

VI Ikonographische Schemata in Konzept und Überlieferung

Der ›Welsche Gast‹ gilt als Neuschöpfung – weder der Text noch der Bilderzyklus geht auf eine direkte Vorlage zurück. Der Text des Lehrgedichts schöpft dabei in reichem Maße aus dem gelehrten Wissen seiner Zeit.¹ Ähnliches muss auch für die Gestaltung der Bilder angenommen werden, denn jede Generation von Kunstschaffenden schöpft aus einem überkommenen Fundus von Formen, Farben und inhaltlichen Vorlagen. Konkret belegt dies bereits Gillen in seinen Untersuchungen zum ›Hortus deliciarum‹, einer bebilderten, für den klösterlichen Unterricht bestimmten enzyklopädischen Handschrift des 12. Jahrhunderts.² Aus bisherigen Untersuchungen zu volkssprachigen Bilderhandschriften geht ein allgemeines Paradigma hervor,³ »in dem die systematische Verschriftlichung der Volkssprache von sich aus neues Bildmaterial, wenn auch gegebenenfalls nach alter Vorlage, entwickelt, das dann die Texte im Effekt stabilisiert, neu verankert u. ä. m.«⁴

Der Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ ist ebenfalls nicht ohne Aneignungen und Übernahmen bereits bekannter Bildtraditionen entstanden. Das Grundschema der Illustrationen im Werk Thomasins sei aber ein so einfaches szenisches Gerüst, dass es den Vorlagen nicht nachzuforschen lohne, konstatiert Frühmorgen-Voss.⁵ In der Tat setzt sich ein Großteil der Motive in der uns heute überlieferten Form aus Figuren- und Gebärdekettens zusammen, wie Ott beschreibt.⁶ Die Untersuchungen der Ikonographie und Darstellungstraditionen erfolgten bisher zumeist in einem illustrativen Verständnis der Motive in ihrer direkten Beziehung zum Text, was dem Bild die Eigenständigkeit in der Vermittlung ab- und eine textbegleitende Funktion zuspricht. Um Aussagen zur Ikonographie des Bilderzyklus tätigen zu können, müssen die verwendeten Vorlagen bzw. Bildtypen sowohl innerhalb als auch außerhalb der Tradition didaktischer Bilderhandschriften gesucht werden. Der Schöpfer des Bilderzyklus konnte sich eines ihm zugänglichen Bilderfundus bedienen, den er sich wie einen Wortschatz angeeignet hatte.⁷

Bildliche Zitate und ikonographische Anspielungen vermitteln einen Inhalt, der über den Text hinaus den Assoziationshorizont des Rezipienten ansprechen kann, wie Rehm in seiner Arbeit zu Untersuchungen der Gestik in neuzeitlichen Bildern festgestellt hat.⁸ Ikonographische Anspielungen könnten sowohl an das

1 WILLMS 2004, S. 7.

2 HERRAD 1979, S. 15.

3 Vgl. OTT 1984; SAURMA-JELTSCH 1988; CURSCHMANN 1990.

4 CURSCHMANN 1992, S. 228.

5 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

6 Vgl. OTT 2002a.

7 DEUCHLER 2014, S. 155.

8 REHM 2002, S. 255.

Assoziationsvermögen der unterschiedlichen Betrachter hinsichtlich eines konkreten Vorbilds oder eines bestimmten ikonographischen Typus appellieren als auch andere Handlungs- oder Ereigniszusammenhänge herstellen.

Ikonographische Schemata, die in diesem Kapitel untersucht werden sollen, können bildliche Kontexte evozieren, auch wenn die Assoziationsmöglichkeiten bereits im Text angelegt wurden. Vom Auge schneller erfasst, werden Bilder zudem anders verarbeitet und gespeichert als sprachliche Informationen. Solchen ursprünglich angelegten Schemata nachzuforschen, scheint im Fall des ›Welschen Gasts‹ auf den ersten Blick äußerst schwierig zu sein.

Die Darstellung fällt ganz selten so spezifisch aus, dass ein absichtlicher und bedeutungsvoller Rückgriff auf bestimmte Prototypen einwandfrei diagnostiziert werden kann. Erst dann lohnt sich ja überhaupt die Frage, ob der Künstler sich auch etwas besonderes dabei gedacht hat. Viele in der Tat bestehenden Parallelen, z. B. im Gestus, sind überdies aus gleichem Grund einfach unerheblich.⁹

Curschmann beschreibt das Problem der Einbettung der Bilder in eine allgemeinere ikonographische Tradition. Die Bilder seien in fast allen Handschriften schlichte, »um nicht zu sagen kunstlose« Ausführungen, die dadurch schwer in ihrer Tradition zu erkennen und einzuordnen wären.¹⁰ Das Bemühen der bisherigen Forschung zeigte jedoch immer wieder Anknüpfungspunkte an bestehende ikonographische Schemata. Dabei erfolgte keine scharfe Trennung zwischen ›Motiv‹, also dem ideellen, handschriftenübergreifenden Inhalt der Darstellungen in Bezug zu den Versen, und ›Bild‹, das sich in jeder Handschrift teils in Auseinandersetzung mit dem Text in seiner Bedeutung und seinem Sinngehalt neu manifestiert. Dies führte häufig zu einer fehlenden Schärfe in der Unterscheidung zwischen dem ursprünglichen Konzept des Werkes, das nur deskriptiv rekonstruiert werden kann, und den tatsächlich erhaltenen, tradierten Versionen, die in der Übernahme der Bilder einen unterschiedlichen Grad von Veränderung aufweisen. Die »einwandfreie Diagnose« der Rückgriffe auf ikonographische Prototypen erscheint deswegen als eine besondere Herausforderung, da diese nur an der ersten konzipierten Text-Bild-Version des ›Welschen Gastes‹ in einer Eindeutigkeit möglich wäre, die direkte Vorlagen und Übernahmen aufdecken könnte. Doch sind die ikonographischen Übernahmen in einigen Motiven noch deutlich zu identifizieren. Diese Anspielungen und Rückgriffe auf ikonographische Traditionen und Darstellungsgewohnheiten des Konzepts, die sich zumindest über den Vergleich der ältesten erhaltenen Handschriften deskriptiv konstruieren lassen, werden innerhalb der Überlieferungsgeschichte des Werkes ganz unterschiedlich tradiert.

⁹ CURSCHMANN 2004, S. 115.

¹⁰ Ebd., S. 857.

Im Folgenden werden die zugrundeliegenden Traditionen, die sich nicht immer ausschließlich auf ikonographische Schemata stützen müssen, sondern in ihrer Bedeutung gleichfalls durch literarische Topoi aufgeladen sein können, an deutlich zu identifizierenden Beispielen herausgearbeitet. Danach wird diese Verwendung von Prototypen in ihrer Akzentuierung, Modifikation und Anpassung für die Motive des ›Welschen Gastes‹ untersucht. In einem weiteren Schritt soll die Überlieferungsgeschichte der Motive, die Auseinandersetzung mit den Bildern und die Reflexion der Bilder in Bezug auf ihren Sinngehalt durch die Kopisten, die nicht selten zu einer Um- oder Neuinterpretation des Dargestellten für den Rezipienten geführt haben, in den Blick genommen werden.

VI.1 Modifikation und Akzentuierung ikonographischer Schemata

Wie ikonographische Übernahmen der lateinisch-christlichen Bildtraditionen und -erzählungen die Text-Bild-Programmatik akzentuieren können, stellt bereits Saurma-Jeltsch in ihren Untersuchungen zu den frühen Illustrationen zum ›Wilhelm von Orlens‹ Rudolfs von Ems fest.¹¹ Sowohl die Bildfolge und Auswahl als auch die Gestaltung der Themen bedienten sich bei ikonographischen Mustern und eigneten sich zugleich auch deren »Assoziationsfeld« an. Resümierend zeigt sich, dass der Roman im 13. Jahrhundert anders akzentuiert wird als es beispielsweise im 15. Jahrhundert der Fall ist. Durch eine aktualisierte Aufbereitung der Bebilderung gewinne das Werk die Freiheit der Erzählung in der Strenge des literarischen Verständnisses zurück.¹²

Bei der Identifizierung von Vorlagen im Sinne ikonographischer Typen geht es nicht um eine präzise, detailgetreue oder hochgradig ähnliche Zitation eines bekannten Bildes. Bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen ikonographischer Vorlage und Kopie spiele nicht nur die Genauigkeit und Treue gegenüber dem Original eine Rolle, stellt Olson fest, entscheidend sei auch die Möglichkeit der Rezeption: Konnte der Betrachter das Gesehene mit dem Ursprünglichen verknüpfen?¹³ Bei der Aktivierung des Assoziationsvermögens beim Rezipienten kann der Grad der Ähnlichkeit zu den Prototypen variieren, und nicht jeder reale Betrachter wird Gleiches mit den Bildern verknüpft haben. Aus rezeptionsästhetischer Sicht sind diese ikonographischen Traditionen bewusst für einen abstrakten Betrachter angelegt, der so implizit im Bild in Erscheinung tritt.¹⁴ Wie genau ikonographische Traditionen im ›Welschen Gast‹ aufgegriffen und angelegt werden und welche sich

11 SAURMA-JELTSCH 1988, bes. S. 51–54.

12 CURSCHMANN 1992, S. 228.

13 Vgl. OLSON 2004.

14 KEMP 2008.

möglicherweise wandelnden Deutungsangebote sich dadurch an den Betrachter richten können, soll anhand ausgewählter Motivbeispiele untersucht werden.

VI.1.1 Die Himmelsleiter

In Handschrift A auf fol. 91^v erstreckt sich über den gesamten linken Seitenrand die Darstellung einer Leiter, die ein Mensch zu erklimmen versucht (Abb. 60). Unten mündet sie in die Hölle, einen dunklen Raum, umgeben von einem Flammenkranz, in welchem die Figur eines Teufels eine Person an den Füßen kopfüber in einen Bottich oder ein Rohr¹⁵ steckt. Die Sprossen des unteren Teils der Leiter verlaufen schräg und sind abwechselnd einseitig an den Holmen angebracht. Bis zu einer kugelförmigen Wölbung der Holme in der Mitte sind diese mit Lastern beschriftet. Von der Mitte ausgehend liest man abwärts: Übermut, Gier, Neid, Zorn, Unrecht, Meineid. Der Kletterer befindet sich oberhalb des Zentrums und versucht, sich mit beiden Händen weiter hinaufzuziehen. Mit einem Fuß hängt er in der Luft, mit dem anderen versucht er, oberhalb auf einer der Sprossen Halt zu finden. Die oberen sechs Sprossen sind gerade und führen in wolkenartige Strukturen, die als Himmel bezeichnet werden. Auf den Sprossen stehen die Namen von Tugenden: Demut, Sanftmut, Liebe, Duldsamkeit, Recht und Wahrheit. Neben der Leiter stehen jeweils gestaffelt drei dämonische Figuren, die mit ihren fellbedeckten Körpern, den spitzen Gesichtszügen und den klauenartigen Füßen in typischer Weise das Böse repräsentieren.¹⁶ Sie halten lange Haken und versuchen, den Kletterer hinabzuziehen. Die Haken sind als Reichtum, Herrschaft, Macht, Ruf, Adel und Trieb bezeichnet. Einer der Haken hängt im Gewandsaum des Kletternden und der Teufel ruft: »Helft mir, ich habe ihn erwischt!« Ausgehend von der Erde, als welche die Rundung der Leiter zu deuten ist,¹⁷ erscheint der Weg nach oben in den Himmel mühsam. Das angestrengte Klettern und Festhalten impliziert das Fallen, indem es auf alltägliche Erfahrungen verweist. Zu dieser Gefahr kommt für den Kletterer erschwerend hinzu, dass die Sprossen im unteren Teil der Leiter nicht sicher sind und er zusätzlich durch die dämonischen Figuren herabgezogen wird. Die Darstellung zeigt den Moment, in welchem der Mensch Gefahr läuft, von den »niederer Leidenschaften« überwältigt zu werden.¹⁸

Ebenfalls auf dem Seitenrand veranschaulicht das gleiche Motiv in Handschrift G auf fol. 45^r das Bild vom mühsamen Aufstieg des Menschen in den Himmel und die Gefahr eines schnellen Hinabfallens in die Hölle (Abb. 61). In dieser Darstellung

15 WIESINGER 2017, S. 87, vermutet in Anm. 207, dass es sich um die Darstellung eines Vorhofes zur Hölle handeln könnte, durch den die Sünder in die echte Hölle gelangen.

16 Vgl. Kap. IV.1.1.

17 VETTER 1974, S. 120.

18 OECHELHÄUSER 1890, S. 55; SCHWEITZER 1993, S. 17 bezeichnet diesen Moment im Bild als »Situation der Entscheidung«.



Abb 60: ›Welscher Gast‹, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 91^r. Motiv 87 ›Himmelsleiter‹: Ein Mensch erklimmt eine Leiter, die über sechs Sprossen in den Himmel führt. Auf den Sprossen sind von unten nach oben folgende Tugenden eingetragen: *Armuet, Milt, Lieb, Sempht, Recht* und *Warheit*. Unten endet die Leiter in einer Höllendarstellung. Die gebrochenen Sprossen sind mit Lastern betitelt: *Vbmut, Gierd, Neit, Zorn, Vnrecht* und *Meinei*. Den Kletternden versuchen sechs Teufel mit Haken hinabzuziehen: *Des adels hak, Des reihtvms hak, Des herchaft hak, Des Nam hak* und *Des gelust hak*. Einer der Teufel spricht: *Helte ich han in erwischet*.



