

PETER SCHMIDT

Anfang und Ende des *Welschen Gastes*

Fragen zur Struktur und zu den Vorbildern des Bilderzyklus

In der Forschungsgeschichte zum *Welschen Gast* spielte die Bebilderung der Handschriften eine eigentümliche Rolle. Der Bogen spannt sich von der üblichen Gleichgültigkeit der frühen Philologie gegenüber den als akzidentielles Beiwerk betrachteten Illustrationen bis zu einem bemerkenswerten ‚Iconic Turn‘, den das Interesse am *Welschen Gast* in den Jahren um den Millenniumswechsel erlebte. Im Vergleich zu anderen Werken der mittelhochdeutschen Literatur sind die Voraussetzungen dafür besondere: Der größere Teil aller Überlieferungszeugen ist umfangreich illustriert oder war zumindest zur Illustration vorgesehen. Das kann jedoch nicht der alleinige Grund dafür gewesen sein, dass sich nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch die Germanistik für die Bilder zu interessieren begann – oder besser: dass die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit für die Illustrationen des *Welschen Gastes* letztlich sogar die kunstwissenschaftliche übersteigen sollte. Besonders die germanistische Forschung konnte – nachdem sie die Bilder entdeckt hatte – nicht mehr von der Frage lassen, ob der Autor Thomasin von Zerklære auch der Urheber des Bildprogramms ist. Die Faktenbasis dafür ist bei kritischer Betrachtung dünn, der Reiz aber offenbar um so größer.

Die Entwicklung dieses Interesses an den Bildern verlief keineswegs gleichmäßig. Als Adolf von Oechelhäuser im Jahr 1890 – bevor er in Karlsruhe Inhaber eines der ältesten kunsthistorischen Lehrstühle an einer deutschen Hochschule wurde – eine monographische Beschreibung des gesamten Bilderzyklus zum *Welschen Gast* vorlegte, bei der er alle ihm damals bekannten illustrierten Codices vergleichend einbezog und dabei erste überlieferungsgeschichtliche Überlegungen anstellte, war das ein innovatives Unterfangen. Dem Verfasser war das bewusst, als er eingangs formulierte, es hätte ihn der Wunsch gelockt, „ein bisher von der Kunstforschung noch wenig betretenes Gebiet auf einer streng vorgezeichneten Strasse zu durchwandern“.¹ In den darauf folgenden Jahrzehnten sollte dieses Gebiet aber auch weiterhin kaum betreten werden; zu einer systematischen Beschäftigung kam es erst 84 Jahre später wieder im Kontext des Kommentars zum Faksimile der ältesten Heidelberger Handschrift, und diese Arbeit von Ewald Vetter blieb weitgehend deskriptiv.²

Allerdings brachte der *Welsche Gast* dann auch ein Unikum in der Geschichte der Edition mittelhochdeutscher Texte hervor. Die 1984/85 publizierte Ausgabe des *Welschen Gastes* durch Friedrich Wilhelm von Kries enthält im vierten Band einen Kommentar zu den Illustrationen mit Beschreibungen der Bildinhalte und Wiedergabe

1 VON OECHELHÄUSER 1890, Vorrede (unpaginiert).

2 VETTER 1974.

der Varianten der Texte der Schriftbänder und Beischriften.³ Die Berücksichtigung dieser Paratexte – ein Begriff, den es damals im Forschungsdiskurs noch gar nicht gab – war ein Novum. Der Einbezug von Illustrationen und der sie begleitenden Bildtexte wäre in Anbetracht der jüngeren methodologischen Diskurse über Text-Bild-Bezüge, Paratexte und Überlieferungsgeschichte ein Desiderat für jede Edition von Texten, bei deren handschriftlicher Überlieferung Bilder eine Rolle spielen. Leider weist die Textedition von Kries' solche Mängel auf,⁴ dass sie sich nicht als maßgebliche Ausgabe durchsetzen konnte und damit auch das innovative Konzept des Einbezugs der Illustrationen in eine Edition keine Vorbildwirkung entfalten konnte.

Bedauerlich ist das insofern, als die Arbeit von Kries' durchaus wertvolle Anregungen für eine systematisch überlieferungsgeschichtliche Sicht auf die Bilder der Thomasin-Handschriften hätte geben können. Doch als Ende der 1990er Jahre das jüngste Kapitel der Beschäftigung mit den Illustrationen aufgeschlagen wurde, spielte dieser Aspekt erstaunlicherweise kaum eine Rolle. In zahlreichen Aufsätzen behandelte Horst Wenzel den *Welschen Gast* unter Einbezug der Illustrationen, und der von ihm zusammen mit Christina Lechtermann herausgegebene Band über „Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes*“ war die erste Buchpublikation, die ganz auf diesen Aspekt konzentriert war. Zu einer überlieferungsgeschichtlichen Analyse der Bilder gibt es dort allerdings keine Ansätze.⁵ Und der vehementen Kritik Michael Curschmanns, der für Wenzels Ansatz unter anderem eine undifferenzierte argumentative Vermengung von Sprachbildern und Imaginationskonzepten mit den konkreten Handschriftenillustrationen konstatierte,⁶ ist nicht leicht zu widersprechen.

Unabhängig von der Frage der Methodik ist festzuhalten, dass dieser Band und die sich vielfach wiederholenden kleineren Beiträge Wenzels den *Welschen Gast* auf eine neue Stufe des Diskurses um die Bedeutung der Bilder gehoben und das Werk überhaupt wieder stärker ins Bewusstsein gebracht, aber nicht zu einer materialnahen und die Individualität der Bilderzyklen in den einzelnen Handschriften ernst nehmenden Beschäftigung geführt haben. Die Studien sind punktuell, sie gehen in der Regel vom Text aus – und in dem Sammelband ist kein Beitrag eines Kunsthistorikers im engeren fachdisziplinären Sinn vertreten. Das muss nicht zu einem Problem führen, auch wenn über Bilder geredet wird. Doch kommt man angesichts der Ergebnisse nicht ganz umhin, sich an die Warnung erinnert zu fühlen, die Curschmann bei seiner methodengeschichtlichen Reflexion der Entwicklung der Text-Bild-Studien seit Wolfgang Stammeler aussprach: Die „Gefahr,

3 Thomasin von Zerclaere, *Welscher Gast*, hg. von Kries.

4 Vgl. u. a. die Rezensionen von BUMKE 1987, 18–20 und WILLIAMS-KRAPP 1987, 452f.

5 Aus methodengeschichtlicher Perspektive ist interessant, dass Wenzel zwar unter Bezugnahme auf die New Philology argumentiert, gleichzeitig aber von Thomasin als Urheber des Bildprogramms ausgeht und damit ein klassisches Konzept von Autorschaft implizit auf die Bilder anwendet; so etwa WENZEL 1997.

6 CURSCHMANN 2004, 111f., 116.

die damit einer einseitig von Literaturwissenschaftlern betriebenen Text-Bild-Forschung droht, besteht heute noch: Man macht es sich im Umgang mit der Welt der Bilder u. U. zu leicht, im Theoretischen wie im Praktischen“.⁷

Tatsächlich ist es bis heute ein Desiderat geblieben, die Genese und Ikonographie der Bilder in einem Bezugssystem zu analysieren, das über den abgeschlossenen Rahmen des *Welschen Gastes* hinausgeht. Selbst Basisfragen, die bei der grundlegenden kunsthistorischen Analyse jedes Bildprogramms jeder Handschrift am Anfang stehen müssten, wurden bislang kaum gestellt: etwa Fragen nach dem Pool von bildlichen Anregungen, aus denen der Konzepteur schöpfte, nach ikonographischen Bausteinen, aus denen er sich bediente, auch wenn er ein in seiner Gesamtheit neuartiges Programm zusammenzustellen hatte, und nach den Bildtraditionen der einzelnen Elemente.

