder kniet zu den Füßen seines Herrn (G). In Handschrift A wird das hierarchische Verhältnis der beiden Figuren über eine vertikale Anordnung verdeutlicht. Die verkleinerte Figur (das Kind bzw. die Puppe) ist in allen Handschriften, ausgenommen H, männlich. In den Handschriften U und W wird sie nackt dargestellt.

Verse 3601–3616:

*Ein biderbe herre gedenken sol,
 swenne man im sprichet wol
 ›ist daz wâr daz ener seit?‹
 liugt aver er, sô sî im leit
 daz in der lôser triegen wil
 mit sô getânem tocken spil:
 wan dar nâch zeiner andern vrist,
 swenner von im komen ist,*

*sô erzeiget er vil wol
 daz man niht wænen sol
 daz ein tocke ein kint sî.
 daz erzeigt er wol dâ bî
 daz er die tocken birget gar
 und saget danne vür wâr
 daz ener sî ein bæsewiht:
 des vorlobes gedenkt er danne niht.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 98.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 41f.; VETTER 1974, S. 109; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 97; LERCHNER 2002, S. 72.

Motiv 63

)Jünglinge mit einem Spiegel<

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 57 ^r	fol. 32 ^r	fol. 19 ^r	fol. 30 ^v	fol. 34 ^r	fol. 33 ^v	fol. 35 ^v	fol. 22 ^v	fol. 38 ^v	fol. 31 ^v

Zwei dicht hintereinanderstehende Figuren blicken in einen Handspiegel. Die vordere, die den Spiegel hält, macht die andere aufmerksam auf das Bild im Spiegel: »Sieh, wie schön er ist!« Die hintere zeigt auf ihr eigenes Gesicht und stellt fest: »Ich bin schöner als er«. Von der hinteren Figur ist nur ein Fuß sichtbar, der wie ein Schatten den Fuß des vorderen hinterlegt.

Thomasin vergleicht die Naivität eines Herrn, der den trügerischen Worten eines Schmeichlers glaubt, mit Kindern, die im Spiegelbild eine weitere reale Person zu sehen glauben, die ihnen ein Spielgefährte sein könnte (V. 3627–3639). Veranschaulicht wird dieser Vergleich durch mehrere Figuren, die gemeinsam in einen Spiegel blicken. Das Spiegelbild halten sie für eine reale Person, die sie bewundern und mit der sie sich vergleichen.

In den meisten Handschriften werden zwei Figuren gezeigt, in den Handschriften A und D sind es drei. In den Handschriften A, G und S stehen die Personen so dicht gedrängt, dass sie miteinander zu verschmelzen scheinen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Anzahl der Füße, die nicht der der Figuren entspricht. Die Handschriften S und G weisen in der Positionierung der Figuren und der Gestik eine ähnlich große Nähe zueinander auf wie die Handschriften U und W. In Handschrift D wird die Szene in einem Innenraum mit perspektivisch verkürzten Linien an Boden und Decke dargestellt; der Spiegel hängt an der Wand. Sowohl in Handschrift D als auch b wird ein Gesicht im Spiegel eingezeichnet. Während in allen Handschriften die Figur das Spiegelbild als eine weitere Person wahrnimmt, erkennen die Betrachter ihr eigenes Spiegelbild und vergleichen sie in den Spruchbandtexten miteinander.

Verse 3627–3639:

*Nu merket daz swenn diu kint
in einen spiegel sehende sint,
daz kumt niht von grôzem sinne
daz si wænent daz dar inne
ein kint sî daz mit in spil.
der ist noch nerrischer vil,
der einem andern gelobet*

*daz im niht werre an sîm houbet,
ob im wê daz houbet tuot.
dâ meine ich mit des herren muot
der dâ gelobet dem lôsære
und dem bæsen volke mêre
denne er im selben tuot.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 98.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 42; VETTER 1974, S. 110; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 97f.; KÜHN 2002, S. 208f.; CURSCHMANN 2002, S. 16.

Motive 64–65

›Himmelstor‹ und ›Höllentor‹

G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 32 ^v	fol. 20 ^r	fol. 31 ^r	fol. 34 ^v	fol. 34 ^v	fol. 36 ^{r+v}	fol. 23 ^r	fol. 39 ^v	fol. 32 ^r

In zwei Szenen werden der Einzug in den Himmel und der Einzug in die Hölle dargestellt. Rechts werden vier leicht bekleidete Menschen von einem Herrn begleitet, zu welchem sich der letzte der Gruppe umdreht, um ihn zu begrüßen. Der Herr rät ihnen: »Wir sollten ohne Getöse unseren Weg machen«. Die Gruppe des armen Volkes läuft auf ein geöffnetes Tor zu, hinter welchem sich eine angedeutete runde Sphäre aus verschiedenen bunten Streifen befindet. Der erste der Gruppe hat das Tor bereits erreicht und ermuntert die anderen: »Kommt doch her zu mir!«

In der linken Szene, die durch eine schlanke Säule von der rechten getrennt ist, wird das Höllentor gezeigt. Eine Schar Reiter, mit Sporen und langen dünnen Lanzen ausgestattet, sprengt auf das Tor zu. Vor ihnen, teilweise bereits in dem mit einem Löwenkopf gezierten Torbogen stehend, ist eine Gruppe musizierender Figuren zu sehen. Die Herolde und Spielleute rufen: »Hei, Chevalier, vortrefflicher Ritter!« und: »Edel und hochgestimmt!« Im Dunkeln des Torbogens empfängt sie eine dämonische, zottelige Gestalt.

Thomasin schildert, dass diejenigen, die gute Taten vollbringen und tugendhaft leben, auf dem Weg in den Himmel keinen eitlen Aufwand betreiben müssten (V. 3703–3704). Der Ruhmsüchtige und Eitle hingegen reite mit großem Getöse seinem endgültigen Schicksal entgegen (V. 3705–3707).

Die Anzahl der Figuren variiert in den erhaltenen Handschriften. In den Handschriften G, S, a, U, W und H besteht das arme Volk aus vier Personen, von denen in W eine weiblich ist. Die Handschriften D und b zeigen zwei leicht bekleidete Figuren, die von einer normal gekleideten am Tor in Empfang genommen werden. In Handschrift E besteht die Gruppe aus drei Figuren mit leichten Hemden oder Lendenschurz und einem bärtigen älteren Mann. Die Architektur des Tores unterscheidet sich in fast allen Handschriften. Während es sich in G und S um ein relativ einfaches Tor mit Rundbogen und kleinem Dach handelt, werden in D, E und H Abbildungen einer Stadt bzw. Burg dargestellt. In Handschrift A führt ein Durchgang durch einen steinernen, zinnenbesetzten Turm, U zeigt einen einfachen Eingang, dessen restliche Architektur stark durch den Platzmangel beschnitten ist, und Handschrift W zeigt eine Art Kirchengebäude. In Handschrift b fehlt das Tor. Die Handschriften G, S und H deuten eine runde Sphäre hinter der Architektur an. In a legen sich wolkenähnliche Strukturen um den Turm. In Handschrift E gibt es ein freischwebendes zusätzliches Spruchband.

Auch in der zweiten Szene variieren Figurenanzahl und Positionierung. Während Handschrift G drei Reiter und vier Spielleute darstellt, sind es in den Handschriften S, D, U und W nur zwei Reiter und drei Spielleute, in den Handschriften E und H drei Reiter und drei Spielleute und in Handschrift b nur zwei Reiter und ein

Spielmann. Ebenfalls unterscheidet sich die Architektur des Höllentors, das ein einfaches Tor (S, U, W) sein kann, das mit einem Löwenkopf (G) oder durch Flammen (a) bedrohlich wirkt, oder ein zinnenbesetzter Turm (E). In Handschrift D ist statt eines Tores das weit aufgerissene Maul eines Ungetüms als Höllenschlund dargestellt. In Handschrift H und b fehlt die Darstellung des Höllentors.

In den Handschriften G und S sind die Bilder zwar in die Textspalte eingefügt, aber um 90 Grad zum Text gedreht, in Handschrift G sind die beiden Motive nebeneinander positioniert, aber getrennt. Die Säule wird in Handschrift D übernommen, auch wenn die Bilder wie in a, U, b und E vertikal übereinander angeordnet sind. Die Handschriften S, H und W positionieren die Motive in unterschiedlichen Textspalten voneinander getrennt. In Handschrift U stehen Motiv 64 und 65 auf unterschiedlichen Seiten voneinander getrennt. Zuerst wird das Höllentor, danach erst das Himmelstor dargestellt.

In Handschrift A sind beide Motive nicht enthalten; ein Blattverlust an dieser Stelle ist auszuschließen.

Verse 3703–3707:

*ich wolde gerner tougenlîche
ze himel varn sicherlîche
denn ich mit schalle wolde varn
ze helle: er sol sich vast bewarn
vor ruom, der ze himel stîgen sol.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 99.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 42; VETTER 1974, S. 136; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 98–100.

Motiv 66

›Der ehrgeizige Herr, ein Armer und ein schmeichelnder Spielmann‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 59 ^r	fol. 32 ^v	fol. 20 ^v	fol. 31 ^r	fol. 34 ^v	fol. 34 ^v	fol. 36 ^v	fol. 23 ^r	fol. 40 ^r	fol. 32 ^v

Rechts im Bild steht ein leicht bekleideter Mann, der die vor sich stehende Person um Hilfe bittet: »Herr, gib mir einen Pfennig, um Gottes willen«. Doch der Mann gibt seinen Umhang einer weiteren Person und verweigert die Bitte des Armen: »Ich gebe dir nichts!« Hinter dem Ruhmsüchtigen steht der Schmeichler mit einer Geige in der Hand und erhält den Mantel.

Geschenke können ein Zeichen von lasterhaftem Verhalten sein, mahnt Thomasin und erklärt dies am Beispiel eines Gebers, der nicht den armen und bedürftigen Menschen mit Kleidung beschenkt, sondern sie demjenigen gibt, der genug hat (V. 3729–3740). In der Darstellung wird dieses Beispiel veranschaulicht.

Der Arme, der vergebens um eine Spende bittet, wird in den Handschriften a, U und W kniend dargestellt. In Handschrift b hat er die Hände zusammengelegt und in einer flehenden Geste erhoben.

In den Handschriften a, U, W und D wird das Motiv in einer Bildzone zusammen mit Motiv 64 gezeigt. In Handschrift E werden die Motive 65 und 66 in einer gerahmten Miniatur miteinander verschränkt.

Verse 3729–3740:

*ich mac ez iu vür wâr gesagen,
der einn phenninc kan versagen
eim armen, gît ein phert drât
dem der sîn wol möht haben rât,
wan erz hin und her seit:
ouwê armiu êre girescheit!*

*dem armen der dâ nacket gât,
dem gît er deheinen rât
und kleidet den zaller vrist
der genuoc gekleidet ist.
diu gâb kumt von untugent vil,
mit der nâch tugent er streben wil.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 99.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 42f.; VETTER 1974, S. 110; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 100f.

Motiv 67

›Vom Kirschbaum pflückt man keine Birnen‹

G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 33 ^r	fol. 21 ^r	fol. 31 ^v	fol. 35 ^r	fol. 35 ^r	fol. 37 ^r	fol. 24 ^r	fol. 40 ^v	fol. 33 ^v

Zwei Männer ernten das Obst von einem Baum. Der unten Stehende streckt erwartungsvoll die Hand nach oben und ruft dem anderen zu: »Gib mir von den Birnen«. Der andere Mann ist bereits in die Baumkrone geklettert und korrigiert ihn: »Das sind aber Kirschen, das siehst du bestimmt«.

Thomasin mahnt, dass man kein Heil erhalten werde, wenn man gibt, weil man mehr um die eigene Ehre als um die Liebe Gottes bemüht ist (V. 3799–3803). Als Vergleich nennt er das Suchen nach Birnen an einem Kirschbaum. Dieses bildhafte Beispiel wird im Motiv veranschaulicht.

Der Baum unterscheidet sich in den Handschriften am deutlichsten. Ein stilisierter Kirschbaum wird in den Handschriften G, S und D dargestellt. Handschrift E zeigt einen Birnbaum, in Handschrift H sind abstrakte Früchte dargestellt und in den Handschriften a, U, W und b trägt der Baum keinerlei Obst. Der untere Mann steht in allen erhaltenen Handschriften außer in D links neben dem Baum. In dieser Variante wird er zudem als »Der Tor« betitelt. Der zweite Mann, der im Baum sitzt bzw. steht, hält sich mit der einen Hand im Baum fest und mit der anderen das Spruchband (S, W, a), zeigt auf die Früchte (H, E) oder ist bereits im Begriff, diese zu pflücken (G).

Während der untere Mann in den Handschriften G, S, D, H und b nach Birnen verlangt, fragt er in den Handschriften a, U und W nach Äpfeln. In Handschrift E fragt er ganz allgemein nach *beren*.

In Handschrift A befindet sich das Motiv 121 ähnlich positioniert.

Verse 3778–3786:

<i>ez sol immer werdn geseit</i>	<i>seht, er gap genuoc kleine,</i>
<i>daz ein armer rîter guot</i>	<i>wan daz sîn herze was sô reine,</i>
<i>von kleiner habe, von rîchem muot,</i>	<i>daz erz von tugenden gap: er ist</i>
<i>eines mantels gab ein teil:</i>	<i>dervon genant zaller vrist.</i>
<i>daz teil kom im ze ganzem heil.</i>	

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 100.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 43; VETTER 1974, S. 137; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 101f.

Motiv 68

›Ein Mann träumt von ritterlichen Siegen‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 60 ^v	fol. 33 ^f	fol. 21 ^v	fol. 31 ^v	fol. 35 ^v	fol. 35 ^v	fol. 37 ^v	fol. 24 ^f	fol. 41 ^f	fol. 33 ^f

Ein Ritter sprengt von links auf zwei weitere zu. Mit heruntergelassenem Visier und erhobenem Schild stößt er mit seiner langen Lanze seine beiden Gegner zugleich vom Pferd.

In törichten Vorstellungen gelingt einem Menschen alles, was er sich wünscht, erklärt Thomasin (V. 3831–3854). Als Beispiel nennt er auch jemanden, der sich den Sieg in einem ritterlichen Turnier vorstellt. Diese Imagination wird als Beispielszene veranschaulicht.

In allen erhaltenen Handschriften sprengt der siegreiche Ritter auf seine Gegner mit erhobener Lanze zu; lediglich in Handschrift D hält er ein Schwert. In den Handschriften A und G sind es feine Lanzen aus Metall, in den Handschriften S, H, W und b einfache Holzlanzen, die in Handschrift U eine Spitze und in den Handschriften E und a eine Krone haben. Der Ritter trägt jeweils unterschiedlichen Schmuck auf seinem Helm und in den Handschriften G, S und E zeigt sein Schild ein Wappen. Seine Gegner sind zumeist unbewaffnet (G, U, W, E, b), haben ihre Waffen fallengelassen (a) oder gar nicht gezückt, oder reiten ebenfalls bewaffnet auf den Ritter zu (D, H).

Die Szene wird in den jeweiligen Bildern zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt abgebildet. Während die Ritter in den meisten Darstellungen getroffen zu Boden fallen, scheinen sie in anderen erst ihr Gleichgewicht zu verlieren. Handschrift D zeigt den Moment, bevor jemand einen Treffer landet.

In Handschrift S ist das Bild spiegelverkehrt dargestellt.

Verse 3831–3854:

*Sô leit er ûf in sînem muot
 einn turnei dâ manec quot
 rîter zuo bekomen sol,
 dâ wil erz tuon harte wol.
 sô machet manegen satel lær
 sîner tærschen gedanke sper.
 niemen mac sich zim gelîchen:
 si müezen im alle entwîchen.
 wartâ, wie sîn vrûmekeit
 ist in der werlde umbe geseit!
 si redent ouch gemeinlîche
 daz sîn zimier stê hüfslîche.*

*sîn wâfenroc ist harte rîche:
 im ist niemen dâ gelîche.
 sîn ors daz vert harte wol:
 sîn harnasch stêt im als er sol.
 sîn îsenhosen umb diu bein.
 die sint ze grôz noch ze klein.
 hei wie der selbe man
 sîniu bein vüeren kan!
 niemen rît im dâ gelîche:
 er ist aller vrûmekeit rîche.
 des dunket in in sînem muot:
 ›daz was ein troum harte quot.‹*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 101.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 43f.; VETTER 1974, S. 111; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 102.

Motiv 69

›Die Laster ziehen einem Adeligen seinen Adel wie ein Kleid aus‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 61 ^v	fol. 33 ^v	fol. 32 ^r	fol. 36 ^r	fol. 36 ^r	fol. 38 ^r	fol. 24 ^v	fol. 41 ^v	fol. 33 ^v

Zwei weibliche Figuren entkleiden einen Mann. Hilfe bekommen die Personifikationen der Lüge und der Unbeständigkeit von einer kleineren Figur, der personifizierten Schlechtigkeit, die erläutert: »Ziehen wir ihm seinen Adel ganz aus!« Sie ziehen dem Mann, der bereits fast nackt dort steht, sein Gewand über den Kopf und erklären ihm: »Du musst dich hier von deinem Adel trennen!«

Der Adel sei nur ein Privileg, das man verliere, schreibt Thomasin, gebe man sich dem lasterhaften Verhalten hin (V. 3901–3914). Im Bild streifen die Personifikationen dem Mann sein Gewand über den Kopf, eine symbolische Handlung für den Verlust des (inneren) Adels, die durch die Spruchbänder erklärt wird.

Das Gewand des Mannes ist in allen Handschriften rot, ausgenommen b und E. Die Schlechtigkeit wird als verkleinerte Figur dargestellt und in Handschrift A durch ihre Frisur gekennzeichnet. In dieser Handschrift wurde das Spruchband nicht eingezeichnet und der Schreiber hat den Text teilweise ins Gewand eingeschrieben. In den Handschriften a, U und W sitzt die Schlechtigkeit und trägt eher kindliche Züge. Die Lüge trägt meist einen Hut. In den Handschriften A, G, H, E und b ist die Personifikation weiblich und in a, U, W und D männlich. Die Unbeständigkeit wird als Frau dargestellt; nur in Handschrift A ist sie männlich. In Handschrift A hat die Personifikation auffallend wallendes Haar.

Verse 3901–3914:

hie bî möht ir merken wol
 daz niemen edel heizen sol
 niwan der der rehte tuot.
 swer hât einn unrehten muot,
 der muoz âne tugende leben
 und hât sînn edeltuom gegeben
 durch der untugende minne:

daz kumt niht von grôzem sinne.
 er hât bæsen kouf getân,
 der sîns adels ist worden ân
 durch erge und durch bôsheit,
 durch lûge und durch unstætekeit,
 durch unzuht und durch untugent,
 ez sî an alter ode an jugent.

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 75; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 102.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 44; VETTER 1974, S. 111; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 103.

Motiv 70

›Verbundenheit von Recht, Adel und Höfischkeit‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 62 ^r	fol. 34 ^r	fol. 32 ^v	fol. 36 ^r	fol. 36 ^r	fol. 38 ^r	fol. 25 ^r	fol. 42 ^r	fol. 33 ^v

Eine schematische Abbildung zeigt drei Brustbilder von Figuren, die in einem Kreis angeordnet sind und sich an den Händen halten. Sie unterscheiden sich durch ihre Gewandfarben und werden als Recht, Adel und Höfischkeit betitelt. Weitere Beischriften, die zwei äußeren Kreise eingeschrieben werden, kommentieren die Verbundenheit von den drei Tugenden.

Der Besitz von Adel, Recht oder Höfischkeit ist nur gleichzeitig mit den anderen möglich, schildert Thomasin (V. 3917–3924). Eins davon lasse sich ohne die anderen beiden nicht gewinnen. Im Bild halten sich die personifizierten Tugenden in einer Art Kreisdiagramm an den Händen. Die Beischriften verdeutlichen ihre Verbundenheit.

Die Figuren werden identisch dargestellt und nur durch ihre Gewandfarben und Beischriften voneinander unterschieden. In den Handschriften A, G, D, H, E und b handelt es sich um weibliche, in a, U und W um männliche Personifikationen. In Handschrift H halten sie sich nicht an den Händen, sondern zeigen aufeinander. Die Ringe mit den Beischriften sind nicht in allen Handschriften gleich erhalten.

Verse 3917–3924:

daz der ist hüfisch zaller vrist,
 swer in der werlde edel ist:
 wan als ich hân ouch ê geseit,
 reht tuon daz ist hüfischeit.

swelch man hât einn hüfischen muot,
 der tuot mit rehte swaz er tuot.
 swer rehte tuot zaller vrist,
 wizzet daz der edel ist.

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 102.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 44f.; VETTER 1974, S. 112; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 103f.

Motiv 71

›Verlierer und Gewinner beim Brettspiel‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 62 ^r	fol. 34 ^r	fol. 32 ^v	fol. 36 ^v	fol. 36 ^v	fol. 38 ^r	fol. 25 ^r	fol. 42 ^r	fol. 34 ^r

Drei Figuren sitzen auf einer langen Bank. Zwischen ihnen liegt ein Spielbrett mit drei Würfeln. Der Spieler auf der linken Seite ist bis auf ein Tuch um die Hüften entkleidet und rauft sich aus Verzweiflung das Haar. Während er mit dem Finger auf sein Auge zeigt, spricht er: »Ach, ich Tor und Blinder!« Die beiden Gewinner sitzen auf der rechten Seite. Der vordere zeigt auf den Verlierer und spricht zum zweiten: »Sieh, wie er sich rauft!«

Im Spiel liegen Freude und Leid nah beieinander, beschreibt Thomasin (3949–3960). So sollte sich auch der Gewinner über den Kummer bewusst sein, den er beim Verlieren erleidet. Im Motiv leidet der Verlierer, der alles verloren hat, unter der Situation und seiner Blindheit, die ihn dahin gebracht hat. Auch die Gewinner erkennen dies.

Der Spieler zeigt als symbolisches Zeichen des Erkennens auf sein Auge (A, G, D, E, b). Als Zeichen der Verzweiflung rauf er sich das Haar mit einer (A, G, D, E, b) oder mit beiden Händen (a, U, W, H). Die Gewinner werden nur in Handschrift G entsprechend bezeichnet. Sie sind zumeist männlich. Nur die Handschriften a, U und W zeigen eine Frau und einen Mann. Die Darstellung des Spielbretts variiert. Die Handschriften A, G, U, W und b zeigen ein eckiges Brett mit drei Würfeln. Die anderen Handschriften stellen ein Tric-Trac-Brett mit zwei (D, E, H) oder drei Würfeln (b) dar. In Handschrift A wird auf einem runden Tisch ohne Spielbrett gewürfelt.

In Handschrift H wurde das Spruchband des Spielers nicht eingezeichnet und der Text frei in den Hintergrund geschrieben. In Handschrift a gibt es ein zusätzliches Spruchband bei den Gewinnern, das unbeschriftet bleibt.

Verse 3949–3960:

*Dem spiler wirt nimmer baz,
swenner gwinnet, wizzet daz,
im enwerde wirser vil,
swenn er verliuset sîn spil.
die würfel die er in der hant
hât bescheident im zehant*

*daz einhalbe lieb ist,
anderhalbe leit zer vrst.
ir sult wizzen daz ob dem spil
ist zwischen lieb und leit niht vil:
zwischen in ist niwan ein bein
und daz selbe ist ouch klein.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 102f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 45; VETTER 1974, S. 112; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 104f.

Motiv 72

›Ein Falkner lockt seinen Falken zurück‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 62 ^v	fol. 34 ^r	fol. 22 ^r	fol. 32 ^v	fol. 36 ^v	fol. 36 ^v	fol. 38 ^v	fol. 25 ^v	fol. 42 ^v	fol. 34 ^r

Ein Mann versucht, seinen Falken zu locken: »Sohtsche, sohtsche«. Einen Arm streckt der Falkner gen Himmel und hält dem Falken mit seiner behandschuhten Hand ein Stück Fleisch entgegen. Mit der anderen hält er einen Beutel. Der Falke scheint den Falkner jedoch nicht zu beachten und fliegt von ihm weg.

In allen Handschriften, ausgenommen A, D und E, lockt der Falkner seinen Vogel mit unterschiedlichen Lockrufen: *Sohtíſche* (S), *Tfchôhóhó · tfchôhóhóhó* (a), *Itfch hóhóhóhó* (U, W), *Trótfch trótfch he he he he* (H) oder *Tróſch tróſch* (b). In Handschrift A trägt er die Beischrift CHVNZ. In den Handschriften a, U, W und S lockt der Falkner sein Tier ohne Handschuh. Das Lockmittel unterscheidet sich ebenfalls und ist nicht immer eindeutig zu benennen. Der Falke fliegt in den Handschriften G und S vom Falkner weg, in A blickt er während des Flugs zurück, in a, b und E ist er bereits auf dem Weg zurück zum Falkner und in den Handschriften D, H, U und W sitzt er auf bzw. unter einem Baum.

Verse 3968–3970:

*beizende geschih̄t niemen sô wol,
im enwerde wirser vil,
swenn er verliust sîn vederspil.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 102f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 45f.; VETTER 1974, S. 112; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 105f.

Motiv 73

›Eine untreue Ehefrau‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 63 ^r	fol. 34 ^v	fol. 22 ^r	fol. 33 ^r	fol. 37 ^r	fol. 37 ^r	fol. 38 ^v	fol. 25 ^v	fol. 42 ^v	fol. 34 ^r

Rechts im Bild steht ein sich liebkosendes Pärchen. Der Mann greift der Frau als Zeichen der Zuneigung ans Kinn und sagt: »Wenn das dein Mann sähe«. Die untreue Ehefrau antwortet ihm: »Davor bewahre mich Gott«. Auf der linken Seite steht ein weiteres Figurenpaar. Der Schwätzer zeigt auf das Pärchen und macht den Ehemann auf den Betrug aufmerksam: »Siehst du, was deine Frau da tut?« Aus Verzweiflung und Trauer ergreift der Betrogene seine eigene Hand vor der Brust und spricht: »Wehe mir, sie ist ihm zugeneigt«.

Was große Freude bringe, berge Potential für ebenso großes Leid, so auch die Liebe, belehrt Thomasin (V. 3983–3990). Im Motiv wird der Moment abgebildet, in welchem der Ehemann sein Leid erkennt.

Der Schwätzer, der auf den Betrug hinweist, zeigt in den Handschrift G, S, a und E auf das sich kosende Paar. In Handschrift A lehnt er sich zum Betrogenen vor und hat die Hand leicht erhoben, als würde er ihm ins Ohr flüstern. Der betrogene Ehemann hat die Hände vor der Brust verschränkt. Als Zeichen der Trauer ringt er seine Hände (A, G, b) oder kreuzt die Arme (S, E, H). Der Liebhaber berührt die Frau am Kinn (A, G, S, E, H, b) oder an den Händen (a, U). Die untreue Ehefrau wird durch eine Haube in den Handschriften G, S, D, a und U als verheiratet gekennzeichnet.

In den Handschriften A und D werden die beiden Figurenpaare durch einen Baum voneinander getrennt.

Verse 3984–3990:

*sô vrô, dô er ein wîp gewan,
ern sî danne unvrôer vil,
ob si einn andern minnen wil,
ich sprich, ob si im lieb ist.*

*wan daz geschiht zaller vrîst,
an swiu grôziu vreude lît,
dâ lît grôz leit zaller zît.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 103.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 47; VETTER 1974, S. 113; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 106f.; BLASCHITZ 2002, S. 221–223; WENZEL 2004, S. 200.

Motiv 74

›Ein Völler‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 65 ^r	fol. 35 ^r	fol. 23 ^v	fol. 34 ^r	fol. 37 ^v	fol. 37 ^v	fol. 39 ^v	fol. 26 ^v	fol. 44 ^r	fol. 35 ^r

Eine männliche Figur in rotem Gewand blickt zu einem Tisch hoch, den Kopf im Nacken und in leichter Rückenlage. Der Völler zeigt auf den Tisch und wünscht sich: »Ach, wenn ich nur etwas von der Speise hätte!« Der Tisch schwebt über ihm in der Luft und ist reichlich gedeckt. Auf einem weißen, in Falten fallenden Tisch-tuch ist Geschirr mit verschiedenen Speisen drapiert.

Hat ein Völler kein Essen und kann seinen Gelüsten nicht nachgehen, so denkt er unentwegt daran, so warnt Thomasin vor dem Laster der Völlerei (V. 4117–4120). Wie andere Gelüste könne auch die Völlerei zwar Freude schenken; bleibt sie jedoch unbefriedigt, verursache sie Leid, das nicht aufgewogen werden könne. Im korrelierenden Motiv wird ein Völler dargestellt, der sich einen gedeckten Tisch vorstellt. Er verlangt verzweifelt nach dem Essen, doch kann er den Tisch nicht erreichen.

Die vertikale Anordnung des Völlers und des imaginierten Tisches findet sich in den Handschriften G, A, E und H. In den Handschriften U, W, D und b steht die Figur

links bzw. rechts neben dem Tisch. In Handschrift A ist nur der Tisch dargestellt. Das Gedeck der Tische variiert zwischen den jeweiligen Handschriften. Zumeist liegt ein Fisch in einer Schale (A, G), auf einem Teller (D, E) oder direkt auf dem Tisch (b). Häufig findet sich auch ein Messer (A, U, W, b, E). Neben unterschiedlichem Geschirr wird häufig eine bauchige Karaffe dargestellt (G, A, a, U, W, H), auch ein Kelch (S, D) oder ein Noppenbecher (a, U, W).

Verse 4117–4120:

*swenn der vrâz hât zezzen niht,
hey wie wê im danne geschiht,
ob er danne gedenken wil
daz quoter spîse ist harte vil!*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 105.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 47; VETTER 1974, S. 113; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 106f.; WENZEL 2004, S. 200.

Motiv 75

›Die Untugend mit ihren Kindern‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 65 ^r	fol. 35 ^r	fol. 23 ^v	fol. 34 ^r	fol. 37 ^v	fol. 37 ^v	fol. 39 ^v	fol. 26 ^v	fol. 44 ^r	fol. 35 ^r

Vertikal gestaffelt zeigt das Bild eine Reihe personifizierter Laster. Als Basis dieser schematischen Anordnung sitzt eine vergrößerte Gestalt in rotem Gewand, die unbeschriftet bleibt. Auf ihrem Schoß sitzen zwei Paare verkleinerte Figuren, die als Personifikationen der Trägheit, Vollerei, Trinklust und Wollust. Sie werden schützend von den Armen der vergrößerten Figur umfassen. Hinter dieser reihen sich weitere zehn Personifikationen in gleicher Haltung auf: Sie blicken frontal zum Betrachter und stützen sich auf den Schultern der vorherigen Personifikation auf. Ohne weitere Attribute sind sie lediglich über ihre Beischriften, die um den Kopf der jeweiligen Figur geschrieben stehen, zu identifizieren: Begierde, Adel, Dummheit, Ruhmsucht, Eitelkeit, Macht, Verachtung, Herrschaft, Stolz, Reichtum und Gier. Es handelt sich dementsprechend sowohl um Personifikationen von Lastern als auch der »sechs Dinge«, die in Motiv 87 an den Haken der Teufel aufgegriffen werden, mit denen sie versuchen, den Menschen von der Leiter hinabzuziehen.

Der Mensch sei nicht frei, weil er von bestimmten Werten abhängig sei, schildert Thomasin. Im korrelierenden Bild wird dieser betitelt als ›Die Untugen und ihre Kinder‹ in einer schematischen Darstellung, die systematisch aufzeigt, wie Laster und Werte kettenartig zusammenhängen.

Die vertikale, schematische Anordnung sowie die gleiche Gestaltung der Figuren werden in fast allen erhaltenen Handschriften ähnlich umgesetzt. Dabei

variiert die Anzahl der im Vergleich zu den 15 Personifikationen (A, G, S, D, a, U W). In Handschrift H wurde die Gier weggelassen; in Handschrift E werden 17 Figuren abgebildet, von denen vier gänzlich unbeschriftet bleiben. Eine Ausnahme bildet Handschrift b. Hier wird die vertikale Kette auf acht Figuren reduziert, die alle keine Beschriftungen tragen. Auch die Anordnung verändert sich. Die zuunterst Sitzende trägt auf ihrem Schoß ein verkleinertes Figuren Paar. Darüber steht eine weitere Figur, die ihre arme ebenfalls um zwei verkleinerte Figuren legt. Auch die Gleichheit der Gestaltung wird zurückgenommen. Sowohl das Geschlecht der Dargestellten variiert als auch ihre Körperhaltung und Blickrichtung.

Verse 4221–4232:

*Ein herre der sinn muot verlât
an rîchtuom, wizzet daz er hât
die girescheit ze vrowen erkorn.
solt mir dan niht wesen zorn,
ob mir der gebieten solde
der selbe eigen wesen wolde*

*und der selbe ligen muoz
under der girescheite vuoz?
zuiu sint im bürge unde lant,
sît er selbe im ze schant
der girescheite eigen ist
und muoz ir dienen zaller vrist?*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 105.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 47f.; VETTER 1974, S. 113f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 108f.; JERJEN 2019, S. 77f.

Motiv 76

›Die Gier thront als Herrscherin über dem Reichen mit seinem Reichtum‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 66 ^v	fol. 35 ^v	fol. 24 ^r	fol. 34 ^{r+v}	fol. 38 ^r	fol. 38 ^v	fol. 40 ^r	fol. 27 ^r	fol. 45 ^r	fol. 35 ^v

Auf einem Schemel sitzt eine nach rechts gewandte weibliche Figur. Das personifizierte Laster der Gier hält die Arme zur Seite gestreckt und »klatscht in die Hände« (KRIES 1985, Bd. 4, S. 109). Zu ihren Füßen sitzt der Reiche im grünen Gewand. Er hat die Arme auf die Schultern der verkleinerten Personifikation des Reichtums gelegt, die zwischen seinen Beinen sitzt.

Ergibt sich der Mensch, speziell ein Herr, dem Reichtum, so wird er zum Sklaven der Gier, warnt Thomasin (V. 4221–4232). Er verliere seine Freiheit und müsse seiner Herrin, der Gier, allezeit dienen. Im Bild wird der Reiche als Beispielfigur dargestellt. Über ihm thront das Laster der Gier und zwischen seinen Beinen hält er den Reichtum.

In allen Handschriften außer D, W und b wird die vertikale Anordnung der Figuren übernommen. In Handschrift D fehlt die personifizierte Gier; dafür wird auf der folgenden Seite eine Zusatzillustration eingefügt, die das Gleiche thematisiert: Der Herr liegt am Boden, erschlagen von Gier und Reichtum. In den Handschriften W

und b sind die Figuren nebeneinander positioniert, so dass vor allem in Handschrift b die Interaktion der Figuren zu einer Gesprächssituation wird. Die Körperhaltung der Gier wirkt besonders in den Handschriften A und G ungelenkt; Kries interpretiert sie als Klatschen. Die anderen erhaltenen Handschriften greifen diese Geste in unterschiedlicher Weise auf und stellen die Gier in einem Sprech- oder Zeigegestus dar. Der reiche Mensch ist dem Betrachter in den jüngeren Handschriften (A, G, S, E) frontal zugewandt und in den übrigen leicht zur Seite gedreht. Der Reichtum wird entweder zwischen die Beine (G, D, H, a, E) oder auf dem Schoß des Reichen (A, U, W, b) dargestellt.

Verse 4221–4232:

*Ein herre der sînn muot verlât
an rîchtuom, wizzet daz er hât
die girescheit ze vrowen erkorn.
solt mir dan niht wesen zorn,
ob mir der gebieten solde
der selbe eigen wesen wolde*

*und der selbe ligen muoz
under der girescheite vuoz?
zuiu sint im bürge unde lant,
sît er selbe im ze schant
der girescheite eigen ist
und muoz ir dienen zaller vrîst?*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 105f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 49; VETTER 1974, S. 115; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 109f.

Motiv 77

›Die Gier thront als Herrscherin über dem Reichen mit seinem Reichtum‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 68 ^r	fol. 36 ^r	fol. 35 ^r	fol. 35 ^r	fol. 38 ^v	fol. 39 ^r	fol. 41 ^r	fol. 45 ^v	fol. 36 ^v

Auf einer hohen Thronbank sitzt eine Frau in grünem Gewand. Sie hält eine Geißel in der Hand, die sie zum Schlag bereit erhoben hat. Vor ihr kniet ein Mann, dem sie befiehlt: »Zieh (mir) schnell die Schuhe aus!« Er hält bereits einen ihrer Füße in seinen Händen und antwortet: »Sehr gerne, liebe Herrin!« Hinter ihm stehen zwei weitere Figuren, die das Geschehen kommentieren. Der erste der Beobachter zeigt auf die Szene und fragt: »Sollte der mein Gefährte sein?« Der andere antwortet ihm: »Gott behüte, dass es dazu kommt!«

Ein Mann mache sich zum Gespött, folge er devot dem Willen einer Frau, schreibt Thomasin (V. 4306–4311). Hat ein Mann keinen eigenen Willen mehr, so wolle man ihn nicht zum Freund und erst recht nicht zum Herrn. Thomasins Sprachbild eines Mannes, der stets den Fuß der Frau im Nacken spürt, wird als kleine Szene ins Bild überführt und von den beiden Beobachtern als negatives Handlungsbeispiel gewertet: Sie lehnen den Mann als ihren Gefährten ab.

In allen erhaltenen Handschriften scheint die Frau dem Mann mit körperlicher Züchtigung zu drohen und ist zum Schlag bereit. Ihre Waffe variiert dabei zwischen einer Geißel (A, G, D, U, W), einer Rute (S), einem dornigen Ast (a), einer Spindel (b) und einem hölzernen Teppichklopfer (H). Sie befiehlt dem untergebenen Mann, ihr die Füße (A, S, a, U, W, H, b) bzw. das Bein (D) zu kraulen oder ihr die Schuhe ausziehen (G). Der Mann kniet in allen Bildern zu ihren Füßen, hält einen nackten (A, D) oder beschuhten Fuß (G) der Frau, erwartet mit einer Geste den Fuß (S, H, b) oder fleht die Frau an (a, U, W). In Handschrift A wurden die Spruchbänder nicht eingezeichnet und der Text um die Figuren herumgeschrieben; die Frage des ersten Beobachters fehlt.

Verse 4306–4311:

*der machet ûz im selben spot,
der alle wege ligen muoz
under eines wîbes vuoz.*

*wie wil mir dan gebieten der
der durch ein wîp hât sô sêr
sînen muot nider lâzen?*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 78; GIBBES/McCONNELL 2009, S. 106.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 49; VETTER 1974, S. 115; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 110.