Abb 61: ›Welscher Gast‹, Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 45^r. Motiv 87 ›Himmelsleiter‹: Ausgehend von einer Wölbung in der Mitte erklimmt ein Mensch eine Leiter nach oben zum Himmel. Die sechs Sprossen sind mit folgenden Tugenden beschriftet: *divmut, Milte, Liebe, Senfte, Recht* und *warheit*. Nach unten hinab in die Hölle führen sechs zerbrochene Sprossen, in denen folgende Laster eingeschrieben sind: *Vbermvt, Girde, Nit, Zorn, vnrecht* und *meineid*. Vier Teufel versuchen, den Menschen nach unten zu ziehen. Sie halten Haken als *Des richthvms hachen, Des adels hachen* und *Des gelustes hachen* bezeichnet werden. Einer der Teufel spricht: *Helte ich han in erwischet*.

sind nur je zwei Teufel neben der Leiter positioniert und bedrängen den kletternden Menschen mit ihren schürhakenähnlichen Werkzeugen. Die beiden linken Haken werden als Reichtum, Adel und Trieb bezeichnet, während die rechten unbeschriftet bleiben. Mit dem Bein eingehakt und sich mit den Armen an den Holm klammernd, versucht der Kletterer, nicht zu fallen und sich den Haken der Teufel zu entziehen.

Korrelierend zu dem Motiv 87 beschreibt Thomasin in einer längeren Passage den tugendhaften Aufstieg und den lasterhaften Abstieg des Menschen (V. 5781–5999). Er benutzt hierfür sprachlich das Bild von zwei *stigen*:

*Ich hân iu nu genuoc geseit
von zwein stiegn. diu eine treit
uns hin zem oberisten guot,
sô wizzet daz diu ander muot
uns ze leiten zaller vrist
dâ daz niderst übel ist.
diu eine ist von tugenden gar,
diu ander von untugenden, daz ist wâr.
dâ von ist gar nâch mînem muot
diu untugent übel, diu tugent guot.
(V. 5905–5914)*

Die Stiege hinauf zum obersten Gut, zu Gott, beschreibt er als eine Treppe, deren Stufen aus soliden Steinen gemacht werden sollen (*die steine, die man dar in tout, / die suln sîn gerlîchen guot*, V. 5787–5788). Jede Treppenstufe stelle dabei eine Tugend dar: Güte, Demut, Liebe, Sanftmut, Gerechtigkeit und Wahrheit. Der Weg zum niedersten Bösen in die Hölle bestehe aus Untugenden: Geiz, Übermut, Neid, Zorn, Unrecht und Lüge/Meineid. Während der Aufstieg beschwerlich sei und man *staeten muot* beweisen müsse (V. 5898), gleite man immerzu abwärts, wenn man einen Fuß auf die Treppe der Laster setze (V. 5884–5885). Die Stufen nach unten seien *nider gekêrt* (V. 5877), zusätzlich gebe es *sehs dinc*, die Haken der Teufel, die einen nach unten zögen: Reichtum, Herrschaft, Adel, Macht, Triebe und Ruhmsucht.

Im Bild wird das Konzept der Tugend- und Lasterleiter durch ein Personenprogramm belebt.¹⁹ Abstrakta der Allegorie werden zu einer konkret dargestellten Handlung: Die beschriebenen *tiuvels haken* materialisieren sich als Haken an langen Stangen, die von Teufeln gehalten werden. Das Motiv 83 in den Handschriften A und G veranschaulicht nicht die präzise beschriebenen zwei *stiegen* der Verse. Statt Thomasins Beschreibung steinerner bzw. abschüssiger Stufen zu entsprechen,²⁰ folgt das Bild dem etablierten ikonographischen Schema einer hölzernen Leiter.²¹

19 SCHANZE 2009, S. 220.

20 SCHANZE 2009, S. 215.

21 CURSCHMANN 1984, S. 255.

Dieses Schema der Himmelsleiter, das dem Motiv zugrunde liegt, findet seinen literarischen Ursprung in der alttestamentarischen Erzählung von Jakobs Traum.²² Im Buch Genesis (28,10–22) wird geschildert, wie Jakob auf der Flucht vor seinem Bruder Esau unter freiem Himmel übernachtet und, mit dem Kopf auf einem Stein liegend, von einer Leiter träumt: *Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum: angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam* (Gen 28,12). In seinem Traum sah er eine *scala*, die von der Erde bis in den Himmel reichte. Auf dieser stiegen Engel Gottes auf und nieder. Nach seinem Erwachen erkannte Jakob den Ort als *porta caeli*, machte am nächsten Morgen aus dem Stein unter seinem Kopf einen Gedenkstein und nannte den Ort *Bet-El*, das Haus Gottes.

Früh wurde im Christentum die erträumte Engelsstiege als Leiter verstanden und ins Lateinische mit *scala* übersetzt. Im Hebräischen steht an entsprechender Stelle *sullām*, was »Leiter«, »Treppe« oder »Rampe« bedeuten kann; die präzise Übersetzung erscheint nebensächlich, da es hauptsächlich um eine Verbindung zwischen Himmel und Erde geht, wie Schanze in seiner Analyse zur Genese des Motivs der Himmelsleiter feststellt.²³ Diese Visionsgeschichte werde bald auf ein »allegorisches (Vor-)Bild« reduziert und deutlich moralisiert. Ikonographisch setzt sich die Darstellung einer Leiter durch, die im Mittelalter in unterschiedlichen Kontexten verwendet wurde.

Der griechische Kirchenvater Johannes Klimakos († um 649) legte im 7. Jahrhundert den Grundstein zu der ikonographischen Tradition der Himmelsleiter.²⁴ In seiner Schrift »Κλίμαξ του Παραδείσου« entwickelt er basierend auf Jakobs Traum von der Himmelsleiter ein Konzept, das den Mönch über 30 Grade zur Vollkommenheit führt. Illuminierte Handschriften zu diesem Werk reichen bis ins 10. Jahrhundert zurück.²⁵ In ihnen findet sich die Darstellung der beschriebenen Leiter. »The most basic version« dieses Bildes ist eine diagonal durchs Bild laufende Leiter mit meist 30 Sprossen, die von der Erde bis in den Himmel reicht.²⁶ Eine variiende Anzahl von Mönchen erklettert die Leiter, an deren oberem Ende sie von Christus erwartet werden. Engel helfen den Mönchen, während Dämonen versuchen, sie hinabzuziehen. Manchmal sind fallende Mönche dargestellt und unter der Leiter ein geöffneter Höllenschlund. Ursprünglich vermutlich als Wandgemälde oder Mosaik konzipiert, wird dieses Motiv in der Buchmalerei vom Osten in den Westen tradiert.²⁷ Eine der ältesten erhaltenen Handschriften mit dem Werk des Johannes Klimakos stammt aus dem 11. Jahrhundert.²⁸ Die wahrscheinlich in der

22 Vgl. LCI, Bd. 2, »Himmelsleiter«; RUBERG 1988; GAHBAUER 2006; SCHANZE 2009; EVANGELATOU 2017.

23 SCHANZE 2009, S. 206f.

24 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 22.

25 »Himmelsleiter«, LCI, Bd. 2, Sp. 283. Laut EVANGELATOU 2017 setzt die Überlieferungstradition der illustrierten Handschriften im 11. Jahrhundert ein.

26 EVANGELATOU 2017, S. 411.

27 MARTIN 1954, S. 11f.

28 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 394, vgl. MARTIN 1954, S. 11f.

byzantinischen Hauptstadt produzierte Handschrift zeigt auf fol. f^v eine ganzseitige Miniatur einer breiten Leiter mit 30 Sprossen, an deren Ende Christus in einer runden Sphäre thront (Abb. 62). Links steht Johannes Klimakos mit Schriftrolle und Nimbus. Einige Mönche erklimmen die Leiter, die von schemenhaften schwarzen, geflügelten Wesen mit langen Haken oder Pfeil und Bogen am Aufstieg gehindert werden. Unter der Leiter, in der rechten Bildecke, öffnet sich für die Fallenden die Hölle. Über der Leiter versuchen Engel, den Kletterern behilflich zu sein, ziehen, schieben und halten sie. Am oberen Ende thront Christus in einer blauen Sphäre und reicht dem ersten Ankömmling, der mit Nimbus ausgezeichnet ist, die Hand.

Im 12. Jahrhundert findet sich das Motiv auch in didaktischen Handschriften des lateinischen Westens, so im ›Hortus deliciarum‹ der Herrad von Hohenburg (Abb. 64). Die *Scala virtutum* zeigt kompositorisch ein ähnliches Bildprogramm wie der »Prototyp« der Himmelsleiter aus Byzanz: eine schräg zum Himmel emporragende Leiter und Menschen, die versuchen, diese zu erklimmen, und einige, die dabei stürzen.²⁹ Engel versuchen, ihnen zu helfen, von fratzenhaften, dämonischen Figuren werden sie mit Pfeil und Bogen bedrängt. Diesmal klettern keine Mönche die Leiter hinauf, sondern Vertreter verschiedener Stände, wie durch Gewänder und Beischriften deutlich wird. Durch ihre Position auf der Leiter zwischen der *Dextera Dei* am oberen und einem Drachen am unteren Ende wird ihre Nähe zu Gott oder zum symbolisch Schlechten ausgedrückt.³⁰ Alles durch die Schöpfung Geschaffene besteht dem ›Hortus deliciarum‹ nach in Form einer statischen, zweckmäßig angelegten und hierarchisch gegliederten Stufenordnung.³¹ Die Repräsentanten der einzelnen Stände werden teilweise durch feine Linien, die von Objekten und ihren Beischriften ausgehen, von der Leiter in den Abgrund gezogen. Den Kampf um das Seelenheil des Menschen tragen in der Darstellung des ›Hortus deliciarum‹ nicht ausschließlich Engel und Teufel bzw. Gut und Böse im Kampf miteinander aus, wie die Bildtexte erklären: Die Versuchung stammt von den Dämonen, die sündhafte Hinwendung zum Materiellen jedoch resultiert aus der Willensfreiheit des Menschen selbst.³² Die Mächte des Bösen werden veranschaulicht durch die alltäglichen Versuchungen der Welt – Laster, die sie zu Boden ziehen. So werden die Lehren Herrads in den Lebens- und Erfahrungshorizont ihrer Rezipienten eingebettet.³³ Gleichzeitig entsteht durch die Verknüpfung des tradierten ikonographischen Schemas der Tugendleiter mit den zugeordneten Texten eine bestimmte Akzentuierung der Ordnung der Welt.

29 Beschreibungen mit Einordnung der Ikonographie finden sich GREEN et al. 1979, S. 124f. und CAMES 1971, S. 88–90.

30 WILLEKE 2006, S. 113.

31 Ebd., S. 118f. In der Miniatur der Tugendleiter und den zugeordneten Texten wird die Vorstellung des ›Hortus deliciarum‹ von der physischen Weltordnung, der kirchlichen Ordnung und der sittlichen Ordnung in konzentrierter Weise miteinander verknüpft (ebd., S. 447).

32 Ebd., S. 109.

33 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 24f.

In ähnlich moralisierender Weise wie bei Johannes Klimakos wird das Bild der Tugendleiter auch in der Benediktsregel als Belehrung und Leitfaden für das Leben der Mönche genutzt.³⁴ Im 7. Kapitel ›Über die Demut‹ entwirft Benedikt ein aszetisches Stufenmodell, das der Bildkonzeption der Tugendleiter im ›Hortus deliciarum‹ und der Himmelsleiter im ›Welschen Gast‹ gleicht. Aufbauend auf den Traum Jakobs beschreibt er einen zwölfstufigen Weg zur Vollkommenheit. Eine in ihrer Art einzigartige Miniatur leitet in einer Sammelhandschrift aus Zwiefalten den Text der Benediktsregel auf fol. 87^r ein (Abb. 65).³⁵ Das Autorbild des Benedikt von Nursia, der von einer Architektur umgeben an seinem Schreibpult sitzt, wird flankiert von zwei Leitern. Links ist Jakobs Vision dargestellt: Der auf einem Stein liegende Jakob schaut hoch zu einer Leiter mit hinauf- und hinabsteigenden Engeln. Die Jakobsleiter wird als Prototyp für die in der Benediktsregel beschriebene *Scala humilitatis* betrachtet.³⁶ Rechts ist die Tugend- bzw. Jungfrauenleiter dargestellt. Aus dem Schlund eines dreiköpfigen Monsters reicht sie bis zu einer halbfigürlichen Darstellung Christi. Um ein Ungetüm zu bändigen, hält er ein langes Seil mit einem Haken in den Händen. Der Freiraum zwischen den Sprossen ist besetzt mit dichtgedrängten Frauenköpfen. Mittig steht eine kleine nackte, mit Schwert und Schild bewaffnete Figur. Es handelt sich hier nicht nur um die Darstellung einer Tugendleiter, sondern um eine Kombination zweier Motive, da zur Jungfrauen- oder Tugendleiter eine Darstellung Christi hinzukommt, der den Leviathan fängt. In beiden Leitern sind den Holmen Texte eingeschrieben. Links in der Jakobsleiter wird in leicht abgewandelter Form der biblische Ursprung der Darstellung (Gen 28,11–13) zitiert. Den Text der Tugendleiter konnte erstmals Heinzer identifizieren:³⁷ Es ist ein Auszug aus der Sequenz *Scalam ad coelos erectam* von Notker dem Stammler von St. Gallen († 912). Diese Zusammenstellung der Leitern, verbunden mit einem zu diesem Zeitpunkt bereits archaischen liturgischen Gesang, entspricht keiner vorher bekannten Komposition, auch wenn einzelne Elemente identifiziert werden können.³⁸ Zusammen mit der Autorendarstellung Benedikts, der als Schreiber seines Werkes visualisiert wird, entsteht ein »Beziehungsraum von Werkinhalt und Werkabsicht«.³⁹

Eine ebenfalls deutlich abgewandelte Form der Leiter zeigt das zehnte Bild des festen Motivzyklus des ›Speculum virginum‹ (Abb. 63). In der wahrscheinlich ältesten erhaltenen Handschrift des Werkes aus der Mitte des 12. Jahrhunderts wird auf

34 RUBERG 1988, S. 218.

35 HEINZER 2001, S. 338.

36 KATZENELLENBOGEN 1964, S. 25. Durch die Einübung von Tugenden wird dem Mönch der Aufstieg zur Vollkommenheit, zur Liebe Gottes ermöglicht.

