

Buchkunst im Zeitalter des Medienwandels

Die deutschsprachigen Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Ikonographie*

Pia Rudolph

Zitierfähige URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-7402](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-7402)

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/740/>

* Diese leicht überarbeitete Darstellung wurde 2008 als Magisterarbeit bei Prof. Dr. Michael F. Zimmermann und PD Dr. Norbert H. Ott an der KU Eichstätt-Ingolstadt eingereicht und 2009 vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte mit dem Wolfgang-Ratjen-Preis ausgezeichnet.

Inhaltsverzeichnis	2
1 Die Ludwig-Henfflin-Werkstatt	3
2 Zur Forschung	9
3 Das literarische Programm der Handschriftengruppe	17
4 Die deutschsprachigen Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt	19
4.1 Zur Gestaltung des Layouts der Henfflin-Bibel	19
4.2 Zum Illustrationsprozess	20
4.3 Die Ausstattung der Henfflin-Bibel	31
4.4 Die Nähe zur Druckgraphik	39
4.5 Zeremonialisierung	58
4.6 Text und Bild	67
5 Resümee	76
Handschriften	78
Literaturverzeichnis	79
Internetquellen	86
Abbildungsverzeichnis	87

1 Die Ludwig-Henfflin-Werkstatt

Um das Jahr 1477 ließ die Gräfin von Württemberg, Margarethe von Savoyen, mehrere deutschsprachige Handschriften anfertigen, welche alle mit zahlreichen Illuminationen ausgestattet wurden. Darunter befand sich auch ein Altes Testament, das in drei Codices aufgeteilt ist: Cod. Pal. germ. 16, 17 und 18. Die Handschriften gehören zu den Werken der so genannten „Ludwig-Henfflin-Werkstatt“, ein Begriff, der zuallererst einer genaueren Betrachtung bedarf, da die Forschung um diese Gruppe längst nicht als abgeschlossen gelten kann. Als Erster beschrieb bereits im Jahr 1927 der Germanist Hans Wegener die „Ludwig-Henfflin-Werkstatt“ und führte diesen Namen damit gleichzeitig in die Forschung ein.¹ Wegener ordnete die acht Handschriften – Cod. Pal. germ. 16, 17, 18, 67, 142, 152, 345 und 353 – die sich heute alle in der Universitätsbibliothek Heidelberg befinden, mit Hilfe der Wasserzeichen, Schreibern und Zeichnern einer Werkstatt zu. Die Illustrationen stammen gemäß Wegener, bis auf wenige Ausnahmen, von einem Zeichner. Zudem ergab sich, dass das Papier der Bibelcodices und des Cod. Pal. germ. 142 identisch ist. Gemeinsame Schreiber haben lediglich die drei Bibelhandschriften sowie die Handschriften Cod. Pal. germ. 142 und 152.²

Als Besitzerin und Auftraggeberin kann Margarethe von Savoyen angenommen werden, die zwischen 1453 und 1479 in dritter Ehe mit Ulrich V. von Württemberg, genannt der Vielgeliebte, verbunden war.³ Die Wappen der Eheleute finden sich an verschiedenen Stellen der Codices der Henfflin-Werkstatt (z.B. Cod. Pal. germ. 345, 191v: siehe S. 91, oben) wieder. Zudem ist es möglich den Entstehungszeitraum der Arbeiten der Werkstatt einzugrenzen, da auf einer Bibelillustration (Cod. Pal. germ. 17, 14r: siehe S. 92) die Jahreszahl 1477 geschrieben steht. Wegener setzt die Entstehung der Handschriftengruppe im Zeitrahmen zwischen ca. 1470 und 1479, dem Todesjahr der Margarethe von Savoyen, an. Danach bricht die Tätigkeit der Werkstatt, die bis dahin sehr zügig eine für die damalige Zeit große Menge an Codices hergestellt hatte, ab.⁴

In dieser kurzen Zeitspanne lassen sich fünf Schreiber und drei Zeichner nachweisen, doch ist es nicht möglich festzustellen, wie viele Schreiber gleichzeitig nebeneinander gearbeitet haben. Ebenso findet sich über den Sitz der Werkstatt nicht der geringste Anhaltspunkt. Das Nächstliegende und Wahrscheinlichste ist, an Stuttgart, die Residenzstadt

¹ Vgl.: Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 71-85.

² Vgl.: Ebd., S. 71f.

³ Vgl.: Zimmermann: Die Anfänge der Bibliotheca Palatina, S. 16f.

⁴ Vgl.: Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 71f.

*der Margarethe von Savoyen, zu denken. Zum mindesten widerspricht weder der Stilcharakter der Illustration noch der Dialekt dieser Annahme.*⁵

Wegener gibt jedoch zu bedenken, dass die Handschriften nicht aus einer Werkstatt stammen müssen, es wäre auch vorstellbar, dass die Codices von verschiedenen Schreibstuben zu Margarethe gelangten, und sie diese durch einen Hofmaler schmücken ließ. Urkundlich ist dazu bis heute nichts bekannt geworden, allerdings ist die Vermutung, es habe eine Werkstatt gegeben, laut Wegener relativ wahrscheinlich. Er benannte die Werkstatt daher nach dem einzigen Schreiber, der sich in einer der acht Handschriften selbst nennt: *Lud[wig] Henfflin* (Cod. Pal. germ. 67, 102r: siehe S. 91, unten).⁶

Zudem gab Wegener, neben einer kurzen Beschreibung der Codices und ihres Illustrationsstils, auch eine ausführliche Aufstellung der einzelnen Abbildungen, die er mit Titeln versah und ihren Standort innerhalb des jeweiligen Werkes festhielt. Dies tat er allerdings nicht nur für die Ludwig-Henfflin-Werkstatt, sondern für den gesamten Bestand der deutschsprachigen Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg. Seine Arbeit ist damit wichtiger Bestandteil des engagierten Heidelberger Projekts „Spätmittelalterliche Bildhandschriften aus der Bibliotheca Palatina – digital“, welches die 27 spätmittelalterlichen Bilderhandschriften aus dem Besitz der Universitätsbibliothek eingescannt hat und zur freien Ansicht im Internet zur Verfügung stellt. Darunter befindet sich, neben der so genannten Werkstatt von 1418 und der Diebold-Lauber-Werkstatt, selbstverständlich auch die schwäbische Werkstatt des Ludwig Henfflin.⁷ Über die digitale Volltext-Präsentation der Handschrift hinaus, erhält der Leser durch dieses Projekt zusätzliche Informationen und Literaturhinweise zu der Henfflin-Werkstatt, wobei auch die Fachliteratur bereits zum Teil eingescannt wurde und frei zugänglich ist. Zusätzlich bietet sich dem Benutzer die Möglichkeit der ikonographischen Suche, so dass folglich jedes einzelne Bild zuvor ausführlich beschrieben werden musste. Die genauen Bildinformationen wie Titel, Werkstatt, Künstler, Technik, Farbe, Größe und Ikonographie bekommt der „Leser“ beim digitalen Blättern im Buch direkt unter den dazugehörigen illustrieren Seiten präsentiert. Der Betrachter sollte jedoch bedenken, dass immer lediglich eine Seite der Handschrift auf dem Bildschirm sichtbar ist, eine Doppelseite der Handschrift kann nicht eingesehen werden. Dabei geht der Gesamteindruck beim Aufschlagen eines solchen Werkes verloren. Durch die dichte Bebilderung der einzelnen Codices würde sich beim Betrachten des Originals ein

⁵ Ebd., S. 72.

⁶ Vgl.: Ebd.

⁷ Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin. (12.8.2008)

regelrechter „Daumenkinoeffekt“ ergeben.⁸ Dies gilt insbesondere für den „Sigenot“ (Cod. Pal. germ. 76), dessen 201 Illustrationen sich durchgängig am Kopf jeder Seite befinden.⁹

Die Titel für die Illuminationen der Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt übernehmen die Verantwortlichen des Heidelberger Projekts ebenso von Wegener, wie dessen Bestimmung der Zeichner A, B und C für die gesamte Werkstattarbeit. Nur selten und geringfügig weichen die Bildtitel von denjenigen Wegeners ab. Divergierend von dem Germanisten wurde allerdings eine weitere Heidelberger Handschrift der Ludwig-Henfflin-Werkstatt zugeordnet, nämlich der Codex Palatinus germanicus 76, hinter dem sich der „Ackermann aus Böhmen“ des Johannes von Tepl verbirgt, der nur noch in einer einzigen weiteren Handschrift bebildert wurde. Die Zuordnung zu der Henfflin-Werkstatt oder zumindest ein enger Zusammenhang wird aufgrund des Papiers und der Schreiber vermutet. Der sicher zu der Werkstatt gehörende Cod. Pal. germ. 345 weist dasselbe Papier auf wie der „Ackermann aus Böhmen“. Des Weiteren zeigt sich bei einem Schriftvergleich zwischen dem Cod. Pal. germ. 76 der Henfflin-Werkstatt und dem Schreiber des Ackermann-Codex eine große Ähnlichkeit, so dass sich hier gleichfalls eine Verbindung mit der Henfflin-Werkstatt herstellen lässt. Der Illustrator stimmt indes auf keinen Fall mit dem „Zeichner A“, der den Großteil der Henfflin-Arbeiten bebildert hat, überein. Daher hatte Wegener diesen Codex nicht der Henfflin-Werkstatt zugeordnet. In den Bildinformationen zu der digitalisierten Ackermann-Handschrift wird der Künstler deshalb mit „Anonymus, aus dem Umkreis des Ludwig Henfflin“ bezeichnet.¹⁰ Fest steht wohl, dass sich der fragliche Codex ebenfalls im Besitz der Margarethe von Savoyen, während ihrer Stuttgarter Zeit, befand und somit zumindest in die Nähe der Werkstatt gebracht werden kann.¹¹

Die Konfusion über die Zugehörigkeit der Ackermann-Handschrift zu der Werkstatt ist in dem Auftauchen eines anderen Illustrators zu vermuten, da die anderen Henfflin-Codices alle einem bestimmten Künstler zugeordnet werden, dessen Stil die Einheit unter den anderen Handschriften dieser Gruppe herstellt und der von Wegener als „Zeichner A“ bezeichnet wurde. „Zeichner C“, dessen Stil sich deutlich von dem des „Zeichners A“ unterscheidet, fertigte lediglich die ersten 14 von 81 Illustrationen des Cod. Pal. germ. 35 an. Danach taucht

⁸ Vgl.: Diesen Effekt beschrieb Johannes Schnurr in seinem Artikel „Daumenkino des Mittelalters“ für „Die Zeit“ Nr. 16 am 7.4.2004. (www.zeit.de/2004/16/A_Daumenkino. 13.6.2008) und auch Michael Curschmann. (Vgl.: Curschmann: Wort – Schrift – Bild, S. 451.)

⁹ Vgl.: KdiH, Bd. 4/1, Nr. 29.5.2. [in Bearbeitung]

¹⁰ Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg76.html. (12.8.2008)

¹¹ Genau abgesichert ist diese Zuschreibung allerdings noch nicht. Karin Zimmermann, die das Heidelberger Projekt mitbetreut, ordnet 2003 im Katalog der Universitätsbibliothek Heidelberg den „Ackermann“ nicht eindeutig der Henfflin-Werkstatt zu. (Vgl.: Zimmermann: Die Codices Palatini germanici, S. 202f.) Martina Backes rechnet den „Ackermann aus Böhmen“ ebenso wenig zu der Henfflin-Werkstatt, wie Christian Kiening oder der Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. (Vgl.: Backes: Das literarische Leben, S. 184. – Kiening: Schwierige Modernität, S. 70f. – KdiH, Bd. 1, Nr. 1.0.1.)

der charakteristische Stil des Hauptkünstlers der Henfflin-Werkstatt wieder auf, weshalb hier wieder deutlich von einer Arbeit der Werkstatt gesprochen werden kann.¹²

Dem „Zeichner B“ schreiben die Mitarbeiter des Heidelberger Projekts im Anschluss an Wegener lediglich eine einzige Illustration innerhalb des ersten Bands der Bibel zu (Cod. Pal. germ. 16, 23r).¹³ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird auf diesen einmaligen Umstand noch einzugehen sein. Aufgrund des einigenden und dominierenden Charakters der Illustrationen des „Zeichners A“ und um Verwirrungen bezüglich der Zuordnung oder der Begrifflichkeit zu vermeiden, soll er im Folgenden „Meister der Henfflin-Werkstatt“ genannt werden.¹⁴

Bereits Wegener vermutet einen starken Einfluss der Auftraggeberin auf die Henfflin-Werkstatt. Denn Margarethe von Savoyen, *verwöhnt durch die höfische Buchkunst des Westens, [wollte] sicher nur Arbeiten des besten Zeichners haben.*¹⁵ Die dritte Frau Ulrichs des Vielgeliebten (1441-1480) ging ihrerseits ebenfalls die dritte Ehe ein. Geboren im Jahr 1420 wurde sie vierzehnjährig mit dem König von Sizilien Ludwig III. von Anjou-Neapel verheiratet, der kurz darauf verschied. Anschließend vermählte sie sich 1445 mit Ludwig IV., dem Kurfürst von der Pfalz. Diese Verbindung, aus der ihr Sohn Philipp, genannt der Aufrichtige, hervorging, währte lediglich vier Jahre, dann verstarb der Kurfürst, woraufhin Margarethe ein letztes Mal heiratete und so 1453 als Gräfin von Württemberg nach Stuttgart kam, wo sie nach ihrem Tod im Jahr 1479 beigesetzt wurde.¹⁶ Ihr Bücherbestand fiel infolge dessen als Erbe Philipp von der Pfalz, ihrem einzigen Sohn, zu, so dass sich alle Handschriften der Henfflin-Werkstatt heute an einem Ort befinden.¹⁷

Aufgewachsen war die literarisch interessierte Fürstin in Turin, wohin sie ihr Vater Graf Amadeus VII. von Savoyen, der als der letzte Gegenpapst Felix V. bekannt wurde, zur Erziehung gegeben hatte. In dem familiären Umfeld Margarethes mangelte es nicht an den

¹² Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg353.html. (12.8.2008) Dort wird richtig bemerkt: *[Die Illustrationen des „Zeichners C“] sind größer, reichen zum Teil bis zu den Blatträndern und erstrecken sich gelegentlich auch über zwei Seiten [...]. Ihnen fehlt die sonst so gebräuchliche Rahmung.*

¹³ Vgl.: Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 75.

¹⁴ Eine weitere Darstellung innerhalb der Henfflin-Bibel fällt aus dem Rahmen. Im Cod. Pal. germ. 17 auf fol. 1r befindet sich eine Illustration aus dem Atelier der Lauber-Werkstatt, die ursprünglich zum Cod. Pal. germ. 20 gehört hat. Dieser Fehler entstand durch die Verlegung der Palatina nach Rom, wo einige Handschriften neu gebunden werden mussten.

(Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg16.html. 12.8.2008)

¹⁵ Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 72.

¹⁶ Vgl.: Über das Leben der Margarethe von Savoyen: Backes: Das literarische Leben, S. 171ff. – Birkmeyer: Aspekte fürstlicher Witwenschaft, S. 283ff. – Cornaz: Mariage palatin, S. 19ff. – Zimmermann: Die Anfänge der Bibliotheca Palatina, S. 16f.

Vgl.: Über ihre Zeit in Württemberg: Fischer: Württemberg im Spätmittelalter, S. 129ff – Fritz: Ulrich der Vielgeliebte, S. 126ff – Raff: Hie gut Wirtemberg, S. 317ff.

¹⁷Vgl.: Zimmermann: Die Anfänge der Bibliotheca Palatina, S. 16f.

feinsten zur damaligen Zeit produzierten Handschriften.¹⁸ Ihre Mutter stammte aus Burgund, das auf stilistischer Ebene enormen Einfluss auf die Höfe in ganz Europa ausübte¹⁹ und nicht nur in der Buchmalerei zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt seiner Blüte stand. Väterlicherseits war der Urgroßvater Margarethes niemand geringerer als Jean de Valois, der Duc de Berry und Auftraggeber der Brüder Limburg, die für ihn sein bedeutendes Stundenbuch (*Très Riches Heures*) anfertigten, welches – neben anderen Prunkhandschriften des Mäzens – Margarethes Vater zugefallen war.

Die durch Sheila Edmunds erforschte Bibliothek der Herzöge von Savoyen enthielt damals nicht nur farbenprächtig illuminierte Bibeln und Stundenbücher oder die heute verschollene Escorial-Handschrift der „Apokalypse des Ducs de Savoie“, in der Amadeus VII sich mit seiner Familie darstellen ließ, sondern auch Artus- und Gralsgeschichten, den Rosenroman, Schriften der Christine de Pizan, ein Werk Dantes sowie das „Decameron“ Boccaccios, wobei die Bücher teils am Hof selbst angelegt und von bekannten Buchmalern illuminiert wurden, teils in Genf, Paris, Pavia, Venedig oder Mailand erworben wurden. [...] Als einzigen Besitz Margarethes aus dieser Zeit erwähnen die Urkunden allerdings lediglich einen Band mit oraciones, vermutlich ein Stundenbuch, [...].²⁰

Aufgrund ihrer ersten Ehe mit Ludwig III. von Anjou-Neapel gelangte ein Pergamentcodex zur „Pilgerreise nach Jerusalem“ des Guillaume de Deguileville in den Besitz Margarethes. Das meisterhafte, mit hohem Ausstattungsniveau angefertigte Werk, das von 127 Miniaturen geziert wird (Cod. Pal. lat. 1969), befindet sich heute in der Bibliotheca Vaticana. Des Weiteren vermutet Backes eine repräsentative „Chronica dess Herzogthumbs Sophoy, frantzosisch“ (Cod. Pal. lat. 1937) und eine schlicht ausgestattete Papierhandschrift, die eine rund 24000 Verse umfassende Dichtung des „Champion des Dames“²¹ (Cod. Pal. lat. 1968) enthält, noch vor ihrem Lebensabschnitt zu Heidelberg, im Besitz der Fürstin.²² Eine Aufzeichnung der Bücher, die sich tatsächlich in der Hand Margarethes befunden haben, existiert unglücklicherweise nicht, weshalb die Forschung größtenteils auf Vermutungen angewiesen ist. Auch wissen wir nicht viel über ihr literarisches Leben während ihrer Ehe in Heidelberg. Nur einige wenige Notizen geben über die „bibliophilen“ Gewohnheiten der Fürstin Kunde. So zum Beispiel die „Weltchronik“ des Rudolf von Ems, die 1365 für

¹⁸ Einen Überblick über den Handschriftenbesitz des Hauses Savoyen liefert: Paravacini Bagliani: *Les manuscrits enluminés. – Edmunds: The Medieval Library of Savoy.*

¹⁹ Vgl.: Belozerskaya: *Rethinking the Renaissance.*

²⁰ Backes: *Das literarische Leben*, S. 177f. (Martina Backes bezieht sich v.a. auf Edmunds, wie sie in Anm. 225 u. 227 angibt.)

²¹ In diesem Werk erwähnt der Dichter Martin LeFranc Margarethe sogar als tugendhafte Dame: *Neantmoins en son nom proprement / Maguerite de Savoye / Vous trouvez tout rondement / Vertu me gaede sa Joye.* (Cod. Pal. lat. 1968, 157r). (Zitiert nach Backes: *Das literarische Leben*, S. 181.)

²² Vgl.: Backes: *Das literarische Leben*, S. 179ff.

Kurfürst Ruprecht I. angefertigt worden war.²³ Auf der Innenseite des Vorderdeckels ist verzeichnet worden, dass sich der prachtvolle Codex kurzfristig in der Hand Margarethes befand. Das Datum des Ausleihvermerks ist allerdings nicht mehr lesbar, weshalb unklar ist, zu welchem Jahrzehnt das Werk an Margarethe ausgehändigt wurde. Backes nimmt jedoch das Jahr 1461 oder 1471 an, also zur Zeit ihrer Stuttgarter Lebensperiode, über die die Forschung genaueres berichten kann. Auf ihrer Reise, die sie 1470 durch die Schweiz unternahm, bekam die Gräfin von Württemberg von Patrizierinnen aus Zürich eine Handschrift mit Legenden von Züricher Stadtheiligen überreicht (Cod. Pal. germ. 111). Eine kleine Inschrift innerhalb des Buches mit den Namen aller Beteiligten der Schenkung zeugt noch heute davon.²⁴

Sieben Jahre später rüstete Margarethe eine eigene Gesandtschaft aus, um ein zur Schweizer Burgunderbeute gehörendes Gebetbuch Karls des Kühnen zu erwerben, das mit Goldtinte auf purpurfarbene Pergamentblätter geschrieben und in karmesinroten, goldbestickten Samt eingebunden war. Obwohl die Eidgenossen auf eine erste briefliche Anfrage der Fürstin entgegenkommend geantwortet hatten, blieben die anschließenden Verhandlungen in Bern ohne Erfolg. [...] Ungewiss bleibt auch, ob sie bei anderen Gelegenheiten mehr Erfolg hatte und tatsächlich burgundische Handschriften erwarb, von denen einige in der Palatina erhalten sind, u.a. ein Prachtcodex von Boccaccios „Decamerone“ aus dem Besitz Philipps des Guten [Cod. Pal. lat. 1989], mit dem Margarethe freundschaftliche Briefe wechselte und der sie und ihren Gatten 1453 in Stuttgart besuchte.²⁵

Margarethe von Savoyen zeichnet sich damit schon bevor die Arbeiten der Henfflin-Werkstatt begannen, als vielseitig interessierte Buchliebhaberin aus, die sich scheinbar durchaus an burgundischen Vorbildern orientieren wollte, deren Mittel zu derartig aufwendigem Luxus jedoch nicht ausreichten. Eine weitere vorbildliche Funktion könnte ihre Schwägerin Mechthild gehabt haben, mit der sie im brieflichen Kontakt stand. Ob der so genannte „Rottenburger Musenhof“ Mechthilds allerdings als Leitfaden für die literarischen Unternehmungen Margarethes gedient haben mag und ob sie in diesem Sinne plante, mit Hilfe der Henfflin-Werkstatt, einen größeren Bücherbestand aufzubauen, kann im Nachhinein nicht mehr geklärt werden und bleibt an dieser Stelle eine Spekulation. Margarethe, die wie sich an ihrer Korrespondenz zeigen lässt, mehrere Sprachen beherrschte, ließ sich von der Henfflin-Werkstatt ein vielfältiges Konglomerat an spätmittelalterlicher Unterhaltungs-

²³ Ms. 79 in der Fürstlichen Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. (Vgl.: Backes: Das literarische Leben, S. 181f u. Anm. 238.)

²⁴ Vgl.: Backes: Das literarische Leben, S. 182f u. Anm. 241.

²⁵ Ebd., S. 183.

literatur und ein Altes Testament in deutscher Sprache erstellen. Unter der ausdrücklich höfischen Literatur befindet sich beispielsweise eine moderne Prosaübersetzung des „Herpin“ Elisabeths von Nassau-Saarbrücken oder die Versnovelle „Die Heidin“, womit sich die Fürstin am Puls der damaligen Zeit bewegte und anscheinend ihren Vorlieben gemäß handelte. Beratung bezüglich ihres Kanons erfuhr sie wohl u.a. von dem schwäbischen Frühhumanisten Niklas von Wyle (1415-1479), der in seinen letzten Lebensjahren als Kanzler am Stuttgarter Hof tätig war.²⁶

Doch auch repräsentative Gründe können Margarethe aufgrund der reichen Ausstattung, die sich zwar am Hof von Burgund orientiert, sich jedoch in gewissen Grenzen bewegen musste, unterstellt werden. Mehr zum möglichen Einfluss der Gräfin von Württemberg auf die Produktionen der Henfflin-Werkstatt soll eine genauere Untersuchung der Bibelcodices im Folgenden ergeben.

2 Zur Forschung

Die Literatur zu den Bibelcodices der Ludwig-Henfflin-Werkstatt beschränkt sich auf wenige, bündige Beschreibungen in Katalogen oder Bestandsaufnahmen der Universitätsbibliothek Heidelberg bzw. der deutschsprachigen Bibelillustrationen. Daher ist es an dieser Stelle möglich, einen Überblick über die hier verwendete Forschungsliteratur zu geben. Bereits genannt wurde die Darstellung Hans Wegeners in seinem *Beschreibenden Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Universitäts-Bibliothek Heidelberg*, die zum Teil Eingang ins Heidelberger Projekt *Spätmittelalterliche Bilderhandschriften aus der Bibliotheca Palatina – digital* gefunden hat, welches nicht nur die gesamten Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt bereitstellt, sondern auch eine kurze Erläuterung und die wichtigsten Literaturhinweise zu diesem Alten Testament in drei Büchern liefert. Zur älteren Forschung, welche die Handschrift zumindest erwähnt, gehört der 1887 erschienene Katalog *Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg* von Karl Bartsch²⁷ und das Standardwerk *Die Bibel im Mittelalter* von Hans Rost.²⁸

Zu den neueren Darstellungen, welche die Henfflin-Bibel auflisten, gehören die drei Ausstellungskataloge *Württemberg im Spätmittelalter* (1985),²⁹ *Biblia: Deutsche Bibeln vor*

²⁶ Vgl. Ebd., S. 184f. u. Cramer: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 362f.

²⁷ Vgl.: Bartsch: *Die althochdeutschen Handschriften*, S. 7. (Nr. 10-12)

²⁸ Vgl.: Rost: *Die Bibel im Mittelalter*, S. 328. (Nr. 29)

²⁹ Vgl.: Fischer: *Württemberg im Spätmittelalter*, S. 153f. (Nr. 160; Abb. 64)

und nach Martin Luther (1982)³⁰ und *Biblia Sacra* (1977)³¹, die dem Alten Testament in deutscher Sprache jeweils einen kurzen Artikel widmen. Ebenso verfährt der Bildband *Mit der Zeit. Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina* von 1986.³² Eine aufschlussreiche Angabe bezüglich der Textlage der Cod. Pal. germ. 16-18 findet sich in der Monographie *Eine volkssprachige Laienbibel des 15. Jahrhunderts*. Darin hat Christine Wulf unter anderem die Henfflin-Bibel mit der ersten gedruckten deutschen Bibel des Johannes Mentelin von ca. 1466 verglichen und festgestellt, dass es sich bei den Heidelberger Codices um eine Abschrift der nicht illustrierten Mentelin-Bibel handelt.³³

Zuletzt bleiben noch die beiden neuesten Kataloge zu erwähnen, die sich mit der Henfflin-Bibel befassten. Zum einen der 2003 erschienene *Katalog der Universitätsbibliothek Heidelberg*, in dessen Band zu den *Codices Palatini germanici* Karin Zimmermann eine eher textbezogene Beschreibung der drei Bibelbände vornahm und auch die wichtigste Literatur zu den Codices aufführte.³⁴ Zum anderen der *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters* (als KdiH abgekürzt), indem die Cod. Pal. germ. 16-18 unter der Stoffgruppe 14, welche die deutschsprachigen, illuminierten Bibeln umfasst, zu finden sind.³⁵ Der von Hella Frühmorgen-Voss bei der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaft initiierte Katalog, wird nun von Norbert H. Ott fortgeführt. Darin stehen die wechselseitigen Beziehungen zwischen bildender Kunst und deutscher Literatur des Mittelalters im Zentrum. Daher wird dort den Illustrationen der Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt, anders als im oben genannten Heidelberger Bestandskatalog, mehr Aufmerksamkeit gewidmet.

Der KdiH gliedert sich insgesamt in 141 Stoffgruppen und enthält sowohl illuminierte Handschriften und illustrierte Drucke, als auch Codices, die figürliche Initialen, Randornamentik oder ähnliches beinhalten, sowie diejenigen, die Lücken aufweisen, die zur Aufnahme von Bildern vorgesehen waren. Lateinische Handschriften bleiben im Gegensatz zu lateinisch-deutschen Mischformen unberücksichtigt. Bei der Systematik des Katalogs entschieden sich die Forscher ganz bewusst für die Gliederung in Stoffgruppen, da somit sowohl die Fragen der Überlieferungsgeschichte, als auch die Gebrauchssituation der Handschriften am besten verdeutlicht werden können. Der KdiH stellt folglich eine

³⁰ Vgl.: Leonhard: *Biblia*, S. 88f. (Nr. 23; Abb. 21)

³¹ Vgl.: Werner: *Biblia Sacra*, Nr. 19-21.

³² Vgl.: Mittler: *Mit der Zeit*, S. 116f. (Nr. 29)

³³ Vgl.: Wulf: *Eine volkssprachige Laienbibel*, S. 25.

³⁴ Vgl.: Zimmermann: *Die Codices Palatini germanici*, S. 39ff.

³⁵ Vgl.: KdiH, Bd. 2/1, Nr. 14.0.5. (Abb. 72-74)

bedeutsame Unternehmung zur *Erschließung des Gesamtkomplexes Text-Bild-Überlieferung, die die charakteristische Integration mittelalterlicher Illustration in den Text immer mitbedenkt*,³⁶ dar.

Eine detaillierte kunsthistorische Betrachtung der Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt ist allerdings bislang noch nicht erfolgt, was im Folgenden nun nachgeholt werden soll. Besondere Beachtung findet dabei unter anderem die Gebrauchssituation dieser Handschriftengruppe als Gegenstand der höfischen Repräsentation und gleichzeitig als persönliches Gebrauchsobjekt für Margarethe von Savoyen. Bibelübersetzungen in die Volkssprache und die immer stärker werdende private Bibelrezeption zum Ende des Mittelalters hin werden innerhalb der Forschung immer häufiger thematisiert, so dass hier lediglich ein knapper Überblick über die Literatur gegeben werden kann.

Auf die Wichtigkeit des Zusammenhangs der Nutzung eines illustrierten Objekts, haben die Mediävisten Michael Curschmann und Norbert H. Ott unter dem Begriff „Gebrauchssituation“ eindringlich hingewiesen.³⁷ Tatsächlich zeichnet sich zur Zeit des Spätmittelalters eine veränderte Rezeptionshaltung des Publikums bezüglich der Bibel ab. Gesamtdarstellungen zur Bibel im Mittelalter wie das bereits erwähnte Standardwerk von Hans Rost³⁸, der sechste Band der *Theologischen Realenzyklopädie* zur Bibel³⁹ oder Guy Lobrichons Monographie *La Bible au Moyen Age*⁴⁰ zeigen, dass das zunehmende Bedürfnis nach privater Bibellektüre, eine ansteigende Übertragung des Textes vom Latein in die Volkssprachen nach sich zog. Rost führt die zahlreichen Übersetzungen der Bibel oder vielmehr Teilübersetzungen der Schrift ins Deutsche detailliert auf.⁴¹ Dazu bezeugen insgesamt 18 deutschsprachige Bibeldrucke vor Luther die offenbar hohe Nachfrage nach diesen Büchern während des 15. Jahrhunderts.⁴² Das Alte Testament der Henfflin-Werkstatt beruht, wie gesagt, auf der Übersetzung des Mentelin-Drucks, dessen Text sich besonders eng an der lateinischen Vorgabe der Vulgata orientiert, um nicht einem Verbot anheim zu fallen. Zudem beinhalten Bibelübersetzungen meist eine Vorrede mit einer Rechtfertigung der Übertragung in die Volkssprache.⁴³

³⁶ Ott: Text und Illustration, S. XXII. Neben Ausführungen zum KdiH, dient dieser Aufsatz auch als hervorragende Einführung in das Gefüge von Bild und Text im Mittelalter.

