

J DAS STILISTISCHE UMFELD DER MINIATUREN

Von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch

Die Manessesche Liederhandschrift gehört gerade wegen ihrer besonderen Ausstattung zum vertrauten Bildungsgut breiter Schichten. Die zahlreichen Wiederaufnahmen von Manesse-Motiven, denen sich auch die Ausstellung widmet, bezeugen, daß es vor allem die Miniaturen sind, welche die Handschrift dem Betrachter so wertvoll erscheinen lassen. Allerdings sind sie nun gerade nicht von der staunenerregenden Pracht mittelalterlicher Prunkkodizes, fehlt ihnen doch etwa der Goldgrund und ist auch die Thematik, auf 137 illuminierten Seiten jeweils Dichterbilder darzustellen, keine landläufig attraktive. Was, müssen wir fragen, verschafft diesen Miniaturen ihre besondere Aura?

Ganz wesentlich an dieser Ausstrahlungskraft dürfte, wie schon oft betont (Vetter, 1978, 1981), das einheitliche Konzept der Handschrift sein, das, was noch zu zeigen sein wird, keineswegs selbstverständlich von der Entstehungsgeschichte her gegeben ist. Die Bilder sind jeweils ganzseitig auf den blanken Pergamentgrund gesetzt und erhalten durch einen beherrschenden Rahmen eine besondere Betonung, die zum Verweilen zwingt. Einheitlich ist auch der Bildaufbau, der den Figuren heraldische Zeichen zur Seite stellt, die meist als aktive Bildformen behandelt und nicht – wie etwa in der Weingartner Handschrift (→ J 15) – konsequent in einer eigenen Zone angesiedelt werden. Strenge Rahmenbegrenzung und das verbindliche Verständnis für die Organisation der Formen im Bildganzen schaffen den Eindruck einer gültigen Gesamtkonzeption. Die Gefahr der Aneinanderreihung ist vermieden durch die unverwechselbare Individualität jeder einzelnen Miniatur, in der die Dichterpersönlichkeit meist in szenischem Zusammenhang geschildert ist. Das »Prinzip der Variation« (Vetter, 1981, S. 71) herrscht bis in die Details, was etwa die so andersartige Gestal-

tung des Heinrich von Veldeke (Bl. 30^r) gegenüber dem von Haltung und Gewandmotiven her nahezu identischen Walther von der Vogelweide (Bl. 124^r) zeigt.

Um den Aufwand dieser gelungenen Vereinheitlichung ermessen zu können, müssen wir uns kurz die Entstehungsgeschichte der Bilder in Erinnerung rufen. Bereits im 19. Jahrhundert (Rahn, S. 774 ff.) war erkannt worden, daß mehrere Hände an den Miniaturen des Manesse-Kodex gearbeitet hatten. Aus jener Zeit stammt auch die heute noch gültige Scheidung in einen sogenannten Grundstock und in mehrere Nachträge. Anhand der schon vorlinierten Seiten kann man von einer ersten, geplanten Arbeitsstufe – dem Grundstock – ausgehen, die dann durch weitere Zufügungen – die Nachträge – ergänzt wurde. Dem Grundstock werden 110 Bilder zugerechnet, jeweils 20 Miniaturen dem ersten, vier dem zweiten und drei dem dritten Nachtrag. Einigkeit besteht auch schon längere Zeit über die relativ leichte Erkennbarkeit dieser verschiedenen Etappen aufgrund der unterschiedlichen Rahmenmotive. So verwendet der Grundstock – z. B. Bl. 8^r, 20^r, 188^r, 205^r – einen kräftigen Dreiklang aus Rot, Blau, Gold für Rauten-, Streifen- oder Schachbrettmuster, also klare geometrische Formen. Für die Rahmenformen des ersten Nachtrags hingegen ist Rankenwerk auf meist hellerem einfarbigem Untergrund kennzeichnend (Bl. 10^r, 11^v). Eine neue Unruhe durch starke Deckweißhöhungen eignet den geometrischen Mustern des zweiten Nachtrags (Bl. 395^r), während sich der dritte mit einfachen goldenen Blüten- oder Kreismustern auf blauem Grund mit einer hellen Mittelleiste begnügt (Bl. 197^v). Die Rahmung ist somit nur als Prinzip bei allen Bildern gleichermaßen durchgeführt, ist aber in der Einzelformulierung der verschiedenen Arbeitsstufen doch sehr unter-

schiedlich. Im folgenden soll zunächst versucht werden, die wichtigsten stilistischen Differenzen zwischen den einzelnen Gruppen zu charakterisieren.

Die Maler

Der Grundstock Obwohl auch der Grundstock nicht von einer einzigen Hand ausgeführt ist, sondern, wie Vetter (1978, S. 210 ff., 1981, S. 47 ff.) überzeugend belegt, vom Meister lediglich einzelne Bilder als »exempla« und andere lediglich in der Konzeption vorgegeben wurden und wohl drei weitere Gehilfen an der Ausführung beteiligt waren, darf der Stil dieser Bilder doch als Ganzes betrachtet werden. Zentrales Anliegen des Grundstocks – und darin folgt ihm keiner der Nachträge in so konsequenter Weise – ist die Organisation der Formen innerhalb des Rahmens. Er schafft eine Zweizonigkeit, insofern er den heraldischen Zeichen, manchmal vom Bildfeld abgetrennt, einen eigenen Bezirk zumißt. Dieser nimmt allerdings meist Bezug zum darunter liegenden Bildfeld und ist mit diesem oft verpannt. Bestes Beispiel hierfür sind die »heraldisch« konzipierten Bäume, die in so vielen Darstellungen die Bewegungen der Figuren aufnehmen und zugleich in die Wappenzone überleiten (Bl. 308^v). Der Figurenbereich wird insofern nach ähnlichen Kriterien gestaltet wie das Wappenfeld, als auch er durch klare geometrische Muster organisiert ist.

Beispielsweise baut sich die Darstellung Heinrichs von Morungen (Bl. 76^v) folgendermaßen auf: Eingespannt in den unteren und seitlichen Rahmen erstreckt sich das Bett des sehnsüchtig Nachdenklichen. Die obere Begrenzung ist durch die wellenartige Umrißlinie von Bettuch und Kopfkissen, Arm- und Beinkontur des Kranken sowie schließlich den Bettüberwurf gebildet. Diese Grundform bestimmt die untere Bildhälfte. Ihr eingeschrieben sind die grundsätzlich verwandte Rautenform der gelben Decke, das Oval des Oberkörpers Heinrichs, die aus dem Oval des pelzgefütterten Überwurfs aufsteigenden Arme und das vom Rechteck des Kopfkissens eingebundene Rund seines Kopfes. In gleicher Weise ragt auch die sanft kurvige, längsrechteckige Gestalt der Geliebten aus der Wellenlinie der oberen Bettbegrenzung auf. Diese beiden wichtigsten positiven Formen, die ein zusammenhängendes Muster bilden und

gleichzeitig durch ihre gegenläufige Bewegung in extremer Spannung gehalten werden, sind durch das außerordentlich wichtige Element des leider nicht vollständig ausgeführten Schriftbandes miteinander in direkte Beziehung gebracht und erhalten dadurch einen nach oben göltigen, innerbildlichen Abschluß. Darüber schweben sozusagen als Kontrapunkte die beiden heraldischen Zeichen.

Das Prinzip, die Formen in geometrische Muster einzuschreiben und sie damit dem Grund zu verhaften, erlaubt zugleich eine Steigerung und auch Bändigung der Spannung. So scheinen etwa im Bild des von Scharfenberg (Bl. 204^r) die Figuren von der zwischen ihnen liegenden Ellipse des Grundes auf der Höhe ihrer Oberkörper geradezu gegen den Rahmen zurückgedrängt, während sie auf dem Niveau ihrer Beine vergeblich aufeinander zukommen wollen. Bewegung wird in Flächenbezüge bzw. in komplexere ornamentale Muster umgesetzt wie etwa bei Steinmar (Bl. 308^v). Hier führen Gesten und Haltung der Figuren und die gleichsam auf sie antwortenden Ranken als sich überschneidende Kreise rotierend durch das Bild. Flächendynamik bestimmt nicht nur die Kompositionen und die Gestaltung der Einzelfigur, sondern auch die Binnenstruktur der Formen. So wächst etwa bei Heinrich von Morungen (Bl. 76^v) der Bettüberwurf aus den Umrißlinien heraus und bildet mit seinen tiefen Schüssel- und Haarnadelfalten ein Stoffgebirge. Die wärmende Bettdecke ist in einer komplizierten Abfolge von dunklen Ösenfalten und hell aufleuchtenden, schmalgratigen Parallelzügen drapiert, welche vor allem das rechte Bein umschlingen. Scharfe, den Körper in seiner Plastizität und Bewegung unterstützende, in tiefe Schüsseln einsackende Stoffe sind genauso charakteristisch für die Arbeiten des Grundstockes wie eben auch deren Einbinden in die geometrischen Gesetze übergeordneter Formen. Auch in der Gewandgestaltung läßt sich, was für die Bildkomposition insgesamt göltig ist, ein Aufnehmen und Weiterführen von Bewegungsrhythmen beobachten. So variiert beispielsweise der Dreiklang der Schüsselfalten unter dem liegenden Heinrich die langgezogene Faltenwelle im Bettüberwurf und führt zugleich über in die sanftgeschwungene Kurve, mit welcher die pelzgefütterte Innenseite der Decke sich um den Oberkörper des Kranken schließt.

Die Nachträge

Der erste Nachtrag Vergleicht man nun damit den ersten Nachtrag, so sind doch wesentliche Unterschiede festzustellen: Allein schon die aufgelockerten Rahmenformen lassen vermuten, daß dem vereinheitlichenden Rahmenprinzip des Grundstocks hier eine andere Bedeutung zukommen muß. Der erste Nachtrag ist denn keineswegs räumlicher, sondern im Gegenteil konsequenter flächig, fehlen ihm doch die Spannungen zwischen Fläche und Raum, Bewegung und Muster, die den Grundstock so kennzeichnen. Bereits in der anderen Anlage der Bilder kommt dies zum Ausdruck. So ist beim Wenzel von Böhmen (Bl. 10^r) die Zweizonigkeit der Bilder aufgegeben und der Figurenbereich so nach oben geschoben, daß Bild- und Wappenzone ineinander übergehen. Vereinfacht haben sich die Umrisse, welche eine klare Geometrisierung erfahren, denen als Binnenangaben meist nur wenige, parallel zur Kontur verlaufende, einfache schwarze Striche eingeschrieben sind. Konsequenter werden Bewegungsabläufe in eckige Flächenbezüge umgesetzt, was sich etwa an den wie Zeigetafeln abgeklappten Armen der Figuren beim Schulmeister von Esslingen (Bl. 292^v) beobachten läßt. Wie stark die Flächenbindung werden kann, belegt die gegenüber dem Grundstock deutliche Zunahme flächiger Muster an den Gewändern, im Bild des Dürings (Bl. 229^v) sogar in der Terrainanlage und der darüber gestaffelten Architektur. Verändert hat sich auch die Farbigkeit, die über eine breitere Palette verfügt, wobei allerdings die Farben wegen des Verzichtes auf eine komplizierte Binnenstruktur eher als Lokalfarben angelegt sind.

Der zweite Nachtrag Eine nochmals andere Ausrichtung kennzeichnet den zweiten Nachtrag, der zwar mit dem ersten eng verwandt ist, aber dessen Stilelemente mit einer etwas anderen Betonung vorträgt. In der Szene Rubins von Rüdiger (Bl. 395^r) beispielsweise ist ebenfalls eine Staffelung des Bildfeldes nach oben angestrebt, aber dieses ist, was bereits die andersartigen Rahmenmuster ahnen lassen, von einer neuen Unruhe erfüllt. Diese kommt allein schon an der größeren Musterfreudigkeit zum Ausdruck wie etwa in den Gewändern der Frauenlobdarstellung (Bl. 399^r). Darüber hinaus eignet den Figuren eine Beweglichkeit und Binnenplastizität,

die dem ersten Nachtrag unvertraut ist. Bei Rubin von Rüdiger (Bl. 395^r) sind die Binnenformen nicht mehr bloß die eingravierten Parallellinien, als die sie der erste Nachtrag noch einzeichnet, sondern sie erhalten eine gewisse Tiefe und verleihen mit der Modellierung eines Beines oder einer Achselrundung der Gestalt auch Körperlichkeit.

Der dritte Nachtrag Während die ersten beiden Nachträge mit denselben Stilmitteln arbeiten und diese lediglich in unterschiedlicher Formulierung vortragen, gilt das nicht mehr für den dritten Nachtrag. Wie andersartig die Stilsprache dieses Malers ist, zeigt die Organisation seiner Bilder: Er verwendet als einziger die Rahmen nicht im Sinne eines vereinheitlichenden Flächenprinzips, sondern beginnt sein Bild vom Rahmen aus nach hinten zu entwickeln. So schafft im Wernher von Hohenberg (Bl. 43^v) der an den Rahmen geschobene und diesen oben überragende Turm, an den die dreidimensionale Architekturanlage grenzt, einen schmalen Vordergrundstreifen. Darin und dahinter schiebt sich die Figurenkulisse der Kämpfenden. Diese dient wiederum als Repoussoir, um die darüber aufragende Architektur mit den Frauen in einem virtuellen Hintergrund anzusiedeln. Es sind äußerst schmale und durch den Rahmen wiederum miteinander teilweise verwobene Raumschichten, die hier entstehen und einen klaren Unterschied zum Stilwollen der anderen Meister bedeuten. Entsprechend ist denn auch das Figurenverständnis ein anderes, fehlen doch hier die alles beherrschenden Umrisse. Den Gestalten ist vor allem mit Hilfe der Gewänder eine gewisse Räumlichkeit gegeben. Anders ist auch das Repertoire der Einzelmotive. So ist etwa die sich sanft vor dem Leib wölbende Schüsselfalte bei der Herrin Ottos vom Turne (Bl. 194^r) in Kombination mit dem zarten S-Schwung der Figur bei keiner anderen Hand zu finden. Neuartig sind auch die zartfließenden Stoffe, deren Säume nicht selten mit einem feinen, helleren Streifen hervorgehoben werden und sich ondulierend um die Figuren legen. Gemessene Bewegung und weiche Stoffe verleihen den Gestalten eine Noblesse, die auch in der ganz andersartigen Farbigkeit zum Ausdruck kommt. Dieser Meister neigt zu differenzierten Pastelltönen, die eine eigene Kühle ausstrahlen. Distanz si-

gnalisieren zudem seine weißen Gesichter, die sich ebenfalls deutlich von den Formulierungen der anderen Meister unterscheiden. Während beim Grundstock die kreisförmigen Köpfe mit einer weichen, schweren Wangenpartie und rundlichem Kinn in der Art Heinrichs von Morungen (Bl. 76^v) einen lieblichen Eindruck machen, wirken die Gesichter der ersten beiden Nachträge maskenhaft und flächig, gehen aber durchaus noch vom nämlichen Typus aus. Die Gesichter des dritten Nachtrags hingegen sind schmaler, länger und werden von den größeren gewordenen Augen mit dem lang geschwungenen Oberlid beherrscht.

Anhand der Vergleiche hat sich gezeigt, daß trotz der offenbar über allen Darstellungen waltenden Verpflichtung, den einheitlichen Eindruck des Bildprogramms zu wahren, zwischen den einzelnen Stilgruppen beträchtliche Unterschiede bestehen. Allerdings, vom dritten Nachtrag her gesehen, erweisen sich die Arbeiten des Grundstocks und der ersten beiden Nachträge als prinzipiell miteinander verwandt. Es wird nun im folgenden gelten, zunächst die allen gemeinsamen Quellen herauszuarbeiten, bevor nach einer Erklärung für die Stilabweichungen in den Nachträgen gesucht werden kann.

Die stilistische Herkunft

Die heute doch wohl gültige Meinung sowohl der Kunsthistoriker als auch der Germanisten, in Zürich die Heimat der Manesseschen Liederhandschrift zu sehen, bietet für die Frage der Herkunft ihres Stils, insbesondere des für die Gesamtkonzeption so maßgebenden Grundstocks, keine direkte Erklärungshilfe. Allerdings würde dies ebenso für die häufig vorgeschlagene Lokalisierung nach Konstanz zutreffen. Unter den für diese Städte jener Zeit gesicherten Denkmälern ist kein Vergleichsstück bekannt, das als unmittelbarer Vorläufer gelten könnte. Daran haben auch die teilweise erst in den letzten Jahrzehnten abgedeckten profanen Wandmalereien in Zürich (→ J 1–4) nichts verändert. Es ist denn im gesamten Umkreis des Ober- und Hochrheins kein direkter Ahne zu nennen, zumal die St. Galler Weltchronik (→ J 13), welche noch vor einer Generation zur Herleitung des Grundstocks diente (Knoepfli, S. 118), heute als nahezu zeitgleiche, aber doch ganz anders verlaufende Stilsprache verstanden

wird. Die Frage, ob das Fehlen der Vorstufen einzig einer lückenhaften Überlieferung anzurechnen ist, oder – wofür einige Hinweise zu erbringen sind – mit der Besonderheit der Aufgabe zusammenhängen könnte, wird nicht mit letzter Sicherheit zu beantworten sein.

Die Sonderstellung des Grundstocks Im folgenden soll die Behauptung überprüft werden, der Grundstock schaffe eine – verschiedene sowohl ober- als auch hochrheinische Formtraditionen miteinander verschmelzende – Stilsynthese, wobei eine Sprache entwickelt werde, welche derjenigen der St. Galler Weltchronik (→ J 13) und anderen, noch zu nennenden Werken sehr nahe komme, aber nicht von ihnen ableitbar sei. Es soll dabei versucht werden, wenigstens in Ansätzen zu zeigen, daß gerade um 1300, zum Zeitpunkt, an dem wir, in Ermangelung genauerer kunstgeschichtlicher Datierungsgrundlagen, vorläufig die Entstehung des Grundstockes belassen möchten, das gesamte Gebiet des Ober- und Hochrheins in einem engen Austausch steht. An den verschiedensten Orten werden, in jeweils unterschiedlicher Färbung, aber dennoch von einem gemeinsamen Grundidiom ausgehend, ähnliche Tendenzen und Einflüsse verarbeitet.

Das Elsaß und der Oberrhein als Quelle Schon mehrfach ist die besondere Bedeutung gerade des Elsaß für die Ausbildung des Grundstockstils (Beer, 1959, S. 45, 1987, S. 120) erkannt worden. In einer ganzen Reihe von oberrheinischen Handschriften ist denn auch eine der wichtigsten Quellen dieser Sprache zu suchen. Es handelt sich dabei um Werke, die in den 60er und 70er Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürften und direkt von Straßburg beeinflusst worden sein müssen. Hierzu gehören Arbeiten wie der Donaueschinger Psalter 186 (→ J 5), dessen Kalender in die bis nach Schlettstadt reichende Basler Diözese weist. Mit ihm zusammenhängend dürfte der wohl etwas ältere Kodex 61 der Engelberger Stiftsbibliothek (Swarzenski, Abb. 531–45) zu sehen sein, während die Karlsruher Handschrift Lichtental 26 (→ J 6) bereits eine wiederum etwas andere Stilstufe reflektiert.

Allen drei Werken ist gemeinsam gegenüber älteren oberrheinischen Arbeiten, wie etwa dem Bonmont Psalter (Kurmann, 1983, Abb. 2, 4) in Besançon, daß sie auf die Elemente des Zacken-

stils verzichten zugunsten einer neuen Räumlichkeit vor allem in der Gewandbildung. Die Gestalten werden mit einer raumgreifenden Monumentalität gestaltet, die sie trotz der kräftigen Konturen aus dem Bild herauszudrängen scheint. Dies ist im Donaeschinger Psalter (→ J 5) noch von der vehementen Bewegtheit der Akteure unterstützt. So entsteht hier bereits eine dem Grundstock vergleichbare Spannung zwischen den durch ihre kräftigen Konturen der Fläche verhafteten Formen und deren nach vorne drängender Binnenplastizität. Das Verhältnis der Formen zueinander und zum Grund ist etwa im Bild der Geißelung des Donaeschinger Psalters (→ J 5) von einer dem Grundstock entsprechenden Dynamik erfüllt, scheint doch eine zentrifugale Kraft die Gestalten auseinander zu drängen. In der Manesse-Handschrift ist, etwa bei Reinmar von Brennenberg (Bl. 188^r), dieses Auseinanderstreben noch extremer formuliert. Es sind vor allem die beiden Prinzipien – die Projektion der Figurenbewegung in Flächendynamik und die Spannung zwischen Binnenplastizität und flächiger Konturierung –, die im Donaeschinger Psalter und den verwandten Werken vorgeprägt sind.

