

Das Überführen des *Welschen Gastes* in ein französisches Layout-System
Die New Yorker Handschrift E¹

Jana Wolf

Heidelberg 2018

Die zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstandene mittelhochdeutsche Verhaltens- und Tugendlehre des Thomasin von Zerclaere erfreute sich über knapp drei Jahrhunderte hinweg großer Beliebtheit – 24 Handschriften sind heute noch überliefert, 15 davon mit einem Bildprogramm versehen. Dieses Korpus weist erstaunlich wenig Eingriffe in das Text-Bild-Gefüge auf. Während die Codices inhaltlich fast unverändert bleiben, unterscheiden sie sich formal in Größe, Layout, Ausstattung und Material. Der Grund hierfür ist in dem sich wandelnden ästhetischen Empfinden, den Vorstellungen der Auftraggeber, den Fähigkeiten der Schreiber und Illustratoren sowie in den finanziellen Möglichkeiten zu suchen.

Bei einer äußerlichen Betrachtung der Handschriften sticht der heute in New York liegende Codex E² deutlich hervor. Die auf hohem kalligraphischem Niveau ausgeführte Schrift, die sorgfältig abgesetzten und rubrizierten Versalien des zweispaltigen Textes und vor allem der in Gold, Rot

und Blau angefertigte Buchschmuck der Handschrift, also die häufig mit Efeublättern verzierten Initialen und Miniaturen, sorgen für eine beeindruckende *mise en page* und haben seit Beginn der Forschung zum *Welschen Gast* Begeisterung hervorgerufen.³ Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich I. mit der Beschreibung der Handschrift, II. mit ihrem Anspruchsniveau und ihrer Materialität, III. mit der Werkstatt, in der die Handschrift entstanden ist, IV. mit ihrem Layout und endet V. mit einem Vergleich zu Handschrift H.

I. Zur Beschreibung der Handschrift

Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand sich Handschrift E unter der Signatur Nr. 1 im Gräflichen Erbachschen Gesamthausarchiv. Laut einer Mitteilung des Grafen Ernst zu Erbach (1840–1908) wurde die Handschrift 1632 durch Gustav Adolf aus dem Kloster Amorbach ins Gräfliche Archiv

1 Der vorliegende Aufsatz ist am Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 »Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften«, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, entstanden. Er ist aus einer von Prof. Dr. Peter Schmidt betreuten Seminararbeit hervorgegangen.

2 Vgl. für die Handschriften des *Welschen Gastes* das Siglenverzeichnis.

3 Vgl. bspw. Oechelhäuser 1890, 7; Stange 1936, 115; Plummer 1968, 33; Frühmorgen-Voss 1975, 38; Ott 2002, 8.

überführt, nachdem dieses in den Besitz der Erbacher übergegangen war.⁴

Friedrich Wilhelm von Kries weist jedoch darauf hin, dass diese Angabe »auf mündlicher Tradition des Grafenhauses«⁵ beruhe und daher nicht als gesichert gelten kann. Vom Erbachschen Hausarchiv gelangte die Handschrift nach dem Ersten Weltkrieg an den deutschen Bankier Kurt Arnholdt, der sie mit sich nach Brasilien nahm. 1959 vermittelte ein Buchhändler den Codex aus dem Nachlass Arnholdts an den New Yorker Sammler William Glazier. Nach Glaziers Tod wurde die Handschrift, zusammen mit der restlichen Handschriftensammlung Glaziers, als Geschenk an die Morgan Library überführt.⁶

Der Ledereinband der Handschrift ist am Buchrücken und den Ecken der Eichenholzdeckel erneuert worden und weist vorne und hinten jeweils fünf Messingbuckel auf.⁷ Die originale Blindprägung ist mit bloßem Auge nicht mehr zu erkennen, doch heißt es in der Beschreibung der Handschrift der Morgan Library: »blind-stamped with tools of eagles, lions, arcade with human figures and Trier crosses.«⁸ Die Schließen sind verloren, »doch auf den schildförmigen Unterlagplättchen der Schließstifte befindet sich das Trierer Kreuz und das Falkenstein-Münzebergsche Wappen.«⁹ Die Pergamenthandschrift misst 35,4 × 25,91 cm, der beschriebene Raum beträgt im Durchschnitt

25,7 × 19,3 cm. Ursprünglich gab es wahrscheinlich 15 Lagen, von denen die erste, die zehnte und die beiden letzten fehlen.¹⁰ Von den erhaltenen elf Quaternionen sind einige einzelne Seiten verloren, so dass insgesamt 73 Blätter erhalten sind. Der Schriftdialekt wird von Kries als südwestliches Mitteldeutsch beschrieben.¹¹ Der Text ist in sorgfältiger gotischer Minuskel ausgeführt worden.

Eine erste Datierung für die Handschrift bei Heinrich Rückert erfolgte aufgrund der Eintragung *Anno d[omi]ni M° C° C° xlviii°* (»im Jahre des Herrn 1248«) auf der Schriftrolle des Schreibers in der Abbildung auf fol. 12vb. Für ihn handelte es sich damit um die älteste Handschrift.¹² Diese Interpretation wurde bereits von Adolf von Oechelhäuser berichtigt, der den Codex zum einen aufgrund von »Schrift, Bild und Tracht«, zum anderen aufgrund der unteren Messingplatten der Schließen mit den Wappen »unbedingt in die zweite Hälfte resp. an den Schluss des XIV. Jahrhunderts« verortete.¹³ Er vermutet, die Jahreszahl 1248 beziehe sich auf eine Handschrift, die für die Siglen E und H als Vorlage gedient habe. Für die Datierungsfrage interessant sei außerdem der Doppeladler, der in den Miniaturen auf fol. 22va sowie auf fol. 56ra auf dem goldenen Hintergrund abgebildet ist. Dieser Adler, so Oechelhäuser, »dessen Einführung in das kaiserliche Majestätswappen

4 Vgl. Oechelhäuser 1890, 7, Anm. 2.

5 Kries 1967, 33.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0001; <https://doi.org/10.11588/diglit.24510#0001>.

8 Plummer/Voelkle/Clark 1989, 91.

9 Kries 1967, 32.

10 Kries hatte 1967, 71, fälschlicherweise elf ursprüngliche Lagen vermutet, von denen sich nach seiner Zählung nur acht erhalten haben sollen.