37 HEINZER 2001, gibt sowohl Transkriptionen aller Bildtexte als auch ihre Quellen wieder.

38 HECK 1997, S. 84: »L'image ne correspond à aucune composition antérieure, même si certains éléments, pris isolément, se retrouvent ailleurs.«

39 MEIER 2000, S. 347.



Abb. 62: »Κλίμαξ του Παραδείσου«, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 394 (11. Jahrhundert), fol. f^v. »Tugendleiter«: Die ganzseitige Miniatur zeigt die Himmelsleiter, die Johannes Klimakos im dazugehörigen Text beschreibt. Dargestellt ist eine breite Leiter mit 30 Sprossen, an deren Ende Christus in einer runden Sphäre thront. Den Mönchen helfen Engel von der oberen Seite, die Leiter zu erklimmen, während schwarze Teufelsfiguren die Mönche mit Harken von rechts hinabzuziehen versuchen. In der linken oberen Ecke befindet sich eine himmlische Schar; rechts unten öffnet sich der Höllenschlund.



Abb. 63: »Speculum virginum«, Konrad von Hirsau (?), London, British Library, Arundel 44 (Eberbach, 1140–1150), fol. 93^v. »Die Himmelsleiter der Jungfrauen«: Neben der Textspalte ist in einer einfachen Rahmung eine senkrecht stehende Leiter mit sieben Sprossen dargestellt, die von sieben Frauen erklettert wird. Am oberen Ende ist Christus als Brustbild in einem die Rahmung durchbrechenden Medaillon gezeigt. Unten windet sich ein Drache um das Ende der Leiter. Mittig auf der Leiter steht ein bewaffneter Wächter.



Abb. 64: Herrad von Hohenburg, »Hortus deliciarum« (Rekonstruktion). »Tugendleiter: In der Tradition der byzantinischen Himmelsleiter wird die Tugendleiter im »Hortus deliciarum« zu einer Darstellung der gesellschaftlichen Stände. Nur der Caritas, der höchsten und vornehmsten Tugend, gelingt der Aufstieg der Leiter. Die Vertreter der Stände stürzen allesamt hinab, gezogen von den weltlichen Versuchungen. Miles und laica sind zuunterst dargestellt. Es folgen mit zunehmender Fallhöhe und gleichzeitiger Annäherung an die angestrebte Vollkommenheit Kleriker, Mönch, Rekluse und Eremit. Die Bildtexte erklären und kommentieren das Geschehen.



Abb. 65: Sammelhandschrift (Annales u. a.), Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 415 (um 1142), Zwiefalten, fol. 87'. Autorbild des Benedikt von Nursia mit »Jakobs- und Tugendleiter: Vor dem Text der »Regula Benedicti« ist der heilige Benedikt als Autor am Schreibpult dargestellt. Flankiert wird der Schreiber von zwei Leiterdarstellungen: links die Jakobsleiter und rechts eine Tugendleiter in Kombination mit dem Motiv Christi, der den Leviathan bezwingt. Die Bildtexte sind verkürzte und leicht abgeänderte Zitate aus Gen 28,11-13 (links), Iob 14,18-21 (unten) und Versatzstücke einer Sequenz Notkers des Stammlers (Scalam ad caelos erectam, rechts).

fol. 93^v eine Leiter abgebildet.⁴⁰ Über die gesamte Länge der Seite nimmt die Miniatur die Hälfte der Textspalte ein. Zu sehen ist eine vertikal aufgestellte Leiter, um deren unteres Ende sich ein Drache windet. Am oberen Ende schwebt ein Medaillon mit einem Brustbild Christi, der in jeder Hand einen Zweig aus seiner Sphäre herausreicht. Die Leiter erklettern insgesamt sieben Jungfrauen. Die unteren beiden durchbohren mit langen Kreuzlanzen den Kopf des Drachen. Die oberen drei ergreifen das Handgelenk Christi bzw. berühren die Rahmung des ihn umschließenden Medaillons, während die mittleren klettern. Mittig ist eine große, männliche Figur mit dunklem Teint dargestellt. Der Wächter der Leiter hat zotteliges Haar und ist mit mehreren kleinen spitzen Schwertern bewaffnet, von denen einige bereits zu Boden fallen. Die Miniatur nimmt auf zwei unterschiedliche Schilderungen im Text Bezug: eine Leiter, die sich bis zum Himmel erstreckt und eine Leiter, auf welcher Jungfrauen hinaufsteigen.⁴¹ Inhaltlich korreliert das Bild der Leiter sowohl mit der Exegese des heiligen Benedikt zur Vision Jakobs als auch mit der Vision der Perpetua.⁴² Die Verknüpfung dieser beiden Quellen und des bekannten ikonographischen Schemas der Himmelsleiter zeigt im ›Speculum virginum‹ einen kreativen und originellen Umgang des Konzepteurs. Hidrio vermutet, dass der Hinweis auf Perpetua eine zusätzliche Gelegenheit war, den Adressatinnen ein weibliches Vorbild vorzuschlagen, eine Jungfrau und Heilige, die sowohl als Braut als auch Mutter beschrieben wurde.⁴³

Auch wenn die Darstellung der ›Himmelsleiter‹ im ›Welschen Gast‹ auf die Tradition eines etablierten ikonographischen Motivs zurückgreift, scheint sie bereits in ihrer ursprünglichen Konzeption signifikante Veränderungen erfahren zu haben, die eine Akzentuierung bzw. eine Umdeutung des traditionellen Bildthemas implizieren. Das Motiv 87 zeigt eine Leiter mit einer mittleren Wölbung und vereint die Beschreibungen Thomasins von den zwei *stigen*, von denen eine hinauf zu Gott und die andere hinab in die Hölle führt. Der Mensch, der zum höchsten Gut aufsteigen möchte, beginnt seinen Weg im Bild nicht unten, sondern im Zentrum der Leiter. Dieses Zentrum greift, wie bereits beschrieben, in seiner Rundung die Schemata zur Kosmologie und des Himmel- und Höllenwegs auf. Ähnlich der Auffassung im ›Hortus deliciarum‹ wird auch im ›Welschen Gast‹ der Fall durch weltliche Laster beschleunigt. Ähnlich den weltlichen Versuchungen, die Herrad beschreibt, spricht Thomasin von den *sehs dinc*, die den Menschen herabziehen.

40 ›Speculum virginum‹, Konrad von Hirsau (?), London, British Library, Arundel 44 (Eberbach, 1140–1150), fol. 93^v.

41 HIDRIO 2017, S. 141.

42 Die heilige Perpetua hatte in Gefangenschaft eine Vision, die ihr bevorstehendes Martyrium ankündigte. Sie sah eine schmale Leiter, die sich bis zum Himmel erstreckte. Der Aufstieg wurde durch herabhängende Eisenwerkzeuge erschwert und ein Drache lauerte unter der Leiter. Vgl. »Perpetua und Felicitas«, RDK, Bd. 27, Sp. 178–190.

43 HIDRIO 2017, S. 150. Die Siebenzahl der Sprossen als auch der kletternden Jungfrauen könnte ebenso für die vier Kardinaltugenden und drei theologischen Tugenden stehen.

Veranschaulicht werden diese durch die beschrifteten Haken der Teufel im Bild. Die langen Haken als teuflische Werkzeuge finden sich bereits in den frühen byzantinischen Darstellungen der Himmelsleiter.

Das Motiv bleibt im Bildprogramm in allen Handschriften sehr ähnlich: Ein Mensch klettert eine in der Mitte gewölbte Leiter hinauf, während dämonische Figuren mit Haken versuchen, ihn davon abzuhalten. Der untere Teil der Leiter, die Lasterstiege, ist in den Handschriften A, G, S und D mit gebrochenen Sprossen dargestellt. Die Handschriften a, U und W zeigen Sprossen, die im Zickzack verlaufen. Ähnlich sind die Leitern in E und H gestaltet. Dabei bilden rote Buchstaben die Sprossen, die feine Kontur der Leiter ist kaum wahrnehmbar. Während in den anderen Handschriften die Bildtexte die Leitersymbolik und die einzelnen Stufen auf dem Laster- bzw. Tugendweg erklären, wird die Bezeichnung des Lasters oder der Tugend in den Handschriften E und H selbst zur Sprosse. In H werden zudem die langen Stäbe der Haken durch ihre Bezeichnung ersetzt. Die Leiter und Haken lösen sich in ihrer Materialität auf und werden buchstäblich durch Worte geformt. Ähnliches geschieht in Handschrift S mit den Haken der Teufel. Bildlich sind sie viel zu kurz, um dem Kletternden Schaden zufügen zu können, doch reichen ihre Beschriftungen bis zu ihm hinauf.⁴⁴ Die Sprossen selbst sind nicht beschriftet, lediglich die Demut wird über dem Bein des Kletterers zwischen die Holme der Leiter eingeschrieben.

In allen überlieferten Handschriften klettert der Mensch von der mittigen Rundung, welche das Sphärenmodell der Erde (Motiv 42) und die Gestaltung des Himmels- und Höllenweges aufgreift (Motiv 86), nach oben.⁴⁵ Unten mündet die Leiter in unterschiedliche Darstellungen der Hölle: von Teufeln und Menschen bewohnte runde Räume (A, G, S, E) oder halbrunde Einblicke in ein loderndes Flammenmeer, in denen Menschen leiden (a, U, W). In Handschrift D führt die Leiter in den geöffneten Schlund einer dämonischen Kreatur. In den Handschriften b und H wird zwar aus Platzmangel auf die Vergegenwärtigung der Hölle und des Himmels verzichtet,⁴⁶ doch bleibt durch die bedrohlich großen Teufelsfiguren die Gefahr und der Schrecken eines Abstiegs oder Falls von der Leiter erhalten. Die Anzahl der Teufel stimmt nicht in allen Handschriften mit der Anzahl der im Text beschriebenen Haken überein: In Handschrift D ist es einer zu viel, in den Handschriften G, S, H und b einer zu wenig, teilweise sind auch nicht alle im Lehrgedicht genannten Haken vorhanden. Dadurch verliert sich die Ausgewogenheit der Zahlensymbolik von sechs Tugenden, sechs Lastern und *sehs dinc* des Textes. Während die Darstellung der Hölle meist ein recht konkretes Szenario wiedergibt, bleiben Visualisierungen des Himmels eher abstrakt. Zumeist sind wolkenartige Strukturen oder Sphären dargestellt. Die Handschriften D und E zeigen Symbole eines natürlichen Himmels

44 Der Haken, der ihn greift, wird dabei von keinem der Teufel gehalten.

45 Vgl. Kap. VIII.2.3.

46 OECHELHÄUSER 1890, S. 56.

wie Sonne und Mond oder Sterne. Bemerkenswert auffällig ist das Bild in Handschrift S. Als Pendant zur Hölle schließt die Leiter am oberen Ende in einen kreisrunden Rahmen mit einer Darstellung Christi ab. Das Kopfbild ist *en face* ausgerichtet und zeigt Christus mit Kreuznimbus und Segensgestus. Für seine Wiedergabe an dieser Stelle können sowohl ikonographische Gewohnheiten als auch die Interpretation des Textes, das oberste *quot* sei Gott selbst, ausschlaggebend gewesen sein. Der Rezipient der Handschrift S jedoch findet in Motiv 87 ein Bild, das in seiner Ikonographie stärker als die übrigen an den Prototypen der Himmelsleiter erinnert.

Auch wenn Schanze feststellt, dass ›Leiter‹ und ›Treppe‹ symbolisch die gleiche Bedeutung haben,⁴⁷ entfernt sich das Bild bewusst vom Text und greift eine ganz bestimmte ikonographische Tradition auf, indem es eine Leiter veranschaulicht. Der Typ einer Himmels- oder Tugendleiter ist im 11. Jahrhundert bereits verbreitet und wird vor allem seit dem 12. Jahrhundert zugunsten moralisierender, didaktischer Inhalte in abgewandelter bzw. angepasster Form dargestellt.⁴⁸ Der Grundgedanke eines mühsamen Aufstiegs zur Vollkommenheit und die Gefahr, durch Laster herabzufallen, wird unterschiedlich kontextualisiert und für den jeweiligen Rezipientenkreis angepasst. In den gezeigten Beispielen der anderen Werke manifestiert sich das Bild der Leiter jedes Mal in einer neuen, einzigartigen ikonographischen Form. Dabei gerät die lange Tradition der Skalenethik nicht in Vergessenheit und wird als Basis der Argumentation genutzt.

Im Lehrgedicht des ›Welschen Gastes‹ wird über eine sehr lange Textstelle ein spezifisches Lastersystem des Auf- und Abstiegs beschrieben. Ikonographisch steht das Motiv 87 in seiner ursprünglichen Konzeption in der bildlichen Tradition der Himmelsleiter, präsentiert sich aber analog zum Text als individuell und speziell für den Rezipientenkreis aufbereitet. Damit zeigt der Konzepteur des Motivs einen modifizierenden Umgang mit bekannten ikonographischen Traditionen, wie es auch in den aufgezeigten Beispielen der anderen didaktischen Werke des 12. Jahrhunderts der Fall gewesen ist.⁴⁹ Die Überlieferungsgeschichte des Motivs hat gezeigt, wie die Kopisten das Bild wieder näher mit dem ikonographischen Schema der Himmelsleiter verknüpfen können (S) oder die Materialität der Leiter selbst zugunsten der Worte in den Hintergrund stellen (E und H).