Motiv 78

›Die thronende Tugend mit der Beständigkeit und anderen Tugenden‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 68 ^v	fol. 36 ^v	fol. 35 ^v	fol. 35 ^v	fol. 39 ^r	fol. 39 ^r	fol. 41 ^r	fol. 46 ^v	fol. 36 ^v

Drei weibliche Figuren fragen ihre Herrin nach ihrem Gebot. Die auf einer Thronbank frontal zum Betrachter sitzende personifizierte Tugend spricht zu den Personifikationen der Demut, Keuschheit und Freigiebigkeit: »Ich gebiete euch Beständigkeit!« Die links stehende Personifikation der Beständigkeit rät, jederzeit beständig zu sein.

Die Beständigkeit soll aller Tugend Ratgeberin sein, empfiehlt Thomasin (4335–4339). Veranschaulicht wird dies in einer hierarchischen Darstellung der Tugenden. Die Herrin, die Tugend selbst, wird von ihrer Ratgeberin, der Figur der Beständigkeit, auf die Wichtigkeit der Beständigkeit als Eigenschaft aufmerksam gemacht. Dies gebietet sie ihren Untergebenen.

In allen Handschriften, ausgenommen A und D, steht die tugendhafte Ratgeberin an der rechten Seite der personifizierten Tugend. In den Handschriften A und D teilen sich Herrin und Ratgeberin gemeinsam eine Sitzbank. Die Herrin der Tugenden ist in den Handschriften A, G und S frontal zum Betrachter ausgerichtet. In den anderen Handschriften ist sie zur Gruppe der Tugenden (a, U, W, b) oder zu ihrer Beraterin (D, H) gedreht. Die Tugenden Demut, Keuschheit und Freigiebigkeit

werden in allen Handschriften durch ihre Gewandfarben unterschieden und sehen sich ansonsten durch Körperhaltung, Haartracht und Gesichtszüge sehr ähnlich. Nur in Handschrift D sind die Tugenden, die in umgekehrter Reihenfolge beschriftet sind, durch aufwendige Gewänder und höfische Frisuren individuell gestaltet. In Handschrift b sind nur zwei Tugenden dargestellt, die Beischriften fehlen. In Handschrift H wird das Motiv in zwei gerahmte Bilder unterteilt, die einander in den Textspalten übereck gegenüberstehen; alle Figuren in H tragen Kronen.

Verse 4335–4339:

*nu sult ir ouch wizen wol
daz diu stæte wesen sol
aller tugende râtgebinne;
wande mit der stæte sinne
sol man die tugende vol bringen.*

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 107.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 49f.; VETTER 1974, S. 115f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 110f.

Motiv 79

›Eine böse Tat auf Erden wird von Engeln nicht verhindert‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 71 ^v	fol. 37 ^v	fol. 36 ^v	fol. 37 ^r	fol. 40 ^r	fol. 40 ^v	fol. 42 ^r	fol. 48 ^v	fol. 38 ^r

In der Mitte der vertikal angeordneten Figurengruppe befindet sich ein Mann in rotem Gewand, der mit erhobenem Arm eine Keule schwingt und einen anderen Mann an den Haaren gepackt hat. Der Mann in Gelb bittet um sein Leben: »Herr, töte mich nicht!« Von oben eilen zwei Engel herbei. Der untere hält eine Geißel und will den Übeltäter aufhalten: »Ich will ihn züchtigen!« Der zweite Engel greift den anderen am Fuß und will ihn in Gottes Namen aufhalten: »Er lässt nicht zu, dass er gezüchtigt wird.« Von unten versuchen zwei Teufelswesen, den Schläger mit langen Haken hinabzuziehen. Der eine bemerkt, dass Gott den Engel nicht eingreifen lässt: »Er will nicht, dass er ihn züchtigt«. Der andere freut sich: »So ist er für uns bestimmt!«

Gott werde nicht mehr in das Geschehen der Menschen eingreifen, warnt Thomasin (V. 4539–4544). Im Bild wird eine Gewalttat gezeigt, die von den Engeln bemerkt, aber nicht gegen Gottes Willen aufgehalten wird. Das schlechte Verhalten führt den Schläger jedoch am Ende in die Hölle.

Die Engel kommen in einigen Handschriften aus wolkenähnlichen Strukturen (a, U, W, H). Der untere hält eine Geißel (A, G, D), eine Rute (S, U, W, H) oder zwei Ruten (a) zum Schlag bereit. Der andere hält ihn am Fuß (A, G, S, D, H) oder Gewand (b) zurück.

In einigen Handschriften werden die Engel nebeneinander dargestellt (a, U, W). In den Handschriften S und H sind sie nimbiert; in H fehlen dem zweiten Engel die Flügel. Der Übeltäter ergreift den Geschlagenen in allen Handschriften außer in b und droht, ihn mit einer Keule (A, G, S, D, U, W, H) oder einem Messer (a) zu töten. Die Teufel befinden sich unterhalb der Szene. Lediglich in b umringen sie den Übeltäter und in D stehen sie hinter ihm.

In Handschrift H wird die Szene durch einzelne Rahmungen in drei Bilder unterteilt. In Handschrift b werden die Figuren beschriftet. Der Schläger wird als »gerechter Herr« und der Geschlagene als »Übeltäter« betitelt.

Verse 4539–4544:

<i>er hât zwô unsælikeit:</i>	<i>daz er sô sündet zaller vrist</i>
<i>diu eine daz er ist bereit</i>	<i>daz in unser herre niht</i>
<i>ze übel; diu ander ist</i>	<i>zühtiget mit ungeschiht.</i>

Übersetzung: GIBBES/McCONNELL 2009, S. 109.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 50f.; VETTER 1974, S. 116; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 111f.

Motiv 80

›Der Gewalttätige bekommt von der Bosheit Huld und Unheil‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 72 ^v	fol. 38 ^r	fol. 37 ^v	fol. 37 ^v	fol. 41 ^r	fol. 41 ^v	fol. 43 ^r	fol. 49 ^v	fol. 38 ^v

Auf einem Schemel sitzt ein Gewalttäter und nimmt zwei aneinandergewundene Figuren mit den Worten entgegen: »Du gibst mir die Schuld«. Ein etwas tiefer stehender Mann, die personifizierte Bosheit, übergibt dem Gewalttäter zwei verkleinerte Figuren. An den Füßen sind die beiden personifizierten Laster Schuld und Unheil zusammengebunden.

Der Täter eines bösen Vergehens empfangt Schuld für sein Handeln, während das Opfer der Tat dafür nicht verantwortlich sei, schildert Thomasin (V. 4619–4630). Im Bild erhält der Gewalttäter neben der *schult* auch das personifizierte Laster des Unheils. Das Lasterpaar wird in den Handschriften A und G an den Füßen zusammengebunden dargestellt; in den anderen Handschriften berühren sich nur ihre Fußsohlen. In Handschrift A ist die Personifikation der Bosheit weiblich, in Handschrift A trägt sie zusätzlich eine Klapper (KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 113) in der Hand.

Verse 4619–4630:

<i>Dâ bî sult ir merken wol</i>	<i>dann enen derz dâ duldend ist;</i>
<i>daz man unsæliger heizen sol</i>	<i>wan der dâ gewalt tuot,</i>
<i>den der dâ gewalt tuot zaller vrist</i>	<i>den machet schuldic sîn unquot.</i>

*sô wizzet vür die wârheit,
schulde ist ein grôz unsælekeit.
dem dâ der gewalt geschihet,*

*der hât an schulde teil niht,
sô sol er ouch niht haben teil
von rehte an dem unheil.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 110.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 51; VETTER 1974, S. 116f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 112f.

Motiv 81

›Der Gewalttätige empfängt Unfreude und Unseligkeit‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 73 ^r	fol. 38 ^v	fol. 37 ^v	fol. 37 ^v	fol. 41 ^r	fol. 41 ^v	fol. 43 ^r	fol. 49 ^v	fol. 38 ^v

Links am Bildrand steht ein Mann mit wirrem Haar und nur mit einem Tuch oder Rock bekleidet. Er wird gewaltsam an den Haaren gerissen. Seinen Schopf packt der unguete Mensch mit beiden Händen, während er sich zwei weiteren Personen zuwendet und diese fragt: »Was bringt ihr mir?« Die beiden Figuren tragen eine Stange, über die zwei leicht verkleinert dargestellte Personen gelegt sind. Die unbeschrifteten Träger antworten beide, dass sie Unfreude und Unseligkeit brächten. Diese sind als Personifikationen mit schlaffer Körperhaltung fast wie leblose Puppen über die Stange drapiert.

Diejenigen, die sich nicht gut verhalten, empfangen Unseligkeit und Unfreude für ihr böses Handeln (V. 4649–4651). Als Beispiel für das schlechte Verhalten eines Menschen wird im zugehörigen Motiv ein junger Mann, der als »unguter Herr« bezeichnet wird, gezeigt, der sich an einem augenscheinlich Hilfsbedürftigen gewaltsam vergeht. Als Lohn für diese Schuld bringt man ihm die personifizierten Laster der Unfreude und Unseligkeit. Der Misshandelte wird in fast allen Handschriften, ausgenommen S und D, leicht bekleidet dargestellt. Er wird als »der Arme« (A), »der Gute« (D) oder »die Geduld« (b) bezeichnet; meistens jedoch bleibt die Figur unbeschriftet. Unbeschriftet bleiben in allen Handschriften ebenso die Träger, die dem ungueten Menschen die Laster bringen. Bildaufbau und -erzählung sind in allen Handschriften sehr ähnlich. Ausnahmen bilden die Handschriften a und b. Während durch die fehlende Frage und die veränderte Körpersprache des ungueten Herrn in Handschrift b keine Kommunikation zwischen diesem und den Trägern stattfindet und somit der Zusammenhang zwischen beiden Szenen unverständlich wird, ist das Bildprogramm der Handschrift A komplett verändert. Ein leicht bekleideter Jüngling im Präsentationsgestus steht unterhalb des ungueten Herrn. Beide sind der rechten Szene zugewandt. Zwar fragt der Herr, was ihm gebracht wird, doch tragen die beiden unbeschrifteten Figuren die auf der Stange drapierten Laster in die entgegengesetzte Richtung.

Verse 4649–4651:

*Swenne der übel ie mêre tuot,
sô im ie mêr bringt sîn unguot
unvreude und unsælikeit.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 110.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 51f.; VETTER 1974, S. 117; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 113f.

Motiv 82

›Ein Mann wird trunken gemacht‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 75 ^r	fol. 39 ^r	fol. 38 ^v	fol. 38 ^v	fol. 42 ^r	fol. 42 ^r	fol. 44 ^r	fol. 50 ^v	fol. 39 ^v

In der Mitte des Bildes steht ein Mann mit erhobenem Weinbecher. Vor ihm steht ein weiterer Mann mit einer Kopfbinde, der beide Hände nach dem Gefäß austreckt und bittet: »Gib mir zu trinken«. Der mittlere ist im Begriff, ihm den Weinbecher zu überreichen mit der Aufforderung: »Trink schnell!« Hinter diesem steht eine weitere Figur, die auf den Trinker rechts im Bild zeigt und dem Mann mit dem Becher rät, diesen betrunken zu machen.

Die Intention, die hinter dem Handeln steht, bestimme das Urteil über eine gute oder böse Tat, schreibt Thomasin (V. 4753–4760). Wenn ein Mann bereits betrunken ist, solle man ihm keinen Wein mehr geben, das wäre schlecht. Das Motiv veranschaulicht eine solche Handlung mit willentlich schlechter Absicht. Das Angebot des gewünschten Getränks ist nicht per se schlecht. Erst die Aussage der rechten Figur, den Mann betrunken zu machen, verdeutlicht das Schlechte an der Handlung. Die Handschriften A, G, D und S zeigen im jeweiligen Bildprogramm eine enge Zusammengehörigkeit. Der mittlere Mann reicht den Becher dem Trinker, der danach verlangt. Der Trinker ist in A, G und S durch eine Kopfbinde ausgezeichnet; in Handschrift D trägt er eine tuchähnliche Kopfbedeckung. Die linke Figur fordert dazu auf, ihn betrunken zu machen. Dabei legt sie bestärkend die Hand auf die Schulter des mittleren Mannes (A, D) oder zeigt auf den Trinker (G, S). Die Bilder dieses Motivs weichen in den anderen erhaltenen Handschriften von diesem ursprünglichen Bildprogramm ab. Während die linke Figur noch immer die Intention der Handlung offenbart, tauschen der mittlere und der rechte Mann ihre Rollen. Der Mann hält den Becher und trinkt selbst, nachdem er zuvor nach dem Getränk gefragt hat. Der rechte fordert ihn auf, schneller zu trinken. Handschrift b zeigt wieder andere Spruchbänder. Der mittlere Mann, der auch in dieser Version trinkt, offenbart, dass er selbst trinken will, der rechte Mann jedoch verlangt dennoch nach dem Getränk.

Verse 4753–4760:

*Diu werc sint übel ode guot
dar nâch und man hât den muot.
ir sult ouch wizzen daz ein man
hât niht guot almuosen getân,*

*weiz er daz ein man trunken ist,
gît er im dan wîn ze der vrist.
swaz hiute in der werlde geschicht
mit übelem willen, ist guot niht.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 112.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 52; VETTER 1974, S. 117f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 114f.

Motiv 83

›Gott verhindert eine Gewalttat des Teufels‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 75 ^v	fol. 39 ^v	fol. 39 ^r	fol. 39 ^r	fol. 42 ^v	fol. 43 ^r	fol. 44 ^v	fol. 9 ^v	fol. 51 ^r	fol. 40 ^r

Ein Mann sitzt auf einer einfachen Thronbank. In seinem Rücken hat eine dämonische Gestalt einen schweren Hammer zum Schlag erhoben. Aus dem Himmel über ihm kommt eine Hand, die eine gedrehte Schlinge hält und um den Kopf des Hammers legt.

Thomasin schildert, dass die Macht des Teufels nicht böse sei, wohl aber sein Wille. Er vollbringe dort Schaden, wo Gott es wolle (V. 4795–4808). Gezeigt wird eine Situation, in welcher der Teufel dem Menschen schaden möchte. In den Handschriften wird das Eingreifen durch Gott unterschiedlich interpretiert. Je nachdem, wie die Schlinge um den Hammerkopf liegt, kann der Teufel zuschlagen oder nicht. So befindet sich die Schlinge in den Handschriften A, a und Erl auf der »falschen Seite« und würde ihn nicht abhalten. In den übrigen Handschriften könnte der Teufel vom Zuschlagen abgehalten werden. In Handschrift H hält eine Figur mit Nimbus, die aus den Wolken kommt, den Hammer mit den Händen zurück. Es gibt ein zusätzliches Spruchband, das den Teufel belehrt: »Du sollst nicht schlagen«. In Handschrift b spricht der Teufel: »Ich schlage ihn zu Tode«, und aus den Wolken wird erwidert: »Ich will ihn verstehen«. In Handschrift D stehen zwischen der Figur des Teufels und dem Mann die Worte: »Des Teufels Wille«.

In den Handschriften D und b sind die Darstellungen spiegelverkehrt.

Verse 4795–4808:

*Grêgôrîus, der heilege man
von dem man guotiu dinc kan
harte vil, wan er reit
mit gotes zungen swaz er seit,
er sprichet daz des tiuvels gwalt
sî übel niht: er sprichet halt,
er sî guot, aver sîn wille ist*

*übel, sprichet er, zaller vrist.
nu seht daz sîn gewalt ist guot
dâ von daz er dâ mit tuot
schaden dâ sîn got hengen wil.
sîn übel hilfet ouch vil
den guoten: swaz der übele tuot,
daz wetzet dem guoten sînen muot.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 112.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 53; VETTER 1974, S. 118; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 115f.; HELLGARDT 2019, S. 122–134.

Motiv 84

›Unterschiedliche ärztliche Behandlung‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 80 ^r	fol. 41 ^r	fol. 40 ^v	fol. 40 ^v	fol. 43 ^v	fol. 44 ^v	fol. 46 ^r	fol. 10 ^v	fol. 29 ^v	fol. 53 ^v	fol. 41 ^v

Das Bild zeigt in zwei Szenen die Behandlung eines Kranken. Links liegt ein kranker Mann im Bett. Der behandelnde Arzt mit Kappe und Umhang steht daneben, berührt den Kranken und rät ihm: »Das Schlafen ist für dich ungesund«. Rechts ist ein weiterer, nackter Kranker mit den Händen und Füßen an eine Säule gefesselt. Der Arzt, der die gleiche äußere Erscheinung hat wie die Figur am Bett, schneidet ihm mit einem Messer in den Rücken.

Thomasin vergleicht die unterschiedlichen Behandlungen eines Arztes mit dem Handeln Gottes (V. 5089–5106). Während der Arzt den einen durch Durst, Hunger und Glut heile, ihn vom Schlafen abhalte oder ihm mit einem Messer in den Rücken schneide, so behandle er einen anderen, indem er seinen Hunger stille und seinen Schlaf fördere. Auch Gott kuriere den Menschen mal durch Glück und mal durch Leid. Im Motiv werden zwei Behandlungsmethoden eines Arztes dargestellt: das Abhalten vom Schlafen und das Schneiden in den Rücken.

Um den Kranken vom Schlafen abzuhalten, berührt der linke Arzt ihn am Bart (a, G), am Mund (D), an der Hand (a) oder an der Brust. In vielen Bildern berührt er ihn gar nicht (H, Erl, U, W, b). Die zweite Figur des Arztes schneidet dem Kranken in den Rücken bzw. in die Seite. In Handschrift H bindet der Arzt ihn an die Säule. In Handschrift A ist der Kranke auf einer Pritsche festgebunden und der Arzt schneidet ihm mehrmals in den Oberschenkel.

Handschrift b stellt die Szenen spiegelverkehrt dar; das Bett wird nur durch die Decke und die verzierten Bettpfosten angedeutet.

Verse 5089–5106:

*Ein arzât der wol erzen kan,
der erzent dicke einn siechen man
mit durst, mit hunger und mit prant.
er bint in ûfzuo einer want,
er snîdet und stichet in vil hart.
eim andern rouft er sînen bart
und sîn hâr, wan er wil
daz er niht enslâfze vil.
sô machet er dem andern daz,*

*wie er müge slâfen baz
unde lât in hungern niht:
wir sehen wol daz ez geschiht.
alsam unser herre tuot,
swenner erzent unsern muot:
er erzent den mit sælikeit,
den andern erzent er mit leit;
er erzent uns zeinr ieglichen vrist
dar nâch und unser siechtuom ist.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 79; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 115.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 53f.; VETTER 1974, S. 118f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 116f.

Motiv 85

›Seine Tugenden begleiten einen Geächteten auch in die Verbannung‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 84 ^r	fol. 42 ^v	fol. 42 ^v	fol. 42 ^r	fol. 45 ^r	fol. 46 ^r	fol. 47 ^v	fol. 31 ^v	fol. 55 ^v	fol. 42 ^r

Mit Umhang und Hut bekleidet, sitzt links der Herr auf einer einfachen Thronbank und spricht eine Strafe aus: »Ich belege ihn sofort mit der Acht!« Der erste Vertreter des vor ihm stehenden Volkes bestätigt die ausgesprochene Ächtung des Herrn: »Er ist mit der Acht belegt!« Im Rücken des Volkes stehen weitere Figuren, die Gruppe der Tugenden. Rechts im Bild erscheint der geächtete Mann, der vom Herrn und dem Volk weggeht und seine Tugenden auffordert: »Kommt mit mir, meine Tugenden!« Diese stehen beständig zu ihm: »Wir weichen nicht von dir«

Lässt der Mensch von seinen Tugenden nicht ab, so sei er überall zuhause – auch in Not und Verbannung, schildert Thomasin (V. 5338–5348). Trage er hingegen keine Tugenden in sich, so sei er immer ein Verbannter. Das Motiv zeigt den geächteten Menschen, der trotz des Banns seine Tugenden behält, die ihm als Personifikationen folgen.

Die Handschriften a, G, S und D zeigen den Herrn auf der linken, die Handschriften a, U, W, E, H und b auf der rechten Seite sitzend. Die Anzahl der Personen in den Figurengruppen variiert. In den Handschriften A, G, S, und D kehrt der Geächtete den Tugenden den Rücken, winkt sie jedoch mit der Hand in seine Richtung. In den Handschriften a, U, W und b steht er ihnen zugewandt. In Handschrift E geht er von ihnen weg, blickt jedoch zurück. Die Figur des Geächteten fehlt in Handschrift H. Auch die Gruppe des Volkes und der Tugenden wird nicht geschieden; nur die Beischriften verweisen auf die unterschiedlichen Gruppen.

Verse 5338–5348:

*Daz getar ich räten wol,
daz in iemen müge vertriben:
wan bî im muoz beliben
daz er aller liebest hât.
swer sîn tugent niht verlât,
der ist dâ heime zaller zît,*

*swie verre halt sîn hûs lît.
hât er niht tugent unde guot
und hüfscheit in sînem muot,
wær er dâ heime zaller vrist,
wizzet daz er doch vertriben ist.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 82; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 118.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 54; VETTER 1974, S. 119; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 117f.

Motiv 86

›Himmelsweg und Höllenweg‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 86 ^r	fol. 43 ^v	fol. 43 ^v	fol. 43 ^r	fol. 46 ^r	fol. 47 ^r	fol. 48 ^v	fol. 32 ^v	fol. 56 ^v –57 ^r	fol. 43 ^v

Eine schematische Darstellung zeigt den Weg in den Himmel und in die Hölle. Ausgehend von einer mittleren Rundung führt ein Weg nach oben in eine blaue halbrunde Sphäre und der andere Weg nach unten in eine schwarze runde Sphäre, in welcher das Brustbild einer teuflischen Figur zu sehen ist.

Der Mensch habe jederzeit und überall Zugang zu einem Weg, der zu Gott führt, und zu einem Weg, der in die Hölle führt, schreibt Thomasin (V. 5479–5482). Veranschaulicht wird diese Vorstellung durch zwei in entgegengesetzte Richtungen verlaufende Geraden, die als Himmels- und Höllenweg beschriftet sind.

Die Darstellungen von Himmel und Hölle als Endpunkte der beiden Wege unterscheiden sich in den erhaltenen Handschriften. In den Handschriften A und G ist der Himmel als halbrunde Sphäre abgebildet. In Handschrift A endet der Weg in Wolkenbändern mit zwei roten Sternen. Der Himmel in den Handschriften a, U und W gleicht einer halbrunden Schale mit einer Fülle von Sternen und wolkenähnlichen Girlanden. Handschrift D zeigt diese Art der Wolkengirlanden als Halbkreise, über denen zwei Sterne und ein Halbmond zu sehen sind. Während in Handschrift E der Himmel als einfacher, goldgerahmter Kreis veranschaulicht wird, wird in Handschrift b das Brustbild eines Engels am oberen Ende dargestellt.

Die Darstellung der Hölle wird meist durch eine Teufelsfigur bewohnt, die als Brustbild abgebildet ist. In Handschrift A wird eine Art Höhle von zwei Drachen bewohnt. Der Höllenweg endet in Handschrift G in dem weit aufgerissenen Maul einer Bestie. Aus Platzgründen wird in Handschrift S die Darstellung der Hölle nicht am unteren Ende des Weges gezeigt, sondern an anderer Stelle im Text platziert.

Verse 5479–5482:

*Der wec in allen landen ist,
der hin ze got vert zaller vrist.
der wec in allen landen lit,
der hin ze hell vert zaller zît.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 120.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 54f.; VETTER 1974, S. 119; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 118f.; CURSCHMANN 1984, S. 255; SCHANZE 2009; WIESINGER 2017, S. 80–85.

Motiv 87

›Himmelsleiter‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 91 ^v	fol. 45 ^v	fol. 46 ^r	fol. 45 ^r	fol. 48 ^r	fol. 49 ^r	fol. 50 ^r	fol. 34 ^v	fol. 59 ^r	fol. 46 ^r

Auf einer Leiter klettert ein Mann empor. Oben endet die Leiter in einem blauen Halbkreis und unten in einem dunklen Loch, das durch einen Feuerkranz umrandet und von einer dämonischen Figur bewohnt wird. Die Sprossen nach oben werden mit Tugenden beschriftet: Demut, Freigiebigkeit, Freundlichkeit, Milde, Recht und Wahrheit. Die Sprossen nach unten sind gebrochen und mit Lastern beschriftet: Übermut, Gier, Hass, Zorn, Unrecht und Meineid. Der Kletterer befindet sich oberhalb der mittigen Wölbung. Teufel mit langen Haken versuchen, ihn nach unten zu ziehen. Die Haken sind beschriftet als »Haken des Adels«, »Haken des Reichtums« und »Haken der Lust«. Einer der Teufel meint, ihn bereits gefangen zu haben: »Helft mir, ich habe ihn erwischt!«

In einer längeren Passage beschreibt Thomasin den tugendhaften Aufstieg und den lasterhaften Abstieg des Menschen in einem *scalen*-Modell. Die Stiege hinauf zum obersten Gut, zu Gott, beschreibt er als eine Treppe (V. 5787–5788). Jede Treppe stelle dabei eine Tugend dar: Güte, Demut, Liebe, Sanftmut, Gerechtigkeit und Wahrheit. Der Weg zum niedersten Bösen in die Hölle bestehe aus Untugenden: Geiz, Übermut, Neid, Zorn, Unrecht und Lüge/Meineid. Während der Aufstieg beschwerlich sei und man *staeten muot* beweisen müsse (V. 5898), gleite man immerzu abwärts, wenn man einen Fuß auf die Treppe der Laster setze (V. 5884–5885). Die Stufen nach unten seien *nider gekêrt* (V. 5877), zusätzlich gebe es *sehs dinc*, die Haken der Teufel, die einen nach unten zögen: Reichtum, Herrschaft, Adel, Macht, Triebe und Ruhmsucht. Im Bild wird dieses Modell von Thomasin veranschaulicht und durch Figuren belebt. Dabei baut die Gestaltung auf dem ikonographischen Schema der ›Himmelsleiter‹ auf.

Handschrift A enthält die umfassendste Beschriftung. Der untere Teil der Leiter, die Lasterstiege, ist in den Handschriften A, G, S und D mit gebrochenen Sprossen dargestellt. Die Handschriften a, U und W zeigen Sprossen, die im Zickzack verlaufen. Ähnlich sind die Leitern in E und H gestaltet. Während in den anderen Handschriften die Bildtexte die Leitersymbolik und die einzelnen Stufen auf dem Laster- bzw. Tugendweg erklären, wird die Bezeichnung des Lasters oder der Tugend in den Handschriften E und H selbst zur Sprosse. In H werden zudem die langen Stäbe der Haken durch ihre Bezeichnung ersetzt. Unten mündet die Leiter in unterschiedlichen Darstellungen der Hölle: von Teufeln und Menschen bewohnte runde Räume (A, G, S, E) oder halbrunde Einblicke in ein lodernes Flammenmeer, in dem Menschen leiden (a, U, W). In Handschrift D führt die Leiter in den geöffneten Schlund einer dämonischen Kreatur. In den Handschriften b und H wird aus Platzmangel auf die Vergegenwärtigung der Hölle und des Himmels verzichtet. Die Anzahl der Haken variiert: In Handschrift D sind es sieben, in den Handschriften G, S, H und b nur fünf.

In Handschrift S wartet am oberen Ende der Leiter eine Darstellung Christi mit Kreuznimbus auf den Kletterer.

Verse 5781–5788:

Mir seit mîn sin und ouch mîn muot,
swaz hin zem oberisten guot
reichen sol, daz muoz vür wâr
wesen ûz erwelt gar.

diu stiege diu dar reichen sol,
diu sol gemacht sîn harte wol.
die steine die man dar in tuot,
die suln sîn gerlichen guot.

Verse 5877–5880:

die staffel sint nider gekêrt,
wan ir iegelîcher gert,
swer drûf trete, daz er valle nider
unde kome ouch nimmer wider.

Verse 5915–5931:

Nu sage ich iu waz zaller vrist
beidiu guot und ouch übel ist.
guot und übel heizet wol
daz uns werren unde helfen sol.
des tiuvels haken tuont daz,
wan dem wirt gelônnet baz
der sich sô habet zaller vrist
daz er niht gezogen ist
von den haken dar dâ lît

daz niderst übel zaller zît.
swer aver sich dar ziehen lât,
wizzet daz er gebiten hât
der haken durch unsælikeit:
si ziehent in ze grôzem leit.
die haken sint rîchtuom, maht,
adel, name, gelust, hêrschaft.
wizzet daz von den sehs dingen

Verse 5948–5999:

stîgen wil, hêrschaft unde guot
ziehent in snelle wider:
sô muoz er zer erge nider
vallen und ze der übermuot.
swer milt wil sîn, dem spricht daz guot
›du wilt werden gar ein wiht.
ein man ist âne guot ze niht.‹
swer diumüete ist, dem spricht hêrschaft
›dune hâst deheines herren kraft.
du möhtest dich schamen hart,‹
und bringet in in die hôchvert.
swer wirt hôchvertic durch sîn êre,
den vellet sîn êre ze sêre.
swer wil zer dritten staffel komen,
daz hân ich ouch wol vernomen

daz in adel ziuhet dan,
wan ir sult wizzen, swelich man
gedenket wie edel er sî,
er gewinnet einen nît dâ bî
daz einem andern man sî baz
denn im erboten, wizzet daz.
alsô ziuht in zaller zît
adel von liebe hin zem nît.
der kan sich bæslîch versinnen,
der daz nîdet daz er solde minnen.
swer zer vierden staffel komen ist,
den schündet sîn maht zaller vrist
daz er niemen vertragen sol
und ziuht in alsô harte wol
von der senfte hin zem zorn,

sô hât er den strîf verlorn.
 swenner vûrbaz treten wil
 hin zem reht, sô schadet im vil
 sîn gelust: swer wil gân
 nâch gelust, muoz daz reht lân.
 der gelust machet harte sleht
 den wec vom reht zem unreht.
 swer zer wârheit komen mac,
 der hüete sich vor des ruomes slac,
 wan ist er ein gananter man
 unde vrewet sich dar an,

der lâf gern liegen zaller zît,
 daz man von im sage wît.
 er muoz sich von der wârheit
 zer lûge seln und zem meinet,
 wan im hebt unhôh ob er liege.
 alsô ziuht in von der stiege
 der tugent sîn name wider,
 daz er zer andern stiege nider
 valle. des ist er vil gemeit,
 der doch niht kumt ûz dem leit:
 daz niderst übel mein ich dermite.

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 83–88; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 124–126.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 55f.; VETTER 1974, S. 119–121; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 119–121; WIESINGER 2017, S. 86–89.

Motiv 88

›Die Untugend mit Bittstellern und der enttäuschte tüchtige Mensch‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 98 ^r	fol. 48 ^v	fol. 51 ^r	fol. 48 ^r	fol. 51 ^r	fol. 52 ^v	fol. 53 ^v	fol. 38 ^r	fol. 63 ^r	fol. 49 ^r

Links im Bild hockt eine nackte Gestalt mit Zipfelmütze. Die personifizierte Untugend wirbt um die Gunst der fünf vor ihr stehenden Personen: »Kommt zu mir, wenn ihr Ehre begehrt!« Die Bittsteller streiten sich um ein Lehen des Lasters und tragen ihren Anspruch der Untugend vor. Der erste der Gruppe behauptet, seinem nebenstehenden Mitstreiter zuvorgekommen zu sein: »Ich habe (es) früher verlangt als du!« Der dritte fordert: »Gebt mir zu Lehen, dass ich geizig bin!« Der vierte erhofft sich durch seine Worte einen Vorteil: »Schmeicheln macht mich beliebt.« Der fünfte erstrebt den Wucher: »Dann gebt mir den Wucher zu Lehen!« Der letzte schließlich resigniert: »Ach, sie drängeln sich alle vor mich!«

Thomasin tadelt, dass die Lasterhaften mehr Aufmerksamkeit bekämen als die Tüchtigen (V. 6296–6308). Käme ein trefflicher Mann an den Hof, so schenke ihm der Herr keine Beachtung. Käme ein Wucherer dazu, müsse ihm der treffliche Mann Platz machen. Im Motiv wird veranschaulicht, wie sich die Beispielfiguren mit Wünschen nach schlechten Eigenschaften an ihre Herrin wenden und vor den letzten Bittsteller drängeln. Dafür wird ihnen von der personifizierten Untugend Ehre zugesichert.

Die Personifikation der Untugend wird meist als nackte Frau mit einer Zipfelmütze dargestellt. In Handschrift b trägt sie keine Kopfbedeckung und in Handschrift H wird das Laster als normal gekleideter Mann veranschaulicht. Die Figur sitzt in Handschrift G in der Luft, in den Handschriften A, S, D, U, W, E und H auf

einer einfachen und in a auf einer gepolsterten Thronbank. In Handschrift b steht sie. Die Anzahl der Bittsteller variiert, ebenso wie die Spruchbänder. In den Handschriften A, G, D, a, U, W und H sind es fünf Personen, die fünf (G, a, U, W) bzw. vier (A, D, H) Spruchbänder halten. In den Handschriften S, E und b sind es vier Personen, mit vier (S, E) bzw. drei (b) Spruchbändern.

In den Handschriften A und D sind die Bittsteller zu einer Zweier- und zu einer Dreiergruppe geordnet. Der letzte Bittsteller wird in einigen Handschriften (S, a) in abgewandter, reflektierender Haltung dargestellt (KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 121). In den Handschriften U und W wird er durch eine Gugel als Kopfbedeckung gekennzeichnet.

Verse 6296–6308:

*Nu handelt man baz die untugent
dan die tugent, daz ist wâr,
dâ von dring wir alle dar.
Kumt ze hove ein biderbe man,
den wil der herr niht sehen an:
kumt aver dar ein bæsewiht,
der kumt ân êre wider niht.*

*ob ein vrum man ze hove wære,
kæm danne dar ein wuocherære,
man hiet den biderben man vür niht.
als der bæse herre siht
den wuocherære, gewislichen,
im muoz der biderbe man entwîchen.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 89f.; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 129f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 56; VETTER 1974, S. 121; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 121f.

Motiv 89

›Eine angegriffene Eule und ein verhöhnter tüchtiger Mann‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 99 ^r	fol. 49 ^r	fol. 51 ^v	fol. 48 ^v	fol. 51 ^v	fol. 53 ^r	fol. 54 ^r	fol. 11 ^r	fol. 38 ^v	fol. 63 ^v	fol. 49 ^v

Rechts im Bild steht ein junger Mann mit beiden Füßen auf einer weiteren Figur, die er zusätzlich mit einer langen Lanze kraftvoll zu Boden drückt. Der tüchtige Mensch weist den unterdrückten schlechten Menschen an, nun still zu liegen. Links auf einer Thronbank sitzend, gibt eine Figur in rosafarbenem Gewand drei ihrer Untergebenen die Anweisung, sie zu rächen. Der Linke der drei Dienstmänner vermutet: »Nun wird er es wohl tun«, während der zweite fragt: »Siehst du, was er tun will?«. Der dritte zeigt über seine Schulter auf den Tüchtigen und spricht: »Seht, was der tut«. Über dem personifizierten Laster links wird eine Eule von drei hinabstürzenden Vögeln attackiert.

Die moralisch guten Menschen seien nur noch selten zu finden. Wenn sie sich aus der Verborgenheit trauen, würden sie von den Dienern der Schlechtigkeit verhöhnt (V. 6341–6352). Das Bild zeigt, wie das Laster der Schlechtigkeit ihre Untergebenen

zur Rache anstachelt. Dennoch dominiert das Gute. Ähnlich dem ersten Motiv steht der tüchtige Mensch auf dem schlechten und drückt ihn mit einer langen Stabgabel zu Boden (A, G, S, D); dies folgt der bildlichen Tradition der triumphierenden Tugenden. In den übrigen erhaltenen Handschriften ist die Betitelung der Figuren umgekehrt, so dass der Schlechte über den Tüchtigen siegt. Der am Boden Liegende wird am Kopf (a), am Hals (U), am Körper bzw. Arm (E, Erl) mit der Gabel hinuntergedrückt (a) oder mit einer Lanze gestochen (W, b). In Handschrift A liegt die personifizierte Schlechtigkeit, die über ihre Beischrift und die Physiognomie gekennzeichnet ist, selbst am Boden. Durch die Zeigegeste mit den gekreuzten Armen bekommt der dritte Dienstmann in A kompositorisch eine vermittelnde Funktion zwischen den beiden Szenen. In Handschrift H sind diese beiden räumlich voneinander getrennt in zwei Miniaturen dargestellt und werden nebeneinander, jeweils gerahmt in einer Textspalte, positioniert.

Das Motiv der Eule, die von anderen Vögeln angegriffen wird, ist sowohl in der ältesten erhaltenen Handschrift (A) als auch in Handschrift S nicht enthalten. In die Miniatur der zweitältesten (G) könnte der Auslöser dieses Zusatzes eine Lesart des Wortes »Unwille« in den Versen sein. Der Konflikt zwischen der Eule und den anderen Vögeln ist schon in der antiken Literatur zur Naturdeutung bekannt. Präsent ist das Motiv etwa in dem Märchen ›Die Eule‹ der Gebrüder Grimm. Es erzählt die Geschichte einer Eule, die nachts in die Scheune eines Bürgerhauses gerät und sich am Tag nicht mehr heraus traut – aus Angst vor dem Geschrei der anderen Vögel. Am Ende stirbt sie, weil die ungebildeten, törichten Menschen keine Eulen kennen, vor dem Tier erschrecken und die Eule samt Scheune niederbrennen. Auch das hinzugefügte Vogelmotiv unterliegt Veränderungen in der Überlieferungsgeschichte. In den Handschriften a, U und W greifen die Vögel den triumphierenden, schlechten Menschen an. Durch die Attacken auf die Stabgabel in Handschrift E wird der Schlechte abgelenkt und blickt die Tiere an. In Handschrift H ist nur ein Vogel im Flug dargestellt, der mit dem Spruchband in seinen Krallen zum Aufhören auffordert.

Verse 6341–6352:

*Die vrumen sint verborgen gar,
daz geloubet wol vür wâr.
swer nu niht verborgen ist,
wirt missehandelt zaller vrist.
der bæsen liute ist sô vil
daz sich der vrume niht zeigen wil.*

*wizzet daz der vrum man ist
der bæsen iule zaller vrist.
ob si in sæhen etewenn,
si schriren alle über den,
si træten ûf in mit den vüezen:
nu seht ob er sich bergen müez.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 130.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 57f.; VETTER 1974, S. 121f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 122f.

