

Ivo Hammer

**TYOLOGIE UND FRÜHBÜRGERLICHER REALISMUS**

**Die Biblia Pauperum Weigel-Felix. Pierpont Morgan  
Library N.Y. MS 230**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät

Universität Wien  
Kunsthistorisches Institut

Erstprüfer: Prof. Dr. Otto Demus  
Zweitprüfer: Prof. Dr. Gerhard Schmid

Dezember 1975

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	IV
EINLEITUNG	1
BIBLIA PAUPERUM: Allgemeine Einführung	4
Definition	4
Inhaltlicher Aufbau	4
Urexemplar	5
Charakteristika der BP	6
Textbestand	
Bildbestand	
Typologischer Gehalt	
Konzeption	
Entstehungsort und -zeit des Urexemplars	8
Der Name der BP und ihre soziale Funktion	9
FAMILIEN DER BIBLIA PAUPERUM	16
<u>BIBLIA PAUPERUM WEIGEL-FELIX</u> (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 230)	
KATALOG	18
Pergament/Erhaltung	18
Paginierung	
Erhaltungszustand	
Follierungen	
Überzeichnungen	21
Lavierungen	21
Seitenschema	21
Beischriften	22
Einband	24
Ausstellungen	24
Provenienz	25
Literatur	26
Wege der Forschung	28
MÜNCHEN-LONDONER FAMILIEN DER BIBLIA PAUPERUM	
Aufbau der Einzelgruppen	32
BP W.-F.: ERFINDUNG - AUSFÜHRUNG	
Kopie oder Original?	38
BIBLIA PAUPERUM WOLF III	51
Katalog	51
Lokalisierung	52

EXKURS

KATALOG der Handschriften der München-Londoner Familie der Biblia Pauperum (außer BP W.-F. und Wolf III)	55
cgm 155	55
London I	56
München a	56
Xyl Pfister III	57
cgm 3974	58
clm 18255	58
clm 3003	59
MÜNCHEN-LONDONER FAMILIE: Beschreibung	59
Hauptmerkmale	
Gruppenfolge	
Thematische Abweichungen	
Text	
VERHÄLTNIS ZU FRÜHEREN BP-FAMILIEN (Szenenauswahl und Gruppenfolge)	61
VERHÄLTNIS ZUM SHS (Szenenauswahl)	62
VERHÄLTNIS ZUR CONCORDANTIA CARITATIS	64
FILIATIONEN INNERHALB DER Mü.-Lo. Fam.	66
Gruppenfolge	66
Text	67
Ikonographie	67
<hr/>	
DAS SEITENSHEMA IM RAHMEN DER STRUKTURELLEN VERÄNDERUNGEN DER ARMENBIBELN	72
A) Strukturelle Veränderungen der Armenbibeln	72
B) Seitenschema der Mü.-Lo. Fam.	74
C) Seitenschema der BP W.-F.	76
IKONOGRAPHIE DER BP W.-F.	86
Einleitung (Verhältnis zur Mü.-Lo. Fam. der BP)	86
Verkündigung	88
Geburt	92
Der Götzensturz und die Hl. Familie bei der Arbeit	99
Prozeß Jesu	109
Verspottung	116
Kreuzabnahme	119

### III

	<u>Seite</u>
REALISMUS UND NATURSTUDIUM	
Zur künstlerischen Methode der BP W.-F. (Vergleich mit der BP Wolf III)	121
BEOBACHTUNGEN ZUR KÜNSTLERISCHEN HERKUNFT	
Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Realismus der BP W.-F.	
Thesen zur Lokalisierung und Datierung	146
Einleitung	146
Physiognomischer Realismus	147
mit Exkurs: Die BP Rosenthal (Spencer 35)	156
<u>Künstlerisches Milieu und         Realismus</u> (Konrad Witz und die BP W.-F.)	163
Gewand - Körperverhältnis	164
Gestik	167
Der menschliche Körper	168
Sachrealismus	170
Doppelorientierung	171
Zusammenfassung und Probleme der Forschung	173
TYPOLOGIE UND REALISMUS	178

### A N H A N G

ANMERKUNGEN	188
LITERATURVERZEICHNIS	249
DOKUMENTATION der Überzeichnungen	262

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- A : Antitypus (christologische Szene)
- BM : Buchmalerei
- BP : Biblia Pauperum
- BBPP : Armenbibeln
- BP W.-F. : Biblia Pauperum Weigel-Felix
- BP Wolf III: Biblia Pauperum Wolfenbüttel III
- CC : Concordantia Caritatis
- CVNT : Concordantia Veteris Et Novi Testamenti
- Gr. : Gruppe
- ICK : Gertraud Schiller, Ikonographie der Christlichen Kunst, Gütersloh 1966 - 1971
- IKO : Ikonographie
- LCI : Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. Engelbert Kirschbaum SJ+, Freiburg 1968-1972
- Mü.-Lo. Fam: München-Londoner Familie (der BP)
- RDK : Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, Stuttgart 1937. Seit 1970 Hrsg.: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.
- SHS : Speculum Humanae Salvationis
- TB : Thieme-Becker
- t1, 2 : Typus 1, 2 (alttestamentarische Szene)

## EINLEITUNG

Die Entwicklung der süddeutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kann auf Grund der äußerst lückenhaften Erhaltung nicht allein in der Tafel- und Wandmalerei studiert werden.<sup>1)</sup> Es liegt deshalb nahe, daß die Forschung auch die Erzeugnisse der Buchmalerei bzw. ihre für Süddeutschland charakteristische Form, die gezeichnete Buchillustration, heranzieht. Über ihre Funktion als Hilfsmittel der Forschung hinaus hat die gezeichnete Buchillustration des frühen 15. Jahrhunderts in Süddeutschland eine eigenständige entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als "Wegbereiterin der deutschen Grafik",<sup>2)</sup> die bekanntlich "zu den originellsten Erzeugnissen der spätgotischen Kultur Deutschlands gehört,<sup>3)</sup> Werke, "mit denen sie das Bild der Epoche um ein wahrhaft Originales, Unvertretbares bereichert hat."<sup>4)</sup>

Um so erstaunlicher ist es, daß die spätgotische Buchmalerei Deutschlands bzw. die gezeichnete Buchillustration bis heute ein oft unbeachtetes und unterschätztes Randgebiet der kunstgeschichtlichen Forschung geblieben ist.<sup>5)</sup> Die Gründe für diese Situation liegen nur teilweise in objektiven Faktoren, die zum Teil aus den Eigenarten des Mediums resultieren: die Handschriften werden an weit verstreuten Orten aufbewahrt (Bibliotheken in den USA!), sind oft schwer oder überhaupt nicht zugänglich (Privatbesitz!), die Vielzahl der Illustrationen macht eine vollständige Publikation kostspielig, die Bilder sind oft nur im Zusammenhang mit dem Text verständlich.<sup>6)</sup>

Die wesentlichen Gründe für die Unterbewertung vor allem der gezeichneten Buchillustration Süddeutschlands liegen aber (außer in der Mißachtung der bisher geleisteten Forschung<sup>7)</sup>) vor allem in einer dem künstlerischen Material des 15. Jhs. inadäquaten Grundeinstellung des Forschers: In der bürgerlichen Ideolo-

logie vom 'autonomen' Kunstwerk,<sup>8)</sup> vom Original als künstlerischer Einzelleistung und Geniestreich,<sup>9)</sup> in der falschen Gleichsetzung von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung und ästhetischem Anspruch (Qualität) des Einzelwerks.<sup>10)</sup>

Die Illustrationen der Biblia Pauperum Weigelfelix (im folgenden kurz als BP W.-F. zitiert) ist aber nicht unter die "rasch hingeworfenen, flüchtig kolorierten Federzeichnungen des Oberrheins und Schwabens zu zählen, die Wegener als Volkshandschriften apostrophiert hat.<sup>11)</sup> Sie gehören vielmehr - wie wir zeigen möchten - zu den bedeutendsten Werken im Umkreis der großen Realisten der süddeutschen Malerei des 2. Viertels des 15. Jahrhunderts.

Die BP W.-F. teilt dennoch das 'Schicksal' der süddeutschen 'Volks'handschriften: sie ist außerhalb der Spezialforschung so gut wie unbekannt!<sup>11)</sup> Eine monographische Bearbeitung dieser BP bedürfte also keiner weiteren Begründung. Dennoch möchten wir kurz auf die Ziele eingehen, die sich die vorliegende Arbeit gesteckt hat.

Neben der katalogmäßigen Erfassung der BP W.-F., welche auch die Frage nach der Erhaltung und dem Entstehungszusammenhang (Kopie oder Original) umfaßt, konzentriert sich die Arbeit auf zwei Schwerpunkte, die allerdings kaum voneinander zu trennen sind, nämlich die Frage nach der Dialektik von Inhalt und Form und die Frage nach dem Charakter des Realismus der BP W.-F.

Zunächst wird die Frage nach den Charakteristika des thematischen Vorwurfs gestellt, seines theologischen Inhalts und den ursprünglichen formalen Bestandteilen, mit welchen der theologische Inhalt 'transportiert' wurde. Mit den Andeutungen zur sozialen Funktion des Urexemplars der BP soll eine Grundlage zum historischen Verständnis der strukturellen Veränderungen von Inhalt und Form der BP gelegt werden. Die spezifische

Form der BP W.-F. wird als entwicklungsgeschichtliche Etappe der Veränderungen der BP verstanden, nicht nur als formale Veränderung. Der Realismus der BP W.-F. und der durch diese künstlerische Methode vermittelte Inhalt wird also in Beziehung gesetzt zur ursprünglichen Tendenz und Zweckbestimmung der BP.

In einem Exkurs über die München-Londoner Familie der BP möchte die Arbeit einen Beitrag leisten zur Erforschung der Armenbibeln des 15. Jahrhunderts.

Außerdem soll der spezifische Charakter des Realismus der BP W.-F., also die Methode der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit untersucht werden. Im Vergleich mit der noch von idealisierenden Gestaltungsmitteln bestimmten BP Wolfenbüttel III (Wolf III), einem Werk der selben BP-Familie, soll zunächst das geänderte Verhältnis zum thematischen Vorwurf, der Charakter und die Funktion der geänderten, im Sinne der realistischen Methode eingesetzten Gestaltungsmittel der BP W.-F. untersucht werden. Die Feststellung motivischer und stilistischer Übereinstimmungen mit Werken der künstlerischen Zentren, vor allem des Westens und schließlich auch der Avantgarde des Realismus in Süddeutschland, wird nicht nur als formale Analogie verstanden, sondern dient in bewußter Beschränkung zunächst der Erforschung der Bildtradition und des künstlerischen Milieus, die Voraussetzung und Basis waren für die spezifische Art der realistischen, d.h. auch wertenden Aneignung der Wirklichkeit.

Die Frage nach den historischen Ursachen der am künstlerischen Material festgestellten Entwicklungen und Tendenzen mußte zwar offen gelassen werden, aber ihre Beantwortung wird vielleicht durch die vorliegende Arbeit erleichtert.

## DIE BIBLIA PAUPERUM<sup>1)</sup>

Buchillustration ist untrennbar verbunden mit Inhalt und Tendenz des Buchtextes. Deshalb müssen wir zunächst eine Vorstellung gewinnen von Inhalt, Aufbau und Zweck der Biblia Pauperum (dt.: Armenbibel). Glücklicherweise existiert bereits eine ganze Reihe von Untersuchungen zur BP (zumeist von Kunsthistorikern), zwei davon sind besonders hervorzuheben: H. Cornells umfassendes Werk von 1925 und G. Schmidts Arbeit über die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts, 1959. Die Ergebnisse dieser Forschungen bieten die Grundlage für die folgende kurze Darstellung.

Als BP bezeichnet man in der neueren Forschung eine bestimmte typologische Schrift des Mittelalters, die wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von einem unbekanntem Verfasser in einem süddeutschen Kloster geschaffen wurde.<sup>2)</sup> Die 79 bekannten Handschriften oder Fragmente dieses Werkes stammen alle aus dem 14. und 15. Jahrhundert und sind überwiegend (ca. 65) illustriert.<sup>3)</sup>

### Inhaltlicher Aufbau

Die BP ist ein typologisches Werk. Mit der Gegenübersetzung von alttestamentarischen Ereignissen, Figuren und Prophezeiungen und Ereignissen des Neuen Testaments soll der Nachweis erbracht werden, daß das Leben Christi die "Erfüllung der vorangegangenen Menschheitsgeschichte" - wie sie im Alten Testament beschrieben wird - "und deren messianischen Hoffnungen darstellt und gleichzeitig Schlüssel ist zum verborgenen Sinn der alten Bücher."<sup>4)</sup>

In der BP werden jedem neutestamentlichen Ereignis (Antitypus) zwei Szenen des Alten Testaments als Präfigurationen (Vorbilder, Typen) und vier Prophezeiungen als "auctoritates" gegenübergestellt. Den "Komplex aus Antitypus, Typen und Propheten bezeichnet man als Grup-

pe".<sup>5)</sup> Im folgenden die treffende Beschreibung G. Schmidts:

"Bei den bebilderten Exemplaren der BP (...) setzt sich eine Gruppe also aus insgesamt 7 Darstellungen zusammen: aus drei Szenen und vier (meist als Halbfiguren gegebenen) Propheten. Dazu kommen die Texte, die dieser Gliederung weitgehend entsprechen. Jeder der drei Szenen ist ein Titulus (meist in Form eines Leoniners) zugeordnet, der den Vorgang deutet. Die Typen werden ferner von je einer Lektion begleitet, die das Buch des AT angibt, aus dem die Begebenheit stammt, den Vorgang kurz schildert und schließlich die Sinnbeziehung zum Antitypus herstellt... Dementsprechend erübrigt sich für den Antitypus eine nähere Beschreibung; er besitzt also keine Lektion. Das dritte textliche Element bilden die Prophetensprüche, die in bebilderten Handschriften entweder in Spruchbänder oder in den die Propheten umgebenden Rahmen eingefügt sind."

"Die Anzahl und Reihenfolge derartiger Gruppen schwankt in den einzelnen Handschriften; sie umfassen aber in ihren Antitypen stets die Hauptmomente des Lebens und Wirkens Christi von der Verkündigung bis zur Marienkrönung bzw. bis zum Weltgericht."<sup>6)</sup>

### Urexemplar

Die ältesten erhaltenen Exemplare der BP aus dem frühen 14. Jahrhundert "unterscheiden sich untereinander bereits in so vielen Punkten, daß wir annehmen müssen, das ihnen gemeinsame Urexemplar sei nicht unerheblich älter gewesen."<sup>7)</sup>

Die Rekonstruktion des Aufbaus und der Entstehungsbedingungen dieses Urexemplars ist aber in zweifacher Hinsicht von Bedeutung: Erstens lassen sich nur im historischen Vergleich mit verwandten typologischen Bilderkreisen des Mittelalters die spezifischen Eigen-

schaften der BP ermitteln. Und zweitens müssen die Kriterien gewonnen werden, mit denen die strukturellen Veränderungen der BP im Laufe ihrer weiteren Entwicklung beurteilt werden können.<sup>8)</sup>

Nach den eingehenden Forschungen G. Schmidts hatte diese erste BP, das Urexemplar, folgendes Aussehen, das in der BP Benediktbeuren (clm 4523) und der BP Wien I (CPV 1198) relativ getreu überliefert ist:<sup>9)</sup>

"1. Es umfaßte 34 Bildergruppen, die so angeordnet waren, daß sich insgesamt acht thematisch zusammengehörige Gruppenvierheiten bildeten, denen dann noch zwei weitere Gruppen (Pfingsten, Marienod bzw. -krönung) als Abschluß folgten.

2. Ein ganz analoges Streben nach optisch sinnfälliger Systematik zeigt sich im Seitenschema; dieses verdeutlichte die Beziehung zwischen den Einzelementen jeder Bildgruppe durch deren symmetrische, die zentrale Stellung des Antitypus betonende Anordnung. Durch die Anbringung von je zwei Gruppen pro Seite ergab sich die Möglichkeit, die oben erwähnten Gruppenvierheiten jeweils als Ganzes zu überblicken.

3. Während Gruppenfolge, Seitenschema, Ikonographie und die den typologischen Sinn jeder Gruppe erläuternden Lektionen offenbar als Grundbestandteile des Konzeptes im Urexemplar vollständig ausgebildet waren, scheinen die ergänzenden Texte der Prophetensprüche und Tituli noch nicht fertiggestellt gewesen zu sein, als der Autor seine Arbeit abbrach."<sup>10)</sup>

#### Charakteristika der BP

Die BP baut in ihrer inhaltlichen Konzeption auf den zahlreichen typologischen Werken des 12. Jahrhunderts auf, vor allem der "westlichen" (französischen) Gruppe. Ein Hauptwerk dieser Gruppe, der Klosterneuburger Altar des Nikolaus Verdun (1181)<sup>11)</sup> zeigt bereits die Zweizahl der Typen, die Einbeziehung der Propheten und

T 1

die Ausstattung jedes Bildes mit einem Titulus. Der Unterschied der BP zu älteren typologischen Werken liegt im wesentlichen nicht in der inhaltlichen Konzeption, sondern in der Form, mit der die typologischen Gedanken vermittelt werden. Statt eines kostbaren Kirchenmöbels, statt einer Glas- oder Wandmalerei, die an Architektur und kultische Funktion gebunden sind, stand mit einer illustrierten Bilderhandschrift dem Klerus ein transportables, in Material und Herstellung weniger aufwendiges Medium zur Verfügung. Die BP dürfte der älteste typologische Bilderzyklus in Buchform gewesen sein, zumindest im deutschen Sprachraum.<sup>12)</sup>

Zugleich sind bestimmte Neuerungen und Besonderheiten in der Auswahl, Anordnung und Systematik des typologischen Materials in der BP festzustellen, die die besonderen Möglichkeiten des Buches "verwerten".

Bezüglich des Textbestandes sind die Lektionen ein "Novum für die typologische Kunst".<sup>13)</sup> "Sie dürften als neuartiges Mittel, die Typologie eindringlich zu erklären und dem Leser einzuprägen, überhaupt erst erfunden worden sein."<sup>14)</sup> Neu ist auch die Konsequenz, mit der jedem Antitypus vier Prophetensprüche zugeordnet werden und dadurch die typologischen Beziehungen verstärkt werden.

Für den Bildbestand der BP ist das Bestreben nach optisch sinnfälliger Systematik, nach "Anschaulichkeit" charakteristisch.<sup>15)</sup> Dieses Prinzip widerspiegeln nicht nur die erwähnte Anordnung und Auswahl der Antitypen zu Gruppenvierheiten und der strenge Aufbau des Seitenschemas, sondern auch die Art der typologischen Beziehungen.

G. Schmidt hat den typologischen Gehalt der Bildgruppen ausführlich analysiert. Er unterscheidet im wesentlichen zwei Arten der typologischen Beziehung: 1. Der "Situationsreim", in dem der typologische Vergleich "auf einer äußeren Ähnlichkeit der Situationen bzw. der handelnden Hauptfiguren" beruht.<sup>16)</sup> Diese Art der A - t1 und t2 - Relation kann sich auch auf

eine reine "Bildassimilation" beschränken. In der "Kreuztragung" z.B. ist Christus in t2 die Witwe gegenübergestellt, die im Wald Holz sammelt. Die Ähnlichkeit ergibt sich nur dadurch, daß die Witwe zwei Hölzer über Kreuz hält!

2. Der "Bedeutungsreim", in dem der Vergleich "auf einer theologischen Ausdeutung der beiden aufeinander bezogenen Vorgänge"<sup>17)</sup> beruht; z.B.: Taufe Christi im Jordan - Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer.<sup>18)</sup> Eine Sonderform dieser Relation ist der "Symbolreim", der aber nur im Zusammenhang mit der marianischen Virginitäts-Symbolik vorkommt.

Der weitaus größte Teil der A - t1 u. 2 -Relationen der Urfassung der BP (40 von insgesamt 68) beruht auf dem "Situationsreim" bzw. der "Bildassimilation". Im Vergleich mit älteren typologischen Werken stellt G. Schmidt fest, "daß der Verfasser der Armenbibel aus dem vorhandenen typologischen Material vor allem jene Parallelen auswählte, die Situationsreime bildeten und daher seinem so sehr auf die Mitwirkung des Bildes angewiesenen Werke besonders gut entsprachen."<sup>19)</sup>

Zusammenfassend kann man also sagen, daß die BP in ihrer ganzen Konzeption als ein auf didaktische Prägnanz angelegtes Werk zu sehen ist. "Die eigentlich didaktische Auswertung der Typologie beginnt zweifellos erst mit der BP, da erst diese deren Gedankengut in weitere Kreise der Geistlichkeit trägt, nachdem es bisher auf die Besucher einiger weniger Kloster- und Bischofskirchen beschränkt gewesen war."<sup>20)</sup>

#### Entstehungsort und -zeit des Urexemplars

Besonders die Herkunft aller ältesten erhaltenen BBPP aus bayr. und österr. Benediktinerklöstern bzw. Stiften der Augustiner-Chorherren und das Verbreitungsgebiet der späteren Kopien lassen die Forschung als Ursprungsort der BP ein süddeutsches Benediktinerkloster

vermuten.<sup>21)</sup>

Das Urexemplar muß - wie man auch aus retardierenden Stilmerkmalen der älteren Exemplare schließen kann, - "spätestens um 1250" vorgelegen sein.<sup>22)</sup>

### Der Name der BP und ihre soziale Funktion

Die heute in der wissenschaftlichen Literatur als BP bezeichnete typologische Bilderhandschrift hatte zur Zeit ihrer Entstehung wahrscheinlich keinen bestimmten Namen. Die älteren erhaltenen Exemplare tragen überhaupt keinen Titel. Soweit in den späteren Handschriften ein Titel vorkommt, ist die Bezeichnung "BP" gegenüber anderen wie z.B. "speculum salvatoris" eher seltener. Immerhin ist aber die Bezeichnung "... byblia pauperum" bereits durch eine Handschrift von 1398 belegt.<sup>23)</sup>

Daneben sind eine ganze Reihe mittelalterlicher Klosterhandschriften bekannt, die schon ursprünglich den Titel "Biblia Pauperum" trugen.<sup>24)</sup> Diesen stets ungebildeten Schriften gemeinsam ist die populärdidaktische Tendenz. Meist handelt es sich dabei um Kurzfassungen oder Inhaltsangaben der Bibel, auf wenige Seiten zusammengedrängt, die Texte teilweise in mnemotechnischer Absicht in Versen abgefaßt. Von anderen, weniger bedeutenden Handschriften dieses Namens hebt sich die hier zu besprechende BP durch ihren in Schrift und Bild vermittelten typologischen Inhalt ab.

Die Typologie ist der Ausgangspunkt einer kirchengeschichtlichen Untersuchung A. Weckwerths über die "Zweckbestimmung der Armenbibel und die Bedeutung ihres Namens".<sup>25)</sup>

Die typologische Kunst trat seit dem Ende des siebten Jahrhunderts "weitgehend in den Hintergrund, um im 12. Jahrhundert wieder hervorzutreten und nahezu schlagartig zu einer Zeit höchster Blüte zu gelangen."<sup>26)</sup> Mittels einer inhaltlichen Analyse einiger typologischer

Werke des 12. Jhs. (z.B. Christus in der Kelter, Regensburg, St. Emmeran; Hildesheimer Missale, 2. Viertel 12. Jh.; Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg u.a.) zeigt Weckwerth auf, "daß alle diese Werke als Mittel zur Bekämpfung des Katharertums gemeint waren".<sup>27)</sup>

Als "Katharer" bezeichnet man eine bedeutende häretische Bewegung, die sich im 12. Jh. in ganz Europa ausbreitete, vor allem in den politischen Schwerpunkten. Ihre Lehre war von manichäischen Elementen getragen, sie lehnten das AT - zumindest teilweise - als Autorität ab und anerkannten nur die Evangelien.

Die typologischen Werke des 12. Jhs. hatten also einen antihäretischen Zweck. Sie beabsichtigten, die Bibel in allen ihren Teilen gegen die Angriffe der Katharer als Lehrautorität aufrecht zu erhalten.<sup>28)</sup> Der selbe Zweck ist nach Weckwerth auch für die BP als "Kompendium derartiger typologischer Zusammenstellungen" anzunehmen.<sup>29)</sup>

In der wahrscheinlichen Entstehungszeit der BP, A. 13. Jhd., hatte das Katharertum (gazzari, Ketzer) eine besonders große Zahl von Anhängern gefunden.<sup>30)</sup> Die Katharer wurden von der Papstkirche überwiegend gewaltsam verfolgt. In der Inquisitionsbewegung spielten die Dominikaner eine dominierende Rolle.<sup>31)</sup>

Die BP ist demgegenüber ein Dokument für den unblutigen ideologischen Kampf des Mönchtums gegen die katharischen Lehren.<sup>32)</sup> Sie diente als Schulungsmaterial der Mönche, sei es für die direkte Diskussion mit den Katharern oder zur Festigung des Glaubens der Anhänger der Papstkirche.<sup>33)</sup> Die Buchform dieses typologischen Kompendiums, seine inhaltliche und formale Systematik, sein geringer Umfang und seine Reproduzierbarkeit machten es für diese didaktischen Zwecke bestens geeignet. Sehr bald nach der Entstehung der BP fand vor allem in Österreich eine nicht gebildete Handschrift Verbreitung, die "rota in medio rotae", deren anti-häretische Zielsetzung ebenfalls erwiesen ist.<sup>34)</sup> Be-

zeichnenderweise ist die "Rota" in einigen Handschriften mit der BP gepaart.<sup>35)</sup>

Weckwerth vertritt die Auffassung, daß der Name der BP "bereits in der Entstehungszeit des Werkes geprägt" wurde, wenn auch nicht als "offizieller Titel", so doch als "volkstümliche Bezeichnung", daß also "zwischen der Entstehung der genannten Typologiensammlung, ihrer Bestimmung und ihrem Namen ein sinnvoller Zusammenhang besteht."<sup>36)</sup> Weckwerth faßt seine Argumentation folgendermaßen zusammen: Unter den Bedingungen einer von verschiedenen Synoden (Toulouse 1229, Tarragona 1233) verfügten weitgehenden Beschränkung des Bibelbesitzes für Laien und Priester "schufen die Benediktiner, die gemäß ihrer Ordenstradition eine Überwindung der Häresie durch Belehrung und Überzeugung ohne Anwendung von Gewalt anstrebten, eine Typologiensammlung ... Das war gewissermaßen ihre 'Bibel', auf die sie sich in ihren Predigten gegen das Katharertum berufen konnten. Die Katharer nannten sich damals selber 'pauperes Christi' oder kurz 'pauperes' (= die Armen). Unter den gegebenen Verhältnissen lag es nahe, die Typologiensammlung, die sich gegen die 'Armen' (pauperes) richtete ..., als 'Armenbibel', als 'Biblia Pauperum' zu bezeichnen."<sup>37)</sup>

G. Schmidt lehnt diese direkte Verknüpfung des heutigen, nicht ursprünglichen Namens der BP mit dem Titel, den sich die Katharer selbst gegeben haben, u.E. zu Recht ab.<sup>37a)</sup> Ob die BP ihren Titel ursprünglich als 'volkstümliche' Bezeichnung trug, muß Spekulation bleiben, durch die Argumentation Weckwerths wird diese These jedenfalls nicht bewiesen. Ein lateinischer Titel scheint nicht gerade 'volkstümlich' zu klingen. Er deutet eher auf ein Milieu, in dem Lateinisch Umgangssprache war und die 'paupertas' eine in Theorie und Praxis besonders hervorgehobene Eigenschaft, also das Milieu der Bettelmönche.

Dennoch sind die Thesen Weckwerths für die Frage bedeutsam, ob der heutige, seit dem 14. Jh. gebrauchte

Titel der BP in einem sinnvollen Zusammenhang mit ihrer kirchengeschichtlichen, d.h. - wie ich kurz zeigen werde - sozialen Funktion steht. Der Begriff 'pauper' als solcher ist im 'christlichen' Mittelalter sehr unspezifisch, da ihn alle kirchlichen Kreise bis hinauf zum Papst für sich in Anspruch nahmen.<sup>37b)</sup> Durch eine rein kirchengeschichtliche Erörterung der Bezeichnung der BP läßt sich also die gestellte Frage nicht beantworten. Nur durch die Analyse der Ursachen der Entstehung und der sozialen Funktion der BP läßt sich klären, ob ihr Name ihrem Inhalt adäquat ist, d.h., genauer, ob die seit 1389 nachweisbare Bezeichnung der BP in einem sinnvollen Zusammenhang zu ihrer Zweckbestimmung, ihrer sozialen Funktion steht.

Es ist zweifellos verdienstvoll, daß Weckwerth die antihaeretische, gegen die Katharer gerichtete Tendenz der Typologie des Hochmittelalters und damit auch der BP erwiesen hat. "Die Frage ist nur, ob man diesem Phänomen rein religiöse Bedeutung zumißt, d.h. den religiösen Faktor zu einem Urprinzip geschichtlicher Entwicklung macht",<sup>38)</sup> diese Kämpfe also nur als "heftige theologische Zänkereien"<sup>39)</sup> deutet "und damit auf eine wissenschaftliche Erklärung der Ursachen ihrer Entstehung und Verbreitung ... verzichtet",<sup>40)</sup> oder ob man das "Movens der mannigfachen Einzelerscheinungen",<sup>41)</sup> "den sozialen Kern bloßzulegen versucht".<sup>42)</sup> Im Rahmen dieser Arbeit ist eine derartige Analyse, die auf eine bereits umfangreiche Literatur über die sozialreligiösen Bewegungen des Mittelalters<sup>43)</sup> aufbauen kann, nicht zu leisten. So müssen einige wenige Andeutungen genügen.

Die Opposition der Katharer stellte trotz des "apostolischen Mantels" der Rechtgläubigkeit, den sie sich besonders im frühen 12. Jh. teilweise umhängten,<sup>44)</sup> nicht nur eine "radikalisierte Frucht der Kirchenreform" dar.<sup>45)</sup> Ihre Ablehnung der Sakramente z.B. - als Mittel der 'Erlösung' wichtige Machtinstrumente der Kirche<sup>46)</sup> -

ihre Kritik am "sündigen Lebenswandel" des mit den weltlichen Mächten verbundenen, simonistischen Klerus<sup>47)</sup> und ihr Anspruch, nur s i e würden als "Reine" (griech.: katharoi)<sup>48)</sup> den Spuren Christi folgen und ein apostolisches Leben führen - dies alles war nicht nur eine Ablehnung dogmatischer Normen, sondern dem sozialen Inhalt nach ein mehr oder weniger offener Angriff auf die Kirche als Institution.

Die feudale Kirche des Mittelalters stellte aber das "wichtigste Kettenglied der feudalen Gesellschaft" dar.<sup>49)</sup> Ihre hierarchische Struktur war weitgehend auch die organisatorische Struktur der Gesellschaft. Sie verfügte über ökonomische und politische Vorrechte, die ihr die Dominanz über den Staat sicherten.<sup>50)</sup> Unter der Herrschaft der feudalen Kirche "blieben Politik und Jurisprudenz, wie alle übrigen Wissenschaften, bloße Zweige der Theologie, und wurden nach denselben Prinzipien behandelt, die in dieser Geltung hatten. Die Dogmen der Kirche waren zu gleicher Zeit politische Axiome". Diese "Oberherrlichkeit der Theologie (...)" war zugleich die notwendige Folge von der Stellung der Kirche als der allgemeinsten Zusammenfassung und Sanktion der bestehenden Feudalordnung.

Es ist klar, daß hiermit alle allgemein ausgesprochenen Angriffe auf den Feudalismus, vor allem Angriffe auf die Kirche, alle revolutionären, gesellschaftlichen und politischen Doktrinen zugleich und vorwiegend theologische Ketzereien sein mußten. Damit die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse angetastet werden konnten, mußte ihnen der Heiligenschein abgestreift werden."<sup>51)</sup> "Die Bestimmung des sozialen Standortes dieser Opposition ist äußerst verwickelt".<sup>52)</sup> An ihr beteiligten sich alle Klassen, die von den Feudalinstanzen und ihrer zunehmenden ökonomischen und politischen Macht bedrängt wurden, Handwerker, Bauern und plebejische Schichten, auch Teile des mittleren und niederen Adels und der städtischen Kaufleute und Wuche-

rer, wenn auch zunehmend mit klassenspezifischen Motiven.<sup>53)</sup> Auch religiöse Massenbewegungen innerhalb der Kirche haben ihre Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung.<sup>54)</sup> Der Charakter und die soziale Basis dieser sozialreligiösen Bewegungen wird oft dadurch verstellt, daß ihre Führer und Theologen in vielen Fällen aus den Oberklassen kamen.<sup>55)</sup>

Wie die meisten anderen sozialreligiösen Bewegungen stellten auch die Katharer in Theorie und Praxis den Anspruch auf eine wahre *vita apostolica*. Dieser dem Bewußtsein nach rückschrittliche Anspruch, der gleichsam das Rad der Geschichte zurückdrehen wollte, reaktivierte aber seinem sozialen Inhalt nach auch die sozialethischen Forderungen des Urchristentums. Dies zeigte sich z.B. in ihrer Haltung zu den Frauen, deren Gleichberechtigung sie propagierten.

Im 12. Jh. waren "die Träger dieser (katharischen) Lehren die unteren Schichten, "Tagelöhner und vor allem die in den Quellen immer wieder auftauchenden Weber".<sup>56)</sup> E. Werner sieht in ihnen "das soziale Rückgrat der Sekten des 12. Jhs."<sup>57)</sup> Der Ort der Auseinandersetzung, "ihre Hauptbasis", war damit "die spannungsgeladene Atmosphäre der jungen Stadtsiedlungen", nicht mehr wie bei den Wanderpredigern des 11. Jhs. das feudale Land.<sup>58)</sup> Erst im 13. Jh. wurde das Katharertum eine Mittelstandsreligion und paßte sich in seiner Lehre den Interessen des Bürgertums an, das gegen den Feudalismus seine Ansprüche verteidigte und sich als Klasse entwickelte. Es gestattete sogar Besitz und Zinsnehmen, also den Wucher, eine der schärfsten Waffen, über welche das Bürgertum in seinem Kampf gegen die Feudalordnung verfügte.<sup>59)</sup> Seine soziale Basis wurde nun heterogener, aber sein Einfluß und damit seine Gefährlichkeit für die herrschende Klasse größer. Der sich immer mehr entwickelnde Handel von Stadt zu Stadt bot gleichzeitig auch die Kommunikationsmöglichkeiten<sup>60)</sup> und förderte die schnelle Verbreitung der katha-

rischen Lehren.

Die pauperes Christi-Bewegung war eine "echte Volksbewegung, die darin nicht nur ihre soziale und ökonomische Gedrücktheit in einem Erlösungsbedürfnis von den 'unchristlichen' Zuständen demonstrierte, sondern auch praktische Versuche macht, um eine soziale und wirtschaftliche Besserstellung der am schwersten Beladenen und Mühseligen zu erreichen: der Frauen".<sup>61)</sup> Ihr Armutsbegriff bezog sich seinem sozialen Inhalt nach nicht nur auf eine Kategorie christlicher Ethik. Es waren im Kern die ökonomisch Armen, darüber hinaus aber auch andere von der feudalen Kirche ökonomisch und moralisch bedrängte Schichten, die von der Kirche Besitzlosigkeit forderten.<sup>62)</sup>

In diesem Zusammenhang ist also auch die BP nicht nur als Dokument theologischer Auseinandersetzung mit der Katharerbewegung anzusehen, sondern ihrer sozialen Funktion nach Teil der Klassenauseinandersetzung zwischen den Feudalinstanzen und den von ihnen bedrängten bürgerlichen und der von beiden Klassen ausgebeuteten bäuerlich-plebejischen Schichten.

## FAMILIEN DER BP

Seit dem Beginn der 14. Jhs. erlebt die BP zu gleicher Zeit mit dem Auftauchen der SHS eine zunehmende Verbreitung, vor allem im deutschsprachigen Raum. Im 15. Jh. erschienen sogar Blockbuchausgaben,<sup>1a)</sup> bis mit dem Beginn der frühbürgerlichen Revolution die Produktion von Armenbibeln abbricht.

Es bildeten sich verschiedene Typen heraus, die beträchtliche Veränderungen der BP in ihrer typologischen und ästhetischen Struktur im Lauf ihrer Geschichte widerspiegeln. Vor allem Varianten in der Auswahl und Reihenfolge der Szenen, also der Gruppenfolge und Varianten des Textes bieten die Möglichkeit, die vorhandenen Handschriften und Drucke nach bestimmten "Familien" zu ordnen. Die Forschung gewinnt auf diese Weise feste Anhaltspunkte für die Entwicklungsgeschichte der BP, sowohl bezüglich ihrer Typologie wie ihrer formalen Erscheinung.

Cornell hat diese Familien erstmals zusammengestellt und G. Schmidt die Gruppierung für die Armenbibeln des 14. Jhs. präzisiert.<sup>1)</sup>

Demnach lassen sich die Handschriften des 14. Jhs. drei Hauptfamilien zuordnen, die in der Gruppenfolge im allgemeinen relativ geringe Unterschiede aufweisen:

Österreichische Familie<sup>2)</sup>

Weimarer Familie<sup>3)</sup>

Bayrische Familie<sup>4)</sup>

Aus der "Bayrischen Familie" der BP entwickelte sich bereits in der Mitte des 14. Jhs. der Historienbibeltypus (oder: deutscher erzählender Typ), in dem der Text (in deutscher Übersetzung!) so umfangreich erweitert ist, daß die Bildgruppen nach Art einer illustrierten Historienbibel nur noch zwischen den Textseiten verstreut erscheinen.<sup>5)</sup>

Zwei jüngere Typen der BP zeigen z.T. beträchtliche Erweiterung der Anzahl der Bildgruppen:

1. Die "Westliche Familie",<sup>6)</sup> für die der Einfluß des SHS "von größter Bedeutung" ist,<sup>7)</sup> und aus der sich die Blockbuchausgaben entwickelt haben.

2. Die "München-Londoner" Familie.

Zur Mü.-Lo. Familie gehört auch die BP W.-F. Sie soll deshalb eingehender besprochen werden.<sup>8)</sup>

Cornell nennt die Familie nach dem heutigen Verwahrungsort der seiner Ansicht nach 'wichtigsten' Handschriften (München a und London I).

Zur Mü.-Lo. Familie zählen folgende Handschriften:

London I : London Brit. Mus. Add. Ms. 15249

Wolf III : Wolfenbüttel, LB., Cod.Aug. 69,6. Fol

BP W.-F. : N.Y., Pierpont Morgan Libr. Ms. 230

Cgm 155 : München Bayr. Staatsbibl. cgm 155

Mü. a : ebenda , clm 28141

Cgm 3974 : ebenda, egm 3974, nicht illustriert.

clm 18255 : ebenda, clm 18255, nicht illustriert.

Eine Handschrift der München-Londoner Familie diente als Vorlage für die 3. Ausgabe der typographischen Holzschnitt-BP von Pfister, Bamberg 1464 (Xyl Pfister III.).

Eine Kombination des SHS mit der Mü.-Lo. Familie der BP bietet die Handschrift clm 3003 in München, BSB.

BIBLIA PAUPERUM WEIGEL-FELIX

(Pierpont Morgan Library Ms. 230)

KATALOG

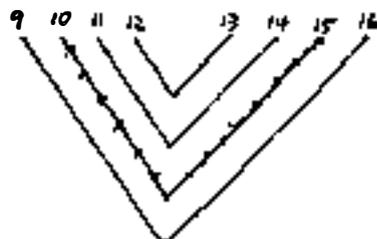
Pergament, 38,1 / 29,2 cm (Wescher), 24 fols,  
eine Lage von 12 Doppelfols.

(fol 12/13) Das im Original 12., also innerste Doppelfolio wurde beim rezenten Binden zwischen Doppelfolio 9/16 und 10/15 gebunden und damit die ursprüngliche Reihenfolge der fols (und damit der Darstellungen) folgendermaßen verändert:

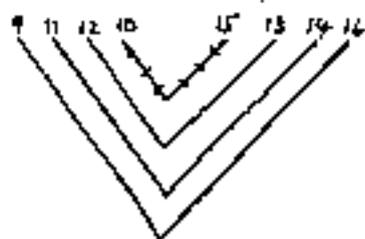
fol	9	ursprünglich	fol	9
"	10	"	"	12
"	11	"	"	10
"	12	"	"	11
"	13	"	"	14
"	14	"	"	15
"	15	"	"	13
"	16	"	"	16

In der heutigen Zählung ergibt sich also folgende ursprüngliche Reihenfolge:

9 11 12 10 15 13 14 16



HEUTIGE REIHENFOLGE



URSPRÜNGL. REIHENFOLGE

Pergament/Erhaltung

Material: Keine besonders gute Qualität. Unterschiedlich dick, eher dicker. Z.T. stark wellig, viele natürliche Unregelmäßigkeiten in Form von Löchern und Verhärtungen oder/und ungeraden Kanten durch mangelnde Größe der verwendeten Pergamentblätter:

BP 9,39 Die Doppelfols. 5/20, 7/18, 9/16, dazu fol 1, "13"  
 BP 1,29, (urspr. 14), "14" (urspr. 15), 21.  
 41 (Die fols. mit Loch sind unterstrichen.)

Erhaltung: alle fols zeigen am äußeren Rand und an der unteren Ecke Spuren der Benützung und sind dort besonders verschmutzt. Die ersten 6 fols. und das letzte (fol 24) sind an diesen Stellen beschädigt.

BP 4-8 Je weiter außen, um so größer die Beschädigung, weil hier das Perg. durch Feuchtigkeitseinwirkung brüchig

BP 1-11 wurde. Fol. 1-6 sind entsprechend der Beschädigungen auf

der R<sup>o</sup>-Seite mit dünnen, seideartigen Stoffstreifen beklebt, die aber größtenteils wieder abgefallen sind. Die fols. sind im Ganzen im ursprünglichen Format erhalten, aber bei einigen fols. ist das untere Drittel (also die Textfläche) teilweise oder ganz weggeschnitten (fol. 4/21, 20, 23), dabei aber der Falz jeweils vollständig belassen.



- BP 23-26 Doppelfol "10"/"15" (urspr. 12/13): auch der Falz abgeschnitten.
- BP 21,27 Doppelfol. "12"/"13" (urspr. 11/14): die unteren Ecken schräg abgeschnitten.  
Da beim Abschneiden teilweise die spätere Beschriftung
- BP 25 (s.u., Hd. 1) ein wenig "mitgenommen" wurde (fol. "15"<sup>r</sup>,  
BP 39,45 (urspr.13), 20<sup>r</sup>, 23<sup>v</sup>), muß dieser Eingriff nach der Beschriftung erfolgt sein.  
Ebenfalls nach der Beschriftung, und zwar auch der späteren (Hd. 2, s.u.) muß die Reinigung der Pergamentflächen erfolgt sein, sowohl der leeren Flächen im unteren Drittel der fols., wie der Ränder und sogar
- BP 6 leerer Flächen innerhalb der Zeichnungen (z.B. fol. 3<sup>v</sup>, A u. t1). Diese offenbar jüngeren Radierungen sind
- BP 2 auf folgenden fols. zu beobachten: 1<sup>v</sup> (hier wurde auch  
BP 3-7 die Schrift dabei etwas in Mitleidenschaft gezogen), 2<sup>r</sup>  
BP 29 bis 4<sup>r</sup>, "14; (urspr. 15), 16<sup>r</sup>, 20<sup>r</sup>. In fol. 23<sup>v</sup> und 24<sup>3</sup>  
BP 46-47 sind kleine weiße Fetzen eingepreßt. Dies sind Rückstände von den Radierungen. Sie sind als rein "kosmetische" Maßnahmen anzusehen, die vor allem die Stockflecken beseitigen sollten, nicht als Entfernung von späteren Einzeichnungen - außer einer jüngeren Bleistift-Paginierung, die nur auf den ro-Seiten vorhanden
- BP 9/15/17 war. Sie ist im Foto noch zu sehen auf fol. 5<sup>r</sup>, (9);  
BP 19/21/17 8<sup>r</sup>(15); 9<sup>r</sup>(17); "11<sup>r</sup>"(19) (!); "12<sup>r</sup>"(21) (!); "13<sup>r</sup>"  
(27) (!); 16(31); 19(37; 20(39); 21(41); 22(43).  
Diese Paginierung ist also ein erster Beleg dafür, daß die fols. mit Sicherheit in der oben beschriebenen Reihenfolge angeordnet waren (Der Befund bezüglich der "zusammengehörigen" Wasserflecken, die Zirkellöcher für die Durchzeichnung des Seitenschemas, die für die BP dieser Gruppe traditionelle Reihenfolge der Szenen bestätigen dies.).
- BP 1/48 Das erste Doppelfol. (1 u. 24) ist durch Feuchtigkeitseinwirkung stark verbräunt und verfleckt. Man kann daraus schließen, daß die 12 gehefteten Doppelfols. lange Zeit ohne Einband aufbewahrt wurden (wenn überhaupt ursprünglich ein Einband vorhanden war). Die durchdringende Feuchtigkeit hat auch das folgende Doppelfols. in Mitleidenschaft gezogen, wenn auch zunehmend weniger. Außerdem ist ein besonders störender Wasserfleck von fol. 1 auf fol.2 durchgedrungen, ebenso von
- BP 1/4

- BP 45/47 fol. 24 auf fol. 23.
- BP 19-22 (Zwischen fol. "11" und "12" (urspr. 10 und 11) war ein kleines vom Zukleben noch nasses Kuvert gelegt worden) Das sehr wellige Pergament wurde ~~vor~~ dem ursprünglichen Zeichenvorgang z.T. kräftig geschabt. Die Oberfläche wurde dadurch noch rauher (z.B. fol. "15<sup>r</sup>" (urspr. 13<sup>r</sup>) ("10<sup>v</sup>", "10<sup>r</sup>" (12), "12<sup>v</sup>" (11), 17<sup>v</sup>, 18<sup>r</sup>).
- BP 25  
BP 24,23,22 An den geschabten Stellen erscheint das dunklere Pergament teilweise heller und streifig (z.B. fol. 7<sup>v</sup>, P1,2, 4, David und Köpfe der Pferde in t2). Das Pergament war also offenbar in irgendeiner Weise vor der Verwendung imprägniert worden, um die rauhe Oberfläche zu glätten. Da über diesen Radierungen die originale Zeichnung liegt, muß das Pergament schon vor seiner Verwendung alt und verschmutzt gewesen sein (die Verwendung von Perg. war in dieser Zeit in Süddeutschland (2. Viertel 15. Jh) gegenüber der des Papiers bereits eher seltener.). Das Schaben vor dem Zeichnen wurde nicht sehr sorgfältig ausgeführt. Man sieht nicht nur streifige Fahrer des Messers. In einem Fall (fol. 8<sup>r</sup>, t2 bzw. 8<sup>v</sup>, t1) ist das Messer sogar an einer Welle des Pergaments ausgeglitten und das Perg. durchschnitten worden. Die Rauheit der Oberfläche ist auch verantwortlich für die "malerische" Unschärfe des Federstrichs an manchen Stellen (z.B. fol. "10<sup>r</sup>", P4 (Haare), oder fol. 18<sup>r</sup>, t2
- BP 14  
BP 15/16 (klagender Soldat und Haare des Jodas Macc.)).
- BP 23  
BP 35

An den unteren äußeren Ecken des gezeichneten Seitenschemas der recto-Seiten ist eine Bleistift-Follierung angebracht, die bereits die falsche Reihenfolge der fols. der neuen Heftung zur Grundlage hat. Sie ist auf den ersten 4 fols. durch die oben erwähnte neuere Radierung beseitigt bzw. kaum lesbar. Wo das untere Drittel abgeschnitten ist, sind die fol.-Nummern etwas höher gerückt.

An der oberen Ecke der recto-Seiten eine zweite Bleistiftfollierung, entspricht der heutigen fols.-Reihenfolge.

- BP 23 Auf fol. "10<sup>r</sup>" (urspr. 12<sup>r</sup>) links oben in Bleistift:

*E. Sch 237<sup>a</sup>*

- BP 23/24 (Doppelfol. "10" (urspr. 12) "15" (urspr. 13) ist ursprünglich das oberste der 12-gehefteten Doppelfols. gewesen und als einziges durchgehend, also auch im Falz, um das untere Drittel beschnitten.
- BP 25/26 Da zudem v.a. die Prophetenköpfe der recto-Seiten von besonders hoher Qualität sind, kann man sich vorstellen, daß dieses Doppelfol. als Ansichtsexemplar von diesem "E.Sch." verschickt wurden und durch Abschneiden der leeren Textfläche der Eindruck des Unfertigen, Leeren als Hindernis für den Kaufanreiz vermieden werden sollte.)

ÜBERZEICHNUNGEN (siehe Dokumentation im Anhang)

Die Überzeichnungen rühren im wesentlichen von 3 Händen (des 19./20. Jhs.?) her:

D1 grün  
D47/48

(1) grau-grüne Überzeichnung: schwer zu sehen, oft nur stilistisch erkennbar, u.a. fol. 1, fol. 24 und 24<sup>v</sup>.

rot

(2) (Hand 2) Verbräunte Tusche, selbe Farbe wie die spätere Schrift. Sie gibt in geradezu pedantischer Manier kleinere Ergänzungen wie Fingernägel, Binnenzeichnungen der Bärte und Gewänder und Gesichter etc. Diese Zeichnungen, die klar erkennbar sind, verändern den stilistischen Habitus weniger als der Überzeichner (1) (Was nicht heißen soll, daß er früher ist als Hand 2). Fast in jeder Seite feststellbar.

gelb  
D12-14  
D40,39,37,  
D23,48,30

(3) Grobe Bleistifteintragungen. Sie schmieren auf den Lektionenflächen (fol. 6<sup>v</sup>,7), täuschen Vorzeichnung vor (fol. 20<sup>v</sup>) oder Lavierung (20<sup>v</sup>, 20<sup>r</sup>, 19<sup>r</sup> (P3), 10<sup>r</sup> (P3) und überzeichnen auch (fol. 24<sup>v</sup>, s.a. 14<sup>v</sup>).

Lavierungen

D31

Die Lavierungen beschränken sich auf wenige Prophetenköpfe. Sie beginnen ohne ersichtlichen Grund erst auf fol. 16<sup>r</sup> (p2), bezeichnenderweise bei einem frontal gegebenen Kopf, dessen Binnezeichnung mit der umrißhaften, linearen Methode des Zeichners nicht zu bewältigen war (vgl. 10<sup>v</sup>, P3; "11<sup>v</sup>", P2; etc.)

D24,20

Die Lavierung unterscheidet sich nicht von den Tonwerten und der Tuschfarbe der originalen Zeichnung und ist sehr locker mit dem fast trockenen Tuschpinsel ausgeführt (s. Not. 27 f). Die Methode der Lavierung ist unterschiedlich. Teilweise wird die Einzelform plastisch hervorgehoben (z.B. fol. 19, P1), teilweise ein Formkomplex (Turban) vereinheitlichend zusammengefaßt (fol. 19, P4).

D37/38

Die Ausführung ist auch in der Pinselführung so unterschiedlich - bei gleichen Tonwerten der Tusche - daß man an die Übungen verschiedener Schüler denken muß. Die Lavierungen sind also möglicherweise zeitgenössisch. Sie unterstützen die These, daß die Vorlage in entsprechender Weise koloriert gewesen sein muß, bei den vorliegenden Zeichnungen es sich also um Kopien handelt, daß also der Zeichner nicht identisch ist mit dem Erfinder der Kompositionen.

Seitenschema

D13-23  
D29

Das Seitenschema schwankt in den Abmessungen beträchtlich. Ab Fol. 7 bis fol. 13 sind je 16 Durchstichlöcher zu sehen, vorher nicht (?), ab fol. 14 nur noch 4 Löcher sichtbar, später wieder mehr. Der Zeichner hält sich nicht genau an die Durchstichlöcher. Oft ist der Strich um 2-3 mm verschoben.

D29-38

Entsprechend den Erfordernissen der Darstellung (?) bzw. der Steigerung ihrer Qualität in den Passions-szenen sind die Antitypus-Szenen ab fol. "14" immer höher (bis fol. 19) (14,16,17..19).

Die Steigerung der Größe des Seitenschemas und vor allem der Abmessungen von A läßt eine Annäherung des Zeichners an den monumentalen Stil der Vorlage vermuten. Damit ein weiterer Hinweis darauf, daß es sich um eine Kopie handelt.

Die unkonsequente Vorzeichnung des Seitenschemas spricht auch dafür, daß es sich um das Werk eines Schülers handelt.

Das Buch wurde sicher im gehefteten Zustand gezeichnet (Durchstichlöcher) (s. Lagenschema, S.18).

### Beischriften

Ohne neuerliche fachkundige Untersuchung lassen sich bezüglich Datierung, Lesung und Dialekt keine stichhaltigen Angaben machen. Wir gehen also von den Angaben der bisherigen Forschung aus. Allerdings hat sich nur Jaro Springer, 1907, Sp. 53 f., eingehend mit den Beischriften befaßt. Ohne Autopsie des Originals konnte er nur nach den drei Faksimile-Abbildungen in der Monographie Dodgsons (1906) urteilen: Epiphanie (ohne Text im Lektionenfeld!), Kreuztragung I, Kreuzigung.

Beitragen können wir nur die Feststellung von zwei Schreiberhänden, eine auch von Dodgson, der das Original lange studiert hat, übersehene Tatsache und möglicher Grund für die Unsicherheiten in der Datierung der Schriften. Die Unterscheidung der Schreiberhände ist auf Grund der verschiedenen Verfärbung der Tusche und des allgemeinen, auch für den Laien erkennbaren Schriftcharakters möglich. Die Schriften entsprechen in Tuschfarbe und Strichdicke den Überzeichnerhänden 1 und 2.

Da aber die Schriften (bzw. 'die Schrift') nach übereinstimmender Auffassung der Forschung später sind als die Kompositionen, bleibt, wie J. Springer richtig feststellt (1907, Sp. 54), "für die Herkunft der Zeichnungen belanglos, ob der Text nach Dodgson im 16. oder 17., oder ob er meiner (Springers) Meinung nach im 18. Jh. geschrieben ist", "zur Zeit, als Goethe jung war." "Der Text dieser Handschrift ist zweifellos in der zweiten Hälfte, wenn nicht am Ende des 18. Jhs. geschrieben." (J. Springer, 1907, Sp. 53).

Folgende Beischriften sind also festzustellen:

1. Unter den Typen der Bildgruppen 'Abendmahl', 'Fußwaschung' und 'Ölberg' sind in abgekürzten Zeichen korrekt die entsprechenden Stellen im Alten Testament angegeben (Gleichzeitig mit Zeichnungen?):

- fol. 8<sup>v</sup>, t1: Abraham und Melchisedech: gene(sis)  
am xiiij (Genesis, XIV)
- fol. 9<sup>r</sup>, t1: Goldenes Kalb: exod(us) xxxz (Exodus  
XXXII)
- t2: Job und sein Weib: Job z<sup>o</sup> m<sup>o</sup> (?)  
(Hiob II, 7 ff)
- fol. 9<sup>v</sup>, t2: David holt die Bundeslade: z<sup>o</sup>r(e)g(um)  
vj m<sup>o</sup> (2 Reg. VI)

2. Weitaus die meisten Beischriften stammen von Hand 1  
(grün, s. Dokumentation). Sie umfassen:

- a) Titel über dem Antitypus und unter den Typen.  
Jeweils in Deutsch mit Angabe der Bibelstelle, bei  
den christologischen Szenen oft mehrere Evangelien  
(z.B. 'Christus vor Herodes', fol. '15' r.A)
- b) Prophetensprüche meist deutsch (z.B. fol. '13'<sup>v</sup>),  
einige auch lateinisch und deutsch (z.B. fol. '14'<sup>f</sup>,  
P1), teilweise auch nur lateinisch (z.B. 9<sup>v</sup>, P4  
oder - entsprechend der Lage des Buches umgekehrt!  
- '10'<sup>r</sup>, P1).
- c) Die Texte in den wenigen Spruchbändern innerhalb  
der Szenen sind immer lateinisch (z.B. fol. 5<sup>v</sup>,A)
- d) In der Mitte über den Typen ist immer das Wort  
"figuren" geschrieben, einmal auch "die figuren hierauf"  
(Epiphanie; fol. 2<sup>r</sup>). Es ist wohl das in deutscher  
Form geschriebene lateinische Wort für 'Typen'  
(siehe G. Schmidt, 1959, S. 118).

3. Hand 2 (rot), die sehr viele kleinere 'Ergänzungen'  
der Zeichnungen vorgenommen hat, fügte nur wenige  
Beischriften, vor allem in den ersten fol.-Nummern,  
hinzu:

- a) Lektionentexte, nach T.O. Weigel-Zestermann (1866)  
mit "aszetischem" Inhalt )fol. 1<sup>v</sup>-2<sup>v</sup>).
- b) Prophetenspruchbänder, teilweise lateinisch.
- fol. 1<sup>v</sup>, P2-4
  - fol. 2<sup>r</sup>, P2 und 3
  - fol. 4<sup>r</sup>, P2
  - fol. 7<sup>r</sup>, P4
  - fol. 16<sup>f</sup>, P4
  - fol. 21<sup>r</sup>: Dreimaliger Versuch, die Schrift von  
Hand 1 ('figuren') zu kopieren. Daraus kann man  
wohl schließen, daß Hand 2 die jüngere ist.

Nach J. Springer (1907, Sp. 54) kein bestimmter Dialekt  
nachweisbar.

### Einband

Entsprechend der reinen Heftung der 12 Doppelfols. ohne Rücken, nur in der Art eines Heft-Umschlages. Der moderne Einband besteht aus dickem gelblichem Pergament, verstärkt mit einer rel. dünnen Pappfolie und von einem zweiten Pergamentblatt gegengeklebt. Der Einband ist an zwei Stellen mit einfachen Chromlederstreifen zuzuknüpfen.

Ein weiteres Pergament-Doppelfol. im Format der originalen fols. dient als Vorsatzblatt. Die neuen Perg. fols. sind durch künstliche Verschmutzung dem Ton des Originals angeglichen. Für die Bleistiftbeschriftung von 1906 auf der Einband-Innenseite wurde vorher radiert. An diesen Stellen erscheint das Perg. hell:

"RV Biblia Pauperum - German 1<sup>st</sup> half of XV cent.  
29  
C (ca. 1430?)

Style of Conrad Witz

(die folgenden beiden Eintragungen später):

cf. with Munich-London group = Austria (Vienna acc. to Dr. Benesch)

cf. Cornell - Biblia Pauperum 1925

Described by Campbell Dodgson, The Weigel-Felix BP

(Unten das Wappen von John Pierpont Morgan (Leder, Gold))  
Darunter in Bleistift: M.230

Die originalen fols. sind nicht geklebt, sd. nur mit einem einfachen dünnen Bindfaden, der teilweise schon gerissen ist, geheftet. Die moderne Heftung orientiert sich nicht genau an den 7 Löchern der früheren Heftung. Dodgson (6) zitiert die Fols. noch in der richtigen ursprünglichen Reihenfolge. Da in den reference-notes der PML die Neuheftung der Handschrift nicht erwähnt ist, kann man schließen, daß die Blätter, die ja zur fotograf. Reproduktion wohl ohnehin zerlegt wurden, auf Veranlassung des Londoner Antiquars Pearson kurz vor dem Verkauf an J. Pierpont Morgan (1906) in der falschen Reihenfolge geheftet, mit einem neuen Umschlag und Vorsatzblatt versehen und neu foliiert wurde (7).

### Ausstellungen:

P. Morgan Library, New York 1958 (s. Meta Harrsen, 1958, S. V ).

### Provenienz

1852 im Besitz von R. Weigel in Leipzig.<sup>1)</sup>  
Von dort kam die Handschrift vor 1866 in die Sammlung von T.O. Weigel, Kunsthändler in Leipzig.<sup>2)</sup> Auf der Auktion T.O. Weigels für 620 Taler (= ungef. 1860 MK) erworben von Eugen Felix,<sup>3)</sup> der sie aber noch bei Lebzeiten wieder verkaufte.  
1898 im Besitz von Ludwig Rosenthal, Kunsthändler in München. Im Katalog L. Rosenthals angegebener Preis: 1800 Mk.  
(Schnütgen erwähnt Sept. 1905<sup>4)</sup>, daß die BP W.-F. von der "Direktion des Berliner Kupferstichkabinetts (bei L. Rosenthal) vor kurzer Zeit bestellt" wurde, aber "schon nach England verkauft" war "und der gegenwärtige Besitzer noch nicht ermittelt worden" sei.)  
Im Frühjahr 1906 von dem Londoner Antiquar Pearson an J. Pierpont Morgan in New York verkauft "für einen nach europäischen Begriffen unerschwinglichen Preis".<sup>5)</sup>  
(Pearson ließ von Dodgson "eine nach Belieben wissenschaftliche, vor allem aber schön auszustattende Monographie über die BP zur Erbauung des erhofften Krösus ... verfassen, deren auf 50 Exemplare beschränkte Auflage nebst dem wertvollen Originalen in seinen Besitz übergehen sollte."<sup>6)</sup>  
In der Bibliothek Pierpont Morgans in New York aufgestellt unter der Nr. M.230.

LITERATURVERZEICHNIS FÜR DIE BP W.-F.

M: Monographie

K: Katalogtext

- K R. Weigel, Kunstlagerkatalog, pt. 24, Leipzig 1852, S. 93-95, Nr. 19223.
- K T.O. Weigel und A. Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift, Leipzig 1866, II, 129-35.
- K T.O. Weigel, Katalog frühester Erzeugnisse der Druckerkunst, Leipzig 1872, S. 129-30, Nr. 268 (Auktionskatalog). Laib-Schwarz, BP, Würzburg 1892, S. 6.
- K Katalog 100, Antiquariat Ludwig Rosenthal, München 1898, Nr. 176, S. 32 (Abb. fol. 15<sup>r</sup>, Schrift später!).
- J. Coubier, Die Kunst im Buchdruck, Zeitschrift für Bücherfreunde, 1898/99, Jg. 2, S. 488, Abb. S. 486.
- K P. Heitz und W.L. Schreiber, Biblia Pauperum. Nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen, Straßburg 1903, S. 31, Nr. 20, Abb. 20.
- M A. Schmarsow, Konrad Witz und die Biblia Pauperum, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVIII, 1905, S. 340-50.
- M A. Schnütgen, Bilderhandschrift der Biblia Pauperum, in: Zschr. f. christl. Kunst XVIII, 1905, 266-74.
- M C. Dodgson, The Weigel-Felix Biblia Pauperum, Chiswick-Press London (Privatdruck in 50 Ex.) o.J. (1906).
- M A. Schmarsow, Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz, in: Zschr.f.christ. Kunst XX, 1906, S. 129-54.
- M J. Springer, die Biblia Pauperum Weigel-Felix, in: Zschr. f. christl. Kunst XX, 1907, Sp. 50-58.
- M A. Haseloff, Konrad Witz und die Biblia Pauperum, in: Zschr. f. christ. Kunst XX, 1907, Sp. 313/14 (mit 13 Abb.).
- M C. Dodgson, Biblia Pauperum - und nicht Konrad Witz, in: Rep. f. Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 169-172.
- H.v.d. Gabelentz, Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar, Straßburg 1912, S. 54, Nr. 33.

- W. Molsdorf, Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, Leipzig 1920 (1926<sup>2</sup>), S.X, 11, Nr. 66, 117.
- K H. Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm, 1925, Kat. Nr. 51, S. 60, 110.
- H. Engelhardt, Der theologische Gehalt der Biblia Pauperum (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 243), Straßburg 1927, S. 108-24, 131-35.
- A. Hind, An introduction to a history of woodcut, London 1935, S. 234, Anm. 1.
- M P. Wescher, zur Lokalisierung der sogenannten Weigelschen Biblia Pauperum der Bibliothek Pierpont Morgans, in: Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen LVIII, 1937, S. 107-13, Abb. 1-4.
- H.A. Schmid, Konrad Witz, in: Thieme-Becker 36, Leipzig 1947, S. 153.
- A. Haseloff (?), Meister der (New Yorker) Biblia Pauperum, in: Thieme-Becker 37, Leipzig 1950, S. 47.
- K M. Harrsen, Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New Yoek 1958, Nr, 50, Abb.
- A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. X. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400-1500, Berlin 1960, S. 30.
- O. Benesch, Meisterzeichnungen der Albertina, Salzburg 1964, Nr. 62, S. 335.
- A. Heimann, A twelfth century manuscript from Winchcombe and its illustrations, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXVIII, 1965, S. 100, Anm. 40.
- B.G. Lane, An Immaculist Cycle in the Hours of Catherine of Cleves, Ous Holland 87, 1973, S. 177 ff, Abb. 20.
- C. Ziegler, Studien zur Stilherkunft und Stilentwicklung des Buchmalers Martinus Opifex, Diss. Univ. Wien 1974, passim.

BP W.-F.: Wege der Forschung

Die BP Weigel-Felix wird zuerst erwähnt und kurz beschrieben vom Besitzer R. Weigel in seinem "Kunstlagerkatalog" v. 1852. R. Weigel: Unbekannter Mr. aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs. erinnert an den Mr. b x s (Monogramm ist b x g) und Martin Schongauer, also oberrheinische Künstler.

Weigel-Zestermann (1866) denken sich die Zeichnungen von einem "Cölner oder niederländischen Künstler entworfen" und datieren 1460-90 (S.135).

Schmarsow kennt die Handschrift nur auf Grund der Abb. bei R. Weigel (Dornenkrönung, nur Antitypus) und Weigel-Zestermann (Marienkrönung, ganze Seite). Schmarsow (1905, S.349) sieht in den Zeichnungen ein eigenhändiges Werk des Konrad Witz und datiert entsprechend in das zweite Viertel des 15. Jhs. (um 1440). Er löst damit eine lebhafteste Suche nach der seit dem Verkauf an Eugen Felix 1872 für die Fachwelt verschollenen Handschrift aus. Die Suche wird noch unterstützt durch Schnütgen, der die Beschreibung der BP bei Weigel-Zestermann im Nachdruck veröffentlicht (mit Abb.). Schnütgen gibt auch die - Schmarsow entgangene - Notiz über die Handschrift im Verkaufskatalog des Münchener Antiquars L. Rosenthal als Fund Kristellers bekannt (1909, S. 267). Rosenthal datiert in das "commencement du XVe siècle". Die Handschrift war aber vor Bekanntwerden der Notiz bereits nach England verkauft worden.

In der zu Verkaufszwecken von dem Londoner Antiquar Pearson hergestellten Privat-Monographie der BP gibt Dodgson (1906, S. 7 ff) zwar eine Beschreibung der Handschrift nach Autopsie, aber außer einem vagen Datierungsvorschlag ("um 1450") keinen Hinweis zur Lokalisierung der Zeichnungen. Schmarsows und Schnütgens Bemerkungen kennt er zu diesem Zeitpunkt nicht.

Die Faksimiledrucke der Monographie Dodgsons von 3 ganzen Seiten (Epiphanie, Kreuztragung I, Kreuz-

zigung) und die verkleinerte Abb. in L. Rosenthals Katalog (Christus vor Herodes) und Schmarsows Zuweisung an Konrad Witz löst 1907 bei den deutschen Fachgelehrten eine Reihe von Stellungnahmen aus.

J. Springer (1907, S. 56 f) folgt bezüglich der Kompositionen der Datierung Schmarsows (vor der Mitte des 15. Jhs., hält aber die von Schmarsow beschriebenen Übereinstimmungen mit dem Oeuvre von Witz eher für Züge des Zeitstils und schlägt eine Lokalisierung des Originals im "östlichen Süddeutschland" vor ("östl. des Rheins, wo der niederländische Einfluß sich nicht unmittelbar geltend macht"). Springer hält die vorliegenden Zeichnungen aber für Kopien; ob diese sicher im 15. Jh. entstanden sind, ist für ihn ungewiß: "Wann die Kopien entstanden sind, vermag ich nicht zu sagen. Es spricht manches für das 15. Jh., es spricht aber auch nichts gegen eine spätere Entstehung, selbst nicht gegen eine aus der Zeit der Beischriften" (zweite Hälfte 18. Jahrhundert). Springer unterscheidet hier allerdings nicht zwischen dem Original und den Überzeichnungen!

Schmarsow verteidigt noch einmal seine Zuschreibung an Konrad Witz (1907), wobei er auch Anklänge an die schwäbische Kunst und Hans Multscher erwähnt! Haseloff (1907) unterstützt die Zuschreibung Schmarsows an Witz mit Reproduktionen aus der sehr seltenen Dodgson-Monographie, die er Werken von K. Witz gegenüberstellt. Dodgson nimmt im gleichen Jahr (1907, S.172) nachträglich zu Schmarsows ersten Beobachtungen Stellung und lehnt mit Burckhart-Zitaten die Zuschreibung an Witz ab.

Die BP blieb in unbekanntem USA - Privatbesitz verschollen, bis sie P. Wescher (1937) als Besitz der Pierpont Morgan Library bekannt macht und sie in den Zusammenhang der österreichischen Kunst stellt, und in den Umkreis des Meisters des sogenannten Znaimer Altars, verwandten Zeichnungen und der salzburgischen

Kunst. Wescher datiert wie Dodgson um 1450, erwähnt aber die Diskussionbeiträge Schmarsows, Haseloffs und Springers nicht.

