

Antonina Tetzlaff

„von kunst gewinnt man tugent“

**Überlegungen zum Artes-liberales-Zyklus im
Welschen Gast des Thomasin von Zerclaere**

Erschienen 2021 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-74169

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7416>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007416>

„von kunst gewinnt man tugent“

Überlegungen zum Artes-liberales-Zyklus im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerclaere*

Antonina Tetzlaff
Hamburg 2020

Der Leser des mittelhochdeutschen Lehrgedichts *Welscher Gast*, welches der norditalienische Gelehrte Thomasin von Zerclaere in den Jahren 1215–1216 verfasste, wird bei seiner Lektüre mit einer Reihe recht ungewöhnlicher ikonographischer Themen konfrontiert, die Bestandteile eines umfangreichen Bildprogramms sind. Zwischen Motiven wie „Ein Bär soll das Singen lernen“ (Motiv 13), „Ärger über schlechte Frisur“ (Motiv 36) oder „An-drang Reisewilliger auf ein zum Reichtum aufbrechendes Schiff“ (Motiv 110) ragt die Darstellung der Sieben Freien Künste (Motive 101–107) als eines der wenigen im visuellen Kanon des europäischen Mittelalters etablierten Bildthemen hervor.¹

Aber nicht nur die Auswahl der Sieben Freien Künste als Bildmotiv, sondern auch ihre Ausführung ist bemerkenswert: Eine ausnahmslos horizontale Ausrichtung zum Text, mehrheitlich Bildrahmen um die Einzelszenen und lateinische Beischrif-

ten grenzen die Darstellung der Freien Künste vom restlichen Bildprogramm ab und werfen Fragen auf, die im Folgenden diskutiert werden sollen (Abb. 1).

Die feste Annahme der älteren Forschung, dass es sich bei Thomasin um einen Kleriker am Hofe des Patriarchen von Aquileia handele, lässt sich durch Quellen nicht belegen,² klar ist aber die Zielgruppe, an die sich der *Welsche Gast* richtet: an die höfische Gesellschaft.³ In zehn Büchern wird besonders den jungen Adeligen das anzustrebende höfische und moralische Verhalten nähergebracht, für das auch die korrekte Bildung eine wichtige Rolle spielt. In diesem Kontext kommt Thomasin im dritten Kapitel des siebten Buches auf die sieben Artes liberales zu sprechen (V. 8893–9062).⁴ Von den 24 Handschriften, die sich komplett oder als Fragment vom *Welschen Gast* erhalten haben,⁵ beinhalten neun Handschriften an dieser Stelle allegorische Darstellungen der Artes

* Der vorliegende Aufsatz ist 2019 aus einer von Prof. Dr. Peter Schmidt betreuten Hauptseminararbeit an der Universität Hamburg hervorgegangen. Ich danke zudem Jana Wolf für ihre vielen hilfreichen Anmerkungen.

¹ Es handelt sich nicht um das einzige Motiv aus dem *Welschen Gast*, das als ikonographisches Thema bekannt ist. Unter anderem die Darstellung des Tugend-Laster-Kampfes, die sich im *Welschen Gast* findet, gehört zum mittelalterlichen Bilderkanon. Diese z.T. provisorische Benennung der Motive folgt der Seite WELSCHER GAST DIGITAL (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>, letzter Zugriff am 20.01.

2020), welche sich im Wesentlichen auf VON KRIES [1984/1985] bezieht.

² Vgl. etwa BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 34, Anm. 1; STOLZ [2004], S. 160. Kritik hieran u.a. durch Eva WILLMS [2004], S. 1–4. Die Diskussion dazu fasst SCHANZE [2018], S. 6–8, zusammen.

³ SCHANZE [2018], u.a. S. IX, 3, 8.

⁴ Soweit nicht anders angegeben, orientiert sich die Verszählung an RÜCKERT [1852].

⁵ 24 Handschriften sind überliefert, wovon 15 illustriert sind, vgl. WELSCHER GAST DIGITAL (siehe Anm. 1).

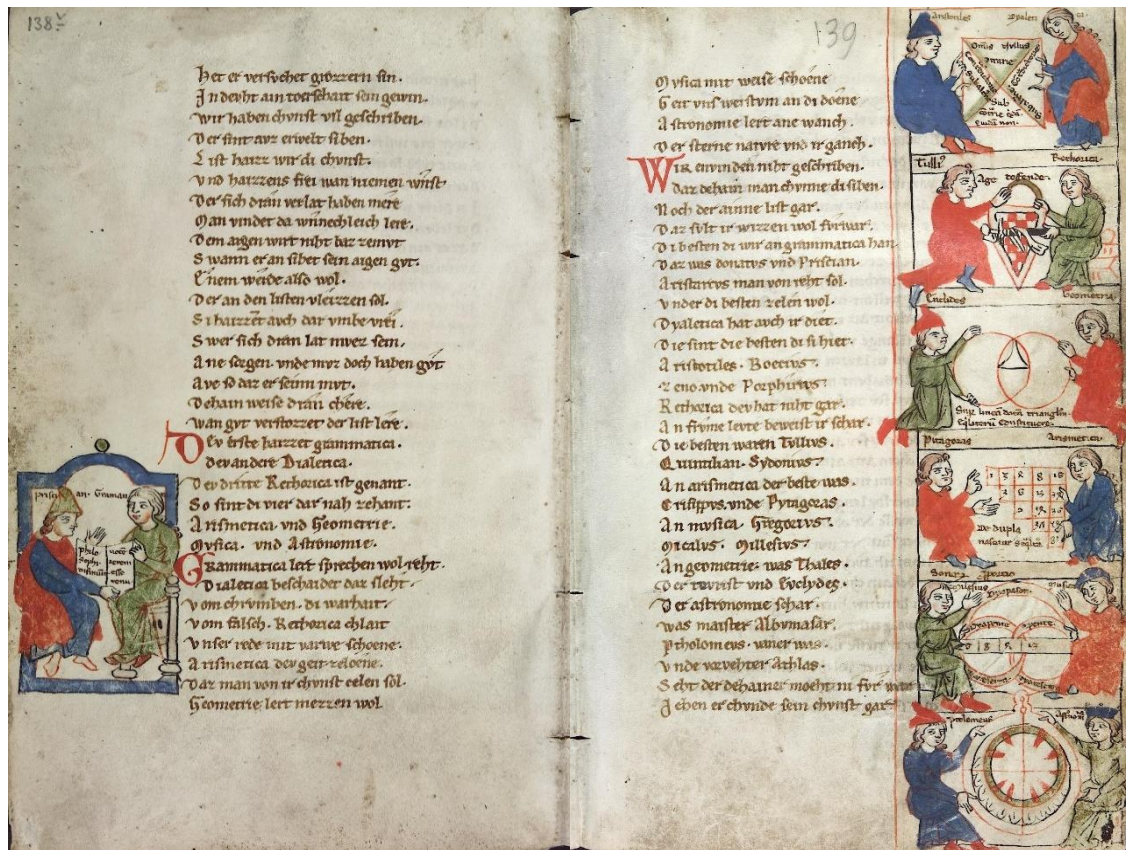


Abb. 1: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, Sigle: A; 18 x 11 cm, frühe gotische Minuskel, kolorierte Zeichnungen, Bayern (Regensburg?), um 1256, Pergament, fol. 138v und 139r.

liberales und ihrer wichtigsten Vertreter, die starke Übereinstimmungen in Abfolge, Layout und Ikonographie aufweisen. Von den übrigen 15 bekannten Handschriften sind vier nie illustriert worden und elf sind nur fragmentarisch überliefert, sodass der entsprechende Abschnitt des siebten Buches fehlt und eine Ausführung der Artes-Illustration nur vermutet werden darf. In den drei Handschriften, die zwar nicht illustriert wurden, wo ein Bildzyklus jedoch vorgesehen war, ist ebenfalls jeweils an der entsprechenden Textstelle Platz frei geblieben, so beispielsweise in

der Schlierbacher Handschrift mit der Sigle F (fol. 76r/v).⁶ Insofern handelt es sich bei dem Motiv der Sieben Freien Künste um einen festen Bestandteil des Bildprogramms.

Im Folgenden soll zunächst kurz dargestellt werden, was man im europäischen Mittelalter, besonders im frühen 13. Jahrhundert, unter Artes liberales verstand und in welcher Form die Artes in den *Welschen Gast* inhaltlich eingebunden sind. Es folgt eine Beschreibung der einzelnen Motive und eine Erklärung der Bestand-

⁶ Siehe das Siglenverzeichnis im Anhang. Der Zyklus ist in neun Handschriften zu finden (Siglen A, D, G, U, W, a, H, Erl, b), zehn sind fragmentarisch (Siglen Bü, War, Si, Gr, Maa, Mab, Mac, Tü, Wo, Wa), drei sind unvollständig und es fehlt die entsprechende Text-

stelle (Siglen S, E, M) und vier sind nicht illustriert (Siglen F, c, K, N): In F bleiben eine und eine Dreiviertelseite nach V. 8974 frei, in K und N jeweils vor dem V. 8937. In c waren keine Illustrationen vorgesehen.

teile und Beschriften. Im zweiten Teil sollen drei der in der Forschung diskutierten Fragen genauer untersucht werden:

1. Wie fügt sich der Zyklus in den Kanon der Artes-liberales-Darstellungen ein, die zeitnah entstanden sind, und lassen sich Besonderheiten bereits durch einen Vergleich mit anderen Beispielen erklären?
2. Ist es legitim, im Artes-liberales-Zyklus eine Visualisierung der Memorialpraxis des Mittelalters zu sehen, wie Michael Stolz es vorgeschlagen hat?
3. Wie lässt sich der in den späteren Handschriften zum Teil aufkommende Geschlechterwechsel der Artes-Personifikationen deuten?

Dabei werden Fragen nach der Funktion des Bildprogramms, nach dem Verhältnis von Bild und Text, nach Didaktik und Vermittlungsstrategien und die für den *Welschen Gast* sehr relevante Frage nach Gender-Konzepten angesprochen, die auch die Forschung der letzten 20 Jahre beschäftigen.

Das Interesse am *Welschen Gast* von Seiten der germanistischen Forschung geht weit bis ins 19. Jahrhundert zurück. Bereits Wilhelm Grimm hatte sich 1825 im Zuge seiner Studien zur mittelhochdeutschen Sprache die Mühe gemacht, das Heidelberger Manuskript A wortwörtlich hand-

schriftlich zu kopieren.⁷ Nicht viel später, 1852, veröffentlichte Heinrich Rückert eine erste kommentierte Textedition, die noch bis heute als Grundlage für die Arbeit am Text genutzt wird, die aber das Bildprogramm ignoriert.⁸ Seitdem hat sich die germanistische Forschung vor allem auf zwei Aspekte konzentriert: auf die Frage nach Überlieferung und Textversionen und auf die Frage nach dem ethischen Gehalt des Werkes.⁹ Erst 1890 stellte sich von Oechelhäuser die Aufgabe, die Abbildungen systematisch zu beschreiben.¹⁰ Ihm folgte 1984/1985 von Kries, der zwar einige der Fehler von Oechelhäusers bei der Betrachtung des Bildprogramms korrigierte, aber ebenfalls über eine Beschreibung der Bildmotive kaum hinausging.¹¹ Erst die neuere Forschung hat sich stärker Fragen nach der Rezeption des Werkes, nach seiner Didaktik, nach dem Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit sowie dem von Bild und Text zugewandt.¹² Zu nennen ist hier die Publikation *Beweglichkeit der Bilder*, herausgegeben von Horst Wenzel und Christina Lechtermann, und das DFG-Forschungsprojekt *Welscher Gast Digital* mit dem im Zuge dieses Projekts entstandenen interdisziplinären Tagungsband, dessen Erscheinen unter dem Titel *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerklære. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild* angekündigt ist.¹³ Zum Artes-liberales-Zyklus im *Welschen Gast* hat monographisch bisher

⁷ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Ms. germ. oct. 317, ebenfalls auf WELSCHER GAST DIGITAL als Voll-digitalisat einzusehen.

⁸ RÜCKERT [1852]. So begründet Eva Willms ihre Wahl der Rückert-Edition als Grundlage ihrer Auswahlübersetzung damit, dass es trotz aller Vorbehalte gegen Rückerts Text noch keine bessere Edition gebe, vgl. WILMS [2004], S. 18; und auch das DFG-Forschungsprojekt *Welscher Gast Digital* hat Rückerts Edition bis

zur geplanten Veröffentlichung des neu erstellten Lesetextes als Alternative in der Homepage eingebunden (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/texte/einfuehrung.html>, letzter Zugriff: 26.03.2019).

⁹ Vgl. STOLZ [1998], S. 344.

¹⁰ VON OECHELHÄUSER [1890].

¹¹ VON KRIES [1984/1985].

¹² Vgl. WENZEL [2002], S. 1.