³⁷ Vgl. beispielsweise: Ott: Literatur in Bildern, S. 180ff. – Ders.: *Pictura docet*, S. 187ff. – Curschmann: Wort – Schrift – Bild, S. 380ff.

³⁸ Vgl.: Rost: Die Bibel im Mittelalter, S. 309ff.

³⁹ Vgl.: Krause: Theologische Realenzyklopädie, S. 235ff.

⁴⁰ Vgl.: Lobrichon: *La Bible au Moyen Age*, S. 211ff. (Tendenzen werden in Bezug auf die *Biblia pauperum* dargestellt.)

⁴¹ Vgl.: Rost: Die Bibel im Mittelalter, S. 324ff.

⁴² Vgl.: Leonhard: *Biblia*, S. 95ff.

⁴³ Vgl.: Wulf: Eine volkssprachige Laienbibel, S. 10ff.

*Der Herausgeber des Kölner Bibeldrucks betont, dass die Übersetzung der Sinnerhellung, der leichteren Erkenntnis der Wahrheit, der Anleitung zur selbstständigen Glaubensversicherung des einzelnen Christen diene. Das gleiche Ziel hat der Bildschmuck [...].*⁴⁴

Die Drucker Heinrich Quentell und bzw. oder Bartholomäus von Unckel der so genannten Kölner-Bibel hielten sich bewusst bedeckt, *da beide Bibeln in ihren Dialekt-Übertragungen auch theologische Abweichungen vom offiziellen Text der Vulgata brachten, hätte(n) der/die Drucker leicht ein inquisitorisches Verfahren durch die Amtskirche auf sich ziehen können, die diese Texte ebenso argwöhnisch verfolgten wie die Reformbestrebungen insbesondere einiger Ordensgemeinschaften in Köln.*⁴⁵ Neben solchen auf der Vulgata basierenden Versionen existieren zahlreiche Varianten der Bibelerzählungen, die den Text ausschmücken und mit Legenden oder Apokryphen erweitern oder ihn als Dichtung umsetzen. Weltchroniken, Historienbibeln, Heilsspiegel, Armenbibeln, Stundenbücher usw. verbreiten die Schilderungen der heiligen Schrift auch in deutscher Sprache beim Rezipienten.⁴⁶

Die Illustrationen zur Bibel oder zu Bibelvarianten sind im Mittelalter allgegenwärtig, nicht nur in illuminierten deutschsprachigen oder lateinischen Codices, sondern auch in anderen häuslichen oder sakralen Bereichen wie der Wandmalerei, der Skulptur, der Glasmalerei oder der Textilkunst. Aufgrund der großen Fülle des Materials sind Abhängigkeiten untereinander bezüglich der Ikonographie kaum auszumachen. Die Forschung muss sich, sowohl was die Bibel im Allgemeinen als auch die Bibelillustration im Mittelalter betrifft, auf Einzelaspekte beschränken, was beispielsweise zur Folge hat, dass die Bibelfrühdrucke besser von der Forschung aufgearbeitet wurden.⁴⁷ Ute von Bloh, die die illustrierten Historienbibeln genauer untersuchte,⁴⁸ reduzierte ihre Darstellung bewusst auf die Zusammenhänge von Text und Bild im Prolog und in der Schöpfungsgeschichte, da es einzig zu diesen Bereichen vergleichende Studien gibt.⁴⁹

Hinzu kommt, dass sich die Illustrationen der Bibeldrucke und -handschriften gegenseitig beeinflussen, in einem Zeitrahmen im Spätmittelalter, in dem Handschriften und Drucke nebeneinander existieren. Einen Einblick in die spezifische Situation des Medienumbruchs im 15. Jahrhundert sowie hilfreiche Literaturhinweise gibt Norbert H. Otts Beitrag *Von der*

⁴⁴ KdiH, Bd. 2/1, S. 98.

⁴⁵ Leonhard: Biblia, S. 148.

⁴⁶ Vgl.: Cramer: Geschichte der deutschen Literatur, S. 203.

⁴⁷ Vgl.: KdiH, Bd. 2/1, S. 95ff. (Dazu auch die Literaturangaben ebd.: S. 99.)

⁴⁸ Vgl.: Bloh: Die illustrierten Historienbibeln, S. 28 ff.

⁴⁹ Vgl.: Erffa: Ikonologie der Genesis. – Zahlen: Creatio mundi.

Handschrift zum Druck und retour, wo sichtbar wird, dass die Beziehung zwischen den beiden Medien so eng war, dass der Druck die Handschrift zunächst einmal imitierte. Aber auch die umgekehrte Richtung, indem der Druck auf die Handschriftenillustration einwirkt, stellt keinen Einzelfall dar.⁵⁰ Einen tieferen Eindruck von der deutschsprachigen Handschriften-Tradition im 15. Jahrhundert vermittelt der Forscher in zwei weiteren Aufsätzen, die erneut die Wechselbeziehungen von Druck und Handschrift aufgreifen, aber auch die beginnende serielle Produktion illustrierter Bücher noch vor dem Übergang zum Druck, sowie ihr Anspruchsniveau, ihre Gebrauchssituation und darüber hinaus ihren Bild-Text-Bezug, detailliert darstellen.⁵¹ Zwei zentrale Begriffe für die volkssprachigen Handschriften des Spätmittelalters seien hier stichwortartig genannt. Zum einen die „Egalisierung der Bildtypen“, also ihre *Multivalenz [...], ihre Verfügbarkeit und Abrufbarkeit für den jeweils aktuellen Text [...]: Bildformen mit ehemals spezifischem Sinn werden so verallgemeinert, dass ihre Benutzung unbegrenzt wird.*⁵² Zum anderen die „Stillagen“, d.h. *bestimmte Stoffe und Gattungen [...] erfordern eine bestimmte Ebene des Schmucks.*⁵³ Weiterhin verdeutlicht Norbert H. Otts Betrachtung zur deutschsprachigen Bilderhandschrift des Spätmittelalters am Beispiel der „Vierundzwanzig Alten“, dass zu dieser seriellen Buchproduktion im Druck und in der Schrift auch ein neues Publikum aus Laien hinzukommt, welches nicht nur aus Adeligen besteht, sondern auch aus dem Kreis des aufstrebenden Bürgertums, das die Lebensformen des Hofes imitiert.⁵⁴

*Differenzierte Publikumserwartungen, neue Produktionsbedingungen für Handschriften - und Drucke –, stilistische Vielfalt, Neuansätze neben ständiger Tradierung von lange schon Verbindlichem, unterschiedliches Anspruchsniveau bestimmen die Bilderhandschriften der „Vierundzwanzig Alten“, die damit ein Paradigma für die Illustration deutschsprachiger Handschriften des Spätmittelalters überhaupt sind.*⁵⁵

Eine der wenigen Kunsthistorikern, die sich mit der seriellen Produktion von so genannten „Volkshandschriften“⁵⁶ im Spätmittelalter auseinandersetzen, ist Lieselotte E.

⁵⁰ Vgl.: Ott: Von der Handschrift, S. 21ff.

⁵¹ Vgl.: Ders.: Die Handschriften-Tradition, S. 55ff. Und.: Ders.: Überlieferung, Ikonographie, S. 357ff.

⁵² Ders.: Überlieferung, Ikonographie, S. 359f.

⁵³ Ebd., S. 370.

⁵⁴ Vgl.: Ders.: Deutschsprachige Bilderhandschriften, S. 107ff. Zur Thematik des städtischen Publikums im Spätmittelalter, vgl.: Saurma-Jeltsch: Zur Entwicklung der illustrierten Handschrift, S. 305ff.

⁵⁵ Ebd., S. 143.

⁵⁶ Dieser Begriff, der von Hans Wegener eingeführt wurde, ist zwar etwas irreführend, aber in der Forschung feststehend, für Papiermanuskripte, die mit kolorierten Federzeichnungen ausgestattet wurden und sich aufgrund ihrer manufakturenhaften Produktion auf wenige Bildmuster beschränken, so dass ihnen häufig eine grobe und stereotypische Erscheinung bescheinigt wird. (Vgl.: Wegener: Die deutschen Volkshandschriften, S.316ff. Vgl. dazu auch: Ott: Überlieferung, Ikonographie, S. 357ff.)

Saurma-Jeltsch. Ihre Monographie zur Diebold Lauber Werkstatt,⁵⁷ die unter anderem gewinnende Einblicke in den Herstellungsprozess gibt, sowie ihre Beiträge *Buchmalerei in Serie*⁵⁸ und *Neuzeitliches in einer mittelalterlichen Gattung*,⁵⁹ sind für diese Arbeit ebenso richtungsweisend wie die Darstellungen von Norbert H. Ott und Michael Curschmann.

Margarethes Einfluss und ihre Wünsche bezüglich der Ausstattung der Codices mit einem höfischen Programm, das sich auch an burgundischen Vorbildern orientiert hat, sollen im Folgenden ebenso diskutiert werden, wie der Umgang des Meisters der Henfflin-Werkstatt mit den zahlreich vorhandenen Bildmotiven und Bildtypen zum Alten Testament. Das Verhältnis der Illustrationen zum Text und ihr ikonographischer Zusammenhang stehen dabei im Zentrum. Am Ausgang des Mittelalters zeichnet sich ein neuer Umgang mit der Kunst im Allgemeinen ab, was Hans Belting als die *Ära des Privatbildes*⁶⁰ bezeichnet:

*In der Privatkunst der Höfe sind Reliquiare jetzt die Ausnahme, dagegen Prunkstücke von kostbaren Materialien und technologischem Virtuosität die Regel. Die Distanz, die zwischen den neuen „joyaux“ und den alten Reliquiaren liegt, wiederholt sich in der Buchmalerei. Die prachtvollsten Handschriften entstehen in fürstlichem Auftrag und ohne öffentliche Funktion, ja manchmal sogar ohne die Funktion eines wirklichen Lesebuchs, weil die Repräsentation im Vordergrund steht und weil sie in dem verschwenderischen Bildschmuck besteht.*⁶¹

Ein gesteigertes Interesse der Zeitgenossen am persönlichen Stil eines Hofmalers ist nun zu spüren sowie ein neues Empfinden für die bildende Kunst, welches Georges Duby als zunehmendes Vergnügen am Kunstwerk, das nicht mehr bloß funktional sein soll, ausdrückt.⁶² Die Kunstproduktion des Spätmittelalters wird vom Hof dominiert, an dem die Auftraggeber den Stil und die Thematik innerhalb der Kunst bestimmen.⁶³ Ein höfisches Bildprogramm, welches dem Prinzip der Zeremonialisierung und Heroisierung folgt, findet sich daher in den spätmittelalterlichen epischen Volkshandschriften.⁶⁴ Auch für die deutschsprachige Bibel im 15. Jahrhundert steigen *die Ansprüche an die dekorative oder*

⁵⁷ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung.

⁵⁸ Vgl.: Dies. [Stamm]: Buchmalerei in Serie, S. 128ff.

⁵⁹ Vgl.: Dies.: Neuzeitliches in einer mittelalterlichen Gattung, S. 70ff.

⁶⁰ Vgl.: Belting: Bild und Kult, S. 457ff.

⁶¹ Ebd., S. 472f.

⁶² Vgl.: Duby: Kunst und Gesellschaft, S. 10.

⁶³ Vgl.: KML, Bd. 6, S. 331. – Vgl.: Warnke: Der Hofkünstler, S. 33 u. 52ff.

⁶⁴ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Zuht und wicze, S. 42ff. Dort auf Seite 62 zur Zeremonialisierung und Heroisierung: *Im Zentrum der einen Tendenz steht die Entdramatisierung, während es bei der anderen um die Einführung des Helden ohne Krise, ohne Fehl und Tadel geht. Nun muss allerdings richtiggestellt werden, dass mit dem Begriff der Zeremonien keineswegs das große Hofzeremoniell gemeint ist, sondern jene ritualisierten Umgangsformen, die die Grundlage des ritterlich-höfischen Verhaltenscodex darstellen.*

*bildliche Ausstattung.*⁶⁵ Die Handschriftengruppe, die die Gräfin von Württemberg fertigen ließ, spiegelt diese Tendenzen wider, deren Ausstattung belegt, *wie wenig diese Bände mit dem Begriff „Volkshandschriften“ zu tun haben können. Margarethe von Savoyen als Auftraggeberin gehörte zweifellos zu den kultiviertesten Frauen ihrer Zeit. Ihrer Bildung tragen denn auch die Illustrationen Rechnung, in denen auf bedeutende Buchausstattung, etwa in burgundischen Chroniken angespielt wird, sowie raffinierte Allusionen an Kenntnis der Auftraggeberin und damit auch des Betrachters gemacht werden.*⁶⁶

Einen Überblick über die „curialitas“, die höfische Welt im Mittelalter, bieten, neben Joachim Bumke, der zum Hochmittelalter arbeitete,⁶⁷ besonders die Aufsatzsammlungen *Curialitas*⁶⁸ und *Principes*.⁶⁹ Der Ausstellungskatalog *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst*,⁷⁰ der Sammelband *Menschen am Hof der Herzöge von Burgund* von Paravicini,⁷¹ die Monographie *Rethinking the Renaissance* von Belozerskaya⁷² und der Beitrag *Burgund als Quelle höfischen Prestiges* von Saurma-Jeltsch⁷³ berichten von dem vielfältigen Einfluss des Hofes von Burgund im 15. Jahrhundert.

Zuletzt seien die Beziehungen zwischen Bild und Text angesprochen. Dank der Annäherung der einzelnen Disziplinen der Wissenschaft seit den letzten Jahrzehnten existieren mittlerweile zahlreiche Studien zur Bild-Text-Thematik. Auch zum Mittelalter werden diese interdisziplinären Forschungen immer intensiver vorangetrieben. Exemplarisch wird an dieser Stelle die Aufsatzsammlung *Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit* genannt, die Friedrich Ohly gewidmet ist, der sich um eine engere Verbindung der Einzeldisziplinen verdient gemacht hat.⁷⁴ Die Anzahl der Forscher, die zum Verhältnis von volkssprachiger Literatur und der bildenden Kunst arbeiten, bleibt allerdings gering. Besonders von kunsthistorischer Seite scheint kein großes Interesse an den illustrierten Handschriften mit weniger hohem Ausstattungsniveau zu bestehen. Daher ist es möglich die wichtigsten Wissenschaftler, die eine beachtliche Anzahl an Beiträgen zum Thema Volks- und Bildsprache veröffentlicht haben, anzuführen. Eine Übersicht über die

⁶⁵ KdiH, Bd. 2/1, S. 95.

⁶⁶ Saurma-Jeltsch: *Bilderhandschriften am Vorabend*, S. 19f.

⁶⁷ Vgl.: Bumke: *Höfische Kultur*.

⁶⁸ Vgl.: Fleckenstein: *Curialitas*.

⁶⁹ Vgl.: Nolte: *Principes*. Dieser Band konzentriert sich auf das späte Mittelalter. Hervorgehoben sei an dieser Stelle der Beitrag von Barbara Wenzel: *Sichtbare Herrschaft – Paradigmen höfischer Kunst*. (Ebd., S. 87ff.)

⁷⁰ Vgl.: Bernisches Historisches Museum: *Die Burgunderbeute*. Darin vor allem: Wyss: *Zur Kunst am Hofe*, S. 131ff.

⁷¹ Vgl.: Paravicini: *Menschen am Hofe*. Darin besonders: Ders.: *The Court of the Dukes of Burgundy*, S. 507ff.

⁷² Vgl.: Belozerskaya: *Rethinking the Renaissance*.

⁷³ Vgl.: Saurma-Jeltsch: *Burgund als Quelle*, S. 61ff.

⁷⁴ Vgl.: Meier: *Bild und Text*.

Forschungssituation liefert dabei die Darstellung *Wolfgang Stammler und die Folgen*⁷⁵ von Michael Curschmann und die etwas älteren Aufsätze von Norbert H. Ott zu *Text und Illustration im Mittelalter*,⁷⁶ sowie von Hella Frühmorgen-Voss zu den *Wechselbeziehungen*.⁷⁷

Unter dem Titel *Text und Illustration im Mittelalter* wurden die Abhandlungen von Hella Frühmorgen-Voss 1975 von Norbert H. Ott gesammelt herausgegeben.⁷⁸ Überdies forscht Horst Wenzel zu diesem Themenkomplex, der den Sammelband *Die Verschriftlichung der Welt* veröffentlicht hat.⁷⁹ Seine Monographie *Hören und Sehen, Schrift und Bild*⁸⁰ ist zwar an manchen Stellen etwas unpräzise,⁸¹ bietet jedoch eine breite Übersicht über die Kultur und das Gedächtnis im Mittelalter, die über die gegenseitigen Beziehungen von Bild und Text hinaus alle Sinneswahrnehmungen einzubeziehen sucht. Die intermediären Untersuchungen und Rezensionen von Michael Curschmann, die alle um die Bild-Text-Bezüge im Mittelalter und der frühen Neuzeit kreisen, wurden kürzlich in zwei Bänden veröffentlicht.⁸² Besonders erwähnenswert ist der darin enthaltene Artikel *Wort – Schrift – Bild: Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*.⁸³ Weiterhin sind die Darstellungen der bereits genannten Forscher Norbert H. Ott und Lieselotte E. Saurma-Jeltsch auch für diese Thematik unabdingbar. Norbert H. Otts einführende Aufsätze *Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte*,⁸⁴ *Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen*,⁸⁵ *Vermittlungsinstanz Bild. Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität*⁸⁶ und *Bildprogramm und Textstruktur*, der in Zusammenarbeit mit Wolfgang Walliczek entstand,⁸⁷ bieten einen anschaulichen Überblick und sorgen für die treffende Begrifflichkeit. Der 1988 erschienene Beitrag *Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel*

⁷⁵ Vgl.: Curschmann: Wolfgang Stammler, S. 637ff. Wolfgang Stammlers Aufsätze, die in dem Band *Wort und Bild* von ihm herausgegeben wurden, bilden so zu sagen eine „Initialzündung“ der Forschung zu Volks- und Bildsprache, aber auch zu Bild und Text im Mittelalter überhaupt. (Vgl.: Stammler: Wort und Bild.)

⁷⁶ Vgl.: Ott: Text und Illustration, S. IXff.

⁷⁷ Vgl.: Frühmorgen-Voss: Wechselbeziehungen, S. 110ff.

⁷⁸ Vgl.: Frühmorgen-Voss: Text und Illustration. Auf ihren Aufsatz: *Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration*, sein hier besonders hingewiesen.

⁷⁹ Vgl.: Wenzel: Verschriftlichung der Welt. Vgl. darin v.a.: Ders.: Die Schrift und das Heilige, S. 15ff. – Ott: Texte und Bilder, S. 105ff.

⁸⁰ Wenzel: Hören und Sehen.

⁸¹ Vgl. dazu die Buchbesprechung von: Curschmann: Rezension: H. Wenzel, S. 553ff.

⁸² Vgl.: Curschmann: Wort – Bild – Text.

⁸³ Erstmals erschienen bei: Haug: Mittelalter und frühe Neuzeit, S. 378ff.

⁸⁴ Vgl.: Ott: Literatur in Bildern, S. 153ff.

⁸⁵ Vgl.: Ders.: Epische Stoffe, S. 449.

⁸⁶ Vgl.: Ders.: Vermittlungsinstanz Bild, S. 191ff.

⁸⁷ Vgl.: Ders.: Bildprogramm, S. 473ff.

spätmittelalterlicher Buchillustration von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch stellt drei Thesen auf, welche die Bild-Text-Verhältnisse in kompakter Form darlegen:

*1. Illustration und Text bilden ein gemeinsames Ganzes, das den Wandel der Beziehung zur Schriftlichkeit bzw. zum Bildverständnis reflektiert; 2. die Bilder sind anpassungsfähiger und vermögen unmittelbarer neue Verständnisschichten zu präsentieren; 3. Bildsyntax und Programm bieten für bestimmte Rezipienten oder eine Rezipientengruppe ein spezifisches Interpretationsmuster an, dessen Aussagekraft weitgehend unabhängig von der Qualität der Darstellung ist.*⁸⁸

3 Das literarische Programm der Handschriftengruppe

Um sich ein konkreteres Bild von Margarethe von Savoyen machen zu können, ist es lohnend, einen Blick auf das literarische Programm der deutschsprachigen Handschriftengruppe der Henfflin-Werkstatt zu werfen. Das Alte Testament bildet hier nämlich als religiöser Text eine Ausnahmestellung, da die restlichen Stoffe alle zur Unterhaltungsliteratur zählen. Es handelt sich dabei mehr noch um gerade entstandene bzw. neu bearbeitete Literatur, wobei zu jener Zeit gerade der Prosaroman das Versepos größtenteils ablöst.

*Die Umwandlung von der Vers- in die Prosaform zeugt von einer Orientierung auf ein Publikum, das sachlicher dachte, andere Schwerpunkte gesetzt haben wollte und neue Wertekriterien entwickelte. Durch die Transponierung alter Inhalte in eine neue Form erhielten die „schönen Historien“ eine neue Rezeptionsbasis, so dass trotz dieses Wandels die Kontinuität der Überlieferung letztlich bewahrt blieb [...]. Dennoch waren diese ältesten Prosaromane für die handschriftliche Verbreitung konzipiert. Nicht nur ihre Übersetzerinnen – Elisabeth von Nassau Saarbrücken oder Eleonore von Österreich –, auch ihre Adressaten waren, wie die Widmungsvorreden zeigen, hochgestellte Personen des Adels. Das Bürgertum in den Städten begann erst, sich seine eigene Literatur zu schaffen. Der Buchdruck, der die Handschriften ablöste, holte die Literatur aus dem privaten Bereich und hatte damit großen Erfolg.*⁸⁹

Zahlreiche alte Stoffe werden zum Ende des Mittelalters hin in Prosa umgesetzt und gehen in dieser Form in den Druck über, wo sie sich zum Teil über einen erstaunlich langen Zeitraum hinweg etablieren können. Der „Sigenot“, den Margarethe in ihr Programm aufnahm (Cod. Pal. germ. 67), wurde beispielsweise bis ins 17. Jahrhundert rezipiert und geht auf den Stoffkreis um Dietrich von Bern zurück. Entstanden ist der „Sigenot“, dessen Autor

⁸⁸ Saurma-Jeltsch: Textaneignung, S. 46.

⁸⁹ Schmitt: Tradition und Innovation, S. 54.

nicht bekannt ist, wohl Ende des 13. Jahrhunderts im schwäbisch-alemannischen Raum.⁹⁰ Der „Lohengrin“ und „Dietrich von Schwaben“, die in einem Buch zusammengebunden sind, stammen ebenfalls aus dem deutschen Sprachraum (Cod. Pal. germ. 345). So hat der „Lohengrin“, ein Versepos über den Schwanenritterstoff, einen unbekanntes, wahrscheinlich bayerischen Autor aus dem 13. Jahrhundert, während der zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandene „Dietrich von Schwaben“ als mittelalterlicher Minneroman aus dem Schwäbischen gilt, dessen Verfasser wiederum anonym bleibt. Obwohl diese beiden Stoffe noch zu den Versepen zählen, erfreuten sie sich auch noch im Spätmittelalter großer Beliebtheit, so dass die Gräfin von Württemberg abermals auf Literatur zurückgriff, die sowohl höfisches als auch zeitgemäßes Interesse widerspiegelt.⁹¹ Die neu erzählte Versnovelle „Die Heidin“ (Cod. Pal. germ. 353) gehört außerdem zur Handschriftengruppe, die die Gräfin in Auftrag gab. Diese Version ist bereits die vierte und damit auch jüngste bekannte Fassung des Stoffes, die von einem ostfränkischen Dichter verfasst wurde. Im Allgemeinen lässt das Werk *das Experimentieren mit literarischen Gattungen erkennen*⁹² und zählt wiederum zu den äußerst verbreiteten Erzählungen des 14. und 15. Jahrhunderts, wobei die erste Fassung auf ca. 1250 zurückgeht.

Die beiden weiteren Schriften, die Margarethe von ihrer Werkstatt anfertigen ließ, lassen sich auf den französischen Raum zurückführen und stellen Übertragungen von *Chanson de geste*-Traditionen dar. Zum einen bildet Geoffrey de la Tour Landrys Werk „Ponthus et la belle Sidoine“ (um 1180) die Vorlage, die im 15. Jahrhundert sogar zweimal ins Deutsche übersetzt wurde. Wer die Version von „Pontus und Sidona“ der Henfflin-Werkstatt (Cod. Pal. germ. 142) übertragen hat, ist dabei unklar.⁹³ Zum anderen wurde der „Herpin“-Stoff (Cod. Pal. germ. 152) wenige Jahrzehnte zuvor von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken aus dem Französischen als Prosaroman übersetzt. Die literarisch interessierte Gräfin pflegte Verbindungen zu den französischen Höfen und war verwandtschaftlich mit zahlreichen Kulturzentren in Deutschland verbunden, wie mit der Pfalzgräfin Mechthild von Rottenburg und den Pfälzer Kurfürsten. Neben dem „Herpin“ gehen auf sie noch drei weitere Übersetzungen zurück, der „Huge Scheppel“, „Maller“ und „Sibille“.⁹⁴

Margarethe von Savoyen präferierte demnach nicht nur französische Stoffe, wie ihre Abstammung es vermuten lassen würde, sondern schuf sich eine Zusammenstellung deutscher

⁹⁰ Vgl.: Heinzle: Sigenot, Sp. 1236ff.

⁹¹ Vgl.: Cramer: Lohengrin, Sp. 899ff. – Welz: Friedrich von Schwaben, Sp. 959ff.

⁹² Schirmer: Die Heidin, Sp. 613.

⁹³ Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg142.html. (2.8.2008) - Ertzdorff: Pontus und Sidona, Sp. 780ff.

⁹⁴ Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg152.html. (3.8.2008) - Steinhoff: Herpin, Sp. 483f.

Traditionen und Übersetzungen, die sich sehr nahe am kurialen Zeitgeist bewegten. Die Auswahl eines höfischen Literaturprogramms wirkte sich dabei unweigerlich auf die Bebilderung der gesamten Handschriftengruppe aus.⁹⁵

4 Die deutschsprachigen Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt

4.1 Zur Gestaltung des Layouts der Henfflin-Bibel

Die Henfflin-Bibel, die das Alte Testament umfasst, wurde in drei Codices aufgeteilt, wobei der erste Band (Cod. Pal. germ. 16) von dem *Epistola Hieronymi ad Paulinum*, der vor der Genesis als Vorrede für die Bücher Moses fungiert, bis zum Buch Ruth führt. Darin erhielt auch das Buch Josua einen Prolog. Der zweite Codex (Cod. Pal. germ. 17) beginnt mit einer Vorrede des Hieronymus über die vier Bücher der Könige und endet mit dem Buch Hiob. Beinahe jedem der Bücher gehen eine oder sogar mehrere Vorbemerkungen voraus. Cod. Pal. germ. 18 schließt den Prolog des Hieronymus zum Psalter hin zum Buch Maleachi ein, und beinhaltet ebenso ein oder zwei Vorreden zu jedem Buch, sowie einen Prolog zu den zwölf Propheten. Die Blätter wurden im 17. Jahrhundert⁹⁶ foliiert und so ergab der erste Band einen Umfang von 285, der zweite 304 und der dritte 403 Folios.⁹⁷ Die letzte Angabe musste aufgrund fehlerhafter Follierung auf 373 korrigiert werden.⁹⁸

Die Größe der Bände schwankt zwischen 380 bis 405mm in der Länge auf 270 bis 276mm in der Breite. Es ist ein Schreiber erkennbar, der den Text, der in zwei Spalten aufgeteilt wurde, mit sauber ausgeführter Bastarda in schwäbischer Mundart wiedergibt. Der Schriftraum nimmt 25,5 bis 27 auf 18cm ein, die Anzahl der Zeilen auf den nicht illustrierten Blättern variiert zwischen 28 und 33. Es bleibt folglich relativ viel Rand frei, eine solche Großzügigkeit mit dem Beschreibstoff, die sogar verschwenderisch anmutet, kann beinahe nur repräsentative Gründe haben. Innerhalb des Schriftspiegels sind häufig rote Strichelungen sichtbar. Um mehr Übersicht beim Lesen zu gewährleisten, sind rubrizierte Kapitelzählungen und Seitenüberschriften, die meist entweder verso oder recto auftauchen, eingefügt worden. Die Kapitelanfänge sind deutlich durch zwei- bis dreizeilige rote, violettrote oder blaue

⁹⁵ Vgl.: Kapitel 4.5.

⁹⁶ Vgl.: Zimmermann: Die Codices Palatini germanici, S. 39, 41 u. 44.

⁹⁷ Die Angaben beziehen sich auf die beschrifteten Blätter. Zu Beginn und am Ende der Bücher wurden immer einige Blätter freigelassen.

⁹⁸ Wegener spricht noch von 30 fehlenden Blättern (Vgl.: Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 79.). Der fortlaufende Text zwischen Folio 329 verso und 360 recto in Cod. Pal. germ. 18 zeigt jedoch, dass es sich um einen Fehler bei der Vergabe der Blattziffern handeln muss. (Vgl.: KdiH, Bd. 2/1, S. 117.). Die alte Zählung wurde bei der digitalisierten Handschrift allerdings beibehalten.

Lombarden gekennzeichnet, die Anfänge der jeweiligen Bücher der Bibel sogar durch drei- bis sechszeilige Initialen in eben diesen Farben, mit Federornamenten und -ausläufen, unter die sich auch Profiltratzen mischen. Des Weiteren durchziehen schmucklose Lombarden den Text, die immer den Bildern nachfolgen oder Sinnabschnitte markieren. Seltener gliedern Cadellen mit kalligraphisch verlängerten Unterlängen den Schriftspiegel. Die dreihundert kolorierten Federzeichnungen sind den Textstellen, die sie illuminieren sollen, direkt vor- oder nachgestellt. Mit rubrizierten Bildbeischriften wird der jeweilige Inhalt der Illustrationen noch verständlicher gemacht. Sie treten entweder einspaltig auf oder nehmen beide Spalten ein, wobei sich selten eine Kombination aus beiden Varianten findet. Auffällig ist, dass die ersten dreizehn Illustrationen der Henfflin-Bibel ohne Bildüberschrift auskommen, danach setzten die Beischriften in der genannten Weise ein. Die rot gerahmten Illustrationen erstrecken sich über die Breite des Schriftspiegels und füllen häufig die Hälfte des Blatts aus. Der Rahmen, der mit doppelten Federlinien, die noch zu sehen sind, ausgeführt wurde, ist circa drei bis fünf Millimeter dick und spart den zum Teil ins Bild hineinragenden Text aus.⁹⁹

Das Erscheinungsbild der Codices wirkt durch dieses einheitliche und recht sorgfältige Layout sehr benutzerfreundlich. Es ist eine starke Ausrichtung auf den Rezipienten erkennbar, was – zusätzlich zu den Gebrauchsspuren – die Annahme bestätigt, dass die Henfflin-Bibel für Margarethe nicht nur ein Repräsentationsgegenstand war, sondern auch ein Lesebuch.