Solchen Fragen nach Konstruktion und Baumaterial der Bildfolge stand neben den disziplinären Beschränktheiten des Blickwinkels offenkundig auch die feste Grundüberzeugung der meisten Forscher entgegen, der Urheber des Illustrationskonzepts könne nur Thomasin, der Autor des Textes, selbst sein.⁸ Die Suche nach Belegen für diese These schien wichtiger als die Suche nach den konkreten bildlichen Voraussetzungen für die Konstruktion des Programms. Damit wurde das Pferd jedoch von hinten aufgezäumt: Bevor man den Konstrukteur eines Bildprogramms dingfest zu machen sucht, sollte eigentlich die Konstruktion gründlich untersucht sein. Das aber ist sie nicht. Die erstaunliche Sehnsucht nach einem personalisierten Bildschöpfer in Gestalt des Dichters und deren offenkundige Folgen können an dieser Stelle nicht weiter kritisch analysiert werden – zumal es für das Verständnis des Bildprogramms, so wie es in den Codices des *Welschen Gastes* vorliegt und sich über zweieinhalb Jahrhunderte hinweg verändert hat, völlig irrelevant ist, ob der Autor selbst oder ein Redaktor auf einer frühen Stufe der Überlieferung das Programm konzipiert hat. Denn es besteht kein Zweifel daran, dass keinerlei Informationsdefizit entsteht, wenn man den reinen Text des *Welschen Gastes* ohne die Bilder liest. Das unterscheidet ihn von Werken der Zeit, die wie etwa die *Biblia pauperum* als genuine Text-Bild-Systeme konzipiert wurden, die unverständlich würden, wenn man die Bilder wegließe. Die Dichte der Illustrationen in den einzelnen Codices, die Dichte durch die gesamte Überlieferungsgeschichte hindurch und die enge Verzahnung der

7 CURSCHMANN 1998, 116.

8 Exemplarisch und symptomatisch sei Starkey genannt, die es überhaupt nicht mehr für nötig hält zu argumentieren, wenn sie den *Welschen Gast* apodiktisch „the first extant poem in the German vernacular to be designed as an illustrated text from the start“ nennt (STARKEY 2013, 2). Wenzel geht in all seinen Beiträgen zum *Welschen Gast* davon aus. Aus der langen Tradition dieser Position seien hier nur noch als markante Stationen FRÜHMORGEN-VOSS 1969, 57 und von Kries in Thomasin von Zerklare, *Welscher Gast*, hg. von Kries, Bd. 4, 3 genannt. Etwas vorsichtigere Formulierungen z. B. bei CURSCHMANN 1999, 426, der Thomasin „fast sicher“ als Autor des Bildprogramms bezeichnet, SCHNEIDER 2017, 216 und SCHANZE 2018, 39 (dort in Anm. 268 eine Liste der Forscher, die diese Frage thematisiert haben).

Bilder mit dem Text ist kein Argument für den Dichter des Textes als Autor eines gesamten Text-Bild-Systems. Dass die Sprachbildlichkeit des Textes auf einer ganz anderen Ebene verhandelt werden muss als die buchmalerische Ausstattung, hat Curschmann in der Auseinandersetzung mit Wenzel hinreichend ausgeführt.⁹ Alle Argumente, die für Thomasin als Urheber des Illustrationskonzepts ins Feld geführt wurden, lassen sich ebenso gut auf einen anderen Bildkonzepteur auf einer frühen Überlieferungsstufe beziehen. Und die einzige Textstelle, in der das Verb *mâlen* in Bezug auf ein allegorisches Bild – die Tugendleiter – verwendet wird,¹⁰ ist zuletzt selbst von Christoph Schanze, der Thomasin als Bildkonzepteur für durchaus wahrscheinlich hält, als unzureichendes Argument bezeichnet worden. Die Textstelle sei viel zu unkonkret und nicht eindeutig von der rein allegorischen Sprachbildlichkeit zu scheiden.¹¹ Wenn aber nicht bewiesen werden kann, ob Text und Bilder tatsächlich zusammen konzipiert wurden oder die Bilder erst sekundär an einen – dafür zweifellos geeigneten, aber nicht notwendig dafür geschaffenen – Text gebunden wurden, wird auch der Gebrauchswert des von Wenzel dafür so programmatisch wie unscharf gebrauchten Begriffs „Ikonotext“¹² fraglich.

Zur Charakterisierung der fachgeschichtlichen Eigenheiten dieses Diskurses sei nur noch ein Punkt erwähnt, der darin bezeichnenderweise völlig ausgeblendet wurde: Über die Person Thomasins an der Schnittstelle zwischen italienischer und deutschsprachiger Kultur am Hof des Patriarchen von Aquileia ist viel geschrieben worden. Wenn man über ihn als Urheber der Bilder spekuliert, müsste man konsequenterweise nach Spuren italienischer Bildtraditionen in den Illustrationen suchen. Das allerdings ist bislang konsequent vermieden worden.¹³ Aufgefallen sind solche Spuren zumindest noch niemandem – während die Einbettung in die süddeutsche Buchmalerei der Zeit keinerlei Probleme bereitet. Voreilige Schlüsse sollen daraus an dieser Stelle nicht gezogen, sondern zunächst nur vermerkt werden, dass diese Frage nicht nur zu den noch zahlreichen Forschungsdesideraten zählt, sondern einen Weg aufzeigen könnte, wie man sich jenseits zirkulärer Spekulationen mit nunmehr historisch validen Mitteln der Frage der Verortung der Ursprünge des Bilderzyklus nähern könnte.

Ohne hier weiter ins Detail gehen zu können, ist folgendes zu konstatieren: Zum einen hat die Debatte um Thomasin als Erfinder der Bilder zu keinerlei Erkenntnis

9 CURSCHMANN 2004, 111f.

10 *ir habt ez an der helle stiege / gemâlt, als ich gesprochen hân* (V. 11.970f.). Versangaben hier und im Folgenden nach Thomasin von Zerklare, *Welscher Gast*, hg. Rückert.

11 Laut SCHANZE 2018, 39 „ist die Stelle aufgrund ihrer Doppeldeutigkeit also eher dürftig.“

12 In Anlehnung an Peter Wagner von Wenzel in mehreren Versionen seiner Thomasin-Studien benutzt, z. B. in WENZEL 2006.

13 OTT 2002, 46–48 kommt dem mit seiner Suche nach Vorbildern für das Layout von Handschrift A noch am nächsten. Wenn er dabei jedoch den – durchaus problematischen – Hinweis auf mögliche byzantinische Bezüge gibt, weist er gleichzeitig selbst zurück, daraus auf unmittelbare Quellen schließen zu können.

in Hinblick auf die Struktur, Konstruktion und Ikonographie des Illustrationsprogramms geführt. Zum anderen ist die Person des Textautors überhaupt nicht vonnöten, um diese Aspekte zu analysieren. Dafür genügt es festzuhalten, dass das Bildprogramm den Text schon am ältesten sichtbaren Punkt der Überlieferungsgeschichte begleitet, mindestens eine ältere und verlorene Stufe aber vorausgesetzt werden muss¹⁴ und über die ‚Autorfassung‘ nur ohne haltbare Basis spekuliert werden kann.

Wenn hier der Begriff ‚Bildprogramm‘ verwendet wird, dann mit aller Überlieferungsgeschichtlichen Vorsicht – denn die Illustrationszyklen der einzelnen Handschriften sind durch markante Veränderungen im Detail bei erstaunlicher Stabilität in der Gesamtanlage gekennzeichnet. Dieser Kern einer Gesamtanlage ist klar erkennbar und lässt sich auf einen illustrierten Archetyp zurückführen, was die in ihren Grundzügen immer noch gültige stemmatologische Analyse Wilhelm von Kries' ebenso zeigt wie die Motivreihen, die die Plattform *Welscher Gast digital* sichtbar macht.¹⁵ Der Überlieferungsbefund verdeutlicht, dass dieser Kernbestand über zweieinhalb Jahrhunderte hinweg von den meisten Kopisten des Bilderzyklus als autoritativ betrachtet wurde oder zumindest als funktional so überzeugend, dass man ihn übernahm.¹⁶

Was diesen Kernbestand betrifft, gibt es jedoch zwei Fassungen des Bilderzyklus, die sich zwar nicht grundlegend in der Ikonographie der einzelnen Illustrationen, aber in der Makrostruktur – am Anfang und am Ende – unterscheiden. Der Vergleich der ersten und der letzten fünf Seiten der ältesten Handschrift A und der zweitältesten Handschrift G veranschaulicht das auf einen Blick (Abb. 1): G beginnt mit einer textlosen Bildseite und endet mit zwei solchen. A fehlen diese Bildseiten, der Codex setzt mit dem gereimten Text Thomasins ein und endet auch mit einer Textseite; die Bildblöcke fehlen. Zwischen den unterschiedlichen Anfängen und Schlüssen ist die Verteilung der textbegleitenden Illustrationen in diesen beiden wie auch allen anderen illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes* ähnlich: kleine Szenen mit wenigen Figuren, die in Handschrift A an den Seitenrändern platziert, in allen Codices zum größten Teil in die Spalten integriert sind.¹⁷

In Handschrift G sind die Anfangs- und Schlusseiten die einzigen, die ganzseitig mit Miniaturen geschmückt sind. Im Vergleich zu A wird der Beginn des Codex damit visuell schwerer, auch die dritte Seite weist mit drei spaltensprengenden Szenen noch eine hohe Verdichtung auf; die drittletzte Seite ist leer gelassen, um den bildlichen Schlusspunkt um so deutlicher abzusetzen.