¹³ WENZEL/LECHTERMANN [2002]; WELSCHER GAST DIGITAL; SCHMIDT ET AL. [Manuskript].

vor allem Michael Stolz gearbeitet, auf dessen Text ein wichtiger Teil dieser Hausarbeit basiert.¹⁴ Den aktuellsten Beitrag liefert Christoph Schanze, der das Verhältnis von Tugendlehre und Wissensvermittlung im *Welschen Gast* untersucht und auch den Artes ein Kapitel widmet.¹⁵ Ebenfalls Aufmerksamkeit hat der Artes-Zyklus von Michael Evans erhalten, der sich bereits 1978 mit der Frage nach weiblichen Allegorien der Artes und ihren männlichen Vertretern beschäftigte und inwiefern diese Zusammenstellung variieren kann.¹⁶ Ausführlich setzt sich auch Kathryn Starkey mit der Frage nach Gender und Geschlechtswandel im *Welschen Gast* auseinander.¹⁷ Weitere Erwähnungen erfolgen zumeist am Rande bei einer generellen Beschäftigung mit dem *Welschen Gast* oder der ikonographischen Tradition der Artes liberales, sodass der Artes-liberales-Zyklus insgesamt im Vergleich zu vielen der anderen Motive des *Welschen Gasts* als relativ gut erforscht gelten darf.

I.1. Das Konzept der Artes liberales im *Welschen Gast*

Die Artes liberales sind nicht im heutigen Sinne als Künste zu verstehen, sondern es sind die sieben, vor allem im früheren

Mittelalter wichtigsten Disziplinen der höheren Bildung. Sie teilen sich in zwei Gruppen, das Trivium – Grammatik, Rhetorik und Dialektik – und das auf dem Trivium aufbauende Quadrivium: Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Die Artes liberales schlossen sich an den Elementarunterricht an, das heißt an das Schreiben und Lesen sowie an das Rechnen und galten als Vorbereitung für weitere Studien, wie vor allem Philosophie, Theologie, Jura und Medizin.¹⁸

Die bereits antike Bezeichnung als ‚Freie Künste‘ rührt daher, dass sie den Bildungskanon des freien Mannes abbilden, wobei ein freier Mann laut Seneca als ein Mann verstanden wird, der nicht für seinen Broterwerb arbeiten muss. ‚Frei‘ bedeutet also die ökonomische Freiheit zu haben, sich Studien widmen zu können, denn Bildung, die dem Broterwerb dient, galt in der römischen Antike als unwürdige Bildung.¹⁹ Im Christentum wird die Bezeichnung oft auf die befreiende Wirkung bezogen, die das Studium der Künste auf die Seele hat.²⁰ Die Artes liberales werden unter anderem von den praktischen Künsten, den Artes mechanicae, abgegrenzt, zu denen sie höherrangig sind.²¹ Außen vor stehen Philosophie und

¹⁴ Der Aufsatz STOLZ [1998] ist in Stolz' umfangreicher Publikation zu den Artes STOLZ [2004], S. 160–186, als Unterkapitel in beinahe vollständiger Entsprechung integriert worden. Diesem Aufsatz liegt zunächst STOLZ [1998] zugrunde. Nur an Stellen, an denen STOLZ [2004] abweichende oder zusätzliche Erkenntnisse liefert, wird er hier zitiert – überall sonst darf der doppelte Verweis mitgedacht werden.

¹⁵ SCHANZE [2018].

¹⁶ EVANS [1978].

¹⁷ U.a. STARKEY [2002] und STARKEY [2006].

¹⁸ SCHIPPERGES [1980], Sp. 1058: Selten werden sie auch als *studia liberalia* bezeichnet.

¹⁹ In seinem 88. Brief schreibt Seneca in §2: *Quare liberalia studia dicta sint vides: quia homine libero digna sunt* („Du siehst, warum die freien

Künste so genannt werden: weil sie eines freien Menschen würdig sind“), vgl. STOLZ [1998], S. 349; BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 42f.; WENZEL [1998], S. 80. Daher sind die Artes mechanicae den Artes liberales untergeordnet, weil sie Bildung darstellen, die zum Broterwerb dient, vgl. EIS [1960], Sp. 1116f. LINDGREN [2004], S. 6, spezifiziert, dass die Bezeichnung laut Cicero (de off. I. 150) ursprünglich als rechtliche Definition entstanden war – Unfreien war das Studium nicht gestattet.

²⁰ LINDGREN [2004], S. 6.

²¹ Bei Seneca: *Artes vulgares* (§ 21 des 88. Briefs an Lucilius), vgl. STOLZ [2004], S. 8; EIS [1960], Sp. 1116f.

Theologie, weil sie als übergreifende Disziplinen auf den Künsten basieren und daher häufig als deren Bekrönung und eigentliches Ziel verstanden werden.²²

Es gibt das Konzept seit dem Hellenismus,²³ allerdings erst seit Augustinus (*De ordine*, II) und Boethius in einem festen Kanon von sieben Künsten mit der Zweiteilung in Trivium und Quadrivium.²⁴ Besonders wichtig für die Darstellung der Künste als Allegorien ist Martianus Capella mit seiner Schrift *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, die er vermutlich im 5. Jahrhundert verfasst hat, dem „Artes-Handbuch schlechthin“²⁵ des Mittelalters.²⁶ Hier werden die Künste in der Form weiblicher Personifikationen beschrieben, als Brautjungfern bei einer allegorischen Hochzeit, zu der sie als Hochzeitsgeschenke ihr Lehrwissen ausbreiten. Von dort stammt ein erstes Verständnis der Künste als allegorische Figuren und auch eine erste Zuordnung von Attributen, die jedoch nicht den später üblichen Attributen entsprechen.²⁷ In der mittelalterlichen Literatur finden die Artes vielfach Erwähnung: Neben wichtigen Schriften zu den einzelnen Fächern wurden auch in den umfassenden enzyklopädischen Werken des frühen Mittelalters neben theolo-

gischen und philosophischen Gegenständen alle oder mehrere Gebiete der Artes behandelt.²⁸ Die Artes wurden zunächst in Kloster-, Dom- und Kathedralschulen unterrichtet, spielten dann aber auch in der Anfangszeit der Universitäten eine wichtige Rolle, da die sogenannte Artistenfakultät die Voraussetzung für das Studium an den anderen drei Fakultäten war.²⁹ Zugleich wurden die Artes damit aber auch „zur Propädeutik degradiert“³⁰ und sind nunmehr nur noch als Teil des immer breiter werdenden Fächerkanons zu verstehen³¹ – eine Rolle, die auch ihre textuelle Einbindung im *Welschen Gast* widerspiegelt.

Die Artes liberales sind im *Welschen Gast* Teil des siebten Buches (V. 8471–9850), gemeinsam mit den Lehren über Seele und Leib, deren Fähigkeiten und wie sie für die Tugendlehre anzuwenden seien.³² Im ersten Teil des siebten Buches werden die Seele und die vier Seelenkräfte (*imaginatio*, *ratio*, *memoria* und *intellectus*), im zweiten Teil eine Wissenschaftslehre und im dritten Teil der Leib und die fünf Sinne thematisiert. Die mittlere Passage über die Wissenschaften gliedert sich wiederum in Abschnitte zu den Sieben Freien Künsten (V. 8883–9062), zu *physica*³³ und

²² Ebd., Sp. 1118; SCHIPPERGES [1980], Sp. 1062.

²³ LINDGREN [2004], S. 3: Sie sind etwa Teil des Lehrplans der Sophisten.

²⁴ STOLZ [2004], S. 10–13; LINDGREN [2004], S. 7; SEIBERT [1990], Sp. 704; EIS [1960], S. 1116.

²⁵ STOLZ [2004], S. 19.

²⁶ Ebd., S. 19f.; EIS [1960], Sp. 1127; SEIBERT [1990], Sp. 704; LINDGREN [2004], S. 35 spricht von „um 400 n. Chr.“, auf S. 44 allerdings von der „Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert“ – die Lebensdaten von Martianus Capella sind umstritten, aber die neuere Forschung geht inzwischen mehrheitlich vom 5. Jahrhundert aus, vgl. STOLZ [2004], S. 20.

²⁷ SCHANZE [2018], S. 234, Anm. 3; STOLZ [2004], S. 21–27, D'ALVERNY [1946], S. 247f.; vgl. die ‚klassischen‘ Attribute bei SEIBERT [1990],

Sp. 704, sofern man überhaupt von einer festen Ikonographie ausgehen kann, vgl. EVANS [1978], S. 306f.

²⁸ EIS [1960], Sp. 1119.

²⁹ STOLZ [2004], S. 48–50; BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 44; LINDGREN [2004], S. 81; SCHIPPERGES [1980], Sp. 1058, 1060f.; SCHAEFER [1999], S. 8f.

³⁰ LINDGREN [2004], S. 79.

³¹ STOLZ [2004], S. 54.

³² WILLMS [2004], S. 14; zur Gliederung vgl. STOLZ [1998], S. 348; SCHUMACHER [1999], S. 377; BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 37f.

³³ Gemeint ist ein Konglomerat aus Medizin und Physik, vgl. STOLZ [1998], S. 348. Stärker der medizinische als der physikalische Aspekt klingt in der Übersetzung nach BRINKER-VON

*divinitas*³⁴ (V. 9063–9150) sowie zu *decrete* und *leges* (V. 9151–9180),³⁵ was in etwa dem Aufbau einer mittelalterlichen Universität nach dem Pariser Modell entspricht: Die Lehrinhalte der Artistenfakultät sind abgegrenzt von denen der ‚höheren‘ Fakultäten der Medizin, der Theologie und der beiden Rechte. Es folgt darauf noch ein Abschnitt über das Verhältnis des Adels zu Bildung und Wissen. Die Artes liberales sind also mit den Wissenschaften gemeinsam „in das Zusammenwirken seelischer und leiblicher Eigenschaften eingebunden“.³⁶

Der Abschnitt zu den Artes liberales (V. 8893–9062) ist wie folgt gegliedert: Zunächst erklärt Thomasin, dass die Freien Künste deshalb *vrî* heißen, weil eine Beschäftigung mit ihnen zwar voraussetze, dass man Zeit und materielle Unabhängigkeit habe, sie zugleich aber vom Laster der Gier nach weltlichem Besitz frei machen³⁷ (V. 8899–8914) – im Vergleich zu den Begriffserklärungen bei den antiken Autoren wird hier somit eine deutlich stärkere moralische Komponente betont. Danach betrachtet Thomasin die ‚wissenschaftlichen‘ Aspekte der Artes. Er zählt sie auf, wobei das Trivium für ihn in der Reihenfolge Grammatik, Dialektik, Rhetorik steht anstatt der üblicheren Ordnung

DER HEYDE [1999], S. 45 an: „Physica belehrt uns, wie man seinen Körper in guter Gesundheit behalten soll, um nicht dauernd zu kränkeln, [...] was man im Krankheitsfall essen soll und welche Medizin für welche Krankheit gut ist und wovor sich der Kranke hüten soll.“ (V. 9077–9084). Auch sie übersetzt jedoch in ihrer schematischen Darstellung (ebd., S. 52) *physica* mit „Naturwissenschaften“; vgl. SCHANZE [2018], S. 238.

³⁴ Gemeint ist Theologie, vgl. STOLZ [1998], S. 348. Übersetzung nach BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 45: „Divinitas lehrt uns, wie man die Seele pflegen soll, um nicht dauernd mit schlechten Taten der Sünde zu verfallen; und wie man, wenn man ihr verfallen ist, die

Grammatik, Rhetorik, Dialektik – in den bildlichen Darstellungen folgen die Buchmaler seiner Ordnung. Dann beschreibt Thomasin kurz die Lehrinhalte der Artes (V. 8921–8932) und nennt jeweils bedeutende Lehrmeister (V. 8937–8957).³⁸ Auf diesen Teil bezieht sich auch die bildliche Darstellung, bei der jeweils die Allegorie der Kunst mit einem der hier genannten Vertreter gezeigt wird. Allerdings ist es auffällig, dass es nicht immer der Erstgenannte ist, der für die Darstellung ausgewählt wird. Insofern wird der Textinhalt von dem Schöpfer des Bildzyklus neu gewichtet.

Nach diesem Abschnitt betont Thomasin, dass keiner dieser Meister jemals seine Kunst vollkommen beherrschte und dass daher diejenigen, die sich um Lehre und Tugend nicht bemühen, erst recht niemals Weisheit erlangen würden (V. 8961–8998).³⁹ Er erklärt, dass derjenige gut in der Grammatik sei, der tugendhaft lebe (V. 8999–9002), und er führt diesen Gedanken auch für die anderen Künste aus: z.B. könne derjenige gut Geometrie, der nach dem rechten Maß handeln kann (V. 9014–9016). Es geht nicht um die Akkumulation von Wissen, sondern um den sinnvollen Einsatz der erworbenen Kenntnisse. Die Künste werden also im starken

Beichte sofort als Medizin nehmen soll“ (V. 9085–9091). Auch sie übersetzt in ihrer schematischen Darstellung (ebd., S. 52) *divinitas* mit „Theologie“.

³⁵ BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 45

³⁶ STOLZ [1998], S. 348.

³⁷ Ebd., S. 349; BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 47.

³⁸ STOLZ [1998], S. 350, betont, dass sich Thomasin bei der Liste der Vertreter an Alanus ab Insulis orientiert haben könnte, der in dem Abschnitt zu den Artes im *Anticlaudianus* viele Namen nennt. Vgl. SCHANZE [2018], S. 235; WENZEL [1998], S. 85.

³⁹ Vgl. STOLZ [1998], S. 350.

