

VIII Der ›Bilderzyklus‹ – Konzept in Einzelbild und Bilderreihe

Die 120 Motive des ›Welschen Gastes‹ ergeben aneinandergereiht keine kontinuierliche Erzählung. Die Bezeichnungen »Bilderkreis«¹ oder »Bilderzyklus«² versuchen, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Motive innerhalb des gesamten Werkes zu erfassen, doch wirken sie im Vergleich mit anderen Illustrationszyklen nicht unbedingt passend. Dennoch scheint die Bezeichnung als ›Bilderzyklus‹ in gewisser Weise angemessen, da sich so die konzeptionelle Verbundenheit der Motive im Werk herausstellen lässt.

Alle Motive des ›Welschen Gastes‹ haben ihren inhaltlichen Ausgangspunkt im Text des Lehrgedichts oder können auf diesen bezogen werden. Die Methode der Textillustration erscheint dabei auf den ersten Blick assoziativ: der Text gibt das Stichwort, korrelierend dazu entsteht das Bild und schließt sich diesem an.³ Nicht immer beziehen sich die Bilder dabei auf eine klar abgrenzbare Anzahl von Versen.⁴ Die Darstellung kann auf ganze Passagen des Textes Bezug nehmen,⁵ aber auch auf einzelne Wörter und Metaphern (Motiv 44).⁶ Der größte Anteil an Motiven beschränkt sich auf Textstellen der ersten vier Bücher des Werkes und umfasst gemäß der rekonstruierten Zählung von 120 Motiven insgesamt 99 der 120 Motive. Die restlichen 21 Motive verteilen sich auf die Bücher 5–10. Diese Verteilung wird in der Literatur sowohl als »willkürlich«⁷ als auch als »sinnvolles Ganzes«⁸ bewertet.

Dieses Kapitel wird die Visualisierungsstrategien sowohl auf der Einzelbildenebene als auch in der Zusammenschau aller Motive untersuchen. Dabei wird der Frage nach der Beziehung von Text und Motiv und dem ursprünglichen Konzept der Bebilderung einerseits sowie der Auswahl und Anordnung der Motive andererseits nachgegangen. Letztlich stellt sich auch die Frage nach der intendierten Rezeption

1 OECHELHÄUSER 1890.

2 Vgl. u. a. FRÜHMORGEN-VOSS 1975 oder die Aufsätze im Sammelband WENZEL/LECHTER-MANN 2002.

3 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

4 Das zeigen u. a. die nicht immer übereinstimmenden Angaben der korrelierenden Verse zu den einzelnen Motiven von OECHELHÄUSER 1890, VETTER 1974 und KRIES 1984/85, Bd. 4.

5 Beispielsweise stellt das Motiv zwei Figuren, den Wucherer und den Geldnehmer, dar, die einander gegenüberstehen, und knüpft dabei an eine Textpassage von 57 Versen an. In diesen schildert Thomasin die schlechten Eigenschaften und das lasterhafte Verhalten des Wucherers (V. 7023–7080).

6 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

7 OECHELHÄUSER 1890, S. 84: »Auch die äußerliche Verteilung der Bilder ist eine willkürliche und ungleichmäßige«, es gäbe eine »Principlosigkeit in der Auswahl der Bilder«.

8 VETTER 1974, S. 162: »Auch die Auswahl der Darstellungen lässt sich im Wesentlichen doch als ein sinnvolles Ganzes verstehen«.

der bebilderten Handschriften des ›Welschen Gastes‹ und die viel diskutierte Frage nach der Funktion der Bilder.⁹

VIII.1 Vom Abstraktum zum Konkretum: Mikronarrationen im Einzelbild

Die visuelle Umsetzung der Lehren zeigt ein großes Spektrum verschiedener Ausageweisen des Bildes im Verhältnis zum Text.¹⁰ So gibt es Demonstrationszeichnungen (z. B. Motiv 43), abstrakte Darstellungen (z. B. Motiv 75) oder auch szenische Bilder (Motiv 1). Das Spektrum dieser unterschiedlichen Bildmodi steht dabei im Spannungsfeld von Abstraktion und Narration¹¹ – die Grenzen sind teilweise so unscharf, dass es nicht möglich ist, alle 120 Motive zu kategorisieren.¹² Die Motive können sich dabei auch vom Text selbst entfernen und die teilweise sehr abstrakten Lehrinhalte, Appelle und Mahnungen in sinnstiftenden Erzählungen und konkreten Bildern erzählen. Beispielfiguren agieren mit Personifikationen in konkreten Handlungssituationen. Der Bildinhalt selbst nimmt stets Bezug auf die Verse des Lehrgedichts, doch ist die direkte Korrelation nicht immer eindeutig fassbar.

So differieren beispielsweise die Deutungen des Bildinhalts zu Motiv 24, die stark durch das unterschiedliche Verständnis des Text-Bild-Bezugs geprägt werden.¹³ Dieses Motiv zeigt in gleicher Weise, wie der abstrakte Lehrinhalt in ein konkretes Handlungsbild überführt wird und wie solche Mikronarrationen entstehen können. »In freiem Anschluss an Vers 1056ff. ist dargestellt, welchen verschiedenen Einflüssen die Jugend ausgesetzt ist.«,¹⁴ beschreibt Oechelhäuser die Miniatur zu Motiv 24 und den für ihn nicht deutlich fassbaren Bezug zu den Versen Thomassins. In der Folgezeit ordnet die Forschung dem Bild drei Verse zu:

9 Die unterschiedliche Sicht der Forschung auf die Funktion der Bilder ist in Kap. II.4.5 zusammengefasst.

10 Vgl. LERCHNER 2002.

11 Ebd., S. 74.

12 Einen Versuch einer kategorischen Einteilung der Motive unternimmt KRIES 1984/85, S. 8. Für ihn gibt es drei Darstellungstypen, die »der Kompositionsweise des Textes entspricht« und der »der weitaus größte Teil aller Darstellungen folgt«. Typ 1 verhandelt die direkte Konfrontation zweier personifizierter Kräfte, Mächte oder Denkweisen. Typ 2 zeigt eine Person, die zwischen zwei kontrastierenden, opponierenden Personen oder Gruppen. Typ 3 stellt die Entwicklung eines Bedeutungszusammenhangs oder sinnvollen Handlungsvorgangs dar. Nicht immer wird erkenntlich, warum welches Motiv einem Darstellungstyp zugeordnet wird (z. B. Motiv 43) oder keinem Darstellungstyp entspricht (z. B. Motiv 74). Das liegt mitunter daran, dass auf semantischer und zugleich intentionaler Ebene bei Kries unterschieden wird. Dabei ist es unerheblich, ob das Motiv szenisch oder schematisch aufgebaut ist.

13 Ebenfalls erläutert und mit Abbildungen versehen wird das Motiv 24 auch in Kap. V, Abb. 38 und 39.

14 OECHELHÄUSER 1890, S. 24.

*kint, lât iuch niht an trâkeit
und volget vrumer liute lêre,
des komt ir ze grôzer êre.
(V. 1056–1058)*

Kinder, lasst euch nicht mit der Trägheit ein
und folgt der Lehre tüchtiger Menschen!
So werdet ihr große Ehre erlangen.
(Übersetzung nach WILLMS 2004)

Die abstrakte Verhaltensregel wird nun in Motiv 24 in ein Handlungsbild überführt: In der Handschrift G findet sich die Miniatur nach den korrelierenden Versen des Lehrgedichts in die Textspalte eingerückt. Sie umfasst acht ausgesparte Schriftzeilen und zeigt insgesamt sechs Figuren in Interaktion miteinander (Abb. 38). Die Darstellung und Komposition der Figuren ergibt für Oechelhäuser in der überlieferten Art und Weise »keinen Sinn« und er vermutet eine Verwechslung der Schriftbänder, die so schon in der »Originalhandschrift« vorhanden gewesen sein müsse.¹⁵ Auch die Beschreibungen dieses Motivs von Vetter und Kries stimmen nicht überein, stattdessen wird die Illustration von den Autoren in unterschiedlicher Weise interpretiert.¹⁶ Während Oechelhäuser die beiden weiblichen Personen am rechten Rand der Szene als streitende Weiber und die unbetitelten Personen in der Mitte der Szene als den Gegensatz zur Trägheit deutet,¹⁷ versuchen Kries und Vetter, einen stärkeren Bezug zu den Versen herzustellen. Kries versteht den Sinn des Motivs als verbildlichte Mahnung, dass der »junge Mann sich nicht der Trägheit hingeben, sondern der Lehre und dem Beispiel ›frumer liute‹ folgen [solle], die ihn zu Tüchtigkeit und zu wahrer Ehre bringen«.¹⁸ Vetter versteht die Handlung im Bild in ähnlicher Weise. Dennoch analysieren beide Autoren die innerbildliche Struktur bzw. die dargestellten Figuren auf verschiedene Weise, wie im Folgenden noch erläutert wird.

