

Martin Roland

Neues zur Nürnberger Malerei des 14. Jahrhunderts*

Nürnberg, die Stadt Albrecht Dürers, der Angelpunkt der künstlerischen Avantgarde der Jahrzehnte um 1500, stand nicht immer an vorderster Linie in Bezug auf künstlerische Höchstleistungen. Ob es vernünftig ist, so einen Beitrag zur Nürnberger Malerei des 14. Jahrhunderts zu beginnen? Vielleicht weniger vernünftig als provokant – und wahr. Denn bis etwa 1360 kannte man bisher kaum etwas Nennenswertes auf dem Gebiet der Malerei: weder verborgen zwischen Buchdeckeln, noch auf Altären, als Wand- oder Glasmalerei. Als in den 1930er Jahren begonnen wurde, die Anfänge der Malerei in Nürnberg zu erforschen,¹ standen, was einzigartig ist, zwei illuminierte Urkunden am Beginn der Darstellungen: die beiden 1362 datierten Urkunden (Nr. D 1 und 2), die hier den Katalogabschnitt D dominieren. Sie sind gleich-

zeitig entstanden, aber stilistisch unterschiedlich und konnten jeweils mit weiteren Werken verbunden werden, wodurch sich ein bemerkenswerter Anfangspunkt ergab. Zu ihrer Einordnung gibt es einiges Neues zu präsentieren. Und auch dieses Neue kommt aus dem von der Kunstgeschichte bisher kaum beachteten Bereich der illuminierten Urkunden.

Eine neu entdeckte Messdarstellung aus dem Jahr 1336

Das Heilig-Geist-Spital erwarb im Juli 1335 einen Ablass, der in Avignon, wo damals die Päpste residierten, prächtig ausgemalt wurde (Nr. B 2). Eine riesige Initiale und bunte Farben machen deutlich, dass mit diesem Stück eine breite Öffentlichkeit und keineswegs ein einsamer Archivar angesprochen werden sollte. Das muss für die Bürger einer Stadt, aus

Abb. 1: Kaiser Ludwig bestätigt die Gründung des Heilig-Geist-Spitals; München, 24. Februar 1341 (Nr. B 10, Detail)

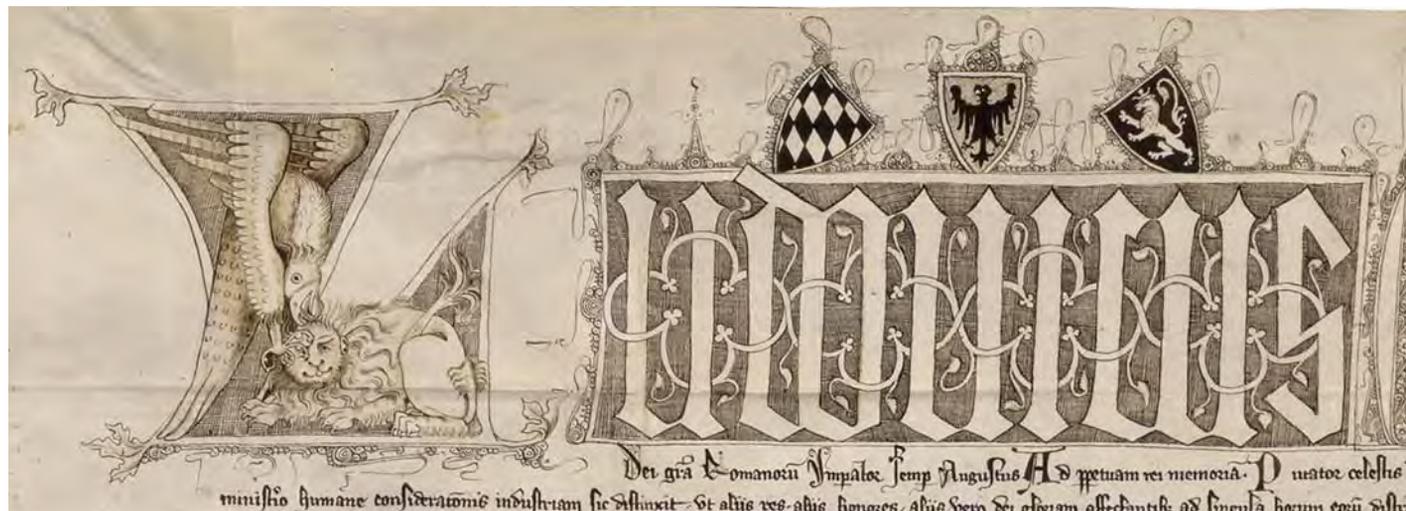




Abb. 2: Bischofsammelablass für das Heilig-Geist-Spital, Detail; Avignon, 29. Dezember 1336 – Ausstattung in Nürnberg (Nr. B 3, Detail) – nachträglich bearbeitet