Motiv 90

›Ein Widder bekommt am Hof Vorrang vor Menschen
und ein Alter wird von einem Jüngling misshandelt‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 100 ^v	fol. 49 ^v	fol. 52 ^v	fol. 49 ^v	fol. 52 ^r	fol. 53 ^v	fol. 54 ^v	fol. 64 ^v	fol. 50 ^v

Links im Bild sitzt eine Figur mit Hut und Umhang auf einer einfachen Thronbank. Vor ihr aufgereiht stehen ein Ochse und vier Figuren. Der Thronende fragt die erste Person: »Wen willst du als Anwalt?« Der Gefragte zeigt auf den auf den Hinterhufen stehenden Ochsen, dreht sich zu seinem Hintermann um und spricht: »Ich nehme auf jeden Fall den Ochsen von dir«. Der Angesprochene hat den Arm in den Rücken seines Vordermanns gelegt und stimmt ihm zu: »Du hast richtig gehandelt«. Hinter den beiden steht ein junger Mann, der auf den bärtigen Alten hinter ihm zeigt und sagt: »Lass mich vor, alter Tor!« Der weise Mann erkennt enttäuscht: »So ist es jetzt um die Welt bestellt, in dieser Zeit!«

Thomasin schildert in den korrelierenden Versen die verkehrte Welt, in welcher sich der junge Tor vor den Weisen drängt und das Vieh mit der Zunge eines Menschen spricht (V. 6443–6451). Es sei Recht und Gesetz geworden, dass das Vieh für die Menschen spreche. Thomasins Bestreben im 5. Buch ist es, in einer längeren Passage an die Beständigkeit des Menschen und aller Lebewesen zu appellieren, die alle einen festen Platz in der Welt haben. Diese beiden Beispiele der verkehrten Welt, vor der Thomasin mahnt, werden in eine Szene überführt. Am Hofe bekommt das Tier Vorrang vor den Menschen und fungiert als Fürsprecher. In einer zweiten Szene wird gezeigt, wie der junge Mann sich vor den älteren drängt.

Diese zwei kleinen Szenen werden in den Handschriften unterschiedlich überliefert. Während die Handschriften G, S, a, U, W und b einen Ochsen als Fürsprecher abbilden, zeigen die Handschriften A und D einen Widder. Die Spruchbänder der zweiten Figur sind jeweils an den Bildinhalt angepasst.

In der zweiten Szene wird der Ältere nicht nur verbal, sondern auch durch den Einsatz des Ellenbogens in den Handschriften A und G nach hinten gedrängt. In den Handschriften U und H zeigt er auf den Älteren. Zumeist wird der Weise mit einem Bart als deutlich älter ausgezeichnet (A, G, D, S, a, U, b). Die Handschriften W und H gestalten die Figur ohne Bart, so dass er jünger erscheint.

Verse 6443–6451:

Der unwise wises zungen hât.

der wise kan niht geben rât.

vür den alten dringt der junge.

daz vihe hât eines mannes zunge

erwischet und wænt sprechen wol.

ein iegelîch man der sol

hinne vür sîn zunge hân

stille und sol daz vihe lân

reden, daz ist worden reht.

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 91; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 131.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 58; VETTER 1974, S. 122f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 123f.

Motiv 91

›Der habstüchtige Reiche bekommt Geld, der Bedürftige nicht‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 102 ^v	fol. 50 ^v	fol. 53 ^v	fol. 50 ^r	fol. 53 ^r	fol. 54 ^v	fol. 55 ^v	fol. 65 ^v	fol. 51 ^r

Auf einer Thronbank sitzt ein Herr mit Umhang und schüttet einem vor sich knienden Mann Münzen aus seinem Geldbeutel in den geöffneten Mund. Der kniende Reiche hat den Kopf weit in den Nacken gelegt. Begleitet wird er von der personifizierten Gier, die ihn auffordert: »Sperr richtig weit den Mund auf!« Hinter dem Herrn steht eine weitere Figur, die ihn bittet: »Herr, gebt auch mir!« Der Herr jedoch stellt fest bei seiner Tat: »Wenn er dessen bedürfte, gäbe ich ihm nichts.«

Den einen ersticke der Herr mit Reichtümern, schreibt Thomasin, den anderen lasse er in Armut zugrunde gehen (V. 6559–6580). Thomasin strebt die Förderung Bedürftiger an, die oft von ihren Herren nicht bedacht werden. Im Bild wird der Herr zwischen dem Reichen und dem Bedürftigen gezeigt. Während er ersterem das Geld in den Mund schüttet, wendet er sich von letzterem ab. Getrieben wird der Reiche zusätzlich von der Gier.

Das personifizierte Laster ist in allen Handschriften, ausgenommen H, weiblich dargestellt und greift dem Reichen unterstützend an die Schultern (A, D, H) oder an den Kopf (D). Der bedürftige Mann steht hinter dem Herrn und berührt ihn beim Sprechen zusätzlich in den Handschriften a, U, W, D und b.

Verse 6559–6580:

*Seht wie si gotes ê behabent,
die gotes ê enphangen habent,
daz die ze schuole verderbent
die umbe gotes ê werbent,
und der dâ heim unnütze ist
und ouch müezec zaller vrist,
dem gît ein herre swaz er wil.
dem gevellet lützel, disem vil.
dem gevellet lützel, wan er enmac
vor hunger lernen durch den tac.
sô schadet vil disem ouch:*

*swenn man ie mêr gît einem gouch,
sô er ie mêr nâch guote strebet
und enruochet wie er lebet.
seht wie der herre teilet wol
daz er nâch rehte teilen sol!
er ersticket einen mit guot
und læt den andern mit armuot
ân guote kunst gar verderben,
der wol kunst kan erwerben.
wirt danne von sînen schulden niht
der und dirre ein bæsewih?*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 96f.; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 132f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 58f.; VETTER 1974, S. 123; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 124f.

Motiv 92

›Höllensbad und Lasterkette‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 105 ^v	fol. 51 ^v	fol. 55 ^r	fol. 51 ^v	fol. 54 ^r	fol. 55 ^v	fol. 56 ^v	fol. 39 ^v	fol. 66 ^v	fol. 52 ^v

Eine nackte Person wird von drei dämonischen Figuren angegangen: Die linke überschüttet ihn mit heißer Glut, die untere beißt ihn und die rechte hält ihn an einer um den Hals gelegten Kette fest. Die Kette ist beschriftet mit verschiedenen Lastern: Gier, Reichtum, Übermut, Verachtung, Trägheit, Trinklust, Hurerei, Herrschaft, Geltungsdrang, Torheit, Begierde, Eitelkeit, Macht und Adel. Betitelt wird das Bild als »die Höllenstrafe«.

Die Kette aus Lastern, die ein Mensch zu Lebzeiten flechte, werde zur Geißel in der Hölle, warnt Thomasin (V. 6669–6763). Dargestellt wird eine Szene in der Hölle oder im Fegefeuer, in der ein Mensch seine Strafen erhält.

Die nackte Figur wird von drei bzw. zwei Teufeln (b) gequält. Einer hält ihn an seiner Kette fest, die mit den Lastern beschriftet ist. In den Handschriften a, U, W und E gleicht das Ende der Kette einem Wedel. In Handschrift b geben sich die Teufel Anweisungen, die nackte Gestalt festzuhalten und sie mit dem *bad* zu überschütten.

Die Handschriften S und D stellen die Lasterkette nochmals gesondert dar.

Verse 6753–6758:

*Diu keten die wir mit untugent
vlehten an alter und an jugent,
diu wirt ze helle stæln gar,*

*daz geloubet wol vür wâr.
seht, dâ mit wadelt man wol
swer dâ ze helle paden sol.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 134.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 59; VETTER 1974, S. 123f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 125f.

Motiv 93

›Der Wucherer und der Geldnehmer‹

A	G	War	S	D	a	U	W	Erl	E	H
fol. 110 ^r	fol. 53 ^v	fol. 6 ^v	fol. 57 ^v	fol. 53 ^r	fol. 55 ^v	fol. 57 ^v	fol. 58 ^r	fol. 12 ^r	fol. 41 ^v	fol. 68 ^v

Zwei Figuren stehen einander gegenüber. Die linke, der Wucherer, greift in einen Geldbeutel hinein. Die rechte Figur zeigt mit erhobenem Zeigefinger auf das Auge des Wucherers.

In einer längeren Textpassage schildert Thomasin die schlechten Eigenschaften eines Wucherers (V. 7023–7080). Dabei diene der Geldgeber immer dem Geldnehmer.

Der Wucherer hat in allen Handschriften einen Geldbeutel dabei, nur nicht in Handschrift H. Der andere Mann zeigt auf die Figur des Wucherers (U, W) bzw.

direkt auf sein Auge (A, G, S, War, Erl) oder berührt ihn an der Schulter (D, a). In Handschrift Erl ist die zeigende Figur weiblich.

In den Handschriften D, E und H wird der zeigende Mann zusätzlich beschriftet als tüchtiger Mensch, in H als *zerer* (jemand, der großen Aufwand macht) und in E gar nicht. In den Handschriften H und E unterhalten sich die beiden. In Handschrift H fragt der Wucherer, wann er sein Geld bekomme. Der andere Mann antwortet »Ich will es euch nicht versagen«.

Verse 7023–7080:

Der wuocherære ist vil gemeit,
 swenn man deheinn gebresten kleit,
 wan sô muoz man biten in.
 er dunket sich haben grôzen sin
 und gedenkt ›ich bin ein biderbe man,
 daz ich mîn dinc sô schaffen kan
 daz man mich muoz vlêgen sêre:
 ich sol noch gewinnen mêre.‹
 tærscher wuocherær, du bist
 betrogen gar mit dînem list.
 du wænest haben grôzen sin
 und ist ein tærscheit dîn gewin.
 nu sage, zwiu ist dir dîn guot?
 mir ist dermit baz gemuot,
 swenn du mirz lîhest. dun getarst
 sâ niht ezzen des du hâst:
 sô getar ich harte wol
 dîn guot zern als ich sol.
 bæsewiht wuocherære,
 jâ muostu sîn mîn kamerære.
 mir ist wol mit dînem quote,
 sô bistu, bæsewiht, mîn huote.
 nu hüete wol bî dînen ougen,
 daz du weder lût noch tougen
 niender rüerest mîn guot.
 ich wilz gar: mir ist ze muot
 daz ich mir lâze dâ mit sîn
 vil wundernwol, wan ez ist mîn.
 du sprichest lîht ›du muost mir

gelten swaz ich lîhe dir.‹
 sô mag ich sprechen wol vür wâr:
 ich gilt dirz niht: ich gibe dirz gar
 ze behalten, wan du bist
 mîn kamerære zaller vrist.
 und ob lîhte daz geschiht
 daz du sô lange lebest niht
 daz ich dirz gebe ze behalten,
 sô muoz ich danne selbe walten
 und phlegen der kamer mîn:
 daz lâze ich aver alsô sîn.
 du sprichest ›mag ichz niht geleben,
 sô muostuz mînen kinden geben.
 du wellest ez tuon ode niht,
 wizze ez dir ze tuon geschiht.‹
 ich gibez in ze behalten ouch,
 ob si dir volgent, wârer gouch!
 wan wellent si sîn wuocherære,
 si werdent ouch mîn kamerære.
 ›lîht daz si des enwerdent niht
 und daz in reht ze tuon geschiht
 dâ mit und ich gewonnen hân.‹
 nu sage mir, nerrischer man,
 waz mac dich gehelfen daz?
 dir wirt weder wirs noch baz.
 swenn du kumst in der helle grunt,
 dir wære lieber tûsent stunt
 daz du nien hetest gewonnen daz
 daz dir dâ vüezet gotes haz.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 138.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 59f.; VETTER 1974, S. 124; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 127.

Motiv 94

›Die Gier und die Feigheit als Ratgeber‹

A	G	War	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 115 ^r	fol. 55 ^v	fol. 6 ^v	fol. 60 ^v	fol. 55 ^r	fol. 57 ^v	fol. 59 ^v	fol. 60 ^r	fol. 43 ^v	fol. 70 ^v	fol. 56 ^v

Zwei Ritter stehen im Kampf mit erhobenen Schwertern voreinander. Hinter dem linken steht die personifizierte Gier und rät diesem: »Nimm das Pferd und fliehe!« Hinter dem rechten Ritter stehen die personifizierte Feigheit und ein gesatteltes Pferd. Das Laster hält den Ritter vom Schlag ab, indem es seinen Arm festhält, und spricht: »Fliehe, (sonst) bist du tot!«

Im Kampf haben lasterhafte Gesinnungen eine negative Wirkung, mahnt Thomasin (V. 7353–7368). Die Feigheit bringe Kargheit hervor und die Gier Furcht. Dargestellt wird eine Kampfszene, in welcher die Ritter schlecht von ihren lasterhaften Ratgeberinnen beraten werden.

Die Personifikation der Gier, die hinter dem rechten Ritter steht, redet auf ihn ein und hält ihn in einigen Bildern zusätzlich fest (A, D, H). Der Ritter hält sein Schwert erhoben über dem Kopf und seinen Schild vor sich. In den Handschriften A und D ist er von seinem Gegner abgewandt und trägt seinen Schild auf dem Rücken. In Handschrift H kniet er und blickt hinter sich zur Gier. Auch der zweite Ritter hat Schwert und Schild erhoben. In den Handschriften U und W trägt er den Schild auf dem Rücken. In Handschrift A haben beide Ritter nur ein Schwert. Die personifizierte Feigheit hält sein Schwert fest (A, G, S, H). Das Pferd wird in den Handschriften G und D nur zur Hälfte dargestellt. In den Handschriften S und E steht es in einem Torbogen, in H ist es umgekehrt dargestellt und in Handschrift b fehlt es. Hinter dem Pferd in Handschrift G steht eine lange Lanze. Pferd und Lanze wurden auch im Fragment War unter einer Übermalung gefunden und deuten auf das unfertige Motiv 94 im Fragment hin. In Handschrift A sind die Spruchbänder eingezeichnet, bleiben aber unbeschriftet.

Verse 7353–7368:

*Diu erge kumt von zageheit:
gebrestes vorht macht girescheit.
dem wirt vil lihhte an gesit
der nâch dem guot strebt imme strît,
und sô hât er sich und ouch daz guot
verlorn durch sînen gireschen muot.
swaz imme strît vrunt zageheit,
daz selbe vrunt diu girescheit.*

*der mac dâ biderben wol sîn swert
demz guot stritende niht dunkt wert.
swer im strît daz guot übersiht,
vil dicke im guot dâ von geschicht,
wan ez im belîbet gar,
swenner zerstært der vînde schar.
swer ze vruo suochet daz guot,
der hât verlorn swaz er getuot.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 142.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 60; VETTER 1974, S. 124f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 127f.

Motiv 95

›Kampf des guten Ritters gegen Untugenden‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 116 ^r	fol. 56 ^r	fol. 61 ^v	fol. 56 ^r	fol. 58 ^r	fol. 60 ^v	fol. 60 ^v	fol. 44 ^r	fol. 71 ^r	fol. 57 ^r

In vollem Galopp bezwingt ein Ritter (*der riche quote*) mit heruntergeklapptem Visier und erhobenem Schild die bereits am Boden liegenden anderen Ritter (*die untugende*) und drückt sie mit seiner langen Lanze nieder. Neun Geschlagene mit auffälligen, mützenartigen Helmen liegen mit geschlossenen Augen so übereinander, als seien sie von der Wucht des heranpreschenden Reiters alle in die gleiche Richtung gefallen. Weder Rüstung noch Schild konnte dem guten Ritter auf seinem Pferd standhalten.

Laster zu besiegen, sie zu Boden zu zwingen und nicht wieder hochkommen zu lassen ist wahre Ritterschaft für Thomasin (V. 7443–7450). Die gerüsteten Figuren, welche die Untugenden darstellen, liegen in allen Handschriften gehäuft übereinander, wobei ihre Anzahl variiert. Während sie in Handschrift A und D, welche die Szene seitenverkehrt abbilden, wirt durcheinander liegen und durch individuelle Merkmale von Kleidung und Kopfbedeckung unterschieden werden können, bilden die Untugenden in den übrigen Handschriften durch ähnliche bis gleiche Kleidung und Körperhaltung eine Art Kollektiv. Zwar sind die Figuren teilweise mit Waffen (A, a), Schilden (G, S, E) oder sogar beidem (U, W) ausgestattet, doch wird die dauerhafte Überlegenheit des einzelnen guten Ritters gegenüber der Schar gerüsteter Untugenden in den Darstellungen aller Handschriften deutlich.

Verse 7443–7450:

<i>Swer untugenden an gesît,</i>	<i>daz ist rîterschaft gar,</i>
<i>der strît einn rîterlîchen strît.</i>	<i>swenn man der untugende schar</i>
<i>jâ heize ich daz niht rîterschaft</i>	<i>ûf die erde bestriuwet nider</i>
<i>daz ein man bricht einen schaft.</i>	<i>und lât sî niht ûf komen wider.</i>

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 99; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 143.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 60; VETTER 1974, S. 125; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 128f.

Motiv 96

›Verstoßung Satans‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 119 ^r	fol. 57 ^v	fol. 63 ^v	fol. 57 ^v	fol. 60 ^r	fol. 62 ^r	fol. 62 ^v	fol. 46 ^r	fol. 73 ^r	fol. 59 ^r

Von oben stößt ein Engel, »die Gerechtigkeit Gottes«, mit einer langen Stabgabel einen Teufel nach unten. In einem flammenden Bottich steht ein weiterer Teufel, der den Gestoßenen mit einem gedrehten Strick, »sein Böses«, zusätzlich hinabzieht.

Sowohl durch die Gerechtigkeit Gottes als auch das Böse des Teufels werde der Satan vertrieben (V. 7649–7674). Gezeigt wird der Fall eines Teufels, der als Satan identifiziert werden kann.

Von oben wird der Teufel von einem Engel gestoßen (A, G, S, D, b). Dieser hat einen Nimbus in den Handschriften A und H; in D trägt er zusätzlich ein Schwert. Von unten wird der Stürzende zusätzlich gezogen (A, G, S, D, a, E, b). In den Handschriften U und W fehlen sowohl Stabgabel als auch Kette; die verkleinerte Figur des Teufels scheint vom Engel geworfen zu werden und im freien Fall zu sein. In Handschrift A hält der Engel den Teufel mit einer Schlinge fest. In Handschrift H kämpfen Engel und Teufel mit langen Schürhaken miteinander.

Verse 7649–7674:

*Sît der vîent wart vertriben,
alsô wir vinden geschriben,
durch sîn übel und gotes geriht,
sô sol unbillîch dunken niht,
ob uns güete dar bringen sol
unde gotes genâde wol.
wider des vîndes übel ist
unser guot zaller vrist.
dâ wider ist gegen gotes geriht
diu gnâde diu uns geschicht
von sîner gotlîchen güet,
owan wir werden min gemüet
dan uns verdienent unser sunde*

*die wir begên zaller stunde.
wær gotes gnâde und unser guot
niht, der vîent spræch ›man tuot
mir unreht‹: sus mac er niht
gesprechen, wan er ist durch geriht
und durch sîn übel komen dan.
sô ist gestigen dar der man
von gotes gnâde, wan got tuot
daz ein man hât quoten muot.
wære niht gotes geriht,
den tiuvel hiet ze helle niht
sîn übel brâht, daz ist wâr:
durch si beide muose er dar.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 145.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 60f.; VETTER 1974, S. 125f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 129.

Motiv 97

›Die Gnade Gottes empfängt den Guten‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 120 ^r	fol. 57 ^v	fol. 63 ^v	fol. 57 ^v	fol. 60 ^r	fol. 62 ^r	fol. 62 ^v	fol. 46 ^r	fol. 73 ^r	fol. 59 ^r

Ein guter Mensch (*Der gut man*) kniet vor einer bekrönten Frau (*Gottes genade*) und streckt ihr die Hände entgegen. In Begleitung seines eigenen Gutseins (*sin guote*), einer hinter ihm stehenden weiblichen Gestalt, die die Hände auf seine Schultern legt, wird er von der bekrönten Frau in der Himmelssphäre mit gütigem Blick empfangen. Die Gnade Gottes sitzt auf einer schlichten Thronbank, hat einen Umhang

um die Schultern über ihr weites Kleid gelegt und reicht dem Mann beide Hände, um ihn zu ihr in den Himmel zu führen.

Der Aufstieg in den Himmel wird dem Menschen durch sein allgemeines gutes Verhalten mit Hilfe von Gottes Gnade ermöglicht (V. 7686–7688). Die Handschriften A, G, D und S unterscheiden explizit zwischen irdischem und himmlischem Raum, indem die Himmelsphäre durch einen jeweils unterschiedlich verzierten gerahmten Kreis vom übrigen Pergamentgrund getrennt wird. Einzig die Arme des guten Menschen (und ein Teil des Körpers in G) dringen in die geschlossene himmlische Feste ein. In den Handschriften H, E, b, a, U wird auf die Darstellung der abgetrennten Sphäre verzichtet. Die personifizierte Gnade Gottes wirkt wie ein irdischer Herrscher, der in Handschrift H und in b statt mit einer Krone mit Hut auftritt. Erst durch die Beischrift wird ein Bezug zum himmlischen Raum deutlich. In den Handschriften a, U und W fungiert die Personifikation nicht mehr als Begleitung, sondern überreicht den deutlich verkleinerten Mann in die Arme der Gnade Gottes und bekommt so eine aktivere Rolle.

Verse 7686–7688:

*Sô sol erstîgen ûf dâ wider
diu irdische natûr durch guot
von gotes gnâde und durch diumuot.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 145.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 61f.; VETTER 1974, S. 126; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 130.

Motiv 98

›Der untätige Mensch‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 121 ^v	fol. 58 ^r	fol. 64 ^v	fol. 58 ^r	fol. 60 ^v	fol. 63 ^r	fol. 63 ^r	fol. 47 ^r	fol. 74 ^r	fol. 59 ^v

Rechts sitzt auf einer einfachen Thronbank ein junger Mann und hat die Hände in den Schoß gelegt. Links neben dem Untätigen steht die personifizierte Gedankenlosigkeit, die auf zwei weitere Figuren deutet und ihm sagt: »Siehe, das hast du von mir!« Von links naht die personifizierte Untätigkeit. Sie hat die Personifikation der Geschäftigkeit über die Schulter gelegt und sagt: »Siehe, das bringe ich dir!«

Niemand solle müßig sein, mahnt Thomasin (V. 7793–7800). Denn in der Muße entstände oft Unruhe, komme man auf falsche Gedanken. Veranschaulicht wird die Lehre in einer kleinen Szene. Die Beispielfigur des untätigen Menschen auf der heraldisch linken, also der schlechten Seite sitzt untätig herum. Die Gedankenlosigkeit kündigt ihm die nahende Geschäftigkeit an, die mit der Untätigkeit kommt.

Die Untätigkeit ist in allen Handschriften, ausgenommen H, als weibliche Figur dargestellt, die die personifizierte Geschäftigkeit über die Schulter trägt. Diese ist, abgesehen von Handschrift b, männlich. In den Handschriften a, U, W und E ist sie deutlich kleiner dargestellt. Die Personifikation der Geschäftigkeit ist außer in Handschrift H weiblich. In den Handschriften A, G, S, D, E, H und b blickt sie zum Untätigen und verweist auf die beiden Personifikationen, während sie in den Handschriften a, U und W der Untätigkeit und der Geschäftigkeit den Rücken zuwendet. In Handschrift b ergreift die Gedankenlosigkeit den Arm der Geschäftigkeit. Der untätige Mensch hat als Zeichen seiner Müßigkeit die Hände in den Schoß gelegt (A, G, S, D) oder vor der Brust verschränkt (a, U, W, E, H, b). Teilweise hat er zusätzlich die Beine überkreuzt (E, H, b).

Verse 7793–7800:

*Swelich man müezec ist,
der ist unmüezec zaller vrist,
wan er gedenket lîhte daz,
daz im wær ze houwen baz.*

*Dehein man sol müezec sîn:
swer müezec ist, der machet schîn
daz muoze dicke unmuoze bringet,
swenner mit ungedanken ringet*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 102; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 147.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 62; VETTER 1974, S. 126; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 130f.

Motiv 99

›Ein Herr gibt der Gier und dem Unrecht Vorzug vor der Freigebigkeit und dem Rechte

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 126 ^r	fol. 60 ^r	fol. 67 ^r	fol. 60 ^v	fol. 62 ^v	fol. 65 ^r	fol. 65 ^r	fol. 49 ^r	fol. 76 ^v	fol. 62 ^r

In der Mitte sitzt ein Mann mit Hut auf einer einfachen Thronbank. Von links treten die personifizierten Tugenden Recht und Freigebigkeit an ihn heran, von rechts kommen die personifizierten Laster Gier und Unrecht. Die Tugenden tragen eine Stange über der Schulter, an der ein Ring mit einer angedeuteten Pflanze im Inneren hängt. Das Recht hält eine Schalenwaage, die Freigebigkeit fragt den Thronenden: »Willst du, dass ich für dich Vorbereitungen treffe?« Der Mann antwortet ihr: »Ich habe es dafür getauscht«. Er zeigt dabei auf die Laster, die ebenfalls eine Stange auf den Schultern tragen, an welcher eine Reihe Geldbeutel befestigt ist. Während das Unrecht auch eine Schalenwaage hält, lockt die Gier den Herrn: »Komm herein in deine (Schatz-)Kammer«. Unter den beiden Figuren ist ein schwarzes Loch mit einer dämonischen Figur dargestellt.

Kümmerte man sich nur um seinen Gewinn, müsse einem auch der damit einhergehende Verlust bewusst sein, schreibt Thomasin (V. 8106–8118). Man wende sich der Gier zu und somit wende man sich ab von den Tugenden. Damit entscheide

man sich für den Weg in die Hölle. Veranschaulicht wird das durch eine Beispielfigur, die sich für die Verlockungen der Laster entscheidet und das Angebot der Tugenden ausschlägt.

Das Recht trägt als Attribut eine Schalenwaage, die in Handschrift H im Ungleichgewicht ist. An der Stange, die von den beiden Tugenden getragen wird, hängt ein Ring, dessen Inhalt variiert. In den Handschriften A, G und D handelt es sich um vegetabile Darstellungen von Pflanzen, Bäumen oder einer Landschaft, in S wird ein abstraktes Blatt dargestellt, in Handschrift H gleicht der Ring einem Vierpass, die Ringe in a, U, W, E und b bleiben leer. In den Handschriften A und D wird der getragene Ring als »Paradies« bezeichnet. Die Laster tragen eine unterschiedliche Anzahl von Geldbeuteln, die wie die Darstellung der Hölle im Stil der jeweiligen Handschrift gestaltet wird. In den Handschrift a, H und b fehlt die Höllendarstellung.

Verse 8106–8118:

*Ez schînet wol daz verslizen ist
dînes sinnes snîde gar,
wan dîn gewin kumt dar
da er verlust wol heizen mac
daz sehe wir wol durch den tac.
swenn du dich rüemest von gewinne,
sô soldest du haben ouch die sinne*

*daz du erkantest dîn verlust,
sô liezest du dîns ruomes glust:
8115 wan du hâst dîne milte verlorn,
die erge hâstu dir erkorn,
die tugent umb untugent gegeben,
und wænest nâch gewinne streben.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 150f.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 62f.; VETTER 1974, S. 126f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 131f.

Motiv 100

›Der gute Herr als Lichtträger‹

A	G	S	D	a	U	W	Erl	E	H	b
fol. 128 ^r	fol. 61 ^r	fol. 68 ^v	fol. 61 ^r	fol. 63 ^v	fol. 66 ^r	fol. 66 ^r	fol. 16 ^r	fol. 49 ^r	fol. 77 ^v	fol. 63 ^r

Ein Mann mit einer Kerze in der Hand steht vor einem kleinen zinnenbesetzten Turm, dessen Tür geöffnet ist. Dahinter verbirgt sich eine Sphäre mit mehreren bunten ineinanderliegenden Kreisen. Er verweist die ihm folgende Gruppe auf ein dunkles Loch, das zwischen dem Herrn und der Gruppe im Boden ist: »Hütet euch vor der Grube!« Das Volk fordert ihn auf: »Leuchte, damit wir sehen!«

Der Herr soll seinen Leuten mit einem Licht vorweggehen, dass sie ihm folgen können, ohne dass jemand fällt, verlangt Thomasin (V. 8241–8256). Wenn das Licht erlischt, so soll es schnellstmöglich wieder angezündet werden. Das geforderte vorbildhafte Verhalten eines Herrn wird getreu dem Sprachbild der Verse

veranschaulicht. Ein Herr schreitet seinem Volk mit einem Licht voraus und warnt sie vor der Grube.

Die Kerze des Herrn unterscheidet sich in ähnlicher Weise wie in Motiv 30. Das Volk besteht auf sechs (G), fünf (Erl), vier (A, S, a, U, W, H, b) oder nur zwei Figuren (D). Der Himmel hinter der Tür wird in Form ineinanderliegender bunter Kreise einer Sphäre dargestellt (G, S, Erl), die teilweise mit Sternen besetzt (A, D) oder durch ein Wolkenband verziert ist (a, U, W). Die Himmelscheibe fehlt in den Handschriften H und b. Die Grube befindet sich in den Handschriften A, G und S zwischen dem Herrn und dem Volk. In den Handschriften D, a, U, W, H und b ist es unterhalb oder zu Füßen der Figuren positioniert. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes ist die Position in Erl nicht zu bestimmen. Die Art und Weise der Darstellung der Grube variiert im Stil der jeweiligen Handschrift, ebenso wie die Höllendarstellung in Motiv 99.

Verse 8241–8256:

*Nu wil ich rât n den herren allen
daz siz lieht nien lâzen vallen,
wan si suln uns liuhten vor,
unz si uns bringent vür daz tor
dâ immer ist der sunne schîn:
si mugen gern dâ inne sîn.
swes lieht aver erloschen ist,
der zünde ez in kurzer vrist*

*und habe ez ûf vil wundernhô,
wan sô siht er und wir alsô
baz, und tuot er des niht schier,
sô vellet er und valle wir.
von rehte viel der in die gruob
der sîn lieht niht ûf enhuob:
von reht der in dem graben lît
der nahtes rîtet zaller zît.*

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 152.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 63; VETTER 1974, S. 127f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 132f.

Motive 101–107

›Artes liberales‹

A	G	D	a	U	W	Erl	H	b
fol. 138 ^v –139 ^r	fol. 65 ^v	fol. 65 ^v –66 ^r	fol. 67 ^v	fol. 70 ^{r+v}	fol. 70 ^{r+v}	fol. 19 ^r	fol. 82 ^{r+v}	fol. 67 ^v

Sieben gerahmte Miniaturen zeigen jeweils einen Lehrmeister als Vertreter der linken Seite, eine Personifikation einer der sieben Freien Künste auf der rechten Seite und zwischen den beiden einen charakteristischen Gegenstand oder eine figurale Graphik. Die Personifikationen werden als weibliche, auf einer Thronbank sitzende Figuren abgebildet, die Lehrmeister tragen zum Teil leicht individuelle Züge.

Im ersten Bild ist Priscian zusammen mit der personifizierten Grammatik dargestellt (Motiv 101). Beide sitzen jeweils auf einer Thronbank und halten zusammen

ein aufgeschlagenes Buch hoch, das mit *Phylosophi diffiniunt* beschriftet ist. Es ist ein Zitat der ersten beiden Worte Priscians Schrift ›Institutiones grammaticae‹.

Es folgt darunter eine Darstellung von Aristoteles und der personifizierten Dialektik (Motiv 102). Während die Personifikation rechts auf einer Thronbank sitzt, kniet der bärtige Aristoteles auf einem Bein vor ihr. Zusammen halten sie eine viereckige Tafel hoch, die durch diagonale Linien in vier Dreiecke aufgeteilt ist. Diese Dreiecke sind jeweils beschriftet mit: *omnis nullus contrariae, subalterne, subcontrariae quidam quidam non, contradictorie subalterne*. Das Oppositionsquadrat, das seinen Ursprung im Kommentar von Boethius zu Aristoteles' ›Peri hermeneias‹ hat, wird mit Worten der Beispielsätze zu den vier Aussagearten beschriftet, folgt dabei aber nicht der korrekten Reihenfolge und ist zum Teil unvollständig.

Im nächsten Bild wird Cicero als *Tulius* beschriftet zusammen mit der personifizierten Rhetorik dargestellt (Motiv 103). Zwischen ihnen hängt ein großes Schild an einem Haken und sie übergeben ein Schwert. Überschriften werden die Waffen mit *Age et defende* – Greif an un verteidige dich.

Die folgende Miniatur zeigt Euklid und die personifizierte Geometrie (Motiv 104). Sie halten jeweils einen Kreis in den Händen, die sich in der Mitte überschneiden und deren Mittelpunkt und obere Schnittstelle durch Linien verbunden sind. Die unten im Raum stehende Beischrift enthält eine Aufgabe: *Supra lineam datam triangulum equilaterum constituere* – Über einer gegebenen Linie ein gleichseitiges Dreieck erreichen. Die schematische Zeichnung zeigt zwar ein Dreieck, doch sind die Seiten gebogen.

Diesem Bild folgt eine Darstellung von Euklid und der personifizierten Arithmetik (*arithmetica*) (Motiv 105). Sie halten eine nach unten treppenförmig eingerückte Zahlentafel. Die untenstehende Beischrift erläutert: *De sulpa nascitur equaltera* (sic) – Aus der doppelten entsteht die anderthalbfache. Es spielt auf die Lehre der Proportionen an, die Boethius in ›De institutione arithmetica‹ beschreibt. Die Zahlen verdoppeln sich von links nach rechts gelesen und bilden die Summe in der darunter stehenden Zeile. Allerdings sind die Zahlen zum Teil fehlerhaft eingetragen.

In der folgenden Darstellung wird Milesius zusammen mit der personifizierten Musik dargestellt (Motiv 106). Auch sie halten eine schematische Zeichnung zwischen ihren Körpern in den Händen. Auf einem Stab sind die Ziffern 6, 8, 9 und 12 eingetragen, die durch Bögen oben und unten mehr oder weniger eindeutig miteinander verbunden werden. Der größte Bogen oben ist mit *Dyapason* (Oktave) beschriftet. Die zwei kleinen Bögen, die 6 und 9 und 8 und 12 verbinden, werden mit *Dyapente* (Quinte) betitelt. Der untere Bogen bleibt unbeschriftet. Im Rahmen oberhalb des Schemas wird dieses als *Sono proportio* (Verhältnis der Töne), das sich auf die Harmonielehre von Boethius stützt, wird aber nicht korrekt übernommen.

Die letzte Darstellung zeigt Ptolemäus und die personifizierte Astronomie (Motiv 107). Zwischen ihnen ist ein Messgerät an einem Haken im Rahmen aufgehängt. Betitelt wird dieses mit *Accipe solis altitudinem ascensum et considera* – Nimm die Sonnenhöhe und betrachte den Aufgangspunkt. Um ein Kreuz laufen zwei unterschiedliche große Kreise, die sich am Scheitelpunkt berühren. Das Astrolab zur

Winkelmessung am Himmel ist dabei so stark vereinfacht, dass es nur im Vergleich und durch die Beischriften erkenntlich bleibt.

In einem sehr langen Textabschnitt spricht Thomasin über die sieben freien Künste, die er zunächst in ihrer Begrifflichkeit erklärt (V. 8899–8914). Danach folgt eine Aufzählung gemäß von Trivium (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) und Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik Astronomie) (V. 8915–8920) und anschließend eine kurze Beschreibung der jeweiligen Lehrinhalte (V. 8921–8932). Danach nennt Thomasin zu den einzelnen Disziplinen folgende Repräsentanten (V. 8937–8958): Grammatik: Donat Priscian und Aristarch; Dialektik: Aristoteles, Boethius, Zeno und Porphyrius; Rhetorik: Civero (Tullius), Quintilian, Sidonius und Porphyrius; Musik Gregorius, Micalus und Thimotheus von Milet (Millesius); Geometrie: Thales und Euklid; Astronomie: Albumasar, Ptolemäus und Atlas. Anschließend misst Thomasin den einzelnen Künsten, die keiner der Lehrmeister in Vollkommenheit beherrsche (V. 8959f.), eine übertragene Bedeutung bzw. Fähigkeiten zu, die der Erwerb der jeweiligen Kunst mit sich bringt (V. 8999–9028).

Während die *Artes* im Text moralisiert werden, werden sie in den Bildern mit der jeweiligen Personifikation und einem der Vertreter mit operationalen Praktiken veranschaulicht. Damit verbleiben die Bilder in der Darstellungstradition der *Artes Liberales*.

In allen erhaltenen Handschriften sind die Miniaturen zu den Sieben Freien Künsten gerahmt. Die einzige Ausnahme bildet Handschrift b. In den Handschriften U und W ist die erste Darstellung (Motiv 101) ungerahmt und befindet sich wie in Handschrift A einzeln vor einem Seitenumbruch. Auch die Reihenfolge der dargestellten Disziplinen weicht in U und W von den übrigen Handschriften ab. In Handschrift a sind die Bilder in einem runden Rahmen eingefügt, sodass sie die Form von Medaillons haben.

Verse 8937–8958 (u. a.):

*die besten die wir an Grammaticâ hân
daz was Dônâtus und Priscjân:
Aristarchus man von rehte sol
under die besten zelen wol.
Dïaleticâ hât ouch ir diet:
die sint die besten die si hiet,
Aristôteles, Bôêcjus
Zênô und Porphirjus,
Rethoricâ diu hât niht gar
ân vrume liute bewîst ir schar.
Die besten wâren Tulljus*

*Quintiljân, Sîdônjus.
an Arismeticâ der beste was
Crisippus und Pîtâgoras.
an Musicâ Grêgorjus,
Timothêus, Millesjus.
an Gêometrie was Thâles
der tiurist und Euclýdes.
der Astronomie schar
was meister Albumasar,
Ptolomêus vaner was
und vorvehter Atlas.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 110; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 160.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 63–68; VETTER 1974, S. 128–130; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 133–141; WENZEL 1998B; LERCHNER 2002, S. 72f.; STOLZ 2004.