Ohne Weschers Auffassung zu zitieren und offenbar ohne Autopsie des Originals schreibt H.A. Schmidt (1947) die Zeichnungen - "gleichviel ob nun Originale oder Kopien" - einem "Zeitgenossen" des Konrad Witz zu; demselben Urheber und z.T. derselben Hand die Zeichnungen im Umkreis des "Znaimer Altars". Er hält für möglich, daß die Zeichnung und der Schnitzaltar von einem "schwäbischen Künstler" stammen, "der in Burgund gelernt hat, dann erst im Südwesten, zuletzt in Wien tätig war."

Haseloff (1950) hält ebenfalls an dem Zusammenhang mit Konrad Witz fest und schlägt als Autor einen "oberrheinischen (?) Zeichner und Buchmaler (?)" vor (1. Hälfte 15. Jh. ).

Meta Harrsen (1958) stützt sich auf eine mündliche Mitteilung von Otto Benesch: "Wien, um 1435", eine Lokalisierung, die - wie Wescher - vom "Znaimer Altar" und verwandten Zeichnungen ausgeht.

A. Stange (1960) hält mit Wescher den Zusammenhang mit Konrad Witz und der oberrheinischen Buchmalerei ohne nähere Begründung für "ausgeschlossen" und lokalisiert nach Salzburg, um die Mitte des 15. Jhs.

Charlotte Ziegler (1974): bayrisch, um 1435 (S. 112, Anm. 2). Seit der "Entdeckung" der frühen süddeutschen Realisten wie Konrad Witz und Hans Multschers "Berliner Altar von 1437" durch die Kunstgeschichtsforschung 1901 (8) sind also folgende Lokalisierungen und Datierungen vorgeschlagen worden:

Konrad Witz, um 1440	(Schmarsow 1905, 1907; Haseloff 1907, 1950)
östl. Süddeutschland um 1440	(Springer 1907)

- zwischen Salzburg und (Wescher 1937)  
Wiener Neustadt, um  
1450
- schwäbischer Künstler (H.A. Schmidt 1947)  
(Zeitgen.v.K.Witz)
- Wien, um 1435 (Benesch 1964 - M. Harrsen 1958)
- Salzburg, Mi. 15. Jh. (Stange 1960)
- Bayern, um 1435 (Ziegler 1974)

BIBLIA PAUPERUM, MÜNCHEN-LONDONER FAMILIE

Aufbau der Einzelgruppen (siehe Cornell, 1925, 183 f und  
G. Schmidt, 1959, 122 ff)

Zeichenerklärung: Verhältnis zum Aufbau der Gruppenfolgen  
I bis III (G. Schmidt)

O: t1 + t2 abweichend  
X: neu hinzugefügt (A, oder ganze  
Gruppe)

△: selten

1. "Verkündigung"      A: Verkündigung an Maria  
O t1: Verkündigung der Geburt Isaacs  
(Abraham, Sara) (Gen. XVIII,  
2 ff)  
O t2: Verkündigung der Geburt Samsons  
(Jud. XIII, 19 ff)
2. "Geburt"            A: Geburt Jesu  
O t1: Ruth gebiert den Obed (Ruth IV,  
13-16)  
O t2: Johannesgeburt (Elisabeth und  
Zacharias) (Luc. I, 57)
3. "Anbetung"         A: Die Könige beten das Jesuskind  
an  
t1: Abner führt David die Israeliten  
zu (2Reg. III, 20-21)  
t2: Die Königin von Saaba huldigt  
Salomon (3Reg. X, 1-2)
4. "Darbietung"      A: Darbringung des Jesuskindes im  
Tempel  
t1: Reinigungsoffer nach dem Gesetz  
(Lev. XII, 6)  
t2: Hanna bringt Samuel zu Eli  
(1 Reg. I, 24)
5. "Flucht"            A: Flucht der Heiligen Familie  
nach Ägypten  
t1: Rebekka rät Jakob zur Flucht  
vor Esau (Gen. XXVII, 42)  
t2: David flieht vor den Häschern  
Sauls (1 Reg. XIX, 11-12)
6. "Götzensturz"     A: Die Ägypt. Götter fallen bei  
der Ankunft des Jesuskindes  
t1: Moses zerschlägt das Goldene  
Kalb (Exod. XXVII, 19-20)  
t2: Die Bundeslade im Tempel Dagon's  
(1 Reg. V, 1-4)

7. "Kindermord"      A: Herodes läßt die Kinder töten  
t1: Saul läßt die Priester töten  
      (1 Reg. XXII, 17-18)  
t2: Athalia läßt die Kinder des Königs töten (4 Reg. XI, 1-2)
8. "Rückkehr"        A: Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten  
t1: Rückkehr Davids nach dem Tode Sauls (2 Reg. II, 1-2)  
t2: Rückkehr Jakobs (Gen. XXXI, 17 ff)
9. "Taufe"            A: Taufe Jesu  
t1: Durchzug durch das Rote Meer (Exod. XIV, 22-31)  
t2: Die Kundschafter mit der Traube (Num. XIII, 24)
10. "Versuchung"     A: Jesus wird vom Teufel versucht  
t1: Esau verkauft seine Erstgeburt an Jakob (Gen. III, 1-6)  
t2: Versuchung im Paradies (Adam und Eva) (Gen. III, 1-6)
11. "Verklärung"    A: Verklärung Jesu  
O t1: Isaias sieht die Herrlichkeit Jerusalems (Is. XXXIII, 20)  
t2: Die drei Jünglinge im Feuerofen (Dan. III, 24-26)
12. "Simeon"         A: Buße der Maria Magdalena beim Gastmahl im Hause Simeons  
t1: Bißpredigt Nathans vor David (2 Reg. XII, 1-13)  
t2: Moses heilt die aussätzigige Miriam (Num. XII, 1-13)
13. "Lazarus"        A: Auferweckung des Lazarus  
t1: Elias erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta (3 Reg. XVII, 17-23)  
t2: Elias erweckt den Sohn der Sunamitin (4 Reg. IV, 32-36)
14. "Einzug"         A: Einzug Jesu in Jerusalem  
t1: Die Frauen Israels begrüßen David (1 Reg. XVIII, 6-7)  
t2: Die Prophetenknaben begrüßen Elisa (4 Reg. II, 15)
15. "Wechsler"      A: Jesus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel  
t1: Darius läßt durch Esra den Tempel wieder herstellen (Esra VI)  
t2: Judas Makkabäus läßt den Tempel reinigen (2 Mach. X, 1-3)

16. "Abendmahl"           A: Abendmahl Jesu mit seinen  
                                  Jüngern  
t1: Abraham und Melchisedech  
      (Gen. XIV, 18-19)  
t2: Mannalese (Exod. XVI)
- △ 17. "Fußwaschung"       A: Fußwaschung  
t1: Moses bittet für das Volk  
      (Exod. XXXII, 11 ff)  
t2: Hiob und sein Weib (Hiob II,  
      7 ff)
- △ 18. "Ölberg"            A: Jesus in Gethsemane  
t1: Ezechias betet zu Gott (4 Reg.  
      XIX)  
t2: Gebet der Susanna (Dan. XIII,  
      42-43)
19. "Verschwörung"       A: Verschwörung der Juden gegen  
                                  Jesus  
t1: Jakob wird getäuscht (Gen.  
      XXXVII, 31-32) (BP W.-F.: Ver-  
      schwörung der Brüder Josephs)  
t2: Absolon schwört sich gegen  
      David (2 Reg. XV, 2-6)
20. "Verkauf"            A: Judas verkauft Jesus  
t1: Joseph wird von seinen Brüdern  
      verkauft (Gen. XXXVII, 25-28)  
O t2: Abimelech läßt seine 70 Brü-  
      der töten (Jud. IX, 5)
21. "Judaskuß"           A: Judaskuß - Gefangennahme Jesu  
t1: Joab tötet Abner (2 Reg. III, 27)  
t2: Tryphon überlistet Jonathan  
      (1 Mach. XII, 48)
22. "Jesus vor            X A: Jesus vor dem Hohen Priester  
    Annas"                           (Annas (?) oder Kalphas)  
t1: Jezabel will Elias töten las-  
      sen (3 Reg. XIX, 1-2)  
t2: Die Babylonier fordern von  
      Nebukadnezar den Tod Daniels  
      (Dan. VI bzw. XIV, 28)
23. "Verspottung" X    A: Verspottung Jesu  
t1: Der trunkene Noa (Gen. IX,  
      21-23)  
t2: Elias wird von den Knaben ver-  
      spottet (4 Reg. II, 23-24)
- X 24. "Ecce homo"        A: Jesus wird dem Volk gezeigt  
t1: Judas Makkabäus wird beim  
      König Demetrius verklagt  
      (2 Mach. XIV, 3f)

- t2: Jonathan wird beim ägypt. König Ptolemäus verklagt (1 Mach. X, 61-62)
- X 25. "Jesus vor Herodes"      A: Jesus vor Herodes  
t1: Verleumdung des Onias bei Statthalter Apollonius (2 Mach. IV, 1f)  
t2: König Amon läßt den Gesandten Davids verhöhnen (2 Reg. IX,4)
- X 26. "Händewaschung"      A: Händewaschung des Pilatus  
t1: Achabs Tyrannei gegen Naboth (3 Reg. XXI, 13)  
t2: König Antiochus läßt Jonathan und die seinen töten (1 Mach. XII, 42-48)
- △ 27. "Geisselung"      A: Geisselung Jesu  
t1: Kain erschlägt Abel (Gen. IV,8)  
t2: Antiochus läßt die 7 Brüder und ihre Mutter foltern (2 Mach. VII, 1 ff)
28. "Dornenkrönung"      A: Jesus wird mit Dornen gekrönt  
O t1: Blendung Samsons durch Deliah und die Philister (Jud. XVI,21)  
O t2: David und die Knechte des Königs Achis (1 Reg. XXI, 11 ff)
29. "Kreuztragung I"      A: Jesus trägt das Kreuz  
t1: Opfergang Abrahams und Issaks (Gen XXII, 6)  
t2: Elias und die Witwe, die Holz gesammelt hat (3 Reg. XVII, 10-12)
- X 30. "Kreuztragung II"      A: Jesus mit dem Kreuz und die Frauen (Luc. XXIII, 27f)  
t1: David und Jonathan nehmen Abschied (1 Reg. XIX, 1 ff)  
t2: Jephta nimmt von seiner Tochter Abschied (Jud. XI, 30 ff)
- X 31. "Entkleidung"      A: Entkleidung Jesu  
t1: David tanzt nackt vor der Bundeslade (2 Reg. VI, 14)  
t2: Geisselung von Achiors Weib (apokr. Judith, IV)
- X 32. "Kreuzannagelung"      A: Jesus wird ans Kreuz genagelt  
t1: Arche Noahs (Gen. VIII, 8-9)  
t2: Der Traum Jakobs (Gen. XXVIII, 11-15)

33. "Kreuzigung"      A: Jesus am Kreuz  
t1: Abraham opfert seinen Sohn  
Isaak (Gen. XXII, 9-13)  
t2: Errichtung der ehernen Schlange  
durch Moses (Num. XXI, 8-9)
34. "Kreuzabnahme" △ A: Jesus wird vom Kreuz genommen  
t1: Erschaffung Evas (Gen. II, 21)  
t2: Moses schlägt Wasser aus dem  
Felsen (Exod. XVII, 5-6)
- X 35. "Beweinung"      A: Beweinung Jesu  
t1: Jeremias beklagt den Tod des  
Königs Josias (2 Paral. XXXV,  
24 f)  
t2: Beweinung des Judas Makkabäus  
(1 Mach. IX, 18 ff)
36. "Grablegung"      A: Jesus wird ins Grab gelegt  
t1: Joseph wird in den Brunnen ge-  
worfen (Gen. XXXVII, 24)  
t2: Jonas wird ins Meer geworfen  
(Jon. I, 15-II, 1)
37. "Vorhölle"      A: Jesus in der Vorhölle  
t1: David tötet Goliath (1 Reg.  
XVII, 50-51)  
t2: Samson zerreißt den Löwen  
(Jud. XIV, 5-6)
38. "Auferstehung"    A: Auferstehung Jesu  
t1: Samson mit den Türen von Gaza  
(Jud. XVI, 3)  
t2: Jonas wird vom Walfisch aus-  
gespieen (Jon. II, 11)
39. "Frauen am  
Grabe"      A: Die drei Frauen am Grab Jesu  
t1: Ruben sucht Joseph (Gen. XXXVII,  
29-30)  
t2: Die Braut sucht den Bräutigam  
(Cant. III 1-3)
40. "Noli me  
tangere"      A: Jesus erscheint Magdalena als  
Gärtner  
t1: Der König findet Danien un-  
versehrt (Dan. VI, 19-23 bzw.  
XIV, 32-40)  
t2: Die Braut findet den Bräutigam  
(Cant. III, 4)
- X 41. "Emmaus"      A: Jesus im Emmaus  
t1: Jacob erschleicht sich Issaks  
Segen (Gen. XXVII, 18 f)  
t2: Der Engel bringt den jungen  
Tobias zu Raguel (Tob. VII,  
1f)

42. "Jünger"           A: Jesus erscheint seinen Jüngern  
t1: Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (Gen. XIV, 1ff)  
t2: Heimkehr des verlorenen Sohnes (Luc. XV, 20 ff)
43. "Thomas"           A: Unglauben des Thomas  
O t1: Gideon, das goldene Vließ und der Engel (Jud. VI, 36-37)  
t2: Jakob ringt mit dem Engel (Gen. XXXII, 24)
44. "Himmelfahrt"     A: Himmelfahrt Jesu  
t1: Henoch wird ins Paradies entrückt (Gen. V, 24)  
t2: Himmelfahrt des Elias (4 Reg. II, 11-13)
45. "Pfingstwunder"   A: Ausgießung des Hl. Geistes  
t1: Moses empfängt das Gesetz (Exod. XXIV, 12)  
t2: Brandopfer des Elias (3 Reg. XVIII, 30-38)
- X 46. "Mariantod"     A: Tod Mariä  
t1: David überführt die Bundeslade (2 Reg. VI, 1 ff)  
t2: David empfängt Abigail (1 Reg. XXV, 42)
47. "Marienkrönung"   A: Krönung Mariä  
t1: Salomon setzt seine Mutter Bathseba auf den Thron (3 Reg. II, 19)  
t2: Ahasver setzt Esther auf seinen Thron (Esth. II, 17)
- △ 48. "Weltgericht"   A: Das Jüngste Gericht  
t1: Das Urteil Salomons (3 Reg. III, 16-28)  
t2: Das Urteil Daniels (Dan. XIII, 44-60)

ERFINDUNG - AUSFÜHRUNG

(Kopie oder Original?)

In der Frage nach dem Verhältnis zwischen Erfindung der Kompositionen der BP W.-F. und der Ausführung der vorliegenden Zeichnungen stehen sich in der Forschung zwei gegensätzliche Meinungen gegenüber. Während Stange in der "Sicherheit der Strichführung" die Hand eines "sehr geschulten und begabten Meisters" sieht,<sup>1)</sup> schließt J. Springer, der sich am ausführlichsten zu dieser Frage äußert, aus Flüchtigkeiten in der Zeichnung der Hände, Haare usw. und der pedantisch genauen Behandlung der Architekturen lapidar und sicher übertrieben: "Der bei diesen Zeichnungen die Feder führte, war kein großer und kein kleiner Künstler, sondern ein Stümper."<sup>2)</sup> Springer möchte nicht einmal ausschließen, daß die Zeichnungen aus der Zeit der Beschriftung, also vermutlich aus dem 18. Jh. stammen könnten.<sup>3)</sup>

Diese extrem unterschiedlichen Auffassungen erklären sich u.a. daraus, daß weder Stange noch Springer nach dem Original urteilen konnten, sondern nach wenigen bis dahin veröffentlichten Reproduktionen.<sup>4)</sup> Die einzigen bisherigen näheren Beschreibungen, die auf Autopsie beruhen, nämlich von Dodgson und Wescher, berühren das Problem nicht.

Springer konnte in den Reproduktionen nicht zwischen Original und Überzeichnung unterscheiden. Ausserdem waren zwei Reproduktionen von Bildgruppen, nämlich der Marienkrönung und der Dornenkrönung, selbst Nachzeichnungen bzw. Pausen des späten 19. Jhs.<sup>5)</sup> Gerade jene Prophetenköpfe, die einen "nazarenerhaften" Eindruck machen, erweisen sich aber in der Originalhandschrift als von späterer Hand überzeichnet.<sup>6)</sup> Nach Berücksichtigung der Überzeichnungen lassen sich keinerlei Hinweise entdecken, die gegen eine Datierung der Zeichnungen ins 15. Jh. sprächen. Auch bei einer genauen Kopie des 16., 17. oder 18. Jhs. wären doch wenigstens

BP16-18

in Einzelheiten Merkmale des entsprechenden "Zeitstils" durchgeschlagen. Zudem finden sich auf fol. 8<sup>V</sup>-9<sup>V</sup> Schriftzüge, die nach Dodgson aus dem 15. Jh. stammen.<sup>7)</sup> Schließlich ist die heutige Farbe der Tusche von Text und Zeichnungen verschieden (s. Katalog S. 5).

Wenn es sich also um Zeichnungen des 15. Jhs. handelt, stellt sich dennoch die Frage: Ist der Zeichner auch der Erfinder der Kompositionen? Das ist keine akademische Frage, die von einer Vorstellung von künstlerischer Originalität ausgeht, die den angeblich "autonomen" Künstler voraussetzt.<sup>8)</sup> Vielmehr muß klar gestellt werden, was wir - im künstlerischen Sinne - mit diesen Zeichnungen vor uns haben: Einen intendierten Endzustand? War die BP so fertig gedacht und nur der Text nicht mehr ausgeführt? Handelt es sich um genuine Federzeichnungen oder um Vorzeichnungen für farbige Lavierung, Grisaille oder gar Miniaturmalerei?

Oder haben wir zeitgenössische Kopien nach einer möglicherweise gemalten oder zumindest lavierten BP-Handschrift vor uns? Dann erhebt sich aber die Frage, zu welchem Zweck die Kopien angefertigt wurden, bzw. ob sich im 15. Jh. eine solche Kopie-Tätigkeit sonstwo nachweisen läßt.

Für die Kopie-These J. Springers sprechen viele Merkmale des Originals, wenn auch Springers Einschätzung der künstlerischen Qualität der Zeichnungen durch das Original eindrucksvoll widerlegt wird.

Das Pergament war, wie erwähnt, schon vor Gebrauch fehlerhaft, d.h. es wies Löcher auf, war faltig und wellig, z.T. etwas zu klein und leicht vergilbt. Zur Vorbereitung der Oberfläche für die Zeichnung wurde oberflächlich und nicht sehr sorgfältig geschabt. Das Pergament bekam dadurch eine streifige (fol. 7<sup>V</sup>) und z.T! noch rauhere Oberfläche (fol. 15). An einer Stelle ist offenbar das Messer ausgeglitten und das Pergament wurde durchschnitten (fol. 8<sup>r</sup>, t2).

BP 14

BP 25

Die Abmessungen des Seitenschemas schwanken beträchtlich. Das wäre an sich nicht so merkwürdig, wenn man

man bedenkt, daß auf Grund der häufigen Überschneidungen die Rahmenlinien entgegen der bisherigen Praxis erst nach den Darstellungen gezeichnet werden konnten. Aber entsprechend der - später noch zu analysierenden - Steigerung der realistischen Darstellungs-Qualitäten wird auch das Bildfeld des Antitypus, und damit auch der Prophetenfelder - immer höher, was eine Verkleinerung der Lektionenfelder zur Folge hat. War überhaupt je die Anführung des Textes vorgesehen? Wahrscheinlich nicht, auch der Spätere Schreiber hatte Mühe, in den Büchern bzw. den halb überdeckten oder geknickten Spruchbändern den Text unterzubringen, , s. Kapitel Typologie - Realismus. Dann wäre allerdings der für die Lektionen (-Spruchbänder) freigelassene Raum nutzlos.

Ein wichtiges Argument, das für den Kopien-Charakter der BP W.-F. spricht, ist die Tatsache, daß die Prophetenbüsten zwar oft in spiegelverkehrter Form auf der verso-Seite erscheinen, sodaß man sie sich durchgezeichnet vorstellen könnte. Das Pergament ist aber oft so dick, daß dies gar nicht möglich war. Außerdem decken sich die Linien - wie man im starken Durchlicht sehen kann - selten einigermaßen genau. Man kann sich also wohl den Vorgang des Durchzeichnens bei der Vorlage vorstellen,<sup>10)</sup> nicht aber bei den vorliegenden Zeichnungen.

Abgesehen von den deutlichen Stilunterschieden (die noch zu besprechen sind) weisen die Zeichnungen starke Schwankungen im Grad der Ausführung und der Detailgenauigkeit auf.<sup>11)</sup>

Bereits erwähnt wurden die Varianten in der Ausbildung des Seitenschemas, d.h. vor allem die Propheten-nischen, die nur sporadisch und in verschiedenen Formen vorkommen (5<sup>r</sup>, P2; "12<sup>v</sup>" (11<sup>v</sup>), P2; "10<sup>r</sup>" (12<sup>r</sup>), P4; 17<sup>r</sup>, P1-3) und das Lektionenspruchband, das nur einmal, auf der letzten Seite, ausgeführt ist. Häufig sind Teile des Rahmensystems nicht ausgeführt (z.B. 6<sup>v</sup>, P3; 9<sup>v</sup>, BP 48  
BP 12,18  
BP27,23,32, A; "13<sup>v</sup>" (1<sup>v</sup>), A; "10<sup>r</sup>" (12<sup>r</sup>), P3; 16<sup>v</sup>, A; 19<sup>v</sup>, A).

Ebenso vereinzelt werden die - möglicherweise originalen - Lavierungen eingesetzt (s.u.).

BP 3,29      Bereits J. Springer hat an Hand weniger Reproduktionen auf "kopistenhafte" Vereinfachungen und Ungeschicklichkeiten in der Zeichnung der Köpfe (Mund der Propheten oft wie "schiefgestellte Knopflächer"), der Hände (Dreikönige, A) und Füße (Kreuztragung, A) aufmerksam gemacht.<sup>12)</sup> Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Inkonsequenz, mit der Detailgenauigkeit und summarische Umrißzeichnung bzw. Andeutung nebeneinander stehen. Gerade in der Binnenzeichnung menschlicher Figuren, der Inkarnate und Haare, aber auch der Gewänder, und des Ambientes, sind durchgehend und nebeneinander verschiedene Verfahrensweisen festzustellen.

BP 12      Man vergleiche z.B. die Prophetenköpfe auf fol. 6<sup>V</sup>. Während die Haupt- und Barthaare von P3 nur als Umriß mit einem kräuselnden Strich gegeben sind, werden die Locken von P2 mit lockeren Strichen zu einer bestimmaren Frisur präzisiert, ja sogar andeutungsweise ein Hell-Dunkel-Effekt erzeugt. Dem Bart von P1 wird - obwohl auch nur im Umriß gezeichnet - mit schummernden Strichen aus halbtrockener Feder entlang der Bartform eine Andeutung von Volumen verliehen, in P1/6<sup>V</sup> wird zum selben Zweck in deutlichen Strichen schraffiert. Wie z.B. die Prophetenköpfe auf fol. 21<sup>R</sup> zeigen, sind durch die ganze Folge ähnliche Schwankungen zu beobachten.

BP 41

BP 27      In der Geißelung (fol. "13<sup>R</sup>" (14<sup>R</sup>)) ist der nackte Körper Christi sehr schematisch wiedergegeben, während in der selben Zeichnung am Arm des Schergen, der mit einer Kette um Christus herumrast, um ihn an der Säule festzubinden, mit unbeholfenen Strichen eine Oberflächendifferenzierung angestrebt wird, wie sie nur in einer gemalten Vorlage verwirklicht erscheinen. Ein Vergleich zwischen dem Christuskörper in der Taufe und in der Grablegung zeigt ein wachsendes Können des Kopisten in der Annäherung an die Effekte einer gemalten Vorlage.

BP 9,36

BP 12 Auf die Kopie einer gemalten oder zumindest la-  
vierten Vorlage weisen auch die häufig, aber durchaus  
nicht konsequent eingesetzten Schraffuren in Gewändern,  
Architektur- und Landschaftsteilen. Besonders deut-  
lich kann dies mit fol. 7<sup>V</sup> illustriert werden. Die  
Schraffuren, die im Antitypus zu sehen sind, fehlen  
im t2 sowohl an den Gewändern wie in der Landschaft.  
t2 zeigt eine andere Strukturierung des Bodens, die an  
Kupferstiche denken läßt (z.B. Mr. der Weibermacht,  
Lehrs 56).

BP 6 In der Darstellung "Hl. Familie bei der Arbeit"  
(Götzensturz) wirft das aufgewickelte Fadenbündel  
einen Schatten auf das Ärmchen des Jesuskindes, ein  
Effekt, der nur in einer gemalten Vorlage denkbar er-  
scheint (Trotz teilweiser Überzeichnung ist diese Stel-  
le original).

B" 12, 28 Trotz der geradezu pedantischen Detailgenauigkeit  
der Zeichnungen, die nicht nur architektonische Details  
betrifft, sondern alle möglichen "Nebensachen" wie Ge-  
wandstücke und Rüstungen, Geräte und Warren (z.B.  
Simeon, A; Dornenkrönung, t1) und die als Komponente  
des Erzählstils des Erfinders der Kompositionen zu wer-  
ten ist, sind außer den erwähnten Schwankungen in der  
Ausführung des Seitenschemas und der Charakterisierung  
der Binnenzeichnung durchgehend eine Reihe von Flüchtig-  
keiten, Ungeschicklichkeiten und sogar Mißverständnis-  
sen zu beobachten, die keinen Zweifel daran lassen, daß  
es sich hier um Nachzeichnungen/Kopien handelt:

BP 8 Z.B. In der Rückkehr, A "fehlt" ein Stück des  
BP 32 Horizonts, in der Kreuzannagelung (A) der Strick, an  
dem der Henkersknecht mit allen Leibeskräften zu zie-  
hen hat, in der Himmelfahrt (A) die Wolken, in denen  
BP 44 Christus verschwinden soll. Und es dürfte nicht nur  
auf die Verschiedenheit der Vorlagen für die Komposi-  
tionen zurückzuführen sein, daß häufig die hl. Figuren  
keine Nimben haben, z.B. Christus im Ölberg (während  
BP 18 in der gleichen Szene die Apostel mit Nimben versehen  
sind). Freilich spielten für die Flüchtigkeit, mit der

BP 9 der nackte Körper Christi in der Taufe gezeichnet ist, wohl auch Pietätsrücksichten des Kopisten mit. Sogar einen Tuschklecks - in einer Pergamenthandschrift! -  
BP 8 ließ der Kopist unbeachtet (Rückkehr, A).

Ungeschicklichkeiten der Zeichnung, vor allem bei "schwierigen" Körperprojektionen und Handdarstellungen, lassen sich zwar weitgehend mit der immer wieder verbesserten Annäherung des Kopisten an die Darstellungsmittel der Vorlage, sie tauchen aber auch in den späteren Zeichnungen wieder auf (z.B. Fuß des Schergen mit der Kette in der Geisselung).

BP 27 Selten hat der Kopist seine Vorlage mißverstanden, wie etwa in der Darstellung der verschränkten Arme des Antiochus (Geißelung, t2).

Ein besonderes Problem scheint dem Kopisten das maßstäbliche Verhältnis von Kopf und Händen (bzw. Füßen) einer Figur bereitet zu haben: Die ausdrucksvollen und in der Projektion oft komplizierten Handbewegungen der Figuren der Vorlage verleitete ihn offenbar teilweise zu einer übermäßigen Vergrößerung der Hände (z.B. 5<sup>V</sup>, t1 (Jakob); 17<sup>R</sup>, t2 (Moses)).

BP 10,33 Die verhäßlichende Differenzierung der Gesichtsoberfläche in der gemalten Vorlage, vor allem der Prophetenköpfe, scheint sich in den kleinen, andeutenden Strichen der Zeichnungen widerzuspiegeln. Trotz der durchgehenden Schwankungen läßt sich doch diesbezüglich eine dynamische (nicht lineare) Annäherung an die Vorlage beobachten. Die reine andeutende Strichzeichnung bietet allerdings bei frontal gegebenen Gesichtern, wie der Prophetenkopf P3, fol. "10<sup>V</sup>" (12<sup>V</sup>) zeigt, nur begrenzte Möglichkeiten der Modellierung. In diesem Zusammenhang erscheint es verständlich, daß die - möglicherweise originalen - Lavierungen, die sich auf wenige Prophetenköpfe beschränken (warum?), zum  
BP 24 ersten Mal bei einem frontal gegebenen Kopf eingesetzt  
BP 31 werden, nachdem offenbar die nur strichmäßige Modellierung der gesteigerten Annäherung an die Vorlage nicht

mehr entsprach.

BP 37

Die Lavierungen unterscheiden sich nicht von den Tonwerten der Tusche der originalen Zeichnung, sie könnten vom technischen Befund her zeitgenössisch, also original sein. Sie sind sehr locker mit dem fast trockenen Tuschpinsel ausgeführt. Die Methode wie auch die Pinselführung ist allerdings unterschiedlich. Teilweise wird in altertümlicher Weise die gezeichnete Einzelform im Helldunkel hervorgehoben (fol. 19<sup>r</sup>, P1), teilweise ein Formkomplex (Turban) im Sinne der Illusion einer einheitlichen Lichtrichtung zusammengefaßt. Wenn man also die Gleichzeitigkeit der Lavierungen akzeptiert, könnte man an mehrere Kopistenhände oder - wahrscheinlicher - an die Übungen eines lernenden Kopisten denken. Die Unterschiede entsprächen also jenen Schwankungen, die den Konflikten in der Umsetzung vom malerischen ins zeichnerische Medium entspringen.

Wie erklären sich die stilistischen Unterschiede zwischen den Zeichnungen auf den ersten fol.-Nummern zu den folgenden? Müssen nicht doch mehrere Zeichner angenommen werden?

BP 5

BP 43

Vergleicht man einen Prophetenkopf vom Beginn der BP (z.B. fol. 3<sup>r</sup>, P3): I mit einem beliebig herausgegriffenen Propheten gegen Ende der BP (z.B. 22<sup>r</sup>, P3): II, scheint es sich nicht nur um zwei verschiedene Zeiten zu handeln. Der Prophet I ist im Verhältnis zum Rahmen sehr klein, erscheint fast als Halbfigur. Nicht das Körpervolumen ist hervorgehoben, sondern die durchlaufend schwingende, mit dem Spruchband zusammenliegende Linie. Die Herkunft des Zeichners von Gestaltungsprinzipien des Weichen Stils ist hier besonders offensichtlich. Die Binnenformen des Gesichts sind nur mit wenigen kleinen Strichen angedeutet, die ganze Büste macht einen eher sanften und glatten Eindruck.

In krassem Gegensatz dazu der Prophet II (obwohl - wie erwähnt - mit denselben Abbrüviaturen, z.B. des Barts, gearbeitet wird). Die im Verhältnis zum Rahmen

veränderten Proportionen bedingen, daß im wesentlichen nur noch der Kopf des Propheten ins Bild gebracht wird, die Gestaltung wird auf die Physiognomie konzentriert. Die betonten Binnenformen des Gesichtes mit der heftig vorgebogenen Nase und der verzerrten Mundpartie verleihen den Köpfen einen grimmigen, "dramatischen" Ausdruck. Auch im Gewand ist die weiche Schönlinigkeit verdrängt. Das Kopftuch des Propheten wirkt wie zerknüllt und unterstützt so die knorrige Verhäblichung der Physiognomie.

BP 5  
BP 33

Auch in den Szenen findet sich dieser Gegensatz, man vergleiche z.B. Moses, der das Goldene Kalb zerschlägt (fol. 3<sup>V</sup>, t1) mit Abraham, der Isaac opfert (fol. 17<sup>L</sup>, t1). Während hier eine feingliedrige Figur mit schwingendem Gewand und sanften Gesichtszügen, die wenig von der berühmten biblischen Wut spüren lassen, gegeben ist, erscheint dort ein gedrungener alter Mann mit stämmigen Beinen, riesigen Füßen und einem fetten Hängebauch. Die Erregung Abrahams ist mit grimmassierenden Gesichtszügen und den wirren Haaren eindrucksvoll veranschaulicht.

Versucht man nun, den Anteil dieser "beiden Zeichner" an der BP W.-F. zu bestimmen stößt man auf eine große Schwierigkeit: es läßt sich keine Grenze zwischen "Meister 1" und "Meister 2" festlegen!

Besonders an den Prophetenköpfen wird vielmehr deutlich, daß auch die stilistischen Unterschiede, ebenso wie die besprochenen Schwankungen im Ausführungsgrad, mit einer zunehmenden, impulsartig immer wieder gesteigerten Annäherung des Kopisten an den Stil des Originals, d.h. der Vorlage erklärt werden können.

BP 5  
BP 6

Bereits in der Bildgruppe von Prophet I (fol. 3<sup>L</sup>, P3) ist im Gesicht von P4 das Grimmassieren angedeutet, auch ein Ohr gezeigt und dergestalt die Physiognomie im Detail verlebendigt. Auf der Versoseite (fol. 3<sup>V</sup>) verändert der Zeichner zum ersten Mal die Proportionen im Sinne etwa der Propheten in den Bildgruppen mit der Passion, ohne aber entsprechend die Binnenzeichnung zu

gestalten. Die folgenden Prophetenköpfe sind meist wieder kleiner. In einzelnen Köpfen (z.B. fol. 4<sup>V</sup>, P4) versucht allerdings der Zeichner Merkmale jener drastisch charakterisierenden Physiognomik einzutragen, erreicht aber noch nicht das Körpervolumen und die Dramatik der realistischen Köpfe. Wie schwankend diese stilistische Annäherung an den Realismus der Vorlage geschieht, illustriert deutlich die Bildgruppe fol. 7<sup>V</sup>: Den fade gezeichneten Köpfen BP 2 steht der schon recht "knorrige" Prophet P4 gegenüber. Bis fol. "11<sup>R</sup>; (10<sup>V</sup>) sind ähnliche Schwankungen zu bemerken. Fol. "11<sup>V</sup>" (10<sup>V</sup>) bringt mit dem Propheten P4 eine gewisse Steigerung. Die Umrisse verlieren immer mehr an Glätte, scheinen jeder Unebenheit eines durchaus nicht mehr idealen, sondern typisier-ten, charakterisierten Gesichtes zu folgen.

Einen qualitativen Sprung bedeuten allerdings die Köpfe auf fol. "10<sup>R</sup>" (12<sup>R</sup>!) und fol. "15<sup>R</sup>" (13<sup>R</sup>!). In diesen acht Köpfen ist auf jede Abreviatur verzichtet. Mit unerhörter Sicherheit ist die Feder gehandhabt, die Bärte und Binnenzeichnung bis in feinste Linien abgestuft. Sogar die Zähne sind in einem offenen Mund sichtbar (fol. "15<sup>R</sup>", P1). Durch eine Art beschleunigter Perspektive des Gesichts (indem nämlich die gedachte Linie der Augen und des Mundes nicht parallel sind, sondern in spitzem Winkel aufeinander zulaufen), durch die - entsprechend der Rundung des Gesichts - verschiedene Zeichnung der Augen (fol. "15<sup>R</sup>" (13<sup>R</sup>), P2) und entsprechenden Einsatz der feinen Binnenzeichnung haben die Köpfe ein bisher in der BP W.-F. nicht erreichtes Volumen bekommen, ein Volumen, das aus der Körperform selbst entwickelt ist. So ist gerade bei diesen Köpfen das Mittel der Überschneidung des Rahmens nicht besonders eingesetzt. In einem Fall ("10<sup>R</sup>" (12<sup>R</sup>), P3) ist der Rahmen sogar weggelassen, was sonst nicht vorkommt.

Die Sicherheit der Zeichnung dieser 8 Prophetenköpfe wird besonders deutlich im Vergleich mit den Köpfen der entsprechenden verso-Seiten. Wohl ist z.B.

BP 24 in fol. "10<sup>V</sup>" (12<sup>V</sup>) beim Propheten P2 versucht, jede Schönlinigkeit zu eliminieren und das Gesicht typisierend zu verhäßlichen. Aber das geschieht mit weniger fein abgestuften graphischen Mitteln. Der Kopf ist im ganzen weniger vom Volumen (wie der entsprechende Kopf "15<sup>R</sup>" (13<sup>R</sup>), P2) als von der Umrißform her gedacht. Das Ergebnis - ein mit der Physiognomie auch in der Zeichnung häßlicher Kopf - schien den Kopisten so wenig zu befriedigen, daß er in derselben Bildgruppe - ein letztes Mal - Zuflucht nahm zu den gewohnten und uns von den ersten fol.-Nummern bekannten Stilformeln. Wir möchten also annehmen, daß diese 8 Prophetenköpfe von einer zweiten, besseren Hand ausgeführt wurden - vielleicht sogar von dem Künstler der von uns vermuteten Vorlage?

BP 26 In der folgenden verso-Seite kann der (1.) Zeichner die auf den recto-Seiten vorgetragenen realistischen Gestaltungsmittel bereits sicherer handhaben. Das einmal erreichte Stilniveau wird in den folgenden Bildgruppen gehalten, freilich nicht ohne Schwankungen, wie etwa BP 38 die Propheten der Bildgruppe Auferstehung (fol. 19<sup>V</sup>) zeigen (Schwankungen auch in der Vorlagen?).

Die Szenen zeigen im Laufe der Handschrift keine so gravierenden Stilunterschiede wie die Propheten. Der Kopist hat sich offensichtlich von Anfang an für die detaillierte Ausführung der - von Springer so apostrophierten - Nebendinge wie Architekturen, Gewänder und Rüstungen, Waffen und Geräte interessiert (Die Prophetenköpfe wurden, wie einige Überschneidungen zeigen, immer zuerst gezeichnet). Außerdem fällt bei den kleinen Figuren die Abbeviatur der Gesichtszeichnung gegenüber der ganzen Komposition weniger ins Gewicht: Sie ist, wenigstens zum Teil, in der ganzen BP beibehalten. Eine Entwicklung läßt sich im wesentlichen nur in jenen stilistischen Komponenten feststellen, mit denen der vom Weichen Stil geprägte Zeichner am meisten zu kämpfen hatte: Der Naturalismus der Gewandbehandlung, das Volumen der Figuren, veranschaulicht durch Gedrungenheit,

Körperprojektion und entsprechende Binnenzeichnung, und vor allem der physiognomische Realismus.

Die Methode der Landschaftsdarstellung bzw. deren Abbreviatur, wie z.B. die Zusammenfassung einer Gruppe von Baumkronen mit einer einzigen kringelnden Linie, bleibt durch die ganze BP hindurch gleich.

Die Steigerung in der narrativen und realistischen Darstellungsqualität, die vor allem in den Passions-szenen zu beobachten ist, wird man nicht nur auf die verstärkte Annäherung des Kopisten an den Realismus der Vorlage zurückführen können. Das zeigen die Unterschiede im Realismus zwischen Typen und Antitypen (z.B. BP 23 Verspottung (fol. "10<sup>r</sup> (12<sup>r</sup>)), bzw. zwischen verschiedenen Antitypen (z.B. zwischen Auferstehung und Grablegung). Offenbar ging der Erfinder der Kompositionen von Vorlagen verschiedener Art aus. Zwei Indizien bestätigen diese Vermutung: Die charakteristischen Felsstücke sind teilweise in der trecentesken, unregelmäßigen Manier ausgeführt (z.B. 8<sup>v</sup>, t1; 16<sup>r</sup>, A; 19<sup>v</sup>, A; 23<sup>r</sup>, t2), ein paarmal (z.B. Ölberg, 9<sup>v</sup>, A; "13<sup>r</sup>" (14<sup>r</sup>), t1) aber auch als kristalline, kubistisch anmutende Formation gegeben. Die Nimben sind z.T. ganz weggelassen (Flucht, Christus vor Herodes, Handwaschung, Kreuzan-nagelung), teils als Strahlen ausgebildet (Kreuzab-nahme), in einem Fall (Pfingsten) sogar in trecentesker Manier als räumlich verstandene, perspektivisch projizierte Gegenstände aufgefaßt.

BP4,25,26,  
32

BP 45

Vielleicht sind auch die häufigen Reminiszenzen an den Weichen Stil zu Beginn der Gruppenfolge nicht nur dem Kopisten, sondern zum Teil auch bereits dem Erfinder der Kompositionen zuzuschreiben, war dieser also selbst ein Realist in Entwicklung?

#### Zusammenfassung

In der Diskussion der Frage nach dem Verhältnis zwischen der Erfindung der Kompositionen und den Zeichnungen der BP-W.-F. wurden die in den Anfangsszenen häufigeren, aber durchgehenden Schwankungen in der De-

tailgenauigkeit und in der Form der Binnenzeichnung als Ausdruck des Konflikts zwischen verschiedenen künstlerischen Mitteln, nämlich gemalter Vorlage und Nachzeichnung, interpretiert, die Schwankungen wurden also (mit Ausnahme der erwähnten 8 Prophetenköpfe!) nicht mit der Beteiligung verschiedener Zeichnerhände erklärt, sondern mit dem wiederholten und immer besser gelungenen Versuch eines Kopisten, sich an die Möglichkeiten der Oberflächendifferenzierung und die Hell-Dunkel-Werte einer sehr realistisch gemalten Vorlage - zunächst - mit zeichnerischen Mitteln anzunähern, später deren Effekte mit Lavierungen zu kopieren.

In ähnlicher Weise möchte ich auch die stilistischen Unterschiede der Zeichnungen - mit der erwähnten Ausnahme - nicht mit der Ausführung durch mehrere Zeichner erklären (s.o.), sondern als dynamische in mehreren Etappen vollzogene Annäherung des Kopisten, der zunächst von den Gestaltungsnormen des Weichen Stils ausgeht, an den modernen Realismus der gemalten Vorlage. So gesehen, können wir also in dieser einen Folge von Bildgruppen einer BP gerade jene bedeutende Etappe der Kunstgeschichte miterleben, die als der Übergang vom höfischen Weichen Stil zum frühbürgerlichen Realismus beschrieben werden kann.

### Offene Fragen

Die Annahme einer zweiten, meisterlichen Zeichnerhand für die 9 Prophetenköpfe führt nochmals zu den eingangs gestellten Fragen, die mit dem Verwendungszweck der BP W.-F. zusammenhängen: Für wen wurde die BP W.-F. gezeichnet? Stellen die Zeichnungen einen gewollten künstlerischen Zustand dar? Warum wurde nur teilweise laviert? Warum war offenbar kein Text vorgesehen, obwohl für die Lektionen mehr oder weniger Raum gelassen ist?

Die bisher gefundenen Indizien scheinen mir für die Hypothese zu sprechen, daß die BP W.-F. das Resultat einer Kopie oder einer Werkstattübung darstellt,

die von einem technisch versierten, aber in einem altertümlichen Stil verhafteten Zeichner angefertigt wurde. Der Zeichner konnte möglicherweise auf die Unterstützung und teilweise Mitarbeit eines bedeutenden Realisten (vielleicht sogar des Malers der Vorlage selbst?) zurückgreifen.

Es muß auch die Frage offenbleiben, zu welchem Zweck die BP W.-F. bzw. die Vorlage ihres Zeichners angefertigt wurde. Auch eine unterschiedliche Zweckbestimmung für die Vorlage bzw. die BP W.-F. ist nicht auszuschließen.

Sicher scheint, daß die Prophetentexte schon in der Vorlage nicht mehr vorgesehen waren. Der Zeichner der BP W.-F. hat dann wohl auch nicht mehr an die Lektionentexte gedacht, denn die Bildgruppen nehmen gegen Ende der 'Handschrift' eine immer größere Fläche ein (siehe Katalog, S.22). Außerdem sind die Zeichnungen ganz durchgeführt, während das Lektionen-Spruchband nur auf der letzten Seite eingetragen ist. Es scheint die BP W.-F. also gar nicht mehr als BP, für welche die Kombination von Text und Bild charakteristisch ist, konzipiert worden zu sein, sondern quasi als 'Bilderbuch', bei dem nicht der religiöse, sondern der realistisch-narrative Gehalt der Darstellungen im Vordergrund steht.

War dieses 'Bilderbuch' nun ein Auftragswerk? Oder wurde es nur zu Übungszwecken hergestellt? Wurde es als Musterbuch verwendet?<sup>14)</sup> Wurden die Texte später eingetragen, weil man das Buch zu diesem Zeitpunkt zur religiösen Betrachtung verwendete? Wir wissen es vorläufig nicht.

DIE BIBLIA PAUPERUM WOLF III

KATALOG

BP Wolf III

Wolfenbüttel, Landesbibliothek, Cod. guelf. 69,  
6a Auf. 2<sup>o</sup>. Um 1410/20 (?)  
Süddeutsch (bayr. oder Bodensee, nach A. Stange: Salz-  
burg) Cornell, S. 110, Kat. Nr. 50:  
Papier, 22 fols. Neuer Einband, Pergament. Auf Deckel-  
innenseiten sind Zeichnungen geklebt:  
Vorne: Hll. Sebastien und Helena  
Hinten: Architekturzeichnung (Cornell: eines Altar-  
schrankes). Beide Zeichnungen früher (E. 14. Jh.) (siehe  
Art Quarterly, XXX, 1967, 163 ff).

43 Gruppen, nicht in chronologischer Reihenfolge (siehe  
Tabelle). Die ersten Gruppen fehlen (also mindestens  
3 fols.).

Die BP begann auf der verso-Seite, falls sie nicht, wie  
etwa die BP Rom, pal. lat. 471 einen nicht-typologi-  
schen 'Vorspann' hatte.

Beim Neu-Binden wurden einige Blätter vertauscht.

Das jetzige fol. 1 ist mit seiner ursprüngl. Außenkante  
in den Rücken gebunden.

Ende der BP: fol. 22<sup>r</sup>; fol. 22<sup>v</sup>: Kruzifix mit Maria und  
Johannes, gleichzeitig.

Bildanordnung und Szenenauswahl stimmen im wesentlichen  
mit LoI, Müa, Cgm 155 überein.

Ursprüngl. Reihenfolge: fol. 15, 1<sup>v</sup>, 1<sup>r</sup>, 2-14, 17-19,  
21, 16, 22-24 (= BP W.-F.)

Cornell: "Federzeichnungen, deren Hintergrund oft gelb  
oder grün getönt ist, sonst aber ohne Kolorierung."

Rasch gezeichnete Skizzen.

Text: dt., bayr. Dialekt (nach IÖG, Dr. Wocelkar, Ass.  
v. Prof. Wandruska, frdl. Mitt. A. Haidinger.

Textprobe: Cornell, S. 59 (Abendmahl, t1 Moses)).

Auch Prophetensprüche und Tituli deutsch.

Schreiber: mehrere Hände (mindestens 2): fol. 15, 1-4<sup>r</sup>; 4<sup>v</sup>-9<sup>v</sup>, Lektion t1; (schwungvoller, schärfer) 9<sup>v</sup>, Lektion t2 - Schluß (wird kleiner).

Lit.: H. Cornell, 1925, Kat. Nr. 50, S. 110 u. passim mit Abb., P. Wescher, 1973, S. 109 f., mit Abb. A. Stange, DMG X, 1960, S. 30 f., Abb. 26.

### BP Wolf III - Lokalisierung

Die Lokalisierung der BP Wolf III bereitet, wie bei der bekannten Internationalität des "Weichen Stils" nicht anders zu erwarten, beträchtliche Mühe.<sup>1)</sup>

Ihr Text ist in einem wahrscheinlich bayrischen Dialekt geschrieben.<sup>2)</sup>

In der Forschung werden die Zeichnungen einmütig als "südostdeutsch" bestimmt. Bezüglich der Stilherkunft wird wohl zutreffend "als böhmischer Prototyp" T 18 das Hasenburg-Missale des Laurin von Klattau (1409) erwähnt.<sup>3)</sup> Stange und Cornell verweisen noch auf "späte Wenzelshandschriften", Cornell auch auf den Meister von Wittingau (Trêbon) (1385-90).<sup>4)</sup> Stange lokalisiert Wolf III zunächst nur auf Grund des von ihm angenommenen "Schulzusammenhangs" mit der BP W.-F. (die er vage als salzburgisch, jedenfalls als österreichisch bezeichnet) nach Salzburg und versucht sie dann im Vergleich mit der Grillingerbibel (1428!), der Rauchenberger Motivtafel<sup>5)</sup> und der BP St. Peter I<sup>6)</sup> mehr als T 1C bemüht imit diesem Kunstkreis zu verbinden. Wescher vergleicht mit zwei Apostelzeichnungen in Wien und Dresden, die Benesch als "steirisch, um 1405" bzw. T 1C als "mährisch, um 1410-15" angesprochen hat,<sup>7)</sup> weist auch allgemein auf die Plastik hin und hält diesen "weichen Stil in aufgelockerter Form" für "nur in Österreich denkbar."

Angesichts der außergewöhnlichen Breitenausladung der Figuren, etwa von Maria und Johannes unterm Kreuz BP 92 (fol. 22<sup>v</sup>), welche durch die kelchartige Einschnürung

der Beinpartie und das breite Auslaufen des Gewandes auf dem Boden besonders betont wird - Merkmale, die man in der Dresdener Zeichnung trotz frappanter motivischer Ähnlichkeiten ebensowenig ausgeprägt findet wie jenen für Wolf III charakteristischen dynamischen Schwung, der die ganze Figur erfaßt - erscheint Weschers Hinweis auf die Plastik für weitere Untersuchungen fruchtbar zu sein.<sup>8)</sup> In der Salzburger BP bietet auch die BP St. Peter I keine spezifischen Analogien.

T 66 Auch in der bayrischen BM und deren Hauptwerk,  
T 1D der Mettener BP von 1414<sup>9)</sup> oder in der Zeichnung der  
Hl. Barbara im Frankfurter Städel<sup>10)</sup> findet man zwar  
viele verwandte Züge, auch zum Teil in der Erfassung  
räumlicher Werte. Man findet in ihnen aber gerade nicht  
diese fast extatische Dynamik und Skizzenhaftigkeit  
in der Zeichenweise und diese Drastik im Erzählstil,  
welche die BP Wolf III in Verwandtschaft rückt zu jenen  
bedeutenden Erzeugnissen der "jungen städtischen Kultur"  
zwischen dem weiteren Bodenseegebiet und dem  
Elsaß, nämlich der gezeichneten Buchillustration, die  
Wegener nicht wegen ihrer künstlerischen, sondern ihrer  
darstellerischen Qualitäten und ihres Leserkreises als  
"Volkshandschriften" apostrophiert.<sup>11)</sup>

Charakteristisch für diese "Volkshandschriften"  
ist u.a. das verwendete Material, nämlich das im Vergleich  
zum Pergament billigere Papier. Auch die BP Wolf III  
ist eine Papier-Handschrift. Nach der BP St. Peter III<sup>12)</sup>  
ist die BP Wolf III die früheste illustrierte BP auf  
Papier, während die späteren Armenbibeln der München-  
Londoner Familie wieder auf Pergament ausgeführt sind.

T 48/49

In Illustrationen wie z.B. der New York-Freiburger  
Bilderbibel (Elsaß, um 1410-20)<sup>13)</sup> ist allerdings die  
Genauigkeit in der Schilderung der Detailform und die  
schönlinige Eleganz v.a. der Gewandformen einem Zeichenstil  
gewichen, der seine Mittel der expressiven Drastik

- der Erzählung radikal unterordnet. Direkter vergleichbar mit der BP Wolf III scheint ein oberrheinisches (?)
- T 33 Skizzenblatt, nach Benesch "vorländisch", um 1410.<sup>14)</sup>  
Hier findet man neben der dynamischen Linienführung auch die für Wolf III charakteristische Ummantelung eines schlanken Körperkerns mit dem weit ausschwingenden Gewand, dazu auch einige motivische Details wie die obere Hand mit dem abgespreizten Zeigefinger und den runden Kopftypus mit dem Band im Haar.<sup>15)</sup> Das Sitzmotiv und die Körperbildung Marias scheint mit einer Miniatur
- T 1E aus der bodenseeschwäbischen Toggenburg-Chronik von 1411 vergleichbar.<sup>16)</sup> Auch altertümliche Stilmerkmale sind festzustellen. So erinnert das kontrapostische Gegendinanderlaufen und häufige Ausfahren von Faltenschleifen (fol. "15<sup>V</sup>") noch an das böhmische "Braunschweiger
- T 1F Skizzenbuch" (letztes Viertel 14. Jh.).<sup>17)</sup>  
Eine ikonographische Untersuchung und genauere
- T 1F Vergleiche<sup>18)</sup> werden eine eindeutigere Antwort auf die
- T 2-4 Frage nach Herkunft und Datierung dieser bedeuten BP-Illustrationen geben. Für jetzt können wir sie nur als süddeutsch, um 1410-20 bestimmen.

KATALOG DER HANDSCHRIFTEN DER MÜNCHNER-LONDONER  
FAMILIE AUSSER BP W.-F. u. WOLF III

Cgm 155

München, Bayr. Staatsbibl. cgm 155

bayrisch (?) um 1440

(Cornell: nach der Mitte des 15. Jhs., Ch. Ziegler: Mi 15. Jh.) Cornell, S. 110, Kat. Nr. 49: Rauhes Pergament, 24 fols., 40 x 27.5 cm. Pappereinband des XVII/XVIII Jhs., mit einem doppelten Pergamentblatt aus einem Antiphonar des 14. Jhs. überzogen.  
Brandstempel? Von "St. Erentrudis/Nunberg" (Kloster Nonnberg, Salzburg).  
48 Gruppen auf je einer Seite. Deutscher Text. Einfache, kräftige Federzeichnungen, in ein spätgotisches architekton. Rahmenwerk eingestellt.

- Lit.: Heitz-Schreiber, Nr. 10, S. 30.  
Cornell, 1925, Kat. Nr. 49, S. 59-61, 110, 182, 235.  
G. Schmidt, 1959, S. 103.  
Ch. Ziegler, 1974, passim.  
E. Rothe, Das Kirchenjahr. Wort und Bild im Dienst des Glaubens, Berlin 1956, mit Abb.  
P. Frankl, Dt. GM. Der Mr. d. Speculumfensters von 1480 in der Münchner Frauenkirche, Berlin 1932.  
H. Zirnbauer, Ulrich Schreier ...  
H. Friedemann-Soller, Die Mü. Handschriften der BP, Erfurt 1921, München 1927 (Diss. Bonn).  
H.v.d. Gabelentz, 1912.  
H. Brandt, Die Anfänge d. dt. Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jh., Straßburg 1912.  
F. Eichler, Die dt. Bibel des Erasmus Stratter in der UB Graz..., Leipzig 1908.  
H. Detzel, Christl. Iko. Ein Handbuch zum Verständnis der christl. Kunst, Bd. 1.2., Freiburg 1894-96.  
J. Strzygowski, Iko. der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christl. Kunst, München 1885.  
Laib-Schwarz, 1892, S. 6 (Mit Nach-Z. Verkü.).  
B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayr. Mal. d. 15. Jhs., München 1895, S. 52 ff.  
E. Pezet, Katalog der dt. Handschriften, S. 287/88 (ausführl. Beschreibung).  
B. Haendke, Berthold Furtmayr, Diss. München 1885. Schmarsow, 1905, S. 341 ff. RDK IV: Ecce Homo (Abb.).

London I

London British Museum Add. Ms. 15249

1. Viertel 15. Jh.?, süddeutsch?

(Cornell: Mi. 15. Jh., Tf. 54 (Handwaschung) fol. 13<sup>r</sup>)

Pergament, 24 fols. (Lagen, Maße?)

Neuer Ledereinband.

46 Gruppen, lat. Text, pro Gruppe eine Seite,  
von fol. 1<sup>v</sup>-24<sup>r</sup>.

Kolorierte Federzeichnungen. Das Seitenschema als  
"Wurzel Jesse" ausgebildet. Unter den Farben grün vor-  
herrschend.

fol. 1<sup>r</sup>: Arma Christi, 2 Engel mit Passionsgeräten  
und drei kleinere Wappenschilder (identifizierbar?  
Text?)

Reihenfolge der Gruppen entspricht Wolf III und BP W.-F.  
Abendmahl und Fußwaschung fehlen (fehlendes fol.?).

BP beginnt auf verso-Seite. Propheten meist entsprechend  
München a. Besondere 'Typen' in Verkü. (Verkü. an Sara,  
Verkü. der Geburt Samuels) und Geburt besonders:  
(Ruth gebiert Obed, Johannesgeburt).

Schrift einheitlich. Die Personen mit dazugeschriebenen  
Namen.

Tituli von A über der Darstellung.

von t1 und 2 unter der Darstellung (entspricht  
Mü a, diff. zu Wolf III).

Lit.

Cornell 1925, Kat. Nr. 45, S. 8, 14 ff. 107, 182 ff.

München a

München BSB, clm 28131

Süddt. (bayr.?) um die Mitte d. 15. Jhs.

Dünnes Pergament, 24 fols., 26 x 35 cm.

Neuer Einband der BSB Mü. Nov. 1963 (Rest Nr. 2661)

Dickes Pergament-Vorsatzblatt und Schlußblatt.

BP von fol. 1<sup>r</sup> - 24<sup>r</sup> (fol 24<sup>v</sup> leer).

Vor fol. I ein viereckiges, kleines Blatt mit Aufschrift  
von 1622 (Papier).

Einfache Federzeichnungen mit sparsamen Lavierungen  
in lichtgelb oder rötlich-grau, Inkarnate rosa, wenig  
rot: Blut, Feuer, Schwert. Wasser blau.

Text: lat. und dt. Namen und Satzanfänge rubriziert.

Sämtliche Texte lat. und deutsch (sonst nur noch in  
BP Weimar!). Der deutsche Text ist keine Übersetzung  
des lateinischen (wie in Wolf III und Cgm 155), sondern  
aus einer anderen Handschrift.

Provenienz:

nach suppl. Bde. zum Handschriften-Katalog Mü. BSB:

Gekauft aus der Gräflich Toerringschen Bibliothek

z.I. 1909 (Hechendorf, Seefeld, Ammersee, Törring)

Lit.:

- Cornell, 1925, S. 107, Nr. 46, S. 3, 8, 10, 14 ff, 59, 60, 182 ff, Tf. 50-53.  
G. Leidinger, Mitteilungen der K. Hof- und Staatsbibliothek (Handschriftenabt.) Mü. Jb. d. bild. Kst., 1909, I. S. 104.  
E. Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz- Köln 1966.  
H. Rost, Die Bibel im MA. Beitr. zur Geschichte und Bibliographie der Bibel, Augsburg 1939.  
M. Friedemann-Soller, Die Münchener Handschriften d. BP, Erfurt 1921, Diss. Bonn (um 1440/50, eine der bedeutendsten Armenbibeln des 15. Jhs.).  
H.v.d. Gabelentz, 1912.

Xyl Pfister

BP mit beweglichen Lettern aus der Druckerei Albrecht Pfisters in Bamberg.

Drei Ausgaben:

1. deutscher Text. 1462 oder Anf. 1463.  
Wolfenbüttel, Paris, Manchester.  
Gruppenfolge und Szenenauswahl entspricht Weimarer Familie. Text "wohl selbständiger Übersetzungstypus" (Cornell, S. 187. Text siehe Schramm, S. 5 ff).
2. lateinischer Text. 1463.  
München BSB, Manchester.  
Text stimmt teilweise mit Mü.-Lo. Fam., z.B. Marienkrönung, überein, teilweise mit Weimarer Familie (z.B. Verkü., Geburt).
3. deutscher Text. 1464.  
Paris, BN, koloriert.  
Die Gruppenfolge ist um die 11 für die Mü.-Lo. Familie charakteristischen Szenen vermehrt (s. Tabelle).  
Für die übrigen Szenen wurden die Holzstöcke der vorausgehenden Ausgaben verwendet.  
Es handelt sich um folgende Szenen:  
Fußwaschung, Getsemane, Anklage (Ecce Homo), Geißelung, Handwaschung, Entkleidung, Kreuzannagelung, Beweinung, Emmaus, Marientod, Jüngstes Gericht.  
"Der Text schließt sich der deutschen Übersetzung in der BP Mü a an" (Cornell). Es ist also keine Übersetzung des lateinischen Textes von Lo. I oder von Mü.a selbst.  
Zwischen Mü.a und Xyl Pfister III müssen also engere Beziehungen bestehen.  
Die Kreuzigung der Ausgabe I und II ist weggelassen, die Antitypen der Verkündigung und der Geburt sind entsprechend der Besonderheit der Mü.-Lo. Fam. ausgetauscht.

Lit.:

- A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 1. Die Drucke von Albrecht Pfister in Bamberg, Leipzig 1922, Abb. 167-268 (I,II), 269-305 (III).

Cornell, 1925, S. 186 ff., S. 6, 183.

A. Hind, 1935, S. 277 f.

G. Zedler, Die Bamberger Pfisterdrucke, Veröff. der Gutenberg-Gesellschaft, X u. XI, Mainz 1911, S. 20 ff, 76.

Cgm 3974

München, BSB, cgm 3974.

süddeutsch, dat. 1446, BP nicht ill.

Papier, 270 fols. (Lagen, Maße?)

Alter Einband.

Enthält außer BP: SHS, Salomo und Marcolfus, beide illustriert, Defensorium Mariae Virginis (!) (ill.) u.a. BP auf fol. 250-270 (siehe A. Goldschmidt 1947). 48 Gruppen ohne Bilder. Oft Hinweise auf entsprechende Illustrationen des SHS desselben Bandes. Oft doppelte t1 und 2, weil die BP auf der Weimarer und der Mü.-Lo. Familie basiert.

Text entspr. Mü.-Lo. Fam., im allgemeinen lat. u. deutsch, in einigen Lektionen nur lat.

Fol. 250<sup>r</sup>: ein nicht-typologisches Vorspiel: Engelsturz, Erschaffung Adams und Evas, Vermählung Adams und Evas, Verbot des Baumes, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Arbeit der ersten Eltern nach der Vertreibung (entspricht dem Vorspann des SHS!).

Fol. 270<sup>r</sup>: Jüngstes Gericht. Dritte Lektion aus d. NT (Matth. 25,35). Dazu langer deutscher Text, entspr. deutscher erzählender Typ (Historienbibel-Typ).

Fol. 270<sup>v</sup>: 1446 in die Sancti Ottmari confessoris.

Lit.:

H. Cornell, 1925, S. 109.

clm 18255

München BSB clm 18255.

deutsch, 15. Jh., nicht illustrierte BP.

Papier

Alter Einband

BP auf fol. 110-115. 19 Gruppen ohne Bilder. Unvollendet.

Text: lat. Bei Verkü. und Geburt außer t1 u. 2 der Mü.-Lo. Familie auch die für die übrigen Armenbibeln gewöhnlichen t1 u. 2. Gruppenfolge siehe Tabelle.

Fol. 111, unten auf der Seite: Liber figurarum veteris et novi testamenti incompletus (spätere Hand). Nach fol. 115 Platz für nicht zustandegekommene Fort-

setzung.

Lit.:

Cornell, 1925, Kat. Nr. 48, S. 109.

Clm 3003

München BSB, clm 3003

bayr., um 1420/30?

Pergament, 48 fols.

Prolog, SHS cap, I, III, VI-XLV, c. IV und V fehlen.

Am Schluß Inhaltsverzeichnis, gefolgt von einem Traktat über Tugenden und Laster.

Miniaturen in kräftigen Farben.

Breitenbach S. 12 (Nr. 70): Die den Bildern beigefügten Prophetenfiguren samt ihren Sprüchen entstammen einer BP, die - wie ihre Anordnung und Szenenauswahl beweisen - zur sog. Mü.-Lo. Gruppe gehört".

"Wo dem Antitypus vier Propheten zugeordnet sind, steht dieses auf der Seite allein, während sich die jeweils folgende Seite in drei Antitypen (Typen!) teilt.

Provenienz: Aus Kloster St. Nikolaus, Andechs.

Auf Grund des Wappens in der Darstellung in c. XXXVIII, 1 gehörte die Handschrift urspr. einem Mitglied der Fam. von Venningen, wahrsch. Dieter von V., Domherr zu Würzburg, der 1439 starb.

Lit.:

Cornell, 1925, S. 164

Lutz-Pedrize, 1909, S. 208, Nr. 70, Tf. 98.

Breitenbach, 1930, S. 12 f.

BESCHREIBUNG DER MÜNCHEN-LONDONER FAMILIE DER BP

Cornell nennt drei Hauptmerkmale, welche die Mü.-Lo. Familie von den übrigen BP-Familien unterscheidet:<sup>9)</sup>

1. Abweichende Typen bei einigen Szenen (z.B. Verkündigung).
2. Einfügung neuer Bildgruppen, fast ausschließlich der Passionsgeschichte (Prozeß Jesu).

Die vollständigen Exemplare dieser Familie enthalten 48 Bildgruppen.

3. Seitenschema: Hauptbild (Antitypus) oben, zwei Vorbilder unten.

Über die im Vergleich zur BP-Tradition abweichenden Szenen, fehlende Bildgruppen einzelner Handschriften und neu hinzugefügte Bildgruppen gibt die Aufstellung S. Aufschluß (siehe auch Cornells Tabelle V).

Die Reihenfolge der Bildgruppen ist gegenüber Cornells Tabelle V in 2 Punkten korrigiert:

1. 'Verschwörung' und 'Verkauf' sind nach den drei Gruppen Abendmahl, Fußwaschung und Ölberg eingereiht, was der Gruppenfolge der älteren Handschriften entspricht, d.h. Wolf III, London I (Abendmahl und Fußwaschung fehlt), BP W.-F., cgm 155<sup>10)</sup>.
2. Die Händewaschung ist vor der Geißelung eingereiht, was Wolf III, Lo. I, cgm 155<sup>11)</sup> und der BP W.-F. entspricht.

Bezüglich der BP W.-F. nennt Cornell die ursprüngliche Reihenfolge der Bildgruppen, wahrscheinlich nach der Aufstellung von Dodgson (1906), ohne den heutigen Bindefehler.

Nur cgm 155 und Mü a haben die Vertauschung der acht Gruppen zwischen 'Darbringung' und 'Lazarus' gemeinsam.<sup>12)</sup>

Innerhalb der Mü.-Lo. Familie sind nur drei echte thematische Abweichungen festzustellen:

A. 'Taufe', t1:

Wolf III, Lo. I, (BP W.-F. mißverstanden)  
gleichzeitige, obwohl vom Bibeltext her nicht zugehörige Darstellung

- der Kundschafter (Num. XIII, 24) und
- Naamans Reinigung vom Aussatz (4 Reg. V, 14)

cgm 155 (und Xyl Pfister):

- nur Kundschafter

München a:

- nur Naaman

- B. Statt 'Kreuzabnahme' wird in München a (und Xyl Pfister)<sup>13)</sup> die traditionelle 'Seitenwunde' dargestellt.

C. In 'Jünger', t2, ist in München a die Rückkehr des jungen Tobias durch die traditionelle 'Rückkehr des verlorenen Sohnes' ersetzt. In Xyl Pfister III ist die Bildgruppe der ersten zwei Ausgaben beibehalten.

#### Text

Die Tituli sind außer bei den abweichenden oder neu eingeführten Szenen auch bei der Marienkrönung neuartig.<sup>14)</sup>

Nach Cornell zeigen die Prophetensprüche ebenfalls Abweichungen, eine sowohl für die Mü.-Lo. wie die "westliche Familie charakteristische Erscheinung".<sup>15)</sup>

#### Szenenauswahl - Gruppenfolge

##### Verhältnis zu früheren BP-Familien

Wie schon Cornell feststellte, zeigt die Mü.-Lo. Familie in der Auswahl von Szenen, die im vorhergehenden BP-Material gewöhnlich nicht vorkommen, die meisten Berührungspunkte mit gewissen Handschriften der bayrischen Familie, die nach G. Schmidt<sup>16)</sup> zur Unterfamilie Benediktbeuren gehören.

Folgende Gruppen und deren Tituli und Szenen sind gemeinsam:

- Fußwaschung
- Ölberg
- Geißelung

Die Handschrift 'Benediktbeuren' bringt bei der Geißelung allerdings abweichende Type.<sup>17)</sup>

Das 'Jüngste Gericht' stellt eine für das spätere 14. Jh. übliche Erweiterung dar, wie u.a. die Handschriften 'Weimar' und 'Metten' (1414) zeigen,<sup>18)</sup> mit der Unterfam. Kremsmünster (Österr. Fam.) hat die Mü.-Lo. Familie aber auch die Typen gemeinsam. Der Text ist jedoch, was die Tituli betrifft, so abweichend, daß - wie Cornell schreibt - "man kaum anzunehmen wagt, die Szene sei von dort übernommen worden."<sup>19)</sup>

Auffallend sind allerdings die mehrfachen Übereinstimmungen mit Cgm 20. Eine nähere Abhängigkeit läßt sich aber nicht nachweisen, da cgm 20 (außer bei der 'Kreuzigung') keine Tituli hat.

In cgm 20 kommt sowohl die 'Seitenwunde' mit dem üblichen Typen vor wie die 'Kreuzabnahme' mit neuen Typen (t1: Gesetz des Moses v.d. Kreuzigung und dem Begräbnis der zum Tod verurteilten. t2: Der Leichnam Sauls).

In der Handschrift 'Konstanz' (Ö. Fam., Unterfam. Konstanz) sind wie in der Mü.-Lo. Familie zwei Antitypen unter Beibehalten der Typen verändert: statt 'Dornenkrönung' (A): Verspottung; statt 'Seitenwunde' (A): Kreuzabnahme.<sup>20)</sup> Also für das SHS charakteristische Szenen (s.u.).

