

VII Erzählen – Überbringen – Schreiben: Autornähe in Text und Bild

Thomasin möchte mit seinem Lehrgedicht eine Handlungsanweisung für ein gutes und tugendhaftes Leben anbieten. Verschiedene Strategien werden im Text deutlich, mit denen er sein Werk attraktiv gestaltet, um sein didaktisches Ziel zu erreichen.¹ Eine Grundvoraussetzung dabei ist, dass die Leser dem Werk Autorität und Authentizität zusprechen. Während sich der Autor des Lehrgedichts im Prolog vorstellt und im Laufe der Verse Einblicke in seine Arbeitsweise sowie die Werksgenese gibt, enthält der Bilderzyklus kein Motiv, das den Autor unmittelbar veranschaulicht. Man könnte im Zusammenhang mit dem Prolog ein ›Autorbild‹² erwarten. Hier würde es nicht nur für den ›Welschen Gast‹ in typischer Manier die Verse begleiten, in denen Thomasin sich vorstellt, sondern auch als Signum einer vorbildhaften Verbindlichkeit und eines dezidierten Wahrheitsanspruchs das Lehrgedicht einleiten. Mit einem solchen Wahrheitsanspruch werden Autorbilder, ursprünglich abgeleitet aus der frühhellenistischen Buchillustration, häufig in der Funktion als Einleitungsbild zu den Evangelien und anderen liturgischen und theologischen Buchtypen genutzt, und auch in die volkssprachige Literatur übertragen.³ Zwar existiert kein solches Autorbild im ›Welschen Gast‹, dafür werden aber in den Bildern an verschiedenen Stellen Konzepte entworfen, die auf unterschiedlichen Ebenen die Produktion des Werkes und die Verbindung zum Autor thematisieren. Die Motive 1, 2 und 41 orientieren sich mit ihrem Bildprogramm zwar an den Versen des Lehrgedichts, tragen auf einer anderen Ebene aber zur Authentizität der jeweiligen Handschrift bei.

1 WILLMS 2004, S. 6–8.

2 In der Text-Bild-Forschung sind bereits Arbeiten von Christel Meier und Ursula Peters entstanden, die versuchen, systematisch die Komplexität mittelalterlicher Autorbilder zu erschließen (MEIER 2000; PETERS 2008). In einigen Studien werden primär volkssprachige Handschriften zu verschiedenen Themenkomplexen der Autorbilder untersucht: FRÜHMORGEN-VOSS 1969 untersucht Autorbilder im ›Codex Manesse‹, OTT 1992 beschreibt die Autorbilder in seinen Text-Bild-Studien hinsichtlich des jeweiligen Anspruchsniveau der Handschriften. Speziell Horst Wenzel analysiert die Probleme der Medialität mittelalterlicher Literatur anhand der Autorbilder und beschreibt ihre Funktion und unterschiedliche Überlieferung teilweise auch an Beispielen des ›Welschen Gastes‹ (WENZEL 1989; WENZEL 1995; WENZEL 1997b; WENZEL 1998a; WENZEL 2002). WACHINGER 1991 untersucht die Repräsentation des Autors in der Handschrift und speziell in den Autorbildern volkssprachiger Handschriften.

3 OTT 1992, S. 201; OTT 2015, S. 15.

VII.1 Konzepte von Autor und Erzähler im Text

Im Lehrgedicht selbst wird der Dichter und seine Arbeitsweise an verschiedenen Stellen beschrieben. Dabei werden unterschiedliche Typen konstruiert, die auf den ersten Blick konträr erscheinen.

Von Beginn an wird ein Sprecher-Ich eingeführt, das sich selbst als Autor identifiziert und als Erzähler positioniert.⁴ In der Vorrede zum eigentlichen Lehrgedicht stellt sich der selbsternannte ›Dichter‹ vor und platziert sich in dem Spannungsverhältnis von Lob und Spott, repräsentiert durch zwei Protagonisten der Artus-sage: Gawan als der höfische Musterritter und Keie als der Gegenpol, der »spöttische Kritiker der Hofgemeinschaft«.⁵ Dabei weisen die erhaltenen Handschriften im Text Varianten auf. Diese verändern zwar nicht den Sinn, weisen aber nicht in allen Handschriften Assoziationen zur höfischen Erzählliteratur auf, da die jeweiligen Namen wegfallen.⁶

*Ich haizz thomasin von zerclêre·
Boeser levte spot ist mir vnmêre·
Han ich gaweines hulde wol·
Von reht mein kay spoten sol·
(Hs. A, V. 75–78)*

*Jch heiz Thomasin von zerclære
boser livte sopot ist mir vnmære
Han ich gaweins hulde wol
von reht mein kæy spottē sol
(Hs. G, V. 75–78)*

*Ich heiss thomasin von cirklere
Swacher spott ist mir vnmêre
Han ich Gawans hulde wol
Von Recht min nieman spottñ sol
(Hs. H, V. 75–78)*

*Ich heiß thomasin von tirkelere
Schwacher spot ist mir vn mere
Ich hon gewonet hulde wol
Von recht min kainer spotten sol
(Hs. a, V. 75–78)*

4 UNZEITIG 2010, S. 337.

5 HAUPT 1971.

6 WENZEL 2002a, S. 87.

*Ich haisse thomasin vō tirkelere
 Schwacher spot ist mir vnmere
 Ich hon gewonet hulde wol
 Von recht min kaine spottē sol
 (Hs. W, V. 75–78)*

*Ich heis Thomas von tirkelere
 Swacher spot ist mir vnmere
 Hab ich gawins hulde wol
 Von rechte mein keiner spotten schol
 (Hs. b, V. 75–78)*

In den Handschriften a, W, H und b verlangt Thomasin, dass ihn niemand verhöhn-
 nen soll, wohingegen er in den Handschriften A und G den Hohn Keies, des spöt-
 tischen Kritikers, an seinem Werk nicht negativ auslegt. Besonders in den älteren
 Handschriften wird der Sprecher, der sich als Thomasin von Zerklare vorstellt,
 durch Nennung der arthurischen Helden mit der Erzählkultur verknüpft. Durch
 das Sprecher-Ich und die Erinnerung an die orale Performanz der höfischen Dicht-
 kunst wird dem Leser oder Hörer die Anwesenheit des Autors suggeriert. Auch an
 anderen Stellen rekurriert er auf Vorbilder der höfischen Epik und überträgt in den
 Worten von Wandhoff so den »Modus des partizipativen, teilhabenden Lernens«
 wie er vor allem für Oralkulturen charakteristisch sei.⁷

Im neunten Teil des Werkes ab Vers 12.223 kommt die Feder des Dichters zu
 Wort und beklagt sich. Sie fordert Ruhe und beschwert sich über den langen Win-
 ter, in dem sie nur schreiben musste und keinerlei gesellschaftliche Vergnügungen
 hatte. Daraufhin entgegnet ihr das Autor-Ich, dass er nicht aus Zeitvertreib dichte,
 sondern dass ihn eine Notwendigkeit dazu veranlasst habe (V. 12.288–12.294). Der
 Dialog zwischen Feder und Dichter eröffnet ein Zeitfenster, das zum einen den Ent-
 stehungsprozess des Werkes zeitlich gliedert und zum anderen ein planvolles Vor-
 gehen des Autors erkennen lässt.⁸ Zudem entsteht das imaginäre Bild »eines in der
 Einsamkeit (und im Kerzenlicht während der Dunkelheit des Winters) schreiben-
 den Autors«. ⁹ In diesem dialogisch inszenierten Streitgespräch betont Thomasin
 die Zurückgezogenheit von der höfischen Öffentlichkeit als Grundlage der Produk-
 tivität und überträgt damit die von Quintilian dargelegten Empfehlungen zum rich-
 tigen »Vorgehen beim Schreiben«¹⁰ in seine Selbstdarstellung.¹¹ Die Werkgenese
 setze sich damit aus unterschiedlich mündlich und schriftlich bestimmten Phasen

7 WANDHOFF 2002, S. 107.

8 UNZEITIG 2010, S. 339.

9 Ebd.

10 QUINTILIAN 1975, *Institutio oratoria* X.

11 UNZEITIG 2007, S. 98.

zusammen, schlussfolgert Unzeitig.¹² Generell sind Gespräche des Autors mit dem eigenen Werk, dem erdachten Publikum oder dem eigenen Schreibwerkzeug seit der Antike gängige literarische Modelle. Im Schlussbrief seines ersten Epistelbuchs hält Horaz († 8 v. Chr.) Zwiesprache mit seinem Werk, er lässt das Autor-Ich zum personifizierten Buch sprechen (I, 20).¹³ Auch bei Rudolf von Ems und Hartmann von Aue wird eine Gesprächssituation mit dem Autor inszeniert und durch diese ›Einreden‹ die Illusion erzeugt, der Autor sei im Akt des Erzählens anwesend.¹⁴

Thomasin hat sich somit an existierenden Autorschaftskonzepten orientiert¹⁵ und präsentiert sowohl den Sprechakt als auch den Schreibakt in »der literarischen Konstruktion elaborierter Mündlichkeit«.¹⁶ Solche Konzepte wurden für die Bilder des Werkes nicht umfassend untersucht. Die Strategien von Autorität und Authentizität, die durch verschiedene Konzepte im Text deutlich werden, sollen im Folgenden in den Bildern untersucht werden.

VII.2 Erzählen: Der Erzähler im Bild

Während der Text einen teilweise recht detaillierten Eindruck über Autor und Entstehung des ›Welschen Gasts‹ an seine Rezipienten vermittelt und somit den kopierten Handschriften Glaubwürdigkeit verleiht, stellt kein Motiv des Bilderzyklus unmittelbar den Autor oder die Werkgenese dar. Stattdessen werden verteilt über das Werk verschiedene Motive genutzt, um eine gewisse Autornähe und Authentizität zu simulieren.

Gleich das erste Motiv führt korrelierend zum Sprecher-Ich eine den Inhalt vermittelnde Figur ein, die in der Forschung häufig mit der Darstellung des Dichters beschrieben wird. In Handschrift A auf fol. 2^r ist das Bild am Seitenrand dargestellt (Abb. 82).¹⁷ Die mittige Figur im knöchellangen blauen Gewand steht zwischen zwei Szenen, auf welche sie in einem ausfälligen Zeigegestus aufmerksam macht und zu denen sie vermittelt. Wie ein »Mittler« oder »Moderator« ist die einzige unbeschriftete Figur dieses Bildes durch ihre Fußstellung frontal zum Betrachter ausgerichtet, ihr Oberkörper und Kopf nach rechts gewandt, so dass das Gesicht im Gegensatz zu den übrigen Figuren im Dreiviertelprofil gezeigt wird.¹⁸ Durch die leichte Drehung des Oberkörpers nach rechts wird die zeitliche Abfolge in Leserichtung

12 Ebd., S. 101.

13 HORAZ 1959, *Opera*, S. 245f.

14 UNZEITIG 2007, S. 94–97.

15 WACHINGER 1991, S. 1 glaubt, dass sich die Autoren generell in ihrem Verhalten als Autor an den ihnen bekannten Bedingungen der Überlieferung und an den in der Literaturgesellschaft präsentierten Autorschaftskonzepten orientiert hätten.

