

V Die Bildtexte: Beischriften und Spruchbänder

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

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

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

1 WITTEKIND 1996.

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

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

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

5 MESSERER 1979, besonders S. 448–451.

6 CLAUSBERG 1991.

7 HUCKLENBROICH 1985, S. 213f.

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

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

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

9 CURSCHMANN 1999, S. 400.

10 WITTEKIND 1996.

11 Ebd., S. 356.

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

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

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

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



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



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

13 Vgl. WANDHOFF 2002.

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

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

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

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

16 WANDHOFF 2002, S. 114.

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

18 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 41.

19 CURSCHMANN 2002, S. 16.

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

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

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

V.1 Kollaboration bei der Bilderhandschrift

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

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

21 KLARE 2002, S. 192.

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

23 SAURMA-JELTSCH 2014, S. 177.

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

V.1.1 Untersuchung von Handschrift A

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

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

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

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

25 SCHNEIDER 1978, S. 175.

26 LICHT 2022.

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

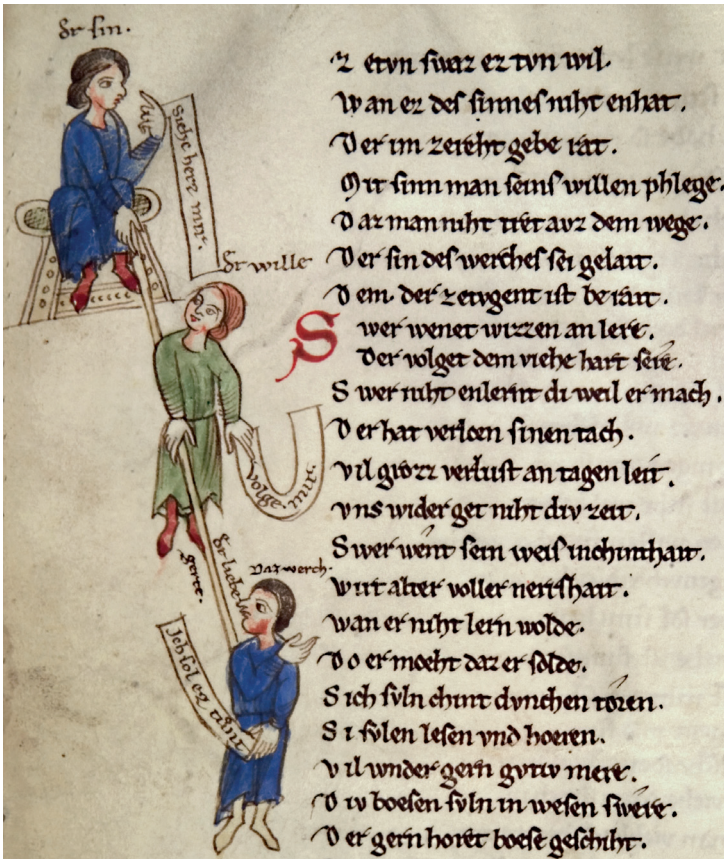


Abb. 40: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 12^v. Motiv 17 ›Das Werk, der Wille und der Verstand‹: Haupttext Schreiber 1 (S1), Bildtexte Schreiber 2 (S2), außer Daz werch und gerte (S3). Schäfte – S1: gespaltene Schäfte (Z. 2 *enhat*); S2: gedeckte Schäfte (oberstes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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

V.1.2 Untersuchung von Handschrift G

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

V.2 Spruchbänder als Träger szenischer Konstruktion

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

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

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



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



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

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

v̄m̄ftür in s̄inem l̄ip.
 ein ist gesiht, diu ander gehærde,
 diu dritte wâz, diu vierde gerüerde,
 die v̄m̄ften ich gesmac heiz.
 (V. 9450–9453)

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

43 LEXER, Bd. 1, Sp. 889.

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

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

44 Vgl. JÜTTE 2000, S. 29–139.

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

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

47 LERCHNER 2002, S. 70.

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

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

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

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

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

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

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

50 Übersetzung nach WILLMS 2004, S. 97.