Motiv 108

›Treue und Mäßigung, Maßlosigkeit und Untreue‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 154 ^r	fol. 71 ^v	fol. 76 ^v	fol. 72 ^v	fol. 73 ^v	fol. 77 ^r	fol. 76 ^v	fol. 54 ^r	fol. 90 ^r	fol. 74 ^v

Vier weibliche Figuren halten eine lange Stoffbahn. Zu zwei Paaren gruppiert, stehen links die Personifikationen der Treue und Mäßigung, rechts die Personifikationen der Maßlosigkeit und der Untreue. Hinter den beiden Lastern steht stark gestikulierend eine weitere Personifikation der Maßlosigkeit. Mit erhobener Hand und erhöhter Position beobachtet sie die Figuren beim Teilen des Stoffes und treibt die beiden Laster an. Die Treue fordert: »Gib ihm richtig, was ihm zusteht, das verlange ich!« Die Mäßigung hält einen Maßstab in der Hand und erklärt: »Ich messe für ihn richtig gut«. Das Laster der Untreue fordert die Maßlosigkeit zum Betrug auf: »Beanspruche mit der Hand mehr!« Die Maßlosigkeit antwortet ihr: »Sei still, damit sie es nicht hören«.

Das Maß bringe alles in Lot, schreibt Thomasin (V. 9953–9959). Die Maßlosigkeit hingegen bringe Schaden und Schande, da sie nicht die Fähigkeit besitzt, irgend etwas ins Gleichgewicht zu bringen, denn sie sei dauerhaft gespannt und zusammengeschnürt zugleich. Veranschaulicht wird die Lehre in einer Beispielszene, in der personifizierte Tugenden und Laster eine Stoffbahn teilen. Während die Treue und Mäßigung auf ein gerechtes Teilen bedacht sind, versuchen Untreue und Maßlosigkeit, sie zu hintergehen. In ihrem Rücken wird die Maßlosigkeit ein weiteres Mal dargestellt, wie sie in unentspannter Körperhaltung die Laster vorantreibt.

In allen Handschriften, ausgenommen H, sind die Personifikationen weiblich. In Handschrift H sind ausschließlich Männer und das Tuch bzw. der Stoff, über den verhandelt wird, wiedergegeben. In Handschrift D ist die zweite personifizierte Maßlosigkeit ebenfalls männlich. In Handschrift A wird sie mit wirrem Haar und einem *mi-parti*-Gewand dargestellt. Die Figur fehlt in Handschrift b. In Handschrift D mahnt die zweite Maßlosigkeit, nicht ihren Vorteil zu verspielen.

In Handschrift A bleiben die Spruchbänder unbeschrieben.

Verse 9953–9959:

*Diu mâze mizzet aller slaht,
unmâze hât niht die maht
daz si mezze ihtes iht.
si ist gestraht und mizzet niht,*

*si ist gestraht unde gesmogen.
si ist diu senewe und der bogen
unde mac râmen niht.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 124; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 172.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 68; VETTER 1974, S. 130f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 141.

Motiv 109

›Der abgelenkte Beter‹

A	G	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 157 ^v	fol. 73 ^v	fol. 78 ^r	fol. 74 ^r	fol. 75 ^r	fol. 78 ^v	fol. 78 ^r	fol. 56 ^r	fol. 91 ^v	fol. 76 ^r

Auf den Knien und mit zusammengelegten Händen betet eine Figur vor einem Altar, der sich in einer Kirche befindet. Hinter dem Betenden befindet sich eine weitere Figur, die ihm eine Hand auf die Schulter legt und ihn zu etwas anderem verleiten will: »Los, komm tanzen!« Der Betende blickt zur Personifikation der Gedanken und antwortet: »Warte noch einen Moment«.

Besonders bei einem langen Gebet lasse man sich zu schnell von seinen Gedanken abbringen, mahnt Thomasin (V. 10.187–10.200). Veranschaulicht wird dies durch eine Beispielfigur eines Betenden, der von der Personifikation seiner Gedanken vom Beten abgehalten und zum Tanzen verführt wird.

Der personifizierte Gedanke ist in den Handschriften A, G und S männlich, in den übrigen Handschriften weiblich. Die Figur legt dem Betenden in den Handschriften a, G, S und D zur Unterstützung ihrer Rede die Hand auf die Schulter. Der betende Mann hat die Hände zusammengelegt (G, S, E, b), gefaltet (a), erhoben (U, W) oder vor dem Körper verschränkt (A, D). Er wendet sich ab vom Altar und blickt den personifizierten Gedanken an; in den Handschriften a, U und W blickt er zum Altar. Die Abbeviatur einer Kirche wird in den Handschriften ganz unterschiedlich abgebildet. Außer in den Handschriften E und a hängt in allen Handschriften im dargestellten Altarraum das ewige Licht. In den Handschriften A, G, S, a, U und E liegt ein Tuch auf dem Altar. In den Handschriften G und a befinden sich darauf eine bzw. zwei Kerzen. In Handschrift A steht auf dem Altar ein einfaches Kreuz, in Handschrift E eine Marienstatue und in den Handschriften U und W ein aufgeschlagenes Buch. In Handschrift b wird kein Altar dargestellt.

Verse 10.187–10.200:

<i>Ez ist guot, swer ze kirchen ist:</i>	<i>›kurz gebet der himel port,‹</i>
<i>man möht doch sîn sô lange vrist</i>	<i>wan swer ze lange biten wil,</i>
<i>dâ daz ez niht guot wære.</i>	<i>gewinnet andr gedanke vil.</i>
<i>daz gebet ist got unmære</i>	<i>lanc gebet wære guot,</i>
<i>daz man ze kirchen alsô tuot</i>	<i>möht man dâ haben sînen muot,</i>
<i>daz man ze market hât den muot.</i>	<i>gedenket man aver anderswâ,</i>
<i>dâ von ist geschriben dort</i>	<i>sô wære daz kurze bezzer dâ.</i>

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 174.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 68f.; VETTER 1974, S. 131; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 142.

Motiv 110

›Andrang Reisewilliger auf ein zum Reichtum aufbrechendes Schiff‹

A	G	D	a	U	W	E	H	b
fol. 173 ^v	fol. 80 ^v	fol. 81 ^r	fol. 81 ^v	fol. 86 ^r	fol. 85 ^r	fol. 63 ^v	fol. 99 ^r	fol. 83 ^v

In einem Boot sitzt eine bärtige Figur mit Kapuze, hinter der sich eine kleine Bank mit einem Berg von Münzen befindet. Drei Personen drängen auf das Boot, ihnen setzt der Steuermann entgegen: »Haltet an, ihr seid zu viele!« Die Reisewilligen tragen prall gefüllte Geldbeutel und versuchen dennoch, einen Platz für die Fahrt zu bekommen. Der vordere sagt: »Ich bin doch der erste gewesen!«, während der andere spricht: »Meiner Treu, ich bleibe hier nicht!«

Wenn materielle Güter »die Gottesfahrt über das Meer« entlohnen würden, so wäre der Andrang der Reisewilligen kaum zu bremsen, schildert Thomasin (V. 11.313–11.330). Eine Fahrt (wahrscheinlich zum Kreuzzug) koste viel, deswegen ist diese Unterstützung den Menschen häufig zuwider. Dargestellt wird eine mögliche materielle Entlohnung für die Überfahrt als ein Schatz bzw. eine Anhäufung von Münzen, die auf der anderen Seite warten. Die Reisewilligen drängen in zu großer Zahl auf das Boot und sind alle bereit, die Fahrt zu bezahlen.

Der Steuermann wird in den Handschriften A, G, D, E und H bärtig mit einer besonderen Kopfbedeckung dargestellt. Die drei (A, G, D, a, U, W, E) bzw. zwei (E, H) Reisewilligen tragen Geldbeutel mit sich. In den Handschriften A und D ist der erste bereits an Bord gestiegen. Das Boot wird in Handschrift A mit einem Mast mit Wanten und in b mit einem zoomorphen Bug dargestellt.

Verse 11.313–11.330:

*Alsam sprich ich, ein ieglich man,
der dâ kan und niht enkan,
mac vil lîhte geben den rât
daz man die gotes vart lât
über mer, wan swer dar wil
varn, ez muoz in kosten vil.
wesse wir dâ iht gewinnes,
der bedorft wol grôzes sinnes
der uns daz erwern wolde,*

*daz man dar niht varn solde.
man mag uns ouch daz râten wol
daz man dar zuo niht helfen sol.
diu stiure ist uns vil unmare
dâ von der biutel wirt lære.
solt ein phenning zehen bringen,
man sæhe einn vür den andern dringen
mit ir bîgürteln alle dar:
si würden ûz geschüttet gar.*

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 138; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 174.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 69; VETTER 1974, S. 131–133; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 142f.; WENZEL 2006A, S. 20–24.

Motiv 111

›Ein Mann zeigt auf den Hochmut eines anderen, vergisst aber die eigenen Laster‹

A	G	Gr	S	D	a	U	W	E	H	b
fol. 195 ^v	fol. 89 ^f	S. 225	fol. 84 ^f	fol. 90 ^f	fol. 81 ^v	fol. 95 ^v	fol. 94 ^f	fol. 73 ^v	fol. 108 ^f	fol. 93 ^f

In blauem Gewand und mit blondem lockigem Haar steht eine männliche Figur links im Bild. Der Hochmütige trägt eine Krone, hat die Hände in die Hüften gestützt und blickt frontal zum Betrachter. Auf einer einfachen Thronbank daneben sitzt eine weitere männliche Figur, die sich zu ihm umdreht und ihn kritisiert: »Wie hochmütig der ist!« Neben dem Kritiker stehen drei personifizierte Laster mit unterschiedlichen Waffen. Der Zorn hält ein Schwert in beiden Händen und spricht zum Kritiker: »Ich erinnere dich daran, dass ich da bin«. Hinter diesem steht die Trinklust mit einer schweren Keule in der Hand und sagt dem Kritiker: »Ich bin auch hier mit dir«. Auch das letzte personifizierte Laster, die Unkeuschheit mit einem langen Stab in der Hand, erinnert den Mann: »Ich weiche niemals von dir!«

Häufig erkenne man die Laster bei den anderen und übersehe das eigene lasterhafte Verhalten, mahnt Thomasin (V. 12.761–12.784). Von den angesprochenen Lastern im Text werden drei als die Beispielfigur des Kritikers begleitende Personifikationen abgebildet. Der Kritiker bemerkt den Hochmut der linken Figur und wird von den Personifikationen eindringlich daran erinnert, dass sie ihn stets begleiten.

Der Hochmütige wird in allen Handschriften stehend dargestellt. Nur in Handschrift A sitzt er in einem quergestreiften Gewand auf einem Löwen-Klappstuhl. In den Handschriften A, G, Gr, S, D, U, E und H hat er die Hände demonstrativ auf die Oberschenkel oder die Hüfte gestützt. Er blickt frontal zum Betrachter (A, G, Gr, S), zum Kritiker und den Tugenden (U, W, E) oder ist von diesen abgewandt (D, H, b). Die Personifikation des Zorns hält ein Schwert in einer oder beiden Händen. In H hat die Figur das Schwert zum Schlag über den Kopf erhoben. Die personifizierte Trinklust hält eine Keule, wobei ein Teil der Keule die vor ihr stehende Figur überschneidet (A, G, Gr, S). In b hat sie die Keule über die Schulter gelegt; in H hält das Laster ein Schwert. Die letzte Personifikation, die Unkeuschheit, hält einen langen Stab an den beiden anderen Lastern vorbei auf den Kritiker gerichtet. In D ist am Stab eine Gabel, mit der der Kritiker nach vorn gedrückt wird. In Handschrift b hält das Laster keine Waffe. Das Spruchband der letzten Figur ist in W unbeschriftet.

Verse 12.761–12.784:

Swer einen andern schelten wil,

er sol ê gedenken vil

waz ouch an im selbem sî

und sol sich hûeten wol dâ bî

daz er daz niht verwîzen sol

daz er an im erkennet wol.

ein ieglich man wær hûfsch genuoc,

wær er sô vrum und sô geuoc

daz er erkant sîn unhûfscheit,

sîn unzuht, sîn unstætekeit

an im sô wol sô er tuot

an eins andern mannes muot.

der selbe hât untugende vil,

der nimt niht war unde wil

merken swaz ein ander tuot
und sprechen ez ensî niht guot.
swer merket eins andern leckerheit,
merke ouch an im die trâkeit.
ob aver er niht træge ist,

sô merke zuo der selben vrist
sînn zorn ode sîn trunkenheit,
sîn erge ode sîn girescheit,
sîn unkiusche ode sîn übermuot:
er tuot rehte, ob erz tuot.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 203.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 69f.; VETTER 1974, S. 133; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 143f.; OTT 2002a, S. 41.

Motiv 112

›Die Freigebigkeit als Herrin in Begleitung dreier Tugenden‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 210 ^r	fol. 94 ^v	fol. 89 ^v	fol. 96 ^r	fol. 96 ^v	fol. 101 ^v	fol. 100 ^r	fol. 113 ^v	fol. 99 ^r

Links ist eine kirchenähnliche Architektur einer Burg mit Drei- und Vierpass-Fenstern dargestellt: ein zinnenbesetzter, massiver Turm, zwei kleinere, schlanke runde Türme mit spitzem Dach und ein Torbogen. Aus dem Tor kommen vier Figuren. Die ersten drei bilden eine Gruppe unspezifischer personifizierter Tugenden. Eine der Tugenden trägt eine grüne, dreiblättrige Pflanze in der Hand. Hinter ihnen, noch halb im Tor, steht die personifizierte Freigebigkeit.

In den korrelierenden Versen spricht Thomasin über die Tugend der Freigebigkeit (V. 13.677–13.698). Sie sei die *tugende frouwe*, wer sie in jungen Jahren hat, der besitzt sie auch im Alter. Die Personifikation der *milte* wird im Motiv gesondert zu einem Tugenden-Kollektiv veranschaulicht.

In den Handschriften A, G, D und H wird die personifizierte Freigebigkeit abge-sondert von der Gruppe der Tugenden dargestellt. In den Handschriften a, U, W, S und b stehen alle vier Personifikationen gestaffelt hintereinander und dicht beisammen. In Handschrift G hält eine der Tugenden eine dreiblättrige Pflanze in der Hand, in Handschrift D trägt die vorderste eine Sonnenmonstranz. In Handschrift b sind nur drei Personifikationen dargestellt, die Spruchbänder halten, in denen ihre jeweilige Eigenschaft erläutert wird.

In Handschrift S ist die Darstellung spiegelverkehrt.

Verse 13.677–13.698:

Die tugende die sint gar enwiht,
ziert mans mit der milte niht.
sîn milt hât ouch niht milte kraft,
swer anders ist untugenthafft,
wan als ich gesprochen hân,
die andern tugende suln gân

vor und diu milte sol
nâch gên, sô vert diu schar wol.
daz ist ein reht, dâ von ich hân
von der milte unz her verlân,
wan ich von ir nâch sagen sol,
sît si nâch gêt sô wol.

Der juncvrouwen gesinde hât
reht daz ez ûz der kemenât
vor der vrouwen treten sol.
dâ von stêt ouch daz harte wol
daz man die milte hinder schouwe,

wan si ist der tugende vrouwe.
diu milte ist wol vrouwe der tugent:
swer si hât in sîner jugent,
der hât si vür die wârheit
in alter und in kintheit.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 214.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 70; VETTER 1974, S. 133f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 144f.; OTT 2002a, S. 41.

Motiv 113

›Der unwillige Geber‹

A	S	D
fol. 218 ^v	fol. 94 ^r	fol. 99 ^v

Eine Figur steht zwischen zwei weiteren. Rechts rät die personifizierte Freigiebigkeit dem Mann: »Gib es ihm freundlich«. Unterstützend legt sie die Hand auf seinen Arm. Während die linke Figur fordert: »Sieh mal, gib mir das!«, ist der Geber in der Mitte unzufrieden mit seiner Entscheidung: »Verdammt, nimm es, der du allen Heiligen verhasst bist!« Er steht in gedrehter Körperhaltung und blickt zum Bittenden mit geneigtem Kopf über die Schulter zurück und greift sich ins Haar – er scheint unentschlossen in seinem Handeln zu sein.

Im Anschluss an die Charakterisierung der Freigiebigkeit als Tugend erläutert Thomasin die Art und Weise des Gebens. Die innere Haltung solle der Handlung nicht widersprechen und wenn man etwas gebe, so soll man dies mit Freude machen (V. 14.317–14.324). Dargestellt wird die Lehre Thomasins in einer kleinen Beispielszene, die ein negatives *exemplum* veranschaulicht. Die personifizierte Freigiebigkeit fungiert als Ratgeberin eines unwilligen Gebers.

Das Motiv ist nur in den Handschrift A, S und D erhalten. Für die übrigen Handschriften ist das Fehlen durch Blattverlust auszuschließen. Das Motiv ging vermutlich innerhalb der Überlieferung verloren.

Während der unwillige Geber in den Handschriften A und S durch seine Körperhaltung als unentschlossen gekennzeichnet wird, überreicht er in Handschrift D dem Bittenden einen Blumenstrauß.

In Handschrift S finden sich zwei weitere Motive, die den Akt des Schenkens in kleinen Beispielhandlungen veranschaulichen. Beide zusätzlichen Motive sind ähnlich aufgebaut, es ändert sich lediglich der Dialog und die Gestaltung der Figuren.

In **Motiv 124** rät die personifizierte Freigiebigkeit dem Geber: »Schenke sehr schnell«. Dieser überreicht der linken Figur einen nicht genau zu identifizierenden Gegenstand und gibt sich gefügig: »Ich tue es, ich tue es«.

In **Motiv 125** rät die personifizierte Freigiebigkeit: »Schenke die verlorene Gabe«. Der unwillige Geber ist thronend als Herr dargestellt und als »der Geizige« betitelt. Er ist nicht überzeugt von seinem Handeln und bekundet: »Ach, das ist schade«.

Beide Motive beziehen sich auf weitere Versstellen, in denen Thomasin ähnliche Situationen schildert.

Verse 14.317–14.324:

Swer mit vreude geben wil,
er gebe lützel ode vil,
wizzet daz er genuoc gît:
guot herze machet zaller zît
kleine gâbe genæme und guot,
sô machet ein swacher muot
sô ungenæm die gâbe grôz
daz si der kleinn niht sint genôz.
swelich man sô bæse ist
daz er suochet zaller vrist
werwort ze vüresagen

unde phlît sîn nôt ze klagen
und wie vil er geben sol,
der verseit niht ze wol.
der ist der milte gar unnütze,
swer bæsert sîn anlütze,
swenner gît: wizzet daz,
und gæbe er niht, er tæte baz.
swer mit vorht gît daz er gît
und widerziehent zaller zît,
der ist voller zageheit
und ist gelîch dem der verseit.

Übersetzung: GIBBS/McCONNELL 2009, S. 221.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 70f.; VETTER 1974, S. 134; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 145f.

Motiv 114

›Der Wolf beim Unterrichts‹

A	G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 224 ^v	fol. 99 ^f	fol. 96 ^f	fol. 102 ^f	fol. 101 ^f	fol. 106 ^v	fol. 104 ^v	fol. 117 ^v	fol. 103 ^v

Eine männliche Figur mit Gelehrtenkappe sitzt auf einer einfachen Thronbank. Über seinem Kopf hat der Mann eine Geißel zum Schlag erhoben. Vor ihm sitzt ein Wolf, welchem er eine Tafel mit dem *Pater noster* hält. Der Lehrer fordert den Wolf auf: »Beeil dich und fang an zu sprechen!« Der Wolf ist abgewandt und betrachtet ein Lamm, das hinter ihm springt.

Egal wie viele Vaterunser man einem Wolf am Tag auch vorspreche, er werde nichts anderes sagen als »Lamm«, erklärt Thomasin (V. 14.712–14.724). Dieses Sprachbild dient als Vergleich zu den Unwilligen, die sich auch durch den ›Welschen Gast‹ nicht belehren lassen werden, egal wie groß die Mühe ist. Dargestellt wird im Motiv ein Lehrer, der unter Androhung von körperlicher Züchtigung einem Wolf das Sprechen des Vaterunser beibringen will, während dieser unaufmerksam ist.

Der Lehrer sitzt auf einem Schemel oder einer einfachen Thronbank. Drohend hält er eine Geißel (A, G, S, D) oder eine Rute (a, U, W, H, b) zum Schlag erhoben. Er hält zumeist in der anderen Hand eine Tafel oder ein aufgeschlagenes Buch (H). Der Gegenstand ist mit den Anfangsworten des *Pater noster* beschriftet. Im Buch in Handschrift H steht *ia ia ia ia*, dennoch fordert der Lehrer im Spruchband, das Vaterunser zu sprechen. In den Handschriften a und b verweisen Beischriften auf den Lehrgegenstand, der physisch im Bild nicht vorhanden ist. Der Wolf wird meist auf den Hinterbeinen in sitzender Position gezeigt. In Handschrift D wird er von einem Wolfsjungen begleitet. Das Lamm steht hinter ihm und wird in den Handschriften A und D grasend dargestellt.

In Handschrift D ist das Bild spiegelverkehrt abgebildet.

Verse 14.712–14.724:

<i>Ziehen dervon ez ist verlorn</i>	<i>zeim ôren ûz, zem andern in.</i>
<i>swaz man dem wolf gesagen mac</i>	<i>wie möhte dâ belîben sin</i>
<i>pâter noster durch den tac,</i>	<i>dâ man dar nâch gedenket niht?</i>
<i>wan er spricht doch anders niht</i>	<i>wizzet daz ein bæsewiht</i>
<i>niwan lamp. alsam geschiht</i>	<i>mac sîne gedanke niht twingen</i>
<i>dem bæsen man; swaz man im seit,</i>	<i>ze guot von unnützen dingen.</i>
<i>daz vert vür die wârheit</i>	

Übersetzung: WILLMS 2004, S. 168; GIBBS/McCONNELL 2009, S. 226.

Literatur: WACKERNAGEL 1848; OECHELHÄUSER 1890, S. 71f.; VETTER 1974, S. 134; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 146f.; KÜHN 2002, S. 204.

Motive 115–119

›Empfang der siegreichen Tugenden‹

G	S	D	a	U	W	H	b
fol. 100 ^{r+v}	fol. 96 ^v	fol. 102 ^r	fol. 101 ^v	fol. 106 ^v	fol. 104 ^v , 106 ^r	fol. 117 ^v	fol. 104 ^r

Die personifizierte Tugend sitzt auf einer einfachen Thronbank und begrüßt ihre Kämpferinnen nach der erfolgreich gewonnenen Schlacht (Motiv 115). Die vier Personifikationen der Beständigkeit, Mäßigung, Recht und Freigiebigkeit haben ihre Waffen und Schilde niedergelegt. Die Spruchbänder der Figuren bleiben leer. In den darauffolgenden Bildern (Motive 116–119) werden jeweils die siegreichen Tugenden gezeigt, wie sie von weiteren tugendhaften Personifikationen bewirtet werden. Erst sitzt die Beständigkeit am Tisch, der die Zuversicht und die Wahrheit Speisen bringen (Motiv 116). Darunter sitzt das Recht, das von der Zucht und der Verständigkeit bedient wird (Motiv 117). Diese Bewirtungsszenen werden auf der folgenden Seite um zwei weitere ergänzt, die nebeneinander in der gleichen gelben Rahmung angeordnet sind. Links werden der Mäßigung von der Keuschheit und

der Demut Speisen gebracht (Motiv 118) und im rechten Bild sitzt die Freigiebigkeit, die von der Liebe und der Treue bewirtet wird (Motiv 119).

Ohne eine direkte Bindung an die Verse des Lehrgedichts wird der bildliche Rahmen mit diesen Schlussbildern geschlossen. Nach der Schlacht gegen die Laster, zu denen die personifizierte Tugend in Motiv 4 aufgerufen hatte, werden sie gezeigt, wie sie Rüstung, Waffen und Schilde abgelegt haben und ihren Triumph feiern.

Die Wappen auf den Schilden (Motiv 115) sind in den Handschriften G und S ähnlich. In Handschrift H sind die einfarbigen Schilde jeweils mit einem Schwert zusammengelegt und in einer abgetrennten Bildfläche dargestellt. In Handschrift b liegen die Schilde zusammen mit prunkvollen Helmen hinter den Tugenden. Die Schilde sind teilweise mit heraldischen Elementen verziert, doch bleibt die Gestaltung skizzenhaft und unfertig. Während in Handschrift W die Schilde und diversen Waffen neben Motiv 116 dargestellt werden, fehlen sie in a ganz.

Die vier Bewirtungsszenen (Motive 116–119) variieren teilweise in der Anordnung der Szenen. In Handschrift b fehlt die Bewirtung der Mäßigung (Motiv 118). Die Handschrift bricht nach Motiv 115 ab. Die Details der Bilder der erhaltenen Handschriften, wie die Tische, Tücher, Speisen und Getränke, unterscheiden sich leicht.

Motiv 120

›Tanz der Untugenden‹

G	S	D	a
fol. 100 ^v	fol. 97 ^r	fol. 102 ^r	fol. 102 ^r

Sechzehn Figuren in bunten Gewändern fassen sich bei den Händen und tanzen einen Reigen. Es handelt sich um die Personifikationen von Lüge, Selbstruhm, Unrecht, Trinklust, Raub, Gewalt, Maßlosigkeit, Übermut, Betrugerei, Hurerei, Unbeständigkeit, Gier, Kargheit, Wucher, Neid und Zorn. Einige der Laster werden durch Attribute gekennzeichnet: Der Zorn trägt ein ungleich langes Gewand, die Lüge einen Umhang und einen spitzen Hut, der Selbstruhm ist nackt und die Kargheit trägt einen Geldbeutel am Arm und eine Haube auf dem Kopf. In der Mitte der Tanzenden hockt die nackte Figur der Untugend. Sie trägt eine Zipfelmütze und bläst in ein Musikinstrument.

Das Motiv bildet den Abschluss des Bilderzyklus und schließt den bildlichen Rahmen, der den Text des Lehrgedichts ohne einen konkreten Textbezug umgibt. Während in Motiv 4 die beiden Kontrahentinnen, die personifizierte Tugend und die personifizierte Untugend, ihre Gefolgsleute in den Kampf schicken, feiern am Ende des Motivkanons die Tugenden ihren Sieg (Motiv 115–119) und die Laster tanzen den Reigen zur Musik der Untugend.

Das Bild ist nur in den Handschriften G, S und a erhalten. Da es sich am Ende der Handschrift befindet, fehlt es in vielen Überlieferungszeugen wahrscheinlich durch Blattverlust oder wurde nicht ausgeführt. Einzig für Handschrift A kann

festgestellt werden, dass eine Ausführung der gesamten Einleitungs- und Schlussbilder nicht vorgesehen war.

In Handschrift S tragen die tanzenden Laster ebenfalls bunte Gewänder. Charakteristisch ausgezeichnet werden hingegen nur der nackte Selbstruhm und die Lüge mit Umhang und Hut. Die musizierende Untugend ist nackt und in hockender Position als bärtiger Mann dargestellt. In Handschrift A werden die Laster als weibliche höfische Damen dargestellt. Nur die Lüge und der Zorn sind männlich. Die meisten tragen lange Gewänder in gleichmäßig alternierenden Farben. Durch die äußere Erscheinung werden der nackte Selbstruhm und der Zorn mit Schwert gekennzeichnet.

Motiv 121

›Der heilige Martin teilt seinen Mantel‹

A

fol. 59^v

Ein junger Mann ist von seinem Pferd abgestiegen und teilt seinen roten Mantel mit einem Schwert. Der heilige Martin will die Hälfte des Mantels einem fast nackten und ausgemergelten Bettler geben; dieser hält ihn bereits.

Es handelt es sich um ein unikal tradiertes Bild in Handschrift A, das sich an Stelle des Motivs 67 findet, welches in A nicht enthalten ist. Während das vorausgehende Bild (Motiv 66) einen ruhmstüchtigen Mann zeigt, der seinen Mantel dem Schmeichler anstatt dem Bedürftigen überreicht, stellt das Motiv 121 das tugendhafte Gegenbeispiel dar.

Auch in den Versen wird die Geschichte des heiligen Martin nacherzählt, ohne jedoch direkt auf ihn zu verweisen.

Verse 3778–3786:

ez sol immer werdn geseit

daz ein armer rîter guot

von kleiner habe, von rîchem muot,

eines mantels gab ein teil:

daz teil kom im ze ganzem heil.

seht, er gap genuoc kleine,

wan daz sîn herze was sô reine,

daz erz von tugenden gap: er ist

dervon genant zaller vrist.

Literatur: OECHELHÄUSER 1890, S. 48; VETTER 1974, S. 110f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 102.

Motiv 122

›Widmungsbild‹

Gfol. 101^r

Zwei stilisierte Bäume, deren Stämme schraubenartig ineinander verschlungen sind, bilden verschieden große, unterschiedlich gemusterte Blätter aus. In den Baumkronen sitzen sieben Vögel. Links und rechts vom Stamm stehen zwei Figuren, ein Mann und eine Frau. Diese berühren sich an ihren ausgestreckten Armen und halten in der anderen Hand jeweils ein Schriftband. Der Mann spricht: »Zucker-süßer Mandelzweig, deine Beständigkeit in der Tugend verdient hohes Lob! Gnade, du edler Schrein der Seligkeit, dieses Buch ist dank deiner Tugend entstanden«. Die Frau antwortet: »Was begehrt sonst noch Euer Herz von mir? Mit Tugend soll man Ehre schmücken. Ihr sollt nicht so sehr gegen mich klagen: Was auch immer Ihr Euch wünscht, wird geschehen«. Rechts neben ihr befindet sich ein weißer Hund auf einer Bank, die wie ein Architekturmodell aussieht. Der Mann wird begleitet von einer kleineren Figur, einem Knappen (Oechelhäuser 1890, S. 6), der in der einen Hand ein Schwert hält und mit der anderen einen Hund an der Leine führt.

Es handelt sich bei diesem in der Handschrift G unikal überlieferten Motiv wahrscheinlich um ein Widmungsbild. Das Wappen und die Beischrift *Raidenbuch* gelten als später im Zusammenhang mit weiteren Eintragungen aus dem 16. Jahrhundert nachgetragen.

Literatur: FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 35–44; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 152; SCHNEIDER 2009, Bd. 1, S. 123.

Motiv 123

›Die Tugend mit Krone und Kerze‹

Dfol. 96^v

Eine weibliche Figur in rotem Gewand hält eine lange gedrehte Kerze. Die personifizierte Tugend trägt eine Krone und ihr langes blondes Haar fällt offen über ihren Rücken.

Das Bild wird unikal in der Handschrift D überliefert und stellt neben weiteren Zusatzbildern, die die Motive 44 und 45 erweitern, wahrscheinlich eine eigenständige Ergänzung des Kopisten dar. Der bereits vor dem Schreibprozess geplante Freiraum für die Miniatur könnte aber ebenso auf eine Übernahme aus der Vorlage hindeuten.

Verse 13.743–13.746:

*Swelich tugent zaller zît
ganz in einem herzen lît,
diu tugent ist volkomen gar
an ir namen, daz ist wâr.*

Motiv 124

›Der unwillige Geber‹ (2)

S
fol. 97^rEine Beschreibung findet sich bei **Motiv 113**.**Verse 14.323–14.324:**

*daz er gît mit dem guot
beidiu den willen und den muot.*

Motiv 125

›Der unwillige Geber‹ (3)

S
fol. 94^vEine Beschreibung findet sich bei **Motiv 113**.**Verse 14.397–14.402:**

*swelich man niht geben wil,
der hât der schulde alsô vil
sô der der âne danc ist,
swenn man im gît, zaller vrist,
wan der arge, daz ist wâr,
machtet den undancnæmen gar.*