16 UNZEITIG 2007, S. 100f.

17 Dazu auch Kap. IV.2.3.

18 WENZEL 2002a, S. 88.

verstärkt.¹⁹ Rechts von ihr gibt die personifizierte Schlechtigkeit ihrem Dienstmann einen Befehl, links triumphiert der tüchtige Mensch über die Schlechtigkeit. Wenzel stellt fest, dass die Figur des Mittlers mit der in den Versen beschriebenen Figur des Dichters korrespondiert, der sich ebenfalls zwischen Gut und Böse, zwischen Gawans Huld und Keies Spott, positioniert.²⁰

Eine Figur mit ähnlicher Gestik findet sich in den ›Willehalm‹-Fragmenten (Abb. 83).²¹ Eine in Blau gekleidete Person steht auf einigen Blättern der Münchner/Nürnberger Fragmente Wolframs von Eschenbach zwischen den die Epenhandlung illustrierenden Figuren. Mit einer lebhaften Geste beider Hände verweist sie auf die Handlungselemente der Erzählung.²² Ott bezeichnet die Figur als »die zum ikonographischen Zeichen geronnene Mündlichkeit, in der sich auch schriftliche Literatur im Augenblick ihrer Vermittlung ans Publikum je neu ereignet.«²³ Es handle sich hier um die Personifizierung einer besonderen Darstellungstechnik des Autors: des Wolframschen Erzählerkommentars, mit dem er die Handlung kommentiert und den Rezeptionsvorgang lenkt. Der ›Erzähler‹ steht zwischen zwei handlungstragenden Figuren, Gyburg und Willehalm, die der Erzählung nach eigentlich räumlich getrennt sind. Ihre Aktionsräume werden durch die Figur in der Mitte miteinander verbunden. Als Erzähler, der im selben Schauraum wie seine Protagonisten agierend dargestellt wird, präsentiert und kommentiert er das Geschehen.²⁴ Dies entspreche nach Wenzel der »Rolle des allwissenden Erzählers im Text«²⁵ und ermögliche den Rezipienten, die erzählte Handlung »(wie) mit eigenen Augen zu sehen«.²⁶

Auch andere Handschriften zeigen Figuren, die eine räumliche oder zeitliche Distanz zwischen einzelnen Figuren oder Szenen überbrücken, Zusammenhänge herstellen oder sogar kausale Bezüge aufzeigen. Beispielsweise vermittelt eine allegorische Darstellung des Todes in einer bebilderten Handschrift des 15. Jahrhunderts zwischen unterschiedlichen zeitlichen Abschnitten, die als Ereignisse einer Kausalkette eintreten werden.²⁷ Der Tod, als Skelett dargestellt, zeigt auf den Menschen und auf einen toten Körper im Grab, der bereits von Würmern zerfressen wird. Darüber ringen Engel und Teufel um dessen entwichene Seele, während sich unten die Erben an den Hinterlassenschaften in einer Geldtruhe bedienen. Der personifizierte Tod erklärt, dass dem Mann das Feilschen um seine Seele nichts helfen

19 CURSCHMANN 2002, S. 16 versteht die Körperhaltung der mittleren Figur als Zeichen der Sympathie für die rechte Figurengruppe.

20 Ebd., S. 88.

21 Wolfram von Eschenbach, ›Willehalm‹, (Fragment) München, BSB, Cgm 193 III, fol. 1ʳ.

22 OTT 1993, S. 119.

23 Ebd.

24 WENZEL 1998a, S. 10.

25 WENZEL 2002a, S. 93.

26 WENZEL 1998a, S. 10.

27 Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, 1430–1440.

werde, indem er den Verlauf der Dinge buchstäblich aufzeigt. Das Spruchband zwischen den Szenen erläutert die drei Dinge, die dem Menschen überall nachfolgen: Tod, Engel und Teufel.²⁸ Die Geste des Teufels setzt zwei Szenen in eine direkte Beziehung zueinander. So wird das Geschehen durch die Gestik dieser Figur in einer zeitlichen Abfolge für den Betrachter visuell aufbereitet.

Wie ein auktorialer Erzähler im Text, so kann auch die Vermittlerfigur im Bild mehr als die agierenden Figuren wissen. Somit ist es ihm möglich, größere Handlungszusammenhänge zu kommentieren, zu werten oder zu erläutern. Besonders



Abb. 82: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2'. Motiv 1 »Warnung vor der Schlechtigkeit: Die unbeschriftete Figur im blauen Gewand trennt durch ihre Positionierung zwei einzelne Szenen voneinander ab: Der Auftrag der Schlechtigkeit und der siegreiche Tugendhafte. Zugleich stellt sie durch ihren Zeigegestus eine Verbindung zwischen diesen her.



Abb. 83: Wolfram von Eschenbach, »Willehalm«, (Fragment) München, BSB, Cgm 193 III, fol. 1'. In verschiedenen Bildzonen neben den Versen wird der Textinhalt durch Bilder begleitet. Oben vermittelt der Erzähler mit einem überkreuzten Zeigegestus zwischen Willehalm rechts und der Königin mit zwei gefallenen Rittern. Unten vermittelt der Erzähler zwischen Willehalm rechts und Alyse, die als Friedensbotin ihrer Mutter in Erscheinung tritt.

auffällig bei der Darstellung in den Bildern ist, dass jedes Schriftsignal fehlt.²⁹ Der Erzähler verbindet zwar Aktionsräume miteinander und vergegenwärtigt die Handlung im Bild durch seine Gestik, doch wird er weder betitelt noch spricht er selbst.

In den Bildern des ›Welschen Gastes‹ werden die Figuren sehr häufig sprechend dargestellt – unbetiteltes, nicht sprechendes Personal ist in den Motiven hingegen äußerst selten.³⁰ Die Identifizierung solcher unbetitelten Figuren sowie der direkte Bezug zu den Versen wird für den Betrachter erschwert, und auf gewisse Weise erscheinen sie der Narration auf der Bildebene enthoben. In Motiv 1 in Handschrift A fällt die unbetitelte Person in blauem Gewand nicht zuletzt durch ihre merkwürdig verrenkte Armhaltung auf. Folgt der Blick des Betrachters den zeigenden Händen, so gelangt er zu zwei kleinen Szenen zur Linken und zur Rechten der Figur, die durch diese voneinander getrennt werden. Durch das zeitgleiche Zeigen und Verweisen auf diese Szenen werden sie wie in den oben angeführten Beispielen für den Betrachter in Verbindung zueinander gesetzt. Dargestellt wird das übergeordnete Thema des Lehrgedichts: links als Ursache, die die Erstellung des Lehrgedichts notwendig macht, der Aufruf der personifizierten Schlechtigkeit zum lasterhaften Handeln, rechts, als Ziel der Didaxe, der über das Schlechte triumphierende tugendhafte Mann. Die Figur des Erzählers setzt durch die Art seines Zeigens diese Szenen in einen kausalen Bezug und eine temporäre Abfolge.³¹ Es entsteht eine »face-to-face-Situation, in der der Vortragende dem Auditorium die Figuren der erzählten Handlung vorführt«.³²

Diese besondere Inszenierung im ersten Motiv wird nicht in allen Handschriften in gleicher Weise umgesetzt. Wenzel unterteilt die unterschiedlichen Darstellungen in »vier signifikante Bildtypen«, die er den Varianten der erhaltenen Bilder entnimmt.³³ Die Figur in Handschrift A beschreibt er als »Erzähler mit überkreuzten Armen und hinweisenden Indexfingern«, die, wie erläutert, ein gängiger Typus in der Vermittlung unterschiedlicher Bildsequenzen ist. In den Handschriften G und b werde der »Erzähler mit der linken Hand am Sprechband, die rechte Hand mit erhobenem Zeigefinger« dargestellt. Korrespondierende Beispiele findet er bei Bildern von Propheten, Evangelisten oder auch in Szenen der Verkündigung.³⁴ Die Handschriften W und H zeigten den »Erzähler mit gestikulierenden Händen«, der in seinem Gestus Ähnlichkeiten zu Figuren im ›Sachsenspiegel‹ aufweise.³⁵ Für Handschrift A sieht er die Figur des Erzählers durch die Rolle des tüchtigen Menschen überblendet: »Der ›Autor‹ steht mit herabhängenden Händen etwas verloren im

29 WENZEL 1998a, S. 10.

30 Vgl. Kap. V.

31 In seinem Rücken zeigt er auf das zu überweidende Schlechte, während sein Blick auf den tugendhaften Triumph ausgerichtet ist.

32 WENZEL 1998a, S. 10.

33 WENZEL 2002a, S. 92.

34 Ebd., S. 93.

35 Ebd., S. 94.

Raum«. ³⁶ Doch greife dieser einen »Grundtypen« der Erzählerfigur auf, der sich in ähnlicher Weise auch in anderen Handschriften finde.

Wenzel geht bei seiner Analyse von einer synchronen Bedeutungszuschreibung der Figur innerhalb der Überlieferungsgeschichte dieses Motivs aus. Dennoch scheint dieser deduktive Ansatz dem Pluralismus der Bilder nicht gerecht zu werden. Der oral-performative Charakter der Figur und ihr Kommunikationsangebot dem Betrachter gegenüber wird in prägnanter Klarheit nur in den älteren Varianten der Bilder hervorgehoben und gehörte wahrscheinlich zum ursprünglichen Konzept. Die unbeschriftete Figur kommentiert als Erzähler die beiden Sequenzen der Bilder in A und G. In den Handschriften H, W und b bezieht sich diese vermittelnde und kommentierende Rolle nur noch auf die rechte Szene, was sowohl die Körperhaltung als auch die Gestik des Erzählers verdeutlicht. Dass der Kopist von Handschrift A diese Rolle noch verstanden hat und umsetzen wollte, erscheint nicht unbedingt plausibel. Ohne den diachronen Vergleich ist der Erzähler nur eine Person der linken Figurengruppe, die der tüchtige Mensch mit seinem Stab auf Abstand hält. Statt zur Darstellung unterschiedlicher Bildtypen des Erzählers scheint es hier zu einer Uminterpretation der Figur gekommen zu sein – vom ursprünglichen Konzept ausgehend zu einem Bedeutungsverlust der bildlichen Inszenierung des Sprecher-Ichs, das sich in den korrelierenden Versen vorstellt.

