

DIE ILLUSTRATIONEN UND IHR STILISTISCHES UMFELD

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch

1. Die Herstellungsweise

Bereits beim ersten Durchblättern der Chronik erfährt der Betrachter die Illustrationen trotz eines primären Eindrucks von Einheitlichkeit in schwer benennbarer Weise als irgendwie verschiedenartig. Gewisse Darstellungen, wie etwa der Frauenraub der Vögte in der Unterschweiz auf Seite 156, fallen als deutliche Einzelgänger heraus, wogegen in den meisten Bildern, wie beispielsweise bei den von ihren Motiven her so verwandten Botendarstellungen auf Seite 248 bzw. 453, die Unterschiede so vage bleiben, daß die Gemeinsamkeiten zu überwiegen scheinen. Dennoch bestehen Differenzen, nicht selten sogar innerhalb eines Blattes, die nach einer Erklärung verlangen, wenn wir den Stil der Illustrationen richtig einordnen wollen. Aus solchen Beobachtungen nämlich ergeben sich eine ganze Reihe von Fragen, die alle um das Problem der Herstellung kreisen. So muß etwa überlegt werden, ob hier mehrere Leute an der Ausstattung beteiligt waren, oder ob im Gegenteil ein Meister über eine wesentlich größere Spannweite künstlerischer Fähigkeiten verfügte, als wir gemeinhin bereit sind, anzunehmen. Folglich vermögen wir das Charakteristische dieses Illustrationsstils erst zu erfassen, wenn wir uns seine Entstehung klar gemacht haben.

Allerdings betreffen Annahmen über die Herstellungsweise der Bilder nicht bloß Stilfragen, sondern gehören zum weiteren Umfeld der gesamten Handschrift. Dieses müssen wir uns jeweils anders vorstellen, wenn wir in Diebold Schilling nicht bloß den Schreiber, sondern auch den Maler sehen oder im Gegenteil meinen, mehrere Personen seien mit diesen Tätigkeiten befaßt gewesen. Das getrennte Arbeiten von Künstler und Schreiber setzt eine gewisse Koordinierung, eventuell sogar die Existenz eines Malerbetriebs voraus, wogegen die Herstellung einzig durch Schilling ein rasches, relativ planungsarmes Arbeiten ermöglichen würde. Der von Urs Martin Zahnd vorgeschlagene Ablauf¹, bei dem mit den Bildern begonnen, und die Schrift erst anschließend, sozusagen auf den noch freien Platz, eingetragen wurde, verleiht überdies den

Illustrationen ein ganz besonderes Gewicht. Auf diese Fragen soll später nochmals eingegangen werden, zunächst soll versucht werden, anhand der Bilder den Arbeitsprozeß zu rekonstruieren.

1. Die Arbeitsetappen

Die Illustrationen sind in mehreren, technisch recht unterschiedlichen Schritten hergestellt worden. Zunächst dürfte für die Handschrift ein eigentliches Lay-out vorbereitet worden sein, das Schrift- und Bildspiegel bestimmt und den jeweiligen Ort für die beiden Medien festlegt. Von einer solchen Stufe sind selbstverständlich keine Spuren mehr erhalten. Ob nun gleich geschrieben und dann erst Bilder hergestellt wurden, oder ob auf die, was Zahnd² annimmt, noch textfreien Seiten gezeichnet wurde, ist nicht mehr unmittelbar erkennbar. Wie wir noch sehen werden, legt der Arbeitsprozeß sogar die Möglichkeit einer koordinierten Zusammenarbeit der beiden Medien nahe.

Der üblichen Praxis entsprechend beginnt der Illustrator mit einer groben Bleizeichnung, die man als Unterzeichnung³ oder allenfalls Konzeptzeichnung bezeichnen könnte und die im Hintergrund mancher Darstellungen noch an den später oft abgeänderten Landschaftsdetails sichtbar⁴ ist. Dabei handelt es sich um summarische Angaben der Formen, wie etwa bei dem Bergrücken auf Seite 384. In einzelnen Beispielen, vor allem, wenn später eine tiefgreifende Veränderung vorgenommen wurde⁵, läßt sich die Funktion dieser Zeichnung genauer erkennen: Mit ihr sind nicht allein die Bereiche Architektur, Landschaft und Figurenzone in ihrer Verteilung festgelegt, sondern es wird, etwa in Rudolf von Erlachs Ermordung (S. 365), auch die Haltung der Figuren angegeben: Hier also an der Wand hinter dem Ermordeten in grobem Umriß eine kniende Gestalt. Mit dieser Zeichenstufe schließen die Darstellungen an Gepflogenheiten aus der Buchmalerei⁶ an. Im Göttinger Musterbuch aus dem mittleren 15. Jahrhundert etwa ist zu dieser

¹ ZAHND, Beschreibung, S. 3f.

² ZAHND, Beschreibung, S. 4.

³ Zum Begriff Unterzeichnung siehe STRAUB, Rolf E.: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, hrsg. von Hermann Kühn u. a., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 131–259, besonders S. 159–164; hier auch über den unterschiedlichen Gebrauch dieses Begriffs.

⁴ Beispiele von Unterzeichnungen: S. 234 der Architekturhorizont; S. 384 an den Hügeln links außen; S. 408 sowohl in der Architekturanlage als auch im Bild noch Spuren wahrnehmbar.

⁵ Konzeptionsveränderungen im Bild: am Fluß S. 171; an der Architektur- und

Treppenanlage auf S. 239; an der Wand hinter dem toten Rudolf von Erlach auf S. 365.

⁶ Zu solchen Unterzeichnungen vergleiche die Makkabäerillustrationen in Basel, Universitätsbibliothek: A II 5, fol. 164 verso – 172 recto; dazu STAMM, Lieselotte E.: Die Rüdiger Schopf-Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise, Aarau/Frankfurt a. M./Salzburg, 1981, S. 196 und 318, Anm. 35; ähnliche, bloß mit dem Blindgriffel gezeichnete, grobe Linien befinden sich etwa auch in der Handschrift Giessen, Universitätsbibliothek: Hs. 232, einem 1417 geschriebenen Trojanerkrieg.

Arbeitsetappe erwähnt, daß dabei die Formen mit «einem Blei oder mit einem Stift» angegeben werden sollten⁷. Beispiele für solche Konzeptzeichnungen finden sich in dem zwischen 1460–70 entstandenen Musterbuch von Stephan Schriber⁸.

Nach den Anweisungen des Göttinger Musterbuchs sollten hierauf die Formen mit «einer Feder und mit sehr dünner Tinte oder mit dünner schwarzer Farbe» umrissen werden⁹. In der Chronik scheint diese eigentliche Vorzeichnung nicht direkt nach dem Entwurf vorgenommen worden zu sein, sondern hier folgt zunächst eine erste, sehr transluzide Farbschicht. Diese wird in großen Flächen, manchmal auch lavierend, aufgetragen und liefert die Grundangaben zur Gestaltung des Terrains, des architektonischen Hintergrundes und der Figuren. Es handelt sich hier größtenteils um die hellen Gelb- und Brauntöne, die jeweils in fast allen Darstellungen im Vordergrund belassen werden. Sie sind, wie die beiden einzigen Beispiele zeigen, in denen der Rahmen vergessen worden ist (S. 198, 368), durch eine scharfe Abgrenzung nach außen hin gekennzeichnet. Solch klare Felder, wie auch die weiteren Farbschichten sprechen dafür, daß die Maler mit einer Abdeckung, eventuell sogar einer Schablone gearbeitet haben müssen, die sie auf den jeweils geplanten Umriß des Bildes legen konnten.

Die Funktion dieser, in der Buchmalerei unüblichen, ersten Farbschicht direkt nach der Konzeptzeichnung¹⁰ könnte eine technische gewesen sein. Sie dürfte einer Art Grundierung gleichkommen, womit das immer noch grobe Papier eine weniger poröse Malfläche erhielt. Daß ein solcher Ablauf tatsächlich angenommen werden darf, belegen uns die vielen Fälle, in denen die darauffolgende Zeichnungsschicht über diesen Gelbtönen liegt. Vor allem aber zeigt uns das unmißverständlich der eine Fall, in dem die weiteren Arbeitsschritte übergangen worden sind. In der Darstellung auf Seite 220 nämlich ist der im Hintergrund sichtbare Kahn mit seinen Insassen offenbar ohne weitere Zeichnung über die erste Farbschicht mit der nächst dunkleren eingetragen worden, während Vorzeichnung und weitere Ausführung ganz fehlen.

Auf diese so vorbereitete Anlage scheint nun das Umreißen mit der Feder, die eigentliche Vorzeichnung, vorgenommen worden zu sein. Dazu wird meist ein relativ helles Braun verwendet, oft aber auch, so in den Architekturen an den oberen Bildrändern, bereits schwarze Tinte. Diese Zeichnung ist mit einer dünnen Feder und raschen, immer wieder neu ansetzenden Strichen gearbeitet. In der zweiten Hälfte der Handschrift, die weniger genau ausgeführt ist, findet sich diese Stufe relativ häufig. Als Beispiel sei auf die Gruppe der im Hintergrund von Seite 251 Heranreitenden hingewiesen, deren Gesichter summarisch und die Augen nur mit zwei Ovalen markiert sind¹¹.

Nach dieser Arbeitsstufe werden anschließend in diversen Etappen die jeweiligen Farben aufgetragen. Das schichtenweise Kolo-

rieren, zunächst in großen Flächen und dann allmählich fortschreitend in immer feinerer Differenzierung, wird bereits im 12. Jahrhundert, im Traktat des Theophilus, erwähnt¹². Allein zur Herstellung eines Rankenwerks beschreibt das Göttinger Musterbuch gar zehn verschiedene Schritte für den Farbauftrag¹³. In der Chronik selber folgen zunächst die besser deckenden, aber größtenteils noch lasierend aufgetragenen Farbtöne; so vor allem das Erbsgrün der Terrains, die lavierenden Grau- und Brauntöne für Pferde, Rüstungen und Haare sowie das hellere Gelb für Haare, Mobiliar und Gegenstände. Sogar das matte Altrosa, bereits eine Deckfarbe, die zur Charakterisierung des Sattelzeugs und herausgehobener Gewandteile, Hüte etc. eingesetzt wird, muß dieser Schicht entsprechen. Auch hier dient die Schablone der Abgrenzung gegen außen, was die scharfe Begrenzung gerade des Rosa in der Darstellung auf Seite 368 zu belegen vermag.

Der nächste Schritt ist zweifellos für den Eindruck der Illustrationen der entscheidendste: Die genaue Ausführung der eigentlichen Zeichnung. Hierbei ist den Figuren, vor allem in den riesigen Schlachtenszenen, eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Diese werden mit einer festen Feder und einem sehr sicheren Strich ausgearbeitet, wobei Gesichtszüge, Rüstungen und Gewänder mit geradezu akribischer Detailtreue geschildert sind. Dieser Etappe scheint die Bedeutung der endgültigen Konzeption zuzukommen, insofern als sie diejenige ist, die am tiefsten korrigierend eingreift. Nun werden die oft in der Vorzeichnung als bloßes Oval angegebenen Gesichtszüge zu kantigen Charakterköpfen ausgestaltet, und es werden hier auch die letzten Korrekturen an Stellung und Haltung der Gestalten vorgenommen. So sind etwa die Veränderungen der Pferdehufe auf Seite 237, oder noch klarer der Füße der Berner auf Seite 239, Eingriffe in die ehemalige Vorzeichnung, die eine deutlich korrigierende Absicht verraten. Mit dieser Präzision sind im ersten Teil der Handschrift jeweils die gesamten Darstellungen gearbeitet, wogegen im zweiten Teil ein solcher Aufwand seltener wird und immer mehr auf die Figuren im Vordergrund konzentriert bleibt. Hintergrund und oft auch Mittelgrund dagegen sind wesentlich schematischer nur noch gestaltet. Hierzu gehören beispielsweise die ziemlich groben Schraffuren, mit denen etwa Baumgruppen (S. 196) oder ganze Terrainbereiche (S. 204) abgedunkelt werden.

Auf die solchermaßen festgelegte Illustration folgen nun die Deckfarben, wie etwa das Erdgrün der Hügelspitzen und Gewänder, das Azurit für die fernen Berge und das lackartig wirkende, tiefere Rot der herausgehobenen Gewänder¹⁴. Gerade letztere Farbe verlangt eine weitere Bearbeitung, die man als Nachzeichnung bezeichnen könnte. Hierbei werden mit einer dunklen, nun fast schwarzen Farbe und einer groben Feder Umriss- und Binnenzeichnung eingetragen, aber auch mit etwas feinerer Feder die

⁷ LEHMANN-HAUPT, Hellmut: The Göttingen Model Book. A Faksimile-Edition and Translation of a Fifteenth-Century Illuminators Manual, Columbia MO, ²1972, Abb. fol. 1 recto.

⁸ Die Bleiumrisse besitzen im Musterbuch des Stephan Schriber wesentlich mehr Genauigkeit, gehören aber dennoch in dieselbe Kategorie der Konzeptzeichnung; dazu ROSEN-RUNGE, Marie und Heinz: Das Spätgotische Musterbuch des Stephan Schriber, 3 Bde., Wiesbaden 1981, Bd. 1, vor allem fol. 27 verso.

⁹ LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 7), S. 35.

¹⁰ Vergleichbare Farbunterlagen kennen Zeichner und im 15. Jahrhundert zunehmend auch die Tüchleinmaler; dazu STRAUB (wie Anm. 3), S. 167.

¹¹ Weitere Beispiele: S. 301 die Berner, die den Proviant holen; S. 303 ebenfalls die Berner, bei denen jegliche Binnenangaben fehlen.

¹² ROSEN-RUNGE, Heinz: Buchmalerei, in: Handbuch der künstlerischen Techniken, hrsg. von Hermann Kühn u. a., Bd. 1, Stuttgart ²1984, S. 55–125, besonders S. 65.

¹³ ROSEN-RUNGE (wie Anm. 12), ebenda.

¹⁴ Dank der Farbanalyse von Florence Darbre und Erwin Oberholzer sind einige Farben bestimmbar geworden; OBERHOLZER, Erwin/DARBRE, Florence: Bericht über die Restaurierung der Handschrift, S. 10. Für die großzügige Hilfe sei den beiden Autoren sehr gedankt.

Gesichter oder einzelne, die Komposition betonende Konturen überarbeitet. So sind etwa in der Bewirtung der Waldstätte (S. 268) die Konturen der Extremitäten und auch der Gesichter im Vorder- und Mittelgrund nachträglich nochmals vertieft worden, wogegen dies bereits bei den Musikanten am rechten Bildrand entfällt. Noch deutlicher manifestiert sich die unterschiedliche Ausführung beispielsweise im Sturm auf Laupen auf Seite 262. Die Gruppe der adeligen Hauptleute im Vordergrund ist mit außerordentlicher Präzision geschildert, wobei jedes Detail der Rüstungen, Hüte, Haupthaare oder Bärte mit einer dünnen Feder dunkel herausgearbeitet ist. Diese Genauigkeit nimmt bereits bei der zwischen den Zelten auf den Kampfeinsatz wartenden Schar des Grafen von Neuenburg ab, während die Laupenstürmer im Mittel- und Hintergrund in der Vorzeichnung belassen werden und keine weiteren Angaben für Gesichtszüge, Hüte, Frisuren oder Rüstungen mehr aufweisen.

Wie die beiden rahmenlosen Darstellungen auf den Seiten 198 und 368 zeigen, müssen die schwarzen Linien erst nach der endgültigen Fertigstellung der Illustration an die Bilder herangelegt worden sein. Einen solchen Ablauf verlangt auch der Farbauftrag, der ja von den hellen Tönen in die dunklen zu erfolgen hat. Die in diesen Darstellungen deutlich erkennbaren, scharfen Bildgrenzen, deren Einhaltung bei einem schichtenweisen Arbeiten besonders schwierig ist, erfordern eine konkrete Lay-out-Planung, die erst die Verwendung der Schablonen oder Abdeckung ermöglicht.

Zu fragen bleibt nun, in welchem Zeitpunkt die teilweise ins Bild hineingenommenen, oft sogar kompositionell berücksichtigten Überschriften von der Hand Schillings eingetragen worden sein könnten. In den meisten Blättern läßt sich die Beobachtung von Urs Martin Zahnd¹⁵ bestätigen, daß sie über der Farbschicht liegen. Allerdings ist nicht ganz klar, ob sie wie üblich vor der Rahmung, aber zum Abschluß der Illustrationsphase, eingetragen wurden oder bereits in einem früheren Arbeitsstadium. Am Beispiel der gleichsam als Dekoration der Baldachinfront verwendeten Schrift auf Seite 49 ist zu beobachten, daß dieser Titel nach der Vorzeichnung, am helleren Braun und den vorsichtigen Strichen erkennbar, bzw. vor einer nachträglichen Konturierung hineingeschrieben worden sein muß. Dieselbe Situation finden wir auch für das Schriftband auf Seite 78. Klarer faßbar wird der Zeitpunkt der Beschriftung auf Seite 237, wo diese über dem Rosa der Deckfarbe aufgetragen ist. Sicher dürfte die Beschriftung nach der wichtigsten Ausarbeitung der Zeichnung und der ersten Deckfarbschicht, eventuell vor der letzten Ausarbeitung¹⁶, wohl aber vor dem Rahmen hineingesetzt worden sein. Dies Letztere belegen zumindest die beiden Darstellungen mit dem vergessenen Rahmen auf den Seiten 198 und 368, aber auch die Beispiele, in denen die Überschriften vom Rahmen überschritten werden, wie etwa auf Seite 641 und 650.

An den Titeln wird auch die spätere Entstehung der Rubrizierung sichtbar, die jeweils über dem Rahmen liegt. Um so auffälliger bei einem solchen Arbeitsablauf ist das Phantasietier auf Seite 239, das wie all die anderen versiert gezeichneten Tiere und Pflanzen außerhalb der Bilder dazu dient, allfällige Farb- oder Tinten-

flecken zu kaschieren. Hier nämlich ist ein Fehler der Rubrizierung versteckt¹⁷, und zwar von derselben Zeichnerhand, die in der Darstellung etwa Haare oder einen Federbusch charakterisiert. Damit würde der sich bereits an der Lage der Überschriften aufdrängende Verdacht eines engen Bezugs zwischen Schreiber- und Malerarbeit bestätigt, muß doch der Maler hier nach der Rubrizierung noch zur Verfügung gestanden haben¹⁸. Dies wäre zwar selbstverständlich, sofern alle Arbeiten von einer Hand hergestellt worden sind, wogegen für unterschiedliche Kräfte eine komplexere Organisation vorausgesetzt werden müßte.

2. Die Struktur der Zeichnung

Wichtigstes Element der Illustrationen ist die Zeichnung, deren einzelne Schichten allerdings von ungleicher Qualität sind. Die Unterzeichnung in Blei ist so summarisch, daß sie keinen eigenen Charakter entwickelt. Bereits die Vorzeichnung jedoch ist von einer für diese Arbeitsstufe seltenen Versiertheit. Hier sind die Formen umrissen mit flüchtigen, aber sicheren Strichen, welche der Aufgabe entsprechend dünn und kurz sind, nachvollziehbar etwa an Architektur und Landschaft der Berner vor Wimmis (S. 122). Im Figurenbereich erweist sich die Bedeutung dieser Zeichnungsstufe vor allem im Bildhintergrund, der ja meist in der Vorzeichnung belassen wird. So sind zum Beispiel die Truppen (S. 169), die aus der Stadt Solothurn herausmarschieren oder im Hintergrund an der Brücke kämpfen, mit wenigen Strichen als Gliederpuppen gezeichnet. Solche Skizzen vermitteln, trotz der nur allgemeinen Angaben, entscheidende Elemente wie Bewegungsschwung und kompositionelle Anordnung. Geprägt ist ihr Stil durch die Vorliebe für ovale oder elliptische Grundformen, die, mit mehreren, parallelen Rundschräffen skizziert, ohne Scharniere so aneinander gehängt sind, daß die Gestalten eine ungewöhnliche Beweglichkeit erhalten.

Die ausführende Zeichnung arbeitet mit einem verwandten, der neuen Aufgabe jedoch angepaßteren, entschiedenen Strich. Immer noch findet sich das mehrfache Umreißen der Einzelform, was jeweils an den Rüstungen besonders deutlich sichtbar wird. Allerdings sind, wie in der Stifterpräsentation auf Seite 30 und 31, hierzu weitere, komplizierte Schräfflagen kombiniert: Am Oberschenkel des jüngsten Sohnes beispielsweise wird über die in sanften Haken auslaufenden Querschraffuren – zur Verdunklung des hinteren, weniger belichteten Beines – eine weitere Lage Längsstriche gelegt. Am Oberkörper der Barbara von Erlach oder ausgeprägter am roten Gewand ihrer Begleiterin ist das Modellieren mit Hilfe verschiedener Strichlagen noch klarer ablesbar. Hier werden Kreuzschraffuren oder Schräglagen zur Charakterisierung des Körpervolumens bzw. tiefer Schattenpartien angewandt und zwar offensichtlich in einer letzten Arbeitsstufe, die nach dem Auftragen des tiefen Rots erfolgt. Charakteristisch für diese Zeichenarbeit und ihre grundsätzliche Verwandtschaft mit der Vorzeichnung sind insbesondere die Gesichter. Mit sanften, langgestreckt sich hinzie-

¹⁵ ZAHND, Beschreibung, S. 3f.

¹⁶ Auf S. 757 etwa liegt die Überschrift nicht allein unter dem Rahmen, sondern auch unter dem Erdgrün, das ja erst nach der endgültigen Zeichnung aufgetragen wird, auf S. 237 hingegen über dem Altrosa, das einer früheren Etappe entstammt.

¹⁷ Diese Beobachtung verdanke ich Herrn Oberholzer.

¹⁸ Es wäre allerdings auch eine Rubrizierung durch den Maler nicht auszuschließen. Für diesen Fall müßte die Zusammenarbeit zwischen Schreiber und Maler vor allem im Sinne eines Visierens der Arbeit nach der endgültigen Zeichnung und vor der Ausarbeitung angenommen werden.

henden Rundschraffen ist die nahezu ovale Form der Gesichter angegeben, und ein sich allmählich verflachendes, zartes Schrägschraffensystem formt den Übergang zu Hals und Schulter. In derselben Weise sind die Gesichtszüge eingetragen, die – etwa bei den rasch gezeichneten Begleitern Sigismunds (S. 608) – die Grundform des Kopfes zu paraphrasieren scheinen. Dem Bogen der Stirn folgend, bilden die Brauen zusammen mit den schweren Lidern über den riesigen Augen ein Oval, das in die Linien der breiten Nase und dem sanften Rund des Mundes übergeht und der Kopfform eingeschrieben scheint. Im Detail ist somit dieselbe Zeichentechnik angewandt, die wir schon in der Anlage der Gesamtfigur beobachtet haben: Die Verwendung verwandter Formelemente, wobei dem Oval eine besondere Bedeutung zukommt.

Diese Charakteristika verlieren sich allerdings bei manchen Darstellungen in den weiteren Zeichnungsstufen, wie der Konturierung und Nachzeichnung der Binnengliederung. So scheinen zwar Umrisse und Schattierung in den beiden Präsentationsbildern (S. 30, 31) dem üblichen Stil zu entsprechen. Vergleicht man jedoch die Souveränität des Strichs am roten Gewand der Begleiterin Barbaras beispielsweise mit den Gewändern in der Szene auf Seite 87, oder noch deutlicher, im schon mehrfach erwähnten Frauenraub auf Seite 156, so lassen sich Unterschiede feststellen. In den Vergleichsstücken ist der Strich unsicher und hart; das beschränkte Repertoire weist eine Vorliebe für kurze Schrägschraffen und schwere, ungelenke Umrißrahmen auf, die dem übrigen Stil nicht entsprechen. Solche Stildifferenzen lassen die Vermutung aufkommen, es könnten bei der Herstellung der Illustrationen verschiedene Leute beteiligt gewesen sein. Da die hier zunächst erwogene These einer einheitlichen Entstehung alle Arbeitsstufen berücksichtigen muß, sollen im folgenden auch die Kennzeichen der Farbgebung analysiert werden.

3. Die Struktur der Kolorierung

Im Vergleich zur Zeichnung nimmt die Kolorierung eine sekundäre Rolle ein, insofern sie, meist als Lokalfarbe eingesetzt, in ihrer Verteilung sogar noch den zeichnerischen Charakter der Bilder unterstützt. Beherrschend für den Eindruck sind vier Töne, die in auffälliger Kontinuität jeweils über mehrere Lagen unverändert bleiben. Es sind dies die sanften Gelbtöne, zusammen mit dem hellen Grün der Pflanzenfarbe bzw. der Terra Siena, denen der Dreiklang der Deckfarben übergeordnet ist. Dabei handelt es sich um das matte Rosa des Brasilholzes, dem mit einer Eiweißverbindung ein tieferer und glänzender Ton verliehen werden kann, das stumpfe Erdgrün und das selten eingesetzte Azurit. Inhaltlich bedeutungsvollste Farbe, insofern sie der Überhöhung der Persönlichkeit dient, ist das glänzende, satte Rot. In diesen Akkorden kann auch noch ein intensives Gelb mitspielen.

Deckfarben werden meist sparsam, jeweils nur für kleine Flächen verwendet, und Bilder mit kräftigen Tönen, wie die Frauenraubszene auf Seite 156, sind in der Minderzahl. Üblich sind die Darstellungen in der Art von Seite 317, in denen die Deckfarben die Zeichnung strukturieren. Hier dienen die Farben mit ihrem punktuellen Einsatz einer leichteren Lesbarkeit der außerordentlich schwierigen Zeichnung. So leiten das Rot und Grün des Saumzeugs und der Sättel im Vordergrund den Blick des Betrachters über zum Trompeter, von dort führt das Rot des von hinten gesehenen Angreifers zu der freistehenden Gestalt im Mittelgrund. Diese wiederum ist verklammert mit der weiter oben plazierten Gruppe. Die Wiederaufnahme von Grün, Blau und Rot in der Architektur bzw. Landschaft des Hintergrundbezirks schafft eine Vernetzung des gesamten Bildes.

Trotz des unfertigen Eindrucks, den manche der Szenen hinterlassen, darf diese Art der Farbgebung nicht als unvollendet verstanden werden. Es handelt sich hier nicht, wie etwa beim Tschachtlan¹⁹ oder gar der von Diebold Schilling geschriebenen Großen Burgunderchronik²⁰, um eine Deckfarbenausstattung, sondern hier liegt das Hauptgewicht auf der Zeichnung, in deren Dienst die Farbe steht. Damit unterscheidet sich die Chronik grundsätzlich von den sonst üblichen Typen der Federzeichnungshandschriften. Diese, seit dem frühen 15. Jahrhundert zunehmend für profane Texte verwendet, versucht, wie beispielsweise die Berliner Trojankriegshandschrift (Abb. 22, 23), mit lasierendem Farbauftrag den Eindruck eines gemalten Bildes zu erwecken²¹. Eine der Chronik verwandte Funktion des Kolorits, das ebenfalls der leichten Lesbarkeit der Zeichnung und Verklammerung des Bildes dient, kennt vor allem das Hausbuch²², also eine ungefähr gleichzeitige Arbeit, deren Zeichnungen das neue Selbstverständnis einer autonom gewordenen Graphik prägen.

Für einen solchen Primat der Zeichnung spricht auch die nur selten modellierende Funktion der Farbe. Das lavierende Aussparen von blankem Grund zur Differenzierung von Licht und Schatten, etwa am Gewand der Barbara von Erlach auf Seite 31, ist außerordentlich selten. Wie wir eben gesehen haben, ist aber sogar in dieser Darstellung das entscheidende Mittel zur Modellierung die Zeichnung. Dies gilt noch stärker für die Landschaftsgestaltung, bei der zum Beispiel die abgründigen Schluchten mit dunklen Kreuzschraffenetzen charakterisiert werden (S. 319).

4. Maler und Schreiber

Die Differenzen zwischen den Illustrationen, manchmal sogar innerhalb eines Bildes, dürften zu einem großen Teil bereits im etappenweisen Herstellungsprozeß eine Erklärung finden. Es scheint nun, daß die Arbeit – was auch die über mehrere Lagen unveränderten Farben nahelegen – seriell verlaufen ist, und jeweils

¹⁹ Zürich, Zentralbibliothek: Ms. A 120, S. 9; Abb. Tschachtlan 1987.

²⁰ Zürich, Zentralbibliothek: Ms. A 5, S. 19; Abb. Schilling, Burgunderchronik, 1985. Hier stellen die Bilder einen geschlossenen Farbbezirk dar, sind doch auch die Gestalten ganz gefärbt und tragen nicht, wie in der Spiezer Chronik, lediglich einzelne Farbtupfer, etwa für Federn, Hüte etc.

²¹ Berlin, Kupferstichkabinett: 78 A 13; dazu: STAMM-SAURMA, Lieselotte E.: Zuht und Wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1987, S. 42–70, be-

sonders S. 66, Anm. 75; Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ausstellung Berlin 1976, Nr. 98, S. 144 f.; SCHNEIDER, Karin: Der «Trojanische Krieg» im späten Mittelalter (= Philologische Studien und Quellen, hrsg. von Wolfgang Binder u. a., Heft 40), Berlin 1968, S. 12, dort ältere Literatur.

²² Abb. siehe Katalog: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Ausstellung, Amsterdam und Frankfurt 1985, Taf. II–V.

mehrere Bilder hintereinander mit einer bestimmten Farbschicht versehen wurden. Wäre nämlich jede Illustration einzeln zuende gemalt worden, so müßten größere Farbveränderungen auftreten, da gerade komplizierte Mischöne, wie die sanften Gelb- und Grünklänge der Terrainbemalung, unmöglich in der jeweils gleichen Mischung angemacht werden können²³. Das Arbeiten mit technischen Hilfsmitteln, einer Abdeckung oder sogar einer Schablone sowie der offenbar stufenweise erfolgende, über mehrere Lagen sich erstreckende, Auftrag unterschiedlicher Deckfarbschichten verlangt überdies eine gute Organisation. Einige Fehlstellen, in denen entweder die Bemalung vergessen oder falsch aufgetragen wurde, lassen außerdem annehmen, für die Bemalung sei eine spezielle Kraft zur Verfügung gestanden²⁴. Dieser Befund in Kombination mit dem Unterschied in der Zeichentechnik zwischen Hauptzeichnung und ausführender Kontur sowie Nachzeichnung, spricht dafür, daß an den Illustrationen mindestens zwei Leute eng miteinander zusammengearbeitet haben. Der Stil der Bilder allerdings, ist, wie noch zu zeigen sein wird, trotz eines Konzeptionswechsels ungefähr ab der Mitte des Bandes so einheitlich, daß es sich dabei lediglich um eng vertraute Kräfte handeln kann. Es wäre am ehesten ein Verhältnis Meister zu Gehilfe denkbar.

Der variierende Eindruck dürfte denn, wie schon erwähnt, weniger mit einem Handwechsel zu tun haben als mit den Ausführungsunterschieden. Offensichtlich sind die Darstellungen der ersten 8 Lagen mit einer besonderen Präzision ausgestaltet und weitgehend vom Meister selber hergestellt worden. Ab der 9. Lage nehmen jene Blätter zu, in denen Hinter- und Mittelgrund als Vorzeichnung belassen und einzig über die Kolorierung mit dem übrigen Bild verklammert werden. Eine Verminderung des Arbeitsaufwands bedeuten diese Neukonzeptionen allemal, erlaubt doch die Konzentration auf die Landschaft, gerade im Sinn der Fernsicht, einen künstlerisch bedingten Verzicht auf weitere Ausarbeitung. Ab der 26. Lage (S. 377) wird diese verknappte und raschere Herstellungsweise immer üblicher, so daß gegen Ende der Handschrift der Figurenteil mehr und mehr zurückgeht, wogegen die seriell bearbeitbaren Landschaften und Architekturen wichtiger werden. Dieser Konzeptionswandel deutet wiederum auf eine straff durchorganisierte Arbeitsweise hin, ermöglicht er doch ein rascheres Fort-

schreiten der Arbeit, ohne daß eine unmittelbar sichtbare Veränderung der Darstellungen in Kauf genommen werden müßte. Daß in diesem Teil der Handschrift offenbar eine besondere Eile geboten war, läßt sich auch an den flüchtiger werdenden Zeichnungen ablesen.