XII Merkmalmatrix

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
1	Schlechtigkeit Geschlecht	0	1	?	?	1	?	1	1	?	1	?	?	?	?
	Körperhaltung des ersten bösen Menschen	0	0	?	?	1	?	1	1	?	?	?	?	?	?
	Position des Dichters	0	0	?	?	1	?	0	0	?	1	?	?	?	?
	Körperhaltung Dichter	0	0	?	?	1	?	2	3	?	1	?	?	?	?
	Aussehen zweiter böser Mensch	0	1	?	?	2	?	2	3	?	1	?	?	?	?
	Geschlecht tüchtiger Mann	0	1	?	?	0	?	0	0	?	1	?	?	?	?
	Geschlecht Deutsche Zunge	0	0	?	0	1	?	1	0	?	0	?	?	?	?
	Position der Deutschen Zunge	0	0	?	1	2	?	1	1	?	?	3	?	?	?
	Körperhaltung Deutsche Zunge	0	0	1	2	2	?	2	0	?	?	3	?	?	?
	Darstellung des »Welschen Gastes«	0	0	?	0	1	?	2	0	?	?	3	?	?	?
2	Körperhaltung Bote	0	0	?	0	1	?	2	0	?	0	?	?	?	?
	Darstellung des Pferd	0	0	?	0	1	?	0	0	?	?	?	?	?	?
	Körperhaltung Tüchtigkeit	0	0	?	0	1	2	2	3	2	2	?	?	?	?
	Körperhaltung Schlechtigkeit	0	0	?	1	2	3	3	2	1	3	?	?	?	?
	Körperhaltung Trägheit	0	0	?	1	2	0	0	3	1	3	?	?	?	?
	Tastsinn berührt Trägheit	0	0	?	0	1	0	2	0	0	1	?	?	?	?
	Lüge Geschlecht	0	0	?	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Lüge Körperhaltung	0	1	?	0	0	1	1	0	0	1	?	?	?	?
	Lüge Kopfbedeckung	0	0	?	1	2	2	2	2	0	0	?	?	?	?
	Selbstruhm Geschlecht	0	0	?	0	0	0	0	0	0	1	1	?	?	?
10	Selbstruhm Körperhaltung	0	0	?	1	1	2	2	3	2	2	?	?	?	?
	Blick des Selbstruhm	0	0	?	1	1	2	2	2	2	2	?	?	?	?
	Kleidung des Selbstruhms	0	0	?	0	1	0	0	1	0	0	?	?	?	?
	Spott Geschlecht	0	0	?	1	1	1	1	1	1	0	?	?	?	?
	Spott Kopfbedeckung	0	0	?	1	2	2	2	1	2	1	?	?	?	?
	Spott Körperhaltung	0	0	?	0	1	1	1	0	2	0	?	?	?	?
	Jungfrau Körperhaltung	1	1	?	2	0	0	3	2	0	2	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
11	Hände von Mann und Frau	0	0	?	1	2	2	2	1	0	1	?	?	?	?
	Position des Kochs	0	1	?	0	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?
	Koch Blick	0	1	?	0	2	2	2	2	2	2	2	?	?	?
	Völler Körperhaltung	0	0	?	1	2	2	?	0	0	2	1	?	?	?
12	Völler Blick	0	0	?	0	0	0	0	0	?	1	0	?	?	?
	Völler Körperhaltung	0	0	?	0	1	2	2	3	1	1	0	?	?	?
	Kargheit Körperhaltung	0	0	?	0	1	1	1	2	1	1	0	?	?	?
	Kargheit Attribute	0	1	?	0	2	2	2	0	2	3	1	?	?	?
	Kargheit Beinhaltung	0	1	?	2	?	2	2	2	2	2	1	?	?	?
	Kargheit Geschlecht	0	0	?	1	0	0	0	0	0	0	0	?	?	?
	Mannes Körperhaltung	0	0	?	1	2	2	2	0	0	3	1	?	?	?
13	Spruchband des jungen Mannes	0	0	?	1	0	0	0	1	1	2	0	?	?	?
	Bär Körperhaltung	1	0	?	1	2	0	0	2	0	2	0	?	?	?
	Zucht Körperhaltung	0	1	?	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Meister Körperhaltung	0	0	?	0	1	1	1	0	0	2	?	?	?	?
14	Kind Kleidung	0	0	?	0	0	0	0	1	2	0	?	?	?	?
	Kind Körperhaltung	0	1	?	1	0	1	1	0	2	1	?	?	?	?
	Kind Geste	0	1	?	2	0	2	2	1	0	2	?	?	?	?
	Kind Größe	0	0	?	0	1	0	0	1	1	1	?	?	?	?
	Furcht Kopfbedeckung	0	0	?	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Furcht Geste	0	1	?	1	0	1	2	1	1	0	?	?	?	?
	Weise Mann Bart	0	1	?	0	1	1	1	1	1	0	?	?	?	?
15	weiser Mann Kopfbedeckung	0	0	?	0	0	1	1	0	0	1	?	?	?	?
	weiser Mann Körperhaltung	0	0	?	1	2	1	1	1	1	0	?	?	?	?
	Jüngling Körperhaltung	0	1	?	0	2	3	4	1	3	1	?	?	?	?
16	Körperhaltung des ersten Spielers	0	1	?	0	2	3	3	4	1	1	1	?	?	?
	Spielbrett Gestaltung	0	0	?	1	2	3	3	1	1	0	3	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
16	Spielbrett Position	0	0	?	1	2	3	3	4	5	0	0	?	?	?
	zweiter Spieler Kleidung	0	0	?	0	1	1	1	0	2	0	0	?	?	?
	zweiter Spieler Geschlecht	0	0	?	0	0	0	0	1	0	0	0	?	?	?
	zweiter Spieler Körperhaltung	0	0	?	1	2	3	3	0	4	4	0	?	?	?
	Gier Geschlecht	0	0	?	1	0	0	0	1	0	1	0	?	?	?
	Zorn hält ein Schwert	0	1	?	0	2	2	2	1	1	2	1	?	?	?
17	Verstand Körperhaltung	0	1	2	0	2	1	1	2	2	1	2	?	?	?
	Verstand Gestik	0	1	1	0	2	2	2	1	1	1	1	?	?	?
	Werk Körperhaltung	0	0	1	2	3	1	1	0	1	2	0	?	?	?
	Stab	0	0	2	0	0	0	0	1	2	1	1	?	?	?
18	guter Ratgeber Körperhaltung	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Frau Körperhaltung	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	?	?	?	?
	schlechter Ratgeber Körperhaltung	0	0	1	2	1	3	3	1	0	3	?	?	?	?
	Unverstand Körperhaltung	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	1	?	?	?
19	Frau Körperhaltung	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	?	?	?
	Frau Gegenstand	0	1	1	2	2	2	2	2	3	4	4	?	?	?
	schlechter Ratgeber Körperhaltung	0	0	1	2	3	?	?	1	3	0	0	?	?	?
	Vogelfänger	0	0	0	0	1	2	2	2	2	2	2	?	?	?
20	Vogelfänger jagen	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	?	?	?
	Vogelfänger benutzen Lockvogel	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?
	Falschheit Gegenstände	0	0	0	0	1	2	2	0	?	0	0	?	?	?
	Falschheit hält Flammen	0	0	1	2	0	0	0	3	?	1	1	?	?	?
23	schöne Frau Gegenstand	0	1	1	2	1	1	1	1	?	1	1	?	?	?
	Netz	0	1	1	2	3	1	1	4	?	1	1	?	?	?
	törichter Mensch Körperhaltung	0	0	0	1	2	3	3	4	?	3	0	?	?	?
24	Trägheit Körperhaltung	0	1	1	2	1	3	3	2	?	4	?	?	?	?
	Trägheit Geschlecht	0	1	1	0	0	0	0	2	?	2	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
24	Kind Körpergröße	0	0	0	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Kind nackt	0	0	0	0	1	0	0	0	?	1	?	?	?	?
	tüchtiger Mensch 1 Blick	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	tüchtiger Mensch 1 Körperhaltung	0	1	0	2	3	3	3	1	?	3	?	?	?	?
25	tüchtiger Mensch 2 Körperhaltung	0	0	1	2	?	3	3	2	?	?	?	?	?	?
	Minne 1 Augen	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	?	?	?
	Minne 1 Pfeil	0	1	1	0	0	0	0	1	2	1	0	?	?	?
	liebender Mann Pfeil	0	0	0	1	1	1	1	1	0	1	0	?	?	?
	liebender Mann Arme	0	0	1	2	2	3	3	3	4	1	1	?	?	?
	Minne 2 Bogen	0	0	0	1	0	0	0	2	3	4	0	?	?	?
	Der weise Mann	0	0	0	0	1	2	2	2	4	5	?	?	?	?
	Kind Geschlecht	0	1	1	0	0	0	0	1	0	?	?	?	?	?
	Kind Gesicht	0	?	?	0	1	1	1	?	0	?	?	?	?	?
	Sitzbank der alten Frau	0	0	1	0	1	1	1	1	1	2	?	?	?	?
29	Kämmerer Körperhaltung	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	?	?	?	?
	Gesicht des Armen	0	0	1	1	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
	Körperhaltung des Armen	0	0	1	1	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
	Beispielnehmer Körperhaltung	0	0	0	1	2	2	2	3	2	0	?	?	?	?
30	Kerze Positionierung	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Beischrift	0	0	0	?	3	3	3	?	3	3	?	?	?	?
32	Schlechtigkeit Körperhaltung	0	1	0	2	0	2	2	1	?	1	?	?	?	?
	Untugend Kopfbedeckung	0	0	1	0	2	2	2	0	?	1	?	?	?	?
	Untugend Körpergröße	0	0	0	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Unseligkeit Körpergröße	0	1	0	0	0	1	1	0	?	0	?	?	?	?
33	Leid Geste	0	0	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Unbeständigkeit Körperhaltung	0	0	0	0	1	2	2	3	?	1	?	?	?	?
	Unbeständigkeit Geschlecht	0	0	1	1	0	0	0	1	?	1	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
35	Teilung des Körpers der Unbeständigkeit	0	0	0	0	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
	Präzisierung der Teilung	0	0	1	1	?	?	?	?	1	?	?	?	?	?
	Unbeständigkeit Beschriftung	0	0	0	0	1	2	2	0	0	2	?	?	?	?
37	Lüge Kopfbedeckung	0	0	1	0	1	1	1	?	0	1	?	?	?	?
	Art der Kopfbedeckung	0	0	?	1	?	?	?	?	2	?	?	?	?	?
	Unbeständigkeit Kopfbedeckung	0	0	0	0	0	0	0	?	0	1	?	?	?	?
	Zorns Gegenstand	0	0	0	0	0	0	1	?	0	2	?	?	?	?
38	Untreue Gewand	0	0	1	0	1	1	1	0	1	0	?	?	?	?
	Untreue Geschlecht	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	?	?	?	?
	Lüge Kopfbedeckung	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	?	?	?	?
	Gegenstand der Lüge (Pflanze)	0	1	1	2	3	3	4	3	3	2	?	?	?	?
	Gegenstand der Lüge (Tier)	0	0	0	0	1	0	1	2	0	0	?	?	?	?
39	Jungfrau Geschlecht	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	?	?	?	?
	Mann Gewand	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
40	Bildaufbau des Motivs	0	0	0	1	0	0	0	1	1	?	?	?	0	?
	anderer Mann Gewand	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	?	?	1	?
41	Herr Kopfbedeckung	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	?	?	?	?
	Herr Körperhaltung (Hände)	0	1	1	0	2	1	1	1	2	1	?	?	?	?
	Ausrichtung des Schreiber	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
42	Beischrift (Erde)	0	1	0	0	1	0	0	1	1	1	?	?	0	?
	Präzisierung der Beischrift (Positionierung)	0	?	0	0	?	1	1	?	?	?	?	?	0	?
43	Beschriftung der Planeten und Sterne	0	1	1	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?	?
	Beischriften der Elemente und Eigenschaften	0	0	0	1	0	0	0	2	0	?	?	?	?	?
	Verbindungslinien	0	1	1	2	0	0	0	0	0	?	?	?	?	?
45	Wagenziehendes Tier	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	?	?	?	?
	Hasen jagendes Tier	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
52	Herr Geste	0	0	1	0	1	1	1	0	?	2	0	?	?	?
	Anzahl der Landrichter	0	0	0	0	1	0	0	0	?	2	0	?	?	?
	Blickrichtung der Landrichter	0	1	1	1	0	1	0	0	?	0	2	?	?	?
	Art des Segels des Schiffes	0	0	0	1	2	2	2	2	?	3	2	?	?	?
53	Personifizierter Wind	0	1	0	0	0	0	0	0	?	1	0	?	?	?
	Gesicht des Steuerannes	0	0	1	1	1	1	1	1	?	1	1	?	?	?
	Spruchband des Passagiers	0	0	0	1	1	1	1	1	?	1	1	?	?	?
	Der erste Passagier	0	0	1	1	2	1	2	2	?	2	2	?	?	?
	Anzahl der Passagiere	0	1	0	2	3	4	4	4	?	4	4	?	?	?
	Der letzte Passagier	0	0	1	2	3	4	4	4	?	5	4	?	?	?
	Verstand Körperhaltung	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Ehre Geste	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	1	?	?	?
54	Die Unehre und der Unehnehafte	0	0	0	0	1	1	1	0	?	0	?	?	?	?
	Anzahl der Figuren des Volkes	0	1	2	1	2	2	2	1	2	3	?	?	?	?
	Gegenstand des Kämmerers	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	?	?	?	?
	Herr Körperhaltung	0	0	1	0	2	2	2	1	1	1	?	?	?	?
55	Gegenstand des Dieners	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Beischriften	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Anzahl der Jäger	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	?	?	?	?
	Kläger Körperhaltung	0	1	?	1	0	2	2	1	2	0	?	?	?	?
56	Herr Kopfbedeckung	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Präzisierung der Kopfbedeckung	0	1	1	0	1	?	?	1	2	0	?	?	?	?
	Brutus Körperhaltung	0	0	0	0	1	1	1	2	0	3	?	?	?	?
57	Caesars Wunde	0	0	1	1	0	1	1	0	1	0	?	?	?	?
	Cassius Kopfbedeckung	0	0	0	1	0	1	1	1	1	1	?	?	?	?
58	Gegenstand des Reiters	0	1	0	1	2	2	2	3	1	4	?	?	?	?
	Blickrichtung des Reiters	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	?	?	?	?
59		0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	?	?	?	?
		0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
60	Anzahl der siegreichen Ritter	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2	?	?	?	?
	Anzahl der unterlegenen Ritter	0	0	1	2	2	1	1	2	2	2	?	?	?	?
61	Schmeichler Körperhaltung	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Herr Körperhaltung	0	1	0	0	2	2	2	2	1	1	?	?	?	?
	Kargheit Kopfbedeckung	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	FüÙe der Unbeständigkeit	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
63	Anzahl der Figuren	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Form des Spiegels	0	0	0	1	2	2	2	0	0	0	?	?	?	?
67	Beischriften	?	0	0	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Art des Baumes / der Früchte	?	0	0	0	1	1	1	1	2	1	?	?	?	?
68	Herr Körperhaltung	0	1	1	2	0	0	0	3	2	0	?	?	?	?
	Gewand des adligen Mannes	0	0	?	0	0	0	0	0	1	1	?	?	?	?
	Schlechtigkeit Körperhaltung	0	0	?	0	1	1	1	0	0	2	?	?	?	?
	Schlechtigkeit KörpergröÙe	0	0	?	1	2	2	2	1	1	3	?	?	?	?
69	Lüge Geschlecht	0	0	?	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?	?
	Lüge Kopfbedeckung	0	0	?	0	1	0	0	0	1	0	?	?	?	?
	Geschlecht der Figuren	0	0	?	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Blickrichtung der Figuren	0	0	?	0	1	1	1	0	0	1	?	?	?	?
70	Beischriften	0	0	?	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Spieler Geste	0	0	?	0	1	1	1	1	1	0	?	?	?	?
	Gewinner Geschlecht	0	0	?	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Art des Spielbretts	0	0	?	1	2	0	0	1	1	1	?	?	?	?
71	Anzahl der Würfel	0	0	?	1	0	0	0	2	2	0	?	?	?	?
	Handschuh des Falkners	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Flugrichtung des Falken	0	0	0	1	2	2	2	1	2	2	?	?	?	?
	Baum	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	?	?	?	?
72	Spruchband des Falkners	0	1	1	0	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
		0	1	1	0	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr	
73	Schwätzer Geste	0	1	1	2	1	3	3	1	1	2	?	?	?	?	
	betrogener Ehemann Geste	0	0	1	2	2	1	1	1	1	0	?	?	?	?	
	betrogener Ehemann Blickrichtung	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	?	?	?	?	
	Baum	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Ehebrecher Geste	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	?	?	?	?
	Ehefrau Geste	0	1	1	2	3	3	4	5	5	6	6	?	?	?	?
74	Bildaufbau	0	0	0	1	1	1	1	0	0	1	?	?	?	?	
	Fisch	0	1	1	0	1	1	1	1	0	0	?	?	?	?	
76	Gier Körperhaltung	0	0	1	2	1	3	3	1	0	4	?	?	?	?	
	Sitzmöbel des Reichen	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	?	?	?	?	
	Reichtum Körperhaltung	0	1	2	3	1	2	2	1	1	0	?	?	?	?	
77	Gegenstand der Frau	0	0	1	0	2	0	0	3	?	4	?	?	?	?	
	Mann Körperhaltung	0	0	0	0	1	1	1	?	?	2	?	?	?	?	
78	Beständigkeit Positionierung	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?	
	Gewand der Beständigkeit	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?	
	Tugend Körperhaltung	0	0	0	1	2	3	3	1	?	3	?	?	?	?	
	Die Figur der Keuschheit	0	0	0	0	0	0	0	0	?	1	?	?	?	?	
79	Gestaltung der Engel (Nimbus)	0	1	0	1	1	1	1	0	?	1	?	?	?	?	
	Gegenstand des unteren Engels	0	1	0	1	2	0	0	0	?	3	?	?	?	?	
	oberer Engels Geste	0	0	0	0	1	1	1	0	?	1	?	?	?	?	
	Waffe des Herrn	0	0	0	0	1	0	0	0	?	2	?	?	?	?	
	Teufel Positionierung	0	0	0	1	0	0	0	0	?	2	?	?	?	?	
80	Gewalttäter Körperhaltung	0	0	0	1	1	1	1	1	?	0	?	?	?	?	
	Verbindung von Schuld und Unheil	0	0	1	1	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?	
81	Armer Kleidung	0	0	0	1	0	0	0	1	?	2	?	?	?	?	
	Armer Körpergröße	0	0	0	0	0	0	0	1	?	1	?	?	?	?	
	unguter Menschen Geste	0	0	0	0	1	1	1	2	?	2	?	?	?	?	

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
81	Unfreude und Unseligkeit	0	0	0	1	1	1	1	0	?	1	?	?	?	?
	Beischriften der Unfreude und Unseligkeit	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
82	Ratgeber Geschlecht	0	0	0	0	1	1	1	0	?	1	?	?	?	?
	Ratgeber Geste	0	1	1	0	2	0	1	3	?	0	?	?	?	?
	Handlung des Mannes in der Mitte	0	0	0	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Trinker Kopfbedeckung	0	0	0	1	1	2	0	0	?	1	?	?	?	?
83	Darstellung des Himmels	0	1	0	0	0	0	0	0	?	2	1	?	?	?
	Präzisierung des Himmels: Wolken	0	?	1	0	2	3	3	4	?	?	?	?	?	?
	Hinderung am Schlag des Teufels	0	1	1	1	0	1	1	1	?	1	0	?	?	?
	Mann Körperhaltung	0	0	0	1	2	2	2	2	?	1	2	?	?	?
	Bildtexte	0	0	0	1	0	0	0	2	1	0	0	?	?	?
84	Erster Arzt Geste	0	0	0	0	1	2	2	2	0	2	2	?	?	?
	Gesicht des Kranken im Bett	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?
	Fesseln des zweiten Kranken	0	0	1	0	2	3	0	1	1	4	?	?	?	?
	Herr Positionierung	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
85	Anzahl der Figuren des Volkes	0	1	1	2	2	2	2	3	2	4	?	?	?	?
	Anzahl der Tugenden	0	1	2	3	4	4	4	5	4	4	?	?	?	?
	Geächteter Körperhaltung	0	0	0	0	1	1	1	2	3	1	?	?	?	?
	Darstellung des Himmels	0	1	1	0	2	2	2	?	3	4	?	?	?	?
86	Darstellung der Hölle	0	1	2	3	1	1	1	?	2	1	?	?	?	?
	Untugend Kleidung	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	?	?	?	?
88	Untugend Kopfbedeckung	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	?	?	?	?
	Untugend Geschlecht	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	?	?	?	?
	Anzahl der Bittsteller	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	?	?	?	?
	Charakterisierung des letzten Bittstellers	0	0	1	0	1	2	2	3	3	3	?	?	?	?
89	dritter Diener Geste	0	0	0	1	1	1	1	1	0	1	?	?	?	?
	Anordnung der rechten Szene (Tüchtiger)	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
89	Motiv der Vögel	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	?	?	?
	Präzisierung der Vögel (Anzahl)	?	0	?	0	1	1	1	2	0	3	4	?	?	?
	Präzisierung der Vögel (Handlung)	?	0	?	0	1	1	1	2	1	0	0	?	?	?
90	Herr Gewand	0	0	0	1	0	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Herr Kopfbedeckung	0	0	0	1	0	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	Art des Tieres	0	1	1	0	1	1	1	1	?	1	?	?	?	?
	alter Mannes Gesicht	0	0	0	0	0	0	1	1	?	0	?	?	?	?
91	Gier Geste	0	1	1	0	1	1	1	0	?	1	?	?	?	?
	Geste des Bedürftigen	0	0	0	1	1	1	1	0	?	1	?	?	?	?
92	Positionierung des Kessels	0	0	0	0	1	0	0	0	?	2	?	?	?	?
	Beischriften der Kette (Anordnung)	0	1	1	2	3	3	3	4	?	5	?	?	?	?
93	Geldnehmer Geste	0	0	0	1	1	2	2	?	?	?	0	0	?	?
	Wucherer Geldbeutel	0	1	1	1	1	1	1	?	0	?	1	1	?	?
94	Gier Geste	0	1	1	0	2	3	2	0	3	0	?	?	?	?
	erster Ritter Schwerhaltung	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	erster Ritter Positionierung	1	1	0	2	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Darstellung des Pferdes	0	1	2	3	4	4	4	4	2	5	?	?	?	?
	Feigheit Geste	0	0	0	1	1	2	0	0	2	1	?	?	?	?
95	Anzahl der Figuren	0	1	0	2	2	3	3	2	1	3	?	?	?	?
	Beischrift des Engels	0	1	1	1	2	2	2	1	1	1	?	?	?	?
96	Gegenstand des Engels	0	0	0	0	1	2	2	3	4	4	?	?	?	?
	Gegenstand des unteren Teufels	0	0	1	1	2	3	3	4	5	1	?	?	?	?
97	Güte Geste	0	0	0	1	2	2	2	0	0	0	?	?	?	?
	Guter Mensch Körperhaltung	0	1	2	0	3	3	3	0	0	0	?	?	?	?
	Guter Mensch Körpergröße	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Sphäre um die Gnade Gottes	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Krone als Kopfbedeckung der Gnade Gottes	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	?	?	?	?

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
97	Gnade Gottes Nimbus	0	1	1	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Gnade Gottes Geste	0	0	0	1	2	1	2	0	0	0	?	?	?	?
98	Untätigkeit Körpergröße	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Untätigkeit Körperhaltung	0	1	1	0	1	1	1	0	1	1	?	?	?	?
	Gedankenlosigkeit Körperhaltung	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
	Untätiger Menschen Körperhaltung (Hände)	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	?	?	?	?
	Untätiger Menschen Körperhaltung (Beine)	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	?	?	?	?
99	Darstellung der Hölle	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?
	Gier-Blickrichtung	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	?	?	?	?
100	Gestaltung der Kerze	0	0	1	2	2	2	2	3	?	4	4	?	?	?
	Anzahl der Figuren des Volkes	0	1	0	2	0	0	0	?	0	0	0	?	?	?
	Gestaltung der Himmelsscheibe	0	0	0	0	1	1	1	2	?	2	0	?	?	?
	Präzisierung Himmelsscheibe (Kreise/Ringe)	0	1	1	1	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?
	Präzisierung Himmelsscheibe (Wolkenband)	?	?	?	?	0	1	1	?	?	?	?	?	?	?
109	Positionierung und Gestaltung der Grube	0	1	2	3	1	1	1	2	?	2	?	?	?	?
	Gedanke Geste	0	0	0	0	1	2	2	2	2	2	?	?	?	?
	Betender Geste	0	1	1	0	2	3	4	3	1	1	?	?	?	?
	Altartuch	0	0	0	1	0	0	1	2	0	2	?	?	?	?
	Ewiges Licht	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	?	?	?	?
	Gegenstände auf dem Altar	0	1	2	2	2	3	3	3	4	?	?	?	?	?
	Steuermann Gestaltung	0	0	?	0	1	1	1	0	0	1	?	?	?	?
	Anzahl der Reisewilligen	0	0	?	0	0	0	0	1	0	1	?	?	?	?
	Anzahl der Personen im Boot	0	0	?	0	1	1	1	0	1	0	0	?	?	?
	Gegenstand des ersten Reisewilligen	0	0	?	0	1	1	2	0	0	0	3	?	?	?
111	Kritiker Körperhaltung	0	0	0	0	?	0	0	1	0	1	?	?	?	0
	Zorn Waffe	0	1	1	1	?	0	0	2	1	0	?	?	?	1
	Trinklust Waffe	0	0	0	1	?	1	1	2	1	3	?	?	?	0

Motiv	Merkmal	A	G	S	D	a	U	W	H	E	b	Erl	War	Bue	Gr
111	Unkeuschheit Waffe	0	1	1	0	?	0	0	2	1	2	?	?	?	1
	Lehrer Waffe Tafel	0	0	0	0	1	1	1	?	1	?	?	?	?	?
		0	0	0	0	1	1	1	1	?	1	1	?	?	?
	Wolf Körperhaltung Lamm Körperhaltung	0	1	1	2	3	4	4	1	1	?	1	?	?	?
0		1	1	0	2	2	2	2	?	?	2	?	?	?	

XIII Handschriftensiglen

- A Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389**
Kärnten, um 1256, Pergament, 225 Blatt, 18,1 × 11,5 cm, Gotische Minuskel, eine Hand, einspaltig, 106 kolorierte Federzeichnungen, drei Zeichner, zwei Bildtextschreiber.
Literatur: BARTSCH 1887; MILLER/ZIMMERMANN 2007 – OECHELHÄUSER 1890; BURDACH 1891; KRIES 1967, S. 22–28; VETTER 1974; FRÜHMORGEN-VOSS 1975; CURSCHMANN 1984; Kries 1984/85; SUCKALE 1987, S. 92 (Lokalisierung nach Regensburg); WENZEL 1997b; STOLZ 1998; CURSCHMANN 2002, S. 15–17; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2006; CURSCHMANN 2007, 51–53; STARKEY 2013; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019; JERJEN 2019; HORSTMANN 2021.
- a Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 320**
Schwaben, um 1460–1470, Papier, 102 Blatt, ca. 39,4 × 28,4 cm, Bastarda, zweispaltig, eine Hand, 117 kolorierte Federzeichnungen.
Literatur: BARTSCH 1887; MILLER/ZIMMERMANN 2007; OECHELHÄUSER 1890; BURDACH 1891; KRIES 1967, S. 52–54; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 35–44; KRIES 1984/85; WENZEL 1997b; STOLZ 1998; CURSCHMANN 1999, S. 425–428; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2013; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019.
- b Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330**
(Eichstätt?), um 1420, Papier, 104 Blatt, ca. 31,2 × 21,8 cm, Bastarda, zweispaltig, eine Hand, lateinische und tschechische Interlinearglossen, 113 lavierte Federzeichnungen, vermutlich eine Hand.
Literatur: BARTSCH 1887, S. 79 (Nr. 160); WEGENER 1927, S. 9f.; MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 94f. – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 61f.; KRIES 1984/85; WENZEL 1997b; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2013; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019.
- Bue Privatsammlung (ehem. Fürstl. Ysenburg- und Büdingensches Archiv), Büdinger Fragment (ohne Sign.)**
Fragment, Süddeutschland, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, Pergament, 2 Doppelblätter, ca. 32 × 24 cm, Gotische Minuskel, zweispaltig, drei kolorierte Federzeichnungen.
Literatur: CRECELIUS 1856, S. 287–289; KRIES 1967, S. 37f.; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 51; OTT 2002b.

- c** **Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 338**
Straßburg (?), um 1420, Papier, 228 Blatt, ca. 29 × 19,5 cm, Bastarda, einspaltig, eine Hand, Rubrizierte Bildbeschreibungen.
Literatur: BARTSCH 1887, S. 81 (Nr. 166); BURDACH 1891, S. 109f.; KRIES 1967, S. 54–56; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 36 (Anm. 78); KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 57; OTT 2002b.
- D** **Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. M 67**
Sammelhandschrift, Nordbayern (Eichstätt?), 1450–1470, Papier, 229 Blatt, ca. 30 × 21 cm, Bastarda, zweiseitig, eine Hand (Welscher Gast), 111 kolorierte Federzeichnungen.
Literatur: SCHNORR VON CAROLSFELD 1883, S. 467f.; HOFFMANN 2016; OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 62–65; FRÜHMORGEN-VOSS 1975c; DAVIDSON 1982; KRIES 1984/85; WENZEL 1997b; STOLZ 1998; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2013; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019; HORSTMANN 2021.
- E** **New York, The Morgan Library & Museum, Ms. G. 54**
Trier (?), Werkstatt Kunos von Falkenstein, um 1380, Pergament, 74 Blatt, ca. 35,4 × 25,6 cm, Gotische Minuskel, eine Hand, zweiseitig, 72 durch Zierleisten gerahmte Miniaturen, vermutlich ein Zeichner und ein Bildtextschreiber.
Literatur: PLUMMER et al. 1989, S. 91–94; OECHELHÄUSER 1890; LEHMANN 1930, S. 286 (Nr. 9); KRIES 1967, S. 32f.; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 35–44; CURSCHMANN 1984; RONIG 1984; KRIES 1984/85; ROLAND 1991; WENZEL 1997b; STOLZ 1998; CURSCHMANN 1999, S. 425–428; CURSCHMANN 2002, S. 15–17; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2006; WENZEL 2006a; CURSCHMANN 2007, S. 51–53; PETERS 2008, S. 93f.; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019.
- Erl** **Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek, B7**
Fragment, Heilsbronn (?), 14. Jahrhundert, Pergament, 31 Blatt, ca. 29 × 22 cm, Gotische Minuskel, zweiseitig, 26 kolorierte Federzeichnungen.
Literatur: STEINMEYER 1913, S. 7, 100; LUTZE 1936, S. 160f.; KRIES 1967, S. 35f.; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 36; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 53f.; OTT 2002b.

- F Schlierbach, Stiftsbibliothek, Cod. 28**
Süddeutschland, um 1370, Papier, 125 Blatt, ca. 29 × 21 cm, Gotische Kursive, zweispaltig, eine Hand, ca. 60 Freiräume im Schriftspiegel für Miniaturen.
Literatur: GRUBMÜLLER 1968, S. 207f.; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 56f.
- G Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120**
Pergament, 102 Blatt, 32 × 24 cm, Gotische Minuskel, eine Hand, zweispaltig, 119 kolorierte Federzeichnungen, ein Zeichner, ein Bildtextschreiber (vermutlich gleiche Hand wie Haupttext).
Literatur: ROCKAR 1970, S. 25; LÜLFING/TEITGE 1981, S. 180; HOPF 1994.1997, S. 78; EISERMANN 2010 – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 28f.; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 35–44; CURSCHMANN 1984; KRIES 1984/1985; WENZEL 1997b; STOLZ 1998; CURSCHMANN 1999, S. 425–428; CURSCHMANN 2002, S. 15–17; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2006; WENZEL 2006a; CURSCHMANN 2007, S. 51–53; PETERS 2008, S. 93f.; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019; JERJEN 2019; HORSTMANN 2021.
- Gr Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Berol. mgq 978**
Fragment, Notizen und Fragmente aus dem Nachlass von Wilhelm Grimm, Ende des 13. Jahrhunderts, Pergament, 1 Blatt, ca. 16,3 × 23,7 cm, Gotische Minuskel, eine Hand, zweispaltig, 1 kolorierte Federzeichnung.
Literatur: DEGERING 1926, S. 163f.; WEGENER 1928, S. 4 – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 36f.; KRIES 1984/85; OTT 2002b.
- H Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Hamilton 675**
Burgund (?), Anfang des 15. Jahrhunderts, Pergament, 120 Blatt, ca. 32 × 24 cm, Bastarda, eine Hand, zweispaltig, 109 gerahmte Miniaturen, vermutlich ein Zeichner und ein Bildtextschreiber.
Literatur: BOESE 1966, S. 323f. – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 34–36; ROTHE 1966; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 36; WENZEL 1997b; STOLZ 1998; WENZEL 1998c, S. 33–40; KRIES 1984/85; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2013; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019; HORSTMANN 2021.

- K** **Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter pap. 25**
Südtirol (Bruneck?), 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Papier, 223 Blatt, ca. 30 × 20 cm, Bastarda, zweispaltig, zwei Hände, ca. 120 Freiräume im Schriftspiegel für Miniaturen.
Literatur: KELLER 1890, 50–52 (Nr. 9); LÄNGIN 1894, S. 86 (Nr. 34); NIEBLER 1969, S. 45f.; OECHELHÄUSER 1890, S. 1; von Kries 1967, S. 59; KRIES 1984/85; OTT 2002b; HARRIS 2007.
- M** **München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 340**
Sammelhandschrift, Bayern, um 1457, Papier, 250 Blatt, ca. 29 × 21 cm, Bastarda, zweispaltig, eine Hand.
Literatur: SCHENIDER 1978, S. 360–362 – KRIES 1967, S. 59–61; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 59f.; OTT 2002b.
- Ma** **Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz:**
- (a)** Hdschr. 161
- (b)** mgf 757, Bl. 37–38
- (c)** mgf 757, Bl. 45.
Fragment, Süddeutschland, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, Pergament, 3 Fragmente (Maa, Mab, Mac), Gotische Minuskel, zweispaltig, 1 kolorierte Federzeichnung, beschnitten.
Literatur: BECKER 1988, S. 339; HEYDECK 2020, S. 28f. – KRIES 1967, S. 44f.; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 54f.; OTT 2002b.
- N** **Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 86 035**
Schwaben, um 1470–1474, Papier, 120 Blatt, ca. 32 × 21,5 cm, Bastarda, zweispaltig, eine Hand, Ca. 120 Freiräume im Schriftspiegel für Miniaturen.
Literatur: HELLWIG 1976, S. 272–274 – RICHTER 1967; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 36; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 60f.; OTT 2002b.
- Pe** **verschollen – ehemals Budapest, Országos Széchényi Könyvtár**
Bayern, 14. Jahrhundert, aus dem Einband von Ms. Clmae 210, Pergament-fragment, Text zweispaltig, Verse abgesetzt. Nach Kries konnte das Fragment »keine Bilder enthalten haben«.
Literatur: KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 52, OTT 2002a; OTT 2002b.

- S** **Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,**
Cod. poet. et phil. 2° 1
 Regensburg (?), 1328/1359, Pergament, 97 Blatt, ca. 26,4 × 20,1 cm,
 Gotische Minuskel, mind. drei Hände, zweispaltig, 93 lavierte Feder-
 zeichnungen, vermutlich mehrerer Zeichner, mehrere Bildtextschreiber
 unterschiedlicher Zeitstufen.
Literatur: IRTENKAUF/KREKLER 1981, S. 3f.; BURKHART/SAUER 2005
 Textbd. S. 57–63 (Nr. 46) – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 30–32;
 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 35–44; CURSCHMANN 1984; KRIES 1984/85;
 IRTENKAUF 1985, S. 56f. (Nr. 22); SUCKALE 1987, S. 92 (Nr. 78); WENZEL
 1997b; STOLZ 1998; CURSCHMANN 1999, S. 425–428; CURSCHMANN 2002,
 S. 15–17; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2006; WENZEL 2006a;
 CURSCHMANN 2007, S. 51–53; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT
 2019; JERJEN 2019.
- Si** **Sibiu, Arhivele Naționale ale României – Direcția Județeană Sibiu,**
Colectia Brukenthal, Cota GG 1–5. nr. 6
 Fragment, Süddeutschland, 14. Jahrhundert, Pergament, 1 Doppelblatt,
 ca. 30 × 22 cm, Gotische Minuskel, zweispaltig.
Literatur: OECHELHÄUSER 1890, Nr. 101; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 55f.;
 OTT 2002b.
- Tue** **Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,**
Ms. germ. fol. 718.
 Fragment, Mitteldeutschland (?), 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, Papier,
 36 Blatt rekonstruiert, gotische Minuskel mit kursiven Elementen,
 zweispaltig, eine Hand.
Literatur: OECHELHÄUSER 1890, Nr. 101; KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 55f.;
 OTT 2002b.
- U** **München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571**
 Schwaben, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts, Papier, 107 Blatt, ca. 31 × 21 cm,
 Bastarda, zweispaltig, eine Hand, 110 kolorierte Federzeichnungen,
 Direkte Vorlage für Handschrift W.
Literatur: SCHNEIDER 1978, S. 160f. – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967,
 48–50; KRIES 1984/1985; WENZEL 1997b; WENZEL/LECHTERMANN 2002;
 HERNAD/WAGNER 2003; MONTAG/SCHNEIDER 2003, S. 54f.; STARKEY
 2006; WIESINGER 2017, S. 29–99; HELLGARDT 2019.

- W** **Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 37.19 Aug. 2°**
Schwaben, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts, Papier, 106 Blatt, ca. 31 × 22 cm,
Bastarda, zweispaltig, eine Hand, 119 kolorierte Federzeichnungen,
Direkte Kopie der Handschrift U.
Literatur: HEINEMANN 1966, S. 146 – OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967,
S. 50–52; FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 36; KRIES 1984/1985; WENZEL
1997b; WENZEL/LECHTERMANN 2002; STARKEY 2006; WIESINGER 2017,
S. 29–99; HELLGARDT 2019.
- Wa** **Watzendorf, Evang.-Luth. Pfarramt, Watzendorfer Fragment
(ohne Sign.)**
Fragment, Süddeutschland, 14. Jahrhundert, Pergament, unvollständiges
Doppelblatt, ca. 22 × 22 cm, Gotische Minuskel, zweispaltig.
Literatur: SCHRÖDER 1940; HELM 1948; KRIES 1967, S. 40f.; KRIES 1984/85,
Bd. 1, S. 53; OTT 2002b.
- Wo** **Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 404.9 Novi (6)**
Süddeutschland, 14. Jahrhundert, Pergament, 2 Doppelblätter,
ca. 30 × 22 cm. Gotische Minuskel, zweispaltig.
Literatur: BUTZMANN 1972, S. 314 – HEINEMANN 1888, S. 106–111;
OECHELHÄUSER 1890; KRIES 1967, S. 39f.; OTT 2002b.

XIV Quellen- und Literaturverzeichnis

XIV.1 Quellen

- ALANUS 2013: Alanus ab Insulis, *De planctu naturae* – Die Klage der Natur, hg., übersetzt und kommentiert von Johannes B. Köhler, Münster 2013.
- EBULO 1994: Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis, Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern*, hg. von Theo Kölzer und Gereon Becht-Jördens, Sigmaringen 1994.
- FOURNIVAL 1957: Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour. Li Bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li Response du Bestiaire*, hg. von Cesare Serge, Mailand 1957 (= Documenti di Filologia 2).
- HERRAD 1979: Herrad von Landsberg, *Hortus deliciarum*, hg. von Otto Gillen, Neustadt/Weinstraße 1979.
- HRABANUS 1852: Hrabanus Maurus, *De Universo Libri XXII*, hg. von Jacques Paul Migne, Paris 1852, (= Patrologia Latina 111).
- HUGO 1854: Hugo von St. Viktor, *De bestiis et aliis rebus I*, XXXIV, hg. von Jacques Paul Migne, Paris 1854, (= Patrologia Latina 177).
Hugo von St. Viktor, *Eruditionis Didascalicae VII*, 7, Paris 1854 (= Patrologia Latina 176).
- HORAZ 1959: Quintus Horatius Flaccus, *Opera*, hg. von Friedrich Klinger, Leipzig 1959.
- HORAZ 2011: Quintus Horatius Flaccus, *Sermones, Epistulae*, hg. von Gerhard Fink, Berlin 2011.
- ISIDOR 1911: Isidor von Sevilla, *Etymologiae sive origines I*, XXVI, hg. von Wallace M. Lindsay, Oxford 1911.
- QUINTILIAN 1975: Marcus Fabius Quintilian, *Ausbildung des Redners*, hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1975, (= Texte zur Forschung 2).

XIV.2 Literatur

- ABEL 1999: Günter Abel, *Sprache, Zeichen, Interpretation*, 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.
- ALLEN 1982: Judson Boyce Allen, *The ethical poetic of the later Middle Ages. A decorum of convenient distinction*, Toronto 1982.
- ALTHOFF 1996: Gerd Althoff, »Empörung, Tränen, Zerknirschung. ›Emotion‹ in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters«, *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 60–79.
- AMIRA 1905: Karl von Amira, *Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, München 1905.
- ANDERSON 1954: Mary D. Anderson, *Misericords. Medieval life in English woodcarving*, Harmondsworth, Middlesex 1954 (= The King Penguin Books 72).
- ANSEL 1990: Michael Johannes Ansel, »G. Gervinus' Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen: Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage, [Zugl.: München, Diss. 1988–1989], Frankfurt a. M. 1990 (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 10).
- ATKINSON/GRAY 2005: Quentin D. Atkinson und Russel D. Gray, »Curious Parallels and Curious Connections – Phylogenetic Thinking in Biology and Historical Linguistics«, *Systematic Biology* 54, 4 (2005), S. 513–526.
- AUGUSTYN/SÖDING 2010: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding, »Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung«, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding [Hrsg.], *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen*

- der Überlieferung* [internationale Tagung vom 8.–10. Oktober 2009], Passau 2010 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26), S. 1–14.
- BANDEL/DRESS 1992: Hans Jürgen Bandelt und Andreas M. W. Dress, »A Canonical Decomposition Theory for Metrics on a Finite Set«, *Advances in Mathematics* 92, 1 (1992), S. 47–105.
- BANDEL/DRESS 1993: Hans Jürgen Bandelt und Andreas M. W. Dress, »A Relational Approach to Split Decomposition«, in: Otto Opitz, Berthold Lausen und Rüdiger Klar [Hrsg.], *Information and Classification*, [Concepts, Methods and Applications Proceedings of the 16th Annual Conference of the ›Gesellschaft für Klassifikation e. V.‹ University of Dortmund, April 1–3, 1992], Berlin/Heidelberg 1993 (= Studies in Classification, Data Analysis and Knowledge Organization), S. 123–131.
- BARAŠ 1976: Moše Baraš, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York 1976.
- BARATTE/METZGER 1985: François Baratte und Catherine Metzger, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Paris 1985.
- BARBROOK et al. 1998: Adrian C. Barbrook, Christopher J. Howe, Norman Blake und Peter Robinson, »The phylogeny of *The Canterbury Tales*«, *Nature* 394 (1998), S. 839–840.
- BARTSCH 1887: Karl Bartsch, *Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg*, Bd. 1: *Die altdeutschen Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg*, Heidelberg 1887.
- BARUDI 2013: Malek Barudi, *Autor und Werk – eine prägende Beziehung? Die urheberrechtliche Prägtheorie im Spiegel der Literaturwissenschaft*, [Zugl.: Hannover, Diss. 2012], Tübingen 2013 (= Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht 75).
- BAUTZ 1999: Michaela Buatz, *VIRTUTES. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, [Zugl. Stuttgart Diss. 1999], Berlin 1999.
- BECKER 1988: Peter Jörg Becker, »Die deutschen Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz bis zum Jahr 1400. Ein Überblick, in: Volker Honemann und Nigel F. Palmer [Hrsg.], *Deutsche Handschriften 1100–1400* (Oxforder Kolloquium 1985), S. 330–341.
- BECKER 2007: Anja Becker, »Dialogszenen und Text. Beobachtungen zur Leidener *Wigalois*-Handschrift«, in: Nine Miedema und Franz Hundsnurscher [Hrsg.], *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen 2007 (= Beiträge zur Dialogforschung 36), S. 19–42.
- BECKSMANN 1958: Rüdiger Becksmann, *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters (ohne Ulm)*, unter Mitwirkung von Fritz Herz, auf der Grundlage der Vorarbeiten von Hans Wentzel und Ferdinand Werner, Berlin 1986 (= Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I, 2).
- BEIN 2000: Thomas Bein, »Die mediävistische Edition und ihre Methoden«, in: Rüdiger Nutt-Kofoth [Hrsg.], *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000.
- BEIN 2008: Thomas Bein, *Textkritik: eine Einführung in Grundlagen germanistisch-mediävistischer Editionswissenschaft. Lehrbuch mit Übungsteil*, Frankfurt a. M. 2008.
- BEIRER 1958: Leonora Beirer, *Die Beziehungen Walthers von der Vogelweide zu Thomasin von Zerclaere*, [Zugl.: Innsbruck, Diss. 1958], Innsbruck 1958.
- BELTING 2006: Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 3. Aufl., München 2006.
- BELTING 2008, Hans Belting [Hrsg.]: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7., überarb. und erw. Aufl., Berlin 2008.
- BENJAMIN 1977: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Walter Benjamin [Hrsg.]: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a. M. 1977, S. 136–169.
- BENNEWITZ 1997: Ingrid Bennewitz, »Alte ›Neue‹ Philologie? Zur Tradition eines Diskurses«, in: Helmut Tervooren und Horst Wenzel [Hrsg.], *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Berlin 1997 (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 116), S. 46–61.