47 SCHANZE 2009, S. 215.

48 JOYNER 2016, S. 35.

49 Bewusst geschaffene Parallelen stellt bereits LERCHNER 2002, S. 68 fest, konkretisiert diese aber nicht weiter: »Im Hinblick auf Illustrationsmethode und Illustrationsstil lassen sich wohl Parallelen zur vormittelalterlichen Lehrillustration ziehen, womit sich das Illustrationskonzept des ›Welschen Gastes‹ offenbar bewusst an die tradierten Formen anschließen will.«

VI.1.2 Die viergeteilte Unbeständigkeit

Einen weiteren Prototyp der christlichen Ikonographie greift das Motiv 35 in seiner ursprünglichen Konzeption auf. In Handschrift A am Seitenrand von fol. 32^v ist eine weibliche Figur dargestellt, deren Körper in vier Teile zerlegt ist (Abb. 66). Ihr Haar ist mittig gescheitelt und fällt offen auf die Schultern, ohne diese jedoch zu berühren. Die einzelnen Teile des Körpers sind in den Spatien beschriftet und unterschiedlich farbig gestaltet. Das Bild steht »in engem Anschluss« an folgende acht Verse:⁵⁰

*Swaz ist ganz, muoz sîn eine:
 unstætekeit diu ist gemeine,
 wan si allenthalben wil.
 si ist niht ganz und hât niht zil.
 si ist ze minnst in vier geteilt:
 ein teil ist liep, daz ander leit,
 daz dritte jâ, daz vierde niht.
 si ist zebrochen und zebricht.
 (V. 1965–1972)*

Widersprüche zersetzten den unbeständigen Menschen und das Geteilte sei schlechter als das Ungeteilte. Das Bild zeigt die Figur in vier gegensätzliche Teile zerschnitten: »Freude«, »Leid«, »Ja« und »Nein« steht von oben nach unten in Reihenfolge des Textes angeordnet über den einzelnen Teilen in einer Ziermajuskel geschrieben. Vor und nach jedem Wort steht ein auf mittlere Zeilenhöhe gesetzter Punkt. In der üblichen gotischen Minuskel wird die Figur als »Unbeständigkeit« bezeichnet. Durch die frontale Ausrichtung blickt sie den Betrachter an und mahnt mit der rechten Hand vor ihrem Körper zur Aufmerksamkeit. Mit der Linken präsentiert sie die korrelierenden Verse. Eine ähnlich abstrakte Darstellung des Lasters findet sich, ebenfalls als Marginalillustration, auf fol. 20^v in Handschrift G (Abb. 67). Die weibliche Gestalt mit blondem Haar ist in vier voneinander abgesetzten Teilen wiedergegeben, die sich zusätzlich farblich voneinander unterscheiden. Im Gegensatz zu Handschrift A ist sie nach links gedreht und kehrt dem Lehrgedicht den Rücken. Mit ihrer linken Hand macht sie eine ähnliche Verweisgeste wie die Figur in A, doch deuten hier Geste und Blick über den Seitenrand aus der Handschrift hinaus. Die einzelnen Teile sind in gleicher Manier beschriftet, diesmal in umgekehrter Reihenfolge. Die Bezeichnung der gesamten Figur wird in der Schriftart nicht von den Beischriften der Körperteile unterschieden. Die vertikale Anordnung der Beischriften ist gebrochen, indem die erste (*nicht*) dieser vier rechts neben den Kopf geschrieben wurde.

50 OECHELHÄUSER 1890, S. 30.



Abb. 66: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 31^v. Motiv 35 ›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹: Eine weibliche Figur ist in vier Teile zerlegt. Über dem jeweiligen Körperteil steht in einer Ziermajuskel die zugehörige Beischrift: LIEB, LEIT, IA, NIHT. Die Figur wird in gotischer Minuskel als Vnstaetichheit betitelt.



Abb. 67: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 20^v. Motiv 35 ›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹: Eine vom Text abgewandte weibliche Figur ist in vier Teile zerlegt, die in den Freiräumen als niht, ia, leit und iep bezeichnet werden. Die Figur wird als Vnstaetichheit betitelt.

Klare kennt keine Vorläufer für diese Personifikation der Unbeständigkeit in Motiv 35, die sich einreicht in diverse *exempla* der Darstellung eines Lasters, das sowohl in Text und Bild des ›Welschen Gastes‹ ganz variabel diskutiert wird.⁵¹ Thomasin habe hier versucht, eine eigene Bildtradition zu erschaffen. In der Tat kopiert der Kreator des Bilderzyklus in diesem Motiv keinen vorhandenen Typus einer Personifikation. Mit der beschriebenen Vierteilung wird jedoch bereits im Lehrgedicht selbst auf ein anderes Motiv angespielt, das im Bild ikonographisch ausgestaltet wird. Im Alten Testament, im zweiten Buch Daniel, träumt der babylonische König Nebukadnezar von einer großen Statue, deren Haupt aus feinem Gold, deren Brust und Arme aus Silber, deren Bauch und Lenden aus Bronze und deren Füße teils aus Eisen, teils aus Ton sind. Ein Stein zermalmt die Statue. Die

51 KLARE 2002, S. 186 schreibt: »Für diese unstete-Darstellung scheint es keine eigene Bildtradition zu geben; Thomasin dürfte auf der Grundlage der allegorischen Tradition eine eigene Form der Verbildlichung gesucht und in der angegebenen Art gefunden haben.«

Reste werden verweht und bilden einen riesigen Berg, der die ganze Welt einnimmt. Der Prophet Daniel deutet den Traum (Dan 7): Vier Weltreiche folgen aufeinander, ihnen folgt das Reich Gottes. Die aufeinander aufbauenden Reiche haben keinen dauerhaften Bestand, da sie wie die Statue ein zerbrechliches Fundament haben.

Eine Reichenauer Handschrift verdeutlicht die Nähe des Motivs 35 zur alttestamentlichen Ikonographie. Der um 1000 geschriebene Codex umfasst das Hohelied, Teile aus den Sprichwörtern Salomos und das Buch Daniel mit einem Prolog und Kommentar von Hieronymus.⁵² Im letztgenannten Teil findet sich auf fol. 32^v eine ganzseitige Miniatur, die den Traum des babylonischen Königs abbildet (Abb. 68). Die szenische Darstellung, die einer Initialzierseite mit dem Propheten Daniel als Autor gegenübersteht, zeigt Nebukadnezar schlafend in einer bewachten Lagerstätte. Auf einem Podest steht eine langhaarige, nackte Statue mit erhobenen Händen und blickt den Betrachter an. Der Körper des Idols ist aus vier verschiedenen Materialien zusammengefügt, die sich farblich voneinander absetzen. Das linke Bein der Statue wird von einem Stein getroffen und sie zerbricht. Daneben erscheint auf einem Berg aus weiteren Gesteinsbrocken Christus mit Kreuzstab und Kronreif, flankiert von zwei halbfigürlichen Engeln. In der Szene ist sowohl der Träumende mit seiner Vision als auch deren Deutung durch den Propheten Daniel veranschaulicht, der die Zerstörung der vier aufeinanderfolgenden Reiche voraussagt, bevor Christus seine Herrschaft errichtet. Die Veranschaulichung der erträumten Statue zeigt Parallelen zur Darstellung des personifizierten Lasters in Motiv 35 in den älteren beiden Handschriften. Neben der Vierteilung des Körpers an den gleichen Stellen fällt eine besondere Nähe zur Figur in Handschrift A auf, die in der frontalen Ausrichtung der Figur, ihrem Blick und ihrer Frisur dem Reichenauer Beispiel nahekommt.

Das Motiv des ›Koloss auf tönernen Füßen‹ aus dem Traum Nebukadnezars wird ikonographisch tradiert und dabei zumeist typologisch auf das Neue Testament bezogen. Beispiele in der Buchmalerei zeigen die bildliche Umsetzung dieser biblischen Geschichte in unterschiedlichen Kontexten: Im ›Speculum Humanae Salvationis‹ wird das Motiv auf den Antitypen ›Die Flucht nach Ägypten‹ bezogen (Abb. 70). In Bibelillustrationen kann die Traumdarstellung beispielsweise als Einleitung zum Buch Daniel dienen (Abb. 71 und Abb. 72). Im Tympanon der Kathedrale von Laon werden um 1200 die Statue und der träumende König als alttestamentlicher Typus zur jungfräulichen Geburt dargestellt (Abb. 69).⁵³

Die gezeigten Beispiele verdeutlichen, dass der Verweis auf die biblische Geschichte auch ohne einen szenischen Aufbau im Bild erfolgen kann. Sowohl einzelne Elemente als auch die Anordnung können dabei variieren, ohne dass es zu einem Verlust der Erkennbarkeit kommt. Die realen und visionären Ebenen werden

52 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22 (Reichenau, um 1000), fol. 31^v.

53 SAUERLÄNDER 2009, S. 109.



Abb. 68: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22 (Reichenau, um 1000), fol. 31^r. »Nebukadnezars Traum«: Zwei Momente der biblischen Geschichte sind hier szenisch nebeneinander in einer Miniatur vereint dargestellt. Der babylonische König Nebukadnezar liegt schlafend auf einer von Soldaten bewachten Lagerstätte. Über ihm befindet sich ein halbfigürlich dargestellter Engel mit einem langen Stab, der die Szene als Vision kennzeichnet. Auf einer Säule steht eine frontal ausgerichtete, nackte Statue. Das langhaarige Idol ist farblich in vier unterschiedliche Teile gegliedert, welche die verschiedenen Materialien Gold, Silber, Bronze, Eisen und Ton darstellen. Ein Bein wird von einem Felsbrocken getroffen und zerbricht. An der Spitze eines steinernen Berges steht Christus mit Kreuzstab, flankiert von zwei weiteren halbfigürlichen Engeln. Die Vision der Viergeteilten Statue aus dem Buch Daniel wird vom Propheten als vier aufeinanderfolgende Reiche gedeutet, die nacheinander vergehen, bevor Christus seine Herrschaft errichtet.



Abb. 69: Laon, Westfassade, Marienportal, Skulpturen der äußeren Archivolte (1180/1190 und 1220). »Nebukadnezars Traum«: Im linken Seitenportal der Westfassade, dem sog. Marienportal, ist in der äußeren Archivolte der schlafende Nebukadnezar dargestellt und über ihm die Statue, die er in seiner Vision sieht. Die in Träumer und Traum aufgeteilte Darstellung der Geschichte des Alten Testaments ist Teil eines ikonographischen Programms der Portals, das dem Leben Mariens geweiht ist. (SAUERLÄNDER 2009, S. 109)



Abb. 70: ›Speculum humanae salvationis‹, Marseille, Bibliothèque Municipales, Ms. 0089 (Frankreich, 1470–1480), fol. 12r. Motiv 35 ›Viergeteilte Darstellung der Unbeständigkeit‹: Neben der ›Ägyptischen Madonna‹ und ›Mose zerbricht die Krone des Pharaos‹ wird ›Nebukadnezars Traum‹ typologisch auf den Antitypen ›Die Flucht nach Ägypten‹ bezogen und am oberen Seitenrand dargestellt. Die Miniaturen befinden sich auf dem aufgeschlagenen Seitenpaar im zweiseitigen Text jeweils über einer Kolumne. Das vierte Bild zeigt im Vordergrund den schlafenden Nebukadnezar im Bett. Im Hintergrund steht zwischen einem felsigen Berg eine überdimensionale Statue. In ihrer rechten Hand hält sie eine rote Fahne, die Linke ist zur Brust geführt. Zwischen den Beinen eingeklemmt ist ein Mühlstein dargestellt, der die Statue zerstören wird. Ihr Körper wird farblich in vier Teile zerlegt.



Abb. 71: Historienbibel, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 157 (Frankreich, 1320–1340), fol. 106v. ›Nebukadnezars Traum‹: Im Stil der französischen Buchmalerei wird die Traumvision des babylonischen Königs zu Beginn des Buchs Daniel in einer in die Textspalte eingepassten Miniatur veranschaulicht. Nebukadnezar liegt schlafend auf einem Bett. Vor diesem steht eine Statue, die in unterschiedlichen Farben in verschiedene Körperteile aufgeteilt ist.



Abb. 72: ›Vorauer Volksbibel‹, Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 273 (früher VIII) (Österreich/Süd-deutschland [?], 1467), fol. 252v. ›Nebukadnezars Traum‹: Im zweiten Kapitel des Buchs Daniel ist die Miniatur mit dem Traum Nebukadnezars in die linke Textspalte eingefügt. Auf einer Säule erhöht steht eine kleine Statue und blickt auf Daniel und den babylonischen König herab. Unterschiedliche Farben kennzeichnen die Vierteilung der Figur. Diese Miniatur zeigt nicht den Moment des Traums selbst, sondern dessen Deutung durch den Propheten.

gelegentlich durch den Verweis auf die Zukunft erweitert, indem der Steinberg gezeigt wird. Das Standbild ist dabei besonders durch die unterschiedliche Farbgebung charakterisiert, welche die Zusammensetzung der vier Materialien kennzeichnen, die den Körper teilen. Auffällig ist auch die frontale Ausrichtung der Statue, die teilweise von der Fußstellung bis zum Blick den Betrachter unmittelbar mit der zugleich mächtigen, starren und fragilen Erscheinung der Statue konfrontiert.⁵⁴

Die Ikonographie in Motiv 35 des ›Welschen Gastes‹ greift die Figur des Standbildes auf und kopiert formal die blockhafte Vierteilung ebenso wie die einschüchternde Frontalität. Es erfolgte keine exakte Übernahme dieser ikonographischen Vorlage; wie prägend eine Handschrift wie das auf der Reichenau entstandene Hohelied auf die Konzeption im ›Welschen Gast‹ wirkte, kann nur mit äußerster Vorsicht vermutet werden. Es zeigt sich jedoch ein Rückgriff auf ein vorhandenes ikonographisches Schema. Der Kreator des Bilderzyklus bedient sich bei ikonographischen Merkmalen, die er wie Versatzstücke dem Grundschema entnimmt und in seine eigene Komposition einfließen lässt. Durch den Einsatz dieser Anspielungen wird an das Assoziationsvermögen des Betrachters hinsichtlich eines konkreten Vorbildes oder eines bestimmten ikonographischen Typus appelliert.⁵⁵ Das Bild setzt die Lehren Thomasins in einen erweiterten Sinnzusammenhang, indem es das Laster der Unbeständigkeit mit der biblischen Visionsgeschichte aus dem Buch Daniel kontextualisiert. Im Motiv wäre auch eine Mikronarration, welche die im Text geschilderten Eigenschaften des Lasters der Unbeständigkeit in einer beispielhaften Szene dargestellt hätte, durchaus denkbar gewesen. Die Anspielung auf die bildliche Tradition des Traumes von Nebukadnezar mit dem Fokus auf der Fragilität einer zwar imposant wirkenden, aber schon im Fundament instabilen Statue, die in Analogie zur Vergänglichkeit der Reiche steht, wurde allerdings bewusst gewählt.