In einer übersteigerten, zugleich aber auch ganz anders gefärbten Variante ist das Problem der Räumlichkeit im Lichentaler Kodex 26 (→ J 6) gelöst. Als Beispiel mag die monumentale Schwere der in die klaren Grundformen der Umrisse eingeschriebenen Figuren der Verkündigung (s. Tafel) dienen. Die Gewänder, in tiefen Schüsselfalten als breite Kaskade zum Boden hin strebend oder in schmalen Parallelbahnen dem heftigen Bewegungszug der Gestalt folgend, diese mit einem lang sich hinziehenden scharfgratigen, Faltengeschiebe überdeckend, weisen Formmuster auf, die ähnlich auch dem Grundstock vertraut sind. Die schweren Schüsselfaltenbahnen, welche bei sehr vielen Damen, so etwa auch bei derjenigen von Kürenbergs (Bl. 63^r), das elegant vorgestellte Spielbein umhüllen, sind in einer etwas kantigeren und weniger üppigen Form bei der Verkündigungsmaria vorgebildet. Übereinstimmungen ergeben sich auch bei den für den Grundstock so typischen schmalen Parallelfalten, welche etwa bei der Maria mit Kind (Bl. 4^r) den Bewegungsschwung des Oberkörpers nachzeichnen und diesen einzuwickeln scheinen. Daß es sich um eine gene-

relle Gemeinsamkeit der Sprache handelt, ver-rät schließlich die Zeichenweise. So verwendet der Maler an der Bettdecke der Maria in der Geburt dasselbe System von tief schattierten und in einem Punkt gebündelten Ösen- und Hakenfalten, wie sie auch der Grundstock z. B. für die Drapierung des Bettüberwurfs kennt, der Heinrich von Morungen umhüllt (Bl. 76^v). Motivische Übereinstimmungen in der Art der zu einzelnen, schneckenartigen Locken stilisierten Haare und die runden Gesichter mit der auffällig breit ausladenden Kinn-Kieferpartie sowie den relativ kurzen Nasen, über denen sich hochgezogene Augenbrauen wölben, lassen zwar genauso wie die kleinen Mündchen und die Mandelaugen nur allgemeine Vergleiche zu, liefern aber immerhin auch noch einen weiteren Beleg für die Nähe dieser Handschrift zum Grundstock.

Das Neue dieser Arbeiten des dritten Jahrhundertviertels liegt, wie erwähnt, in der Aufnahme sowohl plastischer als auch räumlicher Werte insbesondere in der Gewandmodellierung. Mehrfach wurde in der Literatur schon betont (Homburger, S. 84; Beer, 1987, S. 119), daß hier eine Auseinandersetzung mit Werken westlicher Prägung, wahrscheinlich aus dem plastischen Bereich zu beobachten ist, da die Buchmalerei Vergleichbares nicht aufzuweisen hat. Dabei wurde vor allem auf einen möglichen Kontakt zur Straßburger Münsterbauhütte hingewiesen, insbesondere zu dem im 17. Jahrhundert zerstörten Lettner (weitere Literatur unter J 5). Die heute von ihm noch erhaltenen Skulpturen, die sich teils im Musée de l'Œuvre Notre Dame in Straßburg (Abb. 1) bzw. im Cloisters in New York (Abb. 2) befinden, sprechen keineswegs eine einheitliche Sprache. Wie Kurmann jüngst darzustellen vermochte (1987, S. 26 f.), scheinen diese Arbeiten von aus Reims gekommenen Werkleuten erst in der Zeit zwischen 1265–70 hergestellt worden zu sein.

Die Auseinandersetzung mit dem neuen Formwillen, den die Skulpturen vertreten, ist allerdings im Donaeschinger Psalter (→ J 5) und der Lichentaler Handschrift (Kat. → J 6) in jeweils ganz anderer Gewichtung aufgenommen. Im Judas der Donaeschinger Gefangennahme (→ J 5) werden Elemente rezipiert, die vom Motivischen her unmittelbar an den Apostel des Lettner erinnern (Abb. 1). Ganz anders werden solche Anregungen in der Verkündigungsmaria des

Lichtentaler Kodex (→ J 6) verarbeitet, deren Formenvokabular gewisse Gemeinsamkeiten mit der Cloisters Madonna (Abb. 2) teilt; wie beispielsweise die sich aufschiebenden Schüsselfaltenkaskaden oder auch die schmalgratigen, sich gegenseitig überlagernden Röhrenfaltsysteme. Räumliche Motive werden indes in der Übertragung der Buchmalerei zu einer massiven Breite bei den Figuren, die fest der Kontur verhaftet sind. Überdies verraten Proportionierung wie auch die Gesichtstypen die lokale Komponente. Als Vergleich wäre etwa der um 1260 entstandene, nach Straßburg lokalisierbare, sogenannte Scherenberg-Psalter (Heinzer/Stamm, Abb. 5) zu nennen.

Der Straßburger Lettner darf wohl nur als allgemeiner Impuls und nicht als eine direkte Quelle für die weitere Entwicklung der oberrheinischen Buchmalerei verstanden werden. Sicher kann die Anregung zu den neuen Gestaltungen der Buchmaler nicht allein über den Kontakt mit der Straßburger Münsterbauhütte und hier einzig der Lettner-Werkstatt erklärt werden, hierfür ist das Material des Lettners selber zu widersprüchlich. Gerade der recht verschiedene Widerhall, welchen dieser Einfluß in der Donaueschinger und der Lichtentaler Version gefunden hat, läßt sogar eher einen indirekten Kontakt vermuten, vielleicht über die erst jüngst vorgeschlagene Möglichkeit von Bauplastikzeichnungen (Kurmann, 1983, S. 112).

Zu berücksichtigen ist überdies eine Gruppe von Werken, in denen der Reflex der westlichen Entwicklung ebenfalls sichtbar wird und die der Buchmalerei wesentlich näher stehen, nämlich die oberrheinischen Goldschmiedearbeiten der 70er Jahre. Paradebeispiel hierfür ist der durch Abt Arnold II. (1247–76) gestiftete sogenannte Buchdeckel aus der Benediktinerabtei von St. Blasien, der sich heute im Kloster St. Paul in Lavanttal befindet (→ J 7). Die besondere Nähe zur Skulptur der Ile-de-France, aber auch zum Straßburger Lettner macht den Deckel zum französischsten aller oberrheinischen Werke jener Zeit. Die Möglichkeit, daß sein Schöpfer ein aus dem Zentrum Frankreichs zugewanderter, in Straßburg arbeitender Goldschmied war, ist nicht auszuschließen.

Die Rezeption seines Stils in der zeitgleichen

Abb. 1: *Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre Dame: Apostel des ehem. Straßburger Münsterlettners*





Abb. 2: New York, Metropolitan Museum of Art, *The Cloisters*: Madonna des ehem. Straßburger Münsterlettners

Buchmalerei indes ist nur partiell zu beobachten. Am unmittelbarsten vergleichbar mit dem Hl. Reginbert des Deckels (→ J 7) ist im Donauschinger Psalter (→ J 5) das schwingende

Schüsselfaltengehänge und die Eigenräumlichkeit am Gewand des Judas. Allerdings muß der Psalter noch eine weitere Anregung verarbeitet haben, benützt er doch den Bewegungszug dieses Gewandmotivs dazu, die Aktion der Gestalt zu unterstützen. Der St. Blasien-Deckel wäre somit allenfalls ein denkbarees Vermittlungsglied zwischen der Monumentalskulptur und der Buchmalerei und könnte als Anregung zur Auseinandersetzung mit den westlichen Gewandgestaltungen gedient haben.

Eine größere Bedeutung kommt dem zweiten Goldschmiedewerk, dem Villinger Scheibenkreuz (→ J 8) zu. Vor allem die etwas jüngere Kreuzigungsgruppe scheint sich besser in die lokale Tradition einzupassen als die zwar verwandten, aber mit der unruhigen Schönlinigkeit und nahezu durchsichtigen Vielschichtigkeit ihrer Gewänder doch andersartigen Statuen des Deckels von St. Blasien (→ J 7). Insbesondere beim Vergleich der beiden Marien (Tafel J 7/ Abb. 3) erinnert die kompaktere, mit einem sattem Faltengefüge überzogene, in einen festen Umriß eingespannte Version des Villinger Kreuzes viel eher an Arbeiten in der Art des Lichtentaler Kodex (→ J 6), Werke also, die bereits das oberrheinische Idiom sprechen.

Dem Villinger Gerät fehlt die Eleganz des Deckels von St. Blasien, was nun sicher auch, aber wohl nicht nur, am Unterschied der Qualität liegen dürfte. In der Maria des Scheibenkreuzes sind die neuen Impulse der Monumentalskulptur, insbesondere der Lettnerwerkstatt, in einer viel selektiveren Weise als im Deckel rezipiert. Aufgenommen sind außer einzelnen Motiven, wie etwa die Schichtung der bewegten Faltenkaskaden im Sinne der Cloisters Madonna (Abb. 2), vor allem die Räumlichkeit des Gewandes. Wie stark diese Elemente aber bereits in das lokale Idiom übertragen sind, mag der Vergleich der Maria mit derjenigen der Lichtentaler Verkündigung (→ J 6/1) demonstrieren: Beide Frauengestalten wirken kompakt, stehen auf einer massiven Sockelzone und die tektonisch drapierten Gewänder tendieren zu einer linearen Vernetzung der einzelnen Faltenzüge. Während im Goldschmiedewerk die Figurenräumlichkeit der Vorbilder noch erkennbar bleibt, projiziert sie der Buchmaler konsequent in die Fläche. Eine solche Verwandtschaft zwischen Villinger Kreuz und Lichtentaler Kodex

läßt ein gemeinsames Entstehungsmilieu vermuten. Für den Kodex weist der Kalender auf Freiburg hin, wo auch die unmittelbarsten Spuren der Goldschmiedarbeiten zu finden sind, werden doch die Matrizen der verschiedenen Medaillons ausschließlich an Freiburger Werken wiederverwendet. Eine Entstehung beider Werke in Freiburg wäre somit denkbar, wobei dennoch Straßburg die entscheidende Quelle der Konzeption bliebe.

Für die Manesse-Handschrift ist der Schritt zur Auseinandersetzung mit den westlichen Arbeiten, wie er wohl als Ausschnitt einer wesentlich breiteren Bewegung in den Goldschmiedarbeiten sowie den beiden Psalterien (→ J 5/6) überliefert ist, von zentraler Bedeutung. Der Grundstock scheint seine Konzeption von Körper und Gewand gerade aus Werken dieser Zeit zu gewinnen. Die Monumentalisierung, wie sie etwa die Kleidung der Dame des von Kürenberg (Bl. 63^r) oder auch des Dietmar von Aist (Bl. 64^r) charakterisiert, greift sowohl auf die Donaueschinger als auch auf die Lichtentaler Lösung zurück, wobei das schwere, um einen flachen Figurenkern schwingende Faltengehänge eher der Donaueschinger Version (Tafel J 5/1) entspricht. In dessen Stilstufe scheint auch die extreme Spannung zwischen Fläche, Raum und Bewegung vorgegeben, wie sie oben schon im Vergleich der Geißelung (Tafel J 5/2) mit dem Reinmar von Brennenberg (Bl. 188^r) analysiert wurde. Die Grundkonzeption seines Figurenstils hingegen bezieht der Grundstock im wesentlichen aus der Lichtentaler Version. Die Tendenz zur Dehnung in die Breite und die Vernetzung der Binnengliederung in einem festen, graphischen System, das dem Umriß angeheftet ist, gehören hier wie dort zu den wichtigsten Gestaltungsprinzipien.

Die Ausbreitung der elsässischen Filiation Im folgenden soll nun die Ausbreitung dieser um 1270–80 am Oberrhein gewonnenen neuen Formensprache weiter verfolgt werden. Der breite Strom der Objekte, die sich an diese Stilstufe anschließen lassen, und die bis nach Konstanz zu finden sind, belegt ihren starken Einfluß und eine rasche Übermittlung. Unter den zahlreichen Beispielen seien hier nur jene Stücke genannt, welche in Bezug zum Grundstock stehen. Als unmittelbare Nachfahren sowohl des Stils

der Villinger Kreuzigung (Abb. 3) als auch der Gestalten in den Rahmenmedaillons des Deckels von St. Blasien (→ J 7), die im Vergleich zu den Vollstatuetten im Zentrum des Deckels wesentlich kompakter sind, dürfen die Figuren am Churer Reliquienschrein gelten (Abb. 4). Diese Arbeit, wohl erst gegen Jahrhundertende, vielleicht in Konstanz entstanden, entwickelt einen Stil, welcher zwar für die Goldschmiedekunst unerwartet ist, in der Buchmalerei der Zeit unmittelbar vor der Manesse-Handschrift hingegen eine große Rolle spielen wird: Gegenüber den vollplastischen Werken – auch der getriebenen Teile – der bisher besprochenen Arbeiten ist hier die Plastizität der Figuren stärker mit der Kontur verbunden, wird die Faltenführung graphischer, und sind die Gestalten elegant gelänger proportioniert. Die Märtyrerinnen etwa zur Rechten Petri reaktivieren damit etwas ältere Werke, ebenfalls aus dem elsässischen Raum, in der Art der Hl. Jungfrauen der Scheiben aus dem Hochchor des Straßburger Münsters (Beyer, Fig 304), die ihrerseits schon mehrfach in der Literatur als Vorbilder für den Lichtentaler Kodex (→ J 6) genannt worden sind. Gegenüber diesem Werk sowie auch gegenüber den älteren Münsterscheiben allerdings deutet die empfindsamere Schichtung der einzelnen Ge-

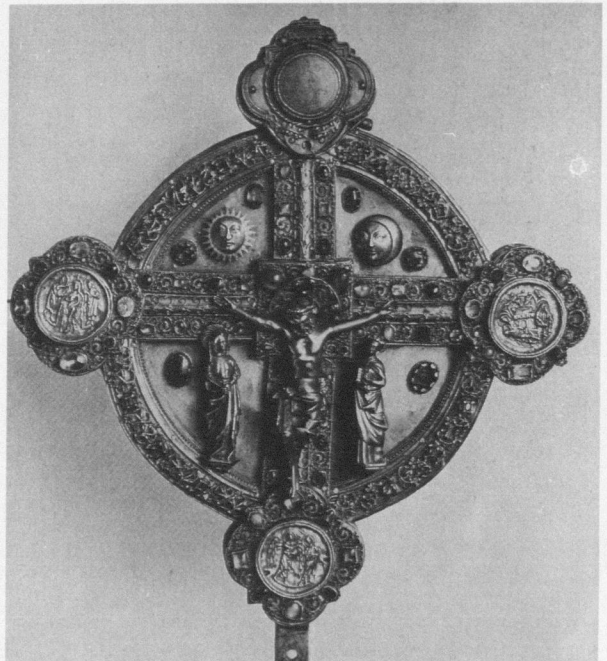


Abb. 3: Villingen, Münster: Unserer Lieben Frau, Münsterschatz: Scheibenkreuz Detail: Maria der Kreuzigung

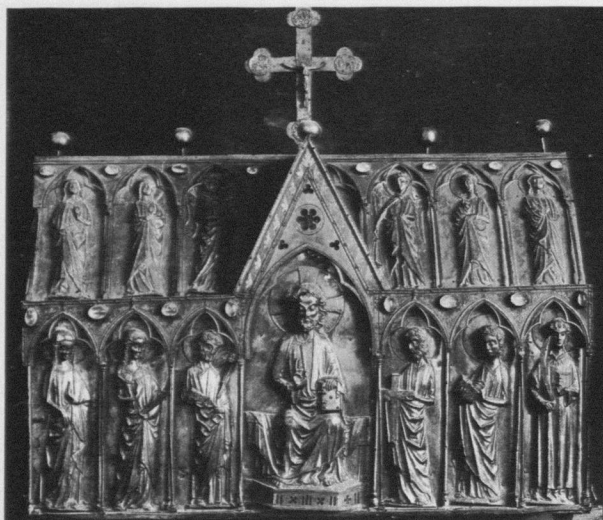


Abb. 4: Chur, Domschatz, Reliquierschrein: Thronender Christus, flankiert von Petrus und Andreas Hl. Jungfrauen etc.

wandpartien darauf hin, daß Kenntnisse in der Art des Villinger Scheibenkreuzes vorausgesetzt werden dürfen.

Um eine ähnliche Art der Rezeption dieser Stil-tendenz handelt es sich bei den vor 1300 entstandenen Scheiben in Münchenbuchsee, deren direkte Abhängigkeit von der bisher besprochenen Gruppe schon öfter erwähnt worden ist (Beer, 1956, S. 114 f.; 1983, S. 212). Hier ist dieser Anschluß noch deutlicher als im Churer Schrein zu erkennen, setzt doch eine so betont graphische Gestaltung wie bei der Maria Magdalena (Beer, 1956, Taf. 56) die Körperhaftigkeit etwa des Lichtentaler Kodex (Tafel J 6/1) noch stärker ins Lineare um.

An solch konservative Tradierungen der elsässischen Filiation jedoch knüpft der Grundstock nicht an. Ungleich viel näher stehen ihm zwei Werke, die neue Elemente in diesen Strom einbringen. Die beiden Heiligen (Tafel J 9) aus dem um 1280 entstandenen Freiburger Psalterium (→ J 9) scheinen hausbackene Schwestern der Dame des Dietmar von Aist (Bl. 64^r) zu sein. In gleicher Weise umgeben die lastenden Stoffe die Gestalten mit einer massiven Hülle. Die tief ausschwingenden Schüsselfalten am Kleid der Hl. Katharina und die am Boden sich in schweren Wellen aufstauenden Gewandmassen sind Ausdruck derselben Voluminosität. Ebenso sind diese Elemente der Räumlichkeit durch die klaren Konturen der Fläche so verhaftet, daß das Verhältnis von Grund und Form demjenigen

des Grundstocks entspricht. Vergleichbar sind zudem Motive wie Gesichter und Haarbildung. Anders dagegen sind die geringere graphische Binnenstrukturierung und eine gewisse derbe Blockhaftigkeit; Unterschiede, welche die Freiburger Version bereits gegenüber dem Lichtentaler Kodex (Tafel J 6/1) aufweist. Die Verbindung zwischen dem Grundstock und dem Freiburger Psalter dürfte in der beiden Werken gemeinsamen Quelle, dem Lichtentaler Kodex, liegen, von dem der Freiburger Psalter, im Gegensatz zu den bisher besprochenen Nachfolgewerken, eine verjüngte Version repräsentiert.

Eine elegantere Variante derselben Stilrichtung trägt das Nürnberger Graduale gegen 1290 vor (→ J 10). Ähnlich wie schon beim Churer Schrein steht auch hier die Einordnung noch nicht wirklich fest. Trotz der vielfachen Hinweise auf eine elsässische Provenienz muß wie beim Churer Schrein auch in Erwägung gezogen werden, ob es sich nicht hier um einen hochrheinischen Zeugen der ehemals elsässischen Filiation handelt. Gibt es schon beim Schrein (Abb. 4) enge Verbindungen mit Arbeiten des Bodensees, wie etwa die Nähe zur Plastik des Hl. Grabes im Konstanzer Münster (Kurmann, 1969, Abb. 1 f.), so sind in dieser Handschrift die Hinweise für eine möglicherweise hochrheinische Entstehung noch dichter. Vergleiche der Hl. Elisabeth (Tafel J 10/2) oder auch der Hl. Agnes (Tafel 10/1) mit den Frauen im Lichtentaler (Tafel J 6/1) und Freiburger Kodex (Tafel J 9) mögen die Sonderstellung des Nürnberger Stils demonstrieren. Mit ihrem Verständnis von Körper und Gewand sowie der Konturenführung nehmen die Nürnberger Heiligen die Sprache der beiden älteren Versionen auf. Verändert hat sich trotz der verwandten Stilmittel der Figurentyp, schwebt doch bei der Hl. Agnes über einem gelängten Unterkörper ein nur zarter Oberkörper und ein kleines Gesichtchen. Verglichen mit den Freiburger Frauen schafft die neue Proportionierung fragile Gestalten, welche unter den bisher besprochenen Arbeiten einzig der Churer Schrein (Abb. 4) ähnlich kennt. Zu Recht hat Heuser diese Handschrift mit dem Katharinenthaler Konventsiegel von 1270, einer vermutlich konstanzischen Arbeit, in Verbindung gebracht (Heuser, Abb. 243).