11 Vgl. Kries 1984, 50.

12 Vgl. Rückert 1852, 415.

13 Oechelhäuser 1890, 7.

auf König Wenzel zurückzuführen ist«,¹⁴ sei ein eindeutiges Indiz für eine Datierung nach 1380. Des Weiteren lässt sich die Handschrift über die Wappen in den Umkreis des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein verorten.

II. Anspruchsniveau und Materialität

An der Bebilderung der Handschriften des *Welschen Gastes* ist besonders bemerkenswert, dass die Abfolge der Motive ebenso beibehalten wird wie die ikonografische Aussage.¹⁵ Sowohl der Text als auch das Bildprogramm bilden eine feste Einheit, die über die Jahrhunderte hinweg nicht gelöst wird.¹⁶ Was sich allerdings verändert, ist das Layout der Handschriften. Bei einer Betrachtung der jüngeren Handschriften U, W, a und D, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen, lässt sich die Mode der Zeit an ihrem Layout ablesen. Die Papierhandschriften sind mit kolorierten Federzeichnungen versehen, die sich in der Ausgestaltung ihrer Figuren und Bildbühnen nicht von den übrigen, in denselben Werkstätten gefertigten, volkssprachlichen Handschriften unterscheiden. Die Motive des *Welschen Gastes* greifen seit ihrer Konzeption auf zahlreiche Paratexte, also auf Beischriften und Spruchbänder, zurück, um die jeweilige Szene verständ-

licher zu machen. Für die oben genannten Handschriften des 15. Jahrhunderts lässt sich eine vermehrte Beschriftung einzelner Figuren beobachten. Denn zu dieser Zeit nehmen auch die Paratexte anderer volkssprachlicher Texte zu, da sie aufgrund ihrer »egalisierten Bildtypen« nur noch über die Bildbeischrift zu identifizieren sind.¹⁷

Werden die volkssprachlichen Handschriften in Bezug zu den lateinischen Codices ihrer Zeit gesetzt, so wird das veränderte Anspruchsniveau sichtbar. Mit diesem Terminus bezeichnet Norbert Ott die unterschiedliche Qualität des Layouts und der Materialität, die sich in »Pergament, Bildrahmung, Miniaturmalerei mit Deckfarben, z. T. mit Goldverwendung, ausgemalte[n] Bildhintergründe[n], Raumentiefe« auf der einen Seite und »Papier, Federzeichnung, Aquarellfarben«¹⁸ auf der anderen widerspiegelt. Für den größten Teil des Korpus des *Welschen Gastes* lässt sich konstatieren, dass es, mit Ott gesprochen, dem Anspruchsniveau einer volkssprachlichen Handschrift entspricht. Dennoch nehmen die seit der ältesten überlieferten Handschrift A des *Welschen Gastes* mit einem festen Bildprogramm versehenen Codices »eine Sonderstellung in der illustrierten Überlieferung deutschsprachiger Literatur«¹⁹ ein. Der Heidelberger Codex A aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist auf kleinstem Format (18 × 11 cm) in gotischer

14 Oechelhäuser 1890, 9.

15 Wobei es natürlich durch den Kopierprozess zu Abweichungen kommen kann bzw. bestimmte Bildaussagen in den nachfolgenden Jahrhunderten nicht mehr verstanden wurden.

16 Vgl. Ott 2002, 34.

17 Ott 1984, 357 ff. Mit dem Begriff beschreibt Ott, 357, »eine Illustrationsweise, die gekennzeichnet ist durch die Beschränkung

auf wenige, leicht verfügbare Bildmuster, die, in ihrer Bedeutung »multivalent«, für unterschiedlichste Textzusammenhänge benutzt werden können und ein relativ beschränktes, aber vielseitig verwendbares Bilder-Arsenal bereitstellen, aus dem die Illustratoren schöpfen.«

18 Ott 1984, 365.

19 Ebd., 2002, 34.

Minuskel einspaltig beschrieben und gliedert durch teilweise sehr ausladende und aufwendig geschmückte Initialen, für die der Schreiber Platz gelassen hat. Erst nach dem Fertigstellen und Verzieren des Textes sind die Bilder auf den freien Seitenrändern hinzugefügt worden.²⁰ Dabei wird in der Forschung zumeist davon ausgegangen, dass der Bilderzyklus autorintendiert, also von Thomasin geplant gewesen ist.²¹ Eindeutig lässt sich jedenfalls bei A erkennen, dass für den Bilderzyklus vom Schreiber bis auf wenige Ausnahmen kein Platz vorgesehen war, wie das bei den nachfolgenden Handschriften hingegen der Fall ist. Im Laufe des 14. Jahrhunderts werden die Bilder zusehends in den Text eingebettet, wie sich an den erhaltenen Fragmenten und der zweitältesten vollständigen Handschrift G gut ablesen lässt.²² Der Schreiber hat hier für viele der Miniaturen im Text Platz gelassen; einige werden jedoch auch an den Seitenrändern eingefügt.²³ In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kommt es zu einer völligen Eingliederung

der Bilder in den Text. Dabei bleibt die Gestaltung der Motive jedoch frei von Begrenzungen. Die Bilder reichen häufig über den Schriftspiegel hinaus oder Figuren werden an den Seitenrand ausgelagert, weil der ausgesparte Platz nicht ausreicht.

Ein anderes Bild ergibt sich nun bei der Betrachtung des New Yorker Codex. Der Prunk dieser Prachthandschrift, die reichlich mit Gold und Deckfarben verzierten Seiten, evozieren eher die Stillage²⁴ eines liturgischen Codex. Eine Erklärung für das veränderte Anspruchsniveau der New Yorker Handschrift lässt sich sehr wahrscheinlich mit der Werkstatt geben, aus der sie stammt und die dem Umkreis des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein (1362–1388) zuzuschreiben ist. Für diese lässt sich fast ausschließlich die Produktion liturgischer Codices nachweisen.

20 Vgl. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389/0015?template=wgd>; <https://doi.org/10.11588/diglit.192#0015>.