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

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



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



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



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

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

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

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

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

52 KÜHN 2002, S. 203.

53 CURSCHMANN 2007, S. 51.

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

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

54 VETTER 1974, S. 86.

55 KÜHN 2002, S. 203.

56 CURSCHMANN 2007, S. 51.

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

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

59 CURSCHMANN 2007, S. 51.

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

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

V.3 Motive ohne Bildtexte

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

60 KLARE 2002, S. 187.

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

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

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

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

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

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

63 LERCHNER 2002, S. 73.

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

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

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

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

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

67 Vgl. ORTWIN 1985.



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

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

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

69 KÜHN 2002, S. 206.

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

(Handschrift D, V. 2670–2672)

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

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

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

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

72 LERCHNER 2002, S. 73.

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

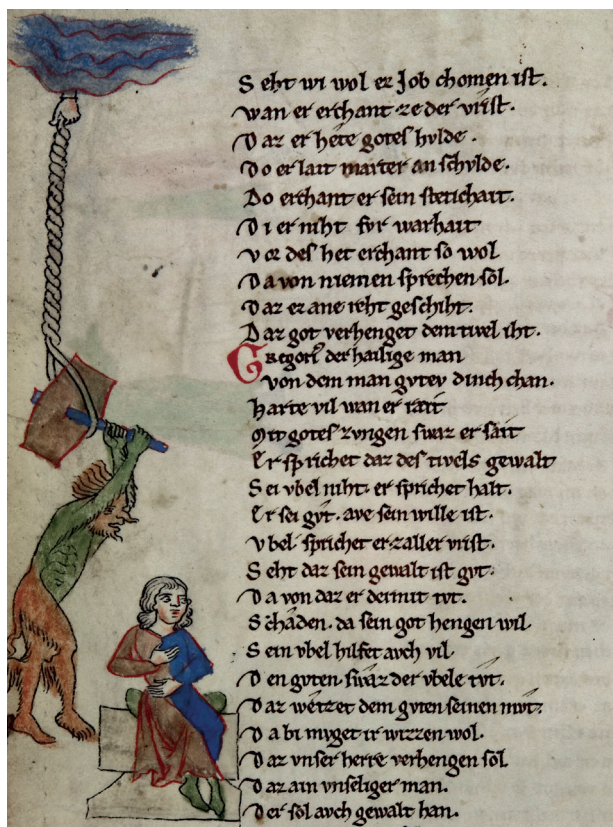


Abb. 52: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 75^r. Motiv 83
 ›Gott verhindert eine Gewalttat des Teufels: Eine dämonische Figur will einen ahnungslosen Mann mit einem großen Hammer schlagen. Aus den Wolken über ihm hält eine Hand, die Hand Gottes, ein langes, gedrehtes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

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

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

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

74 WILLMS 2004, S. 14.

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

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

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

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

75 OECHELHÄUSER 1890, S. 53.

76 Ebd., S. 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V.4 Präzisierung der Verse im Bild durch die Kopisten

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 53: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 68^r. Motiv 77 ›Ein Mann als Sklave seiner Frau: Mit der Geißel drohend befiehlt die Frau dem Mann: *Chlewel da schier!* Dieser kniet und hält ihren nackten Fuß in seinen Händen.



Abb. 54: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 36^r. Motiv 7 ›Ein Mann als Sklave seiner Frau: Mit der Geißel drohend befiehlt die Frau dem Mann: *Züch di schü schiere.* Er kniet und hält ihren Fuß mit Schuh in den Händen.

als Sklave der eigenen Gelüste seine Entscheidungsfreiheit verliere,⁸⁴ wird nahe an der bildreichen Sprache Thomasins in diesen Versen umgesetzt. Das sprachliche Bild – der Mann will die Füße der Frau in seinem Nacken spüren – wird durch den Künstler in eine andere ›Metapher‹ überführt. Im Bild steht bzw. kniet der Mann unter der Fuchtel der Frau. Füße spielen weiterhin eine Rolle in der Szene. Der zu ihren Füßen kniende Mann hält den nackten bzw. den beschuhten Fuß in seinen Händen. Bemerkenswert ist dabei, wie die jeweiligen Bildtextschreiber auf das Darstellte reagieren. So variiert die Aufforderung zwischen *cheweln* und *zueh hin die schue*. Der Sinn des Bildes bleibt durch diese Detailveränderung von Künstler und Bildtextschreiber unberührt.