4.2 Zum Illustrationsprozess

Die Codices, welche von der Henfflin-Werkstatt gefertigt wurden, weisen alle eine beachtliche Anzahl an Illustrationen auf. Allein die Henfflin-Bibel wurde mit dreihundert Bildern geschmückt. Einige Episoden der Bibel erhielten dabei mehr Illuminationen als andere. Beispielsweise wird die Josephs- und Mosesgeschichte besonders szenenreich dargestellt, wohingegen einige Bücher, wie das Levitikus, bilderlos bleiben. Da die Darstellungen also nicht gleichmäßig innerhalb des Alten Testaments verteilt wurden und einige Passagen keine Illustrationen erhalten haben, ist die Bilddichte an den illuminierten Stellen daher umso stärker. Hierbei fällt auf, dass lediglich die erzählenden Sequenzen der Bibel mit Illustrationen ausgestattet wurden. Großformatige Initialen oder Autorenbilder hingegen existieren nicht, so dass ein narrativer Bildzyklus entsteht. Dem Betrachter bietet sich eine reiche Abwechslung von Innen- und Außenräumen dar. Bei der Gestaltung der Landschaft reicht manchmal die bloße Andeutung durch ein Bodenstück aus, das zuerst mit

⁹⁹ Vgl.: KdiH, Bd. 2/1, Nr. 14.0.5.

einem hellen Grün unterlegt und danach mit Strichen in einem dunkleren Grünton überzogen wird. In anderen Illustrationen blickt der Rezipient auf eine tiefe, mit Büschen bewachsene Hügellandschaft, durch die sich Wege schlängeln und an deren Horizont rote Turmspitzen zu sehen sind. Führt die Landschaft weiter in den Hintergrund, werden die hintersten Hügel in einem helleren Grün koloriert, so dass eine größere Tiefenwirkung entsteht. An einigen Stellen ziehen sich dunkle Schatten über die Bodenfläche (Cod. Pal. germ. 16, 31r, 37v, 263v). Der Himmel wird durch sich nach oben hin verdichtende blaue Pinselschraffuren angedeutet. Die karg ausgestatteten Innenräume wirken streng symmetrisch angeordnet und erhalten durch architektonische Bestandteile, wie Bögen oder Säulen, mehrfach eine Binnenrahmung. Mehrmals sind die Vorzeichnungen unter der angelegten Architektur sichtbar. Innerhalb verschiedener Bildsequenzen taucht oft der gleiche Hintergrund wieder auf. Dem Betrachter wird zwar ein Gefühl von der Tiefe des Raums und der Proportionen gegeben, von einer völligen Beherrschung dieser Elemente kann jedoch noch nicht die Rede sein. Der Illustrator bemüht sich jedoch mit Stricheln, Pinselschraffuren und Pinselkonturstrichen in dunklerer Abtönung um eine plastische Modellierung. Die Gesichtsausdrücke der Figuren und der mehrfach vorkommenden Menschenscharen bleiben sehr stereotyp. Ein sanftes Lächeln, eine Hakennase und gelocktes Haar charakterisieren die Köpfe der Dargestellten, deren Geschlecht oder Stellung somit lediglich durch Kleidung und Attribute kenntlich gemacht wird. Die Figuren tragen zeitgenössische Tracht wie die spitzen Schnabelschuhe oder die modischen Kopfbedeckungen der Damen und wirken insgesamt sehr zierlich. Im Gegensatz zu ihren Oberkörpern werden die Beine der Gestalten überproportional lang dargestellt. Die männlichen Figuren tragen entweder lange Gewänder oder Socken mit Beinlingen, die zum Teil in hohen Stulpenstiefeln stecken.¹⁰⁰

*Die Gewänder schwingen bei den weiblichen Gestalten weit aus und legen sich als massive Stofffülle um deren Unterkörper.*¹⁰¹

Das Volk Israel des Alten Testaments wird damit zu Christen des 15. Jahrhunderts uminterpretiert, wobei sich häufig Personen, die mit Judenhut charakterisiert werden, unter die Figuren mischen. Die Auswahl der Farbstoffe zieht sich von Blau, Violettblau, leuchtendes Zinnober, Karmin, Kadmiumgelb und Ockergelb über Olivgrün, Hellgrün, Gelbgrün, Umbra, Hellbraun, Schwarz, Blaugrau und Grau bis hin zu den selten eingesetzten Stoffen Deckweiß und Pinselgold.¹⁰² Es fällt auf, dass auf weniger hochwertiges Material für

¹⁰⁰ Vgl.: Ebd. und KdiH, Bd. 4/1, Nr. 41.0.1. [in Bearbeitung]

¹⁰¹ An dieser Stelle wird zwar im KdiH, Bd. 4/1, Nr. 41.0.1. [in Bearbeitung] der „Friedrich von Schwaben“ der Henfflin-Werkstatt beschrieben, die Ausführung kann allerdings auch für die Henfflin-Bibel geltend gemacht werden, da hier jeweils die charakteristische Hand des Meisters der Henfflin-Werkstatt sichtbar wird.

¹⁰² Vgl.: KdiH, Bd. 2/1, Nr. 14.0.5.

die Ausstattung zurückgegriffen wurde, sowohl was die Farbe, als auch den Beschreibstoff angeht. Wiederholt wurden die Illustrationen innerhalb der Forschung als grob und wenig kunstvoll bezeichnet, die Manuskripte als einfache Volkshandschriften gewertet.¹⁰³ Auf der anderen Seite verweist dieser flinke und effiziente Herstellungsprozess bereits auf jene Zeit, in der sich das rationelle Verfahren des Buchdrucks durchsetzen wird.¹⁰⁴

In ihrer Habilitation zur Diebold-Lauber-Werkstatt beschreibt Lieselotte E. Saurma-Jeltsch den Arbeitsprozess der Maler dieser Handschriftenwerkstatt. Auf ähnliche Weise muss der Illustrationsvorgang, dessen Spuren nicht ganz verwischt wurden, bei der Henfflin-Bibel abgelaufen sein. Saurma-Jeltsch unterscheidet sechs verschiedene Arbeitsschritte, die sich klar unterscheiden lassen.

*In einem ersten Arbeitsgang werden die wichtigsten Formen der Darstellung grob umrissen, und zwar mit einem Blindgriffel, seltener mit Blei. Es handelt sich dabei weniger um eine Vorzeichnung als um eine ungefähre Einteilung des Blatts. [...] Die Zeichnungen dieser Planungsstufe streben keine Genauigkeit an; sie soll lediglich schematisch die ungefähre Platzierung der Formen in dem zu bearbeitenden Blattbezirk markieren. Die groben Umrisse der Gestalten schildern deren Haltung und signifikanten Gesten, nicht aber Details wie etwa Geschlecht oder Kleidung.*¹⁰⁵

Entwurfszeichnungen der dargelegten Art tauchen in der Henfflin-Bibel gleichfalls auf, wie es bei der Illustration zur Berufung Abrahams (Cod. Pal. germ. 16, 21r: siehe S. 23) zu sehen ist. Zwei mit Lineal gezogene senkrechte Striche, die nicht gänzlich getilgt worden sind, durchziehen den mittleren Teil der Illustration. Die äußerste Rahmung der Illustration nimmt genau die Breite der zwei Textspalten ein. Die Lücke, die zwischen den Textspalten frei bleibt, wird über die beiden Striche in der Illumination nach oben hin verlängert und dient dabei scheinbar als Orientierung für den Illustrator, der die Bilder noch zu dem Text hinzufügen muss. Der Text und das Bild werden auf diese Weise einheitlich miteinander verbunden, die Eigenständigkeit des Bildes jedoch durch die auffällige Rahmung betont. Hinter Abraham blickt der Betrachter auf einen Rundbogendurchgang, der in eine Siedlung führt und von zwei Türmen flankiert wird. Zuvor wurde der architektonische Grundriss dieses Gebildes festgelegt. Die Vorzeichnungen hierfür, welche ebenfalls mit Lineal ausgeführt wurden und die etwas weiter über den Fuß des Rundbogens hinauslaufen, geben einen Eindruck von der ersten Fertigungsstufe, wie sie Saurma-Jeltsch beschreibt.

¹⁰³ Vgl.: Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 75. – Vgl.: Mittler: Mit der Zeit, S. 116.

¹⁰⁴ Vgl. Kap. 3.3.

¹⁰⁵ Saurma-Jeltsch: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung, S. 18f.



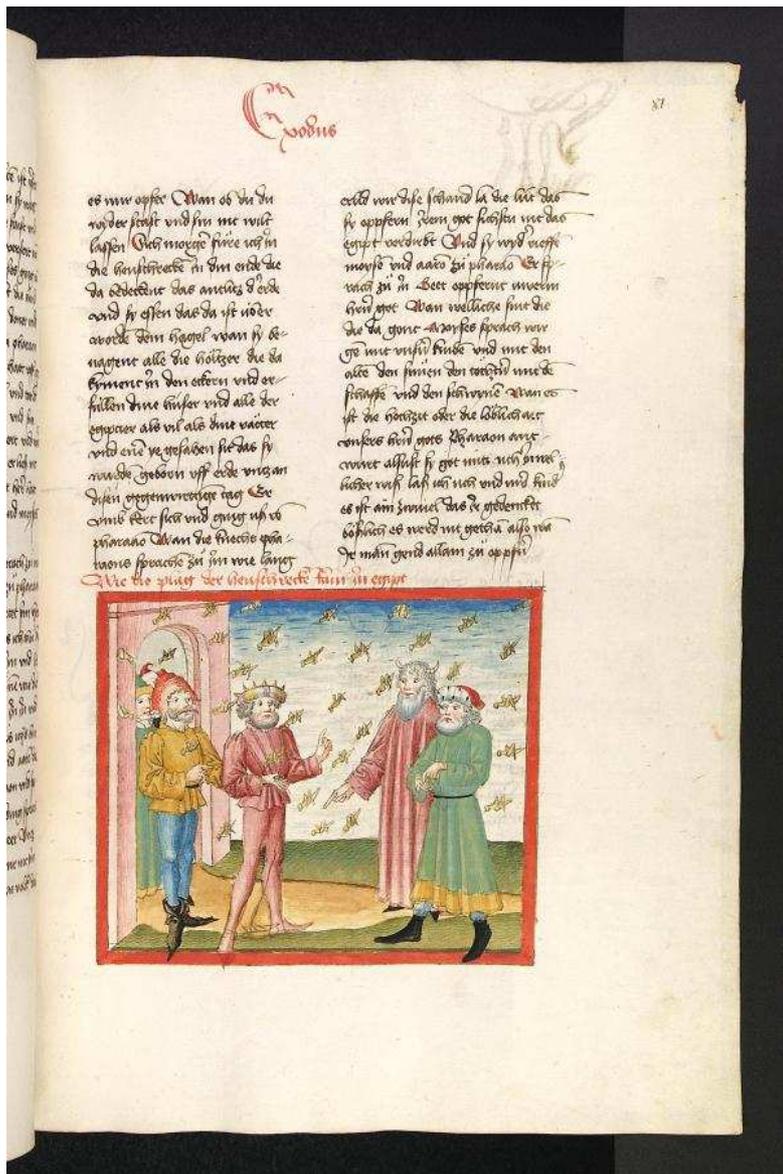
Ähnliches fällt auch in anderen Illustrationen der Henfflin-Bibel auf (z.B. Cod. Pal. germ. 16, 18v, 250v). Daher ist zu vermuten, dass sich der Illustrationsprozess in der Henfflin-Werkstatt nicht stark von dem in der Lauber-Werkstatt unterscheidet.

Erst in einem zweiten Arbeitsschritt legt der Zeichner, nun meist mit brauner Tinte und einer groben Feder genauere Angaben fest, konkretisiert die Gewandung, die räumliche Präsentation der Gestalten und oft auch bereits die Gesichter. [...] Die Kolorierung findet meist für mehrere Etappen im dritten Arbeitsschritt statt. Zunächst werden, in der Regel mit Pflanzen- und Erdfarben, die großen Flächen des Bildes lavierend markiert. [...] Üblicherweise wird auch in dieser Arbeitsstufe das Terrain mit sehr hellen Grüntönen charakterisiert, [...]. In einem vierten Schritt erfolgt dann die präzise Zeichnung zunächst der Binnenangaben, wobei nicht selten die Vorzeichnung korrigiert wird.¹⁰⁶

Einen vergleichbaren Ablauf der einzelnen Arbeitsgänge bei der Henfflin-Werkstatt belegen einige Vorzeichnungen, die versehentlich nicht korrigiert wurden. Auf Folio 46 recto

¹⁰⁶ Ebd., S. 19.

des ersten Bands der Bibel, welches das Treffen von Esau und Jakob zeigt, wurde der Saum des Esau, der Jakob in umarmender Geste empfängt, um ein Stück nach oben hin versetzt (siehe S. 30, rechts). Die geplante Lage des Gewands deutet eine zarte Umrisslinie an, die nicht getilgt wurde. Beim Tode Jakobs einige Blätter weiter (Cod. Pal. germ. 16, 68r) wurde der Fuß einer Figur, welche auf der linken Seite des Bettes des Sterbenden steht, um ein wenig nach rechts verschoben. Stark nach außen gedrehte Fußspitzen mit eng aneinander liegenden Fersen bestimmen die für die Henfflin-Bibel typische, höfische Haltung der Figuren, die durch die Korrektur in dieser Illustration noch stärker hervorgehoben wird. Die Zeichnung zu der vorgesehenen Position des rechten Fußes bleibt allerdings noch sichtbar. Auf ähnliche Weise wurde in der Darstellung zu der Heuschreckenplage in Ägypten, das Bein des Pharaos um einen Schritt nach vorne gesetzt (Cod. Pal. germ. 16, 81r: siehe S. 25). An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass die vormals grobe Vorzeichnung zugunsten einer harmonischeren Komposition bewusst aufgegeben wird. Vier Gestalten, die paarweise gegenübergestellt sind, dominieren die Illustration. Gehende und stehende Haltung wechseln innerhalb der Gegenpaare so miteinander ab, dass eine ausgewogene Variation innerhalb des Bildes entsteht. Auf der rechten Seite verharrt Moses mit festem Stand neben Aaron, welcher mit seinen gespreizten Beinen eine Gehbewegung andeutet. Der Pharaos kommt von links aus dem Stadttor, welches durch einen Rundbogen veranschaulicht ist, und schreitet auf Moses und seinen Begleiter zu. Sein Diener verweilt standhaft, mit nach außen gedrehten Fußspitzen, hinter ihm. Hätte der Herrscher Ägyptens in der ursprünglichen Version eine stehende Pose eingenommen, tut er nun einen Schritt auf seine Gesprächspartner zu.



Nach der präzisen Zeichnung folgen nun [i]n einem fünften Schritt [...] die Deckfarben [...]. Im letzten Arbeitsgang schließlich, dem sechsten, werden die zum Verständnis wichtigen Zeichnungsteile nachgetragen, welche der Deckfarbe zum Opfer gefallen sind.¹⁰⁷

Es stellt sich hier die Frage, ob bei solch zahlreichen Einzelschritten und einer enormen Anzahl an Illustrationen in der Henfflin-Bibel, die innerhalb kürzester Zeit entstanden sein muss, ein einziger Zeichner angenommen werden darf. Vielmehr ist zu vermuten, dass sich hier eine ganze Gruppe von Malern zur Bebilderung der Handschriften für Margarethe von Savoyen zusammengefunden hat. Denkbar wären beispielsweise mehrere Maler- und Zeichner-Paare, welche die Arbeitsgänge des Vorzeichnens und des Kolorierens untereinander aufteilen. Eine andere Möglichkeit bestände darin, die einzelnen Bildrequisiten,

¹⁰⁷ Ebd., S. 19f.

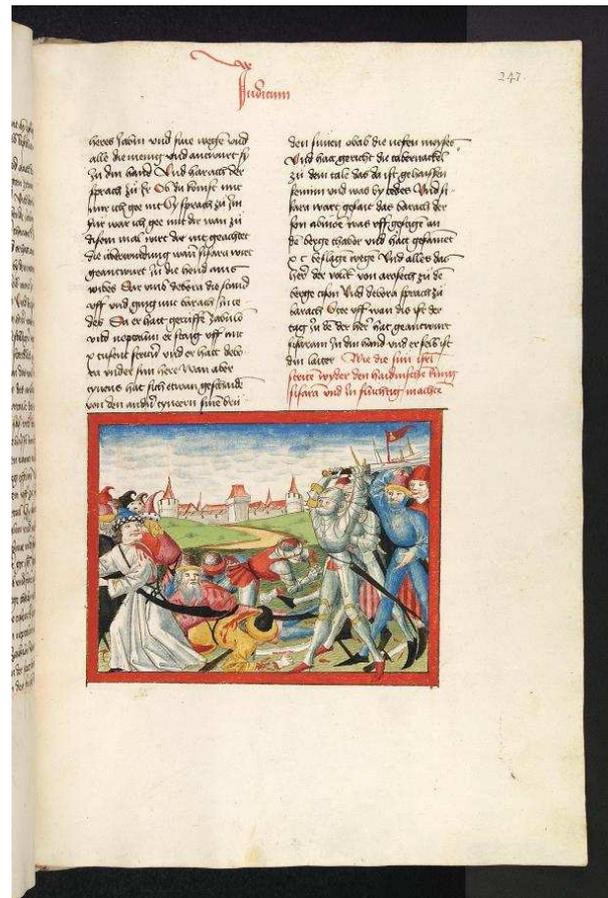
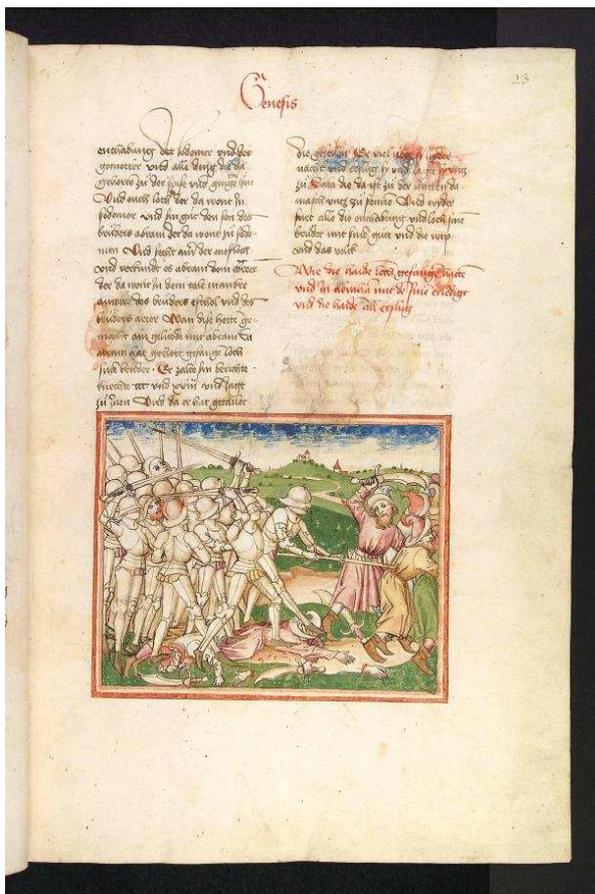
wie Landschafts- oder Architekturelemente, von verschiedenen Händen anfertigen zu lassen, um den aufwendigen Arbeitsprozess zu beschleunigen. Genau kann dies wohl nicht mehr rekonstruiert werden, da individuelle Stile innerhalb der Illustrationen der Henfflin-Bibel kaum zu erkennen sind. Die einzelnen Maler ordnen sich offensichtlich einem Meister bzw. Redakteur, der die Arbeit der Künstler koordiniert hat, unter, weshalb weiterhin von einem Meister der Henfflin-Werkstatt gesprochen werden kann. Dabei sollte jedoch bedacht werden, dass sicherlich mehrere Hände bei der Produktion der Handschriftengruppe beteiligt waren. Auch in dieser Hinsicht entspricht die Vorgehensweise der Henfflin-Werkstatt derjenigen bei Diebold Lauber. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch schreibt in diesem Zusammenhang von einer *Verschleifung der individuellen Charakteristika*¹⁰⁸ und lässt *vereinzelt erkennbare Individualstile außer acht*.¹⁰⁹

Da davon auszugehen ist, dass die Abbildungen der Henfflin-Bibel bei den letzten Arbeitsstufen stilistisch aufeinander abgestimmt wurden, um eine optisch einheitliche Handschriftengruppe zu schaffen, muss die Illustration auf Folio 23 recto des „Zeichners B“ in Cod. Pal. germ. 16 (siehe S. 27, links) noch einmal genauer betrachtet werden. Laut Wegener sei diese, die einzige Darstellung einer anderen Hand innerhalb des Alten Testaments. Das Bild zeigt die Vertreibung des Heeres der vier Könige durch Abraham. Vor einer tiefen Landschaft, durch die ein Weg auf einige im Hintergrund befindliche Häuser führt, stürmt ein mit Schwertern bewaffnetes Ritterheer auf eine Menschenmenge ein. Die Fliehenden, die aus der rechten Bildhälfte davoneilen, werden mit Säbelschwertern, einfacher Kleidung und Judenhüten dargestellt. Zwei von ihnen liegen neben Waffen und abgeschlagenen Händen tot auf dem Boden und werden von den Rittern überrannt. Das metallische Grau der Rüstungen, das in anderen Illustrationen der Henfflin-Bibel für die Kolorierung der Ritterheere verwendet wurde, fehlt in diesem Bild. Der Eindruck, es handele sich hierbei um einen anderen Maler, entsteht lediglich durch die andersartige Farbigkeit und aufgrund einer anderen Rahmung, die nicht ganz mit Rot ausgefüllt wurde. Der Stil des Zeichners allerdings unterscheidet sich im Grunde nicht von anderen Bildern der Handschrift. Vielmehr sieht es so aus, als sei die Farbe zerlaufen. An mehreren Stellen des Blatts und auch auf einigen Köpfen im Ritterheer tauchen verschwommene blau-rote Flecken auf, die dafür sprechen würden, dass es noch während des Illustrationsvorgangs ein technisches Problem gegeben hat, das nicht behoben wurde. Auf der anderen Seite könnte die Farbe auch zu einem späteren Zeitpunkt versehentlich verlaufen sein. Die andere Rahmung könnte hierbei einen Versuch darstellen, das Malheur wieder auszubessern. Ein Vergleich des Zeichenstils der

¹⁰⁸ Ebd., S. 20f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 21.

Illustration mit anderen Darstellungen der Henfflin-Bibel verdeutlicht, dass hier keine völlig neue Hand am Werk war. Die Illumination zu Siseras Niederlage (Cod. Pal. germ. 16, 247r: siehe S. 27, rechts) beinhaltet ähnliche Elemente, wie das Bild zur Vertreibung der vier Könige durch Abraham. Hier stürmt von rechts ein Ritterheer auf die fliehenden Juden ein. Wieder blickt ein Flüchtender im Lauf auf einen Ritter, der gerade mit hoch erhobenem Schwert zum Schlag ausholt, zurück. Im Hintergrund tut sich erneut die Ansicht auf eine Stadt mit roten Dächern auf. Den Mittelgrund durchzieht ein geschwungener Weg, der durch eine grüne, hügelige Landschaft führt. Zwischen den Gegnern erblickt der Betrachter wiederum Leichen, Säbel und abgetrennte Gliedmaßen. Das bereits beschriebene Gestaltungsschema der Figuren der Henfflin-Werkstatt, wie die langen Beine, die stereotypen Gesichtszüge und die Kleidung, stimmt ebenfalls überein. Wahrscheinlich hätte sich somit das Bild, welches Wegener dem „Zeichner B“ zugeschrieben hat, bei gleicher Kolorierung ins Gesamtbild der Bibel eingepasst. Aufgrund dieser Beobachtung liegt es wiederum besonders nahe, mehrere Maler- und Zeichner-Paare innerhalb der Werkstatt anzunehmen.



Bei einer intensiven Betrachtung der Illuminationen fallen zwar einige Unterschiede bezüglich des Stils verschiedener Zeichner auf, doch sind diese so stark verschliffen worden,

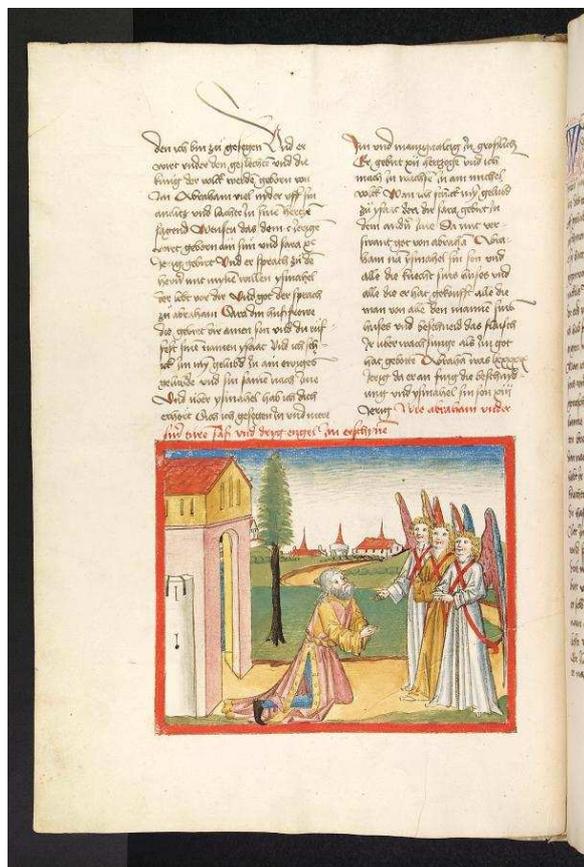
dass sich keine speziellen Gruppen oder Zeichner-Maler-Paare ausmachen lassen. Zum einen wird in der Kolorierung des Himmels und des Bodens unterschiedlich vorgegangen. Die sich nach oben hin verdichtende, blaue Striche, die den Himmel andeuten sollen, werden nicht immer mit demselben Duktus geführt, wie beispielsweise ein Vergleich der Bilder zur Geschichte Noahs und zur Erzählung um den Propheten Daniel deutlich machen kann (Cod. Pal. germ. 16, 16v, 17v, 18v und Cod. Pal. germ. 18, 306v, 308v, 319r, 319v, 361v, 362r, 362v). In der Illustration „Ezechiel sieht die Symbole der Evangelisten“ (Cod. Pal. germ. 18, 256r) wirft sich Ezechiel auf ein einfaches Bodenstück nieder, das mit einigen gestrichelten Büschen versehen wurde. Wie in den meisten Bildern der Henfflin-Bibel wird das helle Grün der Fläche mit Strichen in einem etwas dunkleren Grünton überzogen. In manchen Darstellungen kommt noch eine schwarze Schraffur im ganzen (Cod. Pal. germ. 16, 37v) oder im hinteren Bereich des Bodenstücks hinzu (Cod. Pal. germ. 16, 31r, 263v). Zum anderen fällt eine unterschiedliche Hand bei der Gestaltung der Löwen, die an verschiedenen Stellen innerhalb der Bibel auftreten, ins Auge. Zweimal wird das Tier katzenartig, mit scharfen Zähnen und Krallen sowie wild flatternder Mähne dargestellt (Cod. Pal. germ. 16, 263v und 17, 89v: siehe S. 93, links oben). Wohingegen die Raubtiere bei der Erzählung zu Daniel in der Löwengrube, die viermal bebildert wurde (Cod. Pal. germ. 18, 319r, 319v, 362r, 362v: siehe S. 93, rechts oben), mit anliegender Mähne und deutlich weicheren Gesichtszügen gezeichnet werden. Für die Illustrationen des „Friedrich von Schwaben“ des Meisters der Henfflin-Werkstatt, die im KdiH beschrieben werden, ergeben sich Resultate, die auch für die Bibel dieser Handschriftengruppe relevant sind:

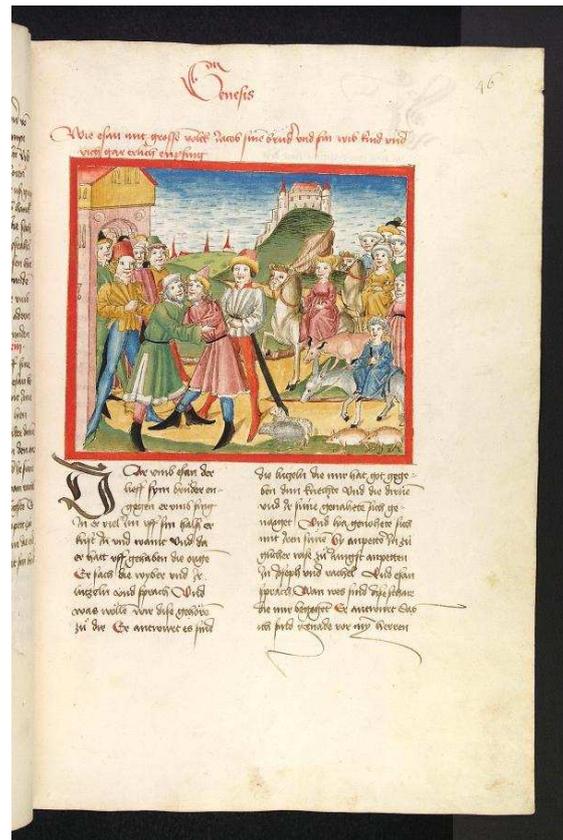
Manche Darstellungen [...] sind von großer zeichnerischer Versiertheit. Ebenso sind in einzelnen Bildern raffinierte Verkürzungen und Rückenansichten eingeführt, während andere Darstellungen hölzern und un gelenk ausgeführt wirken. Immer vergleichbar bleibt in allen Illustrationen der Figurentyp, wenn er sich auch in den Proportionen öfter verändert. Vor allem die völlig einheitlichen freundlichen, ausdruckslosen Gesichter und die gleichartigen, meist gelockten Haare scheinen zu einer Signatur dieser Werkstatt geworden zu sein. Trotz dieser Einheitlichkeit sind auf jeden Fall Unterschiede der Ausführung und wohl auch der Mitarbeiter zu beobachten, so dass sich hinter der Bezeichnung Zeichner A mehrere Leute verbergen dürften.¹¹⁰

Außerdem sticht ein unterschiedlicher Detailreichtum innerhalb des Illustrationsprogramms hervor. An einigen Stellen reichen wenige Figuren und ihre Attribute sowie wenige Landschafts- oder Architekturversatzstücke zur Charakterisierung der gegebenen

¹¹⁰ KdiH, Bd. 4/1, Nr. 41. [in Bearbeitung]

Situation aus. Dieses Grundmuster kann der Meister der Henfflin-Werkstatt nun mit mehr Details wie einem reicheren Hintergrund oder mehr Gestalten anfüllen. Einen Einblick in eine einfachere Szene gibt zum Beispiel die Illustration, in der Lot die beiden Engel in sein Haus führt (Cod. Pal. germ. 16, 27r: siehe S. 29, links). Hier ist lediglich ein grüner Streifen mit einem Weg zu sehen, auf dem Lot die Himmelsboten in sein Haus geleitet. In einer analogen Darstellung zu den drei Engeln bei Abraham schaut der Betrachter auf eine ähnliche Szenerie, wobei sich nun im Hintergrund eine Landschaft mit einem Baum und weiteren Häusern auftut (Cod. Pal. germ. 16, 25v: siehe S. 29, rechts). Mehr Details sind auch beim Empfang des Jakob durch Joseph zu erkennen (Cod. Pal. germ. 16, 64r: siehe S. 30, links). Die beiden Hauptfiguren treffen sich vor einem Stadttor, aus dem Menschen strömen. Von der anderen Seite nähern sich hinter Jakob ebenfalls zahlreiche Personen mit individuellen Kopfbedeckungen. Übertroffen wird der Detailreichtum in diesen beiden Illustrationen noch durch die Begrüßungsszene zwischen Esau und Jakob (Cod. Pal. germ. 16, 46r: S. 30, rechts). Auf einer hügeligen, besiedelten Landschaft kommen sich die beiden Protagonisten entgegen, wobei Esau wiederum aus einem Stadttor tritt, das vollkommen von Figuren ausgefüllt wird. Im Gefolge Jakobs reiten Damen auf Kamelen und einem Esel, daneben schreiten weitere Figuren und auch einige Tiere.