21 Vgl. bspw. Starkey 2002, 124; Ott 2002, 33: »Daß das Bildprogramm des ›Welschen Gastes‹ kein späterer illustrativer Zusatz zum Text ist, sondern mit ziemlicher Sicherheit bereits von Thomasin selbst verantwortet war, kann nicht nur über das Stemma der durch alle Handschriften hindurch in den Grundzügen sehr konstanten Bilderzyklen begründet werden, sondern ist auch durch den im Text selbst mehrfach angesprochenen Bezug auf die Illustrationen gestützt [...]«. Licht: »Damit scheint die Illustration des Textes einkalkuliert, wenn nicht intendiert gewesen zu sein.«

22 Im bisher auf das späte 13. Jahrhundert datierten Fragment Gr aus Krakau ist eine einzige Miniatur überliefert, für die eindeutig Platz ausgespart wurde. Wäh-

rend im Warschauer Fragment beide Bilder am Seitenrand platziert werden, ist im Büdinger Fragment nur für eine der beiden Miniaturen Platz ausgespart. In der um 1370 entstandenen Papierhandschrift F wiederum ist Freiraum für Illustrationen gelassen worden, dieser wurde jedoch nicht gefüllt.

23 Vgl. G: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0020; <https://doi.org/10.11588/diglit.24517#0020> (9v), http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fbg_membI120/0021; <https://doi.org/10.11588/diglit.24517#0021> (10r).

24 Der Terminus stammt von Ott 1984, 370: »bestimmte Stoffe und Gattungen – und das heißt: ein bestimmter Gebrauchs- und Funktionsaspekt, der sich mit diesen Stoffen verbindet – erfordern eine bestimmte Ebene des Schmucks: hier der illustrativen Ausstattung der Handschriften.«

III. Die Werkstatt

Margot Remy lieferte in einer ersten wichtigen Publikation zu der Buchmalerwerkstatt entscheidende Hinweise für die weitere Forschung, indem sie die vier ihr damals bekannten Auftragsarbeiten für Kuno als die Werke einer Produktionsstätte erkannte.²⁵ Sie untersuchte das auf 1380 datierte Evangelistar und die undatierten Fragmente eines Missaleblatts, eines Antiphonars und der Handschrift E des *Welschen Gastes*. Der Werkstatt sind mit der Zeit weitere Arbeiten zugewiesen worden: eine Stuttgarter *Weltchronik* des Rudolf von Ems von 1383, die *Collatio* des Friedrich Schavard von 1402, ein Gradualefragment, ein Stundenbuch aus Metz und ein Liber Nominum aus dem Stift St. Simeon in Trier.²⁶ Darüber hinaus hatte Carl Nordenfalk auf die Verwandtschaft einiger Handschriften aus Metz hingewiesen, die den Stil und die Ikonografie der Trierer Werkstatt zeigten.²⁷ Christine Beier spricht sich in der jüngsten Publikation zur Werkstatt dagegen aus, das Missaleblatt zu den Arbeiten hinzuzurechnen, nimmt aber eine Sammelhandschrift,²⁸ »die vermutlich für die Celestinerinnen in Metz bestimmt war«²⁹ und auf die bereits

François Avril hingewiesen hatte, sowie ein späteres Missaleblatt³⁰ mit in das Korpus der Werkstatt auf.

Einzig der *Welsche Gast* und die Stuttgarter *Weltchronik* fallen aus dem Raster der übrigen Aufträge für die Werkstatt, bei denen es sich um liturgische Handschriften handelt, heraus. Hier hat Ott die interessante Beobachtung gemacht, dass besonders *Weltchroniken* häufig das »lateinische Anspruchsniveau« erreichten, weil sie »das Heil der (Heils-)Geschichte diskutieren«.³¹ Die Werkstatt war auf kirchliche Auftraggeber spezialisiert: Friedrich Schavard, der die *Collatio super urbis recommendatione*, eine Sammlung mit Überlieferungen zur Stadt Trier, Offenbarungen zu St. Paulin und zur Trierer Märtyrerlegende, in Auftrag gab, war 1399–1409 Propst des Stiftes St. Paulin in Trier.³² Neben den oben genannten Celestinerinnen in Metz lassen sich für die Provenienz der Werkstattarbeiten das Stift St. Simeon in Trier, sowie weitere Klöster in Metz und Trier für die Sammelhandschrift, das Stundenbuch und das Missaleblatt ausmachen.³³ Für Kuno von Falkenstein als Auftraggeber sicher bezeugt werden kann das Evangelistar. Durch die Wappen auf dem Einband von

25 Vgl. Remy 1929, 49–74.

26 Vgl. Ronig 1986, 372 f. Signaturen: Evangelistar: Trier, Domschatz, Hs. 6; Missaleblatt: Trier, Stadtbibliothek, ohne Signatur; Antiphonarblatt: Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett Nr. 105; *Weltchronik* Rudolfs von Ems: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2° 5; *Collatio* des Friedrich Schavard: Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10157; Gradualefragment: Dortmund, Stadt- und Landesbibliothek, Hds. 68; Metzger Stundenbuch: Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1403; Liber Nominum aus St. Simeon in Trier: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 41848.

27 Es handelt sich hierbei um das Stundenbuch der Isabeau de Bavière (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1403) und zwei Stundenbücher in New York (The Morgan Library and Museum, M. 88) und Baltimore (The Walters Art Museum, W. 91)

28 Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 9558.