Dass in diesem Motiv, wie von der Forschung vermutet, der Dichter bzw. der Autor dargestellt wird, erscheint zumindest für das ursprüngliche Konzept schlüssig. In Bezug auf den Text ist diese Identifizierung der Figur im ersten Motiv durch den Rezipienten wahrscheinlich – auch weil es der Darstellungsgewohnheit entspricht, ein Autorbild dem Text voranzustellen. Wie bereits in der Literatur eingängig herausgearbeitet wurde, greift die Darstellung dabei einen ikonographischen Typ auf, der besonders in volkssprachigen Handschriften als Erzähler verstanden wird. Im ›Welschen Gast‹ wird in einigen Bildern zu diesem ersten Motiv eine Figur zwischen zwei Sequenzen positioniert, die in ähnlichen Zeige- und Verweisgesten zwischen diesen vermittelt. ³⁷ Da sich diese Art der Bildkomposition häufiger in den älteren Handschriften findet, wird im ursprünglichen Konzept, ähnlich den angeführten Beispielen aus dem Münchener ›Willehalm‹-Fragment, durch eine Mittlerfigur das Geschehen im Bild gegliedert. Auf der Handlungsebene integriert, unterstützt sie die chronologische Abfolge der einzelnen Szenen, indem sie durch ihre Präsenz trennend und durch ihre Geste verbindend wirkt. In Korrelation zu den Versen scheint in diesem Motiv das Konzept des Erzählers aufgegriffen. Besonders in Handschrift A wird durch die frontale Ausrichtung der Figur der Betrachter angesprochen und damit zum einen der performative Charakter des mündlichen Vortrags hervorgehoben, zum anderen ein direktes Kommunikationsangebot für den Betrachter im Bild angelegt.

³⁶ Ebd., S. 92.

³⁷ Vgl. Kap. IV.2.3.

VII.3 Überbringen: Das Dedikationsbild

Die Frage nach dem Eintritt in die Öffentlichkeit war und ist für jedes Buch und seinen Autor eine entscheidende.³⁸

Wie Meier feststellt, begleiten Bilder und Paratexte diesen Schritt und nehmen Stellung zum Problem der Vermittlung. Diese Reflexion wird unter anderem bei Horaz deutlich, der in seinem 20. Brief schreibt: »Draußen aber gibt's keine Rückkehr«.³⁹ Auch Thomasin schickt am Ende des Lehrgedichts sein Buch in die Welt hinaus mit den Worten: *nu var hin, welhischer gast* (V. 14.685). Damit greift er literarisch das seit der Antike tradierte Modell auf.⁴⁰ In den Bildern wird das Hinausschicken des fertiggestellten Buches gleich zu Beginn des Lehrgedichts veranschaulicht: Nach der inhaltlichen Einleitung in das Thema im ersten Motiv zeigt das zweite die Übergabeszene des Werkes an den ideal konzipierten Rezipientenkreis. Die personalisierte deutsche Zunge empfängt in den Handschriften A und G den ›Welschen Gast‹ in Form eines aufgeschlagenen Buches von einem knienden jungen Mann, dessen Pferd an einen Baum angebunden ist. Die Konzeption des Motivs greift das Schema des Dedikationsbildes auf.⁴¹ Um den freien Umgang mit der ikonographischen Vorlage und die unterschiedliche Akzentuierung des Kopisten in den einzelnen Handschriften herauszuarbeiten, soll zuvor die Entwicklung und Verbreitung dieses Bildtypus skizziert werden.

Dedikationsbilder sind in der Buchmalerei bereits seit der Spätantike überliefert.⁴² Im Mittelalter wird das Dedikationsbild zumeist auf den Darbringenden, den Intercessor und den Empfänger beschränkt, wie etwa das karolingische Beispiel der ›De laudibus sanctae crucis‹ von Hrabanus Maurus zeigt.⁴³ Die Abschrift in Amiens enthält zwei Dedikationsbilder: Das erste auf fol. 2^v zeigt den Autor, Hrabán, der von seinem Lehrer Alkuin begleitet wird und sein Werk dem heiligen Martin von Tours überreicht (Abb. 84).

Dieser Bildtyp der Dedikation durch Hrabán lässt sich nicht nur in den Kopien von ›De laudibus sanctae crucis‹ bis in den Druck verfolgen, sondern hatte auch

38 MEIER 2005, S. 501.

39 HORAZ 2011, *Epistulae* 1, 20, S. 245f.: *non erit emissio reditus tibi*. Übersetzung nach Fink (HORAZ 2011), S. 221.

40 UNZEITIG 2007, S. 90.

41 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 48; WENZEL 1997a, S. 92; ERNST 2006, S. 180.

42 »Dedikationsbild«, LCI, Bd. 1, Sp. 492.

43 MEIER 2000, S. 373. Sechs Abschriften sind aus der Lebenszeit des Autors erhalten: Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124 (um 825/826); Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 2423 (um 831); Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 223 (um 843/844); Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 2422 (um 843/847); Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, K II. 20 (um 845); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 652 (wohl nach 842).



Abb. 84: ›De laudibus sanctae crucis‹, Amies, Bibliothèque métropole, Ms. 223 (9. Jahrhundert), fol. 2^v. Dedikationsbild: In der Abschrift wird der Typus des Dedikationsbilds übernommen, auch wenn die Handschrift selbst nicht als Geschenk für Gregor IV. bestimmt war. Die Begleitfiguren des Papstes werden auf einen Mönch reduziert. Die Dedikation finden unter Arkaden statt.

Vorbildcharakter für andere Werke.⁴⁴ Eine frühe Übertragung zeigt die Dedikationsszene auf fol. 9^v einer Sammelhandschrift aus St. Omer.⁴⁵ Die auf die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts datierte Handschrift zeigt die Übernahme eines wahrscheinlich bereits weitverbreiteten Bildschemas für die Dedikation.⁴⁶ Lediglich die mittig thronende Figur des Empfängers wird in ihrer Erscheinung leicht verändert. In diesem letzten Bild einer kleinen Bilderfolge zum Leben des heiligen Wandregisel († ca. 668), des Abts von Fontenelle, sind die Figuren nicht eindeutig zu identifizieren, da sie unbeschriftet bleiben.

Die Inszenierung der Widmung in diesen Dedikationsbildern wird im 12. Jahrhundert ausgehend von einem Standard bildlicher Grundformeln zu individuelleren Darstellungen entwickelt.⁴⁷ Meier kann verschiedene Beispiele aufzeigen, in denen der Moment der Übersendung der fertigen Schrift in ihren ersten Rezeptionsraum veranschaulicht wird.⁴⁸ Dabei zeigen sich gattungsspezifische Variationen, welche die Situation der Übergabe schildern und dabei unterschiedliche Kommunikationsinteressen projizieren. Das zweite Motiv im ›Welschen Gast‹ folgt im Kern diesem ikonographischen Grundtypus des Dedikationsbildes: Die Figur des

44 MEIER 2000, S. 373.

45 St. Omer, Bibliothèque de la Ville, Ms. 764, fol. 9^v. St. Bertin (?), Mitte 9.–10. Jahrhundert [digital: <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/idurl/1/1893>].

46 PROCHNO 1929, S. 65. Die Übernahme des Dedikationsschemas in andere Werke verdeutlicht den ›Vorbildcharakter‹ des Widmungsbilds bei Hraban. Es entwickelt sich ein Typus, der unabhängig von dem Empfänger Papst Gregor IV. und dem Überbringer Hraban als Dedikationsbild verwendet wird. Zu Beginn der hagiographischen Schilderungen über den heiligen Wandregisel wird dem unbekanntem Empfänger das fertige Buch vom Schreiber übergeben.

47 MEIER 2005, S. 529.

48 Ebd., 529f.

Dezidierenden, meist kniend, durch Bildbeischriften häufig als Autor bzw. als Verfasser des Textes charakterisiert, überreicht ein Buch (oder anderes Schriftstück) eigenhändig an einen namentlich genannten Gönner.⁴⁹

Das Motiv 2 greift auf diese Bildtradition zurück. Es verändert und akzentuiert in den erhaltenen Varianten die Grundformel der Szene sowohl in ihrem Konzept als auch in der Art und Weise der Dedikation. In der für Handschrift A typischen Weise steht das Bild des Motivs 2 ohne konkrete Textbindung durch das Layout am Seitenrand auf fol. 2^r (Abb. 85).⁵⁰ Es befindet sich innerhalb der Reimvorrede, noch vor dem Beginn des eigentlichen Lehrgedichts. Dass es sich hier um eine Übergabesituation handelt, wird auch ohne konkreten Versbezug deutlich. Ein höfischer



Abb. 85: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 2^r. Motiv 2 ›Die Überreichung des Werkes‹: Der Bote (*der bot*) überreicht der personifizierten deutschen Zunge das aufgeschlagene Buch des ›Welschen Gastes‹ (*Der welsch gast*). Die Dame empfängt es mit den Worten: *Seit mir, chan si daz?*



Abb. 86: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120 (Sigle: G), fol. 8^v. Motiv 2 ›Die Überreichung des Werkes‹: Der Bote (*causa efficiens*) überbringt der personifizierten deutschen Zunge das Lehrgedicht Thomasins, den ›Welschen Gast‹ (*hiez welsch gast*). Sie fragt den Boten nach dem Autor: *Sendet mir tomasin daz?*

49 PETERS 2007, S. 48.

50 OECHELHÄUSER 1890, S. 16f.; VETTER 1974, S. 84; KRIES 1984/85, S. 48.

Bote in rotem, fließendem Gewand ist auf seinem aufgeäumten Schimmel zu einer Dame geritten, um ihr ein Buch zu überbringen. Das Pferd ist an einen Baum mit wuchernden, zu Dreiblättern auslaufenden Ästen gebunden. Der junge Mann kniet zu den Füßen der Dame und überreicht ihr das aufgeschlagene Lehrwerk, in welchem »Der welsche Gast« geschrieben steht. Die Frau sitzt auf einer steinernen Bank in einer Rundbogennische, flankiert von zwei überkuppelten Türmen, die Teil eines flachgedeckten steinernen Gebäudes sind. Die »deutsche Zunge«, als welche sie die in den Rundbogen eingeschriebene Beischrift betitelt, nimmt das Buch freudig mit ausgestrecktem Arm entgegen.