- BERNARDS 1982: Matthäus Bernards, *Speculum virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter*, 2., unveränd. Aufl., Köln/Wien 1982 (= Archiv für Kulturgeschichte Beihefte 16).
- BERNS 1993: Jörg Jochen Berns, »Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung«, in: Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber [Hrsg.], *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Berlin 1993 (= Frühe Neuzeit 15), S. 35–72.
- BERSCHIN/KUDER 2015: Walter Berschin und Ulrich Kuder, *Reichenauer Buchmalerei 850–1070*, Wiesbaden 2015.
- BERTAÜ 1981: Karl Bertau, Rezension zu ROCHER 1977, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 103 (1981) Tübingen, S. 140–153.
- BIHRER 1997: Andreas Bihrer, »Bild und Text. Bemerkungen zur visuellen Realisierung literarischer Texte im 14. Jahrhundert«, *Poetica* 29 (1997), S. 343–377.
- BISCHOFF 2009: Bernhard Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, mit einer Auswahlbibliographie 1986–2008 von Walter Koch, 4., durchges. und erw. Aufl., Berlin 2009 (= ESV basics 24).
- BISCHOFF 2001: Friedrich Bischoff, »Zum Begriff des ›Originals‹«, *Weltkunst* 71, 1–3 (2001), S. 439.
- BLAKE/ROBINSON 1994: Norman F. Blake und Peter Robinson: *The Canterbury Tales Project*, Oxford 1994 (= Office for Humanities Communication publications 5).
- BLASCHITZ 2002: Gertrud Blaschitz, »Die Frauenkleidung in den Bildinszenierungen des ›Welschen Gastes‹«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= Pictura et poesis 15), S. 216–237.
- BLICK 2004: Sarah Blick, »Exceptions to Krautheimer's Theory of Copying«, *Visual Resources* 20 (2004), S. 123–142.
- BLOCH 1973: Peter Bloch, »Fälschung« (Art.), in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 6, Stuttgart 1973, Sp. 1407–1419.
- BLOCH 1979: Peter Bloch, »Original – Kopie – Fälschung«, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 16 (1979), S. 41–72.
- BLOOMFIELD 1952: Morton Wilfred Bloomfield, *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan 1952.
- BLUHM 1997: Lothar Bluhm, *Die Brüder Grimm und der Beginn der deutschen Philologie. Eine Studie zu Kommunikation und Wissenschaftsbildung im frühen 19. Jahrhundert*, [Zugl.: Wuppertal, Habil. 1996], Hildesheim 1997 (= Spolia Berolinensia 11).
- BODEMANN 1988: Ulrike Bodemann, *Die Cyrillusfabeln und ihre deutsche Übersetzung durch Ulrich von Pottenstein. Untersuchungen und Editionsprobe*, [Teilw. zugl.: Münster, Diss. 1985], München 1988 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 93).
- BODEMANN 1997: Ulrike Bodemann, »Bildprogramm und Überlieferungsgeschichte. Die illustrierten Handschriften und Frühdrucke des ›Buchs der Beispiele der alten Weisen‹ Antons von Pforr«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 119, 1 (1997), S. 67–129.
- BOEHM 2007: Gottfried Boehm, »Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes«, in: Heike Gfrereis [Hrsg.], *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen 2007 (= Marbacher Schriften N. F. 1), S. 144–155.
- BOERNER 1998: Bruno Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportal in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Fribourg 1998 (= Scrinium Friburgense 7).
- BOERNER 2008: Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.

- BOERNER 2009: Bruno Boerner, »Lasterdarstellungen in der mittelalterlichen Monumentalkunst Frankreichs«, in: Christoph Flüeler und Martin Rohde [Hrsg.], *Laster im Mittelalter / Vices in the Middle Age*, Berlin (u. a.) 2009 (= *Scrinium Friburgense* 23), S. 65–104.
- BOESCH 1976: Bruno Boesch, *Die Kunstschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang*, Hildesheim 1976.
- BOESE 1966: Helmut Boese, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966.
- BÖNNEN 2010: Gerold Bönnen, »Erster erhaltener Abdruck des Wormser Stadtsiegels«, in: Alfried Wieczorek, Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter [Hrsg.], *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, [Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen, Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen vom 19. September 2010 bis 20. Februar 2011; Katalog], Stuttgart 2010 (= Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen), S. 273.
- BRINKER-VON DER HEYDE 2002: Claudia Brinker-von der Heyde, »Der ›Welsche Gast‹ des Thomasin von Zerklaere: eine (Vor-)Bildergeschichte«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 9–32.
- BRYANT/MOULTON 2002: David Bryant und Vincent Moulton, »NeighborNet: An Agglomerative Method for the Construction of Planar Phylogenetic Networks«, in: Roderic Guigó und Dan Gusfield [Hrsg.], *Algorithms in Bioinformatics*, [Second International Workshop, WABI 2002 Rome, Italy, September 17–21, 2002], Berlin/Heidelberg 2002, S. 375–391.
- BRYANT/MOULTON 2004: David Bryant und Vincent Moulton, »NeighborNet: An Agglomerative Method for the Construction of Phylogenetic Networks«, *Molecular Biology and Evolution* 21, 2 (2004), S. 255–265.
- BUBERL 1937: Paul Buberl, *Die byzantinischen Handschriften: 1. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, Bd. VIII: *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien*, Teil IV: *Die byzantinischen Handschriften*, Leipzig 1937.
- BUMKE 1979: Joachim Bumke, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, München 1979.
- BUMKE 1987: Joachim Bumke, Rezension zu KRIES 1984/1985, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 98 (1987), S. 13–20.
- BUMKE 1991: Joachim Bumke, *Geschichte der mittelalterlichen Literatur als Aufgabe*, Opladen 1991 (= Vorträge/Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften G, Geisteswissenschaften 309).
- BUMKE 1996: Joachim Bumke, *Die vier Fassungen der ›Nibelungenklage‹. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin 1996 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8 (242)).
- BUMKE 1997: Joachim Bumke, »Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger Parzivalhandschrift G)«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116, Sonderheft (1997), S. 87–114.
- BUNEMANN 1971: Peter Bunemann, »The Recovery of Trees from Measures of Dissimilarity«, in: Frank R. Hodson et al. [Hrsg.], *Mathematica in the Archaeological and Historical Sciences*, Edinburgh 1971, S. 378–395.
- BURDACH 1891: Konrad Burdach, »Zur Kenntniss altdeutscher Handschriften und zur Geschichte altdeutscher Litteratur und Kunst«, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 8 (1891), S. 1–21.
- BURDACH 1900: Konrad Burdach, *Walther von der Vogelweide*, Leipzig 1900.

- BURDACH 1925: Konrad Burdach, »Nachleben des griechisch-römischen Altertums in der mittelalterlichen Dichtung und Kunst und deren wechselseitige Beziehungen«, in: Konrad Burdach [Hrsg.], *Vorspiel*, 1: Mittelalter. 4 Bände, Halle (Saale) 1925 (= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1), S. 49–100.
- BURDACH 1936: Konrad Burdach, »Der Kampf Walthers von der Vogelweide gegen Innozenz III. und das vierte Laterankonzil«, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 55 (1936), S. 445–522.
- BURKHART/SAUER 2005: Peter Burkhardt und Christine Sauer, *Katalog der illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Wiesbaden 2005.
- BURSCHHAUS 2006: Markus Burschhaus, »Die Buchseite als Bildträger. Ikonotopische Reflexionen am Beispiel von Douglas Crimp und Lawler«, in: Birgit Mersmann, Martin Schulz und Nicola Behrmann [Hrsg.], *Kulturen des Bildes*, München 2006, S. 435–456.
- BUßMANN/HAUSMANN/KREFT/LOGEMANN 2005: Britta Bußmann, Albrecht Hausmann, Annelie Kreft und Cornelia Logemann [Hrsg.], *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2005 (= Trends in Medieval Philology 5).
- BÜTTNER/GOTTDANG 2017: Frank Büttner und Andrea Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2017 (= C. H. Beck Studium).
- BUTZMANN 1972: Hans Butzmann, *Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppen Extravagan-tes, Novi und Novissimi*, Frankfurt a. M. 1972 (= Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 15).
- CAMERON 1987: H. Don Cameron, »The Upside-down Cladogram: Problems in Manuscript Affiliation«, in: Henry M. Hoenigswald und Linda F. Wiener [Hrsg.], *Biological Metaphor and Cladistic Classification: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia 1987, S. 227–242.
- CAMES 1971: Gérard Cames, *Allégories et symboles dans l' Hortus deliciarum*, Leiden 1971.
- CAMILLE 1985: Michael Camille, »Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy«, *Art History* 8, 1 (1985), S. 26–49.
- CAMILLE 1993: Michael Camille, »Introduction«, in: Thomas Wolfgang Gaetgens [Hrsg.], *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992 = Artistic exchange*, [Internationaler Kongress für Kunstgeschichte], Berlin 1993, S. 341–343.
- CASTELBERG 2013: Marcus Castelberg, *Wissen und Weisheit. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen ›Süddeutschen Tafelsammlung‹ (Washington, D. C., Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, ms. no. 4)*, Berlin 2013 (= Scrinium Friburgense 35).
- CERQUIGLINI 1989: Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989 (= Des travaux).
- CHAZELLE 1997: Celia Chazelle, »Archbishops Ebo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter«, *Speculum* 72, 4 (1997), S. 1055–1077.
- CLAIR 2005: Jean Clair [Hrsg.], *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, [Galeries nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 – 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie Berlin 17. Februar – 7. Mai 2006], Ostfildern-Ruit 2005.
- CLAUSBERG 1986: Karl Clausberg, *Der Erfurter Codex aureus in Pommersfelden (MS 249/2869). Biblische Historie in politischem Gewand?*, Wiesbaden 1986.
- CLAUSBERG 1991: Karl Clausberg, »Spruchbandaussagen zum Stilcharakter. Malende und gemalte Gebärde, direkte und indirekte Rede in den Bildern der Veldeke-Äneide sowie Wernhers Marienliedern«, *Städtejahrbuch* 13 (1991), S. 81–110.
- COLLARD et al. 2004: Mark Collard, Stephen J. Shennan und Jamshid J. Tehrani, »Branching, Blending, and the Evolution of Cultural Similarities and Differences Among Human Populations«, *Evolution and Human Behavior* 27 (2006), S. 169–184.

- CORMEAU 2010: Christoph Cormeau, »Thomasin von Zerklare«, in: Burghart Wachinger [Hrsg.], *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Bd. 9, 2. Aufl., Berlin/New York 2010, Sp. 896–902.
- CRAMER 1998: Thomas Cramer, *Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin 1998 (= Philologische Studien und Quellen 148).
- CRECELIUS 1856: Wilhelm Crecelius, *Bruchstücke mittelhochdeutscher Handschriften in Büdigen, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 10 (1856), S. 273–291.
- CRESPO 1982: Roberto Crespo, Rezension zu ROCHER 1977, *Studi medievali* 23 (1982), S. 502–504.
- CURSCHMANN 1984: Michael Curschmann, »Hören – Sehen – Lesen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 106 (1984), S. 218–257.
- CURSCHMANN 1990: Michael Curschmann, »Images of Tristan«, in: Adrian Stevens und Roy A. Wisbey [Hrsg.], *Gottfried von Straßburg and the medieval Tristan legend. Papers from an Anglo-North American Symposium*, 1. Aufl., Cambridge/London 1990 (= Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London 44), S. 1–17.
- CURSCHMANN 1992: Michael Curschmann, »Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit in Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse«, in: Hagen Keller [Hrsg.], *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, [Akten des internationalen Kolloquiums, 17.–19. Mai 1989], München 1992 (= Münstersche Mittelalter-Schriften 65), S. 211–229.
- CURSCHMANN 1998: Michael Curschmann, »Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen«, in: Eckart Conrad Lutz [Hrsg.], *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie; Freiburger Colloquium 1997, Fribourg 1998* (= *Scrinium Friburgense* 11), S. 115–137.
- CURSCHMANN 1999: Michael Curschmann, »Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachlichem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert«, in: Walter Haug [Hrsg.], *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (= *Fortuna vitrea* 16), S. 378–470.
- CURSCHMANN 2002: Michael Curschmann, »Volkssprache und Bildsprache«, in: Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel [Hrsg.], *Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998*, Berlin 2002, S. 9–46.
- CURSCHMANN 2004: Michael Curschmann, »Interdisziplinäre Beweglichkeit – wie weit reicht sie?«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123, 1 (2004), S. 109–117.
- CURSCHMANN 2007: Michael Curschmann, »Epistemologisches am Schnittpunkt von Wort und Bild«, in: Michael Curschmann [Hrsg.], *Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*, Bd. 1, Baden-Baden 2007 (= *Saecula spiritalia* 43), S. 21–68.
- CURTIVS 1993: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen 1993.
- DARWIN 1859: Charles Darwin, *On the Origin of Species*, London 1859.
- DAVIDSON 1982: J. A. Davidson, »The Contamination of MS D of Der Welsche Gast (Dresden, Sächs. Landesbibl. M 67)«, *Scriptorium* 36 (1982).
- DEECKE 1999: Thomas Deecke, »Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst – eine wirklich verwirrende und fast unendliche Geschichte«, in: Thomas Deecke [Hrsg.], *Originale echt/falsch. [Katalog anlässlich der Ausstellung Originale echt/falsch – Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Neues Museum Weserburg, Bremen, 25. Juli – 24. Oktober 1999]*, Bremen 1999, S. 9–37.

- DEGERING 1926: Hermann Degering, *Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek II. Die Handschriften in Quartformat*, Leipzig 1926 (= Mitteilungen aus der Preußischen Staatsbibliothek VIII), (Nachdruck Graz 1970).
- DE HAMEL 2012: Christopher De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, 2., überarb. und erw. Aufl., London 2012.
- DEUHLER 2014: Florens Deuchler, *Strukturen und Schauplätze der Gestik. Gebärden und ihre Handlungsorte in der Malerei des ausgehenden Mittelalters; mit einem Exkurs zum ›Bildwissen‹*, Berlin 2014.
- DIEDERICH 1984: Toni Diederich, *Rheinische Städtesiegel*, Neuss 1984 (= Jahrbuch/Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz e. V. 1984/85).
- DIEDRICHS/MORSCH 2006: Christof L. Diederichs und Carsten Morsch, »Bewegende Bilder. Zur Bilderhandschrift des Eneasromas Heinrichs von Veldeke in der Berliner Staatsbibliothek«, in: Horst Wenzel [Hrsg.], *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (= Philologische Studien und Quellen 195), S. 63–89.
- DIESTEL 1852: Ludwig Diestel, Rezension zu RÜCKERT 1965, »Der Wälsche Gast und die Moral des 13. Jahrhunderts«, *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur* 8 (1852), S. 687–714.
- DIEZ 1829: Friedrich Christian Diez, *Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntniß des Mittelalters*, Zwickau 1829.
- DIRSCHERL 1993: Klaus Dirscherl [Hrsg.]: *Bild und Text im Dialog*, [= Passauer Interdisziplinäres Kolloquium/PINK 3], 1. Aufl., Passau 1993.
- DOW 1957: Helen J. Dow, »The Rose Window«, *Journal of the Aby Warburg Courtauld Institutes* 20, 3 (1957), S. 248–297.
- DRUCE 1914: George C. Druce, »Animals in English wood carvings«, *Walpole Society* 3 (1914), S. 57–73.
- DÜRIG 1952: Walter Dürig, *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie*, München 1952 (= Münchener theologische Studien 2).
- DÜWEL 1991: Klaus Düwel, »Lesestoff für junge Adlige. Lektüreempfehlungen in einer Tugendlehre«, *Fabula* 32 (1991), S. 67–93.
- ECO/MEMMERT 2004: Umberto Eco und Günter Memmert, *Die Grenzen der Interpretation*, 3. Aufl., München 2004 (= dtv Wissenschaft 30168).
- EGENHOFER 2010: Sebastian Egenhofer, *Produktionsästhetik*, 1. Aufl., Zürich 2010.
- EHRISMANN 1919: Gustav Ehrismann, »Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems«, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 56 (1919), S. 137–216.
- EHRISMANN 1935: Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur, München 1935.
- EICKELS 2003: Klaus van Eickels, »Kuss und Kinngriff, Umarmung und verschränkte Hände. Zeichen personaler Bindung und ihre Funktion in der symbolischen Kommunikation des Mittelalters«, in: Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, *Geschichtswissenschaft und ›performative turn‹. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003, S. 133–159.
- EIFLER 1970: Günter Eifler, *Ritterliches Tugendsystem*, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung 56).
- ERLER 1962: Gotthard Erler, *Georg Gottfried Gervinus. Schriften zur Literatur*, Berlin 1962.
- ERNST 2000: Ulrich Ernst, »Die Auseinandersetzung mit häretischen Strömungen in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts«, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer [Hrsg.], *Geistesleben im 13. Jahrhundert*, Berlin/New York 2000 (= Miscellanea Mediaevalia 27), S. 362–392.
- ERNST 2006: Ulrich Ernst, *Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration, Wissen und Wahrnehmung*, Heidelberg 2006 (= Beihefte zum Euphorion 51).

- EVANGELATOU 2017: Maria Evangelatou, »The Heavenly Ladder«, in: Vasiliki Tsamakda [Hrsg.], *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, Leiden 2017 (= Brill's Companions to the Byzantine World 2), S. 407–417.
- FABIAN 1991: Bernhard Fabian, »Das Lehrgedicht als Problem der Poetik«, in: Hans Robert Jauf [Hrsg.], *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. 3., unveränd. Nachdr., München 1991 (= Poetik und Hermeneutik 3), S. 67–89.
- FERGUSON 1989: George Ferguson, *Signs & symbols in Christian Art*, London 1989.
- FERRARI et al. 2018: Michele Camillo Ferrari, Klaus Herbers und Christiane Witthöft, *Europa 1215: Politik, Kultur und Literatur zur Zeit des IV. Laterankonzils* (= Archiv für Kulturgeschichte, Beiheft 79), Wien 2018.
- FINGERNAGEL/ROLAND 1997: Andreas Findernagel und Martin Roland, *Mitteuropäische Schulen I (ca. 1250–1350)*, Wien 1997 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse: Reihe 1, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 10), (= Denkschriften/Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 245).
- FITCH 1997: Walter M. Fitch, »Networks and viral evolution«, *Journal of Molecular Evolution* 44, Supplement 1 (1997), S. 65–75.
- FORSTER/RENFREW 2006: Peter Forster und Colin Renfrew [Hrsg.], *Phylogenetic Methods and the Prehistory of Language*, Cambridge 2006.
- FRENZ 2000: Thomas Frenz [Hrsg.], *Papst Innozenz III. Weichensteller der Geschichte Europas?*, Interdisziplinäre Ringvorlesung der Universität Passau 5.11–26.5.1998, Stuttgart 2000.
- FRENZEL 1978: Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 4., durchges. und erg. Aufl., Stuttgart 1978 (= Sammlung Metzler. Abt. E, Poetik 28).
- FREY 1921: Margareta Frey, *Die älteste Illustration der Eneide des Heinrich von Veldeke*, Strassburg 1921 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 219).
- FROMM 1986: Hans Fromm, »Volksprache und Schriftkultur«, in: Peter F. Ganz [Hrsg.], *The role of the book in medieval culture*, [Proceedings of the Oxford International Symposium, 26. September – 1. October 1982], Bd. 1, Turnhout 1986 (= Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia 3–4), S. 99–108.
- FRÜHMORGEN-VOSS 1969: Hella Frühmorgen-Voss, »Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte. Mit 13 Abbildungen«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43, 1 (1969), S. 23–75.
- FRÜHMORGEN-VOSS 1975: Hella Frühmorgen-Voss, »Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration«, in: Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott [Hrsg.], *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, München 1975 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 50), S. 1–56.
- FLÜELER 2009: Christoph Flüeler, »Einleitung«, in: Christoph Flüeler und Martin Rohde [Hrsg.], *Laster im Mittelalter. Vices in the Middle Ages*, Berlin/New York 2009 (= Scriptorium Friburgense 23), S. 7–10.
- GAEHTGENS 1993: Thomas Wolfgang Gaehtgens [Hrsg.], *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. – 20. Juli 1992 = Artistic exchange*, [Internationaler Kongress für Kunstgeschichte], Berlin 1993.
- GAHBAUER 2006: Ferdinand Gahbauer, »Die Jakobsleiter. Ein aussagenreiches Motiv in der Väterliteratur«, *Zeitschrift für antikes Christentum* 9 (2006), S. 247–278.
- GAMBER 1986: Ortwin Gamber, »Ritterspiele und Turnierrüstung im Spätmittelalter«, in: Josef Fleckenstein [Hrsg.], *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen 1986, S. 513–531.

- GANZ 1968: Peter F. Ganz, »Lachmann as an Editor of Middle High German Texts«, in: Peter F. Ganz und Werner Schröder [Hrsg.], *Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik. Oxforder Colloquium 1966*, Berlin 1968, S. 12–30.
- GEBAUER/WULF 1998: Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg 1998 (= Rororo Rowohlt's Enzyklopädie 55591).
- GERHARD 1981: Christoph Gerhard, »... Und treten auf ein Fuss: zu Albers ›Tnugdalu‹ V. 417f.«, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 77, 3–4 (1981).
- GERTZ et al. 2015: Jan Christian Gertz, Robert Folger und Rebecca Sauer, »Abschreiben und Kopieren«, in: Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer [Hrsg.], *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München [u. a.] 2015 (= *Materiale Textkulturen* 1), S. 585–596.
- GIBBS/McCONNELL 2009: Marion Gibbs und Winder McConnell, *Der Welsche Gast = The Italian Guest*, Kalamazoo 2009 (= *Medieval German texts in bilingual editions* 4).
- GIBAS et al. 2002: Cynthia Gibas, Per Jambeck und Kai Kumpf, *Einführung in die praktische Bioinformatik. Grundlagen, Anwendungen, Techniken & Tools*, 1. Aufl., dt. Ausg. Beijing 2002.
- GIESECKE 1991: Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M. 1991.
- GILER 1992: Ingeborg Giler, »Schatzkammer, Steinbruch, historisches Objekt. Aspekte der handschriftlichen Überlieferung als Zugang zum Textverständnis«, in: Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky [Hrsg.], *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992 (= *Kröners Studienbibliothek* 663), S. 1–16.
- GOEZ 2010: Werner Goetz, *Lebensbilder aus dem Mittelalter. Die Zeit der Ottonen, Salier und Staufer*, 3. Aufl., Darmstadt 2010.
- GOGGIN 2004: Cheryl Gohdes Goggin, »Copying Manuscripts Illuminations: The Trees of Vices and Virtutes«, *Visual Resources* 20 (2004), S. 179–198.
- GOLL et al. 2013: Tobias Goll, Daniel Keil und Thomas Telios [Hrsg.], *Critical matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, 1. Aufl., Münster 2013 (= *Kritik Praxis* 2).
- GOTHEIN 1907: Marie Gothein, »Die Todsünden«, *Archiv für Religionswissenschaft* 10 (1907), S. 416–484.
- GRAY et al. 2009: Russel D. Gray, Alexei J. Drummond und Simon J. Greenhill, »Language Phylogenies Reveal Expansion Pulses and Pauses in Pacific Settlement«, *Science* 323 (2009), S. 479–483.
- GREEN et al. 1979: Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff, Michael Curschmann, *Herrad of Hohenbourg. Hortus deliciarum*, Bd. 2: *Reconstruction*, London/Leiden 1979 (= *Studies of the Warburg Institute* 36).
- GRIMM, *Kleinere Schriften*: Wilhelm Grimm, »Kleinere Schriften«, hg. von Gustav Heinrichs, Bd. 2, Berlin 1882.
- GRIMM 1835: Wilhelm Grimm, »42. 43. Stück. Fortsetzung der Anzeige: Vridanks Bescheidenheit«, *Göttinger gelehrte Anzeigen* 97, 1 (1835), S. 409–424.
- GRIMM 2005: Jacob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Vollständige Ausgabe mit einer Einleitung von Herman Grimm und der Vorrede der Brüder Grimm zur ersten Gesamtausgabe von 1819, hg. von Heinz Rölleke, Düsseldorf 2005.
- GROOS et al. 2004: Arthur Groos, Hans-Jochen Schiewer und Jochen Conzelmann [Hrsg.], *Kulturen des Manuskriptzeitalters*, [Ergebnisse der amerikanisch-deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. – 20. Oktober 2002], 1. Aufl., Göttingen 2004 (= *Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit* 1).
- GRUBMÜLLER 1968: Klaus Grubmüller, »Eine weitere Handschrift von Thomasins ›Welschem Gast‹«, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 97 (1968), S. 206–215.

- GRUBMÜLLER et al. 1973: Klaus Grubmüller, Peter Johaneck, Konrad Kunze, Klaus Matzel, »Spätmittelalterliche Prosaforschung. DFG-Forschergruppe-Programm am Seminar für deutsche Philologie der Universität Würzburg«, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 5 (1973), S. 156–176.
- GRUBMÜLLER 2003: Klaus Grubmüller, »Überlieferung«. In: RLW, Bd. 3 (2003), S. 717–720.
- GRÜNDEL 1976: Johannes Gründel, *Die Lehre des Radulfus Ardens von den Verstandestugenden auf dem Hintergrund seiner Seelenlehre*, München 1976 (= Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der Mittelalterlichen Theologie und Philosophie N. F. 27).
- GRÜNKORN 1994: Gertrud Grünkorn, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*, Berlin 1994 (= Philologische Studien und Quellen 129).
- GRZYBKOWSKI 1984: Andrzej Grzybkowski, »Die Dextrarum iunctio auf dem Grabmal in Löwenberg«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47,1 (1984), S. 59–69.
- GUMBRECHT 1997: Hans Ulrich Gumbrecht, »Ein Hauch von Ontik. Genealogische Spuren der New Philology«, in: Helmut Tervooren und Horst Wenzel [Hrsg.], *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Berlin 1997 (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 116), S. 31–45.
- HAECKEL 1874: Ernst Haeckel, *Anthropogenie. Keimes- und Stammes-Geschichte des Menschen*, Leipzig 1874.
- HAHN 1995: Alois Hahn, »Kann der Körper ehrlich sein?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Monika Elsner [Hrsg.], *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1995 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 750), S. 666–679.
- HALL 2011: Barry G. Hall, *Phylogenetic trees made easy. A how-to manual*, 4. Aufl., Sunderland 2011.
- HAMBURGER 2005: Jeffrey F. Hamburger, »Rewriting History. The Visual and Vernacular in Late Medieval History Bibles«, in: Joachim Bumke und Ursula Peters, *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2005 (= Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft), S. 260–308.
- HARMS 1990: Wolfgang Harms [Hrsg.], *Text und Bild, Bild und Text: DFG Symposium 1988*, Stuttgart 1990 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 11).
- HARRIS 2007: Nigel Harris, *The Light of the Soul. The lumen animae C and Ulrich Putsch's Das liecht der sel*, Bern 2007.
- HÄRTEL 1994: Reinhard Härtel, »Wolfger und das Schriftwesen in Oberitalien«, in: Egon Boshof und Fritz Peter Knapp [Hrsg.], *Wolfger von Erla, Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen*, Heidelberg 1994 (= Germanische Bibliothek NF 3/20), S. 139–194.
- HASELOFF 1897: Arthur Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Straßburg 1897.
- HAUPT 1971: Jürgen Haupt, *Der Truchseß Keie im Artusroman. Untersuchungen zur Gesellschaftsstruktur im höfischen Roman*, [Zugl.: Freiburg i. Br., Diss. 1967], Berlin 1971 (= Philologische Studien und Quellen 57).
- HAUPT/HOFFMANN 1836: Moritz Haupt und Heinrich Hoffmann [Hrsg.], *Altdeutsche Blätter*, Bd. 1, Leipzig 1836.
- HECHBERGER/SCHULLER 2009: Werner Hechberger und Florian Schuller [Hrsg.], *Staufer und Welfen. Zwei rivalisierende Dynastien im Hochmittelalter*, Regensburg 2009.
- HECK 1997: Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997 (= Idées et recherches).
- HEGER 1970: Hedwig Heger, *Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla*, Wien 1970.
- HEINEMANN 1966: Otto von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Zweite Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften III*, Wolfenbüttel 1898 (Nachdruck

- unter dem Titel: *Die Augusteischen Handschriften*, Bd. 3: *Codex Guelferbytanus 32.7 Augusteus 2° bis 77.3 Augusteus 2°*; Frankfurt a. M. 1966 [= Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel 6], S. 146 (Nr. 2429).
- HENKEL 1989: Nikolaus Henkel, »Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrich von Veldeke Eneasroman«, in: Stephan Füssel [Hrsg.], *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, Baden-Baden 1989, S. 1–47.
- HENKEL 2014: Nikolaus Henkel, *Lesen in Bild und Text: die ehem. Berliner Bilderhandschrift von Priester Wernhers »Maria«*, Berlin 2014 (= Freiburg Schweiz 17).
- HEINZER 2001: Felix Heinzer, »Scalam ad celos – Poésie liturgique et image programmatique. Lire une miniature du livre du chapitre de l'abbaye de Zwiefalten«, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 44 (2001), S. 329–348.
- HEINZLE 1978: Joachim Heinzle, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*, [Teilw. zugl.: Köln, Habil. 1975], Zürich 1978 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 62).
- HEINZLE 1992: Joachim Heinzle, »Laudatio auf Karl Stackmann«, in: Karl Stackmann [Hrsg.], *Ich theile ... nicht die Ansicht von Gervinus. Wilhelm Grimm über die Geschichte der Poesie*. Reden anlässlich der Verleihung des Brüder-Grimm-Preises 1991, Marburg 1992 (= Marburger Universitätsreden 17), S. 3–8.
- HELLGARDT 2019: Ernst Hellgardt, »Probleme der Bilderkennung und des Text-Bild-Verhältnisses am Beispiel des »Welschen Gastes« Thomasins von Zerclaere«, in: Norbert Kössinger und Claudia Wittig [Hrsg.], *Prodesse et delectare. Case studies on didactic literature in the european Middle Ages: Fallstudien zur didaktischen Literatur des europäischen Mittelalters*, Berlin 2019 (= Das Mittelalter 11), S. 102–137.
- HELM 1948: Karl Helm, »Zu den Watzenendorfer Thomasin-Fragmenten«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (PBB) 70 (1948), S. 303–304.
- HERNAD/WAGNER 2003: Béatrice Hernad und Bettina Wagner, »Thomasin von Zerclaere, »Der welsche Gast«, in: Ulrich Montag und Karin Schneider [Hrsg.], *Deutsche Literatur des Mittelalters. Handschriften aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München mit dem Heinrich Wittenwilers »Ring« als kostbarer Neuerwerbung*. [Ausstellung 28. Mai – 24. August 2003], München 2003 (= Schatzkammer/Bayerische Staatsbibliothek), S. 54–55.
- HEYDECK 2020: Kurt Heydeck, *Die Handschriften der Signaturenreihe Hdschr. der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Teil 2: Hdschr. 151–300. Mit einer Beschreibung des Firmian-Stundenbuchs von Beate Braun-Niehr, Wiesbaden 2020 (= Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung, Erste Reihe 9,2).
- HIDRIO 2017: Guylène Hidrio, *L'icographie du Speculum Virginum*, Turnhout 2017 (= Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Age, Corpus du RILMA 5).
- HILGERT 2016: Markus Hilgert, »Materiale Textkulturen. Textbasierte historische Kulturwissenschaften nach dem »material culture turn«, in: Herbert Kalthoff, Torsten Cress und Tobias Röhl [Hrsg.], *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 255–268.
- HILLIS/BULL 1993: David M. Hillis und James J. Bull, »An Empirical Test of Bootstrapping as a Method for Assessing Confidence in Phylogenetic Analysis«, *Systematic Biology* 42, 2 (1993), S. 182–192.
- HOENEN 2015: Armin Hoenen, »Das artifizielle Manuskriptkorpus TASCFC«, *DHd 2015 – Von Daten zu Erkenntnissen – Book of abstracts*, online Ressource: <https://dhd2015.uni-graz.at/de/nachlese/book-of-abstracts/> [17.02.2022].

- HÖFER 2005: Susanne Höfer: *Thomasin von Zerclaere*, »Der Welsche Gast«. *Gesellschaftliche Werte und Normen und deren Umsetzung in Muster praktischen Handelns für den höfischen Adel nebst Traditionszusammenhang. Übersicht über die Vorrede, die Bücher 1–3 und 9.*, online: http://www.uni-muenster.de/SFB496/Projekte/b4-thomasin/Thomasin_Vorrede_1-3u9.pdf [26.11.2018].
- HOFFMANN 1836: Heinrich Hoffmann, »Fragenspiel«, in: Moritz Haupt und Heinrich Hoffmann [Hrsg.], *Altdeutsche Blätter* 1, Leipzig 1836, S. 66–73.
- HOFFMANN 2016: Werner J. Hoffmann, *Die deutschsprachigen mittelalterlichen Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden. Vorläufige Beschreibungen (2008–2016)*, online: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/info/projectinfo/dresden.html>.
- HÖGER 2010: Iris Höger, *Text und Bild in Lienhart Holls erstem Ulmer Druck des »Buchs der Beispiele der alten Weisen«*, [Zugl.: Hamburg, Diss. 2010], Saarbrücken 2010.
- HOOGVLIET 2004: Margriet Hoogvliet [Hrsg.], *Multi-media compositions from the Middle Ages to the early modern period*, Leuven 2004 (= Groningen studies in cultural change 9).
- HORN 2001: Friedrich Wilhelm Horn, *Das Ende des Paulus. Historische, theologische und literaturgeschichtliche Aspekte*, Berlin 2001 (= Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 106).
- HORSTMANN 2021: Lisa Horstmann, »Kreativität und Unverständnis im Kopierprozess«, in: Volker Leppin [Hrsg.], *Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter*, Berlin/Boston 2021 (= Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 16), S. 27–47.
- HORYNA 2022: Martin Horyna, »Musikalische Motive in den Illustrationen des *Welschen Gastes*« unter mitarbeit von Jakub Šimek, in: Christian Schneider, Peter Schmidt, Jakub Šimek und Lisa Horstmann [Hrsg.], *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerclaere Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022 (= Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 2), S. 203–220.
- HOWE et al. 2004: Christopher Howe, Adrian Barbrook, Linne Moones und Peter Robinson, »Parallels between Stemmatology and Phylogenetics«, in: Pieter van Reenen, August den Hollander und Margot van Mulken, *Parallels between Stemmatology and Phylogenetics*, Amsterdam 2004, S. 3–11.
- HOWE/WINDRAM 2011: Christopher J. Howe und Heather F. Windram, »Phylomemetics – Evolutionary Analysis beyond the Gene«, *PLoS Biology* 9, 5 (2011).
- HUBER 1986: Christoph Huber, »Höfischer Roman als Integumentum? Das Votum Thomasins von Zerclaere«, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 115 (1986), S. 79–100.
- HUBER 1988: Christoph Huber, *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen: Untersuchungen zu Thomasin von Zerclaere, Gottfried von Strassburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl*, Zürich/München 1988 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 89).
- HUBER 2001: Ingeborg Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst* (= Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns 10), Mannheim und Möhnesee 2001.
- HUCKER 2010: Bernd Ulrich Hucker, »Philipps Freunde, Philipps Feinde – der Thronstreit im Spiegel zeitgenössischer Dichtungen (1202/08)«, in: Andrea Rzhigacek [Hrsg.], *Philipp von Schwaben* [Beiträge der internationalen Tagung anlässlich seines 800. Todestages, Wien, 29.–30. Mai 2008], Wien 2010 (= Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 19), S. 245–276.
- HUCKLENBROICH 1985: Jörg Hucklenbroich, *Text und Illustration in der Berliner Handschrift der »Eneide« des Heinrich von Veldeke*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Ms. Germ. Fol. 282, Würzburg 1985.

- HURRELMANN/KREIDT 1998: Bettina Hurrelmann und Ulrich Kreidt, »Wilhelm Hey und Otto Speckter: Funfzig Fabeln für Kinder, Noch funfzig Fabeln für Kinder (1833/37)«, in: Otto Brunken, Bettina Hurrelmann und Klaus-Ulrich Pech [Hrsg.], *Von 1800 bis 1850*, Stuttgart 1998 (= Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur 4), Sp. 918–938.
- HUSON/BRYANT 2006: Daniel H. Huson und David Bryant, »Application of Phylogenetic Networks in Evolutionary Studies«, *Molecular Biology and Evolution* 23,2 (2006), S. 254–267.
- HUTZ 1993: Ferdinand Hutz, *Vorauer Volksbibel*, Bd. 3: *Alttestamentlicher Teil*, Graz 1993 (= Codices selecti 90).
- IRTENKAUF 1985: Wolfgang Irtenkauf, *Stuttgarter Zimelien. Württembergische Landesbibliothek. Aus den Schätzen ihrer Handschriftensammlung*, Stuttgart 1985.
- IRTENKAUF/KREKLER 1981: Wolfgang Irtenkauf und Ingeborg Krekler mit Vorarbeiten von Isolde Dumke, *Codices Poetici et Philologici* (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart 1,2), Wiesbaden 1981.
- JACOBS/UKERT 1836: Friedrich Jacobs und Friedrich August Ukert [Hrsg.], *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzogl. öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Bd. 2,1 (= H. 3), Leipzig 1836.
- JANNIDIS 2009: Fotis Jannidis [Hrsg.], *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Nachdr., Stuttgart 2009 (= Reclams Universal-Bibliothek 18058).
- JAUB 1968: Hans Robert Jaub, »Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung«, in: Hans Robert Jaub [Hrsg.], *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 6,1: *La littérature didactique, allegorique et satirique*, Heidelberg 1968, S. 146–244.
- JAUB 1994: Hans Robert Jaub, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Rainer Warning [Hrsg.], *Rezeptionsästhetik*, 4. Aufl., München 1994, S. 126–162.
- JERJEN 2019: Vera Jerjen, *Arbeiten an Welt- und Selbstbild im ›Welschen Gast‹ Thomasins von Zerclaere*, Wiesbaden 2019 (= *Scrinium Friburgense* 45).
- JERZY 2011: Kaliszek Jerzy, »Nieznane średniowieczne zabytki języka niemieckiego z kolekcji Ludwika Zalewskiego w zbiorach Biblioteki Narodowej«, *Z badań nad książką i księgozbiorem historycznymi* 5 (2011), S. 211–278.
- JOHNSON 1999: Leslie Peter Johnson, *Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70–1220/30)*, Tübingen 1999 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit 2/1).
- JOHRENDT 2018: Jochen Jorendt, »Innozenz III. und das IV. Laterankonzil. Predigt, verweigerter Aussprache und fiktiver Dialog«, in: Michele Camillo Ferrari, Klaus Herbers und Christiane Witthöft, *Europa 1215: Politik, Kultur und Literatur zur Zeit des IV. Laterankonzils*, Wien 2018 (= Archiv für Kulturgeschichte, Beiheft 79), S. 93–106.
- JOYNER 2016: Danielle Joyner, *Painting the Hortus deliciarum. Medieval women, wisdom, and time*, Pennsylvania 2016.
- JÜTTE 2000: Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000.
- KALTHOFF et al. 2016: Herbert Kalthoff, Torsten Cress und Tobias Röhl [Hrsg.], *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016.
- KATZENELLENBOGEN 1933: Adolf Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters. Von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, [Zugl. Hamburg, Diss. 1933], Hamburg 1933.
- KATZENELLENBOGEN 1964: Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century*, 1. Aufl. London 1939, 2. Aufl., New York 1964.
- KEIL 2005: Gundolf Keil, »Humoralpathologie«, in: Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil und Wolfgang Wegner [Hrsg.], *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin 2005, S. 641–643.
- KELLER 1890: Heinrich Albert von Keller, *Verzeichnis altdeutscher Handschriften*, hg. von Eduard Sievers, Tübingen 1890 (Nachdruck Hildesheim/New York 1974).