Die Nürnberger Handschrift dürfte denn ähnlich wie der Churer Schrein die Transferierung und

gleichzeitige Veränderung des ehemals elsässischen Stils an den Hochrhein belegen. Längung und Eleganz von Figuren und die eng dem Körper anliegenden Stoffe sind Neuerungen, die – wie Beer (1983, S. 210 f.) zu zeigen vermochte – eine weitere Auseinandersetzung mit westlichen Arbeiten, nun wohl aus Arras, zur Bedingung haben.

Versucht man das Verhältnis des Grundstocks, etwa der Dame von Kürenbergs (Bl. 63^r), sowohl zur Hl. Agnes in Nürnberg (Tafel J 10/1) als auch zur Freiburger Katharina (Tafel J 9) zu definieren, so erweist sich die Manessesche Lösung als eine Synthese aus beiden Varianten. Die elegante Bewegung und der fragile Oberkörper über einem massiven, vom Gewand bestimmten Unterkörper, dessen Körperlichkeit sich teilweise doch durch den Stoff abzeichnet, sind Elemente, die sich am ehesten in Nürnberg finden lassen. Proportionen und die Art der Stoffbehandlung hingegen knüpfen viel stärker an die ältere Variante der Freiburger und damit Lichtentaler Version an.

Der Grundstock als Kompilation Fassen wir das Bisherige zusammen, so haben sich für die Ausbildung des Grundstocks die folgenden Quellen als maßgebend erwiesen: 1. Die elsässisch-oberrheinische Tradition des dritten Jahrhundertviertels, 2. eine erste Auseinandersetzung mit französischen Arbeiten in den 70er Jahren sowie 3. die Weiterentwicklung der elsässisch-oberrheinischen Stilrichtung.

Die scheinbar widersprüchliche Aufgliederung der vermeintlich einheitlichen Entwicklung vom ersten bis zum dritten Schritt verlangt nach einer Erklärung. Naheliegender wäre ja anzunehmen, daß entweder die jeweils neueste Formulierung aufgegriffen wird oder, sofern es sich um einen älteren Maler handelt, dessen Zeitstil sich besonders durchsetzt. Für den Grundstock dürfte aber nun gerade charakteristisch sein, daß sein Stil sich nicht an eine schon bestehende einzelne Richtung anschließt, sondern daß er durch auswählendes Kompilieren von jüngeren und älteren Elementen eine eigene Sprache schafft.

Darauf soll an einzelnen Beispielen noch etwas ausführlicher eingegangen werden. Die Eleganz des Bewegungsablaufs und das Verhältnis von Körper und Gewand waren in den jüngsten Beispielen am Hochrhein, dem Nürnberger Gra-

duale und dem Churer Schrein, ähnlich zu finden. Gewisse Errungenschaften der dritten Stufe dieser Stilrichtung müssen also bekannt gewesen sein, ohne daß sie insgesamt übernommen werden. So fehlen zwei so außerordentlich wichtige Elemente wie die feinnervige Stofflichkeit und die überproportionierte Längung der Figuren. Es ist im Gegenteil – und zwar im Sinne eines betonten Kontrastes zur Eleganz der Gestalten – an den üppig lastenden Stoffen und den breiten, rundlichen Gesichtern festgehalten, wie sie die Lichtentaler und Freiburger Linie bestimmen. Damit sind Prinzipien, die aus einer Zeit der Auseinandersetzung mit westlichen Einflüssen um 1270 stammen, also zur zweiten Richtung gehören, mit Elementen einer jüngeren Entwicklung verquickt.

Noch keine Erklärung hat ein Stilprinzip des Grundstocks gefunden, welches den Eindruck der ganzen Handschrift so entscheidend prägt, nämlich der Wappencharakter ihrer Bilder. Damit sind die Flächenverklammerung der plastischen und bewegten Formen und deren gleich-

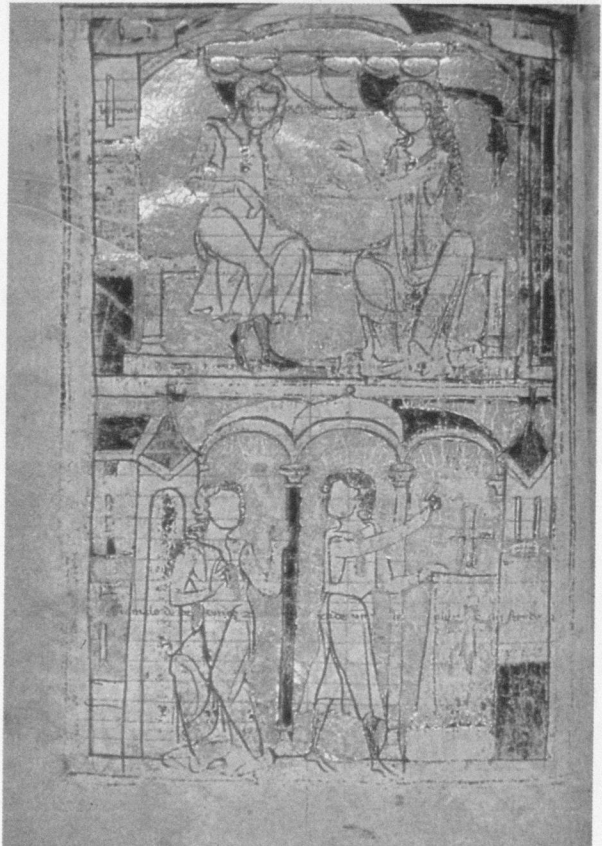


Abb. 5: München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm. 63, Bl. 35^v: Gespräch zwischen Amelie und Wilhelm



Abb. 6: München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm. 63, Bl. 35^v: Amelie wird Wilhelm zugeführt, Amelie und Wilhelm beim Schachspiel

sam heraldische Anordnung in Verbindung mit dem Grund angesprochen. Ein unmittelbares Vorbild für dieses Muster ist denn auch nicht zu nennen. Dies hat manche Autoren dazu veranlaßt, darin die eigentliche Aussage zu sehen und die Darstellungen folglich als Wappenbilder zu verstehen.

Bei der Suche nach vergleichbaren Prinzipien stößt man wiederum auf mögliche, wesentlich ältere Vorbilder. Ein Objekt wurde bisher besprochen, das in der Spannung zwischen Form und Kontur sowie in der Aktivierung des Grundes eine gewisse Verwandtschaft kennt, nämlich die Donaueschinger Handschrift (→ J 5). Aus einer nämlichen Umgebung wäre die vor allem vom Motivischen her besonders wichtige Münchner Wilhelm von Orlens-Handschrift (→ H 18) zu nennen. Das Bildmuster beispielsweise in der Minneszene des von Buchein (Bl. 271^r) ist demjenigen des Gesprächs zwischen Amelie und Wilhelm (Abb. 5) nahe verwandt: Gleichermaßen bilden Figuren und Sitz eine zusammengehörige Form, scheinen doch etwa die Ober-

körper der Gestalten unmittelbar aus der Thronkontur herauszuwachsen. Der Grund, von Form und Rahmen wie ausgeschnitten, schiebt sich in beiden Darstellungen als trennende Kraft zwischen die Figuren, um sie gleichzeitig auch miteinander in einer gemeinsamen Fläche zu verbinden. Die flächenorientierte Anordnung der Formen, die vor allem die Wappenallusion hervorruft, ist aber in dieser Handschrift noch durch ein weiteres, auch für den Grundstock maßgebendes Prinzip ergänzt. Diese Kompositionen bevorzugen nämlich eine wappensymmetrische Anordnung, die nicht selten um eine virtuelle Achse angelegt ist. Bekannt ist hier ebenfalls das in mehrfigurigen Szenen für den Grundstock so typische Muster ineinander übergreifender, um das Zentrum rotierender Kreise. In der Szene etwa, in der Amelie Wilhelm als Gefährtin zugeführt wird (Abb. 6), ist die gesamte Anordnung so gehalten, daß alle Figuren durch Gesten und Körperhaltung die zentrale Gestalt des Bildes, den König von England, umkreisen. Ganz ähnliche Lösungen kennt die Manessesche Handschrift etwa beim Neidhart (Bl. 273^r).

Weitere Bestätigung erhält die Vermutung, gerade im Bildmuster habe der Grundstock auf wesentlich Älteres zurückgegriffen, wenn wir dasselbe Phänomen bei der besonders traditionsbetonten Münchner Weltchronik (→ J 11) wieder antreffen. Diese Handschrift wurde lange Zeit ins mittlere 13. Jahrhundert eingeordnet und galt als älteste der oberrheinischen Weltchroniken, während sie heute ins frühe 14. Jahrhundert und in den Donaauraum lokalisiert wird. Ihre Miniaturen kennen ein dem Grundstock verwandtes heraldisches Muster. Insbesondere die Aktivierung des Leerraumes besitzt denselben Stellenwert, ist er doch auch hier als zugleich trennendes und verbindendes Element eingesetzt. In der Szene Agars mit dem Engel (Tafel J 11/2) werden die Grenzen der Rahmen sowie der mittleren Spaltenangabe durch die Bewegung der Figuren übersprungen und erhalten dadurch eine Funktion, welche derjenigen etwa der Schriftbänder im Manesse-Kodex vergleichbar wäre (Bl. 120^v). Verwandt sind hier wie dort die symmetrische Anordnung der Figuren, deren Einpassung in die Fläche und die Aktivierung des Grundes.

Allerdings sind diese Prinzipien in der Weltchronik mit einem Formenschatz vorgetragen, der

nun gar nicht dem Manesseschen entspricht. Für die Zeit um 1300 kann er sogar als veraltet bezeichnet werden, gehört er doch noch ganz zur Bewegung des sogenannten zackbrüchigen Stils. Es scheint, daß sich hier, im östlichen Raum, ein Stil erhalten hat, zu dem genuin eine solch heraldische Anordnung gehört. Eine seiner Wurzeln dürfte wohl, wie mehrfach angenommen worden ist, dort zu suchen sein, wo auch der Grundstock diese Anregung bezogen haben wird, nämlich am Oberrhein der 50er und 60er Jahre des 13. Jahrhunderts. Als Beispiel wäre hier der schon mehrfach erwähnte Bonmont Psalter in Besançon zu nennen. Damit ließe sich indirekt die Vermutung bestätigen, der Grundstock verdanke sein Bildmuster einer älteren oberrheinischen Stufe, deren Reflexe im Donaueschinger Psalter (→ J 5), dem Münchner Wilhelm und – gleichsam konserviert – auch in der Münchner Weltchronik noch sichtbar sind.

Zu fragen bleibt, ob mit solchen Zitaten nicht doch inhaltliche Bezüge verbunden sind, insofern darin ein Gattungsstil angesprochen sein könnte. Auffällig jedenfalls ist, daß – mit Ausnahme des Donaueschinger Psalters – diese Formulierungen immer in verwandten Zusammenhängen vorkommen. Zu nennen wären etwa das Budapester Fragment (→ J 12), das der Münchner Weltchronik eng verbunden ist, das Naglersche Bruchstück (→ J 14), die Karlsvita der St. Galler Weltchronik (→ J 13) und einige noch zu besprechende Wandmalereien. Es wäre in folgedessen möglich, in dieser heraldischen Qualität ein Modus zu sehen, der einer bestimmten Gattung von Profanikonographie die ihr gemäße Nachhaltigkeit verleihen würde.

Hat der Vergleich mit den Münchner Handschriften der Weltchronik und des Wilhelm belegt, wie stark sich der Grundstock auf wesentlich ältere Traditionen beruft, so ist damit die Annahme Vettters (1978, S. 216), darin komme vor allem seine Generationszugehörigkeit zum Ausdruck, keineswegs ausgeschlossen. Die selektierende Aufnahme von Elementen unterschiedlicher Stilstufen allerdings legt die Deutung seines Stils als Kompilation nahe. Diese Interpretation läßt sich nun im Gegenüber zu zeitgleichen Werken weiter vertiefen.

Als wichtigste Arbeit derselben Zeit ist die St. Galler Weltchronik (→ J 13) zu nennen. Auch hier ist – etwa in der Szene Saras mit Agar

(Tafel J 13/1) – die Herkunft aus dem Lichtenalterer Kodex (Tafel J 6/1) noch erkennbar. Wie anders jedoch lauten nun die vertrauten Formulierungen: Die Stoffe lassen nichts mehr von der Schwere erkennen, die ihnen auch der Grundstock verleiht, sie wirken weich, und die male- risch angelegten Faltenzüge blitzen als helle Lichter auf. Gegenüber den tiefen Schüsselfalten des Grundstocks wirken diese Gewänder manchmal gar schleierartig, in nur seichten, den Körper umspielenden Tütenfalten angeordnet. Die kräftig undulierenden Säume, welche die Stoffe ähnlich wie die feinnervigen, schmalen Röhrenfalten mit einer nervösen Unruhe überziehen, sind Motive, die in der Liederhandschrift nicht vorkommen. Hier sind Stiltendenzen verarbeitet, die gute Kenntnisse der gleichzeitigen französischen Buchmalerei verraten. Überzeugend wurde von Beer belegt (1987, S. 109 ff.), daß dabei nicht allein Arbeiten der Hofkunst eine Rolle gespielt haben müssen, sondern auch Werke aus der Picardie, einem weiteren wichtigen Zentrum französischer Buchmalerei.

In der St. Galler Weltchronik ist somit eine ganz andere Vision des Stils um 1300 vorgetragen. Sie gehört in die Anfänge des neuen süßen Stils, welchen der Grundstock lediglich in der Eleganz der Bewegung seiner Figuren und Linien anspricht, wogegen er in seiner Konzeption betont der Tradition des 13. Jahrhunderts verpflichtet bleibt.

Dieser konservative Zug ist noch klarer zu erkennen, wenn der Höhepunkt der neuen Stilrichtung, das Katharinenthaler Graduale (→ J 16) in die Vergleichsreihe mit einbezogen wird. Diese Handschrift, die nun bereits in einen relativ breiten Kreis verwandter Objekte einzuordnen ist, führt den Stil der St. Galler Weltchronik weiter. Die Maria Ecclesia (Tafel J 16) etwa wirkt, von einem dichten Netz schleierartiger, von innen beleuchteter Stoffe umhüllt, wie eine sanftere, stärker nach innen gekehrte Schwester der Sara aus der Weltchronik (Tafel J 13/1).

Dem Grundstock sowie den Nachträgen bleiben diese Elemente unvertraut. Weder kennt er eine vergleichbare Zartheit der Stoffe, noch deren Differenzierung in verschiedene Schichten. Nirgends verwendet er Formeln wie die hier so charakteristischen, lang sich hinziehenden, spitz zulaufenden Faltenzüge. Darin und auch in den ex-

trem gelängten, fragilen Figuren kommt eine Sprache zum Ausdruck, die als konsequente Weiterentwicklung jener Elemente zu erkennen ist, welche die St. Galler Weltchronik, aber auch das etwas ältere Nürnberger Graduale (→ J 10) vom Grundstock trennen. Es dürfte denn wiederum die Stufe dieser Nürnberger Handschrift sein, die sowohl zu den Ahnen der St. Galler und Katharinenthaler Richtung als auch zur Manesse-Handschrift gehört.

Mit diesem Ausblick auf die Werke des neuen Stils ist der ungefähre stilistische Horizont abgesteckt, welcher dem Grundstock zur Verfügung gestanden haben dürfte. Dabei hat sich gezeigt, daß seine Kenntnisse nicht auf Zürich beschränkt gewesen sein können. Die Entwicklungen am Bodensee wie auch am Oberrhein müssen ihm vertraut gewesen sein, greift er doch Tendenzen von hier wie dort auf. Gerade mit diesem kompilierenden Verfahren, das an den verschiedenen Vergleichsstücken zu beobachten war, ist eine Erklärung dafür zu finden, daß es für seinen Stil keine eigentlichen Vorbilder zu benennen gibt. Vielmehr gilt es hier den Entstehungsvorgang einer eigenen Sprache nachzuvollziehen. Dabei hat sich ein Prinzip als besonders maßgebend erwiesen, nämlich der Rückbezug auf ältere, nicht unmittelbar vorhergehende Traditionen und das nur selektierende Aufnehmen neuer Tendenzen. Bevor versucht werden kann, die hier gewonnene Sicht des Grundstocks in Beziehung zu setzen zu einigen denkbaren Bedingungen seiner Entstehung, soll zunächst das Umfeld der verschiedenen Nachträge bestimmt werden.

Die ersten beiden Nachträge Stellte sich der Stil des Grundstocks als innovatorisch heraus, insofern es sich um einen aus verschiedenen Richtungen kompilierten, neuen Stil handelt, sind die Nachträge viel stärker einer bereits ausgebildeten Formensprache verpflichtet. Vor allem die ersten beiden Nachträge schließen sich an das autochthone Idiom an, das in einer größeren Zahl von Objekten fast ausschließlich hochrheinischer Provenienz ausgeprägt ist. Damit ergibt sich gegenüber dem Grundstock eine gewisse Umorientierung, sind doch dessen Quellen primär elsässisch-oberrheinisch, wogegen die durchaus auch vorhandenen Kenntnisse der

hochrheinischen Variante eine eher sekundäre Rolle spielen.

Die elsässische Filiation am Bodensee Für den ersten Nachtrag, von dem sich der zweite vor allem durch den jüngeren Zeitstil unterscheidet, bleibt die elsässisch-oberrheinische Richtung ebenfalls wichtiger Ausgangspunkt. Im Gegensatz zum Grundstock bezieht er sich aber nicht auf deren ursprüngliche Version der 70er Jahre, sondern schließt an ihre Weiterentwicklung im Bodenseegebiet an. Rückgriffe im Sinne des Grundstocks sind nicht zu beobachten, wie die nur allgemeinen Beziehungen zum Lichtentaler Kodex (→ J 6) zeigen. Direkte Verwandtschaft findet sich erst zur Formulierung des Stils in Werken wie dem Nürnberger Graduale (→ J 10), allerdings hier in einer anderen Gewichtung als beim Grundstock. Bedeutete diese Handschrift jenem nur ein Entwicklungselement unter anderen, so gehört sie vor allem für den ersten Nachtrag zu den Grundlagen. Ein Vergleich des Verlöbnisses der Hl. Agnes (Tafel J 10/1) aus der Nürnberger Handschrift mit dem Jakob von Warte (Bl. 46^v) mag die Bedeutung dieser Beziehung demonstrieren. Die gelängten Proportionen der Figuren, deren fragile Oberkörper und die verhältnismäßig kleinen Köpfe sind Formulierungen, welche beide Darstellungen miteinander teilen und womit sie sich gleichzeitig etwa von der Dame von Kürenbergs (Bl. 63^r), also dem Grundstock, unterscheiden. Im Vergleich zur üppigen Stofffülle des Grundstocks fällt deren Beschränkung beim Nachtrag auf, der sich damit den eng um den Körper gelegten Gewändern der Nürnberger Richtung anschließt. Es sind dies Neuerungen, welche Beer (1983, S. 210 f.) für das Nürnberger Graduale überzeugend aus einer Kenntnis nordostfranzösischer Entwicklungen ableiten kann. Der Nachtrag allerdings scheint damit indirekt über die Vermittlung eines lokalen Werkes in der Art der Nürnberger Handschrift in Kontakt gekommen zu sein. Jedenfalls rezipiert er nicht den gesamten Komplex dieser Neuformulierungen, sondern verzichtet auf die in der Nürnberger Handschrift so wichtige Differenzierung von Körper und Gewand und vernachlässigt den Figurenkörper fast ganz. Näher wäre hier ein Antiphonarfragment, von dem ein Blatt in München liegt (Beer, 1983, Abb. 70)

und das seinerseits eng mit dem Nürnberger Graduale zu verbinden ist, wobei es dessen vielschichtige Gewand-Körpergestaltung stärker ins Graphische überträgt und insgesamt zu einer nachhaltigen Betonung der Linie neigt.