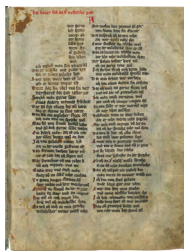
14 Das Stemma der Handschriften, das VON KRIES 1967, 150–159 vorgelegt hat, ist zumindest für den frühen Bereich der Überlieferung auch im Licht der Erkenntnisse des Projekts *Welscher Gast digital* (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>) noch valide.

15 Siehe <http://wgd.materiale-textkulturen.de/illustrationen/motive.php> (Stand: 28.07.2021).

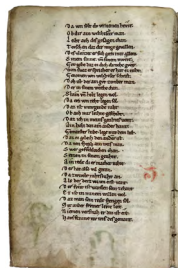
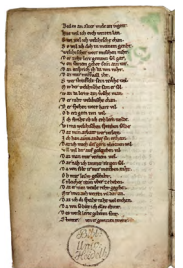
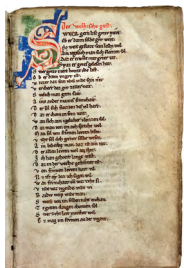
16 Dazu jetzt die Dissertation von HORSTMANN 2022.

17 Die Position der Miniaturen an den Seitenrändern von Handschrift A hat naturgemäß immer die größte Aufmerksamkeit gefunden (vgl. OTT 2002). Ob sie von überlieferungsgeschichtlicher Relevanz ist, wurde dabei nicht reflektiert – und darf bezweifelt werden.

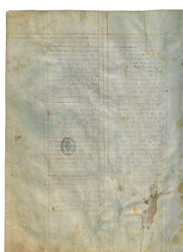
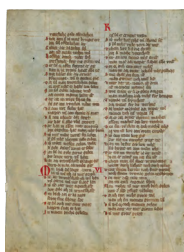
Hs. G
Anfang



Hs. A
Anfang



Hs. G
Ende



Hs. A
Ende

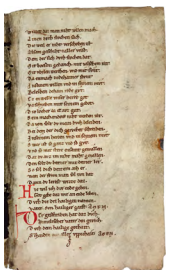
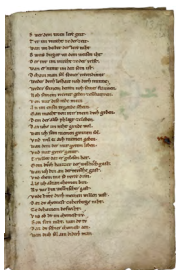


Abb. 1: Thomasin von Zerklare, *Der Welsche Gast*. Hss. A und G, Anfang und Schluss.

Sieben der vollständig erhaltenen und damit beurteilbaren Codices haben diese bildliche Anfangs- und Schlussequenz. Bei zwei weiteren war sie vorgesehen, wurde aber nicht ausgeführt, bei den übrigen ist es aufgrund des fragmentierten Zustandes nicht mehr zu beurteilen.¹⁸ Einige Handschriften mit den Anfangs- und Schlussszenen betonen diese besonders. So zerlegt etwa Handschrift a aus dem 15. Jahrhundert die Eingangssequenz noch einmal und verteilt auf drei Seiten, was in G auf einer einzigen untergebracht ist (Abb. 2).

¹⁸ Handschriften G, b, a, U, W, H, D mit der Bildsequenz, K und N mit Leerräumen für die Miniaturen. Für einen Überblick siehe <http://wg.d.materiale-textkulturen.de/illustrationen/motiv.php?m=5> (Stand: 28.07.2021).



Abb. 2: Thomasin von Zerklare, *Der Welsche Gast*. Hs. a, Anfang und Schluss.

Thema der Eingangssequenz ist der Kampf zwischen Tugenden und Lastern.¹⁹ Im Bild der Handschrift G versammeln oben die beiden Feldherrinnen ihre Kriegerinnen um sich und schwören sie auf die Schlacht ein (Abb. 3). Links gibt die personifizierte Tugend (beschriftet als *div tugend*) ihre *adlocutio* als Feldherrin und deklamiert: *Tribet vz die vntugende*. Mit Schilden bewaffnet lauschen ihr die Personifikationen von Beständigkeit, Mäßigkeit, Recht und Barmherzigkeit (*stete, maze, recht, milte*). Ihr Gegenpart rechts, die Untugend (beschriftet als *vntugend*), fordert ihre Kämpferinnen auf, sich heftig zu wehren (*weret euch vaste der tugende*). Ihre Soldaten sind Geiz, Ungerechtigkeit, Unmäßigkeit und Unbeständigkeit (*erge, vnrecht, vnmaze, vnstete*). Unten erfolgt dann der Kampf, bei dem die Tugenden ihre Gegner bzw. Gegnerinnen in die Flucht schlagen oder töten. Die Tugenden sind Ritter mit prächtigen Zierhelmen, die Laster tragen eigentümliche phrygische Mützen.

Auf der nächsten Bildseite wird der Kampf rechts unten fortgesetzt (Abb. 4): Die Personifikation der Geschäftigkeit schlägt die Trägheit, also das Hauptlaster der *acedia* (in der Handschrift G mit einem sinnentstellenden Schreibfehler – die *vnmütze* ist hier versehentlich als *vnmazz* beschriftet, was ein Laster wäre; andere Codices²⁰ haben die korrekte Beschriftung). Dieses Bild fehlt im Codex A ebenfalls.

19 Motive 3–8 nach der Zählung von Kries' (Thomasin von Zerklare, *Welscher Gast*, hg. von Kries, Bd. 4, 48–53) und *Welscher Gast digital*.

20 Handschrift D, U, W, a, H, b und c (ohne Bild, aber mit dem Begriff *vnmüsse* im Titulus; siehe dazu den Beitrag von Stefan Seeber zu den Tituli im vorliegenden Band). Zur Motivreihe: <http://wg.materiale-textkulturen.de/illustrationen/motiv.php?m=3> (Stand: 28.07.2021).



Abb. 3: Erste Bildseite. Hs. G (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. membr. I 120), fol. 7v.



Abb. 4: Zweite Bildseite. Hs. G (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. membr. I 120), fol. 8v.



Abb. 5: Die Bösen und der *frōm man*. Hs. G (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. membr. I 120), fol. 8^v (Detail).

Eingeleitet wird diese Seite links oben durch ein Motiv, das auch dem Bereich des Kampfes zwischen Gut und Böse angehört (Abb. 5). Links Bosheit und Bösewicht, rechts der Tugendhafte (*der frōm man*), der den Bösewicht niedergetreten hat.²¹ Textlich befinden wir uns auf der zweiten Seite der Versvorrede (V. 79–86). 14 Zeilen unter diesem Bild steht die Miniatur, in der die Personifikation der deutschen Zunge, in einem abstrahierten Gebäude sitzend, das Buch überreicht bekommt, das als *wellischer gaist* beschriftet ist (Abb. 4).²²

21 Motiv 1 nach von Kries (Thomasin von Zerclaere, *Welscher Gast*, hg. von Kries, Bd. 4) und *Welscher Gast digital*.

22 Motiv 2.



Abb. 6: Bildsequenz am Ende von Hs. G (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. membr. I 120), fol. 100^r/100^v.

Die Übergabeszene mit der umgebenden Textpassage, in der der Autor sich und sein Werk reflektiert (V. 86 ff.), ist damit von drei unterschiedlichen Darstellungen des Tugend-Laster-Kampfes gerahmt. Das ist eine programmatische Aussage bezüglich des Ziels des Textes, der hier im Bild übergeben wird und für den Leser mit dem vorliegenden Buch physisch konkret ist.

Die beiden Schlussseiten nehmen die Thematik wieder auf (Abb. 6).²³ Das Prinzip ‚Kampf‘ bildet also den visuellen Rahmen des ganzen Werks. Hier kehren die siegreichen Tugenden nun zurück zu ihrer Herrin, sie legen Waffen und Schilde ab (links oben). Gegenseitig servieren sie sich das Siegesmahl. Links in der Mitte bedienen Sicherheit und Wahrheit die Beständigkeit, unten bringen Disziplin und Verstand der Frau Recht die Speisen.

Auf der folgenden Seite geht oben das Siegesmahl weiter. Unten aber erblickt der Betrachter noch einmal die Gegner:²⁴ Die Laster tanzen im Reigen, im Zentrum des Kreises spielt ihnen die nackte Untugend mit einer Zipfelmütze auf, die wohl nicht zufällig an die phrygischen Mützen der Krieger auf der Eingangsseite erinnert.