Auf den ersten Blick wirkt die kolorierte Federzeichnung in Handschrift G einfach: die Figuren, die nicht eindeutig dem weiblichen oder männlichen Geschlecht zugeordnet werden können – alle blond mit ähnlicher gewellter Frisur –, wirken stereotyp. Außer einer einfachen Sitzbank sind keine weiteren Objekte oder Attribute dargestellt. Durch eine schwebende Person, die ihrer Körperhaltung nach zu sitzen scheint, wirkt das Bild gar unvollendet. Und doch neigt der Betrachter dazu, es lesen zu wollen – vielleicht sogar lesen zu müssen, um es zu verstehen. Denn

15 Ebd. S. 25.

16 Motiv 24 ist kein Einzelfall. Es kommt häufiger vor, dass Oechelhäusers Bildinterpretation durch die Analyse von Kries revidiert wird. Das liegt mit großer Wahrscheinlichkeit an der hervorragenden Textkenntnis von Kries.

17 OECHELHÄUSER 1890, S. 24.

18 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 65.

betrachtet man die Miniatur genauer, wirkt sie sehr lebendig: Jede einzelne Figur hält ein eigenes Schriftband, zwei Figuren haben zusätzliche Beschriftungen, jede gestikuliert, ist in ihrer Körperhaltung unterschiedlich in Szene gesetzt, beugt sich leicht, dreht sich, sitzt oder steht. Figuren betrachten einander, halten Blickkontakt, wenden sich ab, wenden sich zu, stehen gedrängt beieinander, berühren sich oder versuchen dies.

Noch expressiver in Mimik und Gestik wirkt dieses Motiv in der ältesten überlieferten Handschrift A (Abb. 39). Besonders die Figur am linken Bildrand im herausstechend roten Gewand scheint die Person vor sich mit ihrem ganzen Körper zurückzuhalten: Mit langem Hals und geöffnetem Mund umschlingt sie die Beine mit beiden Armen. Sie steht nicht, sondern hat in ihrer Haltung den Schwerpunkt so verlagert, dass sie mit maximaler Kraft die Person am Gehen hindert. Auch die übrigen Figuren in blauen und grünen Gewändern strecken die Arme einander entgegen, berühren und halten sich – dies in einer deutlich gemäßigeren, freundlich wirkenden Form. Die Miniatur steht um 90 Grad zum Text gedreht am Seitenrand und erstreckt sich über 18 Verse. Somit ist die Verankerung zu den bildkorrelierenden Versen eher lose und erschließt sich dem Rezipienten nicht wie in der Handschrift G automatisch im Lesefluss. Textkenntnis und Bildbetrachtung reichen für eine Deutung des Bildinhalts nicht aus. Neben den ausdrucksstarken Figurenkonstellationen enthält die Miniatur selbst viel Schrift, die gelesen werden will. Die Bildtexte, die nicht den Haupttext wiedergeben, bezeichnen die Figuren und verleihen ihnen eine Stimme. In Motiv 24 sind drei der sechs Figuren durch Beischriften benannt: links die »Trägheit« und rechts die »Tüchtigkeit« und »Ehre«.¹⁹ In diesem Fall handelt es sich um personifizierte Tugenden, welche dem Bildprogramm einen Rahmen geben.²⁰ Die mittleren drei Figuren bleiben in einem Großteil der überlieferten Handschriften unbeschriftet.²¹ Die Spruchbänder ermöglichen den Figuren eine direkte Kommunikation miteinander.

Liest man die mittelalterliche Federzeichnung wie einen modernen Comic, ergibt sich links beginnend ein Dialog. Die Trägheit spricht in Handschrift A: »Du gehst nicht dorthin!« Die von ihr zurückgehaltene Person bittet die ihr gegenüberstehende

19 In Handschrift G liegt die Vermutung nahe, dass die Beischrift der Trägheit beim Kopierprozess fälschlicherweise in das Spruchband der *tracheit* gerutscht ist, *frumcheit* und *Êre* sind deutlich über den Köpfen der entsprechenden Figuren geschrieben. In Handschrift A wiederum ist die Trägheit mit einer Beischrift über ihrem Kopf klar gekennzeichnet. Bei genauer Prüfung der Originalhandschrift zeigt sich, dass auch die Beischriften zur Tüchtigkeit und Ehre vorhanden gewesen sein dürften (bisher wurde dies lediglich für die Vergleichshandschriften für A rekonstruiert, dazu: VETTER 1974, S. 91). Unglücklich am unteren Seitenrand geschrieben, scheint die Tinte durch häufiges Blättern stark verblasst. Ansätze dieser Abnutzungsspuren werden bereits an den Köpfen der Tugenden deutlich.

20 WANDHOFF 2002, S. 112.

21 Die Ausnahme bildet die Handschrift H. Hier sind alle Personen mit einer Beischrift versehen. Dieser Drang, die Figuren zu benennen, auch wenn sie in den älteren Überlieferungen einheitlich unbetitelt sind, zeigt sich des Öfteren in der Berliner Handschrift.

um Hilfe: »Hilf mir von hier weg!« Diese blickt den Festgehaltenen an und ermutigt ihn: »Sei zuversichtlich und vertraue mir«. Vetter benennt die Figur in Handschrift A als die Personifikation der »Lehre ›frumer leute«.²² Kries bezeichnet sie ebenfalls als die »frumen liute«.²³ Der Plural des Textes veranlasst ihn, auch die folgende Figur, die von Vetter und Wandhoff als zweiter Jüngling verstanden wird, in diese Gruppe der tüchtigen Leute zu zählen. Kompositorisch bilden für Oechelhäuser sowie Vetter und Kries diese drei Figuren eine erste szenische Gruppe. Danach folgt eine weitere Dialoggruppe, in Handschrift G mit einem deutlich markierten Abstand und in Handschrift A mit Überleitung durch eine Drehfigur. Die erste Figur dieser Gruppe streckt die Arme aus und spricht: »Nimm mich auf, ich bin gekommen«. Die zwei Tugenden sind dieser zweiten bittenden Figur zugewandt und begrüßen sie. So spricht die Tüchtigkeit: »Sei willkommen«, und die Ehre fordert sogleich: »Lass ihn her zu mir!« Diese zweite Gruppe, von Oechelhäuser und Vetter auch als solche beschrieben,²⁴ unterteilt Kries anhand der Dialoge, in denen eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Adressaten und der Deutung der Figuren selbst herrscht, ein weiteres Mal, so dass er eine Dreiteilung der Szene skizziert.²⁵ Durch das Lesen der Spruchbänder bekommt das Motiv im Bildprogramm eine zeitliche Abfolge. Für Heiko Wandhoff entstehen zwei Sequenzen, die zwei Phasen eines Prozesses wiedergeben. Der Appell Thomasins an die jungen Leute werde als »Lernprozeß mit zeitlicher Binnengliederung« dargestellt.²⁶ Der Text der Verhaltenslehre Thomasins sei trocken und nüchtern, beschreiben sowohl Frühmorgen-Voss als auch Curשמann.²⁷ Zwar demonstrierte der Autor seine Lehren anhand von Aneinanderreihungen verschiedener Beispiele, doch diene dieses der Wiederholung des Stoffes. Er zeige mittels textlicher Gleichnisse die Vernünftigkeit und Plausibilität seiner Lehren.²⁸ Das Traktat selbst kommt fast ohne eigene Dialoge aus – erst die Bilder setzen die Maxime des Textes in Handlungen um, in denen die Figuren miteinander sprechen.²⁹ Die meisten der Motive im »Welschen Gast« zeigen solche Handlungsbilder, die zur Visualisierungsstrategie des Werkes gehören.

Wie Kries beobachtet, weist der größte Teil der Darstellungen ein mehrteiliges Bildprogramm auf, das bis hin zu kettenartigen, mehrgliedrigen Bildern führe.³⁰ Nicht immer bedeutet dies, dass auch mehrere Szenen abgebildet sind, doch die

22 VETTER 1974, S. 91.

23 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 65.

24 OECHELHÄUSER 1890, S. 24; VETTER 1974, S. 91.

25 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 64f. Wandhoff kritisiert in seinem Aufsatz zu Recht, dass Kries zwei der mittleren Figuren zu *exempla* der *frumen liute* zusammenzieht. Der entscheidende Fehler liege in der Zuordnung der Spruchbänder, WANDHOFF 2002, S. 113, Anm. 31.

26 Ebd., S. 114.

27 FRÜHMORGEN-VOSS 1975, S. 41; CURSCHMANN 1999, S. 427.

28 SCHÜPPERT 1996, S. 7–28.

29 CURSCHMANN 2002, S. 16.

30 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 8.

miteinander agierenden Figuren generieren oftmals kleine Binnenszenen. Wie am Fallbeispiel des Motivs 24 deutlich geworden ist, setzt der Übergang vom Text in ein solches Handlungsbild nicht selten dort an, wo sich der Text am abstraktesten gibt. Um das Illustrationskonzept und die Funktionsweise des Bilderzyklus zu verstehen, muss der Aspekt einer *narratio* im Bild untersucht werden. Denn gerade in komplexeren Bildprogrammen, die über die abstrakt gehaltenen Verse hinausgehend eine Geschichte erzählen, war es notwendig, Konzepte zu entwickeln, die das Verstehen des Bildes ermöglichen. Wie konnte das Bild vom Betrachter »gelesen« werden?