Die Unterfamilie St. Florian bringt statt der üblichen 'Marienkrönung' den 'Marientod', aber die für die 'Marienkrönung' üblichen Typen. Ein Zusammenhang ist also nicht anzunehmen.

#### Verhältnis zum SHS in der Szenenauswahl

Ein wesentliches Charakteristikum der Gruppenfolge der Mü.-Lo. Familie ist die Betonung der Passion Christi. Vor allem der 'Prozeß Jesu' wird mit nicht weniger als sieben Szenen geschildert, gegenüber zwei traditionellen Bildgruppen zu diesem Thema: 'Christus vor Pilatus' und 'Dornenkrönung'. Cornell stellt fest, daß diese Tendenz innerhalb der typologischen Zyklen auch im SHS auftritt.<sup>21)</sup> Er will aber keinen Einfluß des SHS auf die Gestaltung der Mü.-Lo. Familie annehmen, weil in den neu eingeführten christologischen Szenen der München-Londoner Familie, die auch im SHS vorkommen, in keinem Fall auch die Typen gemeinsam sind (außer 'Verspottung', t1: Noa).

Einige Anhaltspunkte deuten aber darauf hin, daß zwischen SHS und München-Londoner Familie dennoch ein näherer Zusammenhang besteht.

Die 'Verspottung Christi' kommt in den typologischen Zyklen des 14. Jhs. gewöhnlich nicht vor.<sup>22)</sup> Im SHS erscheint diese Szene aber gleich zweimal. Außerdem ist die 'Dornenkränung' ebenfalls als 'Verspottung' ausgebildet (Giotto!). Diese Ausführlichkeit ist nicht zufällig. "Veranlassung hierzu bot der Text, der die Passion Christi zwischen der Gefangennahme und der Kreuztragung sehr ausführlich behandelt."<sup>23)</sup> In den Specula des 15. Jhs. wird die Szenenfolge zum Prozeß Jesu noch erweitert und schließlich auch 'Christus vor Annas' und 'Christus vor Herodes' eingefügt,<sup>24)</sup> also Szenen, die bisher als Teil eines typologischen Zyklus nur in der München-Londoner Familie bekannt waren.

Die Kreuzannagelung dürfte ebenfalls dem SHS entnommen sein, zumal auch beide "Typen" (t1 u. 2) auf das SHS zurückgreifen (s.S.64 ).

Die 'Kreuzabnahme' ist in typologischen Zyklen des 14. Jhs. ebenfalls nur als außergewöhnliche Darstellung bekannt, während sie im SHS zur normalen Gruppenfolge gehört.<sup>25)</sup>

Ikonographische Merkmale machen wahrscheinlich, daß zwei weitere Antitypen der München-Londoner Familie in ihrer Gestaltung vom SHS beeinflusst sind:

1. 'Götzensturz' als 'Hl. Familie bei der Arbeit' (siehe S. ).
2. In den Armenbibeln des 14. Jhs. wird die 'Versuchung' Christi durchwegs so dargestellt, daß Christus und der Teufel sich in einer Szene gegenüberstehen,<sup>26)</sup> während in der Mü.-Lo. Familie wie im SHS alle drei Versuchungsszenen zu einem Bildkomplex zusammengefügt sind.<sup>27)</sup>

Auch eine Reihe von Typen, die in den bekannten typologischen Zyklen des 14. Jhs. außer im SHS gewöhnlich nicht vorkommen, machen den Einfluß des SHS auf die München-Londoner Familie der BP wahrscheinlich:

'Taufe', t2:

In Wolf III, London I und der BP W.-F. ist gleichzeitig mit den Kundschaftern Naaman dargestellt, der sich durch ein Bad vom Aussatz befreit. In München a ist sogar ausschließlich Naaman dargestellt<sup>28)</sup>

'Jesus vor Herodes', t2 (Verhöhnung der Gesandten Davids durch die Ammoniter)<sup>29)</sup> SHS: 'Dornenkrönung', 4.<sup>30)</sup>

'Kreuzannagelung', t2:

Arche Noas (Taube mit Ölweig, und Rabe, der an einem Kadaver hackt). SHS: Prolog, Kap. II, 4.<sup>31)</sup>

'Kreuzannagelung' t2:

Jakobs Traum. SHS: 'Himmelfahrt Christi', 3.<sup>32)</sup>

'Marientod', t1:

David überführt die Bundeslade. SHS: 'Marienkrönung', 2.<sup>33)</sup>

'Marientod', t2:

Abigail kommt zu David. SHS: 'Maria bittet für die Predigermönche', 2.<sup>34)</sup>

Obwohl die genannten Szenen sehr wahrscheinlich dem SHS entnommen sind, lassen sich die Neubildungen der München-Londoner Familie der BP nicht allein mit dem Einfluß des SHS erklären. Die folgenden der neu eingeführten Szenen kommen in den typologischen Zyklen des 14. Jhs. gewöhnlich nur in der Concordantia Caritatis (CC) des Ulrich von Lilienfeld vor.<sup>35)</sup>

Antitypen:

'Christus vor Herodes': CC, Gr. 86<sup>36)</sup>

'Kreuztragung II' (Abschied): CC, Gr. 90.

'Entkleidung': CC Gr. 91.

'Emmaus': CC Gr. 103.

Vollständig identisch mit der CC u.a. ist die Gruppe 'Verkündigung' der Mü.-Lo.-Familie der BP.<sup>37)</sup>

Typen:

Von zwei der oben genannten christologischen Szenen wurden auch die 'Typen' der CC verwendet; Allerdings mit einer Ausnahme bei anderen christologischen Szenen.

'Dornenkrönung', t2 (David vor König Achis):

CC: 'Christus vor Herodes', t2 (s.o.)

'Dornenkrönung', t1 (Blendung Samsons):

CC: 'Christus vor Pilatus', t2 (Gr. 88).

'Kreuztragung II' (Abschied), t1 (Klage um Jephthas Tochter):

CC: derselbe Antitypus wie BP Mü.-Lo. (Gr. 90)  
(s.o.!) <sup>\*</sup>

'Beweinung', t1 (Klage über Josias):

CC: 'Klage der Weiber' (entspr. BP Mü.-Lo. Abschied?)

'Emmaus', t1 (Jacob bringt Issaac Speise):

(t2: Tobias und der Engel)

CC: 'Erscheinung Christi am See Tiberias', Gr. 105  
t1 und 2.

'Kreuztragung II', t1: David und Jonathan nehmen Abschied:

CC: 'Liebet ihr mich, so haltet meine Gebote'  
Gr. 119, t1.

'Entkleidung', t1 (David tanzt vor der Bundeslade):

CC: 'Vom Hl. Geist', t2. Gr. 112.

Die Texte sind aber einschließlich der Tituli verschieden. Cornell, der auf drei der Gemeinsamkeiten in der Szenenauswahl mit der CC bereits hingewiesen hat, <sup>38)</sup> bemerkt mit Recht: "Eine Quelle, die allein die Neubildungen des München-Londoner Typus vollständig erklären könnte, gibt es meines Wissens nicht." <sup>39)</sup>

Er sieht in den "typologischen Traditionen, die vor allem auf bayrischem Gebiet im 14. Jh. so heimisch waren", die Wurzel der Neubildungen der München-Londoner Familie. <sup>40)</sup>

Die neuen Gruppen wurden jedenfalls aus verschiedenen Quellen zusammengestellt, wobei der engere Zusam-

menhang mit dem SHS bisher nicht bekannt war. Vor allem die auf den 'Prozeß Jesu' konzentrierte Konzeption der München-Londoner Familie ist wohl ohne den Einfluß des SHS nicht denkbar.

#### Filiationen innerhalb der München-Londoner Familie

Eigentümlichkeiten in Gruppenfolge, Text, Ikonographie und Seitenschema der verschiedenen Handschriften der Mü.-Lo. Familie der BP lassen verschiedene Filiationsstränge erkennen. Aus ihnen läßt sich eine Vorstellung über die Zahl der ursprünglich existierenden Exemplare gewinnen. Sie geben auch einigen Aufschluß über das chronologische Verhältnis der einzelnen Handschriften und ihre Herkunft und führen zum Verständnis der ikonographischen Besonderheiten und anderen Varianten und deren Herkunft.

#### Gruppenfolge

Daß 'Verschwörung' und 'Verkauf' vor der Gruppe 'Abendmahl' eingeordnet ist und 'Händewaschung' nach 'Dornenkrönung' und 'Geißelung' (statt vorher), ist charakteristisch für cgm 3974 (dat. 1446, nicht ill.), München a und die zweite deutsche Ausgabe von Pfisters Holzschnitt-BP (Bamberg 1464), also der spätesten bekannten Exemplare dieser BP-Familie.

München a und die frühere BP cgm 155 haben die Vertauschungen der Szenen zwischen 'Darbringung' und 'Lazarus', die vielleicht durch zweimaliges Überblättern des Kopisten entstanden sind, gemeinsam.

In der BP cgm 155 sind die beiden Gruppen 'Christus vor Herodes' und 'Urteil des Pilatus' vor der 'Verspottung' angeordnet.

Bemerkenswert ist, daß die beiden frühesten Handschriften, Wolf III und London I, auf der verso-Seite beginnen (bzw. begonnen haben), also hierin der ursprünglichen Anordnung folgen, obwohl keine Gruppen-

vierheiten im Sinne G. Schmidts gegeben waren.<sup>41)</sup>

### Text

Bezüglich des Textes lassen sich ohne weiteres nur die lateinischen Ausgaben vergleichen, weil die kritische Ausgabe der lat. Tituli durch Cornell vorliegt.<sup>42)</sup> Die in Dialekt und Diktion unterschiedlichen deutschen Texte zu vergleichen, wäre eine eigene philologische Arbeit.

Der Vergleich der lat. Tituli der Handschrift London I cgm 3974 und München a ergibt folgendes:<sup>43)</sup>

Offensichtlich ist der Zusammenhang von London I und cgm 3974. Diese beiden Handschriften bringen eine Reihe von Tituli, vor allem in den für die München-Londoner Familie charakteristischen Szenen, die sich von den Tituli der Handschrift München a mit cgm 3974 nur dann gemeinsame Tituli, wenn cgm 3974 mehrere Varianten bringt.<sup>45)</sup> Zudem zeigen die Tituli in München a häufig kleinere Abweichungen. Die Tituli der Handschrift London I bringen wenig 'individuelle' Besonderheiten, es handelt sich meist nur um Abweichungen in einzelne Wörter oder Silben. In drei Fällen bringt London I zwei Tituli für eine Szene.<sup>46)</sup> Auffallend häufig stimmen die zweiten Verse von cgm 3974 mit der BP Rom, einer Deszendenz der Weimarer Familie, überein.<sup>47)</sup>

### Ikonographie

Die fünf bekannten illustrierten Handschriften der München-Londoner Familie sind in ihrer ikonographischen Konzeption nicht durchgehend einheitlich. Wenn auch nicht so tiefgreifende Veränderungen (von den frühen Handschriften Wolf III und London I bis zur Xyl-Ausgabe) wie in den Gestaltungsprinzipien vorliegen, so sind doch eine Vielfalt von ikonographischen Besonderheiten und Abweichungen zu beobachten, welche die mittels Untersuchung von Gruppenfolge und Text gewonnen Ergebnisse noch verkomplizieren und deutlich machen, welche große Zahl von Handschriften allein dieser BP-

Familie existiert haben müssen und wie sehr die Darstellungen innerhalb der wenigen Jahrzehnte der ersten Hälfte des 15. Jhs. dem gestaltenden Eingriff der Zeichner unterworfen waren. Freilich fällt die Unterscheidung zwischen ikonographischem Wandel und künstlerischer Erneuerung oft nicht leicht.

Wolf III/W.-F.

Trotz tiefgreifender stilistischer Unterschiede finden sich eine Vielfalt von ikonographischen Besonderheiten der BP Wolf III in der BR W.-F. wieder.<sup>48)</sup> Innerhalb der München-Londoner Familie muß also zwischen diesen beiden Handschriften ein besonders enger Zusammenhang bestehen. Allerdings zeigt ein näherer ikonographischer Vergleich der einzelnen Handschriften der München-Londoner Familie, daß Wolf III nicht zu dem Kreis von Handschriften dieser BP-Familien gehören kann, die unmittelbar dem Erfinder der Kompositionen der BP W.-F. als Vorlage gedient haben.<sup>49)</sup> Viele Zwischenstufen sind vorauszusetzen. Und die Vielfalt der ikonographischen Beziehungen zwischen den einzelnen bekannten Handschriften der München-Londoner Familie beweist auch, daß sehr viele dieser Handschriften existiert haben müssen und daß die erhaltenen Handschriften eine eher zufällige 'Auswahl' aus einem offenbar sehr verästelten Filiationsgefüge darstellt. Wenn es auch kaum zu gelingen scheint, einen faktengerechten 'Stammbaum' der einzelnen Handschriften aufzustellen, wie das G. Schmidt für die Armenbibel-Familien des 14. Jhs. getan hat, so lassen sich doch ikonographische Beziehungen nennen, die einen kleinen Einblick in das Filiationsgefüge erlauben.

Wolf III/W.-F.  
Mü.a

Eine ganze Reihe der Wolf III und der BP W.-F. gemeinsamen ikonographischen Besonderheiten finden sich auch in der späteren Handschrift München a wieder.<sup>50)</sup> Darüber hinaus hat die BP W.-F. mit der BP

München a auch spezielle, in der BP Wolf III noch nicht vorkommende ikonographische und motivische Gemeinsamkeiten.<sup>51)</sup>

Dennoch kann man daraus nicht auf eine direkte Abhängigkeit der BP München a von der BP W.-F. schließen, weil Wolf III und München a besondere ikonographische Übereinstimmungen aufweisen, die nicht in der BP W.-F. auftauchen.<sup>52)</sup>

Wolf III/Mü.  
a

Die neu hinzugefügten Szenen von Pfisters zweiter deutscher Ausgabe (Xyl Pfister III) nehmen diese Besonderheiten in drei Fällen wieder auf. Wolf III, München a und Xyl Pfister III stellen also eine eigene Filiation dar, wobei zwischen München a und Xyl Pfister III keine besonderen Übereinstimmungen bestehen, eine direkte Abhängigkeit also auch hier ausgeschlossen ist.

Wolf III/Mü.  
a/Xyl PfIII

Mit den zwei chronologisch ältesten Handschriften der München-Löndoner Familie, Wolf III und London I, hat die BP W.-F. einige wenige ikonographische Motive gemeinsam, die in den Armenbibeln cgm 155 und München a entweder im narrativen Sinn verändert oder auf die traditionelle Ikonographie zurückgeführt wurden.<sup>53)</sup>

Wolf III/  
LoI/BP W.-F.

Wenn man bedenkt, daß in Wolf III und London I, wenn überhaupt, nur solche ikonographischen Besonderheiten übereinstimmen, die mit dem Beibehalten eines öfteren und üblichen ikonographischen Schemas erklärbar sind<sup>54)</sup> - sie also in keinem spezifischen ikonographischen Zusammenhang zueinander stehen - ist der besondere Zusammenhang zwischen diesen und der BP W.-F. wohl so zu deuten, daß der Erfinder der Zeichnungen der BP W.-F. auf ein eher älteres oder jedenfalls die ursprünglichen ikonographischen Formen bewahrendes Exemplar der Mü.-Lo. Familie zurückgegriffen hat.

WolfIII/  
Lo I

Dem gegenüber läßt sich kein spezifischer ikonographischer Zusammenhang der beiden Armenbibeln Wolf III und London I mit der BP cgm 155 nachweisen.<sup>55)</sup>

Wolf III/  
LoI/cgm155

Trotz der mittelbaren Abhängigkeit der BP W.-F. von der BP Wolf III sind eine Reihe von 'Abweichungen' festzu-

stellen. Zumeist sind diese auf die künstlerische Erneuerung des gegebenen ikonographischen Vorwurfs zurückzuführen. Eine kleine Anzahl von Merkmalen zeigen aber auch den besonderen Zusammenhang der BP W.-F. mit der von den Armenbibeln London I und cgm 155 vertretenen Filiation.

LoI/W.-F./  
Cgm 155

Die der BP London I und der BP W.-F. gemeinsamen Besonderheiten finden sich immer auch in der BP cgm 155.<sup>56)</sup>

LoI/cgm 155

Mit der BP London I verbinden die BP cgm 155 außerdem eine ganze Reihe besonderer Motive, die sich allerdings fast ausnahmslos als ein Festhalten an älteren ikonographischen Schemata erklären lassen.<sup>57)</sup>

Darüber hinaus weist die BP cgm 155 einige Neubildungen des Bildvorwurfs auf.<sup>58)</sup>

Da die ikonographischen Zusammenhänge der BP W.-F. mit den beiden Armenbibeln London I und cgm 155 nicht sehr dicht sind, könnte man glauben, daß damit zwei wesentliche Filiationen innerhalb der Mü.-Lo. Familie klarer geworden sind, nämlich auf der einen Seite die Armenbibeln Wolf III, Weigel-Felix, München a und Xyl Pfister III, auf der anderen London I und cgm 155.

W.-F/cgm 155

So erscheint es überraschend, daß die Armenbibeln W.-F. und cgm 155 einige motivische Übereinstimmungen aufweisen, die einen relativ unvermittelten Zusammenhang der beiden Handschriften wahrscheinlich machen.<sup>59)</sup>

BP 25 Der thronende Herodes in der BP cgm 155 z.B. entspricht  
T 73 bis in alle charakteristischen Einzelheiten wie die Form der Krone, Haltung der Figur und die übereinandergeschlagenen weggestreckten Finger der das Szepter haltenden Hand dem Antiochus im ersten 'Typus' der selben Bildgruppe der BP W.-F. Fast 'wörtlich', allerdings seitenverkehrt, ist der Herodes in der BP W.-F. (25, A) für den Salomon im zweiten 'Typus' der Epiphanie in der BP cgm 155 (3, t2) übernommen.

Dieses Beispiel zeigt auch in der Art, wie die Thronarchitektur in der BP cgm 155 verkürzt wiedergegeben ist, daß die Komposition der BP W.-F. die Vor-

aussetzung für jene in der BP cgm 155 sein muß, die BP cgm 155 also jedenfalls später zu datieren ist als die BP W.-F.

W.-F/cgm 155/  
Mü. a

Ikonographische Besonderheiten, die nur den späteren Armenbibeln W.-F., cgm 155 und München a gemeinsam sind, wie etwa das Vorzeiten des Gewandes durch den Engel im Antitypus 'Frauen am Grabe' oder die Auferstehung Christi durch das geschlossene Grab, finden sich auch in der ersten deutschen Ausgabe von Pfisters Holzschnitt-BP, das sich in Szenenauswahl und Text der Weimarer Familie anschließt.<sup>60)</sup> Diese Gemeinsamkeiten sind also eher auf zeitübliche ikonographische Formeln zurückzuführen und sprechen nicht für einen näheren Zusammenhang aller drei späteren Armenbibeln.

DAS SEITENSHEMA DER BP W.-F. IM RAHMEN STRUKTURELLER  
VERÄNDERUNGEN DER ARMENBIBELN

A) Strukturelle Veränderungen der Armenbibeln

Die im einzelnen sehr verschiedenartigen Veränderungen lassen insgesamt eine gemeinsame Tendenz erkennen, nämlich die Auflösung des strengen typologischen Systems des Urexemplars und dessen ästhetischen Äquivalents, v.a. des streng zentral angeordneten Seitenschemas.

Schon im 2. Viertel des 14. Jhs. wird das System der Gruppenvierheiten, das den Beginn der BP auf einer Versoseite bedingte, aufgegeben zu Gunsten einer linearen Abfolge der christologischen Szenen.<sup>1)</sup> Noch vor der Mitte des 14. Jhs. wird bereits für eine Bildgruppe eine ganze Seite verwendet. Die ursprünglich großformatige BP mit ihrem 2-Gruppenschema konnte nun als kleineres, damit billigeres und handlicheres Buch gestaltet werden.<sup>2)</sup> Simultane Übersetzungen ins Deutsche - sei es nur der Lektionen und Prophetensprüche, oder dann des gesamten Textes<sup>3)</sup> - zeigen an, daß die BP nicht mehr ausschließlich für einen geistlichen Leserkreis bestimmt war, sondern sich nun auch direkt an ein Laienpublik wandte.<sup>4)</sup> Bereits im 14. Jh. wurde auch ein BP-Typus geschaffen, Cornells "deutscher erzählender Typus" oder "Historienbibel-Typus", der auf den lateinischen Text ganz verzichtet und nur noch einen sehr ausführlichen deutschen Text bringt<sup>5)</sup> Damit verschiebt sich auch das Verhältnis von Wort und Bild, aus der BP wird eine Art Historienbibel mit eingestreuten Illustrationsgruppen.<sup>6)</sup> Diese Tendenz - d.h. der Vorrang des Wortes vor dem Bild - ist auch in der Konzeption des SHS zu bemerken.<sup>7)</sup> Dem sich erweiternden und sich auch klassenmäßig verschiebenden Leserkreis konnte schließlich mit dem Blockbuch eine besonders

T 64

T 63

T 66

T 65

wohlfeile Ausgabe der BP angeboten werden. Gleichzeitig waren mit dem Blockbuch mehr Leser zu gewinnen.

Wo die erste Blockbuchausgabe entstanden ist, konnte noch nicht eindeutig geklärt werden, nach Musper in den nördlichen Niederlanden (Haarlem), um 1430-40.<sup>8)</sup> Mit dem "westlichen Typus" Cornells und dessen erster bekannter Handschrift, Kings V, (holl., um 1400)<sup>9)</sup> und den daraus hervorgehenden Blockbüchern ist auch zum ersten Mal die Ausbreitung der BP über das deutsche Sprachgebiet hinaus nachweisbar. Interessanterweise stammt die erste bekannte deutsche Übersetzung der ursprünglich lateinischen Blockbuchausgabe erst aus dem Jahre 1470.<sup>10)</sup>

Schon in einer Handschrift der bayrischen Familie (Unterfamilie Benediktbeuren) aus dem 1. Viertel des 14. Jhs. (Clm 23425) ist bereits jene Tendenz zur Vermehrung der Gruppenanzahl, vor allem um Szenen der Passion und des Weltgerichts zu beobachten, die in 50-blättriger Blockbuch-Ausgabe gipfelt.<sup>11)</sup>

Das wichtigste Charakteristikum der BP in ihrer Urfassung ist ihre optisch sinnfällige Systematik, ihre auf die Typologie bezogene Anschaulichkeit. Wenn auch die wichtige Frage nach dem Aussehen der Bildanordnung des Urexemplars noch nicht eindeutig beantwortet werden konnte - nämlich, ob das Fünfring-Schema der Weimarer Familie oder das Arkadenschema der BP Benediktbeuren die ursprüngliche Bildanordnung genauer überliefert<sup>12)</sup> - fest steht jedenfalls die zentrale Stellung des Antitypus, um den sich die Typen und Propheten symmetrisch gruppieren, während sich die Lektionen und Tituli wie ein Rahmen um die Bildgruppe legen.<sup>13)</sup> So kann man das Seitenschema (Komplex von Bild und Text) geradezu als das wichtigste ästhetische Äquivalent des strengen typologischen Systems ansprechen.

Das Seitenschema wird im Lauf der Entwicklung der BP noch häufiger und weitgehender verändert als Ikono-

graphie und Gruppenfolge. An diesen Veränderungen wird also die Stellung der einzelnen Handschrift zum ursprünglichen strengen typologischen System, zur ursprünglichen Intention der BP wahrhaft sinnfällig. Die Analyse des Seitenschemas gibt gleichzeitig einen Anhaltspunkt für die entwicklungsgeschichtliche Stellung einer Handschrift.

B) Das Seitenschema der München-Londoner Familie

T 78 Das Seitenschema der Handschriften der Mü.-Lo. Familie stimmt insofern mit dem der CC des Ulrich von Lilienfeld überein, als der Antitypus mit den re. und li. seitlich gruppierten Propheten über die rechteckigen Felder der Typen geordnet ist. Cornell vermutet deshalb wohl zu Recht den Einfluß der CC (zw. 1351-58) auf die Gestaltung des Seitenschemas der Mü.-Lo. Fam., zumal eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten in der Szenenauswahl bestehen.<sup>14)</sup> In den früheren Handschriften der CC sind allerdings der Antitypus und die Prophetenbüsten Medaillons einbeschrieben,<sup>15)</sup> während in der Mü.-Lo. Fam. trotz starker Unterschiede zwischen den einzelnen Handschriften der Antitypus im Prinzip die gleiche Flächenform einnimmt und auch maßstäblich gleich ist wie die Typen, die drei Szenen also quasi gleichberechtigt nebeneinander gestellt sind. Aus der Medaillonform des Antitypus der CC läßt sich vielleicht auch die oben halbrund geschlossene Form des Antitypus von Wolf III erklären.

T 64 Die von G. Schmidt bereits apostrophierte und beschriebene Auflösung der zentralistischen Bildanordnung der frühen Armenbibeln zu Gunsten eines "gleichberechtigten" Nebeneinanders von christologischen und typologischen Szenen und einer Autonomisierung der Einzelbilder ist in den erhaltenen BP-Handschriften seit dem 2. Viertel d. 14. Jhs. zu beobachten.<sup>16)</sup> Sehr bald wird damit auch die Medaillonform für den Antitypus aufgegeben und ersetzt durch rechteckige Bildfelder,

die denen der Typen größenmäßig entweder entsprechen oder sie sogar übertreffen.<sup>17)</sup>

T 54 Dieses "gleichberechtigte" Nebeneinander der Bilder, diese Funktion der Bilder als 'autonome' illustrative Beigabe des Textes, findet sich bereits voll ausgeprägt - und das wurde bisher noch nicht gesehen - im SHS. Im SHS wird überhaupt nicht versucht, mittels einer bestimmten Flächenordnung eine anschaulich wertende Beziehung zwischen den einzelnen Szenen herbeizuführen. Da in der Struktur des SHS auch der Vorrang des Textes vor der Anschaulichkeit des Bildes angelegt ist, während sich dies in der BP erst im Lauf der Entwicklung herausbildet, kann man wohl von einem Einfluß der Struktur des SHS auf die BP sprechen.<sup>18)</sup> das SHS erweist sich als entwicklungsgeschichtlich jünger als die BP.

Das ursprüngliche Seitenschema der BP veranschaulicht die in einer realistischen Vorstellungsweise nicht erfaßbaren und nur innerhalb eines abstrakten theologischen Denksystems hypostasierten typologischen Beziehungen als Zusammenhänge auf der Bildfläche. Je mehr nun in der Malerei des 14. Jhs. mit entsprechenden Darstellungsmitteln die dritte Dimension erfaßt wird, damit auch der Bildrahmen nicht mehr nur Teil eines abstrakten Flächengefüges bleibt, sondern auch Begrenzung oder gar Ausschnitt des Bildraums wird, um so mehr gerät das tendenziell 'autonome' Bild in Widerspruch zu der abstrakten Flächenordnung der Buchseite.<sup>19)</sup> Dieser Widerspruch führt, wie gesagt, zur weitgehenden Auflösung des ursprünglichen Seitenschemas, sofern nicht der typologische Zusammenhang "mit einem System meist architektonischer Rahmen" verdeutlicht wird, "das die ganze Gruppe einem 'Gehäuse' einschreibt".<sup>20)</sup> G. Schmidt schreibt zu diesem neuen Zusammenhang der Bilder treffend: "Ihre mehr intellektuell als visuell wahrnehmbare Analogie schafft sich im 'Gruppengehäuse' der späteren Armenbibeln ein Hilfsmittel, dem der Rang eines histo-

T 32,79  
T 75-77

rischen Symbols zukommt: Indem es die ursprünglich bloß imaginären Zusammenhänge der Gruppenelemente im pseudorealistischen Architekturgerüst vergegenständlicht, bezeugt es das Ende einer geistesgeschichtlichen Epoche, in deren abstrakter und übersinnlicher Vorstellungsweise letzten Endes auch die Typologie selbst gewurzelt hatte."<sup>21)</sup>

C) Das Seitenschema der BP W.-F.

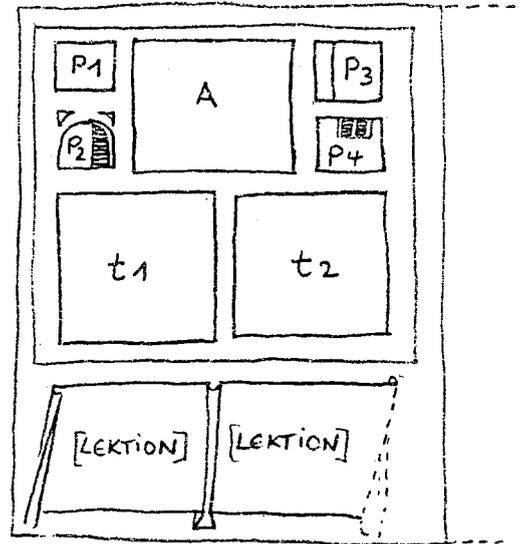
Wie in der BP Wolf III nimmt in der BP W.-F. die  
BP 49 ff Bildgruppe ein Drittel der Buchseite ein. Dennoch lassen  
sich auch über den Unterschied in der Flächenform des  
Antitypus hinaus beträchtliche Unterschiede feststellen.  
In der BP Wolf III sind von dem ursprünglichen geomet-  
(z.B.)BP66 risch strengen Seitenschema der BP eine flüchtig hin-  
gezeichnete lineare Bildbegrenzung übriggeblieben, die  
zudem wie von den bildimmanenten expressiven Bewegungs-  
energien verschoben erscheinen. Wo die Bildbegrenzung  
als "Maßstab" der linearen und damit auch szenisch re-  
levanten Bewegungsenergien und als Mittel zur Raumes-  
suggestion inhaltlich nicht unerlässlich ist, nämlich  
bei den Prophetenbüsten, wird in der BP Wolf III das  
Flächenschema überhaupt weggelassen und die Propheten-  
büsten auf die bloße Pergamentfläche gesetzt. Der Zu-  
sammenhang mit dem Antitypus ergibt sich aus der linea-  
ren Analogie der Spruchbänder zum halbrunden Abschluß  
der christologischen Szene.

Die selbe Form der Propheten-Spruchbänder findet  
sich teilweise auch noch in der BP W.-F., und zwar  
nicht nur in den retardierenden, vom "internationalen  
BP 5-8 Stil" stärker bestimmten Partien am Anfang des Buches,  
sondern auch noch bei Propheten, in deren Gestaltung  
der Realismus der Vorlage voll zur Geltung gekommen  
BP 24/37 ist (z.B. S. 37, P3/S. 24 P2). Aber die Propheten sind  
hier - wieder - in das Gruppenschema integriert. Auch  
insgesamt spielt das Gruppenschema in der BP W.-F. für

den Zusammenhang der Einzelbilder gegenüber Wolf III eine wichtigere und dazu neuartige Rolle.

Es ist folgendermaßen aufgebaut:

Einem ungefähr quadratischen Feld (das meist vom äußeren Rand zum Falz gerückt ist) sind die drei gleich großen, quadratischen Szenenfelder und die den Antitypus flankierenden Prophetenfelder so angeordnet, daß sich zwischen allen Teilen ein Rand ergibt, der wie das Rahmengerüst eines Polyptychons er-



scheint. Das Rahmengerüst ist manchmal etwas flüchtig gezeichnet und zwar, wie die vielen Überschneidungen vor allem bei den Propheten, zeigen, erst nach der Bildzeichnung. Teilweise ist der Rahmen sogar ganz weggelassen (S. 13, P4/ S. 28, A).

BP 13,23,28

BP 48

Die letzte Seite gibt eine Vorstellung davon, wie im Original der Lektionen-Teil, also das untere Drittel der Buchseite, gestaltet war. Der in der vorliegenden Kopie nirgends vom Zeichner bzw. einem Zeitgenossen ausgeführte Text sollte auf ein in der Mitte gefaltetes und an den Seiten eingeknicktes gezeichnetes Spruchband in der Art, wie es die Propheten tragen, geschrieben werden.

Bei einigen Prophetenbüsten hat sich der Zeichner nicht mit einem bloßen Rahmenstrick begnügt, sondern mit einigen Strichen angedeutet, daß mit diesem Rahmen Öffnungen, Fenster gemeint sind, die den Blick in ein Interieur bzw. eine enge Nische freigeben; z.B. Rundbogen, an welchen die Wandstärke angegeben ist (S. 33, P2 u. 3), eine Raumecke (S. 22, P2), und in

BP 22, 23

einem Fall sogar in der Projektion von der Oberkante der Fensteröffnung überschrittene rückwärtige Fenster  
BP 23 (23, P4). Solche Andeutungen tauchen aber nur sporadisch auf, und zwar vorzugsweise dort, wo in den Prophetenbüsten der Realismus der Vorlage besonders zur Geltung gebracht ist (S. 23, P4), bzw., wo offenbar eine größere Sorgfältigkeit inhaltlich notwendig erschien (Kreuzigung, S. 33, P1-3).  
BP 33

Allerdings sind diese Architekturformen nur in das Rahmensystem eingesetzt, sie greifen nicht auf die durchgehenden Rahmenbänder über. Es ist also nicht der Rahmen (das Seitenschema) als ganzes, was als reales, der Bildwirklichkeit entsprechendes architektonisches Objekt aufgefaßt wird, sondern nur die in den Rahmen eingesetzten Nischen, als deren Bewohner die Propheten erscheinen und aus denen sie wie aus Fenstern herausschauen.

Zum Verständnis dieser Beobachtung muß zunächst kurz auf die Entwicklung des architektonisch geformten Seitenschemas eingegangen werden.

Ein glücklicher Zufall hat uns jene BP erhalten, in der wahrscheinlich zum ersten Mal das ganze Seitenschema als architektonisches Gefüge dargestellt ist, das von den Figuren überschritten wird und seinerseits die Figuren überschneidet, also den selben "Realitäts"-Charakter erhält wie die Darstellungen selbst,<sup>22)</sup> die BP Tegernsee.  
T 79

In den Miniaturen des Ludwigspsalters (frz., zw. 1253 und 1270)<sup>23)</sup> haben wir frühe Beispiele für jene beginnende Verräumlichung des architektonischen Rahmens einer Bildgruppe. Im Lauf des 14. Jhs. wird diese 'Verräumlichung' des architektonischen Rahmensystems noch weiter getrieben, vor allem in der englischen Buchmalererei. Im Queen Mary Psalter z.B. (frühes 14. Jh.) bekommt das architektonische Gefüge bereits einen schreinartigen Charakter, indem es ohne besonderen Rechteckrahmen auf die Buchseite gesetzt, wenn auch in der  
T 79

Breite korrespondierend mit dem Schriftblock.<sup>24)</sup>

In den auf die Verkündigung folgenden Bildgruppen der BP Tegernsee wird - wohl aus Gründen der Ökonomie der Zeit - auf die durchgehende Architektonisierung des Seitenschemas verzichtet und die Propheten teilweise nur noch in einfache Rechteckfelder eingesetzt.

T 66 in der etwas späteren BP Cgm 20, die nach G. Schmidt aus der selben Werkstatt wie die BP Tegernsee stammt,<sup>25)</sup> ist vollends jedes architektonische Detail im Seitenschema weggelassen, mit Ausnahme des marmorierten Mittelpfostens, der die 'Typen' bzw. die Lektionentexte trennt.

Unter den erhaltenen Exemplaren der BP finden

T 78 sich erst nach 1400 wieder architektonisierte Seitenschemata. Eine Ausnahme bildet das "Wurzel Jesse-Schema" der BP Lo. I der Mü.-Lo. Familie, das recht glücklich die Idee der Genalogie des Seitenschemas der Unterfamilie St. Florian mit der Vergegenständlichung (Materialisierung) der typologischen Beziehung verbindet.<sup>26)</sup>

T 65

Ein frühes Beispiel für ein architektonisches Seitenschema im 15. Jh. stellt die süddeutsche chiroxylographische BP in Heidelberg dar, deren Vorlage aus den zwanziger Jahren des 15. Jhs. stammen dürfte.<sup>27)</sup>

T 76 Der Antitypus ist von einer Monstranz-ähnlichen Form eingefasst,<sup>28)</sup> während die 'Typen' nur von einem Dreiblattbogen oben abgeschlossen sind.

Möglicherweise gleichzeitig oder gar früher ist die von Wegener rekonstruierte Vorlage zum niederländischen Blockbuch der BP, dessen architektonisches Seitensystem auch für alle deutschen Kopien, also bis in die 70er Jahre, beibehalten wurde.<sup>29)</sup> Nach Wegener gibt die Rotulus-BP eine gute Vorstellung vom Seitenschema dieser Vorlage.

Dem Blockbuch und den mit ihm zusammenhängenden Handschriften (s. Anm. 29) gemeinsam ist, daß das gesamte Seitenschema, wie bereits in der BP Tegernsee, als architektonisches Gebilde aufgefaßt wird, wenn es auch im Blockbuch aus technischen Gründen mit einer ein-

fachen Linie eingerahmt ist.<sup>30)</sup>

T 45 Das Gruppengehäuse der BP Cgm 155 der Mü.-Lo. Fam.  
T 76, 77 dürfte wohl unter Einfluß des Rahmenschemas der Vorlage  
des Blockbuchs entstanden sein. Dafür spricht unter  
anderem die Form der Dreipaßbögen, die mit lappigen  
Krabben besetzt sind.<sup>31)</sup>

BP 33 In der BP W.-F. erinnert die Art, wie die Propheten-  
T 83 nischen in das im übrigen flache Rahmensystem eingesetzt  
sind, an den Aufbau des Genter Altars, vor allem der  
Außenseite. Freilich handelt es sich um verschiedene  
Medien, d.h. in der BP W.-F. um die Flächenorganisation  
einer Buchseite, beim GA um die reale, greifbare Kon-  
struktion eines Polyptychons. Im Genter Altar wird nicht  
mehr versucht, die Rahmenleisten in das architektoni-  
sche Gefüge der Nischenfront mit einzubeziehen und  
solcherart - wie z.B. noch in dem Altärchen von  
Chammol<sup>32)</sup> - den Zusammenhang der einzelnen Figuren  
als Sein im gemeinsamen Gehäuse zu vergegenständlichen.  
Wie im Genter Altar jede Figur in eine eigene Nische  
gestellt ist, so erscheinen in der BP W.-F. die Pro-  
pheten als Bewohner einer je autonomen Nische.

T 17 Im Genter Altar wie in der BP W.-F. drängt sich  
vom Grad der Wirklichkeitsillusion her die Frage auf,  
wo man sich den Rumpf der Prophetenbüsten vorzustellen  
habe. Die Propheten erscheinen also nicht auf Grund  
einer alten Darstellungsformel als Büste, sondern weil  
sie am Rumpf verdeckt sind.<sup>33)</sup> In beiden Werken bleibt  
diese Frage ungelöst, das alte Darstellungsschema ge-  
nügt noch dem zugrundeliegenden Vorstellungsmodus.

Der Vergleich mit dem Genter Altar bringt aller-  
dings auch prinzipielle Unterschiede zu Tage. Dies be-  
zieht sich auf die Funktion des Rahmens wie auf die  
Art des Zusammenhangs zwischen den einzelnen Darstel-  
lungen.

Die Doppelfunktion der Rahmen als Vermittlung  
und Grenze zwischen der Wirklichkeit des Betrachters

und dem illusionierten Bildraum ist im Genter Altar auf besonders 'ausgesprochene' Weise verdeutlicht: "Sie gehören der den Sinnen unmittelbar zugänglichen Wirklichkeit an, da sie Teile des großen Altaraufbaues sind, zugleich aber sind sie Bestandteile der abgebildeten Realität, denn wie werfen (in der Verkündigung) ein wenig nach links fallende Schatten auf den Boden, deren Richtung mit dem Figurenschatten im (illusionierten) Raum zusammengeht. Zu beiden Seiten der Fläche, welche die Welt des Betrachters und die Welt der Kunst trennen, vor und hinter dem Rahmen, liegt die selbe Wirklichkeit - so jedenfalls möchte van Eyck es uns glauben machen."<sup>34)</sup>

Der Zusammenhang der Figuren erscheint dementsprechend als Sein im gemeinsamen Licht und an einem vom stillstehenden Betrachter aus definierten Ort. Ortogonal aus der Bildebene heraustretende Formteile überschneiden also nicht notwendig den Rahmen. Jede Überschneidung des Rahmens ist vielmehr sorgfältig vermieden. Wenn solche Gegenstände von unten gesehen werden sollen, wie z.B. die Bücher der Propheten oder der Fuß Adams, werden sie nicht am oberen Rand angeordnet, sondern immer unten, und dann als hochgezogene Flächen in die Bildebene projiziert.

BP 33

Auf ganz andere und charakteristische Weise wird in der BP W.-F. zwischen Betrachter und Bildraum vermittelt.

Auf viel radikalere Weise als im Genter Altar wird nämlich in der BP die Grenze zwischen illusioniertem Bildraum und für den Betrachter erfaßbarer Realität verwischt: Sie wird einfach von den Raum erzeugenden Figuren und Dingen "überschritten" und zwar ständig.

Das flache Seitenschema erscheint einerseits als aus der Pergamentfläche ausgegrenzte Bezugsebene, von der aus der illusionierte Bildraum in die Tiefe bzw. über den Rahmen hinaus nach vorne, zum Betrachter hin, entwickelt ist. Der ungegenständlich gedachte, auf die Pergamentfläche bezogene Charakter des Rahmensystems

wird auch dadurch erhellt, daß Interieurs, wie bei den Prophetennischen gezeigt und auch sonst zu beobachten  
BP 42 (z.B. "Jünger", t1 und 2, S. 42), nicht unmittelbar aus dem Rahmen entwickelt sind, sondern in ihn eingesetzt.

Andererseits bekommt aber das Rahmensystem dadurch, daß es die illusionierten Figuren und Objekte überschneidet bzw. immer wieder von ihnen überschritten wird, einen Realitätsgrad, welcher der Bildwirklichkeit entspricht. Entsprechend ist der Rahmen aktiv in den Bildzusammenhang einbezogen. Manchmal erscheint ein einzelnes Rahmenfeld nicht bloß als Abgrenzung, sondern geradezu als Einengung, die von den agierenden Figuren und voluminösen Architekturen durchbrochen wird (S. 35, t2), manchmal als Portal-Aspekt.

Der Rahmen ist also nicht wie im Genter Altar durch das gemeinsame Licht zu einem Teil der Bildwirklichkeit gemacht, sondern durch das betonte Einbeziehen in die den Bildraum erzeugenden Darstellungsmittel.

Dieses Einbeziehen des Rahmens wird veranschaulicht in seiner dialektisch vermittelten Doppelfunktion, einerseits als (hemmende) Grenze der Bildwirklichkeit, des illusionierten Bildraums, die ständig nach "vorn" in Richtung Betrachter sich zu erweitern scheint und andererseits als Ausschnitt aus der Pergamentseite als Teil der Wirklichkeit des Betrachters, der aus dem weiter gedachten imaginären Raum einen Teil ausgrenzt.

Freilich sind die Hinterschneidungen und das Übergreifen des Rahmens ein schon lange gebrauchtes künstlerisches Mittel zur Klärung oder zumindest zur Intensivierung räumlicher Beziehungen. Die bekannte Miniatur aus dem Vreviar Phillips des Schönen (vor 1297)<sup>35)</sup> und eine Zeichnung aus der BP Paris<sup>36)</sup> bieten dafür relativ frühe Beispiele.<sup>37)</sup> Aber hier handelt es sich - trotz der in der französischen Handschrift für diese Zeit außerordentlichen Detail-Plastizität der Figuren - noch um keinen dreidimensionalen Bildraum, für den der Rahmen Ausschnitt und "Maßstab" der Raumillusion wäre,

T 84

sondern im wesentlichen um ein Flächenmuster, in  
welches durch die Überschneidungen gewisse räumliche  
BP 66 Elemente eingehen.

Eine ähnliche Funktion haben auch noch die weni-  
gen Überschneidungen in der BP Wolf III (z.B. Verspot-  
tung, fol. 8<sup>V</sup>).

Ein charakteristisches Stilmittel sind aber Über-  
schneidungen des Rahmens in der sogenannten Toggenburg-  
T 85 Weltchronik (Bodenseegegend, dat. 1411).<sup>38)</sup> In dieser  
Handschrift ist kaum eine Miniatur zu finden, in welcher  
die Darstellung ohne jede Überschneidung in den Rahmen  
eingezeichnet wäre.<sup>39)</sup> Es handelt sich allerdings meist  
nur um Überschneidungen des Rahmens durch die Darstel-  
lung, also ein seit dem 12. Jh. viel gebrauchtes  
künstlerisches Mittel, das auch in den süddeutschen  
T 85 Weltchroniken des 13. und 14. Jhs. vorkommt.<sup>40)</sup> In der  
Toggenburg-Weltchronik werden die Überschneidungen des  
Rahmens aber teilweise so extensiv eingesetzt, daß die  
in den Einzelformen enorm plastisch wirkenden Darstel-  
lungen über die Buchseite hinauszugreifen und den Be-  
trachter in das Geschehen mit einzubeziehen scheinen.  
Der Rahmen wird zur Folie der Darstellung reduziert,  
die den - wenn auch losen - "Kontakt" mit der Buchseite  
erhält und zu der zweidimensionalen Ordnung der Schrift-  
zeichen vermittelt. Wo gleichzeitig Hinterschneidungen  
und Übergreifungen des Rahmens vorkommen, wie etwa in  
T 86 der Täuschung Jakobs,<sup>41)</sup> wird dieses Mittel in traditio-  
neller Weise eingesetzt, um eine Bewegungsrichtung und  
verschiedene Standorte der Figuren zu veranschaulichen:  
Die Brüder Josefs kommen von draußen zu dem in einem  
Stuhl (als einzige Interieurangabe) sitzenden Vater.

Wo es sich um eine gemeinsame Bewegung aller  
T 85 Akteure der Szene handelt, wie im Zug Jakobs nach  
Ägypten,<sup>42)</sup> wird die Darstellung gänzlich vor die  
gerahmte Folie des flachen blauen Hintergrundes gesetzt.  
Wie in den Darstellungen selbst die dritte Dimension  
vorerst nur in einer Detailplastizität, in z.T. 'ge-

wagten' Projektionen und Gegenstandsüberschneidungen zum Ausdruck kommt, so kann auch der Rahmen noch nicht eine Funktion als Ausschnitt aus dem illusionierten Bildraum erfüllen, sondern bleibt - sehr drastisch ausgewertete - Bezugsebene für die transitorischen und plastischen Momente des Bildes.

Das Mittel der Überschneidung des Rahmens wird in der Buchmalerei - so weit ich sehe - nirgends so extensiv eingesetzt wie in der Toggenburg-Weltchronik.<sup>42a)</sup> Sucht man nach Voraussetzungen, so wird man gerade in solchen Buchmalereien vergleichbares finden, für die das narrative Moment und die Plastizität der Einzelform eine besondere Bedeutung hat. So lassen sich in der lombardischen Buchmalerei des späteren 14. Jhs. Beispiele finden, die das Mittel der Überschneidung in ähnlicher Weise und sehr häufig verwenden, wenn auch nicht so überspitzt wie die Toggenburg-Weltchronik.<sup>43)</sup> (Außerdem: Meister Theoderich von Prag, siehe: G. Piltz, 1964, S. 76 ff.).

T 86/87

In der BP W.-F. sind die Elemente einer Raumperspektive und damit auch die Raumillusion in einer neuen Qualität entwickelt. Damit verändert sich - wie gezeigt - sowohl die Funktion des Rahmens wie auch der Charakter der Überschneidungen. Die beschriebene Doppelfunktion des Rahmens als dialektische Vermittlung zwischen illusioniertem Bildraum und Realität des Betrachters wird durch die Überschneidungen auf ebenso spezifisch materielle, fast "handgreifliche" Weise reflektiert und anschaulich gemacht wie im Genter Altar durch die in den Bildraum fallenden Schatten auf seine spezifisch optische Weise.<sup>44)</sup>

BP 32/33/35

Der Zusammenhang der Szenen und Propheten, der ja vom vorgegebenen Inhalt der Darstellung her ein typologischer, also abstrakter Zusammenhang ist, wird in der BP W.-F. besonders eindeutig nicht mehr mittels eines abstrakten Seitenschemas, also mittels einer

Flächenbeziehung veranschaulicht, sondern erscheint als aktives Ineinandergreifen der Figuren und Objekte, als Ausgreifen in den selben Raum, in die selbe Realität (allerdings nur, insofern die Figuren und Objekte den Rahmen überschneiden!).

Für die Art, wie in der BP W.-F. die Bildgruppe aufgefaßt wird, ist charakteristisch, daß der Text der Lektionen nicht als Folge von zweidimensionalen, entlang der Buchseite zu lesenden Zeichen verstanden wird, sondern als integrierender Bestandteil der Szenerie, quasi als überdimensioniertes Spruchband.<sup>45)</sup>

Damit ist das Seitenschema seines abstrakten Charakters weitestgehend entkleidet, ein für die BP 'maximal' realistischer Zusammenhang des Antitypus mit den alttestamentarischen Personen und Ereignissen erreicht. Gleichzeitig wird aber durch diese Gestaltung auch der Sinn der Typologie in Frage gestellt: Die christologische Szene kann keine besondere Realität und Dignität mehr beanspruchen, die christologische Richtung der typologischen Beziehung ist also kaum noch anschaulich.

Die Beziehung der BP W.-F. zur Toggenburg-Weltchronik scheint auch einen Hinweis zu geben für die Lokalisierung der beschriebenen Konzeption vom Bild-Rahmen-Verhältnis. Sie fand sich offenbar in ähnlicher und gegenüber der Toggenburg-Weltchronik entwickelter Form in dem nur noch in Kopien erhaltenen Hauptwerk der süddeutschen Buchmalerei des frühen 15. Jhs., der Chronik des Konstanzer Konzils des Ulrich von Richental (Konstanz, um 1425-30).<sup>46)</sup>

IKONOGRAPHIE DER BP W.-F.

EINLEITUNG

Die tiefgreifende Wandlung in den Gestaltungsprinzipien, welche im Vergleich zu der BP Wolf III in der BP W.-F. zu beobachten ist, läßt auch die ikonographischen Motive nicht unberührt.<sup>1)</sup> Allerdings muß man gerade in diesem Fall das dialektische Verhältnis zwischen ikonographischer Erneuerung und künstlerischer Originalität besonders im Auge behalten, ist es doch oft unmöglich, eine auch nur einigermaßen präzise Unterscheidung zwischen ikonographischer und stilistischer Erneuerung zu treffen.

Auffallend ist zunächst, daß neue und besondere Bildmotive fast ausschließlich in jenen Bildgruppen auftauchen, die für die Mü.-Lo. Fam. in ihrer Auswahl bzw. Veränderung charakteristisch sind, nämlich die 'Kindheit Jesu' und - vor allem - die Passion. Die Veränderungen beziehen sich außerdem meist auf die christologischen Szenen, also die Antitypen.

Die Mehrheit der motivischen Veränderungen kann man zunächst grob als Bereicherung und Erweiterung der jeweiligen Darstellung im narrativen und realistischen Sinn ansehen. Nur in wenigen Fällen zeigen sich Motive, die weniger eindeutig im Dienst der künstlerischen Intentionen, des Erzählstils stehen, deren Einführung nicht so sehr der 'Logik' des Erzählstils entspricht, sondern die eher willkürlich, beliebig erscheinen und insofern besonders geeignet sind, ganz bestimmte Stränge der Bildtradition, auf die sich die jeweilige Darstellung stützt, aufzuspüren.

Dazu gehört die Ikonographie der 'Geburt' (s.S. ), der als Mönch verkleidete Teufel in der 'Versuchung', die Schlange mit weiblichem Oberkörper und Krone, Christus ohne Fesseln in der 'Handwaschung', der stehende Engel mit Leidenswerkzeugen in der 'Vorhölle' (Anastasis) und die Weltkugel in der Hand Christi in

'Jünger' und 'Thomas', Fahne und Schaufel in einer Hand in 'Noli me tangere'.

Für die Geburt haben wir den Einfluß des SHS bereits wahrscheinlich gemacht, auch die anderen genannten Motive sind z.T. mit dem Einfluß des SHS erklärbar.<sup>2)</sup> (Das SHS hat gerade in den Niederlanden und Frankreich eine besonders wichtige Rolle als ikonographische Quelle gespielt!)

VERKÜNDIGUNG

- BP 1 Die Verkündigung an Maria in PML 230 (fol. 1, A) bietet in bestimmten Zügen, vor allem in der Raumdisposition, nicht die modernste Konzeption der dreißiger Jahre.
- T 5 Der Vergleich etwa mit der Verkündigung von 1444 des Meisters der Pollinger Tafeln (Mü. Alte Pinakothek) zeigt - trotz vieler ähnlicher Züge<sup>1)</sup> einen wesentlichen Unterschied: Maria und der Engel sind nicht in einer Raumeinheit zusammengefaßt. Vielmehr ist nur Maria mit einer "portico"-Architektur ummantelt, deren Interieuransicht durch sich überschneidende Gewölbe- und Fensterformen kapellenartig nach hinten erweitert erscheint, während der Engel "außen" kniet und nur auf Grund der Flächenprojektion mit einer Hand in die Architektur einschneidet. Dennoch sind die beiden Figuren nicht getrennt, sondern durch Überschneidung der unteren Gewandteile - wiederum in der Flächenprojektion - in Zusammenhang gebracht. Die Trennung wurde sogar bewußt vermieden: Der Eckpfosten der "portico"-Architektur verläuft einfach hinter der Gewandsilhouette Marias. Die Unklarheit in der räumlichen Disposition des Architekturgehäuses wurde dabei in Kauf genommen.
- T 5 Auf die bahnbrechende Errungenschaft des Mrs. von Flémalle, der im Mérode-Altar (New York, The cloisters, ca. 1425) die Verkündigung gänzlich in eine bürgerliche Wohnstube verlegt - das erste moderne Interieurbild<sup>2)</sup> - wird in PML 230 nicht eingegangen. Sehr wohl dagegen
- T 5 in der Verkündigung des Pollinger Meisters von 1444, welche die Kirchenarchitektur mit Elementen und Requisiten der bürgerlichen Wohnstube kombiniert.
- Während in den Niederlanden der vom Mr.v. Flémalle zum ersten Mal konsequent dargestellte Typus des bürgerlichen Interieurs vorherrschend wird und weiterbearbeitet (Rogier, Verkü. im Louvre)<sup>3)</sup>, bleibt für Frankreich und besonders Burgund das im 14. Jh. entwickelte

- Kircheninterieur fast das ganze 15. Jh. hindurch verbindlich.<sup>4)</sup> Auch in Verkündigungsdarstellungen der Gründergeneration der niederländischen Malerei spielt der französisch-burgundische Kirchentypus eine Rolle, z.B. die früheyckische Verkündigung im New Yorker Metrop. Mus.,<sup>5)</sup> Jans Verkündigung in Washington, NG<sup>6)</sup> und die Flémalleske Verkündigung im Prado.<sup>7)</sup> Die Kapellenmotive des Interieurs in der PML 230 weisen also auf einen Einfluß dieser Kunstkreise.
- T 9
- T 10
- T 9
- T 7
- T 10
- T 12
- Für Melchior Broderlams Verkündigung des Altars in Dijon ist u.a. charakteristisch die Diagonalstellung der Architektur und der Verkündigungsgruppe. Die Drehung des Engels ins Halbprofil zum Betrachter hebt aber die räumliche Beziehung zu Maria teilweise auf.
- Eine oberrheinische Zeichnung, die nach Winkler eine verlorene Arbeit Broderlams kopiert,<sup>8)</sup> zeigt den konsequenten nächsten Schritt: der Engel ist halb vom Rücken gesehen, der Kopf dabei im Profil, in der Flächenprojektion ist die Kontur Marias sogar teilweise überschritten. Bei dieser leichten Drehung zur Rückenansicht gehen die Flügel nicht, wie üblich, von der Rückenlinie aus, sondern dringen über die Silhouette und scheinen von einem bestimmaren Ort des Rückens des Engels zu entspringen. Die Idee, den Flügel nicht als Attribut, sondern als integrierenden Bestandteil des Engelskörpers darzustellen, geht letzten Endes auf italienische Vorbilder zurück,<sup>9)</sup> kommt (bezeichnenderweise) auch im Grabower Altar des Mr. Bertram von 1379 vor, findet sich aber gehäuft in süddeutschen Verkündigungen der 1. Hälfte des 15. Jhs., die von westlichen Vorbildern beeinflusst sind.<sup>10)</sup>

Der mit diesem Mittel angestrebte Klärung der räumlichen Beziehung zwischen Maria und dem Engel in der BP W.-F. widerspricht aber, daß der Engel in der Flächenprojektion durch das Gewand der Maria überschritten wird, also dadurch eher neben als vor ihr erscheint.

Dieses Zusammenrücken von Engel und Maria - eine

Voraussetzung für die Integration der beiden in einem gemeinsamen Interieur - findet sich zuerst in Werken des Mrs. von Boucicaut<sup>11)</sup> in einer bildparallelen, bei T 8  
T 14 den Brüdern Limburg dann in einer Diagonalkonzeption der Architektur<sup>12)</sup> und schließlich, konsequent ausgeprägt, im Mérode-Altar des Flémallers. Ähnlich wie in T 5  
T 8 der Miniatur des Boucicaut-Meisters erscheint in der BP W.-F. die Architektur mit ihrem Interieureinblick dadurch eher als Folie und weniger als Umraum der Maria.

Diese Konzeption findet sich auch in der Verkündigung eines oberrheinischen Altars (um 1440/50) im Freiburger Augustinermuseum.<sup>13)</sup> T 14

Von allen genannten Beispielen unterscheidet sich die Zeichnung der BP W.-F. dadurch, daß der Engel nicht von der Kirchenarchitektur, d.h. ihrer Außenansicht, foliiert wird, sondern von einem Landschaftshintergrund kniet, und nur in die Architektur einschneidet.

Dieser "exterior type"<sup>14)</sup> steht in einer italianisierenden Tradition, wie sie z.B. auch von Broderlams T 7  
T 14 Dijoner Altar oder den Miniaturen der Brüder Limburg vertreten wird. Obwohl der Engel bei Broderlam wie bei den Limburg außerhalb des Architekturgehäuses kniet, ist er doch nicht vor eine Landschafts"tapete" gesetzt. T 9  
Diese Idee läßt eher an die früheyckische Verkündigung denken, die ja ihrerseits in ihrer Diagonalkonzeption, ihrer Aufsichtigkeit und mit ihrer Kirchenarchitektur auf italianisierende burgundische (franco-flämische) Quellen zurückgreift. Freilich lassen sich keine direkten Beziehungen feststellen. Aber auffallend ist immerhin, daß die Anlage des Gewandes der Maria in der T 17  
BP W.-F. gewisse Ähnlichkeiten zeigt mit der Maria des Genter Altars, einer Figur, die zum Engel des Genter Altars u.a. in der Räumlichkeitsillusion des Gewandes strukturelle Unterschiede aufweist und die Pächt in der Anlage als von Hubert geschaffen vermutet.<sup>14)</sup> Auch das betonte Halten des offenen Buches scheint vergleich-

T 5,9 bar, wenn auch diesbezüglich wohl das Werk des Flémaller Voraussetzung ist.<sup>15)</sup> Schließlich fällt auf, daß in der BP W.-F. der Engel wie in der früheyckischen Verkündigung in New York ein Szepter trägt, kein Spruchband, wie es in der deutschen Kunst des frühen 15. Jhs. üblich ist.

Der "exterior type" wurde in der deutschen Malerei nur selten aufgenommen, wie z.B. in einem Kölner Bild aus der Lochner-Nachfolge. In Italien dagegen wurde dieser Typ - wie z.B. das frühe Bild Leonardos zeigt - konsequent weiterentwickelt.

GEBURT

BP 2 Der Antitypus der "Geburt" in der BP W.-F., fol. 1<sup>V</sup>, zeigt eine so besondere Ikonographie, daß auf ihre Herkunft und ihren Inhalt näher eingegangen werden muß, zumal die entsprechende Szene in Wolf II verloren ist.

Der seit dem Beginn des 15. Jhs. übliche Typus der "Geburt Christi" zeigt die vor dem Kind knieende Maria, also nicht eigentlich die Geburt, sondern die Anbetung des Kindes. Dieser Typus wird auch für die BP allgemein verbindlich, wie drei beliebige Beispiele zeigen (BP Metten 1414, Spencer 35, München a).<sup>1)</sup>

Von diesem Grundtypus weicht die Darstellung in der BP W.-F. völlig ab:

BP 2 Maria liegt mit aufgerichtetem Oberkörper auf einer Matte, geschützt vom Vordach einer Stallarchitektur. Rechts von ihr sitzt Josef auf einem Felsen. Maria hält das auf ihrem Schoß stehende nackte Jesuskind, dessen linke Hand von Josef so gefaßt wird, als ob er das Kind von Maria übernehmen wollte. Das Besondere an der Darstellung ist also die enge Beziehung zwischen den drei Familienmitgliedern und die gleichberechtigte Stellung Josefs (vgl. auch T 21 (22) Spencer 35 mit Metten).

Ein Vergleich mit Darstellungen der Geburt in BBPP des 14. Jhs. erklärt sofort das Liegen Marias auf einer Matte als Rückgriff auf ältere Tradition der Geburtsdarstellung, die seit der Spätantike bis ins 14. Jh. Gültigkeit hatte. Allerdings wird in den BBPP wie in anderen Geburtsdarstellungen des Nordens das Lager Marias meist als Bett oder doch zumindest mit einem faltenreichen Tuch charakterisiert, während im

T 23 Süden (Italien) die aus dem byzantinischen "Pfühl" entwickelte Matte die verbindliche Form des Lagers zu sein scheint. In der BP des 14. Jhs. kommt sie - so weit ich sehe - nur zweimal vor (St. Peter III und London I).<sup>2)</sup>

Auf den Einfluß trecentesker Kunst dürfte auch die Tatsache zurückzuführen sein, daß die aufrechte Haltung Marias nicht durch ein Umknicken des "Pfuhls" oder durch in den Rücken geschobene Kissen motiviert wird. Dies mag ein Vergleich mit dem bekannten giottesken Fresko in der Unterkirche von Assisi zeigen (die kurvige Form des Sitzmotivs Marias in der BP W.-F. ist darauf zurückzuführen, daß beim Kopisten in den ersten fols. die Stil Kategorien des Weichen Stils noch stärker "durchschlagen").

Die enge Beziehung zwischen Mutter und Kind, die in Weihnachtsbildern seit karolingischer Zeit immer wieder anklingt und sich verstärkt im Laufe des 13. Jhs. äußert, erfährt eine Akzentuierung, wenn Maria das Kind aus der Krippe genommen hat und in den Armen hält. Dieses Motiv tritt im 14. Jh. häufiger auf;<sup>3)</sup> außer in einigen BBPP wie Wien I, St. Florian und Wien III. Diesen Darstellungen gemeinsam ist allerdings, daß das Jesuskind meist nicht nackt erscheint und jedenfalls nicht auf Marias Schoß stehend wie in der BP W.-F. Die stehende Haltung des Kindes ist als besonders außergewöhnliches Moment der Darstellung festzuhalten, zumal hier auch kein Rückgriff auf eine ältere Tradition festzustellen ist.

Die Tendenz zur genrehaften Ausgestaltung des Weihnachtsbildes - eine Tendenz, die durch das Thema selbst begünstigt wird - macht sich im Laufe des 14. Jhs. immer stärker bemerkbar. Entsprechend greift auch Josef immer mehr in die Bildhandlung ein. Er sitzt

oft nicht mehr nur mit in die Hand gestütztem Kopf und einem Spazierstock (nur nördl. der Alpen?) "neben" den Ereignissen, sondern verrichtet verschiedene häusliche Tätigkeiten wie Feuermachen, Kochen, Tiere tränken, Badewasser wärmen oder ähnliches. Vor allem "in der Kunst nördlich der Alpen sind die genremäßigen Motive innerhalb des Geburtsbildes häufiger und fallen noch volkstümlicher und intimer, oft auch derber aus."<sup>4)</sup> Im Geburtsbild des 15. Jhs. nimmt Josef entsprechend der veränderten Grundkonzeption des Bildes meist an der Anbetung des Kindes teil.

Außer im Rückgriff auf die ältere Tradition und in der Haltung des Kindes liegt also eine wesentliche Besonderheit des Bildes der BP W.-F. darin, daß Josef nicht irgendwelchen häuslichen Arbeiten nachgeht, sondern unmittelbar mit dem Jesuskind und Maria in Beziehung gebracht ist: Maria reicht Josef das Kind, Josef hat es an der Hand ergriffen. Die Darstellung der BP W.-F. entspricht also weder dem um das 15. Jh. üblichen Typus, noch in wesentlichen Punkten dem Schema des trecentesken Geburtsbildes.

Dennoch lassen sich die Voraussetzungen angeben, auf denen die vorliegende Bilderfindung aufbaut. Es sind diejenigen, die auch in der Ikonographie der "Heiligen Familie bei der Arbeit" ("Götzensturz") eine Rolle spielen.

- T 24/25 In den Meditationes-Illustrationen<sup>5)</sup> finden sich bereits Ansätze zu einer engeren Verknüpfung Josefs mit Maria und dem Kind. Im ersten Bild nach der eigentlichen Geburt (Maria steht, an eine Säule gelehnt!) sieht man Josef, wie er eine Hand nach Maria und dem Kind ausstreckt. Es bleibt allerdings unklar, in welcher Funktion. Das Bild ist übrigens keine Textillustration.<sup>6)</sup> In einem anderen Bild, nach Epiphanie und T 25 Hirtenanbetung, hält Josef sogar das Kind in seinen Armen.<sup>7)</sup>
- T 25 In einem sienesischen Tafelbild (Lorenzetti-Kreis) ist der narrative Zusammenhang - nämlich die Krippe mit Ochs und Esel - eliminiert. Die Szene bekommt so

den Charakter eines Andachtsbildes, sie ist herausgelöst aus einer bestimmten Ereignis-Situation.<sup>8)</sup> Trotz dieser Tendenzen zum Familienbild hat auch das trecenteske Weihnachtsbild, wie kurz angedeutet, eine andere Form.

BP 2 Der Vergleich mit dem ersten Typus (t1) der Geburt in der BP W.-F. kann hier weiterhelfen: Der gewickelte Obed wird von seiner im Bett aufrecht sitzenden Mutter Ruth einer Amme übergeben. Ist vielleicht das Weihnachtsbild in der BP W.-F. aus solch einer "normalen" Geburtsdarstellung entwickelt worden? Diese Frage kann meines Erachtens positiv beantwortet werden:

BP 2 In der frühesten bekannten Handschrift des SHS (clm 146, Mi. 14.Jh.) aus Schlettstatt, einer Kopie nach einer bolognesischen Handschrift,<sup>9)</sup> und in einigen ihr folgenden Handschriften des SHS aus dem 14. und 15. Jh. wird die Geburt Christi nicht in der üblichen Weise dargestellt (eine von Breitenbach beobachtete Tatsache, die von der Ikonographie-Literatur bisher offenbar nicht registriert worden ist).<sup>9a)</sup> Vielmehr wird der Typus der Geburt Mariä auch für das Bild der Geburt Christi übernommen. Die Geburt Mariä wiederum ist bekanntlich meist in folgendem ikonographischem Schema dargestellt: Anna sitzt aufrecht in ihrem Bett und übernimmt das gewickelte Kind aus den Händen der Amme.<sup>10)</sup> T 26 In der genannten Handschrift 69 des SHS (clm 146) erscheint die Übergabe des gewickelten Kindes (Marias) als feierliche Präsentation durch Anna und Joachim. Das Kind Maria hat sogar eine Krone auf seinem Haupt. Der narrative Inhalt der Szene wurde also hier im repräsentativen Sinne abgewandelt oder sogar aufgehoben.<sup>11)</sup> In späteren SHS-Handschriften wird nach Breitenbach die Mariengeburt als Darreichung des Kindes dargestellt.

Das Schema der Mariengeburt wird in den genannten SHS-Handschriften auch auf die Geburt Christi übertragen. Die Szene ist von der Mariengeburt nur unterscheidbar durch den Kreuznimbus des Kindes und die vor das Lager

gesetzten Tiere mit der Krippe.

Der oben (S. 62) beschriebene Einfluß des SHS auf die Konzeption der Mü.-Lo. Gruppe der BP und die auch in der Ikonographie des "Götzensturzes" (Hl. Familie bei der Arbeit) aufgezeigte spezielle Verbindung der BP W.-F. zum SHS kann den hier aufgezeigten Zusammenhang bestätigen.

T 26 Es kann nun nicht mehr überraschen, daß im Grabower Altar des Mr. Bertram (1379) eine Darstellung der Geburt Christi zu finden ist, die in der direkten Beziehung Josefs zum Jesuskind und Maria eine zur BP W.-F. sehr verwandte Auffassung des Themas bietet und die ebenso isoliert in der (bekannten) ikonographischen Tradition steht. Die Bertram-Forschung hat bereits bemerkt, daß im SHS eine wesentliche Quelle für das Programm des Grabower Altars zu sehen ist. Im Geburtsbild läßt sich der Zusammenhang mit dem SHS nun auch ikonographisch fassen: Maria sitzt aufrecht auf ihrem Lager und übernimmt das notdürftig gewickelte Kind aus den Armen des stehenden Josef. Die Krippe mit den Tieren ist vor Marias Lager an den unteren Rand gesetzt.<sup>12)</sup> Die Übergabe des Kindes - in diesem Fall von Josef an Maria - wird hier allerdings ohne die repräsentative Note in der frühen Schlettstätter SHS-Handschrift 69 (clm 146, Mi.14.Jh) und verwandter SHS-Handschriften, vielmehr ganz narrativ gestaltet. In der dem Geburtsbild folgenden Epiphanie des Grabower Altars steht das nackte Jesuskind auf dem Schoß seiner Mutter. Es streckt sein Händchen dem ersten König zum Kuß entgegen.