Maße moralisierend gedeutet, um die tatsächlichen Lehrinhalte kümmert sich Thomasin nicht.⁴⁰

Interessant ist Schumachers Analyse der Verse 8977–8990, in welchen die Menschen ohne Kunst mit *bûren kint* verglichen werden, *die nie* [aus ihrem Dorf] *ûz komen sint* (V. 8977–8978), denn diese seien wie ein Mensch, *der / nie kom ûz einem karkær* (V. 8979–8980). Schumacher weist darauf hin, dass Thomasin hier eine Art Höhlenvergleichnis verwendet, um die Bedeutung der Künste und Bildung – und damit auf Grund der Moralisierung der Passage auch der Tugenden – zur Abgrenzung der höfischen Gesellschaft gegenüber den Bauern deutlich zu machen.⁴¹ Wenn sich Thomasin also darüber beklagt, dass man heutzutage auch beim Adel kein Wissen mehr voraussetzen könne (V. 9194–9200), nutzt er durch den Verweis auf den ungebildeten dritten Stand ein durchaus wirkmächtiges Argument für korrekte Bildung. Was hier erwähnt wird, ist der Topos eines Tugend- und Wissensadels, der nicht wirklich darauf abzielt aus einem Bauern einen Edelmann zu machen, sondern vielmehr eine generelle Reflexion von Herrschaft, die stets auf geistigen Fähigkeiten beruhen muss, bedeutet.⁴² Verstärkt wird dieses Argument noch durch den Vergleich eines ungebildeten und tugendlosen Menschen mit Vieh (*swer hât untugend und niht enkan, / ist inne vihe und ûzen man*, V. 735–736). Geistige Fähig-

keiten sind jedoch, wie oben klar wurde, ohne moralische Grundlage und Tugend nicht zu erreichen; diese sind die Voraussetzung für Bildung – wie auch Wissen ein Mittel ist, um zur Tugend zu gelangen.⁴³ Diese gegenseitige Bedingtheit bezeichnet Christoph Schanze als „eine Art ‚logische[n]‘ Zirkelschluss“, die für ihn die Quintessenz des siebten Buches darstellt,⁴⁴ wobei stets Tugend das Ziel und Bildung den Weg darstellt. Michael Stolz fasst zusammen: „Nicht wissenschaftliches Können, sondern sittliches Verhalten machen den wahren Gelehrten aus“,⁴⁵ oder, wie Thomasin selbst schreibt: *von kunst gewinnt man tugent* (V. 9262). Dadurch werden die dargestellten Vertreter der Künste nicht nur Vorbilder der Wissenschaft, sondern vor allem moralische Vorbilder. Nun ist diese moralische Deutung nicht ohne Tradition, denn schon Seneca schreibt, dass die *Artes liberales* eine Art Propädeutikum für die Morallehre seien und dass es ihre Aufgabe sei, auf die Aufnahme der Tugend vorzubereiten.⁴⁶ Michaela Wiesinger betont, dass eine moralische Sichtweise auf das populäre Wissen in der didaktischen Literatur des 13. Jahrhunderts nicht überraschend ist, „sind doch die Didaktiker hauptsächlich an einer ethisch motivierten Bildung interessiert.“⁴⁷ Das wiedergegebene Wissen wird zu diesem Zweck nach Bedarf vereinfacht.⁴⁸ Die Wissenschaftslehre als ethisches Programm ist also durch eine entsprechende Tradition zu rechtfertigen,⁴⁹

⁴⁰ BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 47–49.

⁴¹ SCHUMACHER [1999], S. 378f.; vgl. SCHANZE [2018], S. 236, Anm. 512.

⁴² SCHUMACHER [1999], S. 384f.; SCHANZE [2018], S. 106; WENZEL [1998], S. 78.

⁴³ SCHUMACHER [1999], S. 388.

⁴⁴ SCHANZE [2018], S. 242.

⁴⁵ STOLZ [1998], S. 351.

⁴⁶ Ebd., S. 352 zitiert Senecas 88. Brief, § 20: *Quare ergo liberalibus studiis filios erudimus? Non quia virtutem dare possunt, sed quia animum ad*

accipiendam virtutem praeparant („Warum also unterrichten wir unsere Söhne in den freien Künsten? Nicht weil sie Tugend geben können, sondern weil sie die Seele auf die Aufnahme der Tugend vorbereiten“, Übers. d. Verf.); WENZEL [1998], S. 76, Anm. 12.

⁴⁷ WIESINGER [2017], S. 14.

⁴⁸ Ebd., S. 14, 44.

⁴⁹ SCHANZE [2018], S. 240; WENZEL [1998], S. 74, mit Verweis auf Augustinus, und S. 76.



Abb. 2: Dresden, SLUB, Mscr. M 67, Sigle: D; 30 x 21 cm, Bastarda, kolorierte Zeichnungen, enthält u.a. auch: Minnereden, Fabeln, Freidank, Nordbayern (Eichstätt?), 1450–1470, Papier, fol. 65v und 66r.

steht aber, wie Michael Stolz betont, in einem scheinbaren Kontrast zur visuellen Darstellung der Künste,⁵⁰ welcher im nächsten Kapitel nachgegangen werden soll.

I.2. Beschreibung der Motive

Die erhaltenen Artes-Zyklen stammen aus den Handschriften A, D, G, Erl, H, a, b, U und W, die zwischen 1256 und 1475 entstanden sind. Jede der Künste ist in einer eigenen Szene dargestellt, sodass die Illustrationen jeweils aus sieben Elementen bestehen. Es gibt dabei verschiedene Layout-Typen, die sich in Gruppen zusammenfassen lassen. In den kleinerformatigen Handschriften sind die sieben Szenen auf zwei Seiten verteilt, entweder

mit einem Bild auf der verso-Seite und den restlichen sechs auf der folgenden recto-Seite, wie bei den Siglen A, H, U und W (Abb. 1) oder in einem Fall mit vier auf der verso und drei auf recto-Seite wie bei D (Abb. 2). In den beiden Handschriften A und D sind die Szenen neben den Textspalten auf den Rändern in einer Reihe untergebracht, während in den späteren Handschriften meist der 6er-Block eine ganze Seite einnimmt. Bei den etwas größerformatigen Handschriften findet man dann alle sieben Artes auf einer Bildseite angeordnet – zum Teil noch mit einem kurzen Textabschnitt in dem Versuch, die schwierige Siebenzahl elegant anzuordnen, wie zum Beispiel bei Erl, G, a und b (Abb. 3–6).

⁵⁰ STOLZ [1998], S. 352.



Abb. 3: Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek, B 7, Sigle: Erl; 29 x 22 cm, gotische Minuskel, koloriert, Fragmente, Heilsbronn (?), 14. Jh., Pergament, fol. 19r.



Abb. 4: Gotha, Forschungsbibliothek, Cod. Memb. I 120, Sigle: G; 32 x 23 cm, gotische Minuskel, kolorierte Zeichnungen, Ostfranken (?), 1340, Pergament, fol. 65v.

Die Reihenfolge der Artes ist beinahe in allen Handschriften gleich. Es wird dabei jeweils eine Allegorie der entsprechenden Kunst auf der rechten Seite mit einem ihrer Hauptvertreter auf der linken Seite um ein Attribut oder Schaubild herum angeordnet, dem sich beide zuwenden, bzw. welches sie dem Betrachter präsentieren. Während die Künste und die Gruppe der jeweils dargestellten Vertreter im Text explizit genannt werden, sind die Auswahl eines der Vertreter, die Attribute wie auch die Beschriftungen vom Text unabhängige Ergänzungen. Es gibt keinerlei Spruchbänder, aber lateinische Beischriften, die das Geschehen erklären – die einzigen nicht mittelhochdeutschen Beischriften im *Welschen Gast*. Bei der Darstellung des Bildpersonals wird durch die Gestaltung nicht zwischen Allegorie und historischer Figur unterschieden: Allein die Beschriftung – und in frühen Hand-



Abb. 5: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 320, Sigle: a; 39 x 28 cm, Bastarda, kolorierte Zeichnungen, Schwaben, um 1460–1470, Papier, fol. 67v.



Abb. 6: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 330, Sigle: b; 31 x 22 cm, Bastarda, kolorierte Zeichnungen, Glossen, Nordbayern (Eichstätt?) oder Böhmen?, um 1420, Papier, fol. 67v.

schriften das Geschlecht – erlauben eine Zuordnung, wobei die Allegorie allerdings immer rechts steht. Die Figuren interagieren, befinden sich somit auf einer Realitätsebene und sind meist ähnlich gekleidet. Sie sind ohne Systematik stehend, sitzend oder kniend dargestellt, wobei in keinem Fall der Gelehrte thront, während die Personifikation der Kunst knien muss, sodass die Rangfolge nicht verletzt wird. Bedeutend ist zudem, dass mit Ausnahme der Handschrift b, sowie der *grammatica* in U und W, alle Artes-Szenen in einen Bildrahmen eingefügt sind, wodurch sie besonders in der Handschrift A im starken Kontrast zum restlichen Bildprogramm stehen, welches fast

komplett ohne Rahmung und vertikal zum Text angeordnet ist.⁵¹

Als erste der sieben Künste steht *grammatica* in den Darstellungen gemäß der standardmäßigen Rangfolge an erster und damit in der zur Philosophie aufstrebenden Hierarchie der Artes ursprünglich niedrigster Stelle, wird durch das Layout und die für eine Aufteilung unglückliche Siebenzahl allerdings auch oft allein auf einer Seite angeordnet und dadurch besonders hervorgehoben (vgl. Abb. 1). Sie wird gemeinsam mit dem spätantiken Grammatiker Priscianus Caesariensis, bekannt als Priscian, dargestellt.⁵² Zwischen sich halten sie ein aufgeschlagenes Buch, manchmal auch als Doppelblatt zu interpretieren, bzw. in der Berliner Handschrift H (Abb. 7) als eine Art Textfeld. In der Heidelberger Handschrift A (Abb. 8) lässt sich neben den Beschriftungen *Priscian* und *Grammatica* der Text gut lesen: *philosophi*



Abb. 7: Priscian und die Grammatik, fol. 82r, Detail aus: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Hamilton 675, Sigle: H; 32 x 24 cm, Bastarda, gemalte Illustrationen, Burgund (?), Anfang des 15. Jhs., Pergament.

Motiv auf S. 38 abgebildet und auf S. 134 besprochen.

⁵¹ Vgl. VON KRIES [1984/1985], S. 133; EVANS [1970], S. 165; EVANS [1978], S. 312.

⁵² Bei VON OECHELHÄUSER [1890] wird sie auf S. 63 und bei VON KRIES [1984/1985] als 101.



Abb. 8: Priscian und die Grammatik, fol. 138v, Detail aus: Abb. 1 (Handschrift A).

definiunt uocem aerem esse tenu.... Es handelt sich um den Anfang des ersten Satzes in Priscians Werk über die Grammatik, die *Institutiones grammaticae*.⁵³ In leicht variierender Form und Schreibweise findet sich dieses Satzfragment auch in den anderen dargestellten Büchern mit Ausnahme der Handschrift D (Abb. 2), in der das Buch leer bleibt, und in Handschrift b (Abb. 9), wo stattdessen *Octo sunt partes orationis constructionem dupl[icis]* steht. Handschrift A ist die einzige der Darstellungen, in denen sich der Rahmen zu einer Art kuppelförmiger Architektur ausbildet.

⁵³ „Die Philosophen definieren Sprache als einen Lufthauch.“, vgl. WENZEL [1998], S. 89.

⁵⁴ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 64; VON KRIES [1984/1985], S. 134f. (Motiv 102).

⁵⁵ Das Schema stammt aus Boethius' Kommentar zu Aristoteles' *Peri hermeneias*, vgl. STOLZ [1998], S. 353.

⁵⁶ WIESINGER [2017], S. 17f. weist auf das grundlegende Problem hin, dass wir das kulturelle Vorwissen der Rezipienten nicht kennen und



Abb. 9: Priscian und die Grammatik, fol. 67v, Detail aus: Abb. 6 (Handschrift b).

*Dialectica*⁵⁴ wird mit Aristoteles gemeinsam dargestellt. Zwischen sich halten sie ein logisches Quadrat, welches Aristoteles' Syllogistik veranschaulicht: Die Kunst des logischen Schlussfolgerns, die sich nach Boethius⁵⁵ in diesem kreuzartigen Schema darstellen lässt. Es ist allerdings bereits in Handschrift A (Abb. 10) so ungenau beschriftet, dass man ohne Kenntnis des Originalschemas den Sinn nicht verstehen kann. Wie gut Thomasins Zielgruppe mit logischen Quadraten vertraut war und ob der Verweis trotz der fehlerhaften Bezüge verstanden wurde, ist heute nicht mehr zu beurteilen.⁵⁶ In allen neun Darstellungen ist das Quadrat mit den Ecken *omnis*, *nullus*, *quidam* und *quidam non*⁵⁷ beschriftet und zwischen den einzelnen Feldern mit *contrariae*, *contradictoriae*, *subalternae* und *subcontrariae* bezeichnet, die die logischen Beziehungen zwischen den Aussagen ver-

nur schwer beurteilen können, was in einem bestimmten Kontext als Allgemeinbildung vorausgesetzt werden kann.

⁵⁷ Diese Beispielsätze lauten bei Boethius: *Omnis homo iustus est – nullus homo iustus est – quidam homo iustus est – quidam homo iustus non est* („Alle Menschen sind gerecht – kein Mensch ist gerecht – manche Menschen sind gerecht – manche Menschen sind nicht gerecht“, Übers. d. Verf.).