29 Beier 2003, 19. Vgl. dazu außerdem Ronig 1986, 376.

30 Ebd. Vgl. auch den Katalogeintrag 135 f.

31 Ott 1984, 365.

32 Vgl. Beier 2003, 57.

33 Ebd., Katalog 115–139.

Handschrift E sowie auf der ersten Seite der *Weltchronik* liegt auch hier die Vermutung nahe, dass Kuno diese Codices in Auftrag gab. Die Handschriften entstanden im Umfeld eines Mannes, der »eine kraftvolle und politisch kluge Regierung« führte.³⁴ 1362 wurde Kuno in das Amt des Trierer Erzbischofs und Kurfürsten erhoben und zeigte sich vor und während seiner Amtszeit in den Erzbistümern Mainz, Trier und Köln politisch involviert; in der Forschung gilt er als eine der einflussreichsten Personen im Rheingebiet bis zum Ende seines Episkopats 1388.³⁵

Es gibt mehrere Bildnisse Kunos.³⁶ Für die Buchmalerwerkstatt von größter Bedeutung ist jedoch das Titelblatt des Evangelistars von 1380, das den Erzbischof auf einem Adlerthron zeigt, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der Linken den Bischofsstab.³⁷ Zu seinen Füßen sitzen zwei Löwen, die unter sich die Wappen Triers und der Falkenstein-Münzenbergs haben. Den Hintergrund bildet eine blau-rot-goldene Tapete im Fleur-de-lys-Muster. In den Randleisten des Rahmens steht

Cuno de falkenftein: archiepiscopus treuerenis hunc librum fieri fecit anno domini millesimo ccc^{mo} octuagesimo die octava mensis maii
*Kuno von Falkenstein, Trierer Erzbischof, hat dieses Buch herstellen lassen im Jahre des Herrn am 8. Mai 1380.*³⁸

Die besondere Stellung dieses Titelblatts mit der seitenfüllenden Miniatur Kunos orientiert sich am knapp 400 Jahre zuvor entstandenen Egbert-Codex, der Erzbischof Egbert (977–993) ebenfalls auf der Widmungsseite eines Perikopenbuchs in ebenso feierlicher Haltung zeigt wie Kuno. Darüber hinaus lassen sich im gesamten Trierer Evangelistar Parallelen in der Ikonografie der Miniaturen zum Codex Egberti finden, so dass von einem Zitat ausgegangen werden kann.³⁹

Es ist jedoch fragwürdig, ob die Buchmalerwerkstatt auf Kunos Betreiben hin gegründet wurde, auch wenn er ihr prominentester Auftraggeber war. Franz Ronig stellt fest, dass »die uns bekannten schriftlichen Quellen [...] von diesen seinen Kunstbestrebungen nichts« berichten.⁴⁰ Christine Beier hinterfragt daher, ob »die Maler tatsächlich am Hof des Erzbischofs arbeiteten« oder nicht vielmehr Kunden in Metz und Trier bedienten und daher »in einer der beiden Städte beheimatet waren oder zwischen ihnen wechselten«. ⁴¹ Da Nordenfalk für das oben genannte Stundenbuch aus Metz die Herkunft aus der Werkstatt ausmachen konnte, vermutet er, dass sich die Malerschule aus Metz rekrutierte.⁴²

Entscheidend für die Arbeitsweise der Werkstatt ist die Schulung ihres Meisters, der sicherlich von der Pariser Buchmalerei

34 Ronig 1984, 111.

35 Vgl. Remy 1929, 52ff.; Ronig 1984, 111; ders. 1986, 371f.; Beier 2003, 8f.

36 Vgl. hierfür Ronig 1977 und 1978.

37 Vgl. Beier 2003, 76, Abb. 6.

38 Dieses Datum bezieht sich laut Remy 1929, 56, wahrscheinlich auf das Datum der Übergabe an Kuno.

39 Vgl. z. B. die Darstellungen von ›Josephs Traum‹, dem ›Sturmwunder‹ oder ›Jesus heilt einen Blinden bei Jericho‹ in beiden Codices. Beier 2003, Abb. 12–18.

40 Ronig 1984, 111.

41 Beier 2003, 11.

42 Vgl. Nordenfalk 1953, 88.

beeinflusst war.⁴³ Das Layout wird bestimmt durch den französischen Stil, der sich durch die Textgestaltung, die Anlage der Initialen, die Gestaltung der Figuren in den Miniaturen und der Hintergründe, die Verwendung der Farben und die Verzierung durch Efeublätter ausdrückt.

French secular texts usually have almost square miniatures set into one column of a double-column text. They are sometimes within cusped architectural frames in red, white and blue, the colours of the French royal family. Often formal ivyleaf borders run up and down the margins, sometimes terminating with tiny butterflies or imaginary animals.⁴⁴

Das hier beschriebene Layout lässt sich auf die Werkstattproduktion übertragen, besonders die Gestaltung der Miniaturen in blau-rot-weißen Rahmen und die Ranken mit Efeublättern erscheinen signifikant. Aber auch die Gestaltung der historisierten Initialen, wie sie sich beispielsweise in einer Bibel von Robert de Billyng (1317–1337) oder einem Titus-Livius-Codex (1360–1380) finden lassen, ist als stilbildend anzusehen.⁴⁵ Für die Bildrahmen könnten, neben vielen anderen Werken, als Vorbild Codices des *Roman de la Rose* angeführt werden, die bereits seit dem 13. Jahrhundert eine französische Gestaltung der Rahmen für die Szenen aus

dem *Roman* ausführen, auf die auch die Werkstatt zurückgreift. Aus der reichen Überlieferung dieses Werkes seien hier einige Handschriften herausgegriffen. Zum einen ein Codex von 1283, der kurz nach der Vollendung des *Rosenromans* entstand und sich heute im Vatikan befindet.⁴⁶ Des Weiteren eine Handschrift aus dem frühen 14. Jahrhundert⁴⁷ und vier weitere aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.⁴⁸ Blau oder rot gefasste Leisten⁴⁹ sind mit einem weißen Ornament durchbrochen, das ein einfaches geometrisches Muster wiederholt. Die Enden der Leisten laufen nicht zusammen und bilden dadurch vier Quadrate aus, die auf einem äußeren Rahmen auf Goldgrund liegen.

IV. Layout der Handschrift E

Die Seiten von Handschrift E sind zweispaltig mit je 37 Zeilen pro Spalte beschrieben und die durchgehend abgesetzten Verse sind mit rubrizierten Versalien versehen. Die Seitenränder sind großzügig bemessen, ungefähr ein Drittel der Seite ist freigelassen worden. Der Text selbst wird durch 54 sekundäre und tertiäre Initialen

43 Vgl. Remy 1929, 64. Beier 2003, 12, stellt Remys These eines konzeptionierenden »Künstler-Genius« an der Spitze der Werkstatt, der »die Kompositionen vorgab und die Ausmalung den Mitarbeitern überließ«, nicht in Frage.

44 Hamel 1994, 167.

45 Vgl. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 11935 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097447>; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 777 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001280q>.