Der Begriff der Narration bezeichnet eigentlich eine mündliche oder schriftliche Erzählung oder einen Bericht. Gebräuchlich ist er vor allem in der Literaturwissenschaft; spätestens seit Lessing wurde die *narratio* im kunstgeschichtlichen Diskurs nicht mehr beachtet, ihre Existenz gar abgelehnt. Lessing verglich in seiner 1766 gedruckten kunsttheoretischen Schrift ›Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie‹, die Dichtung mit der bildenden Kunst. Der größte Mangel der bildenden Kunst sei, dass sie keine Handlung darstelle und somit nicht erzählen könne.³¹ In der Folge wurde Schrift und Bild im weitesten Sinne systematisch voneinander abgegrenzt,³² die Untersuchung von Erzählstrukturen war der Philologie vorbehalten. Der bildenden Kunst und vor allem der Malerei wird in Lessing-scher Tradition immer wieder eine »synchrone Zustandhaftigkeit« nachgesagt,³³ während Literatur ein Nacheinander zum Ausdruck bringen kann. Durch Arbeiten von Kemp und Suckale wird das Problem der Narration dann doch in der Kunstgeschichte thematisiert.³⁴ Wie Kemp an Beispielen der christlichen Kunst zeigt, kann sich der Modus des Narrativen in Einzelbildern oder Zyklen organisieren.³⁵ Für Lerchner bildet die These Kemps eine Grundlage zur Analyse der »Narration im Bild« in ihrem gleichnamigen Aufsatz.³⁶ Dabei untersucht sie die Bilder des ›Welschen Gastes‹ exemplarisch auf szenische Elemente.³⁷

31 ›Laokoon‹, Kap. 11. Für Lessing besteht die Erzählung aus einer Zeitfolge und diese »ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers« ist.

32 BIHRER 1997, S. 366.

33 TITZMANN 1990, S. 379.

34 KEMP 1996; SUCKALE 1990. Weitere Literatur zur ›Erzählforschung‹ und erzählenden Bildern (in Auswahl): PANOFKY 1926; CLAUSBERG 1986.

35 KEMP 1994, S. 46.

36 LERCHNER 2002.

37 Leider stützt Lerchner einen Großteil ihrer Ergebnisse auf ihre noch nicht publizierte Habilitationsschrift, so dass die Argumentation anhand einiger ganz unterschiedlicher und sehr knapp beschriebener Beispiele aus den Bildern des ›Welschen Gastes‹ nicht vollends verständlich ist. Zwar versucht sie, das Spektrum unterschiedlicher Darstellungsmodi herauszuarbeiten, doch werden von ihr gebildete Kategorien »Schemabilder wie Himmels- und Höllenstiege, Demonstrationszeichnungen, wie das Elemente-Bild, die Schlußbilder und das Artes-Bild als Sammelbilder« außer den letztgenannten nicht weiter erörtert oder vorgestellt (LERCHNER 2002, S. 69f.). Der Versuch, diese Lehrillustration als »Neuschöpfung der deutschen Überlieferung«, die sie dem »Rollenstil« zuordnet, in die Traditionen der seit der Antike gepflegten Lehrillustrationen im Allgemeinen und dem allegorischen Epos, der

Das Bildprogramm insgesamt ist nicht als narrativ zu kennzeichnen, da es nicht nur einen Bildtypus, den des szenischen Handlungsbildes, verwendet. Das szenische Handlungsbild ist definiert durch die Auswahl von Bildprotagonisten, die in Kongruenz zum Text, meist handelnd – eben in einer Szene – vorgeführt werden.³⁸

Wie bereits angesprochenen, fügen sich die Bilder im ›Welschen Gast‹ nicht zu einem Bilderzyklus oder einer Bilderreihe, auch wenn die Auswahl der Motive bemerkenswert konstant bleibt. Spricht man von einer *narratio* im Zusammenhang mit den Bildern, so ist die Ebene des Einzelbildes gemeint. Neben der innerbildlichen Struktur spielt der Textbezug bei Thomasin eine entscheidende Rolle. Als Ausgangspunkt eines jeden Motivs ist immer der Text des Lehrgedichts anzusehen. Tino Licht sieht bei der Umsetzung des Bilderzyklus im ›Welschen Gast‹ teilweise einen »erheblichen Abstand zum Wortlaut des Textes« und eben nur die Veranschaulichung seiner Essenz.³⁹ Die Interpretation des Dargestellten ist stark durch die Lektüre des Textes geprägt, doch aufbauend auf dessen Essenz können die Bilder in einer gewissen Eigenständigkeit Beispielgeschichten erzählen.⁴⁰ Besonders über ikonographische Versatzstücke eröffnet das Bild gegenüber dem Text neue Assoziationskontexte, die wiederum in der Rezeption das Textverständnis mitbestimmen können.

Dass die Bilder im ›Welschen Gast‹ nicht nur eine ›synchrone Zustandhaftigkeit‹ wiedergeben, wurde bereits bei der Betrachtung von Motiv 24 und anderen Fallbeispielen in dieser Arbeit deutlich. Die Bilder in ihrem ganz unterschiedlichen Aufbau können Handlungsbilder auf unterschiedliche Weise inszenieren. Diese Form der Erzählung im Bild kann neben dem Verständnis der Funktionsweise des Bilderzyklus auch Hinweise zur Rezeption des Gesamtwerkes geben. War es notwendig, den gesamten Text zu lesen, um sich den Inhalt ins Gedächtnis zu rufen, oder reichte vielleicht auch das anschauende »Lesen«, wie es Nikolaus Henkel als eine Möglichkeit der Rezeption der ›Maria‹-Handschrift von Priester Wernher vorschlägt?⁴¹

Der Bildaufbau, die Figurengestaltung und -positionierung prägen das Verständnis des Bildinhalts. Die Gestik der Figuren ist nicht nur der innerbildlichen

›Psychomachie‹ des Prudentius, im Speziellen, einzuordnen, erscheint vom Ansatz her richtig, wirkt aber durch die Kürze des Textes und der wenigen Argumente als Ergebnis nicht wirklich überzeugend. Vor allem verdeckt diese Vorstellung völlig die historische Dynamik der Weiterentwicklung des Layouts.

38 LERCHNER 2002, S. 69.

39 LICHT 2022, S. 145.

40 VARGA 1990, S. 365 beschreibt den Zusammenhang zwischen Text und einer visuellen Narration. Immer liege ein Text der bildlichen Erzählung zugrunde. Da Bilder diesen nicht unmittelbar erzählten, sondern auf ihn verwiesen, entstehe durch die Entfernung zum Text eine »autonome visuelle *narratio*«.

41 HENKEL 2014, S. 38.

Kommunikation dienlich, vielmehr können Gesten – insbesondere die deiktischen – sowohl ein Motiv strukturieren und zeitliche sowie räumliche Verknüpfungen schaffen als auch das Auge des Betrachters leiten bzw. gezielt die Rezeption steuern. Besonders »durch Spruchbänder wird der Sinnzusammenhang verdeutlicht.«⁴² Das Lesen als Akt fordert eine sukzessive Wahrnehmung des Bildes. Über das Textverständnis der Spruchbänder kann darüber hinaus eine logische Abfolge der Handlungsschritte entstehen.

Die Bilder illustrieren dabei das Lehrgedicht nicht nur, sondern sie lassen die Beispielfiguren mit Personifikationen der Tugenden und Laster oder anderen abstrakten Eigenschaften die Mahnungen und Lehren auch beispielhaft durchleben. Es entstehen ›Mikronarrationen‹ in den Motiven, in denen das Abstrakte des Lehrgedichts in konkreten Handlungsbildern wiedergeben wird.

VIII.2 Bilderreihen

Solche Mikronarrationen gibt es ausschließlich auf der Einzelbildebene. Handlungen werden nicht über mehrere Bilder erzählt. Dennoch weist der Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ Motive auf, die thematisch aufeinander bezogen sein können, ohne dass der Text eine thematische Kontinuität aufweist. Auch über die formale Gestaltung können insbesondere schematische Darstellungen visuell und paradigmatisch in Bezug zueinander gesetzt werden.

Christian Schneider identifizierte im Bilderzyklus bereits Motivinhalte, die sich in Bildserien mit einem thematischen Zusammenhang formieren.⁴³ Er nennt fünf Beispiele solcher Bildserien: die Motive 4–7 (›Kampf der Tugenden gegen die Untugenden‹), die Motive 17–19 (›Umgang mit dem *sin* als tugendhafte Leitung‹), die Motive 25–27 (›Umgang mit der Minne‹), die Motive 42–43 (›kosmologisch-naturkundliches Wissen‹), die Motive 46–50 (›Reichtum‹, ›Armut‹, ›Neid‹ und ›Geiz‹) und die Motive 101–107 (›*Artes liberales*‹).⁴⁴ Diese Bildserien oder -cluster bildeten sich insbesondere dann, wenn die Bildmotive an bereitstehende Motivrepertoires anknüpfen konnten. Die Bilder fokussierten dann mitunter den argumentativen Aufbau eines jeweiligen Textabschnittes.⁴⁵ Bei Schneider nicht weiter ausgearbeitet, bietet dieser Ansatz, den bereits Vetter verfolgte,⁴⁶ einen interessanten Ausgangspunkt für eine Untersuchung diverser Bezüge der Motive untereinander. Besonders auffällig ist die Motivreihung am Anfang und am Ende des Lehrtextes.