Sieht man den bildlichen Rahmen zusammen, der in dieser Handschriftengruppe den eigentlichen Text des *Welschen Gastes* umschließt, stellt sich das narrativ so dar:

²³ Motive 115–119.

²⁴ Motiv 120.

Der *adlocutio* der Feldherrinnen vor den Kämpferinnen folgt die Schlacht, dann eine kleine Szene mit dem Sieg über die Bosheit, noch einmal ein berittener Kampf; dann am Schluss des Codex das Niederlegen der Waffen und die würdige Siegesfeier, während die Laster noch einmal mit etwas Lasterhaftem präsentiert werden, nämlich dem Tanz zur – in jener Zeit stets negativ konnotierten – Blasmusik.

Vordergründig ist dieser Bilder-Rahmen keinen konkreten Textpassagen des Werks zugeordnet. Aus der strukturellen Vogelperspektive aber bietet der *Welsche Gast* in seiner Gesamtheit den Textbezug. Der erste Bilderblock präsentiert den Aufruf und den Beginn des Kampfes gegen das Laster, der große Textblock ist mit seiner Morallehre dieser Kampf selbst, der abschließende Bildblock kündigt vom Erfolg des Unterfangens (Abb. 7). Der diagrammatische Reigen der Laster ganz am Schluss erinnert trotz des Siegs an die stete Präsenz der Gefahr.

Diese Struktur deklariert damit visuell und in schlagkräftiger Verdichtung den Kampf der Tugenden gegen die Laster, die Psychomachie, als Generalthema des Werks. Es ist erstaunlich – oder nach dem eingangs Gesagten besser: bezeichnend –, dass angesichts dessen in der Forschungsgeschichte noch nicht konsequent nach Anregungen aus dem Bereich der zur Entstehungszeit verbreiteten Literatur und Bildtradition des Tugend-Laster-Kampfes gesucht wurde. Die Erforschung der textlich-inhaltlichen Quellen des *Welschen Gastes* ist nicht einfach, aber lohnend, wie weitere Beiträge im vorliegenden Band zeigen. Ebenso verhält es sich in Bezug auf die Quellen der Bildausstattung. Und was die Ikonographie des Tugend-Laster-Kampfes betrifft, ist die naheliegendste Anregung für die Anfangs- und Schlusssequenz die *Psychomachie* des Prudentius. Dieses spätantik-frühchristliche Werk war der für das gesamte Mittelalter wohl folgenreichste Text zu diesem Thema. Seine Präsenz ist noch heute in über 300 erhaltenen mittelalterlichen Handschriften erkennbar. Der Beitrag von Tino Licht im vorliegenden Band informiert über das Nachleben des Textes im Mittelalter, so dass ich mich hier ganz auf die bildlichen Bezüge zu den illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes* konzentrieren kann. Die *Psychomachie* ist in zahlreichen illustrierten Codices vor allem aus dem frühen Mittelalter überliefert. Deren Bildprogramme folgen relativ stabil bleibenden Schemata.²⁵

Gerade der Blick auf die Anfangs- und Schlusssequenzen der *Psychomachie* ist in Bezug auf Anfang und Ende der genannten Thomasin-Handschriften sehr interessant (Abb. 8). Der Bilderzyklus der Prudentius-Handschrift in Bern, im 10. Jahrhundert in der Bodenseeregion entstanden²⁶ und in seinem Bildprogramm repräsentativ für das Illustrationssystem der *Psychomachie*, beginnt mit dem Kampf Abrahams gegen die heidnischen Könige von Sodom und Gomorrha (Abb. 8a). Dieser Kampf wird

25 Zu den Illustrationen und zur Überlieferungsgeschichte der Handschriften der *Psychomachie* siehe STETTINER 1905 und WOODRUFF 1929.

26 Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264. Vgl. die Handschriftenbeschreibung mit Bibliographie unter <https://www.e-codices.unifr.ch/en/description/bbb/0264> (Stand: 28.07.2021).



Abb. 8: a–c: Bildsequenz am Anfang der *Psychomachie* des Prudentius (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, S. 63, 67, 68); d–f: Bildsequenz am Anfang des *Welschen Gastes* (Hs. G, Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Membr. I 120, fol. 7^v/8^r).

von Prudentius als Exempel des Kampfes gegen das Laster an den Anfang gestellt. Ein Vorbild für unser Leben sei diese Schlacht, so führt er aus.²⁷ Die Bildredaktion der Thomasin-Handschriften, für die der Codex in Gotha steht, beginnt ebenfalls mit einem Schlachtenbild (Abb. 8d). Nach der Eingangssequenz mit Schlachtendarstellungen folgt in den Prudentius-Handschriften in der Regel das Bild des Autors, so auch in Bern (Abb. 8b). Beim *Welschen Gast* befindet sich an dieser Stelle das Bild des Boten mit Buchübergabe, das in der Tradition der Autoren- und Dedikationsbilder steht (Abb. 8e). Dann beginnt in der Prudentius-Handschrift eine Folge von Einzelkämpfen zwischen bestimmten Tugenden und Lastern (Abb. 8c), so wie auch beim *Welschen Gast* (Abb. 8f). In beiden Bilderzyklen steht also am Anfang zunächst eine große Kampfszene, dann Selbstreferenz durch Autorbild bzw. Übergabebild, dann Zweikämpfe gegen einzelne Laster.

27 Prudentius, *Carmina*, 151 (V. 50).

Den Schluss des Bilderzyklus der *Psychomachie* des Prudentius leitet die Versammlung der erfolgreichen Kämpfer, der Tugenden, ein. Sie legen ihre Waffen und Schilde ab und versammeln sich um ihre Anführerin *concordia*. Der Berner Prudentius-Handschrift ist der Schluss abhandengekommen, die entsprechende Miniatur des Lyoner Codex aus dem 11. Jahrhundert ist jedoch repräsentativ für diesen Abschluss im Illustrationsschema der *Psychomachie* (Abb. 9a).²⁸ Auch am Schluss der Rahmensequenz der Handschriftengruppe des *Welschen Gastes* steht die Szene, in der die Tugenden ihre Schilde und Waffen abgelegt haben und von ihrer Feldherrin begrüßt werden (Abb. 9b). *Concordia*, die Zentralfigur dieser Szene in den *Psychomachie*-Miniaturen, spielt für das Tugendsystem Thomasins eine wichtige Rolle. Christoph Huber hat herausgearbeitet, dass das Konzept der *staete* als Zentraltugend im *Welschen Gast* dem Konzept der *concordia* bei Alanus ab Insulis entspricht, den Thomasin rezipiert hatte.²⁹ Zu den Quellen des Alanus wiederum gehörte Prudentius. Auch von daher bot sich das Vorbild der Siegesfeier mit *Concordia* nach den Prudentius-Illustrationen für die bildliche Schlusssequenz des *Welschen Gastes* an.

Suchte der Konzepteur der erweiterten Redaktion des Bilderzyklus nach Anregungen für das Thema des Tugend-Laster-Kampfes, dürfte ihm die *Psychomachie* des Prudentius als wirkungsmächtigster Text bzw. didaktisches Text-Bild-System nicht entgangen sein.³⁰ Die Ähnlichkeit der Bildstrukturen ist also kaum Zufall: Die rahmenden Bildersequenzen in dieser Gruppe von Handschriften des *Welschen Gastes* sind vom strukturellen Vorbild illustrierter Prudentius-Handschriften inspiriert. Dieser Rahmen macht eine Aussage, die im Text des *Welschen Gastes* so militant wie bei Prudentius nicht formuliert wird. Sie spannt den ganzen Text, der sich als weit ausgreifende und heterogene Verhaltenslehre zwischen konkreten Handlungsanleitungen, Exempeln und weniger dichten direkten Explikationen von Laster- und Tugendlehre ja durchaus verästelt, in einen festen und plakativen Rahmen.

Von den 15 erhaltenen illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes* wurde allein die älteste Handschrift A ohne die rahmenden Bilderblöcke konzipiert. Was die überlieferungsgeschichtliche Position der Codices mit den Bildern am Anfang und am Ende betrifft, ist festzustellen, dass sie alle einer Textfassung angehören, die mit einer Prosa-Vorrede beginnt, die neben kurzen Bemerkungen zur Nutzanwendung des Buches als Tugendlehre vor allem eine Gliederungs- und ausführliche Inhaltsübersicht enthält.³¹ Ob diese in der Ich-Form gehaltene Vorrede von

28 Lyon, Bibliothèque municipale, Ms P. A. 22. Vgl. zum Codex STETTINER 1905, Bd. 1, 55–60; WOODRUFF 1929, 41.

29 HUBER 1988, 35 f.; zu Thomasins Alanus-Rezeption siehe auch den Beitrag von Fritz Peter Knapp im vorliegenden Band.

30 Zur Bedeutung der Bilder für die Rezeption der Prudentius-Handschriften siehe den Beitrag von Tino Licht im vorliegenden Band.