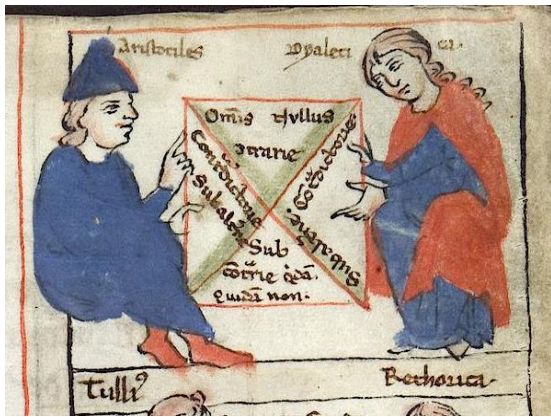


Abb. 10: Aristoteles und die Dialektik, fol. 139r, Detail aus: Abb. 1 (Handschrift A).

deutlichen. Die Darstellungen unterscheiden sich vor allem in der Präzision, mit der das Schema dargestellt wird. Von Oechelhäuser vermutet, dass bereits dem Zeichner der oft präzisesten Handschrift A die Bedeutung des Diagramms nicht klar gewesen sein kann, denn die einfachen Diagonalen verbinden nicht die richtigen Begriffe.⁵⁸ Es ist immer kritisch zu hinterfragen, wenn aus Sicht der heutigen Zeit als Mängel empfundene Abweichungen durch Unkenntnis erklärt werden – möglicherweise war dem Zeichner Präzision bei der Darstellung nicht wichtig.

*Rhetorica*⁵⁹ wird gemeinsam mit Marcus Tullius Cicero dargestellt (Abb. 11). Unter der Beischrift *age defende* halten sie ein Schwert und einen Schild, die auf die Rhetorik als verbales Mittel um anzugreifen und zu verteidigen anspielen,⁶⁰ entsprechend einem Redeturnier.⁶¹ Auch bei Martianus Capellas *De nuptiis* tritt die Rhetorik mit Schild und Schwert auf, sodass es sich um durchaus traditionelle Attribute handelt.⁶² Dabei wird die Beischrift nicht immer richtig angebracht:

⁵⁸ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 64.

⁵⁹ Ebd., S. 64; VON KRIES [1984/1985], S. 135 (Motiv 103).

⁶⁰ DISANTO [2003], S. 173f.

⁶¹ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 64.



Abb. 11: Cicero und die Rhetorik, fol. 139r, Detail aus: Abb. 1 (Handschrift A).

Zum Beispiel in H (Abb. 12) steht im Schild *Age et de rhetorica fende*, was vermuten lässt, dass diese Worte von einem Schreiber ohne Lateinkenntnisse auf Grundlage einer unpräzisen oder zumindest uneindeutigen Vorlage kopiert wurden.

Der *geometria*⁶³ wird Euklid zur Seite gestellt. In Handschrift A (Abb. 13) halten die beiden Figuren zwei Kreise, in deren Überschneidungsbereich eine Art Dreieck



Abb. 12: Cicero und die Rhetorik, fol. 82v, Detail aus: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Hamilton 675, Sigle: H; 32 x 24 cm, Bastarda, gemalte Illustrationen, Burgund (?), Anfang des 15. Jhs., Pergament.

⁶² Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, vgl. STOLZ [1998], S. 354 und STOLZ [2004], S. 23.

⁶³ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 64; VON KRIES [1984/1985], S. 136 (Motiv 104).

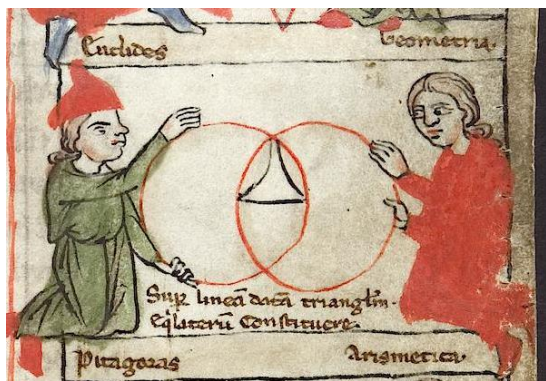


Abb. 13: Euklid und die Geometrie, fol. 139r, Detail aus: Abb. 1 (Handschrift A).

mit zwei konkav eingebogenen Seiten gezeichnet ist. Darunter steht *super lineam datam triangulum equilaterum constituere*, die Formulierung des Problems über eine gegebene Linie ein gleichseitiges Dreieck zu konstruieren,⁶⁴ welches mit Hilfe eines Zirkels gelöst wird. Die Zeichnungen sind insofern missverständlich, als gar kein Dreieck gezeigt wird, sondern eine konkav eingewölbte Form, und die Enden der Linien die Mittelpunkte der Kreise sein müssten. Auch hier scheint der Zeichner den Inhalt nicht verstanden oder für nicht wichtig erachtet zu haben. Michaela Wiesinger schreibt zu solchen ‚Fehlern‘:

Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass der Sinn der Illustration [...] nicht mehr erkannt und daher bestimmte Details als redundant interpretiert wurden. Wenn der ursprüngliche Sinn nicht mehr verständlich ist, sind Uminterpretationen von Details oft logische Konsequenz.⁶⁵

*Arithmetica*⁶⁶ und Pythagoras halten eine dreieckige Zahlentafel mit 15 Feldern. In manchen Handschriften sind keine Ziffern eingetragen und die Form und Anzahl der

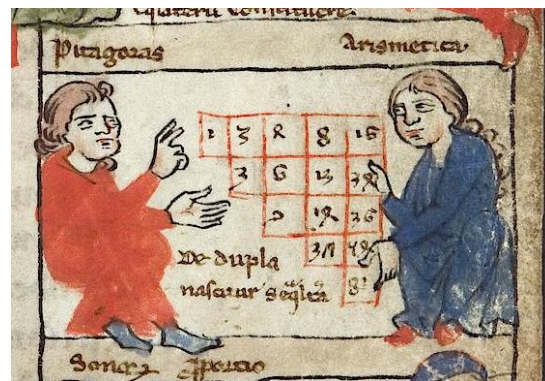


Abb. 14: Pythagoras und die Arithmetik, fol. 139r, Detail aus: Abb. 1 (Handschrift A).

Felder variiert. In A lautet die Beischrift *De dupla nascitur sequenter* (Abb. 14). In der ersten Reihe sind die Ziffern 1, 2, 4, 8, 16 eingetragen, darunter in der Reihe steht jeweils die Summe der darüberliegenden Zahl mit ihrem linken Nachbarn, woraus sich das Anderthalbfache der direkt darüberliegenden Zahl ergibt: 3, 6, 12, 24. Darunter müssten 9, 18, 36 stehen, allerdings ist die 18 durch eine 14 ersetzt, darunter stehen 37 (statt 27) und 54, und ganz zuunterst 81. Die Zahlenfehler sprechen dafür, dass der Schreiber sich das Schema nicht ausgedacht, sondern es stattdessen aus einer anderen Handschrift kopiert hat, ohne den Sinn oder den mathematischen Zusammenhang zu verstehen. A und G geben die Zahlentafel am präzisesten wieder, in den anderen Handschriften wird die Darstellung vernachlässigt und es werden willkürliche Zahlen in ein Schema eingetragen, zum Teil wird das dreieckige Schema sogar durch ein viereckiges ersetzt (Abb. 15).⁶⁷ Im Arithmetik-Unterricht wurden im Mittelalter meist die *Institutiones arithmeticae* des Boethius zugrunde gelegt, in der auch

⁶⁴ Die Aufgabenstellung stammt aus dem geometrischen Lehrbuch aus dem 11. Jh. von einem lothringischen Gelehrten im Umkreis von Gerbert von Aurillac, welches aber unter Boethius' Namen lief, vgl. STOLZ [1998], S. 354.

⁶⁵ WIESINGER [2017], S. 44.

⁶⁶ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 64; VON KRIES [1984/1985], S. 136f. (Motiv 105).

⁶⁷ DISANTO [2003], S. 174.

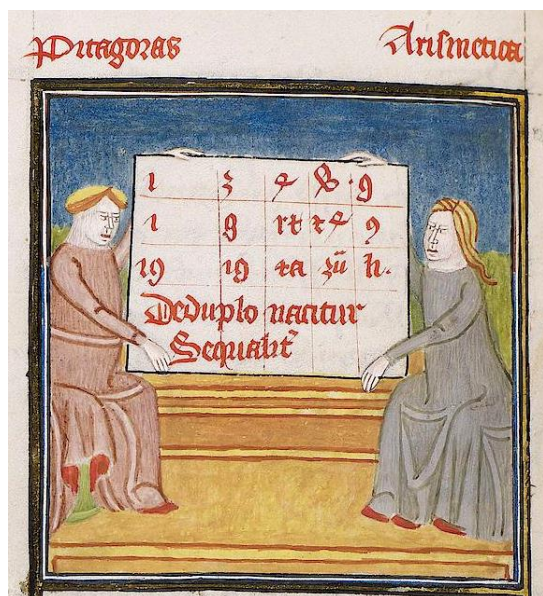


Abb. 15: Pythagoras und die Arithmetik, fol. 82v, Detail aus: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Hamilton 675, Sigle: H; 32 x 24 cm, Bastarda, gemalte Illustrationen, Burgund (?), Anfang des 15. Jhs., Pergament.

diese Proportionen ausführlich behandelt werden. Interessant an dieser Darstellung ist, dass die Verwendung der arabischen Ziffern in Europa erst seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts aufkam und das römische Zahlensystem ablöste, sodass es sich hier um ein sehr frühes Beispiel handelt. Es lässt sich die Vermutung aufstellen, dass die Verwendung noch unsicher ist und zwischen Zahlen wie 2 und 3 kaum unterschieden wird.⁶⁸ Möglicherweise stammen die fehlerhaften Zahlen in A also aus dem unsicheren Umgang mit dem neuen System, nicht aus mathematischer Unkenntnis.

*Musica*⁶⁹ und Milesius (Timotheus von Milet) werden zusammen dargestellt, entsprechend Boethius' *Institutio musica*,

seiner Harmonielehre, in welcher er sich stark auf seine Schrift zur Arithmetik bezog, sodass es nicht überrascht, dass auch dieses Schema nicht aus Boethius' Schrift zur Musik, sondern aus der zur Arithmetik stammt.⁷⁰ Es gibt die *sonorium proportio*, das Verhältnis der Töne, wieder und thematisiert damit die Längenverhältnisse einer schwingenden Saite für verschiedene Intervalle.⁷¹ In A (Abb. 16) müsste auch hier die 4 in eine 9 korrigiert werden, und auch die Proportionen der Intervallbögen sind sehr ungenau. Die Beschriftungen *dyapason*, *dyapente*, *dyateseron* sind die griechischen Namen für die Intervalle. Die Lehre der Intervalle ist zentral für die Disziplin der Musik und es gibt solche schematischen Darstellungen in anderen Werken, aber ohne Kenntnis des Schemas ist durch die ungenaue Wiedergabe die Bedeutung völlig unkenntlich geworden. Michael Stolz schreibt: „Das Ergebnis ist mehr als verwirrend“.⁷² In Handschrift b fehlt das Schema gänzlich (Abb. 6).

*Astronomia*⁷³ und Ptolemäus schließlich halten gemeinsam ein Astrolabium, welches in A und G eigentlich an einem Nagel am Bildrahmen hängt (Abb. 17). In den späteren Handschriften steht daneben (Transkription nach G): *accipe solis altitudinem et ascensum considera*, was als ‚nimm die Sonnenhöhe und betrachte den Aufgangspunkt‘ zu übersetzen wäre.⁷⁴ Das ist ein Satz aus dem Traktat *De utilitatibus astrolabii* des Gerbert von Aurillac, der hier allerdings zu einer Anweisung verkürzt ist.⁷⁵ Zur Bestimmung von Länge und

⁶⁸ STOLZ [1998], S. 354f.; ROCKAR [1977], S. 72–74; BORST [1998], S. 439f.

⁶⁹ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 65; VON KRIES [1984/1985], S. 137f. (Motiv 106).

⁷⁰ STOLZ [1998], S. 356.

⁷¹ DISANTO [2003], S. 175.

⁷² STOLZ [1998], S. 357.

⁷³ VON OECHELHÄUSER [1890], S. 65; VON KRIES [1984/1985], S. 138f. (Motiv 107).

⁷⁴ DISANTO [2003], S. 176.

⁷⁵ STOLZ [1998], S. 357.

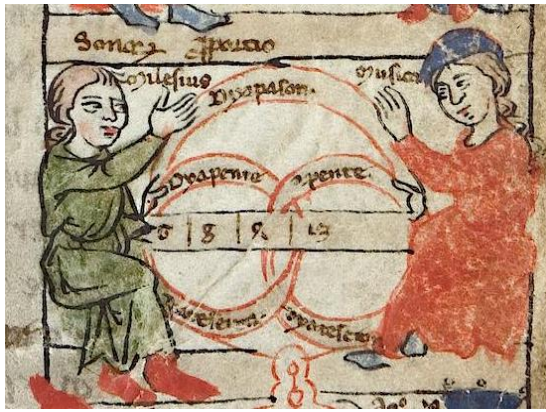


Abb. 16: Milesius und die Musik, fol. 139r, Detail aus: Abb. 1 (Handschrift A).