der wir kaum eigene Erzeugnisse der Malerei kennen, eine Sensation gewesen sein.²

Etwas mehr als ein Jahr später wurde ein weiterer Ablass für dasselbe Spital erwirkt (Nr. B 3; s. Abb. S. 84 u. 90). Diesmal verzichtete man auf die Ausmalung in Avignon, die Fläche für die Initiale blieb vorerst leer. Grund dafür war jedoch nicht Sparsamkeit, sondern offenbar war man sich bewusst, dass man zu Hause bessere Buchmaler an der Hand hatte, als jene, die in Avignon zur Verfügung standen. Diese Gewissheit überrascht, findet sich doch heute nichts mehr, was in diese Richtung deutet. Ein Drache und zwei einander umarmende Figuren, in qualitativ hochwertiger Deckfarbmalerei bilden den Buchstaben ‚U‘ (Abb. 8 auf S. 90). Die Figureninitiale – so werden Buchstaben genannt, die aus Figuren, Tieren oder Gegenständen bestehen – ist angeregt durch entsprechende Beispiele in den Urkunden Kaiser Ludwigs des Bayern (reg. 1328–1347). Dort bespielen der Kaiser – im Schaft des ‚L‘ – und die Empfänger ihm gegenüber bzw. ein Adler, der einen Löwen besiegt (Abb. 1), die Bühne des Textbeginns. Die inhaltlichen Aussagen der Bilderzählung der Initiale der kaiserlichen Diplome sind ohne große Probleme zu dechiffrieren: Es geht um die Darstellung der kaiserlichen Macht (vgl. S. 149). Welche Botschaft hingegen die beiden Männer im Ablass von 1336 haben, ob sie einander umarmen oder miteinander kämpfen, bleibt für uns heutige Betrachter ungewiss (s. dazu bei Nr. B 3).

Der Ablass wird jenen gewährt, die sich an einer Fronleichnamsprozession beteiligen, also einem Umzug, bei dem die Hostie mitgeführt wird, der vom neuen Spital ausgeht und durch die ganze Stadt führt. Dass im Binnenfeld der Initiale das eucharistische Opfer, das Hochhalten des bei jeder Messe in den Leib Jesu verwandelten Brotstücks dargestellt wurde, ist schlüssig. Im Detail ist jedoch auch

diese Szene mysteriös: Warum ist der Ministrant ein Engel? Ist das Figürchen, das auf der Hostie steht, durch einen Kreuznimbus als Christus gekennzeichnet? Warum reicht der über der Szene schwebende Engel ihm einen Kranz? Dank der digitalen Photographie können Details betrachtet werden (Abb. 2), die nur wenige Millimeter groß sind. Was sie bedeuten, verrät uns die moderne Technik freilich nicht.

Die stilistische Einordnung fällt präziser aus als die ikonographische Bestimmung. Wir kennen zwar keine älteren Malereien mit vergleichbarem Stil, aber wir wissen, dass der hier vorgetragene Stil im Eichstätter Gundekarianum vorkommt.³ Dessen illuminiertes Bischofskatalog wurde in vielen Schritten fortgeführt und der Stil einer nach 1351/53 eingetragenen Nachtragsgruppe (Abb. 3) weist große Übereinstimmungen mit der Ablassminiatur auf. Eine der wichtigsten Bilderhandschriften der Region enthält somit eine ganz unmittelbare Verbindung nach Nürnberg. Der im Gundekarianum tätige Buchmaler baut offensichtlich auf dem Stil auf, der im Ablassbrief von 1336 für das Heilig-Geist-Spital erstmals begegnet.