Von dieser hochrheinischen Version der ehemals elsässisch-oberrheinischen Stilfiliation scheint aber für den ersten Nachtrag nicht allein das Nürnberger Graduale prägend gewesen zu sein, sondern überdies eine moderne Variante desselben Stilfeldes. Diese dürfte erstmals in den Formulierungen der St. Galler Karlsvita (→ J 13) ausgebildet worden sein. Deren Stil unterscheidet sich so grundsätzlich von demjenigen der Weltchronik, daß, wie schon öfter bemerkt wurde, eine ganz andere Affinität zur Manesse-Handschrift, und zwar einzig zum Nachtrag und keineswegs zum Grundstock, besteht. An der Ernennung Rolands zum Statthalter (Tafel J 13/2) ist zunächst im Vergleich zur Weltchronik (Tafel J 13/1) die Zeichenweise auffällig: Die Umrisse haben sich beruhigt und schreiben die Formen in einfache geometrische Muster ein. Karl wird wie der Schulmeister von Eßlingen (Bl. 292^v), ein Blatt des ersten Nachtrags, einer Folie gleich dem völlig flächigen Thron vorgelegt. Noch extremer ist der Unterschied in der Gewandgestaltung zwischen Weltchronik und Karlsvita: Die Gewänder haben insbesondere bei den modisch gekleideten Gestalten wie Roland und seinen Begleitern an Bewegungskraft und Fülle verloren und sind härter und knapper. Wiederum führen diese Formulierungen näher an den ersten Nachtrag heran, dessen Stoffe allerdings zum Beispiel beim Heinrich Teschler (Bl. 281^v) überdies noch eine nahezu papierene Qualität besitzen, da sie auf jegliche Plastizität verzichten. Übereinstimmungen lassen sich sogar bis in den Aufbau der Binnengliederung verfolgen. Beim knienden Roland und den Schwertträgern sind die Hauptstränge als schwarze Striche angegeben und die Feinschattierungen stark zurückgedrängt, so daß hier ein Muster entsteht, das ebenfalls, wenn auch noch graphischer, dem ersten Nachtrag vertraut ist (Bl. 281^v). Sogar derart summarische Angaben wie die Hakenfalte, die bei der mittleren Gestalt der Begleiter Rolands das Biegen des Knies angibt, gehört zu den vertrauten Formeln des Nachtrags. Die Karlsvita vertritt um 1300 diese neue Sprache verglichen mit dem ersten Nachtrag, erst in An-

sätzen, bleibt doch in dieser Handschrift der Stil der Weltchronik der übergeordnete.

Die Konstanzer Komponente Erst in den Arbeiten einer etwas jüngeren Generation setzen sich diese Tendenzen voll durch. Am konsequentesten formuliert sie die Konstanzer Kunst, vor allem im Umkreis der Weingartner Liederhandschrift (→ J 15). Der Vergleich Heinrichs von Morungen mit dem Schulmeister von Eßlingen (Bl. 292^v) mag dies verdeutlichen. Bereits im Verständnis des Rahmens, das ja beim Grundstock ein ganz anderes ist, entspricht die Nachtragsminiatur dem konstanzer Werk. Da in beiden Arbeiten die flächenverbindende Funktion des Rahmens nicht mehr erforderlich ist, sind doch die Formen selber zur Fläche geworden, bedeutet der Rahmen nur mehr äußere Begrenzung des Bildfeldes: Nahtlos passen sich die Formen dem Rahmen an, der in beiden Darstellungen als Ornamentband die völlig flächigen Sitzmöbel umschließt. Die Abstrahierung der Formen zu geometrischen Mustern ist in der Weingartner Handschrift mit einer Meisterschaft vorgetragen, welche zwar keiner der Nachtragsmeister im Kodex Manesse beherrscht, die aber auch ihnen ein verpflichtendes Gestaltungsprinzip ist. Dies läßt sich hier, noch viel deutlicher als in der Karlsvita (→ J 13), bis in die Details der Zeichenweise verfolgen. So wachsen bei Heinrich von Morungen wie bei den Sitzfiguren des Eßlinger Schulmeisters dieselben Haarnadelfalten als Angabe des unter dem Bein einsinkenden Tuches aus dem Umriß heraus, und ist mit nur wenigen schwarzen Strichen die gesamte Bewegung des Gewandes charakterisiert. Vergleichbar ist nun auch die papierene Qualität der Stoffe, eine gewisse Eckigkeit der Bewegungen, die mit dem nahezu völligen Verlust der Figurenkörper und deren konsequentem Einschreiben in geometrische Formen zusammenhängt.

Wie schon erwähnt, ist bei den Nachträgen nicht derselbe Abstraktionsgrad angestrebt, was vor allem in der Gewandmodellierung zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zur Weingartner Version verfügt diese doch über eine geringe Binnenmodellierung. Als unterschieden vom harmonischen Figurentypus der Weingartner Handschrift erweisen sich die Nachträge auch mit ihrer Tendenz zur Längung, vor allem der

Oberkörper, und den kleinen Köpfen. Hierfür dürfte die Tradition des Nürnberger Graduales (→ J 10) über das oben erwähnte Münchner Fragment bis zum Katharinenthaler Graduale (→ J 16) maßgebend geblieben sein.

Die Grundlagen der Nachtragsmeister scheinen also vorwiegend am Hochrhein zu liegen. Eine Differenzierung ist nun allerdings insofern nötig, als betont werden muß, daß sie keineswegs dem reifen süßen Stil verpflichtet sind. Die Differenzen zwischen den entkörperlichten Gestalten in bewegt schleierartigen Gewändern des Katharinenthaler Graduales (Tafel J 16) und den papierenen, flächigen Figuren der Nachträge bestehen zu allen Arbeiten dieses Umkreises (Glasmalerei von Kappel bis Heiligkreuztal, Wandmalerei des Dominikanerklosters in Konstanz und in der Goldschmiedekunst der Reichenauer Markus-Schrein). Es sind denn – vergleichen wir nochmals mit der Weingartner Handschrift – gerade jene Elemente, welche sich in der Liederhandschrift mit der reifen Bodenseekunst des zweiten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts verbinden lassen, die in den Nachträgen nicht zu finden sind. So fehlen beispielsweise die lieblichen etwas breitflächigen Gesichter, vor allem aber vergleichbare großzügige Gewandformulierungen, wie sie die Weingartner Frauen (S. 40) mit den Heiligen im Eschenbachfenster von Kappel (Beer, 1965, Taf. 1) oder gar der Agnes in Heiligkreuztal (Wentzel, 1958, Abb. 435) teilen. Im ersten Nachtrag besonders ist die heraldische Flächigkeit so extrem, daß ein solcher Wohlklang sowohl der Linienführung als der sanften Modellierung nicht mehr denkbar ist. In den beiden späteren Nachträgen wird infolgedessen lediglich eine bestimmte Tendenz hochrheinischen Stils reflektiert.

Die Zürcher Umgebung Die Frage, ob denn nicht in Zürich selber die Quellen des Nachtragsstils zu suchen sind, drängt sich auf. Tatsächlich finden sich hier eine Reihe von Objekten mit engen Beziehungen zu den Nachträgen, wobei nur schwer zu entscheiden ist, wie weit sie zu den Vorbedingungen zählen oder bereits das Umfeld vertreten. Größtenteils handelt es sich nämlich um Wandmalerei in nur bruchstückhafter Überlieferung, deren Datierung oft relativ breit angesetzt werden muß.

Einen typischen Fall stellen die Wandzyklen der

ehemaligen Marienkapelle am Großmünster dar, welche lediglich über Bleistiftskizzen bzw. Aquarelle des 19. Jahrhunderts bekannt sind (→ J 17). Zweifellos sind in der Nikolauslegende (Abb. 8,3) und den beiden Zyklen mit Anbetung und Verkündigung (Abb. 8,1 u. 8,2) bzw. dem Noli me tangere und der Marienkrönung (Tafel J 17,1) zwei verschiedene Stilstufen übermittelt. Die Jungfrauen der Nikolauslegende (Abb. 8,3) mit den breiten Faltenschüben an den Gewändern und ihrer elegant gezierten Bewegtheit nehmen das Vokabular des Grundstocks etwa bei der Dame des Meinloh von Sevelingen (Bl. 120^v) auf. Daran erinnern auch Stilmittel wie die durch Konturen bewirkte Flächenfixierung der räumlich bewegten Figuren. Die anderen beiden Gruppen hingegen deuten in eine andere Richtung. Zu recht wurden bisher (Gutschner, D.) vor allem Arbeiten aus dem Umkreis des Katharinenthaler Graduales (→ J 16) als Vergleich herbeigezogen. Der Bodenseestil hat sich in Zürich also etabliert, wobei das Verhältnis zum Nachtrag wohl eher über eine gemeinsame Herkunft als über die gegenseitige Abhängigkeit zu sehen ist.

Um eine Vermittlung zwischen dem Grundstockstil und demjenigen der Nachträge dürfte es sich bei den Figuren im Haus zum Silberschild (→ J 1) handeln. Die Verwendung des Dreipaßbogens (Tafel J 1 und 2), sowie des darunter hängenden Tuches als Rahmen, der die Gestalt in ein Oval einspannt, erinnert an die Arbeitsweise des Grundstocks, ebenso die sich trotz ihrer flächigen Bindung an Kontur und Rahmen dennoch sehr frei bewegenden Figuren (vgl. Bl. 54^r). In ihrer Proportionierung und vor allem mit ihren Gesichtern allerdings gehen die Gestalten über den Grundstock hinaus und lassen einen Einfluß des reifen konstanzer Stils erkennen. Die gelängten Oberkörper und die kleinen Köpfchen schaffen denn auch eine Verbindung zum ersten Nachtrag (Bl. 11^v). Es dürfte sich bei dieser Wanddekoration um einen der wenigen Hinweise dafür handeln, daß der Nachtragsstil bereits in Zürich vorgebildet war. Gleichzeitig aber belegt das Stück auch den engen Bezug dieser Sprache zu konstanzer Arbeiten.

Die nächste Parallele zum ersten Nachtrag tritt in Zürich am ehesten die Samsondarstellung aus dem Haus zur Hohen Eich (→ J 2). In der knappen Silhouette des Geblendeten (Tafel J 2),

der, mit seiner neu erworbenen Kraft das Haus der Philister einreißend, sich und die Heiden ins Verderben führt, ist jener Grad von geometrischer Abstraktion erreicht, wie er für den Nachtrag (Bl. 339^v), viel mehr noch für die Miniaturen der Weingartner Handschrift (→ J 15) gültig ist. Da die modellierenden Schichten des Wandbildes beinahe ganz verloren gingen, ist eine genaue Beurteilung der ehemaligen Plastizität der Gestalt nur schwer vorzunehmen. Im heutigen Zustand wirkt das Motiv des Mantels, der Samson wie eine ausgebreitete Schale umgibt, ähnlich flächig wie der vom ersten Nachtragsmeister gestaltete Mantel Wenzels (Bl. 10^r). In beiden Darstellungen dient das Kleidungsstück dazu, die Gestalt einer äußeren Rahmenform einzuschreiben.

Auch dieses Objekt ist nicht nur einer Stilstufe der Manesse-Handschrift zuzuordnen, sondern verweist in einzelnen Elementen auch auf den zweiten Nachtrag. Insbesondere die im Vergleich zu den eckig sich bewegenden Gestalten des ersten Nachtrags auffällige Eleganz Samsons, wie auch das im heutigen Zustand noch sichtbare Herausarbeiten des Spielbeins, erinnern an den jüngeren Meister. So läßt sich der alttestamentliche Held etwa mit Rubin von Rüdigernd seiner Gefährtin (Bl. 395^r) vergleichen. Dem Wandbild dürfte somit eine Vermittlerrolle zwischen den beiden Nachträgen zukommen.

Wohl in die Umgebung des zweiten Nachtrags gehört der noch erhaltene Fries aus dem Haus zur Treu in Zürich (→ J 3). Das weibliche Mischwesen (Tafel J 3/1), aus dessen Mund die Ranke wächst, erinnert mit seinem kleinen Köpfchen und der aufgesteckten Haaren an die Frauen in der Darstellung des Dürners (Bl. 397^v). Übereinstimmungen sind auch in der Zeichenweise zu beobachten, ist doch der sich um den Hals des Wesens schlingende Gewandteil ähnlich gezeichnet wie der Rocksäum des Kol von Niunzen (Bl. 396^r). Das Dekorationsmuster des Frieses, dessen Rankenwerk seine nächste Parallele im konstanzer Klingenbergfenster im Münster von Freiburg i. Br. hat (Beckmann, 1979, Abb. 133), belegt wiederum den engen Austausch in dieser Region.

Eine Sonderstellung nehmen die Wandbilder des ehemaligen Hauses zum langen Keller (→ J 4) ein, deren Beziehung zur Manesse-Handschrift

in der Literatur seit jeher betont worden ist. Sie machen uns auch die Problematik bei der Situierung dieser Zürcher Denkmäler bewußt. Mit ihren kleinen Gesichtern, der graphischen Gestaltung der Haare und Gewänder findet die Kurfürstenwand (Tafel J 4/2) im Bild Wenzels (Bl. 10^r) oder auch demjenigen Süsskinds von Trimberg (Bl. 355^r) eine Entsprechung. Aber auch hier bestehen Verbindungen zum zweiten Nachtrag. So entsprechen etwa die kompakteren Silhouetten in den Ritterszenen (Tafel J 4/1 und 3) am ehesten der Miniatur Rubins von Rüdiger (Bl. 395^r). Die räumlich konzipierten Architekturen in den Ritterszenen zeigen, daß dem Wandbild noch andere, und vor allem jüngere Quellen als die Umgebung der ersten Nachträge zur Verfügung gestanden haben.

Wie die eingangs vorgenommenen stilistischen Analysen der verschiedenen Nachträge ergaben, besteht zwischen dem ersten und zweiten Meister nicht ein Unterschied des Stils, sondern einer der Entstehungszeit. Für beide Nachträge haben sich lokale Parallelen finden lassen, die im Gegensatz zum Grundstock viel stärker dem autochthonen Idiom verpflichtet sind. Auch wenn nicht wirklich zu belegen ist, daß ihre Sprache schon vorher in Zürich formuliert worden ist, da figurliche Beispiele in der Wandmalerei vor der Jahrhundertwende fehlen, sind die Zyklen im Haus zum Silberschild (→ J 1) und zur Hohen Eich (→ J 2) als Parallelphänomene doch ein Hinweis auf eine größere Verbreitung dieses Stils in der Region. Ihre Wurzeln dürften in der breiten Bewegung der hochrheinischen Version der ehemaligen Lichtentaler Linie liegen. Außerdem sind sie in einem ganz anderen Maß als der Grundstock von Konstanz beeinflusst, wobei die Vergleichsstücke nahelegen, daß sie nur eine bestimmte Tendenz konstanzer Sprache rezipieren. Auch hier wäre wiederum, wie schon bei der Wahl der heraldischen Formgebung durch den Grundstock, zu überlegen, ob es sich um einen an bestimmte Objekte oder Themen gebundenen Stil handeln könnte.

In Konstanz selbst scheinen ja gewisse Hinweise für eine solche Trennung in unterschiedliche modi gegeben, gehören doch die Vertreter des neuen süßen Stils eher dem kirchlichen Bereich an (Glasmalerei, Wandmalerei, Schreine bzw. liturgische Handschriften; Beer 1976). Die nüchtern heraldische Variante dieser Sprache

hingegen wird vor allem im profanen Bereich gesprochen, wie etwa in der St. Galler Karlsvita (→ J 13), der Weingartner Liederhandschrift (→ J 15), oder dem Haus zur Kunkel in Konstanz (Kat. Konstanz. Abb. S. 31).

Der Zeitstil des zweiten Nachtrags Für den zweiten Nachtrag gilt es nun die – im Vergleich zum ersten – jüngere Datierung zu beweisen. Während das stilistische Umfeld des ersten Meisters in der Zeit um 1310 liegt, scheinen die Blätter der zweiten Hand eine Tendenz zu reflektieren, die erst gegen 1320 allgemeiner verbreitet wird. Dies kommt insbesondere im Verzicht auf die konsequente Flächenabstraktion zugunsten einer stärkeren Plastizität zum Ausdruck.

Dieser Stilmutation scheint wiederum eine Auseinandersetzung mit dem Oberrhein zugrunde zu liegen. Im konstanzischen Bereich jedenfalls findet um 1320 in der Buchmalerei (Beer, 1976) lediglich eine Weiterführung des Katharinenthaler Stils statt, ohne daß neue Elemente hinzugekommen wären. Ähnliches gilt für die Wandmalerei, in der – etwa in Oberstammheim (Knoepfli, Abb. 139) oder auch Oberwinterthur (Knoepfli, Abb. 140 f.) – bis in die 40er Jahre nicht der Stil des zweiten, sondern der des ersten Nachtrags weiter tradiert wird.

Als breite Bewegung findet sich die neue Plastizität, welche den Gestalten eine gewisse Bodenständigkeit zurückgibt, vorwiegend in Arbeiten vom rechten Ufer des Oberrheins, also aus dem Breisgauischen. Eine Datierungsmöglichkeit liefert das Wonnentaler Graduale (→ J 18), dessen vom Hauptmeister ausgeführte Initialen in der Zeit zwischen 1318–26 entstanden sein müssen. In der Initiale I zum Introitus des Johannesfestes (Tafel J 18/1) sind Parallelen zum zweiten Nachtrag zu beobachten, etwa an den beiden Schergen, die – Johannes den Giftbecher verabreichend und darunter ihn mit Öl übergießend – eine dem Kol von Niunzen (Bl. 396^r) vergleichbare Art der Voluminosität aufweisen: Hier wie dort wölben sich die Oberschenkel der Figuren als kräftig plastische Formen durch die Kleidung, die – am knienden Stifter mit dem Wappen der Zoller von Kenzingen besonders deutlich erkennbar – zu teighaften Quetschfalten an den Säumen aufgebauscht wird. Körper wie Gewand also haben im Vergleich zum ersten Nachtrag beträchtlich an Plastizität gewonnen. Die

Datierung des zweiten Nachtrags in die Zeit um 1320, wie sie sich aus dem Stilvergleich mit dem Wonnentaler Graduale aufdrängt, wird durch ein kostümliches Detail weiter gestützt. Bereits Vetter (1981, S. 85) hat auf den hochgeknöpften Saum bei der Dame Rubins von Rudeger (Bl. 395^r) aufmerksam gemacht, den er in der Zeit von 1325 erstmals nachweisen kann.

Zu den stilistischen Verwandten gehört auch die Berliner Weltchronik (→ J 19), deren ikonographische Nähe zum Samson des Hauses zur hohen Eich (→ J 2) eine gewisse Beziehung zu Zürich vermuten läßt. Die monumentale Schwere (Tafel J 19), mit der Samson hier gerade im Gegensatz zum Wandbild (Tafel J 2) geschildert ist, läßt ihn mit den Wonnentaler Gestalten (Tafel J 18/2) verbinden. Verwandtschaft besteht auch in den Gesichtstypen, sind doch im Breisgauischen solche sanft rundlichen Köpfe, die sich deutlich von den konstanzischen unterscheiden, bereits um die Jahrhundertwende, nämlich im Antiphonar von St. Georgen (Beer, 1983, Abb. 18), voll ausgebildet. Trotz manch altertümlicher Zitate in der Berliner Handschrift setzt ihr Stil die Entwicklung von Wonnental voraus und muß infolgedessen am Ende des zweiten Jahrzehnts entstanden sein. Fraglich bleibt allerdings ihre Herkunft. Wenn ihre Schrift auch Beziehungen zu Zürich aufweist, ist eine dortige Ausbildung des Malers nicht selbstverständlich. Die stilistischen Verwandtschaften zu breisgauischen Objekten sind so stark, daß es sich eventuell um einen Künstler aus der Oberrheinregion handelt, der in Zürich gewirkt hat. Jedenfalls ergibt sich damit ein Beleg für eine weitere Auseinandersetzung zwischen Zürich und dem Oberrhein, die auch den Hintergrund für die Stilneuheiten etwa im Bild des Rubin von Rudeger (Bl. 395^r) bilden dürfte.