42 VETTER 1974, S. 83.

43 SCHNEIDER 2017, S. 212.

44 Ebd., S. 212f.

45 Ebd., S. 213. Schneider nennt als einziges Beispiel für diese These die Motive 101–107, die abgesehen von ihrer inhaltlichen Darstellung nicht weiter analysiert werden.

46 VETTER 1974, S. 162–167.

Ganzseitig illustrierte Blätter bilden einen visuellen Rahmen des Werks.⁴⁷ Diese Einleitungs- und Schlussequenzen – thematisch aneinandergereihte und kompositorisch aufeinander bezogene Motive innerhalb des Bilderzyklus – sollen im Folgenden untersucht werden.

VIII.2.1 Einleitungs- und Schlussbilder

Die Motive 3–8 und 115–120 umschließen als bildlicher Rahmen das eigentliche Lehrgedicht, ohne dabei einen direkten Bezug auf die Verse zu nehmen, wie es in allen anderen Motiven üblich ist. Sieht man diesen bildlichen Rahmen zusammen, entsteht eine übergeordnete Narration ohne direkten Textbezug.⁴⁸ Der *adlucutio* der Feldherrinnen vor den Kämpferinnen schließt sich die Schlacht zu Pferde an; am Schluss erfolgt das Niederlegen der Waffen und eine Siegesfeier der Tugenden, während die Laster in einem Reigen präsentiert werden. Auch für Wenzel bilden die Einleitungs- und Schlussbilder einen programmatischen Rahmen. Das zentrale Thema ›Der Kampf der Tugenden und Laster‹ wird veranschaulicht und am Ende dazu zeigt der Sieg der Tugenden das angestrebte Ziel des didaktischen Werkes.⁴⁹

Diese Einleitungs- und Schlussbilder werden zumeist auf ihre »Echtheit« bzw. Ursprünglichkeit untersucht. Unberücksichtigt blieben dabei sowohl die Funktion im Bilderzyklus als auch ihre ikonographischen Vorlagen, die erstmals von Schmidt klar eingeordnet und von der Suche nach ›Originalität‹ losgelöst werden.⁵⁰

In acht der erhaltenen Handschriften ist dieser äußere bildliche Rahmen erhalten. Die Handschriften G, a und W tradieren alle Motive.⁵¹ Der Handschrift b fehlen zwei Motive der Schlussbilder (Motiv 118 und Motiv 120) und eines der Einleitungsbilder (Motiv 8), die wahrscheinlich beim Kopieren weggelassen wurden.⁵² Die Handschriften S, D, U und H tradieren einen Teil der Motive, die fehlenden sind möglicherweise auf einen Blattverlust zurückzuführen.⁵³ Nur in den Handschrif-

47 SCHMIDT 2022, S. 103.

48 Ebd.

49 »Das Turnierbild am Anfang und das korrespondierende Festbild am Ende des Werkes bilden derart eine Klammer, die den fortlaufenden Text zusammenfasst, den Kampf der Tugenden und Laster als Zentralthema des Werkes und den Sieg der Tugenden als Ziel einer performativen Rezeption von Text- und Bildprogramm.«, WENZEL 2004, S. 316.

50 SCHMIDT 2022, S. 103.

51 In Handschrift W wurde das Blatt mit den Motiven 3–8 an der falschen Stelle im Codex eingebunden. Das wahrscheinlich ursprünglich vorn positionierte Blatt findet sich nun zwischen den Schlussbildern als fol. 105.

52 Generell zeichnet sich die Bildgestaltung der Handschrift b durch die Reduktion von Bildelementen und Figurengruppen aus.

53 In Handschrift S fehlen die Einleitungsbilder, die Handschrift beginnt erst mit Vers 746 und dem Motiv 17. Der Handschrift D fehlen Motiv 4, Motiv 7 und Motiv 8 zu Beginn. Die Handschrift ist mit einer Bildseite und Motiv 3, Motiv 5 und Motiv 6 erhalten; die Blätter davor

ten E und A ist kein Motiv des bildlichen Rahmens enthalten. Während in E wahrscheinlich die komplette erste und die letzten zwei Lagen fehlen, weist in Handschrift A nichts auf ein ursprüngliches Vorhandensein hin.

In Handschrift G findet sich nach der Prosavorrede auf fol. 7^v eine Bildseite, die vor dem Beginn des Prologs eingeschoben wurde. In einem Bildstreifen am oberen Seitenende schicken die Personifikationen von Tugend und Untugend ihre Kämpferinnen in die Schlacht (Motiv 4). Die Tugend sitzt auf einer Thronbank und fordert vier weitere Personifikationen auf, die Laster zu bekämpfen: *Tribt vz die vntugende!* Beständigkeit, Mäßigung, Recht und Freigiebigkeit stehen, ihre Schilde haltend, in grauen und gelben Rüstungen vor ihr. Spiegelverkehrt zu dieser Szene sitzt am rechten Bildrand die personifizierte Untugend mit charakteristischer Zipfelmütze,⁵⁴ die ihre Kämpferinnen in gleicher Weise anspricht: *weret euch vaste der tugende!* Vor ihr stehen die vier personifizierten Laster Unbeständigkeit, Maßlosigkeit, Unrecht und Kargheit, ebenfalls in grauen und gelben Rüstungen mit ihren Schilden. Die restliche Seite zeigt vier Kämpferpaare zu Pferd (Motive 5–8). Auf einem grauen Schimmel sitzt jeweils eine mit Lanze bewaffnete Tugend und sprengt einem auf einem roten Pferd sitzendem Laster hinterher. Während fast alle Tugenden Helme mit heruntergeklapptem Visier tragen, erkennt man die Gesichter der Laster, die sich ungelentk im Sattel halten und jeweils durch den Stoß in den Rücken zu fallen drohen. Nach diesen Kampfsequenzen beginnt auf der nächsten Seite der Prolog, der durch drei weitere Bilder begleitet wird (fol. 8^v). Neben einer weiteren Schilderung des Tugend- und Lasterkampfes auf exemplifizierender Ebene (Motiv 1) und dem Übergabebild (Motiv 2) ist am unteren Seitenrand eine weitere Reiterszene mit zwei Personifikationen ohne Rüstungen dargestellt (Motiv 3): Die Geschäftigkeit jagt mit erhobener Geißel und den Worten *Vz vz mvzze* hinter der Untätigkeit her. Letztere dreht sich nach hinten zu ihrer Verfolgerin um und spricht: *Owe sol mans nv an mir heben*. Reihenfolge und Platzierung dieser Einleitungsbilder sind in den anderen Handschriften unregelmäßig.⁵⁵

Die Schlussbilder werden nach dem Text des Lehrgedichts und abschließendem rubriziertem Kolophon mit dem Jahresvermerk der Fertigstellung nach einer zusätzlichen Leeseite eingefügt. Die Motive 115–120 thematisieren noch einmal das Verhalten der Protagonisten der Einleitungsbilder. Auf fol. 100^r sind drei gerahmte Miniaturen übereinander angeordnet. Zunächst empfängt die personifizierte Tugend

sind seit 1945 verschollen. Die Schlussbilder der Handschrift fehlen entweder durch einen weiteren Blattverlust oder wurden nicht ausgeführt. In Handschrift U fehlt das Motiv 4 der Einleitungsbilder möglicherweise durch ein verlorengegangenes Blatt. Sowohl das bei Vers 72 abrechende Lehrgedicht als auch die Autopsie der Lagen bestärken die Annahme. Die Schlussbilder fehlen ebenfalls durch Blattverlust. In Handschrift H sind die Einleitungsbilder komplett vorhanden; die Handschrift bricht jedoch nach Motiv 115 ab. Auch hier ist ein Blattverlust oder ein bewusstes Auslassen der Bilder denkbar.