31 In der Ausgabe Thomasin von Zerklare, *Welscher Gast*, hg. von Kries, Bd. 1, 95–121.



Abb. 9: a: Die siegreichen Tugenden legen vor *Concordia* ihre Waffen nieder. Prudentius, *Psychomachia* (Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, Ms. P. A. 22, 18^r); b: Die siegreichen Tugenden legen vor der Tugend ihre Waffen nieder. *Welscher Gast*, Hs. G (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Membr. I 120, 100^v).

Thomasin selbst stammt, ist in der Forschung umstritten; es gibt weder eindeutig positive noch eindeutig negative Beweise.³² Diese Fassung des *Welschen Gastes* bietet neben der Prosa-Vorrede „eine leicht überarbeitete und sprachlich geglättete Version“³³ des Haupttextes und genauer ausgearbeitete Gliederungsmarkierungen des Textes. Auch hier tut man gut daran, die Überlieferungsgeschichtliche Frage nicht mit der Frage nach dem Autor zu verbinden. Faktum ist, dass in Hinblick auf das Konzept der Bebilderung zwei Überlieferungszweige auszumachen sind, die mit zwei Textfassungen korrespondieren: Nur Handschrift A bietet die kürzere Fassung des Bilderzyklus ohne die rahmenden Blöcke am Anfang und am Schluss, und sie enthält die Prosavorrede nicht; diese Fassung fand kaum Nachfolge, soweit das an den erhaltenen Codices zu erkennen ist. Deutlich erfolgreicher war eine zweite Fassung, deren ältester erhaltener Zeuge Handschrift G ist und die den Text zugänglicher machen will; die Codices dieser Fassung wurden mit dem erweiterten Bilderzyklus versehen.³⁴ Aus stemmatologischen Befunden auf chronologische Verhältnisse schließen zu wollen, ist so gefährlich wie philologisch unzulässig. Dass diese zweite Fassung auch die textgeschichtlich jüngere ist, ist keineswegs selbstverständlich. So hat Bumke die Möglichkeit ins Spiel gebracht, die in der ältesten Handschrift A – die nur die älteste erhaltene ist, sicher nicht die älteste je existente – sichtbare Textfassung könnte dadurch entstanden sein, dass ein Kopist bzw. Redaktor eine ihm vorliegende (heute verlorene) Fassung, deren Makrostruktur der in G sichtbaren entsprach, durch Weglassen des Prosavorworts gekürzt hat.³⁵

Die Forschung der letzten Jahrzehnte neigt dem zwar mehrheitlich nicht zu, aber in der jüngsten Arbeit zum Thema konstatiert Schanze, dass letztlich weder die Argumente für das eine noch für das andere Modell absolute philologische Beweiskraft hätten.³⁶ Faktum ist dagegen Folgendes: Erfolgreicher und häufiger abgeschrieben und abgemalt – also für die Rezipienten offenkundig überzeugender – war die Fassung mit der bildlichen Psychomachie am Anfang und Ende.

Die Bildblöcke mit den Szenen vor, während und nach der Schlacht bewirken, wie erwähnt, eine inhaltliche Fokussierung in Bezug auf die Tugendlehre. Dafür auf das Vorbild der Prudentius-Illustrationen zurückzugreifen, war naheliegend. Spuren der Rezeption von Prudentius und eventuell weiteren älteren bebilderten Tugend-Laster-Traktaten gibt es jedoch auch jenseits dieser Kampfbilder am Anfang und am Ende der Codices. In der Handschrift A, die nicht dieser Fassung angehört, gibt es einen markanten Typus der Darstellung personifizierter Laster

32 Seit RANKE 1908, 70–73 hält der größere Teil der Forscher, die auf diese Frage überhaupt eingehen, Thomasin als Verfasser für möglich. Eine Übersicht über die Positionen bei SCHANZE 2018, 12, Anm. 90. Schanze betont jedoch auch die nicht eindeutige Entscheidbarkeit dieser Frage.

33 SCHANZE 2018, 58.

34 Zusammenfassend zur Stemmatologie dieser Fassungen SCHANZE 2018, 58.

35 BUMKE 1987, 15f.

36 SCHANZE 2018, 58.



Abb. 10: a–b: Bosheit. *Welscher Gast*, Hs. A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99^v); c: Laster (*diversa vitia*). Prudentius, *Psychomachia* (Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, Ms. P. A. 22, 4^r).

oder der Bosheit. Das wilde Haar unterscheidet sie von den ‚Guten‘. In den Prudentius-Illustrationen ist das genauso (Abb. 10). In der spätantiken Tradition der Darstellung von Barbaren sind die Laster zudem von den Tugenden durch ihre leichte oder zerrissene Bekleidung unterschieden. Ähnlich kurze Gewänder tragen teilweise die lasterhaften Figuren im *Welschen Gast* (Abb. 11).

Worüber man in diesem Zusammenhang auch reflektieren sollte, sind die eigentümlichen Mützen, die die Laster in der Kampfszene am Anfang tragen. Sie erinnern an phrygische Mützen bzw. phrygische Helme, einen spätantiken Typ militärischer Kleidung, der auch in Prudentius-Illustrationen vorkommt, wie ein Beispiel aus der Leidener Handschrift aus dem 11. Jahrhundert demonstriert (Abb. 12).³⁷ Ob das notwendigerweise auf Anregungen aus dem Bereich illustrierter *Psychomachie*-Handschriften zurückgeht, wird man noch eingehender prüfen müssen.

37 Leiden, Universitätsbibliothek, VLO 15, fol. 37^v. Zum Codex siehe STETTINER 1905, Bd. 1, 11–16; WOODRUFF 1929, 37f.; DE MEYER 1977, 31–42; VAN ELS 2011.



Abb. 13: a: Untugend. *Welscher Gast*, Hs. A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, fol. 29^v); b: Untugend. *Welscher Gast*, Hs. S (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 97^r).

Auf jeden Fall aber würde sich dieser Befund einfügen in eine Reihe von Elementen, die man mit guten Gründen mit Prudentius-Illustrationen in Verbindung bringen kann. Auch die Handschriften ohne diese Kampfdarstellungen am Anfang und am Ende zeigen solche Merkmale. Da gibt es etwa jene merkwürdig in der Luft hockende Figur in der Handschrift A, die als Personifikation der Untugend mehrfach auftaucht – nackt und mit Zipfelmütze (Abb. 13a). Die bodenlos hockende Haltung ist durch nichts in der Szene zu erklären, und sie passt nicht zum Rest der Figurenkomposition. Verständlich wird sie aber als Teil des großen Motivpools, aus dem der Konzepteur des Bilderzyklus schöpfte – und zwar in jener verlorenen Fassung, die den beiden genannten Überlieferungszweigen gemeinsam zugrunde liegt. Denn genau dieses Motiv taucht auch in dem Tugend-Laster-Rahmen auf, der ausgerechnet der Heidelberger Handschrift fehlt (Abb. 13b). Anders als bei der unmotiviert schwebenden Hocke der Figur in Handschrift A erklärt sich die

Haltung in Handschrift S als Thronen, hier also ist sie stimmig. Das Problem der Figur in Handschrift A resultiert also aus der Entfremdung des Motivs aus seinem ursprünglichen Kontext, mit dem es seine körperliche Logik verlor. Korrekt eingesetzt ist es in den Codices mit der erweiterten Fassung des Bilderzyklus zu finden; diese sind durchweg jünger, scheinen aber – das zumindest legt der bildphilologische Befund zu dieser einzelnen Figur nahe – auf den Motivpool einer Fassung zurückzugehen, der schon der auf die Mitte des 13. Jahrhunderts datierten Handschrift A bekannt gewesen sein muss. Diese Überlegungen müssten durch die Untersuchung einer größeren Zahl von Motiven auf eine breitere Basis gestellt werden. Das hier herausgegriffene Beispiel macht zunächst deutlich, dass man es sich nicht zu einfach mit der Chronologie der beiden Fassungen machen darf, die unterschiedliche Makrostrukturen am Anfang und am Ende aufweisen.