Bereits um Nachfolgewerke dieser Stilrichtung scheint es sich bei den Arbeiten einer Gruppe von Engelberger Handschriften zu handeln, die allesamt aus dem Frauenkloster St. Andreas stammen und ins zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zu datieren sind (Beer, 1959, S. 75 ff.). In deren unmittelbarem Einflußbereich, allerdings ohne genaue Herkunftshinweise, müssen zwei weitere Psalterien entstanden sein, die nun ihrerseits in den engeren Kreis des zweiten Nachtrags gehören. Es sind dies die Handschrift 95 der John Rylands Library in Manchester (Beer,

1983, Abb. 11) und die hier ausgestellte Londoner Handschrift (→ J 20). In der Heirat Mariens mit Joseph im Psalterium (Tafel J 20/1) ist eine naivere, weniger prunkvolle Version des Stils vorgetragen, wie er etwa für die Frauenlobdarstellung (Bl. 399^r) charakteristisch ist. Übereinstimmungen lassen sich sogar bis in die Zeichenweise verfolgen. So schätzt auch der Maler des Londoner Psalteriums die Formel der längs schraffierten Ösenfalte zur Schattierung von leicht einfallenden Gewandteilen, wie der Vergleich Josephs mit Rubin von Rüdiger (Bl. 395^r) zeigt. Der hochgezogene Vordergrund, der gerade beim zweiten Nachtrag auffällt, ist auch für die Londoner Handschrift kennzeichnend, so etwa in der Verkündigung an die Hirten (Bl. 14^v). Der zweite Nachtragsmeister scheint keine weitere Ausstrahlung gehabt zu haben. In den wenigen noch erhaltenen Objekten des zweiten Jahrhundertviertels setzt sich sowohl in Zürich als auch in der Region des Bodensees eher ein Stil durch, welcher mit den Nachträgen nur ganz allgemein verwandt ist und eine Art Synthese aus deren Stil bildet (Stamm, 1981). Hier wären Arbeiten zu nennen, wie die Kästchen von Uttwil (Kat. Konstanz, Nr. 16) oder der Familie Thurn (Kat. Konstanz, Nr. 17). Aber auch in der Zürcher Wandmalerei scheint sich dieser Stil der Synthese durchzusetzen, so etwa in den Häusern zum Propheten (Schneider/Hanser, Abb. 17) und zum Leoparden (Schneider/Hanser, Abb. 18).

Die Sonderstellung des dritten Nachtrags Die Fremdheit des dritten Nachtrags im ober-hochrheinischen Kunstkreis wurde schon immer beobachtet und ist mit verschiedenen Herleitungen erklärt worden. Die jüngste und in ihrer generellen Tendenz zweifellos überzeugendste Annahme war die von Deuchler (1971) vorgebrachte und von Nickel (1972) historisch weiter untermauerte These, die Cloisters-Apokalypse habe dem Meister des dritten Nachtrags als konkrete Vorlage zur Verfügung gestanden. Der Vergleich der Miniatur Ottos vom Turne (Bl. 194^r) mit der Stifterdarstellung (Abb. 7) aus der normännischen Handschrift weist in der Tat einige Übereinstimmungen auf. Analog sind die großflächigen, beim dritten Nachtrag nahezu weißen Gesichter mit ihren markant eingezeichneten Zügen, denen eine gewisse Kantigkeit eignet. Vergleichbar scheint auch, besonders wenn



Abb. 7: New York, Metropolitan Museum of Art, *The Cloisters*, Bl. 38^v: Stifterbild

man sich des üblichen Manesse-Stils erinnert, die Ähnlichkeit des pastellartigen Kolorits, das etwa beim Otto vom Turne einzig durch das kräftige Rot am Gewand der Schildhalterin durchbrochen wird. Auch Details, wie die das gesamte Gesicht einrahmende Kopfbedeckung der Dame Ottos und der Stifterin der Apokalypse, belegen eine gemeinsame Motivik. Allerdings kommen gerade an einem solchen Element auch die Stilunterschiede zum Ausdruck. So hat der Schleier in der Manesse-Version eine handfeste Stofflichkeit erhalten und läßt die Rundung der Schädelkalotte klar erkennen – Formeln, die in der Apokalypse unplastischer und unkörperlicher bleiben.

Vetter macht denn richtig (1981, S. 87) darauf aufmerksam, daß der Stil der Apokalypse gewisse Neuerungen des dritten Nachtrags nicht enthalte und es außerordentlich unwahrscheinlich sei, daß diese in Zürich auf Grund allein dieses Materials selbständig entwickelt werden konnten. Allerdings nimmt auch er die von Deuchler und Nickel vorgeschlagene Entstehung der Apokalypse im frühen 14. Jahrhundert an, was – worauf Schmidt (1979/80, S. 336, Anm. 28) aufmerksam gemacht hat – auf Grund modischer Details jedenfalls für das Stifterbild nicht zutreffen kann. Die Verlängerung der Ärmel durch nach unten hängende Lappen, welche beide Stifter bereits tragen, sind erst um 1330 üblich, so etwa am Kasseler Willehalm (Post, Tfl. 106 c). Damit allerdings wäre für die Apokalypse ein Datum erreicht, das meist auch für den dritten Nachtrag als gültig angesehen wird. Dennoch

bestehen zwischen diesen beiden Handschriften Stildifferenzen, die sie verschiedenen Stufen zuordnen lassen. Es muß sich also die Frage stellen, ob eventuell der dritte Nachtrag doch zu einem späteren Zeitpunkt anzusetzen, oder ob das Neue seines Stils gegenüber der Apokalypse mit anderen Einflußbereichen zu erklären wäre.

Auf ein modisches Element, das eine Datierung in die späten 30er und 40er Jahre erlauben würde, hat Schmidt (1986, S. 87) in anderem Zusammenhang aufmerksam gemacht. Er vermag die Zopffrisuren, die sowohl die mittlere Dame der Zuschauerinnen im Turnier Göslis (Bl. 197^v) trägt, als auch die über den Turnierverlauf entsetzt die Hände Verwerfende bei Wernher von Hohenberg (Bl. 43^v) für das deutschsprachige Gebiet erst um 1340 nachzuweisen. Für eine solche heraufgesetzte Datierung sprechen auch stilistische Gründe: So läßt sich bei diesem Meister vor allem im Bild Hohenbergs ein neues Verhältnis zum Raum beobachten. Weder wird hier die Flächenverschmelzung des ersten Nachtrags, noch die Schaffung einer klaren, wenn auch seichten Raumschicht des zweiten Meisters gesucht, sondern es wird eine Verschränkung der Raumschichten angestrebt. So wirkt zwar das seitliche Türmchen als Repoussoir, um die Bühne, auf der sich das Kampfgeschehen in einer sehr schmalen Schicht abspielt, gegen den Rahmen abzugrenzen. Zugleich aber dient die gesamte Architektur, vor allem die über den oberen Rahmenrand hinausgeschobene Burganlage dazu, das Bild gegen den Raum des Betrachters hin sich öffnen zu lassen. Diese Raumverschränkung und gleichzeitige Öffnung nach vorne hat Schmidt (1979/80, S. 320) als typische Stilentwicklung der 40er Jahre charakterisiert.

In dieselbe Zeit weisen auch weitere Neuerungen, wiederum vor allem bei Wernher von Hohenberg (Bl. 43^v). Im Gegensatz zu der gepflegten Schönheit, welche die gesamte Handschrift bestimmt, sind hier nämlich ganz unvermutet, wenn auch an eher versteckter Stelle, fratzenhaft verzerrte Wiedergaben von Gefühlsregungen zu beobachten. So erinnert das von der Kampfesanstrengung gezeichnete Gesicht des im Vordergrund dargestellten Schildträgers an dieselbe Wurzel, die Schmidt (1977, S. 24) aus der Glasmalerei von St. Ouen in Rouen (Lafond, Pl. 5) zur Erklärung ähnlicher Realismen an den Kölner Chorschranken herbeizieht. In diesem

normännischen Glaszyklus findet sich auch um 1335 in der Darstellung der Sara des Hochchorfensters (Lafond, Pl. 72) eine der Dame Ottos vom Turne ganz ähnliche Gestaltung des eng dem Kopf anliegenden, diesen in seiner Kalottenform nachzeichnenden Schleiers. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht auch in den im Vergleich zur Apokalypse graphisch noch schärfer herausgearbeiteten Gesichtszügen der Sara mit der Manesse-Version. Mit diesem Bezug zu einem normännischen Glasmalereizyklus ergeben sich Verbindungen, die in die Nähe der auch herangezogenen Cloisters-Apokalypse führen, dabei aber dieselbe Stilfiliation einer bereits etwas jüngeren Stufe zeigen.

Diese Zuordnung findet ihre Bestätigung in einer weiteren Verwandtschaft des dritten Nachtragsmalers, nämlich derjenigen zum Psalter des Robert de Lisle, der sich als Ms. Arundel 83 II in der British Library befindet. Dessen Sprache dürfte eine nochmals etwas jüngere Variante desselben normännisch-französischen Stils vertreten. Im Blatt zum Turm der Weisheit etwa (Sandler, Tfl. 25) sind vergleichbare Verschränkungen verschiedener Raumebenen zu finden, wie sie für das Bild des Wernher von Hohenberg (Bl. 43^v) gültig sind. Vom stilistischen Gesamtverständnis her gesehen noch näher steht der sogenannte Majesty Master. In der Himmelfahrt (Abb. 7) ist, obwohl die Raumschicht der Figuren sich scheinbar innerhalb des Rahmenfeldes hält, sowohl mit Hilfe der Komposition der hintereinander gestaffelten Gestalten, als auch durch deren Plastizität eine nach vorne drängende Räumlichkeit geschaffen, wie sie im Bild des Hohenberg angelegt ist. Vergleichbar ist auch die Organisation des Gewandes, das bei der Madonna mit seiner Dünnschichtigkeit, den ondulierenden Säumen und der klaren Volumenbeschreibung an die Dame Ottos vom Turne erinnert. In der Farbigkeit allerdings scheint sich die dritte Nachtragshand nur teilweise an solchen Arbeiten der wohl späten 30er Jahre zu orientieren, sondern verwendet außer dem kräftigen Rot ein gedämpftes Kolorit, das eher in der Stufe des etwas älteren Madonna Master eine Rolle gespielt hat. Dessen Farbigkeit läßt ihrerseits einen Bezug zur Cloisters-Apokalypse erkennen, wobei damit weniger die Töne gemeint sind, die hier eher bläulich gehalten werden, als ihre pastellartig lasierende Verwendung.

Mit dem Bezug zu den jüngeren Arbeiten aus dem Psalter Roberts de Lisle ist nicht so sehr ein Zusammenhang mit England wieder aufgenommen, der in der Literatur auch schon für die Herleitung des dritten Nachtrags im Gespräch war (Stange, S. 58 f.), sondern es wird die Normandie-These bestätigt, allerdings in einer jüngeren, vielleicht von der französischen Hofkunst beeinflussten Variante (Sandler, S. 19).

Für den dritten Nachtrag bleibt nun allerdings zu fragen, ob diese neuen Elemente tatsächlich über eine normännische Vorlage bekannt geworden sein müssen oder nicht auch – wie von Vetter schon angedeutet (1981, S. 87) – indirekt vermittelt sein können. Schmidt hat verschiedentlich gezeigt, daß der normännischen Kunst der 30er Jahre, die uns noch vor allem in den Scheiben von St. Ouen in Rouen übermittelt ist, auch in Verbindung mit Kenntnissen der Arbeiten etwa um Pucelle im deutschsprachigen Bereich eine breitere Bedeutung zugekommen sein muß, als man primär annehmen möchte. So kann er sowohl an den Kölner Chorschranken, als auch an der Wehrdener Kreuzigung sowie an den jüngeren Scheiben aus Königsfelden eine Übermittlung dieser Stilstufe feststellen (Schmidt 1979/80, 1977, 1986). Es könnte also auch sein, daß der dritte Nachtrag über eine indirekte Vermittlung, gleichzeitig mit den Glasmalern in Königsfelden, zu diesen neuen Kenntnissen gelangt ist.

Zusammenfassung Der Eindruck des Einmaligen, Besonderen, den auch der heutige Betrachter von der Manesse-Handschrift gewinnt, hat sich beim Versuch, ihren Stil zu erklären, bestätigt. Für den Grundstock, dessen Sprache letztlich die bestimmende bleibt, ist keine direkte Herleitung von unmittelbaren Vorläufern möglich. Das Bild eines kompilierenden Neuschöpfens, das Vetter für den Bereich der Motivik beschreibt (1981, S. 62 ff.), scheint auch für die Formensprache gültig. In ihr werden Grundmuster aus der Zeit des dritten Jahrhundertviertels mit neuesten Stilelementen verbunden, wobei der Rückbezug zur Tradition nachhaltig betont wird; diese gewinnt dadurch Zitatcharakter. Die Aufgabe selber, welche dem Grundstock gestellt war, dürfte eine solche Kompilationstechnik nahegelegt haben, galt es doch dieser konservativ orientierten Lyriksammlung, die

traditionell höfische Normen vertrat (Bumke, S. 293), einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Althergebrachte Motive und Formen vermitteln als adelnde Zeugen jene vergangene Tradition (Stamm, 1981).

Trotz dieses zitierenden Charakters kann der Stil des Grundstocks keinswegs als altertümlich bezeichnet werden. In ihm sind alte und neue Elemente zu einer völlig neuen Einheit verschmolzen. Es muß sich hier um einen Prozeß gehandelt haben, wie er ähnlich nur wenige Jahrzehnte später in Königsfelden zu beobachten ist. Scheint dort die Aufgabe offenbar durch den Zusammenzug der jeweils besten Kräfte aus verschiedenen Gebieten der Region bewältigt worden zu sein (Becksmann, 1967, S. 93 f.), so wird hier durch ein Verschmelzen unterschiedlicher Formelemente eine neue Sprache geschaffen.

Wie bedeutend dieser Stil auch den Zeitgenossen erschien, läßt seine Rezeption vor allem in der Zürcher Wandmalerei noch ahnen. Zugleich aber bestätigt auch die nur partielle Aufnahme seine besondere Einmaligkeit. Reflexe, wie etwa im Haus zum Silberschild (→ J 1) oder auch in den Wandmalereien der ehemaligen Marienkapelle des Großmünsters (→ J 17), behalten trotz ihrer Nähe zum Grundstock auch den Kontakt zur allgemeiner verbreiteten Sprache des Hochrheins.

Aus diesem regionalen Idiom einer jüngeren ober-hochrheinischen Filiation erwachsen die Nachträge. Sie nehmen die jeweiligen Neuerungen auf und scheinen in sehr engem Kontakt zu den Bewegungen in der zeitgenössischen Formenentwicklung auch des Oberrheins zu stehen. Isoliert bleibt einzig der dritte Nachtrag, der offenbar von einer breiteren Auseinandersetzung mit normännischer und wohl auch Pariser Kunst geprägt ist, die sich parallel auch in Königsfelden beobachten läßt.

Vom Stil her bildet das Gebiet zwischen Straßburg und Konstanz in der Zeit der Jahrhundertwende eine zusammengehörige Kunstlandschaft (Stamm, 1984). Die einzelnen Zentren scheinen auf verschiedensten Kanälen in engem Kontakt miteinander zu stehen (Beer, 1987, S. 118 f.). Am Hochrhein sind Zürich und Konstanz nur schwerlich als isolierbare Bereiche gegeneinander auszuspielen. Das Bild gerade dieser Region stellt sich als außerordentlich komplex dar. Mit

einem einlinigen Stilstrom jedenfalls kann hier nicht gerechnet werden. Es ist eher der Eindruck eines Geflechts entstanden, in dem stilistische Rückgriffe neben einem konservativen Verharren genauso anzutreffen sind wie unterschiedlich sich orientierende Versionen modernisierter Stilsprachen. Das Nebeneinander verschiedener modi scheint besonders ausgeprägt, wobei offen bleiben muß, ob diese an jeweils bestimmte Aufgaben bzw. Objekte gebunden oder über bestimmte Vermittlungswege transferiert wurden. Ein dichtes Kommunikationsnetz muß jedenfalls die Voraussetzung für den spezifischen Charakter der ober-hochrheinischen Kunstlandschaft um 1300 gewesen sein. Neben den Orden dürfte eine wichtige Rolle hier vor allem den Habsburgern und ihrer Klientel zukommen. So vermutet Fritz (S. 189 f.) sowohl für den St. Blasien-Deckel (→ J 7) als auch für das Villinger Scheibenkreuz (→ J 8) einen Zusammenhang zu habsburgischem Mäzenatentum. Dies wird von Beer (1987, Kat., S. 73) auch für Objekte wie etwa die Münchner Weltchronik (→ J 11) und das Budapester Fragment (→ J 12) angenommen, wie auch die profane Zürcher Wandmalerei zweifellos ihren Anstoß durch die zu Ehren Albrechts verfertigte Dekoration im Haus zum Loch (Wüthrich, S. 82) erhalten hat. Der dritte Nachtragsmaler, der ja offenbar von ähnlichen Quellen wie die Glasmaler von Königsfelden inspiriert war, ist eine weitere Bestätigung dieser möglichen Verbindung.

R. BECKSMANN, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250–1350, Diss. Berlin 1967. – R. BECKSMANN, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz ohne Freiburg i. Br. (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. II: Baden Pfalz, Teil 1), Berlin 1979. – E. J. BEER, Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz Bd. I), Basel 1956. – E. J. BEER, Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik, Basel/Stuttgart 1959. – E. J. BEER, Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz Bd. III), Basel 1965. – E. J. BEER, Initial und Miniatur. Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek. Katalog zur Jubiläumsausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Basel 1965. – E. J. BEER, Gotische Buchmalerei. Literatur von 1945–61 (Fortsetzung), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28, 1965, S. 134–158. – E. J. BEER, Gotische Buchmalerei. Literatur von 1962 bis 1965 (Fortsetzung), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, 1968, S. 322–332. – E. J. BEER, Ein Beitrag zur Buchmalerei des Bodenseeraumes, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 33, 1976, S. 250–67. – E. J. BEER, Die Buch-

kunst des Graduale von St. Katharinenthal, in: Das Graduale von Sankt Katharinenthal, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe hrsg. von A. A. Schmid, Luzern 1983, S. 103–224. – E. J. BEER, Die Buchkunst der Handschrift 302 der Vadiana, in: Rudolf von Ems: Weltchronik – Der Stricker: Karl der Große. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift 302 der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, hrsg. von E. J. Beer u. a., Luzern 1987. – E. J. BEER, Die Bilderzyklen mittelhochdeutscher Handschriften aus Regensburg und seinem Umkreis, in: Ausstellungskatalog Regensburger Buchmalerei, Regensburg 1987. – V. BEYER u. a., Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg (= Corpus Vitrearum, France Vol. IX-1) Paris 1986. – J. BUMKE, Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300, München 1979. – F. DEUHLER, u. a., Kommentarband zur Faksimileausgabe: The Cloisters Apocalypse, Zürich 1971. – J. M. FRITZ, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982. – Ch. GUTSCHER-SCHMID, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, hrsg. von J. E. Schneider, Zürich 1982, S. 75–127. – D. GUTSCHER, Die Wandmalereien der Marienkapelle im ehemaligen Chorherrengebäude am Zürcher Grossmünster, in: Unsere Kunstdenkmäler, XXX, 1979, S. 164–179. – F. HEINZER/G. STAMM, Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe. Die Handschriften von St. Peter im Schwarzwald. Zweiter Teil. Die Pergamenthandschriften, Wiesbaden 1984. – H. HERKOMMER, Der St. Galler Kodex als literarhistorisches Monument, in: Kommentarband zur Faksimileausgabe der Handschrift 302 der Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen, Beiträge von E. J. Beer u. a., Luzern 1987, S. 127–274. – H.-J. HEUSER, Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Berlin 1974. – O. HOMBURGER, Über zwei deutsche Bilderhandschriften des 13. Jahrhunderts. Ein Evangelium in Hamburg und ein Psalter in Donaueschingen, in: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1957, S. 75–84. – E. JAMMERS, Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift, Heidelberg 1965.