Das Bild zu Motiv 2 auf fol. 8^v in Handschrift G ist in ein dafür vorgesehenes Spatium in der Textkolumne eingefügt und kompositorisch ähnlich der Handschrift A angelegt (Abb. 86). Die einzelnen Bildelemente verändern lediglich ihre äußere Erscheinung.⁵¹ Die Architektur zeigt ebenfalls eine Nische mit angedeutetem Rundbogen, in welchem die Dame sitzt. Durch den zinnenbesetzten Turmaufsatz, der mit einem Dreipassfenster versehen ist, bekommt sie nunmehr den assoziativen Charakter einer Burg oder befestigten Stadt. Die Figuren und Gewänder sind ähnlich gestaltet, unterscheiden sich aber in der stilistischen Ausführung. Der Baum, eingepasst in den Freiraum zwischen den beiden Textspalten, strebt im Gegensatz zu Handschrift A stark in die Höhe. Zu den Seiten treibt er je eine Reihe von Herzblättern aus; unten ist das Wurzelwerk sichtbar.

In den Handschriften A und G ist der Adressat, der das Buch empfängt, als eine höfische Dame dargestellt, die durch eine in die Architektur eingeschriebene Beischrift zur Personifikation der deutschen Zunge im Gewand einer guten Hausfrau wird. Die Prologpartie des Textes schildert durch das sprachliche Bild des Gastes, der gebührend empfangen werden soll, die erhoffte Aufnahme von Thomasins Werk von den *vrume rîtr und goute vrouwen und wise phaffen* (V. 14.695f.). Zu diesen erdachten Rezipienten hat Thomasin keinen direkten Kontakt und kann sich nur wünschen, auf welche Weise sein Buch im konstruierten, idealtypischen Leserkreis aufgenommen werden soll.⁵² Das deutsche Auditorium erscheint im Bild als Frauengestalt. Die Ausführung könnte durch einen engen Textbezug die *guot hûsvrouwe* (V. 88) verbildlichen oder sich an dem Genus der Beischrift der »deutschen Zunge« orientieren.⁵³ Unabhängig vom Text folgt die Darstellung einer weiblichen Figur einer ikonographischen Tradition, die so bereits bei den weiblichen Personifikationen der Tugenden und Laster festgestellt werden konnte. Personifikationen von

51 Wenzel beschreibt diese Veränderung als den »Duktus der Darstellung«, WENZEL 1997b.

52 WENZEL 1997a, S. 90. Thomasin erhofft sich eine weite Verbreitung seines Lehrgedichts, kann dabei aber nicht vorherbestimmen, wem es in die Hände fallen wird. Diese Schwierigkeit einer konkreten Adressierung erfordert ein gedachtes abstraktes Publikum, das Thomasin in seinem Buch anspricht. Die Konstruktion eines »idealtypischen Adressaten« ist spätestens im Buchdruck unumgänglich, vgl. GIESECKE 1991, S. 530.

53 Vgl. STARKEY 2006.

Orten sind mindestens seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. nachweisbar.⁵⁴ Meist werden die Städte oder Ortspersonifikationen durch eine Mauerkrone gekennzeichnet.⁵⁵

In Motiv 2 des ›Welschen Gastes‹ wirkt die weibliche Figur, die in Handschrift G mit offenem Haar und in Handschrift A mit einem Schäpel dargestellt wird, zunächst nicht wie eine Ortspersonifikation. Erst im Zusammenspiel mit der sie umgebenden Architektur wird auch der bildliche Verweis deutlich. Dieses Ensemble von Figur und Architektur in beiden Handschriften ähnelt dem im 13. Jahrhundert bereits etablierten Typ des Stadtabbreviatursigels in Kombination mit einem thronenden Stadtherrn.⁵⁶ Oft wird der Patron der Stadt in ein stilisiertes Stadtbild eingebaut, das in typisierender Form Stadtmauer, Türme oder Kirchen zeigt. Beispiele aus Worms und Mainz⁵⁷ zeigen diese Art des Siegels. Das Wormser Stadtsiegel, das vor 1198 entstanden sein muss, ist in einem Abdruck von 1249 erhalten (Abb. 87).⁵⁸ In einer Nische sitzt der heilige Petrus, der Patron des Wormser Doms, und hält einen Schlüssel und ein aufgeschlagenes Buch in den Händen.



Abb. 87: Wachsabdruck, Worms Abt. 1 A II Nr. 13a, 1249, 9,4 cm. Stadtsiegel Worms. Umschrift: leoninischer Hexameter: + TE · SIT · TVTA · BONO · WORMACIA · PETRE · PATRONO (Unter dir, Petrus, seinem guten Schutzpatron, möge Worms sicher sein). Der dazugehörige Pentameter des Distichons befindet sich als Aufschrift im Kleeblattbogen: SE(M)P(ER) · ERIS · CLIPEO · GENS · MEA · TUTA · MEO (Stets wirst du, mein Volk, unter meinem Schild sicher sein). Transkription nach DIEDERICH 1984, S. 353; Quelle: WIECZOREK et al. 2010, Bd. 2, S. 273, Abb. VI.B.4

54 MEYER 2006, S. 133, bes. Anm. 660.

55 Das Beispiel der Germania zeigt, wie geographische Bereiche bereits in der römischen Kunst als weibliche Gestalt dargestellt wurden. Diese Tradition findet Eingang in die mittelalterliche Buchmalerei. Außer der Mauerkrone, die allgemein seit der Antike Städte- oder Ortspersonifikationen kennzeichnet, ist Germania nur über ihre Beischrift zu identifizieren. Bildbeispiele seit der Antike und weiterführende Literatur im Artikel »Germania«, RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=82989> [22.11.2018].

56 STIEDORF 2004, S. 25.

57 Stadtarchiv Mainz, Siegel/155 (SS), um 1140–1150.

58 DIEDERICH 1984, S. 354.

Über dem Kleeblattbogen ist die Architektur des Doms zu erkennen:⁵⁹ eine große Kuppel, flankiert von zwei schlanken Rundtürmen. An beiden Seiten werden Teile der Stadtmauer mit jeweils einem zinnenbesetzten Turm und geöffnetem Stadttor angedeutet. In der Umschrift, welche das Bild wie ein Rahmen einschließt, steht ein Widmungsvers, der 1184 inschriftlich am Nordportal des Doms angebracht wurde.⁶⁰ Ein weiterer Vers steht auf dem Kleeblattbogen über Petrus geschrieben. Die Formensprache der Architektur zeigt zwar Ähnlichkeiten zum Dom und dadurch einen gewissen Wiedererkennungswert, doch greift die Darstellung in Motiv und Stil auf die älteren rheinischen Städtesiegel zurück.

Der Mischtyp, der Stadtabbreviatur und Stadtherrn verbindet, wird durch die Details und besonders durch die Bei- und Umschriften individualisiert.⁶¹ Die Ikonographie dieser Stadtsiegel war ein fester Bestandteil einer Motivtradition zur »Repräsentation kommunaler Identität«.⁶² Als spezielle Form des korporativen Siegels verkörpert es mit den langanhaltenden Bildtraditionen nicht ein Individuum, sondern alle Glieder dieser Gesellschaft.⁶³

Die unterschätzte Bedeutung von mittelalterlichen Siegeln in der kunsthistorischen Forschung wurde von Peter Schmidt betont.⁶⁴ Die ikonographisch entwickelten und künstlerisch ausgearbeiteten Siegel fanden sowohl räumlich als auch zahlenmäßig eine weite Verbreitung im Reich. Welchen Einfluss ihre Gestaltung auf die Ikonographie in der Buchmalerei haben konnte, zeigt das Beispiel einer unbeschrifteten Dedikationsszene in einer Psalterhandschrift aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 88).⁶⁵ Eine Frau mit Gebende und höfischem Gewand bekommt von einem Dominikanermönch, der durch Tonsur, weiße Kutte und schwarze Cappa gekennzeichnet ist, ein Buch überreicht. Ihr Thron wird über einem Kleeblattbogen mit Architekturelementen, einer *crux gemina* und einem Wetterhahn verziert. Da die Figuren unbeschriftet sind, bleibt die dargestellte Auftraggeberin oder Gönnerin unbekannt. Erst über das Bildprogramm eines Siegels kann sie eindeutig als Helene von Sachsen († 1309) identifiziert werden (Abb. 89). Überliefert ist das Siegel an einer Urkunde von 1302.⁶⁶ Helene, die Tochter des sächsischen Herzogs Albrecht I., heiratete 1275 in zweiter Ehe Friedrich III. († 1297), den Burgherrn von Nürnberg. Zuvor war sie die Gemahlin von Heinrich III. von Schlesien († 1266) gewesen. Bisher konnte

59 DIEDERICH 1984, S. 356 spricht von einem gewissen Maß an »Porträtähnlichkeit«, die der Dreiturmgruppe über dem Kleeblattbogen zukommt.

60 BÖNNEN 2010.

61 Ebd., S. 103, dieser Mischtyp ist nicht nur bei den rheinischen Städtesiegeln verbreitet. SCHICH 2009, S. 117 kann diesen Typ auch in Brandenburg und Nordrhein-Westfalen nachweisen.

62 SPÄTH 2015, S. 157.

63 SPÄTH 2009, S. 17.

64 SCHMIDT 2009, S. 89f.

65 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1898, Ostmitteleuropa, um 1270.

66 SEYLER 1894, S. 293f., Fig. 281.



Abb. 88: Psalter, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1898 (Ostmitteleuropa, um 1270), fol. 130^v. Dedikationsbild: Ein Dominikanermönch überreicht der Auftraggeberin Helene von Nürnberg das fertiggestellte Buch. Sie sitzt mit Gebende und fürstlichem Gewand auf einer Thronbank unter einem Kleeblattbogen. Über den Bögen erstrecken sich mehrere dichtgedrängte Kuppeltürme. Mittig ist der Architektur eine *crux gemina* und ein Wetterhahn aufgesetzt.



Abb. 89: Siegel Helenes von Nürnberg (Abdruck). Der Abdruck zeigt das Siegel Helenes von Nürnberg, der zweiten Ehefrau Burggraf Friedrichs III von Nürnberg. Die ehemals aus Sachsen stammende Burggräfin sitzt auf einer Thronbank unter einem Kleeblattbogen. Umgeben wird sie von einer Architekturabbreviatur mit fünf Kuppeltürmen. In den Händen hält sie das kleine Stadtwappen von Nürnberg und das Wappen der Hohenzollern. In der Umschrift wird sie namentlich genannt: *Sigillum. Elene. D(e)i gracia. Purgavie.*

das Dedikationsbild des Wiener Psalters nicht eindeutig identifiziert werden. Die Handschrift wird immer im engen Zusammenhang mit dem Breslauer Psalter gesehen, in dem eine *invocatio* Helene als geplante Besitzerin vermuten lässt.⁶⁷

Das Frauensiegel der Burgherrin von Nürnberg zeigt Helene auf einer Thronbank unter einem Kleeblattbogen sitzend. Dieser ist überkuppelt und mit zusätzlichen kuppel- und zinnenbesetzten Türmen umbaut. In den Händen hält sie heraldisch links das kleine Stadtwappen von Nürnberg und rechts das Wappen der

67 FINGERNAGEL/ROLAND 1997, S. 62 verweist auf die stilistischen Ähnlichkeiten zum Breslauer Psalter (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 36–1950, Breslau, 1255–1267; Faksimile Luzern 2018, Kommentarband von Stella Panayotova, Paola Ricciardi und Nigel J. Morgan). Eine Invokation in der Litanei des Breslauer Psalters gibt vermutlich Heinrich III. von Schlesien († 1266) als den Ehemann der Besitzerin an: *Ut me indignam famulam tuam · N · et famulum tuum · Heinricum et omnes xxx consanguinitate vel familia ritate seu oratione coniunctos ab insidiis in xxx visibilium et invisibilium defendere ...* Hierdurch wird ebenfalls Helene von Sachsen, deren erster Ehemann Heinrich III. von Schlesien war, als Besitzerin vermutet (WORMALD 1982, S. 414).