54 Kap. IV.1.1. ›Die Untugend‹.

55 Vgl. KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 50.

ihre Kämpferinnen Beständigkeit, Recht, Mäßigung und Freigiebigkeit (Motiv 115). Die Kämpferinnen der Einleitungsbilder tragen keine Rüstungen mehr und haben ihre Waffen und Schilde niedergelegt. Die Spruchbänder bleiben leer. Dieser Miniatur folgen zwei weitere Bilder, in denen die Kämpferinnen von weiteren Tugenden bewirtet werden. Erst sitzt die Beständigkeit am Tisch, der die Zuversicht und die Wahrheit Speisen bringen (Motiv 116). Darunter sitzt das Recht, das von der Zucht und der Verständigkeit bedient wird (Motiv 117). Diese Bewirtungsszenen werden auf der folgenden Seite um zwei weitere ergänzt, die nebeneinander in der gleichen gelben Rahmung angeordnet sind. Links werden der Mäßigung von der Keuschheit und der Demut Speisen gebracht (Motiv 118); im rechten Bild sitzt die Freigiebigkeit, die von der Liebe und der Treue bewirtet wird (Motiv 119). Unter diesen zwei Szenen folgt ein schematisches Motiv, das den Tanz der Untugenden abbildet (Motiv 120). In einem mittleren, gelbumrandeten Kreis hockt die nackte Untugend mit Zipfelmütze und bläst in ein Instrument. Um sie herum in einem weiteren Kreis stehen sechzehn personifizierte Laster, die sich an den Händen fassen und einen Reigen tanzen. Lüge, Selbstruhm, Unrecht, Trinklust, Raub, Gewalt, Maßlosigkeit, Übermut, Betrugerei, Hurerei, Unbeständigkeit, Gier, Kargheit, Wucher, Neid und Zorn werden alle in unterschiedlichen Gewändern und teilweise durch charakteristische Attribute dargestellt.

Wenzel sieht die Einleitungs- und Schlussbilder, die eine Innovationsstufe GS* aufdecken, als wichtigste Veränderung innerhalb der bildlichen Überlieferung.⁵⁶ Auch Schmidt unterscheidet zwei Fassungen des Bilderzyklus, die sich zwar nicht grundlegend in der Ikonographie der einzelnen Illustrationen, wohl aber in der »Makrostruktur« unterscheiden.⁵⁷ Diese Struktur deklariere damit »visuell und in schlagkräftiger Verdichtung des Kampf der Tugenden gegen die Laster, die *Psychomachie*, als Generalthema des Werks«. ⁵⁸ Weiter kann Schmidt eine Reihe von Parallelen im Aufbau des Bilderzyklus des ›Welschen Gastes‹ und den bebilderten ›Psychomachie‹-Handschriften feststellen. So beginnt der ›Welsche Gast‹ ähnlich der Berner Prudentius-Handschrift mit einer Kampfszene. Wie in der ›Psychomachie‹ folgt den Kampfsequenzen ein Bild mit einer Art Autodarstellung bzw. Erzählerfigur, die auch als ›Dichter‹ gedeutet wird,⁵⁹ sowie das Dedikationsbild mit dem Boten, der das Werk überbringt.

Das ursprüngliche Konzept des Bilderzyklus hatte wahrscheinlich viele Parallelen zu den bebilderten ›Psychomachie‹-Handschriften. So weist speziell die Figurengestaltung in den älteren erhaltenen Handschriften eine gewisse Nähe zur Ikonographie der Laster des Prudentius auf.⁶⁰ Anhand der Figurengestaltung und ihrer Ikonographie wird deutlich, wie eng die Handschriften A und G zusammenhängen

56 WENZEL 2002a, S. 85.

57 SCHMIDT 2022, S. 102.

58 Ebd., S. 16.

59 Vgl. Kap. VII.2.

60 Vgl. Kap. V.1.1.

bzw. wie sich beide noch an diesem Gestaltungskonzept orientieren. Charakteristika der einzelnen Laster werden innerhalb der jeweiligen Handschrift nicht stringent eingesetzt, doch zeigen die Bilder der Handschriften trotz stilistischer Unterschiede einen hohen Grad an Ähnlichkeit. Die Personifikationen der Untugend, der Kargheit, der Lüge und der Ruhmsucht können durch ihre äußere Erscheinung und teilweise durch Attribute identifiziert werden. Diese werden in Handschrift G im Tanz der Laster aufgegriffen. Die Lüge wird mit charakteristischem spitzem Hut, der Selbstruhm nackt, die Untugend ebenfalls nackt und mit Zipfelmütze und die Kargheit mit Haube und Geldbeutel dargestellt.

Das Gestaltungskonzept der Figuren, das besonders in Handschrift A eine große Ähnlichkeit zur Darstellungstradition der ›Psychomachie‹ aufweist, manifestiert sich in einschlägiger Weise in Motiv 120 der Handschrift G. Diese Beobachtung muss als Anlass gesehen werden, die These von einer ›Bildredaktion‹ in einer zweiten Fassung des ›Welschen Gastes‹ zu überdenken.⁶¹ In der neuen Redaktion der Bilder wäre das ursprüngliche Gestaltungskonzept exakt übernommen und der Motivkanon nur durch die Einleitungs- und Schlussbilder ergänzt worden. Die These einer Bildredaktion GS* würde ebenfalls voraussetzen, dass die Handschrift D durch eine zweite Vorlage in den Bildern beeinflusst worden wäre, denn diese folgt dem Überlieferungszweig A* und hätte somit eine Vorlage ohne eine Bildredaktion. Eine Kontamination für den Text der Handschrift kann zwar belegt werden, doch wäre dies einer der wenigen Belege für eine Kontamination der Bilder.⁶² Angesichts dieser Beobachtungen kann angenommen werden, dass die Einleitungs- und Schlussbilder bereits zum ursprünglichen Konzept gehörten und lediglich in Handschrift A fehlen. Bumke vermutet bereits, dass die Kopisten der Handschrift A sowohl den Text als auch den Bilderzyklus um das Prosavorwort gekürzt haben könnten,⁶³ wodurch die Einleitungs- und Schlussbilder in der ältesten erhaltenen Handschrift fehlen.

Die Untersuchung des bildlichen Rahmens zeigt, dass die Bebilderung der Lehrhandschrift keineswegs ausnahmslos assoziativ erfolgte. Sowohl die den Text einrahmende und bildlich geschlossene Erzählstruktur dieser Motive als auch die hohe Anlehnung an die Illustrationsstrategien der ›Psychomachie‹-Handschriften und die ikonographische Nähe zu ihnen spricht für ein geplantes Vorgehen des Bilderzyklus-Konzepteurs.

61 Dazu vertiefend: Kap. IX.2.1.

62 Vgl. dazu Kap. IX.2.1.c.

63 BUMKE 1987, S. 15f.

VIII.2.2 Thematische Reihen

Neben diesen konzeptionell angelegten und aufeinander bezogenen Einleitungs- und Schlussbildern zeigt sich auch bei der Auswahl der Verse, mit denen ein Motiv korreliert, ein überlegtes Vorgehen. Die Bilderreihen der Motive 17–19 und 25–27 zeigen eine ähnliche Struktur: der Darstellung der übergreifenden Thematik folgen zwei *exempla*. Die erste Motivreihe handelt vom ›Umgang mit dem *sin* als tugendhafte Leitung‹.⁶⁴ In Motiv 17 wird das Zusammenspiel von *sin*, Wille und Werk als drei Personifikationen illustriert. In der vertikalen Ausrichtung wird der *sin*, der Verstand des Menschen, an der Spitze gezeigt – in Handschrift A sogar noch auf einer einfachen Thronbank sitzend. Als »der souveräne Herr über den Willen« versucht er, dessen Aufmerksamkeit zu erlangen, indem er ihn begleitend einer Zeigegeste auffordert: »Sieh her zu mir!« Durch einen Stab, der in Handschrift G als »die Gerte der Verständigkeit« betitelt wird, leitet er den Willen. Einzig der Mensch sei mit dem Verstand ausgezeichnet und unterscheide sich durch diesen vom Tier, schildert Thomasin (V. 351–352). Das tugendhafte Handeln ist bestimmt durch den Willen, der wiederum durch den Verstand geleitet werden soll (V. 747–750). In den folgenden beiden Motiven werden zwei Beispielszenen gezeigt, in denen die Lehre Thomasins zur Anwendung kommt. Motiv 18 stellt den Zwiespalt der Entscheidung dar, den guten oder den schlechten Lehren zu folgen – diese Entscheidung muss durch den Verstand getroffen werden. In Handschrift A auf fol. 13^r steht eine Frau zwischen zwei Ratgebern, die beide nach ihr greifen. Während *Der gut ratgebe* sie am Arm packt und sie mahnt, der guten Lehre zu folgen, versucht *Der ubel ratgebe*, sie ebenfalls zu fassen, und fordert sie auf, *disen tach* ihren eigenen Gelüsten zu folgen. Die unbetitelte schöne Frau beklagt: *ir schone macht ir schande*. Dabei bezieht sie sich wahrscheinlich auf Helena als Beispiel für Frauen mit *vil schoene vnt lvtzel sinne* (Hs. A, V. 826). Die Körperhaltung der Frau zeigt ihre Zerrissenheit, ihr Schwanken zwischen dem guten und dem schlechten Ratgeber, deren ersterer wegen seines energischen Griffs zu dominieren scheint. Thomasin mahnt in den zugehörigen Versen, dass schöne Frauen in besonderem Maße dem schlechten Rat ausgesetzt seien; ihr Verstand, *ir sin*, lasse sie aber richtig wählen. (V. 783–790).