84 Ebd.

Noch eindrücklicher kann die Kollaboration zwischen Maler und Bildtextschreiber anhand des Motivs 90 nachvollzogen werden. Parallel zum Haupttext füllt die Miniatur auf fol. 100^v in der ältesten überlieferten Handschrift (A) fast den kompletten Seitenrand (Abb. 55).⁸⁵ Zu sehen sind links ein *herre* auf einer Thronbank und rechts eine Gruppe, deren Figuren in unterschiedliche Interaktionen verwickelt sind. Das Bild gehört zum 6. Kapitel des 5. Buches, in welchem es vor allem um das Laster der Unbeständigkeit geht. Früher sei die Welt noch besser gewesen, belehrt Thomasin, doch das Wertesystem habe sich verschoben. Die Welt habe Gerechtigkeit und Ehre verloren (V. 6433–6434) und alles laufe verkehrt. Die Verkehrtheit der Welt wird in diesem Motiv an zwei zusammengeführten Szenen verbildlicht als Reaktion auf die Frage des Herren, wer sprechen möchte: das *vihe* bekomme Vorrang vor den Menschen und der junge Tor dränge sich vor den alten Weisen.

Von besonderem Interesse soll nun die erstgenannte Szene sein. Das Geschehen im Bild steht in Korrelation mit folgenden Versen des Lehrgedichts:

*daz vihe hât eines mannes zunge
erwischet und wænt sprechen wol.
ein iegelîch man der sol
hinne vür sîn zunge hân
stille und sol daz vihe lân
reden, daz ist worden reht.
(V. 6446–6451)*

Das Vieh meint, großartig zu reden, da es eine Menschenzunge ergattert habe, schildert Thomasin die absurde Situation. Jeder Mann soll künftig das Vieh reden lassen. Das, so schreibt er, sei Recht und Gesetz geworden. Das dazugehörige Motiv zeigt, wie an erster Stelle gegenüber dem Herrn ein Tier auf den Hinterläufen steht. Auf die Frage des Herrn, wer vorsprechen wolle, wählt die Figur mit den überkreuzten Armen das Tier anstelle eines Menschen. Die hinter ihr stehende Person bestärkt sie in dieser Wahl.⁸⁶ Die Handschriften A (Abb. 55) und G (Abb. 56) zeigen einen ähnlichen Bildaufbau. Anzahl, Positionierung, teilweise sogar die Körperhaltung der Figuren sind gleich. Ein prägnanter Unterschied zeigt sich in der Darstellung des Tiers. In Handschrift A ist ein Widder zu sehen, in Handschrift G dagegen ein Rind. Die gattungsspezifische Unterscheidung scheint durch den Miniator erfolgt zu sein. Die korrelierenden Verse sprechen in beiden Handschriften von *vihe*, also dem Vieh.⁸⁷ Als Sammelbezeichnung für Nutz-, Schlacht- und Zuchttiere wird das Tier im Text nicht weiter beschrieben. Das Bild überführt es jeweils in eine spezifische

85 OECHELHÄUSER 1890, S. 58; VETTER 1974, S. 122f.; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 123f.

86 VETTER 1974, S. 123. Kries interpretiert den Dialog der beiden Figuren hinter dem Ochsen fälschlicherweise als Streit um den rechtmäßigen Besitz, KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 123.

87 LEXER 1992, Bd. 3, Sp. 346.



Abb 55: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 100^v. Motiv 90 ›Ein Tier bekommt am Hof Vorrang vor Menschen: Auf die Frage des Herrn, wen der erste Mann als Anwalt für sich wünsche wählt dieser den Widder anstelle des Mannes hinter ihm: *Den wider ich nem wol*.