Vom Technischen her also tragen diese Illustrationen den Charakter eines durchorganisierten Herstellungsprozesses. Sowohl die Arbeit mit der Schablone für die Farbgebung als auch die klare Trennung der einzelnen Arbeitsschritte sprechen dafür, daß hier die Möglichkeiten effizienten Arbeitens ausgeschöpft worden sind. Die offenbar über mehrere Lagen seriell aufgetragenen Farben erlauben gar eine Auslagerung der Arbeit an einen speziellen Koloristen. Die Beobachtungen an den mit Konturen und einzelnen Binnenverstärkungen ausgezeichneten Blättern, wie etwa dem Frauenraub (S. 156), die mit ihrem so andersartigen Strichrepertoire herausfallen, legen überdies ein arbeitsteiliges Vorgehen auch in der Zeichnung nahe.

Nun ist allerdings eine solche Organisation in jener Zeit keineswegs eine Ausnahme, gehört doch das getrennte Arbeiten verschiedener, spezialisierter Kräfte gerade zu den Kennzeichen rasch produzierender, meist mit größeren Aufgaben betrauter Ateliers. So arbeitet etwa in der Jahrhundertmitte das Bourdichon-Atelier in dieser Weise, insofern auch hier von den Gehilfen die Malgrundlage und die Rahmenbereiche gefertigt worden sind²⁵. Eine verbreitete Gepflogenheit ist ebenfalls die Konzentration des Meisters auf die Eingangsbilder. Neuerdings wurde dies von König für die Jouvanel-Werkstatt belegt, wobei sich, in Parallele zur Chronik, auch hier die Problematik der Händescheidung am Beispiel so umfangreicher und rasch gearbeiteter Produktionen zeigte²⁶. Üblich für solche Ateliers des 15. Jahrhunderts scheint die Zusammenarbeit des Meisters sowohl mit einem Gesellen als auch Lehrlingen zu sein²⁷. Als Methode der Arbeitsteilung scheint die Trennung der Zeichnungsarbeit von der Kolorierung die vertrauteste zu sein, was etwa bei den späten Werken der Lauber-Werkstatt zu einer Trennung der Figuren- von der Landschaftsmalerei führen kann²⁸. In diesem Atelier wird auch wie in der Chronik seriell koloriert, so vor allem in den Arbeiten, welche mit dem Namen Hans Schilling, dem älteren Bruder des Schreibers unserer Handschrift, verbunden werden²⁹. Bekannt ist auch die Anwendung von

²³ Tatsächlich sind größere Schwankungen nur bei Papierwechseln zu beobachten. So sind etwa in den Darstellungen der Lage 20, die nach den Untersuchungen von DARBRE/OBERHOLZER (wie Anm. 14), S. 7, 9 das porösere Papier aus der Basler Mühle enthalten, die sanften Grüntöne der zweiten Terrainbemalung völlig verschwunden und haben sich mit der Untermalung zu einem stumpfen Oliv verbunden.

²⁴ S. 280 bei den Kämpfern im Mittelgrund am linken Rand sind die Beine nur summarisch gefärbt, ohne daß die Anordnung berücksichtigt wäre; S. 289 am rechten, oberen Bildrand ist ein grünes Dach ohne Vorzeichnung hingesezt; S. 387 vergessener Schuh am linken Bein der ersten Figur von links.

²⁵ MAËLE, Emile: *Art et Artistes du Moyen Âge*, Paris 1968, S. 218. – Ähnliche Fälle sind auch in früheren Zeiten bekannt, so etwa in einer verwandten Arbeitsteilung im Willehalm der Wenzelswerkstatt; dazu KRASA, Josef: *Die Handschriften König Wenzels IV.*, Wien 1971, S. 139f. Der Hauptmeister bestimmt hier die Gesamtkonzeption und überläßt unter Zeitdruck zunehmend die Ausführung weiteren Mitarbeitern. – Vor allem in den großen französischen Produktionszentren ist ein solches Vorgehen üblich; dazu GREENHILL, Eleanor S.: *A Fourteenth-Century Workshop of Manuscript Illuminators and its Localization*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, S. 1–25.

²⁶ KÖNIG, Eberhard, *Französische Buchmalerei um 1450*, Berlin 1982, S. 40ff.:

KÖNIG, S. 35 weist vor allem auf das Problem der schwankenden Qualität bei solch rasch hergestellten Produkten hin, das eine Händescheidung fast verunmöglicht.

²⁷ HUTH, Hans: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 2. veränd. Aufl., Darmstadt 1967, S. 18 und Anm. 19; HASSE, Max: *Maler, Bildschnitzer und Vergolter in den Zünften des späten Mittelalters*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 21, 1976, S. 31–39, besonders S. 36f.

²⁸ So in der Historienbibel der Frauenfelder Kantonsbibliothek: Sign. Y 19, wo offensichtlich die Landschaften von einem ganz anderen Meister als der Figurenbereich ausgearbeitet worden sind.

²⁹ Colmar, Bibliothèque de la Ville: Ms. 305, und Hamburg, Universitätsbibliothek: Cod. 7 in scrin.; zu Colmar: Abb. siehe SCHMID, Alfred A.: *Die Illustrationen*, in: Schilling Luzern 1981, Abb. S. 695; zu Hamburg: LANDOLT-WEGENER, Elisabeth: *Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebold Laubers*, in: ZAK, 23, 1963/64, S. 212–225, Taf. 53. In der Colmarer wie in der Hamburger Handschrift sind die Terrainbereiche sehr uniform angelegt und wechseln, ähnlich wie in der Chronik, nur selten die Färbung. Allerdings werden, ganz besonders in der Colmarer Handschrift, unterschiedliche Stufen von Ausarbeitung des Terrains überliefert.

Schablonen oder eines abdeckenden Rahmens zum Farbauftrag, wie wir ihn bei unseren Darstellungen beobachten konnten. Diese Technik gewinnt im Laufe des 15. Jahrhunderts im Zusammenhang des Buchdrucks, etwa für die Herstellung von gemalten Initialen, zunehmend an Bedeutung³⁰, wobei allerdings eine derart konsequente Verwendung für die äußere Bildbegrenzung aus keiner der deutschen Buchmalereiwerkstätten belegt ist. Damit und vor allem mit der ungewöhnlich durchorganisierten Planung gemahnt die Arbeitsweise der Chronikillustrationen weniger an die Gewohnheiten der Buchmaler, die in ihren Arbeitsformen mobil, oft sogar wie Lauber chaotisch bleiben, sondern viel eher an die arbeitsteiligen Prozesse, wie sie etwa Glas- oder auch Tafelmaler kennen³¹. Diese Beziehung soll im Zusammenhang der Stilvergleiche noch genauer erörtert werden.

Die Frage stellt sich nun, ob wir eine solche Herstellung dem Schreiber Diebold Schilling zutrauen dürfen. Bevor wir darauf näher eingehen, soll zunächst erwähnt werden, worauf die Annahme beruht, Schilling sei nicht nur Schreiber, sondern auch Maler. Einen Beleg für eine solche Doppeltätigkeit besitzen wir nicht. Diese These gründet weitgehend in einer angenommenen Parallelisierung Diebolds mit seinem Bruder Hans Schilling³². Von jenem wissen wir, daß er in der Werkstatt des erwähnten Diebold Lauber in Hagenau gearbeitet hat. Es ist vor allem der Eintrag in der Colmarer Weltchronik³³, der uns darüber informiert. Hier steht: «Dis buch hat hans schilling geschriben und uszgemolt In dem Jor do man zalte von der gebürt Cristi viertzeihen hundert fünfßzig und nun Jore bittent got vúr in/ Hans schilling von hagenowé»³⁴. Allerdings ist nun die Interpretation dieses Textes keineswegs so eindeutig, wie man meinen möchte, worauf schon Adolph Goldschmidt und neuerdings Alfred A. Schmid aufmerksam gemacht haben³⁵. Es kann sich bei dieser Angabe nicht darum handeln, daß Hans Schilling sowohl die ganze Handschrift geschrieben als auch die über 600 Bilder eigenhändig gezeichnet und gemalt habe. Hierfür liefern schon die stilistischen Unterschiede innerhalb der Illustrationen³⁶ genügend Beweise. Vielmehr dürfte damit gemeint sein,

daß Hans Schilling sozusagen als Unternehmer sowohl für Abschrift als auch Ausstattung mit den «gemolten» Bildern verantwortlich zeichnet; ein Vorgehen, das aus den Ateliers der zeitgenössischen Tafelmaler ebenfalls bekannt ist³⁷. Diese Erfahrung mit dem Eintrag der Colmarer Weltchronik legt nahe, auch die strukturell so ähnlich lautende Einleitungsformel Diebolds zur Spiezer Chronik: «nach lut der statt Bernn alten cronicken in geschrift zú stellen und mit figuren uß zúbereiten»³⁸ nicht wörtlich, im Sinne eigenhändiger Arbeit, zu interpretieren.

Im Abschnitt über das stilistische Umfeld der Illustrationen kann erst auf das wichtigere Argument der These eingegangen werden, das unterstellt, Diebold Schilling sei auch Maler. Hierfür wird meist eine Verwandtschaft der Chronikillustration mit Arbeiten der Lauber-Werkstatt postuliert, welche belegen soll, daß Diebold wie schon Hans in Hagenau die Buchmalerei erlernt habe. Gerade diese Behauptung eines stilistischen Bezugs zu den elsässischen Arbeiten wird es zu überprüfen gelten.

Zur Stützung der Annahme, Diebold sei Schreiber und Buchmaler gewesen, hat Urs Martin Zahnd im vorliegenden Kommentarband³⁹ erstmals ein aus der Chronik selbst ableitbares Argument angeführt. Er weist auf den Drachen hin, welcher auf Seite 77 die verschriebene Stelle kaschiert. Diese Grotteske ist zweifellos über die Schrift aufgetragen. Da nun Zahnd davon ausgeht, die Bilder seien vor der Schrift entstanden, würde das bedeuten, daß – sofern die Darstellung nicht vom Schreiber selber stammt – die Maler nach Fertigstellung ihrer Arbeit noch zur Verfügung gestanden haben müssen. Der Autor sieht überdies eine stilistische Übereinstimmung mit dem übrigen Zeichenstil und kommt zum Schluß, Schilling selber könnte doch für die gesamte Arbeit verantwortlich gewesen sein.

Hierzu wäre die eben geschilderte Problematik unserer fehlenden Kenntnisse über Diebold Schillings Malerausbildung zu erwähnen. Darüber hinaus ist aber zu erwägen, daß der vorgeschlagene Ablauf – Bilder vor der Schrift – meines Wissens eine ausgesprochene Rarität und einzig für reine Bilderhandschriften überliefert

³⁰ Zur Bedeutung der Schablone: STRAUB (wie Anm. 3), S. 228. – Schablonenverwendung beschreibt auch HÖHLE, Gisela, Zur ober- und mittelherrheinischen Buchmalerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts – ausgehend von 2 Maltraktaten, phil. Diss., Berlin 1984, S. 40 für das Eberhard-Gebetbuch. – Zur arbeitsteiligen Herstellung in der Buchmalerei: STAMM, Lieselotte E.: Buchmalerei in Serie: Zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst, in: ZAK, 40, 1983, S. 128–135, besonders S. 132–34; OTT, Norbert H.: Deutschsprachige Bilderhandschriften des Spätmittelalters und ihr Publikum. Zu den illustrierten Handschriften der «Vierundzwanzig Alten» Ottos von Passau, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 38, 1987, S. 107–148, besonders S. 115.

³¹ SUCKALE, Robert: Hans Pleydenwurff in Bamberg, in: 120. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 1984, S. 423–38, besonders S. 437 f.

³² Diesen Schluß zieht auch Hans BLOESCH in: Schilling Spiez 1939, S. 9, wenn er die Ausbildung von Hans Schilling in Hagenau erwähnt und dann zwar darauf hinweist, daß von Diebold eine solche Ausbildung nicht bekannt sei, «doch legt seine spätere Tätigkeit als Chronist und zugleich Illustrator seiner Chronikwerke die Vermutung außerordentlich nahe, daß auch er in der gleichen Schreibstube des Diebold Lauber die Beherrschung der Schrift und des Zeichenstiftes erworben habe».

³³ Colmar, Bibliothèque Municipale: Ms. 305.

³⁴ Colmar, Bibliothèque Municipale: Ms. 305, fol. 456 verso; dazu auch S. 46 und Anm. 87 und 88.

³⁵ GOLDSCHMIDT, Adolph: Die Luzerner illustrierten Handschriften des Schachzabelbuchs des Schweizer Dichters Konrad von Ammenhausen, in: Inner-

schweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde, 8/10, 1944/46, S. 9–33, besonders S. 30; SCHMID, Schilling Luzern 1981, S. 696. – Goldschmidt hat auf den Begriff «uszgemolt» hingewiesen im Gegensatz zum sonst gebräuchlichen «molen». Goldschmidts Vorschlag, darunter nur das Kolorieren zu verstehen, dürfte aber den Sachverhalt immer noch nicht vollständig treffen, wie auch die Differenzen in der Kolorierung zeigen.

³⁶ Dazu Seite 46.

³⁷ Erste Betriebe, in denen ein Organisator als verantwortlich für die gesamte Arbeit zeichnet, ohne daß er selber manuell daran beteiligt gewesen sein muß, sind in den Teppichmanufakturen zu beobachten; vergleiche JOUBERT, Fabienne: L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée, in: Bulletin Monumental, 139, 1981, S. 125–140. – Für das 15. Jahrhundert ist dieser Vorgang auch am Beispiel Hans Multscher belegt; dazu siehe: TRIPPS, Manfred: Hans Multscher, Weissenhorn 1969, besonders S. 33 und 242; so wird etwa Multscher 1457 als Hersteller eines Altarwerks genannt, was aber lediglich bedeutet, daß er für den Auftrag besorgt war. – Noch etwas präziser übermittelt HUTH (wie Anm. 27), S. 86 den Fall eines Meister-Unternehmers jener Zeit. Dieser bezeichnet seine Tätigkeit folgendermaßen: Er wolle die Arbeit der verschiedenen Kräfte, «ausz- und abfertigen», was hier bedeutet, daß die Anteile der unterschiedlichen Hände in einem letzten Arbeitsgang verschliffen werden sollen.

³⁸ Vergleiche auch ZAHND, Beschreibung, S. 4.

³⁹ ZAHND, Beschreibung, S. 4.

ist⁴⁰. Gehen wir vom üblichen Hertstellungsprozeß aus, so hat auch das von Urs Martin Zahnd beobachtete Eintragen der Überschriften in die beendeten Illustrationen vor der Rahmung durchaus seinen Platz⁴¹. Dies würde bedeuten, daß zwischen Schreiber und Maler auf jeden Fall ein Kontakt bestanden hat. Es wäre somit nicht auszuschließen, daß der Maler den Drachen über die Schrift gemalt hat. Einen Beleg für einen solchen Ablauf gibt unzweifelhaft das Blütentier auf der schon besprochenen Seite 239, das sogar vom Maler über die ja sicher nach der Schrift erfolgende Rubrizierung gezeichnet worden ist. Dadurch entfällt jedenfalls die Zwangsläufigkeit, im Drachenermaler nun Schilling und *pari passu* auch den Illustrationsmaler sehen zu wollen⁴².

Vorläufig kann lediglich festgehalten werden, daß Technik und Entstehungsprozeß eher für eine separate Herstellung der Illustrationen sprechen. Bedacht werden muß überdies, daß die Anfertigung von 344 Bildern in der wahrscheinlich kurzen Entstehungszeit für einen Einzelnen nahezu nicht zu bewältigen gewesen wäre. Diese Problematik ist besonders augenfällig, wenn die Arbeitsabläufe bewußt bleiben, die jeweils für eine einzelne Hand einen zeitlichen Mehraufwand, für eine koordinierte Zusammenarbeit hingegen eine Rationalisierung bedeuten. Insbesondere die formalen Differenzen innerhalb der Illustrationen haben überdies die Beteiligung zumindest zweier Kräfte bestätigt. Dem Zeichner, dem wahrscheinlich ein Gehilfe beigegeben war, müssen die zeitgenössischen Organisationsmuster effizient arbeitender Malerateliers vertraut gewesen sein, was ebenfalls dafür spräche, daß er nicht mit dem Schreiber identisch war und wohl einer etwas jüngeren Generation angehört haben dürfte. Gerade diese neue Orientierung wird erst im Zusammenhang seines stilistischen Umfelds genauer darzustellen sein.

II. Stil der Illustrationen

1. Die Figur

Eines der tragenden Elemente dieses Stils sind die Figuren, deren Aufbau wir im Stifterdiptychon auf Seite 30 und 31 kurz analysieren wollen. Hier präsentieren sich Gewandfiguren, die über einen massiven Kern verfügen. Dieser verleiht ihnen eine fast stereometrische, wenn auch schlanke Bodenständigkeit: Barbara etwa steht als massive Frau hinter dem Schild, und das fest dem Körper

verbundene Gewand umrundet sie mit knappen Röhrenfalten. Diese entwickeln sich an ihrer Rückseite von den Hüften an zu breiten Quetschfalten und laufen, erst gegen den Boden zu sich von der massiven Gestalt lösend, in eine üppige, mit relativ wenigen Knitter- und Ösenfalten bewegte Stoffschleppe aus. Den kräftigen Oberkörper umspielend zeichnet das Gewand mächtige Schultern und Arme aus und läßt einen säulenhaft aufragenden Hals frei. Die breite und eher flache Kopfbedeckung, die alle drei Frauen tragen, verleiht den ohnehin schon rundlichen Gesichtern eine gewisse Schwere. Dennoch wirken die Gestalten weder plump noch steif, ist doch ihre den ganzen Körper einbeziehende Beweglichkeit grazil. Die sanfte Rück- und Seitwärtsdrehung, mit der Barbara im Raum agiert, das leichte Vorschieben des Kopfes und die trotz des etwas verzeichneten Oberarms auffordernd in den Raum greifende Geste ihrer Rechten verschaffen dieser Frau eine natürliche Anmut. Die Gewandführung unterscheidet sich auch bei den schweren Tuchqualitäten, etwa am Kleid der zweiten Tochter, nicht wesentlich von derjenigen der Barbara. Wilde Draperien oder gar sich in manierierter Brechung verselbständigende Stoffe, wie dies in den zeitgenössischen Werken durchaus schon üblich ist, werden hier nicht gesucht. Der feste figürliche Kern bleibt – besonders deutlich beim Ritter von Erlach – bewußt: Hier umfängt das Gewand das Spielbein als scharf herausgearbeitete, plastische Partie, der gegenüber der Rest des Stoffes in breiten und in ihrer Tiefe deutlich auslotbaren Röhrenfalten zu Boden fällt. Allen Figuren gemeinsam ist das leicht Wippende ihres Stehens, das sich nicht selten, beispielsweise bei Rudolf, in einem sanften Vorschwingen des Gewandes ausdrückt.

Vielleicht am einprägsamsten für den Stil der Illustrationen sind die Gesichter, deren Typen ein wichtiges Medium der Erzählung sind. Bevor wir uns diesen im Detail zuwenden, wollen wir uns doch nochmals kurz bewußt machen, mit welchen Mitteln der Zeichner die Köpfe gestaltet. Gerade in ihnen kommt die oben beschriebene Gewohnheit, Formen in aneinandergefügte Ovale zu zerlegen, besonders auffällig zum Ausdruck. Nehmen wir etwa die Ankunft der Schwarzen vor Bern als Beispiel (S. 749), so scheinen hier vor allem die Frauen mit ihrem eiförmigen Kopf und dem diesen umschließenden Halboval des Turbans geradezu in ihrer Fremdartigkeit spezifiziert zu werden. Die darin eingeschriebenen Gesichtszüge greifen den Rhythmus der Formen auf, so daß der Eindruck schwerer, langgezogener Köpfe entsteht, die über breite Backenknochen, lange Nasen mit fleischigen Flügeln, leicht wulstige Lippen und ungewöhnlich große, von breiten Lidern um-

⁴⁰ Der Vorgang ist für reine Bilderhandschriften belegt, etwa in der schwäbischen Weltchronik des späten 14. Jahrhunderts, New York, Pierpont Morgan Library: M. 268; dazu: HARRSEN, Meta: *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York 1958, Nr. 40, S. 55, Taf. 59; hier wurde die Beschriftung etwas später vorgenommen; bzw. in der sogenannten Freiburger Bilderbibel, dazu: STAMM, Lieselotte E.: *Die Freiburger Bilderbibel in neuer ikonographischer Sicht. Die Entdeckung eines weiteren Fragments in London*, in: *Nobile claret opus. Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag* (= ZAK, 43,1) 1986, S. 113–123. – Für bebilderte Texthandschriften ist ein solches Vorgehen nur möglich, wenn eine voll ausgeführte Vorlage benützt wird, was in besonderem Maß bei einer so großen Bilderzahl gilt.

⁴¹ In der späten Lauberwerkstatt ist dieser Ablauf mehrfach zu beobachten: So in den Historienbibeln in Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek: Cod. Guelf. Aug. fol., einer Handschrift von 1460, und in der sogenannten von Staal-Bibel in Solothurn, Zentralbibliothek: S II 43.

⁴² Der stilistische Vergleich allerdings erweckt einige Zweifel an einer solchen Händeidentität: Gerade im Vergleich zu den anderen Grotesken, etwa dem Blütentier von S. 220, erweist sich die Art der Zeichnung als sehr unterschiedlich. Während den Drachen eine Vorliebe für eine kurzschraffierte, außerordentlich harte, zugleich aber auch unsichere Zeichenweise charakterisiert, gehören die Grotesken in den anderen Beispielen zu den wohl versiertesten Zeichnungen des ganzen Bandes. Mit einem hoch empfindlichen, skizzenhaft raschen Strich wird dabei mit einer Sicherheit, die wir vor allem im Bereich der Vor- und Hauptzeichnungen in gleicher Weise wiedertreffen, ganz unterschiedliche Stofflichkeit eines Blütenblattes gegenüber einem Kelch konkretisiert. Der Drachenermaler dürfte infolgedessen nicht mit dem Hauptmeister, sondern viel eher mit dem Konturier identisch sein.

rahmte Augen verfügen. Dabei handelt es sich um den Grundtypus eines Kopfes der, für die weiblichen Figuren jedenfalls, nur minimal verändert wird. Altersunterschiede sind allenfalls, wie zum Beispiel bei den Stifterinnen (S. 31), durch eine kantige Kinnpartie oder eine ausgeprägte Oberkiefermuskulatur konkretisiert. Die Typenvielfalt bei den Frauengesichtern ist gering und beim Durchblättern des Bandes fühlt man sich immer wieder von einem nur wenig veränderten Gesicht angestarrt, dessen weit aufgerissene Augen mit ihren schweren Tränensäcken beinahe etwas Anklagendes erhalten.

Dieselbe Konzeption gilt auch für die Männerköpfe. Wie der Zeichner diesen Typus variiert, läßt sich wiederum im Stifterbild, nun an den Söhnen Rudolfs von Erlach im Vergleich zum Vater (S. 30), besonders gut nachvollziehen. Die kantigen Züge des Alters werden beim mittleren Sohn durch eine stärkere Drehung in die Frontalansicht und einen minimal rundlicheren Konturenverlauf verjüngt. Sogar der kleine Knabe ist mit der gleichen, nur wenig breiteren und höheren Formel in seinem kindlich-naiven Aussehen beschrieben. Die Variationsbreite liegt somit, worauf gleich noch genauer einzugehen sein wird, in der extrem großen Vielfalt der Ansichten, in denen die Stereotypen präsentiert werden.

Die Palette an Charakterköpfen ist nun allerdings bei den Männern reicher als bei den Frauen. Am eindrucksvollsten ist das Gesicht des bärtigen Weisen; als Beispiel sei Berchtold von Zähringen erwähnt (S. 67), dessen gelocktes, langes Haar, eckige Konturen, knorpelige Nase und besonders dessen tiefliegende, umflorte Augen wir auch beim Grafen von Savoyen (S. 193) beobachten können. Meist vertritt dieser Weise in reiche Gewänder gehüllt und einen auffälligen, breitkrempigen Spitzhut tragend, auf dem als Zeichen besonderer Wohlhabenheit eine Brosche⁴³ sitzt, den betagten Würdenträger. Außer dem ehrwürdigen Greis kommen etwa in der Schwurdarstellung auf Seite 193 mehrere weitere, immer wieder auftretende Formen vor, von denen wir nur die wichtigsten nennen wollen. Der Kopf des im Profil gesehenen, kühnen Gesandten mit dem verwegenen Hut wird in der schwörenden Schar mit nur geringen Veränderungen mehrfach zitiert. Mit der gleichen Ausstattung tritt ein Bittsteller vor Berchtold von Zähringen (S. 67) auf, und sogar in der Beratschlagung der Ratsherren vor Johann von Bubenberg (S. 257) präsentiert ein Ritter den Wappenschild in

identischer Haltung. Der kahlköpfige Greis mit den bekümmerten Falten um den Mund und der vom Alter eingeknickten Nase in der Gefolgschaft des Grafen von Savoyen (S. 193) gehört genauso zum gängigen Repertoire, wie der den Betrachter frontal anstarrende Teilnehmer im Hintergrund. Schließlich wäre noch der jugendliche Träger eines Straußenfedernhutes⁴⁴ zu nennen, der oft in der vordersten Front der Heerscharen sich aufhält (S. 352) und mitten aus der Menge herausschauend den Betrachter direkt anspricht (S. 249).

2. Die Bewegung

Trotz solcher Stereotypen wirken die Bilder keineswegs langweilig, sondern erhalten im Gegenteil im Sinne der erzählerischen Kontinuität eine gewisse Eindringlichkeit, scheint man doch denselben Akteuren in ganz unterschiedlichen Situationen zu begegnen. Diese treten nun oft mit nahezu theatralisch anmutender Vehemenz auf. Wiederum eignet sich das Stifterdiptychon zur Analyse besonders gut. Wäre nämlich hier vom Inhaltlichen her ein ruhiges Nebeneinander von Figuren zu erwarten, so schafft der Illustrator einen bewegten Zug von Personen, die er in Haltung, Gestik und Ausdruck voneinander unterscheidet und zugleich die ganze Gruppe einem übergeordneten Duktus unterwirft. Die Gestalten treten nicht in einer uniformen Reihe auf, sondern werden zu Akteuren, die in einer Art Prozessionszug auf eine virtuelle Mitte bzw. aufeinander zu zu schreiten scheinen. Interessanterweise ist denn auch nicht der Typ des in der Buchmalerei üblichen Stifterbildnisses⁴⁵ gewählt worden, in dem entweder in einer Devotionszene das Buch einer verehrten Person übermittelt oder der betreffende Codex als Dedikation einer höher gestellten Persönlichkeit überreicht wird. Weder präsentieren die von Erlachs den Codex, noch orientieren sie sich an einer verehrten Person, sondern sie halten, in der Art der eben in dieser Zeit aufkommenden Standesscheiben, in eigener Person dem Betrachter ihre Wappen entgegen⁴⁶. Die sprechende Gestik des Ehepaars, mit der Frau Barbara, sowohl den Schild vorzeigend als auch zu ihrem Mann hinweisend, Bezug zur gegenüberliegenden Seite nimmt, von der aus ihr Ehemann eine Antwort zu geben scheint, schafft über die Seitenmitte hinweg ein geschlossenes Ganzes. Unterschiedliche Haltungen der

⁴³ Zu der Bedeutung der Broschen in den Erbschaften wohlhabender Leute, siehe SCHULTZ, Alwin: Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Prag/Wien/Leipzig 1892, S. 391. – Die Form des Hutes mit der besonders ausgeprägten Spitze in Kombination mit der breiten Krempe bzw. manchmal auch mit einer Art Turban, aus welchem heraus die Spitze aufwächst, scheint eine Verdeutlichung von Huttypen zu sein, wie sie etwa in den Teppichen der Burgunderbeute vorkommen. Z. B. Caesar in der Überschreitung des Rubikon im Caesarentepich, Bern, Historisches Museum; Abb. siehe Katalog: Bernisches Historisches Museum. Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. Ausstellung: 18. Mai bis 20. September 1969, Bern 1969, Abb. 341.

⁴⁴ Die Auszeichnung des jugendlichen Helden durch ein mit Federn verziertes Barret oder einen bloßen Federbusch wird in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts üblich, so etwa für Wilhelm von Orlens in einer elsässischen Handschrift von 1419 in Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek: H B XIII 2); Abb. SAURMA-JELTSCH, Lieselotte E.: Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 41, 1988, S. 41–59, besonders Abb. 22f.; weitere Belege siehe SCHULTZ (wie Anm. 43), S. 388f.

⁴⁵ Auf die umfangreiche Literatur zu den Stifterbildnissen kann hier nicht eingegangen werden. Allgemein siehe REINLE, Adolf: Devotions-, Dedikations- und Stifterbild, Zürich 1984, dort ältere Literatur; zum Devotionsbild siehe Real-

lexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt u. a., Bd. III; Sp. 1367–1373. – Zum Dedikationsbild ebenda, Sp. 1189–1197, dort weitere Literatur. – Zum von Erlachschen Stifterbild siehe HESSE, Jochen: Auftrag und Widmung der Schweizer Bilderchroniken. Ihre Entstehung im Zeitbewußtsein, in: Unsere Kunstdenkmäler, 39, 1988, 3, S. 274–286, besonders S. 280. Der Autor geht allerdings nicht darauf ein, daß hier nicht von einem Stifterbildnis im wahren Sinne gesprochen werden kann. Ein eigentliches Devotionsbild kommt nun, worauf mich Herr Peter Kaiser aufmerksam gemacht hat, in ganz anderem Zusammenhang auch in der Spiezer Chronik vor: Das Gebet vor der Schlacht von Laupen (S. 270) nämlich wählt den üblichen Typus des Devotionsbildes, insofern sich dort Rudolf von Erlach durch das Wappen mit dem in der vordersten Front Betenden identifizieren läßt.

⁴⁶ Standesscheiben sind fast ausschließlich erst etwas später erhalten. Die Übereinstimmung mit den gängigen Typen, die übrigens auch in weiten Bereichen im Stilistischen und Motivischen vorhanden ist, worauf weiter unten eingegangen sein soll, ist so direkt, daß man nur von einer Allusion ausgehen kann. Jedenfalls sind die wenigen, vergleichbaren Beispiele von bloßen Wappenbildern in der Buchmalerei davon wesentlich weiter entfernt; vergleiche die Wappenhalterin des Ludwig Odertzhaim in der Basler Universitätsmatrikel, Abb. GANZ, Paul Leonhard: Die Miniaturen der Basler Universitätsmatrikel, Basel/Stuttgart 1960, Taf. I.

Töchter – uninteressiertes Mitlaufen bei der Kleinsten, aufgeregtes Zerknittern des Gewandes, elegantes Raffes des Stoffes und lässige Hinauswendung aus dem Bild bei der Älteren – verstärken den Eindruck eines Ereignisses, zu der diese Stifterpräsentation umgebaut ist, und in der dem direkt angesprochenen Betrachter eine wichtige Rolle zukommt.

Das Panorama des Stils wird, wie wir gerade gesehen haben, von solchen Aktionsfiguren bestimmt, bei denen Bewegung – und zwar raumgreifende im Sinne des Stifterpaars – ein zentrales Thema ist. Auch diese spezifische Art der Figurendynamik ist von der Zeichenweise geprägt, welche die Formen in einzelne Parzellen aufgliedert. Die Gestalten sind nämlich nicht von einem durchgehend einheitlichen Bewegungszug erfaßt, sondern sind wie Gliederpuppen, an Scharnieren in jeweils verschiedene Richtungen biegsam. Während dies bei den Gewandfiguren durch die Stoffe kaschiert wird und bei der Barbara allenfalls in der extremen Torsion der Rechten, dem harten Knick der Hüfte, auf welcher der Oberkörper in einer gegenläufigen Bewegung wie angesetzt scheint, zum Ausdruck kommt, ist diese Drehbarkeit vor allem bei den Trägern von Rüstungen extrem betont. Beim Wappenträger im Gespräch der Berner mit Johann von Bubenberg (S. 257) etwa ist das linke Bein vom Fuß bis zum Knie im Profil gezeigt, wird dort in die Dreiviertelansicht gedreht, die abrupt an der Hüfte in das verlorene Profil so abgelenkt wird, daß der Oberkörper nach hinten in den Raum greift. Der rechte Arm nimmt diesen Bewegungszug auf, obwohl die Hand und der Unterarm dem Betrachter das Wappen entgegengeschoben. Die Geste der Linken wiederum bekräftigt die erneute Zuwendung des Kopfes zur Szene hin. Eine solche Vielzahl von sich sogar widersprechenden Bewegungsabläufen, in welche die Figur eingespannt ist, läßt den Eindruck entstehen, gerade diese spielerischen Variationen seien dem Illustrator das Darstellungsthema gewesen. Er verleiht damit der Einzelfigur eine möglichst umfassende Vielsichtigkeit, was – wie wir noch sehen werden – generell sein zentrales Anliegen ist.