Eine interessante Figur ist die nackte Untugend auch jenseits der Stematologie. In ihrer Erscheinung als Hornbläser steht sie in einer langen Tradition, die letztlich zu dionysischen Eroten und anderen antiken Bläsern zurückführt (Abb. 14). Auf welchem Weg ein solches Motiv von der römischen Spätantike ins 13. Jahrhundert gefunden hat, wird sich kaum nachzeichnen lassen und wäre ein Fall für Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas*. Konkreter benennbar sind die Wurzeln von letztlich römischen, konkret aber durch die karolingische Antikenrezeption in die Bildkultur des hohen Mittelalters transportierten Figuren oder auch mikronarrativen Gruppen. Nimmt man die ganze Szene in den Blick, in deren Mittelpunkt die nackte Untugend mit der Zipfelmütze hockt bzw. schwebt, so liegt es nahe, an eine Anregung zu denken wie jenen in einer Handschrift aus Moissac vorliegenden Tugend-Laster-Traktat, in dem eher vehement diskutiert als blutig gekämpft wird (Abb. 15a und 15b).³⁸ Er stammt aus dem 11. Jahrhundert, schöpft aber im Text wie auch in den Bildern aus karolingischen Quellen. Die Miniatur des *Welschen Gastes*, die die Untugend zwischen Bosheit und Unbeständigkeit zeigt, erinnert strukturell an die Bildkomposition in diesem Traktat, der aus Ambrosius Autpertus' *Conflictus virtutum et vitiorum* und *Vitiis et virtutibus et de ordine poenitentium* Halitgars von Cambrai kompiliert ist. Ein unmittelbares Vorbild soll damit keinesfalls benannt, der Blick jedoch auf karolingische Tugend-Laster-Kämpfe gelenkt werden, von denen der seit jener Zeit neu rezipierte und illustrierte spätantike des Prudentius nur einer ist und die bis ins hohe Mittelalter fortwirkten. Die nur mit einem Lendenschurz bekleidete hockende Figur zwischen den streitenden Parteien der *ira* (Abb. 15b links) und dem Gefolge der *prudencia* (rechts) ist nicht durch eine Beischrift identifiziert. Ihre Frisur und das halbnackte Auftreten aber lässt sie an die Ikonographie ‚böser‘ Figuren anschließen. Auch in anderen Miniaturen dieser Bilderfolge tritt eine halb- bis vollständig nackte Figur mit der bekannten Haartracht auf, die eindeutig als

38 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 2077; Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105254751> (Stand: 28.07.2021). Zur Handschrift und dem Tugend-Laster-Kampf siehe BRADLEY 2008, 223–228.



Abb. 14: a: Untugend. *Welscher Gast*, Hs. S (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 97^r); b: Fragment eines Kindersarkophags. Rom, Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori, Inv.-Nr. 497. Repro aus: Henry Stuart Jones (Hg.), *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome*, Bd. 1: *Plates*, Oxford 1912, Taf. 53.

Helfer oder Kumpan der Laster charakterisiert ist; im Bild der *gula* (Völlerei) etwa sitzt diese Figur nackt mit der Personifikation der Fresssucht am Tisch (Abb. 16).

Wie breit sich das Spektrum der Anregungen darstellt, selbst wenn man nur die Bildblöcke zur *Psychomachie* am Anfang und Ende des Bilderzyklus zum *Welschen Gast* konsequent untersucht, zeigt das Rad mit dem Tanz der Laster ganz am Schluss (Abb. 17a). Das Konzept weist auf den Bereich diagrammatischer Bildstrukturen, die seit dem 12. Jahrhundert eine neue Blütezeit erleben. Die Idee des Reigentanzes der Laster ist vermutlich von einem Topos der Tanz-Kritik inspiriert, der in unzähligen Varianten als Versatzstück immer wieder in der Predigtliteratur



Abb. 15: a: Untugend. *Welscher Gast*, Hs. A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 29^v); b: Ira und Begleiter. Tugend-Laster-Traktat (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 2077, 168^r).



Abb. 16: Gula und ihre Helfer. Tugend-Laster-Traktat (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 2077, 171^v).

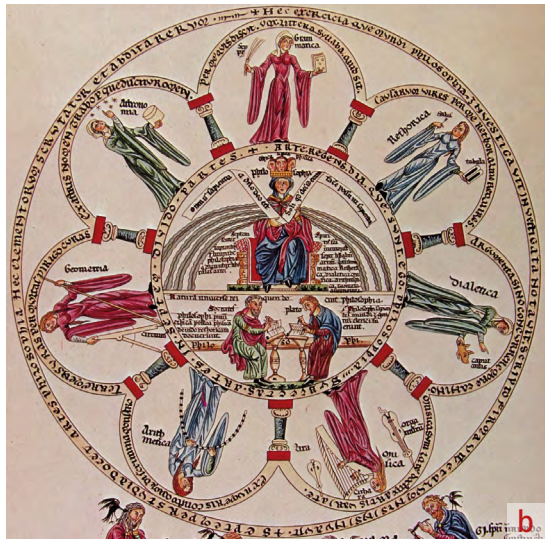


Abb. 17: a: Tanz der Laster um die Untugend. *Welscher Gast*, Hs. S (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 1, fol. 97^r); b: Die Philosophie im Kreis der freien Künste. Herrad von Landsberg, *Hortus Deliciarum* (Kopie von Moritz Engelhardt, Stuttgart 1818).

auftaucht und dort häufig Augustinus zugeschrieben wird, öfter noch aber Jacques de Vitry, einem Zeitgenossen Thomasins: *Chorea est circulus rotundus cuius centrum est diabolus* – der Tanz ist ein runder Kreis, dessen Mitte der Teufel ist.³⁹ Diese bildhafte Formel zur Denunziation des lasterhaften Tanzes wird zum Reigen der Laster selbst, indem sie in ihrem narrativen Charakter mit einem Bildformular aus dem Kontext der Diagrammatik verknüpft wird, die man an sich als das Gegenteil des Narrativen bezeichnen könnte. Solche *rotae* gehören seit dem frühen Mittelalter zu den Basisformularen der geometrisierten Wissensveranschaulichung. Als Beispiel sei das Rad der *artes liberales* aus dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg genannt, das die ganzfigurigen Personifikationen der Freien Künste um die zentrale Figur der Philosophie gruppiert (Abb. 17b); auch für Laster- und Tugend-Diagramme in *rota*-Form standen Vorbilder zur Verfügung.⁴⁰

Vom gewalttätigen Kampf gegen Laster war bislang nur im Kontext der Makrostruktur des Bilderzyklus die Rede. Dieser Kampf findet sich aber auch in den kleinen Miniaturen im Inneren der illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes*. Am direktesten in der Szene, in der allein die personifizierte *bosheit*, *ir dinestman* (‘ihre Dienstleute’) und der *vrum man* (‘der tugendhafte Mann’) auftreten.⁴¹ In der Handschrift A hat Letzterer rechts die Bosheit niedergerungen, drückt sie mit einem Speer zu Boden oder schickt sich an, sie zu töten (Abb. 18). Die Dienstleute des Bösen kommentieren das – *seht ir waz der tvt* –, und die zweite Erscheinung der Bosheit in diesem Simultanbild, links auf dem Thron, fordert ihre Dienstmannen auf, ihn zu rächen.

Nun fällt zunächst auf, dass die siegreiche Figur, die als *Der vrum man* beschriftet ist, in der Handschrift A tatsächlich als Frau dargestellt ist. Das Wort *man* könnte zwar als generisches Maskulinum aufgefasst werden und stünde dann für den Menschen an sich, jedoch nimmt der Bilderzyklus an anderer Stelle das Geschlecht von *vrum man* oder *biderbe man* durchaus in einem nicht-generischen Sinn ernst und setzt es mit männlichen Figuren um. Geschlechterwechsel bestimmter Figuren kommen im Laufe der Überlieferungsgeschichte des Bildzyklus auch an anderer Stelle vor; hier aber gibt es eine sicht- und lesbare Diskrepanz zwischen dem Geschlecht im Bild und in der Beschriftung. Starkey erklärt dies schlicht als Fehler des Miniators.⁴² Das ist jedoch zu einfach gedacht, vor allem berücksichtigt es die ikonographischen Traditionen und deren Wirkung auf den

39 ROHMANN 2013, 228.

40 Etwa in der Bibel von Floreffe aus dem späten 12. Jahrhundert: London, British Museum, Add. Ms. 17738, fol. 3^r; vgl. dazu BOUCHÉ 2000. Weitere Beispiele von Rota-Formularen in der Ikonographie der Tugenden und Laster bei KATZENELLENBOGEN 1939.

41 Motiv 89. Die irreführende Bezeichnung dieser Miniatur – in einigen Handschriften zusätzlich mit Eule – als „Eine angegriffene Eule und ein verhöhnter tüchtiger Mann“ bezieht sich auf jüngere Überlieferungszeugen, die Missverständnisse in die Szene gebracht haben; vgl. die Erklärung bei SCHMIDT/ŠIMEK 2015, 9f.