Abb. 3: Pontifikale Gundekarianum: Miniatur mit Bischof Albrecht von Hohenfels (DA Eichstätt, Codex B4, f. XXIVr)



Steht die hier präsentierte Urkunde nun tatsächlich allein am Beginn der Malerei in Nürnberg? Nicht ganz, aber doch weitgehend, wenn man von einer Bibel mit Fleuronné-Initialen* absieht, die aus dem Dominikanerkloster stammt und über deren Entstehungsumstände, wohl um 1330/40, nichts bekannt ist (vgl. Abb. auf S. 156).⁴ Dass sie überhaupt in Nürnberg entstand, ist keineswegs sicher. Gewisse Parallelen mit dem Fleuronné, das das Notariatsinstrument* zur Gründung des Heilig-Geist-Spitals von 1339 (Nr. B 8) ziert, machen dies jedoch wahrscheinlich.

Nicht nur die Ablässe für das Heilig-Geist-Spital sind illuminiert. Auch bei den ‚gewöhnlichen‘, also nicht zum regelmäßigen Herzeigen bestimmten Urkunden hat Konrad Groß, der Stifter, dafür gesorgt, dass sie ein prunkvolles Aussehen erhalten (Nr. B 8–B 10).⁵ Zumeist war für den Stil, wie beim Buchstabenkörper des Ablasses, die Werkstatt der kaiserlichen Kanzlei vorbildhaft. Kaiser Ludwig, wenn er in Nürnberg weilte, quartierte sich regelmäßig bei Konrad Groß ein; neben den stilistischen Abhängigkeiten gab es also eine ganz handfeste Parallele im Alltagsleben.

Abb. 4a: Bischofsammelablass für das Beinhaus und den Allerseelenaltar in St. Sebald; Avignon, 3. Mai 1360 – Ausstattung in Nürnberg (Nr. C 4, Detail)



Abb. 4b, c: Details aus Nr. C 4, vgl. auch Abb. 4 a

Die Nürnberger Malerei ab ca. 1350

Kurz nach den frühen, aus den 1330er Jahren stammenden Zeugnissen der Nürnberger Malerei auf Pergament sind die ersten Belege von Tafel- und Glasmalerei zu benennen: eine Bildscheibe aus dem Haus zum goldenen Schild (um 1340/50)⁶ und das Epitaph für den Heilsbronner Abt Friedrich von Hirzlach († 1350).⁷ Sie vertreten keinen spezifisch Nürnberger Stil, sondern zeigen hölzern und steif bewegte Figuren, wie dies in ganz Süddeutschland vielfach üblich war.⁸

Die beiden Ablässe für St. Sebald und für Immeldorf (Nr. C 4 bzw. E 2; vgl. Nr. D 3a-c), beide 1360 in Avignon ausgestellt, aber in Franken mit Malerei versehen, beleben das Bild. Die dreiseitige Bordüre, die in Immeldorf die Besucher anlockte, baut auf dem Farbklang Rot-Blau auf, Gelb tritt für das Gold der Nimben hinzu, die die Köpfe der Heiligen, vor allem aber jenen des Christuskopfes in der großen Initiale, hinterblen-

den. Die technische Ausführung ist einfach, aber wirkungsvoll. Damit steht der fränkische Illustrator – betrachtet man die mediale Wirkung – würdig in der Nachfolge der Avignoner Werkstatt, die den Ablassmarkt bisher dominiert hatte.⁹

Die Urkunde für St. Sebald (Nr. C 4) ist reicher und wirkt durch ihre fröhliche Buntheit, aus der das leuchtende Rot besonders hervorsticht. Die Figuren bewegen sich vielfältiger (Abb. 4a-c und Gesamtabb. auf S. 167 sowie Detail auf S. 159) als die beiden seitlich den Text rahmenden Gestalten im Ablass für Immeldorf. Der in einem Zwischenraum zwischen den Worten der ersten Zeile stehende hl. Sebald mit seinem Kirchenmodell – wohl der älteste gemalte Sebald, den wir überhaupt kennen¹⁰ – steht locker und ganz selbstverständlich, obwohl ihm als Standfläche nur die Schrift der Urkunde zur Verfügung steht. Und auch die Schutzmantelmadonna, die rechts und links Menschen Schutz unter ihrem Mantel bietet, ist nicht streng symmetrisch, sondern erstaunlich bewegt dargestellt.