46 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 376, fol. 52r. »Die Vollendung des *Rosenromans* wird auf 1275 angesetzt« (Hülse-Esch 2008, 38, Anm. 48).

47 Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 4782, entstanden zwischen 1310–1330.

48 Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1560, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000318d>; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1126, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000533s>; New York, The Morgan Library and Museum, Ms. M.324, <http://www.themorgan.org/manuscript/77237>; Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 143.

49 Nicht in allen Handschriften korrespondieren beide Farben miteinander. In einigen sind die Leisten auch nur in einer der Farben gehalten.

gegliedert.⁵⁰ Sollte für die Werkstatt ein Initialsystem beschrieben werden, so wären die oben angesprochenen historisierten Initialen primär zu nennen. In ihnen werden beispielsweise auf dem Missaleblatt die Szene des *Betenden David*, auf dem Antiphonarblatt *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*, in der *Weltchronik* (fol. 117v) die Darstellung eines Königs sowie im Evangelistar zahlreiche Szenen (z. B. fol. 6v–9v, 11r, 21r) dargestellt,⁵¹ die im *Welschen Gast* sämtlich als eigenständige Miniaturen und losgelöst von der Initiale umgesetzt sind. Freistehende Miniaturen finden sich im Evangelistar und in der *Weltchronik* ebenfalls.⁵² Tatsächlich lassen sich in der siebten und achten Lage des *Welschen Gastes* einige Initialen finden, die deutlich an die historisierten Initialen der anderen Werkstattarbeiten erinnern. Das Initialfeld ist hier wesentlich größer und nimmt mehr Platz im Schriftfeld ein als sonst; in der M-Initiale auf fol. 33vb sind sogar Drölerien in das Binnenfeld eingezeichnet.⁵³

Als sekundäre Initialen könnten die in Blau- und Rottönen gehaltenen Buchstaben gelten, die auf Goldgrund stehen und aufgrund ihres Rankendekors im Binnenfeld eindeutig als Rankeninitialen zu erkennen sind.⁵⁴ Einige senden Randleisten entlang des Schriftspiegels aus, die am oberen und unteren Ende Rankenäste

oder Drölerien ausbilden, andere sind nur mit roten oder blauen Ästen verziert. Diese wiederum sind mit goldenen Efeublättern besetzt, die sich auch als Verzierung der Miniaturrahmen wiederfinden. Die Farbfelder werden durch weiße, ornamenthafte Verzierungen geschmückt. Eine dritte Gruppe der Initialen kehrt diese Farbverteilung um. Hier sind es goldene Buchstaben auf rotem und blauem Grund, die zumeist über zwei bis drei Zeilen reichen und über keinerlei Ranken verfügen. Diese tertiären Initialen lassen sich beispielsweise auch in der *Weltchronik* wiederfinden (fol. 57r, 105r). Peter Rück hatte bei seiner Beschreibung der Initialen im Evangeliar Heinrichs des Löwen die Begriffe Glodschmiedetyp und Emailtyp für die dortigen »Groß- und Mittelinitialen« geprägt, die ebenfalls über farbigen bzw. Gold-Grund und Rankenwerk im Binnenfeld verfügen.⁵⁵ Auch wenn die Initialen der Handschrift E von französisch-gotischen und nicht romanischen Formen beeinflusst sind, so lässt sich doch eine Analogie feststellen, die sekundären und tertiären Initialtypen in ihren Formen gegenseitig zu spiegeln.

a) Zur Textgliederung

Die Initialen in Handschrift E, von einigen Ausnahmen abgesehen, erfüllen eine textgliedernde Funktion, d. h. in der Regel wird jedes Buch und jedes Kapitel eines Buches

50 Vgl. Jakobi-Mirwald 2015, 49 f.: »Der Initialschmuck einer Handschrift ist üblicherweise zu Gliederungszwecken hierarchisch gestaffelt. Die primäre Schicht können Initialen in Deckfarbenmalerei sein, die sekundäre Silhouetteninitialen, eine tertiäre Initialmajuskeln.«

51 Vgl. Beier 2003, 73, Abb. 1; 74, Abb. 2; 78, Abb. 8 und 9; 80, Abb. 12 und 14; 81, Abb. 15; 91, Abb. 28.

52 Vgl. Beier 2003, 79, Abb. 10 und 11; 87–90, Abb. 24–27.

53 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0072; <https://doi.org/10.11588/diglit.24510#0072>.

54 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0084; <https://doi.org/10.11588/diglit.24510#0084>.

55 Vgl. Rück 1989, 131 ff.

durch eine Initiale eingeleitet. Die oben aufgestellte Hierarchie der sekundären und tertiären Initialen korreliert jedoch nicht mit der Hierarchie der Textabschnitte.⁵⁶

Darüber hinaus gibt es auch Kapitel, die nicht durch Buchschmuck eingeleitet werden, namentlich das vierte Kapitel des zweiten Buches (fol. 12vb, Z. 28), das fünfte Kapitel des dritten Buches (fol. 18rb, Z. 27), das zweite (fol. 41ra, Z. 29) und fünfte Kapitel (fol. 45rb, Z. 36) des sechsten Buches und das sechste Kapitel des siebten Buches (fol. 50vb, Z. 31). Andere Kapitel werden zwar nicht durch Initialen eingeleitet, aber trotzdem aus dem Text hervorgehoben (fol. 56ra, Z. 5 und fol. 70vb, Z. 23). Auf fol. 6va fällt der Beginn des siebten Kapitels des ersten Buches mit dem Beginn der linken Textspalte zusammen. Buchstaben in der ersten oder letzten Zeile einer Spalte oder unterhalb einer Miniatur werden häufig durch Knospenfleuronné und figürlich-dröleriehafte Gesichter entlang der Buchstabschäfte verziert. Da diese Versalien vergrößert und durch den Schmuck deutlich vom übrigen Text abgehoben werden, sollen sie hier als Initialmajuskeln beschrieben werden.⁵⁷ Diese Majuskeln lassen sich bis zur sechsten Lage auf fast jedem Blatt finden. Danach werden sie etwas seltener, doch schmücken sie den Text durchgehend aus. Der neue Abschnitt kann auf fol. 6va

also durch Zufall ausgezeichnet worden sein – von der Gestaltung der übrigen Seiten unterscheidet sich dieses Blatt jedenfalls nicht – und impliziert daher auf der gestalterischen Ebene keinen Übergang zu einem neuen Textteil.