Bei der Suche nach einer Erklärung für die wechselnde Sorgfalt der Ausführung stößt man darauf, dass ein gewisser Zusammenhang besteht zwischen der repräsentativen Bedeutung des Bildes innerhalb des Kodex, etwa bei Initien oder neuen Abschnitten, in der inhaltlichen Gewichtung des Bildes, die sich aus seinem Wiedererkennungswert und der Stellung im Erzählverlauf ergibt. [...] Die schwankende Qualität der Ausführungen ermöglicht nicht nur rascheres Arbeiten, sondern auch die Zusammenarbeit mehrerer Kräfte, ohne dass dabei direkte Unterschiede sichtbar würden. Ad hoc gebildete Gruppen konnten je nach Arbeitsbedarf gebildet werden, in denen sich die Maler eines gemeinsamen Formenvokabulars bedienten. Nicht ihren Individualstil brachten sie zur Geltung, sondern fügten sich in einen Kollektivstil ein, der wesentlich für die letztlich doch einheitliche Gesamtwirkung der Handschrift verantwortlich ist.¹¹¹

Die repräsentative Stellung der Bilder innerhalb der Handschrift wird vor allem an den ersten Darstellungen deutlich, die noch sehr detailreich bearbeitet wurden. Zum Ende der Bibel hin wird immer häufiger auf das einfache Grundmuster zurückgegriffen, um die jeweilige Textstelle zu illustrieren, was vermuten lässt, dass die Illustratoren unter zeitlichen Vorgaben gearbeitet haben. Hinzu kommt die bedeutende Position, welche die Genesisbilder als Darstellungen der Schöpfung Gottes einnehmen. Die Erschaffung Adams (Cod. Pal. germ.

¹¹¹ Saurma-Jeltsch: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung, S. 20.

16, 11v: siehe S. 76) ruft gleichzeitig alle weiteren Schöpfungstage in Erinnerung, indem sie eine weite Paradieslandschaft mit Pflanzen, zahlreichen Tieren der Erde und der Luft, sowie ein Gewässer und eine kleine Stadtlandschaft im Hintergrund vor Augen führt. Im Vordergrund beugt sich Gottvater mit dem Segensgestus über Adam, der erst zur Hälfte modelliert wurde. Mit der anderen Hand ergreift er den schlaffen Arm des ersten Menschen, dessen Unterleib an den Schwanz einer Nixe erinnert, und zieht ihn zu sich empor.

Die Figurentypen der Henfflin-Bibel bleiben für den Betrachter auf den ersten Blick erkennbar. Ebenso wurde das Schema der Landschaft im Grunde beibehalten und lediglich stark variiert. Der geschwungene Weg innerhalb einer Landschaft, deren Hügel zum Hintergrund hin in einem helleren Grün erscheinen als im Vordergrund, und auch die roten Turmspitzen am Horizont sind als Grundmuster noch vorhanden.

Es bleibt festzuhalten, dass hinter dem aufwändigen Illustrationsprozess nicht nur ein „Zeichner A“ steht, sondern ein Zusammenschluss von Illustratoren, die aufgrund ihres homogenen Stils nicht genauer gefasst werden können. Von der Annahme ausgehend, dass sich mehrere Hände zur Bebilderung der Codices zusammengefunden haben, ist es nicht abwegig, auch den „Zeichner B“ in diese Gruppe einzuordnen. Die Charakteristika der Figuren und der „Bühne“, auf der sie platziert werden, lassen sich auf einen einfachen Grundtypus zurückführen, der nach Belieben durch Attribute und Details erweiterbar ist. Hierbei kann also ein rascher und rationeller Planung unterliegender Illustrationsprozess konstatiert werden, der, obwohl mehrere Illustratoren am Werk waren, eine uniforme Handschriftengruppe hervorgebracht hat.

4.3 Die Ausstattung der Henfflin-Bibel

Die Situation der deutschsprachigen illustrierten Handschriften änderte sich am Ende des Mittelalters grundlegend. Nun, da von einer Literarisierung der Kultur und einer Emanzipation der Volkssprache gesprochen werden kann,¹¹² war es möglich, verschiedenste deutsche Texte mit Bildschmuck auszustatten, der zuvor lediglich bestimmten volkssprachigen Gattungen mit hoher Literarizität vorbehalten war, nämlich der Weltchronistik, der karolingischen Reichsgeschichte und dem Recht.¹¹³

*Mehr als zwei Drittel der insgesamt etwas 3000 deutschsprachigen Handschriften mit Illustration [...] stammen aus dem 15. Jahrhundert.*¹¹⁴

¹¹² Vgl.: Kuhn: Entwürfe zu einer Literatursystematik, S. 78ff. – Ott: Überlieferung, Ikonographie, S. 357ff.

¹¹³ Vgl.: Ott: Die Handschriften-Tradition, S. 60f.

¹¹⁴ Ebd., S. 69.

Das höher gewordene Ausstattungsniveau der volkssprachigen Codices im 15. Jahrhundert darf allerdings nicht nur unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Es *signalisiert vielmehr einen bestimmten Anspruch des tradierten Textes und betont die gesellschaftlichen, auch ideologischen Funktionen der spezifischen Gattung.*¹¹⁵

Die Herstellungsart der Bücher hatte sich ebenfalls beträchtlich gewandelt. Hatten die Arbeiten der Henfflin-Werkstatt zwar im Gegensatz zur Diebold-Lauber-Werkstatt, die Handschriften zum Teil sogar auf Vorrat anfertigte, eine konkrete Abnehmerin, stehen wir dennoch vor einer seriellen Handschriftenproduktion, die auf diese Weise erst im 15. Jahrhundert möglich wurde. Bürgerliche Werkstätten mit berufsmäßigen Schreibern und Illustratoren ersetzten immer mehr die klösterlichen Scriptorien. Statt den prachtvoll ausgestatteten Pergamentcodices verlangte nun eine breitere Schicht nach günstigeren Papierhandschriften. Die Auftraggeber stammten aus dem Adel und zunehmend aus dem hohen städtischen Bürgertum.¹¹⁶ Steigerte die Bebilderung der Bücher auf der einen Seite die Kosten, konnten sie an anderen Stellen gesenkt werden, was einem immer größeren Kreis erlaubte, Handschriften zu besitzen. Das gemeine Volk, wie es der Begriff „Volkshandschriften“, der für diesen neuen Buchtyp in die Forschung eingeführt wurde, andeutet, konnte sich allerdings auch weiterhin keine Bücher leisten.

Die Produktivität der Herstellung ermöglichte eine raschere und kostengünstigere Anfertigung von Codices, so dass bereits vor dem Durchbruch des Buchdrucks von einem seriellen Prozess gesprochen werden kann, der einfacher und weniger aufwendig ist. So wurden teure Farben oder etwa Gold nur noch selten aufgetragen, *die umständliche Bereitung eines Gessobetts – eine Leim-Gips-Mischung –, das auf das Pergament gestrichen wurde, und dem aufgelegten, anschließend mit Eberzähnen polierten Blattgold Halt zu geben, entfiel.*¹¹⁷ Durch die nun gegebene Möglichkeit der Umstellung von Pergament- auf Papiercodices unterblieb die umständliche Reinigungsarbeit des Pergaments von Fettpartikeln, die durchgeführt werden musste, um das Abstoßen der Farbe zu vermeiden, wo sie auf der anderen Seite durch das Papier sofort aufgenommen wurde.

Die zur Farbherstellung verwendeten Pigmente, meist Erd- und Pflanzenbestandteile, waren um vieles billiger als die für Deckfarben: Statt des teuren Drüseninhalts der Purpurschnecke benutzte man u.a. Extrakte aus Kornblumen, statt pulverisiertem Lapislazuli

¹¹⁵ Ebd., S. 58.

¹¹⁶ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Zur Entwicklung, S. 313ff.

¹¹⁷ Ott. Handschriften-Tradition, S. 73.

*oder importiertem Indigo bot sich zum Beispiel eine aus Holunder gewonnene blaue Farbe an.*¹¹⁸

Eine weitere Änderung macht sich innerhalb der Schrift bemerkbar. Statt sorgfältig ausgeführter Textualis, griffen die Schreiber auf die zügige Bastarda ohne vorhergehende Zeileneinteilung zurück. Als beispielhaft für dieses schnellere und rationellere Arbeiten stehen die Bildtypen der Diebold-Lauber-Werkstatt (z.B. Cod. Pal. germ. 362, 204v: siehe S. 93, unten). Hier ist genau zu beobachten, wie sich die Bildmuster auf ein immer kleiner werdendes Arsenal beschränken. In den Bildzyklen reihen sich einheitliche Kampf-, Begrüßungs- und Dialogszenen aneinander, die ohne die Bildüberschriften kaum zu unterscheiden wären. Diese Verallgemeinerung der Bildszenen ist möglich, da nun die einzelnen Szenen aus wenigen Grundelementen zusammengefügt werden. Ungerahmte, kolorierte Federzeichnungen begleiten den Text, *[s]ilhouettenhaft heben sich die Figuren vom nackten Bildgrund ab; ausgemalte, gar gemusterte Hintergründe kommen kaum vor [...]: ein unregelmäßiges Bodenstück markiert die Bildbühne, auf der die Protagonisten agieren. Landschaft, Architektur oder sonstige Hinweise auf den Handlungsraum, in dem die Szene spielt, sind auf wenige Kürzel reduziert.*¹¹⁹ Diese gewisse Stereotypie und Multivalenz der Bildzyklen kann in ihrer Verallgemeinerung der Bildtypen als „Egalisierung“ bezeichnet werden.¹²⁰ Die Illustrationen zeichnen sich besonders durch ein kompositorisches Grundmuster, durch die Betonung der Figur sowie durch Architektur- und Landschaftszitate aus.

Im Gegensatz zu Prachthandschriften wurde der Herstellung und Illustration von Volkshandschriften in der Forschung wenig bzw. nur skeptische Aufmerksamkeit geschenkt, dabei übersah man allerdings das Innovative dieser Technik. Hiermit wurde nämlich das Bedürfnis eines neuen Publikums nach Büchern gestillt, was sich auch in der Methode der Ausstattung widerspiegeln musste. Zudem darf nicht übersehen werden, dass sich die Handschriften, die von Diebold Lauber hergestellt wurden, großer Beliebtheit erfreuten. Die Werkstatt existierte über einen Zeitraum von circa 50 Jahren hinweg (ca. 1427 bis 1470).¹²¹

*Ihre [die Werkstatt Diebold Laubers] Krise ist ironischerweise zum Teil von ihr selbst heraufbeschworen worden, wird doch nun ihr Konzept der mehrfachen Produktion gleichartiger Werke wesentlich effizienter abgedeckt von der revolutionären Möglichkeiten der Vervielfältigung, insbesondere des Buchdrucks.*¹²²

¹¹⁸ Ebd., S. 73f.

¹¹⁹ Ebd., S. 74.

¹²⁰ Vgl.: Ott: Überlieferung, Ikonographie, S. 357ff.

¹²¹ Vgl.: Saurma-Jeltsch [Stamm]: Buchmalerei in Serie, S. 128ff.

¹²² Saurma-Jeltsch: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung, S. 238.

Auch die Codices der Henfflin-Werkstatt können als „Volkshandschriften“ gesehen werden. Als Beschreibstoff verwendete die Werkstatt Papier, die Illustratoren statteten die Handschriften mit kolorierten Federzeichnungen aus, die mit preisgünstigerer Farbe angefertigt wurden. Nur gelegentlich setzen die Maler Pinselgold in der Bibel ein,¹²³ der Schreiber führte die Bastarda schnell und dennoch präzise aus. Den Zeichnern steht zwar eine reiche Vielfalt an ikonographischen Vorbildern für die Bebilderung des Bibelstoffs zur Verfügung, dennoch macht sich eine Vorliebe für gewisse Sujets bemerkbar. So wiederholen sich häufig Kampfszenen, Dialoge oder Aufeinandertreffen zweier Figuren, sowie Illustrationen, die höfische Zeremonien wie Krönungen oder Festmähler darstellen. Auf diese Muster wurde besonders gerne zurückgegriffen, wenn die Illustration über die gängige Ikonographie, deren Tradition ohne Frage auch in diese Bibel Einzug gefunden hat, hinausgeht. Statt immer neue Bildtypen zu erfinden, wie es bei einer solch dichten Aneinanderreihung von Illustrationen häufiger möglich gewesen wäre, variierten die Zeichner der Henfflin-Bibel diese Grundszenen (Kampf, Dialog, Zeremonien) und gaben ihnen Attribute bei, so dass sie sich zu den Textstellen fügten. Durch diese Kombination von ikonographischer Tradition und verallgemeinerten Bildsujets, die an verschiedenen Stellen eingesetzt werden können, ergibt sich ein abwechslungsreiches Gesamtbild der Bibel. Hinzu kommt ein ständiger Wechsel von Außen- und Innenräumen, der das Illustrationsprogramm zusätzlich auflockert, so dass es nicht eintönig zu werden droht. Trotz des beschriebenen Grundmusters, auf das sich die einzelnen Illustrationen zurückführen lassen,¹²⁴ versorgt die ständige Anreicherung dieses Musters mit Details den Bildverlauf mit der nötigen Spannung und schweift nicht in Monotonie ab.

Wir stehen also vor einer Verbindung des rationellen Illustrationsprozesses der Lauber-Werkstatt, der durch Wiederholung von Bildtypen und Grundkompositionen sowie einfacheren Werksstoffen gekennzeichnet ist, mit einem abwechslungsreichen Illustrationsprogramm, das über die übliche Ausstattung von „Volkshandschriften“ hinausgeht. Vielleicht konnten die Bücher der Henfflin-Werkstatt dadurch nicht so schnell angefertigt werden wie die der routinierten Lauber-Werkstatt, trotzdem macht sich ein rascher Arbeitsprozess bemerkbar. Einige Ungenauigkeiten und Flüchtighkeitsfehler sprechen dafür, dass die Herstellung der Codices zügig vorangegangen sein muss. Zum Beispiel wurden einige Male die Vorzeichnungen nicht sorgfältig entfernt und bleiben damit heute noch sichtbar. Des Weiteren ragt der Text an einigen Stellen in die Illustration hinein, so dass die Rahmen dort nach unten versetzt oder unterbrochen wurden (z.B. Cod. Pal. germ. 16, 28r;

¹²³ Vgl.: KdiH, Bd. 2/1, Nr. 14.0.5.

¹²⁴ Vgl. Kap. 3.2.

Cod. Pal. germ. 18, 316r, 380r). Zudem sind einige Rahmungen nicht präzise rechteckig angelegt worden und erscheinen damit schief (z.B. Cod. Pal. germ. 16, 31r, 83r; Cod. Pal. germ. 17, 268r). Der Detailreichtum lässt außerdem zum Ende jedes der Bibelcodizes nach, was wiederum mit einem Zeitdruck bezüglich der Bebilderung zu erklären ist. Ein weiterer Flüchtigkeitsfehler könnte sich in der Illustration zur Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies andeuten, da hier die Flügel des Engels fehlen, der das erste Menschenpaar mit dem Schwert bedroht (Cod. Pal. germ. 16, 12v). Die darauf folgende Darstellung zeigt Adam und Eva bei der Arbeit, dahinter bewacht der Engel des Paradieses das Tor zum Garten Eden (Cod. Pal. germ. 16, 13v). Da die Figur hier mit Flügeln ausgezeichnet wird, liegt die Annahme nahe, dass dies ebenso für die Vertreibung aus dem Paradies vorgesehen war und lediglich übersehen wurde. Die Ungenauigkeiten innerhalb der Bebilderung wurden allerdings sehr gering gehalten, was einen erfahrenen Redakteur innerhalb der Henfflin-Werkstatt vermuten lässt, der sowohl für eine ökonomische, effiziente Arbeitsweise, aber auch für eine saubere Ausführung und ein abwechslungsreiches Bildprogramm Sorge trug. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, die sich mit den Buchherstellungsprozessen zu jener Zeit besonders vertraut gemacht hat, vermutet sogar, dass die Henfflin-Werkstatt lediglich in einem Zeitrahmen von 1475 bis 1477 tätig war.¹²⁵

Neben dem dreibändigen Alten Testament illustrierte der Meister der Henfflin-Werkstatt für Margarethe von Savoyen noch Werke profaner Unterhaltungsliteratur, nämlich den „Sigenot“, „Pontus und Sidona“, „Die Heidin“, den „Herpin“ der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken sowie zusammen in einem Band „Lohengrin“ und „Friedrich von Schwaben“.

*Bei „Pontus und Sidona“, aber auch bei der „Historie von Herzog Herpin“ handelt es sich um Texte, die erst kurz vorher ins Deutsche übersetzt worden waren und offenbar lediglich höfischen Kreisen vertraut gewesen sind.*¹²⁶

Aufgrund des heilsgeschichtlichen Inhalts der Bibel könnte vorausgesetzt werden, dass das Alte Testament von den Illuminatoren deutlich reicher ausgestattet wurde als der weltliche Stoff. Ein Vergleich zwischen den epischen Werken und der sakralen Schrift zeigt jedoch, dass dies nicht der Fall ist. Als Grund dafür sieht Lieselotte Saurma-Jeltsch das neue Ausstattungssystem, das eine beschleunigte Fertigung anstrebt und darum bemüht ist, *ein Produkt herzustellen, das sowohl im Aussehen als auch in der Funktion einer gleichbleibenden und erst in diesem Zusammenhang entwickelten Norm entspricht. So wird denn etwa in der Ausstattung der verschiedenen Textgattungen keinerlei Unterschied gemacht,*

¹²⁵ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Bilderhandschriften am Vorabend, S. 19.

¹²⁶ Ebd.

*sondern deren Übertragbarkeit auf diverse Stoffe ist im Gegenteil wünschenswert und zwar [...] nicht allein für die Produzenten, sondern ebenso für die Benutzer.*¹²⁷

Für den einenden Charakter der Henfflin-Werkstatt sind insbesondere die Illustrationen verantwortlich, wie bereits anhand der Diskussion um die Zugehörigkeit des „Ackermann von Böhmen“ zu dieser Handschriftengruppe deutlich gemacht wurde. Die Hand des Meisters der Henfflin-Werkstatt schuf, überspitzt formuliert, einen „Markenartikel“,¹²⁸ der sich durch sein homogenes Äußeres auf den ersten Blick als Bestandteil der Henfflin-Werkstatt zu erkennen gibt. Da der „Ackermann von Böhmen“ nicht zu dieser „Marke“ gehört, wird er auch in dieser Arbeit nicht in die Henfflin-Werkstatt eingegliedert.

Die sichere Hand eines einzelnen Schreibers, die immer wieder auftauchende rote Farbe, die in Kapitel- und Bildüberschriften, in der Kopfzeile und Strichelungen innerhalb des Textes sowie in Initialen und der auffälligen Rahmung hervortritt, und auch die Rahmen selbst sorgen für eine einheitliche, geordnete Oberfläche des Layouts sowie eine Verbindung zwischen dem Schriftspiegel und den Illustrationen. Zwar wird der Eigenwert der Darstellungen durch ihre Rahmung stark betont, dennoch schaffen die rubrizierten Bildüberschriften und die daran anschließenden roten Rahmen einen Austausch zwischen Text und Bild, der für die homogene Erscheinung der Henfflin-Bibel förderlich ist.¹²⁹ Die gleichförmige Wirkung der Illuminationen ist besonders durch die Landschaft gegeben, hinter deren grünen Hügel meist die Silhouette einer Stadt auftaucht. Das Grün des Bodenstücks sowie das zarte Blau des Himmels, das an keiner Stelle durch eine Wolke getrübt wird, wiederholen sich solchermaßen, dass von einem „Daumenkinoeffekt“ gesprochen werden kann.¹³⁰ Sogar als eigentlich ein dunkler Hintergrund im Bild gezeigt werden sollte, behält der Maler die Farbe des Himmels bei, wie es in der Illustration *Wie ain finsterniß über alles egipte kam* zu sehen ist (Cod. Pal. germ. 16, 82r: siehe S. 94, oben). Statt eine aufkommende Finsternis, die als weitere Plage über Ägypten zieht, darzustellen, beschränkt sich der Illustrator auf einen Dialog zwischen dem Pharao und Moses, der das Unheil ankündigt, so dass die Abbildung ohne Zusammenhang und ohne Bildüberschrift nicht bis ins Detail erschlossen werden könnte.

Die dichte Bebilderung erzählender Passagen, das kompositorische Grundmuster und die uniformen Gesichter, die beinahe keinerlei Mimik zeigen, was in der Forschung meist als

¹²⁷ Saurma-Jeltsch: Zum Wandel der Erzählweise, S. 139.

¹²⁸ Dieser Begriff wurde auf die Handschriften der Diebold-Lauber-Werkstatt angewandt, um zu verdeutlichen, dass die „Marke“ Lauber unverkennbar und – wohl auch aus diesem Grund – außerordentlich beliebt war. (Vgl.: www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/lauber. 12.6.2008)

¹²⁹ Dies wird im KdiH auch für die „Friedrich von Schwaben“-Handschrift der Ludwig-Henfflin-Werkstatt bemerkt. Vgl.: KdiH, Bd. 4/1, Nr. 41. [in Bearbeitung]

¹³⁰ Vgl.: Schnurr: Daumenkino des Mittelalters. („Die Zeit“ Nr. 16 am 7.4.2004)

Grobheit ausgelegt wurde,¹³¹ lassen diesen „Daumenkinoeffekt“ besonders zur Geltung kommen, da die Figuren und Orte somit in den aufeinanderfolgenden Sequenzen sofort wieder erkannt werden können. Die Reduktion der Mimik machte es den Illustratoren sicher einfacher, Gestalten zu schaffen, die nicht zu sehr von dem gegebenen Standard abwichen, auf den sie sich geeinigt hatten. Ein Beispiel hierfür sollen die Darstellungen zu der Erzählung von Judith und Holofernes geben, die insgesamt mit neun Bildern illustriert wurde. Die letzten acht Illuminationen, die hier genauer betrachtet werden sollen, drängen sich zwischen Folio 252 verso und Folio 258 recto im zweiten Band der Henfflin-Bibel so eng aneinander, dass das Geschehen wie auf einer Bühne vor den Augen des Betrachters abläuft.



¹³¹ Vgl.: Wegener: Beschreibendes Verzeichnis, S. 75. – Mittler: Mit der Zeit, S. 116.



Durch das geschickte Arrangieren einzelner Elemente erzeugt der Zeichner regelrecht ein Bühnenbild, auf dem die Figuren agieren. Hinzu kommt, dass nicht mehrere Szenen innerhalb einer Illumination zusammengezogen wurden, wie dies ebenfalls möglich gewesen wäre. Vielmehr wird die Erzählung in Einzelbilder zerlegt, die rasch aufeinander folgen. Auf Folio 252 verso (siehe S. 37, links) wird die Kulisse, auf der sich die Ereignisse abspielen, eingeführt. Von rechts betritt Judith durch einen mächtigen Rundbogen, der die Stadtmauer unterbricht, das Lager des Holofernes, der Betulia, das im Hintergrund durch Dächer und Türme angedeutet wird, belagert. Das Tor wurde leicht schräg ins Bild gesetzt, so dass eine Tiefenstaffelung entstehen kann, und die Stadtmauer die Darstellung nicht zu reliefartig wirken lässt. Das Heer der Belagerer und einige Zelte, welche die Langfristigkeit des Unternehmens verdeutlichen sollen, sind vor der Stadt postiert. Den Vordergrund dominiert neben den Zelten ein kleiner grüner Hügel, der sich am rechten Bildrand auftut. Obwohl es hinter der Stadtmauer nur noch wenig zu sehen gibt, wurde auch der Hintergrund so konzipiert, dass er einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Das lange Satteldach, welches den linken Bildrand überschneidet und parallel zur Mauer verläuft, deutet einen Sakralbau an, hinter dem wiederum eine markante Turmkonstruktion hervorkommt, die sich wohl an die Kirche angliedert und deshalb einen Glockenturm darstellen könnte. Diese charakteristische

Komposition taucht nun, mit kleinen Variationen, innerhalb weniger Blätter in sieben der acht Illustrationen wieder auf, wodurch der „Daumenkinoeffekt“ erzeugt wird. Nur einmal erfolgt ein Ortswechsel, denn als Judith den Kopf des Holofernes abgeschlagen hat, verschwindet sie mit ihrer Dienerin durch den Rundbogen zurück in die Stadt (siehe S. 37, rechts). Die anschließende Illustration stellt Judith, die sich durch ihr gleichbleibendes Gewand rasch zu erkennen gibt, in einem Innenraum dar, wo sie den Kopf des Feldherrn präsentiert (siehe S. 38, links). Hinter ihr nimmt der Betrachter scheinbar den Bogen wahr, den sie gerade eben auf dem Weg nach Betulia durchschritten hat. Zwar können diese Rundbögen faktisch nicht übereinstimmen, allerdings wird der „Schnitt“, der sich zwischen Judiths Flucht aus dem Lager hinein in einen Raum der Stadt ergibt, so gehalten, als wäre sie direkt durch das Tor ins Innere gelangt, wodurch sich tatsächlich eine Wirkung ergibt, die der heutige Rezipient aus dem Kino gewohnt ist. Die Gelenkstelle des Tors als Ort des Kommens und Gehens, des Innen und Außen nimmt bei der Inszenierung einer Belagerung eine bedeutungsvolle Position ein. Den Angreifern gelingt es nicht diese symbolische Schwelle zu überschreiten und als Judith dem Heer den Kopf des Holofernes von der Stadtmauer aus zur Schau stellt, bleibt der Rundbogen verschlossen (siehe S. 38, rechts). Dass der Illustrator die gegebenen Elemente derart geschickt einsetzt, lässt es durchaus zu, von einem „Daumenkinoeffekt“ zu sprechen. Die dichte Bebilderung einzelner Sequenzen des Alten Testaments und die bewusst geschaffene Zusammengehörigkeit der Illustrationen innerhalb der gesamten Handschriftengruppe, welche die „Marke“ Henfflin ausmacht, ermöglichen dies.

Die Einheitlichkeit der Illustrationen der Henfflin-Werkstatt ging indes soweit, dass Wegener die meisten Darstellungen lediglich einem einzigen Zeichner zuschrieb, ohne eine Gruppe von Illuminatoren in Betracht zu ziehen. Eine auffällige Abweichung des gewohnten Schemas des Malers wie auf Folio 23 recto im Cod. Pal. germ. 16 (siehe S. 27, links) konnte daher nur durch die gänzlich andere Hand des „Zeichners B“ plausibel gemacht werden. Hinter der Henfflin-Werkstatt stehen jedoch mehrere Zeichner, die es verstanden, ihre Arbeit so aufeinander abzustimmen, dass dabei eine eigene „Marke“ kreiert wurde. Ihre Werke können somit durchaus als Resultate einer seriellen Produktion angesehen werden, wie sie im 15. Jahrhundert bei der Diebold-Lauber-Werkstatt oder im Buchdruck zu finden sind.

4.4 Die Nähe zur Druckgraphik

Der Medienwechsel vom Manuskript hin zum gedruckten Buch vollzog sich nicht plötzlich, vielmehr traten beide Variationen für mindestens ein halbes Jahrhundert parallel zueinander auf. Genau in diese Zeitspanne fällt das Schaffen der Henfflin-Werkstatt, weshalb

die möglichen Beziehungen des Alten Testaments zum neuen Medium betrachtet werden sollen. Einerseits sind die vergleichbaren Produktionsprinzipien von Handschriftenillustrationen und Inkunabelholzschnitten ein *Indiz für die überlieferungsgeschichtliche Untrennbarkeit von Handschrift und gedrucktem Buch [...]. Häufig genug bilden Drucke die Vorlagen von Handschriften; und die Inkunabel ist, sowohl was das Schriftbild als auch die Illustration betrifft, zunächst nichts anderes als eine Imitation des Manuskripts: Die Initialen in Frühdrucken werden noch oft gänzlich von Hand gemalt, oder der gedruckte Buchstabenkörper wird farbig gefüllt und mit Randwerk versehen; gemalte Randleisten und Drôlerien umspielen den Schriftspiegel gedruckter Bücher. Der Buchholzschnitt selbst versteht sich [...] nur als linearer Umriss, der mit Farbe ausgemalt werden muss – im Grunde eine reproduzierte Federzeichnung, die unvollendet ist, solange sie unkoloriert bleibt.*¹³²

Tatsächlich entsprechen die Herstellungsbedingungen der Henfflin-Werkstatt einer seriellen Produktion, wie sie der Buchdruck darstellt, an vielen Stellen. Einerseits kann bei beiden Medien eine höhere Ökonomie festgestellt werden. Dazu gehören das Arbeiten mit Papier, eine rationalisierte Herstellung und eine standardisierte Formgebung.¹³³ Die Werke der Henfflin-Werkstatt belegen eindeutig einen zügigen Anfertigungsprozess, dessen Einzelschritte unter mehreren Händen aufgeteilt wurde. Darüber hinaus produzierte sie mit weniger aufwendigen Mitteln als es in Prachthandschriften der Fall ist, um die anfallenden Kosten zu senken. Die kolorierten Federzeichnungen und die Bastarda unterstreichen den Eindruck einer schnellen Arbeitsweise. Die uniforme Erscheinung der Illustrationen macht zudem deutlich, dass ein Redakteur am Werk war, der die Werkstatt koordinierte sowie die rationelle und zugleich rasche Produktion vorantrieb. Ebenso ist die einheitliche Formgebung innerhalb des Layouts und der Illuminationen der Handschriftengruppe zu vermerken, die einen Meister erkennen lässt, der den Stil für die gesamten Darstellungen vorgab.¹³⁴ Nicht nur der Zeichenstil formte sich nach bestimmten Standards, sondern auch die Komposition lässt sich auf ein Grundschema zurückführen, das eine große Variabilität aufweist. Mit ziemlicher Sicherheit wurde dieses Bildmuster von den bekannten Arbeiten der Diebold-Lauber-Werkstatt angeregt, aber darüber hinaus mit mehr Details im Bild bereichert.

Über den Herstellungsprozess der Handschriftengruppe hinaus ergeben sich weitere Berührungspunkte zwischen der Henfflin-Bibel und dem Buchdruck. Christine Wulfs Vergleich des Textes der Mentelin-Bibel mit dem des Alten Testaments der Margarethe von

¹³² Ott: Überlieferung, Ikonographie, S. 362.

¹³³ Vgl.: Saurma-Jeltsch [Stamm]: Buchmalerei in Serie, S. 129ff.

¹³⁴ Einzige Ausnahme bilden die ersten Illustrationen der „Heidin“, die offensichtlich noch von einer anderen Hand ausgeführt wurden.