Abb 56: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 49^v. Motiv 90 ›Ein Tier bekommt am Hof Vorrang vor Menschen: Als seinen Führsprecher vor dem Herrn wählt der erste Mann den Ochsen anstelle des Mannes hinter ihm: *Den oxen ich wol neme von dir*.

Rasse. Interessant ist nun, dass auch die Schreiber der Spruchbänder auf die unterschiedliche Umsetzung eingehen. Während die zweite Figur von links in der Handschrift A von einem *wider* spricht, ist bei ihrem Äquivalent in der Handschrift G von dem *oxen* die Rede.

Bei den überlieferten Handschriften, die dieses Motiv enthalten, übernimmt nur die Dresdner Handschrift die Darstellung des Widders. Die übrigen zeigen einen Ochsen, der auch in den Spruchbändern benannt wird. Ob nun Widder oder Ochse dargestellt wird, spielt dabei generell eine nebensächliche Rolle, denn in Thomassins Belehrungen geht es um die Absurdität, dass ein *vihe*, ein Tier, Vorrecht zur Rede vor dem Herrn erhält.

Es zeigt sich, dass der Prozess des Abschreibens und Abmalens keineswegs unbeachtet vonstatten ging. Der hohe Grad an Parallelität in der Bildkomposition der Handschriften lässt auf eine ähnlich aussehende oder sogar gemeinsame Vorlage

schließen. Die Veränderung der Tierdarstellung bzw. der nackte oder beschuhte Fuß zeigen zum einen einen gewissen Freiraum für die Interpretation der Künstler, ohne dass sich der Bildsinn ändert, zum anderen auch die enge Zusammenarbeit von Bildschreiber und Maler, denn ersterer reagiert auf den jeweiligen Darstellungsmodus des letzteren.

V.5 Eindeutigkeit über Schrift

Wie bereits am Beispiel des Motivs 24 und der nachträglichen Beschriftung in Handschrift H in Motiv 45 festgestellt wurde, sorgen vor allem unbeschriftete Figuren für Schwierigkeiten bei der Deutung des Dargestellten. Innerhalb der Überlieferung hinzugefügte Bildtexte können den Bildinhalt für den Betrachter deuten, erklären und Eindeutigkeit schaffen. Ebenso kann ein direkter Versbezug über die Positionierung des Bildes erfolgen. Motiv 19 zeigt vier Figuren, die in den Handschriften A und G unbetitelt sind. Nur der personifizierte Unverstand links im Bild ist bezeichnet. Jede von ihnen kommuniziert über ihre Gestik und mittels eines Spruchbands. Mittig stehen ein Mann und eine Frau, die jeweils von der Figur hinter ihnen beraten werden. Der Unverstand drängt die Frau zum Handeln, diese willigt ein. Ihr gegenüberstehender Galan bekundet sein Interesse an ihr und wird von der Person hinter ihm darauf hingewiesen, dass die Frau ihm zugetan ist. Während die Szene in Handschrift A um 90 Grad zum Text gedreht am Seitenrand dargestellt wird, steht die Miniatur in Handschrift G am Seitenende; sie füllt zwei freigelassene Schriftzeilen und den unteren Seitenrand aus. Auf fol. 13^v ist das Motiv in das Layout eingebunden und folgt unmittelbar auf die korrelierenden Verse:

*diu schæne macht daz man si bite,
sô hilfet der unsin vast dâ mite
daz er ræt der vrouwen wol
ze tuon daz si niht tuon sol.
(V. 877–880)*

Die Schönheit bewirke, dass man um die Damen werbe. Dabei helfe der *vnsin*, indem er die Frau zum lasterhaften, falschen Handeln aufforderte. Die Szene in Motiv 19 zeigt beispielhaft, wie die schöne Frau sich durch den personifizierten Unverstand leiten lässt. Durch den direkten Bezug zwischen Versen und Bild im *mise-en-page* ist die Szene für den Rezipienten trotz der unbeschrifteten Figuren leicht zu entschlüsseln. Dennoch stellt Kries bei der Beschreibung des Motivs in den überlieferten Handschriften fest: »Die Handschriften E und H haben die Tendenz, wenn irgend möglich, alle Figuren zu kennzeichnen.«⁸⁸ In Handschrift E erhalten sowohl