Andererseits gibt es im ersten Buch zwei Textstellen, die keinen neuen Textabschnitt einleiten, aber trotzdem mit einer Initiale ausgezeichnet werden. In beiden Fällen befindet sich die Initiale unterhalb einer Miniatur.⁵⁸ Weiterhin ist zu beobachten, dass das vierte, fünfte und achte Buch mit rubrizierten Versen abgeschlossen wird, während die Überleitung zu den restlichen Büchern in dieser Weise nicht gekennzeichnet ist. Das weist darauf hin, dass die Gestaltung der Initialen und die Kennzeichnung von Textübergängen auch von der Lage abhängen, da, wie oben gezeigt, die Lagen 7, 8 und 13 Abweichungen vom restlichen Schema aufweisen.⁵⁹

b) Zur Illustration

Die Gestaltung der Miniaturen folgt einem sehr einheitlichen Konzept, das nur äußerst selten durchbrochen wird. Blau- und Rottöne dominieren sowohl die Figurengestaltung als auch die Initialen. Erhöht wird dies durch die Verwendung von Gold für den Rahmen und als dritte Farbe der Initialen sowie weißer Ornamentzier im

56 So werden zwar die Bücher 1, 4, 5 und 6 von einer sekundären, die Bücher 2, 3, 8 und 9 jedoch mit einer tertiären Initiale eingeleitet. Für die Einleitung der anderen lässt sich dies nicht feststellen, da die entsprechenden Blätter verloren gegangen sind. Die einzelnen Kapitel der jeweiligen Bücher werden nicht, wie sich vermuten ließe, ausschließlich durch tertiäre Initialen eingeleitet. Hier finden sich ebenso beide Typen.

57 Vgl. Jakobi-Mirwald 2015, 49.

58 Fol. 2va, I-Initiale und fol. 5va, S-Initiale.

59 In Lage 7 wird das vierte Buch mit rubrizierten Versen abgeschlossen, in Lage 8 das fünfte und in der Lage 13 das achte Buch.

Rahmen und bei den tertiären Initialen. Die Miniaturen sind in die Textspalten eingebettet und erstrecken sich teilweise über 14 Zeilen. Die meisten Bilder nehmen sieben bis zehn Zeilen ein.⁶⁰ Die Miniaturen auf fol. 27ra und auf 34vb reichen aufgrund der Komplexität der Motive über die gesamte Spalte. Dabei nehmen sie jedoch nicht den kompletten Raum der Kolumne ein: Die linke (27ra) beziehungsweise rechte Textspalte (34vb) wird in der Breite reduziert, um den Miniaturen Platz zu bieten; auf die Versalien wird verzichtet. Die Illustration von der Erde als Mittelpunkt des Universums ist als einziges im freien Raum unterhalb des Schriftspiegels auf fol. 13ra eingezeichnet.

Von den wenig genannten Ausnahmen abgesehen befinden sich die Miniaturen in einem Rahmen, der ganz außen mit einer feinen schwarzen Linie umzogen wird. Auf Goldgrund ist dann idealiter an jeder Seite ein Balken eingezeichnet, der die Blau- und Rottöne der Initialen wieder aufnimmt und zusätzlich durch ein weißes, lineares Reptitionsmuster verziert wird, das ebenfalls die Gestaltung der sekundären Initialen aufgreift.⁶¹ Die Balken lassen an jeder Ecke ein goldenes Quadrat frei, von dem zwei Efeublätter an einer sich kreuzenden Linie abgehen, die in ihrer Mitte eine Kugel an Staubfäden ausformulieren. Zudem sind auch die Seiten des Rahmens häufig durch Efeublätter geschmückt. In vielen Bildern

wird jedoch aufgrund der Platznot oder Raumgestaltung auf den unteren oder auf die seitlichen Balken verzichtet. Als Hintergründe werden Goldgrund oder tapetenartige Muster gewählt, vor denen sich die Figuren bewegen. Räumlichkeit wird in einigen Miniaturen durch Architektur-elemente oder am unteren Bildrand durch eine grüne Fläche, die an Rasen oder eine Wiese erinnert, angedeutet. Die Figuren sind durch Beischriften gekennzeichnet, in den Händen halten sie Spruchbänder; beides wird mit roter Tinte beschrieben.⁶² Bei der Gestaltung der Kleidung dominieren wieder Blau- und Rottöne. Das Rot ist hier jedoch sehr stark aufgehellt und geht in ein Rosa über.

Die Rahmung der Miniaturen ist eines der wichtigsten Elemente im Layout der Handschrift E, die eindeutig auf die Werkstatt bzw. die französische *mise en page* zurückzuführen ist, wie bei einem Vergleich mit den anderen Werkstattarbeiten, besonders dem Evangelistar und der *Weltchronik*, deutlich wird. Ein Rahmen fungiert nach Andrea von Hülsen-Esch in der Buchmalerei als Schutz und Grenze und ist »Voraussetzung für die gezielte Wahrnehmung des Bildes«.⁶³ Der Rahmen trennt das Bild vom übrigen Layout der Seite und fungiert als Medium für die bildliche Darstellung. Die Illustrationen werden also explizit in einen Bildraum eingebunden, der sich vom Schriftraum unterscheidet. Damit erfüllt

60 Es gibt einige sogenannte Kleinbilder, die sich nicht über die gesamte Spalte ziehen (fol. 5va, 6vb, 11va und 32va).

61 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0050; <https://doi.org/10.11588/diglit.24510#0050>.

62 Der Rahmen ist indes nicht fest. Es gibt kaum ein Bild, in dem der Rahmen nicht von einer der Figuren überschritten wird

oder die Spruchbänder aus ihm herausragen. Teilweise befinden sich die Figuren sogar ganz außerhalb des Rahmens (vgl. das Bild auf fol. 31va: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0068; <https://doi.org/10.11588/diglit.24510#0068>).