Im darauffolgenden Motiv 19 wird das falsche Verhalten einer Frau dargestellt, die nicht ihrem Verstand, sondern dem Unverstand, der Torheit, folgt. Das Motiv zeigt vier Figuren, die in zwei Gruppen angeordnet sind. Rechts stehen zwei Figuren. Ein junger Mann wird auf die Reize der Frau aufmerksam gemacht und erklärt daraufhin, dass er nun noch mehr Lust hat. Links steht der personifizierte *unsin*, der unterstützend hinter der jungen Frau steht und ihr rät: »Tu es, er ist es wert!« Die Frau, dem Rat folgend, willigt ein und überreicht dem Interessenten in den

64 »[...] die Kennzeichnung des ›Sinns‹ [gibt] als oberste Instanz den Anlaß, an Beispielen die Notwendigkeit seines Gebrauchs bei Weib und Mann zu demonstrieren«, VETTER 1974, S. 162.

Handschriften G, S und Erl sogar eine stilisierte Lilie als Zeichen ihrer Unschuld. Die Schönheit der Dame bewirke laut Thomasin, dass man um sie werbe. Dabei helfe der Unverstand kräftig, indem er die Dame darin motiviere, das zu tun, was sie nicht tun dürfe (V. 877–880). Während die Beispielfigur der schönen Frau in Motiv 18 sich für den guten Rat entscheidet, indem sie auf ihren Verstand hört, folgt sie in Motiv 19 dem Unverstand und handelt unangemessen. Thematisch werden zwei Beispiele in den Bildern gezeigt, in welchen »die schöne Frau« konträr handelt. Der Zwiespalt zwischen der guten Entscheidung durch den Verstand und der schlechten Entscheidung durch die eigenen Gelüste wird demonstriert. Der Verstand muss, wie in Motiv 17 einfürend veranschaulicht, den Willen leiten. Die Auswahl der illustrierten Verse ergibt in der Zusammenstellung eine thematische Reihe, die einen Fokus auf den Lehrinhalt von mehr als 150 Versen setzt.

Einem ähnlichen Prinzip folgt die Bilderreihe der Motive 25–27. In Motiv 25 wird der ›Umgang mit der Minne‹ in zwei kleinen Einzelszenen geschildert, der in unterschiedlicher Weise erfolgen kann.⁶⁵ Während der Tor durch die Liebe nur noch törichter wird, so mahnt Thomasin in den Versen, kann der weise Mann die Liebe im Zaume halten (V. 1179–1188). Die folgenden zwei Motive zeigen zwei *exempla*. Motiv 26 stellt die unbeständige Frau dar, die vier Anwärtern zugleich das Gefühl vermittelt, der Auserwählte zu sein. Motiv 27 zeigt den untreuen Mann, der eine Frau beim gegenseitigen Treueschwur täuscht. Bemerkenswert ist, dass sich bei Motiv 27 der Miniator des Archetyps zugunsten der thematischen Reihung der Bilder vom Text entfernt hat. Die korrelierenden Verse des Motivs warnen vor *valscher liute rede, gebærde, will* (V. 1354–1389). Gesten und freundliche Worte könnten nur zum Schein benutzt werden, um den bösen Willen zu verstecken. Der Illustrator wählt für diese Verse ein weiteres Beispiel im Umgang mit der Minne.⁶⁶ So orientiert sich die Auswahl der Bildmotive an einem übergreifenden Thema, der Minne, und stellt dazu *exempla* dar. Dieses Prinzip kann auf weitere Bilderreihen angewendet werden und erklärt damit die assoziativ wirkende Auswahl; es widerlegt also die Annahme, der Illustrator vergegenwärtige unterschiedliche Textpassagen ohne weitere Zusammenhänge.⁶⁷

Die Motive 57–59 behandeln die Strategie der Machterhaltung eines Herrschers und ihre Vergänglichkeit. In Motiv 57 wird gezeigt, welche Mittel der Mächtige hat, um seine Position zu stärken. Er verspricht dem Bittsteller eine Besserung seiner Situation, gleichzeitig befiehlt er seinem Gefolge, den Bittenden noch schlechter

65 Vetter sieht den Abschluss des Bereiches der Minne in Motiv 28, in welchem sich als letzte Beispielfigur »die aufgeputzte Alte [präsentiert], die der nächsten Generation mit ihren verflissenen Liebschaften imponieren will«, VETTER 1974, S. 162f.

66 Anlass für die Darstellung dieser Beispielszene könnte Thomasins vorausgegangene Schilderung sein, Falschheit könne aus der Liebe das Gegenteil machen (V. 1377). Markant bleibt jedoch, dass dieses Beispiel die Bilderreihe losgelöst von einem direkten Textbezug ergänzt.

67 FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 61.

zu behandeln – damit demonstriert er seine Macht. Wie vergänglich diese Macht ist, dokumentieren die zwei folgenden Motive durch die tragischen Geschichten zweier antiker Helden.⁶⁸ In Motiv 58 wird die Ermordung Caesars dargestellt. Thomasin schildert in den zugehörigen Versen, dass Caesar zwar die halbe Welt unterworfen habe, ihm aber seine Macht nicht geholfen habe: *dâ stuont im niht sîn maht bî / ern würde doch dâ erslagen* (V. 3377–3387). Die Lehre wird in den Höhepunkt der Schilderung, den Akt der Ermordung, überführt und um weitere historische Figuren ergänzt. Die Beischriften charakterisieren die Mörder Caesars, der außer in der Handschrift A textnah als *Julius* betitelt wird, als *Brutus* und *Cassius*.⁶⁹ Im direkten Anschluss beschreibt Thomasin den Tod Hektors, der wie ein Karren tot um seine Stadt geschleift worden sei (V. 3388–3390). Die Miniatur stellt eine burgähnliche Architektur dar, die als Troja betitelt wird. Ein unbetitelter Reiter ohne Rüstung⁷⁰ schleift den in einen Schuppenpanzer gekleideten Hektor hinter seinem Pferd her. Obwohl die gesamte Illustrierung des ›Welschen Gastes‹ kein besonderes Interesse an historischen Szenen aufweist,⁷¹ werden diese beiden Darstellungen als *exempla* der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit der menschlichen Macht genutzt.⁷²

Besonders die in Handschrift D hinzugefügten Bilder veranschaulichen den Umgang mit dem Konzept und dem Interesse an bildlichen Reihen des Kopisten. Die ›Zusatzillustrationen‹ auf fol. 23^v erweitern die Darstellung des Motivs 44 um zwei weitere kleine Szenen; dem Motiv 45 wird im direkten Anschluss ohne Zwischenraum eine weitere gerahmte Miniatur hinzugefügt. Im 3. Buch beschreibt Thomasin ausführlich das Laster der *unstaete* in all seinen Facetten. Ein Thema ist dabei die Ordnung der Welt, in welcher jeder Mensch, jedes Tier und jedes Ding einen festen Platz hat. Wird diese Ordnung verlassen, so ist das *ein grôz unstaetekeit* (V. 2638). Während zuvor im 2. Buch Motiv 42 mit modellhaftem Charakter die Ordnung des Kosmos mit der Erde als Mittelpunkt zeigt und Motiv 43 schematisch die Elemente mit ihren Eigenschaften und Verbindungen darstellt, behandeln die Motive 44 und 45 Negativbeispiele der verkehrten, der falsch- oder ungeordneten Welt.⁷³ Motiv 44 zeigt die Unbeständigkeit des Menschen, der seinen Platz verlassen hat bzw. mit einem anderen tauschen will. Motiv 45 illustriert die *unstaete* des Menschen, die von Thomasin hypothetisch auf das Tierreich übertragen wird.⁷⁴ Die

68 Zusammen mit Alexander, den Thomasin zuvor nennt, waren Caesar und Hektor antike Helden, die dem Mittelalter als Sinnbild ritterlicher Tugend und Tapferkeit galten, LERCHNER 2002, S. 72, Anm. 34.

69 Oechelhäuser schließt auf einen »in der alten Geschichte gut bewandert[en]« Illustrator des Originals, OECHELHÄUSER 1890, S. 39.

70 Achill dürfte gemeint sein, VETTER 1974, S. 108; KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 95.

71 LERCHNER 2002, S. 72. Neben diesen zwei Motiven zeigt einzig die Motivgruppe der *artes liberales* weitere historische Figuren. Sonstige Nennungen Thomasins beispielsweise von Alexander oder Hannibal werden nicht illustriert.

72 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 94f.

73 Die Motive 44 und 45 werden ausführlicher in Kap. V.3. diskutiert.

74 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 82.

