

## DIE BAYERISCHE BUCHMALEREI DES 14. JAHRHUNDERTS

VON HEINRICH JERCHEL



Berlin, Staatsbibliothek

theol. lat. fol. 52

Abb. 1

Die einzige bisher vorliegende Darstellung der bayerischen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts ist die 1908 erschienene Dissertation von Franz Jakob<sup>1)</sup>, nachdem sein Lehrer Berthold Riehl bereits 1895 seine Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts veröffentlicht hatte. Für beide Arbeiten ist kennzeichnend, daß fast ausschließlich nur nach dem Mehr oder Weniger von Naturnähe gefragt wird; außerdem sind die Miniaturen vor allem nach inhaltlichen Gesichtspunkten gruppiert. Jakobis Untersuchung

<sup>1)</sup> Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jhdts., Studien z. dtseh. Kunstgesch. Heft 102.

läuft schließlich darauf hinaus zu zeigen, wie bestimmte ikonographische Motive (Daniel in der Löwengrube, Turmbau zu Babel) im Laufe des 14. Jahrhunderts immer „wirklichkeitsgetreuer“ dargestellt werden. Dazu werden in großem Maße die künstlerisch meist sehr qualitätlosen Armenbibeln herangezogen, dagegen werden wichtige Zeugnisse der bayerischen Buchmalerei gänzlich fortgelassen, andere, z. B. das deutsche Heiligenleben von 1362 aus dem Elsaß, fälschlich in die bayerische Entwicklung eingegliedert. So ist eine neue Gruppierung nach chronologischen und stilgeschichtlichen Gesichtspunkten notwendig. Dabei wird neben Altbayern das Gebiet von Salzburg behandelt. Nach dem Osten hin ist keine genaue Abgrenzung möglich, da die häufige Lokalisierung nach dem Dialekt für das gesamte bayerisch-österreichische Sprachgebiet gültig ist.

Eine derartige Untersuchung hat auszugehen von den Spätwerken des 13. Jahrhunderts in den alten bayerischen Kunstzentren, den Werken von Salzburg, Regensburg und einigen bayerischen Klöstern.

Salzburgs blühende Buchkunst des 12. Jahrhunderts reicht in ihren letzten Ausläufern bis ins 13. Jahrhundert, hier ist vor allem das Benediktionale Innsbruck, Univ. Bibl. cod. 370 zu nennen<sup>2)</sup>. Damit scheint eine Entwicklungsreihe abzubrechen. Aus dem 2. Drittel des 13. Jahrhunderts gibt es dann zwei Gruppen künstlerisch sehr geringer Werke, für deren Entstehung außer Vorau auch Salzburg in Frage kommt<sup>3)</sup>. Doch

<sup>2)</sup> Österreichische ill. Handschriften, Bd. I, Hermann, Tirol 1905 Nr. 201 S. 197, Fig. 91. G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1913, S. 151 f.

<sup>3)</sup> Österr. ill. Hss. Bd. IV, Buberl, Steiermark, 1911, S. 188 ff. und S. 191 ff. H. Jerchel, Ober- und niederösterr. Buchmalerei, Jahrb. d. Kunsthist. Sign. in Wien, N. F. VI. 1932, S. 10 f.





München, Staatsbibliothek

Abb. 2

germ. 101

von diesen Handschriften führt keine Verbindung zu den Malereien des Jahrhundertendes. Von großer Bedeutung ist dagegen das Salzburger Lektionar, Berlin Staatsbibliothek theol. lat. fol. 52. (Abb. 1.) Zum ersten Male ist es von Boeckler als salzburgisch erkannt und genauer besprochen worden<sup>4)</sup>. Die 6 Vollbilder der Handschrift — die Evangelisten, Petrus und Paulus — fallen auf durch ihre laute, helle Farbigekeit. Kontrastreich stehen ganz in Deckfarbe angelegte Flächen zwischen solchen aus ausgespartem Pergamentgrund, die gegensätzlichsten Farben kommen nebeneinander vor. Eigenwillig gefaltete Gewänder umhüllen die Figuren, die Stoffe haben

<sup>4)</sup> Boeckler-Wegener, *Schöne Hss. aus dem Besitze der Preuß. Staatsbibl.* 1931, S. 55 ff. A. Haseloff in Michel, *Histoire de l'art*, 2. Aufl. 1922, S. 367. Photos von Initialen dieser Handschrift verdanke ich der Liebesswürdigkeit von Dr. H. Swarzenski.

jedoch eine gewisse Elastizität, fügen sich den Körperformen, und die vielen kleinen Fältchen ordnen sich großen Faltengruppen unter. Als Abkömmlinge des Berliner Lektionars bezeichnet Boeckler drei Codices in Salzburg, das Evangeliar in der Bibliothek des Stiftes St. Peter<sup>5)</sup> (a VIII 56) das Rituale (V. 2. F. 61) und das Missale (V. 1. E. 59) der Studienbibliothek<sup>6)</sup>.

Zu dieser Gruppe gehört auch das Gebetbüchlein cod. germ. 101 der Münchener Staatsbibliothek aus dem Salzburger Stifte Nonnberg<sup>7)</sup>. Aus Kalender<sup>8)</sup> und Litanei ergibt sich, daß es nicht für dieses Benediktinerinnenkloster geschaffen wurde. Viel spricht für eine Entstehung in einem Dominikanerinnenkloster der Salzburger Diözese oder deren Nachbarschaft. Außer einem Bilde mit den Heiligen Blasius, Oswald und Nikolaus<sup>9)</sup> enthält es 14 ganzseitige Bilder aus der Passion Christi und 4 am Ende eingefügte mit Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Kreuzigung (fol. 173—176) (Abb. 2—4). Diese scheinen später entstanden zu sein als die Passionsszenen, sind aber mit ihnen nahe verwandt und wohl von der gleichen Hand. Sorgfältig in Deckfarben ausgeführt, auf goldenem Grunde und von mehreren Rahmenleisten umschlossen wirken alle Darstellungen ziemlich einförmig. Aus verhältnismäßig wenigen Figuren bauen sie

<sup>5)</sup> Österr. ill. Hss. Bd. II, Tietze, Salzburg, 1905, Nr. 20, S. 13 f. Fig. 7.

<sup>6)</sup> Österr. ill. Hss. (s. Anm. 5), Nr. 93, Taf. VIII u. Nr. 62.

<sup>7)</sup> F. Jakobi (s. Anm. 1), S. 9 ff. E. Petzet, *d. deutschen Perg.-Hss. Nr. 1—200 der bayer. Staatsbibl.* 1920 S. 179 ff. (dort weitere Lit.). egm. (codex germanicus monacensis) 101 wurde laut Eintrag im Vorderdeckel 1551 auf Veranlassung der für die Baugeschichte des Nonnbergs sehr bedeutenden Äbtissin Anna VII. von Paumann (über sie in Österr. Kunsttopographie, VII., 1911, Tietze, die Denkmale d. Stiftes Nonnberg in Salzburg, vor allem S. XXIX ff.) durch (heute herausgetrennte) Gebete vervollständigt und wohl auch mit dem jetzigen Einband versehen. Gleichzeitig mit den Miniaturen ist Schreiber I (fol. 1—159) und von ihm auch Kalender und Litanei.

<sup>8)</sup> Zu beachten sind unter den rot hervorgehobenen Festen: 29. April Petri m. de ordine predicatore; 23. Mai Translatio S. Domenici; 5. August Domenici ef.; unter den schwarzen Eintragungen: 7. Januar Valentini ep.; 27. März Rudperti; 11. August Radegundis; 24. September Rudperti; 31. Oktober Wofkangi.

<sup>9)</sup> Deren Verehrung war ziemlich allgemein, immerhin ist darauf hinzuweisen, daß Blasius Patron von Admont ist, Nikolaus von St. Nikolaus in Passau.





München, Staatsbibliothek

germ. 101

Abb. 3



München, Staatsbibliothek

germ. 101

Abb. 4

sich auf, gering ist die Anzahl der verwendeten Farbtöne, gleichartig der Ausdruck der Gesichter. Von der Faltenfülle und der kräftig betonten eigenwilligen Farbbehandlung des Berliner Lektionars ist fast nichts mehr zu spüren. Das Liniengerüst fehlt nahezu gänzlich. Ohne irgendwo anzustoßen kann das Auge die Umrisse verfolgen. Übereinstimmungen zeigen nur wenige Kopftypen — zum Vergleich eignen sich am besten die figürlichen Initialen des Berliner Lektionars (etwa fol. 266" [Abb. 1] oder 314"). Das Verhältnis von Stirn zu Nase und Augen, das kräftige sorgsam gerundete Kinn und die Haarbehandlung einen die Berliner Handschrift mit cgm. 101 ebenso wie mit den Evangelisten in cod. St. Peter a VIII 36 (s. o.) und den Kreuzigungen in cod. V. 2. F. 61 und V. 1. E. 59 (Abb. 5) der Studienbibliothek (s. o.). Für die Datierung dieser Gruppe ist wichtig, daß in cgm. 101 im Kalender und auch in der Litanei der heilige Lud-

wig eingetragen ist, der 1297 kanonisiert wurde<sup>10</sup>). Nicht lange nach diesem Jahre werden die Miniaturen gemalt sein, denn mancherlei Härten, z. B. in den Gewändern der Ölbergscene (fol. 21) oder der Knechte der Geißelung (fol. 28) weisen noch ins 15. Jahrhundert, ebenso die gesamte Ikonographie<sup>11</sup>). Einige Zeit später scheinen die Bilder fol. 175—176 entstanden zu sein, die Konturen verlaufen hier weicher, schwingen mehr aus, die Köpfe sind zierlicher in der Modellierung (Abb. 4). (Etwas heraus fallen die anbetenden Könige fol. 175.) Kurz vor dem Nonnengebetsbüchlein wurde wahrscheinlich der Codex in St. Peter, später cod. V. 1. E. 59 und cod. V. 2. F. 61 der Studienbibliothek geschaffen<sup>12</sup>). Das zeigt der Ver-

<sup>10</sup>) „Ludovici regis franciae“, mit Ausnahme des Wortes franciae wohl von der ersten Schreiberhand.

<sup>11</sup>) Das zeigt z. B. ein Vergleich der Kreuzigung und Auferstehung mit den gleichen Bildern in dem Psalter elm. 2641 (fol. 47" und 106"), der bald nach der Jahrhundertmitte in der Regensburger oder Eichstätter Diözese entstanden sein muß (s. u.).

<sup>12</sup>) Der bisher fälschlich hier angeführte Psalter aus Nonnberg, München cod. lat. 15909 (vgl. A. Stange, Dtsche. rom. Tafel-





Salzburg, Studienbibliothek

Abb. 5

V. I. E. 59

gleich mit den annähernd datierbaren Werken in St. Florian — besonders groß sind die Übereinstimmungen in der Modellierung des Christuskörpers mit St. Florian cod. XI. 591<sup>13</sup>).

Eine stilistische Ableitung will nicht eindeutig gelingen. Mancher byzantinisch anmutende Kopf kann noch aus der alten Tradition, aus Werken

wie dem Gebetbuch aus St. Erentrud clm. 15902 stammen, vielleicht waren aber auch Einflüsse aus Oberitalien entscheidend, etwa Miniaturen wie die Bologneser Matrikeln<sup>14</sup>) oder des für Admont tätigen Gaibana<sup>15</sup>). Gegenüber solchen Werken, bei denen die byzantinische Schulung bis in die Kleinigkeiten hinein zu spüren ist, ist

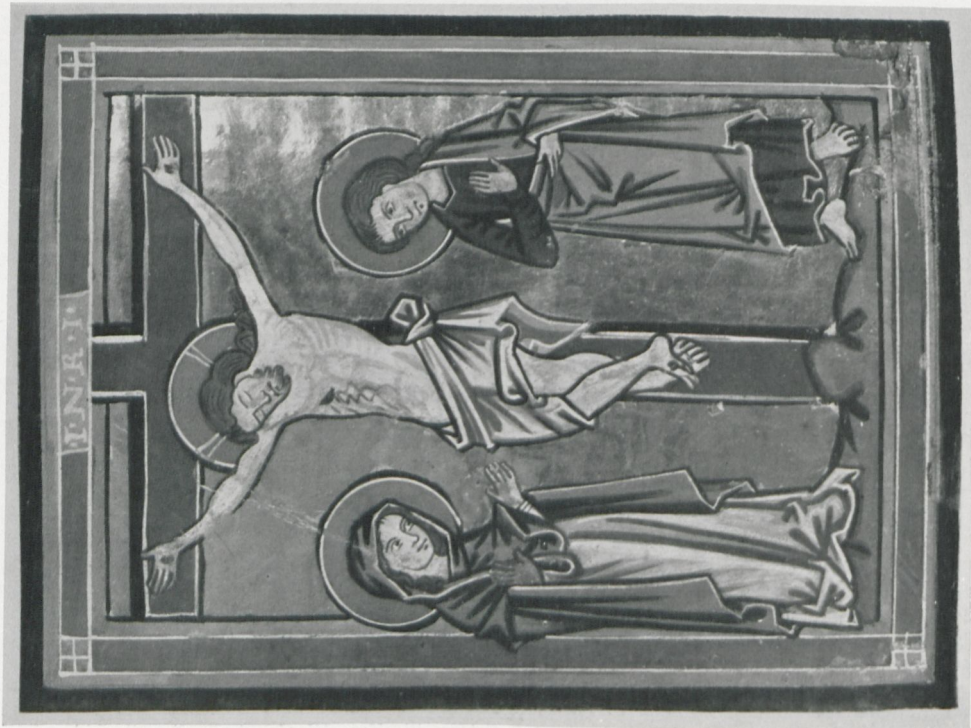
malerei, Münchener Jahrbuch für b. Kunst, N. F. VII. 1930, S. 169) hat einen Stamser Kalender, was auch Leidinger in seinem kleinen Miniaturhss.-Katalog betont. Aber er ist einem älteren Teile vorgebunden, dem auch Miniaturen und Litanei angehören. Aus dieser ergibt sich die Entstehung in der Augsburger Diözese oder im Bodenseegebiet. — Das Rosenheimer Retabel im Münchener Nationalmuseum (Stange s. o. S. 168 ff.) gehört nur mittelbar in den Zusammenhang der Salzburger Miniaturen.

<sup>13</sup>) H. Jerchel (s. Anm. 3), S. 25, Abb. 29.

<sup>14</sup>) Tesori delle Biblioteche d'Italia „Emilia e Romagna“, Milano 1932, S. 277, Fig. 127. R. Baldani, la Pittura a Bologna nel secolo XIV. Docum. e Studi della R. Deput. di Stor. patria per le provincie di Romagna, Vol. III 1909. P. d'Ancona, la miniature italienne du X au XVI. siècle, 1925, S. 14.

<sup>15</sup>) P. d'Ancona (s. Anm. 14) Fig 12 u. 13 aus Epistolar im Domschatz Padua; über cod. Admont, Nr. 107, (229 a), vergl. Österr. ill. Hss. IV. (s. Anm. 3) mit zahlreichen Abb. — Zur Gaibanafrage Jan Květ, Italské Vlivy na pozdně Románskon kněžni mallu v Cechách. Prag 1927.