Savoyen ergab, dass der erste deutschsprachige Bibeldruck der Henfflin-Bibel als Vorlage gedient hatte.¹³⁵ In Straßburg war diese Bibel im Jahr 1466 von Johannes Mentelin herausgegeben worden, nachdem er bereits mehrere lateinische Ausgaben angefertigt hatte. Zwar beinhaltete sie keine Illustrationen, allerdings wurden die Initialen von Hand eingesetzt.¹³⁶ Wahrscheinlich war dieser Text, der sich auf eine einhundert Jahre alte Vorlage bezog, welche die Schrift schwerfällig und Wort für Wort ins Deutsche übertragen hatte, für Margarethe von Savoyen leichter zu beschaffen als andere Übersetzungen. Dabei ist zu bemerken, dass sich die Werke der Henfflin-Werkstatt ausnahmslos der deutschen Sprache bedienten, was nicht Margarethes Muttersprache entspricht. Die Wurzeln der Württembergischen Gräfin hatten sich offenbar zum Zeitpunkt der Tätigkeit der Henfflin-Werkstatt bereits sehr stark auf deutschsprachigen Boden verfestigt. Auch ihre Kinder, die sie in Heidelberg und Stuttgart bekommen hatte, könnten bei der Auswahl der Sprache eine Rolle gespielt haben, immerhin residierte ihr Sohn und Erbe ihrer Büchersammlung in Heidelberg.

Die persönliche Bibellektüre und intime Andacht gerieten zum Ende des Mittelalters stärker in den Vordergrund, so dass Bibeln, die für den privaten Gebrauch bestimmt waren, immer häufiger in Volkssprache und nicht mehr auf Latein erwünscht waren. Margarethe von Savoyen, die ein eigenes Altes Testament besitzen wollte, griff nun mit der Mentelin-Bibel auf eine Textvorlage zurück, die weite Verbreitung gefunden hatte. Mehrfach gedruckte Werke zirkulierten innerhalb der Gesellschaft stärker als Handschriften, die für einen einzelnen Auftraggeber hergestellt wurden und sich in dessen Privatbesitz befanden. Daher kann angenommen werden, dass sowohl die gedruckten Texte als auch ihre Graphiken einem größeren Publikum bekannt waren und die darin enthaltenen Illustrationen einen stärkeren Einfluss auf die Ikonographie hatten als die Einzelstücke eines Fürsten.¹³⁷ Es stellt sich nun zum einen die Frage, warum Margarethe von Savoyen kein Stundenbuch, das zu jenem Zeitpunkt gebräuchlicher war, in Auftrag gab und sich stattdessen für ein Altes Testament entschied. Eine mögliche Antwort wäre, dass die Gräfin keine andere Vorlage bekommen konnte oder, was nicht auszuschließen ist, dass Margarethe bereits ein Stundenbuch ihr Eigen nennen konnte, wie Martina Backes vermutet.¹³⁸ Zum anderen bleibt die Frage offen, warum die Gräfin von Württemberg Handschriften und keine Drucke anfertigen ließ. Obwohl sie bei der Auswahl ihrer Texte hauptsächlich auf die neueste Unterhaltungsliteratur zurückgriff, sollten die Bücher noch von Hand gefertigt werden. Als Erklärung hierfür sind mehrere

¹³⁵ Vgl.: Wulf: Eine volkssprachige Laienbibel, S. 25.

¹³⁶ Zur Mentelin-Bibel: Vgl.: Leonhard: Biblia, S. 123f.

¹³⁷ Vgl.: Schmidt: Von der Federzeichnung, S. 376ff.

¹³⁸ Vgl.: Backes: Das literarische Leben, S. 177f. Für eine Adlige in Margarethes Stellung ist es nahezu undenkbar, dass sie kein Stundenbuch besessen haben soll.

Möglichkeiten zu nennen, die alle gemeinsam eine Rolle gespielt haben könnten. Einerseits blieb die Herstellung von Handschriften gegenüber der Inkunabel lange Zeit kostengünstiger, so dass sich die Auftraggeber vielfach für diese Variante entschieden.¹³⁹ Andererseits verleiht solch eine Ausführung dem Werk eine persönlichere Note, denn *[d]as handschriftlich illustrierte Buch, das während des gesamten Mittelalters eine sehr eigenständige Dynamik entwickelt hatte, wurde zum Objekt der Bibliophilie. Einst allgemein verbindlicher Überlieferungsträger aller literarischen Gattungen, in seiner bildlichen Ausstattung auch Gegenstand, in dem sich soziale Interessenbindungen, ja Ideologie und Standesdefinition materialisieren konnten – ein gesellschaftliches Objekt gewissermaßen –, war nun in eine Sphäre der Privatheit gerückt. [...] Die Handschrift als „öffentliches“ Überlieferungsmedium war längst abgelöst worden vom gedruckten Buch; sie hat sich endgültig zurückgezogen in die Privatheit bibliophiler Liebhaberei.*¹⁴⁰ Zuletzt sei an die verwandtschaftlichen Verhältnisse Margarethes erinnert, immerhin stammte ihre Familie aus Savoyen und Burgund und ihr Urgroßvater war der Duc de Berry, weshalb es plausibel erscheint, wenn sich die Gräfin als Auftraggeberin mehrerer Handschriften in diese Traditionslinie einordnen wollte. Im Spätmittelalter ist im Allgemeinen eine zunehmende Literarisierung und ein Bedürfnis nach Lektüre erkennbar, besonders die tägliche Erbauungslektüre und die Heiligenlegenden gehören zum festen Bestand der immer zahlreicher werdenden Privatbibliotheken, die zusätzlich ein Prestigeobjekt darstellten. In dieser kulturgeschichtlichen Situation ist auch die Büchersammlung der Margarethe von Savoyen zu sehen, was die Vermutung unterstützen soll, dass die Gräfin von Württemberg plante, eine Bibliothek anzulegen.¹⁴¹

Bei der Betrachtung verschiedener Bücherwerkstätten im 15. Jahrhundert unterstreicht Lieselotte E. Saurma-Jeltsch in ihrem Artikel *Bilderhandschriften am Vorabend des Buchdrucks* die Wichtigkeit des urbanen Umfelds für die Handschriftenproduktion:

*Die städtische Umgebung ist bei Hennfflin wie auch bei Lauber und bei der „Werkstatt von 1418“ förderlich gewesen, sowohl für die Kontakte unter den Kunden, als auch für die Beschaffung von Vorlagen, der Materialien und der oft wechselnden Mitarbeiter. An Lohnschreiber wurden die Texte zur Abschrift gegeben, an Maler zur Illustration weitergereicht, spezialisierte Initialenhersteller waren für die besonders auszuzeichnenden Manuskripte zur Hand, und wieder andere Kräfte besorgten schließlich das Binden der Papierstapel.*¹⁴²

¹³⁹ Vgl.: Ott: Von der Handschrift, S. 21.

¹⁴⁰ Ott: Die Handschriften-Tradition, S. 114.

¹⁴¹ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Bilderhandschriften am Vorabend, S. 19ff.

¹⁴² Ebd., S. 20.

Die schnelle Arbeitsweise der Henfflin-Werkstatt lässt daher tatsächlich annehmen, dass sie im städtischen Milieu anzusiedeln ist und bestärkt Wegeners These, sie sei in Stuttgart ansässig gewesen. Die spätmittelalterliche Stadt stellte einen *bedeutende[n] Faktor für die Herstellung und Verbreitung der illustrierten Handschrift* dar,¹⁴³ und hat sicher auch als „ikonographischer Umschlagsplatz“ für die zahlreichen Illustrationen gedient, die Eingang in die Bücher der Henfflin-Werkstatt gefunden haben. Bei der bildlichen Ausstattung der Henfflin-Bibel orientierte sich ihr Meister nicht nur an der älteren Bildtradition, sondern griff auch auf Graphiken zurück, die gerade erst entstanden waren. Dass sich Handschriften Anregungen aus Drucken holten, stellt dabei keinen Einzelfall dar, wie beispielsweise die Chronik der Stadt Augsburg des Sigismund Meisterlin zeigen kann.¹⁴⁴

*Häufiger als angenommen entstehen, vor allem an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Handschriften, deren Illustrationszyklen deutlich von der gedruckten Vorlage abhängen.*¹⁴⁵

Auch das Illustrationsprogramm der Henfflin-Bibel weist klare Bezüge zur Druckgraphik auf. Bei den Bibelfrühdrucken setzte sich der Typus des narrativen Bildzyklus gegenüber der thematischen Initialbildmalerei als der beliebtere durch. Auf diese Weise wurden auch die Handschriften der Henfflin-Werkstatt gestaltet. Innerhalb der Henfflin-Bibel fällt auf, dass die dreihundert Illuminationen immer jeweils eine einzige Szene aus dem Text darstellen. Mehrere Szenen, die in einem Bild zusammen gezeigt werden, wie es auch im Buchdruck der Fall sein kann – so in der Kölner Bibel, wo das Opfer Kain und Abels, der Brudermord und Kains Flucht in einer Illustration auftauchen – gibt es in der Henfflin-Bibel nicht.¹⁴⁶ Trotzdem deutet die Ausstattung der Codices der Stuttgarter Werkstatt mit einer narrativen Bildstruktur auf eine Parallele zum Buchdruck hin. Auffällig wird dies insbesondere bei der reichen illustratorischen Ausgestaltung der Moses-Erzählung. In dem Heft *Biblia deutsch. Bibel und Bibelillustration in der Frühzeit des Buchdrucks* wird festgehalten, dass *[d]ie Exodusgeschichte in den vorlutherischen Bibeln am häufigsten und ausführlichsten illustriert worden [ist]. Von den 123 Bildern der Kölner Bibel widmen sich 34 dem Leben und den Taten Moses, von dessen Geburt bis zur Grablegung.*¹⁴⁷ Mit 38 Darstellungen zur Handlung um Moses überbietet die Henfflin-Bibel die 34 Illustrationen der Kölner Bibel sogar noch, da sie alle zehn Plagen, die über Ägypten kamen, einzeln zeigt. Die rationelle, zügige Arbeitsweise, die eine hohe Anzahl an Illustrationen erlaubt, ohne an einheitlichen Charakter

¹⁴³ Saurma-Jeltsch: Zur Entwicklung der illustrierten Handschrift, S. 313.

¹⁴⁴ Vgl.: Ott: Von der Handschrift, S. 21ff.

¹⁴⁵ Ott: Die Handschriften-Tradition, S. 111.

¹⁴⁶ Vgl.: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 360.

¹⁴⁷ Landgraf: Biblia deutsch, S. 45.

zu verlieren, und die Tendenz zu narrativen Bildzyklen rückt die Henfflin-Bibel somit in die Nähe der Druckgraphik. Daneben weist die Ikonographie weiter auf Zusammenhänge zwischen den beiden Medien hin. Bei genauerer Betrachtung der deutschsprachigen Kölner Bibel und des *speculum humanae salvationis* von Günther Zainer aus dem Jahre 1473 werden Gemeinsamkeiten mit der Henfflin-Bibel sichtbar.

Zainer ging seiner Tätigkeit als Drucker in Augsburg nach, das im 15. Jahrhundert in Süddeutschland als ein wichtiges Zentrum für das neue Medium gilt. Die Stadt fungierte als Umschlagsplatz zwischen Italien und Deutschland und war bekannt für die hohe Qualität ihrer Druckerzeugnisse, weshalb es keineswegs abwegig ist, anzunehmen, dass Zainers Graphiken auch in Stuttgart bekannt waren.¹⁴⁸ In dem zweiten Band von Albert Schramms *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* sind die Illustrationen des Heilsspiegels von Zainer zu finden, allerdings sind sie dort lediglich in schwarz-weiß abgebildet. Des Weiteren geht aus Schramms Angaben nicht genau hervor, ob der Heilsspiegel in deutscher Sprache abgefasst wurde oder ob es sich um eine Mischform aus Deutsch und Latein handelt. Die Bildüberschriften, die der Autor genau aufgelistet hat, werden in jedem Fall bei dem Augsburger Drucker auf Deutsch wiedergegeben. Über mögliche Vorlagen für die Illustrationen des Heilsspiegels erfährt der Leser bei Schramm nichts.

*Dass Günther Zainer den Heilsspiegel (Speculum humanae salvationis), jenes mittelalterliche Andachtsbuch über das Erlösungswerk Christi, durch den Druck zugänglich gemacht und diesen mit 192 Holzschnitten geschmückt hat, liegt wiederum ganz im Rahmen seiner Druck- und Verlagstätigkeit. Das Werk umfasst 192 Blatt [auf S. 24 gibt Schramm allerdings 270 Blatt und 192 Abbildungen an]. Von den Holzschnitten sind 15 wiederholt. In der Größe weisen sie geringe Abweichungen auf. Je vier bilden bis Kapitel XLII eine Einheit, dann folgen Holzschnitte zu den „septem hire de passione xpi“, den „septem tristiciae beate marie virginis“ und den „septem gaudia beate marie virginis“.*¹⁴⁹

Bei der Suche nach ikonographischen Vorbildern für die Henfflin-Bibel kommt nicht nur eine einzelne Handschrift in Betracht, vielmehr stellt sie ein Konglomerat aus verschiedenen Traditionen dar, die nicht ins Detail zurückzuverfolgen sind. Allerdings zeigen sich zwischen dem Augsburger Heilsspiegel und der Stuttgarter Bibel doch einige Gemeinsamkeiten, die darauf hinweisen, dass dem Meister der Henfflin-Werkstatt die Illustrationen von Zainer bekannt waren. Hierfür sollen zunächst die Darstellungen des ersten

¹⁴⁸ Vgl. zu Zainer: Leonhard: Biblia, S. 138.

¹⁴⁹ Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, S. 13.

Menschenpaars bei der Arbeit in der Henfflin-Bibel (Cod. Pal. germ. 16, 13v: siehe S. 45, links) mit derjenigen aus dem Heilsspiegel (siehe S. 45, rechts)¹⁵⁰ verglichen werden.

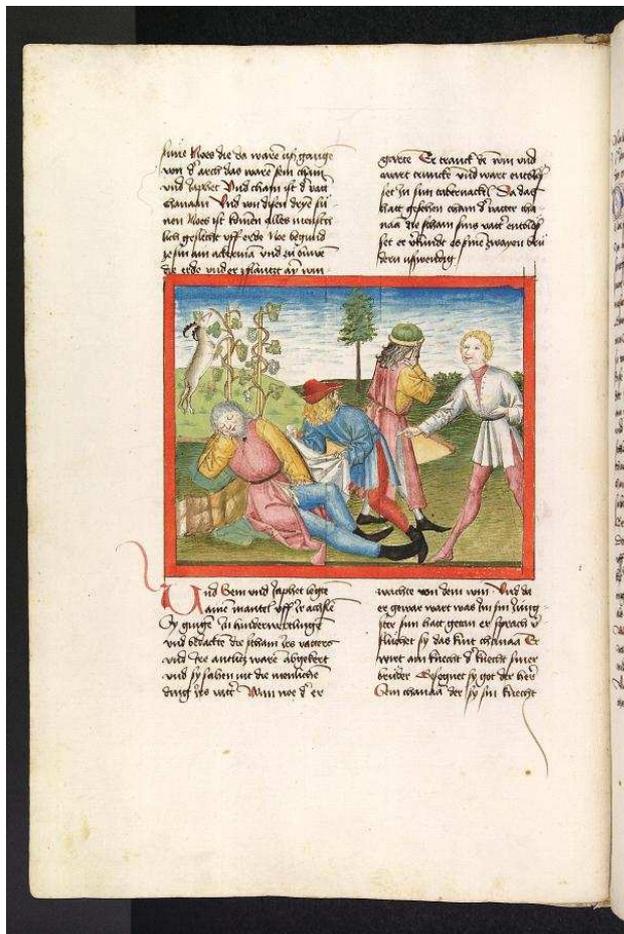


Im Allgemeinen fällt zunächst bei dem gedruckten Codex auf, dass die jeweils illustrierte Situation nicht genau verortet wird. Wie bei der Lauber-Werkstatt genügt ein kleines Bodenstück, um Landschaft anzudeuten. Die Illuminationen der Henfflin-Bibel sind darüber hinaus mit mehr Details und einer größeren Tiefenwirkung angereichert. Bei der Illustration des ersten Menschenpaars, das aus dem Paradies vertrieben wurde, ist es die Art der Arbeit, die als Vergleichspunkt dienen soll. Auf beiden Seiten pflügt Adam den Boden mit einer Hacke, während Eva an einer Spindel sitzt. Diese Ikonographie verbreitet sich vor allem im 14. Jahrhundert, so dass hier nur spekuliert werden kann, ob der Illustrator der Henfflin-Bibel über Zainer auf diesen Typus gestoßen ist. Weitere Berührungspunkte zwischen den beiden Codices, die im Folgenden ausgeführt werden, machen es allerdings plausibel, dass dieser Weg zumindest nicht ausgeschlossen werden darf.

¹⁵⁰ Vgl.: Ebd., Bd. 2, Abb. 356.

Die spinnende Eva scheint [...] auf eine visuelle und keine literarische Tradition zurückzugehen. Im 12. Jahrhundert wird im „Hortus deliciarum“ Eva mit Spindel gezeigt, während Adam den Ackerboden bestellt. Einzig einem syrischen Genesiskommentar scheint das Motiv der spinnenden Eva nachgewiesen, und von hier dürfte es auch in die östliche Ikonographie aufgenommen worden sein. In wesentlichen, insbesondere nordischen Bildern jedoch gewinnt das Thema anscheinend im 13. und vor allem im 14. Jahrhundert zunehmend an Verbreitung.¹⁵¹

Deutlich näher stehen sich die Kompositionen der Henfflin-Bibel (Cod. Pal. germ. 16, 18v: siehe S. 46, links) und des Heilsspiegels (siehe S. 46, rechts)¹⁵² in Bezug auf die Darstellung von Nochs Schande.



Auf beiden Illustrationen liegt der Erbauer der Arche seitlich ausgestreckt auf dem Boden. Mit seinem rechten, angewinkelten Arm stützt er seinen Kopf ab, der im Dreiviertelprofil zu sehen ist. Rechts über ihm stehen seine drei Söhne, von denen Ham

¹⁵¹ Saurma-Jeltsch: Profan oder sakral?, S. 303f. Vgl. hierzu auch: Wunderlich: Weibsbilder, S. 48ff.

¹⁵² Vgl.: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, Abb. 423.

spottend auf die Blöße seines Vaters zeigt, die in der Henfflin-Bibel weniger deutlich dargestellt ist, vielleicht weil das Werk für eine adelige Dame bestimmt war. Während ein Sohn den Vater bedeckt, ohne ihn dabei anzusehen, schlägt der andere die Hände vor die Augen. Auch die Kleidungsstücke der Figuren weisen Ähnlichkeiten auf. Beide Male tauchen spitze Schnabelschuhe auf, die fast immer dunkel gefärbt sind. Außerdem tragen die jungen Männer jeweils Socken mit Beinlingen. Im Gegensatz zur Henfflin-Bibel wird bei Zainer noch Noahs Trinkgefäß abgebildet, wohingegen bei dem Stuttgarter Codex die Landschaft genauer ausgeführt ist. Da innerhalb des Heilsspiegels selten mehr Details als notwendig dargestellt werden und das Augenmerk deutlich auf den handelnden Figuren liegt, sticht bei dieser Illustration der Hintergrund noch stärker hervor. An dem Rebstock, der links hinter dem Schlafenden platziert ist, steigt ein Widder auf seinen Hinterbeinen empor, um die Früchte zu fassen. Dieses Motiv wird auf ähnliche Weise in der Henfflin-Bibel wieder aufgenommen. Hier blickt der Betrachter auf zwei Weinstöcke und einen äsenden Steinbock, der sich auf seine Hinterläufe gestellt hat. Die Anordnung der Figuren und der signifikante Hintergrund lassen darauf schließen, dass der Meister der Henfflin-Werkstatt den Heilsspiegel, der vier Jahre vor der Bibel aufgelegt worden war, gekannt hat oder andernfalls, dass beide einen verlorenen Codex als Vorlage genutzt haben und somit dem gleichen Traditionsstrang zugehören.

Der Heilsspiegel von Zainer könnte noch bei weiteren Illustrationen der Henfflin-Bibel als Vorlage gedient haben. Einmal ist bei der Darstellung der Episode, in der Joseph von seinen Brüdern in einen Brunnen geworfen wird, um ihn anschließend als Sklaven nach Ägypten zu verkaufen, die Übergabe des Geldes in beiden Codices, sowohl bei Zainer (siehe S. 48, rechts)¹⁵³ als auch bei Henfflin (Cod. Pal. germ. 16, 51r: siehe S. 48, links), stark betont. Darüber hinaus weisen die Kleidungsstücke und Kopfbedeckungen der Figuren erneut eine deutliche Ähnlichkeit auf.

¹⁵³ Vgl.: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, Abb. 455.



Des Weiteren fällt in den Illustrationen zu Moses vor dem brennenden Dornbusch auf, dass auf beiden Seiten ein Baum (bei Zainer: siehe S. 49, rechts)¹⁵⁴ bzw. bei der Henfflin-Bibel ein Wald (Cod. Pal. germ. 16, 71v: siehe S. 49, links) statt ein Busch gezeigt wird. Diese Ikonographie ist zwar im 15. Jahrhundert nicht mehr allzu ungewöhnlich,¹⁵⁵ allerdings werden die Schuhe, die Moses zuvor ausgezogen hatte, um den geheiligten Boden betreten zu dürfen, noch einmal explizit gezeigt. Außerdem gleicht sich wiederum die Komposition der beiden Darstellungen, von einer größeren Tiefenwirkung bei der Henfflin-Bibel abgesehen. Bei allen genannten Vergleichen bleibt noch festzuhalten, dass das vorhandene Bodenstück jeweils mit schwarzer Schraffur versehen wurde. Bei Zainer ist dies fast immer der Fall, es sei denn, ein Innenraum wird geöffnet, bei der Henfflin-Bibel hingegen ist das Grün der Landschaft nicht immer mit Schwarz bedeckt worden. Dies muss nicht heißen, dass jede Illumination, die von dem Meister der Henfflin-Werkstatt mit schwarzer Schraffur versehen

¹⁵⁴ Vgl.: Ebd., Abb. 375.

¹⁵⁵ Der brennende Dornbusch, der als Wald geschildert wird, ist beispielsweise in der sog. Toggenburg-Bibel zu sehen, einer Weltchronik von 1411 (Kupferstichkabinett, Berlin. Cod. 78). Oder in dem Lehrbuch für Maximilian I. in der Österreichischen Nationalbibliothek (Cod. 2368, fol. 4r), sowie in der dort gelagerten Weltchronik von 1463 (Cod. 2823, fol. 87v). Vergleicht man diese Illustrationen mit derjenigen bei Henfflin, ist festzustellen, dass sich die Darstellungen bei Zainer und bei der Stuttgarter Bibel kompositorisch am ähnlichsten sind.

von Bildmaterial und Textvorlagen deutlich.¹⁵⁶ Da die Auftraggeberlage und das genaue Entstehungsdatum der Kölner-Bibel bis heute nicht endgültig geklärt sind, kann angenommen werden, dass die Bildtypen dieses Codex bereits vor 1478 bekannt waren und auch Einfluss auf die Illustratoren der Henfflin-Bibel genommen haben. Eine Handschrift, auf welche die Ausstatter der Kölner-Bibel zurückgegriffen haben, konnte schon ermittelt werden. Viele Bildkompositionen des Codex sind bis ins Detail von einer Niederrheinischen Historienbibel, die um 1430 angefertigt wurde, nachempfunden worden. So beispielsweise die Auffindung Moses mit dem ägyptischen Kindermord im Hintergrund oder David, der gegen Goliath antritt (siehe S. 95f).¹⁵⁷ Die Federzeichnungen der Historienbibel entsprechen jedoch keineswegs der Henfflin-Bibel, so dass hier eine Referenz zwischen den beiden Handschriften ausgeschlossen werden kann. Auf der anderen Seite erscheint es plausibel, wenn die für den Privatbesitz gedachte Henfflin-Bibel aus dem Bildervorrat der verbreiteten Kölner-Bibel geschöpft hat.

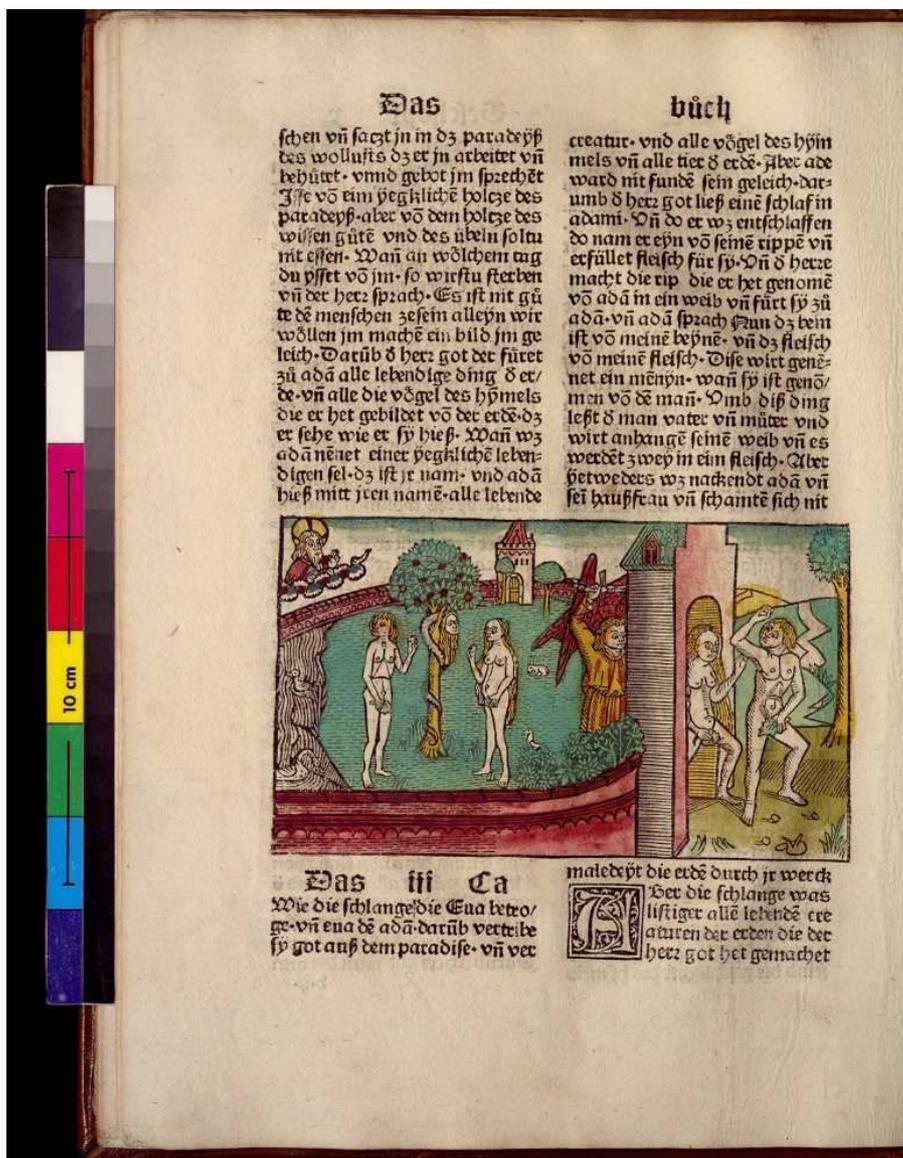
In den Illustrationen der Henfflin-Bibel zum Sündenfall und zur Vertreibung aus dem Paradies (Cod. Pal. germ. 16, 12r und 12v: siehe S. 52, oben) treten Elemente auf, die so ebenfalls in der Kölner-Bibel zu finden sind (siehe S. 51).¹⁵⁸ Hier wird allerdings Vertreibung und Sündenfall in einem Bild zusammengefasst. Die markanteste Ähnlichkeit weist die architektonische Konstruktion der jeweiligen Tore auf, durch die Adam und Eva das Paradies verlassen müssen. Aber auch Gottvater mit einem Kreuznimbus, der in einer Wolke über dem Geschehenen schwebt und dabei nur bis zur Brust hin zu sehen ist, sowie ein Wasserlauf, der in beiden Bibeln vorhanden ist, deuten auf mögliche Verbindungen zwischen den Illustrationen hin. Darüber hinaus gleichen sich die Codices in dem Aufbau der Landschaft, sowie der Farbgestaltung des Himmels. Wie in der Henfflin-Bibel trübt keine Wolke den lasierten Himmel, dessen blaue Schraffur nach unten hin abnimmt. Die Handlung, die sich im Gegensatz zur Henfflin-Bibel in der Kölner-Bibel stets im Freien abspielt, findet auf einem

¹⁵⁶ Vgl.: Leonhard: Biblia, S. 164ff. – Landgraf: Biblia deutsch, S. 71f. – Kunze: Geschichte der Buchillustration in Deutschland, S. 303ff. Eine genauere Beschreibung der Kölner-Bibel und ihrer Illustrationen enthält der Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe der Kölner-Bibel. (Vgl. darin: Kautzsch: Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. – Reitz: Die Illustrationen der Kölner Bibel.) In ihren Beiträgen gehen die Autoren allerdings davon aus, dass alle Ausgaben der Kölner-Bibel nicht farbig ausgestattet waren, was mittlerweile widerlegt ist. Das Museum für Westfälische Literatur – Kulturhaus Nottbeck besitzt beispielsweise ein koloriertes Exemplar. (www.kulturgut-nottbeck.de/13932.0.html. 14.7.2008)

¹⁵⁷ Die genannte Handschrift befindet sich heute in der Berliner Staatsbibliothek (Cod. germ. 516). Einige Bilder der Kölner-Bibel sowie des Cod. germ. 516 sind im Vergleich in Schmidts Monographie *Die Illustration der Lutherbibel* abgedruckt (Vgl.: Schmidt: Die Illustrationen, S. 68ff.) Schmidt übersieht darin allerdings, dass Koberger die Druckstöcke der Kölner-Bibel übernommen hat, so dass sich sein Vergleich auf die Koberger-Bibel bezieht. In dem Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe der Kölner-Bibel von 1981 (Vgl.: Kautzsch: Die Kölner Bibel.) sind die Federzeichnungen der Historienbibel ebenfalls zu finden.

¹⁵⁸ Als Vergleich muss hier ein Blatt aus der Koberger-Bibel (siehe S. 51, aus: http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln/inkill/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;pt=91089;lang=de?DwebQuery=adam.16.7.2008) herangezogen werden, da hier die gleichen Druckstöcke verwendet wurden und wohl auch die Farbigkeit starke Übereinstimmungen aufweist. Die Kölner-Bibel wird nur in schwarz-weiß Reproduktionen wiedergegeben, auf die diese Arbeit in ihren folgenden Gegenüberstellungen zurückgreifen wird.

grünen, hügeligen Boden statt, der häufig von einem Weg durchzogen wird, welcher auf ein Städtchen im Hintergrund zuführt. Dass die beiden Bibeln einen ähnlichen Grundaufbau der Landschaft und architektonischen Elemente haben, soll ein Vergleich zwei verschiedener Illustrationen zeigen. Hierfür steht die Erblindung des Tobias aus der Henfflin-Bibel (Cod. Pal. germ. 17, 234v: siehe S. 52, unten links) einer Darstellung der Kölner-Bibel gegenüber, die darstellt, wie Josef Gold und Gefäße in die Säcke mit Korn legen lässt, die für seine Brüder bestimmt sind (siehe S. 52, unten rechts).¹⁵⁹



¹⁵⁹ Vgl.: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 373.