- KELLER/MIKLAUTSCH 2008: Johannes Keller und Lydia Miklautsch [Hrsg.], *Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von »Nemt, frouwe, disen kranz«*, Stuttgart 2008 (= Reclams Universal-Bibliothek 17673).
- KEMP 1987: Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987.
- KEMP 1994: Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München 1994.
- KEMP 1996: Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- KEMP 2008: Wolfgang Kemp, »Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Hans Belting [Hrsg.], *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 7., überarb. und erw. Aufl., Berlin 2008, S. 247–266.
- KERTH 1987: Thomas Kerth, Rezension zu KRIES 1984/1985, *Speculum* 62 (1987), S. 484–486.
- KESSLER 1985: Herbert L. Kessler, »Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul«, in: Herbert L. Kessler und Marianna Shreve [Hrsg.], *Pictorial Narrative in Antiquity and Middle Ages*, Washington D. C. 1985 (= Studies in the History of Art 16), S. 75–91.
- KESSLER/SHREVE 1985: Herbert L. Kessler und Marianna Shreve [Hrsg.], *Pictorial Narrative in Antiquity and Middle Ages*, Washington D. C. 1985 (= Studies in the History of Art 16).
- KIILERICH 2001: Bente Kiilerich, »The Image of Anicia Juliana in the Vienna Dioscurides: Flattery or Appropriation of Imperial Imagery?«, *Symbolae Osloenses* 76,1 (2001), S. 169–190.
- KLARE 2002: Andreas Klare, »Thomasins unstete-Begriff in Wort und Bild«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= Pictura et poesis 15), S. 174–199.
- KLEIN 1976: Peter K. Klein, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid: Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Hildesheim 1976 (= Studien zur Kunstgeschichte 8).
- KLEIN et al. 2016: Dorothea Klein, Horst Brunner und Freimut Löser [Hrsg.], *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma* [Internationale Tagung anlässlich des 100. Geburtstages von Kurt Ruh], Wiesbaden 2016 (= Wissenschaftsliteratur im Mittelalter 52).
- KLEINLOGEL 1979: Alexander Kleinlogel, »Archetypus und Stemma. Zur Problematik prognostisch-retroaktiver Methoden der Textkritik«, *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 2 (1979), S. 53–64.
- KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1990: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1990.
- KNAPP 1980: Fritz Peter Knapp, »Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter«, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), S. 581–635.
- KNAPP 1987: Fritz Peter Knapp, »Integumentum und Äventiure, nochmals zur Literaturtheorie bei Bernadus (Silvestris?) und Thomasin von Zerclaere«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 28 (1987), S. 299–307.
- KNAPP 1994: Fritz Peter Knapp, »Der Hof des Kirchenfürsten Wolfger von Erla und die Literatur um 1200«, in: Egon Boshof und Fritz Peter Knapp [Hrsg.], *Wolfger von Erla. Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen*, Heidelberg 1994 (= Germanische Bibliothek Reihe 3, Untersuchungen N. F. 20), S. 345–364.
- KÖPPE/WINKO 2013: Tilmann Köppe und Simone Winko, *Neue Literaturtheorien: Eine Einführung*, 2. Auflage, Heidelberg 2013.
- KRÄMER 2003: Sybille Krämer, »Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren«, *Zeitschrift für Germanistik* 13,3 (2003).

- KREGEL 2009: Ulrike Kregel, *Bild und Gedächtnis. Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen*, [Zugl.: Halle (Saale), Diss. 2006/2007], Berlin 2009 (= Kaleidogramme 51).
- KRIES 1967: Friedrich Wilhelm von Kries, *Textkritische Studien zum Welschen Gast Thomasin von Zerclaere*, [Zugl.: Seattle, Diss. 1965], Berlin 1967 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 147 = N. F. 23).
- KRIES 1984–1985: Friedrich Wilhelm von Kries [Hrsg.], *Der welsche Gast*, 4 Bände, Göppingen 1984–1985 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 425, 1–4).
- KRÜGER 1991: Klaus Krüger, »Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter«, in: Christian Rittelmeyer und Erhard Wiersing [Hrsg.], *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung* [Vorträge gehalten anlässlich einer Tagung des Arbeitskreises Vormoderner Erziehungsgeschichte vom 1.–4. März 1989 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel], 1. Aufl., Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Forschungen 49), S. 105–133.
- KÜHN 2002: Claudia Kühn, »*swer niht enmerchet, daz er siht, er enbezzert sich davon niht*. Die illustrierten Fabeln und Tierbilder im »Welschen Gast« des Thomasin von Zerclaere«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 200–215.
- KÜHNEL 1975: Jürgen Kühnel, »Der »offene« Text. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachiger Texte des Mittelalters«, in: Leonard Forster und Hans-Gert Roloff [Hrsg.], *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*, Bern 1976 (= *Jahrbuch für internationale Germanistik A* 2,1), S. 311–321.
- KURRAS 1974: Lotte Kurras, *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, Erster Teil: Die literarischen und religiösen Handschriften*, Wiesbaden 1974 (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1,1).
- KURZ 1990: Gehard Kurz, »Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie«, in: Walter Haug [Hrsg.], *Formen und Funktionen der Allegorie, DFG-Symposium 1978*, Stuttgart 1990, S. 12–24.
- LACHMANN 1876: Karl Lachmann, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876.
- LÄNGIN 1894: Theodor Länging, *Deutsche Handschriften*, Karlsruhe 1894. Neudruck mit bibliographischen Nachträgen Wiesbaden 1974 (= *Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe. Beilage II,2*).
- LAW-TURNER 2017: Frederica C. E. Law-Turner, *The Ormesby Psalter. Patrons and artists in medieval East Anglia*, Oxford 2017.
- LECHTERMANN 2002: Christina Lechtermann, »Affekterregung und höfische Literatur im »Welschen Gast«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 143–155.
- LEHMANN 1930: Paul Lehmann, »Die Bibliothek des Klosters Amorbach«, *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 48 (1930), S. 264–300.
- LERCHNER 2002: Karin Lerchner, »Narration im Bild. Szenische Elemente im Bildprogramm des »Welschen Gastes«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 65–81.
- LICHT 2015: Tino Licht, »Ludwig Traubes Überlieferungsphilologie«, in: Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer [Hrsg.], *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München [u. a.] 2015 (= *Materiale Textkulturen* 1), S. 183–190.

- LICHT 2022: Tino Licht, »Ritterliche Psychomachie. Zu Hintergrund, Autorschaft und Datierung der Text-Bild-Komposition im *Welschen Gast*«, in: Peter Schmidt, Christian Schneider, Jakob Šimek und Lisa Horstmann [Hrsg.], *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022 (= Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 2), S. 127–152.
- LIEB 2005: Ludger Lieb, »Umschreiben und Weiterschreiben. Verfahren der Textproduktion von Minnereden«, in: Anne Simon, Elizabeth A. Andersen, Manfred Eikermann und Silvia Reuvekamp [Hrsg.], *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2005 (= Trends in medieval philology 7), S. 143–161.
- LOHSE 2003: Eduard Lohse, *Paulus. Eine Biographie*, 1. Aufl., München 2003 (= Beck'sche Reihe 1520).
- LOMMATZSCH 1913: Erhard Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours*, mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen, Berlin 1913.
- LÖSER 2004: Freimut Löser, »Postmodernes Mittelalter? ›New Philology‹ und ›Überlieferungsgeschichte‹«, in: Arthur Groos, Hans-Jochen Schiewer und Jochen Conzelmann [Hrsg.], *Kulturen des Manuskriptzeitalters* [Ergebnisse der amerikanisch-deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17.–20. Oktober 2002], 1. Aufl., Göttingen 2004 (= Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 216–236.
- LÖSER 2016: Freimut Löser, »Überlieferungsgeschichte(n) schreiben«, in: Dorothea Klein, Horst Brunner und Freimut Löser [Hrsg.], *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, Wiesbaden 2016 (= Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 1–20.
- LUTZE 1936: Eberhard Lutze, *Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen* (Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen VI), Erlangen 1936 (Nachdruck Wiesbaden 1971).
- MAAS 1960: Paul Maas, *Tetxkritik*, 4. Aufl., Leipzig 1960.
- MADDISON/MADDISON 2018: Mesquite: Mesquite: a modular system for evolutionary analysis. Version 3.51 [<https://www.mesquiteproject.org/>].
- MANUWALD 2007: Henrike Manuwald, »Der Autor als Erzähler? Das Bild der Ich-Figur in der ›Großen Bilderhandchrift‹ des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach«, in: Gerald Kapfhammer, Wolf-Dietrich Löhr und Barbara Nitsche [Hrsg.], *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 1. Aufl., Münster 2007 (= Tholos 2), S. 63–92.
- MARTIN 1954: John Rupert Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus* (= Studies in Manuscript Illumination 5), Princeton 1954.
- MEIER 2000: Christel Meier, »Ecce auctor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter«, *Frühmittelalterliche Studien* 34 (2000), S. 338–392.
- MEIER 2005: Christel Meier, »Das Autorbild als Kommunikationsmittel zwischen Text und Leser«, *Comunicare e significare nell'alto medioevo* (= Settimana di Studio della fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo 52), Spoleto 2005, S. 499–538.
- MEIER/RUBERG 1980: Christel Meier und Uwe Ruberg [Hrsg.], *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980.
- MEIER et al. 2015: Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer [Hrsg.], *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München [u. a.] 2015 (= Materiale Textkulturen 1).
- MENSGER 2009: Ariane Mensger, »Die exakte Kopie oder: die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit«, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 59 (2009), S. 194–221.
- MENTZEL-REUTERS 2017: Arno Mentzel-Reuters, »die cirkel sint ze hère. Walther von der Vogelweide im Thronstreit 1198–1208«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 139, 4 (2017), S. 491–525.

- MESSERER 1979: Wilhelm Messerer, »Illustrationen zu Wernhers Drei Liedern von der Magd«, in: Christoph Cormeau, *Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, S. 447–472.
- MEVES 1994: Uwe Meves, »Das literarische Mäzenatentum Wolfgers und die Passauer Hofgesellschaft um 1200«, in: Egon Boshof und Fritz Peter Knapp [Hrsg.], *Wolfger von Erla. Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen*, Heidelberg 1994 (= Germanische Bibliothek Reihe 3, Untersuchungen N. F. 20), S. 215–247.
- MEYER 2006: Marion Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin 2006 (= Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Ergänzungsheft 33).
- MILLER/ZIMMERMANN 2007: *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181)*, bearb. von Karin Zimmermann unter Mitwirkung von Sonja Glauch, Matthias Müller und Armin Schlechter, Wiesbaden 2003 (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 6).
- MINNIS 2010: Alastair Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, 2. Aufl., Pennsylvania 2010.
- MITCHELL 2001: William J. T. Mitchell, »Der Mehrwert von Bildern«, in: Stefan Andriopoulos [Hrsg.], *Die Adresse des Mediums*, Köln 2001 (= Mediologie 2), S. 158–184.
- MITCHELL 2007: William J. T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, 6. Aufl., Chicago 2007.
- MONTAG/SCHNEIDER 2003: Ulrich Montag und Karin Schneider [Hrsg.], *Deutsche Literatur des Mittelalters. Handschriften aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München mit dem Heinrich Wittenwilers ›Ring‹ als kostbarer Neuerwerbung*, [Ausstellung 28. Mai – 24. August 2003], München 2003 (= Schatzkammer/Bayerische Staatsbibliothek).
- MÖRIKE/NOTTER 1855: Eduard Mörike und Friedrich Notter, *Theokritos, Bion und Moschos: Deutsch im Versmaße der Urschrift*, Stuttgart 1855.
- MORRISON 2005: David A. Morrison, »Networks in phylogenetic analysis: new tools for population biology«, *International Journal for Parasitology* 35, 5 (2005), S. 567–582.
- MOSER 1986: Bruno Moser, *Bilder, Zeichen und Gebärden. Die Welt der Symbole*, München 1986.
- MOSER/TERVOOREN 1977: Hugo Moser und Helmut Tervooren, *Des Minnesangs Frühling*. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, 3 Bde., Stuttgart 1977.
- MRASS 2005: Marcus Mrass, *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*, [Zugl.: Bonn, Diss. 1996], Regensburg 2005.
- MÜLLER 1935: Jürgen Müller, *Studien zur Ethik und Metaphysik des Thomasin v. Circlaere*, Königsberg Pr. 1935 (= Königsberger deutsche Forschungen 12).
- MÜLLER 1995: Jan-Dirk Müller, »Neue Altgermanistik«, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 39 (1995), S. 445–453.
- NELLMANN 2001: Eberhard Nellmann, »Kontamination in der Epiküberlieferung. Mit Beispielen aus der Vorauer ›Kaiserchronik‹-Handschrift«, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 130 (2001), S. 377–391.
- NEUMANN 1965: Friedrich Neumann, »Einleitung«, in: Heinrich Rückert [Hrsg.], *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann. Photomechanischer Nachdr. der Ausg. Quedlinburg und Leipzig, 1852, Berlin 1965 (= Deutsche Neudrucke: Texte des Mittelalters), S. V–LI.
- NEUMANN 1974: Friedrich Neumann: »Einführung in Thomasins Verswerk«, in: Friedrich Neumann und Ewald Vetter [Hrsg.], *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zerclaere. Codex Palatinus Germanicus 389 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Begleitband (= Facsimilia Heidelbergensia 4), Wiesbaden 1974, S. 1–65.

- NICHOLS 1997: Stephen G. Nichols, »Why Material Philology? Some Thoughts«, in: Helmut Tervooren und Horst Wenzel [Hrsg.], *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Berlin 1997 (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 116), S. 10–30.
- NICHOLS/WARNOW 2008: Johanna Nichols und Tandy Warnow, »Tutorial on Computational Linguistic Phylogeny«, *Language and Linguistics Compass* 2,5 (2008), S. 760–820.
- NIEBLER 1969: Klaus Niebler: *Die Handschriften von St. Peter im Schwarzwald*, Erster Teil: Die Papierhandschriften, Wiesbaden 1969 (= Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe X,1).
- NOLTE 2000: Theodor Nolte, »Papst Innozenz III. und Walther von der Vogelweide«, in: Thomas Frenz [Hrsg.], *Papst Innozenz III. Weichensteller der Geschichte Europas*, Stuttgart 2000, S. 69–89.
- NORMAN 1988: Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York u. a. 1988 (= American University Studies, History 29).
- OBERMAIER 2004: Sabine Obermaier, *Das Fabelbuch als Rahmenerzählung. Intertextualität und Intratextualität als Wege zur Interpretation des »Buchs der Beispiele der alten Weisen« Antons von Pforr*, [Zugl.: Mainz, Habil. 2002], Heidelberg 2004 (= Beihefte zum Euphorion 48).
- OECHELHÄUSER 1890: Adolf von Oechelhäuser, *Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerclaere, nach den vorhandenen Handschriften*, Heidelberg 1890.
- O'HARA 1992: Robert J. O'Hara, »Telling the Tree: Narrative Representation and the Study of Evolutionary History«, *Philosophy* 7,2 (1992), S. 135–160.
- O'HARA/ROBINSON 1993: Robert J. O'Hara und Peter M. W. Robinson, »Computer-Assisted Methods of Stemmatic Analysis«, in: John M. Manly und Edith Rickert, *The Canterbury Tales Project Occasional Papers I*, Oxford 1993, S. 53–74.
- OLSON 2004: Vibeke Olson, »The Signification of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art«, *Visual Resources* 20 (2004), S. 161–178.
- OTT 1980/1981: Norbert H. Ott, »Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht«, *Literatur des Spätmittelalters, Beiträge des Gründungssymposiums 1980/1981* (= Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 1), S. 29–55.
- OTT 1984: Norbert H. Ott, *Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters*, Stuttgart 1984 (= Sonderdruck Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit).
- OTT 1992: Norbert H. Ott, »Pictura docet. Zu Gebrauchssituation, Deutungsangebot und Appellcharakter ikonographischer Zeugnisse mittelalterlicher Literatur am Beispiel der Chansons de geste«, in: Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky [Hrsg.], *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992 (= Kröners Studienbibliothek 663), S. 187–212.
- OTT 1993: Norbert H. Ott, »Rechtsikonographie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Der »Sachsenspiegel« im Kontext deutschsprachiger illustrierter Handschriften«, in: Ruth Schmidt-Wiegand [Hrsg.], *Sachsenspiegel. Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift. Kommentarband*, Berlin 1993, S. 119–141.
- OTT 2002a: Norbert H. Ott, »Mise en page. Zur ikonischen Struktur der Illustrationen von Thomasins »Welschem Gast««, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= Pictura et poesis 15), S. 33–64.
- OTT 2002b: Norbert H. Ott, »Kurzbeschreibungen der illustrierten Handschriften«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den*

- illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere, Köln 2002* (= *Pictura et poesis* 15), S. 257–265.
- OTT 2006: Norbert H. Ott, »Vermittlungsinstanz Bild: Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität«, in: Eckart Conrad Lutz, Wolfgang Haubrichs und Klaus Ridder [Hrsg.], *Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters*, Berlin 2006, S. 191–208.
- OTT 2015: Norbert H. Ott, »Die Wahrheit der Schrift im Bild. Ikonographie als Vermittlungsinstanz des Sprachmediums«, in: Andrea Schindler und Evelyn Meyer [Hrsg.], *Geschichten sehen, Bilder hören – Bildprogramme im Mittelalter. Akten der Tagung Bamberg 2013*, Bamberg 2015 (= *Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien* 8), S. 9–34.
- OTT/AST 2015: Michael R. Ott und Rodney Ast, »Textkulturen«, in: Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer [Hrsg.], *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München [u. a.] 2015 (= *Materiale Textkulturen* 1), S. 191–198.
- PAGE/HOLMES 1998: Roderic D. M. Page und Edward C. Holmes, *Molecular evolution. A phylogenetic approach*, Malden 1998.
- PALMER 1989: Nigel F. Palmer, »Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher«, *Frühmittelalterliche Studien* 23 (1989), S. 43–88.
- PANOFSKY 1926: Erwin Panofsky, »Dürers rhythmische Kunst«, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (1926), S. 136–192.
- PANOFSKY 1994: Erwin Panofsky, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964)«, in: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, 6., überarb. Aufl., Köln 1994 (= *dumont taschenbücher* 83), S. 185–206.
- PANOFSKY 2002: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (1955)*, hg. von Wilhelm Höck, Köln 2002.
- PAUL 1874: Hermann Paul, »Ueber das gegenseitige Verhältnis der Handschriften von Hartmanns Iwein«, *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 1 (1874), S. 288–401.
- PAYNE 1990: Ann Payne, *Medieval beasts*, New York 1990.
- PETERS 2007: Ursula Peters, »Werkauftrag und Buchübergabe. Textentstehungsgeschichten in Autorbildern volkssprachiger Handschriften des 12. bis 15. Jahrhunderts«, in: Gerald Kapfhammer, Wolf-Dietrich Löhr und Barbara Nitsche [Hrsg.], *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 1. Aufl., Münster 2007 (= *Tholos* 2), S. 25–62.
- PETERS 2008: Ursula Peters, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln 2008 (= *Pictura et poesis* 22).
- PFEIFFER 2020: Jens Pfeiffer, Rezension zu WIESINGER 2017, *Arbitrium* 38,1 (2020), S. 28–30.
- PHILIPOWSKI 2000: Silke Katharina Philipowski, »Geste und Inszenierung. Wahrheit und Lesbarkeit von Körpern im höfischen Epos«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 122 (2000), S. 455–477.
- PHILIPOWSKI 2013: Silke Katharina Philipowski, *Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Erzählliteratur*, Berlin 2013 (= *Hermaea. Neue Folge* 131).
- PLACHTA 2010: Bodo Plachta, »Fassung«, in: Klaus Weimar [Hrsg.], *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin 2010, S. 567–568.
- PLATNICK/CAMERON 1977: Norman I. Platnick und H. Don Cameron, »Cladistic Methods in Textual, Linguistic, and Phylogenetic Analysis«, *Systematic Zoology* 26,4 (1977), S. 380–385.
- PLOTKE 2012: Seraina Plotke, »Autorschaft durch Autorisierung. Bearbeitung des Alexanderstoffs als Modellfall differenter Verfasserkonzeptionen«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 134,13, S. 344–364.

- PLUMMER et al. 1989: John Plummer, William Voelkle und Gregory Clark, »Medieval and Renaissance Manuscripts« in: Charles Ryskamp [Hrsg.], *Twenty-First Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library 1984–1986*, New York 1989, S. 1–109.
- POSNER/SCHMAUKS 2000: Roland Posner und Dagmar Schmauks, »Die Reflektiertheit der Dinge und ihre Darstellung in Bildern«, in: Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämper und Thomas Strothotte [Hrsg.], *Bild–Bildwahrnehmung–Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, 1. Aufl., Nachdr., Wiesbaden 2000 (= DUV Kognitionswissenschaft), S. 15–32.
- PRÉAUD 2005: Maxime Préaud, *Mélancolies. Livre d'images*, Paris 2005 (= Le génie de la mélancolie 2).
- PROCHNO 1925: Joachim Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, Bd. 1: *Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Leipzig 1929 (= Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses 2).
- PÜLTZ 1973: Otto Pültz, *Die deutschen Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, (= Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. Neubearbeitung IV), Wiesbaden 1973.
- QUELLER 2017 (1967): Donald E. Queller, *Office of Ambassador*, Princeton, NJ 2017 (1967) (= Princeton Legacy Library).
- RANKE 1908: Friedrich Ranke, *Sprache und Stil im Wälschen Gast des Thomasin von Zirclaria*, Berlin 1908.
- RAYNUORD 1836: François Just Marie Raynuord, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Bd. 2, Paris 1836.
- REBBELMUND 1999: Romana Rebbelmund, *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, [Zugl.: Köln, Diss. 1998], Frankfurt a. M. 1999 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte 347).
- RECKWITZ 2006: Andreas Reckwitz, »Der Ort des Materiellen in den Kulturtheorien. Von sozialen Strukturen zu Artefakten«, in: Andreas Reckwitz [Hrsg.], *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2006 (= Sozialtheorie), S. 131–156.
- RECKWITZ 2012: Andreas Reckwitz, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, [Zugl.: Hamburg, Diss. 1999], Nachdr. der Erstausg. 2000, 3. Aufl., Weilerswist 2012.
- REHM 2002: Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, [Zugl.: Bonn, Habil. 2000], München 2002 (= Kunstwissenschaftliche Studien 106).
- REMY 1929: Margot Remy, *Die Buchmalerkunst der Trierer Erzbischöfe Cuno von Falkenstein* (Trierer Zeitschrift. Vierteljahreshefte für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seine Nachbargebiete 4), Trier 1929.
- REUDENBACH 2016: Bruno Reudenbach, »Heilsgeschichtliche Sukzession und typologische Synopse in Manuskripten der Biblia Pauperum, in Hanna Wimmer, Malena Ratzke und Bruno Reudenbach [Hrsg.], *Studien zur Biblia Pauperum*, Bern 2016 (= Vestigia Biblicae 23), S. 9–30.
- RICHTER 1967: Dieter Richter, »Zur Überlieferung von Thomasins ›Welschem Gast‹«, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 96 (1967), S. 149–153.
- RIEGL 1891: Alois Riegl, »Rezension zu Adolf von Oechelhäuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerclaere«, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 12 (1891), S. 664–665.
- ROBINSON/O'HARA 1996: Peter M. W. Robinson und Robert J. O'Hara, »Cladistic Analysis of an Old Norse Manuscript Tradition«, *Research in Humanities Computing* 4 (1996), S. 115–137.
- ROCHER 1977: Daniel Rocher, *Thomasin von Zerclaere: ›Der wälsche Gast‹ (1215–1216)*, [Zugl.: Paris, Diss. 1976], 2 Bände, Lille/Paris 1977.

- ROCHER 1994: Daniel Rocher, »Thomasin von Zerclaere: ein Dichter ... oder ein Propagandist im Auftrag?«, in: Egon Boshof und Fritz Peter Knapp [Hrsg.], *Wolfger von Erla. Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen*, Heidelberg 1994 (= Germanische Bibliothek Reihe 3, Untersuchungen N. F. 20), S. 325–343.
- RÖLL 1970: Walther Röhl, Rezension zu KRIES 1967, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 81 (1970), S. 116–125.
- ROHMANN 2013: Gregor Rohmann, *Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts*, [Zugl.: Göttingen, Habil. 2011], Göttingen 2013 (= Historische Semantik 19).
- ROLAND 1991: Martin Roland, *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts*, [Zugl.: Wien, Diss. 1991], Wien 1991.
- ROMEYKE 2002: Sarah Romeyke, »Swaz ein herre spricht ia oder niht, daz sol gar sin schephes schrift. Das Aufzeichnungsgebot in Bild einundvierzig und seine Abschriften im »Welschen Gast« des Thomasin von Zerclaere«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= Pictura et poesis 15), S. 156–173.
- RONIG 1984: Franz Ronig, »Die Buchmalerei-Schule des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein. Ein Forschungsbericht«, in: Michael Berens, Claudia Maas und Franz Ronig [Hrsg.], *Florilegium artis. Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege*. Festschrift für Wolfgang Götz, Saarbrücken 1984, S. 111–115.
- ROSE/HARVEY 1994: Martial Rose und Ken Harvey, *The misericords of Norwich Cathedral*, Dereham 1994.
- ROTH 2007: Christoph Roth, Rezension zu STOLZ 2004, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 136,3 (2007), S. 404–411.
- ROTHE 1966: Edith Rothe, *Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten. Die schönsten illustrierten Handschriften in den Bibliotheken und Archiven in Mecklenburg, Berlin, Sachsen und Thüringen*, Berlin 1966.
- RUBERG 1988: Uwe Ruberg, »Vom Aufstieg im Mittelalter. Das Konzept der Himmelsleiter in Text und Bild«, in: Hans-Henrik Krummbacher [Hrsg.], *Geisteswissenschaften – wozu?*, Wiesbaden 1988, S. 211–244.
- RÜCKERT 1965: *Der wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, hg. v. Heinrich Rückert. Photomechanischer Nachdr. der Ausg. Quedlinburg und Leipzig, 1852, Berlin 1965 (= Deutsche Neudrucke: Texte des Mittelalters).
- RUH 1978: Kurt Ruh, »Votum für eine überlieferungskritische Editionspraxis«, in: Ludwig Hödl und Dieter Wuttke, *Probleme der Edition mittel- und neulateinischer Texte. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft Bonn, 26.–28. Februar 1973*, Boppard 1978.
- RUH 1985a: Kurt Ruh, »Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte als methodischer Ansatz zu einer erweiterten Konzeption von Literaturgeschichte«, in: Hans-Jürgen Stahl und Kurt Ruh [Hrsg.], *Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung*, Tübingen 1985 (= Texte und Textgeschichte 19), S. 262–272.
- RUH 1985b: Kurt Ruh, »Vorwort«, in: Hans-Jürgen Stahl und Kurt Ruh [Hrsg.], *Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung*, Tübingen 1985 (= Texte und Textgeschichte 19), S. 1–5.
- SAFTIEN 1995: Volker Saftien, »Rhetorische Mimik und Gestik. Konturen epochenspezifischen Verhaltens«, *Archiv für Kulturgeschichte* 77,1 (1995), 197–216.
- SAHLE 2013: Patrick Sahle, *Digitale Editionsformen*, 2. Bd., Norderstedt 2013 (= Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 7).

- SAITOU/NEI 1987: Naruya Saitou und Masatoshi Nei, »The neighbor-joining method: A new method for reconstructing phylogenetic trees«, *Molecular Biology and Evolution* 4, 4 (1987), S. 406–425.
- SALEMANS 1996: Ben J. P. Salemans, »Cladistics or the Resurrection of the Method of Lachmann«, in: Pieter Reenen und Margot van Mulken, *Studies in Stematology*, Amsterdam 1994, S. 3–70.
- SAUER 2007: Marina Sauer, »Aufstieg und Fall des Originals. Zum Wandel des Original-Begriffes in der Kunst«, in: *Wa(h)re Lügen. Original und Fälschung im Dialog*, [Ausstellung Münster 7.9.2007–13.1.2008, Albstadt 17.2.–22.6.2008], Stuttgart 2007 (= Veröffentlichungen der Galerie Albstadt 156).
- SAUERLÄNDER 2009: Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, hg. von Max Hirmer, München 2009.
- SAURMA-JELTSCH 1987: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, »Zuht und wicze. Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 41 (1987), S. 42–70.
- SAURMA-JELTSCH 1988: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, »Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988), S. 41–60.
- SAURMA-JELTSCH 2014: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, »Der Einzelne im Verbund: Kooperationsmodelle in der spätmittelalterlichen Buchherstellung«, in: Christine Beier [Hrsg.], *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien/Köln/Weimar 2014, S. 175–199.
- SCHAEFER 1987: Joerg Schaefer [Hrsg.], *Walther von der Vogelweide. Werke*, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1987.
- SCHANZE 1968: Heinz Schanze, Rezension zu KRIES 1967, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 90 (1968) Tübingen, S. 164–172.
- SCHANZE 2009: Christoph Schanze, »Himmelsleitern: Von Jakobs Traum zum »Welschen Gast«, in: Henrike Lähnemann und Sandra Linden [Hrsg.], *Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin 2009, S. 205–222.
- SCHANZE 2015: Christoph Schanze, Rezension zu STARKEY 2013, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 137 (2015), S. 139–148.
- SCHANZE 2018: Christoph Schanze, *Tugendlehre und Wissensvermittlung. Studien zum »Welschen Gast« Thomasins von Zerklare* [Zugl. Gießen, Diss. 2015] Wiesbaden 2018 (= Wissensliteratur im Mittelalter 53).
- SCHATZKI 2002: Theodore R. Schatzki, *The Site of the Social. A Philosophical Exploration of the Constitution of Social Life and Change*, Pennsylvania 2002.
- SCHATZKI et al. 2001: Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny [Hrsg.], *The practice turn in contemporary theory*, [anthology originated in a conference, »Practices and Social Order«, that was held at the Center for Interdisciplinary Studies (ZiF) at the University of Bielefeld, Germany, on January 4–6, 1996], New York/London 2001.
- SCHICH 2009: Winfried Schich, »Redende Siegel brandenburgischer und anderer deutscher Städte im 13. und 14. Jahrhundert«, in: Markus Späth [Hrsg.], *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Köln 2009 (= Sensus 1), S. 113–130.
- SCHILLINGER/MESOUDI/LYCETT 2016: Kerstin Schillinger, Alex Mesoudi und Stephen J. Lycett, »Copying error, evolution, and phylogenetic signal in artifactual traditions: An experimental approach using »model artifacts«, *Journal of Archaeological Science* 70 (2016), S. 23–34.
- SCHIPKE 2003: Renate Schipke, »Thomasin von Zerklare: Der Welsche Gast«, in: Peter Jörg Becker und Eef Overgaauw [Hrsg.], *Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln*, [Ausstellung Staatsbibliothek zu

- Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kulturforum, 20. Juni – 21. September 2003 / Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, November 2003 – Februar 2004], Mainz 2003 (= Ausstellungskataloge/Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz N. F. 48), S. 168–170.
- SCHMID 2017: Florian Schmid, »Stimme(n) des Klagens. Überlegungen zur Performanz der *Nibelungenklage* im Umfeld der höfischen Epik«, in: Monika Unzeitig, Angela Schrott und Nine Miedema [Hrsg.], *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin/Boston 2017 (= Historische Dialogforschung 3), S. 279–308.
- SCHMIDINGER 1954: Heinrich Schmidinger, *Patriarch und Landesherr. Die weltliche Herrschaft der Patriarchen von Aquileja bis zum Ende der Staufer*, Graz/Köln 1954 (= Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom Abt. I,1).
- SCHMIDT 1959: Gerhard Schmidt, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz/Köln 1959.
- SCHMIDT 2009: Peter Schmidt, »Materialität, Medialität und Autorität des vielfältigen Bildes. Siegel und andere Bildmedien des Mittelalters in ihren Wechselwirkungen«, in: Markus Späth [Hrsg.], *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Köln 2009 (= Sensus 1), S. 89–112.
- SCHMIDT 2022: Peter Schmidt, »Anfang und Ende des Welschen Gastes: Fragen zur Struktur und zu den Vorbildern des Bilderzyklus«, in: Christian Schneider, Peter Schmidt, Jakub Šimek und Lisa Horstmann [Hrsg.], *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022 (= Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 2), S. 93–126.
- SCHMIDT/ŠIMEK 2015: Peter Schmidt und Jakub Šimek, »Der ›Welsche Gast‹-Ein Buch im Wandel«, in: Tina Schöbel, Charlotte Lagemann und Christian Vater [Hrsg.], *Leben, Dinge, Texte* [Begleitheft zur Ausstellung des Sonderforschungsbereichs 933 ›Materiale Textkulturen – Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften; 2. Februar – 7. März 2015 im Universitätsmuseum Heidelberg], Heidelberg 2015, S. 8–13.
- SCHMITT 1990: Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris 1990 (= Bibliothèque des histoires).
- SCHMITT 2016: Nicolai Johann Schmitt, *Phylogenetische Analyse der Verse 11.184 – 11.377 von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹*, Masterarbeit im Studiengang ›Editionswissenschaft & Textkritik‹ am germanistischen Seminar der Universität Heidelberg, Heidelberg 2016: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/30917> (DOI: 10.11588/heidok.00030917) [letzter Aufruf am 14.12.2021].
- SCHMITZ 1991: Gerhard Schmitz, »Intelligente Schreiber. Beobachtungen aus Ansegis- und Kapitularienhandschriften«, in: Hubert Mordek [Hrsg.], *Papsttum, Kirche und Recht im Mittelalter. Festschrift für Horst Fuhrmann zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1991, S. 79–94.
- SCHMÖLDERS 1997: Claudia Schmolders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, 2., durchges. Aufl., Berlin 1997.
- SCHNEIDER 1978: Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 501–690*, Wiesbaden 1978 (= *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis* V,4).
- SCHNEIDER 2007: Karin Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache, Bd. II: Die oberdeutschen Handschriften von 1300 bis 1350*, Wiesbaden 2009.
- SCHNEIDER 2017: Christian Schneider, »Textstruktur und Illustrationsprinzipien im ›Welschen Gast‹ des Thomasin von Zerklare«, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 139,2 (2017), S. 191–220.
- SCHNEIDER et al. 2022: Christian Schneider, Peter Schmidt, Jakub Šimek und Lisa Horstmann [Hrsg.], *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf*

- eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, Heidelberg 2022 (= Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 2).
- SCHNEIDMÜLLER 2000: Bernd Schneidmüller, *Die Welfen. Herrschaft und Erinnerung (819–1252)*, Stuttgart 2000 (= Urban-Taschenbücher 465).
- SCHNORR VON CAROLSFELD 1883: Franz Schnorr von Carolsfeld, *Katalog der Handschriften der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Bd. 2, Leipzig 1883 (Korrigierter und verbesserter Nachdruck: *Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Bd. II, Dresden 1981).
- SCHOLKMANN 2006: Barbara Scholkmann, »Zwischen Artefakt und Bild: Zur Interpretation materieller Kultur des Mittelalters im Kontext der bildlichen Überlieferung«, in: Hans-Peter Wotzka [Hrsg.], *Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert*, Tübingen 2006, S. 159–174.
- SCHOLZ 1972: Manfred Günter Scholz, »Die ›hûsvouwe‹ und ihr Gast. Zu Thomasin von Zerclaere und seinem Publikum«, in: Rose Beate Schäfer-Maulbetsch und Manfred Günter Scholz [Hrsg.], *Festschrift für Kurt Herbert Halbach zum 70. Geburtstag am 25. Juni 1972. Arbeiten aus seinem Schülerkreis*, Göppingen 1972 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 70), S. 247–269.
- SCHOLZ 2000: Oliver R. Scholz, »Was heißt es, ein Bild zu verstehen?«, in: Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämper und Thomas Strothotte [Hrsg.], *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, 1. Aufl., Nachdr., Wiesbaden 2000 (= DUW Kognitionswissenschaft), S. 105–117.
- SCHÖNBACH 1898: Anton Emanuel Schönbach, *Die Anfänge des deutschen Minnesangs*, Graz 1898.
- SCHRÖDER 1940: Edward Schröder, »Bruchstücke eines unbekanntes mittelhochdeutschen Reimwerks aus dem vierzehnten Jahrhundert«, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 77 (1940), S. 47–54.
- SCHRÖDER 1971: Werner Schröder, Rezension zu KRIES 1967, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 90 (1971), S. 119–123.
- SCHUBERT 2009: Martin Schubert, »Thomasin von Zerclaere. Zwei Doppelblätter aus dem ›Welschen Gast‹«, in: Matthias Puhle [Hrsg.], *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, [Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums vom 31. August bis zum 6. Dezember 2009 im Kulturhistorischen Museum Magdeburg], Bd. 2, Mainz 2009, S. 269–272.
- SCHUBERT 1991: Martin J. Schubert, *Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äußerung in mittelhochdeutscher Epik. Rolandslied, Eneasroman, Tristan*, [Zugl.: Köln, Diss. 1990], Köln 1991 (= Kölner germanistische Studien 31).
- SCHULZE 1914: Paul Schulze, *Die Entwicklung der Hauptlaster- und Haupttugendlehre von Gregor dem Großen bis Petrus Lombardus und ihr Einfluß auf die frühdeutsche Literatur*, [Zugl. Greifswald, Diss. 1914], Greifswald 1914.
- SCHUMACHER 2002: Meinolf Schumacher, »Gefangensein – waz wirret daz? Ein Theodizee-Argument des ›Welschen Gastes‹ im Horizont europäischer Gefängnis-Literatur von Boethius bis Vladimir Nabokov«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 238–256.
- SCHÜPPERT 1996: Helga Schüppert, »Biltschichten und ihre Funktion im ›Welschen Gast‹«, in: Paola Schulze-Belli [Hrsg.], *Thomasin von Zircklaere und die didaktische Literatur des Mittelalters*, Trieste 1996, S. 7–28.
- SCHWEITZER 1993: Franz-Josef Schweitzer, *Tugend und Laster in illustrierten didaktischen Dichtungen des späten Mittelalters. Studien zu Hans Vintlers Blumen der Tugend und zu Des Teufels Netz*, [Zugl.: Eichstätt, Habil. 1990/1991], Hildesheim 1993 (= *Germanistische Texte und Studien* 41).