Hat eine solche Torsion des Einzelkörpers wie beim Schildhalter auf Seite 257 vor allem die Funktion, die Raumschichten miteinander zu verschränken und sowohl nach vorne, in die Welt des Betrachters hinauszugreifen, als auch in den Bildraum hineinzuführen, so wird dies in den extremen Bewegungsmotiven, welche der Zeichner vor allem in größeren Gruppenzusammenhängen verwendet, noch deutlicher. Insbesondere in den Schlachtenszenen kommen solche Formulierungen vor. So etwa die aus dem Bild gleichsam herausfallenden Gestalten mit den abgewinkelten Köpfen oder die Reiter, die über den Kopf eines Pferdes herabrutschend, parallel zum Bildrand abgeworfen werden (S. 329). Aber auch Motive wie die Rückenfigur, welche in das Bild hineinreitet (S. 280), Gestalten im verlorenen Profil (S. 260) und sogar die direkt auf den Betrachter zugreifende Frontalansicht (S. 327 oder 567) sind ihm vertraut. Das Spektrum an Bewegungsabläufen und Figurenansichten ist so breit, daß hier zweifellos – im Gegensatz zur Gesichts- und Gewandgestaltung – nicht mehr von einer Normierung gesprochen werden kann. Dem Maler steht hierfür ein Vokabular zur Verfügung, das schier unerschöpflich scheint.

3. Die Gruppenkomposition

Als Meister der Massenszenen könnte man diesen Illustrator bezeichnen, liegt doch gerade in der Gestaltung großer Gruppen seine besondere Fähigkeit, aber wohl auch seine erzählerische Intention. Allerdings – und dies hat sich schon bei der Analyse des Herstellungsvorgangs erwiesen – nimmt das Motiv des dichten Getümmels, wie es besonders repräsentativ in der Schlacht von Laupen vorgeführt wird (S. 262–282), im zweiten Drittel des Bandes zunehmend ab⁴⁷, fehlt aber auch hier nicht ganz (S. 772). Gruppenszenen sind aber keineswegs auf Schlachten konzentriert, sondern fast alle Aktionen sind jeweils mit vielen Teilnehmern dargestellt. Insbesondere die Gefolgsleute scharen sich in großer Zahl um die Herren. Berchtold von Zähringens Machtfülle etwa wird in der Unterredung mit Kuno von Bubenberg (S. 57) gerade durch die raumgreifende Gruppe seiner Gefolgsleute, vor denen er wie vor einer Hintergrundfolie steht, nachhaltig betont. Die Funktion der Gruppe ist hier eine doppelte, dient sie doch innerhalb der Gesamtkomposition gleichsam als räumliches Repoussoir, worauf wir gleich noch genauer eingehen werden, hat aber auch die Bedeutung, rein formal die Vorrangstellung des sich aus der Schar lösenden Hauptakteurs hervorzuheben.

In ihrem Aufbau entsprechen sich die Gruppendarstellungen grundsätzlich, obwohl sie im Detail mit so verschiedenen Variationen vorgetragen werden, daß keine identische im ganzen Band zu finden ist. Das kompakte Ganze ist in kleine Einheiten aufgelöst, die diagonal miteinander verbunden bzw. verschränkt sind. Wiederum im Beispiel auf Seite 57 antwortet der Dreiviertelansicht Berchtolds von Zähringens die stärker ins Profil gedrehte, äußere Gestalt des Wappenträgers. Mit diesem verbunden – allerdings gerade in einer Gegenbewegung – ist der nahezu frontal gesehene, debattierende, junge Ritter, der als eigentliches Zentrum der Gruppe direkt aus dem Bild hinausgreift und zugleich eine hintere Begrenzung liefert. Die Hand des Schildknappen hat bereits Bezug genommen sowohl zur Tiefenentwicklung des Jünglings als auch zur ins Bildzentrum führenden Diagonalen, die in Berchtolds ausgestreckter Rechter einmündet. Die übrigen Gruppenmitglieder variieren nun diese gegensätzlichen Bewegungen, die miteinander eng verschränkt zur Räumlichkeit der Schar beitragen. Dabei fällt erst bei der genauen Analyse auf, daß lediglich zwei Gestalten überhaupt noch erkennbar sind, nämlich der Berchtolds Haltung alliterierende Jüngling mit dem Pfauenfedernbusch und die weiter in die Tiefe führende Profilansicht des älteren Herrn hinter dem Schildhalter.

Der Variationsreichtum an Bewegungsmotiven, welcher dem Künstler zur Verfügung steht, läßt trotz des geschlossenen, raumverdrängenden Eindrucks die Schar der Gefolgsleute keineswegs statisch erscheinen. Sie wirkt sogar als «Gesamtkörper» bewegt, so daß trotz der Fermate des nahezu frontal stehenden Herzogs die Mannen gemeinsam mit Berchtold nach vorne zu drängen scheinen. Die Organisation der Gruppe in der Diagonalen provoziert dieses leichte Rutschen. Viel ausgeprägter aber als die gewisse Instabilität ist der Eindruck einer reich aufgewühlten Masse wegen

⁴⁷ Nicht selten kommen hier Massenszenen vor, die in die Fernsicht projiziert werden, was eine geringere Ausarbeitung verlangt: Z. B. S. 465, 491, 493, 494, 540.

der überchargierten Bewegungsmotive, wie etwa das vehemente, geradezu nachdrückliche Hinzutreten des Wappenträgers oder das Vornüberbeugen des Jünglings. Was wir also an der Einzelfigur schon beobachtet haben, das Innehalten in einer extremen Bewegungslage, gilt auch für die Konzeption der gesamten Gruppe.

Bevor wir uns mit der Konstruktion der Bilder insgesamt beschäftigen, wollen wir versuchen, den Aufbau eines der Schlachtenbilder näher zu analysieren. Das Prinzip läßt sich etwa am Gefecht bei Tätwil (S. 347) darstellen. Das Kampfgetümmel ist in mehrere, jeweils in sich geschlossene Einheiten aufgeteilt, die miteinander verschränkt werden. Eingeführt ist die Szene durch die schräg ins Bild weisenden Toten, die übereinandergestaffelt auf dem Schlachtfeld liegen und unter denen ein einzelner, zum Bild herausschauender Kopf den Übergang schafft zu der etwas zurückversetzten Schar der Kämpfenden. Diese bilden einen massiven Block, aus dessen Vorderseite sich einzelne Gestalten – wie schon bei der Gefolgschaft Berchtolds – als Ganzfiguren herauslösen. Während die Gruppe insgesamt nach oben, zu der zweiten der fliehenden Österreicher hinzielt, führt die Hellebarde des in Dreiviertelansicht gezeigten Zürchers wiederum in den Mittelgrund, nämlich zu der nach vorne und aus dem Bild herausfallenden Gestalt. Auch in den Flüchtenden, die eine anonyme Schar von Helmen zu sein scheint, spezifizieren zwei frontal gesehene Kämpfer die Gruppe, wobei die untere Figur nach außen und vorne sich bückend die Verbindung zum Vordergrund herstellt. Am wichtigsten aber für die Verschränkung der verschiedenen Raumteile ist der Geharnischte, dessen aufbäumender Körper von hinten durch das Schwert des vordersten Kämpfers durchbohrt wird und dessen Kopf gewaltsam nach unten, dem Betrachter entgegen gedreht wird. Die Staffelung in die Diagonale bzw. in einzelne, nach oben geschobene Raumschichten wird durch solche Gestalten durchbrochen; die Ereignisse werden miteinander verbunden und zugleich auch sehr stark auf den Betrachter zu bezogen.

Einzelfiguren bleiben also auch in den Gruppen die entscheidende Aussage. Sie stehen sozusagen *pars pro toto* und definieren die Ereignisse; sie verschränken die verschiedenen kompositionellen Schwerpunkte miteinander und schaffen den Bezug nach außen. Das Repertoire der in der Gruppe bewegten Einzelfigur ist ungewöhnlich breit und weist Extremformen auf, die, wie noch zu zeigen sein wird, Musterbüchern entnommen sind und als formale Variationen vor allem die verschiedenen Raumschichten miteinander verknüpfen. Der wie im Bogen gespannte Körper des vom Schwert Durchbohrten kommt in ähnlicher Form mehrfach vor, so etwa als vom Pferd Herunterfallender in der Schlacht von Laupen (S. 280). Dort zeigt uns auch die Eintrittsgestalt des von hinten gesehenen Reiters, dem einzig der nach vorne und zugleich nach außen reitende Musikant am rechten Bildrand als Gegengewicht dient, wie wichtig so extreme Formulierungen für die Raumgestaltung sind. Darüber hinaus dienen gerade sie der Betrachterführung. Die Rückenfigur leitet nämlich den Blick hinein ins Kampfgetümmel, lenkt ihn auf die ausgearbeiteten, aus dem Bild wieder herausschauenden Köpfe, denen er dann in der Linie der Banner und Hellebarden in aufsteigender Diagonale folgt, um schließlich in gegenläufiger Bewegung wieder über die um den Musikanten am rechten unteren Bildrand arrangierte Gruppe zur Rückenfigur zurück zu gelangen.

4. Die Bildkonstruktion

Gemeinsam ist allen Darstellungen die Konstruktion eines eigenen Bildsockels, der meist durch die hellere Färbung im Vordergrund gekennzeichnet ist. Nicht selten wird aber auch eine Art Podest am Bildrand hineingeschoben (S. 428) und damit dem Betrachter der Blick ins Bild wie auf eine Bühne gewährt. Angeschnittene Rasenflächen und Erdschollen schaffen einen eigenen Terrainbereich, durch den die Szene im Rahmen eingestellt wird, ihn als gleichsam zufällige Begrenzung einer Handlungswelt mit einer eigenen Gesetzmäßigkeit kennzeichnet. Der auf dieser Erhöhung oder auch auf einer Senkung ruhende Vordergrund ist nun der eigentliche Aktionsbereich. In ihm bewegen sich beispielsweise die Tanzenden (S. 339) oder stehen die Kyburger vor Solothurn (S. 428). Dieses Zentrum wird nicht selten durch verschiedene Repoussoires vergrößert wie Architekturteile, Terrainschollen oder einen Zaun (S. 122) und erhält so für die Hauptaktion eine eigene Tiefenerstreckung.

Der Übergang zwischen dem Vorder- und dem Mittelgrund ist gestaltet mit Hilfe eines komplizierten Systems von hintereinandergeschichteten Terrainbereichen, Hügeln, Wasserzonen (S. 472), von durch die Landschaft mäandernden Wegen und Architekturkullissen, die durch schroffe Felsabbrüche und Waldstücke voneinander abgetrennt sind. In den großen Schlachtszenen wird der Aktionsgrund meist in den Mittel- und auch Hintergrund hinaufgezogen, wobei den Gestalten oft eine Bedeutungsgröße gegeben wird und der Eindrücklichkeit zuliebe die Figuren des Hintergrundes nur unwesentlich in ihrer Größe abgestuft sind. Dagegen ist etwa in einer Darstellung wie den nach Freiburg einreitenden Söldnern auf Seite 294 der im Mittelgrund verschwindende Tross durchaus als kleiner und somit ferner, hinter den sich aufstapelnden Hügeln zu sehen.

In diesem Bereich des Vorder- und Mittelgrundes, welcher der Aktion vorbehalten bleibt, ist Detailtreue und Nahsichtigkeit ein großes Anliegen. In den Hintergründen – und dies trifft gerade im zweiten Teil der Handschrift immer mehr auch für die Mittelgründe zu (S. 635, 637) – erhalten die Landschaften eine unrealistische, märchenhafte Zartheit. Blaue Felsgebilde werden in die Ferne geschoben, massive Felskulissen türmen sich aus fjordähnlichen Seelandschaften auf (S. 616), und auf hohen Bogenstellungen aufragende Doppelturmfassaden mit orientalischen Helmen schieben sich als Phantasiestädte an den Horizont (S. 609). Der Unterschied der Gestaltung zwischen der erzählenden «Aktionsschicht» und der idealen Hintergrundlandschaft läßt sich sehr gut im Zeichnerischen erkennen, ist doch etwa das Waldgebiet, um das die Basler nach Säkingen ziehen (S. 649), in akribischer Detailtreue Blatt für Blatt nachgezeichnet, wogegen die Pappeln, dem Hintergrund zugeordnet, nur noch als allgemeine Formen angegeben sind.

In diesen Bildkonstruktionen spielt nun die Farbe eine wichtige Rolle. Der Gesamtcharakter wird, was die Schlachtszenen besonders verdeutlichen, bestimmt durch den blanken Grund, die Zeichnung und die grün-ockrige Umgebung der Landschaften, die gleichsam als Hintergründe wirken, so daß die Darstellungen beinahe an en Camaïeu-Malerei gemahnen. Das Kolorit hat – was etwa im Marsch nach Laupen (S. 272) zu verfolgen ist – eine sowohl erzählerische als auch kompositionelle Funktion. Inhaltlich verdeutlicht es die Beschreibung der Accessoires, hier besonders der farbenprächtigen Straußenfedern, bizarren Hüte, des Saumzeugs, der Musikinstrumente und vor allem der Heraldik. Dieser ikonographische Zweck steht aber keineswegs im Vordergrund,

wie dies die vielen nicht ausgemalten Hüte, Beinkleider, Mäntel oder auch andere Gegenstände belegen. Die Farbe dient vor allem einer Akzentsetzung, welche das Auge beispielsweise durch die unübersichtlichen Haufen der zum Kampf Gerüsteten führt. Ebenso wird die Schar der eidgenössischen Musikanten zentriert durch den kräftigen Grün-Rot Akkord des Trommlers, dem die Rottöne an Hüten und Beinkleidung in der zweiten von Erlachschen Truppe antworten. Verschränkt hierzu sind die Grün- und Blautöne gesetzt, die jeweils ebenfalls zu den pointiert herausgearbeiteten Gestalten weiterleiten. Der Darstellung ist mit diesem Muster von versetzt aufeinander bezogenen Grundtönen der Deckfarbenmalerei zugleich ein flächiger Zusammenhalt gegeben, so daß das in die Höhe aufgestaffelte Bild damit auch als solches betrachtet werden kann, und Vorder- und Hintergrund miteinander in Bezug gebracht sind.

III. Das Verhältnis der Illustrationen der Spiezer Chronik zur Amtlichen Chronik und Großen Burgunder Chronik

Für die Frage, inwiefern Diebold Schilling an der Bebilderung seiner Werke beteiligt war, spielt das Verhältnis der Spiezer Illustrationen zur Ausstattung der anderen, von ihm geschriebenen Chroniken eine wichtige Rolle. Bereits Josef Zemp hat 1897⁴⁸ darauf hingewiesen, daß die Darstellungen im dritten Band der sogenannten Amtlichen Berner Chronik⁴⁹ und diejenigen des Spiezer zusammen zu sehen seien und von der Hand Diebold Schillings stammten. In seiner Faksimile-Edition zur Spiezer Chronik vom Jahre 1939 nimmt Hans Bloesch⁵⁰ nicht allein den Bilderschmuck des dritten Amtlichen Bandes, sondern auch des Tschachtlan⁵¹ für Diebold Schilling in Anspruch⁵², ein Vorschlag, der später nicht mehr aufgegriffen worden ist. Im Gespräch ist außerdem noch die letzte Miniatur der sogenannten Großen Burgunder Chronik⁵³ mit der Darstellung der Verbrennung des Richard von Hohenburg

(S. 994), die ebenfalls schon von Zemp dem Diebold Schilling zugeschrieben worden ist⁵⁴.

Fassen wir zunächst kurz die derzeitige Forschungslage zusammen, so scheint eine Reihe von Fragen offen geblieben zu sein. Die einzige einigermaßen gesicherte Position nimmt die Spiezer Chronik ein, die als letzte der Arbeiten Schillings gilt und kurz vor seinem Tode 1484/85 erst abgeschlossen worden sein kann, eine These, die Urs Martin Zahnd in diesem Kommentarband bekräftigt⁵⁵. Klarheit herrscht auch über den Abschlußtermin der Amtlichen Chronik, die am 26. Dezember 1483, nach der eigenhändigen Nachricht Schillings im 418. Kapitel der Großen Burgunder Chronik, dem Berner Rat und Bürgern geschenkt wurde⁵⁶. Ungewiß bleibt jedoch die Zuordnung des Zürcher Schillings: Galt er auch lange Zeit als Entwurfswerk, das zur Zensurierung dem Rat vorgelegt worden war⁵⁷, und dem dann anschließend der dritte Band der Amtlichen nachfolgte, so haben Ladner und Pfaff doch zu Recht auf den Endgültigkeitscharakter dieser Handschrift hingewiesen. Sie zeige keinerlei Spuren späterer Zensuren und trete, wie die Autoren betonen, als in sich geschlossenes Werk auf⁵⁸. Während allerdings Carl Pfaff⁵⁹ und Robert Wyss⁶⁰ für eine eindeutig spätere Entstehung des Zürcher Schilling, nach der offiziellen Berner Ausgabe, gleichsam als Werk für den Buchhandel plädieren, – die Handschrift wurde nach Schillings Tod 1486 von seiner Witwe nach Zürich verkauft – bleibt Ladner vorsichtig und nimmt ein etappenweises, paralleles Entstehen an⁶¹. Hingegen argumentiert die jüngste Publikation zu diesem Thema von Ernst Walder wiederum eindeutig für eine frühere Entstehung der Zürcher Ausgabe im Sinne einer Vorlage für den dritten Band der Amtlichen Chronik⁶². Komplizierter wird die Problematik noch durch die keineswegs gesicherte Abfolge der drei Bände der Amtlichen Version. Ladner und Pfaff vermerken, daß die Anordnung der Codices keinerlei Aussage über ihre Entstehung macht⁶³, und der dritte Band durchaus vor den anderen beiden geschrieben worden sein könnte.

Was bedeutet nun dieses ungeklärte Verhältnis der drei Versionen für die Stellung der uns hier interessierenden Illustrationen der Spiezer Chronik? Aus paläographischen Gründen ergibt sich für diese Handschrift ein Arbeitsbeginn im Jahre 1484⁶⁴, so daß ihre

⁴⁸ ZEMP, Josef: Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen, Zürich 1897, S. 69f.

⁴⁹ Bern, Burgerbibliothek: Ms. Hist. Helv. I, 1–3, dazu Schilling Bern 1943.

⁵⁰ Schilling Spiez 1939, S. 8.

⁵¹ Zürich, Zentralbibliothek: Ms. A 120, dazu Tschachtlan 1987.

⁵² Schilling Spiez 1939, S. 8: «Wir wären sogar geneigt, ihm den Bilderschmuck (sc. des Tschachtlan) zuzuschreiben . . .» M. W. ist diese Vermutung nie wieder aufgenommen worden. Einzig BAUMANN, Carl Gerhard: Über die Entstehung der ältesten Schweizer Bilder Chroniken (1468–85), phil.-Diss. Zürich, Schriften der Berner Burgerbibliothek, Bern 1971, S. 90ff. nimmt an, die Bilder des Tschachtlan seien von einer ehemaligen Schilling-Handschrift kopiert worden. Denselben Vorschlag machte schon Paul HILBER in Tschachtlan 1933, S. 17, und er argumentiert wie Baumann mit der besonderen Terrainform im Tschachtlan und dem letzten Blatt des Zürcher Schilling; dazu auch PFAFF, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 9f. Anm. 6.

⁵³ Zürich, Zentralbibliothek: Ms. A 5, dazu Schilling, Burgunder Chronik 1985.

⁵⁴ ZEMP (wie Anm. 48), S. 44; BAUMANN (wie Anm. 52), S. 92 stellt die Zuordnung, die vor allem aufgrund der Verwandtschaft zur Verbrennung des Johannes Hus in der Spiezer Chronik angenommen wird (S. 660), in Frage. WYSS, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 26 hingegen sieht den Zusammenhang wiederum als gegeben an. SCHMID, ebenda, S. XI dagegen äußert sich vorsichtiger und meint, es handle sich hier um eine Illustration, «die dem

Illustrator des sogenannten Spiezer Schillings nahesteht und auch den Bildern im dritten Band der sogenannten Amtlichen Chronik verwandt erscheint . . .».

⁵⁵ ZAHND, Beschreibung, S. 1; LADNER, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 7.

⁵⁶ Zuletzt hierzu LADNER in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 5.

⁵⁷ Zusammenfassend siehe LADNER, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 7 Anm. 89.

⁵⁸ LADNER, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 7 Anm. 89.

⁵⁹ PFAFF, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 11 Anm. 11.

⁶⁰ WYSS, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 31.

⁶¹ LADNER, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 93: «Die Frage nach der Priorität von C oder D III möchte ich dabei ausdrücklich offen lassen.»

⁶² WALDER, Ernst: «Von raeten und burgern verhoert und corrigiert». Diebold Schillings drei Redaktionen der Berner Chronik der Burgunderkriege, in: BZGH 48, 1986, S. 87–117, besonders S. 93.

⁶³ PFAFF, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 9, Anm. 5; LADNER, ebenda S. 5 Anm. 69.

⁶⁴ ZAHND, Beschreibung, S. 1; LADNER, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 7, Anm. 93, dort weitere Literatur. Ladner schlägt vor, den Unterbruch im Zürcher Schilling am 22. 11. 1484 könnte mit der Übernahme der Arbeit an dem von Erlachschen Auftrag zusammenhängen, vergleiche ebenda S. 5 Anm. 64.



1 Amtliche Berner Chronik: Bern, Burgerbibliothek: Ms. Hist. Helv. I, Bd. 3, S. 7: Schreiberporträt. Foto Burgerbibliothek Bern

Plazierung als späteste Arbeit somit auch für die Bilder einigermaßen belegbar scheint. Wir müssen infolgedessen, wenn sich die Eigenhändigkeit im dritten Band der Amtlichen sowie für das letzte Blatt des Zürcher bestätigen sollte, mit einer Entwicklung rechnen, die von diesen beiden letzteren zur Spiezer Handschrift führt. Was im einzelnen mit diesem Vorgang in Verbindung zu bringen ist, hängt nun zweifellos ganz entscheidend davon ab, ob wir den Weg von der Zürcher Version zur Amtlichen annehmen, oder ob wir sogar eine parallele Herstellung in Erwägung ziehen. Eine besondere Zuspitzung erhält die Problematik dann, wenn wir mit Robert Wyss das Argument eines Qualitätsgefälles einbeziehen, bei dem das «schlechtere» Werk, also die Zürcher Handschrift, dem besseren (dem Amtlichen) nicht Vorlage gewesen sein kann, da – so Wyss⁶⁵ – man sich nicht vorstellen könne, daß «Schilling als einfallsreicher und geübter Zeichner . . . darauf angewiesen gewe-

sen wäre, für seine eigene Chronik (sc. Amtliche) sich von einem wesentlich schwächeren Talent Entwürfe zeichnen zu lassen, die dann als Vorlagen hätten dienen sollen.» Robert Wyss nimmt dabei Bezug auf die mehrfachen motivischen Verbindungen, die er bei der Gestaltung identischer Themen in den beiden Versionen beobachten konnte⁶⁶, und unter denen zweifellos am überzeugendsten solche Übernahmen wie in der Darstellung des gebrandschatzten Dudenheim sind. Bei dieser Szene lassen sich im Tschachtlan auf Seite 1000 und 994⁶⁷ und auf Seite 8 des Zürcher Schilling⁶⁸ bzw. auf Seite 24 der Amtlichen Chronik⁶⁹ einzelne Motive weiterverfolgen, wie etwa der aus dem Gefäß Trinkende (Tschachtlan, Zürich, Amtliche) und der über den Zaun Kletternde (Zürich und Amtliche). Einzelne Elemente in dieser Art oder – allerdings nur selten – gewisse generelle, konzeptionelle Verwandtschaften konnte Robert Wyss belegen, die zumindest eine genaue Kenntnis der jeweiligen Maler auch der anderen Versionen verraten. Deutbar im Sinne einer Anlehnung scheinen mir diese Beziehungen jedoch nicht zu sein, da es sich meist um besonders provokante Details handelt, die übrigens nicht selten auch in andere Bilder eingebaut wurden⁷⁰. Diese scheinbaren Anlehnungen haben viel eher den Sinn eines Zitates, das nicht selten sogar, wie gerade in der Dudenheimer Darstellung, eine gewisse humorvolle Note beifügt.

Es bestehen somit zwischen der Tschachtlan Chronik, dem Zürcher Schilling und der Amtlichen Chronik ikonographische Beziehungen, die zwar zeigen, daß die jeweiligen Maler von den anderen Arbeiten Kenntnis gehabt haben müssen, aber als Anhaltspunkte für eine Entwicklungsreihe nicht benützbar sind. Wenn wir uns also die naheliegenden Fragen nach der Art der Relation zwischen der Ausstattung der Amtlichen Chronik und dem Spiezer stellen, dann können wir auf keinerlei Muster eines schon bekannten Stilprozesses zurückgreifen. Es soll daher zunächst lediglich abgeklärt werden, ob überhaupt eine Verbindung zwischen den beiden Werken besteht.

Am auffälligsten ist die Verwandtschaft am Schreiber- oder Autorenporträt in der Amtlichen und in der Spiezer Version, wobei aber zugleich auch generelle Unterschiede deutlich werden. Dem durch die von Erlachsche Chronik geschärften Blick kommen die Figurentypen in der Amtlichen Handschrift (Abb. 1) durchaus vertraut vor, wogegen jedoch die Gesamtkonzeption des Bildes, insbesondere seine Farbgebung, fremd anmutet. Die frei ausschreitende Gestalt des Buchträgers, vielleicht des Stadtschreibers, ist mit ihrer massiven Räumlichkeit, dem flachen Profil des leicht vorgereckten Kopfes und der bloß skizzierten Lockenpracht gleichsam ein nur wenig jüngerer Bruder des giftmischenden Arztes im Mord an den zähringischen Kindern (S. 62). Der Faltenwurf an seinem ruhig zu Boden fließenden Gewand, dessen stattliche Röhrenfalten eine reiche Tuchqualität verraten, entspricht bis in die kurzen Schrägschraffen dem Gewand etwa des vordersten Rats Herrn im Autorenporträt der Spiezer Chronik (S. 41). Dieselben Knitterfalten und scharfkantigen, hell aufblitzenden Faltenberge

⁶⁵ Wyss, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 30.

⁶⁶ Wyss, in Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 27 ff.

⁶⁷ Tschachtlan 1987.

⁶⁸ Schilling, Burgunder Chronik 1985.

⁶⁹ Schilling Bern 1943, Bd. 3.

⁷⁰ Die Figur des nach vorne, über den Hals des Pferdes Stürzenden, die Robert Wyss etwa in der Schlacht bei den Brücken von Gümnenen und Laupen im Zürcher (S. 638) und dem Amtlichen (S. 742) als weiteres Verbindungsglied

neben dem der Heeresaufstellung anführt, ist ein sehr beliebtes Motiv und wird mehrfach abgewandelt verwendet. Vergleiche etwa in der Amtlichen Chronik Bd. III, S. 47, 561, 643. Das Motiv stammt letztlich aus christlichem Zusammenhang, kommt es doch aus der Szene des Paulus-Sturzes. Übrigens auch der über den Zaun Kletternde ist ein aus der christlichen Ikonographie kommendes Thema, nämlich in der Szene zu Christus am Ölberg; vergleiche etwa Hans Multscher im Wurzacher Altar, Abb. MUSPER, H. Th.: Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, Abb. 63.

charakterisieren auch die Kleidung der Schreiber und des Berner Schultheißen. Vertraut ist auch das mildtätig blickende Gesicht des Chronisten, der sich von seiner Tätigkeit weggewandt hat und zurückschauend sich dem Betrachter präsentiert. Dieser Gesichtstypus ist in mancher Schlacht der Spiezer Version als ruhendes Element zitiert, kommt aber auch in anderen Zusammenhängen vor⁷¹. Bekannt schließlich sind auch die nur noch als Gliederpuppen skizzierten beiden Gestalten, die zum Wasser hinunterlaufen⁷², sowie die Zuschauer im Söller des angrenzenden Hauses⁷³. Sogar die kugeligen Bäume und die blauen Berge gemahnen an die Spiezer Landschaftsprospekte⁷⁴.

Trotz solcher Übereinstimmungen sind Abweichungen zu beobachten, was zunächst mit dem so anderen Verständnis von Farbe und Zeichnung zusammenhängen dürfte. In der Amtlichen Chronik nämlich dient die Farbe, die lavierend aufgetragen ist, der erzählerischen Schilderung, was in der Spiezer Chronik ja viel eher die Zeichnung übernimmt. Charakteristisch für diesen Unterschied ist etwa die Gewandgestaltung, deren Binnenzeichnung in der von Erlachschen Handschrift meist als graphisches Muster mit dem Schwarz der Konturenzeichnung über das Lokalkolorit eingezeichnet ist. Dagegen wird in der Amtlichen ein kompliziertes System unterschiedlich dichter Lavierung und nur weniger, allerdings farbiger, zeichnerischer Mittel verwendet, etwa zur Schilderung der Drapierung. Insgesamt wirkt hier die Zeichnung zurückhaltend und dort, wo sie stärker zum Ausdruck kommt, wie beispielsweise im Gesicht des Schreibers, sind die Striche nur knapp und präzise. Die Augen sind mit zwei dünnen Strichen mandelförmig eingesetzt, und darin öffnet sich die Pupille in einer runden Iris. Nur kurze Striche geben die Markierung für die Lidfalte an und eine sanft geschwungene, einfache Linie die Augenbraue. Wie anders ist dagegen das bekannte, etwas glotzende Auge des Stadtschreibers in der Spiezer Handschrift gestaltet. Dieses scheint wie aus einer Form gegossen worden zu sein, in das die nahezu halbrunden Augenlider, über dem einfachen Punkt der Pupille, eingeschrieben sind.

Viel deutlicher aber als im Detail, ist die Gesamtkonzeption der Darstellung von einer Atmosphäre geprägt, die wir aus der Erlachschen Handschrift nicht kennen. Das Bild atmet eine gewisse Großzügigkeit, welche der gedrängten Geschäftigkeit, der reichen Erzähldichte und der etwas gedrückten Proportionierung des jüngeren Pendants nicht entspricht. Dieser Eindruck hängt zweifellos mit der klarer konzipierten Räumlichkeit der Amtlichen Chronik zusammen. Die Spiezer Lösung wirkt eng und überfüllt mit dem von hinten bzw. von der Seite gesehenen Schreiber, mit der sich aufstapelnden Schar der Berner und der geschlossenen Arkadenwand, die lediglich durch die Tür einen weiteren Ausblick gewährt. In der Darstellung der Amtlichen dagegen schaffen die Sicht auf die Landschaft mit den entfernten Bergen sowie der Verzicht auf Seitenwände und Decke in der Charakterisierung des Innenraums eine ansehnliche Weite. Der Vergleich zeigt, daß hier die für den Spiezer Maler so charakteristische Vorliebe für komplizierte Verschachtelungen und Überschneidungen von mehreren Raumkompartimenten fehlt, und dagegen eine Tendenz zu einer bildparallelen Anordnung vorherrscht.



2 Amtliche Berner Chronik: Bern, Burgerbibliothek: Ms. Hist. Helv. I, Bd. 3, S. 692: Marsch auf Murten. Foto Burgerbibliothek Bern

Solch konzeptionelle Unterschiede sind nicht in allen Bildern gleich ausgeprägt, grundsätzlich gelten sie aber auch für Landschaftsdarstellungen, wie beispielsweise die Gegenüberstellung des Marsches auf Murten (Abb. 2) in der Amtlichen mit dem motivisch ähnlichen Aufzug der Österreicher auf Seite 298 zu belegen vermag. In der Amtlichen Version präsentiert sich als zentrale Gestalt im Vordergrund Adrian von Bubenberg auf dem Pferd und schaut dabei dem Betrachter unmittelbar entgegen. Diese gewisse Feierlichkeit wird überdies durch die beiden ihn begleitenden Schildknappen unterstützt. Das Hauptgeschehen ist somit ganz auf den breiten Mittelgrundstreifen konzentriert, der durch eine vom linken Bildrand hineingeschobene Terrainwelle als solcher ausgezeichnet ist. Die dahinter durchgezogene Hügelkulisse grenzt den Hintergrund ab, in den die übrigen Truppen hineinmarschieren und sich in die wiederum fast ausschließlich bildparallel ausgerichtete, großflächig dargestellte Stadt Murten begeben. In ebenfalls dem Bildrand folgenden, breiten Streifen sind daneben bzw. darüber das Seeufer, der See und die entfernten Berge angeordnet.