Als stilistische Vorläufer sind zwei Abschriften des Heilsspiegels (*Speculum humanae salvationis*), eines Bild-Text-Kompendiums, das die Verbindungen vom Alten zum Neuen Testament veranschaulicht, zu benennen (Abb. 5 und 6).¹¹ Die kolorierten Federzeichnungen sind ein wenig älter als die beiden 1360 datierten Ablässe, doch versprühen auch einige Figuren der Vorlagen die Frische und Natürlichkeit der Bewegung, wie der Vergleich der Sebald-Figur der Urkunde (Abb. 4) mit einem Jiftach/Jepte der *Speculum*-Handschrift in New York (Abb. 5) belegt.

Ob die beiden *Speculum humanae salvationis*-Handschriften in Nürnberg, in Regensburg oder doch im bayerisch-österreichischen Raum entstanden sind, ist noch unentschieden.¹² Ihr Stil ist aber – unabhängig vom Entstehungsort – vorbildhaft für das,



Abb. 5: *Speculum humanae salvationis*: Jiftach opfert seine Tochter (New York, Pierpont Morgan Library, M 140, f. 8r)



Abb. 6: *Speculum humanae salvationis*: Davids Frau Michol ermöglicht ihm die Flucht (Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 23.433, f. 41r; http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00113496/image_83)

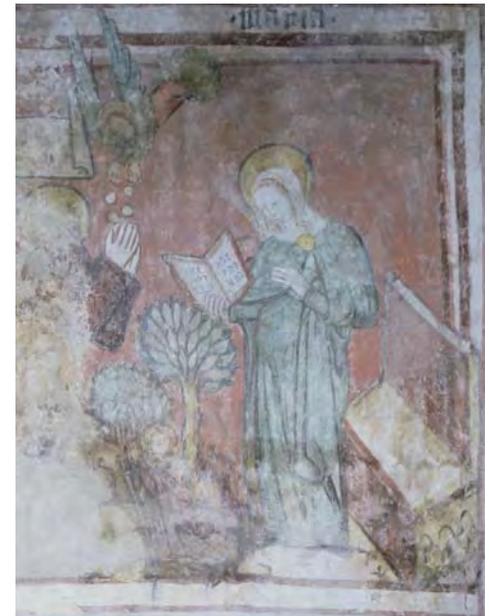


Abb. 7: Detail aus dem Wendelin-Fresko in St. Lorenz, Nürnberg (Archiv St. Lorenz, Foto S CD 23 Nr. 1)

was uns dann 1360 in Nürnberg entgegentritt und auch in der Reichsstadt an der Pegnitz heimisch wird. Das belegt die Marienfigur des Wendelin-Freskos aus St. Lorenz (Abb. 7), die einen weitgehend identischen Stil in der Wandmalerei vertritt. Sehr vergleichbar werden graphische Elemente im Gesicht und bei den Parallelfalten des Gewandes und farbige Flächen kombiniert. Dass auch hier nicht nur Vergleiche mit der Nürnberger Urkunde von 1360, sondern auch mit den *Speculum*-Handschriften möglich sind, zeigt die Figur der Michol aus dem Münchener Codex (Abb. 6).

Topaktuelles aus dem Ausland

Das Bemerkenswerte der Nürnberger Malerei der 1360er Jahre ist ihre Vielfältigkeit. Denn

der eben beschriebene Stil wird von zwei weiteren Strömungen begleitet, deren Hauptwerke ebenfalls illuminierte Urkunden sind. Der Revers, den die Nonnen von St. Katharina im Juli 1362 dem Stifter Konrad Waldstromer ausstellten (Nr. D 1), zeigt seitlich zwei derb aussehende Figuren. Ihre Körper sind plastisch durchgeformt, sie wirken wie Walzen und nicht wie Pinselstriche auf flachem Pergament. Die dreidimensionale Darstellung von Figuren, die nicht idealisiert wie aus einer Fernsehshow, sondern wie aus dem Leben gegriffen wirken, hat der Maler der Katharinenurkunde nicht eigenständig und ohne Anregungen von außen erfunden. Vorbilder sind in der westeuropäischen, vor allem in der nordfranzösisch-flämischen