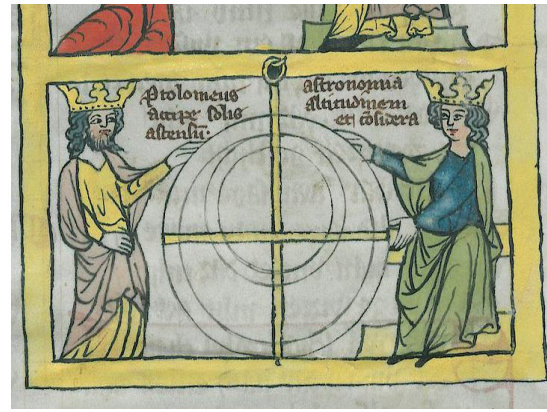


Abb. 17: Ptolemäus und die Astronomie, fol. 65v, Detail aus: Abb. 4 (Handschrift G).

Breite der Himmelskörper benutzte man das Astrolabium,⁷⁶ das zumindest in der Handschrift A im Vergleich zu den anderen Schemazeichnungen überraschend sorgfältig gezeichnet ist. Die Präzision lässt in den späteren Handschriften zunehmend nach und das Astrolabium wird stark schematisiert (Abb. 18). Die Beifügung eines Astrolabiums ist für die

Ikonographie der Astronomie seit der Übernahme des Instruments aus dem arabischen Kulturkreis sehr geläufig.⁷⁷ Ptolemäus ist in Artes-Darstellungen häufig bekrönt zu finden, vermutlich weil man ihn mit dem gleichnamigen ägyptischen König verwechselte.⁷⁸ Auch die Astronomie wird in den Handschriften des *Welschen Gastes* fast durchgängig mit einer Krone dargestellt, die sich aus der Ikonographie des Ptolemäus auf sie übertragen haben könnte. Eventuell könnte eine derartige Übertragung über Identifikationen mit den Heiligen Drei Königen, die auch Sterndeuter waren, gekommen sein, oder aber es entspricht einer Hierarchie der Künste, in der die Astronomie zuoberst steht – wirklich überzeugen kann keines dieser Argumente. Allerdings ist es auffällig, dass ausgehend von der Astronomie das Motiv der Krone auch vereinzelt anderen Künsten zugeordnet wurde, besonders auffällig in der Handschrift D (Abb. 19), in welcher neben der Astronomie auch die Geometrie bekrönt gezeigt wird, die auf dem gegenüberliegenden Blatt nicht nur ebenfalls zuunterst dargestellt ist, sondern auch durch die Kreisform des beigefügten Schemas und durch



Abb. 18: Ptolemäus und die Astronomie, fol. 82v, Detail aus: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Hamilton 675, Sigle: H; 32 x 24 cm, Bastarda, gemalte Illustrationen, Burgund (?), Anfang des 15. Jhs., Pergament.

⁷⁶ EIS [1960], Sp. 1141.

⁷⁷ STOLZ [2004], S. 34.

⁷⁸ ROCKAR [1977], S. 76.



Abb. 19: Euklid und die Geometrie, fol. 65v (links) Ptolemäus und die Astronomie, fol. 66r (rechts), Details aus: Abb. 2 (Handschrift D).

Körperhaltung und Kleidung eine große Ähnlichkeit zur Astronomie aufweist.

Insgesamt ist festzustellen, dass in den späteren Handschriften die Diagramme und Beischriften als weniger wichtig erachtet oder nicht mehr richtig verstanden und entsprechend weniger sorgfältig kopiert wurden.⁷⁹ Sie stammen zwar aus zeitgenössisch verfügbarem Handbuchwissen nach den Lehren von Priscian, Boethius, Martianus Capella und Gerbert von Aurillac, diese Schriften sind allerdings vornehmlich mit eigenen Bemerkungen versehene Übersetzungen und Kompilationen der Schriften der älteren antiken Gelehrten.⁸⁰ Entsprechend werden, Priscian ausgenommen, auch nicht diese spätantiken oder frühmittelalterlichen Autoren im Bild dargestellt, sondern stattdessen die älteren Lehrmeister, die damit stärkere Autoritäten sind: Aristoteles, Cicero, Euklid, Pythagoras, Milesius und Ptolemäus.⁸¹

II.1. Ein ‚typischer‘ Artes-Zyklus?

Die Frage, ob ein Artes-Zyklus ‚typisch‘ ist oder nicht, ist problematisch, da man zu der Entstehungszeit des *Welschen Gastes* eigentlich noch nicht von einer traditionellen Artes- Ikonographie sprechen kann, wie Michael Evans betont.⁸² Die Darstellung der Artes werde in Handbüchern zwar gerne als ein sehr häufiges, auf einer festen literarischen Vorlage basierendes und mit einem festen Darstellungskanon verknüpftes Motiv bezeichnet, das treffe allerdings in dieser Form nicht zu. Im Vergleich zu Themen wie Tugenden und Lastern oder Monatsarbeiten werden die Artes liberales bis zum 12. Jahrhundert sehr selten dargestellt. Erst ab 1150 gibt es vermehrt Artes-Zyklen in verschiedenen Kontexten, aber ohne Regelmäßigkeit oder verbindliche Ikonographie.⁸³ Das, was uns heute als typische Darstellungsweise erscheint, findet man als ältestes erhaltenes Beispiel an der Westfassade der Kathedrale von Chartres, an welcher in der Mitte des 12. Jahrhunderts bereits Lehrmeister

⁷⁹ STOLZ [1998], S. 358.

⁸⁰ LINDGREN [2004], S. 47ff.; STOLZ [1998], S. 358.

⁸¹ Ebd., S. 358.

⁸² Vgl. EVANS [1978], S. 306.

⁸³ Vgl. ebd., S. 306–309.



Abb. 20: Chartres, Kathedrale, rechtes Seitenportal der Westfassade, Ausschnitt der Archivolten mit *musica* und *grammatica* und zwei Gelehrten unter ihnen, Mitte 12. Jh.

den Allegorien beige stellt wurden, wenn auch deutlich untergeordnet und weniger eindeutig zu identifizieren (Abb. 20).⁸⁴ Welche Aussagen können dennoch getroffen werden?

Eine „Aufzählung der bekannten Autoritäten jedes Fachs“ ist jedenfalls nichts Ungewöhnliches für die mittelalterliche Literatur⁸⁵ und auch die doppelte bildliche Darstellung der weiblichen Personifikationen der Künste gemeinsam mit männlichen antiken Lehrmeistern ist seit dem 12. Jahrhundert durchaus konventionell, wenn es auch keinen festen Kanon gab, welche Lehrmeister darzustellen seien.⁸⁶ Diese Lehrmeister bilden im *Welschen Gast* auch die direkteste Verbindung zwischen dem Text Thomasins und dem Bildzyklus,

⁸⁴ Ebd., S. 310; BORST [1998], S. 435f.

⁸⁵ BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 44.

⁸⁶ STOLZ [1998], S. 359; D'ALVERNY [1946], S. 253; EVANS [1978], S. 310; ARNOLD [1999], S. 363.

sodass Text und Bild nur in einem oberflächlichen Zusammenhang zu stehen scheinen: Während im Text das inhaltliche Handbuchwissen fehlt, ist im Bild von der moralisierenden Deutung keine Spur. Bedeutet das, dass Bild und Text zueinander im Widerspruch stehen – wie Michael Stolz behauptet hat?⁸⁷ Wie lassen sich die Abweichungen erklären? Es gibt hierzu in der Literatur verschiedene Überlegungen, darunter die Vermutung, dass der Buchmaler eine andere Bildvorlage verwendet hat, ohne die moralisierende Absicht Thomasins zu berücksichtigen.⁸⁸ Daher sollen in diesem Kapitel einige mögliche Bildvorlagen herangezogen werden, in der Hoffnung, dadurch Auffälligkeiten im *Welschen Gast* erklären zu können.

Künste und Gelehrte werden auch in einer etwa zeitgleichen Handschrift aus dem Kloster Aldersbach aus dem 13. Jahrhundert gemeinsam dargestellt (München, Staatsbibliothek, Clm 2599) – auch hier stehen sich die Figuren gegenüber, ohne dass sich der Gelehrte der Allegorie unterordnet, und gerahmt werden sie abwechselnd durch architektonische Doppelarkaden und rechteckige Bildfelder (Abb. 21 und 22). Den Künsten wird in dieser Handschrift allerdings die Allegorie der Philosophie als Königin vorangestellt (Abb. 23). An die Künste anschließend folgen Darstellungen des Boethius im Kerker, der von der Philosophie besucht wird (fol. 106v, Abb. 24), paarweise auftretende antike Autoren (fol. 105r/v, fol. 107r–109r) und schließlich, ebenfalls paarweise, die sieben

⁸⁷ STOLZ [1998]; noch SCHANZE [2018], S. 243, übernimmt die Formulierung „Widerspruch“, um das Verhältnis zwischen Text und Bild zu charakterisieren.

⁸⁸ STOLZ [1998], S. 359.



Abb. 21: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2599 „Aldersbacher Sammelhandschrift“, 13. Jh., fol. 102r: Grammatik und Priscian.



Abb. 22: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2599 „Aldersbacher Sammelhandschrift“, 13. Jh., fol. 102v: Arithmetik und Boethius.

Weisen, die man als Vertreter der anfangs dargestellten Philosophie sehen könnte. Die Illustrationen sind in der Sammelhandschrift ohne Textbezug einzeln eingebunden, sodass eine Aussage über das Text-Bild-Verhältnis nicht möglich ist,⁸⁹ aber die paarweise und ebenbürtige Darstellung in einer durch einen Rahmen abgeschlossenen Szene ist mit dem *Welschen Gast* durchaus vergleichbar, wenn auch die Unterordnung unter die Philosophie im Artes-Zyklus des *Welschen Gastes* nicht thematisiert wird.

Zentral ist die Philosophie auch in der bekannten Darstellung der Sieben Freien Künste im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg aus dem späten 12. Jahr-

hundert, welche nur durch Nachzeichnungen überliefert ist (Abb. 25).⁹⁰ Hier wird die Philosophie im Zentrum eines kreisförmigen Schemas ebenfalls als Königin der Artes liberales dargestellt. Zu ihren Füßen sieht man als ihre Vertreter Sokrates und Plato, und ihrer Brust entspringen sieben Quellen, wodurch sie nicht nur als das Ziel der Artes, sondern auch als ihr Ursprung gekennzeichnet wird. Eine weitere Inschrift gibt den Heiligen Geist als Schöpfer der Artes liberales an: *Spiritus sanctus inventor est septem liberalium artium*. Die Artes sind also in ein Schema eingebunden, das den Zusammenhang der Wissenschaften über die Artes hinaus anschaulich macht, während im *Welschen Gast* eine Systematik

⁸⁹ KLEMM [1978], S. 1.

⁹⁰ WIRTH [1979], S. 73: Die Miniatur ist nur durch Nachzeichnung überliefert, da die

Handschrift beim Brand der Straßburger Stadtbibliothek 1870 verloren ging. Zur Rekonstruktion siehe GREEN [1979].



Abb. 23: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2599 „Aldersbacher Sammelhandschrift“, 13. Jh., fol. 101v: Thronende Philosophie.

der Wissenschaften nur im Text zum Thema wird. Statt durch Diagramme sind die Allegorien der Künste im *Hortus deliciarum* jeweils mit einem Attribut ausgestattet,⁹¹

was als der üblichere Fall gelten darf – das Ungewöhnliche im *Welschen Gast* ist die Beifügung der Diagramme.⁹² Die Darstellung von solchen Diagrammen stammt

⁹¹ STOLZ [2004], S. 137-141.

⁹² Vgl. STOLZ [1998], S. 359; SCHANZE [2018], S. 243, Anm. 555; SEIBERT [1990], Sp. 704, 707.