Bereits früh wurde die biblische Stelle in Hinblick auf ihre Botschaft und ihren historischen Bezug gedeutet. Im Kommentar zum Buch Daniel, den auch die Reichenauer Handschrift enthält, ordnete der Kirchenvater Hieronymus den beschriebenen Weltaltern die Reiche Babylon, Persien, Griechenland und Rom zu. Auf das römische Reich sollte nach Hieronymus das Weltende folgen. Die Daniel-Exegese wurde als Basis des variantenreichen Deutungsschemas der *Translatio Imperii* genutzt, das den Verlauf der Weltgeschichte erklären soll.⁵⁶ Wie adaptionsfähig dieses Schema ist, zeigen diverse Uminterpretationen, die zumeist der herrschaftlichen Legitimation dienen. In karolingischer Zeit beispielsweise wird die Visionsgeschichte durch Notker den Stammler († 912) in den ›Gesta Karoli Magni‹ für den karolingischen Kaiser umgedeutet.⁵⁷ Zu Lebzeiten Thomasins spielt die *Translatio Imperii* wieder eine gewichtige Rolle, da diese das Eingreifen von Papst Innozenz III.

54 Die einzige Ausnahme bildet hier das Beispiel der Vorauer Volksbibel, die eine deutlich kleinere Figur in leicht gedrehter Körperhaltung auf eine imposante Säule setzt (Abb. 72).

55 REHM 2002, S. 255.

56 ›Translatio Imperii‹, LexMA, Bd. 8, Sp. 944–946.

57 SUCKALE-REDLEFSEN 2004, S. 87.

in den Thronstreit rechtfertigte. 1202 verfasste Innozenz III. ein Schreiben an den Herzog von Zähringen, in dem er das päpstliche Approbationsrecht für die Person des Kaisers statuierte.⁵⁸ Er schildert, dass der Apostolische Stuhl das Römische Reich auf die Deutschen (*in Germanos*) in Gestalt Karls des Großen übertragen habe.⁵⁹ Philipp von Schwaben, dem Innozenz die Approbation verwehrt, berief sich 1206 direkt auf das Buch Daniel, den Ursprung der *Translatio Imperii*: »Es ist Gott, der die Reiche transferiert.«⁶⁰ Diese theologisch begründete, lineare Auffassung von Folgeherrschaft und der damit verbundenen Übertragung der Kaiserwürde legten die streitenden Parteien jeweils zu ihren Gunsten aus.

Kurz nach der politisch höchst instabilen Zeit des deutschen Thronstreits ist es Thomasin ein besonderes Anliegen, zur Beständigkeit zu mahnen. Im ›Welschen Gast‹ wird die Unbeständigkeit als eines der großen Hauptlaster häufig charakterisiert und kontextualisiert sowie vor dem unbeständigen Verhalten in diversen *exempla* gewarnt. Die Beschreibung des Lasters lässt keine scharf konturierte Definition zu, doch wird deutlich, dass *unstetes* Verhalten fatale Folgen für die Gesellschaft hat.⁶¹ Im zweiten Buch beschäftigt sich der Autor besonders intensiv mit der Darstellung von *staete* und *unstete* in der Welt,⁶² und mit den Motiven 32 bis 38 folgt eine Bilderreihe, die sich auf ganz unterschiedliche Weise mit dieser Thematik auseinandersetzt. Motiv 35 überführt die Beschreibung des Lasters nicht nur in eine sehr textnahe Darstellung,⁶³ sondern spielt auch auf eine konkrete ikonographische Tradition an, die ihren Ursprung in der Illustration der Vision im Buch Daniel hat. Zum einen veranschaulicht das Motiv die widersprüchliche Zerrissenheit des Menschen aus dem Lehrgedicht, zum anderen verweist es auf die Unbeständigkeit der aufeinander aufbauenden Reiche, die trotz aller Mächtigkeit zerfallen. Deutlich wird, dass die Miniaturen in den älteren Handschriften, die das wahrscheinlich ursprüngliche Bildkonzept tradieren, das Laster der Unbeständigkeit in einen weiteren Ereigniszusammenhang setzen und Thomasins Lehren nicht nur in der zeitgenössischen politischen Debatte verankern, sondern auch einen eschatologischen Bezug für den Rezipienten herstellen. Damit geht das Bild weit über eine visualisierte Memorialfunktion des Textes hinaus, wie ihn Starkey beschreibt.⁶⁴

58 Dieses Schreiben ist Teil des sog. Thronstreitregisters von Innozenz III. (Città del Vaticano, Archivio Apost., Reg. Vat. 6). Eine edierte Version findet sich in MGH Const. 2, S. 397–399.

59 MGH Const. 2, S. 397: *Unde illis principibus ius et potestatem eligendi regem in imperatorem postmodum promovendum recognoscimus, ut debemus, ad quos de iure ac antiqua consuetudine noscitur pertinere; presertim cum ad eos ius et potestas huiusmodi ab apostolica sede pervenerit, que Romanum imperium in persona magnifici Karoli a Grecis transtulit in Germanos.*

60 *[Deus] transfert regna, atque constituit*, Dan 2,21.

61 KLARE 2002, S. 180.

62 WILLMS 2004, S. 14.

63 KLARE 2002, S. 186.

64 STARKEY 2006, S. 101f.: »Das ältere Bild [in Hs. A] ist eine allegorische Darstellung, die den Worten im Text genau entspricht, und diese in einer Memorialform visualisiert, die für traditionelle Techniken der mnemotechnischen Bildproduktion typisch ist.«

Innerhalb der Überlieferung bildet das Motiv diverse Varianten aus, die sich zwischen dem beschriebenen ursprünglichen Konzept und unterschiedlichen Abwandlungen bewegen. Die Handschriften S und E übernehmen die visuelle Vierteilung des personifizierten Lasters in einer veränderten Form. Die Figur wird durch Streifen am Gewand unterteilt, doch hält sie eine durchlaufende Konturlinie zusammen. Die hellen Querstreifen bilden Textfelder für die Beischriften, die in gleicher Reihenfolge wie in Handschrift G in den Figurenkörper eingetragen werden. In Handschrift S steht der Titel der Figur in einem farblich ausgesparten Feld in der Bildecke (*vnstetikait niht*). Auch in Handschrift E ist die Beischrift zur Figur in einer Art Überschriftenzeile vermerkt (*Nicht vnstede*). In Handschrift H wird die Betitelung der Figur (*Nicht vnstet*) links neben ihren Kopf geschrieben, die anderen Beischriften stehen rechts neben dem Körper. Durch den Vergleich mit den älteren Handschriften A und G kann eine Verschiebung der Beischrift des ersten Teils, »nicht«, festgestellt werden. Bereits in Handschrift G steht die Bezeichnung neben dem Kopf der Figur. Während in den Handschriften S und E die Beischrift des Körperteils und der Titel der Figur kompositorisch als zusammengehörig empfunden werden, stehen sie in Handschrift H direkt beisammen. Wie ein Appell liest sich die optisch abgesetzte Betitelung für den Rezipienten, der außer der Verslektüre keine weiteren Erklärungen für die Beischrift (*Nicht vnstet*) der Figur hat.⁶⁵ Auch die Handschriften a, U und W verzichten auf die visuelle Teilung. In diesen Versionen wird die Figur jeweils betitelt (*vnstät*, *vnstette*), in a wird das Gegensatzpaar »Leid« und »Liebe« in den Körper der Figur geschrieben; die Handschriften U und W enthalten keine weiteren Bildtexte. Der als *vnstette* bezeichnete junge Mann ist in die Textspalte eingerückt und verweist auf die zugehörigen Verse zu seiner Linken.⁶⁶ Die Einzelfigur ist auf ihre deiktische Geste reduziert und greift den beschriebenen Verweisgestus in der Art einer *manicula* auf.⁶⁷ Ähnlich wie eine Initiale scheint sie den Text zu strukturieren bzw. die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken. Ebenfalls auf den Text verweisend wird die Figur in Handschrift b am linken Seitenrand neben der Textspalte dargestellt. Die kurzhaarige Person hält in ihrer Linken ein Spruchband (*mit unстетikeit*), mit der Rechten zeigt sie auf die Verse. Nicht immer verweist die Figur dabei auf die korrelierende Textstelle. Während in U, W und b die Verse durch die Gestik mit der Figur verknüpft werden, teilt sich die *unstete* in Handschrift A zwar die Textspalte mit den zum Motiv gehörenden Versen, zeigt aber auf die andere Textkolumne.

65 In Handschrift H kann *vnstet* sowohl als Substantiv als auch in seiner adjektivischen oder adverbialen Form gemeint sein, »unstet, unstät«, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM.

66 Das unterschiedliche Geschlecht im gleichen Motiv der jeweiligen Figur ist nicht ungewöhnlich für die Bilder des ›Welschen Gastes‹, vgl. zum Geschlechterwandel: STARKEY 2006.

67 vgl. Kap. IV.2.3.

Bei der Darstellung in Handschrift D scheinen unterschiedliche Varianten im Bild ausgehandelt worden zu sein. Die ursprüngliche ikonographische Anspielung klingt in den gelben Querstreifen des Gewandes noch an, doch haben diese einen deutlich stofflicheren, zum Kleid gehörigen Charakter, wie am obersten, zum Kra- gen transformierten Streifen deutlich wird. Die Beschriftung folgt keiner bisher vorhandenen Reihenfolge und ist neben die Figur geschrieben. Bemerkenswert ist die rote Umpunktung des obersten Wortes »Ja«, die Parallelen zur Gestaltung des Motivs in Handschrift A aufweist. Die Figur trägt keine Betitelung, hält dafür in beiden Händen ein nach oben geschwungenes Spruchband: *Der vnstete bin ich kome in smerczen.*⁶⁸

Die ikonographische Anspielung an den Traum des Nebukadnezar in den älteren Handschriften erzählt nicht die ganze biblische Geschichte nach, sondern greift punktuell das Geschehen auf⁶⁹ und bettet damit das Bild in einen weiteren Ereigniszusammenhang ein. Wie anhand der Beispiele zur Ikonographie ›Nebu- kadnezars Traum‹ deutlich geworden ist, können auch bei den alttestamentlichen Motiven einzelne Elemente weggelassen oder hinzugefügt werden, ohne dass der Bildsinn verloren geht.

Auch wenn die Unterschiede zwischen einzelnen Handschriften nur minimal erscheinen, sind diese doch bedeutsam für den transportierten Inhalt des jeweili- gen Bildes. Die Veränderungen sowohl der Bildtexte als auch der kompositorischen Bildelemente beeinflussen die Wahrnehmung dieser Einzelfigur. Der dadurch erschlossene Interpretationsraum erstreckt sich von der allegorischen Darstellung, welche die Inhalte des Lehrgedichts mit den biblischen Grundzügen der Vier-Rei- che-Lehre verbinden, bis zur Art einer Nota-Figur, die auf die Wichtigkeit des Tex- tes verweist und die Aufmerksamkeit des Lesers lenkt.

VI.2 Einfluss literarischer Topoi auf die Gestaltung der Bilder

Neben den modifizierten und akzentuierten ikonographischen Schemata der christ- lichen Tradition enthält das ursprüngliche Konzept des Bilderzyklus auch Topoi, die sowohl bildlich als auch literarisch überliefert sind. Als szenische Motivkom- ponenten werden in den folgenden Beispielen die Ursprünge und Uminterpreta- tionen solcher Topoi untersucht, die sich weit vom Text des Lehrgedichts entfernen und dabei *exempla* für den ›Welschen Gast‹ liefern, die auch im Aufbau des Textes selbst immer wieder enthalten sind. Strategisch veranschaulichen die Beispiele

68 Die Überschreitung der Spruchbandgrenzen durch den Text ist üblich für die Dresdener Handschrift.

69 Diese Strategie der Einzelillustrationen, »die auf bestimmte, als bekannt vorausgesetzte Geschehenszusammenhänge als bloße Ereignisvermerke kurz anspielen«, stellt Willeke auch für die Wechselwirkung von Text und Bild im ›Hortus deliciarum‹ fest, WILLEKE 2006, S. 62.

zumeist die abstrakten Lehrinhalte an Beispielen aus der Welt der Rezipienten, die so die Plausibilität der Lehren nicht leugnen können.⁷⁰

VI.2.1 Eine Frau und ihre Liebhaber

Das Motiv 26 zeigt das zeitgleiche Werben dreier Männer um eine Frau (Abb. 73). Die Frau im blauen Gewand mit offenem, über die Schulter hängendem Haar in der Bildmitte agiert mit einem jedem dieser Männer, die in den alternierenden Farben Rot und Grün gekleidet sind. Sie umringen die Frau stehend, kniend und sitzend. Die unbeständige Frau bietet ihren Liebhabern ihre Liebe feil. Alle Männer sind ihr zugewandt und strecken einen Arm nach ihr aus. In zeichenhaften Gesten gibt sie einem jeden zu verstehen, dass er der Auserwählte ihrer Gunst sei.⁷¹ In Handschrift A findet sich die Miniatur am Seitenrand und wird in der Literatur den folgenden Versen zugeordnet, die neben der Miniatur zu lesen sind:

*Ein man der nie kunde geben
lützel noch vil gar sîn leben
weder durch êre weder durch got,
der gît im selben dick ze spot
und ze laster ein grôz guot
einem wîbe diu ir muot
von im kêrt. diu hât in ouch
vür einn tôrn und vür ein gouch.
si zeigt im liebes harte vil,
swenn si iht anders tuon wil;
wan gît ir ein ander mêr,
sô ist aver ir lieber der.
(V. 1259–1270)*

Handschrift G zeigt eine ähnliche Bildkomposition (Abb. 74). Lediglich die Geste des Auf-den-Fuß-Tretens ist entweder nicht gemeint oder nicht so pointiert dargestellt wie in A. Auch in den anderen überlieferten Handschriften bleibt das Umringen der unbeständigen Frau durch vier Verehrer erhalten. Unterschiede zeigen sich bei der gestischen Interaktion der Figuren. In den Handschriften a und H blickt die Frau nach links, in E frontal zum Betrachter. In den Handschriften U und W sitzt sie bei einem der Anwärter auf dem Schoß und steht in keinerlei Kommunikation mit den anderen dreien.