T 27

Vielleicht ist die Haltung des Kindes in der BP W.-F. von einer derartigen Darstellung übernommen? Möglich ist natürlich auch der Rückgriff auf eine "Darbietung".

Wohl lassen sich einige Beispiele aus Frankreich und Italien anführen, in denen die Geburt Christi als Übergabe des Kindes thematisiert ist (z.B. eine Minia-

tur aus einem französischen Stundenbuch, Leningrad, Staatsbibliothek, Ms. Q.v.I. 8) oder eine Miniatur von Givannino dei Grassi (Florenz, Bibl. Naz., Landan-Finaly 22, fol. 11),<sup>13)</sup> aber immer als Übergabe des Kindes an die Amme bzw. von der Amme an Maria.<sup>14)</sup> Ein holländisches Tafelbild aus dem frühen 15. Jh. (Antwerpen, Musée Mayer van den Bergh) bringt mit der Amme, die das Kind in die Krippe legt, wohl noch einen Reflex dieser Bildidee. In all diesen Bildern ist aber Josef nur genrehaft mit häuslichen Tätigkeiten in die Bildhandlung integriert, nie direkt auf Maria und das Kind bezogen.

Worin hebt sich die Darstellung in der BP W.-F. von der sonst im 15. Jh. üblichen Darstellung der Geburt Christi inhaltlich ab?

Das Liegen Marias auf einer Matte entspricht eher den Realitäten einer Geburt als das Knien,<sup>15)</sup> die Verbildlichung der "Geburt" als Anbetung des Kindes leitet sich bereits im Text und Illustrationen der "Meditationes" aus der Forderung nach Compassio ab. Sie trägt sicher nicht zu einer realistischen Vorstellung über die tatsächlich mit einer Geburt zusammenhängenden Vorgänge bei, im Gegenteil. So ist es kein Zufall, daß sich in einer Geburtsdarstellung, die sich eher dem Zugriff der theologischen Formierung entziehen konnte als das zentrale Thema der Geburt Christi, wie z.B. in der Geburt Mariä, genrehafte, auf den realen Vorgang der Geburt bezogene Motive früher durchsetzen konnten. Man vergleiche etwa Mariengeburt und Geburt Jesu von Cavallini (St. Maria in Trastevere, Rom) oder von Giotto (Arenakapelle, Padua).

In den Weihnachtsbildern des 14. Jhs. wird die Josefsfigur überwiegend nur additiv eingesetzt, sei es, daß Josef nur teilnahmslos dasitzt oder daß er mit irgendwelchen häuslichen Tätigkeiten beschäftigt ist. In der Hervorhebung oder gar Isolierung von Mutter und Kind liegt eine repräsentative Tendenz. In dem Geburtsbild der BP W.-F. wird Josef zum gleichberechtigten Mitglied der Hl. Familie. Daß seine Gestalt etwas

kleiner erscheint, wird perspektivisch motiviert. In keiner anderen BP, weder des 14. noch des 15. Jhs., ist die Geburt Christi so dargestellt, auch nicht innerhalb der Mü.-Lo. Gruppe. Es handelt sich hier also um den bewußten Rückgriff auf diejenigen Impulse der Bildtradition, die das Thema im Sinne einer realistischen Vorstellung und damit auch im Sinne einer Vermenschlichung bearbeitet haben. Eine vergleichbare Tendenz war auch bereits in den "Meditationes"-Illustrationen, in Bilderfindungen des Lorenzetti-Kreises und bei Mr. Bertram zu beobachten. Daß diese Impulse auch in der Darstellung der Geburt Christi in frühen SHS-Handschriften festzustellen sind, könnte die Vermutung einer italienischen oder gar franziskanischen Herkunft des SHS stützen, eine Frage, die jüngst durch G. Schmid wieder ins Rollen gebracht wurde, u.a. durch die wichtige Beobachtung, daß die früheste bekannte SHS-Handschrift (Handschrift 96, clm 146, Mitte 14. Jh.) eine Kopie nach einer bolognesischen Handschrift ist, siehe "Götzensturz", Anm. 2.

T 24, 25

T 25

T 26/27

T 26

## GÖTZENSTURZ

BP 6 Die Ikonographie des "Götzensturzes" und die Heilige Familie bei der Arbeit in Ägypten.

Der Antitypus der Bildgruppe "Götzensturz", die in allen BBPP vorkommt, soll ein Ereignis aus der Jugend Christi illustrieren, das schon im Pseudo-Matthäus aus dem Ende des 5. Jhs. berichtet wird.:<sup>1)</sup>

Bei der Ankunft der flüchtenden H. Familie in Ägypten stürzten durch die Anwesenheit des Christuskindes im Tempel der Stadt Sotine (im Gebiet von Hermopolis) die Götzenbilder herab.

BP 49, 6 Wolf III und entsprechend PML 230 zeigen aber eine Szene, die sich aus dieser Geschichte nicht erklären läßt, nämlich die Hl. Familie bei der Arbeit. Maria sitzt in der Mitte am Spinnrocken, rechts hinter ihr behaut Josef einen Balken, links das Christuskind, mit einer Spindel in der Rechten. (Über die Iko-Unterschiede in der Haltung des Kindes siehe unten).

BP 49 In Wolf III ist die Szene von einem Architekturprospekt foliiert. Rechts ein unfertiges Haus, für das Josef offenbar die Dachbalken vorbereitet. Links ein "Kastenraum" mit 2 Säulen, von denen 2 Götzen in Menschengestalt und Teufelsfratze stürzen. In simultaner Erzählweise sind gleichzeitig die am Boden liegenden Trümmer des zweiten Götzen dargestellt.

BP 6 Das Motiv des Götzensturzes hat nur akzessorischen Charakter, im kompositionellen und inhaltlichen Zentrum steht die Arbeit der Hl. Familie. Ebenso in PML 230. Hier fällt aber eine - wie wir sehen werden - bedeutsame Änderung sofort ins Auge: Der Architekturprospekt ist fortgelassen und die Szene in die freie Landschaft gesetzt. (Die weite Entfernung der Hl. Familie von menschlichen Behausungen wird durch einen kleinen Architekturkomplex auf einem Hügel am Horizont sinnfällig gemacht.) Häusliche Arbeit irgendwo in der

Landschaft also! Wie kommt dieser inhaltliche Widerspruch zustande? Um diese Frage klären zu können und auch die Frage nach dem Zusammenhang mit dem Götzensturz, müssen mehrere Stränge der Bildtradition verfolgt werden.

Die BP bringt 3 Bildgruppen zum Thema "Flucht nach Ägypten": Die eigentliche "Flucht", der "Götzensturz" und die "Rückkehr nach Nazareth". Das Thema "Götzensturz" ist also besonders hervorgehoben.<sup>2)</sup>

T 31 Nach G.Schmidt (1959, S. ) zeigt die BP in der "Normalform" - also in den Familien Bayern und Weimar - "in der Mitte den von einer Säule stürzenden Götzen, während links Maria mit dem Kind thront und rechts ein Ägypter das Götzenbild anbetet".<sup>3)</sup> Die Ikonographie der Szene zeigt aber beträchtliche Instabilität.<sup>4)</sup> Zwei zeitlich aufeinanderfolgende Momente der apokryphen Geschichte werden in der Darstellung kompiliert: Der Sturz der Götzen bei der Ankunft der Hl. Familie in Sotine und das Resultat des Wunders, die Bekehrung der Ägypter. Das zweite Moment entspricht einer byzantinischen IKO-Tradition (s.Anm.2). Daß Maria mit dem Kind thront, verleiht der Szene einen inhaltlichen Charakter, der zum Andachtsbild hin tendiert. Tatsächlich ist in der BP Konstanz (3/4 14.Jh.) der "Götzensturz ganz weggelassen und nur Maria gezeigt, die mit dem Kind auf einem großen Thron sitzt.

T 32 Für die Ikonographie des 14. Jhs. interessant scheint eine Variante, in einigen Handschriften der Weimarer und der Bayrischen Familie der BP: Statt der Ägypter sehen wir den sitzenden, auf seinen Wanderstab gestützten Josef.<sup>5)</sup> Man kann sich eine Übernahme der Josefsfigur aus Darstellungen der Geburt Christi vorstellen. Haben wir in dieser Version eine ikonographische Vorwegnahme der in den folgenden Jhh. so beliebten "Ruhe auf der Flucht zu sehen?"<sup>6)</sup> Die entsprechende Szene in der BP Rom (viertes Viertel 14. Jh.) stärkt diese Hypothese: Hier ist sogar auf den Thron verzichtet worden. Maria mit dem gewickelten

Kind sitzt auf einem Terrainstück, neben ihr hat sich Josef gelagert. In der Ikonographie des Götzensturzes innerhalb der BP des 14. Jhs. ist also bei einer eigentlich narrativen Darstellung bereits jenes "Fließen der Grenzen zwischen inhaltlich wie ausdrucks- mäßig verwandten Bildthemen zu beobachten", das O. Pächt als ein besonderes Phänomen im Bereich des Andachtsbildes der Kunst um 1400 hervorgehoben hat.<sup>7)</sup>

Wie kommt nun die Darstellung der Hl. Familie bei der Arbeit in die Ikonographie des Götzensturzes?

Die Tendenz zur Variation des Themas war - wie oben gezeigt - schon im 14. Jh. in der BP zu beobachten.

- Die Variation bewirkte einerseits die erzählerische  
T 31 Verdeutlichung des Bildinhalts (mehrere Ägypter beten das Jesuskind an), andererseits durch Eliminieren narrativer Faktoren (der Ägypter) und Einführen der  
T 32 sitzenden Josefsfigur eine andachtsbildhafte Konzentration auf die Hl. Familie - kurz: eine Vermenschlichung des Themas. Dies ist freilich kein auf die BP beschränktes Phänomen. Die BP reflektiert hiermit bereits Errungenschaften des italien. Trecento.

Die Illustrationen der "Meditationes" zeigen die Arbeit von Maria und Joseph in 3 getrennten Szenen:

- T 44 2 Szenen mit Maria beim Nähen, unterstützt von 2 Frauen, die spinnen bzw. den Stoff zuschneiden. Die  
T 44 dritte Szene bringt allein Josef als Zimmermann. Josef hat gerade seine Arbeit unterbrochen und verkauft einen eben gefertigten Backtrog. Nach Ragusa-Green sind das die frühesten bekannten (wenn auch nicht simultanen) Darstellungen von Maria bzw. Josef bei der Arbeit (in Ägypten), also nach Pächt Erfindungen der Cavallini-Zeit (spätes Ducento). Bemerkenswert ist dabei, daß die bildliche Phantasie im Realismus oft weit über den Text des Pseudo-Bonaventura hinausreicht. Der Handel Josephs z.B. ist im Text nicht erwähnt.<sup>11)</sup>

- T 24/25 In den Illustrationen zu den "Meditationes vitae Christi" des Pseudo-Bonaventura (2/2 14. Jh.), die

nach O. Pächt auf einem Zyklus der Cavallini-Zeit basieren,<sup>8)</sup> wird bereits dieser "new trend, the new humanity in the pictorial treatment of the Gospel story" augenscheinlich. Eine der gesellschaftlichen Wirklichkeit (Realität) in ganz'unmittelalterlicher' Weise verpflichtete Phantasie bemächtigt sich des religiösen Stoffes und stellt Fragen an das Heilsgeschehen, die weniger mit dem religiösen Inhalt zu tun haben als mit dem "wirklichen" Leben Christi. Geradezu ketzerisch genaue Fragen werden gestellt: z.B. nach dem Ablauf der Geburt Christi, oder: mit welchen Mitteln hat sich die Hl. Familie in Ägypten am Leben erhalten? Die der gesellschaftlichen Wirklichkeit verpflichtete Frage nach dem genauen äußeren Verlauf des Lebens Christi wird aber durch den Text kanalisiert und von der Realität abgezogen durch die Forderung des Textes nach religiöser Compassio des Lesers und Betrachters der Illustrationen. Die Erkenntnis der Realität soll also durch Meditation über Realität substituiert werden. In der bildlichen Ver-"wirklichung" kommt aber der realistische Aspekt dennoch klar zum Vorschein, er findet sein Äquivalent in der Erzähl- und Gestaltungsweise, er setzt sich sozusagen in episodischen, narrativen und genrehaften Motiven durch. Durch die literarische "Ettikettierung" erhalten die Darstellungen einen Doppelaspekt, der auf ihre bildliche Form zurück wirkt und sich in der Variation der Bildthemen tendenziell zum Andachtsbild ausdrückt. Ein gutes Beispiel dafür bieten die Variationen des Götzensturzes in der BP.

T 44

Daß die Bildideen der "Meditationes"-Illustrationen im ital. Trecento zumindest in der sienesischen Kunst weitertradiert wurden, zeigt eine Tafel aus der Schule des Ambrogio Lorenzetti (Mi. 14. Jh.). Josef und Maria sitzen am Boden. Maria ist mit Handarbeit beschäftigt (Häkeln?), Josef streckt die Hände nach dem Kind aus, das bei der Mutter Schutz sucht.<sup>13)</sup> Die Lokalangabe bewirkt mit dem Durchblick in ein

zweites hinteres Gemach eine einprägsame Interieur-illusion - eine wichtige Etappe in der Entwicklung zum reinen Interieurbild. Auch im weiteren Verlauf des Trecento scheint es keine simultane Darstellung der Arbeit Marias und Josefs gegeben zu haben, auch nicht in einem anderen szenischen Zusammenhang.<sup>14)</sup>

T 33 In der München-Londoner Familie der BP, d. h. in ihrem frühesten bekannten Exemplar, Wolf III, wurde offenbar zum ersten Mal der stimmungshafte devotionale Charakter des trecentesken Bildes der Hl. Familie in Ägypten abgelöst durch eine narrativ-realistische Version des (von den "Meditationes" vor-geprägten) Themas. Das Zusammensein der Hl. Familie wird bestimmt durch die gemeinsame Arbeit.

T 34 Die Beschreibung der menschlichen Arbeit tritt in der Bildthematik der Kunst des ital. Trecento vor allem im letzten Viertel des Jhs. immer mehr in den Vordergrund. Die aus den Kalenderbildern entwickelten Illustrationen der Tacuinum Sanitatis - Handschriften sind dafür ein sprechendes Beispiel.<sup>15)</sup> Die genre-hafte Ausgestaltung der Bilder, deren Zweck zunächst die bildliche Vorstellung des beschriebenen Gegenstandes oder Vorganges, z.B. einer Pflanze ist, schließt hier die Beschreibung einer bestimmten Funktion des Gegenstandes oder Vorganges in der realen Lebens-tätigkeit der Menschen mit ein.<sup>16)</sup> (Fabulantibus)

Eine verwandte realistische Bildfantasie wirkt bei der Neuschöpfung des Götzensturzes der München-Londoner Familie der BP.

T 37 Auch für die ikonographische Erneuerung ursprüng-lich devotional gefaßter anderer Bildthemen spielt in der Kunst des Nordens im frühen 15. Jh. die Dar-stellung der Arbeit eine Rolle. Das berühmteste Bei-spiel ist die Verkündigung des Meisters von Flémalle, der Mérode-Altar, der auf dem rechten Flügel den ar-beitenden Josef zeigt (und dessen ikonographische Vor-aussetzungen).<sup>17)</sup> Allen diesen Bilderfindungen gemein-

T 34

sam bleibt, daß die Josefsfigur nur eine genrehafte Beifügung ist, die Arbeit Josefs nicht ins inhaltliche Zentrum der Szene gerückt wird. Dies gilt auch noch für die Straßburger Tafel mit dem "Zweifel des Josef" (20er Jahre 15. Jh.?). Immerhin wird hier das gemeinsame Leben als gemeinsames Arbeiten verstanden. Maria wickelt Fäden, Josefs Arbeitsgerät ist deutlich ins Blickfeld gerückt.<sup>18)</sup>

T 37 M.W. die einzige bekannte Darstellung der Hl. Familie bei der Arbeit in der ersten Hälfte des 15. Jhs. außerhalb der Mü.-Lo.-Fam. der BP findet sich im Stundenbuch der Katharina von Cleve (holländisch, um 1430/40).<sup>19)</sup> Abweichend von Wolf III - und realistischer! - ist aber die Szene in ein Interieur gesetzt. Maria webt, das Kind arbeitet nicht mit, sondern fährt mit einem Gehwägelchen.

T 38 Dennoch ist wohl die "Heilige Familie bei der Arbeit" in der Landschaft in der Mü.-Lo.-Fam. keine völlig neue Bilderfindung, denn wahrscheinlich hat der Zeichner des "Urexemplars" der BP der Mü.-Lo.-Fam. in ökonomischem Einsatz der Bildmittel bei dieser Szene auf die bekannteste Darstellung der menschlichen Arbeit zurückgegriffen, nämlich die Arbeit von Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies. Die Szene ist Bestandteil des SHS, das - wie oben (S.62) gezeigt - die Konzeption der Mü.-Lo.-Familie der BP beeinflusst hat.<sup>20)</sup> Die "Normalform" von "Adam und Eva bei der Arbeit" im SHS zeigt nach Breitenbach die am Boden sitzende Eva mit dem Spinnrocken, neben oder hinter ihr Adam, der hackt oder gräbt. Die genrehafte Ausgestaltung des Themas im Lauf des 14. und zu Anfang des 15. Jhs. bezieht sich im wesentlichen auf die Kinder, Kain und Abel. Ein Kind in der Wiege wird beispielsweise von Maria mit dem Fuß geschaukelt, oder es sitzt auf ihrem Schoß, oder die Kinder spielen und raufen miteinander, etc. Vor allem im 15. Jh. wird das genrehafte Kindermotiv meist ganz weggelassen, oder

- nur noch ein Kind gezeigt, und die Darstellung auf die Arbeit der Stammeltern in der Landschaft konzentriert.<sup>21)</sup> Schon früh wird auch die Mitarbeit eines Kindes beim Spinnen oder Fadenaufrollen gezeigt -
- T 38 ein Motiv, das in PML 230 besonders hervorgehoben ist.<sup>22)</sup> Mit der Übernahme des Bildvorwurfs aus dem SHS läßt sich wohl auch die vom Inhalt her merkwürdige Tatsache erklären, daß in Wolf III die Arbeit der Hl. Familie nicht in ein Interieur gesetzt, sondern nur mit einem Architekturprospekt foliiert ist.
- T 38 Somit bleibt die Frage, warum in PML 230 dieser Architekturprospekt weggelassen wurde, die häusliche Arbeit also in der freien Landschaft verrichtet wird.
- Dies scheint mir mit dem Einfluß einer Bilderfindung erklärbar, die das Motiv des Götzensturzes mit dem der ruhenden Hl. Familie kombiniert und bei der die Integration einer Figurengruppe in Landschaft wesentlicher Bestandteil ist - ja sogar zum künstlerischen Anlaß der Darstellung wird: Die Ruhe der Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten. Findet sich doch dieses Thema in mehreren Versionen bei dem großen Protagonisten der niederländ. Landschaftsmalerei, Joachim Patinir (A. des 16. Jhs.).<sup>23)</sup>
- T 41 Wie oben bereits angedeutet (S. 100), ist wahrscheinlich die Kombination von Götzensturz und "Ruhe auf der Flucht" in der BP entwickelt worden, zumindest treten m.W. in diesem Rahmen die ersten bekannten Darstellungen auf. Aber zwischen diesem Bildmotiv in der BP und demselben bei Patinir klafft eine Lücke. Nur die offensichtlich zusammengesetzte Darstellung in PML 230 steht dazwischen. Kompiliert nun Patinir selbständig, nimmt er das Motiv etwa aus der Mü.Lo. Familie der BP oder greift Patinir (und andere Niederländer des frühen 16. Jhs.) auf ähnliche Quellen wie der Erfinder der Zeichnung in PML 230 zurück? Zur Beantwortung dieser Frage muß kurz auf die Tradition der "Ruhe auf der Flucht" eingegangen werden.

Die ikonographische Literatur nennt die Darstellung auf dem Grabower Altar des Meister Bertram (1379) als das früheste bekannte Beispiel.<sup>24)</sup> Sie ist die letzte Tafel eines Retabel-Zyklus von Genesis und Jugend Christi. Eine illustrierende Zeichnung aus einer lombardischen Vita Christi (Mitte 14. Jh.) zeigt aber, daß das Thema im italien. Trecento schon früher dargestellt wurde.<sup>25)</sup> Die Zeichnung kombiniert zwei "wunderbare" Ereignisse während der Ruhe auf der Flucht: die sich neigende Dattelpalme und der plötzlich sprudelnde Quell, angedeutet durch eine kleine Brunnenarchitektur. Die als "Humilitas"<sup>26)</sup> auf der Erde sitzende Maria pflückt Datteln, während das Kind auf ihrem Schoß auf den Brunnen zeigt und so das Wunder andeutet. Daneben steht Josef mit dem grasenden Esel am Halfter. Er hat seinen Stab mit dem Trinkfäßchen noch geschultert.

Zwei deutsche Beispiele sollen zeigen, daß die "Ruhe auf der Flucht" als Bildthema nicht erst um 1500 sich verbreitet hat, wie die Literatur oft bis in jüngste Zeit annimmt.<sup>27)</sup> In einem leider sehr abgeriebenen (d.h. durch frühere unsachgemäße Restaurierung verputzten) Täfelchen in Frankfurt/M. (schwäbisch, um 1440)<sup>28)</sup> wird das Dattelpflücken seines metaphysischen Charakters entkleidet. Es ist - neben den Engeln - Josef selbst, der sich stehend nach den Früchten auf dem Baum reckt. Ähnlich realistisch aufgefaßt ist das Thema in einer einfachen kolorierten Federzeichnung aus einer 1440 datierten süddeutschen (vielleicht augsburgischen) Leben Christi-Handschrift.<sup>29)</sup> Das wunderbare Umbiegen des Baumstammes wird als knorrige Verwachsung motiviert. In den Niederlanden wurde die "Ruhe auf der Flucht" ebenfalls schon im 15. Jh. als Bildmotiv aufgegriffen. Dies beweist eine Tafel von Hans Memling (?) in Glasgow (um 1470)<sup>30)</sup>, auch hier mit dem Motiv des Früchtepflückens.

T 41 Die oben genannte "Ruhe auf der Flucht" des Joachim Patinir im Prado kann uns vielleicht noch einen Hinweis geben auf eine Komposition dieses Themas aus der Gründergeneration der Niederländischen Malerei: z.B. die betont pyramidal aufgebaute Marienfigur, der in nur wenigen Knicken über die ganze Figur fließende Gewandsaum, das Sichtbarmachen des Mantelfutters durch Umknicken des Saums, die pralle, kugelige Brust, der das Haupt Mariä einrahmende Kopfputz und schließlich der längliche Gesichtstypus erinnern an Werke des Meisters von Flémalle. Hat der Mr. von Flémalle eine profanierte Version der "Ruhe auf der Flucht" geschaffen, ohne das Palmwunder, nur mit der Darstellung des Götzensturzes? Wir kennen diesen Meister als Protagonisten für die Profanierung religiöser Themen. Die Betonung der bürgerlichen Häuslichkeit in der Verkündigung des Mérode-Altars ist dafür ein beredtes Beispiel.<sup>31)</sup>

Wenn es tatsächlich eine profamierte "Ruhe auf der Flucht" des Flémallers gegeben hat, scheint der Einfluß einer solchen Komposition auf die Gestaltung des sogen. "Götzensturzes" in der BP PML 230 nicht mehr so schwer vorstellbar.

T 44 Die Darstellung der Heiligen Familie bei der Arbeit in Ägypten im "Götzensturz" der München-Londoner Familie der BP zeigt sich also als spezifisch realistische Version des vor allem in der sienesischen Kunst entwickelten Bildes der "Hl. Familie". Eine mittelbare Voraussetzung für die Beschreibung der Arbeit der Hl. Familie sind Text und Illustration der Meditationes Vitae Christi des (Pseudo)-Bonaventura. Die unmittelbare bildliche Vorlage dürfte eine Darstellung von Adam und Eva bei der Arbeit sein (wohl aus dem SHS). Die Version des "Götzensturzes" der München-Londoner Familie der BP, die den Aspekt der Arbeit so besonders hervorhebt, ist die Vorwegnahme einer Reihe von xylographischen und gezeichneten Darstellungen, wie z.B.

- T 42 Knoblochtzers Leben der Hl. Drei Könige in Straßburg (um 1483), die in Dürers Holzschnitt aus dem Marienleben (B. 90) ihre bekannteste Formulierung finden.<sup>32)</sup>
- T 42 Sie ist zugleich eine - zunächst vom Bildvorwurf zu konstatierende - realistische Zwischenstufe eines seit dem Beginn des 16. Jhs. in den Niederlanden, in Deutschland und in Italien <sup>35)</sup> sehr beliebten und dann oft ins idyllische transponierten Bildmotivs: der "Ruhe auf der Flucht".

Die vom Bildthema her widersprüchliche Einführung des reinen Landschaftshintergrundes in dem Bild der BP PML 230 reflektiert vielleicht den Einfluß einer "Ruhe auf der Flucht" aus der Gründergeneration der Niederländischen Malerei.

PROZESS JESU

Die Ikonographie des "Christus vor Pilatus" und der  
"Prozess Jesu".

Cornell gibt dem Antitypus von fol. 10<sup>V</sup> (ehemals 12<sup>V</sup>) von PML 230 einen anderen als den hier genannten Titel, nämlich: "Christus wird dem Volke gezeigt".<sup>1)</sup> In der Literatur wird eine Darstellung dieses Inhalts meist als "Ecce homo" oder - genauer - als "Ostentatio Christi" bezeichnet.<sup>2)</sup>

T 45

Eine BP der München-Kondoner Familie, cgm 155, zeigt eindeutig die "Ostentatio Christi" (wenn auch einem für diese Handschrift charakteristischen "Kompaktstil", der dem narrativen Element eher entgegenwirkt). Der dornenbekrönte Christus, mit entblößter Brust und einem pluviale-ähnlichen Umhang, steht neben Pilatus auf den Stufen des Richthauses, die anklagende Menge ist seitlich an den Fuß der Stufen herangerückt.<sup>3)</sup> Die übrigen fünf BBPP der Mü.-Lo.-Familie bringen eine andere Darstellung, die in keinem Fall einer sofort erkennbaren Passionszene mit herkömmlicher Ikonographie entspricht.

Welches Thema ist aus den Inschriften zu schießen? Sowohl die Tituli von A und t1 wie die Lektionen beziehen sich eindeutig auf die falsche Anklage der Hohen Priester und ihrer Anhänger bei Pilatus.<sup>5)</sup> Vom Text ist also die Anwesenheit der Hohen Priester gefordert. Der Text nimmt aber nicht Bezug auf Joh. 19,4-6, also die "Ostentatio Christi", in der Pilatus den von den Geißelwunden gezeichneten und dornengekrönten Christus den Verleumdern präsentiert, sondern auf Joh. 18,28 ff und Luc. 23,1-5, also die Überführung Christi vor das Gerichtsgebäude und die falsche Anklage der Hohen Priester. Pilatus spricht nach dem Joh.-Text (18, 28) vor dem Gerichtsgebäude mit den Anklägern, weil diese wegen ihrer religiösen

Regeln das Gerichtsgebäude an diesem Tag nicht betreten dürfen.

T 46 Eine Szene dieses Inhalts ist eindeutig in der BP München a (fol 12<sup>V</sup>) dargestellt: Pilatus<sup>6)</sup> schaut mit gekreuzten Armen aus dem Fenster des Gerichtsgebäudes. Vor ihm wird Christus von einem Soldaten an den Handfesseln vor ihm geschleppt und von einem Juden verleumdet. (vgl. PML 230, fol. 15<sup>V</sup>, Handwaschung). Die Identität der Szene wird bestätigt durch die Inschrift bzw. das Spruchband in der entsprechenden, aber ikonographisch abweichenden Szene in Wolf III (fol. 9) bzw. Lo. I) fol. 12), die jeweils die Fragen des Pilatus nach dem Inhalt der Anklage wiedergeben (nach Joh. 18, 29).<sup>7)</sup>

BP 67

Allen BBPP der Mü.-Lo.-Familie außer den BBPP München a und cgm 155 ist nun gemeinsam, daß bei dieser Szene die anklagenden Juden fehlen und Pilatus stehend gegeben ist.<sup>8)</sup>

In Wolf III sehen wir Pilatus im Torbogen des Gerichtsgebäudes verschwinden, wobei er über seine Schulter zu Christus zurückblickt. Dieses Motiv ist in Xyl III klar wieder aufgenommen.<sup>9)</sup> In PML 230 erscheint Pilatus zwar in der selben Körperhaltung, aber die Architektur des Gerichtsgebäudes ist fortgelassen. (Dies ist besonders auffallend, wenn man bedenkt, daß in den Bildern dieser Handschrift kaum eine Möglichkeit ausgelassen wird, das räumliche Ambiente der Szene mit architektonischen Versatzstücken zu charakterisieren). Zudem ist die Handbewegung des Pilatus in Wolf III, mit der er die Soldaten und Christus auffordert, ihm zu folgen, in PML 230 (bewußt oder unabsichtlich) in eine Redegeste umgedeutet.

Wir können festhalten:

T 50 In der BP Wolf III - und ihr folgend, in PML 230 und Xyl III - ist eine Szene dargestellt, die nicht genau der von den Inschriften geforderten entspricht,

also Joh. 18, 28-32, die Vorführung Christi vor Pilatus und Verleumdung der Hohen Priester, sondern - wie Wolf III am klarsten zeigt - der im Bibeltext folgende Moment, nämlich wie Pilatus ins Gerichtsgebäude zurückgeht und Christus nachführen läßt (Joh. 18, 33).<sup>10)</sup>

Man dürfte wohl vergeblich nach Vorbildern suchen, die genau diese Szene wiedergeben. Dennoch ist die Darstellung dieser Szene nicht ohne inhaltliche und ikonographische Voraussetzungen.

Die "Christus vor Pilatus-Szene" ist Bestandteil aller Familien der BP.<sup>11)</sup> In den älteren Handschriften des 14. Jhs. wird zumeist die Vorführung Christi vor den thronenden Pilatus dargestellt,<sup>12)</sup> in den BBPP des 15. Jhs. meist die Handwaschung des Pilatus. Diesen Darstellungen gemeinsam ist, daß der gefesselte Christus von Soldaten (Juden) an den Armen oder (im 15. Jh.) am Gewand gepackt und so vor Pilatus geschleppt wird.<sup>13)</sup> Insofern entspricht die Szene auch in PML 230 einer älteren ikonographischen Tradition.

Wie ist also die ikonographische Umgestaltung der Pilatusfigur - und damit auch die inhaltliche (thematische) Veränderung der Szene - zu erklären? Diese Frage läßt sich nur beantworten, wenn man die Szene als Teil eines Zyklus versteht, der den Prozess Jesu besonders hervorhebt.

Wie oben (S. 59 ) schon angedeutet, ist für die Mü.-Lo.Familie der BP die Einfügung einer ganzen Reihe von Szenen der Passionsgeschichte charakteristisch. In allen anderen Familien der BP ist der Prozess Jesu in zwei, höchstens drei Szenen zusammengefaßt: Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, (Geißelung). Dies entspricht auch der üblichen Szenenauswahl in Passionszyklen des 12.-14. Jhs. nördlich der Alpen.<sup>14)</sup> In der München-Londoner-Familie der BP ist der Prozess Jesu in nicht weniger als 7 Darstellungen erzählt:

BP 22	Christus vor Annas	(mit t 1+2 von Christus vor Pilatus)
BP 23	Verspottung	(mit t 1+2 von Dornenkrönung)
BP 24	Christus vor Pilatus	(neue T 1+2) ("Auslieferung")
BP 25	Christus vor Herodes	"
BP 26	Händewaschung	"
BP 27	Geißelung	"
BP 28	Dornenkrönung	"

Dementsprechend kommt das Vorführungsmotiv viermal vor.

E. Panofsky hat mit seiner Analyse der Ikonographie des Ecce homo zugleich auch einige wesentliche historische Linien nachgezeichnet, mit welchen auch die ältere Tradition der ausführlichen Darstellung des Prozesses Jesu beschrieben werden kann.<sup>15)</sup> Es braucht deshalb hier nicht näher darauf eingegangen werden. Zum Verständnis des folgenden nur soviel: Auf der Rückseite von Duccios Maestà (Siena 1308-11) wird der Prozess Jesu in epischer Breite mit nicht weniger als 10 Darstellungen erzählt, davon allein fünf Szenen mit Christus und Pilatus:

Christus vor Annas  
Verleugnung Petri  
Verspottung  
Christus vor Kaiphas  
Christus vor Pilatus (Anklage der Juden)<sup>16)</sup>  
erstes Verhör des Pilatus  
Christus vor Herodes  
zweites Verhör des Pilatus  
Geißelung  
Dornenkrönung

Der Prozess Jesu wurde offenbar nach Duccio im Trecento auch im sienesischen Kunstkreis nur selten in dieser Ausführlichkeit mit bildlichen Mitteln erzählt.<sup>17)</sup> Immerhin weist ein veronesischer Zyklus mit einer Ostentatio Christi auf eine vorhandene Tradition.<sup>18)</sup>

Im Norden tauchen mit Duccios Maestà vergleichbare Zyklen mit dem ausführlichen Prozess Jesu wohl erst im frühen 15. Jh. auf.

T 47                    Ein Kölner Altar von ca. 1425-30 (Köln, Wallraf-Richartz-Mus. Nr. 90) - ein Beispiel dieser im Nord-

westen häufigen sogenannten "Bilderbogenaltäre", die auch im Typus Duccios Maestà am nächsten stehen - enthält neun Szenen des Prozesses Jesu mit vier Pilatus-Szenen.<sup>20)</sup> Die erste Pilatus-Szene kommt nun der Ikonographie von Wolf III (fol. 9) recht nahe. Pilatus thront nicht, sondern steht vor dem Gerichtsgebäude frontal zu Christus, mit dem Zepter des Richters in der Linken. Seine zeigende Handgeste deutet die Frage nach dem Inhalt der Anklage der Juden an.<sup>21)</sup>

Es ist bezeichnend für die ikonographie-geschichtliche Situation des frühen 15. Jhs. und auch verständlich angesichts der literarischen Tradition der Passionsgeschichte, daß die ausführlichsten Prozess Jesu-Zyklen des frühen 15. Jhs. in der Buchmalerei bzw. in der gezeichneten Buchillustration Süddeutschlands zu finden sind.

T 48, 49

Eine oberrheinische, wahrscheinlich straßburgische Bilderbibel (ca. 1410-20) mit insgesamt 210 drastisch narrativen (lavierten) Zeichnungen erzählt die Passionsgeschichte besonders ausführlich. Sie zeigt allein 26 Szenen des Prozesses Jesu.<sup>22)</sup> Hierin zeigt sich also eine Verwandtschaft mit der Konzeption in der Szenenauswahl der München-Londoner Familie der BP, die in der Erweiterung der Zahl der Passionsdarstellungen und besonders der Prozess Jesu-Szenen liegt.

T 48

Die oberrheinische Bilderbibel bringt zwei Szenen, die ikonographisch der "Christus vor Pilatus"-Szene in Wolf III (fol. 9) am nächsten kommen. Allerdings sind damit andere Szenen geschildert als in Wolf III, nämlich nicht "Christus vor Pilatus (Vorführung)", sondern die Vorführung Christi vor Annas bzw. Kaiphas.<sup>23)</sup> In der Vorführung vor Annas (oberrh. Bilderbibel, fol. 29<sup>r</sup>) erscheint - freilich in einer derben Zeichenweise - Annas in der gleichen Haltung im Torbogen wie Pilatus in Wolf III (fol. 9). Die Gruppe mit Christus

T 49 und den Soldaten entspricht allerdings eher der zweiten Szene dieser Art, der Vorführung vor Kaiphas (Oberrh. Bilderb. fol. 30). Die Vorführung vor Pilatus (fol. 31<sup>V</sup>) sieht ganz anders aus.

Angesichts der bekannten westlichen Orientierung der rheinischen Malerei kann man auch in diesem Bereich ähnlich ausführliche Zyklen erwarten.

In einem bisher unbeachteten holländischen Gebetbuch (um 1430, Spencer Coll.) mit einem Leben Jesu-Zyklus von 85 Miniaturen steht der Prozess Jesu mit 26 Darstellungen noch eindeutiger im Mittelpunkt als in der oberrh. Bilderbibel.<sup>24)</sup>

Überraschend, wenn auch nicht unerklärbar ist, daß ein so ausführlicher Zyklus dieser Art (vermehrt um viele Szenen aus der Jugend Christi) sehr bald in Süddeutschland aufgenommen wurde. Dies zeigt eine bisher ebenfalls nicht beachtete schwäbische Leben-Christi-Handschrift mit 256 kolorierten Federzeichnungen, datiert 1440 (Spencer Coll. Ms. 102).<sup>25)</sup> Die engere Beziehung dieser Handschrift zur holländischen (?) Spencer 151 zeigt sich in vielen ikonographischen und motivischen Ähnlichkeiten.<sup>26)</sup>

Die ungewöhnliche Ikonographie der ersten "Christus vor Pilatus"-Szene in Wolf III (fol. 9) und entsprechend PML 230 (fol. 10<sup>V</sup>) läßt sich als Kompilation verschiedener Szenen aus viel ausführlicheren Passionszyklen als den in der Mü.-Lo. Familie der BP vorliegenden erklären.<sup>27)</sup>

Ein Beispiel für die Instabilität der Prozess Jesu-Ikonographie im frühen 15. Jh. ist auch die einzige "Christus vor Pilatus"-Szene in einer holländischen BP um 1400 (London, BM Kings 5). Dargestellt ist die "Handwaschung des Pilatus", aber Pilatus blickt dabei ähnlich wie in Wolf III und PML 230 über die Schulter zu Christus zurück.<sup>28)</sup>

Für die Lokalisierung und Datierung der Ur-Reaktion der München-Londoner Familie der BP ist die

Beantwortung der Frage wichtig, wo und wann solche ausführlichen Prozess Jesu - Zyklen entstanden sind.<sup>29)</sup> Die bisher angeführten Beispiele stammen alle aus dem "Westen": Oberrhein, Köln, Nordwestdeutschland und Holland. In Südostdeutschland, in Österreich und in Böhmen scheint es im frühen 15. Jh. solche ausführlichen Zyklen nicht gegeben zu haben.

In der Forschung wurde die Vermutung geäußert, daß "die spätmittelalterliche Redaktion des Passionszyklus im burgundischen Kunstkreis besorgt wurde".<sup>30)</sup> Zwei Szenen in den Très Riches Heures der Brüder Limburg geben einen Hinweis darauf, daß im frühen 15. Jh. auch in Burgund solche ausführlichen Passionszyklen mit Betonung des Prozess Jesu existiert haben könnten.

T 50

Außer der Geißelung (fol. 144) sieht man die "Überführung Christi zum Gerichtshaus (praetorium) (fol. 143<sup>V</sup>) und die "Abführung Christi aus dem Gerichtshaus" (fol. 144<sup>V</sup>) - beides sehr ungewöhnliche Szenen, die den Prozess Jesu betonen. Sogar zwei charakteristische Motive sind hier wiederzufinden: Die über die Schulter zurückblickende Figur des Juden (2. v. re.) und das Treten auf den ausfahrenden Gewandzipfel (dieses Motiv kommt außer in Wolf III und PML 230 auch in der oberrh. Bilderbibel vor!).

T 48, 49

Spärliche Reste von Wandmalerei belegen die Existenz solcher umfangreichen Passionszyklen im burgundischen Kunstkreis.<sup>31)</sup> Dies wird durch eine schriftliche Quelle bestätigt: Der Herzog von Berry besaß seit 1409 "...uns grans tableaux de bois tous neufs .... bien ouvré de menuz ymaiges de paincture, de la Vie et Passion Nostre Seigneur et de plusieurs sains et saintes..."<sup>32)</sup>

VERSPOTTUNG

BP 23 Die Verspottung Christi vor dem hohen Priester als eigenes, von der Dornenkrönung getrenntes Bildthema kommt im SHS zweimal vor: in der normalen Gruppenfolge (cap. XXI) und als Teil der sieben Passionsstationen.<sup>1)</sup> Außerhalb des SHS wird das Thema eher selten dargestellt. Es fehlt z.B. auch in so ausführlichen Passionszyklen wie der Kölner Tafel um 1400 in Berlin Dahlem.<sup>2)</sup> Die von Duccios Maestà bekannte Komposition mit dem stehenden Christus hält sich bis ins 15. Jh., wie etwa die Bas de Page - Miniatur im Turiner Stundenbuch beweist.<sup>3)</sup>

T 53  
T 55 In Anlehnung an die Komposition der Dornenkrönung und zur Steigerung des im Sinne der Compassio expressiven Gehalts der Szene wird Christus schon sehr früh als sitzender dargestellt, z.B. in den SHS-Glasmalereien in Mulhouse (Elsaß), Mi. 14. Jh.<sup>4)</sup> Die repräsentative Note wird durch die leichte Drehung Christi aus der Frontalansicht vollends eliminiert, eine Idee, die von Giotto (Arenakapelle) vorweggenommen und gerade von jenen französischen Künstlern aufgegriffen wurde, die besonders intensiv das narrative Pathos der fürhen (sienesischen) Trecentomalerei in ihrem Werk verarbeiten wie der Passion-Master und die Brüder Limburg.<sup>5)</sup>

T 55 Die gefesselten Hände sind ein realistisches Motiv, das wohl aus der Ikonografie der "Verspottung" mit dem stehenden Christus übernommen wurde. Jedenfalls ist in der älteren Ikonographie die Dornenkrönung des SHS Christus nicht gefesselt.<sup>6)</sup>

Realistisch-drastische Motive, mit denen die Schergen ihre Fratzen schneiden, wie das Aufreißen des Mundes durch gleichzeitiges Zerren an Bart und Haaren und das Herausstrecken der Zunge, sind zwar bereits in der BP Wolf III zu beobachten, finden sich aber sonst nur - soweit ich sehe, in einer Reihe be-

- sonders narrativer Werke der niederländischen Buchmalerei, speziell des Utrechter Kreises.<sup>7)</sup>
- T 58 Dieser Kunstkreis verwendet besonders häufig das Motiv der zu langen Ärmel, die über die Fesseln hinausragen, ein Motiv, das auch in der BP W.-F. vorkommt.<sup>8)</sup>
- T 50 Aus dem von Breitenbach zusammengestellten SHS - Material<sup>9)</sup> geht hervor, daß die Übergabe des Szepters, ein aus der Dornenkrönung/Verspottung übernommenes Motiv, um die Mitte des 14. Jhs. in Süddeutschland in der IKO der Verspottung eingeführt wr-de, wie z.B. das Glasfenster in Mulhouse (Elsaß) beweist. Vielleicht handelt es sich um ein trecenteskes Motiv, denn es erscheint auch bei den Brüdern Limburg als wesentliches Bildmotiv.
- T 55 Innerhalb des sehr ausführlichen Passionszyklus der holländischen Handschrift BM, Add. 50005 ist die Übergabe des Szepters sogar Thema einer eigenen Darstellung (zur Dornenkrönung). Diese Konzentration auf einzelne narrative Aspekte der Passion Christi und deren drastisch-expressive Thematisierung in einzelnen Darstellungen - wohl ein typisch nordniederländisches Verfahren - findet auch ihren Ausdruck in der wohl nicht deutschen, sondern holländischen Zeichnung im British Museum. Hier ist das Schließen der Augenbinde, das schon in der BP Wolf III vorkommt, zum zentralen Bildmotiv gemacht worden. Die limburgische Idee des Zuhaltens der Augen mag dazu ebenso Anregung geboten haben wie für den Realismus, mit dem das Verschwinden der Christusfigur unter der Masse der Unterdrücker gezeigt wird.
- T 59 Der von oben eindreschende Scherge der limburgischen Komposition ist seitdem gängiger Bestandteil der Verspottungs-IKO.<sup>10)</sup> Die eng anliegende Spitzkappe des Schergen in der Londoner Zeichnung findet sich außer in der BP W.-F. in einer ganzen Reihe von Werken, deren Zusammenhang mit den nördlichen Niederlanden
- T 57

z.T. nicht nur ikonographischer Natur ist.<sup>11)</sup>

T 59      Zwischen der Londoner kolorierten Zeichnung und der Erfindung der Verspottung in der BP scheint sogar ein engerer Zusammenhang zu bestehen. Denn in einer Nachzeichnung zur Londoner Verspottung in Basel (U 8.21)<sup>12)</sup> findet sich wie in der BP W.-F und motivisch ähnlich die stehende Figur des Hohen Priesters.

Zusammenfassung:

Wie bereits für andere Kompositionen der BP W.-F. nachgewiesen, ergibt sich auch für die Verspottung eine Beziehung zu jener italianisierenden IKO - Tradition, die in den Brüdern Limburg ihre bedeutendsten Vertreter hat. Die expressiv-narrative Note der Darstellung in der BP W.-F. verbindet sie mit Werken der nordniederländischen Kunst. Das SHS scheint als Träger dieser Tradition eine große Bedeutung zu haben.

KREUZABNAHME

BP 34/78, T 67

T 67

Wie der Vergleich der Kreuzabnahme in der BP W.-F. mit dem Bild Simone Martinis in Antwerpen (Avignon?, 30er J. 14. Jh.) zeigt, hat der Erfinder der Komposition der BP bei der Erneuerung des szenischen Aufbaus an die Tradition der "pseudohistorischen Ikonographie des (Sienesischen) Trecento"<sup>1)</sup> angeknüpft, die auch in Werken des "späten weichen Stils" wie dem Bamberger Altar von 1429 verarbeitet ist. Charakteristisch für die trecenteske Konzeption der Kreuzabnahme (Duccio, Simone) ist das Herabsacken des Oberkörpers Christi, beide Arme herabhängend.<sup>2)</sup>

Die Art, wie ein Arm Christi dem ihn auffangenden Nikodemus auf die Schulter fällt und die verhüllten Arme des Nikodemus<sup>3)</sup> verbinden die Komposition der BP W.-F. auch mit Werken der Brüder Limburg, die ja auf die selben Quellen zurückgreifen.<sup>4)</sup>

T 67

Gerade die Bamberger Tafel von 1429 zeigt aber, daß man nicht unbedingt für alle Details eine Vermittlung der trecentesken Erfindungen durch - z.B. - die Brüder Limburg annehmen muß, daß auch mit einem direkten Rückgriff auf trecenteske Kompositionen gerechnet werden muß.

Alte, geläufige Motive sind das Küssen des Armes Christi und der am Fuß des Kreuzes knieende Nagelzieher. Eigentümlich für die BP W.-F. ist nur, daß der Küssende offenbar nicht Maria, sondern Johannes ist, während die Frauen ohne aktive Teilnahme an der Seite knien und nur in ihrer Blickrichtung teilweise mit Christus verbunden sind - hierin vielleicht ein der limburgischen Komposition verwandter Zug.<sup>5)</sup>

Die für die 'Verräumlichung' der Komposition wichtige Idee der von hinten an das Kreuz gelehnten Leiter, eine nur den Armenbibeln Wolf III und W.-F. gemeinsame Besonderheit, kommt außer im Bamberger Altar auch im nordwestdeutschen Bereich vor, z.B. in der Lüneburger

- T 68 Goldenen Tafel.<sup>6)</sup> (Dieselbe Idee in Rogiers Kreuzabnahme im Prado legt den Gedanken an eine gemeinsame (nord)niederländische Quelle nahe. Mit der Bamberger Altartafel von 1429 verbindet die BP W.-F. das die Körperschwere betonende Motiv des Helfers, der sich über den Querbalken des Kreuzes lehnt und das Motiv der abgenommenen tabula ansata. Zumindest das Motiv des Helfers scheint trecentesken Ursprungs, denn es findet sich bereits in der stark vom oberitalienischen Detailnaturalismus beeinflussten süd-deutschen Historienbibel (um 1380) in der Pierpont Morgan Library, Ms. 268, fol. 32<sup>r</sup>.<sup>7)</sup>
- T 69

REALISMUS UND NATURSTUDIUM

Zur künstlerischen Methode der BP W.-F.

Ein Vergleich mit der BP Wolf III.

Die Zeichnungen der BP W.-F. verdienen unter anderem deshalb besonderes Interesse, weil sie unsere Kenntnis der deutschen Kunst jener Zeit bedeutend erweitern kann, die häufig als die "Generation der großen Realisten" bezeichnet wird.<sup>1)</sup> Dasselbe Phänomen, der Realismus, wird oft als Naturalismus apostrophiert,<sup>2)</sup> auch Hilfsörter wie "expressiv" oder "veristisch" werden synonym hin und wieder eingesetzt.

Andererseits tauchen die selben Begriffe auch zur Charakterisierung früherer Stiletappen auf. G. Schmidt spricht etwa - m.E. zu Recht - von "realistischen Tendenzen", in den Armenbibeln des 14. Jhs., einmal sogar vom "Sieg des Realismus" in den Zeichnungen einer süddeutschen BP vom Ende des 14. Jhs. (St. Peter III),<sup>3)</sup> Cornell von naturalistischen Prinzipien", speziell vom "psychischen Naturalismus", der in den Passionsszenen der BP Wolf III seinen deutlichsten Ausdruck finde.<sup>4)</sup>

Bereits ein flüchtiger Vergleich zwischen den Armenbibeln Wolf III und W.-F. zeigt, daß wir unterschiedliche Formen der Illusion anschaulicher Wirklichkeit vor uns haben, ein unterschiedliches Verhältnis zwischen inhaltsgesättigter Organisation der Bildfläche und naturalistischer Projektion der aus empirischer Erfahrung gewonnenen Daten der natürlichen Objektwelt.

Es muß betont werden, daß mit Begriffen wie "natürliche, empirische Anschauungserfahrung" hier und im folgenden nie ein autonomes, voraussetzungsloses Naturstudium gemeint ist. Das Sehen und die künstlerische Aneignung der Natur ist immer gesellschaftlich vermittelt, sie baut auf den historisch möglichen und erreichbaren Gestaltungsmitteln auf.<sup>5)</sup>

Der Vergleich zwischen den beiden Armenbibeln bietet sich besonders deshalb an, weil unvergleichbare Faktoren wie verschiedene Medien, verschiedener thematischer Zusammenhang u.ä. wegfallen, weitgehend sogar die Ikonographie der Szenen identisch ist.

Analysieren wir zunächst die Illusionsform der Zeichnungen der BP Wolf III. Wir gewinnen dadurch eine Grundlage, von der wir die bezüglich der Aneignung der Wirklichkeit spezifischen Qualitäten der Zeichnungen der BP W.-F. abheben können.

Mit welchen Mitteln wird in der BP Wolf III das Thema der Erzählung auf der Bildfläche illusioniert? Welche Funktion haben die Gestaltungsmittel für die Wirkung des Bildinhalts auf den Betrachter? In welchem Verhältnis stehen sie zu der erfahrbaren, realen Objektwelt?

Wir konzentrieren uns dabei auf eine Szene, deren Wirkung im Sinne eines "psychischen Naturalismus" Cornell besonders hervorgehoben hat: die Ver-spottung Christi.

BP 66  
BP 23

Die Komposition ist einseitig aus figuralen Elementen aufgebaut. Auf die Andeutung des vom Thema geforderten Inerieurs ist verzichtet. In altertümlicher Weise wird nur durch einen Sockelstreifen der Aktionsraum der Figuren markiert. Sich nach oben verdichtende Kreuzschraffuren geben diesem Streifen aber eine gewisse Tiefenillusion.

Die Auswahl der Objektwelt, also der Figuren, zeigt die Konzentration auf den Vorgang der Verspottung, der in antithetischer Weise ins Bild gebracht wird: Einerseits die Schergen des Hohen Priesters, die von allen Seiten auf Christus eindringen und ihn mit Grimassen, Stößen und Schlägen beleidigen, wobei zwei von ihnen ihm eine Binde vor die Augen halten. Andererseits Christus selbst, der fast frontal zum Betrachter gesetzt ist, die Hände nicht gefesselt, vielmehr seine Rechte wie in der Auferstehung oder im Weltgericht in einer Herrschergeste erhoben.

Den expressiven Verspottungsmotiven, die auf realistischen Vorstellungen basieren, steht also die mittelalterlich-symbolhafte Präsentation Christi als Herrscher gegenüber, dem die Beleidigungen nichts anhaben können.

Der Verzicht auf die Andeutung des Ambientes, also des Interieurs, bedeutet aber nicht, daß für den Künstler die Illusionierung dreidimensionaler Körper auf der Bildfläche ohne Interesse wäre. Wie die Schergen im Halbprofil gezeigt sind, die Rundung ihrer Taille mit mehreren Strichen angedeutet ist, ihre Beine wie aufsichtig erscheinen (-das Schienbein überschneidet die Fußspitze!-) und der Mantel Christi seinen Körper wie eine Schale den Kern umhüllt, das zeigt die Bemühung des Zeichners um Veranschaulichung der Körperlichkeit der Einzelfigur, und zwar mit künstlerischen Mitteln, in welche die (trecentesken) Projektionserfahrungen der realen Objektwelt mit eingegangen sind. Dennoch sind diese projektiven Elemente nicht auf einen fixen Augenspunkt des Betrachters bezogen. Sie dienen vielmehr im wesentlichen der Versinnlichung von starker, dynamischer Körperbewegung. Es sind eigentlich nicht die dargestellten Figuren, sondern es ist der Betrachter, was 'bewegt' wird. Die Bewegung der Augen des Betrachters dient als auslösender, sensomotorischer Vorgang für die emotionelle Bewegung, die compassio des Betrachters. Derselben Schergenfigur links vorne, die in der Beinpartie aufsichtig erscheint, blickt man von unten in die Nasenlöcher.

Das Mittel der perspektivischen Projektion wird überhaupt nur dort eingesetzt, wo es für die Klärung der Gegenstandsform notwendig erscheint oder wo es einen besonderen Sinn im Erzählzusammenhang bekommt

BP 36 (Frauen am Grabe, leeres Grab).

Durch die der Aufsichtigkeit entsprechende Staffelung der Figuren, durch den vorderen Schergen,

BP 23

der aus dem geschlossenen Bildumriss heraustritt und wenigstens andeutungsweise die Hauptfiguren vom vorderen Bildrand abrückt, durch abrupte Überschneidungen und nicht zuletzt durch einseitig verschattende Schraffuren wird versucht, auch in die gesamte Figurenkomposition einige Elemente räumlicher Illusion einzubringen.

Dennoch kann der Betrachter das Bildganze nicht erfassen, wenn sein Blick den projektiven Elementen der Einzelformen nachgeht. Wie Otto Pächt in seiner fundamentalen Analyse der Gestaltungsprinzipien der deutschen spätgotischen Malerei feststellt, läßt das Bildganze seine "innere Notwendigkeit" erst dann erkennen, wenn man seine dynamische Struktur erfaßt.

BP 66 Die Zeichnung der BP Wolf III zeigt sich als geradezu klassisches Beispiel des Weichen Stils "mit dem Unisono seines expressiven Bewegungsduktus"... , in dem "alle von dem speziellen Illusionsbedürfnis geforderten und zulässigen Lebens- und Wachstumsformen der Materie in der Variierung der expressiven Bewegungsformel beschlossen liegen".<sup>6)</sup> Den zugrunde liegenden Vorstellungsmodus faßt Pächt mit dem Begriff "suggestive Illusion" zusammen.

Es handelt sich sozusagen um eine Eigenbewegung des Bildgefüges, eine dynamische Bewegung, die nicht primär aus der Logik der Körperform, d.h. auf der 'natürlichen Anschauungserfahrung' aufbaut, sondern aus der immanenten Logik eines expressiven Liniengefüges entwickelt ist.<sup>7)</sup>

So hat auch der Rahmen des Bildes nicht den Charakter eines Raumausschnittes, sondern - so formuliert Pächt - ["steht dann dort, wo die innerbildliche Bewegung aus ihrer inneren Gesetzlichkeit zu Ende gelaufen ist, nicht mehr bedeutend als eine Anerkennung längst vollzogener Tatsachen".<sup>8)</sup>

Ler

Diesem geradezu kalligrafisch wirkenden, expressiven Liniengefüge ordnen sich alle dargestellten Dinge unter, auch charakterisierende, genrehafte,

BP 66 narrative Details wie etwa das Böcklein in der Ver-spottung Noas (t1) oder der Dolch am Gürtel des Schergen. Die Zeichnungen haben Merkmale einer Skizzenhaftigkeit und einer Unmittelbarkeit der Strichführung, welche die Detail-integrierende Wirkung des Bildgefüges noch verstärkt und zu einer Auflösung oder gar Deformation der durch die natürliche Anschauungserfahrung begründeten Projektion der Gegenstandsform tendiert.<sup>9)</sup> Die Vereinfachungen der Detailform und der Verzicht auf alles für das Verständnis des Erzählthemas Unwesentliche verhindern eine Unterbrechung des expressiven Linienduktus, das Auge bleibt an keinem Detail hängen, sondern wird gleichsam ständig mitgerissen von der Dynamik des Liniengefüges.

Mit karikierender Drastik sind die Physiognomien verhäßlicht, vor allem jene der im Sinne der biblischen Erzählung negativen Figuren. Es geht also bei der Differenzierung der Physiognomien nicht um die Annäherung an die reale Erscheinungsform eines menschlichen Gesichts, sondern einerseits um die Integration der Physiognomien in den expressiven Linienduktus, andererseits um die wertende Trennung zwischen Gut und Böse, in welcher die mittelalterliche Trennung von Schön und Häßlich nachklingt.<sup>10)</sup> Wichtig für die BP Wolf III ist, daß auch die Physiognomien der 'positiven' Figuren durch die expressive Bewegungsformel entidealisiert sind (z.B. P4!). Trotz der Elemente der Typisierung sehen aber die Physiognomien gleichzeitig alterslos aus, sie sind nicht individualisiert, der physiognomische Ausdruck ist nur Teil der expressiven Linienkalligrafie.

BP 23 Die Detailform der Hände spielt in der BP Wolf III keine Rolle, die Gestik wird nur als Richtungselement der Bewegungslinien bzw. als symbolische Andeutung bestimmter Gemütszustände oder bestimmter Aktionen (Japhet, t1, der sich das Gesicht mit den Händen be-

deckt, der Scherge, A, der sich selbst an Kopf- und Barthaaren zerrt) eingesetzt, ohne daß die konkrete Aktion der Hände und die Wirkung ihrer Aktion auf den Gegenständen (z.B. auf den Gewändern, s.t1, Sem) deutlich gemacht wird. Sprachliche Kommunikation wird, wie im Weichen Stil üblich, mit ondulierenden Spruchbändern angedeutet.

BP 88 Die Gewänder sind in ihrer für den Weichen Stil charakteristischen Funktion als Träger der expressiven Grundstimmung der Szenerie eingesetzt, als "Formgelegenheit", mittels der eine ausdrucksrelevante Linienordnung auf der Bildfläche erzeugt werden kann. Dieses Mittel wird vor allem dort extensiv eingesetzt, wo es nicht der verständlichen Vermittlung motorischer Aktion im Wege steht (z.B. 'Pfingsten', fol 21<sup>V</sup>)

Die dialektische Aufhebung des Widerspruches zwischen Gegenstandprojektion und Eigenbewegung des expressiven Liniengefüges gelingt dort am besten, wo vom Bildthema her nicht die Form und Funktion der Gegenstände und Figuren geklärt werden muß, sondern vom Thema die Vermittlung einer gemeinsamen, alles erfassenden heftigen Emotion nahegelegt, in einer bestimmten, idealistischen Interpretation sogar gefordert wird.

BP 66 Gerade das ist in der Verspottung der BP Wolf III der Fall. Das expressive, skizzenhafte, die Detailform verhäßlichende Liniengefüge und das flackernde Hell-Dunkel der Schraffuren ist das ästhetische Substrat der Interpretation der Schergen als häßliche, rasende Meute, die Christus lärmend umkreist. Ebenso entspricht die Eigendynamik und die frontale Präsentation der Gewandfigur Christi einer inhaltlichen Interpretation, die Christus nicht als wehrloses Objekt der Verspottung sehen will, sondern als mächtiges Subjekt, das 'freiwillig' am Prozess der Verspottung teilnimmt.

Das Bildgefüge erweist sich als eine alle Materie-  
erfassende, ihre konkrete Gestalt vereinfachende,  
überdeckende und nivellierende Gesetzlichkeit, die  
im wesentlichen <sup>von der Natur ausstrahlung abgehend</sup> übersinnliche Vorstellungsweisen  
vermittelt, deren Stärke aber gerade in ihrer zur  
compassio herausfordernden Expressivität und Ursprüng-  
lichkeit liegt.<sup>11)</sup>

BP 23 Wie verhält sich dazu die entsprechende Dar-  
stellung in der BP W.-F. (fol 1 Or, ehem. 12<sup>r</sup>)?

Zunächst zum Gegenständlichen:

Einige charakteristische narrative Motive der BP  
Wolf III in der Aktion der Schergen (wie das Zuhalten  
der Augenbinde oder das Herausstrecken der Zunge  
bei gleichzeitigem Zerren an Haaren und Bart) finden  
sich in der Darstellung der BP W.-F. wieder. Aber  
bereits in der Auswahl der Objektwelt widerspiegelt  
sich ein geändertes Verhältnis zum Darstellungsthema.  
Die Zahl der Schergen ist zwar um einen vermindert,  
aber - im Rückgriff auf die trecenteske realistische  
Tradition (Giotto!) - ist wieder der Hohe Priester  
als Verursacher und Verantwortlicher für die brutale  
Szene ins Bild gebraucht. Christus sitzt gefesselt,  
als wehrloses Opfer der Verspottung, nicht mehr frontal,  
sondern zur Seite geneigt, mit gesenktem Haupt. Die  
Dignität Christi wird also nicht mehr durch Heraus-  
hebung aus dem narrativen Zusammenhang unmittelbar  
und antithetisch zur Aktion der Schergen versinnlicht.

Die Szenerie ist mit gegenständlichen Motiven  
angereichert, die das Interesse der Bilderzählung für  
den realen, wahrscheinlichen Vorgang der Handlung  
ausdrücken; das schließt das Interesse für den Schau-  
platz der Szene mit ein. Gegenüber Wolf III sind die  
Elemente perspektivischer Projektion von Figuren und  
Gegenständen - zunächst rein quantitativ betrachtet -  
viel extensiver eingesetzt. Gerade in der -trecen-  
tesken- vorne geöffneten Kastenarchitektur wird das  
ganze Arsenal des perspektivischen Könnens des Zeich-

ners mit geradezu padantischer Genauigkeit ausgebreitet, fast so, als müßte man die Architektur nach dieser Zeichnung auch bauen können. Es fehlen auch nicht so feine Beobachtungen wie der Durchblick durch ein Fenster, in dem ein Stück der rückwärtigen Mauerzinnen sichtbar wird oder ein durch die Oberkante der vorn geöffneten Mauer überschnittenes Fenster mit Kreuzstock - eine Idee, die, für sich genommen, den Betrachterstandpunkt fixiert denkt. Aber ein Blick auf andere Architekturdetails wie etwa die schräg nach unten laufende Gesimskante über der Arkade links - die also Untersichtigkeit vermitteln soll - zeigt, daß es sich hier nur um eine Fülle projektiver Details und Einzelbeziehungen handelt, nicht um einen Raumzusammenhang, der von einem fixierten Betrachterstandpunkt aus erfaßt ist.

Ähnliches läßt sich auch in der Figurendarstellung beobachten. Die Figuren sind fast immer über Eck gestellt, man sieht also zwei Seiten. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, wie die Figur Christi zeigt, die Kubik des ganzen Körpers zu verdeutlichen. Im Halbprofil kann auch die Plastizität der Physiognomien besser zur Geltung gebracht werden. In dem vorderen Schergen sind projektive Elemente einer halb von hinten gesehenen Figur 'eingebaut': der rechte Oberarm ist verdeckt, ebenso das nach oben blickende Gesicht außer Stirn und Nasenspitze, auf dem Rücken sieht man die beiden Zöpfe, am knieenden Bein die Fußsohle. Aber es sind - wie auch in den anderen Figuren - eben nur projektive Elemente, die zu einem diskontinuierlichen figürlichen Gebilde zusammengefügt sind, das den Eindruck dynamischer Körperbewegung durch eben jene spannungserfüllte Diskontinuität vermittelt. Wir haben es also nicht etwa mit "Fehlern" in der Anwendung der Gesetze der Perspektive zu tun, sondern mit Gestaltungselementen, die positive, konstituierende Komponenten der spezifischen Illusions-

form sind.

Besonders aufschlußreich für die raumbildende Funktion der projektiven Elemente der Komposition ist die Rolle der Architektur. Man möchte glauben, daß die Betonung des Architektur-Ambientes den Figuren eine Grundrißfläche, einen Aktionsraum schafft, der ihre körperliche Existenz und Bewegung anschaulich macht. Beim näheren Hinsehen stellt man aber erstaunt fest, daß die Komposition weiterhin nur aus einer - wenn auch tieferen - Reliefschicht von Figuren besteht. Durch die Übereckstellung der Figur Christi und die projektive Anordnung eines Schergen 'vor' ihm (gegenständlich gedacht eigentlich seitlich von ihr!), eines zweiten 'hinter' ihr wird ihre Kubik zusätzlich betont. Die Kastenarchitektur ist aber nicht etwa in diesen Raum-erzeugenden Zusammenhang mit einbezogen, sie wird vielmehr allenthalben überschritten. Besonders deutlich kommt dies bei dem von oben schlagenden Schergen zur Wirkung, der wie eingezwängt erscheint. Und nun wird klar, daß es primär nicht die Architektur ist, die den Aktionsraum 'bildet', sondern die mit projektiven Elementen erzeugten Bewegungsenergien der Figuren selbst, die von den architektonischen Elementen in ihrer sinnlichen Wirkung unterstützt werden: Die Arkade scheint nur wie ein Reflex des Armbogens des Schergen, der in seine Haare greift, der Eckpfeiler 'bestätigt' nur noch einmal den seitlichen Abschluß der Figurenkomposition durch die über Eck gestellte Figur des Hohen Priesters und der Grundrißverlauf der Architektur (eine nur virtuelle Übereckstellung, die Vorderfront läuft Bildparallel!) scheint nur noch einmal die Torsionsbewegung des vorderen Schergen zu wiederholen.

Es ist also nicht der Hohlraum, der leere Raum des Interieurs, der den agierenden Figuren ihre räumliche Existenz ermöglicht, sondern es ist gerade die körperliche Qualität der Architektur, welche

die Figuren bedrängt und beengt und dadurch ihre körperliche, dynamische Wirkung unterstützt.

Nun wird auch das im Verhältnis zu Architektur und Genre auffallende Desinteresse an Landschaftsdarstellung verständlich. Sie wird in der BP W.-F. nur dort ins Bild gebracht, wo es vom Bildthema unbedingt gefordert wird. Es ist klar: Jedes Detail einer naturalistischen Landschaftsdarstellung würde die Illusion von leerem Raum verstärken, ein dem Bildgefüge der BP W.-F. zuwiderlaufender Vorstellungsmodus. Die Landschaftselemente entsprechen in ihrer Funktion den bei der Architektur ermittelten Prinzipien. Einerseits sind sie geeignet, die körper-räumliche Wirkung der Figuren zu unterstreichen wie z.B. in der 'Verspottung Noas', in der die Hügel-formen wie Ausbuchtungen über den Kpfen erscheinen. (Gleichzeitig wird allerdings auch das projektive Mittel der Überschneidung des Horizonts durch eine Figur (Japhet) angewendet!). Andererseits werden die gegenständlichen Formen, v.a. die Felsen, in ihrer kubischen Wirkung betont, dabei die natürlichen Formen stereometrisch vereinfacht (z.B. Ölberg, fol 9<sup>V</sup>) und überall dort eingesetzt werden, wo die räumliche Illusion den Charakter der Körper-erfüllt-heit verlieren könnte.

Die dialektische Verbindung der Architektur mit der Figurenkomposition erzeugt notwendig in der Projektion auf der Bildfläche Widersprüche mit der natürlichen Anschauungserfahrung, die mit verschiedenen 'Kunstgriffen' aufgehoben werden. Z.B. ist der in der Projektion stumpfe Eckwinkel der Grundplatte der Architektur ohne weiteres in den spitzeren Winkel der Projektion der Basis der Ecksäule überführt worden. Wie die Ecksäule zeigt, wird statt der Projektionsform manchmal auch die Gegenstandsform geändert.

Die Architekturdetails und die Projektionsform sind nicht Selbstzweck, sondern Teil der von Körper-

energien motivierten Bildorganisation:<sup>12)</sup> Das Rundbogenfenster in der Rückwand erhellt das Wesen der Arkade als konstruktive Überbrückung einer Maueröffnung, die Ecksäule erscheint als Drehpunkt für die Richtungsänderung der Mauer und gleichzeitig als verstärkendes Element für den Eindruck des Kreisens der Schergen um Christus, das oben überschnittene Kreuzstockfenster vermittelt zusätzlich eine Vorstellung von der Enge des Interieurs.