Ganz anders ist dagegen das Konzept des motivisch ähnlichen Bildes in der Spiezer Handschrift (S. 298). Hier ist das Geschehnis – der wilde Reiterzug der Österreicher – an den vorderen Bildrand gepreßt und von diesem, nur durch den schmalen hellen Streifen abgesetzt, auf eine Art Aktionsbühne gehoben. Die Figurenanord-

⁷¹ Z. B. S. 182, 232, 285, 314, 338.

⁷² Vergleiche z. B. S. 540.

⁷³ Vergleiche z. B. S. 583.

⁷⁴ Vergleiche z. B. S. 649.



3 Amtliche Berner Chronik: Bern, Burgerbibliothek: Ms. Hist. Helv. I, Bd. 2, S. 7: Der Einzug von Amadeus von Savoyen als Papst. Foto Burgerbibliothek Bern

nung, in der sogar das Pferd des Armbrustschützen nach vorne, aus dem Bild heraus, auszubrechen droht, versucht mit der Verschränkung von Rücken-, Dreiviertel- und Profilansichten den Eindruck einer dichten, raumgreifenden Menge zu erwecken. Steil schiebt sich dahinter die zackige Felskulisse und staffelt sich der Mittel- und Hintergrund auf mit immer neuen, sich in die Tiefe windenden Pfaden, marschierenden Truppen und übereck gestaffelten Architekturen. Die klare Übersichtlichkeit der Amtlichen Chronik ist hier einer Vielfalt von räumlichen Aspekten und einer dramatischen Bewegtheit und erzählerischen Dichte gewichen, die eine zwar kompliziertere, aber auch weniger logische Räumlichkeit zur Folge hat. Zweifellos geht die Staffelung der Landschaft und der viel höhere Horizont in der Spiezer Darstellung auf Kosten eines geordneteren Raumbildes in der Amtlichen.

Wir haben also auch bei dieser Darstellung dasselbe Ergebnis einer engen Verwandtschaft zwischen den beiden Codices bei dennoch stark trennenden Elementen. Dafür böte eventuell die Entwicklung des Illustrators eine Erklärung, allenfalls in Kombination mit einer anderen Vorlageausrichtung, worauf wir weiter unten noch genauer eingehen werden. Allerdings nur schwer wäre damit der generelle Konzeptionswandel, insbesondere im Räumlichen, und noch viel unwahrscheinlicher die Differenz in der Zeichnung, etwa der Gesichter oder auch der Pferde, zu erklären. Es scheint mir hierfür doch ein Blick auf die Illustrationen der ersten beiden

Bände der Amtlichen Chronik notwendig, wo manche dieser Besonderheiten meines Erachtens ebenfalls vorkommen. Den bisherigen Reiterzügen sei derjenige Amadeus' von Savoyen (Abb. 3) gegenübergestellt. Unschwer läßt sich die generelle Verwandtschaft mit der Darstellung im dritten Band der Amtlichen Chronik erkennen (Abb. 2). Der Aufbau der Bildkonzeption allerdings ist hier noch wesentlich einfacher. Dem Vordergrundstreifen werden von links und rechts die Hügelkulissen hinterschoben, deren Schnittpunkt überragt die bildparallel gestellte Architekturkulisse. Das Geschehen ist zentralisiert und spielt sich ebenfalls parallel zum Bildrand ab. Summarisch behandelt wird auch die Menge der begleitenden Waffenträger, die als übereinander angeordnete Reihe von Helmen eine größere Schar darstellen sollen, ein Prinzip, das auch für das nach Murten einziehende Heer im dritten Band gültig ist. Damit scheinen mir die wichtigsten Konzeptionsunterschiede, welche den dritten Band der Amtlichen vom Spiezer trennen – einfachere Räumlichkeit, Tendenz zur Zentralkomposition und zu einer statischen Haltung der Gestalten – in den Illustrationen der ersten beiden Bände der Amtlichen Chronik eine Entsprechung gefunden zu haben. Diese Übereinstimmung scheint mir nun allerdings noch mehr als bloß die Bildanlage zu umfassen, denn dies wäre ja auch schon über eine sicher vorhandene, gegenseitige Beeinflussung erklärbar. Beobachten wir nämlich den zeichnerischen Stil der Amadeusdarstellung, so stellt sich heraus, daß wir hier genau jenen präzisen und knappen Federzeichnungsstrich wiederfinden, der schon das Gesicht und die Umrisse des Schreibers (Abb. 1) vom Spiezer unterschieden hat, aber auch den Adrian von Bubenberg (Abb. 2) mit dem savoyardischen Papst verbindet (Abb. 3). Entsprechungen zeigen sich auch in den breitflächigen Gesichtstypen mit den eher fleischigen Nasen und den etwas stehend blickenden Augen.

Was für Erklärungen lassen sich nun für diese Verbindungen im dritten Band einerseits zum Rest der Amtlichen Chronik und andererseits zur Spiezerhandschrift finden? Vorläufig können wir nur Vermutungen anstellen, müßte doch zunächst eine Untersuchung des Arbeitsprozesses abklären helfen, wie viele Maler mit der Ausarbeitung dieser Codices befaßt waren. Erkennbar ist immerhin das Bedürfnis eines einheitlichen Konzeptes für alle drei Bände, trotz der Mitarbeit einer neuen, eben der Spiezer Kraft im dritten Band. An dieses offenbar bereits entwickelte Grundmuster paßt sich der Spiezer Illustrator an, während von seinem Stil in den beiden ersten Bänden keine Spur zu finden ist. Dies würde bedeuten, daß Band I und II doch schon bestanden haben, als der Zeichner der von Erlachschen Chronik zu diesem Atelier stieß⁷⁵. Er scheint dann im dritten Band mitgearbeitet zu haben und vor allem für die Figuren zuständig gewesen zu sein, während er seine ihm eigenen Bildkonzepte erst in der Spiezer Chronik weiter entwickeln konnte. Neue Anstöße aus seiner Richtung werden in der Amtlichen im Sinne der schon bestehenden Ausstattung abgemildert. Darüber hinaus scheint aber seine Tätigkeit auf die Entwürfe beschränkt, die jeweils in ganz unterschiedlichem Maße⁷⁶ von der Vorgängerhand überarbeitet wurden.

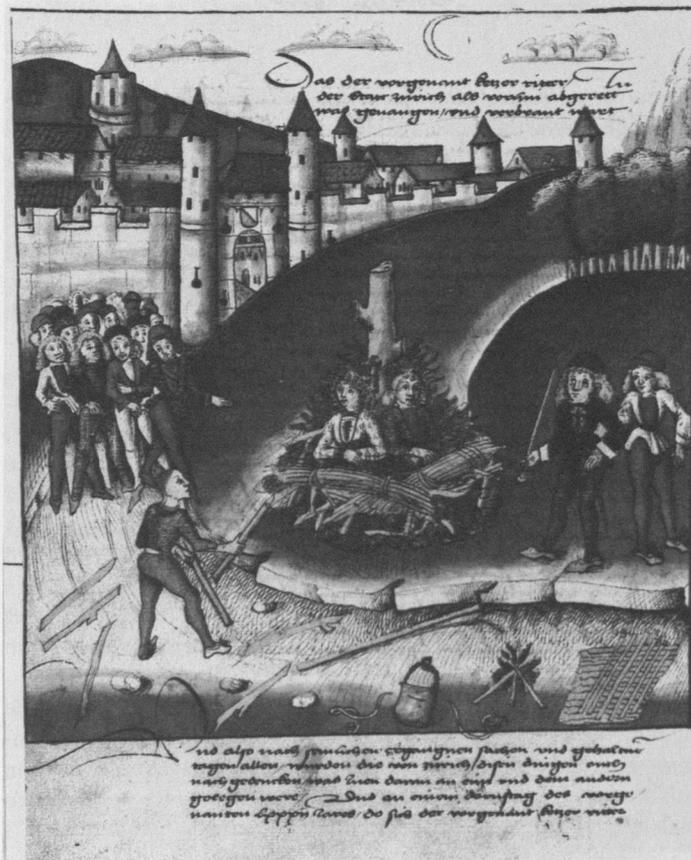
⁷⁵ Siehe dazu oben S. 41.

⁷⁶ Erschwerend für die Beurteilung kommt der starke Wechsel der Ausarbeitung hinzu. Beim Hl. Vincenz (S. 3), im Vergleich etwa zum Rudolf von Erlach (S. 30) in der Spiezer Chronik, läßt sich erkennen, daß Gesicht, Hände und Faltenwerk von einer anderen Hand ausgeführt wurden. Außerdem dürften einzelne Bildkonzepte doch weitgehender als andere vom übrigen Stil der

Amtlichen geprägt sein, so etwa der Aufmarsch der Eidgenossen (S. 8). Dieser allerdings zeigt wiederum eine Verbindung zu einer wesentlich älteren Vorlage: Der Bildtypus läßt sich direkt vergleichen mit der Heerschar der Griechen und Trojaner etwa im Trojanerkrieg aus der sogenannten Elsässischen Werkstatt von 1418 in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Hs. 973, fol. 38 verso.

Um ein ganz anderes Verhältnis dürfte es sich hingegen in der letzten Illustration des Zürcher Schilling handeln, die ja ebenfalls als Werk des Diebold Schilling bzw. des Illustrators der Spiezer Chronik gilt. In der Szene der Verbrennung des Richard von Hohenburg (Abb. 4) ist ein Bild erhalten, das sich in seiner Ausführung grundsätzlich von den übrigen der Handschrift unterscheidet, in seiner Anlage hingegen durchaus dem Rest entspricht. Dem Bild fehlt die sonst übliche letzte Farbschicht, das Erdgrün. An ihre Stelle ist eine schärfere, zeichnerische Gestaltung getreten, insofern die einzelnen Hügelkulissen an ihren Konturen mit einem kräftigen Kreuzschraffuren-System nachgedunkelt wurden. Dadurch entsteht, gegenüber dem sanften Panorama der anderen Illustrationen, ein entschiedener Kontrast, der zusammen mit der gezackten Erdscholle, auf der sich das Hauptereignis abspielt, der Landschaft ein kräftiges Profil verleiht. Der Architekturtypus⁷⁷ mit den schlanken, hohen Türmen und der Vorliebe für die Betonung der bildparallelen Dächer wie auch das System der Landschaft, bei dem der sich in den Bildraum schiebende Vordergrund auf einen Aktionsmittelgrund hinführt⁷⁸, kennen wir von manchen Szenen dieser Handschrift. Sogar die frei sich bewegende Gruppe⁷⁹ entspricht so den übrigen Darstellungen, daß das Konzept dieses Blattes durchaus demselben Illustrator zugeschrieben werden darf. Allerdings muß das in offenbar unfertigem Zustand belassene Bild von einer anderen Hand beendet worden sein.

Ist nun diese zweite, überarbeitende Hand, der wir die schärfere Konturierung der Landschaft und der Figuren zuzuschreiben haben, identisch mit dem Illustrator der Spiezer Chronik? Das System der zackigen Erdschollen verrät eine Generationszugehörigkeit, die in der Spiezer Handschrift nicht mehr sichtbar ist, kommt doch hier ein Darstellungsprinzip zur Geltung, wie es vor allem die ältere Tschachtlan Chronik prägt⁸⁰. Dort wären auch Pendantes zu den stumpfnasigen Gesichtern mit den kleinen Knopfaugen, den in einzelne Locken aufgelösten Haartrachten und vor allem der etwas puppenhaften Ungelenkigkeit der Gestalten zu finden. Allein schon der Vergleich mit den wenigen, verwandten Terrainangaben in der Spiezer Chronik – so etwa die zweifellos als komische Zugabe umgebaute Plattform, auf welcher der Zwerg Kaiser Rudolfs Berns Größe verkündet (S. 120) – zeigt eine ganz andere Behandlung dieser altertümlichen Bodengestaltung. Bei einer solchen Überarbeitung, wie wir sie hier vor uns haben, und wie sie übrigens immer wieder in zeitgenössischen Werken zu beobachten ist⁸¹, kann eine eindeutige Zuordnung nur selten vorgenommen werden. Zeichenstil und die gesamte Auffassung von Figur und Landschaft hingegen schließen eine Identifizierung mit dem Illustrator der Spiezer Chronik aus. Ob wirklich der Zeichner des Tschachtlan hier nochmals tätig war, oder ob es sich lediglich um einen Generationengenossen ähnlicher Herkunft handelt, müssen wir offen lassen⁸².



4 Zürcher Schilling: Zürich, Zentralbibliothek: Ms. A.5, S. 994: Die Verbrennung Richards von Hohenburg. Foto Zentralbibliothek Zürich

Für den Illustrator der Spiezer Chronik heißt das nun, daß wir jedenfalls in diesem letzten Bild des Zürcher Schillings seinen Stil nicht zu suchen haben, während im dritten Band der Amtlichen seine Spuren durchaus vorhanden sind. Seine starke Abhängigkeit vom Konzept der anderen Bände läßt vermuten, daß ihm hier nicht die leitende Rolle zukam wie dann in der Spiezer Chronik. Wohl erst in ihr dürfen wir seinen eigenständigen Stil sehen. Somit stehen für die Frage, ob Diebold Schilling nun selber als Illustrator tätig war, immer noch zwei verschiedene Antworten offen, könnte es sich doch auch bei dem Hauptillustrator der ersten beiden Amtlichen Bände bzw. beim Überwacher des dritten genauso gut um die Person Schillings handeln wie bei der ausgeführten Arbeit des dritten Bandes bzw. den Spiezer Illustrationen. Um hier etwas Klarheit gewinnen zu können, müssen wir uns nun im folgenden der stilistischen Herkunft der Spiezer Illustrationen zuwenden.

⁷⁷ Vergleiche etwa S. 885 im Schilling, Burgunder Chronik 1985.

⁷⁸ Vergleiche die sonst üblichen, ins Bild ragenden Wiesenstücke S. 900, 902.

⁷⁹ Z. B. S. 762.

⁸⁰ Tschachtlan 1987, S. 438.

⁸¹ Eine der extremsten Bearbeitungen ist in der Londoner Handschrift Ms. Add. 11616 des British Museum zu finden, die, offenbar in der Zeit um 1420 entstanden, in den 60er Jahren nochmals weiter ausgearbeitet worden sein muß.

Abb. GOLDSCHMIDT (wie Anm. 35), Abb. 87, 89. – Zu einem früheren Fall einer Werkstattbearbeitung in unterschiedlichen Prozessen, siehe die sogenannten Rüdiger-Schopf-Handschriften aus der Zeit um 1400, dazu: STAMM (wie Anm. 6), S. 54ff.

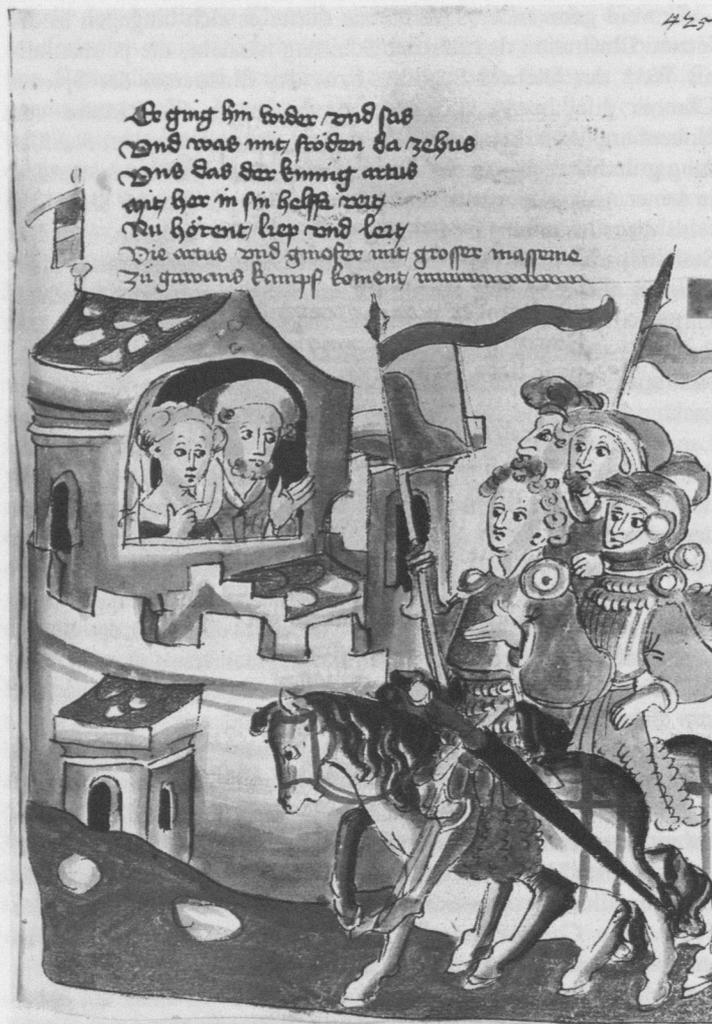
⁸² Über die mögliche Verwandtschaft des Illustrators der Tschachtlan Chronik zu elsässischen Werken siehe S. 49, Anm. 100.

IV. Die Beziehung zur Werkstatt des Diebold Lauber

Fassen wir nochmals kurz die Argumente zusammen, die für Schillings eigene Illustratortätigkeit sprechen⁸³: Sein Werdegang wird parallelisiert mit demjenigen seines Bruders Hans, der als Maler und Schreiber in der Werkstatt des Diebold Lauber zu Hagenau tätig war. So wird denn immer angenommen, daß auch Diebold seine Ausbildung in der Lauberschen Officin gehabt habe und dort nicht bloß schreiben, sondern auch malen gelernt hätte. Diese keineswegs selbstverständliche Doppelbegabung, sind doch Schreiber und Maler meist verschiedene Personen⁸⁴, wird wiederum von unseren Kenntnissen des Bruders abgeleitet, der sich, wie schon erwähnt, in der 1459 geschriebenen Colmarer Weltchronik als verantwortlich sowohl für Schrift wie Bild⁸⁵ bezeichnet. Wie wir gesehen haben⁸⁶, können diese Angaben nicht im Sinne einer eigenhändigen Arbeit verstanden werden, da der Band weder in Schrift noch Bild, auch nicht in der Farbgebung, von einer einzigen Hand gearbeitet ist, ein Umstand, auf den kürzlich Alfred A. Schmid ausführlicher hinwies⁸⁷. Stammt schon die Schrift von zwei oder drei Schreibern, so sind für die Bilder wohl sogar vier verschiedene Hände verantwortlich; überdies sind die Illustrationen nur bis fol. 81 verso vollständig ausgeführt worden⁸⁸.

Anhand der Colmarer Handschrift also vermögen wir weder die eigentliche Tätigkeit Hans Schillings noch seinen Malstil zu erkennen. Dies trifft noch viel mehr zu für die weiteren Werke, die ihm von Rudolf Kautzsch unter dem Sammelbegriff des sogenannten Meisters K der Lauberwerkstatt zugeschrieben worden sind⁸⁹. Diese Arbeiten reichen weit in die Zeit von Hansens Tätigkeit in Luzern, wo er seit 1460 als Stadtschreiber angestellt war⁹⁰. Da allerdings seine Handschrift in diesem Spätwerk tatsächlich noch belegbar bleibt⁹¹, dürfte er weiterhin für die Hagenauer Officin gearbeitet, aber bereits über eine eigene Organisation verfügt haben, in der er Arbeit zu delegieren vermochte⁹².

Auch wenn wir den Malstil des Hans Schilling nicht kennen, wäre immerhin eine vergleichbare Unternehmertätigkeit des jüngeren Bruders denkbar, bei der auch gewisse Kenntnisse des Buchmalens vorausgesetzt werden können. Da nun Diebold wohl nur



5 Parzival: Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 2914, fol. 425 recto: Einzug von Artus mit Gefolge. Foto Österreichische Nationalbibliothek Wien

⁸³ Dazu auch S. 36.

⁸⁴ WATTENBACH, Wilhelm: Das Schriftwesen im Mittelalter, Leipzig 1896, besonders S. 371 ff. Auch für Diebold Lauber wurde ursprünglich von Rudolf Kautzsch erwogen, er könne in beiden Sparten tätig gewesen sein, was sich aber nicht eindeutig belegen ließ; KAUTZSCH, Rudolf: Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, in: Centralblatt für Bibliothekswesen, 12, 1895, S. 1–32, 57–112, besonders S. 60.

⁸⁵ Colmar, Bibliothèque Municipale: Ms. 305, fol. 456 verso; siehe S. 36.

⁸⁶ S. 36.

⁸⁷ SCHMID, Schilling Luzern 1981, S. 696. Schmid weist auf einen Händewechsel in den Schreibarbeiten hin; mir scheint sogar die Möglichkeit zu bestehen, daß nicht bloß zwei, sondern drei Schreiber in raschem Wechsel mit der Herstellung dieser Handschrift beschäftigt waren. Deutliche Ablösungen lassen sich nur selten feststellen, wohl aber fliegende Übergänge, wobei der Versuch, ein einheitliches Schreibbild zu wahren, übergeordnet bleibt.

⁸⁸ SCHMID, Schilling Luzern 1981, S. 696 macht auch auf den Händewechsel in der Malerei auf fol. 87 recto aufmerksam, der zugleich mit einem völligen Konzeptionswechsel einhergeht, fehlen doch ab diesem Blatt alle weiteren Angaben zur Umgebungsgestaltung, wie etwa der vorher noch angedeutete Himmel oder auch die Bodenbeschaffenheit. Ein weiterer Kolorierungswechsel ist ab fol. 174 recto festzustellen, ab fol. 350 verso, ab fol. 336 verso, 350 recto, 362 verso; gegen Ende des Bandes wird der Farbauftrag immer summarischer. Außer den Farbveränderungen lassen sich aber auch stilistische Eingriffe

beobachten, die sich nicht unbedingt im selben Rhythmus wie die Kolorierung ablösen. Am deutlichsten ist bis fol. 81 verso der Übergang von der ersten Konzeption zu der wesentlich einfacheren Zeichenweise und den hölzernen Figuren der späteren Blätter nachzuvollziehen. Aber auch an der Zeichnung müssen mehrere Leute tätig gewesen sein, die keineswegs sich lagenweise ablösen, sondern sehr oft miteinander arbeiten. Klar erkennbar wird eine dritte Hand in den Darstellungen ab fol. 192 verso, wo die Gestalten langgezogen und sehr manieriert wirken, und sogar eine vierte ab fol. 136 verso – 347 recto. Diesem fast karikierend arbeitenden Talent dürfte auch eine Einzelfigur wie der hervorragend gezeichnete Elisa auf fol. 392 recto zuzuschreiben sein.

⁸⁹ KAUTZSCH (wie Anm. 84) S. 90–101; eine neuere Zusammenstellung siehe SCHMID, Schilling Luzern 1981, S. 694 f.

⁹⁰ Zur Biographie von Hans Schilling siehe LADNER, in: Schilling, Burgunder Chronik 1985, S. 1; TRABAND, Gérard: Diebold lauber scriber zu hagenowe, in: Études Haguenviennes, 1982, S. 51–92, besonders S. 91 f. – Die jüngst datierten Werke stammen aus den Jahren 1467 und 1469.

⁹¹ In der Leipziger Margarethen-Legende (Leipzig, Universitätsbibliothek: Rep. II 156) und der Londoner Dreikönigs-Legende (London, British Library: Ms. Add. 28752) ist seine Schrift, wiederum mit anderen Händen, nachweisbar.

⁹² Ein solch arbeitsteiliges Vorgehen ist in den großen Werken des 15. Jahrhunderts schon längere Zeit üblich gewesen, siehe dazu SUCKALE (wie Anm. 31), S. 437 f.

drei Jahre nach Hans in der Zeit um 1439 geboren ist, würde dies aber bedeuten, daß er sich solche Fähigkeiten ebenfalls in Hagenau, in derselben Werkstatt, in der auch sein Bruder tätig war, zugelegt haben dürfte. Von einer solchen Ausbildung müßten allerdings, so scheint mir, in den Illustrationen Spuren übrig geblieben sein. Zur Abklärung dieser Frage wollen wir daher den Beziehungen zur Lauber-Werkstatt und zur elsässischen Buchmalerei insgesamt nachgehen.

Mit dem Namen Lauber wird einer der produktionsstärksten Buchmalereibetriebe des 15. Jahrhunderts verbunden⁹³. Diebold Lauber, Schreiber und Lehrer, scheint seit den 20er Jahren bis in die späten 60er Jahre das Abschreiben und Bebildern von Büchern, insbesondere Historienbibeln, aber auch von Romanen, naturwissenschaftlichen Werken und sogar Chroniken in großem Stil organisiert zu haben. Obwohl seine eigene Mitarbeit nicht vor 1440 nachweisbar ist⁹⁴, besteht zwischen der frühen, weitgehend auf Historienbibeln beschränkten Produktion und der später in den 40er Jahren erfolgten, starken Expansion von den Mitarbeitern sowie vom Ausstattungs- und Herstellungsprogramm her eine so deutliche Kontinuität, daß man geradezu von einem Markenartikel sprechen kann. Lauber-Handschriften sind als solche an gewissen Charakteristika erkennbar, ein Aspekt, der offenbar, wie die zunehmende Nachfrage bis in die 50er Jahre vermuten läßt, auch von den Käufern geschätzt wurde. Schon Alfred A. Schmid hat auf dieses gleichbleibende Muster der Ausstattung hingewiesen⁹⁵; ein Muster, in dem jedenfalls Hans Schilling – nehmen wir die von Kautzsch unter dem Notnamen K ihm zugeschriebenen Werke als Gesamtes zum Vergleich – seine Ausbildung erhalten hat. Auf dieses Umfeld wollen wir nun kurz eingehen.

Wichtigstes Kennzeichen der Lauberschen Werke sind ihre rasch gezeichneten Illustrationen, die mit der Feder umrissen und nur leicht laviert, meist rahmen- und hintergrundlos auf das blanke Papier gesetzt werden. Die Schilderung beschäftigt sich vor allem mit den Figuren als Träger der Handlung, während Szenisches nur insoweit aufgeführt ist als es für den Akt der Darstellung unbedingt notwendig ist. Lediglich attributiven Charakter haben denn auch Landschaft und Architektur. Obwohl mehrere Maler im Laufe der Jahrzehnte an diesen Bildern gearbeitet haben – Kautzsch unterschied die Meister mit den Notnamen A-Q, wobei sich unter den einzelnen Buchstaben wohl jeweils mehrere, eng zusammenhängende Hände verbergen – bleiben zumindest bis in die 60er Jahre die Bildmuster immer sehr ähnlich, wie die folgenden Vergleiche belegen mögen.



6 Sigmundbuch: Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 13975, fol. 144 verso: Einmarsch Sigismunds in Kuttenberg. Foto Österreichische Nationalbibliothek Wien

Die Ankunft von Artus mit seinem Gefolge in der Wiener Parzival-Handschrift (Abb. 5), eine Arbeit der sogenannten A-Gruppe, ist gegenübergestellt dem Einmarsch Sigismunds vor Kuttenberg (Abb. 6) aus der 1443 vom Meister I ausgestatteten Chronik des Eberhard Windecke. Das historische wie das epische Ereignis

⁹³ HEUSINGER, Christian von: War Diebold Lauber Verleger? In: De captu lectoris. Wirkungen des Buches im 15. und 16. Jahrhundert, hrsg. von Wolfgang Milde und Werner Schuder, Berlin/New York 1988, S. 145–154; STAMM (wie Anm. 30); TRABAND (wie Anm. 90); SCHMID, Schilling Luzern 1981, S. 694 ff.; KOPFITZ, Hans-Joachim: Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, München 1980, S. 34–49; LANDOLT-WEGENER (wie Anm. 29); KURTH, Betty: Handschriften aus der Werkstatt des Diebold Lauber in Würzburg, Frankfurt und Wien, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k. und k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 8, 1914, Sp. 5–18; KAUTZSCH, Rudolf: Diebold Lauber und seine Werkstatt. Eine Nachlese, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, 63, 1926, S. 42–45; derselbe (wie Anm. 84). – Eine größere Monographie über die Arbeit dieser Werkstatt wird in nächster Zeit von der Verfasserin des Artikels vorgelegt.

⁹⁴ Der von KAUTZSCH (wie Anm. 84), S. 90 auf 1427 angesetzte Werkstattbeginn läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten, da es sich bei der Handschrift des Diebold

de Dachstein im Kölner Codex W* 251 des Historischen Archivs eindeutig nicht – wie Kautzsch meinte – um Diebold Lauber handelt. Herrn Professor Dr. Pascal Ladner, Fribourg, sei für die Bestätigung dieser Analyse sehr herzlich gedankt. – Werke derselben Tradition sind nun aber bereits in den frühen 20er Jahren nachzuweisen, so etwa die Handschrift M.60 der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Die älteste, eindeutig von Lauber geschriebene Handschrift ist erst in den beiden Fragmenten einer Otto von Passau Handschrift aus den 40er Jahren nachzuweisen: Regensburg, Fürst Thurn und Taxis-Bibliothek, Graphische Sammlungen, Handzeichnungen, ohne Signatur bzw. Los Angeles, County Museum of Art, Department of Prints and Drawings: M. 74.70; dazu: OTT, Norbert H.: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters; Bd. 1, Lieferung 3, (= Veröffentlichung der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), München 1988, Nr. 4.0.50, S. 199 f. bzw. S. 219 f.

⁹⁵ SCHMID, Schilling Luzern 1981, S. 695.



7 Historienbibel: Colmar, Bibliothèque Municipale: Ms. 305, fol. 181 verso: Josua zieht in die Schlacht. Foto L. E. Saurma-Jeltsch mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

nis wird von den beiden, recht verschiedenen Malern in denselben Bildtyp umgesetzt, nämlich in einen Reiterzug, der die Macht der Akteure repräsentieren soll. Beide Male reiten die Siegreichen auf einer schmalen Terrainplattform, die mehr Bildbegrenzung als konkrete Angabe ist, auf eine Burg zu, die in der Chronikhandschrift als bloßes Attribut auf dem hoch gelegenen Felsplateau sitzt. Die Figurengruppe wie auch die Einzelfigur sind unräumlich und unkörperlich gehalten, und die Gestalten wirken hölzern und steif.

An diesen Charakteristika ändert sich auch in den Werken der 50er Jahre, der wahrscheinlichen Ausbildungszeit von Hans und Diebold Schilling, wenig. Jedenfalls gehören die Illustrationen der Colmarer Weltchronik – einer Prunkhandschrift, die nahezu in jeder Spalte mit einem Bild versehen ist – in dieselbe Tradition, wie das etwa in dem in die Schlacht ziehenden Josua (Abb. 7) sichtbar wird. Aus den diversen Stilvarianten der Colmarer Handschrift entwickeln sich unterschiedliche Richtungen, worunter die

überaus manierierte Malibu-Handschrift⁹⁶ wie auch der Wiesbader Belial⁹⁷ mit seiner Theatralik besonders eigenwillig sind. Dennoch ändert sich selbst hier noch das Verständnis des Bildes nicht fundamental, wie sich am Treffen von König Avenir mit den Landesherren in der Malibu-Handschrift (Abb. 8) recht deutlich erkennen läßt. Eine Änderung allerdings ist in den Arbeiten der 60er Jahre zu beobachten: Die Tendenz zu einer reicher werdenden Differenzierung des Details, die sich zunächst vor allem in den prunkvollen Kostümen ausdrückt, aber auch in einer neuen Vielfalt der Figurenpräsentation. Ungefähr keine Änderung erlebt das Thema des Bildraums, wie eine der ganz seltenen Landschaftsdarstellungen der mit Hans Schilling in Zusammenhang gebrachten sogenannten K-Gruppe zeigt: In der Belagerung von Falerii (Abb. 9) der Konrad von Ammenhausen-Handschrift von 1467 in



8 Barlaam und Josaphat: Malibu, The J. Paul Getty Museum: Ms. Ludwig XV 9, fol. 20 verso: König Avenir trifft die Landesherren. Foto The J. Paul Getty Museum Malibu

⁹⁶ Malibu, Getty-Sammlung: Ms. Ludwig XV 9, siehe Ew, Anton von/PLOTZEK, Joachim M.: Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd. 4, Köln 1985, S. 256–66.