70 WILLMS 2004, S. 7.

71 VETTER 1974, S. 92f.



Abb. 73: ›Welscher Gast‹, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 20^v. Motiv 26 ›Die unbeständige Frau‹: Umringt von vier Anwärtern stellt die unbeständige Frau ihre Liebe zum Verkauf: *dem chaufst stet dev liebe*. Die in Rot und Grün gekleideten Männer reagieren auf die unterschiedlichen Zeichen, die ihnen die Frau gleichzeitig sendet. Das Gesicht der Frau und die erklärende Beischrift sind durch Abrieb nicht mehr gut zu erkennen.



Abb. 74: ›Welscher Gast‹, Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 15^v. Motiv 26 ›Die unbeständige Frau‹: Um den Kopf der im Zentrum sitzenden Frau ist eine erklärende Beischrift geschrieben: *daz vnstete wip vnd ir minnere*. Die Männer erscheinen unterschiedlich groß dargestellt. Sie senden ihnen allen zeitgleich ein Zeichen ihrer Gunst, während sie ihre Liebe zum Verkauf anbietet.

Bereits Wackernagel stellt fest, dass dieses Motiv besonders in der ältesten erhalten Handschrift Ähnlichkeiten zur Schilderung eines provenzalischen Tenzone aufweist.⁷² Der Gesang ist unter anderem im ›Chansonnier provençal‹⁷³ aus der Mitte des 13. Jahrhunderts überliefert und beschreibt das Werben des Troubadours Savaric de Mauléon und seiner Mitstreiter Elias Rudel und Jaufre Rudel um eine Frau.⁷⁴ Die drei reisten nach Benagues zur Vizgräfin Guillelma, die sie alle liebten. Dort angekommen, setzte sich einer links von ihr, einer rechts und der dritte ihr gegenüber. Guillelma konnte sich nicht entscheiden und hätte gerne einem jeden von ihnen ein Zeichen ihrer Gunst gegeben, was sie auch tat: Jaufre blickte sie freundlich an, Elias fasste sie an der Hand und Savaric trat sie lächelnd und seufzend auf den Fuß. Keiner merkte, dass nicht nur er ihre Gunst empfing. Als sie weggingen, prahlten sie mit ihrem Liebesglück und rühmten sich, der Auserkorene zu sein. Dies mündete schließlich in einen Wettstreit um ihre Liebe. Auch im niederländischen Sprachraum ist ein Gedicht mit ähnlichem Topos überliefert,⁷⁵ in welchem drei Männer um die Gunst einer Frau werben, die ihnen unterschiedliche Zeichen gibt:

*Trat den enen op den voet,
den anderen dwanc si mitter hant,
den dreden liende sie den oghenbrant.*⁷⁶

Das Verhalten der Frau wird in beiden Beispielen nicht negativ gewertet, sondern ist ein Ausdruck von Höflichkeit, wie sie am Hof den Frauen ziemte.

Der Kreator des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ wird kaum einen niederländischen oder französischen Text im Sinn gehabt haben (wahrscheinlich hat er speziell diese gar nicht gekannt)⁷⁷ – aber wie Wilhelm Wackernagel zu Recht anmerkt, gibt es einen gemeinsamen literarischen Ursprung, der sich in die Antike zurückverfolgen lässt.⁷⁸ In der ersten Idylle (V. 32–38) des Theokrit beschreibt dieser das

72 WACKERNAGEL 1848, S. 292 spricht allerdings nur von drei Männern im Bild, wodurch die Parallele zum Tenzone noch stärker erscheint.

73 ›Chansonnier provençal‹, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 12473, 2. Hälfte 13. Jahrhundert.

74 Der Text ist ediert bei RAYNUORD 1836, S. 199–206 und LOMMATZSCH 1913, S. 192–196.

75 Überliefert in der ›Haager Liederhandschrift‹, Den Haag, Königliche Nationalbibliothek der Niederlande, ms. 128 E 2, um 1400.

76 Das Gedicht ist ediert bei HOFFMANN 1836, S. 70.

77 WACKERNAGEL 1848, S. 292 vermutet, dass Thomasin als Norditaliener die provenzalische Dichtung hätte kennen können und »bei angebe seines bildes dies abenteuer Savaries im sinne« gehabt habe.

78 Ebd., S. 293 glaubt den Ursprung bei den antiken Poeten Theokrit († um 270 v. Chr.) und Ennius († 169 v. Chr.) zu finden. BURDACH 1925, S. 86 stellt fest, dass es sich um einen antiken Topos handle, wie Wackernagel richtig beschreibe, die Verse aber die von Naevius († um 201 v. Chr.) seien, die Isidor fälschlicherweise Ennius zuschrieb.

Bildwerk eines hölzernen Mischkrugs: »Eine schöne Frau steht zwischen zwei wettstreitenden Männern, denen sie abwechselnd ihren Blick zuwirft.«⁷⁹ Ins Mittelalter wurde der Text über den lateinischen Dichter Naevius († um 201 v. Chr.) durch Isidors Etymologie überliefert:

Wie mit dem Ball im Reigen spielend verschenkt sie sich bald hierher, bald dorthin und ist für alle da: Dem einen nickt sie zu, dem anderen blinzelt sie zu, einen andern liebt sie, einen andern hält sie umfassen. Anderswo ist die Hand beschäftigt, einen andern reizt sie am Fuß, einem andern gibt sie den Ring anzuschauen, mit den Lippen lockt sie einen andern, mit einem andern singt sie, aber einem andern gibt sie mit dem Finger Zeichen.⁸⁰

Wahrscheinlich findet die Beschreibung der Frau, die ihre Buhler gleichzeitig zu betören weiß, über Isidor Einzug in die volkssprachige Dichtkunst und in die Illustration der Lehren Thomasins. Isidor fügt diesen Versen unmittelbar noch ein Zitat aus den Sprüchen des Salomo hinzu:

Annuat oculo, tertio pede, digito loquitur
(Prv 6,13)⁸¹

Das Winken mit dem Auge, Treten mit dem Fuß und Zeigen mit dem Finger des Salomonischen Spruchs bezieht sich dabei aber nicht auf das Handeln einer Frau, sondern auf den *homo apostata*, den *vir inutilis* (Prv 6,12).⁸² Burdach vermutet, dass »der Falsche [*vir inutilis*] in gleicher aber einfacherer Symbolik unter dem Bilde eines buhlerischen Weibes« beschrieben wird.⁸³ Isidor ordnet Beispiele lasterhaften Verhaltens zusammen, welches sich in simultanen Gesten ausdrückt. Wie Burdach feststellt, existierte speziell der Topos einer wankelmütigen Frau, die von mehreren Männern umworben wird, bereits in der griechischen Dichtung.⁸⁴ Die

79 Übersetzung nach MÖRIKE/NOTTER 1855, S. 30: Mitten darauf ist ein Weib, kunstvoll, wie ein Göttergebilde; | Langes Gewand schmückt sie und das Stirnband. Neben derselben | Steh'n zwei lockige Männer, die streiten, ein Jeder von seiner | Seite, mit Worten um sie, doch rühret es wenig das Herz ihr: | Jetzo kehrt sie den Blick mit lachender Miene zum Einen, | Jetzo neigt sie den Sinn zum Andern, und Beide vor Liebe | Brennend, das Aug' vor-schwellend, ereifern und mühen umsonst sich.

80 *Ennius de quadam impudica* (Naev. Com. 75): – *Quasi in choro pila | ludens da[ta]tim dat sese et communem facit. | Alium tenet, alii adnutat, alibi manus | est occupata, alii pervellit pedem, | alii dat anulum [ex]spectandum, a labris | alium invocat, cum alio cantat; adtamen | aliis dat digito litteras.*

ISIDOR 1911, *Etymologiae*, Lib. I, xxvi.

81 ISIDOR 1911, *Etymologiae*, Lib. I, xxvi.

82 WACKERNAGEL 1848, S. 293.

83 BURDACH 1925, S. 87.

84 Ebd., S. 92.

mittelalterliche volkssprachige Lyrik passte den Topos an die zeitgenössischen gesellschaftlichen Konventionen an und überführte die Anbetung der Frau von dem drastischen Bild der frauenverachtenden antiken Komödie über in eine aus Höflichkeit handelnde Frau, wie sie im Tenzone beschrieben wird.⁸⁵

Im Text des ›Welschen Gastes‹ gibt es keinen direkten Auslöser für die Art und Weise der Bildgestaltung. In den ältesten erhaltenen Handschriften zeigt sich durch die vier unterschiedlichen Gesten eine besondere Nähe zum tradierten Topos von der wankelmütigen Frau und ihren Verehrern, wie dieser von Isidor tradiert wird. Im Gegensatz zur provenzalischen und niederländischen Literatur wahrt die Illustration den Aspekt des lasterhaften Verhaltens der Frau. Die käufliche Liebe, welche im Text beschrieben wird, gibt jedem der Männer im Bild durch unterschiedliche Zeichen der Gunst, die heimlich alle Anwärter gleichzeitig betören, das Gefühl, er sei der einzig Auserwählte und die Liebe sei echt.

Das Motiv 26 verdeutlicht, dass der Konzepteur des Bilderzyklus die Möglichkeit hatte, die Verse durch alltägliche Beispielszenen verständlich zu illustrieren, aber mit der Bildsprache auch einen weiteren Ereigniszusammenhang spannen konnte. Weit über den Text des Lehrgedichts hinausgehend, griff das Motiv in seiner ursprünglichen Konzeption einen vornehmlich literarisch tradierten Topos auf, der dem zeitgenössischen Rezipienten aus der volkssprachigen Lyrik vielleicht bekannt gewesen ist. Weiter wird deutlich, wie das wechselseitige Zusammenwirken von Literatur und bildender Kunst antike Topoi bewahrte,⁸⁶ die sich in den unterschiedlichen Zusammenhängen jeweils neu manifestieren und verändern können. Dass nicht jeder der Kopisten des ›Welschen Gastes‹ diesen bildlich tradierten Topos erkannte oder auch erkennen konnte, wird innerhalb der Überlieferungsgeschichte der Bilder deutlich. Durch die zunehmende Stereotypisierung der Figuren und »Egalisierung« der Gesten, die bereits im Kap. VI herausgearbeitet wurden, verändert sich die Interaktion der Figuren auf Detailebene. Ohne die unterschiedlichen zeichenhaften Gesten ging höchstwahrscheinlich auch der bildliche Bezug, der auf literarische Traditionen außerhalb des Lehrgedichts zurückgreift, verloren.

VI.2.2 Die gejagte Eule

In Motiv 89 wird in einigen Handschriften ein Topos aufgegriffen, der in ganz unterschiedlicher Deutung in Literatur und bildende Kunst einging. Im Bild in Handschrift A auf fol. 99^r wird links die personifizierte Schlechtigkeit abgebildet, die ihre Dienstmänner befehligt, sie zu rächen (Abb. 75). Ihre Untergebenen, die sich über die Szene rechts im Bild unterhalten, stehen gestaffelt nebeneinander. Der tüchtige

⁸⁵ Ebd., S. 93.

⁸⁶ Ebd., S. 94.

Mensch, veranschaulicht als Frau in blauem Gewand, steht fest mit beiden Füßen auf einer weiteren Personifikation der Schlechtigkeit, die sowohl durch ihre Beischrift als auch ihre Physiognomie gekennzeichnet ist, und hält sie mit einer langen Stabgabel zu Boden gedrückt. Die Darstellung bezieht sich auf folgende Verse des Lehrgedichts:

*Di frvmen mvzzen sich bergen gar·
 Daz gelavbet wol fvr war·
 Swer nv niht verborgen ist·
 Wirt miss handelt zaller vr̄ist·
 Der boesen levte ist so vil·
 Daz sich der frvm niht zaigen wil·
 Wizzet daz der frvm man ist·
 Der boesen vnwille zaller vrist
 Si schr̄iren alle vber den·
 Ob si in sehen etwenne·
 Si tr̄eten avfin mit den f̄vzzen
 Nv seht ob er sich bergen mvzze·
 (Hs. A, V. 6341–6352)*

Die moralisch guten Menschen seien nur noch selten zu finden. Wenn sie sich aus der Verborgenheit trauten, schildert Thomasin, würden sie von den Dienern der Schlechtigkeit verhöhnt. Diese allgemein gehaltene Lehre wird in der allegorischen Darstellung exemplarisch im Bild vorgeführt.⁸⁷ Das Motiv wird in zwei Szenen aufgeteilt und zeigt ein ähnliches Programm wie die Bilder des ersten Motivs.