Abb. 8: Urkunde über die Übertragung eines Zahns des hl. Paulus an den Dom von Basel; Basel, 25. April 1360 (Basel, Staatsarchiv, Domstift, Urk. 119)

Kunst der 1350er Jahre zu finden. Der Wiener Kunsthistoriker Gerhard Schmidt hat auf diesen prägenden Einfluss verwiesen und zwei Hauptwerke benannt: das kleine Bargello-Diptychon und die Sachs-Verkündigung.¹³ Der Einfluss ist im Rheintal, etwa in Straßburg oder Basel, besonders stark,¹⁴ er reicht aber bis Prag und – wenig überraschend, aber

für uns entscheidend – bis Nürnberg. Wenn man, um bei illuminierten Urkunden zu bleiben, eine Basler Urkunde von 1360 (Abb. 8)¹⁵ mit den Figuren der Katharinenurkunde vergleicht, dann stimmen die rundplastischen, gleichsam zylindrischen Körper überein, um die dünner Stoff gespannt ist, der charakteristische, die Plastizität betonende Zugfalten ausbildet.

Die unmittelbarste Stilentsprechung bietet jedoch eine Zeichnung, die sich im Germanischen Nationalmuseum erhalten hat (Abb. S. 170)¹⁶, von der freilich nicht bekannt ist, wo sie entstand und wie sie ins Museum gelangte. Jiří Fajt hat diese für Nürnberg in Anspruch genommen und dabei auf die Entsprechungen zur Urkunde von 1362 verwiesen.¹⁷ Die Parallelen beziehen sich nicht nur auf die Plastizität und die herbe Mimik, sondern auch auf die in beiden Stücken erstaunlich kleinen Köpfe. Eine Entstehung der Zeichnung um 1360/65 in Nürnberg ist dank der Katharinenurkunde gesichert.

Der Stil setzt sich dann im Hochaltar von St. Jakob fort, der in die späteren 1360er Jahre oder um 1370 datiert wird. Künstlerische Zusammenhänge zeigen sich in Übereinstimmungen im Großen, aber auch in



Abb. 9a: Faltenmuster in der Reversurkunde von St. Katharina, 1362 (Nr. D 1, Detail)

Abb. 9b Faltenmuster einer Prophetenfigur des Hochaltars von St. Jakob, Nürnberg (Foto: ÖAW)

Details. In der Urkunde von 1362 und in den Figuren des Altars wird die Farbe von dunklem Blau zu beinahe weiß aufgehellten Bereichen modelliert. Besonders charakteristisch sind hell aufgesetzte Faltengrate, die gleichsam wie Wellen über das Gewand gelegt sind (Abb. 9).

Liebliches aus St. Klara

Der dritte Stil der 1360er Jahre in Nürnberg verbindet die Reversurkunde von St. Klara für Konrad Waldstromer (Nr. D 2) mit Fragmenten mehrerer Klarenaltäre, die sich vor allem im Germanischen Nationalmuseum befinden (Abb. S. 170).¹⁸ Der Vergleich mit der Klarenurkunde zeigt die erstaunliche Nähe der lieblichen, beinahe puppenhaften Figürchen mit ihren übergroßen Händen, die die Gestik plakativ überbetonen. Die beiden Figuren von Klara und Franziskus fügen sich in die Flächenästhetik des Urkundenblattes harmonisch ein, ebenso wie die Figuren auf den kleinen Täfelchen (Abb. 10a–d). Bemerkenswert ist, dass die Höhe der Urkunde (36,5 cm) jene der einen Holztafel (GNM, Gm 105: 35,4 cm) sogar übertrifft und damit unserer Erfahrung, dass Bücher und Urkunden kleiner sein sollten als Altartafeln, widerspricht. Ebenso erstaunlich ist, dass hier Malereien auf Pergament und solche auf Holz ganz offensichtlich aus derselben Werkstatt stammen.