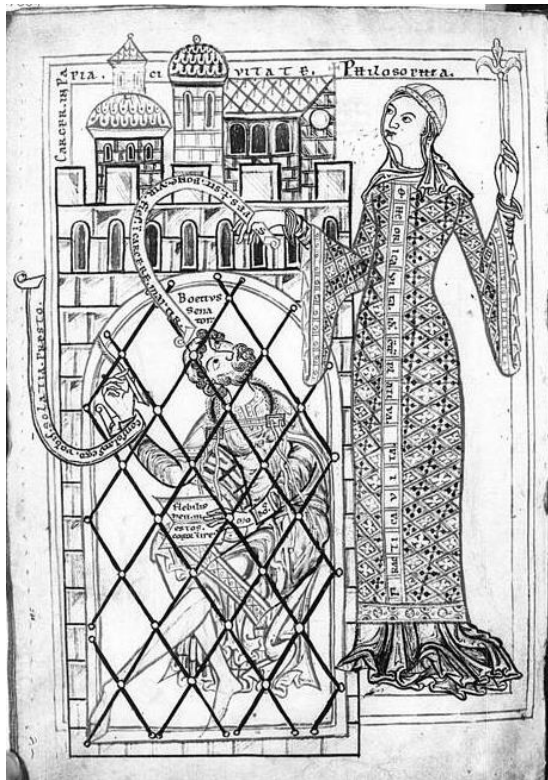


Abb. 24: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2599 „Aldersbacher Sammelhandschrift“, 13. Jh., fol. 106v: Boethius im Kerker wird von der Philosophie besucht.

eigentlich aus dem Kontext von Handbüchern und Enzyklopädien und lässt sich eventuell aus diesem Kontext erklären – möglicherweise ist es gerade die Bekanntheit aus enzyklopädischer Literatur, die die Verwendung der Diagramme möglich macht. Michael Evans stellt die Hypothese auf, die Diagramme seien

an image that identifies the art not because it is symbolic or used in the practice of the artes, but because it is associated with the literary exposition of these subjects in textbooks.⁹³

Michael Evans schlägt auch eine Erklärung für die überraschende Rahmung der Artes-Szenen vor, indem er in den kastenförmigen Rahmen ein leiter-artiges Gebilde sieht, wie man es oft im Zusammen-

hang mit der allegorischen Darstellung der Philosophie findet.⁹⁴ Das Kleid der *philosophia* wird gelegentlich als Leiter dargestellt, wie beispielsweise in der Aldersbacher Handschrift (fol. 106v, Abb. 24), wobei die Sieben Freien Künste ihre Sprossen sind, wie in einem Leipziger Codex des 13. Jahrhunderts zu sehen (Leipzig, Universitätsbibliothek, Cod. 1253, fol. 3r; Abb. 26), eine Vorstellung, die bereits in Boethius' *Consolatio Philosophia* (I, Prosa 1) formuliert ist.⁹⁵ In dem Leipziger Codex sind auf den Sprossen der Leiter jeweils die Sieben Freien Künste eingetragen, in aufsteigender Reihenfolge vom Trivium zum Quadrivium.⁹⁶

Wirklich überzeugend ist diese Deutung für den *Welschen Gast* allerdings nicht, denn die Künste sind nicht in aufsteigender Reihenfolge dargestellt, sondern parallel zur Lese- und damit zur Textrichtung. Die kuppelartige Verzierung über der Grammatik erinnert eher an eine Architektur als an eine Leiter und auch sonst fehlt in Text und Bild jeglicher Hinweis auf das Kleid der Philosophie.⁹⁷

II.2. Der Artes-liberales-Zyklus im Kontext mittelalterlicher Memorialpraxis

Michael Stolz schlägt als Erklärung der Rahmung stattdessen vor, es könne sich um eine Veranschaulichung der Memorialpraxis des Mittelalters handeln. Boncompagno da Signa, ein Zeitgenosse Thomasins, nennt in seiner Schrift *Rhetorica novissima* eine ganze Reihe von Memorialzeichen, darunter Bücher, Instrumente, Beischriften, und auch Rechenoperationen und Astrolabien, also genau die Elemente, die sich hier im Zyklus finden.⁹⁸ Sie dienen

⁹³ EVANS [1970], S. 165.

⁹⁴ EVANS [1978], S. 321; EVANS [1970], S. 166.

⁹⁵ STOLZ [2004], S. 12f.

⁹⁶ STOLZ [1998], S. 360.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 360.

⁹⁸ Ebd., S. 362.

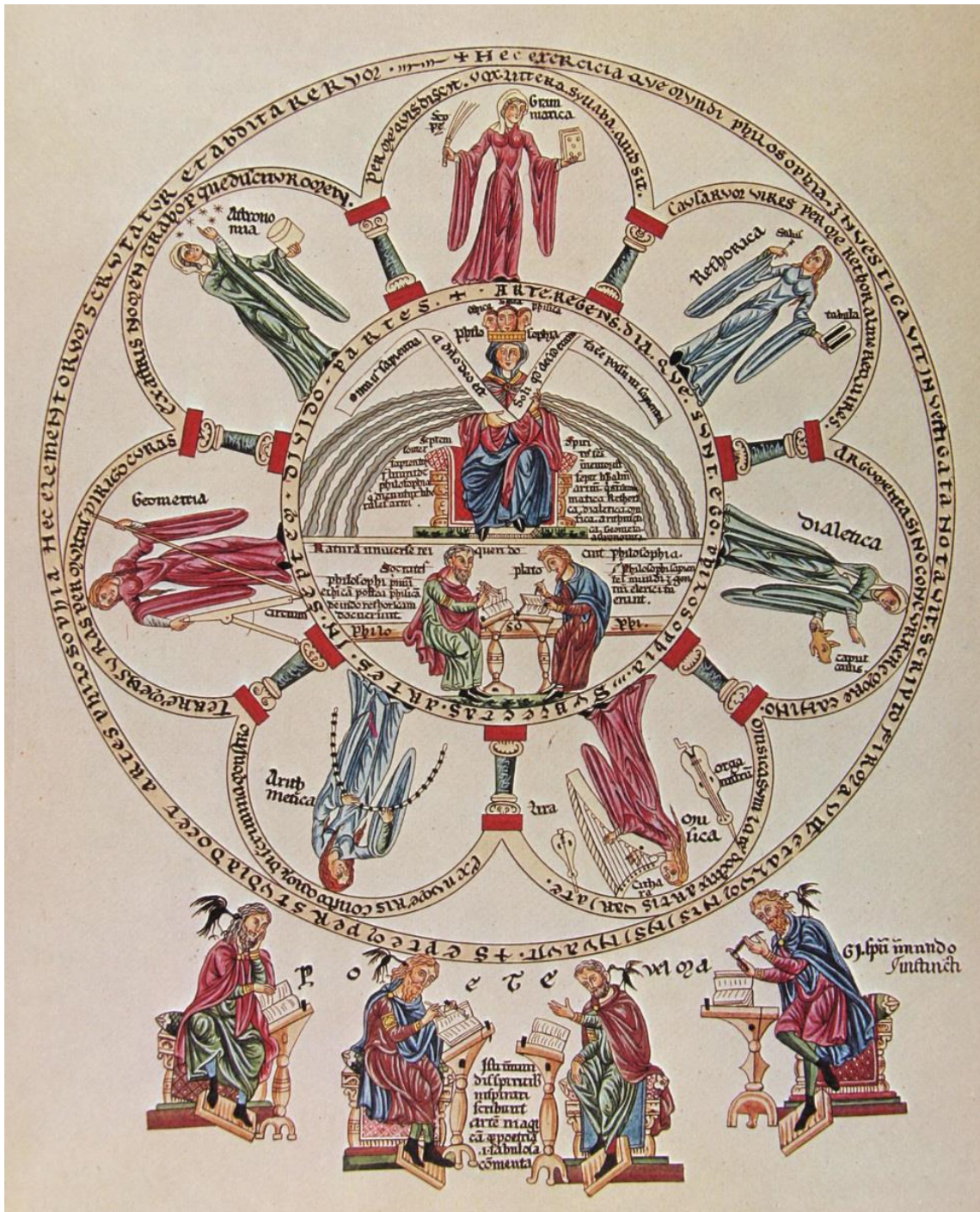


Abb. 25: Herrad von Landsberg, Hortus Deliciarum, ca. 1175–1195, fol. 32r: Philosophie, Artes liberales und Poesie (Original 1870 verbrannt); Rekonstruktion bei GREEN [1979] nach dem Faksimile von C. M. Engelhardt (Stuttgart/Tübingen 1818) in der per Hand kolorierten Ausgabe im Metropolitan Museum of Art, New York (272.1 En3).

beim Erlernen der Artes als Gedächtnisstütze. Man könnte in diesem Sinne auch die Rahmung und die kastenartige Struktur lesen. Die Ordnung von Erlerntem im Kopf wird im Mittelalter oft in einer gitter-

artigen Struktur und durch ein Anordnen in Reihen und Spalten visualisiert,⁹⁹ der zweidimensionalen Version des antiken Gedächtnispalastes.¹⁰⁰ Für einen Abschnitt über die Wissenschaften, der durch seine

⁹⁹ Ebd., S. 362f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 364.



Abb. 26: Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 1253 ‚Philosophisch-theologische Sammelhandschrift‘, 25,5 x 16 cm, Ostfrankreich, 1151/1200, Pergament, fol. 3r: Philosophie mit leiterartigem Kleid.

spezifische Form zugleich das Erlernen von Wissenschaften selber thematisiert, spricht auch die Struktur des Textes. Die Informationen zu den einzelnen Artes werden in Blöcke unterteilt und ineinander verschachtelt: Auf die Nennung der einzelnen Künste folgen ihre Lehrinhalte, dann die Lehrmeister und schließlich in zwei Abschnitten die moralisierende Deutung, anstatt dass alle Informationen zu einer Ars jeweils gebündelt vermittelt werden. Dadurch werden die Künste in ihrer Abfolge insgesamt fünfmal nacheinander

genannt und sollten dem Leser oder Hörer des *Welschen Gastes* durch diese mehrfache Wiederholung im Gedächtnis bleiben.¹⁰¹ Die Bedeutung des Erlernens und Erinnerns spielt im Text darüber hinaus noch eine wichtige Rolle: Thomasin beschäftigt sich im siebten Buch immerhin auch mit den Seelenkräften *imaginatio* und *memoria*, deren Zusammenspiel für ihn das Auffassen und Abrufen von sinnlichen Eindrücken möglich machen.¹⁰² „Die *Imaginatio* liefert ihrer ‚Schwester‘, der *Memoria*, die Bilder, die diese behalten soll, und kann sich gleichzeitig dieses Gespeicherter zur erneuten Vergegenwärtigung bedienen (8805ff).“¹⁰³ Auf den Bildzyklus angewandt hieß das laut Michael Stolz:

Die Zeichnungen führen operationale Verfahren der Künste vor, machen diese für das Vorstellungsvermögen anschaulich und damit memorierbar. Wer die Bilder im Gedächtnis speichert, wird in der Lage sein, Techniken der einzelnen Künste zu rekapitulieren.¹⁰⁴

Die These von Stolz scheint zunächst sehr schlüssig, trotz der Einwände, die Stolz selbst in seinem Text nennt. Es ist nämlich durchaus offen, ob das Zielpublikum¹⁰⁵ die komplizierten (und zudem fehlerhaften) Darstellungen mit den lateinischen Beischriften überhaupt verstanden hat, sodass sich auch die Frage stellt, inwiefern sie daher als Memorialbilder funktionieren können und für wen und in welchem Kontext.¹⁰⁶ Kann es überhaupt als Thomasins Absicht gelten, seinen Lesern die Artes und ihre Inhalte ins Gedächtnis zu schreiben? Es handelt sich beim *Welschen Gast* trotz allen Summen- und Kompen-

¹⁰¹ Ebd., S. 365; vgl. SCHANZE [2018], S. 234–236; EVANS [1970], S. 165.

¹⁰² Vgl. STOLZ [1998], S. 366.

¹⁰³ BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 38.

¹⁰⁴ STOLZ [1998], S. 366.

¹⁰⁵ Das Zielpublikum des *Welschen Gastes* sind *vrume rîtr, guote vrowen und wise phaffen*

(V. 14695f.), also vor allem eine höfische Gesellschaft, von der nicht einmal vorausgesetzt werden konnte, dass sie des Lesens mächtig waren, geschweige denn des Lateins, vgl. STARKEY [2002], S. 122f.; BORST [1998], S. 430f.

¹⁰⁶ STOLZ [1998], S. 367.

diencharakters schließlich vor allem um eine Verhaltenslehre, weniger um ein Lehrbuch des zu vermittelnden Wissens.¹⁰⁷ Und auch der Text verzichtet auf große Komplexität, wie Willms ausführt:

Er [Thomasin] will verstanden werden. Also bleibt er schlicht in seinen Darlegungen [...], keine verwickelten Gedankengänge, keine rhetorischen Kunststücke, keine Fremdwörter.¹⁰⁸

Und weiter:

Er [...] reichert sein Buch an mit Kenntnissen aus dem Schulwissen seiner Zeit, legt es aber [...] so plan und verständlich dar und dosiert es so, daß es für jeden faßbar [...] bleibt.¹⁰⁹

Die nachlässige Überlieferung der Diagramme lässt darauf schließen, dass es nicht als wichtig erachtet wurde, ob die jeweiligen Schemata und Beischriften verstanden wurden – in Handschrift H beispielsweise wurden sie verstärkt als dekoratives Element aufgefasst (Abb. 18). So wie der Text sich nicht mit Lehrinhalten befasst, stehen auch die Diagramme als Attribute der Allegorien symbolisch für Lehrinhalte, die selbst aber nicht thematisiert werden sollen.¹¹⁰ Sie sind somit keine klassischen Attribute im Sinne von repräsentativen Gegenständen, aber sie stehen doch symbolisch für ihre Disziplin, der sie attributiv beigefügt sind. In dieser Rolle können sie als Verweis auf enzyklopädische Literatur auch als Ausdruck der Memorialpraxis verstanden werden.

Ob die Rahmung jedoch auch aus diesem Kontext zu erklären ist, oder ob sie sich

nicht vielmehr darauf zurückbeziehen lässt, dass viele Darstellungen der Artes liberales eine Systematik der Lehrfächer und Wissenschaften aufzeigen sollen und somit in ein ordnendes Muster eingefügt sind, sei dahingestellt. Meines Erachtens nach sind beide Thesen miteinander kompatibel, denn die systematische Darstellung des Wissenskanons dient in ihrer Anschaulichkeit letztlich auch nur der besseren Erinnerbarkeit.