Hohenzollern mit der Zollernvierung. Die Umschrift nennt ihren Namen: *Sigilium. Elene. D(ei) gracia. Purgravia*.⁶⁸

Der Psalter weist die gleiche Ikonographie auf. Die Architektur über dem Kleeblattbogen, unter welchem Helene thront, wird mit Kuppeltürmen besetzt, die unterschiedlich von Fenstern durchsetzt sind. Das Bildprogramm hat seinerzeit keine zusätzlichen Bildbeischriften gebraucht, um verstanden zu werden. Das Siegelbild zeigt, wie bekannt die Art der Darstellung von Helene von Sachsen gewesen sein muss.⁶⁹

Das ursprüngliche Konzept zu Motiv 2 des ›Welschen Gastes‹ wurde in der Darstellung der Empfängerin höchstwahrscheinlich von der Siegelikonographie oder anderen repräsentativen Darstellungen beeinflusst. Die Handschriften A und G veranschaulichen den Adressaten des Werkes durch eine Personifikation in Kombination mit einer Stadtabbreviatur. Analog zur Siegelgestaltung der Städte im 13. Jahrhundert ist in Motiv 2 der Bildtext in den Rundbogen eingeschrieben. Durch den Rückgriff auf die Motivtradition der Städtesiegel wird zum einen der topographische Charakter der Adressatenkreise betont,⁷⁰ zum anderen wird die weibliche Figur der Empfängerin zur Stellvertreterin eines Kollektivs. Um den konstruierten Adressatenkreis einer höfischen Gemeinschaft zu veranschaulichen, wurde von dem traditionellen Schema der Dedikation abgewichen. Ob es eine konkrete Vorlage in Form eines Siegels oder einer anderen Darstellung gegeben hat, kann für das Original nicht rekonstruiert werden – hierfür fallen die ältesten Miniaturen des Motivs bereits zu unterschiedlich aus.

Die übrigen erhaltenen Bilder zum zweiten Motiv weichen von der wahrscheinlich ursprünglichen Konzeption ab. Der Empfänger des Buches sitzt nicht innerhalb einer angedeuteten Stadt, sondern auf einer Thronbank (D, W, H, b) oder er steht (a). Die Bänke sind dabei stilistisch unterschiedlich gestaltet. Der repräsentative Charakter der Empfängerfigur als Vertreter des Adels wird durch die aufwendige Gestaltung des Sitzmöbels in den Handschriften D, W und H hervorgehoben. In letztgenannter wird der Rang zusätzlich durch die herrschaftliche Insignie der Krone betont. Das Bildprogramm folgt in diesen drei Varianten präziser dem Schema des Dedikationsbildes. Die Darstellung einer männlichen Figur in W und a kann als Zeichen der Rekonventionalisierung, als ein Rückgriff auf die »Standardformel des Dedikationsbildes« verstanden werden.⁷¹ In Handschrift W ist die thronende Figur nicht beschriftet. Die Zuordnung des Schriftbandes ist nicht eindeutig, da es

68 Transkription nach: SEYLER 1894, S. 293.

69 Weiterführend müsste an dieser Stelle überlegt werden, inwiefern die frühe Datierung des Psalters zu halten ist. Das Siegel stammt aus einer späteren Zeit, als Helene bereits Burggräfin in Nürnberg war. Ebenso könnten aber die beiden Bildprogramme auf eine verlorene Vorlage zurückgehen, die den repräsentativen Darstellungscharakter auf den unterschiedlichen Bildträgern geprägt hat.

70 »Stadt, Städte«, LCI, Bd. 4, Sp. 201.

71 WENZEL 2002a, S. 92.

von niemandem gehalten oder berührt wird. So bleibt für dieses Bild unklar, wer spricht und nach Thomasin fragt. Dementprechend ist auch die Empfangssituation nicht eindeutig. Die fürstlich gekleidete Figur scheint das aufgeschlagene Buch auf ihrem Schoß dem Knienden vor sich zu präsentieren. Besonders durch den Genderwechsel entfernt sich das Bild von den korrelierenden Versen, die von der *huosfrowe* als Empfängerin sprechen. Wenzel beschreibt diese Lösung als eine »erstaunliche Ignoranz gegenüber den Formulierungen des Textes«. ⁷² Doch wie bereits an mehreren Beispielen gezeigt wurde, ist es innerhalb der Überlieferung der Bilder des ›Welschen Gastes‹ nicht ungewöhnlich, dass sich das Bildprogramm dem Text nachträglich annähert oder sich von diesem zu entfernen scheint und anderen Konventionen folgt.

Die Dedikation zeigt die Übergabe des fertigen Werkes. ⁷³ Wie beschrieben, wird dieses in der Tradition des Dedikationsbildes meist vom Autor selbst dargebracht. Die Varianten der Bilder des ›Welschen Gastes‹ präsentieren verschiedene Überbringer, die nun vergleichend – besonders aber im Kontext der jeweiligen Handschrift – untersucht werden. Die Handschriften A, D, G, W, a und H veranschaulichen den Akt der Übergabe als Ziel einer Reise. ⁷⁴ Durch das am Baum angebundene Pferd wird eine räumliche Distanz zwischen Sender und Empfänger veranschaulicht. Ähnlich wie in der Darstellung des Empfängers erscheint das Pferd am Baum als Versatzstück, das als akzentuierendes Element das Dedikationsbild ergänzt.

Der Überbringer des Buches ist in Handschrift A des ›Welschen Gastes‹ als Bote betitelt. In den Versen nicht erwähnt, erfüllt der Bote den Wunsch des Autors und bringt im Bild das fertige Werk seinen Empfängern. Der Bote, der »die Distanz von Raum und Zeit vermittelnd überbrückt, vergegenwärtigt als Nachrichtenträger immer schon die *fortitudo* seines Herrn.« ⁷⁵ Durch die Frage der Empfängerin nach den sprachlichen Fähigkeiten Thomasins ⁷⁶ ist der Bote im Bild nicht nur Überbringer, sondern wird für Wenzel zum Teil der Nachricht selbst. ⁷⁷ Der Rückgriff auf das ikonographische Schema des Dedikationsbildes, das als szenisches Bild den Akt der Übergabe des Buches durch den Autor wiedergibt, ⁷⁸ entsteht erst durch die Beischrift des Boten als eine Verschiebung in der Darstellungsgewohnheit. Da ein Bote als »messenger«, als Vermittler in einer Kommunikation, den Sender der Nachricht

72 Ebd., S. 92.

73 MEIER 2000, S. 372.

74 In Handschrift A steht das Pferd frei.

75 WENZEL 1997a, S. 91.

76 Die Frage *Seit mir chan si daz?* kann auf die Verse 96ff. bezogen werden, in denen es um die sprachlichen Fähigkeiten Thomasins geht, in einer anderen Sprache als seiner Muttersprache zu dichten, VETTER 1974, S. 84.

77 WENZEL 1997a, S. 92: »In Gestalt des Boten besitzt das überreichte Buch allerdings einen Vermittler (Interpreten), an den sich die Frage der Empfängerin (Sagt mit, kann sie das) nach der Leistung des Werkes richtet. Der Bote ist also nicht nur Überbringer einer Botschaft, sondern zugleich ein Teil der Botschaft selbst.«

78 MEIER 2000, S. 372.

vertritt,⁷⁹ ist nach Wenzels Auffassung der Autor als anwesend im Bild gedacht.⁸⁰ Doch entgegen Wenzels Meinung veranschaulicht die Figur des Boten vor allem die intendierte Verbreitung des Werkes über eine räumliche und zeitliche Distanz, die durch das Pferd als attributiver Begleiter betont wird.

In Handschrift G zeigt sich die Miniatur unverändert im Bildaufbau. Abweichungen von A enthalten die Bildtexte. Die thronende Empfängerin fragt direkt nach, ob Thomasin der Sender des Buches ist.⁸¹ Der Überbringer wird in dieser Variante als *cā efficiens* beschriftet, was mit *causa efficiens*, der aristotelischen Wirkursache, aufzulösen ist.⁸² Die Veränderung der Beischrift des Boten in Handschrift G greift den mittelalterlichen Diskurs über das Konzept vom Autor auf, das im 13. Jahrhundert neu reflektiert wurde. Während zuvor die Autorschaft in der mittelalterlichen Theorie auf der dichten Verbundenheit von *auctor* und *auctoritas* basierte,⁸³ traten nun literarische Gesichtspunkte in den Vordergrund. Der Rückgriff auf die aristotelische Lehre von den *causae* setzte neue Impulse. Der Autor wurde als *causa efficiens*, als die wirkende Ursache des literarischen Werkes, definiert.⁸⁴ Burghart Wachinger, der als erster diese Beischrift in Handschrift G richtig entziffern konnte,⁸⁵ betont die Besonderheit des Verweises auf den Autor eines volkssprachigen Texts als *causa efficiens*.⁸⁶ Die lateinische Bezeichnung erlaubt Rückschlüsse auf den Bildungsgrad des Kopisten oder anderer am Kopierprozess beteiligter Akteure und schließt das Bildprogramm an eine aktuelle zeitgenössische Debatte an.

79 QUELLER 2017, S. 9.

80 WENZEL 1997a, S. 92.

81 *Sendet mîr tomasin daz.*

82 WACHINGER 1991, S. 10.

83 *Auctores* waren in diesem Verständnis die Autoren, denen *auctoritas* zukommt. Außer den Verfassern der Heiligen Schrift waren dies Dichter und Philosophen der christlichen Spätantike, deren Werke zum Schulkanon gehörten. Jedoch war Gott stets die höchste Autorität und alle irdische Autorschaft konnte nur als davon abgeleitet gedacht werden. So tauchten Autoren gemäß unserer heutigen Definition auch als *compilatores* und *scriptores* auf, MINNIS 2010, S. 94–96. Vgl. zur Entwicklung des Konzeptes von Autor und Autorschaft im Mittelalter auch: ALLEN 1982; BUMKE 1997; SUERBAUM 1998.