88 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 61.

die Frau als auch der Ratgeber des Mannes (»das ist der böse Lober«) ein zusätzliches Textband mit einer Beischrift (Abb. 58). In Handschrift H sind alle Figuren beschriftet: die Frau als *hila*, der Mann als *der Junglich* und der Ratgeber als *der hist* (Abb. 57). Das Motiv findet sich auf fol. 19^r wie gewohnt gerahmt in die Textspalte integriert. Auffällig ist, dass auf dieser Seite die rechte Kolumne bis auf vier Zeilen gänzlich durch zwei Bilder ausgefüllt wird, während in der linken der Text verläuft. Die vertikale Anordnung zweier Motive in einer Spalte bricht das Layout der Handschrift auf.⁸⁹ Das obere Bild (Motiv 18) folgt den dazugehörigen Versen; die korrelierenden Verse zu Motiv 19, die zwischen den beiden Bildern zu erwarten wären, fehlen.⁹⁰ Auch die Handschriften b (Abb. 59) und D beschriften zusätzlich jeweils eine Figur: In Handschrift D wird der Mann als *der werber* betitelt und in Handschrift D die rechte Figur als *syn*. Somit wird diese zum Gegenspieler des personifizierten Unverstandes auf der linken Seite.

Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Neuschöpfungen der Bildtexte in einzelnen Handschriften zeigt sich die Tradierung des vorhandenen Objekts in der linken Hand der Frau. In Handschrift G hält sie vor sich eine stilisierte Lilie auf Augenhöhe der Figuren. Diese dient als attributives Sinnbild ihrer Jungfräulichkeit.⁹¹ Handschrift A zeigt die Frau in gleicher Körperhaltung, doch ohne Objekt in der hochgehaltenen Hand. Die Handschriften S, Erl und b stellen ebenfalls eine Pflanze in ihren Händen dar. Eine Lilie ist nicht eindeutig zu erkennen, vielmehr erscheint sie wie eine Art Wurzel – dennoch bleibt die Umrisslinie fast identisch. In Handschrift E hält die Frau eine kleine rosafarbene Blüte, welche an eine Gerbera erinnert. Die übrigen Handschriften verzichten auf die Darstellung einer Pflanze. Überliefern die Handschriften ein dargereichtes Objekt, so ist es eine Pflanze, die – außer in Handschrift E – ähnliche Stilisierungsmerkmale aufweist und wahrscheinlich eine Lilie wiedergeben soll. Die Lilie wird als ein ursprünglich sinntragendes Attribut teilweise von den Kopisten weggelassen oder entfremdet. Hingegen zeigen die zusätzlichen Bildtexte in Motiv 19, dass sie nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Sie sind innovative Zusätze, die im Laufe des Kopierprozesses das dargestellte Figurenensemble präzisieren sollen. Auch ohne die korrelierenden Verse wird das Bild in den Handschriften tradiert und durch die Beschriftung der Figuren gedeutet. Bemerkenswert ist dabei die unterschiedliche Form, in welcher die Bildtexte in den jeweiligen Handschriften gestaltet werden. Die Handschriften H und E zeigen hierfür eine Art neuentwickeltes Konzept, welches das gesamte Buch auszeichnet.

89 Weitere Ausnahmen bildet die Motivreihe der Anfangssequenz »Kampf der Tugenden« (Motive 3–8) und die Reihe der »Artes liberales« (Motive 101–107), die auch in den anderen überlieferten Handschriften zusammen dargestellt werden.

90 Die motivbezogenen Verse sind Teil einer Auslassung von insgesamt 92 Versen (789–880).

91 »Lilie«, LCI Bd. 3, Sp. 100.

Am Beispiel des Motivs 19 wird ebenfalls deutlich, wie unterschiedlich die Kopisten mit den Bildtexten umgehen. Sowohl die zusätzliche Beschriftung der Figuren als auch die Art und Weise des Geschriebenen zeigt einen sehr freien Umgang.

V.6 Ein beschreibbares Konzept für die Bildtexte im ›Welschen Gast‹?