⁹⁷ Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek: Nr. 66; siehe OTT, Norbert H.: Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zur Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen Belial, München/Zürich 1983, S. 477 ff.

der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart⁹⁸ ist immer noch dasselbe Landschafts- und Figurenkonzept wirksam, wie wir es in der über 20 Jahre älteren Windecke-Handschrift (Abb. 6) schon kennengelernt haben. In beiden Beispielen werden Terrainblöcke als Kulissen von den Blatträndern seitlich ins Bild geschoben, um den Figuren eine scheinbar eigene Raumschicht zu verschaffen. Immerhin ist in der Stuttgarter Handschrift ein gewisses Raumkontinuum angestrebt, insofern die Landschaft sich nach oben, in mehrere, Paravents ähnelnde Kulissen aufstapelt, und darüber die belagerte Stadt Falerii sich als Band hinzieht. Als Prinzip sind die Landschafts- und Architekturelemente in solcher Kulissenfunktion noch im Zürcher Schilling gültig⁹⁹ und prägen vor allem den Tschachtlan¹⁰⁰.

Was das Bildverständnis betrifft, so scheint von den Produkten der Lauberwerkstatt kein Weg zu den Illustrationen der Spiezer Chronik zu führen, aber auch nicht zu denjenigen der beiden ersten Bände der Amtlichen. Ebenso wenig ist der Figurenstil aus diesem Milieu erklärbar. Wie sollte sich aus den unkörperlichen Gestalten, etwa der Konrad von Ammenhausen-Handschrift mit ihren in die Fläche projizierten, ungelenken Bewegungen und ihrem labilen Stehen, die Räumlich- und Körperlichkeit der Spiezer Figuren erklären lassen? Motivisch verwandte Gestaltungen, wie die Geschichte des milden Pisistratus im Kölner Konrad von Ammenhausen-Fragment¹⁰¹, in dem die Frauen (Abb. 10) gewisse Ähnlichkeiten mit den Stifterinnen in der Chronik (S. 31) haben, machen die grundsätzlichen stilistischen Differenzen vielleicht noch deutlicher. Die puppenhaften Damen, welche dem Skandalon des Kusses zuzuschauen, werden von metallenen, schweren Gewändern fast erdrückt und wirken hölzern, unkörperlich, gestelzt gegenüber der stattlichen Gestalt des von Erlachschens Weibes. Gemeinsamkeiten des Zeitstils ergeben zwar Motivübereinstimmungen, für die Vorlagen in der Art des großen Liebesgartens vom Meister E. S.¹⁰² eine Verbindung schaffen könnten, die aber in den beiden Werken ganz unterschiedlich aufgenommen werden. Während der Zeichner der Blätter in Köln die Anregungen des Kupferstechers als offensichtlich neueste Eindrücke ganz in seinen altertümlichen Stil überträgt, können solche Vorlagen für den Illustrator der Spiezer Chronik höchstens indirekter Ausgangspunkt bilden, insofern die ihn anregenden jüngeren Werke, worauf wir weiter unten eingehen werden, ihrerseits auf E. S. zurückgehen dürften.

Gerade dieser Vergleich macht deutlich, daß zwischen den jüngsten Lauberarbeiten und der Spiezer Chronik nicht nur die reale Zeitdifferenz von etwa 15 Jahren liegt, sondern daß auch die



9 Schachzabelbuch: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Cod. poet. et philol. fol. No. 2, fol. 140 recto: Belagerung von Falerii. Foto Bildarchiv Foto Marburg

elsässische Werkstatt einer konservativen und wesentlich älteren Haltung verpflichtet bleibt. Bedenken wir nun, daß gegen 1470 der reife Stil der K-Gruppe bereits seit einem Jahrzehnt im Wesentlichen unverändert geblieben ist, so ist schwer vorstellbar, daß die dagegen wesentlich jüngere Haltung der Spiezer Handschrift aus derselben Quelle stammen sollte. Allenfalls denkbar wäre noch ein Bezug zu den insgesamt doch altertümlicheren Arbeiten der ersten beiden Bände der Amtlichen Chronik. Hier sind denn auch direkte

⁹⁸ Eine vollständige Wiedergabe dieser Handschrift Cod. poet. et philol. fol. N° 2 ist vorhanden in der Ausgabe von BOSCH-SCHAIERER, Carmen: Konrad von Ammenhausen. Das Schachzabelbuch. Die Illustrationen der Stuttgarter Handschrift (= Litterae 65. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, hrsg. von Ulrich Müller u. a.) Göppingen 1981; IRTENKAUF, Wolfgang: Stuttgarter Zimelien. Württembergische Landesbibliothek. Aus den Schätzen ihrer Handschriftensammlung, Stuttgart 1985, Nr. 28, S. 68.

⁹⁹ Vergleiche S. 677.

¹⁰⁰ Hier erinnern die hoch sich aufstapelnden Berge auf S. 552 und 555 an Lösungen in Malibu; siehe etwa EUW/PLOTZEK (wie Anm. 96), Abb. S. 259 oder 226, 227. – Von allen Schweizer Chroniken besteht meines Erachtens einzig bei der Tschachtlan Chronik ein Bezug zur Lauber Werkstatt, so vor allem zu den Arbeiten der 50er Jahre, die man unter dem Notnamen R subsumieren müßte. Vergleiche gelten etwa für die Figuren von S. 19 oder 32 mit den Darstellungen in der Frauenfelder Historienbibel zur Samsongeschichte: Frau-

enfeld, Kantonsbibliothek: Sign. Y 19 oder die heute in deutschem Privatbesitz befindliche, 1985 bei Hartung und Karl versteigerte Historienbibel; siehe dazu: Wertvolle Bücher. Katalog zur Auktion 49. 7.–9. Mai 1985. Hartung und Karl, München 1985, Nr. 7A, S. 7f. – Hier werden erstmals in der Lauberwerkstatt ähnliche Gewandgestaltungen vorgetragen, welche die Figuren mit einer gleichsam metallenen Hülle umschließen, wie dies auch in allerdings schon weiter entwickelter Form, in der Tschachtlan Chronik der Fall ist.

¹⁰¹ Köln, Wallraf-Richartz-Museum: M 112; GOLDSCHMIDT (wie Anm. 35), S. 29.

¹⁰² Der große Liebesgarten, Lehrs 215: Die Kupferstiche des Meisters E. S. werden zitiert nach LEHR'S, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. I–IX, Wien 1908–1943, besonders Bd. II. Abb. siehe: Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Ausstellungskatalog, München Staatliche Graphische Sammlung, München 1987, Kat.Nr. 98, Abb. 96.



10 Schachzabelbuchfragment: Köln, Wallraf-Richartz-Museum: M 112: Die Geschichte des milden Pisistratus. Foto Rheinisches Bildarchiv Köln

motivische Anleihen beim Meister E. S. zu finden¹⁰³. In den merkwürdig gestellten Gestalten – etwa der Städteboten des 2. Bandes (Abb. 11) – mit ihrem unsicheren Stehen und den sie wie mit metallenen Hüllen umgebenden Gewändern, sind gewisse Verbindungen zur Colmarer Chronik festzustellen, was ein Vergleich mit Davids Mannen (Abb. 12) demonstrieren mag. Gerade diese Elemente der Gemeinsamkeit aber, zu denen auch die Verwendung der Kontur als flächenbindendes Mittel gehört, sind jene Charakteristika, welche die Illustrationen der ersten beiden Bände der Amtlichen Chronik klar von denjenigen des dritten Bandes und der Spiezer Chronik trennen.

¹⁰³ Die Gattin Friedrichs von Toggenburg auf S. 10 im 2. Band, verrät mit ihrem labilen, leicht nach unten rutschenden Stehen, der zartknittrigen Hülle und vor allem der gezierten Gestik noch deutlicher die Verwandtschaft mit Werken aus dieser Umgebung; vergleiche die Wappenhalterinnen (Lehrs 220/221); Abb. Katalog E. S. (wie Anm. 102), Nr. 99 und 100, Abb. 100/101.

¹⁰⁴ Vollständig von ihm ausgestattet ist die Chronik des Martin von Troppau in Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 137; Abb. siehe FISCHER, Lilli: Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg, Konstanz/Stuttgart 1963, Abb. 67f.; siehe auch WEGENER, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Heidelberg 1927, S. 46; siehe auch KAUTZSCH (wie Anm. 84), S. 93, 104. – Zusammen mit einer

Allerdings muß doch noch ein Bezug zur Lauberwerkstatt besprochen werden, der sich jedoch ebenfalls nur als indirekter herausstellen wird. In der Zeit um 1460 nämlich scheint mit dem sogenannten Maler L, der eine Handschrift allein ausgestattet und in zwei anderen mit weiteren, traditionelleren Kräften zusammenarbeitet hat, ein neuer Stil hinzugekommen zu sein¹⁰⁴. Ihm ist das einzige, umfassende Landschaftsbild des Ateliers zu verdanken. In der Auffindung Moses (Abb. 13) der Wolfenbütteler Historienbibel findet sich eine Bildkonzeption, die mit dem flach sich hinziehenden Gewässer, den sich ins Bild schiebenden Terrainplattformen, den sanften Hügeln und der fernen Stadt eine gewisse Verwandtschaft hat mit Landschaften in der Art etwa bei der Überquerung des Reuss (Abb. 14), deren Konzeption jedoch lediglich für die ersten beiden Bände der Amtlichen charakteristisch ist. Es würde zu weit führen, wollte man hier belegen, daß es sich ausgerechnet beim Maler L um keinen Elsässer handelt¹⁰⁵. Immer-



11 Amtliche Berner Chronik: Bern, Burgerbibliothek: Ms. Hist. Helv. I, Bd. 2, S. 45: Die Städteboten. Foto Burgerbibliothek Bern

weiteren Kraft hat er die Wolfenbütteler Historienbibel (Herzog-August-Bibliothek: Cod. Guelf. 1.15. Aug. fol.) illustriert, und meines Erachtens ist er auch in der Frauenfelder Historienbibel (wie Anm. 100) verantwortlich für die nachträglich hinzugefügten Landschaftsdarstellungen.

¹⁰⁵ WEGENER (wie Anm. 104), S. 46 hat bereits vermutet, es handle sich um einen konstanzer Meister, was allerdings von FISCHER abgelehnt wurde (wie Anm. 104), S. 101, Anm. 129. – Allerdings deuten sowohl die schweren Figuren mit den etwas stumpfnasigen Gesichtern wie die drastische Zeichenweise und vor allem die Kenntnis der Landschaftsgestaltung auf eine Herkunft aus dem schwäbischen Bereich hin, was entsprechende Beispiele weiter unten noch belegen werden.



12 Weltchronik: Colmar, Bibliothèque Municipale: Ms. 305, fol. 326 recto: David und seine Schar. Foto L.E. Saurma-Jeltsch mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

hin darf festgestellt werden, daß allenfalls der ältere Maler der Amtlichen seine Landschaftskonzepte auch in Hagenau hätte kennen lernen können.

Fassen wir nun unsere Ergebnisse zur Frage nach einer möglichen Herkunft des Illustrators der Spiezer Chronik aus dem Atelier des Diebold Lauber zusammen: Sein Stil läßt sich schon deshalb nicht aus diesem Kontext erklären, weil die ihn prägenden Einflüsse einer wesentlich jüngeren Generation angehören. Lediglich indirekte Verbindungen, eventuell über gemeinsame Vorbilder, könnten bestanden haben. Während es sich für ihn dabei aber allenfalls um Allusionen an Älteres handelt, von dem er keineswegs ausgeht, werden diese Modelle in der Lauberwerkstatt, gerade bei dem ja ungefähr gleichaltrigen, angeblichen Hans Schilling, als kaum noch erreichbare Modernismen zitiert. Etwas anders dürfte sich das Verhältnis des älteren Malers der Amtlichen Chronik zu elsässischen Arbeiten der 60er Jahre gestalten. Bei ihm

scheinen gewisse Gemeinsamkeiten zu bestehen, die auch in der konturbestimmten Auffassung der Zeichnung zum Ausdruck kommen. Anhand dieser Vergleiche gewinnt man den Eindruck, er könnte in jener Zeit und vielleicht auch in jener Umgebung seine Wurzeln haben, wobei allerdings auch er sich nicht vollständig aus diesem Milieu ableiten läßt. Jedenfalls ist die jüngere Generationszugehörigkeit beider Maler evident geworden: Während der Hauptmeister der Amtlichen, bei dem sich auch keine älteren Spuren finden lassen, allenfalls in den 60er Jahren seine Ausbildung absolviert haben dürfte, gehört die Lehrzeit des Spiezer Illustrators wohl eher in die 70er oder gar 80er Jahre.

Wenn also eine Hand aus diesem Kontext mit Diebold Schilling zu identifizieren wäre, so müßte man sich aus Altersgründen eindeutig für die ältere der Amtlichen Chronik entscheiden. Aber auch dies dürfte schwierig zu begründen sein, bleibt doch von der seinem Alter entsprechenden Ausbildung aus den 50er Jahren nichts mehr sichtbar. Auffällig vor allem ist die nur indirekte, über gemeinsame Vorbilder bestehende Verbindung zur Lauberwerkstatt, wogegen sich insbesondere die mit seinem Bruder identifizierten Illustrationen den Gepflogenheiten dieses Ateliers sehr stark anpassen. Ich möchte daher die Frage offen lassen, wie weit für die ältere Hand der Amtlichen Chronik elsässische Wurzeln anzunehmen sind, und im folgenden zu belegen versuchen, wie insbesondere nun für die Ausbildung des Spiezer Illustrationsstils andere Einflußgebiete maßgeblich waren.



13 Historienbibel: Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek: Cod. Guelf. 1. 15. Aug. 2°, fol. 88 verso: Auffindung Moses. Foto Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel



14 Amtliche Berner Chronik: Bern, Burgerbibliothek: Ms. Hist. Helv. I, Bd. 2, S. 258: Überquerung der Reuss. Foto Burgerbibliothek Bern

v. Die stilistische Herkunft

1. Die Konstanzer Konzilschroniken

Schon Hans Wegener hat 1954 darauf hingewiesen¹⁰⁶, daß in den Chroniken ein Element zum Tragen kommt, das in der übrigen Buchmalerei nicht dieselbe Rolle spielt, nämlich das «Ereignisbild». Dieses Charakteristikum hat jüngst Norbert Ott wieder als das Entscheidende bezeichnet zur Differenzierung zwischen «Universalgeschichtsschreibung, in der die eigene Gegenwart an das heilsgeschichtliche Modell zurückgebunden wird» und «Lokalgeschichtsschreibung des Spätmittelalters»¹⁰⁷. Dieser Bildtyp, wie er gerade für die Spiezer Chronik bezeichnend ist, scheint einerseits in Konstanz, im Zusammenhang mit der regen Rezeption, welche die Konzilschronik des Ulrich von Richental erfahren hat, sowie im Umkreis der Augsburger Chroniken entwickelt worden zu sein.

Wir wollen zunächst auf den Komplex der Konstanzer Konzilschroniken eingehen.

Bei den heute noch überlieferten, sieben Exemplaren von Ulrich von Richental's Text handelt es sich bei keinem um das wohl um 1425 entstandene Original. Alle Handschriften dürften sich jedoch entweder direkt auf dieses zurückführen lassen oder sich doch stark an ihm orientieren¹⁰⁸. Anhand der zumeist in Konstanz in den 60er Jahren entstandenen Codices kann man einen Eindruck gewinnen, wie weit sich dieser Typus von den uns bekannten zeitgenössischen, elsässischen Werken entfernt hat. Insbesondere die Einblicke in die Innenräume, wie sie etwa bei der Kanonisation der Hl. Brigitte von Schweden gegeben sind, bieten – in dem Exemplar St. Georgen 63 in Karlsruhe (Abb. 15) – ein Raumkontinuum, das in keiner der elsässischen Handschriften entwickelt worden war. Dieses ist zweifellos mit seiner Enge und dem verschachtelten, quergestellten Kirchenmobiliar nicht von der Klarheit, wie sie 20 Jahre später in der Spiezer Handschrift, etwa im Gebet vor der Schlacht von Laupen (S. 270), erreicht wird. Stellen wir aber dieser von Gerhard Dacher um 1465 in Konstanz abgeschriebenen Handschrift die Gestaltung des Schreiberbildes in unserer Chronik (S. 41) gegenüber, so werden wir doch ähnliche Ansätze erkennen. Auch hier versucht der Illustrator mit dem ins Bild hineinragenden Pult Tiefe zu schaffen und gewährt einen Einblick in einen Raum, der ihm die Darstellung der Seitenwände in einer verwandten Verkürzung erlaubt. Die im Spiezer Codex so beliebten angeschnittenen, von der Seite gesehenen Podeste, auf denen die Gestalten ins Bild geschoben sind – etwa im Bild des Grafen von Savoyen, welcher den Freiheitsbrief zurückgibt (S. 93) – finden sich auch hier. Ebenso versucht auch dieser Zeichner mit Hilfe der Umgebungsgestaltung – dem Reliquienschrein, dem Altar, dem Sakristeifenster, dem Antependium, dem Pult und dem Blick in einen weiteren Gebäudeteil – eine sehr dichte Raumschilderung zu geben, die ein vielfältiges Raumgefüge schafft. Wie wir gesehen haben, unterscheidet sich gerade in diesem Sinne die Gestaltung der Spiezer Handschrift (S. 150 und 186) von derjenigen der Amtlichen.

Im Gottesdienst der Griechen auf fol. 121 recto (Abb. 16) in der Konstanzer Rosgarten-Handschrift ist mit der Sicht auf die Fensterfront eines längsrechteckigen Raumes ein Modell vorgegeben, wie es dann in den allerdings fast immer tonnengewölbten Innenräumen der Spiezer Handschrift (S. 193 und 232) weiterentwickelt wird. Hier ist auch für die variantenreiche Figurenpräsentation eine Parallele zu finden, wobei in der 20 Jahre älteren Version alles gedrängter und weniger frei wirkt, aber dennoch im Kern schon vorhanden ist. Die drei verschiedenen Rückenansichten, in denen die Gläubigen den orthodoxen Popen zugewandt sind, vertreten dieselben Grundtypen, mit denen in der von Erlachschen Chronik

¹⁰⁶ WEGENER, Hans: Chronik, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt u. a., Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 744–49, besonders Sp. 744f.

¹⁰⁷ OTT, Norbert H.: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Städtechroniken. Sigismund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele, in: Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Bild und Text in Handschriften und frühen Drucken (= Festschrift für Dieter Wuttke), Baden-Baden 1988, S. 77–106, besonders S. 78. – Herrn Dr. Norbert Ott, München, sei an dieser Stelle nicht nur für die freundliche Überlassung seines im Druck befindlichen Textes gedankt, sondern vor allem auch für die hilfreichen Gespräche zum Thema der Chronikillustration.

¹⁰⁸ Es geht dabei um folgende Handschriften: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. Ettenheimmünster 11; ebenda Cod. St. Georgen 63; Konstanz, Rosgarten-Museum: Hs. 1; New York, Public Library, Spencer Collection: Ms. 32; Praha, Universitni knihovna: Cod. VII A 18; ebenda Cod. XVI A 17; Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 3044; OTT (wie Anm. 107), S. 78 und Anm. 13; FISCHER, Lilli: Die Bilderfolge der Richental-Chronik, besonders der Konstanzer Handschrift, in: Ulrich Richental. Das Konzil zu Konstanz. Kommentar und Text. Bearbeitet von Otto Feger, Konstanz 1964, S. 37–55, dort auch Abbildungen zu allen Versionen; KAUTZSCH, Rudolf: Die Handschriften von Ulrich Richental's Chronik des Konstanzer Konzils, in: Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, N.F. 9, 1894, S. 443–96.



15 Konstanzer Konzilschronik: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. St. Georgen 63, fol. 26 verso/ 27 recto: Kanonisation der hl. Brigitte. Foto L. E. Saurma-Jeltsch mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

etwa eine Gruppe wie diejenige der debattierenden Zuschauer in den Verhandlungen vor Bolligen (S. 87) gebildet wird.

Es besteht allerdings zwischen den beiden Werken ein qualitativer wie auch zeitlicher Unterschied. Dies wird wohl am deutlichsten im Vergleich der Ankündigung der Belehnung des Burggrafen von Nürnberg mit der Markgrafschaft Brandenburg auf fol. 73 verso (Abb. 17) im Rosgarten Exemplar mit der Szene, in der Ludwig von Bayern Berns Gehorsam fordert (S. 238). Berittene Herolde, welche den Akt auf Plätzen und Straßen von Konstanz verkünden, versammeln sich zu einer kompakten Gruppe. Die Pferde und ihre Reiter sind in ganz verschiedenen Stellungen wiedergegeben, die von einer extremen Verkürzung des frontal dargestellten Tieres bis zur Profilzeichnung reichen. In ihrem Aufbau ist die Berner Darstellung ähnlich, aber die Sicherheit, mit der hier die Pferdeleiber und die Bewegungen festgehalten sind, verrät doch,

daß es sich bei der Konstanzer Version allenfalls um einen Ausgangspunkt handeln kann, zu dem dann noch wesentlich mehr Kenntnisse hinzugekommen sein müssen.

2. Das Konstanzer Umfeld

Welch prägenden Einfluß diese besondere Auseinandersetzung mit dem Problem der Räumlichkeit sowohl als erzählerisch-drastisches, als auch als abbildend-schilderndes Element im Umfeld der Konstanzer Konzilschroniken gehabt haben muß, belegte Otto Pächt mit einer Pariser Tacuinum Sanitatis-Handschrift (Abb. 18)¹⁰⁹. Nicht allein die Detailfreude, die Pächt mit den Chroniken in Verbindung bringt¹¹⁰, sondern auch die Raumgestaltung dieser ins zweite Drittel des 15. Jahrhunderts zu datierenden Handschrift¹¹¹, die zweifellos von lombardischen Vorlagen kopiert

¹⁰⁹ Paris, Bibliothèque Nationale: ms. lat. 9333; PÄCHT, Otto: Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis Handschrift, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 3. Folge, Bd. 3/4, 1952/53, S. 172–180.

¹¹⁰ PÄCHT (wie Anm. 109), S. 177.

¹¹¹ Der Codex dürfte für Mechthild, Ludwigs I. von Württemberg Gattin, hergestellt worden sein, was eine Datierung zwischen 1434–50 nahelegt.



16 Konstanzer Konzilschronik: Konstanz, Rosgartenmuseum: Hs. 1, fol. 121 recto: Gottesdienst der Griechen. Foto Rosgartenmuseum Konstanz

wurde, dürfte mit den Konzilshandschriften in Zusammenhang stehen. Die Komplexität der Raumblocke, die gegeneinander versetzt den Platz umstellen, auf dem sich die beiden eng miteinander über den Raum hinweg kommunizierenden Reiter treffen, und die Intensität der Zuschauer sind Elemente, die in den Chroniken ebenfalls vorkommen¹¹². Eine vergleichbare räumliche Verdichtung kennen wir bereits aus der Ankündigungsszene zur Lehensverleihung an den Burggrafen von Nürnberg (Abb. 17) sowie aus manchen Beispielen der Spiezer Chronik. Eines der beliebtesten Sujets wird übrigens in dieser Darstellung (Abb. 18) bereits vorformuliert: Die sich einander zuwendenden Reiter. Nach diesem Motiv – der von hinten Gesehene, meist im verlorenen Profil Darge-

stellte, führt in das Bild ein und bildet mit dem sich nach vorne Wendenden eine räumlich wirksame Gruppe – sind in der Erlach-schen Handschrift die meisten Reiterszenen gestaltet, ja das Thema wird nicht selten zu einem zentralen in der Komposition, so etwa in der Flucht des Grafen Peter von Aarberg (S. 285), das eine große Vielfalt von verschiedenen räumlichen Möglichkeiten anbietet¹¹³. Anstelle der generellen Zuordnung der Pariser Tacuinum Sanitatis-Handschrift in den deutschen Südwesten, die Pächt vorschlägt¹¹⁴, wäre wohl die Beziehung zu konstanzischen, allenfalls schwäbischen Arbeiten im weiteren Umkreis der Konzilschroniken zu überlegen¹¹⁵.

In einen vermittelnden Bereich zwischen den Konstanzer Konzilschroniken und den Schwäbischen Städtechroniken gehört die Version von Richentals Werk, die unter der Signatur 3044 in der



17 Konstanzer Konzilschronik: Konstanz, Rosgartenmuseum: Hs. 1, fol. 73 verso: Ankündigung der Lehensverleihung an den Burggrafen von Nürnberg. Foto Rosgartenmuseum Konstanz

¹¹² Diese besondere Konstellation kann nicht von der lombardischen Vorlage kommen; vergleiche dazu die entsprechende Darstellung im Wiener Exemplar des Tacuinum Sanitatis, Abb. PÄCHT (wie Anm. 109), Abb. 2.

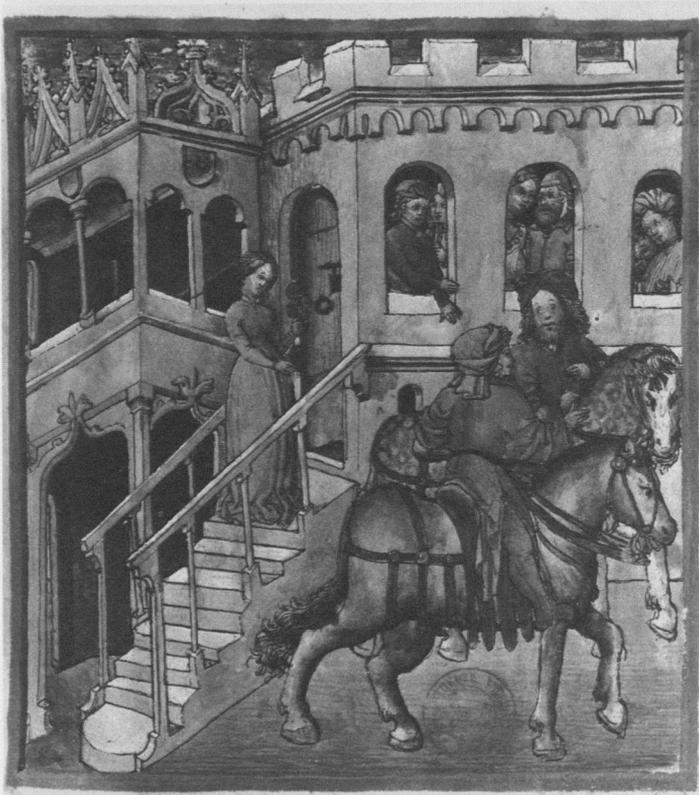
¹¹³ Vergleiche auch S. 312, 368 und besonders 428, wo diese Konzeption den Nucleus des gesamten Reiterheers darstellt.

¹¹⁴ PÄCHT (wie Anm. 109), S. 180.

¹¹⁵ Die Verwandtschaft zur Heidelberger Konrad von Megenberg-Handschrift aus der Lauberwerkstatt vom sog. Meister F (Heidelberg, Universitätsbibliothek:

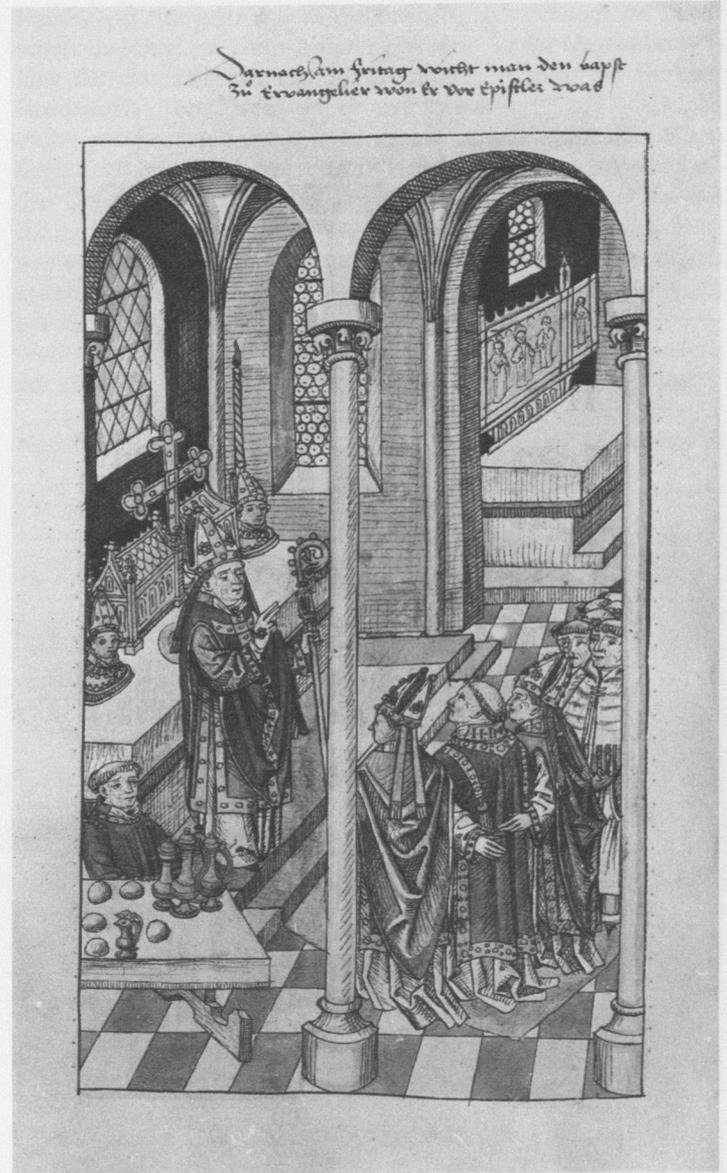
Cpg. 300) bzw. zur astronomischen Handschrift in Salzburg (Studienbibliothek: M II 180), die zum größten Teil von der Gruppe A ausgestattet ist, dürfte weniger eine stilistische als motivische sein, da auch diese Handschriften indirekt von Tacuinum Sanitatis-Manuskripten profitiert haben müssen. Im Zeichenstil scheinen mir am ehesten Beziehungen zu schwäbischen Werken zu bestehen in der Art des Münchner Trojanerkriegs (Bayerische Staatsbibliothek: Clm. 61); Abb. LEHMANN-HAUPT, Hellmut: Schwäbische Federzeichnungen, Berlin 1929, Abb. 37–40.

Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird¹¹⁶. Lilli Fischel datiert diese Handschrift zweifellos zurecht in die späten 70er Jahre und erwägt eine Entstehung allenfalls in «innerschwäbischem Gebiet» oder «von einem aus Schwaben kommenden Maler in Konstanz»¹¹⁷. Eine solche Einordnung legt das neue Raumkonzept nahe, das sich hier durchgesetzt hat, und das nun den Spiezer Konstruktionen weitgehend entspricht. Die schon in den anderen Arbeiten zu beobachtende Vorliebe, vor allem für die komplizierte Wiedergabe von Architekturen und Innenräumen, hat hier eine ganz andere Klarheit erhalten. Insbesondere gestaltet sich auch das Verhältnis der Figur zur Architektur eher im Spiezer Sinn, wie etwa in der Bischofsweihe Martins V. (Abb. 19) nachzuvollziehen ist. Außerdem ermöglichen Einsichten in diverse Raumkompartimente nun vergleichbar komplizierter Architekturanlagen, wie sie in der Spiezer Handschrift etwa in den Torhallen mit den Ausblicken auf weitere Raumnexe gegeben sind (S. 234, 548, 638). Die Verwandtschaft zur Erlachschen Handschrift geht aber noch we-



18 Tacuinum Sanitatis: Paris, Bibliothèque Nationale: ms. lat. 9333, fol. 100 recto: Equitatio. Foto Bibliothèque Nationale Paris

¹¹⁶ FISCHEL (wie Anm. 108), S. 44 und 49f.; MENHARDT, Hermann: Verzeichnis der altdeutschen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 2, Berlin 1961, S. 838; HOLTER, Kurt/OETTINGER, Karl: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne, 4^{me} partie: Manuscrits allemands, in: Bulletin de la Société de Reproduction de Manuscrits à Peintures, 2^{me} année, Paris 1937/38, S. 130, Nr. 48.



19 Konstanzer Konzilschronik: Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 3044, fol. 125 verso: Weihe Martins V. Foto Österreichische Nationalbibliothek Wien

sentlich weiter und betrifft auch Anordnungen von Gruppen, Erzählmotive, ja sogar den Charakter von Zeichnung und Farbe¹¹⁸.

Um den Abstand zu den Lauberschen Arbeiten nochmals ganz deutlich herauszuheben, sollen drei motivisch verwandte Blätter miteinander verglichen werden: Aus der Konzilschronik der Umzug mit der Rose (Abb. 20), aus der Spiezer Chronik der Anmarsch

¹¹⁷ FISCHEL (wie Anm. 108), S. 50.

¹¹⁸ Leider war es mir nicht möglich, die Handschrift im Original zu betrachten, so daß sich folgende Bemerkungen auf den anhand eines Microfilms gewonnenen Eindruck stützen. Frau Dr. Eva Irblich, Wien, und der Österreichischen Nationalbibliothek sei ganz herzlich gedankt für die rasche Übermittlung dieses Filmes.