84 Diese neue Definition löste den Autor eines Werkes von der göttlichen Autorität und protegierte ein neues Bewusstsein für die »integrity of the individual human auctor«, MINNIS 2010, S. 56.

85 VETTER 1974, S. 129, Anm. 4 liest »tam efficiens« und sieht bereits den Zusammenhang zum Autor; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 48 liest »tam effiticus«.

86 »Ich wage nicht, zu behaupten, daß diese Beischrift auf Thomasin zurückgeht, obwohl diese Vorstellung ihre Reize hätte [...]. Aber daß im 13./14. Jahrhundert überhaupt jemand auf den Gedanken kommen konnte, einen deutschsprachigen Autor in präventiöser Terminologie als *causa efficiens* zu bezeichnen, scheint mir doch bemerkenswert«, WACHINGER 1991, S. 10. Nicht nur in Motiv 2 wird in Handschrift G eine Figur mit einer Art lateinischem Fachterminus bezeichnet, sondern auch in Motiv 9 (vgl. Kap. V.1.2.)

Eine weitere Variante im Bildprogramm zeigt das Bild in Handschrift D.⁸⁷ Die Dame sitzt auf einer Thronbank, die von einem hölzernen Baldachin mit gotischen Architekturelementen eingerahmt ist. Zu ihren Füßen kniet ein Mann in einem weiten, in vielen Falten fallenden Gewand. Er trägt eine für das 15. Jahrhundert übliche Kappe und legt der Dame ein dreidimensional ausgestaltetes aufgeschlagenes Buch auf den Schoß. Das Pferd ist perspektivisch gedreht, aber den anderen Handschriften entsprechend an einen Baum gebunden. Leicht zu ihm vorgebeugt sagt sie: »Du bist willkommen, Kaufmann!« Über der Figur des knienden Kaufmanns steht *gnad frau* geschrieben. Der Bildtextschreiber dieser Miniatur scheint die Texte eigenständig abgeändert zu haben.⁸⁸ Die Beischrift des Boten erscheint als Anrede, für die kein Spruchband vom Zeichner vorgesehen war, und evoziert einen Dialog der Figuren. Die Bildelemente selbst bleiben in Tradition der Dedikation wie in den anderen Handschriften. Über das Lesen der Bildtexte wird deutlich, dass es sich hier um eine Situation des kommerziellen Erwerbs handelt. Die Frau mit höfischer Flechtfrisur und eingestecktem Schleier ist nicht als Personifikation des konstruierten Adressatenkreises zu verstehen, sondern als Einzelperson. Gleichzeitig lässt diese Darstellung auch Rückschlüsse auf den aufkommenden kommerzialisierten Buchhandel und den Status des Werkes im 15. Jahrhundert zu. Die Produktion und Reproduktion von Werken orientierte sich nicht mehr nur an den Wünschen der Auftraggeber; Bücher wurden nunmehr zum Verkauf angeboten.

In Handschrift A ist die *túsche zung als* eine männliche Figur mit einem Chapeyron dargestellt, vor welcher eine unbeschriftete Figur kniet. Als Zeichen des Respekts und der Unterwürfigkeit hat der junge Mann im grünen Gewand seinen Hut gezogen. Die Sporen an seinen Füßen verdeutlichen, dass er soeben auf dem Pferd angeritten ist, das in seinem Rücken in bewegter Pose dargestellt ist. Beide haben die Hände zur Kommunikation erhoben und scheinen zu diskutieren. Über ihren Händen ist »der welsche Gast« zu lesen. Das Buch erscheint in einer entmaterialisierten Form und wird nur durch die Schriftzeichen selbst repräsentiert. Zwischen den Figuren befindet sich ein Spruchband wie in Handschrift G mit der Frage nach dem Sender: »Sendet mir Thomasin das?« In dem Bild in Handschrift A wird nicht deutlich, wer von beiden spricht, da niemand das Band hält; beide Figuren werden davon berührt. Es scheint, als sei in dieser Darstellung des zweiten Motivs der »Welsche Gast« in seiner ideellen Form gemeint: Lehrgedicht und Diskussionsgegenstand.

In den meisten mittelalterlichen Handschriften wird das Dedikationsbild als Würdigung des Werkes, des Autors und/oder als Widmung genutzt. Veränderungen im Bildprogramm, bei der Figur des Empfängers oder im Entstehungskontext der

87 Das entsprechende Blatt mit dem Motiv gilt heute als verloren. Die Miniatur ist als Reproduktion erhalten.

88 Oder der Kopist hat dies als verständlich empfunden und aus seiner Vorlage übernommen. Diese Art der Beischriften ist in Handschrift D unikal überliefert.

jeweiligen Handschrift können als Anpassung im Sinne des individuellen Auftraggebers interpretiert werden.⁸⁹ Das fertige Buch wird in die Welt hinausgesendet, um seine Rezipienten zu erreichen – im Text des ›Welschen Gastes‹ wird diese Situation erst am Ende des Buches geschildert (V. 14.685).⁹⁰ Entgegen der Verortung im Text wird das Bild an der Scharnierstelle zwischen Lehrgedicht und Prolog positioniert und greift dabei das Schema des Dedikationsbildes auf. Abweichend von der Darstellungstradition veranschaulicht das Motiv in seiner ursprünglichen Konzeption dennoch ein Empfängerkollektiv. Durch die Beischrift der deutschen Zunge wird sie »als personale Konstruktion eines ›idealtypischen Adressaten‹«⁹¹ gekennzeichnet und verknüpft das Dargestellte mit der Apostrophe des Textes. Der Akzent des Dedikationsbildes liegt im ursprünglichen Konzept nicht auf der Würdigung eines Gönners, sondern hebt die Empfangssituation hervor. Diese wird im Laufe der Überlieferung unterschiedlich interpretiert und akzentuiert. Das Dargestellte oszilliert zwischen textinterner Widmungillustration und textexternem, historischem Funktionsbezug.⁹² In machen Darstellungen, wie beispielsweise in Handschrift D, entfernt sich das Bild vom Text bzw. von der darin erkennbaren Intention des Autors. Sowohl die Bildtexte als auch die Bildelemente generieren unterschiedliche Bildprogramme, welche die Empfangssituation eines jeden Buches des ›Welschen Gastes‹ für den Rezipienten unterschiedlich aufbereiten.

VII.4 Schreiben: Der Herr und sein Schreiber

Am inneren Seitenrand der Handschrift A auf fol. 33^v sitzen zwei vertikal gestaffelte Figuren. *Ein herre* sitzt auf einer gepolsterten Thronbank und befiehlt dem Schöpfen, der zu seinen Füßen sitzt: »Schreib mein ja und mein nein!« Der Schreiber hält in einer Hand ein Tintenhorn, mit der anderen die Schreibfeder, mit der er eine Jahreszahl auf ein auf seinem Schoß liegendes Blatt notiert. Das Motiv 41 bezieht sich auf zwei danebenstehende Verse:

*Swaz ain herre sprichet· iâ· od niht·
Daz sol gar sein schephen schrift·
(Hs. A, V. 2123–2124)*

Handschrift A bezeichnet den Schreiber zu den Füßen des Herrn als *Der schephe* und folgt damit den Versen (Abb. 90). Der Schöffe hält das fest, was der Herr mit seinen Leuten ausgehandelt habe, schreibt Thomasin. Die schriftliche Fixierung

89 Dies vermutet bereits WENZEL 2002a, S. 92.

90 UNZEITIG 2010, S. 340.

91 WENZEL 1997a, S. 91.

92 PETERS 2007, S. 50.



Abb. 90: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 33^r. Motiv 41 ›Der Herr und sein Schreiber: Ein thronender Herr befiehlt seinem Schreiber: *Schreib min ia vn min niht*. Der *schephe* schreibt daraufhin auf ein Blatt eine Jahreszahl: *Anno dñi M^o. cc. (?) . vi*.

schaffe Beständigkeit und der Vergänglichkeit könne so entgegengewirkt werden – ein Konzept, das, wie Romeyke feststellt, älteres Gedankengut transportiert.⁹³ Auch in Aquileia, Thomasins Lebensmittelpunkt und Schreibstätte, zeugen Urkunden von der Bedeutung der Schriftlichkeit.⁹⁴ Im Kontext von Rechtsakten scheint sich der Vorzug der schriftlichen Fixierung zu einem formelhaften Topos zu entwickeln. Romeyke erkennt ikonographische Übernahmen der Illustrationen aus römisch-kanonischen Prozessverfahren, was dem Bild seine Originalität nehmen würde.⁹⁵ Schon Burdach beschreibt die gekreuzten Füße des Herrn in Handschrift A als Darstellung »der typischen Stellung für den rechtsprechenden Richter, auf einem Polstersitz thronend«.⁹⁶

Allgemein greift das Bild auf ein bekanntes ikonographisches Schema des Autorbildes zurück. Als »diktierender Autor« werden in den lateinischen Handschriften vor allem Hieronymus⁹⁷ und Gregor der Große⁹⁸ abgebildet. Auch die weltliche volkssprachige Buchmalerei greift diesen Typ auf, wie ein Beispiel im ›Codex Manesse‹⁹⁹ zeigt. Die Miniaturen mit einem diktierenden Autor zeigen diesen zumeist, wie er inspiriert und sinnierend die Worte seinem Schreiber diktiert.

93 ROMEYKE 2002, S. 160. Sowohl bei Plinius dem Älteren als auch in vielen deutschen Urkunden wird auf die Dauerhaftigkeit von Aufzeichnungen verwiesen.

94 HÄRTEL 1994, S. 175.

95 ROMEYKE 2002, S. 167.

96 BURDACH 1891, S. 13.

97 »Hieronymus«, in: LCI, Bd. 4, Sp. 123–125.

98 WENZEL 1995, S. 7, 22, 24 und Abb. 11.

99 ›Codex Manesse‹, Heidelberg, UB, Cod. pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340), fol. 323^r.



Abb. 91: ›Antiphonarium officii, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390 (St. Gallen, um 990–1000), p. 13. ›Gregor der Große und Paulus Diaconus: Gregor der Große thront in Akanthusrahmen, umgeben von einer Kuppel mit basilikalischen Gebäudeteilen unter einem gerafften Vorhang und diktiert seinem *notarius* Petrus Diaconus die Neumen oder die Antiphonen, die dieser in Geheimschrift mit dem Bronzegriffel auf einer auf dem Schreibpult liegenden großen Wachstafel notiert. Inspiration erhält er von einer Taube auf seiner Schulter, die ihm als Symbol des Heiligen Geistes die Worte ins Ohr flüstert.