KATALOGE:

L'Europe Gothique XII–XIV siècles, Paris Musée du Louvre, 1968. – Konstanz ein Mittelpunkt der Kunst um 1300, Rosgartenmuseum Konstanz 1972. – Kunstepochen der Stadt Freiburg, Augustinermuseum Freiburg i. Br. 1970. – Mystik am Oberrhein und in den benachbarten Gebieten, Augustinermuseum Freiburg i. Br. 1978. – Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379. Wiener Neustadt 1979. – A. KNOEPFLI, Kunstgeschichte des Bodenseeraums, Bd. 1: Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Konstanz 1961. – P. KURMANN, Zur Architektur des Konstanzer Hl. Grabes, in: Unsere Kunstdenkmäler, XX, 1969 (= Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Oberrheins. Dr. h. c. Albert Knoepfli zugeeignet), S. 145–155. – P. KURMANN, Skulptur und Zackenstil, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 40, 1983, S. 109–114. – P. KURMANN, La façade de la cathédrale de Reims, 2 Bde., Lausanne 1987. – J. LAFOND, Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen (= Corpus Vitrearum Medii Aevi France, Vol. IV-2/1), Paris 1970. – K. MARTIN, Minnesänger, Bd. 1–3, Baden-Baden 1960, 1964, Aachen 1972. – H. NICKEL, A theory about the early history of the Cloisters Apocalypse, in: The Metropolitan Museum Journal, 6, 1972, S. 64 ff. – P. POST, Das Kostüm und die ritterliche Kriegstracht, in: Deutscher Kulturatlas, Bd. II, Berlin 1936. – J. R. RAHN, Studien über die Manessische Liedersammlung, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 3, 1876–79, S. 774–781. – A. RAIMANN, Gotische Wandmalereien in Graubünden, Disentis 1983. – L. F. SANDLER, The Psalter of Robert de Lis-

len the British Library, New York 1983. – G. SCHMIDT, Die Wehrdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die Kölner Malerei, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1974 (= Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Bd. 1), S. 11–27. – G. SCHMIDT, Bildende Kunst: Malerei und Plastik, in: Kat. Wiener Neustadt, Wiener Neustadt 1979, S. 82–97. – G. SCHMIDT, Die Chorschrankenmalerei des Kölner Domes und die europäische Malerei, in: Kölner Dombblatt (= Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins), 44/45, 1979/80, S. 293–340. – G. SCHMIDT, Eine Handschriftengruppe um 1300, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie, 70/71, 1982/83, S. 9–64. – G. SCHMIDT, Zur Datierung der Chorfenster von Königfelden, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XL, 1986, S. 161–171. – J. E. SCHNEIDER/J. HANSER, Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich 1986. – L. E. STAMM, Der »Heraldische Stil«: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: Revue D'Alsace, 107, 1981, S. 37–54. – L. E. STAMM, Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 41, 1984, S. 85–91. – A. STANGE, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 1, Berlin 1934. – H. SWARZENSKI, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936. – E. M. VETTER, Probleme der großen Heidelberger (»Manesseschen«) Liederhandschrift: Stil und Erzählweise, in: Pantheon, 36, 1978, S. 207–218. – E. M. VETTER, Die Bilder, in: Kommentarband zur Faksimileausgabe, hrsg. von W. Koschorreck u. W. Werner, Kassel 1981, S. 43–100. – H. WENTZEL, Die Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350. (= Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland Bd. 1), Berlin 1958. – H. WENTZEL, Glasmalerei am Bodensee, in: Unsere Kunstdenkmäler, XX, 1969 (= Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Oberrheins. Dr. h. c. Albert Knoepfli zugeeignet), S. 156–167. – L. WÜTHRICH, Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bern 1980.

J 1 Zürich, Haus zum Silberschild: Wandfries

Zürich, um 1310

Seccotechnik, 175 x 375 cm

Zürich, Alterszentrum Karl der Große,

Oberdorfstraße 36

Tafeln

Die erst 1982/83 abgedeckte Wanddekoration dürfte derzeit das älteste erhaltene Beispiel mit figürlicher Wandmalerei in Zürich sein. An einer isolierten Mauer im ersten Obergeschoß, dem Piano Nobile, wurde hier die folgende Gestaltung freigelegt: Als oberer Wandabschluß dient ein schmaler Fries mit einem ungewöhnlich naturnah gezeichneten Eichenblattmuster auf grünem Grund. Darunter zieht sich ein breites Feld mit jeweils rhythmisch versetzten Rosenblüten im Rankenwerk hin. Als eigenständi-

ger Bezirk folgt darauf eine Zinnenarchitektur, in deren nach unten mit einer Draperie abgeschlossenen Dreipaßbögen sich jeweils alternierend weibliche und männliche Halbfiguren befinden. Paarweise einander zugewandt, scheinen sie beinahe tänzerisch die Draperie aufzuspannen und als gemalte Zuschauer sich gleichzeitig nach vorne und nach unten beugend das Geschehen im Saal zu verfolgen.

Stilistisch gehört diese Wandmalerei zu den engsten Verwandten der Liederhandschrift, ja kann als einer der wenigen Belege für die frühe Präsenz des Manesse-Stils in Zürich gelten. So ist allein der Rhythmus, in dem die gesamte Wand mit Hilfe der Draperie, Dreipaßbögen und der diese Bewegung weitergebenden Figuren gegliedert wird, ein Stilprinzip, das vor allem beim Grundstock ganze Bildanlagen bestimmt, wie etwa bei Hiltbolt von Schwangau (Bl. 146^r) oder der hinter Zinnen tanzenden Festgesellschaft bei Rumelant (Bl. 413^v). Eleganz der Bewegung, deren räumlicher Aspekt auch hier in rhythmische Flächenmuster umgesetzt wird, sind vergleichbar. Allerdings läßt sich aus den Arbeiten des Grundstocks allein das Wandbild nicht erklären. Das noch weitgehend intakte Gesicht der zweiten Dame (Taf. 1/2) im linken Feld hat zwar auch Ähnlichkeiten mit den Frauentypen etwa in der Miniatur des Hiltbolt von Schwangau (Bl. 146^r), führt aber zugleich über diesen hinaus. Das zarte schmalgesichtige Antlitz mit der langen Nase und dem feinen, von einem Mittelscheitel sanft um das Gesicht fallenden Haar, das erst auf Höhe der Ohren zu einer breiten Welle sich formt, findet erst in Gestaltung wie etwa der Hl. Agnes in den Scheiben von Heiligkreuztal (Wentzel, 1958, Abb. 435) ein Pendant, also einer Arbeit aus der Zeit des reifen konstanzer Stils. Die rundliche Festigkeit der Grundstockfrauen, die übrigens auch in den kräftig herausgearbeiteten Schädelkalotten zum Ausdruck kommt, deren Wölbung durch die meist nach hinten frisierten Haare betont wird, fehlt der Wandmalerei und schafft zusammen mit den lieblicheren Proportionen eine Nähe zu jüngeren Arbeiten. Dies bestätigt sich auch in Details wie der Lockenpracht des Herrn zur Linken der Dame. Während nämlich der Grundstock dieselbe Coiffure auch bei den Herren so nach hinten frisiert, daß das Rund des Schädels

zur Geltung kommt und überdies die einzelnen Locken als isolierte Formen neben- bzw. übereinander ansetzt, hat diese Haartracht nur wenig später ein anderes Aussehen. Im Johannes des Christus- und- Thomas-Fensters in Kappel am Albis (Beer, 1965, Taf. 26) ist der Oberkopf mit einem wild gekrausten Muster überzogen, und zwar so, daß die einzelnen Locken jeweils gegenläufig ineinandergreifen. In Kappel findet sich nun auch im Rahmendekor der Scheiben ein Eichenblattmuster, das in seiner Detailtreue dem Abschlußfries dieser Dekoration unmittelbar entspricht (Beer, 1965, Taf. 27). An Arbeiten aus dieser Zeit und diesem Umkreis erinnert aber auch die souveräne Benützung der breit ausladenden Dreipaßarchitektur, in die – nach unten abgeschlossen durch das Oval des Wandbehangs – die Gestalten gleichsam eingeschrieben oder eingespannt scheinen. Solche Lösungen kennt beispielsweise das Klingenbergfenster im Münster von Freiburg im Breisgau (Beckmann, 1979, Taf. III). In diesem ebenfalls im zweiten Jahrzehnt in Konstanz entstandenen Objekt ist die Architektur der Kreuzigung noch pointierter eingesetzt, scheint doch der Gestus des Gekreuzigten dem darübergespannten Bogen gleichsam aufgenagelt.

Was den konkreten Bezug zur Liederhandschrift betrifft, so darf das Wandbild als Beispiel des Stils gewertet werden, der – kurz nach dem Grundstock – um 1310 in Zürich die Weiterentwicklung jener Sprache belegt, die im Bodensee-raum zu den reifen Werken in der Art von Heiligkreuztal oder auch des Katharinenthaler Graduales (→ J 16) führen. Gleichzeitig aber gehört es in das unmittelbare Umfeld des Grundstocks. Es muß somit zu den direkten Voraussetzungen der Nachträge gezählt werden.

Genauere Anhaltspunkte über den Auftraggeber dieser Wanddekoration sind bis heute leider nicht bekannt. Einzig die Lage des Hauses läßt einen ähnlichen Umkreis vermuten wie er auch für die Liederhandschrift maßgebend gewesen sein dürfte. Es befindet sich unmittelbar gegenüber dem Großmünster, das ja schon im 13. Jahrhundert als intellektuelles und auch literarisches Zentrum der Stadt gelten darf.

J 2 Zürich, Haus zur Hohen Eich: Wandbild mit Samsons Tod

Zürich, um 1310
Seccotechnik, 166 x 170 cm
Zürich, Spiegelgasse 13, Privatbesitz
Tafel

In den Jahren 1973/74 wurden im Haus zur Hohen Eich Teile zusammengehörender Wand- und Deckendekorationen entdeckt. Repräsentativster Fund war eine Darstellung mit Samsons Tod, die heute als Einzelbild montiert ist, aber ehemals – so am linken Rand sichtbar – abschließende Szene eines größeren figürlichen Zyklus gewesen sein muß.

Am Samsonbild läßt sich eine dreigliedrige Wandaufteilung ablesen: Der Abschlußstreifen wird durch ein Palmetten-Lilienmuster gebildet, darunter folgt ein von einem Rankenwerk begleiteter Fries mit den Wappen (von rechts unten) derer von Vaz, Bichelsee und Fürstenberg. In der Bilderzone umfaßt Samson mit seinen Armen die Säulenarchitektur, zwischen deren Zinnen wohl ehemals die Köpfe der den Götzen Dagon verehrenden Philister sichtbar gewesen sein müssen. Der Zusammenbruch der Palastarchitektur, der den Geblendeten sowie die Philister verderben wird, kündigt sich an den feinen Rissen in der linken Säule bereits an. Die Szene ist von zwei Bäumen eingerahmt. In ihrer ikonographischen Grundkonzeption führt die Darstellung in ein Umfeld, das auch für die Liederhandschrift von großer Bedeutung ist, entspricht sie doch weitgehend den Samsonbildern der frühen Weltchroniken. Innerhalb der drei hier ausgestellten Handschriften (J 11, 13, 19) nimmt sie eine Mittlerstellung ein, insofern sie das Architekturmotiv mit der Münchner (→ J 11, Bl. 131^r) teilt, die Haltung des Sterbenden sowie die beiden Bäume mit St. Gallen (→ J 13, Bl. 124^v) und Berlin (→ J 19, Bl. 15^r), wogegen der Mantel Samsons einzig in Berlin bekannt ist. Auf einen großräumigeren Einflußbereich, der auch für die Liederhandschrift wichtig ist, deutet der für die Samsonikonographie ungewöhnliche Knabe hin, der zur Linken des Geblendeten ein Horn bläst. Vergleichbares kommt einerseits vor im typologischen Bezug einer Pariser Bible Moralisee (de Laborde, Taf. 119) und andererseits erzählerisch in der Gestalt des Blindenbegleiters in der Randleistenzeichnung eines franco-

flämischen Stundenbuchs um 1300 (Randall, Abb. 633).

Wichtigstes Kriterium zur allgemeinen stilistischen Einordnung dieses Wandbildes ist seine Perfektion der Flächen- und Linienbezüge. Das Prinzip des Einbeziehens etwa der geometrischen Form des Mantels als kompositionelles Element – der Mantelsaum scheint unmittelbar Wichtigstes Kriterium zur allgemeinen stilistischen Einordnung dieses Wandbildes ist seine Perfektion der Flächen- und Linienbezüge. Das Prinzip des Einbeziehens etwa der geometrischen Form des Mantels als kompositionelles Element – der Mantelsaum scheint unmittelbar überzuleiten in die flächig ablaufende Aufwärtsbewegung des Hornbläusers – ist hier in einer Abstraktion durchgeführt, wie sie das Haus zum Silberschild (→ J 1) nicht anstrebt. Damit wie auch mit der Vorliebe für spitzwinklige Flächenbezüge, schließt sich die Samsondarstellung an die Sprache der Filiation der St. Galler Karls-Vita (→ J 13) bis zur Weingartner Handschrift (→ J 15) an und legt eine Datierung in die Zeit um 1310 nahe.

Der Bezug zur Liederhandschrift drängt sich bereits durch die scharfe Trennung des Bild- und Wappenbereichs auf, läßt sich aber auch in der stilistischen Formulierung verfolgen. In der Flächigkeit und der geometrischen Abstraktion vertritt sich der Stil der Nachträge. So übernimmt hier der Mantel als äußere Rahmenform eine ähnliche Funktion wie in der Darstellung Wenzels (Bl. 10^r), einer Arbeit des ersten Nachtrags. Gewisse Elemente, wie etwa die elegante Haltung Samsons oder der auch im heutigen Zustand noch sichtbare Versuch, das Spielbein plastisch herauszuarbeiten, eröffnen eine Beziehung zum zweiten Nachtragsmeister, erinnern sie doch an Formulierungen wie Rubins von Rüdiger (Bl. 395^r). Im Stilistischen bestätigt sich somit die vom Ikonographischen her vermutete Annahme, dem Wandbild komme eine Vermittlerrolle zwischen den Arbeiten des ersten und zweiten Jahrzehntes des 14. Jahrhunderts zu. Es dürfte sich denn auch im Verhältnis zur Liederhandschrift um den Beleg der Entwicklungsstufe handeln, die noch mit dem ersten Nachtrag zu verbinden ist, zugleich aber schon auf den zweiten vorausweist.

An historischen Hinweisen über den Auftraggeberkreis dieses Zyklus mangelt es auch für dieses

Objekt. Immerhin läßt sich wahrscheinlich in Konrad Thya der Besitzer des Anwesens eruieren (Gutscher, S. 123). Es handelt sich dabei nicht nur um ein Mitglied eines der im frühen 14. Jahrhundert bedeutendsten Geschlechter Zürichs, ist der Patrizier doch von 1314–36 fast ununterbrochen im Rat (s. Ratslisten), sondern er ist überdies als Chorherr (Largiader, S. 12, 26) eng mit dem Großmünster liiert. Der Verdacht, daß hier, wie beim Haus zum Silberschild, das ja in unmittelbarer Nähe zum Großmünster steht, derselbe Kreis von Mäzenen auftritt, wie wir ihn auch wahrscheinlich bei der Manesse-Handschrift voraussetzen dürfen, ist naheliegend.

SCHNEIDER/HANSER, Nr. 11, S. 97. – RAIMANN, S. 25, 283, 285, 287. – GUTSCHER, S. 92–93, 110, 123. – STAMM, 1981, S. 43, 52 Anm. 25. – DOKUMENTATION BAUGESCHICHTLICHES ARCHIV ZÜRICH, 1975. – Zur Besitzergeschichte: W. SCHNYDER (Hrsg.), Die Zürcher Ratslisten 1225–1798, Zürich 1962, S. 63 ff. – A. LARGIADER, Bürgermeister Rudolf von Brun und die Zürcher Revolution von 1336, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 31, 5 (1936), S. 12, 26. – Zum Hornbläser: L. M. RANDALL, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley/Los Angeles 1966. – A. DE LABORDE, La Bible Moralisée illustrée conservée à Oxford, Paris et Londres, Paris 1911, Taf. 114–119. –

J 3 Zürich, Haus zur Treu: Fries mit Drachen und Chimäre

Zürich, nach 1322

Secco-Technik, in zwei Teilen, je 68 x 223 cm

Zürich, Städtisches Büro für Denkmalpflege

Ehemals Marktgasse 21

Tafel

Als oberer Wandabschluß eines repräsentativen Raumes wurde 1978 der Rankenfries im Piano Nobile des Hauses zur Treu entdeckt. Darüber befand sich eine mit einem Rosenmuster bemalte Holzdecke, die zusammen mit der Wanddekoration entstanden sein muß.

Der Fries besteht aus einer breit gefächerten, von jeweils zwei Punkten begleiteten Blatt- ranke, deren Zweige sich mit den Blättern überschneiden. Zwei sich gegenseitig den Rücken zuwendende Fabelwesen akzentuieren die Mitte des Raumes. Aus ihren Mäulern wachsen die Ranken heraus, die sich zu den Zimmerecken hinziehen. Das linke, weibliche Ungeheuer trägt eine unter einem Netz hochgesteckte Frisur, die ein luxuriöses Schapel krönt. Das liederlich am

Schwanenhals hängende Brusttuch führt über in den Tierkörper mit Drachenflügel und Ziegenfüßen. Ihr Gegenspieler besitzt Fledermausflügel, riesige behaarte Ohren an einem flammend abstehenden Schopf und läuft auf handähnlichen Füßen.

Für die Einordnung des Frieses liefert die Untersuchung der darübergelegenen Deckenbalken einen selten eindeutigen Hinweis. Ihr Holz ist in die Jahre 1321/22 zu datieren und muß sehr rasch bemalt worden sein, so daß Guex (S. 47) annimmt, bereits 1325 sei auch die Ausstattung des Raumes abgeschlossen. Größere Schwierigkeiten bietet die stilistische Einordnung der Wanddekoration. Die Verwendung des blanken Grundes als Form, die gleichsam von dem sie umgebenden Dunkel definiert wird, erinnert an Glasmalerei und Hintergrundmalerei, vor allem von Miniaturen. Dem Medium der Buchmalerei sind auch solche Monstergestalten besonders vertraut. Im Kalender des Londoner Psalteriums etwa (→ J 20, Bl. 4^v) steigt die Rahmung aus den Mäulern ineinander verstrickter Monstern auf. Vom Motivischen her entsprechen die Wesen des Frieses am ehesten denjenigen in den Initialen des Wonnentaler Graduales (J 18, Bl. 154^r, 176^v). Für die breit gefiederten, sich wölbenden Blätter indes bietet dieses Werk des zweiten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts nur die Vorstufe. Die mehrschichtige Verflechtung, die Blatt und Ranke in der Wandmalerei bilden, stellt im Vergleich zum Graduale eine wichtige stilistische Neuerung dar, die, wie schon beim Haus zum Silberschild (→ J 1) der Eichenlaubfries, am ehesten in der Glasmalerei eine Parallele findet. Zum ersten Mal scheint eine vergleichbare Version in den Dekorationsmustern des noch in Konstanz um 1320 entstandenen Klingenbergfensters im Münster von Freiburg i. Br. gestaltet (Becksmann, 1979, Abb. 133). Hier kommen verwandte, kräftig gefiederte Blattmuster vor, die in etwas verfeinerter Form beispielsweise auch in den Königsfeldener Scheiben anzutreffen sind (Maurer, Abb. 213 ff.).

Der Bezug zur Liederhandschrift kann infolgedessen nur ein allgemeiner sein. Die Verwendung des unter dem Fries durchlaufenden hellen Rahmenstreifens als Stange für den in weiten Wellen vor der roten Mauer herunterfallenden Wandbehang ist ein für die Liederhandschrift wichtiges Gestaltungsprinzip. Am vergleichbar-

sten scheint es der erste Nachtragsmeister im Bild des Heinrich Teschler (Bl. 281^v) einzusetzen, wo die Vorhanghaken am Rahmen befestigt sind. Aber auch Beziehungen zum zweiten Nachtrag lassen sich feststellen. So gehört die stark graphische Zeichenweise, die aber zugleich auch räumliche Qualitäten schafft – sowohl in den Blättern des Laubwerks als auch an dem breit aus dem Drachenflügel herauswachsenden und sich aufwölbenden Brusttuch der Chimäre – zu den Charakteristika dieser Hand und ist etwa an der Saumgestaltung des Kol von Niunzen (Bl. 396^r) zu beobachten. Der Fries dürfte denn vor allem in die Umgebung des zweiten Nachtrags verweisen und zugleich belegen, daß in Zürich die jeweils modernsten hochrheinischen Entwicklungen durchaus bekannt sind. Darüberhinaus ist er Zeuge einer besonderen Durchlässigkeit der verschiedenen Medien, sind doch hier in der Wandmalerei nicht bloß Kenntnisse der Buch-, sondern sicher auch der Glasmalerei vorauszusetzen.

Wie bei allen Objekten des frühen 14. Jahrhunderts ist die Auftraggeberfrage nicht eindeutig zu klären, zumal sich der Besitz des Hauses nur bis 1344/46 wirklich verfolgen läßt. Ob der damalige Besitzer Heinrich Lidig auch den Umbau der 20er Jahre vorgenommen hat, bleibt hypothetisch. Immerhin sind seine Verbindungen bereits in dieser Zeit (Guex, S. 47) zu entscheidenden Institutionen, wie dem Fraumünster in Zürich und auch der Engelberger Abtei, schon vorhanden.