20 Konstanzer Konzilschronik: Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 3044, fol. 62 recto: Der Umzug mit der Rose. Foto Österreichische Nationalbibliothek Wien

Peters von Aarberg (S. 294) und eine entsprechende Reitergruppe aus der Malibu-Handschrift der Lauber-Werkstatt (Abb. 21). In der elsässischen Version bietet das dort übliche Schollenterrain keinerlei Raum für eine Tiefenentwicklung. Dagegen benützt sowohl die Wiener Handschrift als auch die Berner Chronik den Vordergrund dazu, den szenischen Mittelgrund mit dem sich leicht in die Tiefe krümmenden Weg vom Bildrand abzuheben und ihn auf diese Weise prominenter zu präsentieren. Herrscht auch in der Malibu-Handschrift eine gewisse nervöse Unruhe wegen den Variationen von Kleidungsstücken und Figurenansichten, so bleiben die Bewegungsabläufe doch ganz im Flächigen. Im Tross Peters von Aarberg wie auch im Rosenzug hingegen bestimmt die Bewegung der einherreitenden Pferde und der sich nach vorne und hinten beugen-

den Reiter das ganze Bild. Die Masse der Pferde und der Reiter wird erfahrbar und erhält gerade auch durch die frontal aus dem Bild herausschauenden Teilnehmer eine ganz andere Tiefendimension. Am auffälligsten sind jedoch die Übereinstimmungen im zeichnerischen Verständnis in diesen beiden Darstellungen. Die Szenen leben von der bewegten Zeichnung mit ihrer Vielfalt an Häkchen- und Kreuzschraffuren, dem sicheren Strich und den starken Hell-Dunkel-Kontrasten. Es sind zweifellos nicht dieselben Gesichter, die uns in der Wiener und der Berner Handschrift begegnen, und dennoch hat man den Eindruck einer gewissen Verwandtschaft, die wiederum besonders im Vergleich zum zeitgenössischen, elsässischen Werk auffällt¹¹⁹.



21 Barlaam und Josaphat: Malibu, The J. Paul Getty Museum: Ms. Ludwig XV 9, fol. 330 recto: Avenir und Josaphat. Foto The J. Paul Getty Museum Malibu

¹¹⁹ Auch manche motivische Übereinstimmungen sind hier zu beobachten, so z. B. die Vorliebe für die stark in die Tiefe ziehenden, längsrechteckigen Räume, siehe fol. 147 recto und 39 verso, 40 recto. Ebenso findet sich auf fol. 122 recto eine vergleichbare Konzentration einer Szene auf eine zentrale Anlage und seitlich sich in die Tiefe erstreckende Straßen- oder Raumschluchten, wie z. B.

in der Spiezer Handschrift auf S. 147. Eine Erklärung für die in extremer perspektivischer Verkürzung wiedergegebene Schlacht in den Arkaden des Klosters von Fraubrunnen (S. 408) könnte die Wiener Münsterdarstellung auf fol. 39 verso/40 recto liefern. Zudem ist dort auch das Motiv des von hinten gesehenen Chorgestühls in der Wahl Martins V. auf S. 665 bereits vorgeprägt.



22 Trojanerkrieg: Berlin, Kupferstichkabinett: 78 A 13, fol. 77 recto: 5. Streit um Troja. Foto Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin (West), Jörg P. Anders

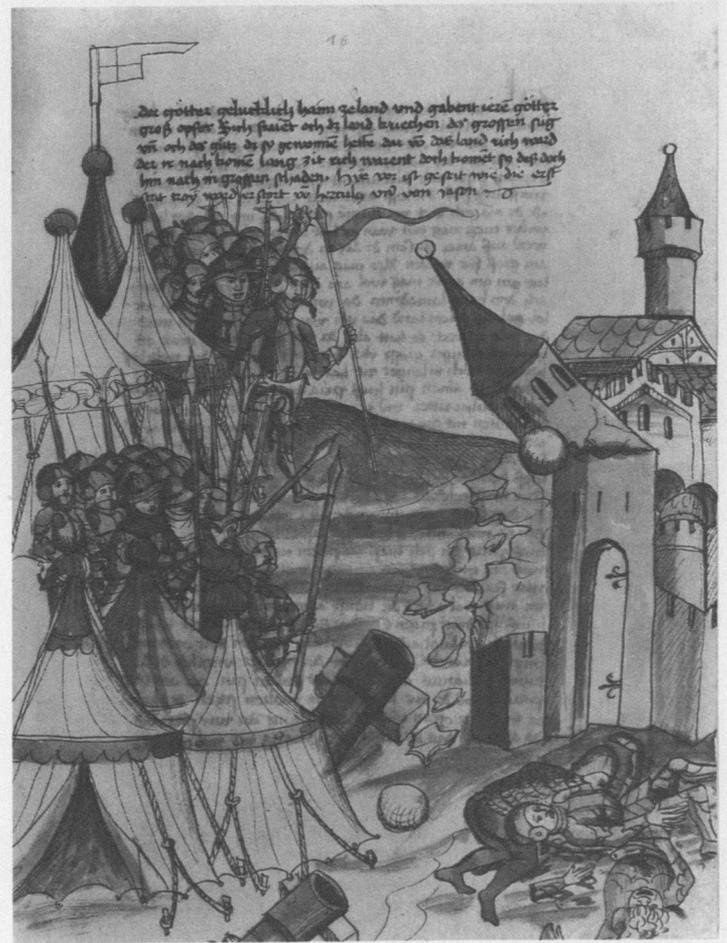
Einen charakteristischen Vertreter dieser Richtung möchte ich hier noch nennen, nämlich den 1464 von Konrad Segenschmid geschriebenen Trojanerkrieg des Mair von Nördlingen¹²⁰. In dieser Handschrift des Berliner Kupferstichkabinetts kommt ein Element zum Tragen, das bisher keines der konstanzer Beispiele angeboten hat, nämlich der Versuch zu einer Landschaftsschilderung. Im fünften Streit um Troja, auf fol. 77 recto beispielsweise (Abb. 22), trennen die seitlich ins Bild geschobenen, kantigen Felskulissen die Heerscharen voneinander, und die sie umbrandenden Helme scheinen eine ähnliche Masse zu suggerieren, wie etwa die heranrückenden Berner Spießknechte bei der Eroberung Bruggs (S. 625). Während ein solcher Vergleich die letztlich doch in der Kulissenlandschaft verharrende Gestaltung der Spiezer Chronik verrät, zeigt sie auch den Abstand, der zwischen den beiden Konzepten herrscht. Ähnlich bleibt das System, das zwar in der Berner

¹²⁰ Berlin, Kupferstichkabinett: 78 A 13; wie Anm. 21.

¹²¹ Eine Übereinstimmung des Motivschatzes in den Kriegsszenen mit Pferden ist ganz auffällig: Es finden sich sowohl der von hinten gesehene Reiter mit der zum Schlag erhobenen Waffe (fol. 84 recto) als auch der nach vorne fallende

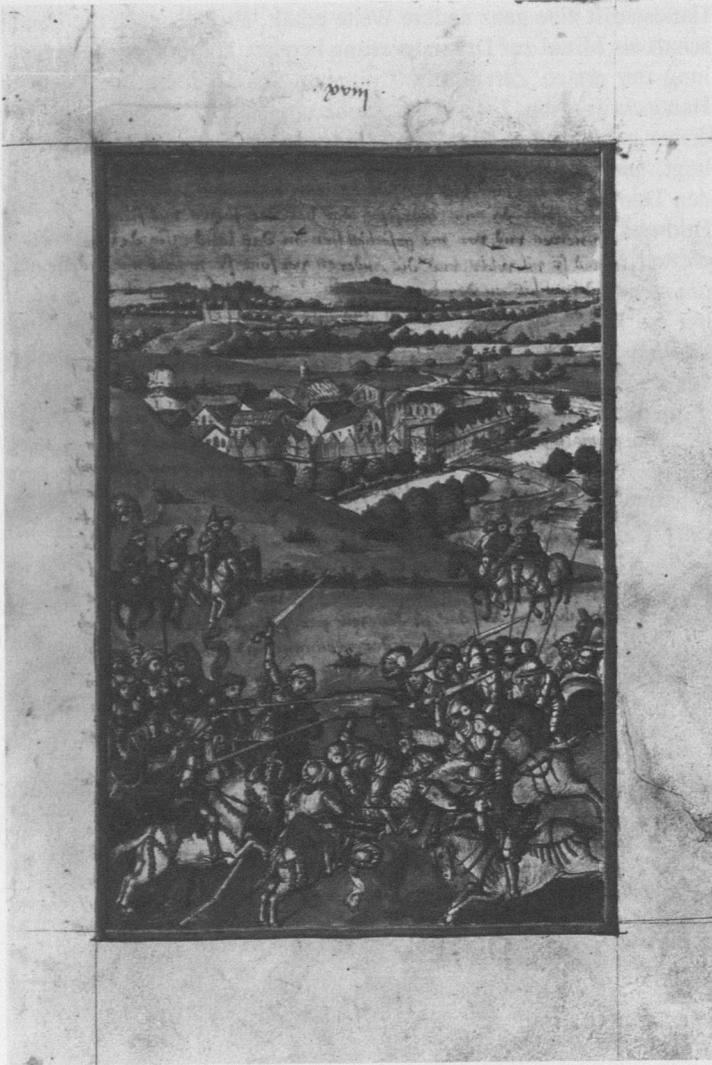
Handschrift eine ganz andere Weite erhält, aber dennoch die Landschaft als Mittel zur Dramatisierung benützt. In der Gegenüberstellung der ersten Zerstörung Trojas auf fol. 16 recto der Berliner Handschrift (Abb. 23) mit der Eroberung Badens (S. 637) läßt sich dieser gemeinsame Hintergrund, der vor allem im Erzählerischen liegt, noch deutlicher erkennen: Zelte und Figuren werden in beiden Darstellungen übereinandergestaffelt, die Architektur an den Bildrand verschoben und das Bildgeschehen auf die überdimensionierten Mörser und die gewaltigen Einschubstellen konzentriert, um so die Drastik des Angriffs zu verdeutlichen. Es sind also nicht nur die Raumkonzepte, die in der Berliner Handschrift zwar wesentlich altertümlicher, aber dennoch vergleichbar sind, sondern vor allem die Akzente der Erzählung finden eine Entsprechung¹²¹.

Im großen Überblick jedenfalls kann festgestellt werden, daß der Nucleus des Spiezer Stils nicht in elsässischen Arbeiten, sondern in



23 Trojanerkrieg: Berlin, Kupferstichkabinett: 78 A 13, fol. 16 recto: Erste Zerstörung Trojas. Foto Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin (West), Jörg P. Anders

Getötete (fol. 94 verso) und das zusammenbrechende Pferd mit dem nach hinten fallenden Verletzten (fol. 72 recto, 80 recto), alles Motive, die zum Standardrepertoire in den Spiezer Schlachten gehören.



24 Augsburgische Chronik: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Cod. HBV 52, fol. 18 recto: Amazonschlacht. Foto Bildarchiv Foto Marburg

solchen des konstanztisch-schwäbischen Bereichs des zweiten Jahrhundertdrittels gelegen haben dürfte. Die Übereinstimmungen betreffen vor allem die Auffassung der Raumgestaltung sowie die detailtreue Schilderung eines «theatralischen Realismus». Was Auerbach mit dem Begriff «kreatürliche Realistik» bezeichnet hat¹²², worunter er das Festhalten an «ritterlich-zeremoniellem Prunkstil und stark kreatürlicher, vor einer krassen Wirkung nicht zurückschreckender, ja augenscheinlich sie gern auskostender Realistik . . .» verstand, ist nun allerdings ein für das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts charakteristisches Phänomen. Jedoch scheint mir in dieser ganz besonderen Konzentration auf maskenhaft überkarierte Gesichter, in der Vorliebe für präzise Schilderung jedes Details in Kombination mit einer Dramatisierung des Geschehens durch scharfe Gegensätze in der räumlichen Ausrichtung der Formen – sowohl der Architektur als auch der Figuren – im konstanztischen Bereich nun eine Spielart des Stilmodus vorzuliegen, der auf den Bodenseeraum beschränkt geblieben ist. Grundsätzlich nämlich unterscheidet sich diese Version von verwandten Tendenzen im Elsaß, etwa in der Art der psychologisierenden Dramatisierung der Karlsruher Passion¹²³ oder der wesentlich raumgreifenderen Variante im östlichen Bereich, etwa des Meisters der Worcesterkreuztragung¹²⁴.

3. Die Meisterlin-Chroniken und das schwäbische Umfeld

Alle diese im Konstanztischen aufgezeigten Verwandtschaften können nur als allgemeine Richtlinien für die Herleitung des Spiezer Stils dienen und sollen nicht als direkter Bezugspunkt verstanden werden. Dies trifft schon viel eher für die nächste Gruppe von vergleichbaren Werken zu, nämlich die Schwäbischen Städtechroniken. Unter diesen Arbeiten spielt eine besondere Rolle die Augsburgische Chronik des Sigismund Meisterlin, von der mehrere Handschriften überkommen sind¹²⁵; in unserem Zusammenhang sind vor allem die fünf mit Illustrationen versehenen Ausgaben von Bedeutung¹²⁶. Der Codex Halder der Augsburgischen Staats- und Stadtbibliothek, der 1457 von Hector Müllich abgeschrieben¹²⁷ und wie Hellmut Lehmann-Haupt belegte, auch von ihm ausgestattet worden ist¹²⁸, bleibt mit seinen dilettantischen Illustrationen auf einem Stilniveau, das als zu unspezifisch sich für Vergleiche mit den Darstellungen der Berner Chronik wenig eignet. Wesentlich näher

¹²² AUERBACH, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern/München, 1982, S. 236.

¹²³ Vergleiche FISCHER, Lilli: Die Karlsruher Passion und ihre Meister, Karlsruhe 1952, Abb. 5 und 7.

¹²⁴ DAZU SUCKALE, Robert: Die Regensburger Buchmalerei von 1350–1450, in: Regensburger Buchmalerei, Ausstellungskatalog Regensburg 1987, S. 93–99, besonders S. 95f.

¹²⁵ Zu den verschiedenen Versionen siehe neuerdings OTT (wie Anm. 107), S. 79f.

¹²⁶ Es handelt sich dabei um die folgenden Handschriften: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: 2° Cod. H. 1, 1457 von Hector Müllich geschrieben und mit Ausnahme des Titelblattes wohl von ihm illustriert; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: HB V 52, 1457 von Georg Müllich geschrieben und von einem Augsburgischen Illustrator ausgestattet; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: 4° Cod. Aug. 1, 1480 geschrieben und wohl in Augsburg illustriert; München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm 213, 1479–81 von Konrad Bollstatter geschrieben; 22 Einzelblätter des sog. Codex Discissus an folgenden Aufbewahrungsorten: Berlin, Kupferstichkabinett: Nr. 1050, 4073–4079;

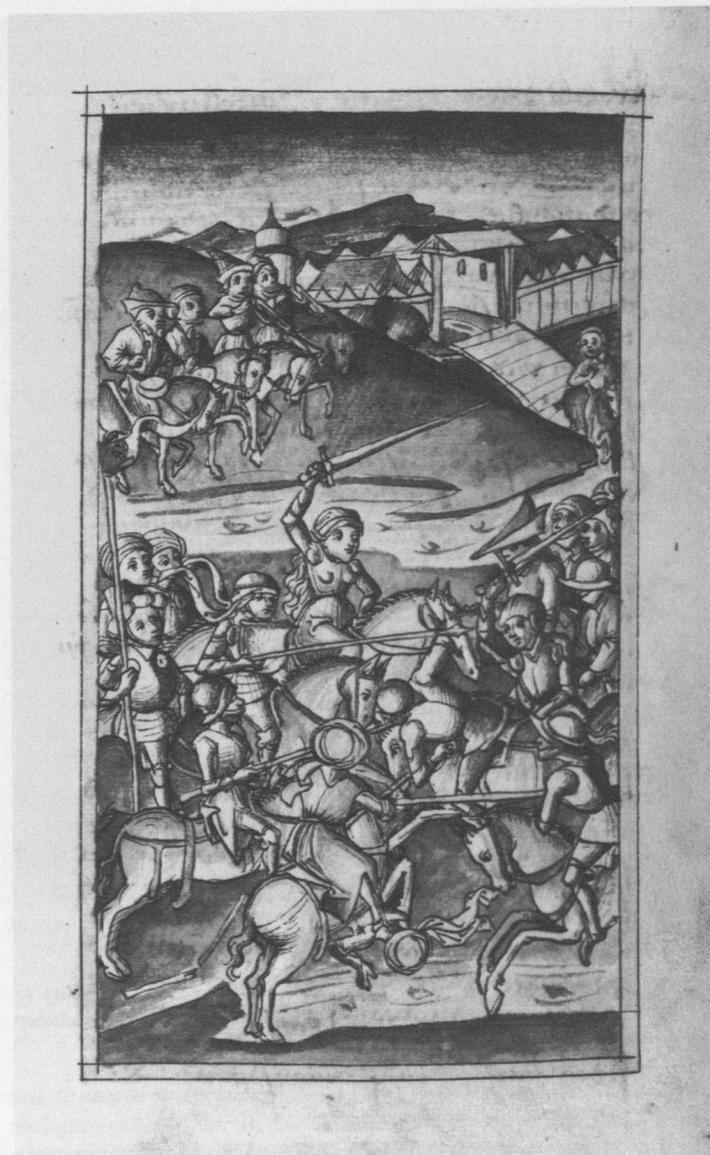
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts: Coll. Masson Dessins 204–209; ehemals Basel, Sammlung von Hirsch; ehemals Haarlem, Sammlung Koenigs; dazu siehe OTT (wie Anm. 107), S. 79; dort die entsprechende Literatur.

¹²⁷ 450 Jahre Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Ausstellung Augsburg 1987, Katalog Nr. 29, S. 20; Abb. in: WEBER, Dieter: Geschichtsschreibung in Augsburg. Hector Müllich und die reichsstädtische Chronistik des Spätmittelalters (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, Bd. 30), Augsburg 1984, Abb. 73–104.

¹²⁸ Zu den von Hector Müllich illustrierten Handschriften siehe LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 36ff., 49ff.; WEBER (wie Anm. 127), S. 57ff. – Die Annahme einer Illustratorentätigkeit Hector Müllichs bezieht sich auf den Eintrag im Codex Halder in der Widmung: «Das Buch ist geschriben gemolt und eingepunden worden von Hector Müllich . . .». Was zumindest als Aussage nicht – wie Lehmann-Haupt bereits nachgewiesen hat – für die Dedikationszene gelten kann, die später dazugekommen sein muß; siehe dazu Lehmann-Haupt, ebenda, S. 58.

stehen die Bilder des 1457 von Georg Müllich geschriebenen Stuttgarter Exemplars¹²⁹ sowie die 1479–81 von Konrad Bollstatter kopierte Fassung in München¹³⁰, die Version von etwa 1480 der Augsburger Stadtbibliothek¹³¹ sowie die Einzelblätter des wohl noch etwas jüngeren Codex Discissus¹³². Neuerdings hat Norbert Ott – entgegen Lehmann-Haupts These einer Zusammengehörigkeit der beiden Müllich-Abschriften und des Münchner Codex zu einer Gruppe, bzw. der übrigen Handschriften zu einer zweiten¹³³ – belegt, daß im Gegenteil der Codex Halder des Hector Müllich isoliert bleibt, hingegen zwischen den übrigen vier Bildprogrammen ein enger Zusammenhalt besteht¹³⁴.

Die große Errungenschaft der Meisterlin Chroniken bzw. der Augsburger Buchmalerei insgesamt ist zweifellos das Einbetten der Ereignisse in eine zusammenhängende Landschaft. Keines der bisherigen Vergleichsstücke schenken der Umgebungsschilderung kaum mehr als allenfalls ein theatralisches Interesse, insofern sie wie etwa im Berliner Trojanerkrieg, als Kulissenversatzstück auftritt. Am wichtigsten ist die Landschaftsthematik im Stuttgarter Codex des Georg Müllich von 1457. Am Beispiel der Amazonenschlacht etwa, an der schon Norbert Ott wichtige Akzentverschiebungen innerhalb der verschiedenen Redaktionen beobachtet hat¹³⁵, lassen sich stilistische Veränderungen gerade in der Behandlung der Landschaft besonders gut beobachten. Die Stuttgarter Handschrift (Abb. 24) drängt das Ereignis in den Vordergrund, hinter dem sich ein sanft hügeliges, von Baumalleen bewachsenes Gebiet mit der Stadt ausbreitet. Damit greift sie Formulierungen auf, die der ungefähr gleichzeitigen, flämischen Buchmalerei, beispielsweise den Hennegauer Chroniken, vertraut sind¹³⁶. Eine ganz andere Konzeption wählt die, ohne Zweifel eng mit der Stuttgarter Darstellung verbundene Version in dem 1479–81 von Konrad Bollstatter abgeschriebenen Münchner Exemplar (Abb. 25). Hier ist der Figurenbereich erneut zentrales Thema: Anstelle der weiten Landschaft mit dem unübersichtlichen Getümmel im Vordergrund erstreckt sich das Geschehen in den Mittelgrund, und die einzelnen Kämpfenden sind in ihrer drastischen Aktivität klar herausgearbeitet. Der Landschaft ist die Weitsichtigkeit des Stuttgarter Prospekts abhanden gekommen; sie hat wiederum etwas Schematisiertes und ist mit ihren schollenartigen Erdhügeln und den mäandernden Wegen dem Konzept der Spiezer Chronik sehr verwandt. Diese erneute Nahsichtigkeit im Szenischen wird noch akzentuierter in dem



25 Augsburger Chronik: München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm 213, fol. 51 verso: Amazonenschlacht. Foto Bayerische Staatsbibliothek München

¹²⁹ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Cod. HB V 52; OTT (wie Anm. 107) S. 79ff. und Anm. 23; IRTENKAUF, Wolfgang/KREKLER, Ingeborg: Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart, 2, 2. Codices historici (HB V 1–105), Wiesbaden 1975 (= Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart 2,2,2), S. 59f.; WEBER (wie Anm. 127), Abb. 105–107, dort alle Illustrationen; LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 35f., 209f.; BREDT, Ernst Wilhelm: Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 25), Straßburg 1900, S. 34.

¹³⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm 213; OTT (wie Anm. 107), S. 79f. und Anm. 22; WEBER (wie Anm. 127), S. 44f., 60f.; SCHNEIDER, Karin: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 201–350, Wiesbaden 1970 (= Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, tomus V, pars II), S. 47f.

¹³¹ Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: 4^o Cod. Aug. 1; OTT (wie Anm. 107) S. 79 und Anm. 20; Katalog Augsburg (wie Anm. 127), Nr. 27, S. 19f.; WEBER (wie Anm. 127), S. 32f.; LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 43, 153, 183f. – Auf fol. 147 recto befindet sich das Kolophon: «Et sic es (sic) finis Anno domini etc. 1480 jahr ward das püchlein geschriben.» Allerdings ist der letzte Eintrag des Bischofs Friedrich von Zollern auf fol. 77 verso auf das Jahr 1491

datiert. Die Illustration auf fol. 83 verso zum Aufstand von 1368 (vergleiche Abb. 13 im Katalog Augsburg ebenda) stammt von anderer Hand als die übrigen Darstellungen und könnte ebenso wie das veränderte Porträt Friedrichs von Zollern auf fol. 277 verso in der späteren Zeit nachgetragen worden sein.

¹³² Die Blätter des Codex Discissus (wie Anm. 126) werden hier nicht behandelt, da sie den Darstellungen in der jüngeren Augsburger Handschrift sehr verwandt sind und, wohl um 1490 entstanden, eindeutig jünger als die Spiezer Chronik anzusetzen sind. Zur Literatur der verschiedenen Aufbewahrungsorte siehe OTT (wie Anm. 107), Anm. 24–28.

¹³³ LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 34ff.

¹³⁴ OTT (wie Anm. 107), S. 79ff.

¹³⁵ OTT (wie Anm. 107), S. 80f.

¹³⁶ COCKSHAW, Pierre: Les Miniatures des Chroniques de Hainaut (15^{me} siècle), o. Ort, 1979, Abb. S. 32, 49. Die Verwandtschaft betrifft vor allem die Handschrift Bruxelles, Bibliothèque Royale: Ms. 9242 und geht weit über die allgemeine Konzeption hinaus, so daß hier etwa in den Motiven der Schlachtdarstellungen an einen konkreten Kontakt zu denken wäre. Weitere Literatur siehe DOGAER, Georges: Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries, Amsterdam 1987, S. 67.



26 Augsburgischer Chronik: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: 4° Cod. Aug. 1, fol. 57 verso: Amazonenschlacht. Foto L. E. Saurma-Jeltsch mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

10 Jahre jüngeren, zweiten Augsburgischer Codex (Abb. 26), in welchem das Hauptfeld des Bildes mit den Kämpfenden angefüllt ist, und die Umgebung wiederum auf den Hintergrund reduziert bleibt. Es scheint, als ob sich die von Erlachschen Bilder beider Möglichkeiten bedient haben und manchmal eher auf den Typus der Münchner Handschrift zurückgreifen – so etwa in der Schlacht vor Reutlingen (S. 426) – oder, und dies gilt vor allem zu Beginn des Bandes, eine Nahsichtigkeit der Aktion in der Art des jüngeren Augsburgischer Exemplars suchen (S. 51, 125). Die Bildkonstruktionen allerdings greifen meist – wie etwa die Schlacht in der Schloß-

halde (S. 125) – auf die Münchner Konzeption (Abb. 25) zurück, die auf einer zentralen Figurengruppe aufbaut, in der eine jeweils von vorne einführende Figur – hier die heranreitende Amazone – von einer aus dem Bild hinausagierenden – die zum Schlag ausholende, obere Streiterin – beantwortet wird.

Man darf wohl davon ausgehen, daß der Illustrator der Spiezer Chronik Kenntnis gehabt haben muß von Arbeiten aus dem Kreis der Schwäbischen Städtechroniken. Mir scheint dieser Kontakt sogar so eng, daß ich eine Ausbildung in diesen Ateliers erwägen möchte, eine Hypothese, die eine noch etwas genauere Spezifizierung der Beziehungen verlangt.

Zur Bollstatter-Handschrift¹³⁷ bestehen offenbar nicht nur Verbindungen über die Bildkonstruktionen, sondern auch über einen gemeinsamen Motivschatz. So gehört ja etwa die wie die Amazone ins Bild reitende Figur zu einer der häufigsten Formeln in der Berner Chronik (S. 105, 125), aber auch der nach vorne, über das zusammenbrechende Pferd fallenden Krieger (S. 280) oder die unter den Pferdeleibern zertrampelten Toten (S. 426) finden sich hier in der Darstellung des Römerkampfs (Abb. 27). Während aber die sanft lavierende, sehr lockere Zeichnung der Münchner Handschrift wenig stilistische Affinität zum Spiezer Illustrator besitzt, scheint dies im Fall der jüngeren Augsburgischer Abschrift anders zu sein. Allerdings müssen wir uns hier weniger am von Erlachschen Exemplar orientieren, sondern eher auf das Repertoire der Amtlichen Chronik zurückgreifen. Vergleichen wir etwa die vor Kaiser Tiberius stehenden Augsburgischer Bürger (Abb. 28) mit dem Berner, welcher dem Chronisten einen Band überbringt (Abb. 1), so gehen die Gemeinsamkeiten recht weit: Der Augsburgischer scheint, mit einem vergleichbar festen Figurenkern versehen, ein etwas ungelinker und weniger frei proportionierter Vorläufer des Berners zu sein. Eine Vorliebe für knitterige Faltenansammlungen mit über die Stoffe hin blitzenden Lichtern charakterisiert die Gewänder sowohl des Kaisers als auch des Chronisten. Es sind dies Gemeinsamkeiten, die – wie übrigens auch die Aussicht über die Mauer ins Freie – sowohl im Konzeptionellen als auch in gewissen Übereinstimmungen des formalen Verständnisses liegen. Insbesondere die in der Amtlichen Chronik noch sehr oft auffällig verschobenen Verhältnisse zwischen Figurengrößen und Umgebung, welche den Gestalten, gerade in Kombination mit der sie umgebenden Architektur, eine monumentale Schwere verleihen, würden sich aus einem solchen Kontakt zu augsburgischen Arbeiten der 80er Jahre erklären lassen¹³⁸.

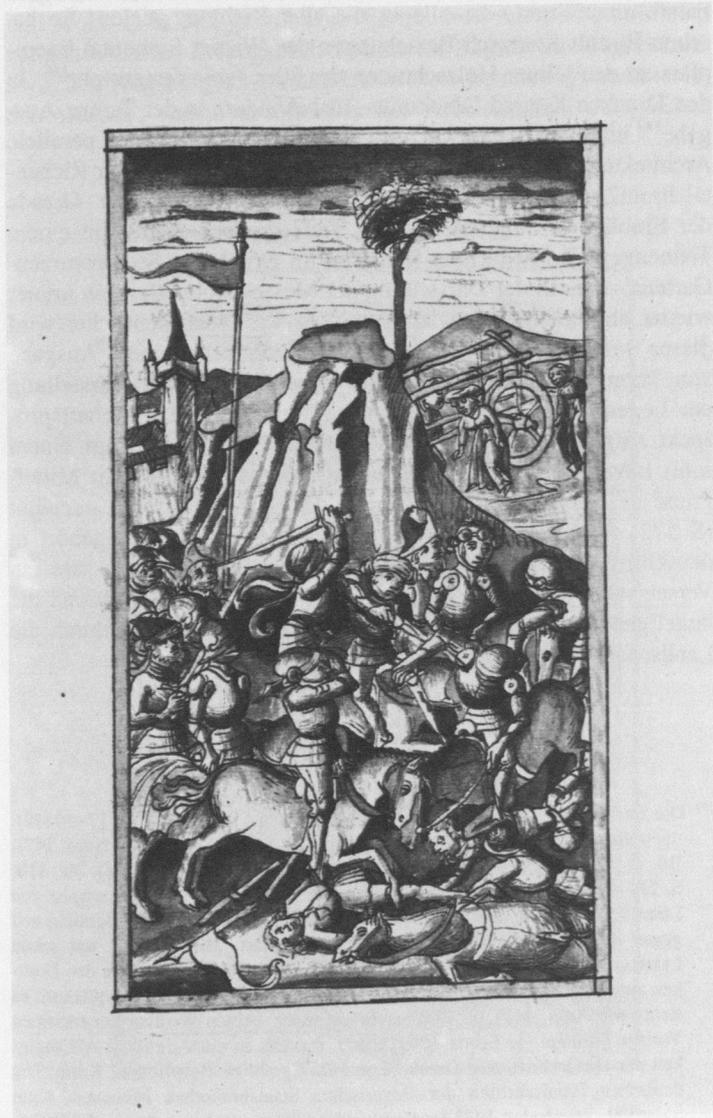
Wenn wir nun noch einen Blick auf das Programm werfen, so werden die Kontakte des Spiezer Illustrators zu solchen Städtechroniken immer wahrscheinlicher. Unter diesen haben wir nämlich im Codex Halder eine feierliche Dedikationsminiatur, in welcher die Augsburgischer Räte das Stadtwappen präsentieren und zugleich die

¹³⁷ In denselben Zusammenhang gehört – wie schon LEHMANN-HAUPT belegt hat (wie Anm. 115), S. 71–78 – auch die 1457 von Jeronimus Müller aus Augsburg geschriebene Historienbibel der Bayerischen Staatsbibliothek: Cgm 206; SCHNEIDER (wie Anm. 130), S. 36–38; BLOH-VÖLKER, Ute von: Die illustrierten Historienbibeln des Spätmittelalters im deutschsprachigen Raum und ihre Quellen. Text und Bild am Beispiel von Prolog und Schöpfungsgeschichte im Kontext einer veränderten Rezeptions- und Wahrnehmungspraxis, phil. Diss., Hamburg 1988 (maschinenschriftliches Exemplar), S. 342–44.

¹³⁸ Solche Übereinstimmungen betreffen insbesondere Anordnungen in Innenräumen, wie z. B. das Festessen des Herzogs von Burgund zu Ehren des Kaisers in

der Amtlichen (Bd. III, S. 170) bzw. die Gerichtsverhandlung über Peter von Hagenbach (Bd. III, S. 237). Die hier eng zusammenrückenden Gestalten, die in ihren Umrissen geradezu eine giotteske Schwere haben, entsprechen Formulierungen wie etwa der Anbetung der Cisa im Augsburgischer Codex auf fol. 70 recto bzw. der Predigt des Hl. Ulrich auf fol. 197 recto. Hier sind auch Übereinstimmungen zu finden in der Art der Gewandgestaltung, in der Betonung des Gesamtvolumens der Figuren und auch in einzelnen motivischen Beobachtungen wie die abgedrehten Dreiviertelansichten, in denen die Arme der Figuren dem Betrachter in besonderer Räumlichkeit entgegeng gehalten werden.