Hinter den Dienern Josephs, welche die Kornsäcke befüllen, erstreckt sich eine Tiefenlandschaft, die so auch in der Henfflin-Bibel auftauchen könnte. Auf ihren Hügeln ist ein geschlängelter Pfad zu sehen, der auf eine Siedlung zuführt, die durch wenige Türme und Dächer am Horizont angedeutet ist. Das Haus, in dem Joseph mit seinen Brüdern speist, sowie die grundlegende Komposition, in die das Geschehen eingebettet ist, kann mit der Darstellung zur Erblindung des Tobias in der Stuttgarter Handschrift verglichen werden. Auf beiden Seiten schiebt sich in den linken Bildraum ein Gebäude mit einem Satteldach, das in der Kölner-Bibel von Luken unterbrochen wird. Unter der Dachspitze sticht jeweils ein kleines Okulus hervor, unter dem wiederum ein Rundbogen sichtbar wird. Bei der Henfflin-Werkstatt handelt es sich dabei um eine Türöffnung, die den Blick auf den schlafenden Tobias freigibt. Bei der Kölner-Bibel bleibt dort nur ein Fenster zu sehen, da für die Szene im Innern des Hauses extra eine Schauöffnung¹⁶⁰ an der Längsseite eingefügt wurde. Obwohl diese Abbildungen verschiedene Textstellen illustrieren sollen und in einigen Details voneinander abweichen, ist trotzdem zu erkennen, dass eine grundsätzliche Gemeinsamkeit vorhanden ist, die besonders im Landschaftsaufbau und in der Komposition zu suchen ist.

Eben dieser Hintergrund unterscheidet die Kölner-Bibel von ihrer Vorlage (Ms. 516), denn in den Holzschnitten *hat die Landschaft [eine] beträchtliche Umgestaltung erfahren*.¹⁶¹ Darüber hinaus neigt der Illustrator dazu kleine Details einzubauen, die in Ms. 516 so nicht zu finden sind:

*Weit interessanter sind allerlei Zutaten, die wir im Druck finden. Die Seen und Teiche, die von Schilf (mit hübschen Schilfkolben) eingesäumt und von Schwänen belebt sind, die Vögel in der Luft, die ein- und aushüpfenden Kaninchen [...]. Aber auch Genrefiguren sind eingeführt: so schnuppert einmal ein Hund an einer Kröte herum, ein andermal bellt der Hirtenhund des Mose den brennenden Busch an.*¹⁶²

Die Kölner-Bibel scheint daher nicht nur eine Handschrift genau zu kopieren, sondern noch weitere Vorbilder genutzt zu haben. Die Illustration zu Noahs Schande (siehe S. 54)¹⁶³ bringt den Bibeldruck wiederum mit der Henfflin-Bibel und dem Heilsspiegel von Zainer (siehe S. 46) in Verbindung und legt daher die Vermutung nahe, dass alle drei Codices in eine Traditionslinie einzuordnen sind.¹⁶⁴ Es sollte deshalb nicht ausschließlich davon ausgegangen

¹⁶⁰ Ein Begriff, der von Wolfgang Kemp in die Forschung eingeführt wurde. Vgl.: Kemp: Die Räume der Maler, S. 29ff.

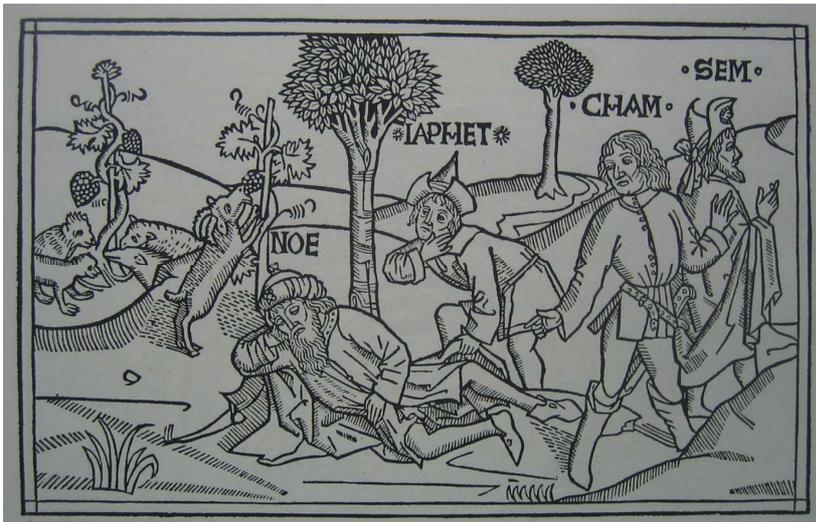
¹⁶¹ Kautzsch: Die Holzschnitte, S. 27.

¹⁶² Ebd., S. 28.

¹⁶³ Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 362.

¹⁶⁴ Unglücklicherweise ist die erste Lage der Berliner Handschrift 516 verloren gegangen, so dass man an dieser Stelle nicht sagen kann, ob und wie Noahs Schande darin illustriert wurde. (Vgl.: Kautzsch: Die Holzschnitte, S. 21ff.)

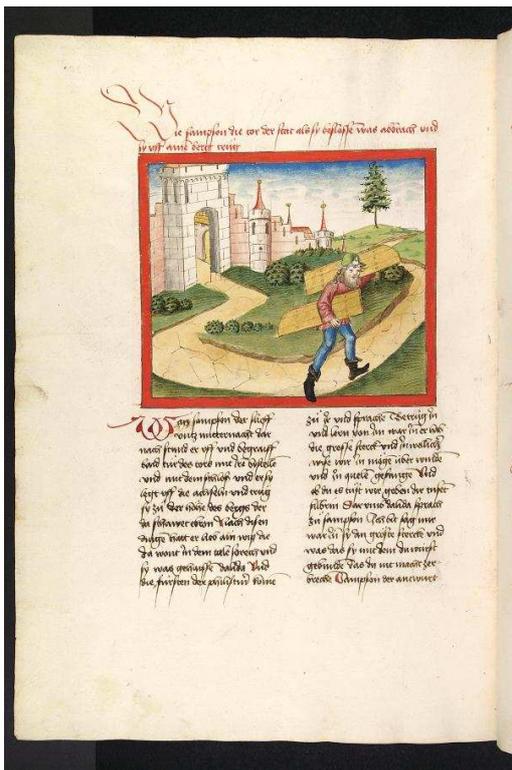
werden, die Druckgraphik sei stets eine Reproduktion einer einzelnen Handschrift. Da sich zum Ende des 15. Jahrhundert die einzelnen Gattungen und Medien derart stark untereinander vermischen, können hier keine klaren Abgrenzungen mehr gezogen werden. In der Darstellung der Trunkenheit Noahs stehen sich die Kölner-Bibel und die Stuttgarter Handschrift erstaunlich nahe. Von der genaueren Verortung in einer hügeligen Landschaft abgesehen, findet sich im Hintergrund erneut ein Steinbock (bei Zainer ist es ein Widder), der an einem Rebstock emporsteigt. Wie bei der Henfflin-Bibel, und im Gegensatz zu Zainers Heilsspiegel, sind hier wiederum zwei Weinstöcke abgebildet. Da bereits von der Vorliebe des Illustrators der Kölner-Bibel für „tierische“ Details gesprochen wurde, scheint es durchaus möglich, dass die Variante mit dem Steinbock nicht aus der Berliner Handschrift stammt, sondern als Hintergrund für die Schande Noahs ein Modell verkörpert, welches durch Zainers Graphik verbreitet wurde.¹⁶⁵



Ein letzter Vergleich zwischen der Kölner-Bibel und der Henfflin-Bibel soll nochmals unterstreichen, dass hier die Illustration auch von der Graphik inspiriert wurde und sie zusammen mit dem Augsburger Heilsspiegel in eine Traditionslinie führen, besonders weil die

¹⁶⁵ Die Ikonographie des äsenden Steinbocks oder Widders ist innerhalb der christlichen Kunst relativ weit verbreitet. In der Tafelmalerei kommt das Motiv beispielsweise in Zusammenhang mit den Hirten vor, die die frohe Botschaft der Geburt Christi vernehmen. Oder als Opfertier, das statt dem Isaak von Abraham dargebracht wird. Im Zusammenhang mit der Trunkenheit Noahs – das Motiv hat eventuell bacchantische Wurzeln – taucht es bezeichnenderweise in Köln auf und zwar am Chorgestühl im Dom, welches um 1310 gestaltet wurde. (Vgl.: DUBY: Skulptur, S. 431.). Einmal von Zainer, dessen Quelle nicht auszumachen ist, in Umlauf gebracht, ist das die Szene so neben der Henfflin- und der Kölner-Bibel auch in der Lübecker-Bibel von 1494 und in Luthers *Deutsch Catechismus* zu sehen. (Vgl.: THUM: Die Zehn Gebote, S. 110. Thum geht von dem Chorgestühl als Vorbild für das Motiv aus und übersieht dabei die graphische Darstellung bei Zainer, die wesentlich verbreiteter gewesen sein dürfte, als das entlegene Bild im Kölner Dom.)

gegebene Darstellung nicht in dem Cod. germ. 516 vorkommt.¹⁶⁶ Gemeint ist das Titelbild der Kölner-Bibel zum Markusevangelium (siehe S. 55, rechts),¹⁶⁷ das den Evangelisten, zusammen mit dem geflügelten Löwen an einem Pult sitzend, zeigt, sowie Christus, der aus dem steinernen Sarg aufsteigt und im Hintergrund Samson, der die Tore zu Gaza davonträgt. Dabei hat die Heldengestalt eine Hälfte des Tores über seine linke Schulter geworfen, die andere Hälfte trägt er unter seinem rechten Arm. Den leeren Rundbogen und die Stadt hinter sich lassend, schreitet er einen Weg entlang. Die Komposition dieses Ausschnitts aus der Graphik und die Haltung Samsons sind ebenso in der Henfflin-Bibel dargestellt (Cod. Pal. germ. 16, 266v: siehe S. 55, links). In anderen Illustrationen, die Samson mit den Toren von Gaza abbilden, ist festzustellen, dass der biblische Held seine Last zum Teil unter großer Anstrengung auf dem Rücken fortbewegt,¹⁶⁸ was die Illuminationen Kölner-Bibel und die der Stuttgarter Codices wiederum näher zueinander rückt, da die große Bürde hier nicht ausdrücklich geschildert wird.



¹⁶⁶ Vgl.: Kautzsch: Die Kölner Bibel, S. 164. (Das vergleichende Bildverzeichnis zeigt, dass Ms. 516 der Kölner-Bibel hier nicht als Vorbild gedient haben kann.)

¹⁶⁷ Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 459.

¹⁶⁸ So zu sehen in einer *Biblia pauperum* aus dem 14. Jahrhundert aus St. Florian in Österreich (Stiftsbibliothek): Cod. III 207, fol. 8r. Oder in der Weltchronik (ca. 1470) Cod. 2766 in der Österreichischen Nationalbibliothek auf Folio 91r. Sowie ebenda ein *speculum humanae salvationis* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts: Cod. s. n. 2612, fol. 34v.

Von der technischen wie ikonographischen Nähe der Henfflin-Bibel zur Druckgraphik abgesehen, zeigt diese Gegenüberstellung deutlich, dass die Illustratoren der Handschriftengruppe für Margarethe von Savoyen einen breiten Fundus an Bildmotiven verinnerlicht hatten, der nicht nur auf eine Gattung oder ein Medium beschränkt war. So ist die ikonographische Tradition der Stuttgarter Bibel ein Konglomerat aus verschiedensten Bildtypen aus der Tafelmalerei, der Graphik oder auch im weitesten Sinn aus Skizzenbüchern, was ein bemerkenswerter Fund, den Lieselotte E. Saurma-Jeltsch kürzlich in Bezug auf die Spiezer Bilderchronik von Diebold Schilling machte, verdeutlichen soll. Die Schlachtenszenen der Chronik sind von *unzähligen Variationen zusammenbrechender Pferde*¹⁶⁹ durchzogen. Diese Darstellungen eines weit verbreiteten Motivs verweisen, ohne dass die Autorin auf einen direkten Bezug hinaus will, nach Italien.

*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 der sterbenden Pferde [siehe S. 57, rechts] – eine Mischung aus Naturbeobachtung und tradierter Form wiedergeben.*¹⁷⁰

Innerhalb einer Illustration zu den zehn Plagen über Ägypten finden sich in der Henfflin-Bibel ebenfalls solch sterbende Pferde wieder, die an diese Bildtradition erinnern (Cod. Pal. germ. 16, 79r: siehe S. 57, links) und somit für den Meister der Henfflin-Werkstatt, wie für denjenigen der Spiezer Chronik, belegen, *dass wir es mit einem Künstler zu tun haben, der mit allen neuen Medien vertraut ist. Er benützt Musterbücher, Kupferstiche, Holzschnitte wohl aber auch Glasmalerei als Vorlagen und variiert dabei Themen, welche der Generation des späten [15.] Jahrhunderts ein intensives Anliegen gewesen sind.*¹⁷¹

Zusätzlich zu den verschiedenen Medien ziehen die Illustratoren des 15. Jahrhunderts auch Motive aus unterschiedlichen Gattungen, wie Chroniken, Historienbibeln oder Heilsspiegel, heran, um ihre Werke abwechslungsreich zu gestalten.¹⁷²

¹⁶⁹ Saurma-Jeltsch: Die Illustrationen, S. 70.

¹⁷⁰ Ebd., S. 69.

¹⁷¹ Ebd., S. 70.

¹⁷² Vgl.: Ott: Überlieferung, Ikonographie, S. 362ff.



Bei diesen Gegenüberstellungen stellt sich nun die Frage, ob sich der Meister der Henfflin-Werkstatt regional zuordnen lässt. Wobei der angestellte Vergleich zwischen dem Augsburger Codex von Zainer mit den Darstellungen der Stuttgarter Bibel unter anderem gezeigt hat, dass sich die getragene Kleidung und die Kopfbedeckung der Figuren hier am ähnlichsten sind, was für eine Verortung im süddeutschen Raum sprechen würde. Zusätzlich kann ein Hinweis von Peter Kaiser, der die Realien innerhalb der Spiezer Chronik untersucht hat, dazu dienen, auch das stilistische Umfeld der Henfflin-Werkstatt etwas stärker einzukreisen. Auf einer Illustration zu „Pontus und Sidona“ haben die Zeichner der Werkstatt an den rechten, unteren Bildrand eine sog. Glockenkanne gesetzt (Cod. Pal. germ. 142, 5r: siehe S. 94, unten), die nach Peter Kaiser auf die Ostschweiz bzw. Teile von Oberdeutschland als Ursprungsort hinweist.¹⁷³ Die Henfflin-Werkstatt also tatsächlich in Stuttgart zu vermuten, wird damit immer wahrscheinlicher. Ebenso scheinen ihre Illustratoren aus der süddeutschen Gegend zu stammen. Ihr Illustrationsstil vermischte sich, wohl aufgrund der Vorstellungen

¹⁷³ Vgl.: Kaiser: Die „Spiezer“ Chronik, S. 121f.

der Gräfin zu Württemberg, allerdings zusätzlich mit dem burgundischen Traditionskreis, der das Spätmittelalter stark beeinflusste.

4.5 Zeremonialisierung

Unter „Zeremonialisierung“ innerhalb illustrierter Codices des 15. Jahrhunderts versteht Lieselotte E. Saurma-Jeltsch die besondere Betonung zeremonieller Szenen durch das Bild. Dabei werden *[k]omplexe Vorgänge in klar benennbare Situationen wie ritterliches Gespräch, Wettkampf oder Ritterschlag übersetzt. [...] Mit dem Mittel des Eingießens verschiedener Handlungsabläufe in klar erkennbare Verhaltensformen sind die Ereignisse der Texte jeglicher dramatischer Akzente entbunden. [...] Entdramatisierung der Szenen im Sinne der Umgestaltung in elegantes Verhalten bezieht nun auch die Gefühlsebene mit ein. [...] Ist hier weder Platz für heftige Liebes- oder Wutgefühle, so tritt auch der Schmerz nur in eleganter Form auf.*¹⁷⁴ Diese Tendenzen am Ende des Mittelalters werden auch in der Henfflin-Bibel sichtbar. Was in der älteren Forschung bezüglich der Illustrationen der Stuttgarter Handschriftengruppe immer wieder bemängelt wurde, waren die ausdruckslosen Gesichter. Als Beispiel steht hierfür die Ermordung Abels durch seinen Bruder Kain (Cod. Pal. germ. 16, 14v: siehe S. 59) oder aber die Vertreibung aus dem Paradies (Cod. Pal. germ. 16, 12v: siehe S. 52, rechts oben). Obwohl hier äußerst dramatische Szenen geschildert werden, tun sich kaum Gefühlsregungen in den Gesichtern der Abgebildeten auf.¹⁷⁵ Die Reduktion der Mimik und die damit einhergehende Zurückhaltung von Gefühlsäußerungen sind allerdings wichtiger Bestandteil höfischer Verhaltensformen des Spätmittelalters. Die Figuren weisen sich durch die „*mâze*“, das *Maßhaltenkönnen, die Kenntnis des richtigen Maßes, aus. Gedämpfte Gefühle und Leidenschaften gehören zu diesem von den Kardinaltugenden der temperantia hergeleiteten Wertekreis. Damit sind wir in einen zentralen Bereich vorgestoßen, der mentalitätsgeschichtlich hinter den hier ausgewählten Szenen steht. Sie sind Teil des Leitbildes höfischer Ideale, und zwar vor allem des Bereichs, der mit dem Begriff „zuht“ bezeichnet wird. Darunter ist die Erziehung zur „hoeveschheit“ gemeint, zur Wohlgezogenheit, Sittsamkeit.*¹⁷⁶

¹⁷⁴ Saurma-Jeltsch: Zuht und wicze, S. 62.

¹⁷⁵ Vergleichen wir diese Vertreibungsszene mit derjenigen, die Masaccio fünfzig Jahre zuvor für die Brancacci-Kapelle in Florenz geschaffen hat, wird – trotz des medialen, zeitlichen und regionalen Unterschieds – die bewusste Reduktion der Mimik in den Handschriften überdeutlich.

¹⁷⁶ Saurma-Jeltsch: Zuht und wicze, S. 64f. Zum „*mâze*“ vgl. auch: Ehrismann: Ehre und Mut, S. 128ff.



Zu dem Verzicht auf die Darstellung starker Gefühlsäußerungen kommt in der Henfflin-Bibel die häufige Abbildung von Situationen des höfischen Lebens bzw. des ritterlichen Kampfes. So reihen sich unter die gängigen Bildtypen des Alten Testaments zeitgenössische Festmähler wie Josephs Bewirtung seiner Brüder (Cod. Pal. germ. 16, 60r: siehe S. 61), zahlreiche, prunkvoll ausgestattete Begrüßungsszenen (Vgl. S. 30) und vor allem Kampfhandlungen (Vgl. S. 27), die ritterliche Heere zeigen. Mit diesen Illustrationen wird das biblische Geschehen in das höfische Leben eingebettet. Was hier für die Abbildungen in den heldenepischen Stoffen der Lauberwerkstatt gilt, kann auch auf die Illuminationen in den Henfflin-Handschriften übertragen werden, denn sie scheinen *die Funktion erfüllt zu haben, altehrwürdige Geschichte so aufzubereiten, dass ihre Bilder dem Benutzer erlauben, sich mit den darin geschilderten vorbildlichen Gestalten nicht nur zu identifizieren, sondern allenfalls sich auch von ihnen herzuleiten. Der Käufer findet seine Helden in konkreten, höfischen Situationen abgebildet, und, dank der bedeutungsvollen Abkunft dieser idealen Figuren, sieht er sich in der Richtigkeit des angestrebten Verhaltenskodex bestätigt und wird zugleich darin*

unterwiesen.¹⁷⁷ Damit gehen die Illustrationen für Lieselotte E. Saurma-Jeltsch über bloße Prestigeträger hinaus, indem sie aus dem Umkreis des kurialen Verhaltens stammen und Identifikationsangebote liefern.¹⁷⁸ So war beispielsweise die höfische Begrüßung strengen Regeln unterworfen, die es unbedingt einzuhalten galt:

Der höfische Gruß bildet in Wort und Gestik einen festen Bestandteil des kurialen Begrüßungszeremoniells. Er signalisierte Freundschaft oder, vor allem bei Unterlassung, Feindschaft, und er erlaubte bei Fremden, die Absicht des Gegenübers auszuloten. Die Wahrung der Form diente der Konfliktvermeidung. [...] Der Gruß war ein Rechtsakt, der mit Kuss, Niederknien, Sichverneigen oder Umarmung verbunden sein konnte [...].¹⁷⁹

Die Abbildung des höfischen Festmahls geht ebenfalls über die Darstellung von Luxusentfaltung hinaus, wenn wir bedenken, dass *Fülle und Pracht des Mahls [...] „Herrschaft“ [chiffrieren] [...]. Das Interesse galt dem Ritual und dem Ambiente: dem allgemeinen festlichen Verlauf, der vom Truchsess überwachten rangbezogenen Sitzordnung, der Dienerschaft, der Konversation und dem Tafelgeschirr, natürlich auch der Mode der Damen. [...] Mit der Tischzucht als dem Banner der Zivilisation unterlief die vornehme Gesellschaft die Fress- und Sauforgien, wie sie zu allen Zeiten in allen Ständen üblich waren, und mir ihren „edlen“ Speisen und Getränken erhob sie sich über das magere Mahl der bauerlichen Bevölkerung [...].¹⁸⁰*

¹⁷⁷ Saurma-Jeltsch: *Zucht und wicze*, S. 70.

¹⁷⁸ Vgl.: Ebd., S. 66ff.

¹⁷⁹ Ehrismann: *Ehre und Mut*, S. 83.

¹⁸⁰ Ebd., S. 196f.

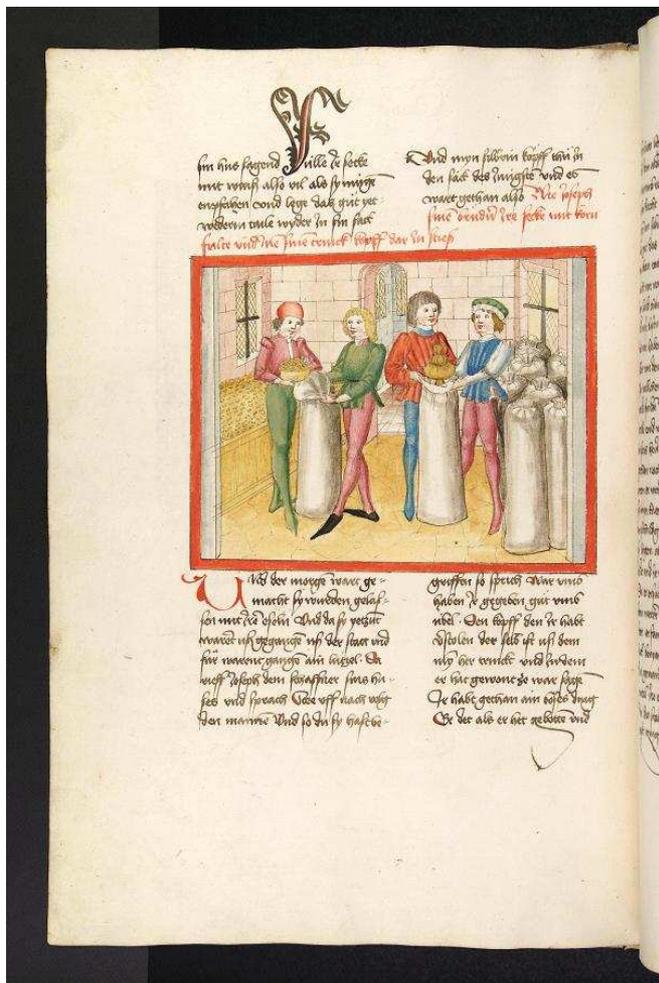


Daneben sind die Figuren der Stuttgarter Werkstatt, ebenso wie diejenigen der Lauber-Werkstatt „hübsch gemolet“¹⁸¹, also im Sinne von *zierlich, wohlausgestattet, vor allem aber sind sie hübsch, weil sie dem ursprünglichen Sinn entsprechend, höfisch, gesittet und geziemend sind*.¹⁸² Die überlangen Beine der biblischen Personen des Stuttgarter Codex, ihre schmalen, blassen Gesichter sowie ihre Ausstattung machen ihren höfischen Charakter aus. Die Darstellung des Moments, in dem Joseph nach Ägypten verkauft wird, zeigt einen seiner Brüder, wie er das Geld des Sklavenhändlers einsteckt (Cod. Pal. germ. 16, 51r: siehe S. 48). Breitbeinig, mit nach außen gedrehten Fußspitzen steht der Käufer seinem Geschäftspartner, den er etwas Gold in sein aufgehaltenes Tuch wirft, gegenüber. Seine Kleidung, die Schnabelschuhe sowie seine Kopfbedeckung weisen ihn als äußerst modischen Zeitgenossen aus. Das Täschchen, aus welchem er das Geld hervorholt, unterstützt diesen Eindruck zusätzlich. Die Haltung, die die Figuren einnehmen, ist stets von Eleganz und Ruhe geprägt, und zieht sich durch alle dargestellten Schichten, vom Herrscher bis hin zur Dienerschaft, wie

¹⁸¹ So nach einer Bücheranzeige von Diebold Lauber.

¹⁸² Saurma-Jeltsch: *Zuht und wicze*, S. 69.

eine Illustration zur Josephsgeschichte verdeutlicht (Cod. Pal. germ. 16, 60v: siehe S. 62). Hier verstecken Josephs Diener sein Trinkgefäß in einem der Kornsäcke, die für seine Brüder bestimmt sind. Wiederum werden die Figuren in höfischer Pose und Kleidung dargestellt. Die Wichtigkeit des Einklangs von Gestik, Gewand und Körper hebt Ehrismann in seiner Arbeit *Ehre und Mut, Aventure und Minne* besonders hervor. Diese drei Komponenten *sind fein aufeinander abgestimmt und durch hoheitsvolle Würde gekennzeichnet [...]. Zurückhaltung in der Gestik, schlanke Schnürung und Pracht der Kleidung gestalten die Dame als „ein lebende bilde“ („ein lebendes Kunstwerk“, Gottfried: „Tristan“ 10956). Kleidung und Gestik waren für den mittelalterlichen Menschen Zeichen: Zeichen der Herrschaft – der Luxus des Gewandes zeigte auch die Rangordnung innerhalb der Adelshierarchie an – und Zeichen der Selbstkontrolle, Zeichen also der äußeren und inneren Würde.¹⁸³*



Die zierlichen Personen, die in stiller Eleganz ihren täglichen Verrichtungen nachgehen, daneben ihre zeitgenössische Kleidung, sowie ihre Haltung und markante Fußstellung – meist

¹⁸³ Ehrismann: *Ehre und Mut*, S. 71.

sind die Fußspitzen stark nach außen gedreht – erinnern den heutigen Betrachter an Illustrationen aus dem burgundischen Raum. Dass die Gräfin von Württemberg, eine Adlige aus Savoyen und Urenkelin von Jean de Valois, eine Handschriftengruppe für sich anfertigen ließ, die – in dem ihr gegebenen Rahmen – die Tradition burgundischer Codices ins Gedächtnis rufen sollte, mag bei diesen genealogischen Bezügen kaum verwunderlich sein, von dem herrschenden, starken Einfluss der burgundischen Mode auf die Höfe Europas abgesehen. Vor allem im städtischen und höfischen Milieu war der Besitz von Kunstgegenständen und Buchkunst mit einem repräsentativen Anspruch verknüpft und signalisierte darüber hinaus die Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen wie dem hohen Bürgertum und dem Adel und führte besonders dazu, *dass die Lebensweise der sich mit Kunstwerken repräsentierenden Kreise sich immer deutlicher in den Objekten selbst spiegelt.*¹⁸⁴ Zudem erhält die Abbildung der Landschaft innerhalb der Kunstwerke unter burgundischem Einfluss größere Wichtigkeit. Die detailliertere Ausführung des Hintergrundes bei der Henfflin-Bibel wurde bereits mehrmals angesprochen und verweist auf die stärkere Gewichtung der Landschaft am Ende des Mittelalters sowie auf das burgundische Vorbild, da die Kunst nicht nur *das anspruchsvolle Leben ihrer Stifter dokumentieren* soll, sondern sich in ihr auch ein wachsendes *Interesse an der Wiedergabe der „realen“ Welt* zeigt, sowie *die zunehmende Entfaltung einer an der mimetischen Naturwiedergabe orientierten Kunst, deren Naturbegriff ebenso vom Menschen gestaltete Objekte umfasst wie die von Gott geschaffene Natur.*¹⁸⁵ Ebenso wird auch für die Gestaltung der Innenräume in der Henfflin-Bibel deutlich, dass hier ein neuer Maßstab an Detailtreue angelegt wird. Beispielsweise sind in der Illustration zu Ezechiel, der das Buch isst (Cod. Pal. germ. 18, 257r: siehe S. 64, oben), die verschiedenen Baumaterialien des Raumes zu unterscheiden. Ein gemaseter Boden, auf dem Ezechiel steht, sowie ein von Rundbögen, die von marmorierten Säulen getragen werden, abgetrennter, etwas erhöhter Bereich mit Bodenfliesen, die in verschiedenen Rottönen auftreten, heben die genauere Beobachtung der eigenen Umgebung des Illustrators hervor. Der Maler schafft mehrere Räume mit unterschiedlichen Materialien und bemüht sich auch, die einzelnen Stoffe, wie Papier, Gewand, Haar oder Glas naturgetreu wiederzugeben. Im Darstellen von Kostbarkeiten, der intensiven, leuchtenden Farbe, üppigem Faltenwurf zeigt sich das wachsende Interesse an differenzierter Stofflichkeit, wie es in der Illustration zur Herstellung der Bundeslade offenbar wird (Cod. Pal. germ. 16, 115r: siehe S. 64, unten) und spiegelt gleichzeitig die Vorstellung vom Glanz des Hofes zu Burgund wider.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Saurma-Jeltsch: Burgund als Quelle, S. 65.

¹⁸⁵ Ebd., S. 65f.

¹⁸⁶ Vgl.: Ebd., S. 82ff.