SCHNEIDER/HANSER, Nr. 15, S. 15, 98. – F. GUEX, Das Haus zur Treu in Zürich, in: *Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich*, hrsg. von J. E. Schneider u. a., Zürich 1982, S. 41–75. – GUTSCHER, S. 90. – Zur Glasmalerei: E. MAURER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. III: Das Kloster Königsfelden. (Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Aargau III), Basel 1954. –

J 4 Zürich, Haus zum langen Keller: 1. Ritterszene

Zürich, 1. Drittel 14. Jahrhundert
Freskotechnik, 137 x 217 cm
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Ehemals Rindermarkt 26
Tafel

Der reichste profane Wandmalereizyklus aus der Manesse-Zeit wurde bereits 1932/33 freige-

legt. Er gliedert die Wand in der Vertikalen in vier Bereiche: Opus-sectile-Streifen, Wappenzone, Bilderbereich, Pelzbehang. (Die Eichenranke entstammt einer früheren Periode.) Horizontal sind in der Figurenzone drei Themen behandelt: 1) Der sogenannte Wurstsieder und anschließend Monatsbilder, 2a) die erste Ritterszene, 3) Kaiser inmitten der Kurfürsten, 2b) zweite Ritterszene.

In der ersten Ritterszene (Taf. J 4/1), welche die Kurfürsten-Kaiserwand einleitet, präsentiert ein Mann in eleganter Tracht vor einem Torbogen stehend einer Gruppe von Bewaffneten eine Zinnkanne und einen Doppelkopf. Hierauf antwortet der Anführer der vor einer reichen Architektur sich drängenden Schar mit ablehnender Geste. Zwischen den beiden Gruppen, von ihnen gleichsam eingerahmt, erhebt eine kleinere Gestalt ihre Hände bittend zum Heerführer. Der Hintergrund zwischen den Figuren wird als solcher durch ein Blütenmuster gekennzeichnet. Wüthrich (S. 66) interpretiert diese Darstellung als Bitte eines Begüterten um Schutz der Stadt. Zweifellos muß die Szene im Zusammenhang mit der nachfolgenden des Kaisers mit den Kurfürsten (Taf. J 4/2) gesehen werden. Überdies verweist sie auf das abschließende Bild, die zweite Ritterszene (Taf. J 4/3), in der einer Schar Bewaffneter vor einem Stadttor ein gebrechlicher Mann durch eine vermittelnde Gestalt zugeführt wird. Auch in dieser Szene sieht Wüthrich die Rechtsthematik angesprochen und versteht sie als Appel an die karitativen Aufgaben der Stadt.

Das ungewöhnliche Programm mit einer der frühesten Darstellungen des Kaisers inmitten der Kurfürsten scheint eine besondere Betonung der imperialen Reichsgewalt anzustreben. Allerdings eröffnet sich gerade über die Darstellung der beiden Ritterszenen im Zusammenhang der Gesamtanlage, also den Monatsbildern und der Wappenzone, eine weitere Perspektive. In seiner Grundstruktur besitzt es eine gewisse Verwandtschaft zu dem allerdings wesentlich komplexeren Programm des *buon governo* im Palazzo publico in Siena, zu dem – wie Rubinstein (S. 179) meint – ältere Vorbilder in größerem Maße existiert haben müssen. Die Monatsbilder – dort als Tätigkeiten, die zum Wohl der Menschen beitragen, in die Stadt transferiert (Feldges-Henning, S. 150 f.) – sind hier vor allem der

Monatsarbeit, dem guten Tun, gewidmet. Die richtige Rechtsprechung, in Siena sehr abstrakt dargestellt, ist hier als karitative Form der Schutzpflicht verstanden. Die Oberhoheit, unter der all dies gedeihen kann, in Siena das eigene System, ist hier nun allerdings hineingestellt in ein gewaltiges Universum, das die Richtigkeit des Tuns, aber auch die Legitimation hierfür liefert. In diesem Zusammenhang sind wohl nicht nur die Kurfürsten und der Kaiser zu sehen, sondern auch die Wappenreihe, die über den Darstellungen die Präsenz der elsässischen, schweizerischen und süddeutschen Ministerialengeschlechter dokumentiert und darüberhinaus sich noch auf die großen Herrscher der Welt, auch die mythologischen, beruft.

Der Bezug zur Liederhandschrift steht für die stilistische Einordnung dieses Zyklus bei allen Autoren an erster Stelle, wobei vor allem die Beziehung zu den ersten beiden Nachträgen betont wird. Tatsächlich erinnert das zarte Gesicht beispielsweise des Bischofs von Köln mit seinen flachen, fast graphischen Zügen direkt an Arbeiten des ersten Nachtrags, etwa in der Darstellung Wenzels II. (Bl. 10^r), mit dem sich auch der Kaiser vergleichen läßt. Betrachtet man allerdings die Silhouetten der Ritter wie auch der Kurfürsten, so zeichnet sich hier eine Schwere und Voluminosität ab, die in der Arbeit des ersten, aber auch des zweiten Nachtrags keine Parallele findet. So kennt Letzterer auch in solch massigen Gestalten wie dem Kol von Niunzen (Bl. 396^r) oder den Musikern im Frauenlobbild (Bl. 399^r) keine ähnlich ausladenden Figurenumrisse. Insbesondere die Architekturen weisen über die Liederhandschrift hinaus. Motivisch lassen sich zwar verwandte Konzeptionen in der Liederhandschrift finden, in ihrer räumlichen Klarheit aber übertreffen sie die einzig vergleichbare Gestaltung im Bild Wernhers von Hohenberg (Bl. 43^v), einer Arbeit des dritten Nachtrags.

Das Verhältnis zur Liederhandschrift hängt denn ganz entscheidend von der Datierung dieser Wandbilder ab. Seit Escher wird üblicherweise die Ausmalung des Langen Kellers in unmittelbarer Beziehung zur Wappendecke des Hauses zum Loch (Wüthrich, Abb. 102) gesehen, die anlässlich eines Besuches König Albrechts I., wohl 1306, gestaltet worden sein dürfte. Dies würde bedeuten, daß der Stil der Wandbilder im Langen Keller denjenigen der

Nachträge bereits einige Zeit vorher vorformuliert hätte. Für eine so frühe Datierung sprechen einzig die opus-sectile-Arbeiten, die in Zürich nach dem Haus zur Hohen Eich (→ J 2) in dieser Art nicht mehr nachzuweisen sind. In den figürlichen Darstellungen hingegen scheinen manche Hinweise dafür zu sprechen, daß ihr Stil über die Arbeiten der Nachträge hinausweist. So hat etwa Schmidt mehrfach belegt, daß (1979, S. 93) der Oberrhein eine der wichtigsten Neuerungen in diesen Bildern, die dreidimensionalen Häuserformen mit Nischen und Söllern, erst in den 30er Jahren rezipiert. Als Beispiel wäre etwa das seeschwäbische Speculum in der Kremsmünsterer Stiftsbibliothek von 1330/35 zu nennen (Schmidt, 1979, Nr. 243). Aber auch modische Details weisen auf eine Datierung in diese Zeit. Der nur knielange Rock des Doppelkopfrägers in der ersten Ritterszene beispielsweise, der, wenn die heutigen Umrisse nicht trügen, relativ stark auf den Leib geschnitten, vielleicht sogar mit Gürtel getragen wurde, ist nach Liebreich (S. 73) erstmals in einer Nachricht aus dem Jahre 1329 belegt. Ebenfalls in die 30er Jahre weisen die breit herabfallenden Ärmel des Heerführers in derselben Darstellung (Post Taf. 106 c). Das einzige Mal, daß in der Manesseschen Handschrift ein etwas breiterer Ärmel getragen wird, ist bezeichnenderweise in einem Bild des zweiten Nachtrags zu finden (Bl. 399^r).

Vom Stil her dürfte eine Überprüfung der Spätdatierung, die Claparède-Crola schon vorschlug, deren historische Begründung allerdings offenbar nicht direkt haltbar bleibt (Wüthrich, S. 53; Raimann, S. 285), nochmals neu zu überdenken sein. Jedenfalls sollte die vorsichtige Datierung Wüthrichs ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts beibehalten werden und die Beziehung zur Liederhandschrift im Sinne des Umkreises, vielleicht auch der Nachfolge des Stils der beiden ersten Nachtragsmeister verstanden werden.

Schließt man sich dieser Spätdatierung an, so fände die Annahme, in den Bilgeri die Auftraggeber zu sehen, eine weitere Bestätigung. Denn seit 1324 sind sie eindeutig als Besitzer des Hauses gesichert. Sie gehören bis zum Umsturz 1336 zu den Spitzen der Zürcher Gesellschaft, sind Dienstleute der Abtei und Lehensträger der Habsburg-Laufenburger.

SCHNEIDER/HANSER, Nr. 6–10, S. 13 f., 96 f. – WÜTHRICH, S. 51–73, dort ältere Literatur. – M. V. CLAPARÈDE-CROLA, Profane Wand-

malerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, phil. Diss, München 1969. – K. ESCHER, Die Wandgemälde aus dem Haus zum Langen Keller in Zürich, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. 35, 1933, S. 178–186.

Zu Kaiser und Kurfürsten: A. WOLF, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums, in: Rheinische Vierteljahresblätter, 50, 1986, S. 316–25, besonders S. 319. – P. HOFFMANN, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums von den Anfängen bis zum Ende des Hl. Römischen Reiches (13.–18. Jahrhundert), Bonner Historische Forschungen, Bd. 47, Bonn, 1982. – G. SCHMIDT, Das Kaiser-Kurfürsten-Bild im »Wappenboek« des Herolds Gelre, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXIV, 1981, S. 72–99.

Zu Gesamtprogramm: U. FELDGES-HENNING, The Pictorial Programme of the Sala della Pace. A New Interpretation, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 35, 1972, S. 145–162. – N. RUBINSTEIN, Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 21, 1958, S. 179–209.

Zu Kostümen: P. POST; AE. LIEBREICH, Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1928, S. 65–104.

J 5 Donaueschinger Psalter

Oberrhein, Diözese Basel, um 1260–70

**Pergament, 158 Bl., 15 x 108 cm, Einband 16. Jahrhundert
Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek: Cod. 186
Tafeln**

Anhand des Kalenders läßt sich die Bestimmung der Handschrift für eine dominikanische Kongregation (Petrus Martyr, Dominikus), eventuell ein Frauenkloster (Betonung der Maria Magdalena) in der Basler Diözese (Dedicatio in Basilea), wahrscheinlich deren elsässischem Teil (Florentius, Adelphus), erkennen.

Der künstlerische Schmuck der Handschrift mit Initialen und Miniaturen ist ungewöhnlich reich. Zu Beginn des Kodex ist der Kalender nicht allein durch Rahmenarchitektur, sondern auch durch begleitende Monats- und Tierkreisdarstellungen ausgezeichnet. An diesen schließen sich zehn ganzseitige Miniaturen aus dem Leben Mariä und Jesu an. Zur Einteilung des Psalters dienen 11 große, teils figürliche Initialen. Für das Ausstattungsprogramm, vor allem dessen besonderer Betonung der Passion, vermag Plotzek (S. 81) eine Reihe von verwandten Psalterien zu nennen.

Am ausgeprägten Stil der Miniaturen fällt vor allem die Bewegtheit von Figuren, deren Gesten, ganzen Gruppen bis in einzelne Detail der Ge-

wandkonzeption auf. Die Gestalten, etwa der Gefangennahme (Taf. J 5/1), scheinen mit ihrer Handlungsbetontheit, vor allem aber der raumgreifenden, die Bewegung prononcierenden Gewandung aus Rahmen und Goldgrund herauszudrängen. Der Mantel Judas' unterstützt mit den schwer lastenden tiefen Schüsselfalten, die um den Körper schwingen, die Heftigkeit seines verräterischen Vorbeugens im Kuß, wogegen die Souveränität Christi sich im ruhigeren Gewandverlauf mit einer einzigen, tiefen Schüsselfalte ausdrückt. Die Stoffe sind so geschichtet, daß deren tatsächliche Tiefe, etwa bei der in sich selber wieder bewegten Schüsselnkaskade am Körper Judas', nur schwer auslotbar ist. Zugleich aber – und dies mag an der einfacher konzipierten Geißelung Christi (Taf. J 5/2) leichter zu erkennen sein – ist auch die Kraft der Fläche ausgenutzt, insofern hier durch den Kontrast der körperlich gestalteten Figur und deren auf einen Kreis projizierten Bewegungen eine besondere Dynamik entsteht.

Ist auch die Handschrift – wie Beer 1965 schon (Lit. S. 138) bemerkt – stilistisch nicht ganz so isoliert, wie Homburger meinte, so scheint sie doch ein Vertreter einer nur sehr dünn erhaltenen Stufe elsässischer Buchmalerei zu sein. Nächste verwandte Formulierungen finden sich in dem von Plotzek (S. 82) erwähnten Psalterium 61 der Engelberger Stiftsbibliothek (Swarzenski, Abb. 531–45). Als Erklärung für diesen Stil behält Homburgers These eines Kontaktes mit plastischen Werken westlicher Prägung ihre Gültigkeit. Gerade die Monumentalität der Figuren und ihrer Gewänder legt eine solche Beziehung nahe, zumal die französische Buchmalerei hierfür keine Paralle anzubieten hat. Als unmittelbare Quelle werden meist die Skulpturen des im 17. Jahrhundert abgebrochenen Straßburger Lettners angesehen, von denen noch einzelne Statuen im Straßburger Musée de l'Oeuvre Notre Dame bzw. im Cloisters in New York aufbewahrt werden. Der Kontakt mit den von Reimser Werkleuten in Straßburg, wohl – wie Kurmann neuerdings (1987, S. 26 f.) zu belegen vermag – erst zwischen 1265–70 hergestellten Arbeiten, wird auch für die Lichtentaler Handschrift (→ J 6) angenommen. Der Effekt allerdings ist dort ein ganz anderer, fehlt doch die geschmeidige Rundplastizität, die gerade für die Donaueschinger Figuren so charakteristisch ist.

Auch die mehrfach geschichtete Gewandrapierung, die überdies den Bewegungszug ihres Trägers erzählerisch unterstützt und die etwa beim Judas einen unmittelbaren Vergleich mit einem der Apostel des Lettners (Abb. 1) erlaubt, kennt die Lichtentaler Handschrift nicht. Diese so unterschiedliche Auseinandersetzung mit plastischen Werken läßt für den Donaueschinger Stil eine größere Nähe zu den Straßburger Arbeiten vermuten, wobei darüberhinaus noch mit einer weiteren Quelle gerechnet werden muß.

Auf die Bedeutung dieser Stilstufe für die Manesse-Handschrift hat bereits Swarzenski (S. 51) – jedenfalls für den Engelberger Kodex 61 – aufmerksam gemacht, was von Beer (1965, Lit., S. 138) noch bekräftigt wurde durch den Hinweis auf die Weiterführung des Stils in einem der Liederhandschrift zeitlich nächststehenden Werk, dem Freiburger Psalter (→ J 9). Tatsächlich stellt die Freiburger Handschrift eine Synthese aus den beiden verschiedenen Versionen im Donaueschinger und Lichtentaler Kodex dar. Der Grundstock allerdings scheint etwa in der Dame des von Kürenberg (Bl. 63') nicht so sehr auf die weitergeführte Linie in der Art des Freiburger Kodex sich zu beziehen als vielmehr aus beiden Varianten der älteren Stufe zu schöpfen. So greift er mit seiner Dynamik und Geschmeidigkeit auf die Donaueschinger Sprache zurück – wie beim Judas der Gefangennahme (Taf. J 5/1) – und verbindet sie mit der massiven Robustheit, etwa der Lichtentaler Verkündigungsmaria (Taf. J 6/1). Von der Donaueschinger Handschrift wiederum übernimmt er das Verständnis des Gewandes als Ausdrucksträger der Figur. Diese beiden Versionen, wohl doch letztlich elsässischer Herkunft, gehören gemeinsam zu den wichtigsten Grundlagen des Grundstocks, wogegen sich die Nachträge eher an die weitergeführte Linie in der Art der Freiburger Handschrift anschließen.

J. M. PLOTZEK, *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*, Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum Köln 1987, Nr. 6, S. 80–82 dort ältere Literatur. – O. HOMBURGER, S. 75–84. – Zum Straßburger Lettner: P. KURMANN, *La façade de la cathédrale de Reims, Fribourg* 1987, S. 26 f., 285 f. – R. WILL, *Le jubé de la cathédrale de Strasbourg*, in: *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 10, 1972, S. 57–68. – W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 178 f. – H. R. REINHARDT, *Le jubé de la Cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises*, in: *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 6, 1951, S. 18–28 (Sonderdruck).

J 6 Lichtentaler Psalter

Südwestdeutsch, 1270–80

Pergament, 152 Bl., 18,5 x 13,5 cm, Einband von 1576

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Codex Lichtental 26
Tafeln

Kalender und Litanei des Privatsalteriums legen eine Entstehung im Bereich der Diözese Konstanz (Pelagius, Conradus, Felix und Regula, Verena, Findanus) unter direktem elsässischem Einfluß (Diebalt, Gunthilde von Suffersheim, Athala) nahe. Datierungshinweis liefert die Aufnahme der 1255 kanonisierten Klara von Assisi im Kalender.

Der Psalter ist mit der üblichen Dreiteilung durch Initialen und zehn ganzseitige Miniaturen zum Leben Jesu bzw. mit Heiligen gegliedert. Die Abfolge der Darstellungen zum Leben Mariä und Christi ist wegen ihrer Organisation um das Thema der Majestas (Bl. 2^v) ungewöhnlich. Die Gestalt des von einer Gloriole umgebenen Thronenden mit Segensgestus, Kreuznimbus und aufgeschlagenem Buch gehört zu den Darstellungen dieses Typus, die ohne Beigabe der vier Lebewesen in verschiedene Zusammenhänge eingesetzt werden können. So macht Beer (1987, S. 119) etwa auf die Wiederaufnahme der Motivik gerade der Lichtentaler Darstellung in das Bild zur zweiten Verheißung Abrahams in der St. Galler Weltchronik (→ J 13) aufmerksam.

Ihre Bedeutung verdankt die Handschrift dem für die spätere Entwicklung der ober- und hochrheinischen Malerei so wichtigen Stil ihrer Miniaturen. Dieser ist durch eine charakteristische Ambivalenz zu Fläche und Raum geprägt, die bereits in der Anlage der Bilder zum Ausdruck kommt: einem flächigen Rahmenfeld, das vor allem der Bildbegrenzung dient, ist, je nach Bedeutung der Darstellung ein unterschiedlich kompliziertes, mehrschichtiges System von Architekturzone, Bild- bzw. Figurenhintergrund eingestellt. Diese gänzlich flächige Konzeption sticht besonders gegen die breit dastehenden Figuren mit ihren fast tektonischen Gewandformationen ab, die allerdings ihrerseits wiederum durch den kräftigen Umriß der Fläche verbunden bleiben.

Die Erklärung dieses Stils kann nur in Straßburg gesucht werden. Vom Zeichenstil und Figurentyp, etwa der Verkündigungsmaria (Taf. J 6/1)

lassen sich Verwandtschaften feststellen zu Straßburger Arbeiten wie dem traditionelleren Scherenbergsalter der Karlsruher Landesbibliothek (Heinzer/Stamm, Abb. 5) oder auch den Jungfrauen in den Scheiben des Hochschiffs vom Straßburger Münster (Beyer, Abb. 304 f.). Für die neue Monumentalität der Gewandgestaltung allerdings, muß, wie schon beim Donaueschinger Psalter (→ J 5), eine Beziehung zu westlichen Arbeiten, vielleicht der Skulptur, angenommen werden. Es sind wiederum die Arbeiten der aus Reims – nach Kurmann (1987, S. 26 f.) zwischen 1265–70 – zugewanderten Lettnerwerkstatt, die am häufigsten zum Vergleich herangezogen werden. Vom Motivischen, vor allem aber in der weitgreifenden, mehrschichtigen Gewanddrapierung gemahnt denn auch die Verkündigungsmaria an die im Cloisters aufbewahrte Madonna des Lettners (Abb. 2). Allerdings – und dies legt der Unterschied zum Donaueschinger Psalter nahe – werden diese Einflüsse hier bodenständiger wiedergegeben. Das Verhältnis erinnert an die Differenz zwischen dem wohl in Straßburg entstandenen St. Blasien-Deckel (→ J 7) und dem wahrscheinlich freiburgischen Villinger Scheibenkreuz (→ J 8), bei dem das Letztere ebenfalls die westlichen Formen in einen bodenständigen Dialekt überträgt. Eine Freiburger Provenienz wäre infolgedessen auch bei der Lichtentaler Handschrift in Erwägung zu ziehen.

