

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 Stemmatalogie 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 diente 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.

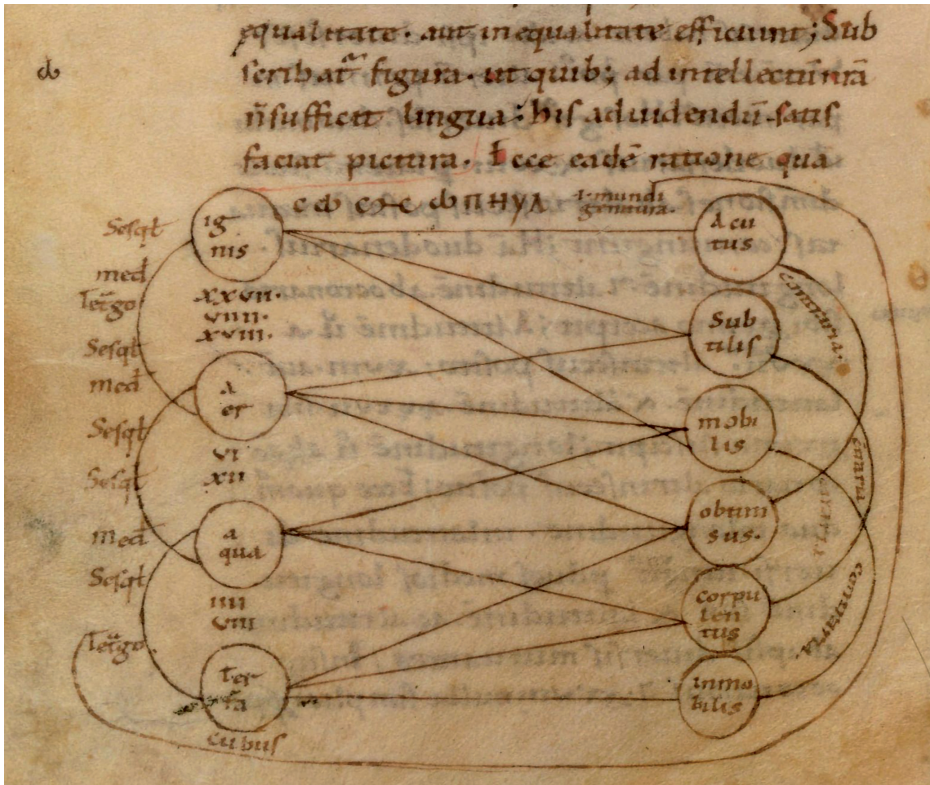


Abb. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7361, fol. 51^v. Abschrift von Adalbold von Utrecht, Kommentar zu Boethius' ›De Consolatione Philosophiae‹. Der Kopist fügte eine *figura* in den Kommentartext des Adalbold ein, um ihn an dieser Stelle verständlicher zu machen. Dies kommentiert er 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 Gedichts 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 erhalten 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 Editionspraxis 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.