Bilder beziehen sich auf äußerst kurze Textabschnitte und greifen dabei die Vergleiche Thomasins fast wörtlich auf.⁷⁵ Die zusätzlichen Bilder der Handschrift D beziehen sich ebenfalls auf Verse Thomasins und ergänzen die Reihe zur ›verkehrten Welt‹. Zum einen verdeutlichen diese die Originalität der Handschrift D,⁷⁶ zum anderen zeigen sie aber auch eine durchdachte Erweiterung der Bilderreihe. Die Unbeständigkeit der Menschen wird durch den Kopisten um zwei weitere kleine Beispielszenen ergänzt: Bauer und Knecht beneiden sich gegenseitig um ihr Leben, ebenso wie Kaufmann und Handwerker. Die Szene mit Kaufmann und Handwerker, im Bild als Schmied dargestellt, findet ihren Ursprung im Lehrgedicht (V. 2645–2660). Hingegen scheint die weitere Zusatzszene mit Bauer und Knecht der Phantasie des Kopisten entsprungen zu sein, denn dieses Beispiel schildert Thomasin in seinen Versen nicht. Es bildet vielmehr eine weitere Beispielszene aus der erfahrbaren Welt der alltäglichen Arbeit und ergänzt textfern das Cluster der Bilder. Unter der Szene des Rollentausches von Hund und Ochsen des Motivs 45 schließt ein weiteres zusätzliches Bild an, das eine Fabel referiert.⁷⁷ Der Illustrator greift Verse des Lehrgedichts auf (V. 2670–2672), die sich dem übergeordneten Thema der ›verkehrten Welt‹ anschließen, und demonstriert der Illustrationsstruktur folgend anhand eines weiteren Beispiels die Pervertiertheit der Gesellschaft. Durch die Erwähnung des Affen im Text (*wan der aff sich niht enschampt / ern welle haben alliu ampt*, Hs. D, V. 2671–2672) wird eine ikonographische Tradition aufgerufen, für die mit dem Bild ›der Affe beim Barbier‹ ein neues Bild gefunden wird.⁷⁸ Diese Zusatzillustrationen der Handschrift D seien selbstständig hinzugefügt, bemerkt Kries.⁷⁹ Dass diese Erweiterung der Bilderreihe ein Zusatz des Künstlers der Handschrift ist, belegt die Anordnung der Miniaturen. Besonders ›Der Affe beim Barbier‹, am unteren Seitenrand platziert, war bei der Einteilung der Seite im Layout nicht eingeplant.⁸⁰ Folglich war das Bild weder Bestandteil der Vorlage noch konzeptionell vorgesehen.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich bei der Darstellung des Motivs 113 in Handschrift S. Das Motiv thematisiert den ›unwilligen Geber‹, der in einer der jüngsten Überlieferungszeugen in drei unterschiedlichen Szenen gezeigt wird. In der ersten Darstellung auf fol. 94^r fordert die personifizierte Freigiebigkeit einen Mann auf, fröhlich zu geben, doch der Mann rauft sich die Haare und bereut sein Handeln. In den korrelierenden Versen erklärt Thomasin, dass das richtige Geben gerne geschieht (14.317–14.324). Das Motiv, das in ähnlicher Darstellungsweise auch in

75 LERCHNER 2002, S. 73f.

76 KÜHN 2002, S. 206.

77 Vgl. zur Fabel ›der Affe beim Barbier‹ in der Handschrift D des ›Welschen Gastes‹ KÜHN 2002, S. 205–207.

78 Ebd., S. 206.

79 KRIES 1984/85, Bd. 1, S. 62.

80 Oechelhäuser schlussfolgert, dass diese Darstellung ›des Affen beim Barbier‹ »freilich erst nachträglich und von anderer Hand« sei; die Erweiterung des Motivs 44 umschreibt er jedoch als Erweiterung des Kopisten aus eigenem Antrieb, OECHELHÄUSER 1890, S. 34.

den Handschriften A und D ein negatives Beispiel eines Gebers veranschaulicht, fehlt in allen übrigen Handschriften. In S wird es begleitet von zwei weiteren Darstellungen, die das rechte Geben veranschaulichten. Thomasin erklärt, wer geben wolle, der solle nicht zu lange zögern und sich bitten lassen (V. 14.259–14.262). In dem nur in Handschrift S dargestellten Motiv 124 fordert die Freigiebigkeit den mittleren Mann auf, schnell zu geben, was dieser befolgt. Eine dritte Miniatur auf fol. 94^v schließt die kleine Bildfolge über das Geben ab. Hier wird nun ein thronender Geiziger zwischen der Freigiebigkeit und dem Armen gezeigt. Wieder fordert die Freigiebigkeit zum Schenken auf, der geizige Mann ist allerdings unzufrieden mit seinem Handeln. Der arme Mann gelobt, die Gabe gut zu verwenden. Die Miniatur ist eingefügt im Anschluss an die Verse des Lehrgedichts, in denen Thomasin weiter über das rechte Geben erzählt. Die drei Bilder beschäftigen sich nicht nur thematisch mit dem gleichen Inhalt, sie sind auch kompositorisch ähnlich aufgebaut. Dreimal wird ein Geber beim Schenken zwischen dem Empfänger und der personifizierten Freigiebigkeit dargestellt. Kries kann eine »Echtheit der Bilder«, also ein Vorhandensein im ursprünglichen Konzept des Werkes, nicht ausschließen.⁸¹ Sie könnten in A und D übersehen und im Überlieferungszweig der Handschrift G durch einen Textverlust an eben jener Stelle nicht weiter tradiert worden sein. Diese Redundanz des Bildinhalts wäre dabei eine Ausnahme im Konzept. Dementsprechend ist eine nachträgliche Ergänzung nicht auszuschließen.

Kleine thematische Reihen der Motive verdeutlichen, dass es sich keineswegs um eine willkürliche Auswahl der bebilderten Verse handelte. Zugunsten solcher Bilderreihen wurden bestimmte *exempla* des Textes zu einem übergeordneten Thema ausgewählt und ins Bild überführt. Die Zusatzmotive in Handschrift D und S zeugen von einem besonderen Interesse an bestimmten inhaltlichen Themen des Lehrgedichts und am Ergänzen solcher Bilderreihen.

VIII.2.3 Paradigmatische Verknüpfungen durch den Bildaufbau

Neben diesen kleinen thematischen Bilderreihen werden Motive auch paradigmatisch miteinander verbunden. Eine solche Verknüpfung über die Komposition der Bilder zeigen beispielsweise die schematischen Motive 42, 86 und 87. Auf fol. 35^v der Handschrift A wird die Erde als der Mittelpunkt des Universums abgebildet. Das seit der Antike verbreitete, geozentrische Weltbild, das erst mit Nikolaus Kopernikus († 1543) ernsthaft angezweifelt wurde, wird im Querschnitt dargestellt (Abb. 93a). In der Mitte steht die Erde, die von sieben kreisrunden Sphären in Rot, Blau und Grün umgeben wird. Auf den Planetenbahnen wird an unterschiedlicher Position je ein Stern eingezeichnet. Die äußere Linie wird mit einem Kranz aus Sternen besetzt. Diese schematische Darstellung korreliert mit der Beständigkeit und

81 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 146.

der Ordnung der Welt, die Thomasin unter anderem anhand des Planetensystems erklärt (Verse 2225–2232). So habe jeder Planet seine Kreisbahn, die er nicht verlasse. Handschrift G zeigt auf fol. 22^r das gleiche Motiv weniger farbig, dafür aber beschriftet. Lediglich der farblich abgesetzte grüne Mittelpunkt bleibt unbetitelt; danach folgen eine rote Sphäre, die als Feuer bezeichnet wird, und die Planetenbahnen von *mercurius*, *luna*, *venus*, *mars*, *sol*, *iupiter* und *saturnus*. Auch die übrigen Darstellungen variieren in der Reihenfolge der Beschriftung der eingezeichneten Sterne und Bahnen. Die Handschriften H und E bleiben gänzlich unbeschriftet, in Handschrift E wird ein geflochtener, achtzackiger Stern veranschaulicht. Wie Kris feststellt, hält sich nur Handschrift D an die gängige Reihenfolge der Planetenordnung des geozentrischen Weltbildes.⁸²

Die Darstellung der kreisrunden Planetenbahnen wird in den Bildern zu Motiv 86 aufgegriffen. In diesem Motiv werden der Himmels- und der Höllenweg ebenfalls in einer schematischen Darstellung veranschaulicht. In Handschrift A auf fol. 86^f ist das vertikal ausgerichtete Bild am Seitenrand eingezeichnet (Abb. 93b). Ausgehend von einem ähnlichen, in Kreisen angelegten Sphärenmodell führt *Des himels wech* nach oben und endet in einem wolkenähnlichen Gebilde mit zwei Sternen. In analoger Weise endet *Der helle wech* unten in einer dunklen Höhle, die von zwei Drachen bewohnt wird. Der Mensch hat Zugang zu diesen beiden Wegen immer und überall, schreibt Thomasin in den korrelierenden Versen (V. 5479–5482). Die Wölbung in der Mitte des Bildes, das besonders in den Handschriften A und G an Labyrinth-Darstellungen erinnert,⁸³ greift kompositionell das Motiv 42 mit dem schematisch dargestellten geozentrischen Weltbild auf.

Das folgende Motiv 87, das die Himmelsleiter abbildet, greift als Ausgangspunkt des Menschen im Zentrum der Leiter ebenfalls die Wölbung auf (Abb. 93c).⁸⁴ In einer veränderten Form wird das Modell des Himmels- und Höllenwegs aus dem vorherigen Motiv referiert und abgewandelt. Der einfache Weg in den Himmel oder in die Hölle wird in ein Stufenmodell überführt, das der Mensch vom Zentrum, der Erde, ausgehend erklimmen kann. Er muss sich zwischen dem beschwerlichen Aufstieg über die Sprossen der Tugenden und dem Abstieg bzw. Fall auf den gebrochenen Sprossen der Laster entscheiden. Zudem lauern weitere Gefahren, veranschaulicht als Teufel mit langen Haken, die ihn hinab in die Höllen ziehen wollen.