42 STARKEY 2013, 102.



Abb. 18: Die Bösen und der vrum man. *Welscher Gast*, Hs. A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99').



Abb. 19: a: Tugenden besiegen Laster. Straßburger Münster, nördliches Westportal; © Bildarchiv Foto Marburg, fm856792; b: Der vrum man besiegt die Bosheit. *Welscher Gast*, Hs. A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, fol. 99').

Konzepteur des Bildprogramms nicht. Nimmt man diese in den Blick, stellt sich der vermeintliche ‚Fehler‘ vielmehr als bewusste Entscheidung dar. Das Motiv stammt letztlich aus der Ikonographie der *Psychomachie*. Tugenden, die dem niedergerungenen Laster den Speer in den Hals rammen, kommen in den Illustrationen der Prudentius-Handschriften mehrfach vor. Von dort aus fand das Motiv seinen Weg in Einzeldarstellungen des Tugend-Laster-Kampfes auch in anderen Bildmedien. Als beliebiges Beispiel seien hier nur die Gewandefiguren des nördlichen Westportals des Straßburger Münsters genannt (Abb. 19). Sie zeigen die personifizierten Tugenden, die gemäß der Standardikonographie weiblich dargestellt sind.⁴³ Die Gender-Konstellation dieser in den Bildmedien präsenten Tradition – weibliche Figuren töten das männliche Laster – dürfte für den Geschlechterwechsel in den Bildern des *Welschen Gastes* gegenüber dem Text verantwortlich sein.

In dieser Szene gibt es eine weitere Diskrepanz zwischen dem Bild und dem Text. Dort ist nämlich die Rede davon, dass sich der gute Mensch vor den Bösen verstecken muss, weil sie ihn verfolgen:

<i>Der boesen levte ist so vil</i>	Es gibt so viele böse Menschen,
<i>daz sich der frum niht zaigen will [...]</i>	dass sich der Tugendhafte nicht zeigen will; [...]
<i>Si treten avf in mit den fvzzen</i>	sie treten auf ihn mit Füßen,
<i>Nu seht ob er sich bergen mvzze.</i>	nun seht, ob er sich in Sicherheit bringen muss.

(Hs. A, fol. 99^r; V. 6.345–6.353)

Der Text spricht hier von der Bedrohung des tugendhaften Menschen durch die Bösen, die auf ihn treten. Das Bild zeigt genau das Gegenteil: Der Tugendreiche ist hier der Sieger und tritt die Bosheit nieder.

Wieso wird aber wird die Botschaft der gesamten Textpassage, die die beherrschende Präsenz der Bosheit beklagt, im Bild invertiert? Die einzige plausible Erklärung ergibt sich, wenn man die Miniaturen nicht nur als ‚Illustrationen‘ im Sinne einer möglichst getreuen Umsetzung des Textes auffasst, sondern die bestimmende Kraft der Bildtradition mit ihrer eigenen Bildlogik ernst nimmt. Der Konzepteur des Bildes hatte eine Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse umzusetzen; was ihm dafür an bildlichen Vorlagen bzw. Anregungen zur Verfügung stand, gehört der *Psychomachie*-Tradition an. Und diese will die Tugend bzw. den Tugendhaften als Sieger, und sie hat dafür die Bildformeln parat. Text und ikonographische Tradition geraten hier in Konflikt, und in der Miniatur trägt die Bildtradition den Sieg über die eigentlich vom Text intendierte Aussage davon.

In anderen Überlieferungszeugen korrigieren die Buchmaler diesen Widerspruch und halten sich an die Aussage des Textes. In der Dresdner Handschrift aus dem 15. Jahrhundert etwa wird der *from man* textgerecht von der Bosheit niedergekämpft (Abb. 20). Allerdings entsteht dadurch ein neuer Widerspruch: Denn

43 Vgl. KATZENELLENBOGEN 1939; O'REILLY 1988; HOURIHANE 2000.



Abb. 20: Die Bösen und der *from man*. *Welscher Gast*, Hs. D (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. M 67, fol. 48^v).

die Aufforderung der zweiten, links thronenden Verkörperung der Bosheit, seine Dienstleute möchten ihn rächen (*rechet mich an im mein dinstman*), wird nun unverständlich: Wofür soll er gerächt werden, wenn nicht – wie ursprünglich im Bild vorgesehen und in Handschrift A umgesetzt – für seine Niederlage gegen den tugendhaften Mann?

Das belegt, dass die Miniatur in Handschrift A nicht etwa einen Fehler aufweist, den man allenfalls mit der bestimmenden Kraft der Bildtradition erklären kann, sondern dass sie in sich geschlossen und korrekt ist – korrekt im Sinne einer stimmigen Narration. Als solche nämlich kann sie folgerichtig gelesen werden: *Der vrum man* tritt die Bosheit nieder. Dieser Teil der Erzählung wird von der Fraktion der Bösen beobachtet, wie die Gestik zeigt, und kommentiert: *Seht ir waz der tvt*, ruft der rechte der bösen Dienstleute mit seinem Spruchband aus (Abb. 18). Auch das ergibt nur Sinn, wenn damit das unerhörte Niedertreten eines der Ihren expliziert wird. Das Bild bietet eine mehrschichtige Erzählung: Auf der rechten Seite der Sieg des Tugendhaften über die Bosheit – und es ist der handelnde Mensch, der siegt, nicht eine Personifikation, auch wenn er die Bildformel einer Personifikation annimmt –, auf der linken die Reaktionen darauf. Diese narrative Verknüpfung der beiden Szenen wird dadurch konterkariert, dass links die Personifikation der Bosheit in einer zweiten Verkörperung in Herrscherpose thront – sollte er wieder aufgestanden sein? – und zur Rache für das rechts Dargestellte aufruft. Oder man liest

das Bild von links nach rechts – was auch der Standardrichtung entspräche, aber das nur reaktiv zu denkende Moment des Aufrufs zur Rache ohne Erklärung ließe. Das Ergebnis ist Ambivalenz: Der *vrum man* siegt, aber die Bosheit ist noch aktiv. Sie ist mit ihrem Gefolge in der Überzahl und zur Rache entschlossen.

Diese Aussage der Mikronarration entspricht der Aussage der Makrostruktur des Bilderzyklus, wie er in der erweiterten Fassung sichtbar ist. Psychomachie ist das Thema im Kleinen wie im Großen. Der Sieg der Tugenden über die Laster aber wird sowohl im Kleinen wie im Großen nicht als ein endgültiger dargestellt. Die Bosheit und die Laster bleiben Gefahren; der Reigentanz der Laster um die Figur der Untugend als Schlussbild des gesamten Bilderzyklus ist der Warnhinweis. Auch Prudentius schließt seine Schilderung des Kampfes mit der Siegesfeier und dem Bau des Tempels durch die Tugenden, weist aber im letzten Absatz des Werks darauf hin, dass das Herz des Menschen befleckt bleibt vom Schmutz der Laster und deshalb zu jeder Zeit gefährdet.⁴⁴

Die *Psychomachie* ist auch im Text des *Welschen Gastes* ein explizites Thema. Im sechsten Buch gibt Thomasin eine längere Schilderung des Kampfes, die die Kenntnis des Prudentius verrät.⁴⁵ Ein ganz wesentlicher Unterschied ist jedoch der, dass es hier weniger um die Schlacht des Tugendheers gegen das Lasterheer geht, sondern der *edel riter guot* (V. 7.385) zusammen mit den Tugenden gegen die Laster zu Felde zieht. Geschildert werden weniger die Kampfhandlungen selbst als vielmehr die Anweisungen an den Ritter für den erfolgreichen Kampf.⁴⁶ Die Bilder vor allem der Rahmenstruktur am Anfang und am Ende gehen nicht von diesem Konzept aus, das eine dezidierte Umformung des Lasterkampfs für ein höfisch-ritterliches Publikum ist. Im Großen wie auch in Einzelmotiven (vgl. auch Abb. 21) schöpfen sie aus einem Pool bildlicher Anregungen, die teils aus der reichen Tradition von Illustrationen von Tugend-Laster-Traktaten stammen. Sie haben an einigen Stellen eigenständige autoritative Kraft gegenüber dem Text Thomasins entfaltet. In der Bildgeschichte gegründete Strukturen sind dann zumindest mitverantwortlich dafür, dass sich Text und Bild im *Welschen Gast* nicht immer genau entsprechen.