Einfluss auf das fränkische Umland

Die lokale Gruppe mit den Ablässen für St. Sebald und Immeldorf war, wie die korrekt bewegten Figuren demonstrieren, durchaus nicht frei von westlichen Einflüssen, die in der Gruppe um die Katharinenurkunde kulminierten. Diese Mischung aus Lokalem und Westlichem findet in Franken eine breite Nachfolge, die hier anhand von zwei weiteren Bischofsammelablässen, für Langheim (100 km nördlich von Nürnberg) und Wunsiedel, ganz im Nordosten Frankens, demonstriert werden soll.

Am 2. April 1362 ist der Ablass für den Nikolausaltar der Stiftskirche von Langheim in Avignon ausgestellt worden,¹⁹ der in Franken mit einer hypertroph großen Initiale und flirrendem Filigran ausgestattet wurde (Abb. 11). Die Figuren vereinen den konturbetonten Stil der lokalen Gruppe, der auf die Modellierung der Farbflächen verzichtet, mit Figuren, um deren plastischen Körperkern sich – gleichsam als zweite Schale – der Mantel legt, wie man an der Figur der Maria, die von Christus gesegnet wird, gut erkennen kann.²⁰

Auf den ersten Blick sieht der Sammelablass für St. Katharina bei Wunsiedel vom 1. Oktober 1364 mit seinem blauen Grund ziemlich anders aus (Abb. 12).²¹ Die Figuren jedoch weisen ganz große Übereinstimmungen zum

*Abb. 10a, 10d: Details aus der Reversurkunde von St. Klara, 1362 (Nr. D 2)
Abb. 10b, 10c Details aus den Tafeln des Klarenaltars (GNM, Gm 1217 und Gm 105)*



Abb. 10a



Abb. 10b



Abb. 10c



Abb. 10d



Abläss für Langheim auf. Die Durchbiegung des Körpers, dessen fehlende Modellierung, die kurzen schwarzen Faltengrate und die ornamentale Saumgestaltung stimmen überein. Diese lokal veränderte Stilvariante prägt noch die Wandmalereien der sogenannten Kaiserpfalz in Forchheim, die – glaubt man neuesten Forschungen – erst um 1390/1400 entstanden.²²

Zusammenfassung

Die vorgestellten Objekte des 14. Jahrhunderts können mit den Meisterwerken, die um 1500, also der Dürer-Zeit, in Nürnberg entstanden, nicht mithalten. Trotzdem verdienen sie Aufmerksamkeit, denn – wie üblich – ist der Anfang schwierig und mühevoll. Dies gilt für Nürnberger Malerei, sowohl auf Pergament²³ als auch auf Holz oder auf der Wand. Die Überlieferungslage ist zudem sehr dünn, was auf das Fehlen produktiver klösterlicher Werkstätten in der Stadt zurückzuführen ist. Manches wird außerdem verloren gegangen sein. Trotzdem, der Beginn mit dem Sammelablass von 1336 (Nr. B 3) ist fulminant.

Nürnberg war im 14. Jahrhundert ein Newcomer. Da eigene Traditionen im Bereich der Malerei fehlten, war Nürnberg gleichsam dazu verdammt eine weltoffene Stadt zu sein, um ‚fremde‘ Kunst – und auch die zu deren Erzeugung notwendigen Migranten – anzu ziehen. In den Jahren um 1360/80 geschah dies in einer Phase der Kunstentwicklung, in der eine erstaunlich großräumige, sehr einheitliche Stil Sprache vorherrschte, für die zylindrische Figurenkerne typisch sind.

Abb. 11: Bischofsammelindulgenz für den St. Nikolaus-Altar in der Stiftskirche Langheim; Avignon, 2. April 1362 – Ausstattung durch eine fränkische Werkstatt (StA Bamberg, Kloster Langheim, Urkunden, sub dato)



Abb. 12: Bischofsammelindulgenz für St. Katharina bei Wunsiedel; Avignon, 1. Oktober 1364 – Ausstattung durch eine fränkische Werkstatt (StadtA Wunsiedel, U 201)

Nürnberg erweist sich als Mitspieler im internationalen Stilkonzert. Die oben genannten beiden Komponenten – starker Zuzug und stark vereinheitlichter Zeitstil – verhinderten, dass sich im 14. Jahrhundert ein typischer Lokalstil in Nürnberg ausbildete. Eine

Nürnberger Besonderheit, die mit der hier präsentierten Ausstellung ursächlich zusammenhängt, gibt es jedoch: In keiner Stadt – vielleicht mit der Ausnahme von Mailand²⁴ – spielten illuminierte Urkunden eine derart prägende Rolle.