Für die Wahl der Themen und Gegenstände im Bild galt Burgund als höfisches Ideal, an dessen Code sich der europäische Hof orientierte, dabei spielen die Illustrationen der Henfflin-Bibel zum ritterlichen Kampf und zu den kurialen Gepflogenheiten eine bedeutende Rolle, da *die Oberschicht mit solchen Handschriften nicht allein ihre noble Abkunft feiert, sondern sie behaupten damit auch die Richtigkeit ihres adligen Lebensstils, [...] zeigen die Illustrationen doch nicht allein die angemessene Tracht und Prestigeobjekte, sondern legitimieren auch vorbildliches adliges Verhalten in kriegerischen Konflikten [...]*.¹⁸⁷

Dass sich die Gräfin von Württemberg mit der Handschriftengruppe, die für sie geschaffen wurde, als Mäzenatin präsentiert, ist außerdem charakteristisch für das burgundische Ideal. Besonders das reich ausgestaltete Alte Testament, das Margarethe in Auftrag gab, zeugt von den gehobenen Ambitionen der Buchliebhaberin, denn wie Lieselotte E. Saurma-Jeltsch beschreibt, sind die *[i]llustrierten deutschen Bibeln [...] überdies nicht, wie man meinen möchte, Standardwerke einer spätmittelalterlichen Bibliothek, sondern sind nur in geringer Zahl und als von jeweils besonders ambitionierten Mäzenen bestellte überliefert*.¹⁸⁸ Die illustrationsreich ausgestattete Henfflin-Bibel, die zudem ikonographische Muster aus der Druckgraphik aufgreift und somit eine gewisse Kennerschaft ausweist, macht den hohen Anspruch deutlich, den die Auftraggeberin an ihre Werke legte.

Ganz konkrete Anspielungen auf burgundische Buchmalerei finden wir überdies in den Illustrationen der Henfflin-Bibel, wie der folgende Vergleich verdeutlichen soll. Eine Illumination des Alten Testaments aus Stuttgart zeigt in einer Szene aus dem Buch Ester, wie der König Mordechai durch die Stadt geführt wird (Cod. Pal. germ. 17, 266r: siehe S. 66). Das adelige Gefolge reitet in einem Zug von links nach rechts durch das Bild, im Hintergrund blickt der Betrachter auf eng aneinander gereihte Häuser mit äußerst signifikanten, spitzen Dächern. Im oberen Bereich der Behausungen befinden sich zahlreiche Fensteröffnungen, hinter denen Gesichter auftauchen, die den königlichen Umzug bestaunen. Eine ähnliche Situation, wenn auch deutlich prachtvoller, bildet auch die *Grandes Chroniques de France* von ca. 1460 ab (siehe S. 67).¹⁸⁹ Der Illustrator und Tafelmaler Jean Fouquet zeigt in diesem größten Bild der Handschrift den Einzug Karls IV., der in einer Sänfte sitzt, welche von Pferden getragen wird, in Saint-Denis. Der Kaiser und seine Gefolgschaft bewegen sich, wiederum von links nach rechts, auf die Abteikirche zu, deren Portal am rechten Bildrand sichtbar wird. Hinter der Sänfte ist, neben anderen Zeitgenossen, der Herzog von Burgund, Jean de Valois, zu erkennen. Ähnlich wie bei der Darstellung in der Henfflin-Bibel tut sich im

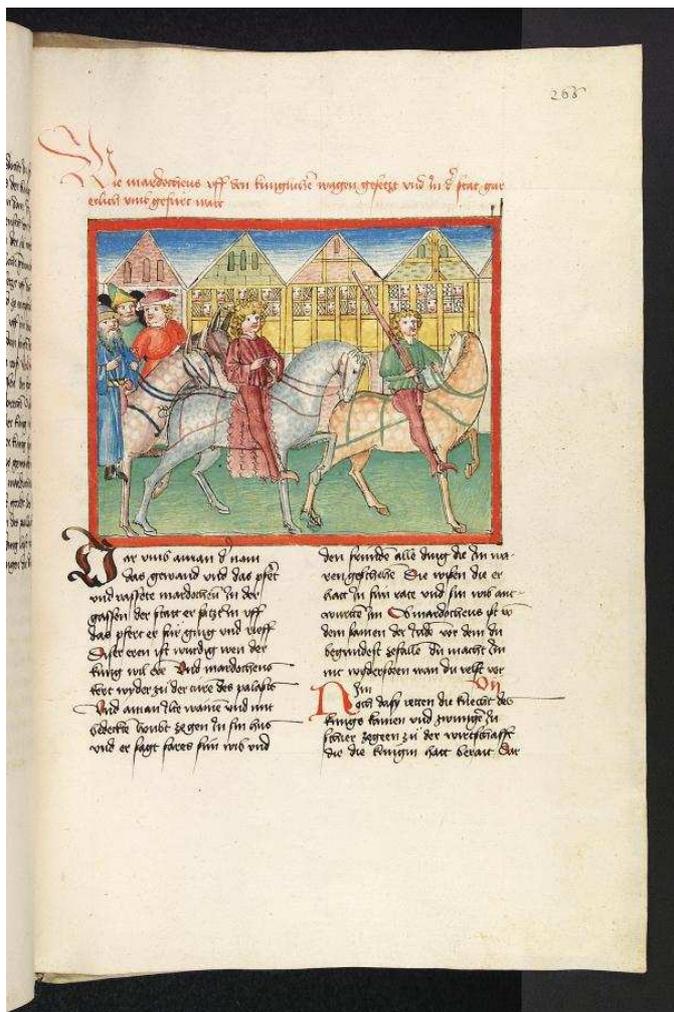
¹⁸⁷ Ebd., S. 69.

¹⁸⁸ Ebd., S. 72.

¹⁸⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 6465, fol. 442r. In : Walther : Codices illustres, S. 343.

Hintergrund, allerdings in leicht gekrümmter Perspektive, eine Häuserreihe auf, die ebenfalls auffällig spitz zulaufende Dächer aufweist. Im oberen Bereich der Häuser sind hinter den zum Teil geöffneten Fenstern erneut Schaulustige zu beobachten.¹⁹⁰

Wie genau dieser Bezug zu der Chronik zustande kam, kann heute wohl kaum rekonstruiert werden, da nicht sicher gesagt werden kann, ob die Gräfin oder der Meister der Henfflin-Werkstatt diese Illumination überhaupt im Original betrachtet haben können. Dieser Vergleich soll deshalb vor allem deutlich machen, dass sich die Illustratoren der Henfflin-Werkstatt durchaus mit dem burgundischen Vorbild auseinandersetzen und in ihre Handschriften einbrachten und dies von der Auftraggeberin sicher so gewollt war. Darin zeigt sich des Weiteren die exzellente Kennerschaft der Margarethe von Savoyen, die ein anspruchsvolles Bildprogramm für ihre Bücher wünschte, das sowohl das burgundische Vorbild als auch die neuesten Druckgraphiken mit einbezog.



¹⁹⁰ Vgl.: Walther: Codices illustres, S. 342.



4.6 Text und Bild

Wie der Betrachter am Layout erkennen kann, ist die Henfflin-Bibel für die Lektüre konzipiert worden, die sowohl privat als auch öffentlich stattgefunden haben mag. Zum Ende des Mittelalters war allerdings die intime Andacht über das Rezipieren von Stundenbüchern, Historienbibeln etc. üblich geworden. Seitenüberschriften, Kapitelzählungen, Initialen an neuen Sinnabschnitten oder Vorreden erleichtern dem Leser die Handhabung des Buches.¹⁹¹ Die Illuminationen der Henfflin-Bibel grenzen sich durch ihre auffällige Rahmung zwar vom Text ab, allerdings schaffen die Bildüberschriften wiederum eine Verbindung zwischen den Medien, die damit beide leichter gelesen werden können. Dass die Visualisierung des Textes Auswirkung auf seine Verständlichkeit hat, darauf hat Michael Curschmann mehrmals hingewiesen. Deshalb gewinnt vor allem die Bebilderung volkssprachlicher Texte, die für Laien gedacht waren, an Bedeutung.¹⁹² Einige Erzählungen des Alten Testaments der Henfflin-Werkstatt sind so dicht bebildert, dass der Sinn der Geschichte allein aus den Überschriften und den Illustrationen hervorgehen würde. Die Bilder können den ihnen entsprechenden Textstellen entweder direkt voran- oder nachgestellt sein, sie übernehmen im Grunde, wie es häufig in anderen illustrierten Handschriften der Fall ist, keine gliedernde Funktion, besonders da in vielen Kapiteln keinerlei Illuminationen vorkommen. Beispielsweise sind keine Autorenbilder vorhanden, die eine stark gliedernde Wirkung auf

¹⁹¹ Vgl.: Kap. 4.1.

¹⁹² Vgl.: Curschmann: Wort – Schrift – Bild, S. 436ff.

den Text haben. Unter anderem beinhalten das Buch Levitikus, sämtliche Vorreden oder Prologe, Prediger und das Hohelied des Salomo, die Chronik I und II sowie Esra III keinerlei Abbildungen,¹⁹³ dafür reihen sich die Darstellungen in den bebilderten Passagen umso enger aneinander. Die große Fülle an Bildern in einigen Textabschnitten kennzeichnet *ein Anspruchsniveau, [das] über eine neue Aussagedichte der Illustrationen erhöht [wird]*.¹⁹⁴

Für die zu illustrierenden Stellen griffen die Zeichner der Henfflin-Werkstatt somit auf Sequenzen der Bibel zurück, die einen besonders stark erzählenden Charakter haben, so dass narrative Bildzyklen entstanden, die beinahe die Wirkung eines Daumenkinos suggerieren.¹⁹⁵ Der Frage, warum manche Bibelpassagen stärker bebildert sind als andere, ist Jeffrey Hamburger im Zusammenhang mit der Ottheinrich-Bibel nachgegangen. Sein Ergebnis könnte auch Erklärung für das Bildprogramm der Henfflin-Bibel bieten, die ihre Illustrationen ebenso ungleich verteilte. Denn die Auswahl, welche Textstelle illuminiert werden soll, kann nicht immer nur in Absprache mit dem Auftraggeber getroffen werden. Mehrere Komponenten spielen bei der Konzeption einer illustrierten Handschrift eine Rolle. Demnach könnte bei der Henfflin-Bibel, wie bei der Ottheinrich-Bibel, der Bezug zur Liturgie Auswirkungen auf das Bildprogramm gehabt haben. Die Perikopen der Messe werden, so zeigen es auch andere illustrierte Bibeln, häufiger mit Darstellungen versehen als andere Abschnitte der Schrift und ermöglichen damit dem Leser nicht nur einen einfacheren Zugang zum Text herzustellen, sondern gleichzeitig auch zum Gottesdienst, der in Kombination mit der Lektüre leichter verstanden werden kann. Die Tradition von Perikopenkompilationen bleibt über die Illustrationen indirekt in den Bibeln erhalten.¹⁹⁶ Neben den konkreten Auftraggeberwünschen, der Vorliebe für dichte, narrative Bildsequenzen und der indirekten Verbindung zu den Perikopen muss noch ein weiterer Gesichtspunkt bezüglich der Auswahl der Darstellungen berücksichtigt werden. Das Bedürfnis nach Visualisierung und damit auch danach, den Text besser Verstehen zu können, ist ein weiterer Faktor. Das Bild im Zusammenhang mit der Lektüre erleichtert es dem Rezipienten vielmehr, sich das Dargebotene einzuprägen.

*Die Miniaturen geben einem Text von universaler Bedeutung einen lokalen Akzent und gestalten zudem spezielle Passagen einprägsamer für das Gedächtnis.*¹⁹⁷

Im konkreten Umgang des Illustrators mit dem Text ist festzustellen, dass sich eine differenzierte Handhabung mit den Bildüberschriften bemerkbar macht. An einigen Stellen

¹⁹³ Das Deuteronomium und die Esra-Geschichte sind zudem mit nur wenigen Illustrationen versehen.

¹⁹⁴ Saurma-Jeltsch: *Zuht und wicze*, S. 44.

¹⁹⁵ Vgl.: Kap. 4.3.

¹⁹⁶ Hamburger: *Die Ottheinrich-Bibel*, S. 108ff.

¹⁹⁷ Ebd., S. 108.

hält sich der Zeichner nahezu wörtlich an den zugehörigen Text. Bei der Illustration der Mannalese ergibt sich wohl deshalb ein ungewöhnliches Bild (Cod. Pal. germ. 16, 89r: siehe S. 69). Da in der Beischrift der Illumination von „rephuon und vogel“ die Rede ist, zeigt der Maler an dieser Stelle auch tatsächlich Vögel, die von Gott gesandt auf die Erde fliegen, wo sie vom Volk Israel aufgesammelt werden können. Diese Ikonographie reiht sich nicht in die gängige Form der Zeit ein, da hier bei der Mannalese das vom Himmel fallende Brot dargestellt wird.¹⁹⁸



An anderer Stelle geht der Illustrator über die dargebotene Beischrift, ja sogar über den Bibeltext hinaus. Auf Folio 17 verso im Codex 16 (siehe S. 70) blickt der Betrachter auf die Arche Noah, eine Taube, die der Erbauer losgeschickt hatte, kommt gerade mit einem Ölzweig zurück. Am rechten unteren Bildrand ist ein Rabe zu erkennen, der auf einen blutenden Tierkadaver einpickt. Zwar gibt es zu dieser Illumination keine Bildüberschrift, allerdings spricht auch die Bibel in keiner Weise von einem solchen Motiv, wie es hier

¹⁹⁸ Die gängige ikonographische Darstellung der Mannalese findet sich z.B. in: Cod. 3085, fol. 77v, eine *Biblia pauperum* der Österreichischen Nationalbibliothek; im sog. Krumauer Bildercodex: III B 10, fol. 19a oder im Kuttenger Kantonale: Mus. Hs. 15501, fol. 125v.

gezeigt wird. Aus der Schrift geht lediglich hervor, dass Noah einen Raben und eine Taube aussandte. Der aassfressende Rabe ist eine Tradition, die vielmehr über das Bild vermittelt wird, statt über den Text.¹⁹⁹



Die Illustrationen der Henfflin-Bibel haben auf den lange tradierten Text des Weiteren die Wirkung, dass er über sie eine Aktualisierung erfährt, sowie eine *Konsolidierung*, und zwar *Konsolidierung im Dienste der höfischen Repräsentation, die das Literarische [...] als Versatzstück des höfischen Betriebs übernimmt*.²⁰⁰ Durch das Bild wird der Text für seinen Nutzer neu aufbereitet, und vermag es mehr noch den Betrachter direkt anzusprechen, indem die Abbildungen einen Bezug zum höfischen Alltag des Rezipienten herstellen.²⁰¹ Die Darstellung festlicher Mahle, Begrüßungsszenen oder aber ritterlicher Auseinandersetzungen, die sich in der Henfflin-Bibel wiederfinden, orientieren sich an den höfischen Gegebenheiten

¹⁹⁹ Auch eine Heidelberger Historienbibel von ca. 1460 (Cod. Pal. germ. 60) zeigt auf Folio 4 verso einen fressenden Raben, ohne dass dieses Motiv im Text erwähnt wird. Ebenso taucht es in einem Heilsspiegel aus dem 14. Jahrhundert auf (Cod. s. n. 2612, fol. 5r), sowie in einer Weltchronik der Österreichischen Nationalbibliothek, die um ca. 1470 entstanden ist (Cod. 2766, fol. 17v). Zur Ikonographie des Raben vgl.: Erffa: Ikonologie der Genesis, S. 474ff.

²⁰⁰ Curschmann: Wort – Schrift – Bild, S. 437.

²⁰¹ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Textaneignung in der Bildersprache, S. 44ff.

der Zeit und rücken den Stoff damit in ein alltäglicheres Licht. Im Allgemeinen hatten zuerst die religiösen Texte mit Hilfe der Darstellungen eine Aktualisierung erfahren.²⁰²

*In den Historienbibeln beispielsweise reiten die alttestamentlichen Helden genauso mit grosser macht in ihre Aventiuren und Bewährungen, wie dies in den Epenhandschriften für die Ritter dargestellt wird.*²⁰³

Nicht das jüdische Volk des Alten Testaments wird abgebildet, sondern die „Authentizität“ wird zugunsten eines Illustrationsprogramms aufgegeben, das sich näher am Leben des Betrachters bewegt. Trotzdem macht sich eine gewisse Zeitlichkeit innerhalb der Bilder spürbar, womit die Illuminationen über die Aktualisierung hinaus gleichzeitig eine Interpretation leisten.

*Die Bildsyntax sowie das Bildprogramm bereiten den Text für bestimmte Verstehensweisen auf, wobei die Effektivität von der Qualitätsfrage unabhängig ist.*²⁰⁴

Vergleichen wir beispielsweise die Abbildung zu Adam und Eva bei der Arbeit (Cod. Pal. germ. 16, 13v: siehe S. 45, links) mit derjenigen zu Kain und Abel, die ihr Opfer darbringen, welche gleich darauf folgt (Cod. Pal. germ. 16, 14r: siehe S. 72, links), ist festzustellen, dass sich eine zivilisatorische Veränderung vollzogen hat. Die Kleidung von Adam und Eva erinnert den Betrachter an das Erscheinungsbild von sog. Wildmännern, die jenseits der gesitteten Welt im Wald hausen und somit ein Gegenstück zur höfischen Gesellschaft bilden. Barfuss verrichtet das erste Menschenpaar die ihnen zugewiesene Tätigkeit. Bereits eine Darstellung später befinden sich Kain und Abel in einem baldachinartigen Gebäude, das über einem Altar errichtet ist. Die Säulen, die im Vordergrund das gewölbte Gebilde stützen, sind marmoriert. Die Brüder tragen ihre Opfergaben zum Altar hin und sind nun im Gegensatz zu ihren Eltern bereits eingekleidet. Ihre Füße stecken in Schnabelschuhen, ihre Kopfbedeckung sowie ihre Haltung wirken höfisch. Da die beiden Illustrationen auf einer Doppelseite zu sehen sind, tritt der Unterschied noch deutlicher hervor, so dass hier eindeutig ein Schritt von der Vorzeit, in der Adam und Eva wie Wildmänner lebten, hin zur höfischen Zivilisation vollzogen wurde – allein durch die Bilder. Ähnlich interpretierende Darstellungen existieren bereits im Ms. Lat. 8846 auf fol. 1 recto, einem englischen Psalter aus dem 13. Jahrhundert (siehe S. 72, rechts), oder dem Cod. 5211, fol. 3 verso,²⁰⁵ einer französischen Bibelhandschrift, ohne dass hier ein direkter Zusammenhang vermutet werden soll. Allerdings ist die Vorstellung einer zivilisatorischen Entwicklung

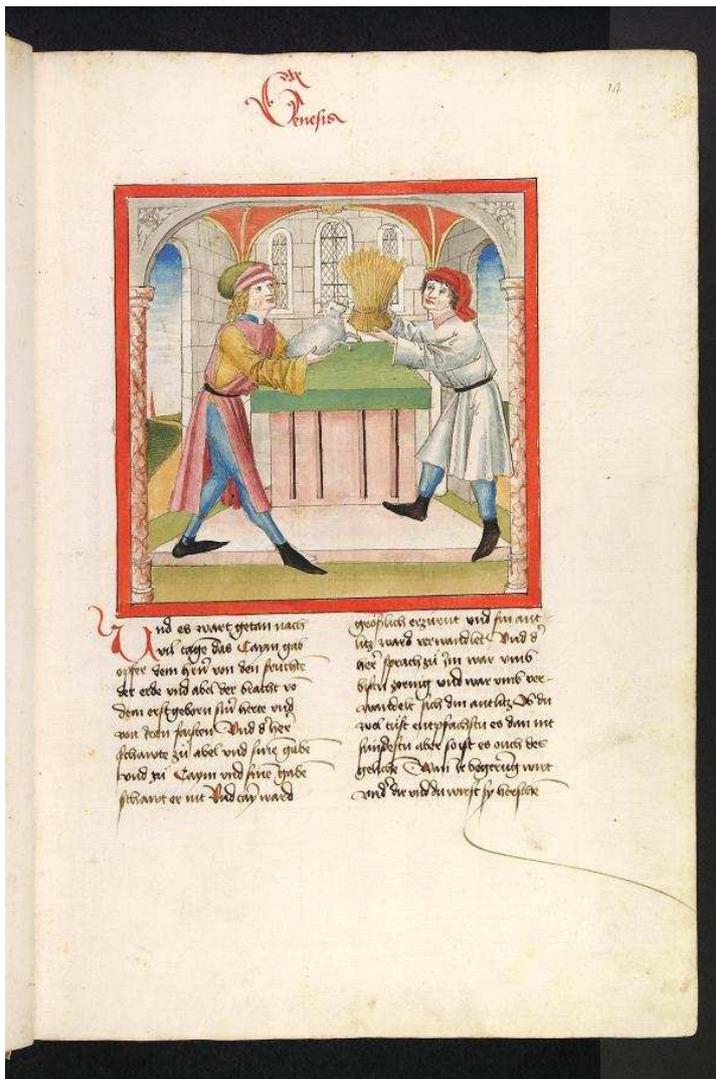
²⁰² Vgl.: Saurma-Jeltsch: Zum Wandel der Erzählweise, S. 144.

²⁰³ Ebd.

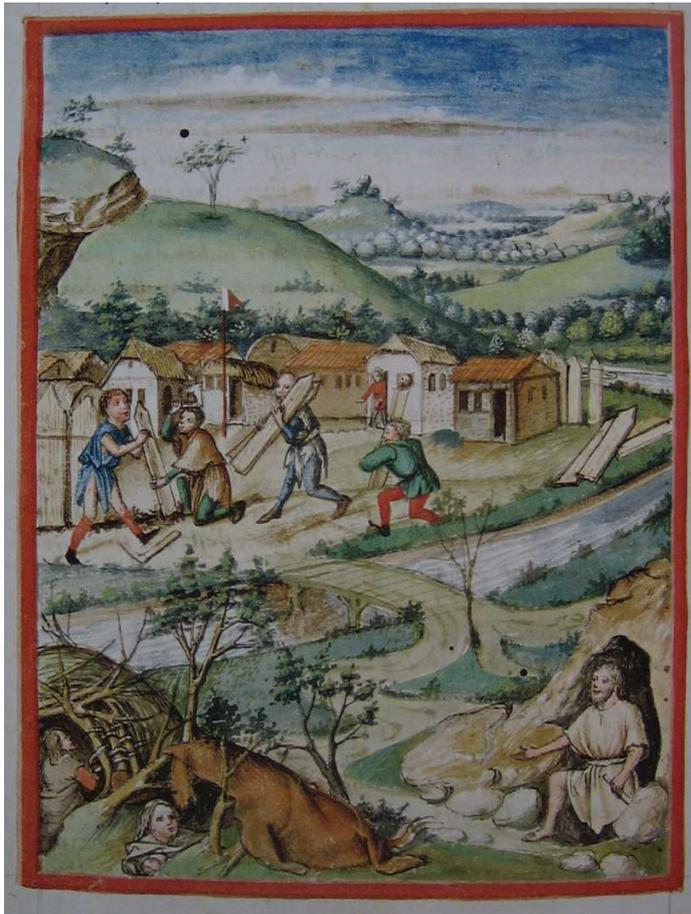
²⁰⁴ Saurma-Jeltsch: Textaneignung in der Bildersprache, S. 46.

²⁰⁵ Vgl.: Zahlten: Creatio mundi, Abb. 122.

der Menschheit durchaus vorhanden und wird über das Bild vermittelt. Und das nicht nur in der Bibel, sondern auch in Chroniken, wie die Augsburger Chronik veranschaulicht. Die Handschrift von 1457, welche die Württembergische Landesbibliothek aufbewahrt (HB V 52), stellt auf Folio 14 verso die Schwaben bei der Erbauung von Augsburg dar (siehe S. 73).²⁰⁶ An den einfachen Gewändern und Behausungen der Figuren, im Vergleich zu darauf folgenden Illustrationen, zeigt sich wiederum das Wissen um Entwicklungsstufen, die zunächst durchlaufen werden mussten.



²⁰⁶ Vgl.: Krause: Geschichte der bildenden Kunst, Abb. 3. Zur Handschrift: KdiH, Bd. 3/3, Nr. 26A.2.5.



Zur Zeit des Spätmittelalters förderten die Bilder dank ihrer starken Eindringlichkeit, zunehmend die private Andacht und die emotionale Vertiefung des Betrachters, womit das *Bild als Meditationsgrundlage, teilhaftig des übergeordneten Bezeichneten, [...] nicht nur einen Bedeutungswandel erlebt [hat], sondern auch den Verwendungswandel zum privaten Bild [...]*.²⁰⁷ Der ständig steigende Buchbesitz im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts verdeutlicht diese Tendenz zur intimen Erbauung zusätzlich. Die Illustratoren der Henfflin-Bibel ergänzten den Text, in den es sich zu versenken galt, mit regelrecht meditativen Bildern, die zur Kontemplation einladen. Bemerkenswert ist hier besonders das letzte Bild des Alten Testaments, das Jonas vor Ninive darstellt, wartend, ob die Stadt untergeht. (Cod. Pal. germ. 18, 380v: siehe S. 74). Die Beischrift sagt zudem aus, dass er dabei unter einem Baum sitzt, was vom Zeichner auch umgesetzt wurde. Jonas hat auf einem kleinen Hügel Platz genommen und die überschlagenen Arme auf sein angewinkeltes rechtes Bein gestützt, während er sein linkes ausstreckt. Unter ihm läuft ein Weg auf das geöffnete Tor von Ninive zu. Die Stille der Illustration und das andachtsvolle Warten, bei dem Jonas gezeigt wird, sowie die Straße, die auf ein offenes Stadttor führt, laden den Beschauer zur Versenkung ein.

²⁰⁷ Saurma-Jeltsch: Textaneignung, S. 48.

Die Abbildung besetzt zudem, als letzte Illustration der Henfflin-Bibel, die visuelle Schnittstelle zwischen dem Alten und dem Neuen Testament, was ihren meditativen Charakter weiterhin unterstützt, denn das nicht geschlossene Tor sorgt dafür, dass die Gedanken auf das Folgende hin weitergeführt werden können. Bei der Vertiefung in die Darstellungen der Henfflin-Bibel gewinnt die Aktualisierung des Textes durch das Bild wiederum eine bedeutende Rolle, da durch den Bezug zum Alltag das Hineinfühlen in die Handlung erleichtert wird. Das *die individuelle mystische Schau verdichtende und zugleich verallgemeinernde, gezeichnete Andachtsbild stellt eine neue und wesentliche Variante der Verschmelzung von Volkssprache und Bildsprache dar [...]. So gewinnt letztlich auf ein mystisch vertieftes, emphatisches Bildverständnis auch in Deutschland die Einsicht in die grundsätzliche und ergänzende Gleichwertigkeit der Medien an Boden.*²⁰⁸



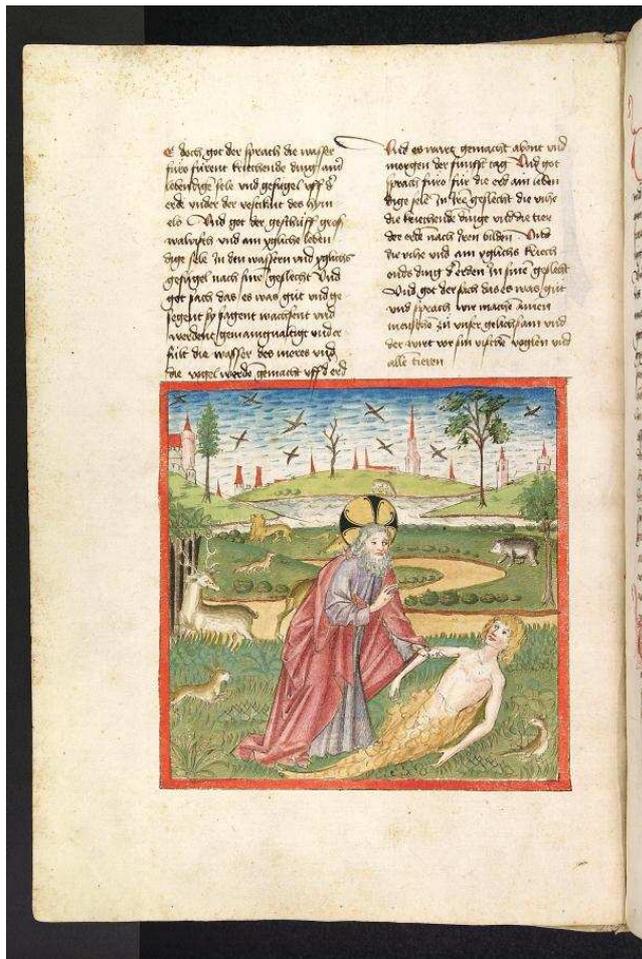
²⁰⁸ Curschmann: Wort – Bild – Schrift, S. 441.

Innerhalb der Illustration von Texten macht sich für Michael Curschmann im 15. Jahrhundert – vor allem einhergehend mit dem Buchdruck – bemerkbar, dass *[d]er Prozess publizistischer Vergesellschaftung alter Texte mit Hilfe neuer Bilder [...] letztlich die Entpersonalisierung beider zur Folge [hat]. Oder anders gesagt, die Lektüre solcher Bücher, insbesondere wenn sie wirklich über individuelle Lektüre und nicht in einer Vortragssituation erfolgt, erschwert entschieden die individuelle Reaktion, die ihrerseits die große Vielfalt älterer Überlieferungsformen hervorgebracht hat.*²⁰⁹ Im Bildprogramm, welches der Meister der Henfflin-Werkstatt für Margarethe von Savoyen entworfen hat, ist noch nichts von dieser Entpersonalisierung zu spüren. Durch die Illuminationen wurde für die Gräfin ein individuelles Werk gestaltet, das sich sowohl am burgundischen Vorbild orientiert und sich ebenso Anregungen aus der Druckgraphik des deutschsprachigen Raums holt. Die Henfflin-Bibel scheint direkt auf die Person der Auftraggeberin zugeschnitten worden zu sein und war an möglichst großer Bildervielfalt interessiert. Sichtbar wird dies besonders an der Abbildung zur Erschaffung Adams, bei der sich kein direktes Vorbild ausfindig machen lässt (Cod. Pal. germ. 16, 10v: siehe S. 76). Der erste Mensch, der von Gott aus einem Kloß Lehm geformt wird, ist zwar in der Graphik und in Handschriften des 15. Jahrhunderts häufiger zu sehen, die Version der Henfflin-Bibel weicht davon allerdings stark ab. Da bereits gezeigt wurde, dass der Meister der Henfflin-Werkstatt ein enormes Repertoire an Bildern im Kopf gehabt haben muss, scheint es unmöglich, dass diese Abweichung zufällig entstanden ist. Ihm war die gängige Ikonographie der Erschaffung Adams sicher nicht entgangen, die entweder den ersten Menschen zeigt, wie er von Gott den Lebensatem eingehaucht bekommt, oder gerade erst aus Lehm geformt wird, dabei kann der Körper Adams schon vollständig modelliert sein, oder aber sein Oberkörper ragt aus einem Klumpen Erde.²¹⁰ Der Illustrator der Henfflin-Bibel entschied sich allerdings gegen diese Varianten und kreierte damit selbst etwas Neues. Anstatt den Erdkloß abzubilden, der in der Schrift genannt wird, liegt der Unterleib Adams noch in einer undefinierbaren Materie verborgen, die seine Beine verhüllt und sich an seinem Rücken entlang nach oben zieht. Was in dieser Illustration über den Text hinausgehend verbildlicht wird, ist möglicherweise die Vorstellung vom Körper als Mischung aus den vier Elementen. Da der Mensch einen Mikrokosmos, eine Welt im Kleinen bedeutet, finden sich in ihm sowohl Erde, als auch Luft, Feuer und Wasser, womit er auf die Harmonie des Universums verweist.²¹¹ Über die Bildervielfalt hinaus, welche die Henfflin-Bibel ausbreitet, hätten wir es damit regelrecht mit einem Kommentar zur Schrift mit Hilfe der Illuminationen zu tun.