Chronik übergeben wird¹³⁹. Schon Lehmann-Haupt hat die Bedeutung dieser Miniatur vermerkt, deren Genauigkeit in der Ausführung und deren versierter Stil auf einen eigens für diese Aufgabe hinzugezogenen Buchmaler hinweisen¹⁴⁰. Wie Norbert Ott jüngst dargestellt hat, greift dieses Frontispiz Gewohnheiten von Rechts-Handschriften auf¹⁴¹, ganz offensichtlich in der Absicht, der Handschrift damit einen nachhaltigen Rechtsanspruch zu verleihen. Dasselbe Thema führt auch in den Münchner Codex¹⁴² ein, und die stilistische Nähe zwischen den beiden Darstellungen muß die Frage aufwerfen, ob das feierliche Entrée nicht auch im Codex Halder



27 Augsburgische Chronik: München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm 213, fol. 71 recto: Kampf mit den Römern. Foto Bayerische Staatsbibliothek München



28 Augsburgische Chronik: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: 4^o Cod. Aug. 1, fol. 138 verso: Kaiser Tiberius und die Augsburgische. Foto L. E. Saurma-Jeltsch mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

erst zu einem späteren Zeitpunkt, also vielleicht in den 70er Jahren, nachgetragen wurde. In der Münchner Version erhält das Thema eine minimale inhaltliche Verschiebung, insofern hier der Übergabe der Chronik eine neben der Wappenpräsentation und der Selbstdarstellung der Räte äquivalente Bedeutung zukommt. Bereits mehrere Szenen umfaßt dieses Erhöhungsprogramm in der jüngeren Augsburgischen Handschrift. Die Dedikationsszene wird hier in die Darstellung der Arbeit der Chronisten¹⁴³ und eine erst am Schluß des Bandes angefügte Wappenhalterin (Abb. 29) aufgeteilt. Außerdem ist der Band noch weiter ausgezeichnet durch eine Zierseite mit einem das gesamte Blatt umrahmenden Rankenwerk¹⁴⁴ sowie zwei Wiedergaben der Stadt Augsburg¹⁴⁵. Alle diese Zufügungen der späten Version, wie Chronistenporträt, Wappenhalterin, Stadtansicht und Zierseite, sind nun Elemente, die in dieser Häufung erstmals im Dritten Band der Amtlichen, voll ausgebaut sogar erst in der Spiezer Chronik, vorkommen. Nähme man nun als Hypothese an, daß der Maler des Spiezer Exemplars

¹³⁹ Abb. WEBER (wie Anm. 127), Nr. 73.

¹⁴⁰ LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 58–60.

¹⁴¹ OTT (wie Anm. 107), S. 83.

¹⁴² Abb. WEBER (wie Anm. 127), Nr. 127.

¹⁴³ Abb. LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), Titelblatt.

¹⁴⁴ Fol. 9 recto.

¹⁴⁵ Fol. 9 recto und 16 verso.



29 Augsburgische Chronik: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: 4^o Cod. Aug. 1, fol. Y: Wappenhalterin. Foto L.E. Saurma-Jeltsch mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

diesen Prozeß der Entwicklung eines Erhöhungsprogramms in den augsbürgischen Ateliers mitverfolgt und erstmals am dritten Band der Amtlichen ausprobiert und im Spiezer dann voll zur Geltung gebracht hat, so würde das die schon beobachtete Merkwürdigkeit eines erst im dritten Band der Amtlichen Chronik erfolgten Entrée solennelle hinreichend erklären.

Eine solche Annahme einer schwäbischen Ausbildung des Spiezer Illustrators in den späten 70er und frühen 80er Jahren gewinnt weiter an Wahrscheinlichkeit, wenn wir uns daran erinnern, daß bereits das Wiener Exemplar der konstanzer Konzilschronik, zu dem wir Übereinstimmungen im Zeichenstil wie auch in Figuren und Bildkonzeptionen feststellen konnten, aus dem ähnlichen Milieu stammt. Überdies sind aber noch eine Reihe weiterer Argumente anzuführen, die alle in dieselbe Richtung zielen: So hat schon Rudolf Kautzsch Beziehungen des Wiener Richental Exemplars zu den Ulmer Holzschnitten der 80er Jahre festgestellt¹⁴⁶. In den Drucken Konrad Dinckmuts, insbesondere in der Terenz-Ausgabe¹⁴⁷ und dem Seelenwurzengarten¹⁴⁸, sind denn auch parallele Architekturkonzepte zu finden, wie sie sowohl der Wiener Richentalchronik als auch dem Spiezer Illustrator vertraut sind. Gerade der Einblick in einen sich in die Tiefe erstreckenden, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Raum ist im Druck des Seelenwurzengartens – hier in der Darstellung der Messe (Abb. 30) – ein immer wieder abgewandeltes, wichtiges Motiv¹⁴⁹. Noch deutlicher wird dieser Bezug zu der, allerdings etwas später aufgelegten, Ausgabe von Thomas Lirers Schwäbischer Chronik¹⁵⁰. In der Darstellung der Legende des Hl. Lucius (Abb. 31) wird ein Landschaftsprospekt aufgeboten, der mit dem schroffen, unmotiviert aus einem sanft hügeligen Panorama herausragenden Felsmassiv im Mittelgrund an die späten Darstellungen der Spiezer Chronik gemahnt (S. 572, 624f.). Auch die Behandlung der Architektur gehört in denselben Zusammenhang, wird sie doch ganz ähnlich wie ein Versatzstück jeweils an den oberen Bildrand gesetzt, während die kugelige Bäume dazu dienen, die Führung des Auges durch die Landschaft zu erleichtern¹⁵¹.

¹⁴⁶ KAUTZSCH (wie Anm. 108), S. 483; diese Beziehung wird von FISCHER (wie Anm. 108), S. 49 auf den Ulmer Terenz spezifiziert.

¹⁴⁷ SCHRAMM, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 6: Die Drucke von Konrad Dinckmut in Ulm, Leipzig 1923, 150–177; Literatur siehe AMELUNG, Peter: Konrad Dinckmut der Drucker des Ulmer Terenz. Kommentar zum Faksimile-Druck 1970, Zürich 1972.

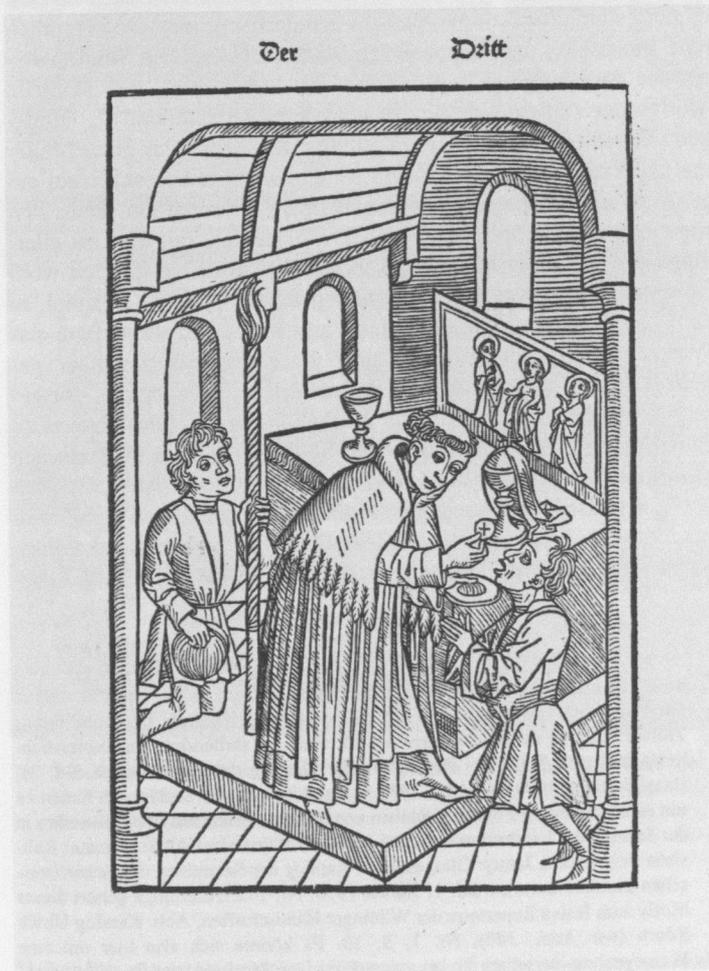
¹⁴⁸ SCHRAMM (wie Anm. 147), Bd. 6, 89–108; AMELUNG, Peter: Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Stuttgart (1979), Nr. 97, S. 182–190 (zitiert als Amelung, Südwesten).

¹⁴⁹ Vergleiche Spiezer Chronik, S. 193; verwandt finden sich hier auch die gestelzten Kreuzgratgewölbe, die schon in der Wiener Handschrift in der Priesterweihe des Papstes Martins V. (Abb. 19) eine Rolle spielten; vergleiche SCHRAMM, Bd. 6 (wie Anm. 147), Abb. 99 zu S. 638. – LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 174 macht zurecht auf die Verwandtschaft des Seelenwurzengartens mit den Arbeiten aus dem Wiblinger Kloster von der Hand des Simon Rösch aufmerksam; ein Zusammenhang, der wiederum zum sog. Meister L der Lauberwerkstatt zurückführt, der in seinen Landschaftsdarstellungen eindeutig in dieser Tradition des Schwäbischen wurzelt. Abb.: Ulrich Rösch. St. Galler Fürststift und Landesherr. Beiträge zu seinem Wirken und seiner Zeit, hrsg. von Werner VOGLER, St. Gallen 1987, Abb. 7, 9. In denselben Kontext gehören auch die verlorenen Einzelblätter der ehemaligen Sammlung Rosenthal aus München, die ebenfalls eine direkte Verbindung zum Stil der Spiezer Chronik aufweisen, Abb. LEHMANN-HAUPT (ebenda), S. 111f.

¹⁵⁰ Die zwei datierten Ausgaben stammen aus dem Jahr 1486 (Hain 10117–10118), die undatierte dürfte etwas älter sein (Hain 10116); SCHRAMM (wie Anm. 147), Bd. 6, 128–149; Literatur: AMELUNG, Südwesten (wie Anm. 148), Nr. 110, S. 211–216. – In engem Bezug hierzu steht die handschriftliche Ausgabe von Lirers Chronik in der Bayerischen Staatsbibliothek: Cgm 436, die allerdings erst gegen das Jahrhundertende hergestellt worden ist, aber wohl – wie schon LEHMANN-HAUPT (wie Anm. 115), S. 174–76 vermutete – eng mit den Drucken zusammen zu sehen ist. Allerdings dürfte das Verhältnis, wie AMELUNG es sieht (wie Anm. 147), S. 37ff. nicht auf einer, beiden Werken gemeinsamen Vorlage basieren (so LEHMANN-HAUPT), sondern in einer direkten Abhängigkeit der Handschrift vom Druck liegen. Zu Cgm 436: SCHNEIDER, Karin: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, Cgm 351–500, Wiesbaden 1973 (= Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, tomus V, pars III), S. 254f. – Das Einzelblatt der jüngeren Augsburgischen Chronik 4^o Cod. Aug. 1, Abb. Katalog Augsburg (wie Anm. 127), Nr. 13, dürfte seinerseits wiederum auf eine Vorlage aus dem Lirer Zusammenhang zurückgehen, stimmt es doch in der Architekturanlage und den Figuren mit der Darstellung des Schwurs am Rechberg überein, Abb. siehe SCHRAMM (wie Anm. 147), Abb. 136 bzw. Cgm 436, fol. 15 recto.

¹⁵¹ Aus diesem Kontakt dürfte auch der Blick über die Mauern bzw. Säulenstellungen auf die Landschaft kommen, wie sie ebenfalls im zweiten Teil der Handschrift vorkommt, vergleiche SCHRAMM (wie Anm. 147), Bd. 6, Abb. 128 zu S. 644.

Versuchen wir nun das bisherige Ergebnis in Zusammenhang zu bringen mit der ursprünglichen These, daß Diebold Schilling als Illustrator für die Spiezer Chronik verantwortlich gewesen sei, so ist diese Annahme auf ganz entscheidende Gegenargumente gestoßen. Im wesentlichen läßt sich der Stil dieser Zeichnungen nur mit einer grundlegenden Kenntnis schwäbischer Arbeiten aus den 80er Jahren erklären. Die etwa in der besonderen Vorliebe für dramatische Verkürzungen und heftige Kontraste in der Raumorientierung der Formen zum Ausdruck kommende Ausrichtung an älteren Mustern, welche diese Arbeiten mit dem Wiener Exemplar der Konstanzer Konzilschronik teilen, macht allenfalls eine Berührung mit dem schwäbischen Kunstkreis bereits in den späten 70er Jahren möglich. Alle anderen Elemente aber deuten auf eine ganz frische und wohl eben erst gewonnene Vertrautheit mit den unmittelbar zeitgenössischen Errungenschaften dieser Region hin. Dabei kann zwischen Augsburgischem und Ulmischem keineswegs unterschieden werden, was aber offenbar der Arbeitsrealität entsprechen



30 Seelen-Wurzengarten, Konrad Dinckmut, Ulm 1483: München, Bayerische Staatsbibliothek: Die Hl. Messe. Foto Bayerische Staatsbibliothek München



31 Schwäbische Chronik von Thomas Lirer, Konrad Dinckmut, Ulm 1486: München, Bayerische Staatsbibliothek: Die Legende des hl. Lucius. Foto Bayerische Staatsbibliothek München

dürfte¹⁵², scheinen doch die Chronikateliers ebenfalls eng miteinander verbunden gewesen zu sein und ihrerseits bereits schon Drucke gekannt zu haben. Keinerlei Anzeichen bestehen für eine Begegnung eines reifen Künstlers mit solchen Arbeiten, lassen sich doch nirgends Elemente einer schon vorhandenen älteren Ausbildungsschicht erkennen. Es dürfte sich hier um einen Vertreter einer wesentlich jüngeren Generation handeln als es diejenige Diebold Schillings sein kann, der ja erst als Vierzigjähriger in Kontakt mit den schwäbischen Ateliers gekommen wäre und dann wohl seine ehemaligen elsässischen Kenntnisse nicht gänzlich hätte abstreifen können. Die Entwicklung von der Amtlichen Chronik zu den von Erlachschen Illustrationen läßt überdies eine zusätzliche Lernfähigkeit erkennen, welche – und dies soll im folgenden noch dargestellt werden – die Aufnahme weiterführender Kenntnisse ermöglicht hat.

¹⁵² Siehe dazu die Anm. 150 zum Verhältnis der Lirerchronik in Druck und Handschrift bzw. dem Einfluß der Ulmer Lirer-Chronik auf die augsburgische Meisterlin-Chronik.



32 Scheibenriß: Bern, Historisches Museum Inv.-Nr. 20'036.1: Sammlung Wyss, Bd. I 1: Bannerträger der Stadt Nidau. Foto Bernisches Historisches Museum, S. Rebsamen

VI. Die Beziehungen zur Graphik

Während der ältere Meister der Amtlichen Chronik sich weitgehend aus den Traditionen der Buchmalerei erklären läßt, haben bereits eine Reihe von Vergleichen ergeben, daß der Spiezer Illustrator mit dem neuen Medium der Graphik eng vertraut gewesen sein muß. Zweifellos kennt er Holzschnitte, wahrscheinlich auch Kupferstiche und Scheibenrisse. Seine Arbeiten selber muten in hohem Maß graphisch an, gerade wegen ihrer besonderen Betonung des Zeichnerischen. So breite Kenntnisse der neuen Techniken sind wiederum ein indirektes Indiz für seine Generationszugehörigkeit, ist doch erst etwa der Hausbuchmeister wahrscheinlich in allen Sparten tätig, von der Glasmalerei über das Tafelbild bis zur Buchillustration¹⁵³.

Daß der Spiezer Illustrator nicht bloß Arbeiten des Buchdrucks gekannt haben muß, sondern vor allem auch mit solchen der Glasmalerei vertraut gewesen ist, haben wir eingangs schon bei der Analyse des Stifterdiptychons (S. 30/31) vermutet. Dabei handelt es sich ja um eine ikonographische Sonderform, insofern eigentlich eine Prozession der Wappenträger dargestellt ist. Die Schildhalterin der Augsburger Chronik (Abb. 29) hat gezeigt, daß ähnliche Motive der zeitgenössischen Buchmalerei vertraut sind¹⁵⁴. Hingegen verweist die besondere Anordnung der Szene vor einer Mauer und unter einem mit reichem Astwerk verzierten Baldachin auf ein ganz anderes Milieu. Eine vergleichbare Präsentation ist in den sogenannten Standesscheiben üblich, eine Gattung, die uns allerdings erst in wenig späteren Werken überliefert ist. Zu den wohl frühesten erhaltenen Scheibenrisen gehört ein Basler Beispiel, in dem eine vor einer weiten Landschaft sitzende, junge Frau das Wappen der Basler Himmelszunft unter einer vergleichbar geschmückten Bogenarchitektur präsentiert¹⁵⁵. Eine bereits fortgeschrittene Form, wohl ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren, ist im Bannerträger der Stadt Nidau des Historischen Museums Bern¹⁵⁶ erhalten. In dieser Darstellung (Abb. 32) wird der Zeichenstil, die handfeste Figurenkonzeption und der Landschaftstypus, wie er in der Spiezer Chronik angelegt ist, konsequent weitergeführt. Die von Paul Ganz vorgeschlagene Einord-

¹⁵³ Aus der breiten Literatur zu diesem Thema sollen nur wenige weiterführende Angaben gemacht werden: ROTH, Michael: Die Zeichnungen des sogenannten «Meisters der Coburger Rundblätter». Skizzensammlungen und Vorlageverwertung in Straßburger Glas- und Tafelmalerateliers der Spätgotik, phil. Diss. F. U. Berlin, 1988 (Typoskript), besonders S. 46ff. – Herrn Dr. Michael Roth, Stuttgart, sei ganz herzlich gedankt, für die Möglichkeit in sein Manuskript Einblick zu nehmen. – HINDMAN, Sandra: Authors, Artists and Audiences, in: Pen to Press. Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing, hrsg. von Sandra Hindman/James Douglas Farquhar, Ausstellung: The University of Maryland. Department of the History of Art. The Johns Hopkins University, 1977, S. 157ff.; HASSE (wie Anm. 27); WINKLER, Friedrich: Maler und Reisser in vordürerischer Zeit, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 3, 1949, S. 63–70.

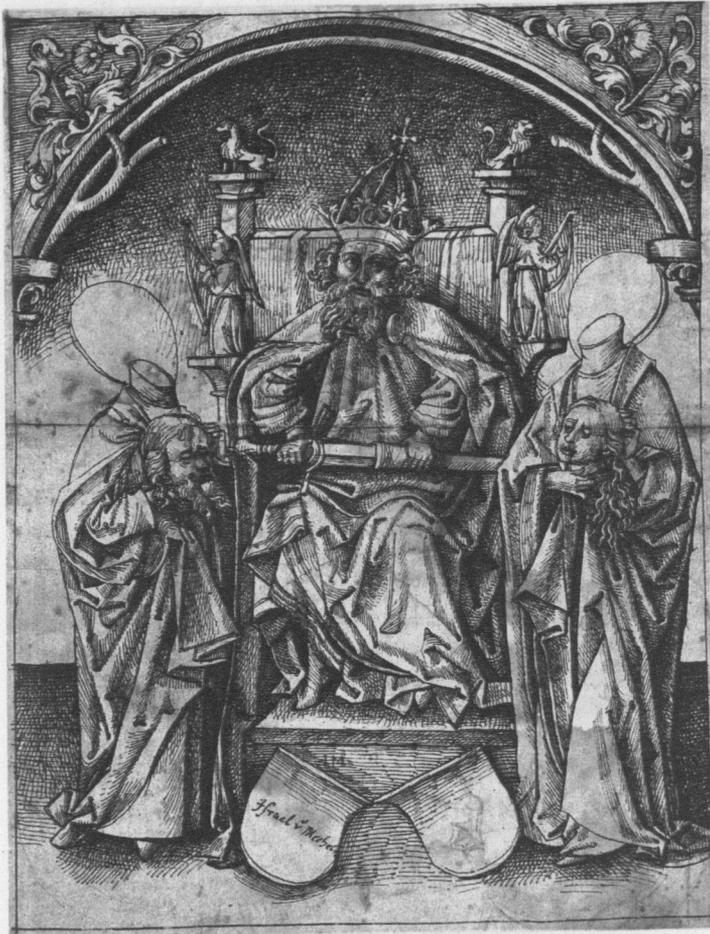
¹⁵⁴ Eine der frühesten Sammlungen solcher Wappenhalter findet sich in der Matrikel der Basler Universität ab etwa 1460, vergleiche Abb. GANZ (wie Anm. 46), Abb. 3ff. – Bereits um 1440 kommt eine Schildhalterin im sogenannten Rheinfelder Urbar vor, Abb. SCHWARZ, Dieter (Hrsg.): Urbar der Feste Rheinelden. Handschrift im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, Zürich 1973, fol. 2verso. – SCHWARZ (ebenda, S. 23) nimmt an, die Darstellung gehöre nicht zur Grundausrüstung des Codex. – Auch die Graphik kennt diesen Typus in derselben Zeit, so etwa beim Meister E. S. (Lehrs 220, 221, 224), Abb. Katalog E. S. (wie Anm. 102), Abb. 100–102.

¹⁵⁵ Basel, Kupferstichkabinett: U III 71; ROTH (wie Anm. 153), Nr. 153, ordnet das Blatt nach Straßburg um 1475 ein; dort weiterführende Literatur; FALK, Tilman: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil I (= Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3), Basel/Stuttgart 1979, Nr. 19, S. 48f. – Der Abschluß der Szene nach hinten zu mit einer Mauer wird in den Scheiben erst im 16. Jahrhundert üblich, so etwa in der Scheibe des Landesmuseums aus der Benediktinerabtei Alt St. Johann; Abb. siehe SCHNEIDER, Jenny: Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Bd. 1, Zürich 1970, Nr. 142. Allerdings gehört dieses Motiv zum festen Repertoire der Wiblinger Handschriften, Abb. Katalog Ulrich Rösch (wie Anm. 149), Nr. 7, 9, 10. Es könnte sich also hier um eine Vorwegnahme derselben Zusammenstellung von Motiven handeln, die sowohl von den Scheibenrisen als auch noch von der Buchmalerei profitiert.

¹⁵⁶ Bern, Historisches Museum, Sammlung Wyss Bd. I 1; SCHNEIDER, Jenny: Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (= Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. XII), Basel 1954, S. 129; GANZ, Paul (Hrsg.): Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts, Bd. 2, Basel 1904, Nr. 46. – Bereits hier wird auf die Beziehung zur von Erlachschen Chronik hingewiesen.

nung nach Bern dürfte denn auch als Niederschlag des Spiezer Stils durchaus ihre Richtigkeit haben¹⁵⁷.

Stilistisch noch etwas näher steht ein weiterer Scheibenriß¹⁵⁸, der von einigen Autoren Lukas Zeiner, einem der berühmtesten Zürcher Glasmaler, zugeschrieben wird und wohl ein Entwurf zu einem Glasgemälde für das Chorherrenstift Großmünster in Zürich sein dürfte (Abb. 33). In ihrer zeichnerischen Ausführung gemahnt diese Darstellung von Karl dem Großen mit den beiden Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula unmittelbar an die Illustrationen der Spiezer Chronik. So sind etwa die scharfen Rundschraffen, mit



33 Scheibenriß des Lukas Zeiner (?): Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Inv.-Nr. VIII. 1581: Karl der Große mit den Heiligen Felix und Regula. Foto Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



34 Scheibenriß des Lukas Zeiner (?): Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Inv.-Nr. VIII. 1582: Ritter und Dame mit Allianzwappen. Foto Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

denen Augen und Wangen umschattet sind, in einem Zeichenrepertoire vorgetragen, das demjenigen der Spiezer Darstellungen gerade in den Stifterbildern besonders entspricht (S. 30/31). Typenübereinstimmung besteht aber auch bei den Gesichtern, so variiert Karl der Große den leicht trauernden alten Würdenträger, der meist für den Schultheißen oder etwa auch für Berchtold von Zähringen (S. 67) verwendet wird, während die Regula an die Frauengestalten gemahnt. Insbesondere die Gewohnheit, die Augen in sie umrahmende Ovale einzuschreiben, aber auch das in einzelnen Strähnen gelockte, luftig fallende Haar sind Darstellungsmodi, die sehr verwandt sind. Es soll auch hier wiederum keine Händeidentität konstruiert werden. Dafür ist der Strich des Risses zu schematisiert und bestehen auch in der knittrig-trockenen Faltengebung und der gewissen Eckigkeit der Gestalten zu große Unterschiede zu den Chronikillustrationen.

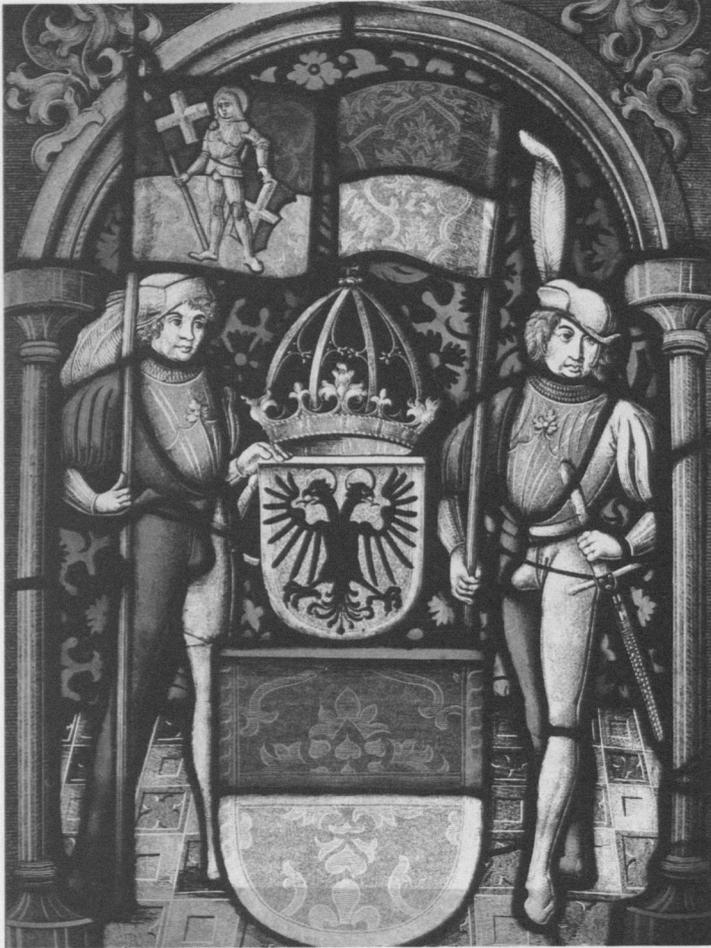
Zieht man nun aber noch den Karlsruher Allianzwappenriß¹⁵⁹ mit Dame und Ritter hinzu (Abb. 34), den Fedja Anzelwsky eben-

¹⁵⁷ SCHNEIDER (wie Anm. 156), S. 129 weist auf die Unterschiede zu dem motivisch vergleichbaren Glasgemälde aus der Kirche von Lenk hin, das Lukas Schwarz zugeschrieben wird (ebenda Abb. 19), und bei dem es sich keinesfalls um eine Arbeit desselben Meisters handeln könne.

¹⁵⁸ Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Inv. VIII. 1581; Katalog: Swiss Drawings. Masterpieces of Five Centuries, Ausstellung Washington D.C. 1967, Nr. 2, S. 20f.; ANZELEWSKY, Fedja: Peter Hemmel und der Meister der Gewandstudien, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 17, 1963, S. 43–55, besonders S. 49; Ausstellungskatalog: Altdeutsche Zeichnungen aus der staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Baden-Baden 1955, Nr. 7; SCHNEIDER (wie Anm. 156), S. 128; HUGELSHOFER, Walter: Schweizer Handzeichnungen des

15. und 16. Jahrhunderts, Freiburg 1928, S. 26, Nr. 5; GANZ, Paul: Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, Zürich 1924, S. 107; derselbe (wie Anm. 156), Bd. 1, Basel 1904, Nr. 32. – SCHNEIDER, ebenda, verneint, daß es sich bei dieser Zeichnung um eine Arbeit des Lukas Zeiner handelt und nimmt eine Beziehung zum «süddeutschen Künstlerkreis» an; dagegen ANZELEWSKY, der an einer Autorschaft Zeiners nicht zweifelt.

¹⁵⁹ Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Inv. VIII. 1582; ROTH (wie Anm. 153), Nr. 192 bestätigt die Zuschreibung an Zeiner; ANZELEWSKY (wie Anm. 158), S. 43–45; Ausstellungskatalog Karlsruhe (wie Anm. 158), Nr. 6, dort 1470 datiert.



35 Glasgemälde des Lukas Zeiner: Zürich, Landesmuseum: Inv.-Nr. 12805: Ständescheibe von Solothurn. Foto Schweizerisches Landesmuseum Zürich

falls Lukas Zeiner zuschreiben möchte¹⁶⁰ und der eine Kopie nach einer Arbeit Peter Hemmels sein dürfte, so wird offensichtlich, daß dem Spiezer Illustrator solche Arbeiten für seine Stifterseiten als Anregung gedient haben müssen. Wie schon mit der Karlszeichnung bestehen aber auch hier, obwohl zweifellos ein jeweils etwas anderer stilistischer Hintergrund die beiden Zeichnungen prägt, Übereinstimmungen, die wesentlich tiefer zu gehen scheinen. Wiederum erinnert das zeichnerische Repertoire an die Illustrationen, es ergeben sich aber auch motivische Übereinstimmungen. Die

Barbara mit ihrem Gefolge entspricht den Frauen, die Anzelewsky von dieser Hemmelkopie ausgehend dann auch in den Scheiben des Zürcher Glasmalers findet¹⁶¹. Zum Zeinerschen Motivschatz gehören aber auch andere Typen, wie etwa der jugendliche Krieger mit dem mit Federn geschmückten Hut, der in der Spiezer Chronik beispielsweise unter den Vertretern der Waldstätte (S. 265) gleich zweimal vorkommt. Dasselbe fleischige Gesicht mit rundlichen Konturen, den leicht glotzenden Augen, der langen geraden Nase und dem aufgeworfenen Mund findet sich etwa in der Ständescheibe von Solothurn (Abb. 35), einer Arbeit des Lukas Zeiner von 1501¹⁶².

Was läßt sich nun aus diesen Beziehungen zu den Scheibenrissen von Bern und Karlsruhe für den Stil des Spiezer Illustrators ableiten? Ähnlich wie zum Nidauer Bannerträger sind die Verwandtschaften zu den Zeinerschen Arbeiten so grundsätzlich, betreffen nicht allein Motivisches, sondern vor allem auch die Anlage der Zeichnung, daß diese Beziehungen wohl doch nur im Sinne einer verwandten Herkunft gedeutet werden können. Obwohl die graphischen Arbeiten alle etwas später anzusetzen sind, scheint mir die Annahme, die Chronik habe einen einseitig prägenden Einfluß gehabt, nicht sehr wahrscheinlich, zumal ja gerade das Stifterbild auf wohl verloren gegangenen Scheibenrissen basiert. Schon Hans Lehmann hat vermutet, Lukas Zeiner habe sein Handwerk nicht in Zürich, sondern in Bern gelernt¹⁶³ und sei anschließend auf die Wanderschaft gegangen. Während – wie wir schon gesehen haben – sich die elsässischen Kenntnisse des Spiezer Illustrators auf die Aufnahme von Motiven beschränken, dürfte Zeiner wesentlich enger dem Oberrheinischen verbunden bleiben. Für seinen Stil maßgebend gewesen ist der Kontakt zu der die oberrheinische wie auch schwäbische Glasmalerei in jener Zeit bestimmenden Werkstatt des Peter Hemmel von Andlau¹⁶⁴, ein Bezug, der für den Spiezer Illustrator eine eher indirekte Rolle gespielt haben dürfte. Scheiben aus dieser in Straßburg beheimateten Großorganisation sind ja keineswegs auf den elsässischen Raum beschränkt, sie könnten ihm daher auch im Schwäbischen, in Ulm, Tübingen usw. zur Kenntnis gelangt sein¹⁶⁵.