Außer dem Nimbus ist die Figur Christi nur mit kompositionellen Mitteln hervorgehoben, um die religiöse, am gegenständlichen Tatbestand nicht ablesbare Interpretation der Person Christi (als 'König der Juden') anzudeuten. In altertümlicher Weise ist sie maßstäblich etwas vergrößert, achsial angeordnet und Zentrum einer zusammen mit den Schergen gebildeten Dreieckskomposition.

Diese Dreieckskomposition als vereinheitlichendes Element der Flächenorganisation des Bildes wäre als 'zufällig' benachbarte Projektion von isoliert betrachteten Gegenständen (wie in der niederländischen Malerei<sup>13)</sup>) nicht richtig beschrieben. Sie ist auch nicht aus der szenischen Komposition heraus als harmonische 'Präfiguration' der körperlichen Gebilde (wie in der italienischen Malerei<sup>14)</sup>) entwickelt. Vielmehr sind es die Figuren selbst, deren mit projektiven Mitteln veranschaulichte Aktion diese Bildeinheit erzeugt.<sup>15)</sup> Der Erfinder der Komposition scheut sich auch hierbei nicht, Kategorien der natürlichen Anschauungserfahrung wie die maßstäbliche Einheit diesem Ziel unterzuordnen: Der Scherge 'über' Christus z.B. wirkt viel zu klein.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Funktion des Bildrands.<sup>16)</sup> Der Widerspruch zwischen der Illusion von räumlich-dynamischen Kräften und der quasi autonomen Einheit der Bildflächenorganisation wird nicht verdeckt, sondern dieser Wider-

spruch wird mit dem Mittel der Überschneidung der Bildgrenze offen 'formuliert'. Die bildlichen Energien sind als körperliche Energien am Bildrand nicht zu Ende, sondern drängen über ihn hinaus bzw. scheinen von außen in das Bild hineinzuwirken.

Der Vorstellungsmodus des Bildes in der BP W.-F. weist also wie die Zeichnung der BP Wolf III eine dynamische Struktur auf, auch hier handelt es sich um eine Form der "suggestiven Illusion". (projektive Illusion!?)

Aber das an der Zeichnung der BP Wolf III beschriebene Spannungsverhältnis hat sich umgekehrt: Das für die Dynamik des Bildgefüges und damit auch für die inhaltliche Information Bestimmende ist nicht die expressive, über alles Gegenständliche hinweggehende und den Gegenstand z.T. deformierende Linienkalligraphie, sondern die durch detailnaturalistische Projektion erzeugten körperlichen Energien, die nicht kontinuierlich, sondern impulsartig in einzelnen Raumstößen räumliche Illusion vermitteln. Das Auge des Betrachters wird durch die naturalistische Genauigkeit, mit der körperliche und dingliche Details in ihrer Erscheinungsform definiert werden, geradezu abgezogen von den Elementen der expressiven Organisation der Bildfläche und durch die kleinteilige Schilderung der jeweiligen Gegenstandsform 'gezwungen', jedes gegenständliche Detail in sich aufzunehmen.

Die Linie als Gestaltungsmittel entfaltet nicht mehr eine von der Gegenstandsform losgelöste expressive Kalligraphie, sondern sie dient in der BP W.-F. im wesentlichen der Definition der Gegenstandsform, des Umrisses, der räumlichen Ausdehnung und - in den vorliegenden Kopien nur ansatzweise verwirklicht, der Oberflächencharakteristik. Die Dynamik des Bildgefüges hat sich von der über den Körper hinweggehenden, verselbständigten Linie in den mit Hilfe der Linie illusionierten Körper selbst verlagert.

Die gegenständlichen und narrativen Details haben nun eine veränderte Funktion. Sie werden nicht dem Bildgefüge untergeordnet und verwischt, sondern im Gegenteil klar definiert und zu einem wesentlichen Bestandteil der Bildwirkung gemacht.

Wie bereits an der Architekturdarstellung gezeigt, heißt das nicht, daß die Details allgemein den Charakter des Zufälligen, Beliebigen haben (der ihnen in der niederländischen Malerei dieser Zeit zukommt). Wie O. Pächt für die deutsche Malerei dieser Zeit grundsätzlich feststellt, "verliert die Einzelbeobachtung den Wert des neutral und objektiv Konstatierten und wirbt für eine ganz bestimmte Interpretation der geschilderten Szene. Aus der bunten und vieldeutigen Erscheinungsfülle - die sich den Deutschen in der komplexen und naturalistischen Bildwelt der Niederländer darbot - wird nur das herausgegriffen und zugelassen, was eine bestimmte Stimmungsfarbe besitzt bzw. mit ihr legierungsfähig ist".<sup>17)</sup>

Entsprechend dem im wesentlichen figuralen Aufbau der Bildwelt sind gerade jene Detailmomente besonders hervorgehoben, die geeignet sind, Aktion und Interaktion der menschlichen Figuren zu verdeutlichen.

Ein besonderes Gewicht in der Bildwirkung hat die Gestaltung der Physiognomien. In der vorliegenden Kopie sind die Physiognomien innerhalb der Szenen sehr abbreviiert wiedergegeben. Da aber zwischen den Szenen und Propheten außer im Maßstab kein prinzipieller Unterschied besteht, wie etwa der Vergleich des linken Schergen mit dem Propheten P2 in der 'Ver-spottung' deutlich macht, konzentrieren wir uns in der Analyse der Physiognomien auf die Propheten.

Bestimmte Elemente der abwechslungsreichen Gestaltung der Prophetenbüsten in der BP W.-F. finden sich bereits in der BP Wolf III. Gemeint sind die Veränderungen in der Projektionsseite der Büste (z.B. Rückenfiguren, Halbprofil und Frontalansicht), der

Kopfbedeckung, der Haar- und Barttracht, z.T. auch in der Kopfbewegung. Bereits ein flüchtiger Überblick über die Prophetenbüsten in der BP W.-F. zeigt auch, - und die (S. ) beschriebene Technik der Durchzeichnens von der r<sup>o</sup> zur v<sup>o</sup> - Seite (in der Vorlage) legt das nahe -, daß es sich nur um eine begrenzte Anzahl von Typen handelt, die in Variationen ständig wiederholt werden.

BP 23/25

Dennoch wirken diese Prophetenköpfe in der BP W.-F. besonders realistisch. Warum? Mit welchen Mitteln und welcher Methode wird diese Wirkung erzeugt?

Es ist jene, bereits mehrmals festgestellte, intensive Bemühung um die reale Erscheinungsform eines körperlichen Gebildes, die sich mit Detail-naturalistischen Mitteln artikuliert, die Methode eines deskriptiven Realismus,<sup>18)</sup> der in oft geradezu demonstrativer Weise den lebendigen Erscheinungen des Gewöhnlichen, ja sogar Häßlichen zugewandt ist.

Die besonders realistische Wirkung gerade der Propheten erklärt sich auch daraus, daß den detail-naturalistischen Mitteln das Thema als Detail einer menschlichen Figur entspricht, zumal sie oft noch die Oberkörper durch Spruchbänder oder Bücher verdeckt haben.

Die Vielfalt der Ansichtigkeiten und der Kopfhaltungen, die gegenüber Wolf III noch gesteigert ist, erscheint also nicht nur als narrative Abwechslung, sondern macht die körperliche Existenz der Propheten erfaßbar. Die Variation von Haar- und Barttrachten, von Kopfbedeckungen, sind nur Mittel der Charakterisierung, die in ihrer Detailgenauigkeit nicht nur bestimmte Typen veranschaulichen, sondern sogar Andeutungen geben über Stand und Herkunft der Dargestellten. Neben dem Propheten mit fremdländisch wirkenden Zopfbart (Christus vor Herodes, fol. "15"<sup>F</sup>, P3) findet man einen sehr "unprophetisch" aussehenden bürgerlichen Typ mit faltigem Doppelkonn. Ähnlich wie

BP 25

BP 26

BP 31/33 in der Architektur sind in die Gestaltung der Physiognomie wie der gesamten Kopfform eine Fülle von Merkmalen eingebracht, die eine intensive Kenntnis der plastischen Erscheinungen der Wirklichkeit (im eingangs erwähnten vermittelnden Sinn) voraussetzen. Daß es sich um Propheten handelt, sagt uns nur unsere Kenntnis, nicht der Augenschein.

BP 23 Die Oberfläche der Physiognomie ist mit feinen Strichen z.T. bis in einzelne Hautfalten plastisch differenziert (nicht optisch, etwa mit Bartschatten), die Augen sind nicht nur mit Kreisen angedeutet, sondern haben Lider und manchmal sogar eine bestimmte Blickrichtung (fol. "15"<sup>r</sup> P2), die Nasen haben alle möglichen knorrigen Formen, die Münder verschiedene Stellungen - bis zum Schlitz des zahnlosen Alten, bei BP 25 offenen Mündern werden sogar die Zähne gezeigt.

BP 25/28 Die Rundung der Gesichter wird oft mit der beschriebenen beschleunigten Perspektive angedeutet, wobei (ansatzweise) auch die Augen entsprechend verschieden projiziert werden (z.B. fol. "10"<sup>r</sup>, P1).  
BP 23 Trotz der Vielfalt projektiver naturalistischer Details kann gar nicht der Gedanke aufkommen, daß es sich bei den Prophetenköpfen um aus dem Leben gegriffene Porträts, um Individuen mit einmaligen, sich nie wiederholenden und deshalb wiedererkennbaren Zügen handelte. Es sind vielmehr nur Charaktere, Typen, deren realistische Wirkung auf nur individualisierenden naturalistischen Elementen beruht. So gilt in gewisser Weise immer noch, was G. Piltz über das Brustbild des hl. Hieronymus von Meister Theoderich schrieb: "Der Blick des Meisters haftet am Detail, sein Realismus erschöpft sich darin, die Resultate seiner Beobachtungen in einen gedachten - nicht erschauten - Zusammenhang zu bringen."<sup>19)</sup>

Was die Köpfe in der BP Wolf III entidealisiert erscheinen läßt, ist nicht bewußt angestrebt, sondern ergibt sich sozusagen aus der Deformation aller Detail-

formen durch das über alle Gegenstände hinweggehende expressive Liniengefüge und die skizzenhafte Zeichenweise. In der BP W.-F. dagegen ist die Verhäßlichung aller Physiognomien explicit angestrebt, sie ergibt sich aus der detailnaturalistischen Beobachtung des gewöhnlichen, ja sogar häßlichen Gesichts. Es gibt deshalb in den Szenen der BP W.-F. keinen Unterschied mehr zwischen 'negativen' und 'positiven' Figuren durch karikierende Verzerrung (oder gar durch Idealisierung) der Gesichtszüge. Die Erscheinungsform und künstlerische Methode, mit der die entidealisierte Wirkung zustande kommt, ist vollkommen verschieden.

Der gesteigerte projektive Naturalismus des Details, der gerade das Gewöhnliche, ja Häßliche und die lebendige mimische Bewegung besonders herausstreicht, befähigt unseren Meister über eine allgemeine Typisierung hinaus, das Alter der Typen zu bestimmen und eine sehr weite Skala des physiognomischen Ausdrucks psychischer Reaktionen zu vermitteln, die von der grimmigsten, ja bedrohlich wirkenden Miene ("15"<sup>F</sup> P2) über das feine Lächeln ("17"<sup>V</sup> P3) bis zum herzlichen, wirklichen Lachen des Propheten in der Dornenkrönung (fol. "13"<sup>V</sup>, P4) reichen. Bei diesem Propheten ist es nämlich nicht nur der Mund und die Nasenflügel, die grimassierend hochgezogen sind, auch die Wangen sind gerundet und an den Augen sind Lachfältchen angedeutet. Die Darstellung dieses nur dem Menschen vorbehaltenen psychischen Ausdrucks ist in der deutschen Malerei wohl ohne Vorbilder, in der Plastik ist sie in Multschers Wappenträger vom Ulmer Rathaus von 1428-1430 vorweggenommen. Auch aus der westlichen Kunst ist mir kein Beispiel aus dem zweiten Viertel des 15. Jhs. oder früher bekannt, nicht einmal im Eremitenflügel des Genter Altars, das ganz ohne den Beigeschmack des Grimassierens wäre. Wir haben also wohl eine nicht nur für die deutsche Kunst denkwürdige realistische Neubildung in der Malerei vor uns. 19a)

Neben den Physiognomien sind es die Hände und ihre Gestik, die im Erzählstil der BP W.-F. eine hervorragende Rolle spielen. Ihre Überproportionierung ist im Ganzen nicht Resultat der Ungeschicklichkeit des Kopisten (s.S. 43), sondern ist die bewußte Hervorhebung des neben der Physiognomie wichtigsten Ausdruckmittels für die physische und psychische Aktion und Reaktion des Menschen.

BP 23 Die gegenständliche Form der Hände ist bis in Kleinigkeiten wie die Form der Fingernägel definiert (Verspottung, P2 u. 4).<sup>20)</sup> Die Beweglichkeit der einzelnen Finger wird eigens betont, ein charakteristisches und häufig angewandtes Merkmal dafür ist das Wegstrecken eines oder mehrerer Finger. In dem detailprojektiven Bildgefüge, das körperliche Bewegungsenergien vermittelt, haben die Hände eine wichtige Funktion als Träger von Bewegungsrichtungen und zur Veranschaulichung von Beziehungen zwischen den Figuren. Auffallend ist der häufige Versuch - wie z.B. beim Hohen Priester in der Verspottung - die Hände oder nur die Finger in zur Bildfläche senkrechter Richtung zu zeigen. In der Projektion entstehen dadurch jene charakteristischen verkrümmten Handgebilde, die wiederum (-wie bei dem vordern Schergen-) nicht so sehr als 'fehlerhafte' Projektionen zu sehen sind, sondern als Veranschaulichung dynamischer Körperbewegung.

T 88 Das alte Prinzip der Darstellung von Sprache und sprachlicher Kommunikation, darüber hinaus auch des  
BP 28 Denkens, ja sogar der gesellschaftlichen Stellung einer Person durch Handgebärden<sup>21)</sup> wird in der BP W.-F. vor allem in den Szenen so intensiv und klar eingesetzt, daß die 'Bandrollengespräche' der BP Wolf III wegfallen können.<sup>21a)</sup> Bandrollen werden in der BP W.-F. bezeichnenderweise nur noch dort eingesetzt, wo es thematisch um übersinnliche Vorgänge geht,<sup>22)</sup>

BP 43 aber auch dann nur in den Anfangsszenen. (Der Erfin-  
der der Zeichnung war also wohl tatsächlich ein  
BP 23 Realist 'in Entwicklung'). In späteren Szenen wird  
ein Spruchband nur verwendet, wenn ein Engel - also  
eine übersinnliche Erscheinung - spricht (Thomas,  
Gideon t1) oder wenn leises Tuscheln angedeutet werden  
soll (Verrat, t1) Josef und sein Brüder).

Entscheidender noch als die freie Gestik ist im  
Erzählzusammenhang die Veranschaulichung der Aktion  
der Hände und die Wirkung ihrer Aktion - auf den  
Gegenständen und in den Händen selbst: die behand-  
schuhte rechte Hand des linken Schergen in der Ver-  
spottung Christi preßt seinen Bart wirklich zusammen,  
wobei mit dem ausgestreckten Mittelfinger die Ziel-  
richtung seiner Gestik deutlich gemacht wird. Der  
Prophet P4 preßt so energisch die - wie das lose Blatt  
zeigt - offenbar störrischen Pergamentseiten zusammen,  
daß sich beide Daumen durch den Druck durchbiegen.  
Das Spruchband des Propheten P3, das fast brettartig  
steif wirkt, knickt und zerknüllt sich unter der Kraft,  
mit der es von den Händen gehalten wird. Die Hände  
verharren nicht in einer bestimmten Haltung, sie  
präsentieren nicht die Spruchbänder, sondern sie  
sind in Aktion, sie packen zu.

In vielen Figuren, wie beim Elias (Verspottung  
P2) finden sich noch Anklänge an die Gewandfigur des  
Weichen Stils, etwa das Ausschwingen des Gewandes auf  
dem Boden oder die rythmische, nicht in jedem Detail  
motivierte Faltenstruktur. Wie in einer niederlän-  
dischen Gewandfigur, z.B. des Meisters von Flemalle  
(Merode-Altar), wird aber das Oberflächenrelief des  
Gewandes mit körperlich aufgefaßten, gegeneinander  
geführten und hart gebrochenen Faltenstegen erzeugt,  
das trotz seiner Eigendynamik in einem ständig arti-  
kulierten Wechselverhältnis zu dem verhüllten mensch-  
lichen Körper steht. Die Kubik des Körpers wird nicht  
negiert, sondern betont.

Es entspricht der realistischen Methode des Erfinders der Kompositionen in der BP W.-F., daß die langen Gewänder als Formgelegenheit für diese Oberflächenrythmik oft durch andere Gewandformen ersetzt werden (nicht zufällig gerade bei den 'profanen' Figuren) oder daß wie im Pfingstbild (fol. 23<sup>r</sup>) oder in der Auslieferung (fol. 10<sup>v</sup>, t1) durch die Brüstung eines Architekturambientes die Gewänder verdeckt sind. In der Figur des Hohen Priesters in der Verspottung ist auf jede Oberflächenrhythmik verzichtet und das Gewand - entsprechend der kompositionellen und inhaltlichen Funktion der Figur - nur mit starr parallelen Röhrenformen, die unten abrupt abbrechen und die Stellung der Füße sichtbar werden lassen, gestaltet. Die stereometrische Starrheit erscheint als das ästhetische Äquivalent zur inhaltlichen Interpretation des Hohen Priesters als einem Mann, der ungehört die Mißhandlung Christi anstiftet.

BP 45  
BP 24

Noch deutlicher kommt das im realistischen Sinn inhaltliche Primat bei der Gestaltung des Gewandes (und nicht nur des Gewandes) in der großartigen Sitzfigur des Herodes heraus (fol. "15"<sup>r</sup>) also das auf die Verspottung ursprünglich folgende Blatt).

BP 23

Wir sehen einen fetten Mann mit Hängebauch, dem sich das Gewand so über Brust und Bauch spannt, daß die angedeuteten Nähte schier zu platzen scheinen. Die enge Thronarchitektur verstärkt den Eindruck des Voluminösen. Der am Gürtel hängende dicke Beutel betont (in fast ordinärer Weise) das Hängen des Bauches. Das über das Bein fallende Gewand klafft ab dem Knie auseinander und vermittelt so einen Eindruck vom herrischen Vorschieben des Fußes. Der realistische Eindruck der Gespreiztheit, der Aufgeblasenheit und des Hochmuts des Königs wird durch alle Details spezifisch betont: die über die Lehne gespreizte Hand, der ballonartige Hut und die Physiognomie mit dem nach unten gerichteten Blick und den herabgezo-

genen Mundwinkeln. Die reale Machtfunktion des Herrschers kommt in dem entgegen der 'natürlichen Anschauungserfahrung' vergrößerten Maßstab zum Ausdruck.

Auch die naturalistische Schilderung einer Vielfalt von Gewanddetails und vor allem Einzelheiten der Rüstungen ist nicht Selbstzweck: die Metallteile der Rüstungen der Schergen können einen Eindruck vermitteln von der Härte der Umklammerung Christi durch die Schergen - wie ihre Aktion selbst. Es handelt sich also wirklich um einen Kostüm-Realismus.<sup>23)</sup>

BP 12 Die bereits (S. 14) erwähnte inhaltsbezogene Funktion der Genre-Details soll nochmals an einem Beispiel demonstriert werden. Im Simeonsgastmahl (fol. 6<sup>V</sup>) ist an auffälliger Stelle, an einer Raumecke, ein minutiös gezeichneter Korb mit Nahrungsmitteln gezeigt. (Der Korb ist zudem noch auf einen Schemel gestellt, damit er nicht in der Projektion hinter der Magdalenenfigur verschwindet).

Das gegenständliche Thema der Darstellung ist das Gastmahl, währenddessen die Sünderin Maria Magdalena Christus die Füße salbt und mit ihren Haaren trocknet. Die Szene wird in der Bibel selbst als gleichnishafte Vorwegnahme der Salbung des Leichnams Christi interpretiert (Markus 14,8), also in einen übersinnlichen Zusammenhang gestellt.

BP 55 In der BP Wolf III wird schon in der szenischen Anordnung auf diesem Zusammenhang besonders eingegangen, indem die Apostel ins Bild gebracht sind, die Christus nach dem Sinn des Vorgangs fragen.

BP 12 Der Erfinder der Komposition in der BP W.-F. macht aus dem Vorgang eine gewöhnliche Essensszene, in dem die Salbung der Füße Christi nur ein narratives Detail ist. Die Apostel sind weggelassen, Christus ist am Rand halb überschritten (Giotto!) und der Diener, der das Essen aufträgt, kompositionell hervorgehoben. Der Korb mit Nahrungsmitteln trägt also zur Profanierung der Szene bei, zur realistischen Vorstellung eines Gastmahls.

Es ist zwar charakteristisch für den Stil der Zeichnungen, daß die körperplastische und räumliche Wirkung der Details und der Bewegungsstöße im wesentlichen nur mit linearen Mitteln zustande kommt. Dennoch darf nicht vergessen werden, daß wir (höchstwahrscheinlich) Kopien einer gemalten oder zumindest lavierten Vorlage vor uns haben. Die wenigen (in den Figuren und Gegenständen vom Kopisten ange deuteten Schraffuren (z.B. Beweinung, P4; Wechsler P2; Einzug) und vor allem die Lavierungsversuche zeigen, daß die körperplastische Wirkung im 'Original', d.h. in der Vorlage, noch sehr viel größer war (s.S. ).

BP 35, 15,8

Die Dialektik zwischen künstlerischer Methode und Darstellungsthema ist dort aufgehoben und auf einer qualitativ höheren, die künstlerische Entwicklung weitertreibenden Stufe reproduziert, wo das Thema der künstlerischen Methode nicht widerspricht, sondern sie im Gegenteil provoziert und zugleich die künstlerischen Stilmittel mit der Interpretation des szenischen Vorgangs und der dargestellten Objekte in Einklang stehen.

Was das konkret heißt, kann der Vergleich der Kreuzabnahmen in der BP Wolf III und in der BP W.-F. zeigen.

BP 77, 34

Vom Thema verlangt wird die verständliche Darstellung motorischer Aktion. D.h. im realistischen Sinn: der schwere, leblose Körper des geliebten Menschen wird von den am Kreuz fixierenden Nägeln befreit und mit vereinten Kräften vorsichtig herabgelassen.

BP 77

In der BP Wolf III wird versucht, den gegenständlichen Forderungen des Themas mit einer Reihe narrativer Motive gerecht zu werden. Die Vermittlung des szenischen Vorgangs kommt dabei aber in einen doppelten Widerspruch: einerseits zu der altertümlichen, idealistischen Methode, Christus dabei immer noch in einer Formel zu präsentieren, welche der ihm zugedachten Dignität entspricht. Es ist immer noch "Der Gekreuzig-

te", nur in seinem bereits gesenkten rechten Arm deutet sich in seiner Figur der szenische Vorgang an. Andererseits verhindert die notwendige Verständlichkeit der Handlung, die 'Überlagerung' der Gesamtheit der Figuren und Gegenstände mit jenem expressiven Liniengefüge, das der Vermittlung übersinnlicher Vorstellungen dient, und das der oben beschriebenen Verspottungsszene ihre zur compassio herausfordernde Ausdruckskraft und Ursprünglichkeit verleiht. Das Ergebnis bleibt disparat und qualitativ unbefriedigend.

BP 34

Im Gegensatz dazu ermöglicht in der BP W.-F. die realistische Interpretation des Themas eine Höchstleistung der Gestaltung. Es ist wirklich ein schwerer Körper, der, nachdem die Nägel von den Händen gelöst sind, mit hängenden Armen herabsackt. Der Mann auf der von hinten angelehnten Leiter scheint durch den Zug des Körpergewichts fast nach vorn überzukippen, die haltende Hand zieht die Schulter Christi weit nach oben, sein Kopf hängt tief herunter.

Die Schubkraft, welche die Knie zur Gegenseite drücken und sie beugen würde, wird vom knienden Nagelzieher mit der Hand aufgefangen. Deutlich ist auf dem naturalistisch durchgebildeten Körper die Wirkung des Einknickens der linken Hüfte, die Hautfaltung eingetragen. Die rechte Hand Christi hängt schlaff über die Schulter des Nikodemus, die linke, von Johannes aufgehobene Hand ist entsprechend auseinander gedrückt. Sogar in der Physiognomie Christi wird durch den halboffenen Mund und die fehlenden Augensterne seine Leblosigkeit gezeigt. Die Torsion des Körpers Christi wird mit Hilfe der Hinterschneidung des Kreuzes durch den Fuß des Nikodemus noch deutlicher erfaßbar. Auch die hockende Stellung der Frauen ist nicht Selbstzweck, auf diese Weise wird der in einer quadratischen Bildfläche nicht leicht zu gewinnende Eindruck verstärkt, daß der Körper Christi von oben herabgelassen wird.

In der gegenständlichen Artikulation des Themas, vor allem in der Spannung zwischen dem schweren Herab-sacken des Oberkörpers, der bereits vom Kreuz gelöst ist und der doppelt fixierten Lage der Beine ergibt sich zugleich ein überzeugender Einklang mit einem Bildgefüge, das mit detailnaturalistischen Mitteln spannungserfüllte körperliche Energien vermittelt. Die Gestaltungsmittel sind nicht Selbstzweck, sondern dienen der realistischen, der Funktion des körperlichen Geschehens zugewandten Veranschaulichung der Kreuzabnahme.

In der berühmten, nur in einer Kopie erhaltenen Kreuzabnahme des Meisters von Flemalle wird bereits eine andere ikonographische Form gewählt: das Herab-lassen des vollkommen vom Kreuz gelösten Christus-körpers. Das in dieser Bilderfindung latente ideali-stische Element der Präsentation des toten Körpers Christi, das in Rogers Prado-Bild zum wesentlichen Bildinhalt wird, bestimmt die weitere Entwicklung dieses Bildthemas auch in der deutschen Malerei des 15. Jhs. Dürer knüpft in seinem Holzschnitt der Kleinen Passion von 1509 auf einer neuen Stufe an die realisti-sche Tradition wieder an, die durch die Kreuzabnahme der BP W.-F. in ihrer für die Überwindung der mittel-alterlichen idealistischen Methode vielleicht wichtig-sten, aber eben zunächst nicht folgenreichsten Etappe in einem großartigen Beispiel repräsentiert wird.

Aus der Analyse des Realismus der BP W.-F. geht hervor, daß zwischen künstlerischer Methode und künst-lerischen Gestaltungsmitteln wie in der BP Wolf III ein sehr enger, wenn auch nicht widerspruchsfreier Zusammenhang besteht. Es ist eine künstlerische Methode, der eine stilistische Bestimmtheit zu eigen ist.<sup>25)</sup> Deshalb scheint es berechtigt, die im Vergleich zwi-schen der BP Wolf III und der BP W.-F. festgestellte Umkehrung des dialektischen Verhältnisses der Gestal-tungsmittel - nämlich zwischen der inhaltsgesättigten

Organisation der Bildfläche und der Projektion der aus 'natürlicher Anschauungserfahrung' gewonnenen Daten der Objektwelt - auch als Umkehrung der künstlerischen Methode zu sehen: der idealistischen, in der inhaltlichen Interpretation des Themas von übersinnlichen Vorstellungen primär bestimmten künstlerischen Methode der BP Wolf III steht die in einem bestimmten Sinne realistische Methode der BP W.-F. gegenüber.

Welche Prinzipien in diesem bestimmten Realismus wirken, wäre eine weitergehende im Zusammenhang mit anderen historischen Formen des Realismus zu klärende Frage.

Die aus dem Vergleich mit der BP Wolf III gewonnenen Kriterien für die entwicklungsgeschichtliche Stufe des Realismus der BP W.-F. erlaubt die wichtige Feststellung, daß es sich um einen Detail-Realismus handelt, der in immer neuen Anläufen sich um die reale Form und Bewegung der Objekte und den realen, wahrscheinlichen Verlauf der szenischen Handlungen, um die Wirkung der Aktion und Reaktion der körperhaften Kräfte bemüht. Es ist ein Detail-Realismus, der nicht nur das Sichtbare - bzw. das als Sichtbares dargestellte - beschreibend wiedergeben will, sondern eine Vielfalt von wertenden Beziehungen herstellt, das Dargestellte wesensmäßig miteinander verknüpft. Die Kriterien der wesensmäßigen Verknüpfung werden dabei aus der Körperlichkeit der Objekte und ihrer realen Funktion gewonnen, nicht aus übersinnlichen Vorstellungen.

Der Detail-Naturalismus war in einer Epoche, in der die religiöse Thematik noch immer vorherrschend war, und die "Dialektik der Wahrhaftigkeit der künstlerischen Welterkenntnis und der Freiheit des künstlerischen Schaffens"<sup>26)</sup> erst wenig entwickelt war, offenbar das wirksamste Formprinzip, um die in diese Thematik eingezwängten fortschrittlichen Realitätsvorstellungen der Epoche zu verwirklichen. Es handelt

sich sozusagen noch um einen 'immanenten', auch im inhaltlichen Sinn auf Wirklichkeits-Details bezogenen Realismus, der die Betrachtung der Wirklichkeit im wesentlichen noch nicht direkt, also auch mit einer der gesellschaftlichen Wirklichkeit entnommenen Thematik zum Ausdruck bringen konnte. Es gab auch noch wenige Gestaltungsaufgaben wie das Porträt oder die Chronik (Richtental-Chronik!), in der auch das Thema direkt die zunächst die Detail-realistische Auseinandersetzung mit der sichtbaren, erlebbaren, begreifbaren und von einer bestimmten sozialen Seite bewerteten gesellschaftlichen Wirklichkeit und deren künstlerische Aneignung ermöglicht hätte.

BEOBACHTUNGEN ZUR KÜNSTLERISCHEN HERKUNFT

Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Realismus  
der BP W.-F.

Thesen zur Lokalisierung und Datierung

Einleitung

Die ikonographische Untersuchung einiger Szenen aus der Kindheit und der Passion Christi in der BP W.-F. ergab, daß die Bilderfindungen in einer vom italienischen Trecento ausgehenden Tradition stehen, die den thematischen Vorwurf in einer realistischen Weise verwirklicht, die den szenischen Vorgang historisierend und auf psychische Momente der Akteure eingehend vergegenwärtigt.

Die wahrscheinliche Kenntnis von Werken der Malerei der Avantgarde des Westens<sup>1)</sup> wie z.B. des Meisters von Flémalle und von früheyckischen Kompositionen (Drei Könige, Ruhe auf der Flucht) einerseits und andererseits wahrscheinlich auch der direkte Rückgriff auf trecenteske Kompositionen sind als Anzeichen jener 'Doppelorientierung'<sup>2)</sup> der süddeutschen Malerei der 30er und 40er Jahre zu werten, die - später - in Dürers Schaffen ihren prägnantesten Ausdruck gefunden hat.

Mit einigen - im Rahmen dieser Arbeit notgedrungen - kursorischen Hinweisen soll dieser Sachverhalt konkretisiert werden. Es geht dabei um die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Realismus der BP W.-F. im Zusammenhang mit den realistischen Bestrebungen der südlichen und westlichen Avantgarde. Eine umfassendere Erörterung dieser Probleme müßte auch die realistischen Errungenschaften z.B. innerhalb der Plastik (Parler!) miteinbeziehen. Eine große Schwierigkeit für die Untersuchung liegt in der bekannten Tatsache, daß in den

Werken der westlichen Avantgarde die Wirkungen der trecentesken Malerei selbst sich ausdrücken und daher meist schwer zu entscheiden ist, ob der deutsche Künstler die trecentesken Elemente nur vermittelt über diese westlichen Malereien aufgenommen oder ob er auf die trecenteske Kunst direkt zurückgegriffen hat. Außerdem existieren vielfältige künstlerische Beziehungen zwischen den Zentren der westlichen Avantgarde (Bourges, Dijon, Brüssel-Brügge, Utrecht). Zu beachten ist auch, daß wir in der BP W.-F. eine wohl zeitgenössische Kopie nach einer gemalten Vorlage vor uns haben, deren plastischen Illusionswerte durch die Hand des Kopisten und das Fehlen einer hell-dunkel-Differenzierung abgeschwächt sind.

#### Physiognomischer Realismus

Bezüglich der Gestaltung der Physiognomien vor allem der Propheten in der BP W.-F. haben wir zwei charakteristische Merkmale herausgestrichen: die bewußte Entidealisierung, ja Verhäßlichung aller Physiognomien, also auch der im Sinne der biblischen Erzählung positiven Figuren, und die Vermittlung einer breiten Skala psychischer Ausdrucksmuster, von der  
BP 25 grimmigen, bedrohlich wirkenden Miene bis zum herzlichen  
BP 28 Lachen.

Die Verhäßlichung und Verzerrung der menschlichen Physiognomie ist - wie erwähnt - ein mittelalterliches Prinzip. Sie findet sich nicht nur schon seit romanischer Zeit in künstlerischen Randgebieten wie Drôlerien oder Masken an Kapitellen und Wasserspeiern, sondern auch als expressives Element in szenischen Darstellungen, in welchen die wertende Trennung der 'guten' und 'bösen' Figuren als Trennung von schön und häßlich erscheint.

Die Verzerrung der Physiognomien der Schergenfiguren in Passions- und Marterszenen z.B. (CC oder  
T 91 Parament v. Narbonne) bei gleichzeitiger Idealisierung der Heiligenfiguren ist ein beliebtes Mittel vor allem

der nordischen Kunst, die 'Heiligkeit' des Gequälten durch die als Häßlichkeit ausgedrückte Schlechtigkeit der Quäler symbolhaft zu veranschaulichen.<sup>3)</sup> Die Verzerrungen entstehen aber im Prinzip in der Malerei nicht durch Projektion erschauter mimischer Aktion, sondern durch karikaturhafte Deformation der symbolhaften Daten einer menschlichen Physiognomie.

Die zunehmende Erfassung der anschaulichen Wirklichkeit, die im italienischen Trecento seit Giotto einen gewaltigen Aufschwung nimmt<sup>4)</sup> äußert sich auch in der Erfassung der menschlichen Physiognomie und ist eng verknüpft mit der Entstehung des Portraits.<sup>5)</sup>

T 91 Für eine zunächst plastische, morphologische Differenzierung des menschlichen Gesichtes bot sich besonders die Darstellung des greisen Antlitzes dar. Vereinzelt gibt es - wie Pächt feststellt<sup>6)</sup> - "in der italienischen Trecentomalerei, am überraschendsten bei Tommaso da Modena, Anzeichen eines zunehmenden Interesses und Verständnisses für die Morphologie des Gesichtes alter Menschen und ihrer Eignung für portraithafte Individualisierung."<sup>7)</sup>

T 92 Die Häßlichkeit hatte im Mittelalter nur "als Ausdruck des Bösen Platz gefunden, durch Jan's (van Eycks) Darstellung bejahrter Individuen ist sie als unerläßliches Charakteristikum in der Malerei formwürdig geworden, nachdem kurz zuvor Sluter es erstmalig gewagt hatte, in seinen Propheten und Patriarchen das Zerfurchte, Verwickelte und Verbrauchte eines Greisenantlitzes zu zeigen".<sup>8)</sup>

/s Es war aber konsequenterweise nicht nur die 'Häßlichkeit', Zerfurchtheit des Greisengesichtes, die ins Bild gebracht wurde. Das realistische Interesse begann sich bereits im 14. Jahrhundert auch auf die Züge des gewöhnlichen, gänzlich unidealen, unschönen Gesichts, auf 'Volkstypen' zu richten.<sup>9)</sup> Es ist ein Interesse, daß gerade für die nordwestliche Malerei, vor allem die niederländische, typisch bleiben wird (Bosch, Breughel, Brouwer, Rembrandt). So ist es wohl

kein Zufall, daß gerade ein auf französischem Boden,  
am päpstlichen Hof in Avignon malender Italiener, näm-  
T 93 lich Matteo Giovanetti, häßliche Volkstypen bei Heili-  
genfiguren ins Bild bringt, wie sie während der Herr-  
schaftszeit der Luxemburger auch in Böhmen und in der  
T 93 holländischen Buchmalerei zu beobachten sind.<sup>10)</sup> Das  
T 94 Skizzenbuch Jaques Daliwe zeigt die anhaltende Bemühung  
um Volkstypen im frankoflämischen Milieu.<sup>11)</sup>

Eine neue und sehr bedeutsame Qualität des  
physiognomischen Realismus bringt die Tafel mit der  
T 95 Dionisius-Marter aus Dijon, die wahrscheinlich 1416  
von Henri Bellechose vollendet wurde. Es entspricht  
dem realistischen Interesse dieser burgundischen Male-  
rei für voluminöse, an Giotto erinnernde Körperlichkeit  
und starke motorische Akzente - die der noch den Ge-  
staltnormen des weichen Stils verbundenen Plastik  
T 92 Sluters trotz einiger Ansätze noch fremd sind -, daß  
nun auch die Physiognomien sich von 'innen her' zu be-  
wegen beginnen, daß mimische Aktion gezeigt wird, die  
einen bestimmten psychischen Ausdruck vermitteln kann,  
wenn auch zunächst auch in typisierter Weise: einer  
der Männer in orientalisierender Kleidung, mit Turban,  
hat zwei Finger an seinen leicht geöffneten Mund, in  
dem Zähne sichtbar sind, gelegt und scheint nachdenklich  
über den Betrachter hinweg zu blicken. Der Andere,  
halb verdeckt, schaut - tatsächlich! - lachend auf den  
Betrachter, während er den Mönch vor ihm am Oberarm  
und Nackentuch gepackt hält. Die leicht grimmasierende  
Note dieses Gesichts erklärt sich wohl daraus, daß der  
Künstler noch nicht von der rundplastischen Vorstellung  
eines Kopfes ausgeht, sondern beide Gesichtshälften  
in die Fläche geklappt erscheinen, somit beide Augen  
mandelförmig projiziert werden.

Durch eine Art beschleunigter Perspektive - in dem  
nämlich die gedachte Linie der Augen und des Mundes  
in einem spitzen Winkel gegeneinander geführt werden,  
wie z.B. beim Henker mit dem riesigen Beil - versucht

Bellechose den Eindruck von räumlicher Ausdehnung der Physiognomie zu vermitteln - ein Verfahren, das wir in der BP W.-F. z.B. im Propheten P1 im "Christus vor Herodes" wiederfinden. In der BP W.-F. ist aber - das läßt auch die Kopie und die rein zeichnerische Ausführung noch erkennen - die Oberfläche der Physiognomien stärker plastisch differenziert, sogar verhäßlicht. Es ist dies ein Verfahren, das an Werke des Meisters von Flémalle aus der Zeit der Vollendung des Genter Altars denken läßt. Die Köpfe der unter dem Kreuz des 'guten Schächers' Stehenden sind ausgehend von einem fixen Blickpunkt mit minutiöser Genauigkeit in der plastischen Erscheinung des gesamten Kopfes und der Gesichtsoberfläche ohne jede Idealisierung charakterisiert. Wie aber ein Detail aus der Marienvermählung im Prado zeigt, fehlt diesen Köpfen gerade dadurch das transitorische, motorische Element, das die Darstellung der lachenden Physiognomie zu mehr als einer Grimasse werden läßt.

Gerade das transitorische, narrative, die mimische Beweglichkeit betonende Element zeichnet die physiognomische Gestaltungsmethode des Turiner Meisters aus, der in seiner Kreuzigungstafel in New York - ungefähr gleichzeitig oder nur wenig später als Bellechose - eine Vielfalt psychischen Ausdrucks vermittelt, die (wie später in der BP W.-F.) eine ganze Skala, von Grimmigkeit bis zum Lachen, umfaßt. Im Gegensatz zu Bellechose und auch zur BP W.-F. wird das transitorische Element, in unserem Fall auch mimischer Bewegung, nicht durch motorische Bewegung körperlicher Energien erzeugt, sondern durch Hell-Dunkel und Farbwerte in deren Aufblitzen das Momentane, Transitorische sein ästhetisches Äquivalent bekommt.

Im Genter Altar scheinen in der Gestaltung der Physiognomien beide Elemente, das Transitorische und das in ruhiger Betrachtung die Körperform und -oberfläche beschreibende sich zu überlagern: Einerseits z.B.

T 98 der auf die Verkündigungsmaria blickende Prophet oder der grimmasierend Lachende im Eremitenflügel (Hubert ?!), andererseits die wie Stilleben in ihrer Oberflächenwirkung minutiös geschilderten Köpfe der ersten Eltern oder Gottvaters, deren Physiognomien jeden spontanen Aspekt verloren haben, nur in ihrer körperhaften Wirkung und durch die naturalistische 'Beschreibung' der Reflexion von Licht durch die Hautoberfläche vergegenwärtigt werden (Jan).<sup>12)</sup>

Das Lachen, eine nur dem Menschen eigene psychische Regung, die auf den gesellschaftlichen Charakter seiner Ausdrucksformen hinweist, ist nur dann überzeugend zu gestalten, wenn die Beobachtung des natürlichen Vorgangs und der realen Erscheinung der Physiognomie ein hohes Maß an Differenziertheit erreicht hat. Geht es doch darum, einen psychischen Vorgang zu gestalten, der nur dann das Grimassenhafte verliert, wenn er nicht auf die Physiognomie aufgesetzt, sondern als von innen her kommend erscheint.<sup>13)</sup>

T 99 Es scheint nicht verwunderlich, ist aber für die Geschichte des Realismus höchst bedeutsam, daß in der französischen Plastik (Reims) und beim davon ausgehenden Naumburger Meister die Darstellung des Lachens um rund 300 Jahre vorweggenommen ist.<sup>14)</sup> In Reims bleibt es allerdings noch ein 'archaisierendes' Lächeln mit geschlossenem Mund, das erst vom deutschen Künstler in seiner realistischen Wirkung gesteigert wurde.

In der Gestaltung der Physiognomien hat sich als Voraussetzung für den Realismus der Propheten der BP.W-F. die Früheyckische Kunst (Turiner Meister, Hubert) und als das auch in den Gestaltungsmitteln nächste die Tafel des Henri Bellechose, also ein burgundisches Werk, erwiesen. Nur waren in der BB.W.-F. entsprechend der späteren Entstehung in dem projektiven Naturalismus entwickeltere Züge zu erkennen. Kann man daraus schließen, daß der Erfinder der Kompositionen der BP W.-F. die Ansätze der burgundischen Malerei

selbständig weiterentwickelt hat?

Tatsächlich wissen wir - wie zuletzt G.Panhans festgestellt hat - über die weitere Entwicklung der burgundischen Malerei nach Bellechose (1416) "auf Grund des äußerst lückenhaften Materialbestandes nur sehr wenig".<sup>15)</sup>

Eine Untersuchung des burgundischen Paramentenschatzes in der Wiener Schatzkammer im Rahmen eines Seminars unter der Leitung von O.Pächt im KHI Wien (1972) hat aber gezeigt, daß von der burgundischen Kunst nach Bellechose noch durchaus eine Vorstellung zu gewinnen wäre, und daß diese Kunst in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des neuzeitlichen Realismus gar nicht überschätzt werden kann.<sup>16)</sup> Ein wichtiges Teilergebnis dieser Untersuchung war die Datierung der Entwürfe für die Stickereien der Antependien in die frühen 20er Jahre des 15. Jahrhunderts.<sup>17)</sup> Wir kommen bei der Behandlung der Figurenkonzeption auf diese Stickereien nochmals zurück. Uns sollen zunächst nur die Kopftypen interessieren.

In der unteren Reihe des Marienantependiums und im Johannespluviale finden sich noch Köpfe, die jenen des Bellechose in ihrer Raumauffassung entsprechen. Auch in der Seitenansicht sind die Augen mandelförmig gestaltet. Die Köpfe der oberen Reihe und jene der Propheten und Apostel des Christusantependiums sind als vollrunde Körper projiziert und zeigen jene plastische Differenzierung der Physiognomie und jene dynamische Motorik in Kopfhaltung, Mimik und Haarbehandlung wie wir sie in den besten Prophetenköpfen der BP W.-F.wiederfinden. Man vergleiche etwa den BP 25 David des Marienantependiums mit dem Propheten P4 T 101 in 'Christus vor Herodes', oder den Thomas des BP 23 Christusantependiums mit dem Propheten P1 in der 'Verspottung': die starken Überaugenbögen, der zur Nase hochgeschobene, halbgeöffnete Mund, die plastische

Differenzierung der Gesichtsoberfläche. Den Propheten  
BP 25 P2 in 'Christus vor Herodes' verbindet mit dem Petrus  
T 102 des Christusantependiums jene fast bedrohlich wirkende  
Grimmigkeit des Gesichtsausdrucks.

Daß in der burgundischen Kunst auch noch in den  
20er Jahren Werke geschaffen wurden, die wohl eine sehr  
große Bedeutung für die Leistungen des Realismus der  
30er und 40er Jahre - nicht nur in Süddeutschland -  
hatten, können uns auch die Reliefs des Claus de Werve  
T 103 in Bessey-les-Citeaux bei Dijon belegen.<sup>18)</sup> Wir finden  
T 104 - zunächst in den Kopftypen - jenes Interesse für die  
gewöhnliche, häßliche Physiognomie, für 'Volkstypen',  
deren aus der Dynamik mimischer Bewegung entwickelter  
psychischer Ausdruck jene "Vehemenz und bisweilen  
bedrohliche Einprägsamkeit"<sup>19)</sup> bekommt, die sich auch  
in den Propheten der BP W.-F. und auch in den plasti-  
schen und malerischen Werken der Multscher-Werkstatt  
äußert. Claus de Werve, ein Neffe Claus Sluters, stammt  
aus Hattem in Holland. Die bereits in der Luxemburger-  
T 105 Zeit in den nördlichen Niederlanden begonnene Tradition  
der Darstellung gewöhnlicher, unidealer, ja häßlicher  
Physiognomien wird durch die früheyckische Kunst auf  
eine neue Stufe gehoben: Es ist gerade und betont der  
einfache, gewöhnliche Mensch und dessen Physiognomie,  
T 106 der in immer neuen Variationen die Bildwelt bevölkert.<sup>20)</sup>

Im folgenden soll uns die Frage beschäftigen, wo  
zunächst in der italienischen, dann in der süddeutschen  
Kunst des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts der  
physiognomische Realismus und dessen höchste Steigerung,  
die Darstellung des lachenden Gesichts, vorkommt.  
Da die Darstellung des Menschen, seiner Körperlichkeit  
und seiner Aktion, entsprechend auch seiner Physiognomie,  
in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine zentrale  
Gestaltungsaufgabe ist, erhoffen wir uns erste Auf-  
schlüsse über das künstlerische Milieu, in welches die  
BP W.-F. zu lokalisieren ist.

In der italienischen Kunst ist mir nur ein Beispiel eines lachenden Gesichts bekannt geworden: In Gentile da Fabriano's berühmter Epiphanie von 1423, also einer Malerei aus einem Kunstkreis, dessen bahnbrechende Leistungen im Naturstudium seit längerem bekannt sind.<sup>21)</sup> Das Lachen bei Gentile kommt aber nur durch Eintragung von mimischen Elementen in eine Gesichtsoberfläche zustande, die nicht ursächlich miteinander verbunden werden. Es behält daher seinen grimmasierenden Charakter, es wirkt wie aufgesetzt.<sup>22)</sup>

Auf andere Weise erstarrt wirkt das Lächeln König Ahasvers im SHS-Altar~~ß~~ des Konrad Witz von ca. 1435 in Basel. Die Gestaltung ist ganz auf die Stereometrie des Kopfes angelegt, jedes plastische Detail, wie Nase und Ohren, sind fast übertrieben herausgearbeitet. Der stereometrischen Klarheit des Kopfform sind alle Oberflächendetails untergeordnet, die Einzelformen besitzen eine Glätte, die ihre Körperhaftigkeit um so schärfer hervorhebt. Der mimische Ausdruck bekommt eine eigentümliche Unbeweglichkeit, er wirkt - übertrieben ausgedrückt - wie eingefroren. Diese eigentümliche Überlagerung des Transitorischen der mimischen Bewegung mit der Zuständlichkeit in der Charakterisierung der stereometrischen Körperform versuchten wir bezüglich der Gestaltung der Physiognomien im Genter Altar als Ausdruck der aufeinanderfolgenden Arbeit zweier in ihrer Gestaltungsmethode sehr unterschiedlichen Künstler, von Hubert und Jan van Eyck, am selben Werk zu sehen. Man könnte sich also in den Witz'schen Köpfen hypothetisch einen direkten Einfluß des Genter Altars vorstellen, wobei sich allerdings schon in der Grimasse des Josef in dem frühen neapler Bild von Konrad Witz und im sehr zerstörten Christopherus-Bild Reflexe der früheyckischen Typik finden.<sup>23)</sup>

Wie bereits erwähnt, hat schon der Protagonist des Realismus in Süddeutschland, Hans Multscher, in

T 90 seinem Wappenträger vom Ostfenster des Ulmer Rathauses ein wirklich lachendes Gesicht gestaltet. Die Plastik setzt - wohl unbewußt - die realistischen Pionierleistungen der Werke in Reims und des Naumburger Meisters fort, indem er am Realismus der burgundischen Kunst, wie sie in der Tafel des Bellechose noch faßbar ist, und der früheyckischen Werke anknüpft.

Ungefähr gleichzeitig, wenn nicht etwas früher, (zwischen 1424 und 1436) hat sich der Künstler des verloren gegangenen Originals der Chronik des Konstanzer Konzils des Ulrich von Richental intensiv mit der Gestaltung von alltäglichen Gesichtern, Volkstypen, auseinandergesetzt. Pächt hat zuerst erkannt, daß die nach Kautzsch benannte Handschrift Pt (früher Peters-  
T 108 - burg) um 1450 "die beste Vorstellung vom Realismus  
T 113 des Originals gibt".<sup>24)</sup>

T 149 In den Marktdarstellungen dieser Chronik (übrigens hochbedeutenden Zeugnissen einer frühen Profankunst in Süddeutschland) findet sich ein Fischverkäufer, der mit gezogenem Hut lachend seine Kunden begrüßt.<sup>25)</sup> Auch in der Kopie läßt sich die Bemühung des Künstlers der Richental-Chronik um oft schonungslose Charakterisierung der menschlichen Physiognomie verfolgen, deren Verfahren, detailplastische Typisierung mit motorischer Dynamik der mimischen Bewegung zu verbinden, äußerst verwandt zu jenen der BP W.-F. erscheint. Wohl nicht zufällig ergeben sich dadurch enge Analogien in Typik und mimischem Ausdruck, man vergleiche etwa  
T 108 die grimmigen Gesichter des König Sigismund in der  
BP 25 Chronik bzw. des Propheten P2 ('Christus vor Herodes') in der BP W.-F.

In diesem Zusammenhang gehören auch die gezeichneten Illustrationen einer - wie wir sehen werden - außerordentlich bedeutenden BP, die zwar in Cornells  
T 114- Werk als BP der Sammlung Jaques Rosenthal, München,  
117 katalogisiert und mit einer Bildgruppe abgebildet ist,<sup>26)</sup>

die aber in der Kunstgeschichte bisher aber unbeachtet geblieben ist.<sup>27)</sup> Die BP Rosenthal soll in einem kleinen Exkurs vorgestellt werden.<sup>28)</sup>

Aufbewahrungsort: New York, Public Library, Spencer Coll. Ms. 35.  
Biblia Pauperum, Pergament, 19 fols. (fol. 1-10: 5 Doppelfols, fol. 11, fol. 12-19: 4 Doppelfols.).  
38 Bildgruppen auf je einer Seite. Maße: 29 x 21 cm.

Deutsche Lektionen ohne Tituli und Prophetensprüche.  
Dialekt?

Rohkolorierte, sehr feine Federzeichnungen. Metallteile, Nimben und ähnliches in Goldbronze. Initialen der Lektionen in rot.

2 Hände: meisterliche Hand 1: fol. 1-10<sup>r</sup>, fol. 10<sup>v</sup>: P 1-4, fol. 19<sup>v</sup>: A. Der Rest von einer schwächeren Hand 2, teilweise von Hand 1 übergangen (z.B. fol. 18<sup>v</sup>, Propheten).

Konstanz, um 1420 bis 1430.

Einband: braunes Kalbsleder, 16. Jahrhundert, auf der Vorder- und Rückseite mit eingepreßtem Wappen des Bischofs Johann IV von Straßburg (Johann von Mander-scheid-Blankenheim) 1569-1592.

Provenienz: ehemals Sammlung Jaques Rosenthal, München. Für die Spencer coll. erworben von Dr. Karl Küp.

Literatur: H. Cornell, 1925, Cat. Nr. 32 (S. 99), Taf. A (fol. 7<sup>v</sup>, 'Abendmahl'); LCI1, 1968, Sp. 297 (G. Schmidt - A. Weckwerth) (Aufbewahrungsort); Kat. Spencer Coll. 1971.<sup>29)</sup>

Wappen: auf fol. 1<sup>r</sup>.<sup>30)</sup> (nach A. Rieber, Stadtarchiv Ulm).

1. Die Wappen zeigen die einzige Allianz Ehinger-Neithart, nämlich die Ehe Hans Ehinger, Patrizier und Ratsherr in Konstanz, Mitglied des Kleinen Rats, geb. wahrscheinlich in Konstanz, 20.5.1456, gest. wahrscheinlich in Konstanz 16.6.1505. Heirat in Konstanz am 5.8.1482 (am Montag vor St. Lorenz) mit Margarete Neithart, geb. in Konstanz vor 1467 (weil sie zum Zeitpunkt der Heirat wohl mindestens 15 Jahre alt war), gest. 15.11.1513 in Konstanz.
2. Dieses Datum entspricht nicht dem Stilbefund.
3. Die Wappenform entspricht nicht der um 1480 üblichen, nämlich das Tartschen-Wappen, sondern der Wappenform des frühen 15. Jahrhunderts.
4. Das Wappen der Familie Ehinger wurde am 25.5.1430 durch König Sigismund vermehrt (geviert) (nämlich mit dem Habichtwappen).

T 114 - Ergebnis: Die Handschrift war nach Aussage des linken  
117 Wappens vor 1430 im Besitz der Konstanzer Familie Ehinger, das Neidhart-Wappen muß später dazugemalt sein.<sup>31)</sup>

Wenn man bei der BP Rosenthal, also dem durch Wappen dokumentierten Besitzer bzw. dessen Wohnort auch als aussagekräftig für den Herstellungsort der Handschrift annehmen kann, was in diesem Falle wahrscheinlich ist, so haben wir mit dieser BP ein originales Werk aus der Zeit und dem künstlerischen Milieu des verlorenen und nur in späteren Kopien erhaltenen Hauptwerks der realistischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland der Illustrationen der Chronik des Konstanzer Konzils von Ulrich von Richental, vor uns.<sup>32)</sup>

In den Typen der BP Rosenthal - am meisten ins Auge fallend bei den Propheten - zeigt sich eine unablässig variierende Bemühung um drastische, verhässliche Charakterisierung der Physiognomien, aber auch - teilweise - um Differenzierung der mimischen Bewegung. In den Unterschieden der Gestaltungsmittel schon bezüglich der Physiognomien geben sich die Zeichnungen als echtes Übergangswerk zu erkennen. Wir finden einerseits - und besonders deutlich bei der nachahmenden  
T 117 Hand 2 - jene karikaturhafte Verzerrung des Kopfumrisses und der physiognomischen Grundelemente, die - trotz projektiv motivierter Details - den physiognomischen Ausdruck mittels der Eigendynamik der verzerrten Formelemente typisierend erzeugt, also ein Verfahren,  
T 116 das letztlich noch auf den expressiven Traditionen des 14. Jahrhunderts aufbaut, deren westliche (englisch - flämisch - französische) Herkunft G. Schmidt mehrmals betont hat<sup>33)</sup> und für das sich gerade in der böhmischen Kunst der 80er Jahre (Wittingauer!) sehr verwandte Beispiele finden lassen. Allerdings bezieht sich dieser karikierend-expressive Physiognomiestil in der BP Rosenthal nicht mehr nur auf die im Sinne der biblischen Erzählung negativen Figuren, sondern

wird übergreifend auf alle Figuren, z.B. auch auf die Propheten, als Mittel zur expressiven Verlebendigung und verhässlichenden Entidealisierung eingesetzt. Andererseits sind in diesen Köpfen schon intensive Versuche einer von der 'natürlichen Anschauungserfahrung' ausgehenden detailplastischen Differenzierung herausgearbeitet, und zwar mit linearzeichnerischen und schummernd schraffierenden Mitteln (vor allem Hand 1), die den Gesichtern eine mimische Beweglichkeit verleihen, die auch durch die Kopien der Richental-Chronik hindurch noch spürbar bleibt. Neben den großen, immer zur Seite blickenden Augen, die nur ansatzweise entsprechend der Rundung des Kopfes projiziert werden, finden wir häufig sinnlich dicke Lippen mit hochgezogenen Winkeln, welche den Physiognomien ihren charakteristisch freundlichen Ausdruck verleihen, der manchmal an das Lachen grenzt.

T 118-  
119

Ein ähnliches Interesse für Oberflächenplastik und mimische Dynamik findet sich, wie Multschers Wappenträger, wiederum in Ulm, nämlich in den Glasfenstern der Besserer-Kapelle im Ulmer Münster (um 1425 - 1430).

Schon die Typik erlaubt es nicht, diese Fenster mit dem Maler des Tiefenbronner Magdalenenaltars von 1432, Lukas Moser, in direkte Verbindung zu bringen.<sup>34)</sup> Es sind nicht die rundlich-kugeligen Köpfe Mosers mit ihrer relativ glatten Oberfläche, die trotz verhässlicher physiognomischer Formelemente eher beschaulich, in sich versunken wirken. Vielmehr finden wir Typen, die in ihrer plastischen und auch mit graphischen Mitteln hergestellten Oberflächendifferenzierung und in ihrer mimischen Beweglichkeit quicklebendig wirken, oft - wie in der BP Rosenthal - mit einer gewissen freundlichen Note im Ausdruck, daneben aber auch eher 'grämliche' Gesichter. Und fast selbstverständlich begegnen uns auch hier wieder lachende Gesichter, wie jenes der Sarah oder des Christus in der Fußwaschung.

Die teilweise noch in die Fläche gedehnte Projektion der Kopfform (auch in der Seitenansicht mandelförmige Augen!) und Elemente des ausgehenden Weichen Stils in der Behandlung der Haare (Abraham!) lassen bezüglich der Physiognomien eine Datierung noch in die 20er Jahre möglich erscheinen.

T 120- Auch das nächste in diesem Zusammenhang wichtige  
128 Werk ist für Ulm gesichert: die Altarflügel von 1437 in Berlin - Dahlem aus Multschers Werkstatt.

Zwischenbemerkung zum Berliner Altar von 1437 (Multscher).

Im Rahmen dieser Arbeit würde es zu weit führen, wenn wir auf die seit der 'Entdeckung' der Flügel durch M.Friedländer (1901) ständig diskutierte Frage des Verhältnisses zwischen der sicher eigenhändigen Plastik Multschers und der Malerei von 1437, die Multschers Namen trägt, näher eingehen.<sup>35)</sup>

Die Erforschung der künstlerischen Herkunft und der entwicklungsgeschichtlichen Stellung der Malereien der Berliner Flügel von 1437 scheint wohl unter anderem auch deshalb bis heute noch nicht zu einem festbegründeten Ergebnis gekommen zu sein, weil man immer wieder auf die Plastik Multschers hinschielend die Malereien erklären wollte. Es wird deshalb gut sein, dem Rat O. Fischers zu folgen<sup>36)</sup>, zunächst innerhalb des Mediums Malerei das relevante Material zu sammeln und zu analysieren und dann erst das Verhältnis zur Plastik zu diskutieren. In so ferne ist vor allem der Vergleich Sterlings zwischen Multschers Grabmalvisierung für Herzog Ludwig den Gebarteten (1435) und dem Berliner Altar<sup>37)</sup> lehrreich bezüglich der stilistischen Unterschiede.

Im Berliner Altar von 1437 sind die Physiognomien zentrale Ausdrucksträger. Sie sind in einem noch nie dagewesenen Maße verhäßlicht, auch und gerade jene der 'positiven, heiligen' Figuren. Es ist wie ein Symbol für die Auffassung des Themas, daß auf Nimben meist verzichtet wurde (Geburt, Pfingsten), nur in der Epiphanie sind sie eingetragen, allerdings nicht in Gold, sondern in einer lasierenden, dem Ambiente angepaßten Farbe. Die feinen Kreuzstrahlen am Kopf Christi in der Handwaschung, Kreuztragung oder Auferstehung

T 121 fallen ästhetisch kaum ins Gewicht. In den Gesichtern  
T 125 der Marien in der Kreuztragung zum Beispiel ist auf jeden idealisierenden Zug verzichtet, sie erscheinen als bauerliche, selbstbewußte Typen, in denen sich das besondere Interesse des Malers für die Physiognomien des 'gewöhnlichen', der Masse des Volkes zugehörigen Menschen ausdrückt. Insofern setzen diese Köpfe jene zuerst in der Richenthal-Chronik, also der Kunst des Bodenseeraums faßbaren Tradition fort, der vielleicht auch die BP W.-F. angehört und die auf burgundische Quellen und auf die Kunst der frühen Eyckzeit zurückgreift.

T 120 So mag uns nicht mehr erstaunen, auch hier, nämlich  
T 127 in der Kreuztragung, bei einem Zuschauer die Darstellung eines lachenden Gesichts zu finden. Der Maler der Berliner Tafeln von 1437 geht aber in der plastischen und dynamischen Differenzierung und Verhäßlichung der Physiognomien noch um einiges weiter: Geradezu demonstrativ werden oft die Gesichtshälften unterschiedlich gestaltet. Die mimische Aktion gerade der im Sinne der biblischen Erzählung negativen Figuren ist oft derart überzeichnet, daß diese Physiognomien eine grimmasierende, expressive Note bekommen, welche nur durch ihren oft geradezu bedrohlichen Ausdruck und die körperräumliche Vergegenwärtigung nicht als karikaturhaft empfunden wird.<sup>38)</sup>

In der Gegenüberstellung solch verzerrter Physiognomien und der 'nur' kompromißlos entidealisierten Gesichter der 'positiven' Figuren taucht wieder das moralisierende Element in der Darstellung des Häßlichen, Verzerzten auf, das im Mittelalter den Impuls zu seiner Verwendung als Bildmotiv gegeben hatte (siehe Handwaschung!).

T 121  
T 129 Jenes karikierende, das Häßliche moralisch abwer-  
T 130 tende Element kommt in den Tafeln des bayrischen Meisters der Tabula Magna (Teggernseer Tafeln um 1440) und des  
T 131 Straßburger Meisters der Karlsruher Passion (um 1440)<sup>39)</sup>  
wieder voll zur Geltung und bestimmt als Ausdruck des

'spätgotischen Realismus' in der Gestaltung der Physiognomien die weitere Entwicklung der süddeutschen Tafelmalerei auch über die 40er Jahre hinaus.

T 131  
T 132  
T 124

Eine enge Beziehung des Berliner Altars von 1437 zu dem wahrscheinlich in Wien entstandenen 'Wiener Schnitzaltar' (auch 'Znaimer Altar' genannt) von ca. 1440 auch im physiognomischen Realismus wurde schon von Baldass festgestellt, nämlich "die gleiche Vorliebe für häßliche Charakterköpfe"<sup>40)</sup>. In den projektiven, von einem Maler konzipierten Reliefs<sup>41)</sup> finden wir jene Betonung der mimischen Aktion, die zusammengepreßten und bis zur Nase hochgeschobenen Münder, die vorge-schobenen oder geöffneten Lippen, die gerunzelten Augenbrauen, die im ganzen oft verschobenen und verzerrten physiognomischen Elemente. Die Verhäßlichung und Verzerrung der 'negativen' Physiognomien scheint uns aber im Verhältnis zu den Heiligenfiguren nicht stärker ausgeprägt als in den Altarflügeln von 1437.<sup>42)</sup> Freilich wird im Wiener Schnitzaltar in den Physiognomien nicht jene expressive Drastik wie im Berliner Altar von 1437 erreicht. Das spricht u.E. aber nicht gegen einen engeren Zusammenhang der beiden Werke in der Typik, mag vielmehr auf die Umsetzung des gezeichneten (oder gemalten) Entwurfes in das plastische Medium des Reliefs zurückzuführen sein.

T 125

So bekommt auch das Lachen des Zuschauers in der Kreuztragung (an der selben Stelle wie im Berliner Altar von 1437!) einen grimmasierenden Aspekt. Die Verschobenheit des Mundes erinnert aber wiederum an den Schergen rechts außen in der Handwaschung des Berliner Altars.<sup>43)</sup> Die Herkunft des entwerfenden Künstlers ist bis heute umstritten,<sup>44)</sup> wenn auch die burgundisch-niederländische Grundlage des Realismus der Darstellungen bereits erkannt wurde (wir werden weiter unten diese Frage nochmals kurz aufgreifen).

T 134 Die Typik der Zwickelpropheten des Weildorfer Altars in Freising - vielleicht Frühwerke des führenden Salzburger Malers der Jahrhundertmitte, Konrad Laib, - aus der Mitte der 30er Jahre<sup>45)</sup> verrät zwar eine Auseinandersetzung mit den westlichen Formenvokabular, das der physiognomischen Charakterisierung dient, z.B. die Falten des Doppelkinns. Aber die formzeichnenden Elemente sind nicht Teil einer detailplastischen Modellierung mimischer Energien, sondern sind in einem umrißhaft konzipierten Kopf in grafischen Formen, die ohne Stockung ineinander laufen, eingetragen. In ihrem dynamischen Eigenwert klingen Prinzipien des Weichen Stils nach. Trotz kubischer Elemente findet sich diese graphisierende Eigendynamik auch noch in späteren Werken Laibs, wie im Grazer Dombild von 1457 und sogar in der Physiognomie des 'Hermes' (1449?).

Die Gestaltung der Physiognomien in der BP W.-F. hat - soweit das in den summarischen Zeichnungen einer Kopie erkennbar ist - auch in den 'negativen' Figuren der Szenen noch nicht wieder jene karikierende und damit auch moralisierende Note, wie sie sich bereits in den monumentalen Köpfen des Berliner Altars von 1437 ankündigt und um 1440 am Oberrhein (Meister der Karlsruher Passion), in Bayern (Meister der Tabula Magna) und anderswo (z.B. Meister des Regler Altars) voll zur Geltung kommt.<sup>46)</sup>

Außerdem finden sich in der BP W.-F. auch in den späteren Folionummern Prophetenköpfe wie z.B. der  
BP 33 Prophet P1 in der 'Kreuzigung', die auch in der Seitenansicht beide Augen gleichförmig zeigen und auf eigentümliche Art projektiv verzerrt sind, wie wir es beim  
T 95 Henker in der Dionysius-Tafel des Henri Bellechose beobachten konnten (dies kann freilich auch dem Kopisten zugeschrieben werden). Es ist sicher gewagt - aber vielleicht als Hypothese nützlich - wenn wir allein von der Typik ausgehen auf eine Datierung der Vorlage der BP W.-F. und der wohl nicht viel späteren Zeichnungen um 1435, jedenfalls vor dem Berliner Altar von 1437, schließen.

Wir sind bei der Frage, welche Etappe des Realismus in der Gestaltung der Physiognomien der BP W.-F. vorliegt, vor allem von jener Komponente ausgegangen, in der sich die realistische Gestaltung am deutlichsten manifestiert: von der differenzierten Gestaltung mimischer Bewegung als Träger psychischen Ausdrucks und ihrer höchsten historisch möglichen Form, der Darstellung des von innen her, nicht grimmasierend lachenden Menschen.

Bezüglich der künstlerischen Herkunft haben sich dabei, entsprechend den Ergebnissen der ikonographischen Analyse, zwei Kunstkreise als bedeutsam erwiesen: der französisch-burgundische und der niederländische, die schon durch die meist niederländische Herkunft der in Dijon arbeitenden Künstler, aber auch politisch miteinander verbunden waren.

Unter den Werken der süddeutschen Malerei (und Plastik) stießen wir auf die Bodenseekunst und ihr Hauptwerk im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, die Richenthal-Chronik, auf ulmische Werke im Umkreis des großen Protagonisten des frühbürgerlichen Realismus in Süddeutschland, Hans Multscher, und den mit dem Berliner Altar von 1437 stilverwandten Wiener Schnitzaltar.<sup>47)</sup> Haben wir damit einen ersten Anhaltspunkt für die Lokalisierung der BP W.-F.?

### Künstlerisches Milieu und Realismus

(Konrad Witz und die BP W.-F.)

Wie im Katalogteil bereits erwähnt, wurde die BP W.-F. mehrfach als eigenhändiges Werk des Konrad Witz bezeichnet. Die Argumentation stützte sich - neben der von uns bereits angezweifelten Analogie in der Typik - auf Übereinstimmungen in der Kubik des Aufbaus der Gewandfiguren, in bestimmten Gewandmotiven und in der Form der Gestik.