Wenn der Text die Moralisierung der Artes betont und der Bildzyklus einerseits die Systematik der Wissenschaften und andererseits die Memorialpraxis des Mittelalters, muss man Michael Stolz dann Recht geben, dass Bild und Text im Widerspruch zueinander stehen? Als Ausdruck der Memorialpraxis löst sich zwar in Bezug auf Darstellungsprinzipien der von Stolz wahrgenommene Widerspruch zwischen Bild und Text auf, auf inhaltlicher Ebene bleibt er jedoch bestehen.¹¹¹ Man kann die Verwendung des Begriffes Widerspruch hier jedoch durchaus kritisch sehen. Horst Wenzel schreibt:

Die Bilderhandschriften des ‚Welschen Gastes‘ sind bimediale Datenträger, in denen Schrift, Bild und Sprechbänder konzeptionell aufeinander bezogen sind. Sie zeichnen sich aus durch die Koppelung textlicher und bildlicher Visualisierungsstrategien [...].¹¹²

Das muss aber nicht unbedingt bedeuten, dass Text und Bild die exakt gleiche Aussage haben, denn welchen Mehrwert hätte dann eine Illustration des Textes? Dass es

¹⁰⁷ SCHUMACHER [1999], S. 388.

¹⁰⁸ WILLMS [2004], S. 6.

¹⁰⁹ Ebd., S. 7; vgl. WENZEL [1998], S. 77, 84: Laien als Zielpublikum bestimmen auch die Wahl der Volkssprache und „ein Schreiben für die Ohren“ (ebd.); SCHANZE [2018], S. 241, Anm. 545: Der Verständlichkeit dienlich ist die „didaktische Reduktion“ der Inhalte.

¹¹⁰ WIESINGER [2017], S. 20, benennt als wichtige Unterscheidung, ob das dargestellte Wissen selbst Gegenstand der Vermittlung ist oder ob es zur Veranschaulichung anderer Sachverhalte dient. Hier scheint zweites der Fall zu sein.

¹¹¹ Vgl. STOLZ [1998], S. 365.

¹¹² WENZEL [2006], S. 28.

sich bei den Illustrationen im *Welschen Gast* nicht um einen Textersatz für die Illiteraten handeln dürfte, wird durch die ungewöhnlichen Motive klar, die ohne die Beischriften nicht zu verstehen sind.¹¹³ Wiesinger stellt fest, „dass in den Darstellungen manchmal mehr Wissen verpackt ist, als zunächst im Text aufscheint.“¹¹⁴ Der Aussagegehalt des Werkes wird durch das Bildprogramm folglich erweitert, sodass es durchaus einleuchtend ist, dass Text und Bild verschiedene Aspekte eines Arguments betonen. Wenzel spricht in diesem Zusammenhang von unterschiedlichen Speichern, „die wechselseitig füreinander zu öffnen sind, aber nicht in einander aufgehen“, sie seien „zwei verschiedene Rezeptionskanäle.“¹¹⁵ Insofern muss man Michael Stolz' Formulierung eines Widerspruchs ablehnen, wenn man annimmt, dass sich Moralisierung und Aufzeigen inhaltlicher Prinzipien nicht widersprechen, sondern zwei verschiedene Seiten des Themas Bildung betonen können, die sich ergänzen. Claudia Brinker-von der Heyde scheint diese Dualität der Künste im Sinne Thomasins für plausibel zu halten, denn sie unterscheidet zwischen den *Septem artes liberales* als Tugendbegriff und als Bildungsbegriff, ohne hier einen Widerspruch zu sehen.¹¹⁶ Möglicherweise denkt Stolz in die gleiche Richtung, wenn er in der späteren Wiederveröffentlichung sei-

¹¹³ Vgl. u.a. WILLMS [2004], S. 16; WIESINGER [2017], S. 36. Thomasin selbst erläutert in den V. 1097–1106 die Funktion der Bilder als Textersatz für den *gebüre und daz kint* (V. 1098). Ein solcher Anspruch ist jedoch nur realistisch, wenn die Betreffenden mit dem Inhalt des Textes bereits vertraut waren, vgl. ebd., S. 35f.
¹¹⁴ Ebd., S. 98.

¹¹⁵ WENZEL [1998], S. 87, vgl. zu den verschiedenen Typen von Text-Bild-Relation im *Welschen Gast* SCHANZE [2018], S. 42–44.

¹¹⁶ Vgl. die schematische Darstellung in BRINKER-VON DER HEYDE [1999], S. 52.

nes Aufsatzes von 1998 den Begriff an einer Stelle durch das mildere Wort „Bruch“ ersetzt.¹¹⁷

Michael Stolz findet durch die Betrachtung eines „impliziten Lesers“¹¹⁸ eine andere Lösung aus seinem Widerspruchs-Dilemma. Durch den Leser, den Thomasin im Prolog und Epilog als zur Tugend bereit entwirft, kann Bildung und Moral als Bedingung für die Rezeption des *Welschen Gastes* bereits vorausgesetzt werden. Damit sei der Leser in der Lage, die komplizierten Zeichnungen zu verstehen, die mangelnde Moralisierung in den bildlichen Darstellungen auszugleichen und den Widerspruch aufzulösen.¹¹⁹ Der Idealfall läge für Michael Stolz dann vor, wenn ein gebildeter und ethischer Vorleser in der Lage wäre, beim Vorlesen die Illustrationen im Sinne des Textes zu erläutern.¹²⁰

II.3. Die freie Kunst – Mann oder Frau?

Da die meisten Betrachtungen des Bildprogramms des *Welschen Gastes* die Handschrift A zugrunde legen, hat ein Detail der Artes-Zyklen trotz seiner ‚Merkwürdigkeit‘ nur wenig Aufmerksamkeit erhalten – der Geschlechterwechsel mehrerer, aber nicht aller (!) Artes-Allegorien in den späteren Handschriften. Manche der eigentlich stets weiblichen Personifikationen werden in späteren Handschriften als

¹¹⁷ STOLZ [2004], S. 172, vgl. dazu STOLZ [1998], S. 359.

¹¹⁸ Ebd., S. 368.

¹¹⁹ Ebd., S. 368f.; vgl. SCHANZE [2018], S. 233f.

¹²⁰ STOLZ [1998], S. 369f., WENZEL [1998], S. 89, vgl. SCHANZE [2018], S. 53, der betont, dass die meisten der Miniaturen im *Welschen Gast* nicht selbsterklärend sind und somit keinen Textersatz für Leseunkundige darstellen können. Eine Kenntnis der Bildbeischriften oder der zugehörigen Textpassagen ist meist notwendig – im Idealfall durch einen Vortragenden.

		Grammatik	Dialektik	Rhetorik	Arithmetik	Geometrie	Musik	Astronomie
A	um 1256	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau
G	1340	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau
Erl	14. Jh.	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau
H	Anfang d. 15. Jh.	Mann	Mann	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau
b	um 1420	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau
U	3. V. d. 15. Jh.	Mann	Mann	Mann	Frau	Mann	Mann	Mann
W	3. V. d. 15. Jh. (?)	Mann	Mann	Mann	Frau	Mann	Mann	Mann
a	um 1460-1470	Mann	Mann	Mann	Frau	Mann	Mann	Mann
D	1450-1470	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau	Frau

Abb. 27: Tabelle mit einer Übersicht über das Geschlecht der Artes-Allegorien in den illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes*.

männliche Figuren dargestellt. Eigentlich werden die Künste als Personifikationen weiblich dargestellt, wohl auch in Anlehnung an die antike Musendarstellung.¹²¹ Nicht nur in der bildlichen Darstellung, sondern auch in der Literatur sind die Künste seit ihrem ersten personifizierten Vorkommen bei Martianus Capella stets weiblich, selbst wenn sie in als männlich wahrgenommenen Tätigkeiten wie dem Kampf beschrieben werden.¹²² Michael Evans schreibt: „Male embodiments of these subjects are exceptional, flouting both iconographic convention and the gender of the Latin nouns.“¹²³ Man kann sich also fragen, woher diese Veränderung entgegen des grammatischen Geschlechts kommt. Wenn man das Geschlecht der Künste in einer Tabelle (Abb. 27) notiert, kann man erkennen, dass in einigen der Handschriften alle Artes-Personifikationen weiblich sind, vor allem in den älteren Handschriften. In anderen Handschriften des 15. Jahrhunderts sind fast alle männ-

lich geworden. Auffällig ist jedoch, dass in keiner der Handschriften alle Personifikationen männlich dargestellt sind, weil immer mindestens *arithmetica* eine Frau bleibt.

Die weiblichen Personifikationen (,die Theorie‘) durch männliche Akteure (,die Praxis‘) zu ersetzen ist nicht bahnbrechend neu, sondern kommt – auch an anderer Stelle im *Welschen Gast* – zuweilen vor.¹²⁴ Starkey führt aus, dass manche der Laster wie ,der Spott‘ trotz ihres grammatisch männlichen Geschlechts in den späteren Handschriften weiblich dargestellt werden, und nimmt an, dass diese Veränderungen mit ihrer Wahrnehmung als typisch weibliche Laster im Zusammenhang stehen.¹²⁵ Wenn aber die Künste als männlich wahrgenommen werden, wieso wird die Arithmetik es dann nicht? Zudem würde diese Logik verlangen, eine Allegorie durch einen Gelehrten zu ersetzen, aber es ist weniger sinnvoll, wenn bereits ein

¹²¹ SEIBERT [1990], Sp. 704.

¹²² EVANS [1978], S. 305.

¹²³ Ebd., S. 305, vgl. STARKEY [2006], S. 104, 120.

¹²⁴ Vgl. EVANS [1978], S. 306; STARKEY [2006], S. 103, 136.

¹²⁵ Ebd., S. 120; STARKEY [2002], S. 138.

Gelehrter dargestellt ist. Welchen Zue-
gewinn bedeutet es in den Augen der späte-
ren Illuminatoren eine männliche Alle-
gorie an die Seite des männlichen Vertre-
ters der Künste zu stellen?

Michael Evans erwähnt eine Miniatur aus
dem späten 13. Jahrhundert in einer Aus-

gabe des *Livre du Trésor* des Brunetto
Latini, in dem nicht sieben, sondern 21
Künste aufsteigend im Kleid der Philo-
sophie dargestellt sind (Abb. 28).¹²⁶ Die
Sieben Freien Künste in der Mitte der Mi-
niatur werden durch Gruppen von zwei
oder mehr männlichen Figuren reprä-
sentiert, welche mit teils rätselhaften, aber



Abb. 28: British Library, Ms Add 30024: 'Brunetto Latini: Le Livre du Trésor', 31 x 21 cm, Gotische Minuskel, Südfrankreich, 1260–1299, Pergament, fol. 1v: Systematische Darstellung der Artes.

¹²⁶ British Library, Ms Add 30024, fol. 1v.



Abb. 29: Paris, Bibliothèque National de France, Français 574: Gossouin von Metz, *Image du Monde*, 38 x 25,5 cm, Frankreich, um 1320, Pergament, fol. 27v und 28r: Miniaturen zur Dialektik, Rhetorik und Arithmetik.

durch Beschriften identifizierten Tätigkeiten beschäftigt sind.¹²⁷ Dabei fällt die große Ähnlichkeit des Bildaufbaus und der Attribute zu den Darstellungen im *Welschen Gast* auf, besonders im Schwert und Schild der Rhetorik. Als Vorbild für den Zyklus kann diese Miniatur wohl nicht gelten, da sie auf 1260–1299 datiert wird, allerdings könnte sie den Wandel der Figuren von weiblichen zu männlichen beeinflusst haben, denn dieser tritt erst in Handschriften des 15. Jahrhunderts auf. Ebenfalls im Laufe des 13. Jahrhunderts ist der Text *Image du Monde* von Gossouin von Metz (Abb. 29) entstanden, in welchem ein rein männlicher Artes-

Zyklus dargestellt wird, eventuell um den Bezug zu den männlichen antiken Gelehrten stärker zu machen, wie Michael Evans vorschlägt.¹²⁸ Wenn es also stärker um eine Szene mit der praktischen Tätigkeit geht als um die symbolische Allegorie der Kunst, ist ein Geschlechterwandel sinnvoll. Kathryn Starkey schreibt dazu:

The shift in the gender of the figures across the manuscripts is intriguing and reflects the shift in the images from a symbolic form of representation to what I have referred to as a scenic one.¹²⁹

Aber wenn neben der Allegorie die praktische Tätigkeit in Form eines Gelehrten bereits dargestellt wird, verliert auch

¹²⁷ Vgl. EVANS [1978], S. 305.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 314–316. Der Text ist in mehreren Handschriften überliefert. Das hier

gewählte Beispiel (Abb. 29) stammt aus dem frühen 14. Jahrhundert.

¹²⁹ STARKEY [2002], S. 138; vgl. STARKEY [2006], S. 136.

dieses Argument an Schlagkraft. Eventuell lässt sich der Wandel nicht durch eine logische Überlegung erklären, sondern hängt mit der Sehgewohnheit der späteren Illuminatoren zusammen, die vermehrt mit männlichen, da praktischen Szenen der Artes konfrontiert waren. Eine solche Sehgewohnheit könnte dazu führen die Beschriftungen der Akteure zu ignorieren und aus den beiden Figuren eine Gruppe zu machen, die wie im *Livre du Trésor* die praktische Anwendung bzw. Vermittlung der Wissenschaft zeigt. Eine klare Lösung können solche Vermutungen allerdings nicht bieten – der Aspekt des Geschlechts der Artes bleibt auch aufgrund der Sonderrolle der *arithmetica* rätselhaft.