Das Bild in Handschrift G veranschaulicht den gleichen Inhalt, ist aber um eine Motivkomponente ergänzt (Abb. 76). Über dem sitzenden personifizierten Laster links stürzen mehrere Vögel senkrecht am Seitenrand hinab und attackieren eine Eule. Die Handschriften A und G unterscheiden sich nicht nur in den Darstellungen voneinander, auch im Text sind Abweichungen zu identifizieren. In Handschrift G ist der Tüchtige für die schlechten Menschen eine Eule:

*Wizzet das der biderbe ist
 gelicht der boesen vvlen zu alle vrist
 (Hs. G, V. 6347f.)*

Diese Lesart könnte ausschlaggebend für die Gestaltung des Motivs gewesen sein. Die restlichen erhaltenen Handschriften, abgesehen von S, zeigen diese Motiv-

87 WENZEL 2004, S. 198.



Abb. 75: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 99^r. Motiv 89 »Ein verhöhn- ter tüchtiger Mensch«: Die personifizierte Schlechtigkeit weist ihre Dienstleute an, sie zu rächen. Rechts triumphiert der Tüchtige über eine weitere Personifikation der Schlechtigkeit. Der Tugendhafte drückt das Laster mit einer langen Stabgabel zu Boden.



Abb. 76: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 49^r. Motiv 89 »Ein verhöhn- ter tüchtiger Mensch«: Das personifizierte Laster der Schlechtigkeit beauftragt seine Untergebenen mit der Rache. Rechts wird der siegreiche Tüchtige dargestellt, wie er im Triumphgestus den Laster- haften zu Boden drückt. Zusätzlich zeigt das Bild drei bunte Vögel, die auf eine Eule hinabstürzen.

komponente der Vögel,⁸⁸ weisen dabei aber weitere Varianten im Text auf.⁸⁹ Während *vnwille* unikal in A überliefert ist, ist die Lesart »Eule« neben G in vier Handschriften (S, a, U, W) erhalten. In den übrigen Handschriften (D, Erl, H, E, b) steht an gleicher Stelle das Wort »Spott«.⁹⁰ Es ergeben sich unterschiedliche Deutungsangebote durch die Varianten im Text. Der tüchtige Mensch sei den Schlechten immer widerwärtig (*vnwille*), eine Eule (*vvlen*) oder Hohn (*spot*).

Oechelhäuser glaubt, die Abbildung der Eule auf eine ursprüngliche Lesart des Textes zurückführen zu können und diese durch das Bild zu legitimieren.⁹¹ Bereits Rückert entschied sich in seiner kritischen Edition gegen die Lesart in Handschrift A und edierte »iule« in Vers 6348.⁹² Schmidt und Šimek hingegen vermuten, die Textvariante in Handschrift G habe erst die Erweiterung des Motivs ausgelöst.⁹³ Bemerkenswert bleibt, dass dieser Zusatz der Vögel in allen bebilderten Handschriften, ausgenommen A und S, wiedergeben wird. Dabei ist das Bildprogramm des Motivs auf den ersten Blick dem Motiv 1 sehr ähnlich. Aufgereiht agieren Figuren miteinander: Das personifizierte Laster der Schlechtigkeit stachelt ihre Untergebenen an, doch am Ende dominiert das Gute. Die Darstellung einer Eule in Handschrift G eröffnet dabei einen weiteren ikonographischen Zusammenhang und sollte nicht als reine Textillustration gesehen werden.

Als Tier, das sich in der Dunkelheit versteckt und das Licht meidet, wird die Eule ambivalent gedeutet. Sie kann sowohl als Vogel der Weisheit als auch als Unglücksbote oder Teufelsvogel verstanden werden. Gewisse Eigenschaften und Eigenheiten haben mythologische, magische, religiöse, symbolische und allegorische Deutungen ausgelöst, die in der Regel auf alle Eulenarten bezogen werden.⁹⁴ In den

88 Methodisch wäre die Vermutung naheliegend, dass die Motivkomponente nicht Teil des ursprünglichen Konzepts gewesen war, da diese in beiden Überlieferungszweigen jeweils in einer erhaltenen Handschrift nicht enthalten ist. Dennoch erscheint das Fehlen von Merkmalen äußerst schwierig in der Bewertung innerhalb der Überlieferung. Dass die Vögel sowohl in G als auch in den späteren Handschriften (ausgenommen S) dieses Überlieferungszweigs tradiert sind, lässt auf unikales Fehlen durch bewusstes Weglassen oder Vergessen der Motivkomponente durch die Kopisten der Handschrift S schließen.

89 D: *spot*; S: *vvlle*; a: *oúle*; Erl: *spot*; U: *úle*; W: *úle*; H: *spott*; E: *spot*; b: *spot*.

90 Auch bei den reinen Texthandschriften, die diese Verse überliefern, ist in der Mehrzahl »Spott« zu lesen (K, M N) und nur einmal »Eule« (c).

91 »In Bezug auf die Textkritik bedarf es nur einer Erinnerung an das 81. Bild [hier Motiv 89], wo die zum Vergleich angeführte Eule auch in den Mss. abgebildet erscheint, welche aus Unverstand des Vergleichs das Wort »iule« in »unwille« oder »spot« verwandelt haben, und daher zur Darstellung einer Eule gar keine Veranlassung hatten. Die Lesart »iule« kann somit, trotzdem die älteste und beste Handschrift (A) die Lesart »unwille« aufweist, unbedingt als die ursprüngliche bezeichnet werden, ein Resultat, zu welchem Rückert auf anderem Wege, nämlich durch rein sprachliche Untersuchungen, gleichfalls gekommen ist«, OECHELHÄUSER 1890, S. 86.

92 RÜCKERT 1965, S. 173.

93 SCHMIDT/ŠIMEK 2015, S. 9.

94 »Eule«, RDK, Bd. 6, Sp. 267–322.

lateinischen⁹⁵ wie auch griechischen⁹⁶ Quellen werden überlieferte Namen als Bezeichnungen für einzelne oder auch für mehrere Arten verwendet.⁹⁷ Im Physiologos ist *Bubo* sowohl als Symbol für Christus als auch für die Juden verwendet.⁹⁸ In der enzyklopädischen Literatur wird der *Noctua* bzw. dem *Bubo* von Isidor von Sevilla eine unheilverkündende Bedeutung beigemessen.⁹⁹ Dieser Deutung folgt Hrabanus Maurus, der sie moralisierend ausdeutet.¹⁰⁰ Hugo von St. Viktor deutet *Bubo* ähnlich der älteren griechischen Physiologos-Tradition durch ihre Liebe zur Dunkelheit als Christus.¹⁰¹ In Anlehnung an Isidor und Hraban konnotiert er den *Bubo*, der von anderen Vögeln am Tag verfolgt und gequält wird, negativ und vergleicht ihn mit einem Sünder, der in das Licht der Erkenntnis kommt.¹⁰² Alanus ab Insulis († 1202) kennzeichnet den *Bubo* als *propheta miseriae* und die *Noctua* als schmutzig und entsellt, als habe die *natura* bei ihrer Erschaffung geschlafen.¹⁰³

In der mittelalterlichen Ikonographie taucht die Eule ganz allgemein in unterschiedlichen Kontexten auf und wird sowohl positiv als auch negativ konnotiert.¹⁰⁴ In der figürlichen Szene im ›Welschen Gast‹ in Motiv 89 in Handschrift G wird eine Eule dargestellt, die von weiteren Vögeln angegriffen wird. Dieser Topos ist sowohl literarisch als auch bildlich verbreitet. Die verfolgte, angegriffene oder verspottete Eule erscheint häufig in Bestiarien, in welchen die tatsächlichen oder vermuteten Eigenschaften der Tiere und Fabelwesen in der Dichtung moralisierend beschrieben und allegorisch mit der christlichen Heilsgeschichte verbunden werden.¹⁰⁵ Wiewohl überwiegend in Einzeldarstellung als Nachttier veranschaulicht, stellen die Bilder einiger Handschriften auch das Motiv der tagsüber von anderen Vögeln angegriffenen Eule dar. Eine der 106 Miniaturen des ca. 1230–1240 entstandenen

95 *Bubo, noctua, nycticorax* oder *strix*.

96 γλαῦξ, θύας, ὄτος, σκῶψ, νυκτικόραξ, αἰγυλιός oder ἀσκάλαφος.

97 Deswegen wird auch im Folgenden nicht in der Tradition der Zuschreibungen zwischen der Gattung ›Uhu‹ (*Bubo*) und der Ordnung ›Eule‹ unterschieden.

98 »Eule«, RDK, Bd. 6, Sp. 267–322.

99 *Bubo a sono vocis conpositum nomen habet, avis feralis, onusta quidem plumis, sed gravi semper detenta pigritya: in sepulcris die noctuque versatur, et semper commorans in cavernis*, ISIDOR 1911, *Etymologiae*, Lib. XII, vii.

100 Der Uhu ist den Sündern zugetan: *Bubo tenebris peccatorum deditos et lucem iustitiae fugiens significat*, HRABANUS 1852, Lib. VIII, Cap. VI, Sp. 247.

101 *Habitat nycticorax in ruinis parietum, quia Christus nasci voluit de populo Judaerum*, HUGO 1854, *De bestiis at aliis rebus* I, Cap. XXXIV, Sp. 30.

102 *Ab aliis avibus visus, magnis earum clamoribus proditur, magnis etiam incursionibus vexatur. Si enim peccator ad lucem cognitionis, ubi peccata sua cognascantur, veniat, magnani bene agentibus derisionem praestat*, HUGO 1854, *De bestiis at aliis rebus* I, Cap. XLIV, Sp. 45.

103 *Illic bubo, propheta miseriae, psalmodias funereae lamentationis praecinebat. Illic noctua tantae deformitatis sterquilinio sordescebat, ut in eius formatione naturam fuisse crederes somnolentam*, ALANUS 2014, *de planctu naturae* 1, 167, S. 68.

104 FERGUSON 1989, S. 22.

105 »Bestiarium, -ius, Bestiarien, B. Illustrationen«, LexMa, Bd. 1, Sp. 2078–2080.

Harley-Bestiarium zeigt die beschriebene Szene (Abb. 77).¹⁰⁶ Durch den langen, krummen Schnabel, der die meisten Darstellungen der Eulen kennzeichnet, wird der Vogel mit dem zeitgenössischen Bild der Juden assoziiert, die verachtet und verfolgt wurden.¹⁰⁷ Wie prägend die ikonographische Gestaltung der Tiere in den bebilderten Tierdichtungen gewesen sein muss, zeigt eine Psalterhandschrift aus dem frühen 14. Jahrhundert: Der Queen-Mary-Psalter enthält einen Bestiarium-Bilderzyklus in 90 Zeichnungen, die jeweils am unteren Seitenrand auftauchen.¹⁰⁸ Die Reihenfolge ist stark an das französische Gedicht von Guillaume le Clerc angelehnt.¹⁰⁹ Wie alle Miniaturen des Bestiariums im Queen-Mary-Psalter taucht auch die Eule unbeschriftet in zwei Szenen am unteren Seitenrand zweier aufeinanderfolgender Seiten auf (Abb. 79a–b). Im ersten Bild sitzt eine Eule in einem Baum und zwei Vögel stürzen von den Seiten mit geöffnetem Schnabel auf sie ein. Im zweiten Bild wird eine Eule im Flug gezeigt, die, wahrscheinlich aus dem dargestellten Baum vertrieben und von drei Vögeln verfolgt wird. Das aufgeschlagene Seitenpaar zeigt somit zwei aufeinanderfolgende Szenen der Hatz auf eine Eule. Das Motiv der Eule und der herabstürzenden Vögel findet sich in ähnlicher Darstellungsweise auch in einer bebilderten Abschrift vom ›Buch der Natur‹ Konrads von Mengenbergs († 1374).¹¹⁰ Die um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der Werkstatt Diebold Laubers erstandene Handschrift enthält auf fol. 126^v eine ganzseitige Federzeichnung einer im Baum sitzenden Eule, die zwei herabstoßende Vögel attackieren (Abb. 80). Die folgende Beschreibung der Eule liefert unterschiedliche Deutungsangebote der Illustration. Die Vermutung von Spyra, das Bild zeige die Möglichkeit, andere Vögel mit der Eule als Lockvogel zu fangen, greift den ersten Halbsatz der Beschreibung des Textes vom ›Buch der Natur‹ auf:

*Bubo haisset ein ule mit dem vogel vohet mā ander vogel vnd bedüttet den sūnder der offenbar sündet vnd bringet ander mit sine zu sündē*¹¹¹

Ebenfalls wiedergegeben wird die moralisierende Deutung Hugos von St. Viktor: der Vogel bedeute den Sünder, der öffentlich sündige und andere Leute zur Sünde bringe. Weiter wird geschildert, dass die Eule sowohl Taubeneier als auch das Öl aus Lampen trinke und die Kirchen mit ihrem Kot verschmutze. Im letzten Teil wird

106 Harley-Bestiarium, London, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 47^r.

107 »Eule«, RDK, Bd. 6, Sp. 267–322. Das Bestiarium der Bodleian Library in Oxford (wie vorige Anm.) sieht dieser Darstellung sehr ähnlich. Auch die übrigen Bilder weisen Parallelen zum Harley-Bestiarium auf, so dass die Vermutung einer engen Verwandtschaft dieser beiden Handschriften nahe liegt, PAYNE 1990, S. 14.

108 Queen-Mary-Psalter, London, British Library, Royal Ms. 2 B. vii (1310–1320), fol. 128^v und 129^r.

109 PAYNE 1990, S. 16.

110 ›Buch der Natur‹, Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 300 (Werkstatt Diebold Lauber, um 1442–1448).