Die von der Forschung herangezogenen Vergleiche

beschränken sich aber im wesentlichen jeweils auf die BP W.-F. und das Werk von Konrad Witz. Dadurch konnte nicht unterschieden werden zwischen dem in einer bestimmten Epoche allgemein verbindlichen und vor allem in den führenden Kunstzentren durchgehend zu beobachtenden Normen der Gestaltungsmittel, also dem 'Zeitstil' und stilistischen Merkmalen, die einen direkteren, engeren Zusammenhang zwischen verschiedenen Werken derselben Epoche nahelegen, sei es ein Zusammenhang des künstlerischen Milieus, das oft - abstrahierend von historischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten - als nationaler oder regionaler Zusammenhang oder gar Konstante verstanden wird, sei es ein Zusammenhang, der von einer - oft autonom verstandenen - Künstlerpersönlichkeit ausgeht, einer 'Schule', einer Werkstatt oder eines eigenhändigen Oeuvres.<sup>48)</sup>

Auch wenn es richtig ist, daß im 15. Jahrhundert noch den realistischen Elementen der künstlerischen Methode eine stilistische Bestimmtheit eigen ist, die man als detailnaturalistische Aneignung der anschaulichen bzw. in einem vorgegebenen szenischen Zusammenhang vermittelten Wirklichkeit beschreiben könnte, liegt in dieser Aneignungsform zugleich ein den Gegenstand und den szenischen Zusammenhang wertendes Element, von dem ausgehend der Charakter der Stilmittel im Sinne des Realismus beurteilt werden soll. Erst bei dieser Betrachtungsweise bekommt die Feststellung motivischer und stilistischer Analogien einen übergreifenden, auf die künstlerische Methode gerichteten Sinn.

#### Gewand - Körperverhältnis

Wie bei Konrad Witz

sind in der BP W.-F. Elemente der blockhaften, kubischen Erfassung des Figurenganzen festzustellen, was sich in eckigen Faltenzügen und an Ärmeln und Saum hart abbrechenden Gewandformen äußert, z.B. der alte Tobias (Fol. 21<sup>r</sup>, t2) oder der Hohe Priester in 'Ver-rat' (Fol. "11"<sup>r</sup>, A). Wir beobachten auch jene großflächige, nur durch wenige Knicke gegliederte Gewand-

BP 41,  
42,  
19

behandlung, die langen, nahezu orthogonalen Faltenzüge des Gewandes an der stehenden Figur (BP W.-F., "11"<sup>r</sup>, t2 - K. Witz: David) und die charakteristische, als Knick ausgebildete Ausbuchtung des Gewandes über dem Gürtel. Hart daneben (z.B. in 'Verrat' t2) finden wir aber in der BP W.-F. noch Gewandfiguren, deren Zusammenhang mit den Formen des Weichen Stils offensichtlich ist. Wie z.B. der Vergleich zwischen den Christusfiguren in 'Noli me tangere' (Fol. 20<sup>v</sup>) und 'Emmaus' (Fol. 21<sup>r</sup>) zeigt ist es überhaupt nicht möglich, in der BP W.-F. einen durchgehend verbindlichen Gewandstil zu fixieren. Auch der Stil verschiedenartiger Vorlagen scheint hier 'durchzudrücken'.

Der Vergleich zweier thematisch ähnlicher Szenen (BP W.-F.: Salomon und Bathseba, K. Witz: Ahasver und Esther) kann (trotz der Überzeichnungen in der BP W.-F.) noch deutlich machen, daß die Gewänder der BB W.-F. nicht die stereometrische Brillanz der Witz'schen Figuren aufweisen, sondern sozusagen aus weicherem Material gedacht sind, mit Faltenformen, die - wie in dem Berliner Altar von 1437 - ihre Herkunft vom Weichen Stil nicht verleugnen können, hierin vielleicht auch noch an das Frühwerk von Witz, die Kreuzigung in Berlin erinnernd.<sup>49)</sup>

Im Vergleich zweier knienden Figuren, des Nagel- ausziehers in der BP W.-F. (Fol. 17<sup>v</sup>) und des Witz'schen Antipater wird dieser Sachverhalt bestätigt.

Der Vergleich der Typik, und auch der Hinweis auf den Berliner Altar von 1437 hat u.E. gezeigt, daß aber die Annahme ausscheiden muß, wir hätten hier ein vor dem SHS-Altar in Basel, also in die erste Hälfte der 30er Jahre zu datierendes Werk von Konrad Witz vor uns. Vielmehr dürfte es sich wie bei der Typik um Unterschiede in der 'Verarbeitung' der gleichen Quellen handeln, die in der BP W.-F. auch in der Gewandbehandlung zu einem "Realismus der Erzählung" führt<sup>50)</sup>, während bei Witz, wie bei Jan van Eyck, die Stereometrie

- der Gewandfigur und ihrer Falten betont ist. Wie für die Typik ergeben sich auch für das Körper-Gewandverhältnis enge Parallelen im burgundischen Paramentenschatz. Im Johannes-Pluviale (noch vor 1430?)<sup>51)</sup> z.B. finden sich jene sowohl bei Witz wie in der BP W.-F. beobachteten charakteristischen Gewandformen wie der Knick über dem Gürtel (Figur mit der 'Sigismund-Pelzmütze') oder die großflächigen, nur durch wenige Knicke unterbrochenen Faltenformationen. Die kubische Art, wie der Simeon (?) daneben das Tuch vor sich hält, entspricht jener des Engels auf dem leeren Grab in der BP 39 BP W.-F. Und vor allem in den Antependien des burgundischen Paramentenschatzes, deren Entwürfe wahrscheinlich noch aus den frühen 20er Jahren stammen, ist jene Kubik der Gewandfiguren bereits voll ausgebildet, die in der Verbindung mit der Stereometrie Jan'scher Figuren (die letztlich wohl auf die selben Quellen zurückgreifen) in den Witz'schen Figuren so betont hervortritt. Die Figur Christi in der Verspottung der BP 23 BP W.-F. ist mit jener des auf sein Buch zeigenden im T 140 Christus-Pluviale (Genter Altar!) in der Verbindung von Kubik und geschlossenem Umriß durch Dehnung des den Betrachter abgewandten Arms in die Fläche verwandt. Der Eindruck körperlicher Schwere und Massigkeit, den z.B. BP 25 die Figur der Herodes vermittelt, ist in den Propheten T 103 der Antependien vorgeprägt (z.B. Joel), auch die Projektionsform mit der stark aufsichtigen Bodenfläche, welche die körperliche Ausdehnung der Figuren grundrißhaft veranschaulicht, ist vergleichbar.

In der Herodes-Figur der BP W.-F. kommt aber auch etwas von der Weichheit und dynamischen Beweglichkeit des massigen Körpers zum Ausdruck, wie wir sie noch ähnlicher in der burgundischen Reliefplastik des Claus de Werve (um 1430) vorfinden.

Möglicherweise bietet die Kubik auch einen Reflex des direkten Rücktritts auf giotteske Körperplastizität - was aber den Zusammenhang mit der burgundischen Kunst nach Henri Bellechose nicht ausschließt, zumal sich die

an den französisch-burgundischen Fürstenhöfen arbeitenden (niederländischen!) Maler selbst intensiv mit dem trecentesken Realismus auseinandergesetzt haben. Jedenfalls sind neben der Kubik auch bestimmte motivische Übereinstimmungen mit Werken des oberitalienischen Giotto-Nachfolgers Altichiero auffallend, z.B. das Packen des vor den Bauch gezogenen Gewandsaums oder der gedehnte abseitige Arm einer über Eck gesetzten Figur.

T 141  
BP 19  
BP 12

### Gestik

A.Haseloff hat als "wichtigsten Beweis" für die Identität des Künstlers der BP W.-F. mit Konrad Witz die Form der Gestik apostrophiert. Aber auch hier ist es nicht notwendig, einen direkten Zusammenhang anzunehmen, zumal bei Witz nie jene von der Daumenwurzel bis zum Zeigefinger laufende gerade Linie vorkommt, die den Händen in der BP. W.-F. ihre sprechende Dynamik verleiht.

Gerade die Dynamik der oft kontrapostischen Handgeste ist ein charakteristisches Merkmal der burgundischen Malerei, freilich nicht ohne Vorstufe im italienischen trecento (siehe die Zeichnung nach Altichiero). Wir finden sie schon bei Bellechose, vor allem aber in den kubischen Figuren des Christusantependiums des Paramentenschatzes (z.B. Jeremias). Charakteristisch ist auch das Motiv des gespreizten Aufstützens der Hand. Im König David (t1) der BP Rosenthal ist bereits diese Form der Gestik zu finden. Die Figur scheint wie eine Vorwegnahme des Herodes in der BP W.-F.<sup>52)</sup>

T 141  
T 95  
T 143  
BP 25  
T 114  
BP 23  
T 138

Auch in der physischen Aktion der Hände finden sich in Figuren des Paramentenschatzes die nächstverwandten Züge: sie lesen nicht, indem sie auf das Buch schauen, sondern hantieren mit den Seiten, blättern herum. Wie in der BP W.-F. (Fol. "10"<sup>r</sup>, P4) packt der Prophet Josua so heftig zu, daß sich sein Daumen durch-

biegt.<sup>53)</sup>

Auch in Italien finden sich verwandte Bestrebungen, die Aktion der Propheten zu veranschaulichen:

- T 142 Quercias Propheten an der Porta Magna in Bologna, S. Petronio knüllen den Pergamentstreifen oder werfen ihn sich über die Schulter. Die oft gesuchte und dann  
BP 33 teilweise in die Fläche gekrümmte Projektion der Hände dürfte auf direkte italienische Anregungen zurückgehen (siehe Altichiero Padua S. Giorgio, Detail aus der Radmarter und Giotto, Dornenkrönung, Padua, Arena-kapelle).

### Der menschliche Körper

- BP 36 Eine ganz außergewöhnlich realistische Komposition haben wir (außer in der Kreuzabnahme) in der Grablegung der BP W.-F. vor uns. Noch nie vorher in der Kunstgeschichte dürfte so radikal das rein physische, motorische Moment des Themas zum eigentlichen Darstellungsinhalt gemacht worden sein: ein lebloser und schwerer Körper wird in den Sarkophag gesenkt. Mit dem voluminösen Körper Christi im Tondo des  
T 144 Jean Malouel ist vielleicht eine mittelbare Voraussetzung angegeben, aber nicht die auf Dürer, ja ins 17. Jahrhundert weisende Veranschaulichung von Körperschwere erklärt.
- T 145 Die Durchmodellierung des Körpers, vor allem des  
T 96 Brustkorbs und die Art, wie das Haupt Christi schwer auf seine Schulter gesackt ist, sodaß die eine Seite der Nackenpartie straff gespannt ist, die betonten Querfalten am Knick zwischen Brust und Bauch und das auffällige und fast ein wenig verkrampft wirkende Verdrehen eines Fußes, sodaß die Sohle sichtbar wird, - alle diese charakteristischen Merkmale finden sich in Werken des Meisters von Flemalle, aber erst aus dem Beginn der 30er Jahre (?), nämlich in dem Fragment mit dem guten Schächer und in der Trinität, beide im

- T 96 Frankfurter Stadel. Auch die Art des Kopfputzes  
T 145 der Frauen mit den am oberen Rand gestauten Faltenwülsten erinnern an flemaleske Formen, z.B. im Marien-Pluviale oder in der Liverpooler Kopie des Kreuzabnahme-Altars, von dem der Frankfurter Schächer ein Fragment ist. Ebenso ein beim Meister von Flémalle bekanntes Motiv ist die Zusammenstellung dreier Köpfe und zwar dergestalt, daß ein frontal gezeigter Kopf von zweien im Halbprofil gegeneinandergestellten halb  
T 89 überschritten wird (Marienvermählung, Prado).

Haben wir den Reflex einer verlorenen Komposition des Meisters von Flémalle aus dem Anfang der 30er Jahre vor uns?

- Wenn wir recht sehen, gibt es dafür einen Indizienbeweis: Im holländischen Stundenbuch der Katharina von Kleve (um 1440)<sup>54)</sup> gibt es bekanntlich einen  
T 146 Reflex, der nur in der Liverpooler Kopie erhaltenen Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle, eine Miniatur, in der allerdings die Schwere des Körpers Christi nicht mehr durch massige Körperplastizität deutlich gemacht, dafür aber durch das Einknicken der Beine im narrativen Sinne veranschaulicht ist.

- Die Grablegung derselben Handschrift zeigt mit jener der BP W.-F. einige charakteristische Übereinstimmungen: der eingeknickte Körper Christi mit den scharf herausgearbeiteten Rippenbögen, der zur Seite fallende Kopf, der abgewinkelte, zum Kuß hochgehobene linke Arm und die sichtbare linke Fußsohle. Die narrativen Details zeigen aber, daß die Komposition eine  
T 148 Erfindung der Brüder Limburg ist.

- Eine enge Analogie in der Auffassung der schweren, leblosen Körpers findet sich in der Kreuzabnahme des  
T 147 Wiener Schnitzaltars. Die Haltung Christi mit dem senkrechten Körper, dem zur Seite gefallenem Arm und den fast rechtwinkelig abgknickten Beinen stimmt ihrerseits auffallend genau mit der Miniatur des Stundenbuchs der Katharina von Kleve überein.<sup>55)</sup>

Gerade in der detailplastischen realistischen Durchbildung des Körpers ist auch auf die Analogien im Werk Multschers und seiner Werkstatt hinzuweisen.

- T 145 Im Schmerzensmann vom Westportal des Ulmer Münsters  
T 147 (1429), in der Grabmalvisierung für Herzog Ludwig den  
T 121 Gebarteten (1435, München BNM) und in der Auferstehung  
der Berliner Altars von 1437.

### Sachrealismus

Allgemein und speziell bei der Darstellung des Simeons-Gastmahls der BP W.-F. haben wir bereits darauf hingewiesen, daß die Objektwelt nicht Selbstzweck hat, zufällig ins Bild gebracht wird, sondern nur insofern, als damit eine "bestimmte Stimmungsfarbe" und damit eine bestimmte Wertung der Szene bewirkt werden soll.

- Ähnlich aufzufassen ist die Einführung von Ver-  
satzstücken eines Interieurs (Bücherstilleben!) in  
einem Kirchenraum bei der Verkündigung an Maria, wie  
sie sich in verschiedenen im ikonographischen Kapitel  
erwähnten süddeutschen Verkündigungen des zweiten  
T 5,13 Viertels des 15. Jahrhunderts finden. Wenn die Bestim-  
17 mung der (auf Leinwand übertragenen) Tafel im Madrider  
Prado als Werk des Meisters von Flémalle vor dem  
Mérode-Altar richtig ist<sup>56)</sup> hat der Meister von  
Flémalle, ein Protagonist der Milieuschilderung, diese,  
die Intimität der Szene betonende Auffassung, vorweg-  
genommen.

O. Pächt hat auch gezeigt, daß für die naturali-  
stische Objektdarstellung des südwestdeutschen Realis-  
mus des 2. Viertels des 15. Jahrhunderts der Sachrealis-  
mus der frühen Naturstudien der oberitalienischen  
Tacuinum Sanitatis-Handschriften eine große Bedeutung  
hat.<sup>57)</sup>

- T 148 Der Vergleich etwa der Fischmarktschilderung in  
T 149 dem Lütticher Tacuinum-Sanitatis und in der Richenthal-  
Chronik bietet schlagende Übereinstimmungen. Gerade das

- Interesse für die naturalistische Projektion eines Gegenstandes und für seinen konstruktiven Aufbau, in der BP W.-F. z.B. bei der Darstellung der Stühle im Abendmahl, der Arche Noahs, eines Schiffes, aber auch architektonischer Elemente, findet sich bereits in diesen Tacuinum-Handschriften - aber auch beim Meister von Flémalle. Verwandt mit den Tacuinum-Handschriften ist auch die Hervorhebung von Nebenfiguren: Ähnlich wie im Simeons-Gastmahl der BP W.-F. wird im Tacuinum der bedienende Page durch Skandierung mit einer Arkade im Bildmuster zugleich von den Essenden isoliert und hervorgehoben.<sup>58)</sup>
- BP 16, 32, 36
- T 5
- T 148
- T 149

### Doppelorientierung

Durch die Untersuchung einiger Komponenten der Gestaltungs- und Erzählweise der BP W.-F. bestätigt sich also nochmals die bereits in den ikonographischen Analysen gefundene Doppelorientierung an der Malerei der Avantgarde des Westens und der giottesken und sienesischen Bildwelt des italienischen Trecento. Es wäre aber falsch, diese Rückgriffe als Eklektizismus im pejorativen Sinne zu werten. Vielmehr muß darin die intensive und selbständige Bemühung verstanden werden, jene künstlerischen Errungenschaften der führenden Kunstzentren aufzugreifen, die den deutschen Künstler zu seiner spezifisch realistischen Vermittlung der im gegebenen religiösen Thema beschlossenen Wirklichkeitsmomente befähigen.

Dabei ist nicht nur der Reflex auf die modernste Kunstrichtung des Westens (Meister von Flémalle!) zu beobachten, sondern - fast querschnittshaft - auch die Aneignung der realistisch-narrativen Errungenschaften der früheyckischen Malerei (Turiner Meister, Hubert van Eyck) und sogar der erzählfreudigen Kunst ihrer großen Vorläufer, der in Frankreich am Hof des Herzogs von Berry arbeitenden Brüder Limburg (Kostümrealismus,

T 50 Rüstungen).<sup>59)</sup>

Von besonderer Bedeutung für die westliche Komponente der künstlerischen Schulung des Erfinders der Kompositionen der BP W.-F. war offenbar das burgundische Milieu. Fand er doch in ihm jene Verbindung der an die Malerei der trecentesken Stadtstaaten, also vor allem an Giotto mahnenden Kubik der Einzelfigur mit dem 'nordischen' transitorischen Element, das z.B. den Figuren der Dionysius-Tafel des Bellechose ihre motorische und durch ihre Massigkeit, z.B. im Henker, fast bedrohlich wirkende Dynamik verleiht, die in den deutschen Zeichnungen auf einer neuen Stufe angestrebt ist.<sup>60)</sup>

T 95

In den Zeichnungen der BP W.-F. finden sich Anzeichen einer erneuten, selbständigen Auseinandersetzung mit der giottesken Kunst des späten Trecento, vor allem in Oberitalien, aber auch mit den narrativen Qualitäten der sienesischen Malerei, z.B. in der Bemühung um räumliche Projektion plastischer Details, nicht nur von Objekten (Architektur) oder den dinglich gedachten Nimben (Pfingsten), sondern auch von Figuren und ihren Gliedern (Hände).<sup>61)</sup>

BP 14

T 151

Für den ikonographischen und motivischen Zusammenhang mit trecentesker Kunst scheint - wie schon für Meister Bertrams Grabower Altar - das SHS eine wichtige Vermittlerfunktion zu haben: die einzige uns bekannte Darstellung eines sich Entkleidenden im Einzug Christi in Jerusalem findet sich in einem italianisierenden süddeutschen SHS in Cambridge (2. Hälfte 14. Jahrhundert).<sup>62)</sup>

BP 40

In der Darstellung des 'Noli me tangere' der BP W.-F. (Fol. 20<sup>V</sup>) ist jene Doppelorientierung geradezu symbolhaft vergegenständlicht: In der "wie festgewurzelt" knieenden Magdalena<sup>63)</sup> mit den parallel ausgestreckten Armen, im gespannten, kontrapostischen Standmotiv Christi und in seiner Fahne sehen wir Reflexe einer giottesken Tradition.<sup>64)</sup>

Im Widerspruch zur Auffassung Christi als Auferstandener mit der Fahne, die sich auch in der Gewandform äußert, ist Christus gleichzeitig ein Spaten in die Hand gegeben, welcher die momentane Verwirrung Magdalenas, die Christus zuerst mit dem Gärtner verwechselte, andeuten soll. Der Spaten ist ein in der Ikonographie des Nordens im 14. und 15. Jahrhundert, auch in der BP, gebräuchliches Motiv.<sup>65)</sup>

T 152

Trotz der italianisierenden Momente in der Haltung Christi erscheint er doch mit den kubischen Faltenzügen und dem eckig erstarrten Gewandzipfel als gotische Gewandfigur, welche in ihrer dynamischen Wirkung dem Auferstehenden in Claus de Werves Retabelrelief in Bessey-les-Citeaux verwandt ist.<sup>66)</sup>

T 104

Der Widerspruch in der Auffassung Christi, der auch im gleichzeitigen Halten von Fahne und Schaufel zum Ausdruck kommt, findet sich bereits in der BP Wolf III, interessanterweise auch in der erwähnten elsässischen Bilderbibel (um 1410/20)<sup>67)</sup>, in der italianisierende Elemente aufweisenden BP Rosenthal (projektive Nimben, Fol. 15<sup>F</sup>) und bei Meister E.S. (Lehrs 153), also in Werken vom Oberrhein bzw. vom Bodenseegebiet.<sup>68)</sup> Wir haben vielleicht damit einen weiteren Hinweis auf die Lokalisierung der BP Wolf III an den Oberrhein und das künstlerische Milieu, von dem auch die BP W.-F. ausgeht.

#### Zusammenfassung und Probleme der Forschung

Der Forschungsbericht im Katalogteil macht deutlich, daß über die Frage der Lokalisierung der BP W.-F. in der Forschung große Uneinigkeit herrscht. Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und wäre auch angesichts der unzureichenden entwicklungs-geschichtlich-monographischen Bearbeitung und Publikation des Materials, vor allem der Buchmalerei bzw. der gezeichneten Buchillustration in Süddeutschland, verfrüht, bestimmte Lokalschulen oder gar bestimmte Mei-

sterhände fixieren zu wollen. Wir verzichten deshalb auch auf die Erörterung der mit der BP W.-F. in Zusammenhang gebrachten Zeichnungen und verweisen auf die zitierte Forschung. Wir beschränken uns jetzt darauf, die Beobachtungen, die sich aus der Analyse der künstlerischen Herkunft einiger für die realistische Bilderzählung wichtiger Gestaltungselemente bezüglich Lokalisierung und Datierung innerhalb des süddeutschen Realismus ergeben haben, kurz zusammenzufassen.

Bei der Untersuchung des physiognomischen Realismus wurde der Zusammenhang mit Werken der 20er Jahre aus dem Bodenseeraum und dessen bedeutendsten Ort, der Konzilstadt Konstanz, mit Werken der 30er Jahre in Ulm, der Stadt des großen Realisten Multscher und dem Wiener Schnitzaltar, dessen stilistische Verwandtschaft mit dem Berliner Altar von 1437 aus Multschers Werkstatt seit langem bekannt ist, konstatiert.

Mit den selben Werken konnten auch andere wichtige Gestaltungselemente verglichen werden: die Kubik der Gewandfiguren, die Dynamik der Gestik und Aktion der Hände, der Sachrealismus und nicht zuletzt der Realismus in der Durchbildung des menschlichen Körpers.

Die zweifellos bestehenden Übereinstimmungen mit den Basler Tafeln der Konrad Witz (Faltenformationen) wurden als Indiz für eine Datierung der BP W.-F. in die Mitte der 30er Jahre gewertet, bestimmte motivische Übereinstimmungen mit der gleichen künstlerischen Herkunft erklärt.

Gerade in den Werken von Konstanz und Ulm waren auch Anzeichen eines direkten Rückgriffs auf die trecenteske Kunst festzustellen, die wir in der BP W.-F. wiederfanden, außer in ikonographischen Zügen auch z.B. in der projektiven Form der Nimben und in der gesuchten Projektion der Hände.

Die Vermutung liegt also nahe - und wir wollen sie mit der gebotenen Vorsicht äußern, solange keine

genaueren Vergleiche durchgeführt wurden -, daß auch die BP W.-F. in diesem künstlerischen Milieu entstanden ist, d.h. im Umkreis der Ulmer Kunst. In Ulm leitete seit 1427 der Bildhauer und geschworene Werkmann Hans Multscher steuerfrei einen großen Werkstattbetrieb.<sup>69)</sup>

Freilich ist es verfrüht, zu dieser Frage eine auch nur halbwegs präzise Antwort zu geben. War doch die Forschung bisher nicht einmal in der Lage, das Verhältnis zwischen der eigenhändigen Plastik Multschers und der sicher in seiner Werkstatt entstandenen Malerei, vor allem dem Berliner Altar von 1437, eindeutig und gültig zu beantworten. Außerdem zwingt der Umfang des Erhaltenen in der Tafel- und Wandmalerei förmlich dazu, die Buchmalerei bzw. die gezeichnete Buchillustration genauer zu bearbeiten. In den großen Bibliotheken Europas, aber auch vor allem der USA, wären sicher noch viele 'Schätze' aus dieser Zeit zu heben.

Auch die Graphik, der Holzschnitt und der Kupferstich dürfen nicht länger ein Gebiet für Spezialisten bleiben, sondern müssen bei der Erforschung der süddeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts herangezogen werden. Die Bedeutung der Bodenseekunst nach dem Konstanzer Konzil für die Entstehung der Graphik ist seit langem bekannt.

Dennoch seien, als Anregung für weitere Forschungsarbeit, einige wenige zusätzliche Beobachtungen aufgezeigt, die übereinstimmende Züge der genannten Werke betreffen. Selbstverständlich könnten nur genaue Vergleiche einen engeren Zusammenhang plausibel machen.

BP 40 Die räumliche Anlage der 'noli me tangere'-Darstellung in der BP W.-F. mit dem bogenförmigen Schluß, den einzelnen (trecentesken) Felsbrocken, den der Umzäunung folgenden Bäumen mit einfacher Krone über verzweigtem Stamm ist gut vergleichbar mit dem Auferstehungsbild des Berliner Altars von 1437 (auf die Kör-

T 121

T 121 pergestaltung haben wir schon hingewiesen). Die auffallende, in die Fläche gekrümmte Projektion der Hände in der BP W.-F. ('Verrat', t2; 'Verkauf' t2) ist geradezu ein Charakteristikum des Berliner Altars von 1437 (Pfingsten).

BP 40 Wie soll man sich die verwandte Typik des Christus in 'Noli me tangere' (Fol. 20<sup>V</sup>) und des Auferstehenden in den etwas früheren Glasmalereien der Besserer-Kapelle im Ulmer Münster (um 1430) erklären?<sup>70)</sup>

T 152 Gleichzeitig weist die Typik der BP Rosenthal mit den Besserer-Scheiben verwandte Züge auf, vor allem in der charakteristischen Mundpartie (Fol. 19<sup>V</sup>, Gottvater - Auferstehender, Gottvater des Jüngsten Gerichts).

T 131 Schließlich scheinen auch Überinstimmungen zwischen dem Wiener Schnitzaltar und einem bisher noch nicht genannten Werk, dem Passionsfenster im Chor des Berner Münsters, der Erklärung bedürftig: Der vierschrötige Scherge in der Kreuztragung des Wiener Schnitzaltars ist in der Körperbildung mit jenen der Berner Chorscheiben vergleichbar, der Gekreuzigte - wenn auch nicht in der Gesamthaltung-jedenfalls im Hängen des Kopfes mit der einen Haarsträhne (siehe auch BP W.-F. , Kreuzigung), den verdickten Gelenken und sogar in der Stellung der Füße.

T 155 Für die Berner Chorscheiben wurde 1441 ein Meister Hans von Ulm bezahlt.<sup>71)</sup> Er wird meist mit "Hans Acker", von dem kein gesichertes Werk bekannt ist, identifiziert. Warum denkt man eigentlich nicht an Hans Multscher? Zeigen nicht die Tafeln des Sterzinger Altars, daß Multscher verschiedene Malerpersönlichkeiten beschäftigte? Man hat sogar mit Recht Mühe, den Berliner Altar von 1437 mit dem bildhauerischen Werk Multschers zu verbinden. H.A.Schmid sah in dem Urheber der Zeichnungen der BP W.-F. einen Zeitgenossen des Konrad Witz, einen "schwäbischen Künstler, der in Burgund gelernt hat, dann im Südwesten, zuletzt in Wien tätig war " (siehe S. 153). Sollte seine Spekula-

tion der Wahrheit nahe kommen? Sind wir in den Kompositionen der BW W.-F. (oder in dem Zeichner der BP?) dem Maler der Berliner Altarflügel von 1437 in der Werkstatt Multschers auf die 'Spur' gekommen? Ist die BP Rosenthal gar als ein Frühwerk von ihm anzusehen? War er an der Ausführung der Illustrationen der Richenthal-Chronik beteiligt? Wir können diese Fragen heute noch nicht sicher beantworten.

Aber das vorgelegte, zum Teil weitgehend unbekannte Material macht es vielleicht sinnvoll, eine heute fast vergessene Frage wieder aufzurollen, deren Beantwortung für die Kenntnis des frühbürgerlichen Realismus in Süddeutschland von größter Wichtigkeit ist, nämlich die Frage nach der künstlerischen Herkunft und Entwicklung des Malers der Berliner Tafeln von 1437.

TYPOLOGIE UND REALISMUS

Ausgehend von den Beobachtungen und Überlegungen G. Schmidts wurden bei der Vorstellung der München-Londoner Familie der BP und der entwicklungsgeschichtlichen Analyse des Seitenschemas ein Komplex von strukturellen Veränderungen der BP im Lauf ihrer Entwicklung festgestellt.<sup>1)</sup> Als gemeinsame Tendenz dieser Veränderungen zeigte sich eine Verstärkung des Widerspruchs zwischen künstlerischer Gestaltung der BP und ihrer didaktischen Prägnanz, dem für ihre Zweckbestimmung wesentlichsten Prinzip ihrer ursprünglichen Konzeption. Als Charakteristikum für die BP wurde in diesem Zusammenhang auch die Konsequenz herausgestellt, mit der jedem Antitypus vier Prophe- tensprüche zugeordnet sind und dadurch die typologi- schen Beziehungen verstärkt werden.<sup>2)</sup>

An den Propheten in der BP W.-F. soll das Verhält- nis zwischen ihrer künstlerischen Darstellung und der Funktion untersucht werden, die ihnen innerhalb der ursprünglichen Konzeption der BP zugeordnet ist.

In der Gestaltung der Armenbibeln des 14. Jhs. kommt die ursprüngliche Funktion der Propheten in der BP meist klar zum Ausdruck: Wesentlich an den Prophe- ten ist, daß ihre Weissagung, also ein Text, für den Betrachter leserlich zu präsentieren ist. Anders als bei den Szenen, die narrative Zusammenhänge visuell verständlich machen müssen - wobei in den Hss des 14. Jhs. oft die Schrift zu Hilfe genommen ist! - spielt die konkrete Form und Aktion der Propheten- büsten für das inhaltliche Verständnis also keine Rolle, ihre bloße Existenz genügt, um ihre Texte als Weissagungen von Propheten auszuweisen. Die Seiten- schemata, in denen die Propheten ihre Spruchbänder - wenigstens andeutungsweise - wirklich halten, sind im 14. Jh. in der Minderheit. Meist wird der Text der Einrahmung der Propheten, also einem Teil des Seiten-

T 151 schemas, einbeschrieben (z.B. BP Metten).

Die Anordnung und Form der Spruchbänder in der BP Wolf III wird ihrer ursprünglichen Funktion, einen den Szenen der Bildgruppe zugeordneten Weissagungstext zu vermitteln, immer noch gerecht - (wenn auch nicht ohne deutlich hervortretende Widersprüche) - : Sie sind in ihrer Anordnung konstanter Teil des Seitenschemas und sind in ihrer Bandform für die Eintragung von Schrift geeignet.

Wie schon in den Armenbibeln Kremsmünster und Tegernsee<sup>4)</sup> - bezeichnenderweise Hss mit deutlichen trecentesken Stilelementen<sup>5)</sup> - werden in der BP Wolf III die Spruchbänder von den Propheten in der Mitte gehalten, sie schwingen nicht wie in den anderen genannten Beispielen (z.B. BP Benediktbeuren) von der Hand des Propheten weg.

In den Prophetenbüsten selbst sind in der Art ihrer Projektion und ihrer gestischen Aktion gewisse narrative Elemente entfaltet, für deren Wirkung der expressive Linienduktus eine entscheidende Rolle spielt. Für die Gestaltung der Prophetenbüsten ist aber charakteristisch, daß ihre Aktion durchaus nicht immer mit der Präsentation der Spruchbänder verknüpft ist:

BP 54 Der Prophet P3 in der Verklärung (fol. 2<sup>V</sup>) hält ein Buch und zeigt auf seine Augen, das Spruchband bleibt mit ihm unverbundene, auf der Buchseite ausgebreitete Eingrenzung der Schrift.

Die narrativen Elemente in den Prophetenbüsten erzeugen gewisse Widersprüche zur Funktion der Spruchbänder. Z.B. werden manchmal die Spruchbänder durch Hände oder Gewandstücke überschritten und dadurch der Lauf der Schrift unterbrochen (fol. 3<sup>R</sup>, P1+3). In den narrativen Elementen ist die Tendenz spürbar, von den Texten abzulenken. Dennoch bleibt die ursprüngliche Funktion der Propheten, Texte zu vermitteln, im wesentlichen gewahrt.

In der BP Wolf III sind die Spruchbänder noch eindimensionale, aus der Buchfläche ausgegrenzte Textstreifen, die in traditioneller Form nur durch die kurvige Bewegung und das Einrollen der Enden als Bänder charakterisiert sind.

In der BP W.-F. dagegen sind die Spruchbänder meist als materielle Gebilde illusioniert - (auch wenn teilweise noch die Anordnung des Weichen Stils übernommen ist) - als dicke, steife Pergamentblätter, die manchmal wie Schilder wirken und die unter der Kraft, mit der sie gepackt werden, geknickt und sogar zerknüllt werden (fol. 13<sup>V</sup>, "15"<sup>R</sup>). Durch angehängte Siegel (in gegenständlicher Weise) (fol. "12"<sup>V</sup>, P2) und durch das Knicken (in der Projektion) wird die materielle Existenz der Pergamentstreifen verdeutlicht. So scheint es nur konsequent, wenn auch massivere Gebilde den Propheten als Schriftstücke in die Hand gegeben werden - und das ist neu für die BP und kommt charakteristischer Weise nur in der BP W.-F. vor ! -: nämlich Bücher und in einem Fall sogar ein entfalteter Brief. (fol. "14"<sup>V</sup>, P4). Besonders bei den Büchern wird die Bemühung des Künstlers um die räumliche Existenz der illusionierten Gegenstände besonders augenscheinlich. Sie sind in den verschiedensten Ansichten projiziert, Schließen hängen herunter, einzelne Blätter stehen auf oder haben gar 'Esels-ohren' ("10"<sup>R</sup>).

BP 28/25  
BP 22

BP 30

BP 23

Allein die Form bzw. der Zustand und die Projektionsweise der Schriftstücke macht sie also oft untauglich für die Funktion, die ihnen in der BP ursprünglich zugeordnet war: als Träger von Texten mit den Weissagungen der Propheten.<sup>6)</sup>

Im Zentrum des künstlerischen Interesses steht nun endgültig nicht mehr die Funktion der Propheten als Vermittler von Texten, sondern sie, die Propheten, selbst, ihr physiognomischer Ausdruck, ihre Gestik, die Form ihrer Gewandung und Kopfbedeckung, ihre

|x

Aktion. Sie entfalten aber auch nicht eine verselbständigte, oft von ihrer Aufgabe, Spruchbänder zu halten, losgelöste Bewegung wie in der BP Wolf III, sondern die künstlerischen Energien sind darauf gerichtet, zu zeigen, wie die Propheten ihre Schriftstücke halten, wie sie mit ihnen hantieren.

Die Aktion der Propheten kommt oft sogar in einen antagonistischen Widerspruch zu ihrer ursprünglichen Funktion als Vermittler von Texten. Und zwar nicht nur deshalb, weil die Propheten mit ihren Händen, Ärmeln oder auch mit ihrem Bart die für die Schrift bestimmte Fläche teilweise verdecken. (Solche Tendenzen finden sich auch schon in der BP Wolf III!). Sondern auch deshalb, weil die gezeigte Fläche von vorneherein zu klein bzw. zu schräg-ansichtig ist (wie beim Briefleser fol. "14"<sup>V</sup>, P4) oder weil die Schriftseite gar nicht mehr gesehen werden kann (wie beim Propheten, der in seinem Buch blättert, fol. "10"<sup>V</sup>, P3), der Künstler (oder nur der Zeichner?) behilft sich in diesem Fall mit einem dazugesteckten Spruchband.

Der Widerspruch zwischen gezeigter Aktion der Propheten und ihrer in der BP ursprünglich zgedachten Funktion wird mit der Erfindung des Propheten P2 in der Kreuzannagelung (fol. 16<sup>V</sup>) mit äußerster Schärfe 'formuliert': Dieser Prophet läßt den Betrachter nicht einmal mehr in sein Buch blicken. Der Betrachter muß sich mit einem vor den Propheten projizierten Spruchband begnügen. Der Prophet aber liest selber seinen Text.

Auf welche Weise in der BP W.-F. die Beziehung zwischen Propheten und Antitypus vermittelt wird, zeigt symbolhaft die Rückenfigur des Propheten P4 in der Kreuzigung (fol. 17<sup>R</sup>). Er deutet selbst, die Bildgrenze überschneidend, auf die Kreuzigungsszene.

Die beiden (letztgenannten) Propheten erweisen sich als dem Realismus der Propheten des Genter Altars würdige Erfindungen:

So wie es im Genter Altar ja in der Darstellungsform eigentlich gar kein Prophet ist,<sup>7)</sup> sondern ein zeitgenössischer Typus mit den physiognomischen Zügen und der Pelzmütze des Königs Sigismund,<sup>8)</sup> der im Zeigen auf die entsprechende Stelle in einem mittelalterlichen Bibelkodex die Prophetie in geradezu materialistisch gedachter Weise bestätigt, so macht auch die Gestaltung des lesenden Mannes in der BP W.-F. nicht zwingend, daß wir wirklich einen Propheten vor uns haben. Überspitzt ausgedrückt: Daß es sich um einen Propheten handelt, sagt uns nur unsere Kenntnis des thematischen Vorwurfs, nicht der Augenschein. Wie gezeigt (Realismus u. Naturst., S.17), scheinen die Typen in der BP W.-F. oft wie der zeitgenössischen Wirklichkeit entnommen. Es ist also in der Gestaltung der Propheten nicht mehr der Betrachter, der die Texte lesen und die abstrakte typologische Beziehung zum Antitypus herstellen muß. Sondern die Propheten, die der Wirklichkeit des Betrachters entnommen scheinen, treten an die Stelle des Betrachters und lesen die Texte selbst. Die Beziehung der Prophetentexte zum Antitypus wird bei Gestaltung dieser Propheten als Lesende als gedankliche Beziehung ausgewiesen.

Ebenso scheint die Auffassung des von hinten gesehenen Propheten der BP W.-F. mit dem nach unten auf die spiegelverkehrt geschriebenen Worte der Verkündigungsmaria schauenden Propheten im Genter Altar verwandt:

Prophet und Szene werden nicht mehr in einer abstrakten, übersinnlichen Vorstellungen entspringenden Weise in Zusammenhang gebracht. Der Prophet im Genter Altar hat sein Buch (das in den Betrachterraum hineinragen scheint) zur Seite gelegt, der Prophet in der BP W.-F. hat sein Spruchband sich über die Schulter gehängt. Der Kontakt zwischen Prophet und Szene wird direkt, räumlich und sinnlich erfaßbar, hergestellt, und zwar in den Malereien des Genter Altars durch

die Blickrichtung und Schrift in ihrer spezifischen optischen Weise, in den Zeichnungen der BP W.-F. durch die Überschneidung der Bildgrenze mit dem Zeige-Finger in ihrer spezifisch körperdynamischen Weise.

An den Propheten der BP W.-F. haben wir nochmals gesehen, was schon bei der Analyse des Seitenschemas und der realistischen Tendenzen des Stils deutlich wurde: Daß nämlich zwischen der künstlerischen Gestaltung der BP W.-F. und der dadurch vermittelten inhaltlichen 'Information' einerseits und dem für die Zweckbestimmung wesentlichsten Prinzip der ursprünglichen Konzeption der BP, ihrer auf die Typologie bezogene didaktische Prägnanz andererseits ein tiefgehender, ja manchmal sogar antagonistischer Widerspruch besteht.

Tatsächlich ist wohl in keiner der bekannten Hss der BP zu gleicher Zeit, also im 2.V.d.15.Jhs., oder später ein solches Maß an (historisch möglichem!) Realismus erreicht worden, auch nicht in der Blockbuchausgabe.<sup>9)</sup> Die späteren Hss fallen eher in eine idealistischere künstlerische Methode zurück, was nicht nur eine Frage der (geringeren) künstlerischen Qualität ist.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann auf die wichtige Frage der sozialen Funktion der BP im 15.Jh., vor allem zur Zeit der Entstehung der Armenbibeln Wolf III und W.-F. nicht näher eingegangen werden, auch nicht auf die historischen Ursachen der strukturellen Veränderungen der BP. Es gibt an den beiden Armenbibeln auch keinerlei Zeichen, welche direkt über Auftraggeber, Erfinder der Kompositionen, Zeichner und Benützer der Hss Auskunft geben könnten.<sup>10)</sup>

Soviel wird man aber für die BP W.-F. sagen können, daß sie nicht in einer Klosterwerkstatt entstanden ist und daß sie - da der Text des 15.Jhs. fehlt und offenbar auch gar nicht vorgesehen war -

auch (ursprünglich) nicht als BP benützt wurde, höchstens als 'Bilderbibel' (s.S.13, Erfindung-Ausführung) - wenn überhaupt je der religiöse Gehalt für die Entstehung der BP W.-F. ausschlaggebend war.<sup>11)</sup>

Es soll aber nochmals das Verhältnis zwischen der ursprünglichen sozialen Funktion der BP (s.S.9f) (BP allg.) und des Realismus der BP W.-F. als bestimmte Etappe der strukturellen Veränderungen der BP zusammenfassend angesprochen werden.

Das Grundprinzip der ursprünglichen Konzeption der BP ist ihre in Wort und Bild zusammengefaßte, auf die Typologie hinzielende didaktische Prägnanz. Die Auflösung dieses Prinzips, die unter dem Begriff 'strukturelle Veränderungen' als Prozess beschrieben wird, bedeutet bezüglich der sozialen Funktion der Ur-BP die Auflösung einer Konzeption, welche - wie S.12 f gezeigt - der Bekämpfung der unterdrückten und sich befreienden gesellschaftlichen Schichten gewidmet war. Die BP verfolgte also in ihrer theologischen Konzeption ein reaktionäres, der fortschreitenden gesellschaftlichen Entwicklung entgegenstehendes Ziel.

Die strukturellen Veränderungen der BP sicherten ihr unter veränderten gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen ihre Tauglichkeit als ideologisches Kampfmittel der 'offiziellen' Kirche und damit ihre weitere Existenz und Verbreitung.<sup>12)</sup> Sie lassen sich tatsächlich als Prozess der "Anpassung" beschreiben.<sup>13)</sup> Sie sind Ausdruck der - auf immer höherer Stufe erfolgten - Aufhebung eines Widerspruchs, der von Anfang an in der Konzeption der BP angelegt war: Der Widerspruch zwischen den abstrakten, übersinnlichen Vorstellungsweisen der Typologie und dem Prozess der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit, der sich in immer neuen Impulsen der Entwicklung der künstlerischen Mittel widerspiegelt.

Je weniger die Bildgruppen der BP noch eigene Illusionswerte besaßen, um so eher konnten sie noch in einem abstrakten Flächenschema, das den Antitypus in eine zentrale Position rückte, den - von der Bildillusion losgelösten - Eindruck eines 'logischen' und 'rationalen' Zusammenhangs auf der Fläche vor-täuschen. Nicht der 'Historische Zusammenhang' der Szenen (den es ja nur in den Köpfen der Theologen gibt!) wurde einsichtig, sondern der Flächen-Zusammenhang auf der Buchseite. Die bildliche 'Argumentation' stützte sich also ursprünglich nicht auf die historisierende Formulierung narrativer Zusammenhänge, sondern im wesentlichen auf die Assimilation von Situationstypen.<sup>14)</sup>

Die Entwicklung einer narrativen und räumliche Werte vermittelnden, realistischen Bildillusion mußte diesen ursprünglichen, zum Wesen der BP gehörenden Flächenzusammenhang immer mehr aufheben.<sup>15)</sup> Gleichzeitig ließ sich aber in einer handlungsmäßigen, historisierenden Verbindung der Typen mit dem Antitypus die abstrakte Idee der Typologie am besten in eine Epoche weiterüberliefern, deren in der (herrschenden) Kunst widergespiegeltes geändertes Weltverhältnis zu der ursprünglichen inhaltlichen und ästhetischen Konzeption in Widerspruch geriet.

Die alle Objekte und Zusammenhänge erfassende antiidealistische Tendenz des Realismus der BP W.-F. verschärft diesen Widerspruch aufs äußerste. Wir haben - trotz des gleich gebliebenen thematischen Vorwurfs - nicht nur formale Änderungen zu konstatieren, sondern auch eine tiefgreifende Änderung des vermittelten Inhalts.

Die Widersprüche waren schließlich nicht mehr aufhebbar. Das Seitenschema löst sich nach der Mi. d.15. Jhs. vollkommen auf, die BP wird zu einem illustrierten Lesebuch. Auch die vielen Blockbuchausgaben der BP, v.a. in der 2.H.d.15.Jhs., konnten

schließlich nicht verhindern, daß die BP wie ihre noch bedeutendere 'Schwester', das SHS, gegen Ende des 15. Jhs. funktionslos wurde, sodaß ihre Produktion eingestellt werden mußte. Die feudale Instanz Kirche und ihre Parteigänger mußten angesichts des sich verstärkenden Drucks der immer breiter werdenden bürgerlichen und bäuerlich- plebejischen Opposition am Vorabend der frühbürgerlichen Revolution und des Thesenanschlags Luthers ihren ideologischen Kampf mit anderen Mitteln weiterführen.<sup>17)</sup>

A N H A N G

- 1) Z.B. A. Stange, DMG IV, 1951, S. 8, 82.
- 2) H. Wegener, 1926, S. 316.
- 3) O. Pächt, 1952/53, S. 179; s.a. F. Saxl, 1942, S. 82.
- 4) O. Pächt, 1931 (Pacher), S. 111.
- 5) O. Pächt, 1952/53, S. 180. Ausführliche Angaben zur Forschungssituation s. Diss. C. Ziegler, 1974, S. 14 ff.
- 6) O. Pächt, 1966 (Kat. Oxford), S.V.
- 7) Z.B. O. Pächts fundamentaler Aufsatz über die süddeutsche Tacuinum Sanitatis-Handschrift in Paris (BN Lat. 9333) von 1953/53 wird u.W. nur ein einziges Mal in der deutschen Handschriften-Forschung zitiert: L. Fischel, 1959, S. 328, Anm. 19.
- 8) S. die Aufsätze von M. Müller und H. Bredekamp, 1972.
- 9) L. Fischel, 1963, S. 1 ff.
- 10) O. Pächt, 1931, S. 95 f, 110 ff; S.a. A. Riegl, 1901 (spätrom. Kunstindustrie).
- 11) H. Wegener, Die Buchmalerei des 15. Jhs., in: RDK II, 1948, Sp. 1494 u. 1503, Zum Begriff Volkshandschrift siehe Kat. Wolf III, S.
- 12) Die BP W.-F. wurde erst 1973 auf Ersuchen des Autors dieser Arbeit durchfotografiert. Siehe Erfindung-Ausführung, Anm. 3.

- 1) Bei ausreichenden Kenntnissen des Lesers über die BP empfiehlt es sich, nur den Absatz über Namen und Funktion der BP (S. 9 ff.) zu lesen.
- 2) LCI 1, 1968, Sp. 293 ff (G. Schmidt - A. Weckwerth)
- 3) G. Schmidt, 1962, S. 14; s.a. A. Weckwerth, 1957, S.
- 4) G. Schmidt, 1959, S. 1.
- 5) Ebenda, S. 2.
- 6) Ebenda.
- 7) G. Schmidt, 1962, S. 26.
- 8) Ebenda, S. 27.
- 9) G. Schmidt, 1959, S. 85.
- 10) Die spezifische Form des ursprünglichen Seitenschemas konnte bisher durch die Forschung nicht genau bestimmt werden (s. G. Schmidt, 1959, S. 81, 140 und ders., 1962, S. 28 (Kapitel 5), H. Brauer, Rezension zu G. Schmidt, 1959, ZfKG 1960, S. 278 ff). Brauer sieht in dem "Arkadenschema" der BP Benediktbeuren die genaueste Überlieferung des Seitenschemas (S. 283), während G. Schmidt, 1962, eher das "Fünfringschema" der Weimarer Familie als ursprüngliches Gliederungsprinzip für möglich hält (S. 53, Anm. 11). Die Rekonstruktion des ursprünglichen Seitenschemas wäre sehr wichtig, weil in der BP in ihrem ursprünglichen Aufbau gerade auf die visuelle Einprägsamkeit des strengen typologischen Systems besonderes Gewicht gelegt ist und dessen formale Vermittlung spezifisch kunsthistorische Problemstellungen aufwirft. Gerade in den Veränderungen des Seitenschemas läßt sich der "Dekompositionsprozeß" der BP, von dem G. Schmidt wiederholt spricht, besonders gut beobachten, wird also der Widerspruch zwischen ursprünglichem inhaltlichem Konzept und realisierter äußerer Form der BP, - der uns im folgenden noch beschäftigen wird - besonders offensichtlich. Die Aufhebung des Widerspruchs wirkt inhaltlich verändernd.
- 11) Dazu ausführlich: G. Schmidt, 1959, S. 88 ff (Abschnitt 9) und ders., 1962, S. 26 ff.  
Zum Verduner Altar: O. Demus, Nicola de Verdun, in: Enciclopedia Universale Dell'Arte, IX, 1963, Sp. 917 ff.
- 12) Der englisch-zisterziensische "pictor in carmine" (um 1200) ist nur eine typologische Motivsammlung und nicht illustriert. G. Schmidt, 1959, S. 98, be-

tont, "daß die gelegentlich in anderen Handschriften auftretenden typolog. Bildgruppen vereinzelt auf Zierseiten standen, nicht aber zyklisch zusammengefaßt und schon gar nicht Hauptinhalt der Bücher waren." Die aufwendige "Bible moralisée" blieb nach Schmidt ohne entwicklungsgeschichtliche Bedeutung für das typolog. Schrifttum. War die Bible Moralisée deshalb auch kunsthistorisch - zumindest ikonographisch - ohne Bedeutung?

- 13) G. Schmidt, 1962, S. 29 f.
- 14) Ebenda, S. 30.
- 15) Ebenda, S. 29.
- 16) ders., 1959, S. 109.
- 17) Ebenda, S. 112.
- 18) Die Grenzen zwischen den Beziehungsformen sind nicht immer eindeutig zu ziehen. Zudem muß in Betracht gezogen werden, daß die theolog. begründeten Beziehungen selbst z.T. allegorischen Charakter haben und ihrerseits mit Sprach-Bildern arbeiten.
- 19) G. Schmidt, 1959, S. 115. Nicht wie im Verduner Altar t1: "ante legem" und t2: "sub legem" (s. G. Schmidt, 1962, S. 23 f).
- 20) G. Schmidt, 1959, S. 98, Anm. 42.
- 21) Erst ab der Mitte des 14. Jhs. sind Kopien der in Mitteldeutschland und in Böhmen nachweisbar. In Süddeutschland gab es eine bedeutende Tradition typologischer Werke und starke Häretikerbewegungen. S. Anm. 43 und H. Cornell, 1925, S. 189 ff. Auch das unbeholfene Latein spricht für die Entstehung im deutschen Sprachraum (s. G. Schmidt, 1962, S. 32).
- 22) Ebenda, S. 32.
- 23) BP Ranshofen, clm 12717, nicht ill.  
BP Wolf II (Mitte 14. Jh.) trägt die Inschrift von einer Hand des 15. Jhs.: hic incipitur bibelia pauperum (Abb.: Lutz/Pedrizet, SHS, Tfl. 140 a). Die älteste Notiz zum Inhalt der BP in BP Zwettl (um 1330), fol. 47<sup>r</sup>: "in isto tractatu continentur septuaginta due historie eum auctoritatibus et concordantiis theologie et sacre scripture et cum versibus qui comprehendunt easdem hystorias, et dicitur vel appellatur sive intitulator iste tractatus speculum salvatoris." (s. G. Schmidt, 1959, S. 117 ff.).

- 24) Zusammengestellt bei Lutz/Pedrizet, SHS, S. 275 ff; Tietze, 1904, Sp. 39 f; G. Schmidt, 1959, S. 117 und ders., 1962, S. 13 f.  
Die Herkunft, Entstehungszeit, der angestrebte Zweck und der Leserkreis dieser Handschriften müßten genauer untersucht werden. Sie kommen teilweise angeblich aus "benediktin." Milieu (Lutz/Pedrizet, SHS, S. 276, Sp. 2).
- 25) A. Weckwerth, 1957, S. 225 ff.
- 26) Ebenda, S. 233.
- 27) Ebenda, S. 249.
- 28) Ebenda.
- 29) G. Schmidt, 1959, S. 120, Anm. 15.
- 30) A. Weckwerth, 1957, S. 251.
- 31) Ebenda, S. 250.
- 32) Dies entsprach nach Weckwerth, (1957, S. 250 und Anm. 77) besonders der benediktinischen Ordens-tradition.
- 33) Herrad von Landsberg spricht bereits von "praemunire" der Gläubigen bzw. von Bekehrung der Irrlehrer zum "Weingarten des Herrn" (s.A. Weckwerth. 1957, S. 248). Betrachtungen über einen "an Besessenheit grenzenden geistigen Drang zur systematischen und umfassenden Synthese noch des Widersprüchlichsten" (G. Schmidt, 1962, S. 20), dürften aber keine historische Erklärung bieten für die Ursachen des Aufblühens typologischer Werke seit dem 12. Jh. (s.a. A. Weckwerth, 1957, S. 238).
- 34) F. Röhrig, Der englische Einfluß in der mittelalterlichen Typologie Österreichs, in: Österreich und die angelsächsische Welt, Hrsg. O. Hietsch, Wien-Stuttgart 1961, S. 268 ff. (zit. nach G. Schmidt, 1962, S. 23, Anm. 18).
- 35) Siehe G. Schmmidt, 1959, S. 92.
- 36) A. Weckwerth, 1957, S. 230.
- 37) Ebenda, S. 257 f.
- 37a) G. Schmidt, 1959, S. 120, Anm. 15, und G. Schmidt, 1962, S. 15, Anm. 8. Schmidt geht davon aus, daß für nicht-typologische Schriften auch keine antihäretische Tendenz anzunehmen ist. Man darf aber nicht übersehen, daß außer den Katharern eine ganze Reihe von von der Papstkirche verketzerten religiösen Be-

wegungen existierten, deren Lehren nicht manichäisch waren. Außerdem gab es im Mittelalter immer wieder breite Bewegungen einer "Volksfrömmigkeit", die nicht zuletzt mit Hilfe der Bettelorden "im Strombett der Katholizität" gehalten wurden. Für die Auseinandersetzung mit solchen Bewegungen dürfte ein großes Bedürfnis des Klerus nach Schulungsmaterial bestanden haben, das schnell verbreitbar und leicht vermittelbar war. S. H. Bredekamp, 1972, v.a. S. 115 ff, u. E. Werner, 1956 (Pauperes). Also nicht einmal die typologische Struktur ist zwingender Bestandteil einer prokirchlichen, apologetischen Schrift. Die Auflösung der strengen typologischen Struktur der BP führte nicht zum Verschwinden der BP, sondern machte - wie die Blockbuchausgaben zeigen - eine verstärkte Produktion und Verbreitung erst möglich. Es waren (wie noch gezeigt werden wird, S. 178) neue, über die reine Vermittlung von typologischen Gedanken hinausgehende Qualitäten, die der BP ihre weitere Tauglichkeit und Verwendung als Hilfsmittel der 'offiziellen' Kirche und ihrer Parteigänger (Benediktiner, Bettelmönche?) für ihren ideologischen Kampf sicherten.

Wir werden kurz zu zeigen versuchen, daß die Häretiker nicht eine kirchengeschichtliche Randerscheinung waren, sondern der hervorstechendste ideologische Ausdruck der antifeudalen Opposition. Jede pro-kirchliche, apologetische Schrift ist in diesem Zusammenhang als Mittel der ideologischen Schulung und Auseinandersetzung zu verstehen, zu der offenbar vieles taugte - auch die von G. Schmid (1959, S. 120, Anm. 15) angesprochenen 'Armenbibeln', also Kurzfassungen der Bibel, Bilderbibeln u. ähnliches - nur eben nicht die Bibel selbst, vor allem nicht in ihrer vollständigen Form. So scheint es nicht von ungefähr, daß gerade Luther mit seiner Übersetzung der Bibel ins Deutsche allen gesellschaftlichen Kräften, die zwar lesen konnten, aber eben nicht - wie die Mönche - lateinisch, die Bibel als Ganzes wieder verfügbar machte.

37b) S.E. Werner, 1956, Passim.

38) E. Werner, 1956, S. 8 f.

39) F. Engels, Der deutsche Bauernkrieg, in: MEW 7, Berlin/DDR, 1973, S. 342.

40) E. Werner, 1956, S. 9

41) Ebenda, S. 8.

42) Ebenda, S. 9.

43) Hier sind nur einige grundlegende Werke und neuere

Literatur angeführt. Werke mit ausführlichen Lit. verz. sind angekreuzt!

- \* H. Grundmann, Religiöse Bewegungen des Mittelalters, Darmstadt 1961.
  
- E. Troeltsch, Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen, in: Gesammelte Schriften v. E. Troeltsch, Bd. I, I, Tübingen 1912.
  
- H. Ch. Lea, Geschichte der Inquisition im Mittelalter, 1888, dt. 1905-13 (3 Bände).
  
- F. Antal, Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, Berlin/DDR 1958 (engl. Erstausg. London 1947).
  
- M. Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death, New York 1964<sup>2</sup>.
  
- M. Erbstösser/E. Werner, Ideologische Probleme des mittelalterlichen Plebejertums, Berlin/DDR 1960.
  
- \* E. Werner, Pauperes Christi. Studien zu sozialreligiösen Bewegungen im Zeitalter des Reformpapstums, Leipzig 1956 (Diese Lit. Angabe im Original an anderer Stelle, aber auch unter 43).
  
- \* M. Erbstösser, Sozialreligiöse Strömungen im späteren Mittelalter. Geissler, Freigeister und Waldenser im 14. Jh., Berlin/DDR 1970.
  
- R. Kalivoda, Einleitung zu: Das Hussitische Denken im Lichte seiner Quellen, Hrsg.: R. Kalivoda und A. Kolesnyk, Berlin/DDR 1969.
  
- \* E. Werner/M. Steinmetz (Hrsg.), Städtische Volksbewegungen im 14. Jh., Tagung der Sektion Mediävistik der Deutschen Historiker-Gesellschaft vom 21. - 23.1.1960 in Wernigerode, Bd. I, Berlin/DDR 1960.
  
- \* H. Bredekamp, Autonomie und Askese, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Autorenkollektiv), Frankfurt/M. 1972, S. 88-172.
  
- A. Borst, die Katharer. Schriften der Monumenta Germaniae historica, Bd. 12, Stuttgart 1953.
  
- J. Russel, Interpretations of the origins of medieval heresy, in: Medieval Studies 25, 1963, S. 26-53.
  
- H. Ley, Geschichte der Aufklärung und des Atheismus, Bd. 2/2, Berlin/DDR 1971.

A.P. Evans/W.L. Wakefield, *Heresy of the Middle Ages*, London 1969.

M.B. Becker, *Florentine politics and the diffusion of heresy in Trecento*, in: *Speculum* 34, 1959.

H. Thode, *Franziskus von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Wien 1934<sup>2</sup>.

- 44) E. Werner, 1956, S. 177.
- 45) A. Borst, 1953, S. 89, Anm. 24, zit. n. E. Werner, 1956, S. 185.
- 46) H. Bredekamp, 1972, S. 90.
- 47) E. Werner, 1956, S. 181 f.
- 48) A. Weckwerth, 1957, S. 244.
- 49) R. Kalivoda, 1969, S. 11.
- 50) H. Pirenne, *Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Europas im Mittelalter*, Paris 1933 (dt. Ausgabe: München 1971<sup>2</sup>), S. 16.
- 51) F. Engels, 1972, S. 343 f.
- 52) H. Bredekamp, 1972, S. 89.
- 53) s. dazu E. Werner, 1956, S. 174 und 187 f.
- 54) Ebenda, S. 12, siehe Anm. 37.
- 55) H. Bredekamp, 1972, S. 89 u. F. Antal, 1958, S. 59.
- 56) E. Werner, 1956, S. 188. Zu den Quellen: ebenda, S. 123 (nach A. Borst, 1953, S. 248) und S. 182, Anm. 115.  
Auch A. Borst stellt fest, daß "die unteren Schichten das Gros der Anhänger bildeten" (S. 104 f, zit. n. E. Werner, 1956, S. 174 f.).
- 57) E. Werner, 1956, S. 174 und 202.
- 58) Ebenda, S. 186.
- 59) Ebenda, S. 188; A. Borst, S. 125; H. Ley, 1971, S. 55.
- 60) E. Werner, 1956, S. 188.
- 61) Ebenda, S. 178 und 203 f.
- 62) Ebenda, S. 184.

- 1) Schreibers Einteilung nach der Form des Seitenschemas hatte sich als ungeeignet erwiesen. Heitz-Schreiber, 1903.
- 1a) G. Schmidt, 1959, S. 99, 101; ders., 1962, S. 36. Zur Analyse der Ursachen dieses neuerlich auflebenden Interesses an typ. Bilderhandschriften wären die gesellschaftlichen Ursachen zu untersuchen, welche die kirchlichen Kreise zu einem verstärkten ideologischen Kampf zwangen. Literatur dazu s. BP Anm. 43. Über die mögliche Entstehung des SHS in Italien siehe Ikonographie Hl. Familie bei der Arbeit, Anm. 2.
- 2) G. Schmidt, 1959, S. 9.
- 3) Ebenda, S. 34 ff.
- 4) Ebenda, S. 45 ff.
- 5) Cornell, S. 66 f. Außer cgm 20 alle erhaltenen Handschriften aus dem 15. Jh. Cornell Kat. 37-44, Tf. 61-68.
- 6) Cornell nennt die Familien "Gruppen". Da diese Bezeichnung zu Verwechslungen mit den "Bildgruppen" führen kann, benenne ich wie G. Schmidt, 1959, S. 2, Anm. 2, die Filiationen als 'Familien'.
- 7) Cornell, S. 168. Nach Wegener geht der Ursprung der westlichen Familie auf die Mitte des 14. Jhs. zurück. Deissmann-Wegener, 193, S. 46.
- 8) Die Bemerkungen Cornells, S. 182 ff, sind in verschiedener Hinsicht ergänzungs- und korrekturbedürftig, nämlich hinsichtlich der Ikonographie, des Verhältnisses zum SHS, zur CC und der einzelnen Handschriften zueinander.

- 1) R. Weigel, 1852, S. 93-95 (Nr. 19223).
- 2) J. Springer, 1907, Sp. 49.
- 3) Ebenda und Heitz/Schreiber 1903, S. 31, Nr. 20.
- 4) A. Schnütgen, Zschr. f. car. Kunst XVIII, Nr. 9 (Sept.), 1907, Sp. 274.
- 5) C. Dodgsons 1907.
- 6) Ders., (1906), S. 15.
- 7) C. Dodgson 1907, S. 169, schreibt, ohne einen Namen zu nennen, daß von diesen 50 Exemplaren "der Erwerber auf meine (Dodgsons) durch Vermittlung des Londoner Antiquars eingelegte Fürbitte zehn den öffentlichen Bibliotheken und Kupferstichkabinetten Englands und des Kontinents gestiftet" hat, "an Orten, wo die leider überaus seltene Monographie denjenigen Forschern, welche die Sache näher interessiert, am leichtesten zugänglich sein dürfte: Basel, Berlin (K. Kupferstichkabinett), Brüssel (Bibl. Royale), Cambridge (University Libr.), Dresden (K. Kupferstichkabinett), London (Print Room des British Museum), München (Staatsbibliothek), Oxford (Bodl. Libr.), Paris (BN), Wien (Hofbibl. (heute Albertina))". Dazu Priv. Bes. C. Dodgson u. W.L. Schreiber.

Wege der Forschung:

- 8) Berliner Altar von 1437: M.J. Friedländer, Hans Multscher Altarflügel von 1437, Jb. d. Preuss. Kunstsmlgn. 22, 1901.  
Konrad Witz: Daniel Burckhardt, Das Werk des Konrad Witz, in: FS zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, Basel 1901, S. 273.

- 1) DMG X, S. 30 (1960).
- 2) Spalte 55 (1907).
- 3) "Es spricht manches für das XV. Jh., es spricht aber auch nichts gegen eine spätere Entstehung, selbst nicht gegen eine aus der Zeit der Beischriften." Ebenda.
- 4) Springer (Sp. 52) zählt die bis dato veröffentlichten Reproduktionen von 6 Bildgruppen auf:
  - Dornenkrönung. R. Weigel, 1852, S. 94. Originalgröße ohne Text.
  - Marienkrönung. Weigel-Zestermann, 1866, S. 128. Nr. 47, Originalgröße, ohne Text.
  - Christus vor "Pilatus". (vor Herodes?). L. Rosenthal, Kat. 100, S. 52, Nr. 25. Verkleinert. Mit Text.
  - Epiphanie (ohne Lektionentext)
  - Kreuztragung I
  - Kreuzigung      Faksimile Dodgson 1906. Schwer zugänglich.

Von Haseloff (1907), zw. Sp. 304 und 305 nach Dodgson reproduziert:

  - Epiphanie A, t1 (Abner vor David)
  - Kreuztragung I, t1 (Abraham und Isaak)
  - Epiphanie, P2 und P4 (!)
  - Kreuztr. I, P1-4.

spätere Abb.:

Entkleidung

Beweinung      (und Kreuztr. I u. Kreuzigung):  
Wescher, 1937, Abb. 1-4.

"Götzensturz", A B.G. Lane, 1973.

Wiederholte Abb. siehe Lit.Verz. (z.B. M. Harrsen, 1958, Entkleidung).

Prof. O. Pächt verfügt über 3 Originalgroße Fotos (seit den 40er Jahren?) von:

Kindermord

Kreuzannagelung

Noli me tangere

In der Pierp. Morgan Libr. waren Herbst 1972 folgende Foto-Negative der BP W.-F. vorhanden:

Geburt (1<sup>v</sup>)

Einzug (7<sup>v</sup>)

Entkleidung (16<sup>r</sup>)

Jünger (21<sup>v</sup>)

Himmelfahrt (23<sup>r</sup>)

Außerdem existiert seit langem ein S-W.Microfilm.

Die restlichen Fotos wurden 1973 neu aufgenommen.

Von den Lavierungen existieren Farb-Diapositive (klein) (seit 1973).

- 5) Siehe Anm. 4.
- 6) Siehe Dokumentation der Überzeichnungen.
  - 1 Verkündigung, P1 u. 2
  - 3 Epiphanie, P4
  - 4 Darbringung, P1 und 2
  - 37 Vorhölle, P2
  - 39 Frauen am Grabe, P1 u. 2
  - 40 Noli me tangere, P1 - 3
  - 47 Marienkrönung, P1 u. 2
  - 48 Weltgericht, P1-4
- 7) Siehe Katalog.
- 8) Zum historischen Standort dieser Kategorie siehe: *Autonomie der Kunst*, Autorenkollektiv, 1974 und *L. Fischel*, 1963, Einleitung.
- 9) *G. Schmidt*, 1962, weist darauf hin; daß die BP entgegen der üblichen BM-Praxis zuerst illustriert und dann beschriftet wurde.
- 10) Die BP Tegernsee hat bereits durchgepauste Prophetenköpfe! Siehe: *G. Schmidt*, 1959, S. 53.
- 11) Es kommen dabei nur jene Merkmale in Frage, die sich durch die ganze Handschrift hindurch verfolgen lassen. Auf die Stilunterschiede, vor allem der Prophetenköpfe, aber auch der Szenen, also die Frage einer Beteiligung mehrerer Hände, wird erst weiter unten eingegangen.
- 12) 1907, Sp. 53.
- 13) Der Kopist 'reagiert' dabei aber auf ein Stilprinzip der Vorlage, welche die Hände als Ausdruck physischer und psychischer Aktion besonders betont und wirkungsvoll einsetzt (Dornenkrönung t2!); s.S. 18f (Realismus und Naturstudium).
- 14) Über Musterbücher zuletzt: *Ulli Jenni*, *Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien*, (Wiener Kunsthistorische Forschungen IV) Wien 1975 (erscheint demnächst). Über einen evtl. Musterbuch-Charakter der BP siehe: *Deissman-Wegener*, 1934, S. 17.