Abb. 92: ›Codex Manesse, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340), fol. 323'. ›Reinmar von Zweter: Gedankenversunken sitzt Reinmar von Zweter als deutlich vergrößerte Figur im oberen Bildritter auf einer einfachen Thronbank. Zu seinen Füßen sitzen zwei weibliche Figuren, die den Schreibprozess verdeutlichen. Die linke notiert eine erste Version des diktierten Textes auf Wachstäfelchen, während die Figur rechts in einem nächsten Schritt mit einem Griffel den Text auf einen langen Pergamentstreifen schreibt.

Ein Antiphonar aus der Zeit um die Jahrtausendwende zeigt Gregor mit einer Taube als Symbol für den Heiligen Geist auf der Schulter, die ihm die Worte ins Ohr sagt, die er an den Schreiber weitergibt (Abb. 91).¹⁰⁰

Der deutsche Sangspruchdichter Reinmar von Zweter wird im ›Codex Manesse‹ in sinnlicher, nachdenklicher Pose auf einer Thronbank sitzend illustriert, während zu seinen Füßen zwei verkleinert, also als weniger bedeutend dargestellte Schreiber Wachstäfelchen und eine leere, abgerollte Schriftrolle beschreiben (Abb. 92).

In beiden Bildern eines diktierenden Autors bildet die Autorfigur durch ihre Größe und Positionierung den semantischen Bildmittelpunkt. Die Autordarstellung als Eingangsbild verleiht dem folgenden Text Autorität, indem der besondere

¹⁰⁰ Antiphonar, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390 (St. Gallen, um 990–1000), p. 13.

Entstehungsprozess visualisiert wird. Der Akzent in Motiv 41 des ›Welschen Gastes‹ liegt in Zusammenschau mit den korrelierenden Versen auf der Wichtigkeit der schriftlichen Fixierung. Thomasin selbst hat wohl nicht diktiert, da er exzerpierend und kompilierend gearbeitet hat und dies ähnlich wie die Enzyklopädisten höchstwahrscheinlich selbst aus den Büchern abschreiben bzw. schriftlich konzipieren musste.¹⁰¹ Auch wenn das Bild in Handschrift A keinen direkten Bezug zu Thomasin herzustellen scheint und ihn als Autor in Erscheinung treten lässt, legitimiert die Textstelle und die dazugehörige Miniatur das schriftliche Verfassen seines Werkes. In Handschrift G löst sich das Bild vom Text und die Figur des Schöffen wird, wie in allen anderen überlieferten Beispielen auch, als »Schreiber« betitelt. Die vertikale Staffelung, die der Bedeutungsperspektive gemäß in den Beispielen des diktierenden Autors anderer Handschriften für eine klare hierarchische Ordnung sorgt, wird in G über ein unterschiedlich großes Sitzmöbel ausgedrückt. Bemerkenswert innerhalb der Überlieferungsgeschichte ist der sich verändernde Text zu diesem Motiv. Auch wenn die Illustration wie eine Umsetzung des Textes ins Bild erscheint,¹⁰² fehlt der direkte Textbezug in einigen Handschriften. Die zwei Verse, welche »ursprünglich den Auslöser der Illustration gebildet haben müssen«,¹⁰³ sind nur in den Handschriften A und G enthalten.¹⁰⁴ In den anderen erhaltenen Handschriften sind die Verse abgeändert. In Handschrift D wird das Bild in die Textspalte eingefügt; entsprechende Verse fehlen gänzlich. Auch die »Bildbeschreibung« in Handschrift c (*Dis seit von dem herren vnd von neîn vnd jo*) auf fol. 57^r bezieht sich auf die neue textliche Redaktion und deutet in enger Bindung an die Verse das Bild in seinem Aussagegehalt. Während die Verse zum Motiv ungewohnt variantenreich überliefert werden,¹⁰⁵ bleiben die Bilder der jeweiligen Handschriften bis auf angesprochene Abweichungen nahezu unverändert. Handschrift A weist noch einen Bezug zur Ikonographie von Rechtsakten auf, dagegen rückt in den späteren Handschriften der allgemeine Prozess des Aufschreibens durch die Betitelung des Schreibers, seiner Tätigkeit oder seines Berufstandes in den Vordergrund. Die schriftliche Fixierung als beständigere und dadurch verbindlichere Überlieferung gegenüber mündlichen Absprachen betont Thomasin immer wieder in seinem Lehrgedicht. Romeyke erkennt eine Analogie zum Evangelisten: Der Evangelist schreibe das Wort Gottes.¹⁰⁶ Wie bereits an Moses der Auftrag erging, die Gesetze niederzuschreiben, so soll auch der Schöffe das Wort seines weltlichen Herrn aufschreiben. Diese textliche Interpretation deckt dabei nur einen Teil des

101 MEIER 2000, S. 356.

102 ROMEYKE 2002, S. 159.

103 Ebd.

104 Handschrift F tradiert die Verse ebenfalls bildkorrelierend. Dennoch handelt es sich bei der Papierhandschrift um eine reine Textausgabe des Lehrgedichts, bei der die Bilder wahrscheinlich konzeptionell vorgesehen waren, aber nicht ausgeführt wurden.

105 ROMEYKE 2002, S. 159f. interpretiert die textlichen Varianten zu Motiv 41.

106 Ebd., S. 162.

Dargestellten im Bild ab, denn der Schöffe oder Schreiber – und das ist in allen überlieferten Bildern gleich – schreibt keine Worte auf, sondern hauptsächlich Zahlen. Zwar ist die Anweisung des Herrn mit dem korrelierenden Vers identisch, doch fixiert der Schreiber keine Worte. Worauf sich die in den Handschriften variierenden Jahresangaben beziehen, kann nur vermutet werden.

Hs. A: *Anno dñi M° · cc · (?) · vi · (12x6)*

Hs. G: *Anno dñi M° · cc · xl · (1240)*

Hs. D: – leer –

Hs. S: *Anno dñi M° · ccc · L · nono (1359)*

Hs. a: – leer –

Hs. U: *Anno dñi M° · ccc · viii · (1308)*

Hs. W: *Anno dñi M° · ccc · viii · (1308)*

Hs. H: *Anno dñi millo duocētesimo xlviii (1248)*

Hs. E: *Anno Dñi M° cc° xlviii° · (1248)*

Hs. b: *Anno domī M° ccc° (1300)*

Die enthaltenen Jahreszahlen werden in der Forschung zumeist als Übernahmen aus der Vorlage angesehen, da die angegebenen Daten nicht mit den Datierungen der Handschriften konform erscheinen und sich so auf verlorene Handschriften beziehen müssen. Burdach schließt aus den Jahreszahlen also auf mindestens fünf weitere Tochterhandschriften des Originals von 1215/16, die uns heute nicht mehr überliefert sind, aber aus denen die erhaltenen Handschriften abgeleitet seien.¹⁰⁷ Doch handle es sich nach Frühmorgen-Voss um eine »seltsame Ironie des Zufalls«, dass nur die »blinden« Kopien des Werkes mit übernommenen Jahreszahlen erhalten sind.¹⁰⁸ Besonders Oechelhäuser meint das Entstehungsdatum der Handschrift Thomasins in der Jahresangabe von Handschrift A zu lesen.¹⁰⁹ Der Kopist habe den leeren Schriftzettel mit dem Datum versehen, an welchem er die Bilderreihe schuf. Auch Licht sieht in der Datierung »das Jahr der (vorläufigen) Fertigstellung« des »Welschen Gastes«.¹¹⁰

Nicht alle eingetragenen Jahreszahlen wirken ursprünglich. In Handschrift E scheint die rubrizierte Angabe von anderer Hand eingetragen zu sein und auf Rasur zu stehen. Auch der Vermerk in Handschrift S gibt Rätsel auf. Auf fol. 97^r ist über der letzten Miniatur eine Widmungsinschrift eingetragen, die eine weitere Datierung enthält. Der Inschrift nach ist das Buch für einen Bürger aus Regensburg im

107 BURDACH 1891, S. 13.

108 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 57.

109 OECHELHÄUSER 1890, S. 78: »Auf dem 35. Bilde des Heidelberger Pergament-Codex A befindet sich nämlich die Jahreszahl 1216, welche, wie aus Andeutungen in dem Gedichte selbst [aber an anderer Stelle] hervorgeht, zugleich das Jahr der Vollendung der Dichtung bezeichnet«. BURDACH 1891, S. 13f. zweifelt die These Oechelhäusers bereits an, da er nicht an eine Vorlage für die Handschrift A im Entstehungszeitraum des »Welschen Gastes« vermutet.

110 LICHT 2022, S. 147.

Jahr 1328 geschrieben worden.¹¹¹ Die Forschung deutet daraufhin diese Jahreszahlen unterschiedlich. So könnte der Kolophon auf fol. 97^r ebenfalls aus der Vorlage kopiert worden sein;¹¹² das Datum beziehe sich so nicht auf die Entstehung der Handschrift A, sondern auf deren Vorlage. Die Angabe in Motiv 41 gebe den Zeitpunkt der Illustrierung der Handschrift an, vermutet Vetter.¹¹³ Da die Bebilderung der Handschrift die Motive und das Konzept in gewohnt stabiler Weise umsetzt, muss davon ausgegangen werden, dass die Vorlage auch 31 Jahre nach Abschrift des Textes vorgelegen haben muss. Dieser Umstand macht die These einer nachträglichen Illustrierung eher unwahrscheinlich.¹¹⁴ Während Oechelhäuser im Bildtext die Datierung der Handschrift vermutet,¹¹⁵ geht Suckale von einem späteren Nachtrag aus, der nicht aus der Hand des Malers stamme.¹¹⁶

Das Beispiel der Handschrift S zeigt, wie wenig aussagekräftig die Jahresangabe in Motiv 41 in Bezug auf die reale Entstehung der Handschrift ist. Im ikonographischen Schema des diktierenden Autors suggeriert das Bild einen gewissen Grad an Authentizität und Autornähe. Romeyke beschreibt das Vorhandensein einer impliziten Identifizierungstendenz mit dem *scriptor* oder *pictor* des ›Welschen Gastes‹ selbst durch die Darstellung des Schreibers.¹¹⁷ Inwieweit sich die Jahresangaben dabei auf die Entstehung der Handschrift oder deren Vorlage beziehen, muss für jede der erhaltenen Handschriften im Einzelnen durchdacht werden. Für Licht zeigt das Motiv 41 in Handschrift A eine Verdichtung von Werkmotiv, Werkdatierung und dem Beruf des Autors.¹¹⁸ Wie bereits erläutert, veranschaulicht das Bild

111 Dem Text des Lehrgedichts und den letzten Miniaturen des Bilderzyklus folgt am Ende der Handschrift auf fol. 101^r ein Widmungsbild (Motiv 122), das in keiner weiteren Handschrift tradiert wird. Das mit *Raidenbuech* überschriebene Wappen zwischen den beiden zusammenlaufenden Spruchbändern gehört zu einem Eintrag im Rückendeckel (von *Raidenbuech* 1543) und wurde nachträglich hinzugefügt. Ein Kolophoneintrag in rubrizierter gotischer Minsukel von der gleichen Hand wie der Haupttext verzeichnet die Fertigstellung der Abschrift am 18. August 1340: *Finito libro sit laus et gloria Christo. Anno domini m° ccc° xl°. feria sexta post assumptionem beate Marie gloriose virginis.* SCHNEIDER 2009, Bd. 1, S. 122.