Die Beziehung zu Zeiner wie auch zum Nidauer Riss bedeuten für den Spiezer Illustrator, gerade wegen der besonderen Nähe der zeichnerischen Gestaltung, daß auch er dem Oberrhein verbunden bleibt, wohl sogar hier seine Wurzeln hat. An den stilistischen Differenzen trotz teilweiser motivischer Übereinstimmungen wird der unterschiedliche Stellenwert der elsässischen Tradition vor allem zwischen Zeiner und dem Spiezer Zeichner evident: Bei Letzterem gewinnt man den Eindruck, er verdanke seinen Stil – im Gegensatz zu Zeiner, der sich weitgehend aus dem Hemmelkreis

¹⁶⁰ ANZELEWSKY (wie Anm. 158), S. 48f.

¹⁶¹ Vergleiche etwa die Wappenscheibe der Familie Hösch; Abb. ANZELEWSKY (wie Anm. 158), Abb. 5.

¹⁶² SCHNEIDER (wie Anm. 156), Nr. 69, S. 44f., dort ältere Literatur.

¹⁶³ LEHMANN, Hans: Lukas Zeiner und die spätgotische Glasmalerei in Zürich, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 30, 1926, S. 64.

¹⁶⁴ Zur Hemmelfrage siehe ROTH (wie Anm. 153), S. 51ff.; BECKSMANN, Rüdiger: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350–1530 (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. I: Schwaben, Teil 2), Berlin 1986, S. LIV–LVI; derselbe: Die mittelalterliche Glasmalerei in Baden und der Pfalz (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. II: Baden und Pfalz, Teil 1), Berlin 1979, S. XL–XLIV; derselbe: Zur Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels in den Jahren 1477–81, in: Pantheon, 18, 1970, S. 183–197, dort

Forschungsübersicht. – In engem Zusammenhang mit Peter Hemmels Werkstatt dürfte auch die Berner Scheibe des Historischen Museums stehen mit einem Hl. Mauritius, die unmittelbar an den Hl. Georg von Tübingen erinnert, Abb. BECKSMANN, 1986, S. 356. – An dieser Stelle sei Herrn Prof. Dr. R. Becksmann, Freiburg i. Br., für seine großzügige Unterstützung gedankt.

¹⁶⁵ Zu diesen Arbeiten im schwäbischen Raum lassen sich tatsächlich motivische Verbindungen herstellen; so etwa zu den Scheiben in Lautenbach, vergleiche die Stifterin Katharina von Sulzbach in der Chorverglasung von Lautenbach von 1482 mit der Barbara von Erlach, Abb. BECKSMANN (wie Anm. 164) 1979, Farbtafel XI. Bei diesem Vergleich wird klar, daß der Spiezer Illustrator dasselbe Vokabular – mit einer wesentlich handfesteren Note – wiedergibt, das in der elsässischen Version sehr fragil bleibt.

ableitet – gerade aus der Auseinandersetzung zwischen Schwäbischem und Oberrheinisch-Elsässischem¹⁶⁶.

Um diesen Illustrator richtig einschätzen zu können, wollen wir im folgenden versuchen, kurz die weiteren Einflüßbereiche zu skizzieren, die insbesondere seinen Themenschatz in einem ungewöhnlichen Maße angereichert haben. Dabei kann es nicht darum gehen, die Herkunft seiner Motive im einzelnen aufzuführen, sondern lediglich an wenigen Beispielen seine besonders breite Ausrichtung und vor allem rasche Rezeptionsfähigkeit zu zeigen.

Manche Szenen müssen beim zeitgenössischen Betrachter Assoziationen aus anderen, meist christlichen Zusammenhängen erweckt haben, was zweifellos auch beabsichtigt war. Auf das Erhöhungsprogramm in der Anspielung auf die Standesscheibe im Stifterdiptychon bzw. auf das Autorenporträt in der Chronistendarstellung haben wir schon hingewiesen¹⁶⁷. Manche andere Szenen legen schon inhaltlich eine christliche Interpretation nahe, so wird – um einige Beispiele zu nennen – zweifellos jeder Betrachter die im Zweikampf siegende Frau (S. 112) mit alttestamentlichen Heldinnen wie Judith oder Jahel verbinden, wird die das gelobte Land erblickenden Ägypter (S. 749) mit dem jüdischen Volk vergleichen¹⁶⁸ und die meuchlings ermordeten Pilger (S. 742) mit dem gedemütigten Christus in der Kreuztragung¹⁶⁹. Solchen Assoziationen dürften keineswegs Vorlagen zugrunde liegen, denen der Zeichner sklavisch folgt, sondern er bedient sich eines allgemein vertrauten, nahezu beliebig variierbaren Grundlagenteschatzes. An zwei verschiedenen Themen soll dieser Vorgang nachgezeichnet werden, um so zugleich weiteren Einblick in seine Arbeitsweise zu erhalten und auch noch einige andere Informationsquellen kennenzulernen, die für seine Darstellung eine Rolle gespielt haben.

In den Szenen auf Seite 234, 236 und 237 ist ein Thema in ganz verschiedenen Versionen durchgespielt, nämlich die Zusammenstöße der ehemaligen Lehensherren, den Grafen Gerhard von Valangin, Rudolf von Nidau, Eberhard von Kyburg und Rudolf von Neuenburg, mit der Berner Obrigkeit. Alle Darstellungen sind thematisch untereinander verbunden, wie übrigens auch mit den vorherigen (S. 232f.) sowie den nachfolgenden (S. 238f.). In ihrer Konzeption aber werden lediglich die letzten beiden Ereignisse auf Seite 238 und 239 den vorhergehenden angeglich, insofern das



36 Israhel von Meckenem, Kupferstich, ca. 1470–80: Berlin, Kupferstichkabinett: Ecce Homo. Foto Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin (West), Jörg P. Anders

¹⁶⁶ Wie weit für seine Ausbildung auch Mittelrheinisches eine Rolle spielt, ist schwierig zu beurteilen: Er muß Motive aus dem Kreis des Hausbuchmeisters kennen; vergleiche das Besteigen von Mauern (S. 76, 176) oder Herunterfallen (S. 569) mit der Turmbesteigung im Hausbuch (fol. 53b); Abb. siehe WALDBURG-WOLFEGG, Johannes Graf: Das mittelalterliche Hausbuch, München, 1957, Abb. 42. Vergleiche auch die Bewegungen der Musikanten zu Pferd (S. 280, 284) mit fol. 20b, 22b im Hausbuch; Abb. Katalog: Vom Leben im späten Mittelalter (wie Anm. 22), S. 216f. – Während zum Hausbuchmeister vor allem motivische Übereinstimmungen bestehen, scheinen die Beziehungen zum sogenannten Monogrammist WB enger. Insbesondere zu den Tafelbildern im Mainzer Diözesanmuseum ergeben sich Verbindungen, was die Art der Zeichnung von Gesichtstypen, aber auch die besondere Festigkeit der Figurenkerne betrifft; so etwa beim Heiligen Sebastian mit dem Rudolf von Erlach im Stifterbild (S. 30). Vergleichbar sind die etwas hervorquellenden Augen, die zu großen Köpfe mit dem weich fließenden Haar und die leicht untersetzten, aber doch massiven Körper; Abb. SHESTACK, Alan: Master LCz and WB, New York 1971, Abb. 58. Auffälligerweise sind diese Übereinstimmungen lediglich für die Tafelbilder zutreffend, wogegen die Graphik desselben Meisters wenig Verwandtschaft aufweist. Es dürfte sich infolgedessen doch eher um eine indirekte Beziehung über einen gemeinsamen Vorbilderschatz als um eine stilistische handeln. Weitere Literatur: Katalog ebenda, S. 195–197; ANZE-

LEWSKY, Fedja: Eine Gruppe von Malern und Zeichnern aus Dürers Jugendjahren, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 27, 1985, S. 35–59. – Für die hilfreichen Hinweise zum Meister WB sei Herrn Dr. Michael Roth, Stuttgart, sehr gedankt.

¹⁶⁷ Zur besonderen Konzeption des Diptychons siehe S. 38. – Eine wichtige Rolle spielen die Autorenporträts und die Dedikationsszene in den Burgundischen Chroniken, deren übliche Aufteilung in zwei Darstellungen vom Spiezer Illustrator in eine zusammengezogen worden ist. In der akribischen Detailgenauigkeit, mit der hier die Schreibstube geschildert ist, dürfte sie sich an solchen Beispielen orientieren wie etwa der französischen Übersetzung des Lebens des Hl. Fourcy von Jean Miélot in Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. sn. 2731 von 1468/69; Abb. PÄCHT, Otto u. a.: Flämische Schule I (= Reihe 1. Die illuminierten Handschriften und Inkunablen der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 6), Wien 1983, Abb. 134f. und Textband fig. 90–93.

¹⁶⁸ Der Zug stimmt bis ins Detail mit den für die Flucht aus Ägypten üblichen Formulierungen überein; vergleiche etwa HUTZ, Ferdinand: Die Vorauer Volksbibel, Graz 1986, fol. 33 verso.

¹⁶⁹ Vergleiche etwa die Karlsruher Passion; Abb. STANGE, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Südwestdeutschland in der Zeit um 1400–1450, München/Berlin 1951, Abb. 119.



37 Israhel von Meckenem, Kupferstich, ca. 1480: Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-2,688: Hl. Quirinus von Neuss. Foto National Gallery of Art Washington

dort entwickelte Bildmuster aufgegriffen wird. Kernstück der Sequenz ist die folgende Gegenüberstellung der beiden Parteien: Die Berner stehen erhöht in einer Art Torhalle, an deren Treppenfuß die Gegner ihre Forderungen vortragen. Als Bildtypus liegt einer solchen Szene eine Formulierung zugrunde, wie sie etwa Israhel von Meckenem im Kupferstich des *Ecce Homo*¹⁷⁰ nach demselben Thema Martin Schongauers ausgeführt hat (Abb. 36). Verfolgen wir die verschiedenen Versionen des Motivs in der Spiezer Chronik, so wird deutlich, daß diese Anspielung weiter als nur das allgemeine Konzept geht. Insbesondere die Gesten finden in den Szenen vielfältige Abwandlung; so ist die empörte Ablehnung des Schultheissen in der Konfrontation mit dem Kyburger (S. 236) sowie das hochfahrende Abwenden des rücklings im Profil Gesehenen im Kupferstich bereits vorgegeben. Des Schultheissen Gebärde wird damit zu einer Variation des geschmähten Christus, die Stellung des aufbrausenden Berners alliteriert den eleganten Zuschauer im Stich, und die anklagend erhobenen Hände der Herausforderer sowie ihre Stellung werden mit dem schmähenden Pöbel verglichen. Sogar das Motiv der Kellerlünette, in der ein Tier angebunden ist, – im Stich ein Affe, im Bild der Bär – wird aufgenommen (S. 237). Der mit abenteuerlichem Krummschwert seine Guthaben aufzählende Nidauer wird gar zur Persiflage des im Stich schon das Seil sowie Hammer und Kreuzesnägel bei sich tragenden Schergen im Vordergrund.

Daß es sich hier nicht um stilistische Parallelen, sondern eher um Anregungen handelt, welche den Zeichner zu einem erweiterten und drastischeren Ausbau des Themas bewegen, mag das nächste Beispiel belegen: Eine der besonders beliebten Gestalten ist der von hinten gesehene Geharnischte, der – zum Beispiel in der Debatte zwischen Kuno von Bubenberg und Berchtold von Zähringen (S. 57) – dem Betrachter das Wappen präsentiert. Mit tänzerischem Schritt, das Kreuz extrem durchgedrückt, den Oberkörper leicht zurückgesetzt, den Kopf im Profil, greift der Knappe, den Schild dem Betrachter entgegenschiebend, mit der Rechten sowohl nach vorne als auch nach hinten ins Bild. Der Hl. Quirinus (Abb. 37), wiederum ein Kupferstich des Israhel von Meckenem, vielleicht nach einem verlorenen Stich des Meisters E. S.¹⁷¹, enthält alle diese Motive noch theatralischer. Zweifellos hat die Zeichnung der Chronik nicht das Gestelzte und Manierierte der Graphik, dennoch bleibt der Gestus als solcher erhalten und wird auch in den verschiedensten Zusammenhängen ganz unterschiedlich wiedergegeben¹⁷². Zwei weitere graphische Blätter, nämlich ein Kupferstich in Washington mit zwei Geharnischten aus den 80er Jahren¹⁷³ und eine vielleicht schwäbische Zeichnung eines Kriegers aus dem Kupferstichkabinett in Basel¹⁷⁴ zeigen, daß dieses Thema ein Mo-

¹⁷⁰ Lehrs 148: Die Kupferstiche des Israhel von Meckenem werden zitiert nach LEHRS (wie Anm. 102) Bd. 9. – Der Stich gehört zur Passionsfolge Lehrs 142–153; SCHNACK, Jutta: Der Passionszyklus in der Graphik Israhel von Meckenems und Martin Schongauers, in: Bocholter Quellen und Beiträge, hrsg. von der Stadt Bocholt, Stadtarchiv, Bd. 2, Münster 1979, besonders S. 74, wo die Passionsfolge in die späten 70er oder frühen 80er Jahre auf Grund der Wasserzeichen datiert wird; dort auf S. 2–4 weitere Literatur; SHESTACK, Alan: Fifteenth Century Engravings of Northern Europe. Ausstellungskatalog der National Gallery of Art, Washington D.C. 1968, Nr. 189; WARBURG, Anni: Israhel von Meckenem. Sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts (= Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, Bd. 7), Bonn 1930, S. 59–65.

¹⁷¹ Lehrs 311 (wie Anm. 170); BERNHARD, Marianne: Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik und Handzeichnungen, München 1980, S. 334; SCHNACK (wie Anm. 170), S. 91; SHESTACK (wie Anm. 170), Nr. 175, dort ältere Literatur; WARBURG (wie Anm. 170), S. 24–27; GEISBERG, Max: Der Meister der Berliner Passion und Israhel von Meckenem, Straßburg 1903, S. 85.

¹⁷² Vergleiche Seite 193, 230, 236, 272.

¹⁷³ Ein Exemplar befindet sich in der Washingtoner Sammlung, siehe SHESTACK (wie Anm. 170), Nr. 120, dort weitere Literatur.

¹⁷⁴ Basel, Kupferstichkabinett: U. VIII. 105; Abb. siehe FALK (wie Anm. 155), Abb. Nr. 130, Katalog S. 71. – In dieser Zeichnung wird die Beinstellung der Spiezer Chronik weiter entwickelt.

tiv ist, das in der graphischen Kunst jener Zeit eine große Rolle gespielt hat und in ähnlicher Weise variiert wird, wie dies der Illustrator der Chronik auch versucht.

Der Eindruck einer breiten Kenntnis von Motiven verschiedenster Herkunft wird beim nächsten Beispiel noch bestimmter: Die Gestalt des nach hinten zusammenbrechenden, mit halbgeschlossenen Augenlidern seine Todesqualen aus geöffnetem Mund herauschreienden, im Zweikampf unterlegenen Mannes (S. 112) ist eine Formulierung, die offenbar ebenfalls zum Repertoire der damaligen Musterbücher gehört haben muß. Wir finden dieselbe Figur mit nahezu identischer Haltung in einem der frühesten Kupferstiche,



38 Pisanello, Skizzenblatt: Paris, Louvre: Inv.-Nr. 2595 verso: Kopf eines Toten. Foto *Musées Nationaux Paris*



39 Pisanello, Skizzenblatt: Paris, Louvre: Inv.-Nr. 2374: Verwundete und tote Pferde. Foto *Musées Nationaux Paris*

der sogenannten «Großen Schlacht»¹⁷⁵ sowie in flämischen Handschriften¹⁷⁶. Allerdings kennt keine dieser Darstellungen, von denen die «Große Schlacht» gewiß am nächsten in der Wiedergabe der Gebrochenheit des sich aufbäumenden, sterbenden Körpers ist, eine Entsprechung zu dem mit drastischem Realismus bis ins Detail gezeichneten Kopf. Hierfür käme am ehesten ein Skizzenblatt des Pisanello (Abb. 38) im Louvre¹⁷⁷ als Vorbild in Betracht.

Kenntnisse italienischer Vorlagen, wohl vor allem über Musterbücher vermittelt, scheinen ganz allgemein die gewaltigen Schlachtenszenen zu prägen. Wiederum ist es Pisanello, dessen Arbeiten ähnliche Themen vortragen, und die – wie beispielsweise die Skizze (Abb. 39) der sterbenden Pferde¹⁷⁸ – eine Mischung aus Naturbeobachtung und tradierten Formeln wiedergeben. Als Typen

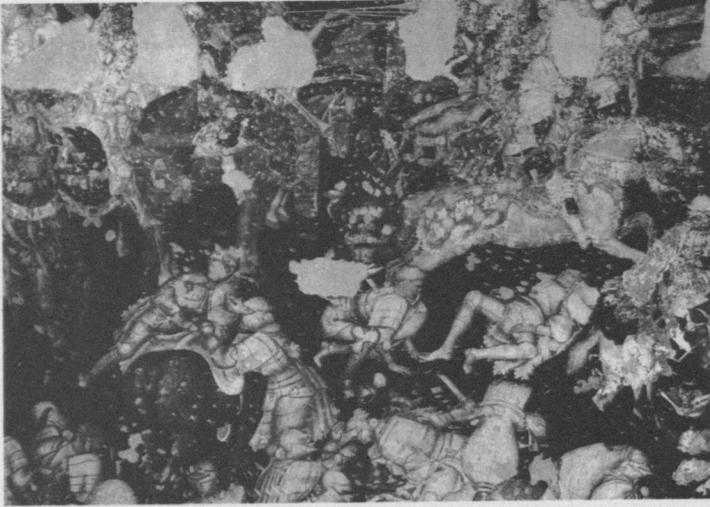
¹⁷⁵ Paris, Louvre: Cabinet des Estampes, Sammlung Rothschild; Abb. SUCKALE (wie Anm. 124), Abb. 3. – In diesem Kupferstich, den Suckale (ebenda S. 96) nach Regensburg lokalisieren möchte, finden sich eine Reihe verwandter Formen, die auch als Allgemeingut in die Schlachtszenen des Spiezer eingehen. Siehe auch FISCHEL, Lilli: Die «Große Schlacht», in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 21, 1959, S. 159–172; die Autorin verweist hier vor allem auf die Bedeutung dieses Stiches sozusagen als Sammelstück neuester Motive.

¹⁷⁶ Eine große Zahl von Beispielen führt die Wiener Handschrift Cod. 2549 des

Roman de Girard de Roussillon auf; Abb. PÄCHT (wie Anm. 167), fig. 53 a, b, 54. Diese wohl 1448 entstandene Handschrift verarbeitet noch einige andere Motive in den Schlachten, die aus ähnlichem Zusammenhang stammen müssen.

¹⁷⁷ Paris, Louvre: Inv. 2595 verso; DEGENHART, Bernhard: Pisanello in Mantua, in: Pantheon, 31, 1973, S. 364–411, besonders S. 394f. und Anm. 76–78, dort weitere Literatur.

¹⁷⁸ Paris, Louvre: Inv. 2374; DEGENHART (wie Anm. 177), S. 393 und Anm. 72, dort ältere Literatur.



40 Pisanello, Wandgemälde: Mantua, Palazzo Ducale: Schlachtfeld. Foto Kunsthistorisches Institut Florenz

werden sie in den unzähligen Variationen zusammenbrechenden Pferden der Spiezer Chronik wieder aufgenommen (S. 282, 466, 567). Wenn man Pisanellos späte Arbeiten im Palazzo Ducale in Mantua¹⁷⁹ hinzuzieht (Abb. 40), gewinnt man den Eindruck, daß dem Zeichner zumindest solche Möglichkeiten einer raumgreifenden Darbietung verbogener Körper bekannt gewesen sein müssen. Ein Vergleich ähnlicher Motive wie etwa des sich Zusammenkrümmenden nach dem Sieg vor Laupen (S. 282) oder des vom Pferd Fallenden (S. 329, 407) mit dem liegenden Toten in Mantua bestätigt dies.

Solche Gegenüberstellungen wollen nun keinesfalls den Anspruch erheben, direkte Kontakte des Illustrators etwa nach Mantua oder zu einzelnen Kupferstichen konkret rekonstruieren zu können. Dafür sind auch – wie etwa das Beispiel des Sterbenden sowohl bei Pisanello als auch in flämischen Handschriften belegt – diese Motive bereits allzuweit verbreitet. Vielmehr soll damit unterstrichen werden, daß wir es mit einem Künstler zu tun haben, der mit allen neuen Medien vertraut ist. Er benützt Musterbücher, Kupferstiche, Holzschnitte, wohl aber auch Glasmalereien als Vorlagen und variiert dabei Themen, welche der Generation des späten Jahrhunderts ein intensives Anliegen gewesen sind.

VII. Der Meister der Spiezer Chronik als Künstler des ausgehenden 15. Jahrhunderts

Versuchen wir nun aus den gewonnenen Ergebnissen ein Bild des Spiezer Illustrators zu erhalten, so müssen wir feststellen, daß wir ihn mit Diebold Schilling nicht mehr identifizieren können. Er scheint seine Ausbildung in den späten 70er und frühen 80er Jahren genossen zu haben und dürfte mindestens eine Generation jünger als der Schreiber der Chronik sein. Leider läßt er sich mit keinem der bekannten Namen verbinden, aber immerhin ist sein Werdegang einigermaßen rekonstruierbar geworden. Möglicherweise aus schweizerischem Gebiet kommend – was die essentielle graphische Verwandtschaft mit Lukas Zeiner vermuten läßt – dürfte er seine endgültige Prägung im Bereich der Konstanzer Konzilschroniken und vor allem der Schwäbischen Städtechroniken in Augsburg erhalten haben. Beziehungen zu Ulm über die Dinckmut-Drucke und die allgemeinen Kenntnisse aus der Hemmelwerkstatt gehören ebenfalls zu seinem Horizont. Das Elsässische allerdings, das ja bei einer Identifizierung mit Diebold Schilling im Vordergrund stehen müßte, scheint lediglich indirekt über Hemmel oder die Kupferstiche eine Rolle gespielt zu haben, und zwar erst in der Generation des Israhel von Meckenem. Darüber hinaus allerdings ist er auch mit einem internationalen Repertoire vertraut, muß er doch Musterblätter gekannt haben, die Arbeiten von Pisanello reflektieren, und vielleicht sind ihm sogar flämische Chroniken bekannt gewesen. Mit der Beweglichkeit seines Formenschatzes, bei dem die rasche Aufnahme von neuen Motiven und deren Variation zu einem wichtigen gestalterischen Problem wird, gehört er der neuen Generation von Künstlern an, die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts dank der Erfindung des Drucks und der neuen graphischen Techniken wie dem Kupferstich über eine enorme Vielfalt an Vorlagen verfügt, die vorher gar nicht vorhanden waren.

Einen historischen Beleg für die Anwesenheit eines solchen Künstlers in Bern vermögen wir nicht zu erbringen, aber sein Profil paßt durchaus zu den uns zu jener Zeit aus dieser Stadt bekannten Daten von Maler- bzw. Glasmalerbiographien¹⁸⁰. Seit der ab 1447 erfolgenden Verglasung des Chors im Berner Münster mit dem 10000 Ritter-Fenster durch Nicolaus Glaser¹⁸¹ sind eine zunehmende Reihe von Namen überkommen, die sich mit Glasmalerei oder Malerei beschäftigen. Stilistisch bestehen enge Beziehungen der Chorverglasung zu anderen Zentren, so vor allem zu Straßburg¹⁸². Belege für Verbindungen der Glasmaler zum Oberrhein lassen sich zumindest in einem Fall aus den Quellen ermitteln, ist

¹⁷⁹ DEGENHART (wie Anm. 177), dort ältere Literatur; FIGLIOLI, Maria/PACCAGNINI, Giovanni: Pisanello alla corte dei Gonzaga, Mailand 1972; PACCAGNINI, Giovanni: Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, Mailand 1972.

¹⁸⁰ GRÜTTER, Max: Maler und Glasmaler Berns im 14. und 15. Jahrhundert, in: ZAK, 24, 1965/66, S. 211–238; ROTT, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Quellenband II, Schweiz, Stuttgart 1936, S. 231–39, Textband, Stuttgart 1938, S. 211 ff.

¹⁸¹ Zu der nach Grütter unstatthaften Identifizierung des Nicolaus Glaser mit Maugerfritz, siehe GRÜTTER (wie Anm. 180), S. 215 f.

¹⁸² GRÜTTER (wie Anm. 180), S. 231 ff.; BEER, Ellen Judith: Die Glasmalerei der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz III), Basel 1965, S. 163, 165; FISCHER, Lilli: Die Berner Chorfenster, ihre künstlerische Herkunft, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1961, S. 1–30; MOJON, Luc: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV: Das Berner Münster (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1960, S. 233–344. – Eine neue Wertung der Chorverglasung bearbeitet Frau Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz, Genf, ihr sei ganz herzlich gedankt für die vielen hilfreichen Hinweise zur Berner Glasmalerei.

doch 1463 Peter Glaser aus Bern in Basel auf der Durchreise, und in seiner Erbschaft befindet sich sogar ein Besitz in Sinsheim bei Worms¹⁸³. Kontakte zwischen Bern und Zürich, das ja durch die stilistische Beziehung zu Lukas Zeiner für unseren Zusammenhang eine neue Bedeutung erhalten hat, lassen sich ebenfalls nachweisen. Hans Lehmann nennt in dem Berner Glasmaler Urs Werder, einem Zeitgenossen des Spiezer Illustrators, einen engen Vertrauten von Hans Waldmann in Zürich¹⁸⁴ und nimmt sogar für Lukas Zeiner eine Lehre in Bern bei Peter Noll sowie eine enge Zusammenarbeit mit Hans Noll¹⁸⁵ an. Da für die Berner Glasmalerei, für die wir zwar Namen, aber seit der Chorverglasung bis fast gegen das Jahrhundertende keine eindeutig zuordenbaren Werke haben, die Beziehung zum Elsaß offenbar enger als etwa zum Konstanzi-schen¹⁸⁶ ist, bietet die erhaltene Tafelmalerei in dieser lückenhaften Situation eine wichtige Ergänzung. In der Gruppe des sogenannten Berner Nelkenmeisters bzw. dessen Werkstatt wird der weitgespannte Bogen Bernischen Mäzenatentums jener Zeit sichtbar¹⁸⁷. Insbesondere in den eindeutig für Bern hergestellten vier Gerechtigkeitsbildern im Kunstmuseum¹⁸⁸, welche dieser Werkstatt zugeordnet werden, ist ein vergleichbarer, zeitgenössischer Künstlerimport aus Ulm zu belegen. Obwohl die Bilder der Tradition schwäbischer Tafelmalerei verpflichtet sind, während der Spiezer Illustrator in der Chronikillustration bleibt, sind dennoch Gemeinsamkeiten der Herkunft auch im Stilistischen festzustellen¹⁸⁹. Allein schon die Existenz einer solchen Malervereinigung, wie sie offenbar die Nelkenmeister repräsentieren, und die eine gewisse strukturelle Verwandtschaft mit der Großorganisation des Peter Hemmel aufweist, ist Indiz für eine Mobilität der Künstler, wie sie vorher nicht bekannt war. Solche Reisefreudigkeit ist überdies, neben den traditionell ohnehin schon engen Beziehungen zwischen

dem Oberrhein und Schwaben, im Spätmittelalter in einem Übermaß vorhanden¹⁹⁰, so daß eine Biographie, wie wir sie dem Spiezer Illustrator meinen unterstellen zu können, keine Seltenheit mehr dargestellt haben dürfte.

Beziehen wir zu diesen Überlegungen die Person des Auftraggebers mit ein, so erhalten die gewonnenen Bezüge noch eine weitere Dimension. Eine Interpretation der fjordähnlichen Landschaften (S. 633) und merkwürdigen Heiliggrab-Architekturen, die im zweiten Teil des Bandes in mancher Darstellung vorkommen – so etwa in der Ermordung des Herzogs von Orléans (S. 560) – als direkten Niederschlag aus dem Milieu der gerade im Druck befindlichen Pilgerreise des Bernhard von Breydenbach¹⁹¹, würde sogar einen unmittelbaren Bezug zum Auftraggeber ergeben: In der von Erlachschen Bibliothek nämlich befand sich die 1486 gedruckte Ausgabe dieses Reiseberichts, deren Landschafts- und Stadtprospekte, ihrerseits auf einer schon bestehenden Tradition aufbauend, eine breite Nachahmung finden sollten¹⁹². Ist es da nicht denkbar, daß gerade dieser ehrgeizige Mäzen mit seinen weitgespannten Beziehungen¹⁹³ nicht nur einen entsprechend versierten Künstler mit der Ausstattung seiner Chronik zu betrauen sucht, sondern auch eine ganz bestimmte Ausrichtung des Auftrags anstrebt? Zitate aus zeitgenössischen Werken sollten offenbar so verarbeitet werden, daß die emotional überhöhten Ereignisse in einer idealen Landschaft angesiedelt mit einem übergreifenden Anspruch versehen werden konnten. Damit scheinen sich für uns heute in der Theatralik der Gestalten, in den versteckten Allusionen, welche den Geschehnissen weitere Deutungsschichten zu unterlegen vermögen, und in den Anspielungen auf «internationale» Beziehungen von Erlachs ebenso sehr der Auftraggeber zu spiegeln, wie sie den Werdegang des ausführenden Künstlers reflektieren.

¹⁸³ GRÜTTER (wie Anm. 180), S. 322.

¹⁸⁴ LEHMANN (wie Anm. 163), S. 18.

¹⁸⁵ LEHMANN (wie Anm. 163), S. 64.

¹⁸⁶ Die engen Verbindungen, die noch FISCHEL (wie Anm. 182), S. 4ff. zum Konstanzi-schen gesehen hat, dürften sich nicht mehr aufrecht erhalten lassen.

¹⁸⁷ GUTSCHER, Charlotte: Die Wandmalereien des Berner Nelkenmeister, in: *Un-sere Kunstdenkmäler*, 39, 1988, 1, S. 22–28, dort weitere Literatur; zu den Tafelbildern: WAGNER, Hugo: *Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*. Kunstmuseum Bern, Bern 1977, S. 25ff., dort weitere Literatur.

¹⁸⁸ WAGNER (wie Anm. 187), S. 50–58, dort Abbildungen und ältere Literatur; für den Hinweis auf diese Tafeln sei Frau Professor Ellen J. Beer, Bern, ganz herzlich gedankt.

¹⁸⁹ Im dritten Band der Amtlichen Chronik bleibt die schwäbische Ausbildung des Illustrators noch deutlicher erkennbar; vergleiche etwa die Darstellung der Gerichtssitzung Inv. Nr. 334, Abb. WAGNER (wie Anm. 187), S. 55 mit der Darstellung Kaiser Friedrichs inmitten der Kurfürsten, Amtliche, Bd. III, S. 132.

¹⁹⁰ Zur wachsenden Mobilität im Spätmittelalter SCHULZ, Knut: *Unterwegssein im Spätmittelalter*, in: *Unterwegssein im Spätmittelalter*, hrsg. von Peter Morsaw (= 1. Begleitheft der Zeitschrift für historische Forschung, 1985), S. 9–15, dort weitere Literatur.

¹⁹¹ Abb.: GECK, Elisabeth (Hrsg.): *Bernhard von Breydenbach. Die Reise ins Heilige Land. Ein Reisebericht aus dem Jahre 1483*, Wiesbaden ²1977. Literatur: ROHRBACHER, Heinrich: *Bernhard von Breydenbach und sein Werk «Peregrinatio in terram sanctam»* (1486), in: *Philobiblon*, 33, 1989, S. 89–113; FUCHS, Reimar Walter: *Die Mainzer Frühdrucke mit Buchholzschnitten 1480–1500*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 2, 1952, S. 1–129, besonders S. 31–63.

¹⁹² Zu den Drucken siehe ZAHND, *Laienbildung*, S. 159. – Eine Verbindung besteht auch zu den Landschaften der Karlsruher Handschrift St. Peter pap. 32 des Konrad von Grüenberg, die ebenfalls nach der Breydenbachschen Pilgerreise gearbeitet ist; dazu LEHMANN-HAUPT, Hellmut: *Die Holzschnitte der Breydenbachschen Pilgerfahrt als Vorbilder gezeichneter Handschriftenillustration*, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 1929, S. 152–163.

¹⁹³ VON STEIGER, *Besitzergeschichte*, S. 15.