- 1) Siehe Diss. U. Jenni, 1973 .
- 2) Nach Dr. Wocelkar, Inst. f. Österr. Geschichtsforsch., frdl. Vermittlung A. Haidinger.
- 3) s. G. Schmidt, Malerei bis 1450, in: Gotik in Böhmen, Hrsg. K.M. Swoboda, München 1969, S. 245, Abb. 186. Lit. zu BP Wolf III: H. Cornell, 1925, S. 236 ff.; P. Wescher, 1937, S. 107, mit Abb.; A. Stange, DMG X, Berlin/W. 1960, S. 30 f., Abb. 26.
- 4) s. G. Schmidt, 1969, S. 235 ff. u. 225 ff.
- 5) Ausst. Kat. Spätgotik in Salzburg. Die Malerei,
- 6) Salzburg 1972, Nr. 2 und 237; G. Schmidt, 1959, Abb. 20a,b.
- 7) O. Benesch, Österr. Handzeichnungen des 15. und 16. Jhs., Freiburg 1936, Nr. 4 und 8; Kat. Europ. Kunst um 1400, Wien 1962.
- 8) Kat. Europ. Kunst um 1400, Abb. 130.
- 9) G. Schmidt, 1959, S. 46 f; H. Cornell, Tf. 28-45 (vollständige Reprod. der BP).
- 10) H. Lehmann-Haupt, 1929, Abb. 2; DMG IV (augsburgisch) Abb. 180; FfM, Städel, Kat. d. dt. Zgn., Alte Meister, München 1973, Nr. 186.
- 11) H. Wegener, Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters, in: Festschrift H. Degering, Leipzig 1926, S. 316 ff. Der volkstümliche Charakter dieser Buchzeichnungen, deren Verhältnis zur gleichzeitigen Tafelmalerei und Plastik, vor allem in Hinblick auf die Klassenherkunft der jeweiligen Auftraggeber, einer Untersuchung wert wäre, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die arbeitenden Massen in Stadt und Land trotz der neuen Rolle des städtischen Bürgertums von Selbstdarstellung und Rezeption in der Buchkunst ausgeschlossen blieben. Insofern ist der Begriff "Volkshandschriften" irreführend. Siehe auch: F. Anzelewsky, Rez. einiger Arbeiten Lilly Fischels (von 1963, 1964, 1966), ZfKG 13, 1968, S. 335 ff.
- 12) 3. Viertel 14. Jh.; süddeutsch. G. Schmidt, 1959, Tf. 34-36; Cornell, 1925, Tf. 14-18 (vollständige Reprod.). Die völlig anspruchlose BP cgm 341, 3. Viertel 14. Jh., kann hier außer Betracht bleiben.
- 13) New York, PML 719/720 und Freiburg/Br., UB, Cod. 334. Faks.: Mittelalterliche Bilderbibel, Hrsg.: J.B. Beckmann u. I. Schroth, Konstanz 1960.

- 14) O. Benesch, 1936.
- 15) Die kontrapostische Stellung der Beine des drallen Kindes: vgl. Xyl Neujahrsgruß, bodenseeschwäbisch, um 1430? Abb.: Musper, Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1964, Abb. 14; BP Spencer 35, Konstanz, vor 1430, fol. 3<sup>v</sup>; siehe M. Meiss, Art. Bull. 1936 (Hl. Fam. bei der Arbeit, Anm. 26).  
Vielleicht gehört in diesen stilistischen Zusammenhang auch das Kaselkreuz im Louvre (OA 9943)? Abb.: Ausst. Kat. Europ. Kunst um 1400, 1962, Tf. 99? (Genre, dickes Kind!).
- 16) F. Anzelewsky (Einleitung), Toggenburg Welt-Chronik (1411), Aachen 1970. Der Zusammenhang der T.-W. mit den Wenzelshandschriften ist seit G. Schmidt, 1969, S. 317, allgemein bekannt.
- 17) Drobna, Die gotische Zeichnung in Böhmen, Prag 1956, Abb. 97; s.a. R.W. Scheller, A survey of medieval model books, Haarlem 1963, S. 120 ff. (das Bild fig. 82 gehört zum von Musper so genannten Ulmer Hochaltar)
- 18) Neben Vergleichen mit der Plastik (Schöne Madonnen) (s. Anm. 8) sind auch die Analogien zu frühen Einblattholzschnitten wie z.B. der Münchner Marienkrönung (Graph. Samml., Schreiber 729) untersuchenswert (G. Troesch, 1966, Abb. 724).

- 9) S. 183.
- 10) Die Gruppenfolge der Tabelle Cornells (V) gilt in diesem Punkt für München a, cgm 3974 und Xyl Pfister III.  
Die Veränderung ist wohl nicht durch Überblättern des Kopisten entstanden, sondern dürfte bewußt durchgeführt worden sein: In den Evangelientexten wird in allen vier Fassungen die Verschwörung vor dem Abendmahl beschrieben. Die westliche Familie der BP und damit auch das Blockbuch zeigt dieselbe Reihenfolge. Cornell, Tab. VI.

v Wechsler	—————	o
r Abendmahl	<del>—————</del>	o
v Fußwaschung	<del>—————</del>	o
r Ölberg	<del>—————</del>	o
v Verschwörung	<del>—————</del>	o
r Verkauf	<del>—————</del>	o
v Judaskuß	—————	o

- 11) cgm 155: Die Gruppen 25/26 und 23/24 sind vertauscht, offenbar durch Überblättern des Kopisten; die erste Gruppe der Vorlage muß dann auf der verso-Seite begonnen haben. Die Bildgruppen 'Christus vor Herodes' und 'Urteil des Pilatus' (nicht als Handwaschung dargestellt) sind in cgm 155 vor der 'Verspottung' eingereiht.
- 12) Flucht und Götzensturz bzw. Taufe und 'Versuchung' nicht in der traditionellen Reihenfolge.  
Wenn man annimmt, daß die Mü.-Lo. Fam. in der BP ursprünglich auf der Verso-Seite begonnen hat (siehe Wolf III und London I!), kann man sich vorstellen, daß der Kopist zuerst ein fol., dann anschließend zwei fols. überblättert hat:

3r Darbringung	—————	o
3v Flucht	<del>—————</del>	o
4r Götzensturz	<del>—————</del>	o
4v Kindermord	<del>—————</del>	o
5r Rückkehr	<del>—————</del>	o
5v Taufe	<del>—————</del>	o
6r Versuchung	<del>—————</del>	o
6v Verklärung	<del>—————</del>	o
7r Simeon	<del>—————</del>	o
7v Lazarus	—————	o

- 13) Xyl Pfister III: für die nicht veränderten Bildgruppen sind die alten Druckstöcke der ersten und zweiten Ausgabe verwendet worden.
- 14) Cornell nennt auch den Titulus zu 'Verkauf Josefs an Potiphar' (20,t2). Diese Szene ist aber in der Mü.-Lo. Fam. ausgetauscht, statt dessen: 'Abimelech läßt seine 70 Brüder töten'.  
In der 'Kreuztragung I' bringen London I und cgm 3974 einen besonderen Titulus, ebenso München a in 'Thomas' A. (Cornell, S. 38 und 46, 184).

- 15) Cornell, S. 57, u.a. in:
3. 'Anbetung der Könige'
  5. 'Flucht'
  7. 'Kindermord'
  8. 'Rückkehr'
  9. 'Taufe'
  10. 'Versuchung'
  47. 'Krönung Mariä'
- 16) G. Schmidt, 1959, S. 47 und 72.  
Es sind folgende Handschriften:  
clm 23425, bayr.? 1. Viertel 14. Jh.  
'Benediktbeuren' (clm 4523), bayr., 1. Viertel  
14. Jh.  
'Mallersdorf' (clm 8121) bayr., A. 15. Jh.  
'Diessen', nicht ill., um 1400.
- 17) nur bei clm 5683 (Handschrift Benediktbeuren):  
'Geißelung',  
t1: Lamech und seine beiden Weiber  
t2: Achior an einen Baum gefesselt (vgl. Mü.-Lo.  
Fam.: 'Entkleidung', t2).  
Die Tituli von München a, London I und cgm 3974  
zeigen gegenüber der BP Benediktbeuren jeweils  
nur geringe Abweichungen. Cornell, S. 30, 21, 34)  
G. Schmidt, S. 124.
- 18) G. Schmidt, S. 53. Ebenso die westl. Familie mit  
übereinstimmendem ersten 'Typus' (Salomonsurteil).
- 19) Cornell, S. 184.
- 20) Österr. Familie, Unterfamilie Konstanz:  
BP Konstanz (Rosgartenmuseum Ms. 31), Schmidt,  
S. 16f. BP Innsbruck (Univ. Bibl. cod. 591),  
Schmidt, S. 22. In der BP Metten ist die Fußwaschung  
mit der Abendmahlsdarstellung kombiniert. Die Dop-  
pel-Tituli entsprechen aber der für das 'Abendmahl'  
üblichen Form (s. Cornell, S. 29). Wahrscheinlich  
Einfluß des SHS (Lutz-Pedrizet, Tf. 85).  
Die Armenbibeln Rom, cgm 3974 (nicht ill.) und  
Xyl 50 bringen auch die Kreuzabnahme, aber mit  
diff. t1 u. 2.
- 21) S. 184.
- 22) Konstanz! Siehe Anm. 20 S.
- 23) Breitenbach, S. 177 ff. Lutz-Pedrizet, Tf. 37 und 86.
- 24) Breitenbach, S. 178, Anm. 4 (siehe Ikonographie  
Prozeß Jesu). Breitenbach erwähnt folgende SHS-  
Handschriften:

Christus von den Häschern vor den thronenden Richter

geführt:

10 Brüssel BR 9345, dat. 1428, Lüttich  
125 Paris, Bibl. de l' Arsenal 40( 42.D.T.L.) Papier,  
Kopie des 18. Jhs. nach SHS des 15. Jhs., 1116  
fig.!

341 Berlin SB Ms. tehol. lat. fol. 734, 14./15. Jh.  
(Proph.) 15. Jh.: Mü.

Verspottung Christi a) vor Kaiphas und b) vor Pila-  
tus: 288 Kopenhagen GKS Nr. 80, 1. Hälfte 15. Jh.,  
holl.

Christus vor Annas, Kaiphas und Herodes:  
303 Mainz, Stadtbibl. II,10 (aus Jesuitenkolleg)  
Papier und Perg., 43 fols., 15. Jh.

Christus vor Herodes, t1: Susanna wird angeklagt,  
t2: Jezabel läßt Naboth töten, t3: Joab verteilt  
das Gut des Zacharias, A: Christus an Säule gebun-  
den, wird mit einer Keule geschlagen:  
232 St. Gallen, Vadiana.

Christus vor Kaiphas, Dornenkrönung:  
117 Nürnberg GNM Ms. 5970, 4. Viertel 14. Jh.,  
Kol. Fdz., böhmisch-südostdeutsch.

- 25) Kreuzabnahme: cgm 20 (Historienbibel-Fam.), Cornell  
S. 297. s. auch Anm. 20.  
Die Betonung des Abschieds Christi von den Frauen  
in der Kreuztragung II der Mü.-Lo. Fam. zeigt be-  
sonders deutlich jene auf die Compassio gerichtete  
Tendenz, die für die Konzeption des SHS charakte-  
ristisch ist, die aber auch in den vielfältigen  
ikonographischen Neuerfindungen der Kunst um 1400  
zum Ausdruck kommt.  
Die Kreuzabnahme wird im SHS in späteren Hand-  
schriften teilweise als Beweinung dargestellt  
(Breitenbach, S. 210, Anm. 2). SHS Nr. 130, 131, 172,  
201, Gr. 203, 232 (s.o. Anm. 24), 287 (Kreuzabnahme).
- 26) Cornell, S. 265.
- 27) Breitenbach, S. 152 f. In der CC und in der CVNT in  
3 Bildgruppen (Haider, S. 115 und RDK III, 1954,  
Sp. 840, Nr. 33-35).
- 28) Breitenbach, S. 150, und Anm. 1  
In einer SHS-Handschrift von Nonnberg, Salzburg  
(cgm 534, SHS Nr. 215) ist die Naamanszene durch die  
Darstellung des Pferdes und des Elisäus ebenso er-  
weitert wie in der BP München a, fol. 6.
- 29) SHS, c. XXI, 4. Breitenbach, S. 190.
- 30) SHS c. XXVIII, 3. Ebenda, S. 221. Nur in der BP  
W.-F. wird innerhalb der Mü.-Lo. Fam. 'Daniel in  
der Löwengrube' ('Noli me tangere', t1) narrativ  
ausgeweitet zu 'Habakuk bringt Daniel Speise'. Dies

muß aber nicht unbedingt als Einfluß des SHS ('Vier Regionen des Totenreiches', 4) erklärt werden. Denn in BP des 14. Jhs. wird diese bereits öfter so dargestellt, z.B. Metten, St. Peter II, cgm 20.

- 31) SHS, c. II, 4. Ebenda, S. 93, Anm. 3.
- 32) SHS, c. XXXIII, ebenda, S. 239.
- 33) SHS, c. XXXVI, ebenda, S. 252.
- 34) SHS, c. XXXVII, ebenda. S. 257.  
Also die auf die 'Marienkrönung' folgende Bildgruppe.
- 35) s. Schmidt, S. 93 ff, und RDK III, 1954, Sp. 833 ff.
- 36) Teilweise auch in späteren Handschriften des SHS (s.o. Anm. 24) und in den CVNT (Heider, S. 119, XLVIII: coram Herode stultum se simulat et illuditur).
- 37) Und mit den CVNT (Heider, S. 113 I), worauf schon Schmidt hinweist. Die gleiche Bildgruppe bringt auch der Verduner Altar! (Cornell, S. 142)
- 38) Cornell (S. 185) erwähnt t1 u. 2 von 'Emmaus' der Mü.-Lo. Fam. (die aber nicht identisch sind mit den t1 u. 2 der Gruppe 'Emmaus' der CC, wie Cornell annimmt, sondern mit 'Erscheinung Christi Am See Tiberias' der CC), und die 'Blendung Samsons'.
- 39) S. 184.
- 40) Cornell verweist auf einen Prüfeninger Codex von ca. 1170-1185 (St. Emmeran,) (clm 14159) (S. 136 ff) mit einer "Serie von alttestamentarischen Vorbildern, welche sich fast sämtlich auf die Passion Christi beziehen." (S. 140) In diesem Codex kommen vier für die Mü.-Lo. Fam. charakteristischen Szenen vor:

Arche Noas  
Jephtas Tochter  
David vor Achis  
Tod Naboths

Dieser Zusammenhang mag auf eine alte typologische Tradition gerade in Bayern hinweisen. Aber für die Frage der Herkunft der Szenenauswahl muß man doch wohl vor allem auf die im 14. Jh. gängigen Schriften zurückgreifen.

Cornell verweist noch auf die nicht erhaltenen typologischen Wandmalereien von St. Ulrich und Afra in Augsburg (2. Hälfte 12. Jh.), deren Tituli uns überliefert sind und in denen sich als Vorbild der Verkündigung an Maria die Verkündigung der Geburt

Samsons findet. In den Emails des Niklas von Verdun in Klosterneuburg findet sich allerdings 1181 das gleiche Vorbild!

- 41) In der BP Wolf III fehlen die ersten fünf Gruppen. Die Rekonstruktion ergibt aber diese Anordnung - vorausgesetzt, es waren keine weiteren Szenen 'vorgeschaltet' wie etwa in der BP Rom (Bibl. Apostolica Vaticana lat. 471), s. Schmidt, S. 79 ff.
- 42) Cornell, S. 16 ff.
- 43) Clm 18255, nicht illustriert, unvollständig, lasse ich weg.
- 44) Folgende Szenen seien erwähnt (Lo. I-cgm 3974):  
 Christus vor Herodes, A.  
 Handwaschung, t1 (Steinigung Naboths)  
 Kreuztragung, A (die zweiten Verse von cgm 3974 sind mit München a gemeinsam)  
 Kreuzigung, A (überzählige Verse)  
 Marientod, A (gemeinsame Tituli mit Handschriften der Weimarer und westl. Familie)  
 Marienkrönung, t2 (Ahasver und Esther), (München a - Tituli sind ebenfalls mit Handschriften d. Weimarer und westl. Fam. identisch)  
 Jü. Gericht, A (zweimal!) (gleichzeitig gemeinsam mit BP Rom)
- 45) Z.B. Kreuztragung, A; Jüngstes Gericht, A. Die Unterschiede, die auf bloßem Verschreiben oder falschem Lesen des Kopisten beruhen könnten, habe ich nicht gezählt.
- 46) Versuchung, t2 (Sündenfall)  
 Entkleidung, t2 (Geißelung von Achiors Weib)  
 Jü. Gericht, A.
- 47) Cornell, Kat. 26; Schmidt, S. 41.  
 Rom wie cgm 3974 sind stark vom SHS beeinflusst.  
 BP Rom bringt:  
 Kreuzabnahme  
 Kreuzannagelung  
 Absolons Tod  
 Jüngstes Gericht
- 48) (Statt eine Tabelle wie bei G. Schmidt (1959) sind hier die Vergleiche im einzelnen aufgeführt).  
Wolf III - BP Weigel-Felix:  
 Wolf III: Gruppe 1-5 fehlt. Nur die ganz eindeutigen und die allein für Wolf III und die BP Weigel-Felix zutreffenden Gemeinsamkeiten werden genannt. (Gruppenzahl, Szene, Motiv)

- 6, t1 (1. Israelit: Entsetzensgeste)  
 10, t1 (Esau bärtig)  
 14, A (Architektur, Mannim Baum)  
 14, t1 (Rüstung Goliaths, Davids Gewand)  
 15, t2 (Macc. mit Zaddelgewand)  
 16, t1 (Altar auf trecenteskem Felsen) (Lo. I fehlt)  
 17, A (altertüml. Komposition)  
 17, t2 (Tanzender als Rückenfigur)  
 18, t2 (ganze Komp.)  
 19, A (Komp. Judas, Disputiergeste, bartloser  
Priester)  
 20, A (Teufelszunge im Ohr, Priester bartlos)  
 20 t2 (Henker schaut zurück zu Abimelech)  
 21, A (Komp., Haltung Christi, Judas hält ihn am  
Kopf)  
 21, t2 (Joab hält Abner am Bart)  
 23, t1 (Komp., Gewandstück auf der Blöße Noas)  
 23, t2 (Komp., Haltung Elisas)  
 26, A (Haltung des Pilatus)  
 28, t2 (Komp., Blendung mit Stange)  
 30, t1 (Beinstellung, Jonathan mit Krone)  
 30, t2 (Henker hält sich entsetzt die Wange) (fehlt  
BP Mü a)  
 31, t1 (Haltung Davids)  
 32, A (Soldat, der mit d. Beinen das Seil spannt)  
 34, A (Leiter von hinten)  
 34, t2 (Komp., Haltung des Moses)  
 39, t1 (Haare raufen)  
 41, A (Haltung der Jünger)  
 44, t2 (Komp., Henoch im Paradies, Gewand)  
 46, A (2 Lesende, am Fußende und an der Seite)
- 49) - wie P. Wescher meint (Jb. der Preuss. Kunstsammlun-  
gen 58, Berlin 1937, S. 110.
- 50) Wolf III - BP Weigel-Felix - München a  
 z.B. :  
 10, A (Komp., Christus sitzt auf dem Kirchendach)  
 11, t2 (Unter dem Ofen liegende Soldaten)  
 14, t1 (Frau mit Harfe)  
 15, A (Frau mit Vogelkorb, Trichter, Geldein-  
sammler)  
 15, t1 (Maurer auf den Zinnen) (in BP W.-F. 15, t2)  
 16, t2 (Mannasammler am Boden)  
 22, t1 (Jezabel thronend)  
 33, t1 (Issak vor dem Altar)  
 36, t1 (Josef frontal, an den Haaren gepackt)  
 36, t2 (Form des Ufers)  
 41, t2 (Engel mit Flügeln)  
 43, t1 (Gideon kniet)  
 44, t2 (Elias fährt durch Paradiespforte)  
 45, t1 (aus dem Zelt lugende Leute)

51) BP Weigel-Felix - München a

z.B.:

- 15, t2 (Mann am Bauaufzug)  
 16, A (Mü a übernimmt die Bank mit Rückenfiguren für 17, A)  
 22, t2 (Nabucco in Trauergeste)  
 27, A (Rückenfigur des Schergen)  
 42, A (Architektur)  
 43, A (Architektur)  
 43, t2 (Komp., Jacob und der Engel)  
 45, A (Architektur)

52) Wolf III - München a

z.B.:

- 18, t1 (tote Assyrer) vgl. Xyl Pf. III  
 26, t1 (Achab und Jezabel) Xyl Pf. III  
 31, A (Christus mit verhülltem Haupt) Xyl Pf. III

53) London I - Wolf III - BP W.-F.

- 8, A (als Ankunft in Nazareth)  
 8, t2 (Jakob wendet sich nicht zurück)  
 9, t2 (Kundschafter und Naaman)  
 24, t2 (Judas Macc. nicht festgehalten)  
 35, t2 (Beine festgehalten) (Arme über d. Kopf)  
 Xyl Pf. III

54) Wolf III - London I

- 7, A (Kompos. Kindermord)  
 30, A (Simon von Cyrene)  
 34, A (Kreuzabnahme, Komp.)  
 38, A (offenes Grab)

55) Wolf III - London I - cgm 155

- 9, A (Taufe, Christus) (alte Ikonographie)

56) London I - BP W.-F. - cgm 155

- 11, t1 (Abraham rechts knieend)  
 18, t1 (keine toten Assyrer)  
 26, A (Diener und Schüssel)  
 31, A (Kleid von den Armen gestreift)  
 33, A (Kreuzigung nicht 'volkreich')  
 46, A (Christus ganzfigurig) cgm 155: letztes Gebet.

57) London I - cgm 155

- 6, t1 (Kalb neben Altar)  
 32, A (Christus stehend)  
 27, t2 (Sarkopharg)  
 28, t1 (Deliah stehend)  
 30, A (Christus frontal zu den Frauen) vgl. CC!  
 37, A (Höllendrachen)  
 40, A (nur Schaufel)  
 43, t1 (kein Vließ)  
 44, t1 (kein Paradiesgarten, sondern Himmel)

58) Neubildungen cgm 155

- 9, t2 (nur Kundschafter)  
 24, A (Ecce homo)  
 26, A (Urteil des Pilatus, keine Handwaschung)  
 28, t1 (Samson auf einem Tisch)  
 32, t1 (Arche mit Ruderern)  
 34, A (Kreuzabnahme als Beweinung)  
 35, A (Statt Grablegung Pietà)  
 46, A (Letztes Gebet Mariä)  
 4, A (Darbringung, Komp.)  
 3, A (Epiphanie, Komp.)  
 2, A (Geburt, Komp.)  
 17, A (Christus als Rückenfigur, Bank mit Rü.Fig.  
 Zush. m. Mü a ?)

59) BP W.-F. - cgm 155

Es handelt sich im wesentlichen nur um motivische Gemeinsamkeiten, während die gemeinsamen ikonographischen Besonderheiten eher belanglos sind.

cgm 155	BP W.-F.
3, t1 (David)	15, t1 (Darius) seitenverkehrt
3, t2 (Salomon)	15, A (Herodes) seitenverkehrt
47, t2 (Ahasver)	=
7, t1 (Saul)	15, t1 (Antiochus) ganze Figur
7, t2 (Athalia)	47, t1 (Bathseba) Kopfputz
26, A (Pilatus)	15, t2 (Darius) Haltung, Hände, Gewand, li. Fuß entblößt
"	27, A (Pilatus) Kopfputz
26, t2 (Achab)	7, t1 (Saul) Szepter an d. Schulter
"	26, t2 (Antiochus) Kopfbedeckung!
26, t2 (Antiochus)	26, t2 (Abimelech) gesamte Figur
25, A (Herodes)	25, t1 (Antiochus) gesamte Figur
25, t1 (Antiochus)	25, t2 (Amon) gesamte Figur
25, t1 (Onias)	23, A (Pilatus) gesamte Figur
25, t2 (Amon)	48, t1 (Salomon) ges. Fig., überzeichnet
27, A (Architektur Geißelung)	27, A (Arch. und ganze Komposition)

## 60) s. Cornell, S. 187.

BP W.-F. - München a - cgm 155

- 1, A (Interieur)  
 3, A (Johannes kniet)  
 24, t1 (Judas Macc. wird festgehalten)  
 38, A (geschlossenes Grab)  
 39, A (Gewand vorzeigen)

- 1) G. Schmidt, 1959, S. 102 (Budapest, Seitenstetten, Lo/Br., Tegernsee).
- 2) Ebenda, Anm. 53; BP Tegernsee, um 1340-50 (ebenda, S. 50 ff, Tf. 37,38).
- 3) Nur Lektionen und Proph. Spr.: BP Konstanz, 3. Viertel 15. Jh.; G. Schmidt, 1959, S. 16.  
Gesamter Text: jüngere Gruppe der Weimarer Fam., Mi. 14. Jh.; ebenda, S. 37.
- 4) G. Schmidt, 1959, S. 102. Cornell, 1925, S. 67, nennt dafür einen Beleg: die BP Prag, dat. 1480 (Historienbibeltypus) wurde hergestellt für "Jörgen Sultzeren", "der Zeyt Burgermeister zu Augsburg", s.a. BP Jena, Cornell 1925, Kat. Nr. 39 u. 44.
- 5) s. G. Schmidt, 1959, S. 53; Cornell 1925, S. 61 und 67. Vergleicht mit dem Aufbau von Historienbibeln. Unter den BBPP der Mü.-Lo. Fam. haben nur Wolf III und cgm 155 einen ausschließlich deutschen Text.
- 6) Zur Funktion des Worts in der BP siehe G. Schmidt, 1959, S. 115.
- 7) Ebenda, S. 102.
- 8) H. Th. Musper, Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1964, S. 78; dort weitere Lit. Wenn die Datierung Muspers richtig ist, stammt der Entwurf zur Xyl-BP aus der "Gründergeneration" der niederländ. Malerei!! Zehn Blockbuchausgaben sind bekannt. s. A. Hind, An introduction to a history of woodcut, London 1935, S. 236 ff. Hind (S. 242) datiert viel später: "sicher nicht vor 1460". Zumindest der Entwurf könnte aber doch früher sein. In der Esztergomer Xyl-BP scheint sich ein der Urausgabe besonders nahes Exemplar erhalten zu haben (siehe z.B. die Physiognomien). Elizabeth Soltész (Einleitung), Biblia Pauperum. Facsimile edition of the forty leaf blockbook in the library of Esztergom cathedral, Budapest 1967.  
Der Blockbuch-Ausgabe voraus geht eine chiroxylographische BP in Heidelberg, vollständig abgebildet in: P. Kristeller, BP Unikum der Heidelberger Univ. Bibl., Graph. Gesellschaft II, Berlin 1906. Nach Musper um 1420, oberdeutsch (cf. Spencer 35!). Handschriftlicher lat. Text; s.a. A. Hind, a.a.O., S. 238, 240 f, Abb. 97. Jede Gruppe ist mit mehreren Platten gedruckt.  
(Bei 3 fols. einer Blockbuch-BP ist das Papier vor 1430 datiert und in die nördl. Niederlande lokalisiert. Die 3 fols. sind in einem Auktionskatalog (von Sotheby, London?) abgebildet. Leider finde ich derzeit die genauen Angaben nicht mehr).

- Die Pfisterschen Ausgaben (Bamberg, 1462-64) sind bereits mit beweglichen Lettern gedruckt. Lit.: Cornell, 1925, S. 186; A. Hind, 1935, S. 240. Zur Frage des Blockbuches siehe auch A. Deissmann-H. Wegener, Die Armenbibel des Serai. Rotulus Seragliensis Nr. 52, Berlin-Leipzig 1934, S. 18 ff.
- 9) Kings V, London Brit. Mus., H. Cornell, 1925, Kat. Nr. 52. Abb. in: L.M.J. Delaissé, 1968. Abb.
  - 10) A. Hind, 1935, S. 238. Die chiro-xylografische BP hat allerdings deutschen Text (1420), s. Anm. 8.
  - 11) Ebenda, S. 239; Heitz-Schreiber, 1903, S. 38 ff.
  - 12) Siehe Anm. 10, BP allgem.
  - 13) G. Schmidt, 1959, S. 102.
  - 14) H. Cornell, 1925, S. 185.
  - 15) Wohl ein Einfluß der Weimarer Familie. Lit.: G. Schmidt, 1959, S. 94. Siehe RDK III, 1954, Sp. 853 (A.A. Schmid). Gemeint sind folgende illustrierten CC-Handschriften: (A als Medaillon)
    1. Lilienfeld, NÖ, Zisterzienserstift, Handschrift 151, Pergament, Mitte 14. Jh (Originalhandschrift!)
    2. USA Priv. Besitz, Perg., um 1420-40, vormals Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Bibl.
    3. Eichstätt, Staatsbibl. Handschrift 212, Pap., vor 1427/28 (s. Weis-Lieberdorf, 1913)
    4. München, BSB clm 8832., Papier, um 1450.
  - 16) Ebenda, S. 102; G. Schmidt, 1962, S. 36 f, Anm. 12-14. Österr. Fam.: BP Budapest (um 1330); Wolf I (1340-50, Unterfam. Kremsmünster). Kremsmünster, 1360-70. Bayr. Fam.: Tegernsee (um 1340-50), Zusammenhang mit Unterfam. Benediktbeuren.
  - 17) Ebenda; in der einzigen böhmischen BP - aus Krumau - ÖNB Cod. 370, sind die einzelnen Szenen ohne Trennung als Doppelfries aufgereiht. Cornell, Tf. 49, G. Schmidt, 1959, S. 15 f, Tf. 17.
  - 18) Die BP Kings V (holl. um 1400) ist in Ikonographie und Seitenschema von SHS beeinflusst. Gemeinsame Szenen BP cgm 20-SHS: Ölberg, Absalom (s.a. CVNT, Judas' Tod), Kreuzabnahme, Salus Gebeine, Jü. Gericht.
  - 19) Siehe ähnl. Gedanken bei G. Schmidt, 1959, S. 104, die wohl auf Analysen von O. Pächt aufbauen. Z.B. O. Pächt, A giottesque Episode, 1943, S. 51 ff. Die Autonomisierung des Einzelbildes ist eine Errungenschaft des italien. Trecento. Der Bild-

rahmen ist tendenziell nicht mehr nur Teil eines abstrakten Flächengefüges, sondern wird auch zur Grenze des Bildraumes und dessen Tiefenillusion. Die ästhetische Struktur des SHS - d.h. vor allem die Bildanordnung, weist also auf eine mögliche italienische Herkunft des SHS (s. Ikonographie Hl. Fam. Anm. 10).

20) G. Schmidt, 1959, S. 103.

21) Ebenda, S. 104.

21a) Die Frage, warum nur bei wenigen Propheten ein Interieurausschnitt gezeigt wird und sonst nur die Rechteckfelder, aus denen die Propheten mit ihren Spruchbändern wie aus Fenstern herauslehnen - ob nur fragmentarische Überlieferung von Zügen des Originals oder Experimente des Zeichners - kann (vorerst) nicht beantwortet werden. Möglicherweise geht die Einführung von Interieurelementen zurück auf den Einfluß einer berühmten, heute nicht mehr erhaltenen, aber in vielen Kopien überlieferten Folge von Propheten und Sibyllen, die aus der Zeit der 'Gründergeneration' der niederländischen Malerei stammen. Siehe W. Vöge, Jörg Syrlin d.Ä. und seine Bildwerke, Berlin 1950, Abb. 71, S. 132 ff., u. L. Fischel, 1963, S. 56 (Anm. 77).

T 80/81

Vöge denkt bei bestimmten Interieurdetails an den Mr. von Flémalle, bei Trachten und Physiognomien an den Erfinder der Budapester Kreuztragung (also den Turiner Meister), erwähnt in diesem Zusammenhang auch den Mr. der Karlsruher Passion und westfälische Werke (siehe auch: L. Fischel, 1952 (Mr. d. Karlsruher Passion).

Zur Problematik des Turiner Meisters zuletzt: D. Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch und die Bildtradition, Phil. Diss. (masch.schr.) KHI der Univ. Wien, Wien 1975, S. 140 ff. (= Hubert van Eyck?)

Allerdings ist in der BP W.-F. die Brüstung des Fensters nie als Barriere aufgefaßt, die etwa durch Auflegen der Hand noch besonders betont wird, wie in der niederländischen Propheten-Sibyllen-Folge und auch im Genter Altar (der rechte Prophet!). In der BP ist die Brüstung immer verdeckt. s. O. Pächt, 1974 (Gonella), S. 45 ff.

22) G. Schmidt, 1959, S. 73 ff, Abb.: Tf. 37 b (fol. 153 v). Man denkt an d. illusionist. Rahmensystem der Giotto-Fresken in d. Arenakapelle (1304-06). Im Seitenschema "Benediktbeuren" bzw. Clm 23425 (G. Schmidt, 1959, Tf. 40,41) sind die Typen und Propheten bereits unter Arkaden gesetzt, während der Antitypus der zentralen Medaillonform eingezeichnet ist. Zu G. Schmidt, 1962, Kap. 5, Anm. 11: Tatsächlich ist der Arbeitsaufwand für das 5-

- Ring-Schema geringer als für das Arkadenschema, weil mit dem Zirkel Kreise schneller zu zeichnen sind als mit dem Lineal Vierecke. Wie z.B. die BP Tegernsee und Cgm 20 zeigen, wird oft aus Zeiterparnisgründen auf eine genauere Ausführung des Seitenschemas verzichtet. Keines der beiden Seitenschemata kann man wohl als genetisch älter bezeichnen, eine Entwicklung vom Arkadenschema ist unter diesen Aspekten ohne weiteres vorstellbar.
- 23) J. Porcher, Französ. BM, Recklinghausen (Paris) 1959, farb. Abb. XLIII (Paris BN, Ms. lat. 10525 fol. 12). Die Glasmalerei dürfte für solche Rahmenformen eine wichtige Rolle spielen.
- 24) E.G. Millar, *La Miniature anglaise*, II, Paris-Brüssel 1928, Tf. 32 (Brit. Mus. Royal Ms. 2 B VII, f. 151). Siehe auch: M. Meiss, 1967 (*The late 14th cent.*) S. 119.
- 25) Abb. siehe H. Cornell, 1925, Tf. 60, G. Schmidt, 1959, Tf. 38, S. 53. Beide Handschriften stehen nach G. Schmidt in engem Zusammenhang mit der Unterfamilie Benediktbeuren, die ja eine Kümmerform eines teilweise architektonischen Seitenschemas zeigt. S. G. Schmidt, 1962, Anm. 11 v. Kap. 5.
- T 65 26) Zum Genealog. Seitenschema s. G. Schmidt,, 1962, Kap. 5, Anm. 11.  
Zur Wurzel Jesse s. der ausführl. Artikel in: LCI 4, 1972, Sp. 549 ff (A. Thomas).  
Wurzel Jesse Darstellungen waren offenbar in England besonders beliebt, s. E.G. Millar, 1928. Vgl. auch Grillinger-Bibel, Salzburg 1428.
- 27) A. Hind datiert die Holzschnitte "about 1450" (S. 241); Musper im Vergleich mit Einblattgedrucken wie den "etwas späteren" Hl. Bernhard des Jörg Haspel (S. 1271) um 1420). M. Th. Musper, 1964, S. 70. Siehe auch Anm. 8.
- 28) Vgl. Sherborne-Missale, um 1400, p. 276. Abb.: E. Millar, 1928, Tf. 83.
- 29) A. Deissmann-H. Wegener, 1934, S. 19 ff.; zum Seitenschema: S. 34 ff, S. 44 f.  
Basis für Wegeners Rekonstruktion des Seitenschemas ist - außer Handschriften der Benediktbeurer Fam., Tegernsee und der Weimarer Fam. für die seitliche Anordnung der Lektionen - der Rotulus (venez. um 1450) und die BP Stowe 7 (westl. Familie). Wegener lokalisiert diese rekonstruierte Vorlage der Blockbuch-BP mit Vorbehalt nach Oberdeutschland.
- 30) Es gibt im 15. Jh., zumindest im früheren, kaum einen Holzschnitt ohne Rahmenlinie. Soweit dafür technische Gründe maßgebend sind, diene dieser

Rand wohl als kontrollierbares Auflager für den Papierbogen und als Schutz für die feinen Grate des Schnittes vor einseitigem Druck der Presse. Ausnahme, d.h. ohne Rand: Prophet und Sibylle, Oxford. Abb. Musper, 1964, Abb. 20 und 21.

- 31) Das Zusammenfassen einer Gruppe von Bildern in einem Architektur-Ensemble spielt in der 2. Hälfte des 14. Jhs. als Mittel zur Intensivierung räumlicher Beziehungen eine immer größere Rolle, z.B. in der Tafelmalerei (z.B. Thron Salomonis, Westfalen, 2. Hälfte 14. Jh., Abb. W. Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, Berlin 1950, Abb. 44) und in Tapisserien (z.B. Apoc. v. Angers; Heroenteppiche, New York, The Cloisters; beide: Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, Ausstellungskatalog, Paris 1973, Nr. 1, 3 u. 4). Siehe auch Pucelle-Kreis. Vgl. auch franz. Buchmalereien vom Beginn des 15. Jhs.: z.B. Boucicaut Mr., Paris BN lat. 10538, Fol. 31, Abb. in: M. Meiss, 1968, Abb. 129, Bedford-Mr. Die Xyl-BP von 1471 zeigt eine Art Wimberg über dem Antitypus, s. A.M. Hind, 1935, I, S. 236 ff.
- 32) Abb. in: G. Troescher, 1966, Abb. 100.
- 33) Dies wird bereits z.B. im Heroenteppich in N.Y., The Cloisters, deutlich.
- 34) Jan Białostocki, Zur Funktion des altniederländischen Bildes, in: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 7, Berlin (W) 1972, S. 50. Białostocki baut auf Analysen O. Pächts auf. (s. Lit. Verz.)  
Der Doppelcharakter des Rahmens wird noch dadurch betont und anschaulich gemacht, daß er mit malerischen Mitteln als Steinrahmen illusioniert ist, ein Material, das ja dem Material der erfahrbaren und in einzelnen Flügeln bewegbaren Realität nicht entspricht, wohl aber den dargestellten Steinfiguren.
- 35) J. Porcher, 1959, Farbtafel XLVIII (Paris, BN lat. 1023, fol. 1<sup>v</sup>).
- 36) G. Schmidt, 1959, Fgmt. 5b (um 1320?).
- 37) In der Buchmalerei und Wandmalerei des 12. Jhs. spielte das Mittel der Überschneidung des Rahmens durch die Figur bzw. von Flächenkompartimenten, mit denen Figuren (und Objekte) foliiert sind, innerhalb der Bildorganisation eine wichtige Rolle: O. Pächt schreibt dazu: "Within their allocated compartments, and often even trespassing the confines of their cells, figures are able to live and move according to their own laws and the re-

quirements of the individual situation of the narrative." O. Pächt, *The St. Albans Psalter*, S. 107.

- 38) Berlin, KStK, 78 E 1. F. Anzelewsky (Einleitung), *Toggenburg Weltchronik*, (Faksimile v. 24 Buchseiten), Aachen 1970, S. 19.
- 39) Von den 34 abgebildeten Miniaturen nur eine, die Mannalese (Tf. 15).
- 40) Ebenda, Abb. 3, 11.
- T69,58,28 41) Ebenda, Tf. 6.
- 42) Ebenda, Tf. 9
- 42a) Mit einer einzigen, mir bekannten Ausnahme: Das Stundenbuch der Cockerell-Gruppe, London BM Add 50005, Holl (Utrecht?) Um 1410-20, siehe Diss. U. Jenni, 1973, S. 79, Anm. 2.
- 43) F. Anzelewsky vermutet die künstlerische Herkunft der *Toggenburg Weltchronik* von den oberitalien. *Tacuina sanitatis* (z.B. Hausbuch der Cerruti, Wien, ÖNB, ser. nov. 2644). Diese Beziehung wurde von R. Becksmann nochmals betont. F. Anzelewsky, 1970, S. 18, u. Rezension von R. Beckmann, in: *Pantheon*, Jg. 30, 1972, S. 78. Zu den *Tacuina*: O. Pächt, 1952/53. M.L. Gengaro (Einl.), L.C. Arano (Text), *Miniature Lombarde*, Mailand 1970, mit ausführl. Lit.angaben. (Es wäre zu untersuchen, ob Reliefplastik bei der Entwicklung dieser Technik des Hinterschneidens und Übergreifens eine Rolle gespielt hat.)
- 44) Die Vorstellung von der Identität von Bildraum und Betrachterwirklichkeit, die in dieser Konzeption zum Ausdruck kommt, also die Vorstellung von der Einheit der Welt der Kunst und der Welt des Betrachters, wird in der weiteren Entwicklung zurückgedrängt. Der Rahmen wird zur neutralen Grenze zwischen dem eigengesetzlichen imaginären Raum und der Realität des Betrachters. Wohl zum letzten Mal in der Buchmalerei voll zu Bewußtsein und Anschauung gebracht wird die Dialektik dieses Verhältnisses in den Buchmalereien des niederl. Meisters der Maria von Burgund. O. Pächt, *Der Meister der Maria von Burgund* (engl.), London 1948.
- 45) Spruchbänder auf der bloßen Buchseite sind an sich nichts ungewöhnliches, sie kommen aber immer im Zusammenhang mit einer Szene oder Person vor, so wie z.B. die Prophetenspruchbänder in der BP Wolf III! (Siehe auch einige Miniaturen im Stundenbuch der Katharina von Cleve, wo auf einigen Miniaturen

einfach auf dem Rand verstreut einige Spruchbänder gemalt sind. Siehe J. Plummer, Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, Berlin 1966).

- 46) Der Codex St. Georgen 63 in der Karlsruher Landesbibliothek gibt in Farbigkeit und Bildanordnung teilweise eine gute Überlieferung des Originals. Die Kompositionen im einzelnen werden am besten überliefert durch das Prager, ehemals Petersburger Exemplar (Prag, Staats- und Univ. Bibliothek, Cod. VII A 18).  
Zum Prager Exemplar siehe: O. Pächt, 1952/53.  
F. Anzelewsky, 1970, S. 19; L. Fischel, 1964.

- 1) Hier sind nur solche Besonderheiten aufgezählt, die ausschließlich in der BP W.-F. vorkommen. Für eine umfassende Analyse der ikonographischen Neuerungen in der BP W.-F. wären auch die mit München a, cgm 155 und beiden Handschriften zusammen gemeinsamen ikonographischen Motive heranzuziehen. S. Anm. 59 und 60 und 51 (Exkurs).
- 2) 10,A (Teufel als Mönch): Breitenbach, S. 152.  
10, t2 (Schlange): Breitenbach, S. 89 ff; LCI 4 (1972) Sp. 76; RDK I, 126 ff.  
Einziges Beispiel: H. Schmerber, Die Schlange des Paradieses, Straßburg 1905, S. 30: SHS Zainer Augsburg.  
26, A (Christus ohne Fesseln): Vielleicht entwickelt aus der sechsten Station des SHS, in der Christus bei der Handwaschung bereits das Kreuz in der Hand hält, z.B. Clm 146, Lutz-Pedrizet, Pl. 88.  
37, A (Engel und Leidenswerkzeuge): Breitenbach, S. 222 ff. c. XXIX, XXX, XXXI (Kompilation).

- T 6 1) Kombination Kircheninterieur - bürgerliche Stube:  
Laib, 1449, Padua; Mr. v. St. Leonhard  
Lit.: L. Baldass, 1946, Abb. 33; Katalog "Spät-  
gotik in Salzburg, die Malerei, Salzburg 1972,  
S 95.; O. Pächt 1929, Abb. 37a.
- 2) Vorlesung O. Pächt Univ. Wien, SS.1972, s. auch  
derselbe, 1964, (ersch. 1967), 265 ff.
- 3) z. B. Verkü. GA, weiterentwickelt durch Rogier.  
Lit.: D.M. Robbs 1936, S. 480 ff, v.a. S. 507 ff.
- T 8 4) z.B. Mr. v. Aix, Aix en Provence, (Robbs, Abb. 39)  
T 32 Fouquet, Stdb. d. Etienne Chevalier, Chatilly,  
Ms. 71. s. Robbs, oplcit., S. 516 ff.  
T 7, 14,8 Broederlam, Br. Limburg, Boucicaut-Mr., Vorstufe  
bei Jaquemart de Hesdin (Stdb. des Hersog v. Berry)  
Lit. s. E. Panofsy, 1953, S. 344, Anm. 4.
- 5) s. Diss. D. Hammer-Tugendhat, 1975, S. 141 f. Anm.  
18: von Hubert v. Eyck, siehe auch E. Panofsky,  
1953; ders., The Friedsam Annunciation and the  
problem of the Ghent altarpiece, in: A. Bull. CVII  
(1953), 433 ff.
- 6) E. Panofsky, 1953, S. 59, 137-39, 147, 182, 193 f.
- 7) Ebda., S. 175; D.M. Robbs, S. 517, Anm. 123.
- T 10 8) vom "Mr. d. Gewandstudien", Berlin, StK. (28,6 X  
20,7) Lit.: G. Troescher, 1966, Abb. 85, S. 104,  
Anm. 122 (S 390) s.a. F. Winkler, Wallraf-Richartz  
Jb., NF 1, 1930, S. 132.
- T 11 9) z. B. A. Lorenzetti, Siena 1344; Taddeo Gaddi,  
Sakristeischrank in Sta. Croce, Florenz.
- T 12 10) Oberrh., Winterthur, Smlg. Reinhart  
T 13 - M.d.Albrechtsaltars, Klosterneuburg  
T 13 - bayr. (?), Verkü. ca. 1440, Modena, Gall. Estense  
s. F. Winkler, Jost Ammann....  
Berliner Jb. 59  
T 5 - Pollinger Mr. 1444, Mü.BP  
- Tucher-Mr., Nü.Frauenk., um 1440. Anz.d.Germ.  
NMs 1930/31 Taf. 160.
- T 8 11) Robbs a.aO., Abb. 25, (Stdb. d. Marçal de Blucicaut,  
Paris Mus. Jaquemart André, ms. 2, fol. 53<sup>v</sup>.).  
M. Meiss, 1968, Abb. 29.
- T 14 12) Très Riches Heures de Duc de Berry, Chantilly,  
fol. 26<sup>r</sup>.
- T 14 13) Foto KHI Wien.
- T 1 14) O. Pächt, Vorl. S.. 1972, Univ. Wien (Anm. 2)  
Man beachte, daß diese Szene in der BP W.-F. beson-  
ders umfangreiche Überzeichnungen aufweist.

- T 20 15) In der Nürnberger Verkündigung des Konrad Witz  
(Germ. Nat. Museum) hält die sitzende Maria das  
BP 1 Buch in sehr ähnlicher Weise wie die Maria der  
BP 5 Maria das Buch auf ihrem Schoß (Ausnahme:  
Mérodealtar)

- 1) Weitere Angaben zu Spencer 35 s.u. S.156.  
Gute zusammenfassende Angaben und Lit. zur Iko der Geburt Christi siehe LCI 2, 1970, S. 86 ff; weiter Lit.: H. Cornell, 1924; ICK 1, 1966, 69 ff; G. Aust, 1953.
- 2) zur Stilherkunft von BP St. Peter III siehe G. Schmidt, 1959, S. 75 ff (ital.-böhm.)
- 3) Bildbeispiele s.: G. Aust, op.cit. Abb. 11, 13.
- 4) LCI 2, 1970, Sp. 109/10 (P. Wilhelm)
- T 6 5) S. Iko "Götzensturz" (Hl. Fam. bei der Arbeit), Anm. 8.
- 6) Ragusa- Green, 1961, Abb. 28 und Anm.
- 7) Ebda., Abb. 43.
- 8) s. H.W. van Oos, 1969, Abb. 50 (s. Iko "Götzensturz" Anm. 12 ) und B.G. Lane, op.cit. (1973), S. 196, Abb. 24.
- 9) G. Schmidt, Kunstchronik 27, 1974, S. 152 ff. (s. Anm. 2 Iko "Götzensturz".)
- 9a) s. E. Breitenbach, 1930, S. 122 f, 102.  
Breitenbach zählt folgende SHS-Handschriften auf:  
Handschriften 1 V. 25.
- 10) LCI 2, 1970, Sp. 121 ff.
- 11) E. Breitenbach, 1930, S. 123 vermutet wohl zu Unrecht, daß die Haltung des Kindes (Maria bzw. Jesus) durch Anlehnung an die Szene der "Darstellung im Tempel" entstanden ist. Er stellt zwar fest, daß in späteren SHS-Handschriften "aus dem Zurschaustellen ein Reichgestus" wird, zieht aber nicht die naheliegende Verbindung zur IKO der Mariengeburt mit der Darreichung des Kindes.  
Eine genauere Untersuchung der IKO im SHS ist z.Zt. nicht möglich, da nur ein Bruchteil der Handschriften bisher publiziert ist. (Das KHI Wien besitzt Fotos bzw. Mikrofilme von 14 SHS-Handschriften).
- 12) Ochs und Esel im Vordergrund findet man häufig in den von italien. Iko beeinflussten Berry-Handschriften: S.M. Meiss, 1968, Abb. 41, 91, 8, 184, (Boucicaut-Mr.) Abb. 53, 415, 557.
- 13) M. Meiss, 1967, Abb. 259 u. 630.
- 14) In der de Grassi-Min. ist das Kind in ähnlicher Weise nur notdürftig gewickelt wie im Grabower Altar.

- 15) Die Xyl-BP bringt interessanterweise ebenfalls die für das 15. Jh. unübliche Geburt Christi mit der auf einem Bett liegenden Maria.

- BP 6      1) Karl Vogler, s.a. RDK I, Sp. 781 ff (Adolf Katzenellenbogen, Apokryphen), v.a. Sp. 787; LCI. Cornell, 1925, S. 259.  
 Titulus in Wolf III: "Do (christus) gegenwertig waz do fyeln nyed(er) die apgoten."  
 Titulus London I entspricht Cornell 1925, S. 22.  
 Titulus BP cgm 155: "Do (christ) us geg(en) wertig was do vielen die abgoter zuhant" (Über die weiteren Inschriften dieser Darstellung s. Anm. 32 ).
- 2) Die Hervorhebung des Götzensturzes scheint nordwestlichen Ursprungs zu sein. In den Vierpaß-Sockelreliefs der Westfassade der Kathedrale von Amiens (um 1220/30) folgt nach der "Flucht" der "Götzensturz" (Götzen in Menschengestalt). Eine dritte Szene zeigt die Rückkehr der Hl. Familie nach der Disputatio im Tempel (s. Hand Wentzel, Maria mit dem Jesusknaben an der Hand ... in: Zeitschrift d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 9, 1942, S. 203 ff, Abb. 55). Die Kombination von "Flucht" und "Götzensturz" war nach Breitenbach, 1930, S. 142 "lange vor der frühesten (bekanntesten) Speculum-Handschrift weit verbreitet." (also vor 1324?) Ein französ., ein deutsches und ein "italien." Beispiel bestätigen dies: Moissac, St. Pierre, Südportal, 1125-30 (Abb. in ICK 1, 1966, Abb. 320); Evangeliar aus Mainz, um 1260, Aschaffenburg, Schloßbibliothek, Cod. 13, fol. 20: Maria mit dem Kind im Arm ist vom Esel gestiegen und steht vor dem Tempel. (Abb. ICK 1, 1966, Abb. 324); Glasfenster aus der Oberkirche in Assisi, um 1250/60 Abb.: Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi I, Berlin 1915, Abb. 195 und farbig in: G. Marchini, 1957, Tf. 2. Siehe zum Datierungs- und Herkunftsproblem dieser Glasfenster: Giotto e i Giotteschi in Assisi, Einleitung v. Giuseppe Palumbo, Rom 1969). Maria ist gehend dargestellt wie in der Illustration zu den "Meditationes" der Handschrift in Paris (BN Ms. ital. 115) (s. Ragus-Green, 1961, Abb. 57, 58, 59, S. 417). Die Illustration zum "Götzensturz" in den "Meditationes" bringt einen ganzen Landschaftsprospekt, auf jedem Hügel ist ein stürzendes Götzenbild.
- Auch im SHS sind "Flucht" und "Götzensturz" kombiniert. Auffallend ist allerdings, wie in den Handschriften (clm 146) u. Paris Bibl. Arsenal Ms. lat. 593 der Götzensturz mit 2 Säulen und 4 Götzen hervorgehoben wird (Die Handschrift clm 146 ist nach G. Schmidt, 1974, S. 152 ff. eine Kopie nach einer bolognesischen Handschrift).
- Im Byzantinischen Bereich scheint der "Götzensturz" nicht vorzukommen. Allerdings wird oft das Ergebnis dieses Wunders, nämlich die Bekehrung und Begrüßung der Ägypter dargestellt (z.B. Paris BN graec. 74); s. ICK 1, 1966, Abb. 315, s.a. LCI 2, Sp. 43 ff. (Flucht nach Ägypten).
- T 26

- 3) S. 129. Die erhaltenen BBPP der Weimarer Familie stammen (außer clm 23426 und Lo./Br.) alle aus der 2. Hälfte des 14. Jhs., ebenso die BBPP der bayr. Fam. (außer Unterfam. Benediktbeuren).
- 4) Siehe auch Gerhard Schmidt, 1959, Tab. C. Zwei Unterfamilien der österr. Familie (Kremsmünster und Budapest) zeigen mehrere Heiden, also die gleiche Ikonographie wie in den Holzschnitt-Ausgaben Xyl-140 und 50. Die Unterfamilie bringt nur die Madonna und den stürzenden Götzen.
- 5) G. Schmidt, 1959, Tab. C. Dazu cgm 20 und BP Rom. Die Handschriften mit dieser Variante sind bezüglich ihrer stilistischen Einflüsse und Herkunft fast alle "problematisch". in BPVK Berlin (Cornell 1925, Tf. 23) stehn Maria und Josef ähnlich wie in dem Glasfenster in Assisi (zit. Anm. 2) G. Schmidt (1959), Tf. 26b, 43a.
- 6) G. Schmidt, 1959, S. 129: "Da dieser Ägypter offenbar (als "Heide") von Anfang an mit einem Judenhut dargestellt wurde, erklärt sich leicht seine häufige Umdeutung in den sitzenden Josef." Ob in der Entwicklung des SHS eine ähnliche Umdeutung zu finden ist, läßt sich nicht beurteilen. Das immense Material, das Lutz-Pedrizet (1909) und Breitenbach (1930) genannt haben, ist noch kaum publiziert. Allerdings ist eine solche Umdeutung im SHS weniger wahrscheinlich, da keine eigene Bildgruppe mit dem "Götzensturz" vorkommt.
- 7) Otto Pächt, 1962, S. 63.
- 8) Otto Pächt, 1963. Siehe auch O. Pächt, Künstlerische Originalität ... (1964).
- 9) Die Frage nach der Grundlage dieses realistischen Denkens und Darstellens und nach dem Ziel einer solchen Meditationsschrift, die diesen Realismus für ihre Zwecke vereinnahmt, kann nur innerhalb einer Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse beantwortet werden, die Antwort liegt wesentlich im außerkünstlerischen Bereich. Siehe Antal, 1958.
- 10) Siehe Ragusa-Green (1961), Abb. 62, 63, 64 u. Anmerkungen zu den Bildern.
- 11) Zur Illustration eine Textprobe, in der englischen Übersetzung: "Have pity on her with great affection and consider, that after all the Lady of the world did not receive the world as a gift. It may have happened often that some good woman, noting her poverty, honesty, and holy conversation, sent her something that she received humbly with reverence and gratitude. The old Saint Joseph practised the

art of the carpenter. On every side is material for compassion."

- 12) Abb.: W. van Os, 1969, Abb. 49, S. 111; siehe auch Barbara G. Lane, 1973, S. 177 ff., Anm. 38.
- 13) Nach Millard Meiss, 1964 (2. Ausg.), S. 134, Anm. 7, das früheste erhaltene Bild der Hl. Familie (dem allerdings die "Meditationes"-Illustration vorausgeht!).  
Eine zweite Tafel aus der Lorenzetti-Schule (Abb. W.v. Os, 1969, Abb. 50) bringt die Ruhe der Hl. Familie im Haus in Ägypten. Die vorausgehende "Meditationes"-Illustration ist übrigens keine Textillustration (s. Ragus-Green, 1961).
- 14) Eine sehr ausführliche Vita Christi in einer illustrierten lombardischen Handschrift aus der Mitte des Trecento (Mailand, Ambrosiana, Bod. L 58 sup., Fotos KHI Wien) bringt die Arbeit der Eltern Christi in Ägypten ebenfalls nur getrennt: z.B.: das Christuskind hilft Josef bei der Schreinerarbeit (fol. 15<sup>V</sup>) (KHI Wien, II, 127 B).
- 15) Wesentliche Literatur über die Tacuinum Sanitatis-Handschriften siehe Otto Pächt, 1950, S. 13 ff, v.a. S. 35 ff und Anm. 1, und O. Pächt, 1952/53.
- 16) Die Geschichte der Darstellungen der menschlichen Arbeit und ihre Stellung im historischen Kontext ist m.W. noch nicht genau untersucht worden. Der Grund für dieses bildliche Interesse an der menschl. Arbeit liegt wesentlich im außerkünstlerischen Bereich (s. Anm. 9).
- 17) Zur Ikonographie des Merodealtars siehe: Otto Pächt, 1964. Daß die Arbeit des Josef überhaupt dargestellt ist und die Präsentation der Produkte im Fenster zum Verkauf, scheint mir vom historischen Kontext her, also auch bezügl. der Bildtradition wichtiger als allein die Tatsache, daß Josef Mausefallen herstellt. Zur ikonologischen Interpretation des Merodealtars siehe: M. Schapiro, 1945, S. 184 ff. Barbara G. Lane, 1973, S. 191, Anm. 39, bringt eine Aufzählung einiger Werke:  
PML 866, fols. 33<sup>V</sup> - 34, ca. 1410-15, holl. (fig. 26).  
W-Berlin, Staatl. Mus., Tafelbild, Geburt, Nord  
Gueldern oder Cleve-Mr., um 1410-15, Abb: E. Panofsky, 1953, II, Abb. 110, Baltimore, Walters Art Gall.,  
Ms. 300, Fol. 19, (Verkündigung) Franziskaner-Brev.,  
Rouen 1412 (Pächt, 1964, Tf. 47, 5).

Für die Arbeit der Maria ist noch ein nürnbergisches Tafelbild zu erwähnen (um 1410), eine Anna Selbdritt plus dem Johannesknaben, Nürnberg, GNM (Anzeiger des GNM 1930/31, Tf. 64); s.a. James H. Marrow, 1968, Abb. 6, Anm. 3.

- 18) Lit. zu dieser Tafel: B.G. Lane, 1973, Anm. 42.
- 19) B.G. Lane, 1973, Abb. 5.
- 20) Die BP Rom (pal. lat. 471 Fol. 3), die trotz verschiedener Abweichungen zur Weimarer Familie der BP zu zählen ist, integriert zu Beginn den Genesis-Zyklus des SHS. (Cornell, 1925, S. 90 ff, Nr. 26).
- 21) Edgar Breitenbach, 1930, S. 92.
- 22) Das Motiv des gehenden Jesuskindes mit einem hochgestreckten Arm im Wolf III stammt vielleicht aus der Ikonographie des Bildmotivs "Maria mit dem Jesusknaben an der Hand"; s. Hans Wentzel, Ad infantiam Christi, ..., in: Festschrift Hubert Schrade, Stuttgart 1960, S. 134 ff.
- 23) Über Patinir zuletzt: Dieter Schubert, Rezension von: Robert H. Koch, Joachim Patinir, Princeton 1968, in: Kunstchronik 24, 1971, S. 73 ff; s.a. Ludwig von Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Breughel, in: Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen, Wien, XXXIV, 1918, S. 111 ff.
- 24) ICK I, 1966, S. 132, Abb. 328.  
Siehe auch H. Voss, 1957, S. 25 ff; und H. Möhle, 1966.
- 25) Mailand, Ambrosiana Cod. L. 58 sup, s. Anm. 14.  
Nach frdl. Mitteilung G. Schmidt noch früher in der engl. Holkham Hall Bible, Picture Book (um 1320/30) und in: Schaffhausen, Cod. 8, Österr. um 1340.
- 26) M. Meiss, 1936, S. 456 ff.
- 27) s. Anm. 24.  
Ein nach Otto Pächt (mündl. Mitteilung) burgundisches Relief um 1400 in Wien, an einer Hausmauer in der Dornbacherstr. (Abb.: ÖZKD 26, 1972, Abb. 36) kann bereits als Ruhe auf der Flucht angesprochen werden, allerdings kombiniert mit Motiven anderer Szenen: Verkündigung (Lilie), Epifanie (Kind streckt seine Hand aus), Himmelfahrt (Engel unter dem Gewand) und Marienkrönung. Die Josefsfigur ist vielleicht von einer "Geburt" übernommen: vgl. die Handhaltung Josefs mit einer westlich beeinflussten salzburgischen "Geburt" in Freising, Priesterseminar, um 1440, farb. Abb. im Ausstellungskatalog Spätgotik in Salzburg. Die Malerei, Salzburg 1972, Nr. 47, Farbt. III).
- 28) Inv. Nr. 2079, Abb.: Städelsches Kunstinstitut, Verzeichnis der Gemälde..., Frankfurt/M. 1966.

- 29) Spencer Coll., Ms. 102, The New York Public Library.
- 30) Glasgow, Art Gall. and Museum, The Burrell Coll. Max J. Friedländer, 1972, pl. 81 und 125.
- 31) Die Literatur über Patinir bzw. über den Meister von Flémalle geht m.W. auf diesen Aspekt nicht ein (s. Anm. 23 für Patinir), zum Flémaller siehe M.J. Friedländer, 1967, Tf. 73, 76 (Detail), 89 (Detail).  
Die Oeuvre-Chronologie des Flémaller ist der Klärung bedürftig.  
Man bedenke auch den Einfluß einer verwandten Bilderfindung des Meisters von Flémalle, der Madonna auf der Rasenbank, vor allem auf die deutsche Graphik, z.B. Meister E.S. und Schongauer.
- 32) Zu Dürers Holzschnitt von der xylographischen Bildtradition siehe: Wolfgang Stechow, 1944, S. 197 ff, (v.a. S. 199).  
Außer dem Straßburger Holzschnitt nennt Stechow: Reger, Ulm 1487 (Schramm XXII, fig. 218).  
In diesen beiden Holzschnitten findet aber die Arbeit Marias und Josefs nicht im selben "Raum" statt.

Zur ikonologischen Interpretation der Darstellung der Heiligen Familie bei der Arbeit in Ägypten zitiert Stechow aus Johann Grashove, Bock van der bedroffenisse unde herteleyde Marien, Magdeburg 1486: "Maria in egypten land, ach sere groten armod let. Se vodde ihesum moderlyck, yo myt ereme swaren arbeyde." Die zeitgenössische thematische Deutung des Bildvorwurfs als Darstellung der Armut Mariä wird bestätigt durch die Beischrift des "Götzensturzes" der BP cgm 155: "Die muter Christi als ein arme dirn." Das Bild zeigt Maria als junges Mädchen in der Mitte thronend bei der Arbeit am Spinnrocken, links das stehende Jesuskind mit einer Spindel in der Hand, rechts stehend Josef mit einem Stock. Diese vom Text des Pseudo-Bonaventura ausgehende Anschauungsweise findet sich auch im Text zu der erwähnten Darstellung im Stundenbuch der Katharina von Cleve (s. B.G. Lane, 1973).  
In der Bezeichnung der Szene wird noch einmal der erwähnte Widerspruch zwischen Erkenntnis der Realität und deren ideologisch-rückschrittlicher Verbrämung deutlich: Daß die Hl. Familie arbeiten muß, um ihr Leben zu erhalten entspricht einer realistischen Vorstellung. In der "Etikettierung" der Darstellung dieser Realität wird aber zugleich die Realität auf den Kopf gestellt: Die Hl. Familie arbeitet nicht, weil sie die Armut dazu zwingt- was der Realität entspricht), sondern der Text suggeriert,

daß die Hl. Familie arm ist, weil sie arbeiten muß. Die Etikettierung geht also davon aus, daß Reichtum nicht etwas ist, was durch Arbeit entsteht, sondern etwas, was "man" hat oder eben nicht hat. Es liegt auf der Hand, daß dies in Kategorien einer Klasse gedacht ist, die von der Ausbeutung der Arbeitskraft derer, die nichts besitzen, lebt, deshalb reich ist und nicht zur Arbeit, d.h. zur Produktion ihres Lebens gezwungen ist. Dementsprechend ist also der Betrachtungsgegenstand für die religiöse Compassio die Armut, nicht die Arbeit der Hl. Familie.

Eine Hl. Familie bei der Arbeit von Jan van Coninxloo, siehe M.J. Friedländer, ENP vol., (Gossaert/Orley, pl. 131 (um 1515, Brüssel)

- 33) Z.B. zwei Bilder mit der Ruhe auf der Flucht von Gerard David (als unmittelbare Voraussetzung für Patinir) in Madrid, Prado und Washington, NG. (M.J. Friedländer, Memlinc/David (zit. Anm. 30), pl. 215-217, und B. v. Orley, M.J. Friedländer, ENP Vol. pl. 118.
- 34) Lucas Cranach d.Ä.; Dürer, Handz.; Schüpflein; Altdorfer; Elsheimer etc. siehe: H. Möhle, 1966, S. 20.
- 35) Z.B. Coreggio, s. H. Voss.

- 1) Cornell, 1925, S. 33 (Tituli), S. 108 (Reihenfolge), S. 183 (neu hinzugefügte Bildgruppen), S. 302 (Ikonographie); s. auch RDK I (vor 1932), Sp. 1081/82 (Hildegard Zimmermann).
- 2) P.E. Panofsky (Jean de Hey's "Ecce homo", Bulletin, Musées Royaux des Beaux Arts, Brüssel, V, 1956, S. 102) bezeichnet die narrative Fassung des Themas mit dem "fine medieval term" OSTENTATIO und beschränkt die Bezeichnung "Ecce homo" auf die Andachtsbilder ("devotional images"), die Christus isoliert als Halbfigur zeigen.  
Siehe auch: A. Legner, Artikel Ecce homo, in: RDK I, 1968, Sp. 557-561, und RDK IV, Sp. 674-700.
- 3) Vgl. z.B. Bamberger Altar (1429), München Bayr. Nat. Mus. Inv. Nr. MA 2625 und den Leben Christi-Altar, Köln, um 1425-30, Jöln Wallraf Richartz Mus., Inv. Nr. 90. Abb. in ICK II (1968), Abb. 261, 263. Zur Datierung des Kölner Altars siehe: Ausst. Kat. Vor Stephan Lochner, die Kölner Maler von 1300-1430, Köln, Wallraf Richartz Mus. 1974, S. 97, Nr. 39.
- 4) Cornell (1925, S. 33) gibt München a die Gruppenbezeichnung "Christus vor Pilatus".
- 5) Zur Illustration einige Textproben: s.a. H. Cornell, 1925, S. 33 ff.:  
Titulus A (München a, nur dt. Übersetzung): "... o sußer criste das volck verklagt dich gegen dem" (Titulus A fehlt in cgm 155 und Wolf III)  
Bei den Lektionen entspricht cgm 155 Wolf III in der Ausführlichkeit. London I und München a bringen den kürzeren Text.  
Lektion von t1 (cgm 155): "... iudas machabeus be- deut (christum) dem di iuden hessig waren mit wille(n) pilati wann er west wol das sie im den heren durch haß hetten geben darumb gabe(n) sie schuldig vor ihm den her(r)en und sprache(n). Er hett bewegt das volk und hätt gelart durch das ganz lant iudeam und hatt angevangen zu galilee untz biß her und hatt verpotten den zinß dem kayser zu geben und vil poßer lügen."  
Lektion von t2 (cgm 155): "... ionathas figurirt (christum) due unguetigen chlager wider ionathas die iuden die dem rechten pilato den h(e)ren schul- dig gaben das was darumb das er sie ermant wann er ir gutigkeit und ir betrugniß off(n)et und emploßet."
- 6) Durch Inschrift üb er dem Fenster gekennzeichnet. München a bringt auch nicht die mißverständliche Szene in t2 (Jonathan kommt zu König Ptolemäus) der anderen BBPP dieser Familie.

- 7) In Wolf III: "waz schuldigung habt ihr wide(r) de(n) menschen." In London I entsprechender lat. Text (Joh. 18, 29).
- 8) Die im Sinne eines Andachtsbildes isolierte Darstellung der Hauptakteure eines ursprünglich narrativen Zusammenhangs (z.B. Pietá, Christus-Johannes Gruppe, Palmesel, "Schmerzensmann" in der Plastik, Ecce Homo in der Malerei) kann hier nicht vorliegen, die Darstellung ist immer noch - trotz fehlender Ankläger - narrativ.
- 9) In der unbeholfenen Zeichnung von London I steht Pilatus frontal unter dem Torbogen des Gerichtsgebäudes. In einer zweiten Toröffnung sieht man eine kleine Figur, die vielleicht den Boten der Frau des Pilatus darstellen soll. Handhaltung Christi: vgl. BP Konstanz (hier sind die Soldaten zugleich auch die Ankläger). Abb.: Laib-Schwarz, BP, Würzburg 1892, Tf. 10. In der BP Wien I haben die Ankläger selbst Christus gepackt (Abb.: G. Schmidt, 1959, Tf. 3b).
- 10) Vulgata: Introivit ergo iterum in praetorium Pilatus, et vocavit Iesum...
- 11) Cornell 1925, S. 275 u. S. 33 ff.
- 12) In Clm 23426 (BP Weimarer Fam., Süddt. oder Niederrh. (?) um 1330-40) und Wolf II (Weimarer Fam., Mitteldeutsch (?), Mitte 14. Jh.) kommt schon die Händewaschung vor. Allerdings stehen beide Handschriften in Beziehung zu westlichen Stiltraditionen, siehe G. Schmidt, 1959, S. 34 f, 41f, 68 ff.  
Handwaschung auch in "Benediktbeuren" (Cornell 1925, Fig. 32, S. 273).
- 13) Das Einschlagen auf Christus mit den Fäusten vgl. BP cgm 20 (bayr., 3. Viertel 14. Jh.), u.a. "mit got. Realismus westlicher Prägung" (G. Schmidt, 1959, S. 74). Im Text wird auf die Verleumdung der Juden verwiesen (Tituli und Lektionen).
- 14) LCI III, 1971, Sp. 436 ff (Pilatus) und Sp. 39 ff (Leben Jesu) und ICK 2, 1968, S. 66 ff.
- 15) siehe Anm. 5. Weitere Lit.: Rudolf Berliner, Das Urteil über Christus, in: Die christliche Kunst XXX, München 1933/34, S. 128 ff, siehe auch Münchner Jb. der Bildenden Kunst 1954, S. 120, Anm. 89.
- 16) Panofsky (s. Anm. 5), S. 106, bezeichnet diese Szene als Ostentatio Christi, bemerkt aber, daß Christus ohne Dornenkrone und gefesselt dargestellt ist (die Fesseln werden in der Ostentatio des frühen 15. Jhs. nicht dargestellt, s.S. 108).