München, Staatsbibliothek

Abb. 6

lat. 2611



Regensburg, Domschatz

Abb. 7





lat. 14034

Abb. 9

München, Staatsbibliothek

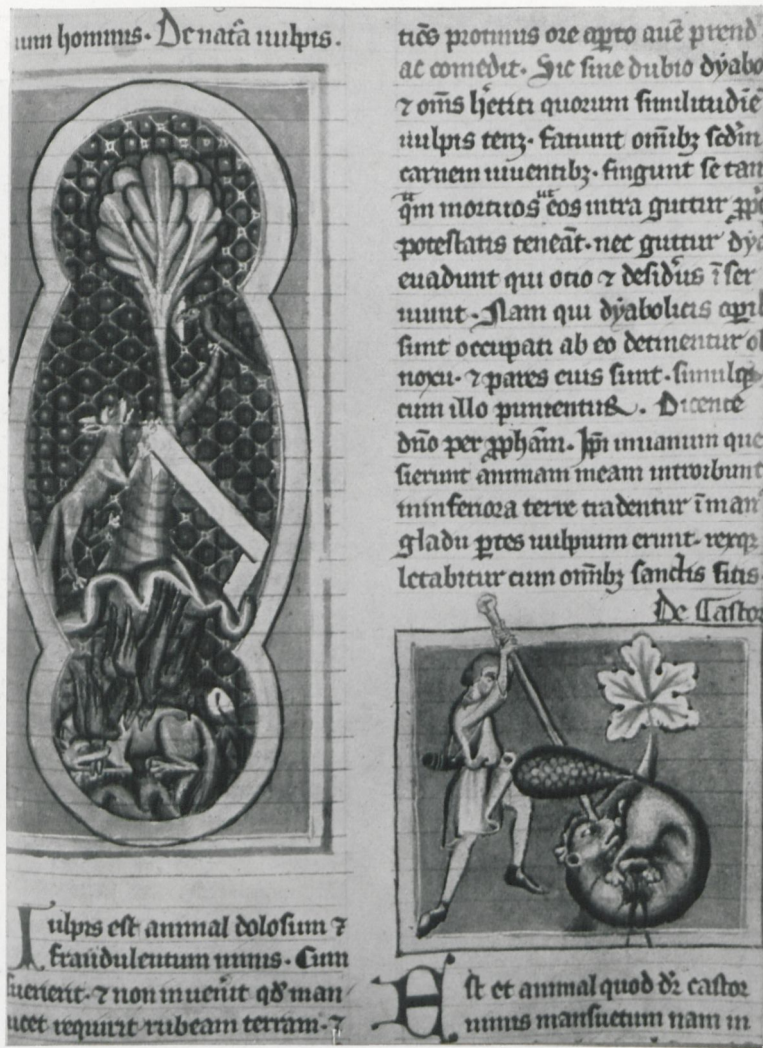


lat. 14034

Abb. 8

München, Staatsbibliothek





München, Staatsbibliothek

lat. 2655

Abb. 10

die Sonderstellung der Salzburger Malereien deutlich faßbar. Ihnen fehlt jede feierliche Strenge; sie wirken fast sentimental, und selbst die repräsentativen Evangelisten im Berliner Lektionar sind zarter und empfindsamer als die würdigen stark modellierten italienischen Figuren. Es ist fast typisch, daß eines der Hauptwerke der Gruppe ein Nonnengebetbüchlein ist. Obwohl künstlerisch weniger bedeutend als Lektionar und Missale nimmt es zwischen beiden eine stilgeschichtlich wichtige Stellung ein. Es zeigt den Verzicht auf den Formenreichtum des zweiten Jahrhundertdrittels. Vorbereitet ist er in den auf-

fällig schlichten figürlichen Initialen des Lektionars und den fast verkümmert wirkenden Evangelisten in Stift St. Peter cod. a VIII 36. Die Miniaturen am Ende des Gebetbüchleins (Abb. 4) (mit Ausnahme der anbetenden Könige fol. 175<sup>v</sup>) haben sich von der Tradition am meisten freigemacht und haben die Zierlichkeit, die der Blutarbeit des Ganzen am meisten entspricht. Die Kreuzigungsbilder in der Studienbibliothek (Abbildung 5) zeigen wieder ein Anschwellen von Körper und Gewandformen und sind auch kräftiger in der Farbe.

Regensburgs Bedeutung für die Buchmalerei



im 11., 12. und frühen 13. Jahrhundert ist festgelegt durch die Arbeiten von Georg Swarzenski<sup>16)</sup> und von Boeckler<sup>17)</sup>. Die Werke um und nach der Mitte des 13. Jahrhunderts wird Hanns Swarzenski in der Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft behandeln. Kurz darauf eingegangen ist er bereits in einem Aufsatz über eine Herzogenburger Bibel<sup>18)</sup>. Danach gehören in den Regensburger Kunstkreis vor allem ein wohl 1260 für die Äbtissin Agnes Gräfin von Pryssing gefertigtes Dominikanerinnen-legendarium, London Br. Mus. Add. 16950, das Legendarium der Margarete von Ungarn († 1270) im Keble College, Oxford, und das Evangeliar aus Hohenwart, München cod. lat. 7384. Hinzufügen möchte ich noch den aus Aldersbach stammenden Münchener cod. lat. 2641<sup>19)</sup>, dessen Kalender in die Regensburger und Eichstätter Diözese weist, und dessen Miniaturen (unter den Hornplatten des Deckels und im Text selbst) in den Farben, in der Gewandbehandlung und den Kopftypen vom Hohenwarter Evangeliar abzuleiten sind. In unserem Zusammenhange ist das Kreuzigungsbild von clm. 2641 auf fol. 92" (Abb. 6) besonders wichtig, denn es ist die Vorstufe zu der Kreuzigung des mit Miniaturen beklebten Reliquienhäuschens im Regensburger Domschatz (Abb. 7). Entstanden wohl um 1290 zeigt es einige Hauptwerke Regensburger Malerei der Jahrhundertwende. Sie befinden sich an der einen Längsseitenwand und der darüber schräg ansteigenden Dachhälfte. Die Wand ist aufgeteilt in zwei fast quadratische Felder. Das linke Feld zeigt gotische Bögen, darunter die thronende Maria mit dem Christkind; ihre Krone halten zwei Engel, links und rechts stehen St. Agnes und St. Clara, unten kniet ein kleiner Mönch mit

<sup>16)</sup> G. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jhdts. 1901.

<sup>17)</sup> A. Boeckler, die Regensburg-Prüfeningener Buchmalerei des 12. und 13. Jhdts. 1924.

<sup>18)</sup> H. Swarzenski, Wallraff-Richartz Jahrbuch, N. F. I. 1930, S. 11.

<sup>19)</sup> A. Birlinger in Alemannia 1884, S. 89 ff., der die deutschen Anweisungen zum Gebrauch der Psalmen abdruckt.



München, Staatsbibliothek

lat. 4660

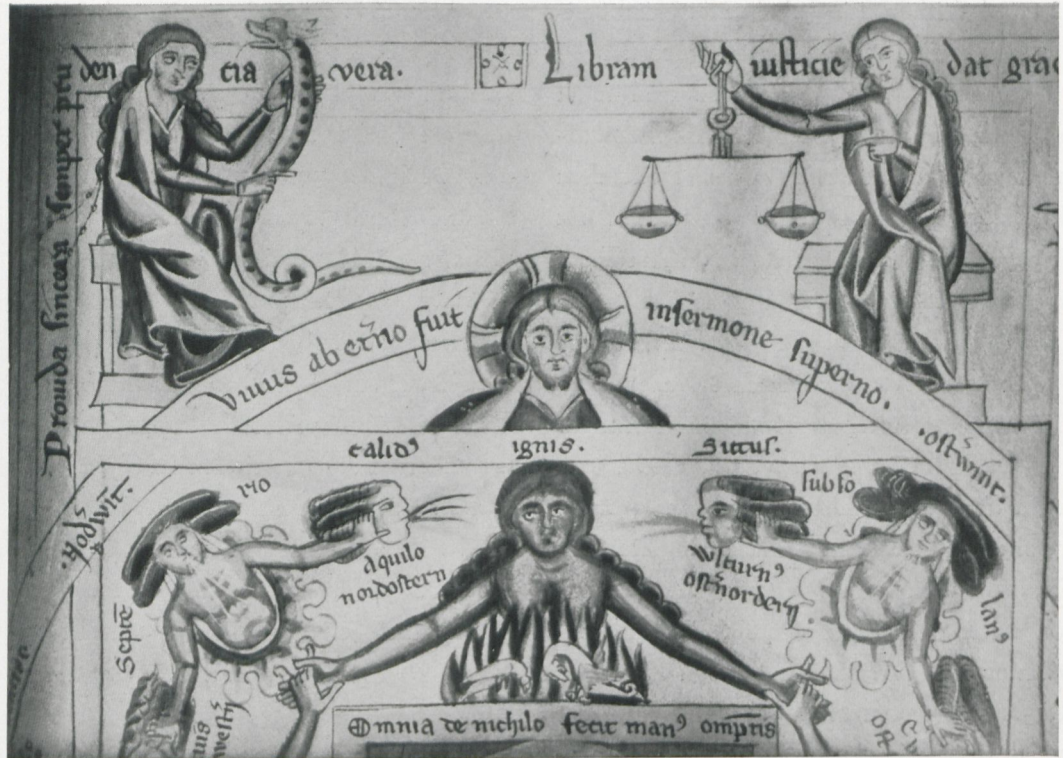
Abb. 11

der Beischrift "Fr. W's", wohl der Stifter<sup>20)</sup>. Im rechten Felde befindet sich ein Bild der Kreuzigung Christi (Abb. 7) durch die Tugenden<sup>21)</sup>, mit

<sup>20)</sup> Aus den dargestellten Heiligen ergibt sich die Entstehung im Zusammenhang mit den Dominikanern, deren Bedeutung für Regensburg im 13. Jhd. besonders groß war.

<sup>21)</sup> Diese ikonographisch interessante Darstellung ist selten, nur ganz kurz behandelt sie Künstele in seiner Ikonographie der christlichen Kunst (Bd. I, 1928, S. 473). Meines Wissens kommt sie erstmalig in dem Psalter „von Bonmont“ (Besançon, Bibl. Municip. Ms. 54) vor, dann in zwei ebenfalls schweizerischen codices, Donaueschingen N°. 185 (mit Kalender der Baseler Diözese) und Engelberg cod. 61, zeitlich folgt die Miniatur unseres Reliquienkästchens, dann schon aus dem 14. Jhd. je ein Beispiel auf einem Glasfenster in Wienhausen und auf dem Fronleichnamssaltar in Doberan — hier ist eine Inschrift überliefert: „Misericordia me spinis coronavit / Caritas latus meum perforavit / Patientia me flagellavit / Benignitas clavum in dextram manum fixit / Mansuetudo clavum in sinistram manum / pietas clavum in dextram pedem fixit / humilitas clavum in sinistrum / Bonitas me ligavit / sed iustitia in his locum non habet“. (Fr. Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums





München, Staatsbibliothek

Abb. 12

lat. 2655

Maria, der der Schmerz in Gestalt eines Schwer-  
tes in das Herz fährt<sup>22)</sup>, gestützt durch Johannes,  
mit Magdalena und Franziskus an den Seiten,  
über den Querbalken zwei Engel, die sich mit  
ihren Händen klagend das Haupt verhüllen.  
Diese Miniaturen haben goldenen Grund, von  
dem sich in leuchtenden Farben Gestalten, Kreuz,  
Thronessel und Architektur abheben. Fast jeder  
Umriss ist durch schwarze Striche, z. T. unter-  
stützt durch eine feine weiße Linie, scharf her-

Mecklenburg-Schwerin, 1899 III. S. 607 bzw. nach Schröder  
Wism. Erstl. S. 342). Schließlich ist noch ein schon ins 15. Jhd.  
gehöriges Wandgemälde in Mollwitz (Schlesien) zu nennen. Aus  
dem Doberaner Fronleichnamsaltar ergibt sich durch das Spruch-  
band des auf einem der Flügel dargestellten Propheten Jesaias  
vielleicht die biblische Ableitung von Jes. IV, 1: „Apprehendent  
septem mulieres virum unum“. Die Bilder aus dem 13. Jhd.  
zeigen jedoch alle nur vier Tugenden in teilweise anderer An-  
ordnung als auf dem Doberaner Vers: Caritas, Misericordia,  
Obediencia, Humilitas.

<sup>22)</sup> Auch dies Motiv ist neuartig, ich kenne es vorher nur auf  
einer Miniatur eines um die Mitte des 13. Jhdts. in einer Würz-  
burger Werkstatt entstandenen Maihinger Psalteriums, cod. I. 2.  
(lat) 4<sup>o</sup>. 24 (vgl. E. Lutze, Studien zur fränkischen Buchmalerei,  
Diss. Halle 1931, S. 49 ff.) und aus dem frühen 14. Jhd. aus  
einer fränkischen Miniatur im Germ. Museum, Nürnberg (Bredt,  
Nr. 65).

vorgehoben, sein Verlauf ist einfach und unkom-  
pliziert, durch seine großen Linienzüge wird jede  
Figur bestimmt. Beim Vergleich der Kreuzigungs-  
bilder von clm. 2641 und des Häuschens (Abb. 6, 7)  
zeigt sich, daß die Kopfformen, die Bildung von  
Auge, Mund und Nase nahezu vollständig über-  
einstimmen, ebenso auch die Körper Christi. Da-  
gegen wird in den Gewändern des Reliquiars das  
Bestreben deutlich, von den starren kantigen For-  
men des zweiten Jahrhundertdrittels loszukom-  
men. Die Falten verlaufen in leichtem Schwung,  
die am meisten betonte Gewandpartie legt sich  
diagonal um den Körper, alle anderen Formen  
sind ihr irgendwie untergeordnet. Bezeichnend  
ist die Veränderung am Lententuch der beiden  
Gekreuzigten. In der Grundform gleich bis zur  
Verknötung über der linken Hüfte und dem von  
da herabhängenden Zipfel bis zum Überschlag  
über dem linken Oberschenkel, wird bei dem  
Heilandsbilde des Häuschens viel mehr die Vor-





Stuttgart, Landesbibliothek

Abb. 13

H. B. XIII. poet. germ. 6.

stellung des sich an den Körper anschmiegenden Tuches wach. Von körperlicher oder gar plastischer Gestaltung kann man trotzdem nicht sprechen — viel mehr kann man das bei den Malereien in clm. 2641.

Die Bestätigung für die hier angedeutete Entwicklung, für Datierung und Lokalisierung bringt die bisher ganz unbeachtete Handschrift der *Legenda Aurea*, München, Staatsbibliothek cod. lat. 14054<sup>23)</sup>, geschrieben im Jahre 1295 für den Abt von St. Emmeram in Regensburg, laut den Versen auf fol. 276 (Abb. 8, 9). Ihr Schmuck besteht aus einer ganzseitigen viergeteilten Miniatur mit Verkündigung, Geburt Christi, Marientod, Darstellung im Tempel. Sie ist im Vorderdeckel eingeklebt und hat keinen Zusammenhang mit den Lagen der Handschrift. Die Zugehörigkeit ergibt sich aber aus einer etwas verwischten Initiale im

<sup>23)</sup> Die Kenntnis dieser Hs. verdanke ich Herrn Bernhard Bischoff, München, der eine größere historische Arbeit über die Handschriften von St. Emmeram vorbereitet.

Text fol. 2, die von dem gleichen Maler ausgeführt ist, denn sie stimmt in Stil, Maltechnik und Farben genau mit der Deckelminiatur überein. Diese ist in Deckfarben gearbeitet, leider aber stark abgebröckelt, so daß von den Köpfen eigentlich nur die der Verkündigung gut erhalten sind. Wieder zeigen sie den gleichen Typus wie schon um die Jahrhundertmitte, Körperhaltung, Gewandbehandlung und Farben sind dagegen völlig anders geworden. Auf den Bildern von clm. 2641 sind die Figuren starr aufgerichtet, nur der Kopf ist leise geneigt, auf den Miniaturen des Reliquiars haben die stehenden Heiligen bereits die leicht geschwungene Körperachse, jetzt auf den Malereien von 1295 ist dieses Schwingen ganz ausgeprägt. Das starre Gewand mit der fast abstrakt zu nennenden Faltenstilisierung, auf den Malereien des Kästchens bereits weicher geworden, hat jetzt eine schmiegsame Elastizität bekommen, die die weichen Biegungen der Körper-



achse unterstreicht. Die dunklen, lauten Farbtöne sind hell und leise geworden, Gelb und verschiedenes Rot beherrschen neben mattem Blau und Gold die Miniaturen von 1295. Sehr sorgsam ausgewogen ist die Komposition, typisch dafür das Übergehen des erhobenen Engelsarmes in die Kurve des Flügels, zu der wieder Heiligenschein und Gesichtsumriß fast konzentrisch verläuft (Abb. 9). Von Bedeutung für den körperlichen Eindruck ist die leise an- und abschwellende Breite der Umrißlinien; dadurch werden einzelne Gewandpartien gleichsam herausmodelliert und ein flacher reliefmäßiger Eindruck entsteht. Die Miniatur von 1295 ist somit das erste deutliche Beispiel für ein neues Formempfinden, zugleich aber auch das letzte Glied einer lokalen Entwicklungsreihe bester Qualität.

Was jetzt entsteht, ist künstlerisch belanglos. Um 1500 werden vielleicht schon die Initialmalereien in dem 2. Teil des Prüfeninger cod. München lat. 13102 geschaffen worden sein<sup>24</sup>). Dessen fol. 111—229 erscheinen zunächst durch den Eintrag in lateinischen und griechischen Buchstaben datiert<sup>25</sup>), doch ist er von anderer Hand als der Text und erweist sich als Fälschung. Die Art der Ornamentik und des Figurenstils zeigen das deutlich. Das in leuchtenden Deckfarben gemalte Ranken- und Blattwerk hat die rundlichen Formen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, das Figürliche gehört in die Nachfolge des Reliquiars, es ist fast weniger fortschrittlich als die Maleereien von 1295 (am besten noch die F-Initiale fol. 111 und die J-Initiale fol. 115<sup>26</sup>). Noch belangloser sind die Initialen des aus Oberaltaich stammenden Münchener cod. lat. 9501, die auch hierher zu gehören scheinen<sup>26</sup>). Zu nennen ist ferner das kleine Passionale aus St. Emmeram, München

<sup>24</sup>) Zu Teil I, der schon von 1140 anzusetzen ist, vgl. A. Boeckler (s. Anm. 17) S. 89 f.

<sup>25</sup>) „anno domini 1384 illuminavi graduale ego albertus elsen-dcrffer“.

<sup>26</sup>) Ebenfalls hierhergehörig die geringen Bilder von Ms. liturg 202, Oxford, Bodleiana (Hinweis von Dr. H. Swarzenski).