63 Hülsen-Esch 2008, 14.

der Rahmen eine sehr ähnliche Funktion wie in der Tafelmalerei, wo er das Gezeigte »sichtbar gegen eine andere Materialität« abgrenzt.⁶⁴ Auch in der Buchmalerei erfüllt ein Rahmen »dasselbe intermettierende Moment«, obwohl das Pergament Träger von Schrift, Bild und Rahmen zugleich ist.⁶⁵

Die einzige andere Handschrift des *Welschen Gastes*, die die Bilder rahmt, ist die Berliner Hamilton-Handschrift H. Diese beiden Codices werden von der Forschung häufig in einem Atemzug genannt, da sie beide etwa zur selben Zeit und in Nachbarschaft voneinander entstanden sind und möglicherweise dieselbe Vorlage hatten.⁶⁶

V. Die Berliner Hamilton-Handschrift H

Die heute im Preußischen Kulturbesitz in der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche Handschrift H des *Welschen Gastes* ist auf den Anfang des 15. Jahrhunderts beziehungsweise auf um das Jahr 1400 datiert und somit kurze Zeit nach der New Yorker Handschrift entstanden. Sie ist die jüngste überlieferte Pergamenthandschrift, im Format ähnlich dem New Yorker Codex (ca. 24 × 32 cm), und stammt aus der Sammlung des Herzogs Hamilton.⁶⁷

Das erste Blatt mit der Versvorrede ist sehr aufwendig verziert worden und hebt sich von der restlichen Gestaltung der Handschrift deutlich ab.⁶⁸ In einer D-Ini-

tiale wird von zwei Engeln im Binnenfeld das kaiserliche Wappen von Maximilian I. und seiner zweiten Gattin Bianca Maria Sforza gehalten, die 1493 vermählt wurden.

Die Herkunft der Handschrift aus kaiserlichem Besitz dürfte somit ausser Zweifel stehen. Da jedoch alle äusseren Umstände auf eine frühere Entstehungszeit, nämlich auf die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert hinweisen, so ist die Zeichnung des Wappens offenbar erst hinzugefügt worden, als das Ms. in den Besitz des kaiserlichen Sammlers gelangte.⁶⁹

Der Text ist von einer Randleiste mit Fadenrankenbordüre umschlossen, die mit goldenen Efeu- und Kleeblättern besetzt ist, sowie mit vereinzelt gesetzten rot-blauen, fantasievoll-vegetabilen Blattformen. Dieses Blatt ist jedoch erst Jahrzehnte nach Vollendung der Handschrift verziert worden und dient offensichtlich einem repräsentativen Zweck für den (neuen) Besitzer des Codex. Wahrscheinlich wurde die ursprünglich vorgesehene, aber nicht ausgeführte D-Initiale zum Anlass genommen, die gesamte Seite aufwendig auszusmücken. Das übliche Layout der Hamiltoner Handschrift ist wesentlich zurückgenommener als das des New Yorker Codex. Der Text wird ebenfalls in zwei Spalten geteilt, wobei die Zeilenanzahl zwischen 29 und 44 schwankt, was sich zum Teil auf das fehlende Liniensystem der Zeilen zurückführen lassen wird. Die Verse sind nicht abgesetzt; einziges textgliederndes und schmückendes Element sind Initialen, die den tertiären der Handschrift E ähneln.⁷⁰

64 Hülsen-Esch 2008, 14.

65 Ebd., 15.

66 Vgl. bspw. Oechelhäuser 1890, 7; Burdach 1891, 18; Frühmorgen-Voss 1975, 38; Ott 2002, 35.

67 Vgl. Oechelhäuser 1890, 9f.

68 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0017; <https://doi.org/10.11588/diglit.24015#0017>.

69 Oechelhäuser 1890, 10.

70 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0032; <https://doi.org/10.11588/diglit.24015#0032>.

Es handelt sich um goldene Buchstaben auf rotem oder blauem Grund, mit der jeweils kontrastierenden Farbe im Binnenfeld, sowie einer mit weißen Ornamenten ausgeführten Verzierung und teilweise kurzen Fäden, die vom Buchstaben ausgehen.

Wie in E sind die Miniaturen des Bilderzyklus in einen Rahmen gestellt und verfügen über einen farbig gestalteten beziehungsweise mit Tapetenmuster dekorierten Hintergrund sowie einen eindeutigen Bildvordergrund. Auch die Gestaltung der Hintergründe selbst lässt sich in einigen Fällen mit der New Yorker Handschrift vergleichen. Das auf fol. 39va (E) und 12vb (H) gezeigte Tapetenmuster beispielsweise ist in der Gestaltung sehr ähnlich.⁷¹ Dennoch sind die Hintergründe in E wesentlich aufwendiger ausgeschmückt – zudem nehmen die Bildvordergründe in H mehr Raum in Anspruch, so dass der Hintergrund nur noch ein Drittel des Bildes ausmacht. Im Gegensatz zu E ist der Rahmen in H nicht flexibel, sondern fungiert als feste Bildgrenze, die die Figuren radikal beschneidet. Dies führt auch zu der für den *Welschen Gast* einmaligen Lösung, Beischriften mit Symbolen zu versehen. Diese Verweiszeichen, beispielsweise ein Kreuz, ein einfacher oder doppelter Strich, markieren innerhalb des

Rahmens die Figur, der die außerhalb des Rahmens stehende Beischrift zugeordnet wird.⁷² Auch in E stellten die Spruchbänder und Beischriften der Bilder eine Herausforderung dar. Doch anders als in H treten Figuren und Bänder aus dem Bildrahmen hinaus. Die Wiedergabe der ikonografischen Aussage des Motivs steht über der festen Einbindung aller Bildelemente in den Rahmen.

Bei aller Differenz, die den Rahmensystemen der beiden Handschriften innewohnt, ist dieses Element der Layoutgestaltung doch als besonders hervorzuheben. Es stellt die Codices in eine gemeinsame Tradition, die sie von den anderen Handschriften des *Welschen Gastes* unterscheidet. Die übrigen überlieferten Handschriften sind mit dem Text auf formaler (und materieller) Ebene als Einheit verbunden, der Schriftraum wird nicht vom Bildraum unterschieden. Hier greift Otts These vom unterschiedlichen Anspruchsniveau. Nach französischem Vorbild wird die Buchmalerei durch die Rahmung der Szenen mit der Tafelmalerei verknüpft und die Figuren agieren auf einer »Bildbühne«.⁷³ Den Handschriften wohnt dadurch eine zusätzlich suggerierte Materialität inne, die über das Pergament hinausgeht.