ICK 2, 1968, Abb. 19c bezeichnet die Szene wohl mit Recht als "Christus vor Pilatus und Anklage der Juden". Eine Szene ähnlichen Themas zeigt die in Anm. 5 erwähnte Kölner Tafel (ICK 2, 1968, Abb. 219), sie ist eindeutig vom Ecce Homo bzw. der Ostentatio unterschieden (Ick 2, Abb. 263). Die Darstellungen Duccios entsprechen im übrigen zu genau dem Bibeltext, als daß man eine solche Ungenauigkeit annehmen könnte. Auffallend ist allerdings die "andachtsbildhafte" frontale Haltung Christi.

- 17) Diese Frage wurde aber m.W. noch nicht genauer untersucht. Siehe weitere Beispiele: LCI 3 (1971), Sp 74.
- 18) Verona, Museo Civico, 3. Viertel 14. Jh., Abb.: Evelyn Sandberg Vavalà, 1929, S. 376, Fig. 79; s.a. E. Panofsky (Anm. 5), Abb. 10.
- 19) E. Panofsky (Anm. 5), S. 103 u. 106.
- 20) Siehe Anm. 3; beste Abb. der "Christus vor Pilatus" - Szene (Anklage): Ick 2, 1968, Abb. 216.  
Die Szenen sind:  
Christus vor Annas, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus (Anklage), Christus vor Herodes, Pilatus spricht mit den Juden (entspricht der Szene bei Duccio, s. Anm. 16), Geißelung, Dornenkrönung, Ostentatio Christi, Handwaschung des Pilatus. Die Verspottung fehlt hier.
- 21) In einem fränkischen Altar in Heilsbronn (um 1350) wird Pilatus (mit Krone) gezeigt, wie er aus dem Tor des Gerichtshauses tritt. Die Szene steht aber hier für den ganzen Prozeß Jesu und ist gefolgt von der Auferstehung. Bezeichnend der starke italienische Einfluß. Siehe: Anzeiger des German. Nat. Museums Nürnberg 1930/31, S. 23, Tf. 25.
- T 47
- 22) In zwei Teilen aufbewahrt: Freiburg, Universitätsbibl. Handschrift 334 und New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 719 - 720. Vollständige Faksimile-Ausgabe (nur teilweise in Farbe): Deutsche Bilderbibel aus dem späten Mittelalter, Hrsg. und Einführung: Josef H. Beckmann und Ingeborg Schroth, Konstanz 1960.  
Zu den literarischen Quellen, u.a. der Mystik, die das besondere Interesse an der Passionsgeschichte (vor allem der ausführlichen Johannespassion) im frühen 15. Jh. - vor allem im Westen - belegen können, siehe Josef H. Beckmann, Die Handschrift - Herkunft und Geschichte, Einführung (s.o.), v.a. Anm. 2, 3, 18, 21, 22.
- 23) Die der Handschrift beigegefügt, z.T. späteren Texte (J.H. Beckmann (Anm. 22), S. 3) zeigen Mißverständnisse bei den vielen und wohl seltenen Vorführungs-

- szenen: fol. 29<sup>v</sup> (unten): Christus vor Annas (nicht: Kaiphas)  
 30<sup>r</sup> (oben) : Vorführung vor Kaiphas (nicht: Annas)  
 30<sup>r</sup> (unten): Christus vor Kaiphas (nicht: Annas)
- 24) New York Public Library, Spencer Coll. Ms. 151, Devotie boek (officium beatae mariae virginis), Perg., 17 x 12, oben beschnitten, 211 fols, 1954 erworben von Helmut Domitzlaff (?), München. Nach dem Katalogtext der Spencer Coll. im Stil des Guillebert de Metz, um 1420-30. Die Farbigkeit und die narrative und genrehafte Grundhaltung der Szenerie mit vielen außergewöhnlichen ikonographischen Motiven weist die Handschrift nach Holland. Die aufwendigen Rahmenarchitekturen der Miniaturen sind nach mündl. Mitteilung von O. Pächt auch in Ypern möglich. Sie sind aber auch mit den Architekturen der Handschriften der Cocerell-Gruppe vergleichbar, s. Diss. U. Jenni (Moser), 1973, S. 78.
- 25) New York Public Library, Spencer Coll. Ms. 102. Leben Christi, Papier, 21 x 14 cm, 203 fols., dat. 1440. Das Wasserzeichen der Handschrift ist identisch mit einem WZ in Ms. 782 der Pierpont Morgan Libr. (Sammelhandschrift, SHS in Prosa, Todsünden, Ars moriendi, Hartlieb-Alexander), das sich in den fol. der Alexandergeschichte findet: Waage (Briquet 2476). PML 782 ist in Augsburg in den 50er Jahren des 15. Jhs. geschrieben und illustriert. Das gleiche Wasserzeichen kommt auch in einer wohl ebenfalls schwäbischen Handschrift in der Spencer Coll. Ms. 100 (Weltchronik und Antichrist) vor. Siehe Meta Harrsen, 1958, Nr. 59 und D.J. Ross, S. 14, 134, 141-50, 182-83, Abb. aller Alexander-Ill.: Fig. 212-237. Für Augsburg (nach Lehmann-Haupt 1929) läßt sich an Buchmalerei "fast nichts aus der ersten Jahrhunderthälfte für Augsburg sichern" (S. 28, s.a. Anm. 1 derselben Seite!).
- 26) Bei der Besprechung der künstlerischen Herkunft der BP PML 230 wird darauf noch näher einzugehen sein.
- 27) Ein ähnlich ausführlicher Passionszyklus scheint in einem Speculum Passionis der Colmarer Stadtbibliothek (Ms. 306) vorzuliegen (von mir nicht selbst gesehen). S. Ingeborg Schroth, Kunstgeschichtl. Betrachtung (Anm. 22), S. 9, Abb. 1-3. 15 Szenen aus dem Prozeß Jesu bringt ein Leben Jesu - Zyklus aus Mähren (?) von ca. 1440 oder später, Wien ÖNB cod. 485. Bestimmte Kostümdetails z.B. deuten auf westlichen Einfluß.

- 28) London, British Museum Kings Ms. 5, s. Cornell 1925, S. 111 (= London V). Cornell zählt sie zur "westlichen Familie". (Tab. IV, S. 112). Siehe auch L.M.J. Delaissé, 1968, S. 18, figs. 9 (und 10).
- 29) Cornell 1925, S. 182 f, lokalisiert die München-Londoner Familie nach Bayern (Ostbayern - Österreich).
- 30) K.A. Wirth und Gert von der Osten, Artikel Ecce Homo in: RDK, Stuttgart 1958, Sp. 676 f.
- 31) Z.B. die Wandmalereien in Jenzat/Allier, s. G. Troescher, Burgundische Malerei, Berlin 1966, S. 215 ff.
- 32) G. Troescher (Anm. 31), S. 217.

- 1) Lutz-Perdrizet, 1909, Tf. 37, Tf. 86, clm 146, fol. 21<sup>V</sup>, 46<sup>F</sup>.
- 2) Foto: KHI III/350. S. Katalog Kölner Malerei vor Lochner.
- 3) Abb. Duccio: Schiller, LCI 2, 1968, Abb. 19. Miniatur im Tur. Stundenbuch vom Hauptmeister. Siehe auch SHS in Cambridge/Mass., Havard Univ. Libr., Ms. Typ. 50, fol. 22<sup>F</sup>, süddt., 2. Hälfte 14. Jh., KHI MF 61. Stdb. der Jeanne de Navarre, Pucelle Werkstatt, fol. 110<sup>F</sup>, M. Meiss, 1967, Abb. 348.
- 4) Lutz-Perdrizet, 1909, Tf. 107. Frontal auch noch beim Parament-Mr. (nach 1483), M. Meiss, 1967, Abb. 23, S. 134.
- 5) M. Meiss schreibt über den Passion-Meister, 1967, S. 297: "... inherited Pucelles fascination with the expressive aspects of early Trecento painting, its pantomime and his vivid description of the thought and feeling of the actors." Siehe auch E. Panofsky, ENP I, S. 44. Von den Brüdern Limburg in der Bible moralisé und in den Belles heures. Siehe M. Meiss, The Limbourgs and their contemporaries, 1974, Belles Heures.
- 6) Bei Giotto (Arenakapelle) ist die Dornenkrone im Sinne des SHS (!) nur als schmale Binde veranschaulicht, das inhaltliche Schwergewicht liegt auf der Verspottung. In der Dornenkrönung des SHS ist Christus ursprünglich nicht gefesselt. Der Rückgriff auf das SHS kann erklären, warum in der Dornenkrönung der BP W.-F. Christus nicht gefesselt ist. Beispiele siehe Clm 146, fol. 23<sup>V</sup>, Lutz-Perdrizet, 1909, Tf. 41; SHS Kopenhagen, GKS 79, fol. 50<sup>V</sup>, nordwestdeutsch, um 1430, KHI MF 45.
- T 57
- T 58 7) Z.B. British Mus. Add. 50005, Stb. d. Katharina von Kleve.
- 8) Vielleicht eine Erfindung der Brüder Limburg? Siehe Très Riches Heures, fol. 143 und 144, M. Meiss, 1974, Abb. 583, 584. Dasselbe Motiv findet sich in der 'Handwaschung' der Berliner Tafeln von 1437!!
- T 50
- 9) SHS, 1930, S. 178, Anm. 6.
- 10) Eine Vorform des Motivs findet sich bereits beim italianisierenden Passions-Meister, wenn hier auch nicht so zentral ins Bild gesetzt. M. Meiss, 1967, Abb. 108.

- 11) Eine Zeichnung in München, Graphische Sammlung.  
Die Zeichnung stammt sicher nicht aus dem 16. Jh.  
Sie reflektiert vielmehr eine Komposition Dreißiger,  
Vierziger Jahre des 15. Jhs. Schlägl-Altar (siehe  
Katalog Mr. Francke, 1969).  
Meister der Veronika (Ausstellungskat. Köln 1974,  
Kölner Malerei vor Lochner, Farbabb.  
Auch im Umkreis des Meisters der St. Lambrechter  
Votivtafeln finden sich ähnliche ikonographischen  
Motive, s. K. Oettinger, Hans von Tübingen, Berlin  
1938.
- 12) Abb. siehe K. Oettinger, 1940 und 1941, S. 217 und  
17 ff.

- 1) O. Pächt, Österr. Tafelmalerei der Gotik, 1929, S. 11.
- 2) Vorformen finden sich in der byzantinischen Buchmalerei (Ende 12. Jh.) u. z.B. in einem Bronze-relief des Barisanus von Trani von 1179, Abb. Schiller, ICK 2 (1968), Abb. 552 u. 553.
- 3) Eine offenbar nördliche, nicht trecenteske Idee, siehe Wolf III, Goldene Tafel Lüneburg, Bamberger Altar von 1429, Mr. Francke Kat. Nr. 11.
- 4) Trés Riches Heures und Belles Heures, s. M.Meiss, 1974, Abb. 492-495, 588. Ders., 1967, Abb. 677. (Pucelle!)
- 5) Das Auseinanderbrechen des Kontaktes zwischen den Marien und Christus, das auch im Bamberger Altar von 1429 thematisiert ist, scheint eine typisch nordniederländische Idee zu sein, die auch in Rogiers berühmter Prado-Komposition aufgegriffen ist, wenn hier auch durch die lineare Analogie der Körper von Maria und Christus suggestiv aufgehoben. In der sienesischen Komposition (Duccio, Simone, P. Lorenzetti, Assisi) ist gerade der Bezug zwischen den Marien und Christus besonders eindringlich veranschaulicht.
- 6) Abb.: Schiller, ICK 2, 1968, Abb. 22; Kat.Mr. Francke und die Kunst um 1400, Hamburg 1969, Nr. 11, Tf. 28.
- 7) Die Motive finden sich später noch in Werken der Donauschule!  
Die Form des Kreuzes (crux commissa) wird als Form des historischen Golgatha-Kreuzes vermutet (LCI 2, 1970, Sp. 570. Selbe Form: Klosterneuburger Altar (1331), Wasservassche Kreuzigung, Kölner Malerei, Mr. Francke, Daruper Altar, Goldene Tafel, Bamberger Altar von 1429, Kupferstich Mr. von 1446 (Lehrs 39-41), Xyl. Pfister (Bamberg), Xyl. Zainer (Augsburg, Ulm)...Holl. Buchmalerei (z.B. Stdb. der Katharina von Kleve).

- 1) Z.B. H.-P. Landolt, 1968, S. 71 ff; O.Pächt, 1952/3, S. 177.
- 2) O. Pächt, 1929, S. 17 ff.
- 3) G. Schmidt, 1959, S. 59; ders., 1959 (Realismus), S. 22; ders., 1962 (St. Florian), S. .
- 4) H. Cornell, 1925, S. 237 ff.
- 5) O. Pächt, 1932 (Gestaltungsprinzipien) S. 111, Anm.1  
Es wird auch im Auge zu behalten sein, daß das "einseitig gnoseologische Herangehen, das die künstlerische Methode nur als Mittel zur Erkenntnis der Wirklichkeit betrachtet, bei der Analyse der Gesetzmäßigkeiten des kunstgeschichtlichen Prozesses versagt." (M. Kagan, Vorlesung zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, München 1974, S. 727). So kann z.B. das Verhältnis von Lebensähnlichkeit und Deformation nicht adäquat erfaßt werden. Daher "erfordert die Bestimmung der künstlerischen Methode.. die Analyse des ihr zugrunde liegenden Systems von Prinzipien und nicht irgendeines willkürlich unter ihnen ausgewählten Prinzips. (Kagan, Ebenda)  
Für die vorliegende Epoche können wir auf die Strukturanalysen von O. Pächt aufbauen, deren fundamentaler Wert m.E. gerade in der dialektischen Betrachtungsweise der Bildphänomene liegt. Seine Analysen legen die These nahe, daß eine Erkenntnis der künstlerischen Methode als das "System der Prinzipien, welche die künstlerische Aneignung der Wirklichkeit bestimmen", an einer Analyse des Stils als das "bestimmte System der Formen, in dem sich die Resultate des Schaffens fixieren" (Kagan, S. 741) nicht vorbeigehen darf, ja gar nicht vorbeikommt. "Die künstlerische Information (ist) von den sie verkörpernden bildhaften Zeichen nicht abzulösen" (Kagan, S. 320).
- 6) O. Pächt, 1931, (Pacher) S. 109; ders., 1952 (dt. Bildauffassung) S. 70 ff.
- 7) Ders., 1931 (Pacher), S. 109, 111.
- 8) Ebenda S. 106.
- 9) Ebenda S. 109: "Hier gilt das Einzelne als solches nichts, nur vom Gesamterlebnis her ist es zu verstehen, nur als notwendiges, wenn auch an sich unbefriedigendes Durchgangsstadium einer nur im Gesamtaufbau sinnvollen Entwicklung".
- 10) G. Schmidt, 1959 (Realismus), S. 22 ff; O. Pächt, 1974 (Gonella), S. 45.

- 11) O. Pächt, 1931 (Pacher), S. 109, Anm.1 formuliert einen derartigen Zusammenhang von Form und Inhalt in folgender Weise: "Der Unterbau der Motivierung der individuellen Erscheinung durch die äußere Aktion verschränkt sich unlösbar mit dem expressiven Überbau", und S. 108: "als 'wahr' gilt hier eine bildliche Erzählung nur in dem Maße, als sich die äußerlich anschauliche Notwendigkeit auch als eine innere, vom spezifischen Bedeutungsgehalt geforderte, erweist".
- 12) O. Pächt, 1931 (Pacher), S. 110 und Anm. 1
- 13) ders., 1932 (Gestaltungsprinzipien), S. 78 ff; ders., 1952 (dt. Bildauffassung), S. 73.
- 14) ders., 1931 (Pacher), S. 103 f.
- 15) Ebenda, S. 105:"Die 'Gestalt' eines solchen Bildes wird nicht in einem gleichmäßigen Ausstrahlen des Blicks aufgefaßt, einem Sichausbreiten in allseitiger Kontinuität, man ist vielmehr auf bestimmte ausgezeichnete Blickwege, Führungsbahnen angewiesen, in deren Abschreiten, Ablesen die Gestalt erst entsteht."
- 16) Siehe dazu auch das Kapitel über das Seitenschema, S. 7 ff.
- 17) O. Pächt, 1931 (Pacher), S. 110, u.Anm. 1: "Andererseits kann auch ein Detail in einem Zusammenhang auftreten, in dem es nach naturalistischen Begriffen als widersinnig empfunden werden müßte. Etwa das Bücherstilleben von Multschers Berliner Geburt Christi, das sich nur als Element des Wohnlichen, 'Häuslichen' schlechthin in die Szene einfügt."
- 18) Den Begriff entnehme ich dem fundamentalen, von der Forschung so gut wie unbeachteten Aufsatz O. Pächts über die frührealistische Tacuinumhandschrift in Paris, BN lat. 9333., 1952/53, S. 177.
- T 80 18a) Die nur in Reflexen erhaltenen frühniederländischen (früheyckischen?) Propheten und Sybillen - siehe auch die Serie im Studiolo des Federigo da Montefeltre in Urbino von Justus van Ghent und Berruquete! - werden von Vöge (zit. Anm. 21a) als heidnische Weise, von Musper (1964, S. 42) als Propheten bezeichnet!
- 19) Georg Piltz, Deutsche Malerei, Leipzig 1964, S. 78.
- 19a) Auf den Lachenden in der Kreuztragung des Znaimer Altars werden wir noch eingehen.
- 20) Der Überzeichner (Hand 2, rot), der pedantisch meiß nur kleine Einzelheiten ergänzt hat, die vom Kopisten

flüchtig übergangen wurden, hat sich eigentlich nur von der in den Zeichnungen angelegten Detailgenauigkeit 'provokieren' lassen! Die Fingernägel der linken Hand des Propheten P2 in der Verspottung sind Überzeichnung, jene der rechten Hand sind aber original!

- 21) S. LCI, 1970, Sp. 214 ff (O. Holl) und RDK III, 1954, Sp. 1400 ff (Elisabeth Rosenbaum).
- BP 28 21a) Vgl. Dürer, Jesus und die Schriftgelehrten mit  
T 88 "David vor König Achis" (fol. "13<sup>v</sup>", t2): Funktion der Hände!
- 22) 'Versuchung', fol. 5<sup>v</sup>; 'Lazarus', fol. 7<sup>r</sup>; 'Simeon', t2, fol. 6<sup>v</sup>.
- 23) siehe O. Pächt, 1962 Mr. Francke, S. 23.
- 24) M. Friedländer, 1967<sup>II</sup>, Tafel 86. Das Original (Fragment in Frankfurt, Städel) wird ca. 1432 datiert.
- 25) Die stilistische Bestimmtheit der künstlerischen <sup>Methoden</sup> ist m.E. die Voraussetzung, daß man von "Gestaltungsprinzipien" (O. Pächt, 1932) sprechen kann.
- 26) M. Kagan, 1974, S. 746.

ANMERKUNGEN

- 1) O. Pächt, 1952/53 (Tacuinum), S. 177.
- 2) Ebenda.
- 3) G. Schmidt, 1959 (Expressionismus).
- 4) Also mit dem Beginn einer vom aufsteigenden Bürger-tum bestimmten Kunst. Siehe F. Antal, 1958<sup>2</sup>.
- 5) Zur Entwicklung des Portraits siehe L. Baldass, 1952, S. 55 ff.
- 6) Und vor Pächt schon Baldass, 1952, S. 57.
- 7) O. Pächt, 1974 (Gonella), S. 45, Anm. 17. Tommaso hat bekanntlich für Karl IV. Aufträge ausgeführt.
- 8) ebenda, S. 45.
- 9) Baldass nennt es in Verkenning der historischen Situation ein Absinken ins Triviale (1952, S. 57).
- 10) Siehe H. Kreuter-Eggemann, das Skizzenbuch des Jaques Daliwe, München 1964, S. 25 ff., Anm. 54.
- 11) Bis ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts bleibt die verhäßlichende, zum karikierend-expressiven neigende Typik im französischen Milieu geläufig, z.B. beim Rohan-Meister in der Tafel von ca. 1440 in Laon und in der Tafel mit Maria und Josef in Washington NG, Kress Coll. Laon: M.Meiss, 1974, Abb. 887. Washington: M. Laclotte 1972, Tafel XIII.
- 12) Über die mögliche Identität Hubert van Eycks mit dem Turiner Meister siehe zuletzt die Diss. von D. Hammer-Tugendhat, 1975, S. 140 ff.
- 13) Auch die sprachliche Verwendung des Wortes 'Grimasse' drückt etwas von dem aus, was in der Kunstgeschichte bei der Entwicklung zur Darstellung des Lachens anschaulich wird: "I tried to laugh, but could only make a grimace" (W. Irving); siehe The Shorter Oxford English Dicitonary, Hrsg. C.T. Omans, Oxford 1955<sup>4</sup>, S. 832.
- 14) Siehe auch die Hinweise bei G. Schmidt, 1959 (Expres-sionismus), S. 22.
- 15) Diss. G. Panhans, 1975, S. 49.
- 16) G. Panhans hat auf die Ergebnisse des Seminars, die von O. Pächt selbst leider bisher nicht publiziert wurden, in einigen Punkten hingewiesen, ebenda, S. 50 ff.

- 17) Der Vergleich der Trinitätskomposition des Christus-Antependiums mit Werken des Meisters von Flémalle brachte ein Ergebnis, das Panhans wie folgt zusammenfaßt (Kap. II/B, Anm. 34): "Die Trinität steht auf alle Fälle den früheren Versionen des Meisters von Flémalle (Kopie in Leuven, linker Flügel des Ditychons in Leningrad) aus den frühen 20er Jahren näher als der Fassung im Grisaille in Frankfurt, Städel, die bereits aus der Zeit der Fertigstellung des Genter Altars stammt, also aus dem Beginn der 30er Jahre."
- 18) Tröscher hat diese Reliefs in ihrer Bedeutung und künstlerischen Qualität völlig unhistorisch, also falsch, beurteilt. G. Tröscher, 1940, S. 99, 111. Auf diese Reliefs hat O. Pächt im erwähnten Seminar ebenfalls hingewiesen.
- 19) O. Pächt, 1952/53, S. 176.
- 20) Siehe auch Diss. D. Hammer-Tugendhat 1975, S. 122 ff.
- 21) Siehe vor allem die fundamentale Studie von O. Pächt, 1950, S. 13 ff, und die Diss. von U. Jenni (Moser), 1973, die demnächst in Buchform erscheint.
- 22) In dem schmunzelnden Karmelitermönche in Filippo Lippis Frühwerk, den Fresken aus dem Convento del Carmine von ca. 1432 (Florenz, Depot der Galerie des Forte di Belvedere) findet sich ein Anklang an den physiognomischen Realismus der Avantgarde des Nordwestens. Es wäre einer Untersuchung wert, welche Stellung die trecenteske Kunst für die Darstellung und Entwicklung mimischer Bewegung als Korrelat psychischen Ausdrucks einnimmt. In der sienesischen Kunst (Simone, Lorenzetti) spielt die Darstellung von Schmerz als Verzerrung des Gesichtes eine wichtige Rolle. Aber die übergreifende Bemühung um momentanen psychischen Ausdruck und seiner höchsten mit detailplastischen Mitteln erreichbaren Steigerung, das Lachen, scheint eine spezifische Leistung der Avantgarde des Westens, vor allem der nördlichen Niederlande zu sein, die in Werken von Rembrandt und Hals ihre Vollendung findet.
- 23) Siehe Diss. D. Hammer-Tugendhat, 1975, Typik, Anm. 37. Zur Autorschaft von K. Witz siehe Diss. G. Panhans, 1975, Kap. II/B, Anm. 42. Vergl. auch die 'Sigismundköpfe' bei K. Witz (David) und im Genter Altar (Zacharias, von Jan).
- 24) O. Pächt, 1952/53, S. 177. Die Handschrift wurde von der Sowjetunion wegen der auf die Verbrennung von Hus bezogenen Darstellungen in der Chronik der Staats- und Universitätsbibliothek Prag übergeben

(COD. VII A 18). Fundamental sind die Untersuchungen von R. Kautzsch, 1894, S. 443 ff. Letzte zusammenfassende Darstellung: L. Fischel, 1964.

- 25) Die vorliegende verkleinerte Abbildung ist nach der russischen Kopie von M.B. Prokhoroff (1875) angefertigt und sehr getreu, wie sich im Vergleich mit Fotos nach der Originalhandschrift (Pt) im KHI Wien ohne weiteres belegen läßt.
- 26) H. Cornell, 1925, Kat. Nr. 32, Tafel A.
- 27) Der heutige Aufbewahrungsort der BP Rosenthal ist uns durch freundl. Mitteilung von Prof. O. Pächt bekannt geworden.
- 28) Wir hoffen, in Bälde eine monographische Bearbeitung dieser BP Rosenthal vorlegen zu können.
- 29) Reproduktionen: Die von Cornell angegebenen Fotos der BP Rosenthal von Rien und Reusch, München, in der Staatsbibliothek München (Rosenthal 89/126) waren 1972 nicht auffindbar. Der Curator der Spencer Coll., Mr. T. Rankin, gestattete uns freundlicherweise die Herstellung von s.-w.Aufnahmen und Farbdiaspositiven.
- 30) Die Wappen sind uns bekannt
  - a) aus der Richenthal-Chronik: z.B. in der Handschrift K (Konstanz, Rosgartenmuseum), Fol. 13<sup>v</sup>, 19<sup>v</sup>. "Statamman" Heinrich Ehinger, der reichste Mann der Stadt, trug den Thronhimmel für König Sigismund. In der Handschrift A (N.Y. Spencer Coll. Manuskript 32) ist im Anhang das Wappen eines Mitglieds der Familie Neidhart aufgeführt.
  - b) Aus der Kapelle der Ulmer Familie Neidhart an der Nordflanke des Chors des Ulmer Münsters.

Die genaue Identifizierung der vorliegenden Allianzwappen stellte uns freundlicherweise Herr Albrecht Rieber, Stadtarchiv Ulm, zur Verfügung. Die sehr präzisen Angaben von Herrn Rieber können im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht im einzelnen dargelegt werden. Wir beschränken uns auf das für die Lokalisierung und Datierung wichtige Ergebnis.
- 31) Weitergehende Fragen müssen im Rahmen dieser Arbeit leider unberücksichtigt bleiben: warum wurde schon das alte Ehinger Wappen als Allianzwappen konzipiert? Vom Befund des Originals her scheint es möglich, daß das Neidhart-Wappen hinzugefügt wurde, absolut sicher ist es nicht.

- 32) Zum Original der Richenthal-Chronik gibt es bis heute die irri-  
ge Vorstellung, daß die Illustrationen,  
die sicher zwischen 1424 und 1430 entstanden sind,  
ungefähr der Stilstufe der Miniaturen der Toggen-  
burg-Weltchronik von 1411 entsprochen haben müssen.  
Siehe z.B. F. Anceletsky, 1970, S. 19.
- 33) G. Schmidt, 1959 (BP), ; ders. 1959 (Expres-  
sionismus), S. 24.
- 34) Siehe J. von Waldburg-Wolfegg, 1939, und W.  
Lehmbruck, 1968. Siehe auch R. Hausherr, der  
Magdalenenaltar in Tiefenbronn, in: Kunstchronik 24,  
1971, S. 177 ff.
- 35) Am Kargaltar steht: "... manu mea propria constructus".  
Am Berliner Altar von 1437: "... haut dz werk ge-  
macht". Siehe C. Sterling, 1972, S. 150 ff; vor  
Sterling bereits von F.J. Stadler, 1907, und O.  
Fischer, Hans Multscher II. Die Malerei, in:  
Pantheon XXIV, 1939<sup>2</sup>, S. 351 f., was Sterling  
offenbar ebenso entgangen ist wie die Tatsache,  
daß schon vor ihm der Zusammenhang des Berliner  
Altars von 1437 mit der Bayrischen Malerei be-  
sprochen wurde; siehe F.J. Stadler, 1907, und  
H. Landolt, 1965. Bis heute grundlegend das Werk  
von K. Gerstenberg, 1928.
- 36) O. Fischer, 1907, S. 62.
- 37) Die Lokalisierung der Tafeln von 1437 in Berlin  
nach Landsberg scheint zu spekulativ, um eine  
Benennung als "Landsberger Altar" zu rechtfertigen.  
Solange die Autorschaft Multschers nicht auf  
stilkritischem Wege eindeutig fixiert ist, nennen  
wir den Altar - wie auch sonst üblich - nach dem  
Aufbewahrungsort; siehe M. Tripps, Hans Multscher,  
seine Ulmer Schaffenszeit, 1427 - 1467, Weißenhorn  
1969.
- 38) E. Heidrich formuliert diesen Eindruck mit Worten  
des von den aktuellen gesellschaftlichen Gescheh-  
nissen verängstigten Bourgeois (1909): " Der  
Grundton der Bilder hat etwas Proletarisches (sic!)  
- zeigt eine sichtbare Freude an Niedrigkeit und  
Gemeinheit der Erscheinung und fanatischer Nieder-  
trächtigkeit der Gesinnung." E. Heidrich, Die  
Altdeutsche Malerei (neu bearbeitet von H. Möhle)  
Jena 1941. (1. Auflage 1909 erschienen)
- 39) Die frappierende Ähnlichkeit von bestimmten  
Schergentypen des Meisters der Karlsruher Passion  
zu Typen von Hieronymus Bosch erklärt sich nun  
leichter, seit wir durch die Dissertation von  
D. Hammer-Tugendhat (1975) die wichtigste Quelle  
für Bosch kennen. Beide Künstler greifen auf früh-  
eykische Werke zurück, z.B. die New Yorker Kreuzi-

gung mit ihrer quicklebendigen, verhäßlichenden Mimik; siehe Diss. D. H.T., S. 124, Anm. 12.

- 40) L. Baldass, 1935, S. 34; für neuere Literatur siehe den informativen Text von E. Baum im Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Wien/München 1971, Nr. 37.
- 41) L. Baldass, 1935, S. 32 f. und derselbe, Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1953, S. 17.
- 42) Wir sehen hier anders als Baldass, 1935.
- 43) Die Typik in der Nachzeichnung einer Kreuztragung in der Albertina, vielleicht eine Komposition des Entwerfers des Wiener Schnitzaltars, ist so summarisch wiedergegeben, daß sie nicht zum Vergleich herangezogen werden kann. Immerhin lassen sich aber Andeutungen von lachenden Physiognomien erkennen und jene charakteristischen, zusammengepreßten und hochgezogenen Münder. Sie lassen eine dem Wiener Schnitzaltar ähnliche mimische Differenzierung für die Vorlage annehmen. Siehe O. Benesch, 1964, Nr. 62, S. 335.
- 44) E. Baum, 1971, S. 66.
- 45) Siehe Ausstellungskatalog Spätgotik in Salzburg. Die Malerei, Salzburg 1972, Katalog Nr. 4 (Einführung von Beate Rukschcio, die Salzburger Tafel- und Glasmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, S. 42).
- 46) Pinders "Regotisierung"; siehe W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937.
- 47) Zum physiognomischen Typus der Bodenseekunst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, siehe auch Diss. C. Ziegler, 1974, S. 80 ff. und 145 ff.
- 48) Prof. O. Demus hat mich auf die Schwierigkeiten in der Unterscheidung zwischen Zeitstil, Regionalstil und Stil einer Künstlerpersönlichkeit im 15. Jahrhundert besonders hingewiesen.
- 49) Der Vergleich mit der New Yorker Kreuzigung des Turiner Meisters macht die früheyckischen Quellen der Berliner Kreuzigung von Konrad Witz offensichtlich.
- 50) Siehe J. Gantner, 1942, S. 22. Die Analogien mit Witz wären dann tatsächlich aus dem "Zeitstil" zu erklären und würden damit eine Datierung der

- BP W.-F. um 1435 unterstützen.
- 51) Diss. G. Panhans, 1975, S. 50.
  - 52) Der zweite König in der Zeichnung des Florentiner Skizzenbuchs (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 2274 F<sup>I</sup>; siehe Diss. U. Jeni (Moser), 1973, S. 37) mit der charakteristischen Handbewegung gehört zur französischen Komponente der im übrigen von früheyckischen und holländischen Vorbildern bestimmten Bilderfindung.
  - 53) Vergleiche Meister von Aix, Jeremias, Brüssel.
  - 54) J. Plummer (Einl.) 1966, Nr. 30, Pierpont Morgan Library, Guennol-Teil, Fol. 73<sup>V</sup>.
  - 55) Vermitteln vielleicht die Miniatur und der Wiener Schnitzaltar eine bessere Vorstellung vom Realismus des Originals des Meisters von Flémalle als die relativ grobe Kopie in Liverpool, in welcher der Körper Christi eher vor der Figurengruppe schwebend wirkt? Es mutet ja auch seltsam an, daß gerade Rogier in seiner zum Andachtsbild umfunktionierten Kreuzabnahme im Prado eine anschaulichere Vorstellung von der Schwere des leblosen Körpers vermitteln sollte als der Meister von Flémalle. Vergl. auch das erhaltene Fragment im Städel mit der Kopie!
  - 56) Siehe Diss. G. Panhans, 1975, S. 45, Kap. II/B, Anm. 23.
  - 57) O. Pächt, 1952/53.
  - 58) Letzten Endes eine giotteske Idee, siehe Die Verkündigung der Geburt Mariens Giotto's, Padua, Arena-Kapelle.
  - 59) Eine Malerei, die ihrerseits auf den frühbürgerlichen Realismus Italiens, speziell der toskanischen Trecentomalerei, zurückgreift. Zum sozialen Hintergrund der florentinischen Malerei siehe F. Antal, 1956<sup>2</sup>.
  - 60) Die Beweinung in der BP W.-F. zeigt motivische Anklänge zu plastischen Pietádarstellungen in Burgund, wie z.B. jener in Arnay le Duc von Claus de Werve (?).
  - 61) In der Richenthal-Chronik ist der reale Transport italienischer Kunstwerke nach Deutschland dokumentiert: Die Bankiers von Florenz lassen Stiftungen im Münster von Konstanz aufstellen.
  - 62) Auch die BP Metten von 1414 zeigt im Einzug Christi in Jerusalem einen sich Entkleidenden. Die Handschrift ist ikonographisch vom SHS beeinflusst:

In der dem 'Einzug' nebenstehenden Szene, dem Abendmahl, ist wie im SHS gleichzeitig die Fußwaschung dargestellt. Eine süddeutsche Parallele zu Meister Bertrands Anlehnung an trecenteske Kunst ist die schwäbische Historienbibel, Ende 14. Jahrhundert, in der Morgan-Library MS 268 (Siehe M. Harrsen, 1958, Nr. 40). In ihr findet sich wie in der BP W.-F. z.B. das Vorzeigen des Gewandes durch den auf dem Grab Christi sitzenden Engel. Weitere Werke mit dieser wohl trecentesken Ikonographie: Klosterneuburger Altar (1324-29), O. Pächt, 1929, Abb. 1. In Duccios Maestá weist der Engel auf das über den Grabrand hängende Gewand.

-Vita Christi, lombardisch, Mitte 14. Jahrhundert, Mailand Ambrosiana Cod. L.58 sup., fol. 59<sup>V</sup> (Foto KHI, Wien, II/127B)

-Altar von Heilsbronn, Mitte 14. Jahrhundert (Anz. des Germ. Nat. Mus. 1930/31, Tafel 25.)

Ebenfalls italienischen (letztlich byzantinischen) Ursprungs ist die Darstellung des Marientodes, in dem Christus ganzfigurig mit der 'Seele' (kleine Figur) Marias im Arm hinter dem Sterbebett steht, während im Norden die Verbindung mit der Koimesis die übliche Ikonographie darstellt, z.B. Konrad von Soest, Dortmund, Marienkirche; Schwäbische Historienbibel, PML, Ms 268; Berliner Altar von 1437.

- 63) Siehe Diss. G. Panhans, 1975, S. 75. Panhans weist auf die giottesken Voraussetzungen für die Komposition des Meisters von Aix in Brüssel hin; siehe G. Ring, 1947, Abb. 47/48.
- 64) Nach ICK 3, 1971, S. 98, wird Christus in der florentinischen Trecentomalerei oft auch mit einer Harke dargestellt; siehe auch Fra Angelicos Fresco in S. Marco, Florenz (um 1440). Daß die Arme Magdalenas nicht waagrecht nach vorne sondern nach unten ausgestreckt sind, ist uns nur aus zwei Beispielen bekannt:
- Piero de la Francesca, Predella des Polittico della Misericordia, Borgo S. Sepolcro, nach 1445 (Diss. G. Panhans 1975, S. 75).
  - Tympanon mit Auferstehung Christi im Historischen Museum der Stadt Wien (E. Bacher, ÖZKD 1972, Abb. 34). Die künstlerische Herkunft und Datierung dieses Tympanons wäre einer weiteren Untersuchung wert. Die bildparallel Anordnung des Sarkophags erinnert an italienische Kompositionen.
- 65) Zum Beispiel Meister der Goldenen Tafel, Köln WRM; Meister des Göttinger Barfüßeraltars, 1. Viertel 15. Jahrhundert, Stuttgart SG. Nach LCI III, 1971,

Spalte 335, lebt in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts teilweise auch die ältere Tradition fort, Christus mit der Kreuzesfahne darzustellen, z.B.

- Martin Schongauer, Colmar, Unterlindenmuseum  
 - Tilmann Riemenschneider, Münnerstatter Altar.  
 In der BP Wien I (CPV 1198) trägt Christus, was Cornell nicht bemerkt (1925, S. 288), noch eine Fahne, später offenbar immer einen Spaten.

- 66) U. Jeni (Moser) hat die künstlerische Herkunft dieses flatternden Gewandzipfels aus dem niederländischen und frankoflämischen Raum nachgewiesen (Diss. 1973 S.67 ff.). Vergl. auch Gottvater in den Besserer-Scheiben in Ulm (W.Lehmbruck, 1968, Abb. 24, 25).
- 67) J.H. Beckmann/I.Schroth (Hrsg.), 1960, fol. 41<sup>r</sup>.
- 68) Die Armenbibeln Metten (1414, clm 8201), Rom (Vatikan, pal. lat. 871) und Heidelberg (cpg 148, um 1430) zeigen wie die Armenbibeln der München-Londoner Familie London I und cgm 155 Christus mit dem Spaten.
- 69) Wenigstens zu diesen Fragen dürfte unseres Erachtens das Buch von M. Tripps, 1969, S. 17 ff., einige zuverlässige Angaben enthalten (siehe Rez. T. Müller, Kunstchronik 23, 1970, S. 10). Die zeitgenössische Anerkennung Multschers als Künstler wurde - außer in den ihm von der Bürgerschaft der Stadt gewährten Privilegien - auch von Herzog Ludwig dem Gebarteten, der lange am französischen Hof gelebt hatte (W. Paatz, 1956, S. 62,79), indirekt bestätigt, indem er in seinem Testament von 1429 bezüglich der Ausführung seines Grabmals, welches dann Multscher in Auftrag gegeben wurde, die Forderung aufstellte, "... das das alles von dem Pesten Werkhman vnnd Visierer gehaven vnd geuisiert werde, den man vinden mag." (K. Gerstenberg, 1928, S. 56 f.). Man fühlt sich an das "...maior quo nemo repertus" des Genter Altars erinnert, also die Einschätzung, die dem großen Hubert van Eyck gilt, dessen Bedeutung gerade für die deutsche Kunst des früheren 15. Jahrhunderts viel zu wenig bekannt ist; siehe Diss. U. Jeni (Moser), 1973, S. 84 ff.; O. Pächt, 1969, S. 25; Diss. C. Ziegler, 1974, passim; Diss. D. Hammer-Tugendhat, 1975, S. 122 ff., S. 140 ff.
- 70) C. Ziegler, Diss. 1975, S. 139, hat allgemein auf die Notwendigkeit der Untersuchung des Zusammenhangs zwischen dem Berliner Altar von 1437 und den Besserer-Scheiben (um 1430) hingewiesen, der in der Literatur offenbar vernachlässigt wurde.

71) Siehe W. Lehmbruck, 1968, S. 5.

- 1) Siehe S. 1f (Mü.-Lo.Fam.), S.10ff. (Zus.Hänge mit anderen BP - Fam., mit SHS u. CC), u.S.1-6,14f (Seitenschema), S.3, Anm.10 (BP allg.)
- 2) Siehe S.4 (BP allg.). G.Schmidt (1959,S.116) weist darauf hin, daß bereits die Ur-Konzeption der BP - im Gegensatz zu anderen typologischen Schriften wie 'Pictor', SHS,CC - nur in 2 Punkten nicht - anschauliche Analogien, also 'Symbolreime', bringt: Für den 'Beweis' der Jungfräulichkeit Mariens (sic!) und in den Prophetensprüchen, z.B.: 'lapis abscisus de monte sine manibus'. Im übrigen werden nur 'Bedeutungsreime' gebracht, oder - wie Breitenbach (SHS, 1930,S. ) anschaulich formuliert: Bild-assimilationen.
- 3) Unterfamilie St. Florian, UF Kremsmünster, UF Benediktbeuren, BP Stuttgart, BP St.Peter III. Siehe die Tabelle von G.Schmidt, 1959
- 4) BP Kremsmünster: um 1360/70, BP Tegernsee:um 1340-50., s. G.Schmidt, 1959, S.17,50.
- 5) Ebenda, S.67 bzw. 74.
- 6) Man sieht, wie die Schreiber, welche die Texte nachträglich eingefügt haben, Mühe hatten, diese unterzubringen!
- 7) Daß es ein Prophet ist, vermittelt uns nur unsere Kenntnis, zumal er als Büste erscheint, und das hinter ihm in der Halbkuppel ausgebreitete Spruchband mit einem Text von Zacharias.
- 8) B.Kéry, 1972, Abb. 69.
- 9) Es wäre einer Untersuchung wert, welche entwicklungsgeschichtliche Stellung die realistischen Tendenzen der Armenbibeln des 14. Jhs. und auch anderer Handschriften dieser Zeit zu klären, auf die G. Schmidt an verschiedener Stelle ausdrücklich hinweist, (1959 (BP), S. 59, 68, 73 ff, Tf. 38 (Text), u.passim; ders., 1959 (got.Espressionism.), S. 22 ff.;ders., 1962, S. 150 ff. Die Frage wäre im Hinblick auf den in einer bestimmten Epoche jeweils erreichbaren, historisch möglichen Realismus zu erörtern.
- 10) Es wäre kurzschlüssig, im konkret vorliegenden Fall vielleicht sogar falsch, wollte man aus dem tiefen Widerspruch zwischen künstlerischer Gestalt der BP und ursprünglichen Konzeption der BP auf ein oppositionelles Verhältnis des Auftraggebers oder des Künstlers der BP zu den herrschenden Kreisen der Kirche schließen. F. Antal schneidet in seiner Ar-

beit über die sozialen Hintergründe der florentinischen Malerei 1958<sup>II</sup>, 108, diesen Zusammenhang an, wenn er feststellt, "daß die Entwicklung zum Realismus nicht etwa von den revolutionär gesinnten Klassen der Gesellschaft, sondern vom politisch konservativen Großbürgertum getragen worden sei. Mehr noch: Auch die Künstler hätten in fast allen Fällen dem Großbürgertum angehört oder ihm wenigstens nahegestanden. In den auf Veranlassung der unterdrückten Schichten geschaffenen Werken hingegen prägte sich eine eindeutig altertümliche Kunstauffassung aus". Zit. nach G. Piltz, 1964, S. 97. Historisch auf der Tagesordnung stand die Herausbildung des Bürgertums als Klasse. Und: "Die Männer, die die moderne Herrschaft des Bürgertums begründeten, waren alles, nur nicht bürgerlich beschränkt" (F.Engels, Dialektik der Natur, Berlin 1952, S.8)

- 11) Ist vielleicht die BP Wolf III bereits ein Werk einer profanen, einer Zunftwerkstatt? Falls sich die Lokalisierung der BP Wolf III an den Oberrhein bestätigen sollte, könnte man sich eine Entstehung in der Werkstatt eines Vorläufers (?) des Lauber-Ateliers in Hagenau/Elsaß vorstellen. Zu Lauber siehe weitere Lit. in: D.J.A.Ross, 1971. Fundamental sind die Forschungen von R.Kautzsch, (Diepolt Lauber und seine Werkstatt), 1926, S. 42 ff.
- 12) G.Schmidt charakterisiert die besondere Funktion der BP innerhalb der mittelalterlichen Typologie folgendermaßen: (1959, S. 99) "So rettete sie (die BP, I.H.) - vielleicht gerade deshalb, weil sie in einem geistigen 'Rückzugsgebiet' (sic!) entstand - einen Abglanz scholastischer Systematik in eine Epoche, die von sich aus nicht mehr Anschluß an eine Typologie so strenger Observanz gefunden hätte, wie sie etwa der Verduner Altar vorgetragen hatte".
- 13) s.a.G.Schmidt, 1959, S. 104.
- 14) Ebenda.
- 15) G. Schmidt, ebenda, S. 116, stellt fest, daß gerade bei "den xylographischen Ausgaben der BP die ikonographische Selbständigkeit der Einzelbilder wächst und ihre optische Ähnlichkeit auch dort aufhört, wo sie im Urexemplar gewiß und noch fast selbstverständlich vorhanden war".
- 16) Armenbibeln in Graz und Prag, s. H. Cornell, 1925, Tf.
- 17) Eine knappe Einführung in die historische Situation bietet G.Piltz, 1964, S. 91 ff.

LITERATURVERZEICHNIS

- F. Antal, Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, Berlin /DDR 1958 (engl. Erstausgabe, London 1947)
- Fedja Anzelewsky (Einleitung), Toggenburg Weltchronik. 24 farbige Miniaturen aus einer Chronik vom Jahre 1411. Aachen 1970.
- Fedja Anzelewsky, Rezension einiger Arbeiten Lilly Fischels
- Bilderfolgen im frühen Buchdruck, Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, 1963.
  - Ulrich Richental, Das Konzil zu Konstanz, 1964, dazu: L. Fischel, Die Bilderfolge der Richental-Chronik, besonders der Konstanzer Handschrift.
  - Geschichte Peter Hagenbachs und der Burgunderkriege. Inkunabel der F.F. Hofbibliothek Donaueschingen. Kommentar mit Beiträgen von L. Fischel und Rolf Müller, 1966, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31 (1968), S. 335 ff.
- G. Aust, Die Geburt Christ, Düsseldorf 1953.
- Ausstellungskatalog Europäische Kunst um 1400, Wien 1962.
- Ausstellungskatalog Meister Francke und die Kunst um 1400, Hamburg 1969.
- Ausstellungskatalog Spätgotik in Salzburg. Die Malerei, Salzburg 1972 (Museum Carolino Augusteum).
- Ausstellungskatalog Chefs-d'-oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 1973.
- Ausstellungskatalog vor Stephan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, Köln, Wallraf Richartz Museum 1974.
- Ernst Bacher, Zu Ikonographie und Stil und einer anderen Herkunftsmöglichkeit des Auferstehungsreliefs, in: ÖZKD 26, 1972, S. 24 ff.
- L. Baldass, Malerei und Plastik um 1400 in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XV (XIX), Wien 1953.
- Ludwig von Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Breughel, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, XXXIV, 1918, S. 111 ff.

- L. Baldass, Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF Band IV, Wien 1930, S. 185 ff.
- L. Baldass, Der Wiener Schnitzaltar, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF Band IX, 1935, Wien, S. 29 ff.
- Ludwig Baldass, Konrad Laib und Rueland Frueauf, Wien 1946.
- L. Baldass, Jan van Eyck, Köln 1952.
- Umberto Baldini, Filippo Lippi, Mailand 1965.
- Julius Baum, Fourteenth Century Alabaster Reliefs of the Epiphany, in: Art Bulletin 15, 1933, 384 ff.
- M.B. Becker, Florentine politics and the diffusion of herecy in Trecento, in: Speculum 34, 1959.
- Josef H. Beckmann und Ingeborg Schroth (Hrg. bzw. Einführung), Deutsche Bilderbibel aus dem späten Mittelalter (New York, Pierpont Morgan Library Ms 719/720 und Freiburg/Br. Universitätsbibliothek, Handschrift 334), Konstanz 1960.
- Rüdiger Becksmann, Rezension Fedja Anzelewsky (Einl.), Toggenburg Weltchronik..., Aachen 1970, in: Pantheon Jg. 30, 1972, S. 78.
- Hermann Beenken, Der Meister von Naumburg, Berlin 1939
- Otto Benesch, Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Freiburg 1936.
- B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance:  
- Central Italian and North Italian Schools  
3 Bände, London 1968<sup>3</sup>  
- Venetian School, 2 Bände, London 1957<sup>3</sup>  
- Florentine School, London 1963
- Rudolf Berliner, Das Urteil über Christus, in: Die christliche Kunst XXX, München 1933/34, S. 128 ff.
- Jan Białostocki, Zur Funktion des altniederländischen Bildes, in: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Propyläen Kunstgeschichte Band 7, Berlin 1972, S. 50.

- Albert Boeckler, Deutsche Buchmalerei der Gotik, München 1962.
- A. Borst, Die Katharer. Schriften der Monumenta Germaniae Historica, Band 12, Stuttgart 1953.
- H. Brauer, Rezension zu G. Schmidt, Armenbibeln. (1959), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1960, S. 278 ff.
- H. Bredekamp, Autonomie und Askese, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Autorenkollektiv), Frankfurt/Main 1972, S. 88-172.
- Edgar Breitenbach, Speculum Humanae Salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 272, Stuttgart 1930.
- Enzo Carli, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Mailand 1971.
- Giulio Cattaneo, - Edi Baccheschi, L'opera completa di Duccio, Mailand 1972. (Classici dell'Arte 60).
- Emilio Cecchi, Pietro Lorenzetti, Mailand 1930.
- Luisa Cogliati Arano, Tacuinum Sanitatis, Mailand 1973.
- Luigi Coletti, Tomaso da Modena, Venedig 1963.
- Henrik Cornell, Die Ikonographie der Geburt Christi, Uppsala 1924.
- Henrik Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm 1925.
- Henri David, Claus Sluter, Paris 1951.
- A. Deissmann und H. Wegener, Die Armenbibel des Serai. Rotulus seragliensis Nr. 52, Berlin-Leipzig 1934.
- L.M.J. Delaissé, A century of dutch manuscript illumination, Berkeley and Los Angeles 1968.
- Alexander Dorner, Meister Bertram von Minden, Berlin 1937.
- Z. Drobna, Die gotische Zeichnung in Böhmen, Prag 1956.
- Friedrich Engels, Der deutsche Bauernkrieg, in: Marx und Engels Werke, Band 7, Berlin/DDR 1973.

- M. Erbstösser, Sozialreligiöse Strömungen im späteren Mittelalter. Geißler, Freigeister und Waldenser im 14. Jahrhundert, Berlin/DDR 1970.
- M. Erbstösser, E. Werner, Ideologische Probleme des mittelalterlichen Plebejertums, Berlin/DDR 1960.
- A.P. Evans / W.L. Wakefield, Heresy of the Middle Ages, London 1969.
- Lilli Fischel, Die Karlsruher Passion und ihr Meister, Karlsruhe 1952.
- Lilli Fischel, Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils, in: Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, 107, N.F. 68, 1959 S. 321 ff.
- Lilli Fischel, Die Berner Chorfenster. Ihre künstlerische Herkunft, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 15, 1961, S. 1-30.
- Lilli Fischel, Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, Konstanz 1963.
- Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting  
- Vol. I: The van Eycks - Petrus Christus, Leyden/Brüssel 1967.  
- Vol. II: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Leyden/Brüssel 1967.  
- Vol. VI,1: Hans Memlinc and Gerard David, Leyden/Brüssel 1972.
- Hans von der Gabelentz (Hrsg.), Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar, Straßburg 1912.
- Josef Gantner, Konrad Witz, Wien 1942.
- M.L. Gengaro/L.C. Arano, Miniature lombarde, Mailand 1970.
- Kurt Gerstenberg, Hans Multscher, Leipzig 1928.
- Adolph Goldschmidt, An early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and related Manuscripts, Princeton 1947.
- Luigi Grassi (Hrsg.), Tutta la Pittura di Gentile da Fabriano, Mailand 1953.
- H. Grundmann, Religiöse Bewegungen des Mittelalters, Darmstadt 1961.

- Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch und die Bildtradition, unpubl. Diss. Univ. Wien, 1975.
- Meta Harrsen, Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York 1958.
- Gustav Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, in: Jahrbuch der k.k. Zentralkommission 5, 1861, S. 1 ff.
- P. Heitz und W.L. Schreiber, Biblia Pauperum. Nach dem einzigen Exemplar in 50 Darstellungen, Straßburg 1903.
- A. Hind, An introduction to a history of woodcut, London 1935.
- Ulli Jenni (Moser), Das Florentiner Skizzenbuch des Internationalen Stils (Florenz, Uffizien, Gabinetto delle Stampe), unpubl. Diss. Univ. Wien, 1973. (Erscheint 1976 in Buchform).
- Heinrich Jerchel, Spätmittelalterliche Buchmalerei am Oberlauf des Rheins, in: Oberrheinische Kunst V, 1932, S. 17 ff.
- Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, München 1974.
- R. Kalivoda, Einleitung zu: Das Hussitische Denken im Lichte seiner Quellen, Hrsg. R. Kalivoda und A. Kolesnyk, Berlin/DDR 1969.
- H. Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909.
- Bertalan Kéry, Kaiser Sigismund, Ikonographie, Wien-München 1972.
- Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi I, Berlin 1915.
- Helga Kreuter-Eggemann, Das Skizzenbuch des Jaques Daliwe, München 1964.
- P. Kristeller, Biblia Pauperum. Unicum der Heidelberger Universitätsbibliothek, Graphische Gesellschaft II, Berlin 1906.
- Michel Laclotte, Die französischen Primitiven, Hersching 1972.
- Laib - Schwarz, (Hrsg), Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Konstanz, Würzburg 1892.

- H.Ch. Lea, Geschichte der Inquisition im Mittelalter, 1888 (deutsch 1905-1914).
- Edgar Lehmann, Ein didaktischer Bilderzyklus des späten Mittelalters an der St. Nikolaikirche zu Jena-Lichtenhain. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 289, Straßburg 1932.
- Hellmut Lehmann-Haupt, Schwäbische Federzeichnungen, Berlin-Leipzig 1929.
- Wilhelm Lehmbruck, Hans Acker, Maler und Glasmaler von Ulm, Ulm 1968.
- H. Ley, Geschichte der Aufklärung und des Atheismus, Band 2/2, Berlin/DDR 1971.
- J. Lutz - P. Perdrizet, Speculum Humanae Salvationis, Mulhouse-Leipzig, 1909.
- G. Marchini, Italienische Glasmalerei, München 1957
- James H. Marrow, Dutch Manuscript Illumination before the Master of the Catherine of Cleves, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 19, 1968, S. 51 ff.
- Millard Meiss, The Madonna of humility, in: Art Bulletin 18, 1936, S. 456 ff.
- Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death, New York 1964<sup>2</sup>.
- Millard Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry.  
- The Boucicaut Master, London 1968  
- The late 14th century and the patronage of the duke, London 1967  
- The Limbourgs and their contemporaries, New York - London 1974.
- Millard Meiss, Les Très Riches Heures de Duc de Berry (Chantilly Musée Condé), London 1969.
- Millard Meiss/M. Thomas, The Rohan Book of Hours (Paris, BN Ms lat. 9471), London 1973
- Gian Lorenzo Mellini, Altichiero e Jacopo Avanzi, Mailand 1965.
- E.G. Millar, La Miniature anglaise, 2 Bände, Paris-Brüssel 1928.

- Luc Mojon, Das Berner Münster, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Basel 1960.
- H. Möhle, Lucas Cranach d.Ä. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Reclam 1966.
- H.Th. Musper, Der Holzschnitt in 5 Jahrhunderten, Stuttgart 1964.
- Nürnberger Malerei 1350-1450  
Eberhard Lutze: Die Buchmalerei  
E. Heinrich Zimmermann: Die Tafelmalerei,  
in: Anzeiger d. Germanischen Nationalmuseums  
1930/31, Nürnberg 1932.
- K. Oettinger, Die Blütezeit der Münchener Gotischen Malerei, in:  
Zeitschrift für Kunstwissenschaft 7, 1940  
S. 217 ff.  
Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1941  
S 17 ff.
- K. Oettinger, Hans von Tübingen, Berlin 1968.
- W. van Os, Marias Demut und Verherrlichung in der Sienesischen Malerei, 1300-1450, s'Gravenhage 1969.
- Walter Paatz, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956.
- Otto Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929.
- Otto Pächt, A Giottesque Episode in English Medieval Art, in: Warburg Journal 6, 1943, S. 51-70.
- Otto Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen II, Berlin 1933.
- Otto Pächt, The Master of Mary of Burgundy, London 1948.
- Otto Pächt, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13, 1950.
- Otto Pächt, Eine wiedergefundene Tacuinum Sanitatis Handschrift, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 1952/53, S. 172-180.

- Otto Pächt - C.R. Dodwell - F. Wormald, *The St. Albans Psalter*, London 1960.
- Otto Pächt, *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamt-europäische Kunstsprache*, in: *Katalog zur Ausstellung "Kunst um 1400"*, Wien 1962.
- Otto Pächt, *Rezension zu: Meditationes Vitae Christi. Meditations on the Life of Christ - an illustrated Manuscript of the Fourteenth Century (Paris BN Ms. ital. 115)*, translated by Isa Ragusa and Rosalie B. Green, Princeton 1961, in: *Medium Aevum*, Oxford 1963.
- Otto Pächt und J.J.G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford (German, Dutch, Flemish, French and Spanish schools)*, Oxford 1966.
- Otto Pächt, *Künstlerische Originalität und Ikonographische Erneuerung*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, in: *Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Band III: Theorien und Probleme*, S. 265 ff.
- Otto Pächt, *Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance*, in: *Alte und Neue Kunst* 1952, S. 70-78.
- Otto Pächt, *Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien Bd. 70*, 1974.
- Giuseppe Palumbo (Einl.), *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Rom 1969.
- Günter Panhans, *Die Voraussetzungen der Kunst des Antonello da Messina: Das Colantonio-Problem*, unpublizierte Diss. Univ. Wien, 1975.
- Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, 2 Bände, Cambridge/Mass. 1953.
- Erwin Panofsky, *Jean de Hey's "Ecce Homo"*, in: *Bulletin Musées Royaux Des Beaux Arts*, V, Brüssel 1956, S. 102 ff.
- Georg Piltz, *Deutsche Malerei*, Leipzig 1964.
- Wilhelm Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1937.

- Hans Platte, Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1973.
- John Plummer (Einl.), Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve (Faksimile), Berlin 1966.
- Jean Porcher, Französische Buchmalerei, Recklinhausen 1959.
- Prince d'Essling, Les Livres a Figures Vénetiens, Teil 1, Band 1, Florenz-Paris 1907.
- Isa Ragusa - Rosalie B. Green, Meditationes Vitae Christi, Meditations on the Life of Christ - an illustrated Manuscript of the fourteenth century (Paris BN, Ms. ital. 115), Princeton-New York 1961.
- A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901(1923).
- Grete Ring, A century of french painting, 1400-1500, London 1949.
- D.M. Robbs, The iconography of the Annunziation in the the fourteenth and fifteenth centuries, in: Art Bulletin 18, 1936, S. 480 ff.
- Floridus Röhrig, Der Verduner Altar, Wien 1955.
- Floridus Röhrig, Der englische Einfluß in der mittelalterlichen Typologie Österreichs, in: Österreich und die angelsächsische Welt, Hrsg. O. Hietsch, Wien-Stuttgart 1961, S. 268 ff.
- D.J.A. Ross, Illustrated Medieval Alexander Books in Germany and the Netherlands, Cambridge 1971.
- E. Rothe, Eine unbekannte Biblia Pauperum der Schloßbibliothek Moritzburg, in: Archiv für Schreib- und Buchwesen 1929, 160 ff.
- J. Russel, Interpretations of the origins of medieval herecy, in: Medieval Studies 25, 1963, S. 26-53.
- Evelyn Sandberg-Vavalà, A chapter in fourteenth century iconography: Verona, in: Art Bulletin 11, 1929.
- Sammlungskatalog. Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstitutes und der Stadt Frankfurt, Frankfurt/M. 1966 (1971).

- Sammlungskatalog. Miniature italiane della Fondazione Giorgio Cini dal Medioevo al Rinascimento. (Katalog: Pietro Toesca), Venedig 1968.
- Sammlungskatalog. Städelsches Kunstinstitut. Katalog der deutschen Zeichnungen. Alte Meister, München 1973.
- Sammlungskatalog. The New York Public Library. Astor Lenox and Tilden Foundations, The Research Libraries, Dictionary Catalogue and Shelf List of the Spencer Collection of Illustrated Books and Manuscripts and Fine Bindings, Vol. 2 (L-Z), Appendices, Boston/Mass. 1971.
- Fritz Saxl, Aller Tugenden und Laster Abbildung, Festschrift Julius Schlosser, Wien 1927.
- Fritz Saxl, A spiritual encyclopedia of the later middle ages, in: Warburg Journal V, 1942, S. 82 ff.
- Meyer Schapiro, Muscipula diaboli. The symbolism of the Mérode Altarpiece, in: Art Bulletin 27, 1945, S. 184 ff.
- R.W. Scheller, A survey of medieval model books, Haarlem 1963.
- Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jahrbuch der k.k. Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 23, 1902, S. 287 ff.
- Gerhard Schmidt (Einl.) - Franz Unterkirchner (Hrsg.), Die Wiener Biblia Pauperum. Cod. Vindob. 1198, Graz - Wien - Köln 1962.
- Gerhard Schmidt, Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts, Graz-Köln 1959.
- Gerhard Schmidt - A. Weckwerth, Armenbibel, in: LCI 1, 1968, Spalte 293 ff.
- Gerhard Schmidt, Von den Anfängen des gotischen Expressionismus, in: Alte und Moderne Kunst, 4, 1959, S. 22-24.
- Gerhard Schmidt, Malerei bis 1450, in: Gotik in Böhmen, Hrsg. K.M. Swoboda, München 1969, S. 167-318.
- Gerhard Schmidt, Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert, Linz 1962.

- Gerhard Schmidt, Rezension zu: SHS. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 d. Benediktinerstiftes Kremsmünster, mit Kommentar von Willibrod Neumüller OSB, Graz 1972, in: Kunstchronik 27, 1974, S. 152 ff.
- A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Leipzig 1922 - 1940.
- Charles Seymour Jr., Jacopo della Quercia. Sculptor, New Haven and London, 1973.
- Elizabeth Soltész (Einl.), Biblia Pauperum. Facsimile edition of the forty leaf blockbook in the library of Esztergom cathedral, Budapest 1967.
- Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Berlin 1934 - 1961. (11 Bände)
- Wolfgang Stechow, Rezension zu: Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, Princeton 1943, in: Art Bulletin 26, 1944, S. 197 ff.
- Charles Stirling, The Master of the "Landsberg" Altar-Wings, in: Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu Ehren, Hrsg. A. Rosenauer und G. Weber, Salzburg 1972.
- James H. Stubblebine, Giotto. The Arena chapel frescoes, London 1969.
- Duitse Tekeningen (Sammlungskatalog), 1400-1700, Rotterdam 1974 (Katalog der Sammlung im Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam)
- H. Thode, Franziskus von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien, Wien 1934<sup>2</sup>.
- Hans Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich, in: Jahrbuch der k.k. Zentralkommission, N.F. 2, 1904/II, Sp. 21 ff.
- Gyöngyi Török, Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, Budapest 1973. (Sonderdruck aus: Acta historiae Artium 19, 1973)
- Pietro Toesca, Il Trecento, Storia dell' Arte Italiana II, Turin 1951.
- Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Turin 1966.

- Manfred Tripps, Hans Multscher, Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467, Weißenhorn 1969.
- Georg Troescher, Burgundische Malerei, Berlin 1966.
- Georg Troescher, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst, Frankfurt/M. 1940.
- Giancarlo Vigorelli (Hrsg.) - Edi Baccheschi, L'opera completa di Giotto, Classici dell'Arte 3, Mailand 1966.
- W. Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, (Band II), Berlin 1950.
- Karl Vogler, Die Ikonographie der Flucht nach Ägypten, Arnstadt/Thüringen 1930. (Diss. Heidelberg)
- H. Voss, Die Flucht nach Ägypten, in: Saggi e memorie di storia dell'arte 1, 1957, S. 25 ff.
- Johann v. Waldburg-Wolfegg, Lukas Moser, Berlin 1939.
- A. Weckwerth, Die Zweckbestimmung der Armenbibel und die Bedeutung ihres Namens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 1957, S. 225-258.
- Hans Wegener, Die italienische Biblia Pauperum der Sammlung Rosenthal, in: Beiträge zur Forschung, Studien aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal, N.F. III, 1930, S. 17 ff.
- Hans Wegener, Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters, in: Festschrift Hermann Degering, Leipzig 1926, S. 316 ff.
- J.E. Weis-Liebersdorf, Das Kirchenjahr in 156 gotischen Federzeichnungen. Ulrich von Lilienfeld und die Eichstädter Evangelienpostille, Straßburg 1913.
- Hans Wentzel, Maria mit dem Jesusknaben an der Hand, in: Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 9, 1942, S. 203 ff.
- Hans Wentzel, Meisterwerke der spätgotischen Glasmalerei in Ulm, in: Pantheon 26, 1968, S. 255-267.
- Ernst Werner, Pauperes Christi. Studien zu sozialreligiösen Bewegungen im Zeitalter des Reformpapsttums, Leipzig 1956.

- Ernst Werner - Max Steinmetz (Hrsg.), Städtische Volksbewegungen im 14. Jahrhundert. Tagung der Sektion Mediävistik der Deutschen Historikergesellschaft vom 21.-23.1.1960 in Wernigerode, Bd. I, Berlin/DDR 1960.
- Johannes Wilde, Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. Band 4, 1930, S. 213 ff.
- Friedrich Winkler, Neues von Hubert und Jan van Eyck, Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 91-102.
- Friedrich Winkler, Skizzenbücher eines unbekanntes rheinischen Meisters um 1500, in: Wallraf Richartz Jahrbuch, N.F. 1, 1930, S. 123 ff.
- Friedrich Winkler, Jos Amman von Ravensburg, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. I, 1959, S. 51-118.
- Charlotte Ziegler, Studien zur Stilherkunft und Stilentwicklung des Buchmalers Martinus Opifex, unpubl. Diss. Univ. Wien, 1974.

D O K U M E N T A T I O N

Grün : Hand 1  
Rot : Hand 2  
Gelb : Bleistiftüberzeichnung

## L E B E N S L A U F

Ich, Ivo Hammer, wurde am 18. Mai 1944 in Ulm-Söflingen als zweiter Sohn des Kunstmalers und Restaurators Walter Hammer und seiner Ehefrau Annemarie, geb. Fleck, ebenfalls Kunstmalerin, geboren.

Am 18. Februar 1964 bestand ich die Matura-Prüfung am altsprachlichen Humboldt-Gymnasium Ulm. Nach insgesamt 14 Monaten Militärdienst begann ich in der Werkstatt meines Vaters eine Ausbildung als Restaurator. Im November 1966 nahm ich an der Universität Freiburg/Br. das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Christlichen Archäologie auf.

Mein weiterer Studiengang ist durch das Bestreben charakterisiert, einer Doppelausbildung als Kunsthistoriker und Restaurator zu genügen. In den Semesterferien und zum Teil auch während der Studienzeit war ich weiter als Restaurator tätig, unter anderem besuchte ich auch Kurse am Institut für Technologie der Malerei der Akademie in Stuttgart.

Nach 6 Semestern begann ich bei Prof. W. Sauerländer eine Dissertation über das Weltgericht von 1471 an der Schildwand des Triumphbogens des Ulmer Münsters. Im November 1969 setzte ich das Studium an der Univ. Wien fort. Am 11. Dezember 1971 bestand ich bei den Professoren Pächt und Demus die Zwischenprüfung und wurde damit ordentliches Mitglied des Kunsthistorischen Instituts. Prof. O. Demus ermöglichte mir im März 1971 durch Übernahme der Dissertationbetreuung den Abschluß des Studiums in Wien. Nicht zuletzt durch Ermutigung von Prof. O. Pächt änderte ich im September 1972 mein Dissertationsthema.

Von März 1971 bis Dezember 1973 war ich als freiberuflicher Restaurator in den Restaurierungswerkstätten des Bundesdenkmalamts Wien tätig. Im Rahmen eines Werkvertrags mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften war ich in den Jahren 1971 bis 1973 Mitarbeiter am Corpuskatalog der mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark.

Zur Vorbereitung der Dissertation und zur weiteren Ausbildung als Restaurator unternahm ich verschiedene Studienreisen, u.a. nach Spanien, Portugal, Frankreich, Belgien, Holland, Italien, England und USA.

Am 14. Juni 1974 heiratete ich die Kunsthistorikerin Daniela Tugendhat.