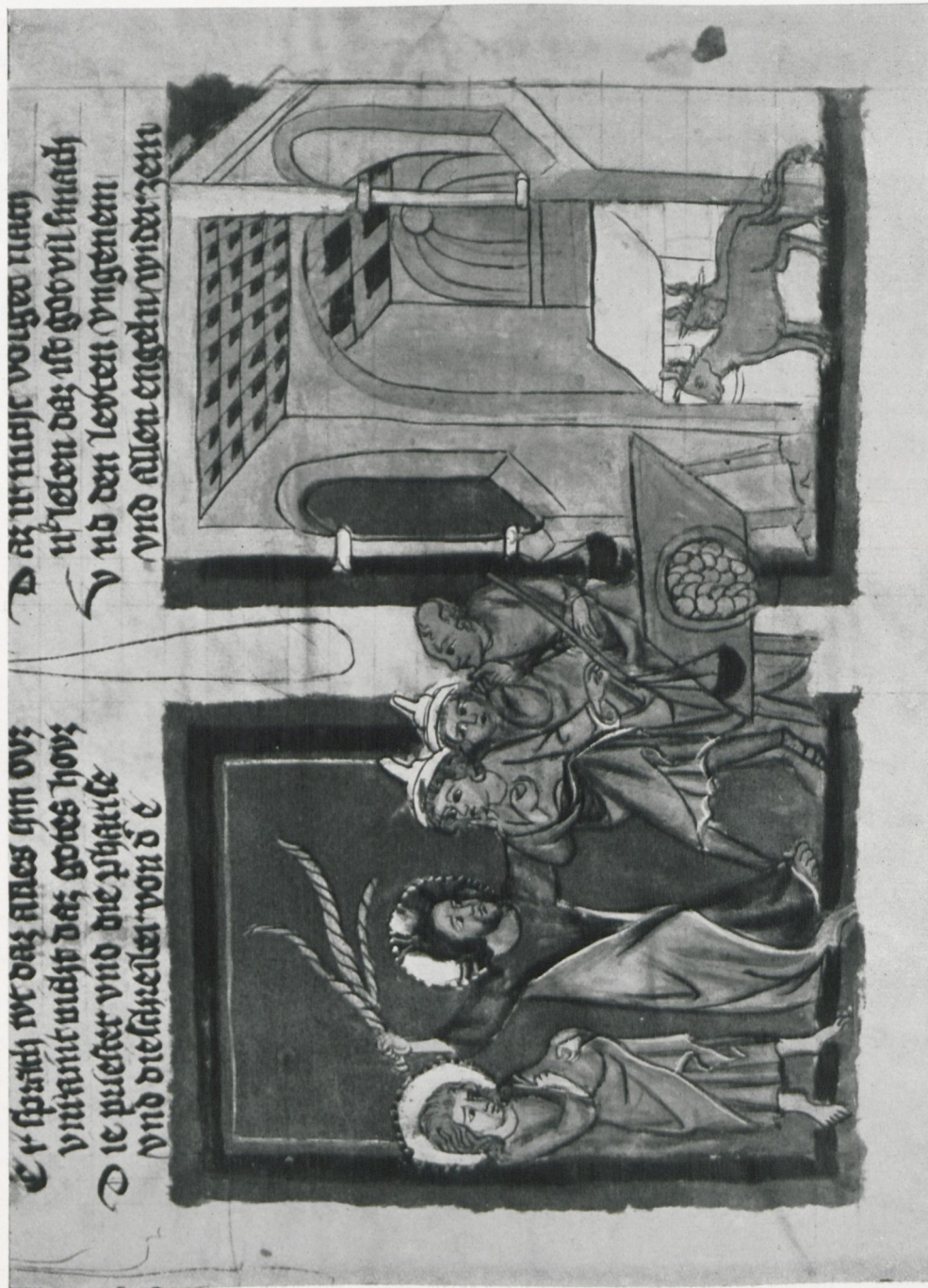
cod. lat. 14528 (fol. 1<sup>o</sup> Verkündigung; 2 Geburt; 2<sup>o</sup> Christus unter den Schriftgelehrten; 3 Taufe; 3<sup>o</sup> Kreuzigung; 4 Christi Haupt mit den Marterwerkzeugen, außerdem Halbfiguren von Christus und Johannes; 4<sup>o</sup> Auferstehung; 5 Himmelfahrt; 5<sup>o</sup> Marien Tod; 6 Weltgericht). Die stilistische Herkunft ergibt sich aus dem Vergleich der Verkündigung fol. 1<sup>o</sup> mit der gleichen Szene von 1295. Was dort fest gefügt war, ist weich geworden, schlaff stehen die Figuren, schlaff hängt ihr Gewand, unsicher ist die Bildfläche gefüllt. Die Farben wirken zart und süßlich. Eine genaue Datierung des Passionales ist nicht möglich; vielleicht wurde es erst im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts geschaffen.

Die dritte Gruppe bayerischer Buchmalereien um 1500 entsteht wahrscheinlich im niederbayerischen Cisterzienserkloster Aldersbach.

Es handelt sich im wesentlichen um mit dünner Farbe bemalte Federzeichnungen. Deshalb ist von den bayerischen Erzeugnissen dieser Art im 13. Jahrhundert auszugehen. Sie sind relativ zahlreich, durch die verschiedensten Veröffentlichungen kennt man sie, doch fehlt leider noch immer eine zusammenfassende Behandlung. Was bis jetzt darüber zu sagen ist, findet man bei Boeckler (Abendländische Miniaturen, 1950 S. 94 f.). Vieles davon scheint aus der Tradition der Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei abzuleiten zu sein, doch bei dem künstlerisch bedeutsamsten Werk, dem nach Boeckler<sup>27</sup>) von Hand B gemalten Zyklus im Scheyerner Matutinale clm. 1740<sup>o</sup> (mit apokalyptischen Szenen und der Äbtissin- und Theophiluslegende, foll. 14—19<sup>o</sup>) waren neben Prüfeninger sicher auch Einflüsse der Salzburger Buch- und Wandmalerei des späten 12. Jahrhunderts von Bedeutung. Außer der kaum von gleichzeitigen Werken erreichten Monumentalität sind es

<sup>27</sup>) J. Damrich, Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jhdts. aus Kloster Scheyern, Straßburg 1904. A. Boeckler, Zur Konrad von Scheyern-Frage, Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, Bd. I. 1923, S. 88 ff. (dort weitere Literatur).





Stuttgart, Landesbibliothek

Abb. 14

H. B. XIII. poet. germ. 6.



vor allem die Köpfe, die sich von Salzburg ableiten lassen. Die aus der byzantinischen Kunst hervorgegangenen auffälligen Schattenpartien um den Augapfel, die dem Blick ein aus dunkler Tiefe kommendes Leuchten geben, die großen Pupillen, die kräftige Modellierung der Gesichter, ihre ganze Typik sind Züge, die sich in der deutschen Kunst so nur noch auf Salzburger Malereien finden. Deutlicher wird dies bei künstlerisch belanglosen Werken, wie den Bildern der freien Künste der Scheyerner *Historia Scholastica* clm. 17405 oder den Evangelisten in clm. 23557 (unbekannter Herkunft, aber stilistisch von Scheyern abzuleiten). Von solchen, meist schon im 1. Drittel des 15. Jahrhunderts entstandenen Malereien führt ein Weg bis zu dem künstlerischen Schaffen in Aldersbach um 1500. Es ist auffällig, daß die manieristisch erscheinenden, überschulden und reich bewegten Figuren des Aldersbacher cod. lat. 2599 in der Münchener

Staatsbibliothek<sup>28)</sup> keine Schule zu machen scheinen, und auch der wohl schon 1220—25 entstandene Zyklus A des Scheyerner Matutinalbuches ebenso wie die damit verwandten Malereien des Lieder von der Magd, Berlin, Ms. germ. oct. 109<sup>29)</sup> ohne Einfluß auf die Aldersbacher Malereien bleiben.

Diese befinden sich vor allem in einer naturwissenschaftlichen Sammelhandschrift, cod. lat. 2655 der Münchener Staatsbibliothek<sup>30)</sup>. Der größte Teil wurde auf Veranlassung des Abtes Hugo „de Straubing“ geschrieben. Sein Bild befindet sich auf fol. 104. Er war ab 1280 Abt von Wilhering, ab 1286 von Fürstenzell und dann von 1295 bis zu seinem Tode 1508 in Alders-

<sup>28)</sup> Abb. 23 bei A. L. Mayer, *Expressionistische Miniaturen*, München 1918.

<sup>29)</sup> H. Degering, *des Priesters Wernher drei Lieder von der Magd*, 1925. H. Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der Min.-Hss. der Pr. St.-Bibl. zu Berlin*, 1928, S. 2 ff., dort weitere Literatur.

<sup>30)</sup> E. Stollreither, *Bildnisse des IX.—XVIII. Jhdts. aus Hss. der Bayer. St.-Bibl., Leidinger Miniaturen*, Bd. IX, 1 1928, Taf. 29.



Stuttgart, Landesbibliothek

Abb. 15

H. B. XIII. poet. germ. 6.



bach<sup>31)</sup>. Dorthier stammt die Handschrift, und dort kann sie auch entstanden sein, zwischen 1295 und 1308. Außer dem thronenden Hugo enthält sie 28 Bilder zum Bestiar und zwei seitengroße astrologische Darstellungen (Abb. 10 u. 12). Die Tierbilder sind mit einer Ausnahme gerahmt in die Schrift eingefügt und stehen vor den dazugehörigen Textabschnitten. Ihre äußere Form ist meist rechteckig oder kreisförmig, doch umschließt sie oft noch besondere Rahmen — gewöhnlich rundbogige 3, 4, 5-Pässe —, deren gelbe Farbe sich hell von den bunten Bildgründen abhebt. Diese sind ganz verschiedenartig, einige haben ein großes Karo-, andere ein zierliches Rankenmuster. Tiere, Menschen und Pflanzen sind stark heraldisch aufgefaßt, nach Möglichkeit werden symmetrische Bildungen bevorzugt. So bei „de natura vulpis“ fol. 100 (Abb. 10), wo dem links am Baum hochspringenden Fuchs rechts eine gelbe Leiste entspricht. Das feste Bildgefüge hindert nicht, daß der Bildrahmen oft von Tierschwänzen, ausgestreckten Armen, Lanzen etc. überschritten wird. Die menschliche Figur spielt auf fol. 104, 104<sup>u</sup> und 105 eine besondere Rolle (Abb. 12). Hier zeigt sich die Herkunft der Kopftypen von der frühen Scheyerner Gruppe, aber der Zeichenstrich ist lockerer, das Gewand dagegen starrer. Es setzt eine Zwischenstufe voraus, die nichts mit der kleinteiligen Formzerfaserung des frühen Scheyerner Zyklus A zu tun hat, aber auch schon über den Zyklus B und dessen Schulwerke, darunter die Miniaturen der 1241 datierten *Mater Verborum* clm. 17405 heraus ist. Es muß eine Schematisierung der plastischen Erscheinung des Gewandes durch scharfe Grate und zackige Umrisse vorhergegangen sein, wie sie sich z. B. in Deckfarbenmalerei in der Regensburger Gruppe (Abb. 6) des Hohenwarter Evangeliiars (s. o.) zeigt. In lavierender Technik ist in Bayern kein Beispiel dafür bekannt; die Aldersbacher Male-



München, Staatsbibliothek

germ. 11

Abb. 16

rien zeigen sie bereits in der späteren Umformung, die Stoffe sind schon schmiegsamer, die Grate breiter, der Verlauf der Umrisse weicher geworden. Dem entsprechen die matten Farbtöne, besonders auf den figürlichen Szenen, denn bei den Tierbildern sind mehr Deckfarben verwendet. Es liegt nahe, sie ikonographisch von den westlichen, meist englischen Bestiarien abzuleiten zu versuchen, doch ist mir das nicht gelungen.

Von der gleichen Aldersbacher Hand scheinen auch die Initialen der ebenfalls aus diesem Cisterzienserkloster stammenden *Historia Scholastica* München cod. lat. 2660 zu sein. Sie sind mit zwei Ausnahmen auf fol. 8<sup>u</sup> unvollendet nur in Vorzeichnung erhalten. Die beiden fertigen sind Deckfarbenmalereien, in einem R ein thronender Bischof, darüber ein Mönch mit Buch, und ein J aus Blättern und Ranken auf einer Folie, die von einem Tierleib mit bärtigem Menschenkopf getragen wird.

An die figürlichen Bilder aus Aldersbach, vor allem an die Darstellungen der sitzenden Tugenden in clm. 2655 schließt sich auch die schöne

<sup>31)</sup> P. P. Lindner, *Monasticon Salisburgensis*, Salzburg 1908, S. 332, 342, 355.





München, Staatsbibliothek

germ. 11

Abb. 17

Flora (Abb. 11) am Rande von fol. 59 der *Carmina Burana* an, München cod. lat. 4660<sup>32</sup>). Die übrigen Miniaturen der Handschrift gehören in die Gruppe der bayerischen Federzeichnungen der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Flora ist aber später und zeigt das Entwicklungsziel der Aldersbacher Malereien, wenn sie wohl auch von anderer Hand und an anderem Orte entstanden sein wird. Kopf- und Haarbehandlung ist noch nahe verwandt mit den Frauenfiguren der Sammelhandschrift, das Gewand jedoch legt sich leicht um Schultern und Arme und fällt locker herab. Die Tradition des 15. Jahrhunderts ist noch stark spürbar in der streng frontalen Stellung und den auf eine lotrechte Mittelachse bezogenen Außen- und Innenkonturen.

Für die bayerische Buchmalerei um 1500 ergibt sich ein starkes Verwachsensein in den Traditionen aus der Mitte bzw. der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, außerdem eine Scheidung in drei unabhängige Gruppen. Die stilistische Entwicklung läuft etwa parallel mit der in Österreich<sup>33</sup>). Ein-

<sup>32</sup>) Die umfangreiche Literatur darüber bei A. Hilka und O. Selumann, *Carmina Burana*, Heidelberg 1930.

<sup>33</sup>) H. Jerchel (s. Anm. 3).

flüsse von außen spielen keine entscheidende Rolle, daher ergibt sich auch die Möglichkeit einer ziemlich sicheren Lokalisierung und die Möglichkeit, von bodenständigem Formempfinden wenigstens in Regensburg und Salzburg zu sprechen. In der Donaustadt arbeitet man klarer, tektonischer, in der Erzbischofsstadt bevorzugt man weichere und unbestimmtere Formen; somit ist dort die Annäherung an die oberösterreichische Buchmalerei größer.

Im Verlaufe des eigentlichen 14. Jahrhunderts ist die Möglichkeit einer festen Lokalisierung kaum mehr gegeben<sup>34</sup>). Das gilt zunächst von den verschiedenen gereimten bayerisch-österreichischen Weltchroniken. Die Literaturwissenschaft hat sich bisher nur sehr dürftig mit ihnen beschäftigt, denn es handelt sich um viele gewaltige Wälzer teilweise mit 100 000 Versen und mehr. So ist auch in absehbarer Zeit von ihr aus kein greifbares Resultat zu erwarten. Die früheste Weltchronik ist wohl die des Rudolf von Ems<sup>35</sup>), entstanden um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Bald darauf schrieb ein Unbekannter die nach dem Anfang als *Christherrechronik*<sup>36</sup>) bezeichnete Dichtung. Dann verfaßten der Wiener Dichter Jansen Enikel<sup>37</sup>) und Heinrich von München<sup>38</sup>) je eine neue Weltchronik. In allen

<sup>34</sup>) Nur kurz zu erwähnen sind einige künstlerisch recht belanglose Werke: das Missale des Abt Wernher von Fürstenfeld († 1344, wohl seit 1324 Inhaber seiner Würde), die Bilder der Diemut fol. 150<sup>o</sup>, des Amman fol. 158<sup>o</sup> und des Abtes Wernher fol. 285<sup>o</sup> bei E. Stollreither (s. Anm. 30), abgebildet auf Tafel 34–36. Von den Randmalereien sind außerdem noch zu beachten: fol. 194<sup>o</sup> mit Johannes und fol. 258<sup>o</sup> mit Bernhard, ferner von den Initialen fol. 124<sup>o</sup> mit Auferstehung und 278 mit Maria, dem Christkind und Engeln. Diese Malereien, ausgeführt mit Feder und dünn aufgetragener Deckfarbe, zeigen die nach 1300 überall bemerkbare leichte Bewegtheit in eigentümlich bizarrer Steigerung und damit verbundener Verhärtung. — Bedeutungslos sind die kolorierten Zeichnungen in clm. 23046 (Fr. Jakobi, s. Anm. 1, S. 11 und Stollreither, s. Anm. 30, Taf. 33).

<sup>35</sup>) G. Ehrismann, *Rudolfs von Ems Weltchronik*, Deutsche Texte d. M., Bd. XX, 1915.

<sup>36</sup>) A. F. C. Vilmar, die zwei Rezensionen und die Handschriftenfamilien der Weltchronik Rudolfs von Ems, Marburg 1839.

<sup>37</sup>) Ph. Strauch, *Jansen Enikels Werke*, Mon. Germ. Hist., Deutsche Chroniken, Bd. III, 1900.