Anmerkungen

- * Der Beitrag ist ein auf wesentliche Aspekte fokussierter Vorabdruck einer umfangreicheren Fassung, die 2019 erscheinen soll: Roland: Neufunde (im Druck).
- ¹ Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450; Lutze, Bilderhandschriften.
- ² Vgl. dazu den Beitrag von Peter Fleischmann in diesem Band.
- ³ DA Eichstätt, Codex B4: Pontifikale Gundekarianum; 1072 angelegt und bis 1697 fortgeführt.
- ⁴ StBN, Cent. I, 2–4. Zur Bibel und einer bescheidenen Gruppe verwandter Buchmalereien s. Roland: Neufunde, Abschnitt „Frühe Beispiele: 2. Viertel des 14. Jahrhunderts“.
- ⁵ Zu Konrad Groß s. den Beitrag von Peter Fleischmann und Martin Roland in diesem Band, S. 85–94.
- ⁶ GNM, MM 27. Scholz: Mittelfranken, S. 49.
- ⁷ Heilsbronn, Pfarrkirche (ehem. Abteikirche der Zisterzienser).
- ⁸ Zu diesem steifen Stil der Jahrhundertmitte siehe Roland: Neufunde, Abschnitt „Die Stilentwicklung der Jahrhundertmitte“.
- ⁹ Ausführlich zu dieser der Beitrag von Gabriele Bartz in diesem Band.
- ¹⁰ Zu plastischen Darstellungen um 1340/50 s. den Aufsatz von Markus Hörsch in diesem Band, S. 100f.
- ¹¹ Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 23.433, und New York, Pierpont Morgan Library, M 140.
- ¹² Die einzelnen Argumente vorgestellt und bewertet in Roland: Neufunde, im Abschnitt „Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts“.
- ¹³ Schmidt: Datierung, passim; die Datierung in die frühen 1350er Jahre auf S. 213 (Nachtrag von 2003): Florenz, Museo Nazionale Bargello, bzw. The Cleveland Museum of Art, Marlatt Fund.
- ¹⁴ Dazu s. im Detail Roland: Neufunde, Abschnitt „Westlicher Einfluss und der Revers des Katharinenklosters“.
- ¹⁵ Basel, Staatsarchiv, Domstift, Urk. 119: http://monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1360-04-25_Basel/charter (13.11.2018).
- ¹⁶ GNM, Hz 38, Kapsel 559; Fajt/ Hörsch: Kaiser Karl IV., S. 450f. Nr. 10.9.
- ¹⁷ Fajt: Karl IV., S. 125f.
- ¹⁸ Im Detail s. Roland: Neufunde, Abschnitt „Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts“: GNM, Gm 104, 1161, 1187, 1217 und 105 (Abbildung S. 170); des Weiteren u.a. Bamberg, Städtische Galerie, Nr. 39, und New York, Metropolitan Museum, The Cloisters, 1984.343.
- ¹⁹ Bamberg, Staatsarchiv, Kloster Langheim, Urkunden, sub dato: http://monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1362-04-02_Bamberg/charter (13.11.2018).
- ²⁰ Für weitere Stilvergleiche siehe Roland: Neufunde, im Abschnitt „Lokalstil und westlicher Einfl uss“.
- ²¹ StadtA Wunsiedel: http://monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1364-10-01_Wunsiedel/charter (13.11.2018).
- ²² Schädler-Saub, Wandmalereien, S. 94 (um 1390–1400); Beckett: Wandmalereien, S. 25 (nicht vor 1391 [Dendrochronologie* der Saaldecke]), S. 50–55.
- ²³ Die Zeichnung Hz. 38 im GNM (s. Anm. 16 und Abb. auf S. 170) ist das einzige Beispiel, bei dem bereits auf Papier gearbeitet wurde.
- ²⁴ Zur Situation in Mailand vgl. die Untergruppe „Lombardei“ der Datenbank „Illuminierte Urkunden“: <http://monasterium.net/mom/IlluminierteUrkundenLombardei/collection> (13.11.2018).