- SEYFARTH 2001: Jutta Seyfarth, *Speculum virginum. Jungfrauenspiegel*, Übersetzt und eingeleitet von Jutta Seyfarth, 4 Bände, Freiburg i. Br. 2001 (= Fontes Christiani 30,1).
- SEYLER 1894: Gustav A. Seyler, *Geschichte der Siegel*, Leipzig 1894 (= Illustrierte Bibliothek der Kunst- und Kulturgeschichte).
- ŠIMEK 2015: Jakub Šimek, Rezension zu STARKEY 2013, *Journal of English and Germanic Philology* 114,3 (2015), S. 430–433.
- SIMON 1978: Gerd Simon, »Zur Theorie der Kontamination«, in: Winfried Lenders und Hugo Moser [Hrsg.], *Maschinelle Verarbeitung altdeutscher Texte*, [Beiträge zum Symposium Mannheim, 11./12. Juni 1971], Berlin 1978, S. 108–116.
- SPÄTH 2009: Markus Späth, »Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Perspektiven eines interdisziplinären Austauschs«, in: Markus Späth [Hrsg.], *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Köln 2009 (= Sensus 1), S. 9–32.
- SPÄTH 2015: Markus Späth, »Zeichen bürgerschaftlicher Repräsentation. Reichsstädtische Siegel und ihre künstlerischen Kontexte«, in: Helge Wittmann [Hrsg.], *Reichszeichen. Darstellungen und Symbole des Reichs in Reichsstädten*, [2. Tagung des Arbeitskreises »Reichsstädtgeschichtsforschung« Mühlhausen 3.–5. März 2014], Petersberg 2015 (= Studien zur Reichsstädtgeschichte 2), S. 137–166.
- SPEER 2006: Andreas Speer, Rezension zu STOLZ 2004, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 73,2 (2006), S. 424–426.
- SPENCER et al. 2003: Matthew Spencer, Barbara Bordalejo, Li-San Wang, Adrian C. Barbrook, »Analyzing the Order of Items in Manuscripts of *The Canterbury Tales*«, *Computers and the Humanities* 37 1 (2003), S. 97–109.
- SPENCER/HOWE 2004: Matthew Spencer und Christopher J. Howe, »Collating texts using progressive multiple alignment«, *Computers and the Humanities* 38 (2004), S. 253–270.
- SPYRA 2005: Ulrike Spyra, *Das »Buch der Natur« Konrads von Megenberg. Die illustrierten Handschriften und Inkunabeln*, [Zugl.: Tübingen, Diss. 2000], Köln 2005 (= Pictura et poesis 19).
- STACKMANN 1964: Karl Stackmann, »Mittelalterliche Texte als Aufgabe«, in: Werner Foerste und Karl Heinz Borck [Hrsg.], *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Köln/Graz 1964, S. 241–267.
- STACKMANN/BERTAU 1981: Karl Stackmann und Karl Bertau [Hrsg.], *Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder*. 1. Teil. Einleitungen, Texte, Göttingen 1981.
- STAHL/RUH 1985: Hans-Jürgen Stahl und Kurt Ruh [Hrsg.], *Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung*. Tübingen 1985 (= Texte und Textgeschichte 19).
- STAMMLER 1962: Wolfgang Stammer, *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, Berlin 1962.
- STARKEY 2002: Kathryn Starkey, »From Symbol to Scene: Changing Strategies of Representation in the Manuscripts of the »Welsche Gast««, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= Pictura et poesis 15), S. 121–142.
- STARKEY 2006: Kathryn Starkey, »Das unfeste Geschlecht: Überlegungen zur Entwicklung einer volkssprachlichen Ikonographie am Beispiel des Welschen Gasts«, in: Horst Wenzel [Hrsg.], *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (= Philologische Studien und Quellen 195), S. 99–138.
- STARKEY 2013: Kathryn Starkey, *A Courtier's Mirror. Cultivating Elite Identity in Thomasin von Zerclaere's Welscher Gast*, Notre Dame/Indiana 2013.
- STARKEY/WANDHOFF 2008: Kathryn Starkey und Heiko Wandhoff, »New Philology. Mouvance–Varianz–Performanz: Der unfeste Text«, in: Johannes Keller und Lydia Miklautsch [Hrsg.],

- Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von »Nemt, frouwe, disen kranz«, Stuttgart 2008 (= Reclams Universal-Bibliothek 17673), S. 45–75.
- STEELE et al. 2010: James Steele, Peter Jordan und Ethan Cochrane, »Evolutionary Approaches to Cultural and Linguistic Diversity«, *Philosophical Transactions of the Royal Society* 365 (2010), S. 3781–3785.
- STEER 1983: Georg Steer, »Carmina Burana« in Südtirol. Zur Herkunft des Clm 4660«, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 112 (1983), S. 1–37.
- STEER 1985: Georg Steer, »Gebrauchsfunktionale Text- und Überlieferungsanalyse«, in: Hans-Jürgen Stahl und Kurt Ruh [Hrsg.], *Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung*, Tübingen 1985 (= *Texte und Textgeschichte* 19), S. 5–36.
- STEINMEYER 1913: Elias von Steinmeyer, *Die jüngeren Handschriften der Erlanger Universitätsbibliothek*, Erlangen 1913.
- STIELDORF 2004: Andrea Stieldorf, *Siegelkunde. Basiswissen*, Hannover 2004 (= *Hahnsche Historische Hilfswissenschaften* 2).
- STOLZ 1998: Michael Stolz, »Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins ›Welschem Gast‹ als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur«, *Wolframstudien* 15 (1998), S. 344–372.
- STOLZ 2003: Michael Stolz, »New Philology and New Phylogeny: Aspects of a Critical Electronic Edition of Wolfram's ›Parzival‹«, *Literary and Linguistic Computing* 18,2 (2003), S. 139–150.
- STOLZ 2004: Michael Stolz, *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens in lateinischen und deutschen Text-Bild-Zeugnissen des Mittelalters*, 2 Bde., Tübingen/Basel 2004 (= *Bibliotheca Germanica* 47,1/2).
- STOLZ 2005: Michael Stolz, »Die Aura der Autorschaft. Dichterprofile in der *Manessischen Liederhandschrift*«, in: Michael Stolz, Adrian Mettauer, Yvonne Dellspenger und Hendrik Kuschel [Hrsg.], *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, Berlin 2005, S. 67–102.
- STOLZ 2006: Michael Stolz, »Vernetzte Varianz. Mittelalterliche Schriftlichkeit im digitalen Medium«, in: Davide Giuriato [Hrsg.], *System ohne General. Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 3), S. 217–244.
- STOLZ 2010: Michael Stolz, »›Copying processes‹. Genetische und philologische Perspektiven«, in: Martin Schubert [Hrsg.], *Materialität in der Editionswissenschaft*, 1. Aufl., Berlin 2010 (= *Beihefte zu Editio* 32), S. 275–291.
- STOLZ 2013: Michael Stolz, »Early Versions in Medieval Textual Traditions. Wolfram's Parzival as a Test Case«, in: Gerald Moers, Kai Widmaier, Antonia Giewekemeyer, Arndt Lümers und Ralf Ernst [Hrsg.], *Dating Egyptian literary texts*, Hamburg 2013 (= *Lingua Aegyptia Studia monographica* 11), S. 561–587.
- STÜRNER 2007: Wolfgang Stürner, *Dreizehntes Jahrhundert. 1198–1273*, Stuttgart 2007 (= *Handbuch der deutschen Geschichte* Gebhardt 6).
- SUCKALE 1987: Robert Suckale, »Thomasin von Zerclaere, Der Welsche Gast [Nr. 78]«, in: Florentine Mütterich [Hrsg.], *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters* [Ausstellung in Regensburg, 16. Mai – 9. August 1987], München 1987 (= *Ausstellungskataloge/Bayerische Staatsbibliothek* 39).
- SUCKALE 1990: Robert Suckale, »Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult und Andachtsbild«, in: Wolfgang Harms [Hrsg.], *Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, 1. Aufl., Stuttgart 1990, S. 15–34.
- SUCKALE-REDLEFSEN 2004: Gude Suckale-Redlefsen, *Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 2004.
- SUERBAUM 1998: Almut Suerbaum, »Accessus ad auctores: Autorenkonzeptionen in mittelalterlichen Kommentartexten«, in: Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon und Peter

- Strohschneider [Hrsg.], *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*, Berlin 1998, S. 29–37.
- SWARZENSKI 1963: Hans Swarzenski, »The role of copies in the formation of the styles of the eleventh century«, in: Millard Meiss [Hrsg.], *Studies in Western art: acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Bd. 1, Princeton 1963, S. 7–18.
- TAUBERT 2003: Johannes Taubert, *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*, [Teilw. zugl.: Marburg, Diss. 1956], München 2003 (= Studien aus dem Institut für Baugeschichte und Bauforschung, Kunstgeschichte, Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft und dem Architekturmuseum/Technische Universität München Fakultät für Architektur).
- TEHRANI/COLLARD 2002: Jamshid Tehrani und Mark Collard, »Investigating Cultural Evolution Through Biological Phylogenetic Analysis of Turkmen Textiles«, *Journal of Anthropological Archaeology* 21 (2002), S. 443–463.
- TËMKIN/ELDREDGE 2007: Ilya Tëmkin und Niles Eldredge, »Phylogenetics and Material Cultural Evolution«, *Current Anthropology* 48,1 (2007), S. 146–153.
- TERVOOREN/WENZEL 1997: Helmut Tervooren und Horst Wenzel, »Einleitung«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116, Sonderheft (1997), S. 1–9.
- TESKE 1933: Hans Teske, *Thomasin von Zerclaere: der Mann und sein Werk*, Heidelberg 1933 (= Germanische Bibliothek, Abt. 2 34).
- TIMPANARO 1971: Sebastian Timpanaro, *Die Entstehung der Lachmannschen Methode*, 2., überarb. und erw. Aufl., Hamburg 1971.
- TITZMANN 1990: Michael Titzmann, »Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen«, in: Wolfgang Harms [Hrsg.], *Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, 1. Aufl., Stuttgart 1990, S. 368–384.
- TOUSSAINT 2015: Gia Toussaint, Kat. Nr. 16, in: *Deutsche Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Katalog zur Ausstellung in der Herzog August Bibliothek vom 22. November 2015 bis 28. Februar 2016* (Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa 13; Station 9 der Ausstellungsreihe »10 Stationen zur mitteleuropäischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts«), Luzern 2015, S. 38f.
- TRAUBE 1910: Ludwig Traube, *Textgeschichte der Regula S. Benedicti*, 2. Aufl. 1910 (= Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 25,2).
- TRAUBE 1911: Ludwig Traube, »Die römische Literatur im Mittelalter (Überlieferungsgeschichte)«, in: Paul Lehmann [Hrsg.], *Vorlesungen und Abhandlungen*, Bd. 2: *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, S. 31–121.
- TRAUBE 1911: Ludwig Traube, »Die lateinische Sprache des Mittelalters«, in: Paul Lehmann [Hrsg.], *Vorlesungen und Abhandlungen*, Bd. 2: *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, S. 121–137.
- TROVATO/REEVE 2014: Paolo Trovato und Michael D. Reeve, *Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A non-standard handbook of genealogical textual criticism in the age of post-structuralism, gladiastics, and copy-text*, Padova 2014 (= *Storie e linguaggi* 7).
- TSOUPAROPOULOU/MEIER 2015: Christina Tsouparopoulou und Thomas Meier, »Artefakt«, in: Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer [Hrsg.], *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München [u. a.] 2015 (= *Materiale Textkulturen* 1), S. 47–62.
- UNZEITIG 2007: Monika Unzeitig, »Konstruktion von Autorschaft und Werkgenese im Gespräch mit Publikum und Feder«, in: Nine Miedema und Franz Hundsnurscher [Hrsg.], *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen 2007 (= *Beiträge zur Dialogforschung* 36), S. 89–102.

- UNZEITIG 2010: Monika Unzeitig, *Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin 2010 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 139).
- UTHER 2008: Hans-Jörg Uther, *Handbuch zu den ›Kinder- und Hausmärchen‹ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Berlin/New York 2008.
- UTZ 2019: Sabine Utz, »The Master of the Bern Psychomachia: Reconstructing an Artistic Personality in the Late Ninth Century«, in: Beatrice Kitzinger und Joshua O’Driscoll, *After the Carolingians: Re-defining Manuscript Illumination in the 10–11th Centuries*, Berlin/Boston 2019, S. 17–56.
- VAN STRATEN/FEILCHENFELDT 2004: Roelof van Straten und Rahel E. Feilchenfeldt, *Einführung in die Ikonographie*, 3., überarb. Aufl., Berlin 2004.
- VARGA 1990: Aron Kibédi Varga, »Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität«, in: Wolfgang Harms [Hrsg.], *Text und Bild Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, 1. Aufl., Stuttgart 1990, S. 356–367.
- VETTER 1974: Ewald Vetter, *Der welsche Gast des Thomasin von Zerclaere. Codex Palatinus Germanicus 389 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, mit einer Einführung in Thomasins Verswerk von Friedrich Neumann, Wiesbaden 1974 (= Facsimilia Heidelbergensia 4).
- VIEHHAUSER-MERY 2009: Gabriel Viehhauser-Mery, *Die ›Parzival-Überlieferung am Ausgang des Manuskriptzeitalters. Handschriften der Lauberwerkstatt und der Straßburger Druck*, Berlin/New York 2009 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 55 [289]).
- VÖLLNAGEL 2005: Jörg Völlnagel, »Melancholie und Höfische Liebe«, in: Jean Clair [Hrsg.], *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, [Galeries nationales du Grand Palais, Paris 10. Oktober 2005 – 16. Januar 2006 / Neue Nationalgalerie Berlin 17. Februar – 7. Mai 2006], Ostfildern-Ruit 2005, S. 79.
- WACHINGER 1991: Burghart Wachinger, »Autorschaft und Überlieferung«, in: Walter Haug und Burghart Wachinger [Hrsg.], *Autorentypen*, Tübingen 1991 (= *Fortuna vitrea* 6), S. 1–28.
- WACKERNAGEL 1848: Wilhelm Wackernagel, »Ein weib und drei liebhaber«, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 6 (1848), S. 292–294.
- WACKERNAGEL 1879: Wilhelm Wackernagel, *Geschichte der deutschen Literatur*, hg. von Ernst Martin, 2. Aufl., Basel 1879.
- WAGNER 1996: Peter Wagner [Hrsg.], *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York 1996 (= *European cultures: studies in literature and the arts* 6).
- WALLENWEIN 2017: Kirsten Wallenwein, *Corpus subscriptionum. Verzeichnis der Beglaubigungen von spätantiken und frühmittelalterlichen Textabschriften (saec. IV–VIII)*, [Zugl.: Heidelberg, Diss. 2017] (= Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 19).
- WANDHOFF 2002: Heiko Wandhoff, »Bild und Schrift, folgen und verstehen. Medienorientiertes Lernen im ›Welschen Gast‹ am Beispiel des ›Lektürekatalogs‹«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 104–120.
- WATSON/CRICK 1953: James D. Watson und Francis Crick, »Molecular structure of Nucleic Acids: A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid«, *Nature* 171 (1953), S. 737–738.
- WEGENER 1927: Hans Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek*, Leipzig 1927.
- WEGENER 1928: Hans Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500*, Leipzig 1928 (= *Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen-Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin* 5).

- WEIGEL 1989: Harald Weigel, »Nur was du nie gesehn wird ewig dauern«. *Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition*, [Zugl.: Freiburg i. Br., Diss. 1986], 1. Aufl., Freiburg i. Br. 1989 (= Rombach Wissenschaft Reihe Litterae 6).
- WEITZMAN 1987: Michael P. Weitzman, »The Evolution of Manuscript Traditions«, *Journal of the Royal Statistical Society. Series A (General)* 150,4 (1987), S. 287–308.
- WEITZMANN 1977: Kurt Weitzmann, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977 (= Die großen Handschriften der Welt).
- ›Welscher Gast digital‹: Thomasin von Zerclaere: Welscher Gast. Text-Bild-Edition ›Welscher Gast digital‹, hg. v. Jakob Šimek unter Mitwirkung von Peter Schmidt und Christian Schneider, Heidelberg: Universitätsbibliothek, 2015ff.
- WENZEL, F. 2006: Franziska Wenzel, »Vom Gestus des Zeigens und der Sichtbarkeit künstlerischer Geltung im Codex Manesse«, in: Horst Wenzel [Hrsg.], *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (= Philologische Studien und Quellen 195), S. 44–62.
- WENZEL 1989: Horst Wenzel, »Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L. 8,4ff. Zur Entwicklung des europäischen Dichterbildes«, in: Hans-Dieter Mück [Hrsg.], *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, Stuttgart 1989 (= Vorträge der Internationalen Tagung zu Walther von der Vogelweide 1), S. 133–153.
- WENZEL 1993: Horst Wenzel, »Schrift und Gemeld: zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder«, in: Klaus Dirscherl [Hrsg.], *Bild und Text im Dialog*, 1. Aufl., Passau 1993 (= PINK 3), S. 29–52.
- WENZEL 1995: Horst Wenzel, »Partizipation und Mimesis. Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Monika Elsner [Hrsg.], *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1995 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 750), S. 178–202.
- WENZEL 1997a: Horst Wenzel, »Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nicht-körperlicher Nachrichtenträger«, in: Horst Wenzel und Peter Göhler [Hrsg.], *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin 1997 (= Philologische Studien und Quellen 143), S. 86–105.
- WENZEL 1997b: Horst Wenzel, »Die Beweglichkeit der Bilder: Zur Relation von Text und Bild in den illuminierten Handschriften des ›Welschen Gastes‹«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116, Sonderheft (1997), S. 224–252.
- WENZEL 1997c: Horst Wenzel und Peter Göhler [Hrsg.], *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, [Tagung »Gespräche – Boten – Briefe«], Berlin 1997 (= Philologische Studien und Quellen 143).
- WENZEL 1998a: Horst Wenzel, »Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen«, in: Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon und Peter Strohschneider [Hrsg.], *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*, Berlin 1998, S. 1–28.
- WENZEL 1998b: Horst Wenzel, »Artes und Repräsentation. Zur doppelten Lesbarkeit volkssprachlicher Lehrdichtung im Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit«, *Das Mittelalter* 1 (1998), S. 73–94.
- WENZEL 1998c: Horst Wenzel, »Einführung«, in: *Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Ms. Hamilt. 675 der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz*, München 1998 (= Codices illuminati medii aevi 51), S. 7–41.
- WENZEL 2002a: Horst Wenzel, »Der Dichter und der Bote. Zu den Illustrationen der Vorrede in den Bilderhandschriften des ›Welschen Gastes‹«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= Pictura et poesis 15), S. 82–103.

- WENZEL 2002b: Horst Wenzel, »Einleitung«, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15), S. 1–8.
- WENZEL 2004: Horst Wenzel, »wan die vrumen liute sint / unde suln sin spigel dem chint. Zum Verhältnis von Zeigen und Wahrnehmen im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerclaere«, in: Christina Lechtermann und Carsten Morsch [Hrsg.], *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*, Bern 2004 (= *Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N. F. 8*), S. 181–216.
- WENZEL 2006a: Horst Wenzel, »Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visulität im »Welschen Gast« des Thomasin von Zerclaere«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2006), S. 1–28.
- WENZEL 2006b: Horst Wenzel [Hrsg.], *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (= *Philologische Studien und Quellen* 195).
- WENZEL 2006c: Horst Wenzel, »Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur«, in: Horst Wenzel [Hrsg.], *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (= *Philologische Studien und Quellen* 195), S. 17–43.
- WENZEL 2007: Horst Wenzel, »Deixis und Initialisierung. Zeighände in alten und neuen Medien«, in: Heike Gfrereis [Hrsg.], *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen 2007 (= *Marbacher Schriften N. F. 1*), S. 110–143.
- WENZEL/LECHTERMANN 2002: Horst Wenzel und Christina Lechtermann [Hrsg.], *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere*, Köln 2002 (= *Pictura et poesis* 15).
- WETZEL 2006: René Wetzel, Rezension zu STOLZ 2004, *Arbitrium* 24,1 (2006), S. 16–21.
- WIECZOREK et al. 2010: Alfried Wieczorek, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter [Hrsg.], *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, Bd. 2: *Objekte*, Ausst.-Kat. (Reiss-Engelhorn-Museen 19.09.2010–20.02.2011), Mannheim 2010.
- WIENKER-PIEPHO 2000: Sabine Wienker-Piepho, »Je gelehrter, desto verkehrter? Volkskundlich-Kulturgeschichtliches zur Schriftbeherrschung, [Zugl.: Göttingen, Habil. 1998], Münster 2000.
- WIESENMÜLLER et al. 2003: Bernhard Wiesenmüller, Hartmut Rothe und Winfried Henke, *Phylogenetische Systematik. Eine Einführung*, Berlin 2003 (= *Springer-Lehrbuch*).
- WIESING 2013: Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, 2. Aufl., Berlin 2013 (= *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft* 2046).
- WIESINGER 2017: Michaela Wiesinger, *Mischungsverhältnisse. Naturphilosophisches Wissen und die Elementenlehre in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, Berlin 2017 (= *Hermæa Neue Folge* 142).
- WILLEKE 2006: Heike Willeke, *Ordo und Ethos im Hortus Deliciarum: das Bild-Text-Programm des Hohenburger Codex zwischen kontemplativ-spekulativer Weltschau und konkret-pragmatischer Handlungsorientierung*, online Ressource [<https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/1403>], [Zugl. Hamburg Diss. 2004].
- WILLIAMS 1994–2003: John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 5 Bände, London 1994–2003.
- WILLIAMS-KRAPP 1987: Werner Williams-Krapp, Rezension zu KRIES 1984/1985, *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur (PBB)* 109 (1987), S. 449–453.
- WILLIAMS-KRAPP 2000: Werner Williams-Krapp, »Die überlieferungsgeschichtliche Methode. Rückblick und Ausblick«, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 25,2 (2000), S. 1–21.
- WILLMS 2004: Eva Willms, *Thomasin von Zerclaere, Der Welsche Gast*. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von E. W., Berlin 2004.
- WIMMER/RATZK/REUDENBACH 2016: Hanna Wimmer, Malena Ratzke und Bruno Reudenbach [Hrsg.], *Studien zur Biblia Pauperum*, Bern 2016 (= *Vestigia Bibliae* 23).

- WINDRAM/HOWE/SPENCER 2005: Heather F. Windram, Christopher J. Howe und Matthew Spencer, »The identification of exemplar change in the Wife of Bath's Prologue using the maximum chi-squared method«, *Literary and Linguistic Computing* 20 (2005), S. 189–204.
- WINDRAM et al. 2008: Heather F. Windram, Prue Shaw, Peter Robinson und Christopher J. Howe, »Dante's *Monarchia* as a test case for the use of phylogenetic methods in stemmatic analysis«, *Literary and Linguistic Computing* 23,4 (2008), S. 443–463.
- WITTEKIND 1996: Susanne Wittekind, »Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe«, *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 343–367.
- WITTMANN 2015: Helge Wittmann [Hrsg.], *Reichszeichen. Darstellungen und Symbole des Reichs in Reichsstädten*, [2. Tagung des Arbeitskreises »Reichsstadtgeschichtsforschung« Mühlhausen 3.–5. März 2014], Petersberg 2015 (= Studien zur Reichsstadtgeschichte Bd. 2).
- WOHLMUTH 2000: Josef Wohlmuth [Hrsg.], *Dekrete der ökumenischen Konzilien*, Bd. 2: *Konzilien des Mittelalters*, Paderborn 2000.
- WOLF 2018: Jana Wolf, *Das Überführen des Welschen Gastes in ein französisches Layout-System. Die New Yorker Handschrift E*, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5861/> [26.11.2018].
- WORMALD 1982: Francis Wormald, *A descriptive catalogue of the additional illuminated manuscripts in the Fitzwilliam Museum. Acquired between 1895 and 1979 (exclud. the McClean Collection)*, Cambridge 1982.
- WYHE 2005: John van Wyhe, »The Descent of Words. Evolutionary Thinking 1780–1880«, *Endeavour* 29,3 (2005), S. 94–100.
- ZIMMERMANN 2010: Karin Zimmermann, »Thomasin von Zerclaere, Der Welsche Gast«, in: Alfried Wieczorek, Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter [Hrsg.], *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, [Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im Mittelalterlichen Europa. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen, Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen vom 19. September 2010–20. Februar 2011; Katalog], Stuttgart 2010 (= Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen), S. 214.
- ZUMTHOR 1972: Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

XV Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** ›Necrologium Aquileiense‹, Udine, Biblioteca Capitolare, Ms. 33, fol. 22^v. Mit freundlicher Genehmigung des Historischen Archivs der Erzdiözese Udine.
- Abb. 2:** ›Triumph der Tugenden über die Laster‹, Bamberger Apokalypse, Bamberg Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140 (A. II. 42), fol. 60^r. Bildnachweis: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000087130#0125> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 3:** Abschrift von Adalbold von Utrecht, Kommentar zu Boethius' ›De Consolatione Philosophiae‹, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7361, fol. 51^v.
- Abb. 4:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015?template=wgd> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 5:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 8^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_memb120/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 6:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 7^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0023?template=wgd> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 7a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 7b:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 3^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0018> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 7c:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 29^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0070> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 7d:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 61^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0134> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 7e:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0209> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 8a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 8b:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0209> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 9:** Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 78 Bildnachweis: <http://www.e-codices.ch/de/bbb/0264/78> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 10:** Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 9, fol. 104^v. Bildnachweis: La Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM): https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=13132&VUE_ID=1348422&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle= [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 11:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 438, fol. 104^r. Bildnachweis: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg438/0218> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 12a:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 8^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 12b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 9^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0019 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 12c:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 19^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0040 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 12d:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 33^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0068 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 12e:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 49^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0099 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 13a:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 8^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 13b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 49^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0099 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 14a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 29^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0070> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 14b:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 98^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0207> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 15a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 48^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0108> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 15b:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 56^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0124> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 15c:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 66^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0144> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 16a:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 28^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0057 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 16b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 35^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0072 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 17a:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 33^v. Bildnachweis: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0068 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 17b:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 24^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹.

- https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0049 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 18:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 56^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0124> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 19:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 68^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0148> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 20:** Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32, fol. 53^r. Bildnachweis: <https://psalter.library.uu.nl/page?p=112&res=1&x=0&y=0> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 21:** Bern, Burgerbibliothek, Prudentius, Carmina, Cod. 264, p. 70. Bildnachweis: <http://www.e-codices.ch/de/bbb/0264/70> [letzter Aufruf am 26.10.2021].
- Abb. 22:** Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, vol. V, fol. 37^r.
- Abb. 23:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0209> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 24:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 63^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0137> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 25:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 34^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0070 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 26:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 15^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0041> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 27:** Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 496, fol. 9^v. Bildnachweis: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_496/0024 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 28:** Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 3.1 Aug. 2^o fol. 65^r. Bildnachweis: <https://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=3-1-aug-2f.&lang=en> (Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, vol. V, fol. 37^r).
- Abb. 29:** Der Tod des Königs David (Ausschnitt), St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 302, fol. 197^r. Bildnachweis: <https://www.e-codices.ch/en/vad/0302/197r> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 30:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 124^r. Bildnachweis: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0243> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 31:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 62^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0135> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 32:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 4^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0020> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 33:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 178^r. Bildnachweis: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0351> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 34:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51, fol. 82^r. Bildnachweis: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00088332?page=167> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 35a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015> [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 35b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 8^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 35c:** Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 675, fol. 5^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021]
- Abb. 35d:** Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 37. 19 Aug. 2^o, fol. 9^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hab_mss37-19-aug-2f/0019 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 36:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 53^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0118> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 37:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 10^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0032> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 38:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 14^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0030 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 39:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 17^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0045> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 40:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 12^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0036> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 41:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 42:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 19^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0038> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 43:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 33^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0077> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 44:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 98^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0207> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 45:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 12^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0026 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 46:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 3^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0018> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 47:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 9^f. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0019 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 48:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 102^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0216> [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 49:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 50^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0102 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 50:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 6^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0024> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 51a:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 23^v. Bildnachweis: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14347/52> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 51b:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 23^v. Bildnachweis: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14347/52> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 52:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 75^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0162> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 53:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 68^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0147> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 54:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 36^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0073 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 55:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 100^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0212> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 56:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 49^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0100 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 57:** Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 675, fol. 12^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0031 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 58:** New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54, fol. 6^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0017 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 59:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 13^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0035> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 60:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 91^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0194> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 61:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 45^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0092 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 62:** Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 394, fol. fv. Bildnachweis: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.394/0024 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 63:** London, British Library, Arundel 44, fol. 93^v. Bildnachweis: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=6982> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 64:** Bildnachweis: GREEN et al. 1979, S. 352.
- Abb. 65:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415, fol. 87^r. Bildnachweis: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349406464> [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 66:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 31^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0074> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 67:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 20^v. Bildnachweis: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0042 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 68:** Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22, fol. 31^v. Bildnachweis: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000087146#0066> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 69:** Laon, Westfassade, Marienportal, Skulpturen der äußeren Archivolte. Bildnachweis: Foto von Pierre Poschadel 2018.
- Abb. 70:** Marseille, Bibliothèque Municipales, Ms. 0089, fol. 12^r, Frankreich, 1470–1480. Bildnachweis: <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/2763> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 71:** Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 157, fol. 106^v. Bildnachweis: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449721j/f216.item> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 72:** ›Nebukadnezars Traum‹, Vorauer Volksbibel, Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 273 (früher VIII) (Österreich/Süddeutschland [?], 1467), fol. 252^v. Bildnachweis: HUTZ 1993.
- Abb. 73:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 20^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0052> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 74:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 15^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0032 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 75:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0209> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 76:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 49^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0099 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 77:** London, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 47^r. Bildnachweis: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4751_f047r [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 78:** Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 366, fol. 38^r. Bildnachweis: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/06c3f494-5e28-4d92-9603-80d77f07a318/> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 79a:** London, British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 128^v. Bildnachweis: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f128v [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 79b:** London, British Library, Royal MS 2 B. VII, fol. 129^r. Bildnachweis: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_2_b_vii_f129r [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 80:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 300, fol. 126^v. Bildnachweis: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg300/0272> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 81:** Miserikordie, Norwich, Kathedrale, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Bildnachweis: <http://www.misericords.co.uk/images/Norwich/Norwichs21.7.jpg> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 82:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 83:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 193 III, fol. 1^r. Bildnachweis: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00012911?page=3> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 84:** Amies, Bibliothèque métropole, Ms. 223, fol. 2^v, 9. Jahrhundert. Bildnachweis: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452181v/f8.image> [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 85:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 2^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 86:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 8^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 87:** Wachsabdruck, Worms Abt. 1 A II Nr. 13a. Bildnachweis: WIECOREK et al. 2010, Bd. 2, S. 273, Abb. VI.B.4.
- Abb. 88:** Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1898, fol. 130^v, Psalter, Ostmitteleuropa, um 1270. Bildnachweis: <https://onb.wg.picturemaxx.com/?30945215615872351404&MEDIANUMBER=00495460> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 89:** Siegel Helenes von Nürnberg (Abdruck). Bildnachweis: SEYLER 1894, S. 294, Fig. 284.
- Abb. 90:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 33^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0078> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 91:** St. Gallen, Stiftsbibliothek, Kloster St. Gallen, Cod. 390, p. 13, Antiphonarium officii, St. Gallen, um 990–1000. Bildnachweis: <https://www.e-codices.ch/de/list/one/csg/0390> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 92:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, fol. 323^r. Bildnachweis: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0641> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 93a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 35^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0082> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 93b:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 86^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0183> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 93c:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), 91^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0194> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 94:** Merkmalmatrix (Beispiel) von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 95a:** Merkmalmatrix zu Motiv 35 von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 95b:** ›Die viergeteilte Unbeständigkeit (Motiv 35). Bildnachweis: <http://wgd.materiale-textkulturen.de/illustrationen/motiv.php?m=35> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 96a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 102^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0216> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 96b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 50^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0102 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 96c:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2^o 1, fol. 53^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0108 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 96d:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67 (Sigle: D), fol. 50^r. Bildnachweis: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14347/105> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 96e:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 51^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0111> [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 97a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 63^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0137> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 97b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 34^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0070 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 97c:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 22^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0045 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 97d:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 320, fol. 37^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg320/0079> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 97e:** New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54, fol. 25^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0056 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 98a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 48^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0108> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 98b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 28^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0057 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 98c:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571, fol. 29^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bsb_cgm571/0075 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 98d:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 27^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0064> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 99a:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 31^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0064 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 99b:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 18^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0038 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 99c:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571, fol. 33^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bsb_cgm571/0072 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 99d:** New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54, fol. 22^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0049 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 99e:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 31^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0071> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 100:** Baumdiagramm. Bildnachweis: SCHMITT 2016, S. 57.
- Abb. 101:** Ungewurzelter Baum mit 4 Blättern und fünf verschiedenen Möglichkeiten, diesen Baum zu wurzeln. Bildnachweis: SCHMITT 2016, S. 57.
- Abb. 102:** Beispielbäume mit der Neighbor-Joining-Methode. Die Zweige werden mit ihren Längen resultierend aus der Berechnung der Distanzmatrix gekennzeichnet. Bildnachweis: Tomfy at English Wikipedia, CC BY-SA 3.0, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/>

- Constructing_phylogenetic_tree_using_neighbor-joining_5_taxa_improved.svg [letzter Aufruf am 14.12.2021].
- Abb. 103:** Ungewurzelter Baum mit 5 Blättern. Bildnachweis: SCHMITT 2016, S. 61.
- Abb. 104:** Ungewurzeltetes Netzwerk mit 5 Blättern. Bildnachweis: SCHMITT 2016, S. 62.
- Abb. 105:** Beispielmerkmalmatrix von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 106:** Phylogenetischer Baum ohne Fragmente, Schema von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 107:** Phylogenetischer ungewurzelter Baum ohne Fragmente, Schema von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 108:** Handschriften Stemma nach Kries. Bildnachweis: KRIES 1967, S. 154.
- Abb. 109:** Handschriften Stemma nach Kries. Bildnachweis: KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 154.
- Abb. 110:** Handschriften Stemma nach Kries, Schema von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 111:** Neighbor Net ohne die Fragmente Erl, Bür, Gr und War, Schema von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 112:** Konsensbaum Schema von Lisa Horstmann 2018.
- Abb. 113a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 120^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0251> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 113b:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 59^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0127> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 114a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 6^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0023> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 114b:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 7^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/slub_m67/0021/image [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 114c:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 10^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0021 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 115a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 4^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0019> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 115b:** Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, fol. 9^v, Thomasin von Zerclaere, Welscher Gast (Sigle: G), Ostfranken (?), 1340. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0020 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 115c:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 6^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/slub_m67/0025 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 116a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 49^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0110> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 116b:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 27^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/slub_m67/0060 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 117a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 65^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0141> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 117b:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 34^r. Bildnachweis: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/slub_m67/0074 [letzter Aufruf am 16.11.2021].

- Abb. 117c:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 35^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0079> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 118a:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 19^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0049> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 118b:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1), fol. 5^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0012 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 118c:** München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 571, fol. 15^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bsb_cgm571/0036 [letzter Aufruf: 07.11.2021].
- Abb. 118d:** Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 37. 19 Aug. 2°, fol. 18^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hab_mss37-19-aug-2f/0037 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 119a:** New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54, fol. 46^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0097 [letzter Aufruf: 07.11.2021].
- Abb. 119b:** Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 675, fol. 73^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0153 [letzter Aufruf: 07.11.2021].
- Abb. 119c:** Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, fol. 59^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330/0127> [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 120a:** Erlangen, Universitätsbibliothek, B 7, fol. 3^r. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/uben_b7/0009 Aufruf am 05.11.2021].
- Abb. 120b:** Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 2^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wlb_codpoetetphilfol1/0006 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 120c:** Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. M. 67, fol. 11^v. Bildnachweis: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/slub_m67/0029 [letzter Aufruf am 16.11.2021].
- Abb. 120d:** New York City, The Morgan Library & Museum, MS G. 54, fol. 6^v. Bildnachweis: ›Welscher Gast digital‹. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0018 [letzter Aufruf am 16.11.2021].

Druck und Bindung
Books on Demand GmbH
In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

Wie werden mittelalterliche Bücher mit Bild und Text überliefert und wie verändern sich diese im Laufe der Kopierprozesse? Der Frage geht dieses Buch nach und untersucht die Bildüberlieferung des ›Welschen Gastes‹ aus kunsthistorischer Perspektive mit Hilfe philologischer Ansätze. Der ›Welsche Gast‹ ist ein mittelhochdeutsches Lehrgedicht, das 1215/1216 von dem italienischen Kleriker Thomasin von Zerclaere verfasst wurde. Ein Großteil der heute in 24 Kopien überlieferten Handschrift ist mit einem Bilderzyklus ausgestattet worden. In diesem Buch werden Struktur und Genese des Bilderzyklus sowie die Veränderung innerhalb der knapp 250-jährigen Überlieferung analysiert.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-948083-49-6

