

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 tvn swaz ir gebitet*. Rechts steht der *frum man* auf einer weiteren Personifikation der *Bosheit* und spricht: *Dv bist vnter minem vßz*.



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: *flüch allslacht vngemach!* Der *böswicht* dreht sich zu ihr um und antwortet: *Ich tvn gn swaz ir gebitet*. Rechts steht eine weibliche Figur, *d' frum man* steht auf dem liegenden *böswih* und spricht: *Dv bist vnd' meinen füzzen*.



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 tuen waz ir gepietet*. Rechts steht eine weibliche Figur auf dem *Boswaht* und spricht: *Du bist vnder meinen füßen 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, strähnlige 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^r; 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 lichtem, strähnigem 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 Untugend‹, 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 Klatschen« 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.

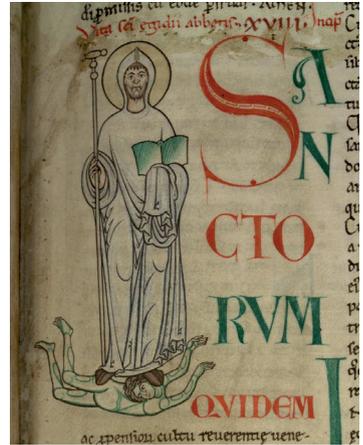


Abb. 22: Der heilige Ägidius (?), *Vitae Sanctorum*, Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, vol. V, fol. 37^r. Wahrscheinliche ist hier der heilige Ägidius veranschulicht, wie er im Triumphgestus ein Laster zu Boden drückt.

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. 62r. 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 betroffene 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 Werbern 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 angewinkeltem 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.