111 Transkription nach dem ›Buch der Natur‹, Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 300, fol. 127^r.



Abb. 77: Harley-Bestiarium, London, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 47^r. »Angegriffene Eule«: Zu der Beschreibung der Eigenschaften der Eule im Text werden zwei Eulen abgebildet: Eine im Dunkeln sitzende Eule sowie eine mit menschlichen Gesichtszügen. Letztere wird von einer Elster und zwei weiteren Vögeln attackiert. Eine sehr ähnliche Darstellung findet sich in einem Bestiarium in Oxford, Bodleian Library Ms. Bodl. 764, fol. 73^v.



Abb. 78: Ormesby-Psalter, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 366 (ca. 1300), fol. 38^r. Psalm 26, *Dominus illuminatio mea* (Ausschnitt): Die untere Randleiste ist mit Darstellungen von Tieren und anthropomorphen Wesen belebt. In der rechten Ecke läuft der Rahmen in einen Knoten aus, der sternartige Spitzen mit floralen Ausläufern ausbildet und von einem eingeflochtenen Ring zusammengehalten wird. Im goldgrundierten Binnenfeld sitzt eine Eule, die den Kopf zurückgedreht hat. Auf der Rahmung befindet sich eine Elster mit geöffnetem Schnabel und zur Eule gesenktem Kopf.



Abb. 79a: Queen-Mary-Psalter, London, British Library, Royal MS 2 B. vii (1310–1320), fol. 128^v. Als Marginalillustration unter dem Psalmtext ist ein Motiv des Bestiariums dargestellt: Eine auf einem niedrigen Baum sitzende Eule wird von zwei Vögeln (Elstern?) angegriffen.



Abb. 79b: Queen-Mary-Psalter, London, British Library, Royal MS 2 B. vii (1310–1320), fol. 129^v. Als Marginalillustration unter dem Psalmtext ist ein Motiv des Bestiariums dargestellt, das die szenische Fortsetzung der gegenüberliegenden Seite zeigt. Drei Vögel (Elstern) mit geöffnetem Schnabel verfolgen eine von einem Baum geflohene Eule.



Abb. 80: »Buch der Natur«, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 300, Werkstatt Diebold Lauber (um 1442–1448), fol. 126^v. Eine ganzseitige Miniatur zeigt eine Eule auf einem niedrigen Baum sitzend, die von zwei Greifvögeln angegriffen wird. Betitelt wird die Szene in roter Bastarda »Von der Eule«. Der zugehörige Text, welcher in enzyklopädischer Form Eigenschaften und Deutungen der Eule erläutert, beginnt auf der gegenüberliegenden Seite.



Abb. 81: Miserikordie, Norwich, Kathedrale, erste Hälfte 15. Jahrhundert. Die Schnitzerei im Stützblatt des kirchlichen Chorgerüstes zeigt eine dem Betrachter frontal zugewandte Eule, die von fünf Vögeln attackiert wird. Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Kathedrale von Gloucester.

das Tier mit den Geistlichen gleichgesetzt, die fette Pfründe von ihren Kirchen hätten und sich doch mit ihren Sünden verunreinigten. Wenn sie die Vögel strafen, die bei Tage flögen, dann attackierten diese sie mit ihren scharfen Krallen. Diese Kompilation greift ähnlich den enzyklopädischen Werken diverse Eigenschaften und Allegorien der Eule auf. Die korrelierende bildliche Szene kann dabei unterschiedlich interpretiert werden, steht ikonographisch allerdings in der Tradition einer am Tag von anderen Vögeln gejagten Eule, weniger für die Abbildung eines Lockvogels. Auch als Marginalmotiv wird die gejagte Eule genutzt, wie ein Beispiel einer Psalterhandschrift zeigt (Abb. 78).¹¹² Die Szene der attackierten Eule findet auch Eingang in das Ausstattungsprogramm im kirchlichen Chorgestühl. Aufgearbeitet sind teilweise die Miserikordien in englischen Kirchen, bei denen sich auch das Motiv der verspotteten und gejagten Eule findet (Abb. 81).¹¹³ Druce deutet die Darstellung in diesem Kontext als Analogie zum Sünder, dessen böse Taten im Licht erkennbar werden und der den Tadel der guten Menschen ertragen muss.¹¹⁴ Die Eule, die das Geschrei der Vögel am Tage fürchtet, das sie ihretwegen veranstalten, findet Einzug in die Erzählliteratur und schlägt sich schriftlich bei den Gebrüdern Grimm als Schwank nieder.¹¹⁵ Während die begleitenden Bilder zu dieser Erzählung meist einen Ritter auf der Leiter zeigen, der versucht, die Eule mit dem Speer zu treffen,¹¹⁶ zeigen Fabelbücher ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert von Wilhelm Hey eine attackierte Eule.¹¹⁷ Die lichtscheue Eule will nicht am Spiel der anderen Vögel teilnehmen und grämt sich, was für Spott sorgt.

Literarisch wie ikonographisch ist das Motiv der am Tag attackierten Eule bis heute erhalten. Die Interpretation ist dabei stark vom Kontext abhängig, wie die angeführten textlichen und bildlichen Beispiele gezeigt haben. Im Motiv 89 des ›Welschen Gastes‹ scheint es für die Darstellung der Vögel einen literarischen Auslöser im Text gegeben zu haben. Plausibel erscheint dabei die These, dass »Eule« die ursprüngliche Lesart des Textes gewesen sei. Somit wäre der Topos der tagescheuen Eule direkt von Thomasin mit den sich versteckenden Tüchtigen verbunden. Die tüchtigen Menschen, schildert er, würden von den Schlechten angebrüllt und getreten, sobald sie sich zeigten. In Handschrift G wird durch die Szene der Vögel diese Anspielung im Bild veranschaulicht. Es entsteht ein Nebeneinander von insgesamt drei Bildsequenzen, die unterschiedliche zeitliche Geschehnisse der Lehre Thomasins in synchroner Weise darstellen: die Anstachelung der

112 Ormesby-Psalter, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 366, ca. 1300; LAW-TURNER 2017, S. 112 deutet die Eule als Symbol für die Juden: »... and the owl – with its daylight blindness and propensity to inhabit graveyards – stood for the Jews«.

113 Beispiele werden bei DRUCE 1914, S. 23 aufgeführt.

114 Ebd., S. 24. Der Deutung folgt auch ROSE/HARVEY 1994, S. 28.

115 Text bei GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen*, Nr. 174. Weitere Informationen bei UTHER 2008, S. 361f.

116 UTHER 2008, S. 361f.

117 HURRELMANN/KREIDT 1998.

Schlechten zu Hetze durch das Laster, das Attackieren des Tüchtigen, der sich zeigt, und schließlich den Triumph des Guten über das Böse. Korrelierend zur Textstelle wird der Bildinhalt auf verschiedenen allegorischeren Ebenen transportiert und durch die ikonographische Verwurzelung semantisch aufgeladen.

Das migrierte ikonographische Schema der Eule wird nicht in allen Handschriften erkennbar wiedergegeben. In den Handschriften a, U, W und E attackieren Vögel die triumphierende Figur der rechten Szene. Handschrift H zeigt das Motiv in zwei gerahmte Bilder aufgeteilt. In der Szene mit Gewinner und Verlierer versucht ein fliegender Vogel ebenfalls, den Kampf zu unterbrechen, da er ein Spruchband mit den Worten »Hör auf« in den Krallen trägt.

Bemerkenswert ist, dass die Rolle von Sieger und Verlierer wechselt. Während in den Handschriften A, G, D¹¹⁸ und S der Tüchtige über den Schlechten triumphiert, ist in den Handschriften Erl, a, U, W, H, E und b der schlechte Mensch als Sieger über den tüchtigen dargestellt. Diese Änderung des Bildprogramms entsteht einzig durch das Vertauschen der Beischriften, denn die Figuren selbst werden im Gegensatz zu A und S nicht physiognomisch charakterisiert. Durch diese bildliche Neuinterpretation orientiert sich das Dargestellte enger an den korrelierenden Versen. Der Sieg des Guten über das Böse in den älteren Handschriften veranschaulicht wie im ersten Motiv textübergreifend das Ergebnis eines tugendhaft geführten Lebens, wie es Thomasin durch seine Verhaltenslehre postuliert und vorgibt. Der durch Stabgabel und Füße niedergedrückte Tüchtige in den restlichen Bildern könnte seinen Ursprung in der wörtlichen Illustrierung des Verses 6351 (*si trætten ûf in mit den vüezen*) haben. Die Vögel in den Handschriften a, U, W und E attackieren den schlechten Menschen oder versuchen, ihn verbal von seinem Handeln abzuhalten (H).

Das Motiv 89 manifestiert sich in den einzelnen Handschriften unterschiedlich. Drei Motivkomponenten, die durch Detailänderungen zu unterschiedlichen Bildaussagen führen, können benannt werden: Auftrag des Lasters, Vögel, Sieger und Verlierer. Im Zusammenspiel mit dem Text, den divergierenden Beschreibungen des Tüchtigen als *unwille*, *iule* und *spot*, erweitert sich das Deutungsangebot. Es lässt sich ein diachroner Pluralismus an Bildern zeigen, die dasselbe Motiv darstellen, aber im Kontext der jeweiligen Handschrift unterschiedlich verstanden werden können. Die Allegorie als Medium wird im Bild in verschiedener Weise genutzt. Durch die ikonographische Aufladung werden weitere Ereigniszusammenhänge hergestellt.

118 Die Beischrift *der from mā* ist zwischen den beiden Figuren eingetragen und kann nicht eindeutig zugeordnet werden. Während Oechelhäuser den tüchtigen Menschen als Gewinner identifiziert (OECHELHÄUSER 1890, S. 58), deutet Kries den Tüchtigen als die unterlegene Figur (KRIS 1984/85, Bd. 4, S. 123). Die Unterscheidung der Figuren sei bereits in ihrer Gestaltung angelegt.

Sowohl Motiv 26 als auch Motiv 89 haben im ursprünglichen Konzept auf literarisch, enzyklopädisch und ikonographisch tradierte Topoi zurückgegriffen, die einen weiteren Assoziationskontext eröffnen. Dabei wird deutlich, dass der Auslöser der Illustrationen nicht immer in den Versen selbst zu finden ist. Innerhalb der Überlieferungsgeschichte scheinen die über den Text hinausgreifenden Bilder vom Bedeutungsverlust einzelner Komponenten geprägt zu sein. Diese Beispiele stellen zum einen die Leistung des Konzepteurs der Bilder heraus, der in kompilierender Weise gearbeitet und mehr als eine begleitende Textillustration geschaffen hat. Zum anderen wird deutlich, dass sich die Bilder zwar von dem teilweise durchaus vielschichtigen ikonographischen Konzept entfernen, dies aber in Auseinandersetzung mit dem Text des Lehrgedichts als eine Art Primärquelle tun, denn der Bezug zu den Versen bleibt verständlich.

VI.3 Text und Bild als komplementäre Sinnträger

Text und Bild im ›Welschen Gast‹ müssen als komplementäre Sinnträger verstanden werden, die unterschiedliche Zusammenhänge assoziativ beim Rezipienten aufrufen können und so das Gesehene oder Gelesene oder vielleicht auch Gehörte in den einzelnen Handschriften neu kontextualisieren. Die Bilder im Besonderen können durch Einzelvermerke und ikonographische Anspielungen einen größeren Ereigniszusammenhang herstellen. Betrachtet man die Bilder eines Motivs in der Verflechtung der einzelnen Handschrift, so werden zeitgenössische Interpretationshorizonte deutlich.

Bereits Saurma-Jeltsch, die Text und Bild in illustrierten Büchern dem größeren Bereich der Kommunikation mit Hinweisen auf einen zeit-, gruppen- und individualspezifischen Wandel zuordnet, stellt die These auf, dass Bilder dem Text neue Verständnisschichten hinzufügen:

Das Bild ist anpassungsfähiger als der Text, insbesondere wenn es sich um tradierten Text handelt, und hat unmittelbarer die Möglichkeit einer direkten Ansprache an die Rezipienten.¹¹⁹

Bildsyntax und Programm könnten ihr zufolge dem Rezipienten neue Interpretationsmuster aufzeigen. Dabei rückt sie die Qualität der Darstellung in den Hintergrund.¹²⁰

Diese These kann durch den Befund in der ursprünglichen Konzeption der Bilder im ›Welschen Gast‹ bestätigt und erweitert werden. Wie gezeigt wurde, bieten die Bilder durch den Rückgriff auf ikonographische Darstellungsmodi

¹¹⁹ SAURMA-JELTSCH 1988, S. 44.

¹²⁰ Ebd., S. 47.

Interpretationsräume an, die durch den Text selbst nicht unbedingt deutlich werden. Diese tradierten ikonographischen Schemata werden dabei nicht als Ganzes übernommen und wiedergegeben. Die Bildtradition wird verändert, neu akzentuiert oder umgeformt, um den Aussagegehalt des Bildes in der Relation zum Text des Lehrgedichtes zu unterstützen. Teilweise werden einzelne Elemente bekannter ikonographischer Themen wie Versatzstücke in die Bilder des ›Welschen Gastes‹ eingebaut.

Innerhalb der Überlieferung dieser Bilder gehen gerade diese außertextuellen Verweise des ursprünglichen Konzepts verloren. Je textferner diese waren, umso weniger Handschriften zeugen von den durch das Bild erweiterten Ereigniszusammenhängen. Durch den Verlust bzw. die Veränderung der Details waren die zugrundeliegenden ikonographischen Schemata nicht mehr zu erkennen, während das Bildprogramm weiterhin mit den Versen in Beziehung gesetzt werden kann. Der Befund legt die Vermutung nahe, dass die Bilder früh als Beiwerk des Textes empfunden und vom Kopisten nicht sorgfältig tradiert wurden. Sowohl die modifizierten und akzentuieren ikonographischen Schemata als auch die durch die Bilder erzählten *exempla* wurden im Laufe der Überlieferung nicht immer verstanden oder waren für das Verständnis des Werkes nicht wichtig.