Die Verbindung der Motive über den Bildaufbau und die sukzessive Erweiterung zu einer komplexen Szene gibt dem Menschen einen Platz innerhalb des Kosmos und zeigt ihm zugleich seine Möglichkeit zu tugend- oder lasterhaftem Verhalten auf. Im ursprünglichen Konzept der Bebilderung wurden solche kompositorischen Querverweise angelegt, wie besonders die älteren Handschriften verdeutlichen.

82 KRIES 1984/85, Bd. 4, S. 79.

83 Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14731, fol. 82^v; Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 12999, fol. 11^r; Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 13013, fol 1^r.

84 Zur Modifikation des ikonographischen Schemas der ›Himmelsleiter‹ siehe Kap. VI.2.1.

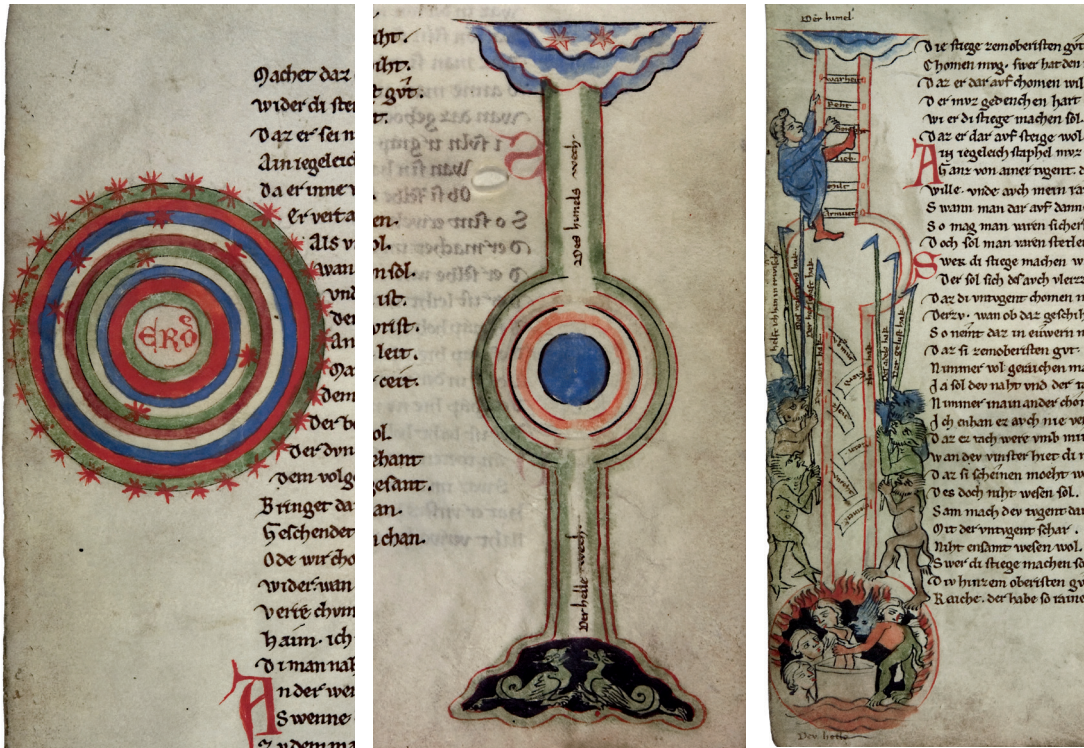


Abb 93a-c: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 (Sigle: A), fol. 35^v, fol. 86^r und fol. 91^r. Motiv 42 ›Die Erde im Mittelpunkt des Universums‹; Motiv 86 ›Himmelsweg und Höllentweg‹; Motiv 87 ›Die Himmelsleiter‹: Die Motive 42, 86 und 87 bauen durch ihre kompositorischen Elemente aufeinander auf. Dabei kann der Rezipient visuelle Bezüge diachron durch das Werk herstellen und die Lehren der unterschiedlichen Verstexten miteinander verknüpfen.

Die Abänderungen in den Bildern innerhalb der Überlieferung machen es in einigen Handschriften schwierig, solche Bezüge durch das Buch hindurch visuell herzustellen.

Die Zusammengehörigkeit einzelner Bilder über kompositorische Mittel wird auch bei rein narrativen Darstellungen hergestellt. Darstellungskonzepte werden innerhalb des Werkes in unterschiedlichen Motiven aufgegriffen und können diachrone Beziehungen zwischen Motiven und somit auch Inhalten des Lehrgedichts veranschaulichen.

Einen analogen Darstellungsmodus weisen beispielsweise die Motive 61 und 78 auf.⁸⁵ In beiden Motiven thront eine Figur, der sich von rechts drei Personifikationen nähern und neben der links eine weitere Figur in beratender Funktion positioniert ist. Während das Motiv 61 einen Herrn darstellt, der an den Schmeicheleien der personifizierten Laster zweifelt, zeigt Motiv 78 die thronende personifizierte Tugend, die über drei weitere Tugenden gebietet. Im Gegensatz zur kompositorischen

85 Vgl. Kap. IV.1.2.

Reihung der Motive 42, 86 und 87 werden in den Motiven 61 und 78 ein negativ und ein positiv konnotiertes *exemplum* in gleicher Manier veranschaulicht.

VIII.3 Programmatischer Aufbau

Die Bilder zeigen sowohl auf der Einzelbildebene als auch im Gesamtkonzept eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber dem Text. Die maßgeblich durch die Bildtexte erzeugten Mikronarrationen auf der Einzelbildebene entfernen das Bildprogramm teilweise von einem direkten Versbezug und können eine feste Zuordnung von Bild und Text erschweren. Die Abstrakta der Verhaltenslehre werden konzeptionell als kleine Handlungsbilder veranschaulicht, in denen Szenen über den Text hinaus konstruiert werden.

Die Beispiele der Bilderreihen verdeutlichen, wie durch die Auswahl der Motive Schwerpunkte bei der Rezeption des Textes gesetzt wurden. Natürlich orientieren sich die Bilderreihen am Text und verlassen dessen Struktur nicht; dennoch erfolgt die Auswahl der Textstellen und ihre Umsetzung konzeptionell. Die Bilder können dabei im Rezeptionsvorgang chronologisch aufeinander folgen, aber auch diachronisch Inhalte vorbereiten und miteinander verknüpfen. Die Wahrnehmung des Textes wird maßgeblich mitbestimmt. Wie weit die Bilder dabei das Lehrgedicht nicht nur akzentuieren, sondern Lehren auch neu kontextualisieren können, hat die Analyse der ikonographischen Vorlagen gezeigt.⁸⁶

Die Rezeption des ›Welschen Gastes‹ kann nicht als ›anschauendes Lesen‹ in Henkels Sinne beschrieben werden.⁸⁷ Die Motive bilden keine zyklisch-narrative Folge, und so ist es für den Rezipienten zur Rezeption des Werkes nicht ausreichend, sich anhand der Bebilderung den Erzählablauf ins Gedächtnis zu rufen, selbst wenn man den Text der knapp 15.000 Verse verinnerlicht hatte. Im Vordergrund steht also weniger eine mögliche memoriale Funktion des Bilderzyklus,⁸⁸ vielmehr liegt das Potential der Bilder im Veranschaulichen von Abstraktem. Romeyke verweist bereits auf ihren interpretierenden und exemplifizierenden Charakter.⁸⁹ Nicht zuletzt durch die Alltagsnähe und das Entfachen von Gemütsbewegungen bei den Rezipienten⁹⁰ können die Bilder diskussionsfördernd sein – was eine weitere Strategie ist, die vermittelten Lehren aktuell zu halten.⁹¹

86 Vgl. Kap. VI.

87 HENKEL 2014, S. 38.

88 WANDHOFF 2002, S. 117 beschreibt die Miniaturen als »visuelle Mnemotechnik«. Auch für Wenzel tragen die Bilder zusammen mit den Sprachbildern im Text zu einer »Choreographie eines Imaginations- und Memorialtheaters« bei (WENZEL 2006b, S. 28).

89 ROMEYKE 2002, S. 156.

90 BOERNER 2009, S. 75.

91 CURSCHMANN 2007, S. 854 und CURSCHMANN 2002, S. 16f.

So bleibt festzuhalten, dass einerseits die Motive im ursprünglichen Konzept über das gesamte Lehrgedicht hinweg paradigmatische Zusammenhänge auf der visuellen Ebene erzeugen können. Andererseits werden die abstrakten Lehren in alltagsnahen Szenen belebt und im Erfahrungsschatz ihrer Rezipienten verankert. Dabei vermögen die Bilder im Speziellen im Laufe der Überlieferung durch kleine oder größere Veränderungen die Szenen aktuell zu halten oder die Verse des Lehrgedichts neu zu interpretieren.