<sup>38</sup>) S. Riezler, *Bayerische Geschichte*, II, 1880, S. 555. Ph. Strauch in *Allg. Dtsch. Biographie*, G. Leidinger, Münchener Dichter des 14. Jahrhunderts, Festschr. München 1930, Bayer. Akad. d. Wissensch.





Regensburg, Fürstl. Bibliothek

Perg. III.

Abb. 18



München, Staatsbibliothek

germ. 5.

Abb. 19

Fällen handelt es sich um eine Darstellung der Weltgeschichte in mittelalterlichem Sinne. Im Mittelpunkt steht die Bibel, zwischen deren Abschnitte werden die verschiedensten Perioden der weltlichen Geschichte eingeschoben (Trojanischer Krieg, Alexanders Leben u. a.). Die Quellen dafür sind Petrus Comestor, Honorius Augustodunensis und ähnliche mittelalterliche Gelehrte. An die frühesten gereimten Weltchroniken hat sich jeder der späteren Dichter mehr oder weniger angelehnt, auch mancher Schreiber hat wohl seinen Text aus den verschiedensten Handschriften kompiliert. Daher weiß man im Einzelfalle nie, mit was für Versen man es zu tun hat. Nur eine vergleichende Betrachtung jeder Zeile würde hier zum Ziele führen, aber vorher müßten alle vier Reimchroniken veröffentlicht sein, nicht wie bisher nur die des Rudolf von Ems und des Jansen Enikel. Hier liegen Aufgaben für die Literaturwissenschaft. Der Kunsthistoriker hat bisher nur die Möglichkeit, sich die Bilder jeder Handschrift zu notieren (ein Codex enthält gewöhnlich 200 bis 400) um dann zu sehen, was für Gruppen sich aus den Bilderfolgen bilden lassen. Auf Grund solcher Vorarbeiten (deren Abdruck zu viel Raum

beanspruchen würde) ergibt sich die hier vorgelegte stilkritische Darstellung. Zunächst zeigt sich, daß die südwestdeutschen Codices der Weltchronik vor 1400 anscheinend den Text des Rudolf von Ems und der Christherrechronik ohne Beimischung von Enikels und Heinrich von Münchens Dichtung aufweisen. Dagegen ist wohl keine der bayerisch-österreichischen frei von Beimengungen aus den Versen des Wiener bzw. Münchener Epikers. Nach den Feststellungen von Ph. Strauch dichtete Jansen Enikel in Wien am Ende des 15. Jahrhunderts. Die erhaltenen illuminierten Handschriften gehören alle schon ins 14. Jahrhundert, diejenigen reinster Textgestalt sind nach dem Stil ihrer Bilder jünger als ein Codex, der nur Stücke aus Enikels Dichtung enthält, die Weltchronik cod. H.B. XIII poet. germ. 6 in der Stuttgarter Landesbibliothek<sup>39)</sup>. Ihre Bilder (Abb. 15—15) behandeln die Schöpfungsgeschichte, das Leben der Erzväter, des Moses, der Richter, des Samuel, der Könige bis Salomo, das Leben des Elias, Hiob, Daniel,

<sup>39)</sup> Ph. Strauch (s. Anm. 37), S. XXXIX. G. Ehrismann (s. Anm. 35), S. IX. Schlechte Abb. bei A. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jhdt., große Ausgabe, 1892, Taf. VI, 1—2; IX, 2.





Regensburg, Fürstl. Bibliothek

Perg. III.

Abb. 20

Nebukadnezär, Alexander, Ezechiel, ferner das Leben und Leiden Christi. Sie nehmen die ganze Breite des zweiseitigen Schriftbildes ein, doch nur selten mehr als  $\frac{2}{3}$  der Höhe. In Deckfarben ausgeführt umschließt sie ein zinnober- oder karminroter Rahmen, die Hintergründe sind golden oder farbig und dann gemustert. Zu jedem Bilde gehört eine rote Schriftzeile über dem Rahmen mit kurzer Angabe des Inhaltes. Figürlichen Schmuck haben auch einige der größeren Initialen, aus ihnen wachsen lappige Blätter. Dann gibt es besonders auf den ersten Blättern am Seitenrande Stäbe mit Ringen und Blattgebilden, zwischen denen sich verschiedenartig geformte Medaillons mit Prophetenhalbfiguren und auf denen sich Dröleriefigürchen befinden (z. B.

fol. 8<sup>v</sup>, 9, 42). Der Bildschmuck ist einheitlich, doch ist schwer zu entscheiden, ob von einer Hand<sup>40</sup>). Die Kompositionen sind locker, die Figuren schlank, ihre Köpfe relativ klein. Lebhaft ist Gesichtsausdruck und Gebärdensprache. Der oder die Maler hatten starkes Erzählertalent, wenig lag ihnen aber an formvollendeten Bildern und an sauberer technischer Ausführung. Mitunter erscheinen die stets mit der Feder nachträglich umrissenen und detaillierten Köpfe recht hingekritzelt. Schlaff hängen die Gewänder in weichen Falten von den Schultern herab, flackerig leuchten sie in den verschiedensten Farben, die changierend aufgetragen sind. Die unbestimmt verlaufenden Kurven der Säume sind mit Deckweißlinien betont. Durch Farbtupfen sind Schatten in die Gesichter eingetragen. Unkörperlich und unplastisch wirken die Menschen. Auf den alttestamentlichen Bildern ist ihre räumliche Stellung unklar, sie erscheinen wie nebeneinandergereihte fast zweidimensionale Wesen (Abb. 13). Anders auf den Darstellungen des Lebens und Leidens Christi (Abb. 14, 15). Hier sind häufig Tiefenwirkungen angestrebt durch betont dreidimensionalen, zerklüfteten Felsboden, durch kastenartige Architekturen, durch Bänke oder Tische und durch Geräte verschiedenster Art. So zeigt der Bilderschmuck der Stuttgarter Weltchronik ein doppeltes Gesicht trotz vieler Ähnlichkeiten in Farbe und Zeichnung. Es könnten zwei Maler beteiligt sein, wahrscheinlicher ist aber die Verschiedenheit der Vorlagen. Für die Christusszenen ist die im 14. Jahrhundert in Italien gebräuchliche Ikonographie maßgebend — vielfigurig sind alle Passionsbilder, voran die Kreuzigung mit den Schächern und Engeln, den würfelnden Soldaten, den zahlreichen Frauen, den Kriegsknechten und Juden. Ebenso sprechen die einfachen und von einer einheitlich-räum-

<sup>40</sup>) Nur der Christuseyklus könnte von anderer Hand sein. Diese hätte dann alle Blätter ab fol. 235 gearbeitet, denn dort setzt eine neue Lage ein.





München, Staatsbibliothek

germ. 5.

Abb. 21

lichen Auffassung bestimmten Architekturen für ein italienisches Vorbild. Es läßt sich leider ebensowenig nachweisen, wie das Vorbild der übrigen Bilder. Der Maler wird sich bei der großen Initiale fol. 8<sup>o</sup> mit Schöpfungsmedaillons und einer Kreuzigung auch an die in Westeuropa gebräuchliche Art der Genesisinitiale erinnert haben, auch kannte er vielleicht die eine oder andere nordfranzösische Romanhandschrift<sup>41)</sup>. Über seine

<sup>41)</sup> Die Stuttgarter Weltchronik enthält auf fol. 251–255 wohl die frühesten bisher bekannten deutschen Illustrationen zum Alexanderroman. In Italien (z. B. Leipzig, Stadtbibl. cod. 414, Rep. II oct. 143) und in Nordfrankreich-Belgien (z. B. Berlin, Kupferstichkabinett 78, C. 1 oder Brüssel, cod. 11040) wurde dieser Sagenstoff schon zehn bis zwanzig Jahre früher in Handschriften

Bilder ist damit aber nur wenig gesagt. In ihrer frischen, anschaulichen Erzählungsweise entsprechen sie dem Text der Handschrift. Die Lokalisierung nach Bayern ergibt sich aus dem Dialekt, einige fränkische und ostschwäbische Bestandteile lassen eine Entstehung an der bayerisch-fränkischen Sprachgrenze, im Gebiet von Donauwörth, Eichstätt oder Ingolstadt denken<sup>42)</sup>. Die Stuttgarter Illustrationen weichen aber in vielem von den spärlichen für diese Gegend gesicherten Werken ab und bilden eine Gruppe für sich. Etwas verwandt ist der thronende Gottvater auf dem Stuttgarter Titelbilde fol. 8 mit der Figur des Marquard von Hageln im Eichstätter Pontifikalbuche<sup>43)</sup>, wenn dieser auch ein breiteres Gesicht und einen massigeren Körper hat. Man vergleiche die schlaff herabhängenden Gewänder, ihre gewellte Oberfläche, den Verlauf der weiß konturierten Säume, die Gesichtsmodellierung und die Farben. Marquard starb 1524, bald darauf wird sein Bild eingetragen worden sein. Damit ist ein Datum für die Stuttgarter Chronik gewonnen. Ein weiteres ergibt sich aus dem 1550 datierten Schaffhausener aber in Niederösterreich entstandenen *Leben und Leiden Christi*<sup>44)</sup>, dessen Art eine zeitliche Parallele zu den neutestamentlichen Bildern ist.

Nun muß eine Gruppe von vier Weltchroniken behandelt werden, die fast nur den Text des Wiener Dichters Jansen Enikel enthalten und sich ikonographisch und stilistisch deutlich von der Stuttgarter Weltchronik absondern. Ihr Inhalt ist abgedruckt in der Anm. 57 zitierten Ausgabe

dargestellt. Daher liegt es besonders nahe, hier auch an stilistische Beziehungen zu denken.

<sup>42)</sup> Herr Professor Dr. Otto Maußer war so liebenswürdig, für diese und die folgenden deutschen Handschriften auf Grund meiner Photos eingehende Dialektstudien zu machen. Auch an dieser Stelle möchte ich ihm für seine große Mühe meinen Dank aussprechen. Der Raum erlaubt leider nicht die Wiedergabe der ausführlichen Gutachten.

<sup>43)</sup> Sämtliche Bilder des Pontifikalbuches (*Gundecarianum*) abgebildet in *Eichstätts Kunst*, München 1901.

<sup>44)</sup> A. Stange, eine österreichische Handschrift von 1330, *Jahrb. d. kunsthist. Slgn. in Wien*, N. F. VI, 1932, S. 55 ff. H. Jerehel (s. Anm. 3), S. 36 f.





Kremsmünster, Stiftsbibliothek

Nr. 358

Abb. 22

von Ph. Strauch, dort findet sich auch ein Bilderverzeichnis.

Die Weltchronik München cod. germ. 11 ist unvollendet, leider sehr abgenutzt und unvollständig erhalten<sup>45</sup>). Sie beginnt erst mit den Bildern zum Leben Adams und Evas nach der Vertreibung, dann folgen Illustrationen zur Geschichte deren Kinder, zu den Ervätern, zu Moses, Saul, David und Goliath (Abb. 16, 17). Von da ab ist der für die Bilder ausgesparte Raum unbemalt.

<sup>45</sup>) Die zahlreiche Literatur zusammengestellt bei E. Petzet (s. Anm. 7) S. 21 ff. — Abbildungen bei A. Schultz (s. Anm. 39), Fig. 153, 294, 295, ferner bei F. Jakobi (s. Anm. 1) Fig. 11.

Reicher verzierte Initialen fehlen gänzlich. Für die Malereien sind Deckfarben verwendet, nur selten Gold und Silber. Sie fügen sich meist in eine der Spalten des zweiseitigen Textes ein, haben dann nahezu quadratisches Format — selten erstrecken sie sich über beide Spalten oder einen Teil der ganzen Seite. Stets umgibt sie ein breiter rosa getönter und etwas gemusterter Rahmen, die Hintergründe sind blau und mit Gruppen von je drei Punkten gemustert. Davon heben sich in hellen, wenig leuchtenden Farben die Figuren ab. Außen- und Innenkonturen sind durch schwarze Striche betont. Die Behandlung der Köpfe ist fast gleichartig, die Mimik wird durch Haltung und Gebärden ausgedrückt. Dabei entwickelt der Illustrator oft ein großes Geschick.

Aus dem kleinen Format ergeben sich für ihn ganz andere Aufgaben als für den bzw. die Maler der Stuttgarter Weltchronik. Während dort behäbig breit erzählt werden konnte, ist in cgm. 11 alles zusammengedrängt. Meist handelt es sich nur um Gruppen von zwei oder drei Personen. Sie sind schlank, haben auffällig kleine Köpfe, sind aber im Gegensatz zu Stuttgart seltsam eckig bewegt. Auch der Verlauf der Umrise ist oft durch gerade Linien und scharfe Umbrüche bestimmt. Es gibt Figuren (wie auf fol. 4<sup>o</sup>; 8<sup>o</sup>; 40<sup>o</sup>; 41<sup>o</sup>; 42; 52) (Abb. 17), die aussehen, als ob sie aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammten, weil sie Umrise und Faltenmotive zeigen, die an die plastischen Abstraktionen jener Zeit erinnern und wirken, wie aus Blech zurecht gebogen. Diese Art kennt die Kunst des 14. Jahrhunderts nur auf Werken, die abhängig sind von Vorlagen des späteren 15. Jahrhunderts, z. B. der Wiener Biblia Pauperum, cod. 1198<sup>46</sup>). Das kann auch für die Enkelillustrationen angenommen werden, denn dessen Text wurde schon im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts verfaßt. Vielleicht gab es schon zu Enkels Lebzeiten eine

<sup>46</sup>) H. Jerchel (s. Anm. 3). S. 33 f., Abb. 42 u. 43.





Regensburg, Fürstl. Bibliothek

Abb. 23

Perg. III.

Handschrift davon mit Bildern. Für die Datierung von egm. 11 ist man allein auf stilistische Merkmale angewiesen. Abgesehen von den archaisierenden Zügen zeigen die Bilder das Bestreben, die plastische Erscheinung der Dinge deutlich zu machen. Dazu dient die Modellierung von Gesichtern und Gewändern, dazu die sorgsame Abschattierung der meist rosa bemalten Architekturen oder von Geräten wie die Arche Noahs fol. 5. Gewisse Züge, wie die kleinen Köpfe oder die übergroße Betonung von im Vordergrund stehenden Füßen (z. B. auf fol. 27, 56, 54) (Abb. 16) wirken fast manieriert. Solche Merkmale teilt egm. 11 mit der Wiener Biblia Pauperum oder mit dem kleinen Passions-Altar im Klosterneuburger Museum bzw. im Münchener Nationalmuseum<sup>47)</sup>, also Werken der zwanziger bis dreißiger Jahre des 14. Jahrhunderts. Viel später wird kaum der bildliche Schmuck von egm. 11 anzusetzen sein, vielleicht um 1540. Eine genauere Lokalisierung auf Grund der Herkunft ist nicht möglich, der Dialekt läßt dafür das gesamte bayerisch-österreichische Sprachgebiet zu. Auffällig sind die Architekturen, besonders der Turm zu Babel fol. 15<sup>48)</sup> mit ihrer betonten Horizontal-

gliederung, ihren rechteckigen Rahmen und Zinnenformen, ihren Rundbogenfriesen. Hier müssen Erinnerungen an italienische Bauten, vor allem an gemalte, mitgewirkt haben<sup>49)</sup>. Übrigens entspricht die Ikonographie der Turmbauszene nicht der in Italien üblichen, denn dort (z. B. das Mosaik in S. Marco, Venedig) ist das Baugerüst auf vertikalen Holzstützen errichtet. Im Inhaltlichen scheint zum mindesten das Vorbild von egm. 11 eine selbständige Schöpfung eines recht begabten Illustrators zu sein, der viel gesehen hatte. Für seine Bildkompositionen kann er manches gelernt haben von den Rechtsbildern der um und nach 1500 in großer Menge in Westeuropa und in Bologna entstandenen Dekretalencodices<sup>50)</sup>. Auch dort ist in einem quadratisch bis rechteckigen Rahmen das Wesentliche eines Vorganges durch wenige Personen und Gesten wiedergegeben<sup>51)</sup>.

<sup>49)</sup> Man kann an Mosaiken des Cavallini und Bilder der Lorenzetti denken, merkwürdigerweise weniger an oberitalienische Werke.

<sup>50)</sup> Fast jede größere Handschriftensammlung enthält solche Bände. Vgl. außerdem G. Graf Vitzthum, die Pariser Buchmalerei 1907 S. 79 ff.

<sup>51)</sup> Herrn Prof. Dr. A. Stange, dem ich auch an dieser Stelle für viele Anregungen und die Überlassung seines reichen Photomaterials danken möchte, wies mich auf eine angeblich für Regensburg gesicherte Hs. der Krakauer jüdischen Bibliothek hin und zeigte mir einige Farbtafeln danach. Es handelt sich um Bilder geringer Qualität, die stilistisch mancherlei Verwandtschaft mit egm. 11 zeigen. Doch müssen sie früher entstanden sein, da vor allem bei den Geräten keinerlei Versuch gemacht wird, deren plastische Erscheinung wiederzugeben, während das in egm. 11 immer wieder auffällt.