Fazit

Die sieben Artes liberales sind im *Welschen Gast* Teil einer systematischen und umfangreichen Wissenschaftslehre, in deren Zentrum der Dualismus zwischen Seele und Leib steht. Die Artes werden entsprechend der Funktion des Werkes als Verhaltenslehre stark moralisierend gedeutet, ohne dass Thomasin in die Tiefe geht. Damit werden die Artes für die übergreifende Aufgabe des Werkes instrumentalisiert. Eine Moralisation wird hingegen in den bildlichen Darstellungen der Artes nicht deutlich. Die gemeinsame Anordnung der Artes mit jeweils einem antiken und damit prestigereichen Vertreter, die zwischen sich ein Attribut oder Diagramm halten, scheint stärker den inhaltlichen Aspekt des jeweiligen Fachs zu fokussieren, auch wenn dieser durch die unpräzise Wiedergabe – vor allem in den späteren Handschriften – nicht mehr ohne Weiteres verständlich ist. Zudem fällt die Rahmung auf, welche mit wenigen Ausnahmen alle Szenen umgibt. Zu den an-

fangs aufgeworfenen Fragen kann man Folgendes zusammenfassen:

1. Zwar lässt sich vor dem 14. Jahrhundert nur schwer von einem ‚typischen‘ Artes-Zyklus sprechen, doch hat ein Vergleich mit anderen mittelalterlichen Artes-Illustrationen ergeben, dass eine gemeinsame Darstellung mit Gelehrten nicht ungewöhnlich ist, genauso wenig wie eine Rahmung. Diese Rahmung ist in anderen Handschriften jedoch oft dadurch zu erklären, dass die Artes auch bildlich in eine umfassende Systematik der Wissenschaften ein- und der Philosophie als Königin untergeordnet sind. Im *Welschen Gast* ist eine entsprechende Struktur trotz der Rahmung im Bild nicht zu finden, sondern lediglich im Text, sodass auch Michael Evans Vorschlag, in der Rahmung einen Verweis auf das Leiter-Kleid der Philosophie zu sehen, abgelehnt werden muss. Ungewöhnlich sind im Vergleich zu zeitgleich entstandenen Artes-Darstellungen die Diagramme, welche eher aus dem Kontext von Lehrbüchern stammen.

2. Michael Stolz' Vorschlag, die Artes könnten die Memorialpraxis des Mittelalters symbolisieren, ist gerade durch die spezifische Struktur des Textes, die mögliche Interpretation der Attribute und Diagramme als Memorialzeichen und die strukturierende Rahmung denkbar. Einleuchtend ist ein Bezug auch deshalb, weil Thomasin im anschließenden Abschnitt die Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung und Erinnerung thematisiert. Dass das Zielpublikum die Diagramme versteht, kann nicht vorausgesetzt werden, da sie deutlich komplexer als die Ausführungen des Textes sind, die ungenaue Überlieferung der Motive legt aber nahe, dass die Diagramme gar nicht

verstanden werden mussten. Es geht zwar darum, Inhalte in zentralen Diagrammen ins Gedächtnis zu rufen, diese fungieren aber als Symbole.

Indem der Artes-Bilderzyklus die Fachinhalte auf Lehrdiagramme konzentriert, führt er [Thomasin] diese als ‚erinnerte Symbole‘ des aus der Antike ererbten Wissenschaftskanons vor.¹³⁰

Einen Widerspruch zwischen Bild und Text zu sehen, ist allerdings nicht plausibel, da eine stärkere Moralisierung im Text nicht ausschließen muss, dass im Bild andere Aspekte der Artes-Thematik stärker betont werden können.

3. Warum in späteren Handschriften des 15. Jahrhunderts die Allegorien der Künste vermehrt als Männer dargestellt werden, während *arithmetica* weiterhin eine weibliche Figur bleibt, lässt sich nicht befriedigend beantworten. Als Allegorien sind männliche Artes genauso ungewöhnlich, wie sie als praktische Vertreter der Artes üblich sind. Es wäre denkbar, dass eine vermehrte Darstellung der praktischen Artes durch Gruppen männlicher Akteure zu einer ‚unsachgemäßen‘ Übertragung dieses Typus auf die Bildszenen des *Welschen Gastes* geführt hat, hier wäre aber eine weiterführende Studie nötig.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es keine eindeutigen oder ‚richtigen‘ Interpretationen des Artes-Zyklus im *Welschen Gast* gibt. Während auf den ersten Blick die Darstellung der Figuren einem logischen Schema folgt und nicht dramatisch vom Darstellungskanon abweicht, lassen die Details dennoch Fragen aufkommen. Für eine weitere Beschäftigung mit dem *Welschen Gast* wären daher verschiedene Ansatzpunkte denkbar.

Durch das Heranziehen weiterer Vergleichsbeispiele von Artes-Zyklen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts könnte etwa die aufgeworfene These zum Geschlechterwechsel eingehender untersucht werden. Interessant wäre es auch der Frage nachzugehen, weshalb der Artes-Zyklus die einzige Illustration des siebten Buches des *Welschen Gastes* darstellt, obgleich die Systematik der Wissenschaften, die Leib-Seele-Problematik und ihre Moralisierung ebenfalls eine bildliche Ausführung erlaubt hätten. Die Bereitstellung und interaktive Vernetzung aller erhaltenen Thomasin-Handschriften auf *Welscher Gast Digital* bieten der zukünftigen Forschung die Grundlage, diese und weitere Themen zu untersuchen.

¹³⁰ STOLZ [2004], S. 185.

Siglen (Auswahl)

- A – Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 389
- a – Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 320
- b – Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 330
- D – Dresden, SLUB, Mscr. M 67
- Erl – Erlangen-Nürnberg,
Universitätsbibliothek, B 7
- G – Gotha, Forschungsbibliothek, Cod.
Memb. I 120
- H – Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, Ms.
Hamilton 675
- U – München, Bayerische
Staatsbibliothek, Cgm 571
- W – Wolfenbüttel, Herzog August
Bibliothek, Cod. Guelf. 37.19
Aug. 2°

Literatur

- D'ALVERNY [1946], Marie-Thérèse: „La
sagesse et ses sept filles. Recherches
sur les allégories de la philosophie et
des artes libéraux du IX^e au XII^e
siècle“, in: *Mélanges dédiés à la
mémoire de Felix Grat*, Bd. 1, Paris
1946, S. 245–278.
- ARNOLD [1999], Klaus: „Bildung im Bild:
Darstellungen der *septem artes
liberales* in der Kunst des Mittelalters
und der Renaissance“, in: Ursula
Schaefer (Hrsg.): *Artes im Mittelalter*,
Berlin 1999, S. 361–375.
- BORST [1998], Arno: „Bild und Wort und
Zahl bei Thomasin von Zerclære“, in:
ders.: *Barbaren, Ketzer und Artisten*.

Welten des Mittelalters,
München/Zürich 1988, S. 429–447.

- BRINKER-VON DER HEYDE [1999], Claudia:
„Durch Bildung zur Tugend. Zur
Wissenschaftslehre des Thomasin
von Zerclaere“, in: Ursula Schaefer
(Hrsg.): *Artes im Mittelalter*, Berlin
1999, S. 34–52.
- DISANTO [2003], Raffaele: *La parola e
l'immagine nel ciclo illustrativo del
Welscher Gast di Thomasin von
Zerclaere*, Trieste 2003.
- EIS [1960], Gerhard: „Mittelalterliche
Fachprosa der Artes“, in: *Deutsche
Philologie im Aufriß*, hrsg. von Wolf-
gang Stammler, 2. Auflage, Bd. 2,
Berlin 1960, Sp. 1103–1216.
- EVANS [1970], Michael: *Personifications of
the Artes from Martianus Capella up to
the end of the fourteenth century*, Phil.
Diss., University of London 1970.
- EVANS [1978], Michael: „Allegorical
women and practical men: The
Iconography of the *artes recon-
sidered*“, in: Derek Baker (Hrsg.):
*Medieval Women. Dedicated and
presented to Professor Rosalind M. T.
Hill on the occasion of her seventieth
birthday*, Oxford 1978, S. 305–329.
- GREEN [1979]. Herrad of Hohenbourg:
Hortus Deliciarum, hrsg. von Rosalie
Green, London u.a. 1979.
- KLEMM [1978], Elisabeth: „Artes Liberales
und antike Autoren in der
Aldersbacher Sammelhandschrift
CIm 2599“, in: *Zeitschrift für
Kunstgeschichte*, 41 (1978), S. 1–15.
- VON KRIES [1984/1985]. Thomasin von
Zerclaere: *Welscher Gast*, hrsg. von
Friedrich Wilhelm von Kries, 4 Bde.,
Göppingen 1984/1985.

- LINDGREN [2004], Uta: *Die Artes liberales in Antike und Mittelalter. Bildungs- und wissenschaftsgeschichtliche Entwicklungslinien*, Augsburg 2004.
- VON OECHELHÄUSER [1890], Adolf: *Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere, nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben, mit 8 Tafeln*, Heidelberg 1890.
- ROCKAR [1977], Hans-Joachim: „Von Ziffern und Proportionen“, in: Joachim Dietze, Jutta Fliege und Karl Klaus Walther (Hrsgg.): *Das Buch als Quelle historischer Forschung. Dr. Fritz Juntko anlässlich seines 90. Geburtstages gewidmet*, Leipzig 1977, S. 71–78.
- RÜCKERT [1852], Heinrich (Hrsg.): *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, Quedlinburg u.a. 1852 (Volldigitalisat auf <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rueckert1852>, letzter Zugriff: 27.03.2019).
- SCHAEFER [1999], Ursula: „Artes im Mittelalter und heute: Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 1–10.
- SCHANZE [2018], Christoph: *Tugendlehre und Wissensvermittlung. Studien zum 'Welschen Gast' Thomasins von Zerklære*, Wiesbaden 2018 (Wissensliteratur im Mittelalter; 53).
- SCHIPPERGES [1980], Heinrich: „Artes liberales“, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Robert Auty et al., Bd. 1: Aachen bis Bettelordenskirchen, München u.a. 1980, Sp. 1058–1063.
- SCHMIDT ET AL. [Manuskript]. Peter Schmidt, Christian Schneider, Jakub Šimek und Lisa Horstmann (Hrsgg.): *Der Welsche Gast des Thomasin von Zerclaere. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild* (Manuskript in Druckvorbereitung).
- SCHUMACHER [1999], Meinolf: „Über die Notwendigkeit der *kunst* für das Menschsein bei Thomasin von Zerclaere und Heinrich dem Teichner“, in: Ursula Schaefer (Hrsg.): *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 376–390.
- SEIBERT [1990], Jutta: „Künste, sieben freie“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Bd. 2: Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen – Kynokephalen, Rom et al. 1990, Sp. 703–713.
- STARKEY [2002], Kathryn: „From Symbol to Scene. Changing Strategies in the Manuscripts of the ‚Welsche Gast‘“, in: Horst Wenzel und Christina Lechtermann (Hrsgg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere*, Köln u.a. 2002, S. 121–142.
- STARKEY [2006], Kathryn: „Das unfeste Geschlecht. Überlegungen zur Entwicklung einer volkssprachlichen Ikonographie am Beispiel des *Welschen Gasts*“, in: *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, hrsg. von Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen; 195), S. 99–138.
- STOLZ [1998], Michael: „Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins ‚Welschem Gast‘ als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur“, in: Joachim

- Heinzle, Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe (Hrsgg.): *Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie* (Landshuter Kolloquium 1996), Berlin 1998, S. 344–372.
- STOLZ [2004], Michael: *Artes-liberales-Zyklen: Formationen des Wissens im Mittelalter*, Tübingen 2004 (Bibliotheca Germanica; 47).
- WELSCHER GAST DIGITAL. Homepage des DFG-Forschungsprojekts *Welscher Gast Digital*, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>, letzter Zugriff: 27.03.2019.
- WENZEL [1998], Horst: „Artes und Repräsentation. Zur doppelten Lesbarkeit volkssprachlicher Lehrdichtung im Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit“, in: *Das Mittelalter* 3,1 (1998), S. 73–94.
- WENZEL [2002], Horst: „Einleitung“, in: ders. und Christina Lechtermann (Hrsgg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere*, Köln u.a. 2002, S. 1–8.
- WENZEL [2006], Horst: „Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visualität im ‚Welschen Gast‘ des Thomasin von Zerclaere“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 125,1 (2006), S. 1–28.
- WENZEL/LECHTERMANN [2002]. Horst Wenzel und Christina Lechtermann (Hrsgg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere*, Köln u.a. 2002.
- WIESINGER [2017], Michaela: *Mischungsverhältnisse. Naturphilosophisches Wissen und die Elementenlehre in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2017.
- WILLMS [2004], Eva: „Einleitung“, in: Thomasin von Zerclaere: *Der Welsche Gast*, ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms, Berlin/New York 2004, S. 1–20.
- WIRTH [1979], Karl-August: „Die kolorierten Federzeichnungen im Cod. 2975 der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Beitrag zur Ikonographie der Artes Liberales im 15. Jahrhundert“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1979, S. 67–110.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1–19: Digitalisate auf der Website WELSCHER GAST DIGITAL.
- Abb. 20: Foto © Mary Ann Sullivan.
- Abb. 21–24: CC BY-NC-SA 4.0: München, Bayerische Staatsbibliothek.
- Abb. 25: Herrad of Hohenbourg: *Hortus Deliciarum*, hrsg. von Rosalie Green, London u.a. 1979, S. 57.
- Abb. 26: CC0 1.0: Leipzig, Universitätsbibliothek.
- Abb. 28: Brigitte Roux: *Mondes en Miniatures. L'Iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genf 2009, S. 287.
- Abb. 29: gallica.bnf.fr / Paris, Bibliothèque National de France.