71 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0032; <https://doi.org/10.11588/diglit.24015#0032> (H) und http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pml_msg54/0084; <https://doi.org/10.11588/diglit.24510#0084> (E).

72 Vgl. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sbb-pk_msham675/0038; <https://doi.org/10.11588/diglit.24015#0038>.

73 Vgl. Hülsen-Esch 2008, 14; Starkey 2002, 137.

Siglenverzeichnis

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 389.</p> <p>a Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 320.</p> <p>D Dresden, Sächsische Landesbibliothek
– Staats- und Universitätsbibliothek,
Mscr. M 67</p> <p>E New York, The Morgan Library &
Museum, MS G.54.</p> <p>F Schlierbach, Stiftsbibliothek, Cod 28.</p> | <p>Gr Kraków, Biblioteka Jagiellońska,
Berol. mgq 978, fol. 96.</p> <p>H Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, Ms. Hamil-
ton 675.</p> <p>U München, Bayerische Staatsbiblio-
thek, Cgm 571.</p> <p>W Wolfenbüttel, Herzog August Biblio-
thek, Cod. Guelf. 37.19 Aug. 1°.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Literaturverzeichnis

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Beier, Christine: <i>Buchmalerei für Metz und Trier im 14. Jahrhundert</i>. Die illuminierten Handschriften aus der Falkenstein-Werkstatt. Langwaden 2003.</p> <p>Burdach, Konrad: <i>Zur Kenntniss altdeutscher Handschriften und zur Geschichte altdeutscher Litteratur und Kunst</i>. In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 8 (1891), 1–21.</p> <p>Frühmorgen-Voss, Hella: <i>Text und Illustration im Mittelalter</i>. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 50), München 1975.</p> <p>Hamel, Christopher de: <i>A History of illuminated Manuscripts</i>. London/New</p> | <p>York 2014. ND der Ausgabe London²1994.</p> <p>Hülsen-Esch, Andrea von: <i>Der Rahmen im Rahmen der Buchmalerei</i>. In: Körner, Hans / Möseneder, Karl (Hgg.): <i>Format und Rahmen vom Mittelalter bis zur Neuzeit</i>. Berlin 2008.</p> <p>Jakobi-Mirwald, Christine: <i>Buchmalerei</i>. Terminologie in der Kunstgeschichte. Vierte, überarbeitete Auflage unter Mitarbeit von Martin Roland. Berlin 2015.</p> <p>Kries, Friedrich Wilhelm von: <i>Textkritische Studien zum Welschen Gast Thomasins von Zerclaere</i> (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 23 [147]), Berlin 1967.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- Kries, Friedrich Wilhelm von (Hg.): *Thomasin von Zerclaere. Der Welsche Gast*, 4 Bde. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 425, I), Göppingen 1984.
- Licht, Tino: *Ritterliche Psychomachie. Zu Hintergrund, Autorschaft und Datierung der Text-Bild-Komposition im Welschen Gast*. (erscheint voraussichtlich 2019)
- Nordenfalk, Carl: *En medeltida Bönbok fran Metz i Linköpings Stifts- och Landsbibliotek*. In: Linköpings Biblioteks Landlingar, Ny Serie 4 (1953), 65–88.
- Oechelhäuser, Adolf von: *Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere*. Heidelberg 1890.
- Ott, Norbert: *Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters*. In: Grenzmann, Ludger / Stackmann, Karl (Hgg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Stuttgart 1984, S. 356–386.
- Ott, Norbert: *Mise en page. Zur ikonischen Struktur der Illustrationen von Thomasins »Welschem Gast«*. In: Wenzel, Horst / Lechtermann, Christina (Hgg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere (Pictura et Poesis 15)*. Köln 2002, 33–64.
- Plummer, John / Voelke, William / Clark, Gregory: *Medieval and Renaissance Manuscripts*. In: Charles Ryskamp (Hg.): *Twenty-First Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library 1984–1986*. New York 1989, 1–109.
- Plummer, John (Hg.): *The Glazier Collection of Illuminated Manuscripts*. New York 1968.
- Remy, Margot: *Die Buchmalerwerkstatt des Trierer Erzbischofs Cuno von Falkenstein* (Trierer Zeitschrift. Vierteljahreshefte für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seine Nachbargebiete 4). Trier 1929.
- Ronig, Franz: *Die Statue des Trierer Kurfürsten am „Schönen Brunnen“ in Nürnberg – Ein Porträt?* In: *Landeskundliche Vierteljahresblätter* 23 (1977), 131–134.
- Ronig, Franz: *Die Bildnisse Kunos von Falkenstein: Typ oder Porträt?* In: Legner, Anton (Hg.): *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung*. 3 Bde. Köln 1978, Bd. 3, 211–215.
- Ronig, Franz: *Die Buchmalerei-Schule des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein*. Ein Forschungsbericht. In: Berens, Michael / Maas, Claudia / Ronig, Franz (Hgg.): *Florilegium artis. Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege. Festschrift für Wolfgang Götz*. Saarbrücken 1984, 111–115.
- Ronig, Franz: *Trierer Buch- und Bibliotheksgeschichte. II: Die Buchmalereiwerkstatt des Trierer Erzbischofs und Kurfürsten Kuno von Falkenstein (1362–1388)*. In: *Literaturversorgung in den Geisteswissenschaften (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderheft 43)*. Frankfurt/Main 1986, 371–377.

- Rück, Peter: *Die Schriften*. In: Das Evangelium Heinrichs des Löwen. Kommentar zum Faksimile. Frankfurt/Main 1989, 122–154.
- Rückert, Heinrich (Hg.): *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria* (Texte des Mittelalters). Berlin 1965. Mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann. ND der Ausgabe Quedlinburg 1852.
- Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik*. Bd. 2: Die Zeit von 1350 bis 1400. Berlin 1936.
- Starkey, Kathryn: *From Symbol to Scene. Changing Strategies in the Manuscripts of the »Welsche Gast«*. In: Wenzel, Horst / Lechtermann, Christina (Hgg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere (Pictura et Poesis 15)*. Köln 2002, 121–142.