<sup>47)</sup> B. Kurth, die Wiener Tafelmalerei in der 1. Hälfte des 14. Jhdts. und ihre Ausstrahlungen nach Franken und Bayern, Jahrb. d. Kunsthist. Slgn. in Wien, N. F. III, 1929.

<sup>48)</sup> Bei Fr. Jakobi (s. Anm. 1) Abb. 11.





München, Staatsbibliothek

germ. 5.

Abb. 24

Zwei der besten und bilderreichsten bayerisch-österreichischen Weltchroniken sind Ms. Perg. III der Fürstlich Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg<sup>52)</sup> (Abb. 18, 20, 25) und cod. germ. 5 der Münchener Staatsbibliothek<sup>53)</sup> (Abb. 19, 21, 24—26). Infolge ihrer nahen Verwandtschaft sind sie schon für Werke des gleichen Malers gehalten worden. Ihre Illustrationen zeigen die Welterschöpfung, die Geschichte Adams, Evas und ihrer Kinder, die der Erzväter, des Moses, der Richter, des Samuel, der Könige, Samsons, des trojanischen Krieges, einiger Propheten, Alexanders, vieles aus der frühen römischen Geschichte, die Geburt Christi, Bilder zur römischen Kaiserzeit und zu den Sagenkreisen um Karl den Großen und die ottonischen und

<sup>52)</sup> Ph. Strauch (s. Anm. 37), S. VI ff. (mit Bilderliste). Fr. Jakobi (s. Anm. 1) S. 48 ff. Abb. 13.

<sup>53)</sup> Die zahlreiche Literatur zusammengestellt bei E. Petzet (s. Anm. 7) S. 9 ff. Nachzutragen sind: R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zur Geschichte der deutschen Handschriftenillustration, 1894, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 3, S. 41 ff. und H. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei, Studien z. Dtsch. Kunstg. H. 154, 1912, S. 34 ff. Abb. 4. Eine Bilderliste ergibt sich aus Ph. Strauch (s. Anm. 37), S. 7 ff. Abbildungen vor allem bei: J. H. von Hefner-Alteneck, Trachten, Abt. II., 1848/54, Taf. 7 u. 8. A. Schultz (s. Anm. 39), Fig. 59; 91; 300—305; 495. Fr. Jakobi (s. Anm. 1) Fig. 9, 10, 12. Burger, Deutsche Malerei, Handbuch d. Kunstwissenschaft, I. 1913 Abb. 261, 263, 264. Fr. Jakobi, Deutsche Buchmalerei, 1923, Taf. 2, Abb. 32, 34, 35.

staufischen Kaiser. Aber die Regensburger Chronik enthält besonders zur Geschichte der Erzväter und des Moses weit weniger Bilder als cgm. 5. In der Art, wie sie sich meist quadratisch gerahmt in den 2spaltigen Text einfügen und in den Bildmotiven schließen sie sich an cgm. 11 an. Die Vorlage kann dieser unvollständige Codex jedoch kaum gewesen sein; wahrscheinlich liegt den drei Handschriften ein gemeinsamer Urtypus zugrunde. Diesem entsprechen am meisten die Illustrationen von cgm. 11, in Regensburg Ms. Perg. III und cgm. 5 ist er schon sehr abgewandelt. Welcher dieser beiden Codices ist nun der früher entstandene? Jakobi glaubt in der Thurn und Taxis'schen Handschrift eine Kopie der Münchener zu sehen und spricht sich außerdem gegen die Annahme aus, beide Codices könnten vom gleichen Künstler gemalt sein<sup>54)</sup>. Er sucht das unter anderem durch einen Vergleich der Bilder der Geburt Christi (Regensburg fol. 123<sup>v</sup>; München fol. 192) (Abb. 20, 21) zu beweisen. In Regensburg ist auf kleinem Breitformat und einer wenig gegliederten Landschaft in fast symmetrischer Anordnung knapp das gleiche Geschehen wiedergegeben, wie in München auf einem auffällig großem Bilde in Hochformat mit einer weiten mit vielen Einzelheiten versehenen Landschaft in lockerer Anordnung und breiter Erzählungsweise. Es ist fraglich, ob ein Kopist, der seine Arbeit mit großer Sorgfalt ausführte, was auch die mit feinen Ranken gemusterten Bildgründe in der Regensburger Handschrift beweisen, wirklich auf die besondere Hervorhebung des Bildes von Christi Geburt verzichtet hätte. Sicher hätte er, wenn auch unbeholfen, die Einzelheiten des Bildes zu übertragen versucht. Sollte vielmehr nicht gerade das Regensburger Bild das ältere sein, wofür auch das dort völlig in Windeln eingehüllte Christkind sprechen würde, das in cgm. 5 unbekleidet wiedergegeben ist? Für die

<sup>54)</sup> Fr. Jakobi (s. Anm. 1), S. 49 f.





München, Staatsbibliothek

germ. 5.

Abb. 25

Berechtigung dieser Annahme spricht auch ein weiterer Bildervergleich, z. B. der Salbung Sauls durch Daniel in cgm. 11 (fol. 52), Regensburg (fol. 55) und cgm. 5 (fol. 131<sup>v</sup>) (Abb. 17—19). Cgm. 11 und Regensburg zeigen beide die gleiche Anordnung, die wohl aus ihrer ursprünglichen Vorlage übernommen wurde. Die Darstellung von cgm. 5 scheint ganz unabhängig davon geschaffen zu sein (der Thronszitz und Samuels Helfer fehlen nun ganz). Kaum zu entscheiden ist die Frage, ob wir in cgm. 5 ein Werk des Malers von Regensburg Ms. Perg. III vor uns haben. Die Abweichung in den Farben — in Regensburg dunkler und einförmiger als in cgm. 5 — spricht jedenfalls kaum dagegen. Die Malereien beider Codices sind mit Deckfarben ausgeführt, Hintergründe sind meist blau, Rahmen haben die verschiedensten Töne. Farbflächen sind gewöhnlich durch die gleichen schwarzen Federstriche umrissen, die zur Binnenzeichnung dienen. Häufig sind hellere und dunklere Farbtöne auch in Verbindung mit Deckweiß zur Modellierung verwendet. Mit großem Geschick, in Regensburg wie in cgm. 5, ist Pinsel und Zeichenfeder verwendet. Aber die Münchener Bilder sind frischer und un-

befangener. Die Vorlage ist ganz frei und selbständig verarbeitet, die Komposition ist aufgelockelter und dadurch die Möglichkeit zu breiterer Erzählung gegeben. Lebhaftige Gebärdensprache und mitunter recht ausdrucksvolle Mimik tragen zur Anschaulichkeit bei. Von Bildraum kann man kaum sprechen, wohl aber von Körperlichkeit. Greifbar erscheint Mauerwerk, Türme, Thronsitze, gerundet wirken die Körperformen und Gewandfalten. Wo es geht, in Bewegungen, Kleidungsstücken und Figuren ist zierliche Eleganz angestrebt; daher lassen sich auch eine große Zahl verschiedener Kostüme beobachten. Es sind die eng anliegenden stoffarmen Moden — bei den Männern mit dem auf den Hüften sitzenden Gürtel, die seit der Mitte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts in ganz Europa getragen wurden<sup>55)</sup>. Nur selten legen sie sich in kleine, rundlich gebauschte Falten. Flatternde Gewandenden finden sich kaum, bei dem reitenden Laban fol. 50<sup>v</sup> bei Simson fol. 146<sup>v</sup> sind sie inhaltlich bedingt, sonst nur bei Gottvater auf einigen Schöpfungsszenen

<sup>55)</sup> Vgl. darüber vor allem: P. Post, Studien über die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik. Diss. Halle 1910. A. Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jhdts. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1928, S. 65 ff. und 129 ff.





München, Staatsbibliothek

Abb. 26

germ. 5.

(fol. 8<sup>o</sup>, 9<sup>o</sup>, 10) und bei einer der Frauen, die Lamech führt (fol. 16<sup>o</sup>). Ähnlich wie die meisten rein deutschen Bilderhandschriften der Zeit ist auf die dekorative Ausgestaltung der ganzen Seite wenig Wert gelegt. Die Bilder fügen sich zwar dem Schriftspiegel ein, doch stehen sie ziemlich unvermittelt darin. Nur das Titelblatt hat reicheren Randschmuck, der von dem C-Initial mit dem thronenden Gottvater ausgeht und fast die ganze Seite umrahmt. Er besteht aus großen, langen, buntfarbigen Blattgebilden, die von einer breiten Ranke ausgehen und spitz endigen. Dazwischen sind einige quadratische und runde Goldpollen angeordnet. Anders ist das Rankenwerk der G-Initiale fol. 7, das nur einen Teil der Seite einnimmt (Abb. 24). Verkümmert wirkt es bei der N-Initiale fol. 19 (Abb. 55 bei Jakobi, Dtsch. Buchm. 1925). Sonst fehlt es gänzlich. Die Ableitung dieser Ornamentik will nicht gelingen, in den bisher behandelten bayerischen Codices fehlt sie ganz oder sieht (wie in Stuttgart) völlig anders aus. Auf italienischen Miniaturen ist gewöhnlich alles Blattwerk fester umrissen und dann einem System von Stäben untergeordnet. Auf westeuropäischen Werken spielt das Dorn-

blatt fast stets eine große Rolle. Verwandt mit egm. 5 sind nur zwei Titelblätter von Handschriften des bayerischen Landrechtes von 1346, die aber auch einige Jahre später entstanden sein können, München cod. germ. 15<sup>56</sup>) und Wien cod. 2786. Die übrigen Initialen fol. 28, 66, 90<sup>o</sup>, 131, 168<sup>o</sup> sind reich ausgeführt in Deckfarben, zeigen Blattgebilde und manchen aus menschlichen Figuren zusammengesetzten Initialkörper. Solche Initialfigürchen finden sich mit der Feder gezeichnet und teilweise dünn laviert seit dem 13. Jahrhundert in vielen liturgischen Handschriften, wirken dort meist wie schnörkelhafte Spielereien des Schreibers oder Rubrikators und sind für die Kunstgeschichte ohne Bedeutung. Hieraus werden die zierlichen Initialfigürchen der Weltchroniken entstanden sein. In leiser Abwandlung finden sie sich auch in anderen Codices, vor allem auf den Initialseiten des Evangeliums des Johann von Troppau, Wien, Nat. Bibl. cod. 1182, das 1368 vollendet wurde und zur Gruppe des kurz vorher entstandenen Liber Viaticus gehört, dem Hauptwerke der böhmischen Buchmalerei

<sup>56</sup>) E. Petzet (s. Anm. 7), S. 26 f.





München, Staatsbibliothek

germ. 4.

Abb. 27

dieser Zeit<sup>57</sup>). Sehr gut gegenüberstellen läßt sich der Engel der G-Initiale cgm. 5 fol. 7 (Abb. 24) mit den Engeln der Liber Generationis — Seite des Wiener Evangeliiars. Auch einzelne Blattbildungen sind verwandt. Doch ebenso zeigt sich der grundsätzliche Unterschied. In der böhmischen Handschrift sind solche Malereien in Grisaillemanier einfarbig angelegt, in blau, violett oder rot. In den Weltchroniken ist alles buntfarbig und die Farbwerte deutlich voneinander abgesetzt. Der Umriß spielt eine viel größere Rolle, die Gewandstoffe wirken dichter und nicht wie feine durchsichtige Seidengespinste, wie so häufig auf den böhmischen Werken. Es ist nicht anzunehmen, daß die Malereien der Regensburger Chronik und von cgm. 5 Schulwerke Böhmens sind. Eher noch könnten sie als eine der Vor-

stufen für die „Liber Viaticus“-Gruppe angesehen werden. Das wahrscheinlichste ist, sich beides gleichzeitig entstanden zu denken und für die bayerischen Werke eine gewisse Schulung an italienischen Miniaturen anzunehmen. Nicht Bologna scheint entscheidend gewesen zu sein, sondern Mailand<sup>58</sup>). Dort bestand in den dreißiger und vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts eine Werkstatt, aus der Codices hervorgingen, deren Illustrationen ohne festen Rahmen initialartig in den Text eingefügt sind und die verschiedensten Vorgänge anschaulich erzählen. Am reichsten ausgestattet ist das Pantheon des Gottfried von Viterbo, Paris, Bibl. Nat. lat. 4895. Bekannt ist auch das Psalterium und Martyriologium, Berlin Kupferstichkabinett cod. 78 C. 16<sup>59</sup>). Um die Beziehungen zu erkennen kann man die Geburt

<sup>57</sup>) M. Dvořák, die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrb. d. Kunstsgn. d. eh. Kaiserhauses, Wien 1901 Bd. 22. Burger (s. Anm. 53) S. 126 ff. K. Chytil in Památky Českého Umění Illuminátorského, I. Prag 1915. Dostál in Časopis Matice Moravské, XLVI, 1922.

<sup>58</sup>) Vor allem Toesca, la Pittura e la Miniatura nella Lombardia, S. 199 Abb. 146—150.

<sup>59</sup>) P. Wescher, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen des Kupferstichkabinetts Berlin, 1931, S. 77 ff.





Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett

78. D. 2.

Abb. 28

Christi der Berliner Handschrift (im Katalog Abb. 66) mit derselben Szene in cgm. 5, fol. 192 (Abb. 21) vergleichen. Verwandt ist die Erzählungsweise, die Behandlung von Bäumen, Gras und Felsboden und manches kleine Figürchen. Die Bekanntschaft mit italienischen Miniaturen kann dem bayerischen Maler auch durch Werke in der Art der Stuttgarter Chronik vermittelt worden sein; aus dieser Handschrift könnte man das Weihnachtbild fol. 265<sup>4</sup> und die Verkündigung an die Hirten fol. 271 (Abb. 15) zum Vergleich heranziehen. Westeuropäische Romanhandschriften sind anscheinend für den Stil der Bilder von Regensburg Perg. III ohne Bedeutung gewesen. Alle Gegenüberstellungen zeigen immer wieder von neuem, wie selbständig der deutsche Künstler fremdes Schulgut verarbeitet hat. Um seine Arbeiten zeitlich festzulegen ist noch einmal auf die Liber Viaticus-Gruppe und das 1568 datierte Evangeliar des Johann von Troppau hin-

zuweisen. Denn der thronende Gottvater von cgm. 5 fol. 1 zeigt mancherlei Verwandtschaft mit der entsprechenden Initiale in Liber Viaticus und dem Orationale Arnesti (Prag, Nat.-Mus. cod. XIII A. 12 bzw. C. 12)<sup>60</sup>. Eine weitere zeitliche Parallele ist die böhmische Handschriftengruppe um das 1563 datierte Graduale des Erzbischofs Ernst in der Bibliothek des Prager Domkapitels<sup>61</sup> und das Wyschhrader Antiphonar, Vora u. cod. 259 aus dem gleichen Jahre<sup>62</sup> (vor allem die Maleereien des Illuminators II), endlich das wohl mit Böhmen zusammenhängende Widmungsbild von 1553 aus Osterhofen bei O. Sohn-Rethel, Düsseldorf (Photo Rhein. Mus. 55605). Auch von dieser Gruppe aus gibt es keine direkten Beziehungen zu den

<sup>60</sup>) Burger (s. Anm. 53), Taf. 15, Abb. 2—4. Chytil (s. Anm. 57), Tafel VI u. VIII.

<sup>61</sup>) K. Chytil, Jahrb. d. Preuß. Kunstsgn. Bd. 28, 1907 S. 131, Abb. S. 134. Podlaha, die Bibl. d. Metropolitankapitels in Prag, 1904 mit Abb.

<sup>62</sup>) Österr. ill. Hss. Bd. IV (s. Anm. 3), Nr. 265, Taf. XIII u. XIV Abb. 208—213.





Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett

Abb. 29

78. D. 2.

beiden Weltchroniken, die außerdem qualitativ sehr viel höher stehen. Die Lokalisierung auf Grund des Dialektes erstreckt sich auf das gesamte bayerisch-österreichische Sprachgebiet, aus der Herkunft des Regensburger Codex aus Neresheim und aus der Tatsache, daß cgm. 5 im Jahre 1544 aus dem Besitz des Joachim Marschall zu Reichenau in den des Freiherrn Siegmund von Herberstein übergang, ergibt sich keine nähere Begrenzung<sup>63</sup>). Die Beziehungen zu dem Moosburger Graduale von 1560 (siehe Seite 101), sind nur gering, immerhin hilft auch dieser Codex die Datierung in die sechziger Jahre sichern.