²⁰⁹ Ebd., S. 453.

²¹⁰ Zur Ikonographie: Erffa: Ikonologie der Genesis, S. 76ff. – Zahlten: Creatio mundi, S. 197ff.

²¹¹ Vgl.: Zahlten: Creatio mundi, S. 199ff.



5 Resümee

Die Forschung um die Handschriftengruppe der Ludwig-Henfflin-Werkstatt sollte mit der vorliegenden Arbeit weiter angestoßen werden, da hier wiederum lediglich ein kleiner Einblick in die Stofftradition und die Produktionsweise der Stuttgarter Werkstatt gegeben werden konnte, wobei es notwendig war, sich größtenteils auf das Alte Testament zu beschränken. Dabei erwies es sich von kunsthistorischer Seite als besonders spannend, die neue Art und Weise der Bebilderung, die von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch für die Diebold-Lauber-Werkstatt beschrieben wurde und welche bereits vor dem Buchdruck den Charakter einer seriellen Produktion aufweist, innerhalb des Illustrationsprozesses der Henfflin-Werkstatt zu erkennen. Dieser innovative Weg, der während einer Zeit auftritt, in der gedruckte Bücher und Handschriften parallel zueinander existieren, *[regt] zunächst einmal [...] Experimente [an], und zwar in beiden Medien. Da ist z.B. eine „Sigenot“-Handschrift [der Henfflin-Werkstatt], die gleich jeder Strophe in der oberen Hälfte der Seite ein eigenes*

*Bild zuordnet, so dass der Bildteil plötzlich wie im Trickfilm abläuft.*²¹² Zudem konnte die gegenseitige Einflussnahme von Graphik und Zeichnung genauer beleuchtet werden, wobei hier erneut besonders betont sei, dass sich die beiden Medien wechselseitig anregten, da sich der Druck erst langsam von der Handschrift zu lösen beginnt. Die Illustrationen der Henfflin-Bibel verdeutlichen unter anderem, *dass dieser Ablösungsprozess nicht eindimensional, nicht nur in eine Richtung, verlief, sondern dass noch bis weit in die frühe Neuzeit hinein enge, für beide Seiten äußerst fruchtbare Wechselbeziehungen zwischen Handschrift und Druck, Buchmalerei und Holzschnitt bestanden.*²¹³ Der betrachtete Zeitrahmen zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit, dem Übergang vom geschriebenen zum gedruckten Buch spiegelt sich in den Darstellungen des Alten Testaments der Gräfin von Württemberg wider.

Dass Margarethe von Savoyen ein Bildprogramm in ihrer Bibel erhielt, das auf sie zugeschnitten war, zeigen die höfischen, burgundischen Elemente, die sich in der Handschrift wiederfinden. Die Einbettung des alten Textes in das Leben am Hof, das sich an einem Ideal, nämlich an Burgund orientiert, ist eine Funktion, die das Bild übernimmt, da es die lange, schriftliche Tradition für den Leser neu aufbereiten kann. Die Henfflin-Bibel verweist, wie die anderen Handschriften dieser Gruppe, durch die Art ihrer Herstellung, auch vom künstlerischen Aspekt, wie beispielsweise die Erschaffung Adams verdeutlicht, sowie aufgrund ihrer gebildeten Auftraggeberin bereits auf die Neuzeit hin.²¹⁴

Die Bilder der Henfflin-Bibel schaffen es, wie hier gezeigt werden sollte, gleich einem Netz, den süddeutschen Raum mit Burgund zu verbinden, die handschriftliche Illustration mit der Graphik und damit auch das Mittelalter mit der Neuzeit.

²¹² Curschmann: Wort – Schrift – Bild, S. 451.

²¹³ Ott: Von der Handschrift, S. 28.

²¹⁴ Vgl.: Saurma-Jeltsch: Bilderhandschriften am Vorabend, S. 21.

Handschriften

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz:

Ms. 516

Berlin, Kupferstichkabinett:

Cod. 78

Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek:

Ms. 79

Heidelberg, Universitätsbibliothek:

Cod. Pal. germ. 16

Cod. Pal. germ. 17

Cod. Pal. germ. 18

Cod. Pal. germ. 60

Cod. Pal. germ. 67

Cod. Pal. germ. 76

Cod. Pal. germ. 111

Cod. Pal. germ. 142

Cod. Pal. germ. 152

Cod. Pal. germ. 345

Cod. Pal. germ. 353

Cod. Pal. germ. 362

Paris, Bibliothèque nationale de France:

Ms. français 6465

Ms. Lat. 8846

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal:

Cod. 5211

Prag, Nationalmuseum, Bibliothek:

III B 10

Rom, Bibliotheca Vaticana:

Cod. Pal. lat. 1937

Cod. Pal. lat. 1968

Cod. Pal. lat. 1969

Cod. Pal. lat. 1989

St. Florian (Oberösterreich), Stiftssammlung:

Cod. III 207

Wien, Österreichische Nationalbibliothek:

Cod. 2368

Cod. 2766

Cod. 2823

Cod. 3085

Cod. s. n. 2612

Mus. Hs. 15501

Literaturverzeichnis

Backes, Martina: Das literarische Leben am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg im 15. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gönnerforschung des Spätmittelalters. Tübingen 1992.

Bartsch, Karl: Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg. Heidelberg 1887.

Belozerskaya, Marina: Rethinking the Renaissance. Burgundian arts across Europe. Camebridge u.a. 2002.

Belting, Hans.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

Bernisches Historisches Museum (Hrsg.): Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. 18. Mai – 20. September 1969. Bern 1969.

Bloh, Ute von: Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibel des Spätmittelalters. Bern u.a. 1993. (Vestiga Bibliae Bd. 13/14)

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. München 1997 (8. Aufl.).

Cornaz, Ernst: Mariage palatin de Maguerite de Savoie. Lausanne 1932.

Cramer, Thomas: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter. München 1990. (Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, Bd. 3)

Ders.: Lohengrin. In: Ruh, Kurt (Hrsg.) u.a.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 5. Berlin u.a. 1985, Sp. 899-904.

Curschmann, Michael: Wort – Schrift – Bild: Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Tübingen 1999, S. 378-470.

Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. 2 Bde. Baden-Baden 2007.

Ders.: Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsproblem im internationalem Rahmen. In: Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. Bd. 2. Baden-Baden 2007, S. 637-659.

Ders.: Rezension: H. Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis um Mittelalter 1995. In: Ders.: Wort – Bild – Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. Bd. 2. Baden-Baden 2007, S. 553-558.

Duby, Georges: Kunst und Gesellschaft im Mittelalter. Berlin 1998.

Ders. (Hrsg.) u.a.: Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter. 8. Jahrhundert bis 15. Jahrhundert. Köln 1999.

Edmunds, Sheila: The Medieval Library of Savoy. In: Scriptorium 24 (1970), S. 318-327; 25 (1971), S. 253-284 und 26 (1972), S. 269-293.

Ehrismann, Otfried: Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichte aus dem Mittelalter. München 1995.

Erffa, Hans Martin von: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. Bd. 1. München 1989. (Bd. 2: 1995)

Ertzdorff, Xenja von: Pontus und Sidona. In: Ruh, Kurt (Hrsg.) u.a.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 7. Berlin u.a. 1989, Sp. 780-782.

Fischer, Joachim (Hrsg.) u.a.: Württemberg im Spätmittelalter. Ausstellung des Hauptstaatsarchivs Stuttgart. Stuttgart 1985.

Fleckenstein, Josef (Hrsg.): Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur. Göttingen 1990.

Fritz, Thomas: Ulrich der Vielgeliebte (1441-1480). Ein Württemberger im Herbst des Mittelalters. Zur Geschichte der württembergischen Politik im Spannungsfeld zwischen Hausmacht, Region und Reich. Leinfelden-Echterdingen 1999.

Frühmorgen-Voss, Hella: Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. u. eingel. von Norbert H. Ott. München 1975.

Dies.: Wechselbeziehungen. In: Dies.: Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. München 1975, S. 110-118.

Dies.: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte. In: Dies.: Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. München 1975, S. 1-56.

Hamburger, Jeffrey: Die Ottheinrich-Bibel: Eine einzigartige Handschrift. In: Ders. u.a.: Die Ottheinrich-Bibel. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Cgm 8010/I.2 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Luzern 2002, S. 91-120.

Heinzle, Joachim: Sigenot. In: Ruh, Kurt (Hrsg.) u.a.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 8. Berlin u.a. 1992, Sp. 1236-1239.

Kautzsch, Rudolf u.a.: Die Kölner Bibel 1478/1479. Studien zur Entstehung und Illustrierung der ersten niederdeutschen Bibel. Kommentarband zum Faksimile 1979 der Kölner Bibel 1478/1479. Hamburg 1981.

Ders.: Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. In: Ders. u.a.: Die Kölner Bibel 1478/1479. Studien zur Entstehung und Illustrierung der ersten niederdeutschen Bibel. Kommentarband zum Faksimile 1979 der Kölner Bibel 1478/1479. Hamburg 1981, S. 5- 48.

Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.

Kiening, Christian: Schwierige Modernität. Der „Ackermann“ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels. Tübingen 1998.

Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaft (Hrsg.): Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss. Fortgeführt von Norbert H. Ott. München 1991ff. (als KdiH abgekürzt)

Krause, Gerhard (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 6: Bibel – Böhmen und Mähren. Berlin u.a. 1980.

Krause, Katharina (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 4. Spätgotik und Renaissance. München u.a. 2007.

Kuhn, Hugo: Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen 1980.

Kunze, Horst: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. Textband. Frankfurt u.a. 1975.

Landgraf, Michael u.a.: Biblia deutsch. Bibel und Bibelillustration in der Frühzeit des Buchdrucks. Speyer 2005.

Leonhard, Joachim-Felix: Biblia: Deutsche Bibeln vor und nach Martin Luther. Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg vom 15. Dezember 1982 bis 26. Februar 1983. Heidelberg 1982.

Lobrichon, Guy: La Bible au Moyen Age. Paris 2003. (Les Médiévistes français 3)

Meier, Christel (Hrsg.) u.a.: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden 1980.

Mittler, Elmar u. Werner, Wilfried (Hrsg.): Mit der Zeit. Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina. Wiesbaden 1986.

Nolte, Cordula (Hrsg.) u.a.: Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter. Interdisziplinäre Tagung des Lehrstuhls für allgemeine Geschichte des Mittelalters und Historische Hilfswissenschaften in Greifswald in Verbindung mit der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaft zu Göttingen vom 15.-18. Juni 2000. Stuttgart 2002.

Ott, Norbert H.: Text und Illustration im Mittelalter. Eine Einleitung von Norbert H. Ott. In: Frühmorgen-Voss, Hella: Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. u. eingel. von Norbert H. Ott. München 1975, S. IX-XXXI.

Ders.: *Pictura docet*. Zu Gebrauchssituation, Deutungsangebot und Appellcharakter ikonographischer Zeugnisse mittelalterlicher Literatur am Beispiel der Chanson de geste. In: Hahn, Gerhard (Hrsg.) u.a.: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Stuttgart 1992, S. 187-212.

Ders.: Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte. In Lutz, Eckart Conrad (Hrsg.) u.a.: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998. Tübingen 2002, S. 153-197.

Ders.: Von der Handschrift zum Druck und retour. Sigismund Meisterlins Chronik der Stadt Augsburg in der Handschriften- und Druck-Illustration. In: Paas, John Roger (Hrsg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit. Augsburg 2001, S. 21-29.

Ders.: Die Handschriften-Tradition im 15. Jahrhundert. In: Tiemann, Barbara (Hrsg.): Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Bd. 1. Hamburg 1995, S. 47-124.

Ders.: Deutschsprachige Bilderhandschriften des Spätmittelalters und ihr Publikum. Zu den Illustrationen der „Vierundzwanzig Alten“ Ottos von Passau. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge 38 (1978), S. 107-148.

Ders.: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: Grenzmann, Ludger (Hrsg.) u.a.: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Stuttgart 1984, S. 356-386.

Ders.: Vermittlungsinstanz Bild. Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität. In: Lutz, Eckart Conrad (Hrsg.): Wolfram-Studien XIX. Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters. Freiburger Kolloquium 2004. Berlin 2006, S. 191-208.

Ders.: Epische Stoffe in Mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: Mertens, Volker (Hrsg.) u.a.: Epische Stoffe des Mittelalters. Stuttgart 1984, S. 449-474.

Ders. u. Walliczek, Wolfgang: Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den „Iwein“-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden. In: Corneau, Christoph (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Gedenkschrift Hugo Kuhn. Stuttgart 1979, S. 437-500.

Paravacini Bagliani, Agostino: Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie. Torino 1992.

Paravicini, Werner (Hrsg.): Menschen am Hof der Herzöge von Burgund. Stuttgart 2002.

Ders.: The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?. In: Ders. (Hrsg.): Menschen am Hofe der Herzöge von Burgund. Stuttgart 2002, S. 507-534.

Raff, Gerhard: Hie gut Wirtemberg allewege. Das Haus Württemberg von Graf Ulrich dem Stifter bis Herzog Ludwig. Stuttgart 1988. (hauptsächlich Quellen)

Reitz, Hildegard: Die Illustration der Kölner Bibel. In: Kautzsch, Rudolf u.a.: Die Kölner Bibel 1478/1479. Studien zur Entstehung und Illustrierung der ersten niederdeutschen Bibel. Kommentarband zum Faksimile 1979 der Kölner Bibel 1478/1479. Hamburg 1981, S. 75-142.

Rost, Hans: Die Bibel im Mittelalter. Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der Bibel. Augsburg 1939.

Rüdiger, Wilhelm: Gotik. In: Fassmann, Kurt (Hrsg.): Kindlers Malereilexikon. Bd. VI: Begriffe und Register. Sachwörterbuch der Weltmalerei. Bearbeitet von Wilhelm Rüdiger. Zürich 1971, S. 327-342.

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Zur Entwicklung der illustrierten Handschrift im Milieu der spätmittelalterlichen Stadt. In: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft. Bd. 7 (1992/1993), S. 305-342.

Dies.: Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau. 2Bde. Wiesbaden 2001. (Bd. 1: Text; Bd. 2: Katalog)

Dies. [Stamm]: Buchmalerei in Serie: Zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40 (1983), S. 128-135.

Dies.: Neuzeitliches in einer mittelalterlichen Gattung: Zum Wandel der illustrierten Handschrift. In: Zentrum zur Forschung der frühen Neuzeit der Johann Wolfgang Goethe-Universität (Hrsg.): Hours in a Library. Mitteilungen/Beiheft 1. Frankfurt am Main 1994, S. 70-112.

Dies.: Zuht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlichen Epenhandschriften. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 41 (1987), S. 42-70.

Dies.: Bilderhandschriften am Vorabend des Buchdrucks. In: Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung „Kostbarkeiten aus der Universitätsbibliothek Heidelberg. Bilderhandschriften oberdeutscher Schreiberwerkstätten des späten Mittelalters und Künstlerische Drucke des 20. Jahrhunderts“ am 27. Oktober 1994. In: Theke. Informationsblatt der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Bibliothekssystem der Universität Heidelberg 1994, S.18-21.

Dies.: Burgund als Quelle höfischen Prestiges und Hort avantgardistischer Kunstfertigkeit. Zur Entfaltung der „ars nova“ am Oberrhein. In: Krimm, Konrad (Hrsg.) u.a.: Zwischen Habsburg und Burgund. Der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert, Ostfildern 2003, S. 61–93. (Oberrheinische Studien, 21)

Dies.: Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 41 (1988), S. 41-59 und S. 173-184 [Abb.].

Dies.: Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen "Parzival"-Handschriften. In: Heinze, Joachim (Hrsg.) u.a.: Probleme der Parzival-Philologie. Marburger Kolloquium 1990. Berlin 1992, S. 124-152. (Wolfram-Studien, 12)

Dies.: Profan oder sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext. In: Lutz, Eckart Conrad (Hrsg.) u.a.: Literatur und Wandmalerei I.

Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998. Tübingen 2002, S. 283-327.

Dies.: Die Illustrationen und ihr stilistisches Umfeld. In: Haeberli, Hans (Hrsg.) u.a.: Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik. Kommentar zur Faksimileausgabe der Handschrift Mss. hist. helv. I. 16 der Burgerbibliothek Bern. Luzern 1990, S. 31-72.

Schmidt, Peter: Von der Federzeichnung zum Flugblatt. Buchkunst und Graphik um Zeichen des Medienwandels 1430 bis 1530. In: Krause, Katharina (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 4. Spätgotik und Renaissance. München u.a. 2007, S. 376-467.

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522-1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte. Mit Verzeichnissen der Bibeln, Bilder und Künstler. Birsfelden-Basel 1977.

Schmitt, Anneliese: Tradition und Innovation von Literaturgattungen und Buchformen in der Frühdruckzeit. In: Tiemann, Barbara (Hrsg.) u.a.: Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Zweiter Halbband. Hamburg 1999, S. 9-120.

Schnurr, Johannes: Daumenkino des Mittelalters: Wie 600 Jahre alte Bilder im Computer das Laufen lernten. In: Die Zeit, Nr. 16, 4.7.2004. (www.zeit.de/2004/16/A_Daumenkino)

Schramm, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Leipzig 1920ff. (insgesamt 10 Bde.)

Stammler, Wolfgang: Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter. Berlin 1962.

Steinhoff, Hans Hugo: Herpin. In: Ruh, Kurt (Hrsg.) u.a.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 2. Berlin u.a. 1980, Sp. 483f.

Thum, Veronika: Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut'. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. München u.a. 2006.

Walther, Ingo F. u.a.: Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. 400-1600. Köln u.a. 2005.

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

Wegener, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Universitäts-Bibliothek Heidelberg. Leipzig 1927.

Ders.: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters. In: Bömer, Aloys (Hrsg.) u.a.: Mittelalterliche Handschriften. Paläographische, kunsthistorische, literarische und bibliotheksgeschichtliche Untersuchungen. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Degering. Leipzig 1926, S. 316-324.

Welz, Dieter: Friedrich von Schwaben. In: Ruh, Kurt (Hrsg.) u.a.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 2. Berlin u.a. 1980, Sp. 959-962.

Wenzel, Barbara: Sichtbare Herrschaft – Paradigmen höfischer Kunst. In: Nolte, Cordula (Hrsg.) u.a.: *Principes: Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*. Stuttgart 2002, S. 87-106.

Wenzel, Horst: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München 1995.

Werner, Wilfried (Hrsg.): *Biblia Sacra. Handschriften. Frühdrucke. Faksimileausgaben. Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg*. Heidelberg 1977.

Wulf, Christine: *Eine volkssprachige Laienbibel des 15. Jahrhunderts. Untersuchung und Teiledition der Handschrift Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Solg. 16.2°*. München 1991. (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 98)

Wunderlich, Werner: *Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus „Zur Kunkel“*. Konstanz 1996.

Wyss, Robert L.: *Zur Kunst der Herzöge von Burgund*. In: Bernisches Historisches Museum (Hrsg.): *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst*. Bern 1969, S. 313-319.

Zahlten, Johannes: *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. Stuttgart 1979. (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik. Bd. 13)

Zimmermann, Karin: *Die Anfänge der Bibliotheca Palatina bis zu Friedrich I. dem Siegreichen und Philipp dem Aufrichtigen*. In: Schlechter, Armin (Hrsg.): *Kostbarkeiten gesammelter Geschichte. Heidelberg und die Pfalz in Zeugnissen der Universitätsbibliothek*. Heidelberg 1999, S. 3-17.

Dies.: *Die Codices Palatini germanici der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1-181)*. Bearbeitet von Karin Zimmermann unter Mitwirkung von Sonja Glauch, Matthias Miller und Armin Schlechter. Wiesbaden 2003. (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg. Bd. 6)

Internetquellen

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg76.html

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg353.html

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/lauber

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg152.html

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg142.html

www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/henfflin/cpg16.html

www.kulturgut-nottbeck.de/13932.0.html

http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln/inkill/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;pt=91089;lang=de?DwebQuery=adam

www.zeit.de/2004/16/A_Daumenkino

Abbildungsverzeichnis

S. 23: Cod. Pal. germ. 16, 21r. Abrahams Berufung. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 17 x 17,5.

S. 25: Cod. Pal. germ. 16, 18r. Die Heuschreckenplage. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 16,5.

S. 27, links: Cod. Pal. germ. 16, 23r. Abraham vertreibt das Heer der vier Könige. Werkstatt des Ludwig Henfflin. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 17,5.

S. 27, rechts: Cod. Pal. germ. 16, 247r. Siseras Niederlage. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 13-13,5 x 17,5.

S. 29, links: Cod. Pal. germ. 16, 27r. Lot führt die beiden Engel in sein Haus. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15,5 x 18.

S. 29, rechts: Cod. Pal. germ. 16, 25v. Die drei Engel bei Abraham. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15 x 18.

S. 30, links: Cod. Pal. germ. 16, 64r. Joseph empfängt Jakob. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 17,5.

S. 30, rechts: Cod. Pal. germ. 16, 46r. Esau empfängt Jakob. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 16 x 18.

S. 37, links: Cod. Pal. germ. 17, 252v. Judith und ihre Dienerinnen verlassen Betulia. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 18.

S. 37, rechts: Cod. Pal. germ. 17, 256r. Judith kehrt in die Stadt zurück. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 13 x 18.

S. 38, links: Cod. Pal. germ. 17, 256v. Judith zeigt dem Volk das Haupt des Holofernes. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14-14,5 x 17,5.

S. 38, rechts: Cod. Pal. germ. 17, 257v. Judith hängt das Haupt des Holofernes an die Stadtmauer. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 13-13,5 x 17,5.

S. 45, links: Cod. Pal. germ. 16, 13v. Das erste Menschenpaar bei der Arbeit. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 19 x 17,5.

S. 45, rechts: Günther Zainer: *Speculum humanae salvationis*, Blatt 16v. Graphik: Adam und Eva bei der Arbeit. Augsburg 1473. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, Abb. 356.

S. 46, links: Cod. Pal. germ. 16, 18v. Ham verspottet Noah. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 17,5.

S. 46, rechts: Günther Zainer: *Speculum humanae salvationis*, Blatt 106r. Graphik: Noahs Schande. Augsburg 1473. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, Abb. 423.

S. 48, links: Cod. Pal. germ. 16, 51r. Joseph wird an die Ismaeliten verkauft. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 16 x 18.

S. 48, rechts: Günther Zainer: *Speculum humanae salvationis*, Blatt 148v. Graphik: Joseph wird verkauft. Augsburg 1473. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, Abb. 455.

S. 49, links: Cod. Pal. germ. 16, 71v. Gott spricht zu Moses aus dem brennenden Busch. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 17,5.

S. 49, rechts: Günther Zainer: *Speculum humanae salvationis*, Blatt 43v. Graphik: Moses vor dem brennenden Dornbusch. Augsburg 1473. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 2, Abb. 375.

S. 51: Anton Koberger: *Biblia deutsch*. Graphik: Sündenfall und Vertreibung. Nürnberg 1483. Aus:http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln/inkill/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;pt=91089;lang=de?DwebQuery=adam. (16.7.2008)

S. 52, links oben: Cod. Pal. germ. 16, 12r. Sündenfall. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 17 x 18,5.

S. 52, rechts oben: Cod. Pal. germ. 16, 12v. Vertreibung aus dem Paradies. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 16,5 x 17,5.

S. 52, links unten: Cod. Pal. germ. 17, 134v. Erblindung des Tobias. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15 x 17,5.

S. 52, rechts unten: Kölner-Bibel. Graphik: Joseph lässt Gold und Gefäße oben in die Säcke legen. Köln, um 1478. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 373.

S. 54: Kölner-Bibel. Graphik: Noahs Schande. Köln, um 1478. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 362.

S. 55, links: Cod. Pal. germ. 16, 266v. Samson trägt die Tore von Gaza fort. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15 x 17.

S. 55, rechts: Kölner-Bibel. Graphik: Titelbild zum Markusevangelium. Köln, um 1478. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 459.

S. 57, links: Cod. Pal. germ. 16, 79r. Moses, Aaron und der Pharao samt Gefolge neben dem toten Vieh. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15 x 17.

S. 57, rechts: Pisanello: Skizzenblatt. Verwundete und tote Pferde. Paris, Louvre: Inv.-Nr. 2374. Aus: Saurma-Jeltsch: Die Illustrationen, Abb. 39.

S. 59: Cod. Pal. germ. 16, 14v. Kain erschlägt Abel. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 17 x 17,5.

S. 61: Cod. Pal. germ. 16, 60r. Joseph bewirtet seine Brüder. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15 x 19,5.

S: 62: Cod. Pal. germ. 16, 60v. Joseph lässt Gold und Gefäße oben in die Säcke legen. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14-14,5 x 18.

S. 64, oben: Cod. Pal. germ. 18, 257r. Ezechiel isst das Buch. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15,5 x 19.

S. 64, unten: Cod. Pal. germ. 16, 115r. Moses lässt die Bundeslade machen. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 16,5 x 17,5.

S. 66: Cod. Pal. germ. 17, 266r. Mordechai wird durch die Stadt geführt. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 17,5.

S. 67: *Grandes Chroniques de France*. Jean Fouquet, um 1460. Ms. Français 6465, fol. 442r. Einzug Karls IV in Saint-Denis. Paris, Bibliothèque nationale de France. Aus: Walther: *Codices illustres*, S. 343.

S. 69: Cod. Pal. germ. 16, 89r. Der Wachtelfang. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14,5 x 17.

S. 70: Cod. Pal. germ. 16, 17v. Die Taube bringt den Ölzweig zur Arche. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 17 x 17,5.

S. 72, links: Cod. Pal. germ. 16, 14r. Kains und Abels Opfer. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 17,5 x 17.

S. 72, rechts: Psalter. England 13. Jahrhundert. Ms. Lat. 8846, fol. 1. Erschaffung der Welt, Sündenfall, Opfer Kains und Abels. Paris, Bibliothèque nationale de France. Aus: Zahlten: *Creatio mundi*, Abb. 123.

S. 73: *Augsburger Chronik*. Augsburg 1457. HB V 52, fol. 14v. Die Schwaben erbauen Augsburg. Feder und Deckfarben auf Papier. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Aus: Krause: *Geschichte der bildenden Kunst*, Abb. 3.

S. 74: Cod. Pal. germ. 18, 380v. Jonas vor Ninive. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 15-15,5 x 19.

S. 76: Cod. Pal. germ. 16, 10v. Erschaffung Adams. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 19 x 18,5.

S. 91, oben: Cod. Pal. germ. 345, 191v. Blatt mit den Wappen von Margarethe von Savoyen (re.) und Ulrich V. von Württemberg (li.).

S. 91, unten: Cod. Pal. germ. 67, 102r. Blatt mit dem Schreibereintrag von Ludwig Henfflin.

S. 92: Cod. Pal. germ. 17, 14r. Sauls Krönung. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 13,5-14 x 17. [dort ist die Datierung 1477 zu lesen]

S. 93, oben links: Cod. Pal. germ. 17, 89v. Der Prophet wird vom Löwen getötet. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 13,5 x 16,5.

S. 93, oben rechts: Cod. Pal. germ. 18, 362v. Daniel wird aus der Löwengrube befreit. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 18,5.

S. 93, unten: Cod. Pal. germ. 362. Flore und Blanscheflur: Flores Krönung. Werkstatt des Diebold Lauber, um 1444. Wasserfarbe und Deckfarbe.

S. 94, oben: Cod. Pal. germ. 16, 82r. Moses befiehlt die Plage der Finsternis. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 18 x 17.

S. 94, unten: Cod. Pal. germ. 142, 5r. Pontus und Sidona: Der Ritter lässt die Kinder bewirten. Werkstatt des Ludwig Henfflin, um 1477. Wasserfarbe und Deckfarbe, 14 x 11,5.

S. 95, oben: Ms. 516. Der ägyptische Kindermord und die Auffindung Moses. Niederrheinische Historienbibel, um 1430. Berlin, Staatsbibliothek. Aus: Schmidt: Die Illustration, Abb. 24.

S. 95, unten: Kölner-Bibel. Graphik: Der ägyptische Kindermord und die Auffindung Moses. Köln, um 1478. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 379.

S. 96, oben: Ms. 516. David gegen Goliath. Niederrheinische Historienbibel, um 1430. Berlin, Staatsbibliothek. Aus: Schmidt: Die Illustration, Abb. 28.

S. 96, unten: Kölner-Bibel. Graphik: David gegen Goliath. Köln, um 1478. Aus: Schramm: Der Bilderschmuck, Bd. 8, Abb. 422.

Swomfing in mit armen brait
In rechter falscher teughenheit
Der si sag Ich es die
Ob du dochter des welfolgen me
Was du darub spruchest zu recht
Es werd kump oder stleecht
Das sol und mus sin
Vff die rechte warhait
Engelburg sol ich die sagen mm mutt
Es sprach er sy vbel oder gutt
Ich mus laisten din bott
Oder mir wurd geton der dott
Dise sitzand vnd diler schmerz
Golt mir wonen in minem hertz
Vntz got rechttes gericht tut
Ich starker her der gutt
Ich pit dich durch din vaterlichen trost
Nun hilf mir das Ich werd erlost
Vnd du von mir nit fer
In mine noten durch din vaterlich er
Ich trag groß besitz wärde dol
Bot von hemelreich du erkonst wol
Disen antrac vnd disen geossen vneecht



Die haut vif Eigenot em end
Got vns allen künner wend

• Lud. Hemfflin

den sinen ist. Dese ding sprac
 der heil got. Ich sint ich ist
 von ewige und ewig was von der
 hand der ewigen und aller ding
 die was quete. Wann got nicht
 se vropfen unvoren got. Das
 allen maete des alle vor alle de-
 rumfai. Und se sprac in dem
 wofe unvoren mit kung uet
 vore. Das vint in set voren
 dwas al und geuere. Und sam
 el fage zu samen alles set. Und
 das ist viel off die benamit. Und
 ac fage se alle zu same und es
 sel den geflegt meten und sam
 vint zu sam den sinte. Darmit

fiat faceret in vid er waed da
 mit funde. Und darnaer was
 fage se den vint of er da was
 kumpffig. Was d' oer antwort
 Das er ist vobogen da voren
 Das vint se heffe und name in
 von dan und es sind in mit de
 volke und er was vider alle volk
 vord ansein und dar uet und
 sammet sprac zu dem volk se
 fage den heil got. Das ewer d'ac
 in quet mit se und allen velt

*Die die sint sint zu kung
 vider in maete und in konge*



Wie man fruchtbar nicht alles opfert dem



Und manchet frucht die hand zu dem opfert und fruchtlos frucht vor den erntet in alle opfert Doye ege sind sein frucht und man allentzichte da die frucht ist wasser da man es darit opfere der frucht frucht und wasser und frucht

zu in Der opfer man nicht ge dner frucht und frucht all den allin wasser frucht und mit wasser frucht und in gubene die frucht opfert und die opfert die von opfert wasser frucht und alle die frucht die frucht mit wasser der frucht der frucht wasser und er mit

Handwritten initials in red ink.

Wie der Herr den seinen Kindern zu opfert und zu reichte frucht



Der sprach der edel wasser was frucht alles zu den gnaden geredt. It es sin wille so frucht vor der leiben leben das mag mit an dem sin es sy den leiben led der leit. Und ist das von frucht müssen. So bitten von sin gnade das er uns frucht mit dem wasser wille geredt und dem wasser