112 BURKHART/SAUER 2005, S. 62.

113 VETTER 1974, S. 79.

114 Burkhart vermutet, dass das Kolophon zwar nicht von der Hand des Schreibers stammt, aber von einem der Bildtextschreiber, der die Motive 17–24 beschriftet hat. Demnach könne auch die Illuminierung der Handschrift zu keinem späteren Zeitpunkt entstanden sein, BURKHART/SAUER 2005, S. 62.

115 OECHELHÄUSER 1890, S. 3. Dennoch glaubt er auch nicht, dass zwischen Niederschrift des Textes und der Illustrierung 30 Jahre vergangen sein könnten und vermutet den Kolophon als nachträglich und die Datierung über das Motiv 41 als glaubwürdig für die gesamte Handschrift.

116 SUCKALE 1987, S. 92 argumentiert mit stilistischen Gründen, die er nicht weiter ausführt, für eine frühere, dem Kolophon folgende Datierung.

117 ROMEYKE 2002, S. 169.

118 LICHT 2022, S. 147, bezieht sich vor allem auf die Darstellung in Handschrift A. Er glaubt nur an zwei mögliche korrekte Lesarten der Jahresangabe, die entweder die Entstehungszeit des Originals festhalten oder die der gleichen Handschrift A.

durch die Darstellung des Schreibers die Vorbildlichkeit schriftlicher Fixierung und unterstreicht die Bedeutung, die diesem Prozess im Text beigemessen wird. Gleichzeitig greift es in seiner Konzeption ein bekanntes ikonographisches Schema auf. In der ältesten überlieferten Handschrift einen Verweis und direkten Bezug auf das Original Thomasins zu erhalten, bleibt für die Überlieferungsgeschichte und die Verortung der Handschrift wünschenswert, liegt aber im interpretatorischen Bereich.

Die Vermutung einer Übernahme der Jahreszahl aus der jeweiligen Vorlage wird bestärkt durch gleiche Angaben in unterschiedlichen Handschriften. Sowohl in E und H (1248) als auch in U und W (1308) wird die gleiche Zahl auf das Blatt geschrieben. Durch die direkte Verwandtschaft von U und W, ist es wahrscheinlich, dass es sich mindestens bei W um eine Übernahme aus U handelt. In der um 1380 entstandenen Handschrift E stammt die Beschriftung des Spruchbandes wahrscheinlich von einer anderen Hand als die restlichen Bildtexte. Während Rückert die Angabe 1248 als Datierung der Handschrift annimmt und sie dadurch zu den ältesten erhaltenen Handschriften zählt,¹¹⁹ stellt Oechelhäuser diesen Irrtum fest, den er durch stilkritische Merkmale belegt.¹²⁰ Auch die ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammende Handschrift H ist stilistisch nicht mit der Datierung des Schriftzettels (1248) übereinzubringen.

Die leergelassenen Textträger auf den Schößen der Schreiber in den späten Handschriften a und D könnten als Indiz für die Verbreitung von leeren Schriftzetteln gesehen werden, die wie in E, S und vielleicht weiteren Handschriften erst nachträglich beschriftet wurden oder die Unverständlichkeit der Angabe in der Vorlage für die Kopisten widerspiegeln.

Die erhaltenen Jahresangaben erscheinen wie ein retardierendes Moment. Ähnlich wie die archaisch wirkenden Architekturformen, die in einem Großteil der erhaltenen Handschriften zumeist die romanische Formensprache wiedergeben und wohl bewusst keine Aktualisierung erfahren, verweisen auch die Jahresangaben des Schreibers auf etwas Vergangenes. Die Diskussion der modernen Forschung verdeutlicht das Bestreben, die Miniaturen mit einer Vorlage oder sogar dem Original Thomasins in Verbindung zu bringen. Die Angaben evozieren eine Verbürgtheit durch etwas Ursprünglicheres und stellen einen Rückbezug der jeweiligen Handschrift zu einer verbindlichen Vorlage her.

119 RÜCKERT 1965, S. 415.

120 OECHELHÄUSER 1890, S. 7 datiert die Handschrift anhand »Schrift, Bild und Tracht« in die zweite Hälfte bzw. ans Ende des 14. Jahrhunderts. Durch die Zuordnung zur Werkstatt Kunos von Falkenstein kann die Datierung auf um 1380 präzisiert werden. Neben der stilistischen Ähnlichkeit zur Werkstatt Kunos von Falkenstein und zu den Trierer Kreuzen auf den Buchdeckeln tragen die paläographischen Merkmale zu einer eindeutigen Lokalisierung und auch Datierung bei. Weiterführend dazu REMY 1929, RONIG 1984, PLUMMER et al. 1989, ROLAND 1991 und WOLF 2018.

Neben der schriftlichen Fixierung von Gesagtem, die als Praxis im Schema des diktierenden Autors veranschaulicht wird, wird für den Rezipienten der Handschrift auch über die Jahresangabe die Originalität des Textes verbürgt und eine Verbindung zum Autor hergestellt. Das Motiv 41 könnte die Funktion eines Werkmotivs erfüllt haben, wie es Licht beschreibt. Dabei müssen die Jahresangaben nicht als reelle Datierungen verlorener Vorlagen verstanden, sondern als symbolisch antiquarischer Verweis gedeutet werden, welcher der vorliegenden Handschrift Authentizität verleiht.

VII.5 Zur Funktion von Autor- und Schreiberbildern

Text und Bild zeigen unterschiedliche Möglichkeiten von Authentifizierung. Während der Text Thomasin als personalisierten Autor konstituiert und die Überlieferungsgeschichte verschiedene Konzepte von Schreibenden tradiert, diskutieren die Bilder unterschiedliche Aspekte des zeitgenössischen Literatursystems, die unter dem Begriff des Autors zusammengezogen werden.¹²¹

Thomasin selbst gibt in seinem Lehrgedicht Informationen über sich preis, die im Leser ein imaginiertes Bild einer Person hervorrufen und dies mit dem realen Autor gleichsetzen. Die biographischen Angaben, die beschriebene Aufnahme des Werkes im angesprochenen Adressatenkreis, das Sprecher-Ich als Erzähler und das durch das Streitgespräch mit der Feder hervorgerufene Autorbild eines in Abgeschiedenheit schreibenden Autors dienen der Strategie seines Textes.

In den Bildern werden verschiedene Momente von Autorschaft im weitesten Sinne und Verweise auf die Produktion des Werkes durch unterschiedliche Instanzen veranschaulicht, die im ursprünglichen Konzept wahrscheinlich ebenso zur Sicherung der Authentizität und Bedeutung des Werkes wie auch zur Strategie der inhaltlichen Vermittlung beigetragen haben. Keines dieser Bilder will den Anschein erwecken, den Autor als eine authentische Person in seiner Individualität abzubilden.¹²² Vielmehr veranschaulichen die Darstellungen Diskurszusammenhänge, in denen der Autor als Repräsentant verschiedener Konzeptionen das Werk auf unterschiedlichen Ebenen vorstellt. Innerhalb von deren Überlieferungsgeschichte zeigt sich, wie sie von den unterschiedlichen Rezipienten wahrgenommen werden und

121 WENZEL 1998a, S. 12. »Das ›Autorenbild‹ der Handschriften nimmt verschiedene Traditionen auf, die auf wechselnde interpikturale Konnotationen verweisen. Mit dem ›Dichter‹ oder dem ›Erzähler‹ werden sehr verschiedene Bildtraditionen assoziiert, die sich nicht zu einem festen, in sich kohärenten Autorenbild zusammenfügen«, WENZEL 2002b, S. 3. Generell ist die Forschungsdiskussion über Autorschaft und Autorisation äußerst komplex und kann in der vorliegenden Arbeit nicht umfassend aufgearbeitet werden. Zusammenfassungen finden sich u. a. bei WACHINGER 1991, WENZEL 1995 u. PLOTKE 2012.

122 Ähnliches vermag Wenzel am Beispiel Eikes von Repgow aufzuzeigen, WENZEL 1998a, S. 5–7.

wie immer wieder ein neues, zeitgenössisches Verständnis einfließt. Dieses drückt sich in den Varianten der Motive aus.

Vorgreifend vermittelt ein ›Erzähler‹ im ersten Motiv den Inhalt des Werkes und das Ziel des Lehrgedichts an den Betrachter. Performativ stellt er den Grund bzw. die Notwendigkeit der Entstehung des Lehrgedichts vor und verweist zugleich auf das Ziel der Lektüre.

Als Überbrückung der zeitlichen und räumlichen Distanz von der Niederschrift bis zum jeweiligen Empfänger dient das Dedikationsbild (Motiv 2). Die Distanz zwischen Autor und Leser beträgt teilweise mehrere hundert Jahre und mehrere hundert Kilometer. Dennoch vermag das zweite Motiv des ›Welschen Gastes‹ einen Bezug zwischen Werk, Autor und Rezipienten herzustellen, den das Bildprogramm kontinuierlich anpasst, aktualisiert und akzentuiert.

Der Übergang vom Mündlichen ins Schriftliche wird in Motiv 41 durch die Ikonographie als eine verbindliche, überdauernde Fixierung veranschaulicht. Die unterschiedlichen Jahreszahlen, die der Schöffe in den jeweiligen Handschriften aufschreibt, geben dabei, wenn überhaupt, nur in den seltensten Fällen einen Anhaltspunkt für die reale Entstehung der Handschrift oder ihrer Vorlage. Vielmehr authentifizieren die Jahreszahlen die Handschriften, indem sie vorgeben, auf eine ältere Vorlage zu verweisen.

In Bild und Text des Lehrgedichts wird auf unterschiedliche Weise versucht, eine gewisse Autornähe zu evozieren. Durch die Verse kann sich der Leser ein imaginäres Bild von Thomasin machen. Dementsprechend versuchen einige Bilder, diese Nähe aufrecht zu erhalten, ohne dabei explizit den Autor darzustellen. Im Laufe der Überlieferung wird der zeitliche Abstand zwischen Thomasin als Autor und den realen Rezipienten immer größer. Details im Bilderzyklus überwinden diese Distanz, sorgen für Authentizität und halten das Werk in den Veränderungen auf der Bildebene dennoch aktuell.