Vorher ist noch eine weitere Weltchronik zu behandeln, München cod. germ. 4 aus Benedikt-

<sup>63</sup>) Die Glasfenster aus der Minoritenkirche in Regensburg, heute im Münchener Nat.-Museum, sind durch die Darstellung des 1371 gestorbenen Stifters „Wenceslaus lector“ einigermaßen datierbar. Doch die andere Technik verlangt hier festere Umrisse und eine bestimmtere Komposition. Deshalb wirken die Fenster älter, nicht zuletzt durch das zierliche, flächenhaft wiedergegebene Blattwerk. Die Kostüme entsprechen der seit der Jahrhundertmitte getragenen Mode. Vgl. I. Schinnerer, Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nat.-Museums, 1908, Nr. 22–88, Taf. V–XI, ferner: Burger (s. Anm. 53) S. 192 ff. Abb. 211, 214–217.

beuern<sup>64</sup>) (Abb. 27). Der Text beginnt wie cgm. 5 mit einer C-Initiale, in der Christus thront. Von ihr ausgehend gruppieren sich Schmuckleisten um den Seitenrand. Aber jetzt sind die Formen gedrungener und rundlicher. Die Figur Gottes wirkt untersetzt, das Blattwerk der Ranken läuft nur noch selten spitz aus und zeigt eine Menge eingerollter Blattgebilde. Ganz neuartig ist der gliedernde Stab am linken Seitenrand, der kletternde Affe an dessen unterem Ende und die in den Ranken und in selbständigen Medaillons dargestellten Prophetenhalbfiguren mit ihren krausen Spruchbändern. Man denkt an die Zierseiten der Stuttgarter Weltchronik mit ihrem italienisierenden Stabwerk, den Prophetendarstellungen und Drôlerien. Dort wirken diese Dinge aber viel dünner und zerbrechlicher, weichen außerdem in den Einzelheiten so stark von cgm. 4 ab, daß an

<sup>64</sup>) Die Literatur zusammengestellt bei E. Petzet (s. Anm. 7). Abbildungen bei: A. Schultz (s. Anm. 39), Taf. XI, Fig. 92, 193, 225. Burger (s. Anm. 53), Abb. 262. Fr. Jakobi (s. Anm. 1), Abb. 14. Ders., Deutsche Buchmalerei 1923, Abb. 36.





München, Universitätsbibliothek

156 in quart.

Abb. 30

eine Übernahme nicht zu denken ist. Ebenso wenig kommt dafür das scharf ausgeschnittene Blattwerk von cgm. 5 in Frage. Die Herkunft ist schon einmal von Dvořák angedeutet worden<sup>65</sup> — es sind die böhmischen Miniaturen. Wieder muß man auf die schon bei cgm. 5 zur Datierung herangezogene Viaticusgruppe zurückgreifen, jetzt aber, um direkte Einflüsse festzustellen. Wären die Titelblätter der Weltchroniken nicht so abgenutzt, so könnte man sie und die Seite mit dem thronenden Gottvater in der B-Initiale des Liber Viaticus<sup>66</sup> (Prag, Nat.-Mus. XIII A. 12) nebeneinander abbilden und damit Worte sparen. Die Prophetenfiguren im Rankenwerk, dessen Gruppierung um Stäbe und die daran herumkletternen Figürchen finden sich im Liber Viaticus ebenso wie in cgm. 4. In der böhmischen Hand-

<sup>65</sup> M. Dvořák (s. Anm. 57), Ausgabe der gesammelten Aufsätze, S. 166 Anm. 3.

<sup>66</sup> K. Chytil (s. Anm. 57) Taf. VIII (farbig).

schrift ist aber alles viel sparsamer verteilt, von größerer Zierlichkeit und Delikatesse, die neben der hohen künstlerischen Qualität die frühere Entstehung und die Nähe des italienischen Vorbildes verraten. Wie dies ausgesehen hat, ist seit Dvořáks grundlegender Darstellung noch immer problematisch. Das, was darüber geschrieben wurde, ist zuletzt 1930 von P. Clemen im Textbande seiner gotischen Wandmalerei (S. 62, Anmerkung 196) zusammengefaßt worden. Chytils Meinung, die böhmische Kunstentwicklung sei fast ganz unabhängig von fremden Einflüssen parallel zu der in Italien zu denken, erscheint am unwahrscheinlichsten. Die Frage, ob fremde Anregungen von Avignon oder direkt von Italien gekommen sind, ist am einfachsten dahin zu beantworten, daß nach unserer heutigen Denkmalkennntnis Avignon im 14. Jahrhundert durchaus zu dem italienischen Kunstkreis gehörte. Trotz





Wolfenbüttel, Landesbibliothek

I. 5. 2. Aug. fol.

Abb. 31

der vielen dort tätigen französischen Künstler ist eine Abtrennung von Avignon nicht möglich. Direkte Einflüsse von Italien sind bei cgm. 4 kaum anzunehmen, denn auch im Figürlichen erkennt man die böhmische Schulung. Auf Blatt 1<sup>o</sup>, 2, 2<sup>o</sup> (bei Jakobi, Dtsch. Buchm. Fig. 56), 5<sup>o</sup> und 4 findet sich noch weiterer Randschmuck mit Prophetenmedaillons, auf Blatt 7, 22 und 24 Initialen mit Blätterranken. Die Illustrationen schließen sich in Anordnung und Ikonographie eng an cgm. 5 an. Schon bei der Geschichte Esaus endet die Handschrift, ihr letztes Bild zeigt Rebekka am Brunnen. Die Farben haben eine geringere Leuchtkraft als in cgm. 5. Dumpfe Töne, für Felsen und Inkarnat ein schmutziges Braun, herrschen vor. Gedrungen und plump wirken die Figuren, ihre Beweglichkeit ist gering (Abb. 27). Sehr stark ist die plastische Erscheinung alles Dargestellten. Das Bild des Turmbaus fol. 28 (Jakobi, s. Anm. 1, Fig. 14) ist bereichert durch die Gestalt eines Riesen mit Rüstung, Schwert, Schild und Stange, der Turm ist ähnlich über Eck gestellt wie in der Regensburger Weltchronik

und in cgm. 5, aber die Wiedergabe des Daches der Bauhütte fehlt. Die Entstehungszeit von cgm. 4 ist nicht genau festzulegen. Das für annähernde Datierungen der mittelalterlichen bayerisch-fränkischen Malerei so brauchbare Eichstätter Pontificalbuch versagt für einen Teil des 14. Jahrhunderts, da die Bilder der 1527—85 verstorbenen Bischöfe nahezu gleichzeitig entstanden sein werden. Aber gerade diese<sup>67)</sup> mit ihren unteretzten, plumpen Figuren sind etwas mit cgm. 4 vergleichbar. Damit kommt man ins letzte Jahrhundertviertel. Trotz der Herkunft aus Benediktbeuern ist die Lokalisierung nur auf Grund des bayerisch-österreichischen Dialektes möglich. Vielleicht ergibt eine eingehende philologische Textbetrachtung hier einmal genaueres.

Neben den bisher besprochenen Werken des 14. Jahrhunderts, die vorwiegend in Deckfarbentechnik ausgeführt sind, entstanden noch eine Anzahl Codices, deren Schmuck aus mehr oder weniger lavierten Federzeichnungen besteht. Dazu gehören zunächst die verschiedenen bayerischen Armenbibeln. Bei den meisten erübrigt sich eine nähere Behandlung, da sie durch die Publikation von Cornell<sup>68)</sup> bekannt und auch abgebildet worden sind; schon Jakobi<sup>69)</sup> ist auf sie eingegangen. Ihre künstlerische Bedeutung ist meist ganz gering: Verschiedenste Vorbilder wurden in der langweiligsten Weise voneinander abgeschrieben, Datierungs- und Lokalisierungsmöglichkeiten fehlen gewöhnlich. Ähnlich belanglos ist München, cod. lat. 8201 c., der aus Metten stammende Geschichtsspiegel des Vincentius Bellocensis vom Jahre 1352<sup>70)</sup>, den nur einige unsauber lavierte rohe Initialen und Randmalereien mit Drölerien schmücken — auch ist dessen bayerischer Ursprung nicht gesichert.

Hier soll nur auf die besseren der Armen-

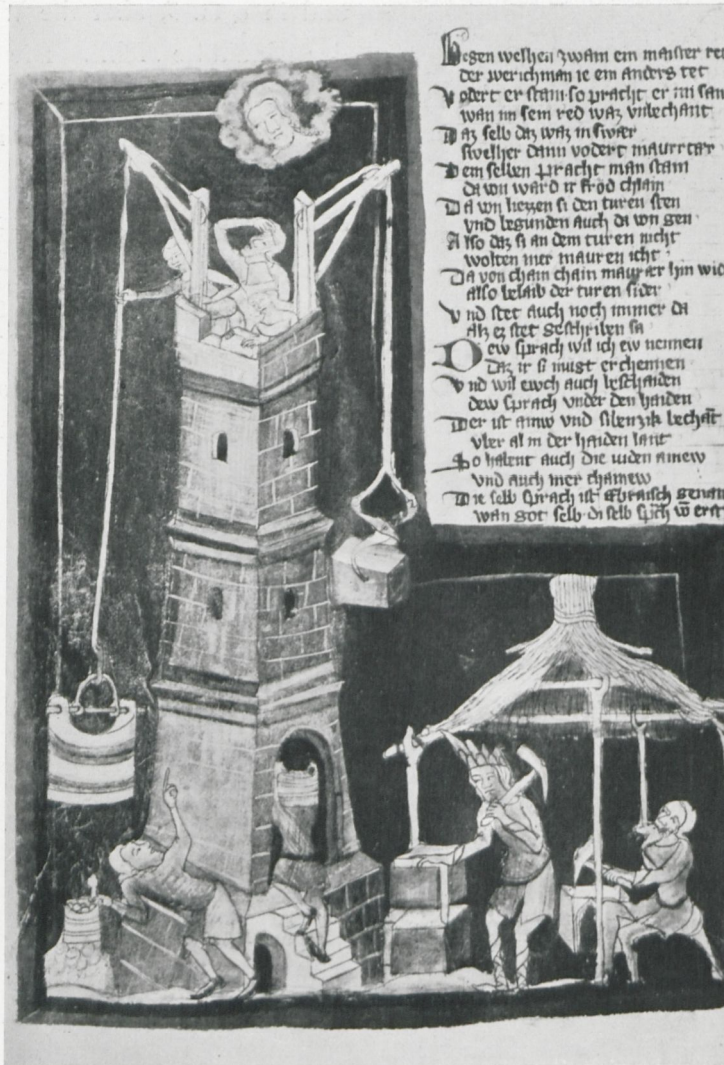
<sup>67)</sup> Eichstätts Kunst (s. Anm. 43) Abb. S. 10, 12, 13; Tafeln neben S. 72, 76, 80.

<sup>68)</sup> H. Cornell, *Biblia Pauperum*, 1925.

<sup>69)</sup> (s. Anm. 1).

<sup>70)</sup> Fr. Jakobi (s. Anm. 1) S. 54 f.





Linz, Studienbibliothek

Γ 9. Nr. 1.

Abb. 32

bibeln kurz eingegangen werden. Teils in denselben Jahren wie die schönen österreichischen Codices<sup>71)</sup> (St. Florian III. 207 und Wien 1198), teils schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts sind die Münchener cod. lat. 23426<sup>72)</sup>, 19414<sup>73)</sup>, germ. 20<sup>74)</sup>, und Berlin Kupferstichkabinett 78 D. 2<sup>75)</sup> geschaffen worden. Die Berliner Handschrift und clm. 23426 gehören zur gleichen „Wei-

marer“ Gruppe<sup>76)</sup> (auf jeder Seite zwei unabhängige Darstellungen übereinander: in einem mittleren Medaillon das Bild aus dem Leben Christi, darum vier Prophetenmedaillons, rechts und links ungerahmt die entsprechenden Bilder aus dem alten Testament), clm. 19414 und egm. 20

<sup>71)</sup> H. Jerchel (s. Anm. 3) S. 17 f. u. S. 33 f.

<sup>72)</sup> Cornell (s. Anm. 68), S. 95, Taf. 21 u. 22.

<sup>73)</sup> Aus Tegernsee, Cornell (s. Anm. 68), S. 101 f. Taf. 59 u. 60.

<sup>74)</sup> Cornell (s. Anm. 68) S. 102, Taf. 61–63.

<sup>75)</sup> Aus Würzburg, Cornell (s. Anm. 68), S. 94 f. Taf. 23; Wescher (s. Anm. 59) S. 43 f. Abb. 36.

<sup>76)</sup> Die Bezeichnung der Gruppe stammt von einer Hs. der Großherzogl. Bibl. Weimar, cod. Max. 4, die auch deutschen Text enthält, dessen Dialektformen nach Westmitteldeutschland weisen. (Herkunft Peterkloster in Erfurt). Der typologischen Folge schließen sich apokalyptische Bilder an, die nahe verwandt sind mit solchen auf einer Folge von Einzelblättern im Kupferstichkabinett des Germ. Museums, lithographisch publiziert von Joh. Nießen, Apokalypsis, Köln 1886. Die Weimarer Hs. publiziert von H. v. d. Gabelentz, die Bibl. Paup. und Apokal. zu Weimar, Straßburg 1912, ferner Cornell (s. Anm. 68) S. 89 f. Taf. 27.





Wolfenbüttel, Landesbibliothek

I. 5 2. Aug. fol.

Abb. 33

zu einer anderen „Tegernseer“ Gruppe<sup>77)</sup> (in zweigeschossigem Aufbau unten die neutestamentliche Szene, rechts und links zwei Prophetenhalbfiguren übereinander, im Obergeschoß die beiden alttestamentlichen Bilder). Kennzeichnend für jeden der angeführten Codices ist die Übernahme von vielem dem 15. Jahrhundert angehörigem Formgut. Typisch dafür ist das Gewand des Enoch clm. 23426 fol. 9 mit den starren eckig gebrochenen Falten und Gewandenden oder die mit wenigen Ausnahmen ausgesprochen romanischen Architekturformen in clm. 19414. Gerade dieser Codex wirkt am meisten archaisch durch die strenge Frontalität vieler Figuren. Da man trotzdem bei jeder Form Bestimmtheit und Festigkeit vermisst, alles besonders auch in cgm. 20 etwas teigig wirkt, so wird man sich diese „Tegernseer“ Armenbibeln erst in den dreißiger oder vierziger Jahren entstanden denken können<sup>78)</sup>. Etwas früher zu datieren ist wohl clm. 23426 der „Weimarer“ Gruppe, die auch im Farbigen einen saubereren und klareren Eindruck macht.

Kurz nach der Jahrhundertmitte wird dagegen

<sup>77)</sup> Genannt nach der Herkunft von clm. 19414.

<sup>78)</sup> Zur Datierung könnte man mit Vorbehalt den Glasfensterzyklus aus dem Zisterzienserinnenkloster Seligenthal bei Landsbut (Isar) heranziehen, der auf Grund der Darstellung Agnes I., der Schwester der Herzogin Elisabeth von Bayern, kaum nach 1315 entstanden sein wird. I. Schinnerer (s. Anm. 63), Nr. 4—13, Taf. II u. III.

die Biblia Pauperum des Berliner Kupferstichkabinettes (Abb. 28, 29) entstanden sein, was auch Cornell und Wescher glauben<sup>75)</sup>. Ihre Federzeichnungen sind von einer überraschenden Frische und Lebendigkeit. Sie gehören künstlerisch zum besten der bayerischen Armenbibeln, was allerdings noch nicht viel sagen will. Weit mehr bedeutet es, daß man sie neben die Illustrationen des Maler II der Lilienfelder Concordanz<sup>79)</sup> und manches der für den französischen König Charles V. geschaffenen Werke<sup>80)</sup> stellen darf. Ob direkte Einflüsse von der einen oder anderen Seite anzunehmen sind, ist nicht zu entscheiden. Zum mindesten ergibt sich aus der Gegenüberstellung eine Datierung in die fünfziger bis sechziger Jahre. Der Schöpfer der bayerischen Federzeichnungen erweist sich im übrigen als durchaus selbständig. Ihm liegt nichts an gepflegter, „höfischer“ Zierlichkeit, er ist voller Humor und gibt seinen Figürchen eine groteske Beweglichkeit. Sehr unfeierlich benehmen sich die härtigen Propheten, die herumhocken und sich am Kopf kraulen oder mit lebhafter Gebärdensprache ihre Reden halten. Die alt- und neutestamentlichen Szenen sind meist ganz neuartig

<sup>79)</sup> H. Jerchel (s. Anm. 3), S. 41 ff. Abb. 49—54.

<sup>80)</sup> Abb. aus diesen Hss. vor allem bei H. Martin, *La miniature française du XIII au XV siècle*, 2. Aufl. 1924.





Landshut (Isar), Stadtarchiv

A. III. 58.

Abb. 34

angeordnet, und bis in die Gesichter hinein spürt man die Anschaulichkeit der Erzählung. Die Wiedergabe des Mimischen beruht auf einem Verständnis der Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers, das über das der behandelten Weltchroniken hinausgeht. Zum Teil mag es durch die Mode bedingt sein, die nicht mehr jedes Glied durch lange stoffreiche Gewänder verhüllte, aber ebenso sehr ist die Mode durch das neue Sehenwollen bestimmt. Die Technik und das kleine Format der Darstellungen erlaubte auch eine größere „Zügellosigkeit“ der Feder und des Pinsels, als bei den bisher betrachteten Deckfarbenmalereien. Die Lokalisierung der Zeichnungen nach Bayern ergibt sich erst aus der Zusammenstellung mit verwandten Werken.

Ganz eng schließt sich hier die erste Bildergruppe der Weltchronik in Wolfenbüttel I. 5. 2. Aug. fol. an<sup>81)</sup>. Ihre Illustrationen (Abb. 31,

<sup>81)</sup> O. v. Heinemann, Die Hss. der Bibl. zu Wolfenbüttel, II. 1.