Als eine große Aufgabe künftiger Forschungen zu den Bildern des *Welschen Gastes* wird damit sichtbar: die Konstruktion der Bilder, ihre Quellen und Anregungen konkret zu verfolgen, den kreativen Umgang des Konzepteurs bzw. der Redaktoren mit der Bildgeschichte zu rekonstruieren. Das geht gänzlich ohne den Autor, kann aber Ergebnisse bringen, die uns der Frage nach dem Ursprung des Bildkonzepts – und letztlich vielleicht dann auch des Bildkonzepteurs – tatsächlich näher bringen als die bisherige Fixierung auf den Autor Thomasin und seinen angeblichen ‚Ikono-text‘ im bildgeschichtlich luftleeren Raum.

44 Prudentius, *Carmina*, 180 (V. 890 ff.).

45 SCHANZE 2018, 202–214 zu diesem Abschnitt, den er explizit „Thomasins Psychomachie“ nennt.

46 SCHANZE 2018, 207 betont dieses Charakteristikum.



Abb. 21: a: Der *frim man* als Sieger über den Bösen. Welscher Gast, Hs. G (Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Membr. I 120, 8^v); b: Tugend-Laster-Traktat. *Castitas* als Siegerin über den Teufel, der *Luxuria* begleitet (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 2077, 173^r).

Literaturverzeichnis

Quellen

Prudentius, *Carmina*: *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, hg. von Maurice P. Cunningham (Corpus Christianorum. Series Latina 126), Turnhout 1966.

Thomasin von Zerclaere, *Welscher Gast*: Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast*, hg. von Friedrich Wilhelm von Kries, 4 Bde. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 425, 1–4), Göppingen 1984–1985.

Thomasin von Zerclaere, *Welscher Gast*: *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Nachdruck der Ausgabe Quedlinburg/Leipzig 1852 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 30) (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters), Berlin 1965, Digitalisat der Ausgabe 1852: <https://doi.org/10.11588/digit.23919>.

Welscher Gast digital, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/> (Stand: 22. 12. 2021).

Forschungsliteratur

- Bouché, Anne-Marie (2000)**, „The spirit in the world. The virtues of the Floreffe Bible frontispiece. British Library, Add. Ms. 17738, ff. 3^v-4^r“, in: Colum Hourihane (Hg.), *Virtue and vice. The personifications in the Index of Christian art* (Index of Christian art. Resources 1), Princeton (NJ), 42–65.
- Bradley, Jill (2008)**, „*You shall surely not die!*. The concepts of sin and death as expressed in the manuscript art of Northwestern Europe, c. 800–1200 (Library of the written word 4,2), Leiden/Boston.
- Bumke, Joachim (1987)**, [Rez. zu:] Thomasin von Zerclære, *Der Welsche Gast*, hg. von Friedrich Wilhelm von Kries, 4 Bde. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 425, 1–4), Göttingen 1984–1985, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 98, 13–20.
- Curschmann, Michael (1998)**, „Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen“, in: Eckart Conrad Lutz (Hg.), *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997* (Scrinium Friburgense 11), 115–137.
- Curschmann, Michael (1999)**, „Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert“, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze* (Fortuna vitrea 16), Tübingen, 378–470.
- Curschmann, Michael (2004)**, „Interdisziplinäre Beweglichkeit – wie weit reicht sie?“ [Rez. zu:] Horst Wenzel u. Christina Lechtermann (Hgg.), *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere* (Pictura et poesis 15), Köln/Weimar/Wien 2002, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123, 109–117.
- van Els, Ad (2011)**, „A flexible unity. Ademar of Chabannes and the production and usage of MS Leiden, Universiteitsbibliotheek, Vossianus Latinus Octavo 15“, in: *Scriptorium* 65, 21–66, Taf. 13–25.
- Frühmorgen-Voss, Hella (1969)**, „Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43, 23–75.
- Horstmann, Lisa (2022)**, *Ikongraphie in Bewegung. Die Überlieferungsgeschichte der Bilder des ‚Welschen Gastes‘*, Diss. Heidelberg. DOI: <https://doi.org/10.11588/heibooks.1004>.
- Hourihane, Colum (Hg.) (2000)**, *Virtue and vice. The personifications in the Index of Christian art* (Index of Christian art. Resources 1), Princeton (NJ).
- Huber, Christoph (1988)**, *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerclære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 89), Zürich/München.
- Katzenellenbogen, Adolf (1939)**, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art. From early Christian times to the thirteenth century* (Studies of the Warburg Institute 10), London.
- von Kries, Friedrich Wilhelm (1967)**, *Textkritische Studien zum Welschen Gast Thomasins von Zerclaere* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 147), Berlin.
- de Meyier, Karel A. (1977)**, *Codices Vossiani Latini. Pars III: Codices in octavo* (Codices manuscripti 15), Leiden.
- von Oechelhäuser, Adolf (1890)**, *Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere. Nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben*, Heidelberg.
- O'Reilly, Jennifer (1988)**, *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages* (Outstanding theses in the fine arts from British universities), New York/London.
- Ott, Norbert H. (2002)**, „Mise en page. Zur ikonischen Struktur der Illustrationen von Thomasins *Welschem Gast*“, in: Horst Wenzel u. Christina Lechtermann (Hgg.), *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere* (Pictura et poesis 15), Köln/Weimar/Wien, 33–63.

- Ranke, Friedrich (1908)**, *Sprache und Stil im Wälschen Gast des Thomasin von Circlaria* (Palaestra 68), Berlin.
- Rohmann, Gregor (2013)**, *Tanzwut. Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts* (Historische Semantik 19), Göttingen.
- Schanze, Christoph (2018)**, *Tugendlehre und Wissensvermittlung. Studien zum ‚Welschen Gast‘ Thomasins von Zerklære* (Wissensliteratur im Mittelalter 53), Wiesbaden.
- Schmidt, Peter/Šimek, Jakub (2015)**, „Der Welsche Gast – Ein Buch im Wandel“, in: Charlotte Lagemann, Tina Schöbel u. Christian Vater (Hgg.), *Leben, Dinge, Texte. Begleitheft zur Ausstellung des Sonderforschungsbereichs 933 ‚Materiale Textkulturen – Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften‘* (Universitätsmuseum Heidelberg, 2. Februar – 7. März 2015) (Kataloge Universitätsmuseum Heidelberg 10), 8–11, <https://doi.org/10.11588/heibooks.131.163> (Stand: 28.02.2017).
- Schneider, Christian (2017)**, „Textstruktur und Illustrationsprinzipien im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerklære“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 139, 191–220.
- Starkey, Kathryn (2013)**, *A courtier's mirror. Cultivating elite identity in Thomasin von Zerklære's ‚Welscher Gast‘*, Notre Dame (IN).
- Stettiner, Richard (1905)**, *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*, 2 Bde., Berlin.
- Stolz, Michael (1998)**, „Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins *Welschem Gast* als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur“, in: Joachim Heinze, L. Peter Johnson u. Gisela Vollmann-Profe (Hgg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996* (Wolfram-Studien 15), Berlin, 344–372.
- Vetter, Ewald (1974)**, „Die Handschrift und ihre Bilder“, in: Friedrich Neumann u. Ewald Vetter (Hgg.), *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklære. Codex Palatinus Germanicus 389 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kommentarbd. (Facsimilia Heidelbergensia 4), Wiesbaden, 67–207.
- Wenzel, Horst (1997)**, „Die Beweglichkeit der Bilder. Zur Relation von Text und Bild in den illuminierten Handschriften des *Welschen Gastes*“, in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hgg.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte* (Zeitschrift für deutsche Philologie 116, Sonderheft), Berlin, 224–252.
- Wenzel, Horst (2006)**, „Zur Poetik der Visualität im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerklære“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125, 1–28.
- Wenzel, Horst/Lechtermann, Christina (Hgg.) (2002)**, *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerklære* (Pictura et poesis 15), Köln/Weimar/Wien.
- Williams-Krapp, Werner (1987)**, [Rez. zu:] Thomasin von Zerklære, *Der Welsche Gast*, hg. von Friedrich Wilhelm von Kries, 4 Bde. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 425, 1–4), Göppingen 1984–1985, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 109, 449–453.
- Woodruff, Helen (1929)**, „The illustrated manuscripts of Prudentius“, in: *Art studies. Medieval, Renaissance and Modern* 7, 31–79.

Finanzierungshinweis

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt Bo6 „Materiale Präsenz des Geschriebenen und ikonographische Rezeptionspraxis in der mittelalterlichen Lehrdichtung. Text-Bild-Edition und Kommentar zum *Welschen Gast* des Thomasin von Zerklære“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.