Die Bildtexte im ›Welschen Gast‹ präzisieren, individualisieren und determinieren den Bildinhalt. Durch Beischriften werden Figuren personalisiert, die besonders in den jüngeren Handschriften merklich entindividualisiert erscheinen. Die Physiognomie, die zwar nicht in aller Konsequenz, dennoch aber zur Charakterisierung beispielsweise von Gut und Böse genutzt wird, sowie die attributive Verwendung von Gesten und die teilweise expressive Körperhaltung (vornehmlich in Handschrift A) weichen einer eher degressiven, angepassten Darstellung der Figuren in den jüngeren Handschriften. Generell kann die Miniatur durch die Bildtexte in einen engeren Bezug mit den Versen des Lehrgedichts gesetzt werden. Neben der Zuordnung durch das Layout wird mittels Wortwiederholungen das Bild mit den korrelierenden Versen verbunden. Vor allem in den jüngeren Handschriften mit einem eher freien Layout, in denen die Bilder nur teilweise (G, S) oder gar nicht in die Textspalte eingeschoben werden, verankern diese das Bild am Text und umgekehrt. Nicht nur der Bezug zum Text wird mittels der Bildtexte hergestellt, sondern auch der Bildinhalt selbst wird gedeutet. Besonders bei den nachträglich hinzugefügten und unikal überlieferten Beischriften in den Handschriften H, E und b zeigt sich eine Tendenz zur Verschriftlichung im Bild. Der wahrgenommene Interpretationsspielraum sowie die Unsicherheiten und Schwierigkeiten, das Bild zu verstehen, die bis in die moderne Forschung weiterwirken, werden in eine Eindeutigkeit des Geschauten überführt und für den Betrachter bereits gedeutet aufbereitet. Im Gegensatz zu Veters Annahme, dass sich das Verständnis der Miniaturen aus den Textstellen ergibt, welche sie illustrieren,⁹² versuchen einige Kopisten, die Bilder unabhängig vom Text verständlicher zu gestalten. Die Spruchbänder lassen die Figuren dabei selbstständig miteinander agieren und unterstreichen die in den Handschriften unterschiedlich stark ausgeprägten gestischen Bezüge. Die Figuren interagieren durch Gestik und Dialoge und führen eine Handlung aus. Im Bild wird so eine Narration erzeugt, die nicht unbedingt in einer solchen Kongruenz zum Text steht, wie sie narrative Bilderzyklen ausbilden können. Die *narratio* im Bild kann als ergänzendes und auch kontrastierendes Prinzip verstanden werden: Das szenisch konkretisierende und exemplifizierende Bild steht dem allgemein und abstrakt abhandelnden Lehrtext gegenüber.⁹³

92 VETTER 1974, S. 83

93 LERCHNER 2002, S. 71.

Die einzelnen Handschriften tradieren also ein ursprüngliches Konzept, das zur Verständlichkeit der Bilder beiträgt, und gleichzeitig wird für jede eine »interne« Regelhaftigkeit entwickelt. Die individuelle Anpassung der Gestaltung, Funktion und manchmal auch des Inhalts zeigt, dass dieses Konzept zwar tradiert wird, es sich dabei aber nicht um das bloße Abschreiben eines jeden Kopisten handelt. In den bisherigen Untersuchungen zur Verwendung von Spruchbändern, vornehmlich in volkssprachigen Handschriften, haben sich die Gestaltung und Funktion der Bildtexte im ›Welschen Gast‹ nicht kategorisieren lassen. Es ist deutlich geworden, dass die Studien als Momentaufnahmen einzelner Handschriften verstanden werden müssen. In ihrer Entstehung, ob als Neukonzeption oder Kopie, müssen sie als kollaborativer Akt gesehen werden. Bildtexte, die räumlich Bestandteil des Bildes sind, gleichzeitig aber auch Bestandteil des Textes sein können, werden innerhalb der Überlieferungsgeschichte des ›Welschen Gastes‹ als integraler Bestandteil beider Medien oft sowohl über- als auch neugedacht, sie verändern ihre Erscheinung und prägen damit den Rezeptionsvorgang einer jeden Handschrift.