35) zeigen die Welschöpfung, die Geschichte Adams, Evas und ihrer Kinder, die der Erzväter, des Moses, der Richter, des Theseus, des trojanischen Krieges, Simsons, der Könige, einiger Propheten, Alexander, vieles aus der römischen Geschichte, das Leben und vor allem die Passion Christi (Kreuzigung fehlt) und Bilder zur späteren Kaisergeschichte. Doch ist der größte Teil — ab fol. 49 — erst Mitte des 15. Jahrhunderts ausgemalt worden. Für unseren Zusammenhang sind nur die Illustrationen fol. 3“—48“ (bis in das Leben des Moses) von Bedeutung (Abb. 31, 35). Anfänglich sind noch Hintergründe und Rahmen in Deckfarben angelegt (Abb. 31), späterhin wird die Technik immer mehr lavierend (Abb. 35). Beim Ausmalen blieb mancherlei unfertig, soweit es vollendet wurde, sind die Farben kräftig, wirken changierend und dienen vor allem auch zur Betonung von Licht und Schatten. Dadurch wer-

1890, S. 26. Ehrismann (s. Anm. 35), S. X, dort weitere Literatur. Photos dieses Hs. verdanke ich Herrn H. Heinrichs, Fallersleben.





Linz, Studienbibliothek

Abb. 35

Γ 9. Nr. 1

den plastische Wirkungen erreicht, doch ergeben sich diese ebenso sehr aus der geschickten Figurenzeichnung. Gern werden räumliche Bewegungen dargestellt, die ebenso wie bei der Berliner Biblia Pauperum ein gewisses Verstehen von Bau und Funktionen des menschlichen Körpers verraten. Häufig sind gerade Gelenkpartien (Schultergelenk z. B.) sehr anschaulich wiedergegeben. Die Figuren sind untersetzt, haben relativ große Köpfe und Hände. Bei den Gesichtern bemerkt man öfter Individualisierungsversuche. Fels und Architektur ist nur vorhanden wo notwendig zum Verständnis der Bilder. Die Hauptrolle spielt stets das Figürliche. Zunächst ist es der Dialekt, der die Handschrift nach Bayern weist<sup>82</sup>), dann die Verwandtschaft mit den datierten und lokalisierten Handschriften dieser Jahre.

Das schon kurz erwähnte Moosburger Graduale von 1560 in der Münchener Universitätsbibliothek cod. msc. 156 in quart.<sup>82</sup>) ent-

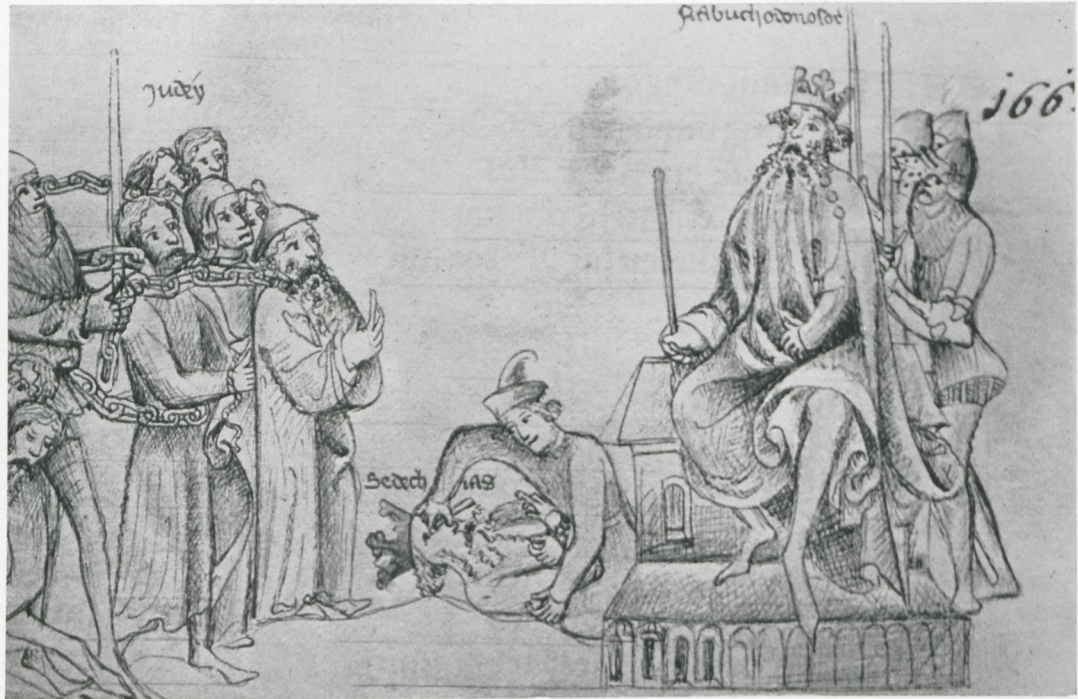
hält auf fol. 2, 10“, 78“, 97 und 105“ figürliche Initialen mit Gold, Federzeichnung und lavierend aufgetragenen Farben (Abb. 30). Ihre Qualität ist gering, doch sind die durch wenige Striche und Farbtupfen bezeichneten Köpfe, die Gewänder mit ihren spärlichen runden Falten und die farbige Haltung der Wolfenbütteler Chronik sehr ähnlich. Übrigens erinnert das Gewand Mariens in dem P-Initial fol. 10“ an das die Gottesmutter umhüllende blaue Tuch des Weihnachtsbildes der Regensburger Weltchronik (Abb. 20).

Viel bedeutsamer sind die Zeichnungen im Stadtbuch von Landshut (Niederbayern), cod. A. III 58 im dortigen Stadtarchiv<sup>83</sup>). Es ent-

<sup>82</sup>) Dreves, *Analecta Hymnica*, Bd. XX, S. 22–24, dort irrtümlich als cod. 157 zitiert. F. Jakobi (s. Anm. 1), auf S. 14, Anm. 1 erwähnt die Hss. ohne anzugeben, daß sie datiert ist.

<sup>83</sup>) Die Kenntnis dieser Hss. und ein Photo daraus verdanke ich Herrn Dr. Hermann. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich dem Vorstand des Staatsarchives Landshut, Herrn Oberarchivrat Dr. Knöpfler. Von ihm erhielt ich eine genaue Beschreibung des Codex und durch seine Vermittlung konnte ich ihn in der Münchener Staatsbibliothek benutzen. Dr. Knöpfler beabsichtigt das Bild fol. 57 im Zusammenhang mit dem Texte in der Zeitschrift für Geschichte der Juden in Deutschland zu publizieren.





Kremsmünster, Stiftsbibliothek

Nr. 358

Abb. 36

hält eine Sammlung von Freiheiten der Stadt Landshut, die von verschiedenen Schreibern im 14. und 15. Jahrhundert angelegt wurde, darin vier Bilder: die Äbtissin von Seligenthal (fol. 56<sup>o</sup>), einen stehenden Juden (fol. 57), eine Anbetungsszene (fol. 58<sup>o</sup>, Abb. 34) und das Bild des Stadtschreibers Otto Plöddlin (fol. 66<sup>o</sup>). Dieser Mann nennt sich auf seinem großen Spruchbande und im Texte (fol. 57, 67, 82, 84). Seine Schrift zeichnet sich durch besondere Zierlichkeit aus, die von ihm stammenden Einträge (fol. 54–55; 56<sup>o</sup>; 57; 66<sup>o</sup>; 67; 68<sup>o</sup>; 69; 80–84<sup>o</sup>) sind leicht zu erkennen und haben die Daten 1365–73. In dieser Zeit scheint also Otto Plöddlin (Plöddlein) „Notarius huius civitatis“ gewesen zu sein. Die Bilder finden sich mit Ausnahme von fol. 58<sup>o</sup> auf den von ihm beschriebenen Seiten und gehören unmittelbar zum Text. Das Spruchband des Schreiberbildes ist auch von ihm in seiner kalligraphischen Art beschrieben. Daraus ergibt sich die gleiche Entstehungszeit. Vielleicht haben wir es gar mit

Werken des Stadtschreibers selbst zu tun. Sie sind ungerahmt, mit lockeren Strichen gezeichnet und mit zweierlei rot und gelb leicht laviert. Die weichen Gewandstoffe umhüllen die Körper ähnlich wie bei den Bildern der Berliner Armenbibel und der Wolfenbütteler Weltchronik, nur sind sie etwas stoffreicher und bilden mehr Falten. Zu beachten ist der Versuch, den Kopf des Plöddlin porträtähnlich zu gestalten; denn deutlich ist sein Kahlkopf und die Haarbüschel oberhalb der Schläfen betont.

Etwa gleichzeitig wird der kleine deutsche Kalender München, cod. germ. 52<sup>84</sup>), illuminiert worden sein. Das beste daraus sind die Monatsbilder fol. 5<sup>o</sup>–11, die zwar künstlerisch nicht

<sup>84</sup>) E. Petzet (s. Anm. 7) S. 57 f., dort die weitere Literatur. Ferner Fr. Jakobi, Deutsche Buchmalerei, 1923, Abb. 31. — Die roten Eintragungen des Kalenders (8. Januar u. 8. Februar Erhard, 4. Juli Ulrich, 22. Sept. Emmeram, 24. Sept. Rupprecht, 31. Okt. Wolfgang, 27. Nov. Virgilius) sprechen für eine Entstehung in der Regensburger oder Passauer Diözese. Eine ungefähre Datierung ergibt sich, weil die Angaben der goldenen Zahl, des Sonntagsbuchstabens, der zwischen Weihnachten und Fastnacht fallenden Tage und Wochen (fol. 11<sup>o</sup>–12<sup>o</sup>) für die Jahre 1368–1405 bestimmt sind.





München, Staatsbibliothek

lat. 11046

Abb. 37

viel bedeuten, von denen sich aber ähnliches wie von den Malereien der Wolfenbütteler Chronik sagen ließe.

Am reichsten geschmückt von allen Werken dieser Gruppe ist die Weltchronik der Linzer Studienbibliothek, cod. I 9 Nr. 185). Sie enthält Bilder zur Welschöpfung, zur Geschichte Adams, Evas und ihrer Kinder, der Erzväter, des Moses, der Richter, des Samuel, der Könige, Samsons, des trojanischen Krieges, Jasons, Medeas und einiger Propheten (Abb. 32, 35). Mit der Feder, hellen dünnen Farben bei Figuren, dunklen deckenden Farben bei Hintergrund und Rahmen,

<sup>85)</sup> Sie stammt aus Kloster Gleink. Die germanistische Literatur zusammengestellt bei Ehrismann (s. Anm. 35), wichtig vor allem Ph. Strauch (s. Anm. 37) S. 28 ff.

sind die zahlreichen Illustrationen flüchtig ausgeführt. Sie verraten die ausgeschriebene Hand eines Malers, der trotz geringer künstlerischer Fähigkeiten durch sein lebhaftes Kolorit und die etwas bizarr wirkenden Figuren den Betrachter zu fesseln weiß. Er hat wohl schon im letzten Viertel des Jahrhunderts gearbeitet, das Turmbaubild (Abb. 32 [fol. 40'']) mit seiner plastischen — fast räumlichen — Architektur wird etwa zwei Jahrzehnte später entstanden sein, als das der Wolfenbütteler Chronik (fol. 23'''). Jedoch ist eine genaue Datierung nicht möglich, ebenso wenig eine örtliche Festlegung der Linzer Handschrift. Ihre künstlerisch etwas schwächere Schwesterhandschrift ist die Weltchronik des



Wiener Kunsthistorischen Museums, cod. 5007. Um die Jahrhundertwende ist das Bild der bayerischen Buchmalerei besonders uneinheitlich. Der Willehalm und Rennewart der Wolfenbütteler Bibliothek, cod. 50. 12. Aug. 2<sup>86</sup>) hat rohe ganzseitige Bilder, deren Rückseite unbeschrieben ist. Sie sind durch eine mittlere Horizontalleiste zweigeteilt und mit auffällig kräftigen Farben bemalt. Aus dunklem Grunde zu dem Rahmen und Erdboden zu rechnen sind, heben sich hell die Figuren und Architekturen heraus. Diese vor allem wirken überaus plastisch. Man glaubt mitunter, daß zugunsten solcher Wirkungen auf die Ausgestaltung im einzelnen verzichtet wurde. Die Menschen sind schlank und geschmeidig, ihre Köpfe mit Licht und Schatten modelliert, doch sie haben keinen Ausdruck. Auf die Gestaltung des Schauplatzes ist weit mehr Wert gelegt, als auf die Wiedergabe von Mensch und Tier. In Anlage und Ikonographie vertritt die Handschrift einen im 14. Jahrhundert sonst unbekanntem Typus von Willehalmcodices. Die Lokalisierung ergibt sich nur aus dem Dialekt<sup>42</sup>) (sie wurde 1664 in Nürnberg gekauft). Ebenfalls nicht genau örtlich und zeitlich festzulegen ist die Weltchronik cod. 2768 der Wiener Nationalbibliothek<sup>87</sup>). Sie ist sehr reich an biblischen Bildern, aber ohne Darstellungen zum trojanischen Kriege und zur Alexandersage, dafür mit einem Zyklus der Geschichte Marias und der Jugend Christi versehen. Künstlerisch ohne Bedeutung schließt sie sich zwar ikonographisch in einigen Bildern an die Gruppe der Chroniken cgm. 11, 5, 4, und Regensburg Perg. III an, läßt sich ihr im ganzen aber nicht einordnen.

Vereinzelt unter den betrachteten Weltchroniken steht der Codex in Kremsmünster (Nr. 358<sup>88</sup>). Es ist ein großer Folioband und enthält

<sup>86</sup>) Heinemann (s. Anm. 81), II, 2, 1895 S. 318 f., dort weitere Lit. Photos aus dieser Handschrift verdanke ich Herrn H. Heinrichs, Fallerleben.

<sup>87</sup>) Ehrismann (s. Anm. 35) S. X, dort weitere Lit.

<sup>88</sup>) Ehrismann (s. Anm. 35) S. VIII, dort weitere Lit.

dreispaltig geschrieben die Weltchronik des Heinrich von München (vgl. Anm. 58). Die Mehrzahl der Bilder sind geschickte Federzeichnungen (Abb. 22, 56), nur die auf fol. 1—29 sind koloriert, aber sehr primitiv. Vielleicht ist die farbige Bemalung das Werk einer späteren Hand. Dargestellt sind nur zwei Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, einiges aus der Geschichte der Erzväter, des Moses, Hiobs, Gedeons, Jephtes, Simsons, Davids, Salomos, Bilder zum trojanischen Kriege, zu den Propheten, zur Alexandersage, einiges aus der römischen Geschichte, die Geburt Christi, zwei Bilder zur Sage Karl des Großen und eins mit Ludwig dem Frommen. Der Federstrich ist dünn und wirkt etwas spröde. Schattenpartien sind durch Kreuzschraffuren wiedergegeben. Die Ausdruckskraft der Figuren ist gering, besonders ihre Köpfe wirken schematisch. Man spürt deutlich, daß es sich um Kopien eines besseren, aber vorläufig unbekanntem Werkes handeln muß. Aufschlußreich ist ein Vergleich des Bildes der Geburt Christi fol. 257 mit der gleichen Szene in cgm. 5 fol. 192 (Abb. 21, 22). Die Kremsmünsterer Zeichnung wirkt wie das Nebeneinander einiger daraus genommener Motive (Maria auf ihrem Lager, das Kind im Körbchen, Ochs und Esel, die Gruppe der beiden nach oben deutenden Hirten und die kämpfenden Widder). Ob jedoch dem Maler die Münchener Chronik selbst bekannt war oder ein mit ihrer Illustration übereinstimmendes Weihnachtbild ist nicht zu entscheiden. Bei anderen Bildern, z. B. der Darstellung des Brandes Jerusalems und der Vorführung der gefangenen Juden vor Nebukadnezar fol. 166 (Abb. 56) fällt auf, daß die Gewänder stoffreicher geworden sind, als bei den Werken der Jahrhundertmitte und des dritten Jahrhundertviertels. Eigenwillige kurvenreiche Faltenbildungen kommen vor (so bei dem Gewand des thronenden Nebukadnezar), die die Körperformen verhüllen und dem Ganzen ein fast manieriertes Aussehen geben. Zum ersten Male





München, Staatsbibliothek

germ. 49.

Abb. 38

an einem datierten Beispiel des südostdeutschen Kunstgebietes begegnet man dieser Gestaltung auf den Bildern des 1387 für den böhmischen König Wenzel gefertigten Willehalmcodex, Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 4983<sup>89)</sup>, hier vor allem auf den Bildern des Malers, der u. a. fol. 399 geschaffen hat. Bei diesen Werken handelt es sich allerdings um Deckfarbenmalereien kultivierter Art. Aber auch Federzeichnungen dieses Stils kennen wir aus dem Skizzenbuch im Braunschweiger Museum<sup>90)</sup>. Die Beziehungen zur Kremsmünsterer Weltchronik sind groß, selbst die feinen Kreuzschraffuren stimmen auf beiden Werken überein. Doch man muß den Qualitätsunterschied berücksichtigen. In diesen Werken zeigt sich der Beginn des Formenwandels, der von den durch ein wesentlich plastisches Empfinden bestimmten Werken des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts zu dem malerischen „weichen“ Stil des

<sup>89)</sup> J. v. Schlosser, die Bilderhss. König Wenzel I. im Jahrbuch d. Kunsthist. Sign. d. ch. Kaiserhauses, Bd. 14, 1893, im Sonderdruck S. 4, S. 56–57.

<sup>90)</sup> J. Neuwirth, das Braunschweiger Skizzenbuch, Prag 1897.

frühen 15. Jahrhunderts führt. Die Anfänge dieses Wandels spürt man schon in den Landshuter Zeichnungen. Schwungvolle Draperien beginnen Mode zu werden, sie sind aber noch in höchst eigenwilliger Weise um den Körper gewickelt oder gelegt und haben noch nicht den weichen gleichmäßigen Fall, wie er von der Jahrhundertwende an die gesamte bildende Kunst zu beherrschen beginnt.

In diese Übergangszeit gehört auch das Kanonbild des 1404 von Ulrich Reichenswinder in Püchel geschriebenen Missales, München cod. lat. 11046. Leider ist aber das Datum nicht mit Sicherheit für das Bild maßgebend, denn dies ist auf einer Pergamentlage zusammen mit Credo, Gloria, Praefationen und Wandlungsgebeten in die sonst aus Papier bestehende Handschrift eingebunden, außerdem zeigt sie andere Schrift. Das Bild findet sich auf fol. 75<sup>4</sup>, ist mit der Feder gezeichnet (Abb. 37). Die Schattenpartien sind mit blauer, bräunlicher und grüner Farbe betont. Von besonderer Eindringlichkeit ist das ausgezehrte Haupt Christi und sein verfallener Körper. Stumpf wirken dagegen die schmerzlichen Gebärden Marias und Johannis. Ihre Gewänder umhüllen sie ziemlich regellos. Trotz aller Unterschiede im Inhaltlichen und in der Qualität ist der Stil des Ganzen stilverwandt mit den Augustinertafeln mit Kreuzigung und Auferstehung der Drusiana im Münchener Nationalmuseum. Diese werden aber früher entstanden sein und stehen den Miniaturen des Wiener Willehalm von 1387 stilistisch näher; auf dem Kanonbilde dagegen spürt man schon sehr viel von der hausbackenen Derbheit, die im 15. Jahrhundert möglich war und sich vor allem auf so manchen der frühen Holzschnitte zeigt.

Eine ganz eigenartige Handschrift ist uns in dem Missale, cod. lat. 14045 der Münchener Staatsbibliothek erhalten<sup>91)</sup>. Nach dem Eintrag

<sup>91)</sup> B. Riehl, Studien zur Gesch. d. Bayer. Malerei, 1895, S. 21 f.



fol. 216 wurde es im Jahre 1406 für Ulrich Petten-  
dorffer, Abt von St. Emmeram in Regensburg gefer-  
tigt von Petrus Crüger, den die Regensburger „Po-  
lener de Silesia“ nannten. Das Kanonbild fol. 32“  
aus dem späten 15. Jahrhundert wurde nachträg-  
lich gemalt und gilt als ein Werk des Regensbur-  
ger Illuminators Berthold Furtmeyer<sup>92</sup>). Der reiche  
übrige Schmuck ist von einer Hand des beginnen-  
den 15. Jahrhunderts sehr sorgfältig in Gold und  
Deckfarben ausgeführt. Ganzseitige Darstellun-  
gen finden sich nur auf fol. 10“ (Abb. 39) (St. Em-  
meram, St. Dionysius und wohl der heilige Bene-  
dikt thronend, zu ihren Füßen kniet Abt Ulrich)  
und auf fol. 41“ (Maria gesegneten Leibes im  
Stall zu Bethlehem). Sehr zahlreich sind die fi-  
gürlichen Initialen mit Szenen aus dem Leben  
Christi, der Apostel und Heiligen. Aus ihnen  
wächst üppiges buntes Blattwerk, zwischen dem  
sich auch phantastische Blüten befinden. Rund-  
liche Formen überwiegen. Blattbündel werden  
gern durch kugelige Ringe zusammengehalten.  
Bildgründe und Folien sind häufig durch feine  
Ranken verziert, der Initialkörper besteht aus  
einfarbig schattiertem Blattwerk. Die Figuren  
sind schlank, ihre weiten Gewänder wirken trotz  
ihrer schwungvollen Anordnung wie aus starrem  
Material zurechtgebogen. Die ausdruckslosen Köpfe  
sind durch aufgesetzte Lichter und Schatten stark  
modelliert, ebenso die Gewänder. Typisch für  
den Maler ist die Art, wie er deckende helle und  
dunkle Farben in feinen Strichen auf den Grund-  
ton aufsetzt. In Details und im Ganzen zeigt er  
eine gewisse Kleinlichkeit. Außerdem wirkt alles  
wie gefroren; jede wirkliche Frische fehlt. Sicher  
war der Maler ein Eklektiker, hat sein Form-  
gut übernommen und vergrößert. Wahrscheinlich  
schulete er sich in der Dekoration an außerhalb  
der Wenzelswerkstatt entstandenen böhmischen  
Werken<sup>93</sup>), im Figürlichen an bayerischen Minia-

<sup>92</sup>) Über diesen Maler zuletzt der zusammenfassende Artikel von  
Tietze in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. 12, 1916.

<sup>93</sup>) O. Kletzel, Studien z. böhm. Buchmalerei, Marburger Jhb.  
f. Kunstw. VII, 1932, hier die Abb. aus St. Florian, cod. III 205,

turen wie cgm. 4. Als Beispiele könnte man den  
Michael fol. 129“ oder den hockenden Joseph  
fol. 41“ anführen. Die Handschrift ist trotz ihrer  
geringen Qualität wichtig, um zu zeigen, was für  
Malereien man damals für den Abt der großen  
Regensburger Benediktinerabtei arbeiten durfte.  
Wichtig wegen seines Datums ist das 1407 ge-  
schriebene deutsche Schachzabelbuch, Mün-  
chen cod. germ. 49<sup>94</sup>). Es enthält 13 fast qua-  
dratische Bildchen, die unregelmäßig auf den  
Textseiten angeordnet sind. In Deckfarben aus-  
geführt, umgibt sie meist an den drei oberen Sei-  
ten ein breiter dunkelroter Rahmen. Dargestellt  
sind stehende und sitzende Figuren, der König  
fol. 4“ und die Königin fol. 8“ (Abb. 38) vor einer  
recht unräumlich erscheinenden Gewölbeandeu-  
tung. Die Menschengestalten sind überaus feing-  
gliedrig, in reiche modische Gewänder gehüllt  
und haben relativ große, mit Deckfarben stark  
modellierte Köpfe. Sehr sorgfältig sind selbst die  
kleinsten Details angegeben, so daß die Bilder  
kostümgeschichtlich von Bedeutung sind. Künst-  
lerisch besagen sie nicht viel.

Weit besser sind dagegen die zahlreichen Illu-  
strationen der Weltchronik Hs. I. 5 fol. I der  
Maihinger fürstlichen Bibliothek<sup>95</sup>) (Abb. 40,  
41). Aus dem späteren Widmungsbilde fol. 2“ mit  
kniendem Fürstenpaar zu Füßen der Gottesmut-  
ter ergibt sich, daß die Handschrift sich einst im  
Besitze von Herzog Albrecht IV. von Bayern und

Abb. 13—22, 29; Raudnitz, Schloßbibl. VI. F. 6. 21, Abb. 30;  
Prag, Priv.-Besitz, Graduale des Magister Wenzel, Abb. 28.  
Herr Eberhard Wiegand, München, dem ich außerdem für die  
Einsicht in ein reiches Photomaterial böhmischer Hss. zu dan-  
ken habe, machte mich auf die 1391 (!) datierten Initialmalereien  
eines Missales aufmerksam, früher in Geras, heute Wien, Nat.-  
Bibl. ser. nov. 3477. Tatsächlich ist das Blattwerk auffällig ver-  
wandt mit den Regensburger Miniaturen. (Österreich. Kunsttopo-  
graphie, Bd. V, die Denkmale des politischen Bez. Horn, 1911,  
S. 215 f. Fig. 250).

<sup>94</sup>) E. Petzet (s. Anm. 7) S. 80—81, dort weitere Lit. Über die  
Bilder F. Jakobi (s. Anm. 1) S. 56. Abb. bei A. Schultz (siehe  
Anm. 39) Taf. XIV, 1—5; Taf. XV, 1—5.

<sup>95</sup>) Strauch (s. Anm. 37) S. XXXIX. Ehrismann (s. Anm. 35),  
S. VIII, dort weitere Literatur. Ferner Sighart in kk. Zentral-  
komm. 1862, S. 142. B. Haendke, B. Furtmeyer, Diss. München  
1885, S. 34 f. Da schon 1931 die Maihinger Bibliothek nicht mehr  
öffentlich zugänglich war, ergeben sich meine Ausführungen nur  
aus kurzen Notizen und Photos, die ich im Herbst 1929 in Mai-  
hingen gemacht habe.





München, Staatsbibliothek

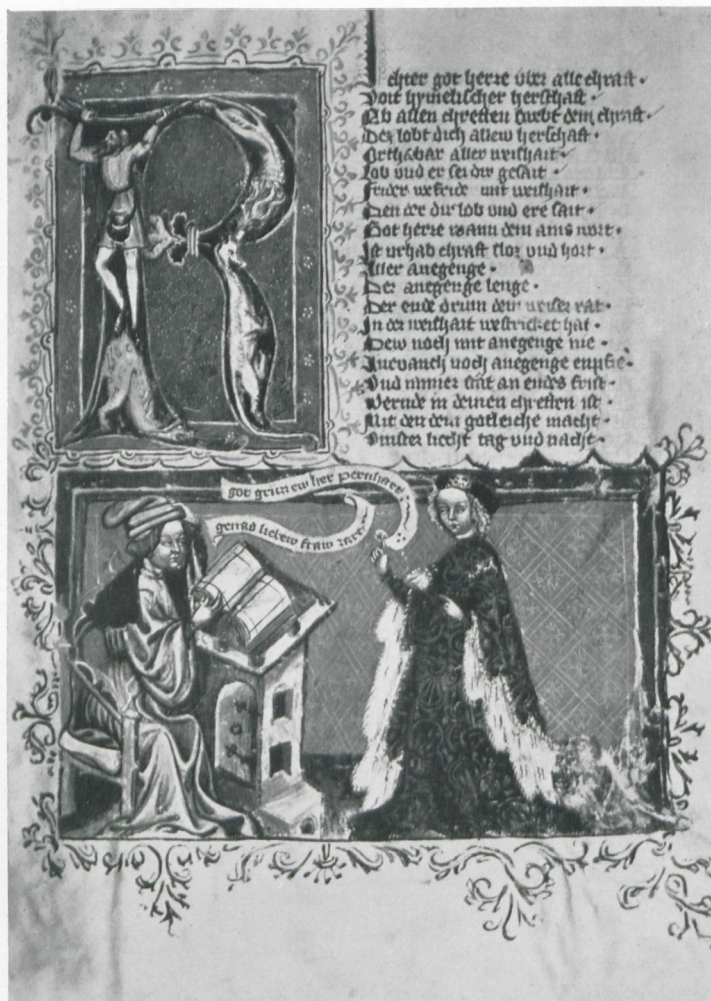
lat. 14045.

Abb. 39

seiner 1487 geheirateten Frau, Erzherzogin Kunigunde von Österreich befand. Sie enthält noch ein zweites Widmungsbild fol. 5, dessen Personen nicht zu identifizieren sind, ferner 281 Illustrationen zum alten Testament, zur Alexandersage u. a. außerdem 50 Bilder zum Marienleben. Es sind Deckfarbenmalereien, die unregelmäßig auf der Textseite angeordnet sind und gewöhnlich die Breite des zwispaltigen Textspiegels haben. Schwer zu entscheiden ist, ob nur eine Hand daran tätig war. Es besteht die Möglichkeit, daß bei fol. 160 eine zweite Hand begonnen hat. Von ihr

müßten auch fol. 106 und 107 gemalt sein, von Hand I dagegen wieder fol. 217—231. Die zur Gruppe von Hand II gehörigen Bilder wirken farbig grell und unausgeglichen, die Einzelheiten recht plump, die Gesichter, vor allem der Frauen, stereotyp. Aber Ähnliches findet sich auf manchem Bilde der ersten Gruppe; auch die Lagentrennung ergibt keine deutliche Scheidung. Die besten Illustrationen der Handschrift sind sehr eindrucksvoll durch das dunkle satte Kolorit und die locker mit hellen deckenden Farbtupfen aufgesetzten deckenden Lichter. Einige der Illustrationen





Maihingen, Fürstl. Bibliothek

I. 3. fol. I

Abb. 40

tionen (fol. 10<sup>u</sup>; 64; 80<sup>u</sup>; 115; 137<sup>u</sup>) gehören koloristisch zum besten, das die deutsche Buchillustration dieser Jahre geleistet hat und läßt sich neben Arbeiten der Basel-Freiburger Gruppe<sup>96)</sup> oder neben verschiedene Bilder der 1402 datierten Wenzelsbibel im Museum Plantin-Moretus, Antwerpen<sup>97)</sup>, stellen. Doch sind direkte Beziehungen dieser Werke zueinander nicht anzunehmen. Denn der Maihinger Weltchronik fehlt die üppige Dekoration der Wenzelshandschriften und sie zeigt andere Farben und Formen als die ober-

rheinischen Werke. Bei diesen läßt sich nachweisen, daß sie sich fast ohne fremde Einflüsse innerhalb einer Werkstatt entwickelt haben. Ohne einen solchen Nachweis führen zu können, läßt sich vielleicht ähnliches von den Maihinger Malereien annehmen. Die untersetzten Figuren mit ihren zierlichen Gliedern, ihren großen reich modellierten Köpfen und stoffreichen Gewändern sind stilverwandt mit denen des Münchener Schachzabelbuches (Abb. 38). Damit ergibt sich die Datierung ins erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Der Dialekt weist nach Bayern, zeigt aber Spuren von fränkischen Elementen, so daß sie aus dem bayerisch-fränkischen Grenzgebiet,

<sup>96)</sup> H. Jerchel, Spätmittelalterliche Buchmalereien am Oberlauf des Rheins, Jahrb. d. Oberrh. Museen, V. 1932, S. 18–25, vor allem Abb. 5 u. 6.

<sup>97)</sup> Schlosser (s. Anm. 89) S. 39 ff.



etwa aus der Gegend von Donauwörth—Eichstätt stammen kann<sup>98)</sup>. Ein ikonographisches Motiv, die bei der Grablegung Marias fol. 306 ihren Sarg berührenden Soldaten, findet sich übrigens auch in der gleichzeitigen Nürnberger Malerei<sup>98)</sup>. Im engen Anschluß an Ms. I. 3 fol. 1 entsteht die Maihinger Weltchronik Ms. I. 3 fol. II<sup>99)</sup>. Sie ist viel schwächer und man kann über sie nichts Wesentliches sagen. Einen anderen Typus von Weltchroniken vertritt die Münchener Papierhandschrift cod. germ. 250, deren rohe Bilder sich stilistisch hier anschließen lassen<sup>100)</sup>.

An dieser Stelle ist am besten eine Darstellung der bayerischen Handschriftenillustration des 14. Jahrhunderts abzubrechen. Denn die Mettener Miniaturen von 1414 weichen derart ab von der bayerischen Buchmalerei der Jahrhundertwende, schließen sich dagegen eng an den sich aus der

<sup>98)</sup> E. H. Zimmermann in Anzeiger des Germ. Nat.-Mus., 1930/31, Taf. 66.

<sup>99)</sup> Ehrismann (s. Anm. 35), S. VIII.

<sup>100)</sup> Strauch (s. Anm. 37), S. XXV.

Wenzelswerkstatt entwickelnden Stil des Hasenburgischen Missales an. Ich werde sie im Zusammenhang mit der österreichischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts behandeln. In einer solchen Arbeit werden auch die Weltchroniken Heidelberg pal. germ. 536, Berlin Staatsbibl. ms. germ. fol. 1416, Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 4095—4169, die Salzburger Biblia Pauperum. St. Peter cod. a VII 43 und anderes zu besprechen sein.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß sich die behandelten Handschriftenillustrationen nur anfangs örtlich und zeitlich bestimmter zusammenfassen lassen. Bald nach 1500 gelingt es nur noch lockere Gruppen zu bilden, von denen sich die der Weltchroniken am klarsten durch das ganze Jahrhundert verfolgen läßt. Eine festere Gruppierung mit Hilfe von bisher unbekanntem Bildern wird sich wohl nie durchführen lassen, da die vorliegende Arbeit auf der systematischen Durchsicht der wichtigsten mittel-, ost- und westeuropäischen Bibliotheken beruht.



Maihingen, Fürstl. Bibliothek

Abb. 41

I. 3. fol. I.