Für die Liederhandschrift, insbesondere den Grundstock, überliefert der Lichtentaler Kodex eine der wichtigsten Quellen ihres Stils. Er muß Zeuge einer ehemals straßburgischen Stilstufe sein, die, vielleicht wegen des Brands der Straßburger Bibliothek, nur dünn überliefert ist, die aber, wie Beer mehrfach belegte, für die gesamte Entwicklung der ober-hochrheinischen Buch- und Glasmalerei von eminenter Bedeutung war. Während sich allerdings Werke wie etwa die St. Galler Weltchronik (→ J 13) oder das Graduale aus St. Katharinenthal (→ J 16), wie übrigens auch die Nachträge der Liederhandschrift, eher an der Weiterentwicklung dieses Stils orientieren – hier durch das Nürnberger Graduale vertreten (→ J 10) – so scheint der Grundstock bewußt zitierend direkt auf die ältere Stufe zurückzugreifen. Nur bei ihm findet sich die Verwendung einer vergleichbaren Mehrschichtigkeit von Hintergrund-Architek-

turzone, die den Figuren – wie etwa bei der Dame des Kraft von Toggenburg (Bl. 22^v) zu sehen – als eigene Folie dienen. Mit seinen monumentalen Frauengestalten – etwa auf Bl. 64^r – greift er mit den schweren Gewändern und deren konsequenter Einbindung in den Umrißrahmen unmittelbar auf die Stufe des Lichtentaler Kodex zurück. Mit diesem verbindet ihn übrigens auch der Zeichenstil, was der Vergleich der Bettdecke Heinrichs von Morungen (Bl. 76^v) mit derjenigen der Geburt (Taf. J 6/2) erkennen läßt.

Der Lichtentaler Psalter muß zusammen mit der Donaueschinger Handschrift und den Goldschmiedearbeiten als Beleg dafür genügen, daß das Elsaß – und wahrscheinlich Straßburg – eine der wichtigsten Quellen für den Stil der Manesse-Handschrift gewesen sein muß.

F. HEINZER/G. STAMM, Die Handschriften von Lichtental. Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, Wiesbaden 1987, S. 115–117, dort ältere Literatur. – BEER, 1987, S. 119. – BEER, 1983, S. 212. – VETTER, 1981, S. 82 f. – BEER, 1968, Lit., S. 332. – JAMMERS, S. 60. – BEER, 1965 Kat., Nr. 35, S. 37. – BEER, 1965, Lit., S. 137. – BEER, 1959, S. 45 f. – STANGE, S. 39, 41, 73. –

Zu Scherenbergpsalter: HEINZER/STAMM, S. 231–234. –

Zu Bonmont Psalter: R. KROOS, in: Katalog: Die Zeit der Staufer, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 543–54. – SWARZENSKI, S. 50 f., 126 ff. –

Zum Straßburger Lettner: Siehe J 5. –

Zu den Straßburger Münsterscheiben, Jungfrauenzyklus: BEYER, S. 324 ff. – BECKSMANN, 1967, S. 112–117. –

Ikonographie: U. NILGEN, The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes; in: The Art Bulletin, 49, 1967, S. 311–316; Arbor-Vitae und Opferblut Christi: K. GOULD, The Psalter and Hours of Yolande of Soissons, (= Speculum Anniversary Monographs Four), Cambridge 1978, S. 97–106. –

J 7 Buchdeckel aus St. Blasien

Straßburg (?), 1270

Silber vergoldet, Edelsteine, antike Gemmen, Email, Niello auf Eichenplatte, 38,6 x 27 cm, Benediktinerabtei, St. Paul im Lavanttal, Kärnten
Tafel

Der sogenannte Buchdeckel aus St. Blasien ist erst im Zuge der Säkularisierung des Klosters im Jahre 1809 ins Benediktinerkloster St. Paul im Lavanttal gekommen. Seine ursprüngliche Funktion ist immer noch nicht vollständig geklärt. Er kann als Bucheinband gedient haben,

viel wahrscheinlicher aber als Deckel eines Buchkastens, wie es Pater Wülberz im 18. Jahrhundert (Heuser, S. 130) beschreibt. Für eine zeitweilige Verwendung als Kußtafel (Kat. L'Europe Gothique, S. 294) indes sind keine Hinweise zu erbringen.

Das im Verhältnis zur breiten Rahmenbordüre vertieft angelegte Zentrum des Deckels ist durch eine reiche, zweigeschossige Architektur ausgezeichnet. In der unteren Zone stehen auf Sockeln erhöht in der Mitte die Madonna mit Kind, links vom Heiligen Reginbert, dem Gründer des Klosters St. Blasien, und rechts von Abt Arnoldus (1247–76), dem Stifter des Deckels, flankiert (die Identifizierung erlauben die Inschriften in den Wimpergen über den Gestalten). In der breiteren Nische des Obergeschosses wird Maria von einem Engel gekrönt und gleichzeitig von Christus gesegnet. In der linken Nische steht, an dem Schriftband in seiner Linken erkennbar, der Patron des Klosters, der Hl. Blasius, während der rechts stehende Bischof in priesterlichem Gewand heute nicht mehr sicher identifizierbar ist. Nach der Beschreibung aus dem 18. Jahrhundert von Pater Wülberz (Heuser, S. 130) soll es sich um den Hl. Nikolaus handeln. Eine mit Steinen besetzte Hohlkehle führt zum Rahmen über. Dieser ist dicht überwuchert mit einem bewegten Blattwerk, das sich um flache, mit Email versehene Felder legt. In den Dreipässen der Ecken sind die Dreiviertelstatuetten der vier Evangelisten angebracht. Im Medaillon über der Marienkrönung zeigt der thronende Christus seine Wundmale, auf der Längsseite sind noch jeweils der Engel bzw. die Maria der Verkündigung erhalten. Nach Heuser (S. 129) sind in den darüberliegenden heute leeren Feldern Ecclesia und Synagoge zu rekonstruieren. Zum Gesamteindruck des Werkes gehört seine besondere Farbigkeit durch die Emails, spätantiken Gemmen und die verschiedenen Steine, worunter insbesondere der große Rauchtopyas zu Füßen Mariens auffällt.

Nicht zuletzt wegen der hervorragenden Qualität ist die Einordnung dieses Goldschmiedewerkes mehrfach überdacht worden. Unmittelbar Vergleichbares ist am Oberrhein nicht weiter bekannt, bestehen doch etwa zum Villingener Scheibenkreuz (→ J 8) und auch dem etwas jüngeren Kreuz aus St. Trudpert (Leningrad, Ermitage; Fritz, Abb. 54–57) beträchtliche Unterschiede.

Dennoch sind einige Argumente gegen die zeitweilig auch erwogene (Kat. L'Europe Gothique, S. 263) Lokalisierung nach Paris oder Nordfrankreich zu erbringen. Allein schon das ikonographische Programm des Deckels spricht gegen eine solche Annahme. Patrone wie auch Gründer des Klosters weisen auf einen speziellen Bezug zu St. Blasien hin, der wohl nur als Auftragsarbeit des ebenfalls dargestellten Stifters Abt Arnold erklärbar ist. Damit nimmt die Wahrscheinlichkeit zu, daß diese Arbeit in einem der umliegenden Zentren, Freiburg oder Straßburg, hergestellt worden ist. Wenig plausibel scheint auch die Zuordnung Heusers (S. 128) zu der Werkstatt des sogenannten Meisters Johannes, dem er auch das Villingen Scheibenkreuz zuschreibt (→ J 8), ein Werk, dessen andere Orientiertheit gerade im Zusammenhang der Manesse-Filiation von besonderer Wichtigkeit ist. Die Nähe zu französischen Arbeiten, insbesondere den Skulpturen der Straßburger Lettner-Werkstatt, die auch für die zeitgenössische oberrheinische Buchmalerei in Erwägung zu ziehen ist (→ J 5/6), legt eine Entstehung in Straßburg nahe. Verschiedentlich wurde bereits auf die Verwandtschaft der Architektur des Deckels zum Lettner hingewiesen (Will, fig. 13), die im ersten Geschoß eine komprimierte Wiedergabe der Monumentalanlage zu sein scheint. Insbesondere der Figurenstil des Mittelteils – die Dreiviertelstatuetten des Rahmens unterscheiden sich deutlich von den Vollstatuetten – läßt eine Verbindung herstellen zu den Skulpturen des Lettners. Der Hl. Reginbert zur Rechten Mariens zeichnet sich durch eine Monumentalität aus, die an Formulierungen eines der Lettnerapostel (Abb. 1) gemahnt. Hier wie dort sind die Gewänder gekennzeichnet durch ein mehrschichtiges System von Röhrenfalten und scharfbrüchigen Schüsselfalten, wovon die sich windenden Saumlinien die oberen Gewandsschichten etwas abgehoben von den unteren erscheinen lassen. Allein von der Kenntnis der aus Reims kommenden Straßburger Lettnerwerkstatt läßt sich der Stil des Deckels nicht erklären; es sind sowohl einige Goldschmiedearbeiten als auch Monumentalskulpturen der Ile de France als bekannt vorauszusetzen (Lüdke, S. 662 f.) Motivisch etwa nehmen die Evangelistendarstellungen unmittelbar Bezug auf denjenigen des Deckels der Ste. Chapelle in der Pariser Natio-

nalbibliothek ns. lat. 17326 (Krummer-Schroth, Abb. 9).

Bei diesem französischsten aller oberrheinischen Werke im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, dessen Schöpfer vielleicht sogar ein aus der Ile de France zugewanderter in Straßburg tätiger Goldschmied sein könnte (Lüdke, S. 663), handelt es sich für den Manesse-Zusammenhang um ein Verbindungsglied, welches am Oberrhein den Anstoß für die Auseinandersetzung mit der westlichen Formenentwicklung auch für die Buchmaler geboten haben könnte. Die Orientierung an einem solchen Werk scheint für die Handschriftenausstattung wesentlich wahrscheinlicher als der unmittelbare Kontakt mit der Straßburger Bauhütte. Die Goldschmiedearbeit kann denn nicht unmittelbar als Quelle für den manesseschen Stil herangezogen werden, sondern spielt nur eine indirekte Rolle über die sehr unterschiedliche Rezeption in den beiden nun für den Grundstock zentralsten Werken, dem Donaueschinger Psalter (→ J 5) und dem Lichtentaler Kodex (→ J 6).

Der essentielle Unterschied zwischen diesen beiden Werken wird – ähnlich wie im Verhältnis zum Straßburger Lettner – in der Auseinandersetzung mit der westlichen Formensprache besonders deutlich. Der Donaueschinger Psalter (→ J 5) nimmt etwa am Judas der Gefangennahme (Bl. 11^r/Taf. J 5/1) mit den elliptisch um den Körper schwingenden Schüsselfalten, deren Tiefe durch knittrige Unterhöhungen gesteigert wird, die Art von Formulierungen am Hl. Reginbert oder auch der Madonnenstatue auf. Das die Bewegung unterstützende Mitschwingen des gesamten Gewandes allerdings ist eine Formulierung, die noch eine weitere Quelle gehabt haben dürfte. Ganz anders verarbeitet dagegen der Maler des Lichtentaler Kodex (→ J 6) offenbar ähnliche Impulse. Ein Vergleich der Verkündigung des Rahmenfeldes mit der Lichtentaler (Bl. 1^r/Taf. J 6/1) zeigt die Umsetzung der plastischen Monumentalität in eine kompakte Breite der Gestalt und die Bändigung des räumlich ausgreifenden Gewandes durch den umschreibenden Umriß. Vom Motivischen her ist der Donaueschinger Judas dem Deckel näher, wogegen der Lichtentaler Kodex diesen neuen Stil gesamthafter verarbeitet und in ein oberrheinisches Idiom übertragen hat. Auf diese beiden Versionen scheint sich ja der Grundstock zu beziehen, ist

doch die geschmeidige Beweglichkeit sowie raumgreifende Tiefe etwa der Schüsselfalten am Gewand der Dame des Dietmar von Aist (Bl. 64^r) einem Motivschatz entnommen, der eine ähnliche Auseinandersetzung mit westlichen Formen zeigt, wie er im Donaueschinger Psalter reflektiert wird. Die Gesamtkonzeption der Figur hingegen greift viel eher auf die Lichentaler Version zurück.

AUSSTELLUNGSKATALOG: Das Tausendjährige St. Blasien; 200jähriges Domjubiläum, 2 Bde., St. Blasien 1983, besonders Bd. 1, Kat. Nr. 158, S. 182–185; Bd. II, Aufsätze, S. 270 f. – D. LÜDKE, Die Statuetten der gotischen Goldschmiede, 2 Bde. (= tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 4), München 1983, S. 662–65. – FRITZ, Nr. 53, S. 189 f., dort weitere Literatur; KAT. WIENER NEUSTADT, Nr. 276, S. 477 f. – I. KRUMMER-SCHROTH, Rezension von H.-J. Heuser, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 40, 1977, S. 66–78, besonders S. 69 f. – HEUSER, Nr. 13, S. 128–31; KAT. KUNST-EPOCHEN, Nr. 34, S. 50–52. – KAT. L'EUROPE GOTHIQUE, Nr. 410, S. 263 f.

Zu Straßburger Lettner: R. WILL, Le jubé de la cathédrale de Strasbourg, in: Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg, 10, 1972, S. 57–68; weitere Lit. s. J 5.

J 8 Villingener Scheibenkreuz

Freiburg (?), 1250–1270

Vorderseite: Silber vergoldet mit gegossenen Figuren,

Stein-Glasschmuck, 41,8 x 39,8 cm,

Villingen, Münster Unserer Lieben Frau, Münsterschatz

Der heutige Zustand des Vortragekreuzes, in dessen Scheibe Reliquien enthalten waren, ist außerordentlich komplex. Auf der Vorderseite der Rundscheibe mit aufgelegtem Kreuz, dessen Enden in Vierpässe auslaufen, sind als Vollstatuen montiert Christus (am Kreuz), Maria und Johannes. In den Zwickeln über dem als arbor vitae gekennzeichneten Kreuz befinden sich Sol und Luna. Die Vierpässe tragen Medaillons mit der Verkündigung (unten), Geburt (rechts), Taufe (links), Hl. Ulrich (oben). Auf der Rückseite sind in die Zwickel zwischen dem Kreuz Medaillons der Evangelisten aufgesetzt, im Schnittpunkt des Kreuzes befindet sich die Marienkrönung, in den Eckmedaillons die Verkündigung (oben), Heimsuchung (unten), Geburt Christi (links) und das Christuskind mit der Weltenkugel (rechts).

Allein schon der in das untere Medaillon der Vorderseite ragende Christuskörper verrät, daß zumindest die Kreuzigungsgruppe nicht mit der

übrigen Konzeption zusammenpaßt. Es muß denn auch mit mindestens zwei grundsätzlichen Überarbeitungen gerechnet werden. Derjenigen von 1489 ist auf der Vorderseite das Rankenwerk und das Medaillon des Hl. Ulrich, auf der Rückseite wahrscheinlich die Versetzung der ehemals als Eckmedaillons dienenden Evangelisten sowie alle übrigen figürlichen wie auch dekorativen Arbeiten zu verdanken. Keineswegs einheitlich ist aber auch der Bestand des 13. Jahrhunderts, so daß denn verschiedentlich (Kat. Die Zähringer, S. 281) vorgeschlagen wurde, bereits damals seien schon mehrere Modernisierungen vorgenommen worden. Allein im figürlichen Bereich lassen sich drei verschiedene Stilrichtungen erkennen: 1) die Matrizen der wohl um 1250 entstandenen Eckmedaillons der Vorderseite; diese werden an mehreren Freiburger Geräten wiederverwendet, so etwa am Kelch von St. Trudpert im Metropolitan Museum in New York (Heuser, Abb. 101–103). 2) die Evangelisten der Rückseite sind zwar zeitgleich, orientieren sich aber stärker an westlichen Vorlagen; auch sie finden sich wieder an weiteren Freiburger Arbeiten (Heuser, Nr. 10, 11). 3) Die Kreuzigungsgruppe, die eindeutig jünger ist und in eine ganz andere Richtung weist.

Die stilistische Einordnung des Scheibenkreuzes ist nicht zuletzt wegen dieser offenbar mehrmaligen Umarbeitung in der Forschung immer noch umstritten. Hierzu trägt auch noch eine Urkunde bei, die anlässlich einer Überprüfung des Kreuzes im Jahre 1361 (Heuser, S. 124) protokolliert wurde. Danach haben zwei von der Bürgerschaft von Villingen Beauftragte am Tage des Hl. Valentin 1268 von Meister Johannes, Goldschmied in Freiburg, dieses Werk – gekauft (?) –: »hoc opus . . . redemerunt« (Heuser, S. 219). Die Interpretation der Nachricht hängt von der Übersetzung des Wortes »redemerunt« ab, das entweder mit Kaufen oder auch Auslösen nach einer Verpfändung wiedergegeben werden kann. Wahrscheinlicher als die vor allem von Heuser vertretene Annahme, das Kreuz sei 1268 dem Meister Johannes in Freiburg abgekauft worden, scheint diejenige der Auslösung des Objekts (Fritz, S. 106). Dafür spricht vor allem der Befund der mehrfachen Umarbeitung, was jedenfalls gegen eine einheitliche Entstehung in der Werkstatt des genannten Johannes spricht.

Von Bedeutung für die Tradition der oberrheinischen Buchmalerei ist vor allem die Kreuzigungsgruppe der Vorderseite, deren Datierung Fritz (S. 189) mit »um 1280« korrigieren möchte. Am nächsten verwandt sind die Statuen des St. Blasien-Deckels (→ J 7), denen gegenüber sie eine etwas jüngere, vor allem aber lokaler gefärbte Version zeigen. Auch für sie können Kenntnisse französischer Monumentalskulptur vorausgesetzt werden, was Fritz – in Analogie zum Deckel von St. Blasien – ebenfalls zu einer Lokalisierung nach Straßburg bewegt. Die Wiederverwendung der Model der Medaillons vor allem an Freiburger Arbeiten spricht allerdings eher für eine dortige Entstehung. Die Unterschiede zwischen den beiden Werken sind denn beträchtlich. Bei einem Vergleich der beiden Marienstatuen erweist sich die Villinger als gedrungener und in ihrer Gewandbildung wesentlich kompakter. Diese Veränderung scheint nun nicht so sehr eine des Zeitstils zu sein als vielmehr auf eine unterschiedliche Art der Verarbeitung von französischen Vorbildern hinzuweisen. Darin nämlich findet sich eine Parallele in der Buchmalerei und zwar im Lichtentaler Kodex (→ J 6). Die Villinger Madonna zeigt gerade in diesen Zügen strukturelle Verwandtschaft mit der Lichtentaler Verkündigungsmaria (Bl. 1^r, Taf. J 6/1). Somit bleibt die Einordnung des Geräts in einer ähnlichen Vagheit zwischen Straßburg, woher zweifellos Vorbilder und Anregungen kommen, und Freiburg, wo etwa die unmittelbare Nachfolge der Matrizen zu beobachten ist, wie sie für den Lichtentaler Kodex charakteristisch ist.

Für die Manesse-Handschrift gehört das Scheibenkreuz zusammen mit dem Deckel von St. Blasien zu den Objekten, die eine gute Kenntnis französischer Vorbilder, vor allem der Monumentalskulptur, voraussetzen und als mögliche Verbindungsglieder zur Auseinandersetzung mit diesem Stil in der oberrheinischen Buchmalerei gedient haben könnten. Der Stellenwert der beiden Goldschmiedearbeiten in der Filiation des Manesse-Stils allerdings ist jeweils verschieden. Vertritt der Deckel die sicher ehemals breitere Bewegung westlichen Formenguts in der Region, so ist diese am liturgischen Gerät bereits in das lokale Idiom übersetzt. Formulierungen wie die Gewandbildung in der Dame des Gottfried von Neifen (Bl. 32^v) lassen denn eine

gemeinsame Verwandtschaft sowohl zur Lichtentaler Verkündigungsmaria (Bl. 1^r/Taf. J 6/1) als auch zur Villinger Maria erkennen.

KAT. DIE ZÄHRINGER. Ausstellung Freiburg i. Br. 1986, Nr. 244, S. 279–81. – D. LÜDKE, Die Statuetten der gotischen Goldschmiede, 2. Bde. (= tuduv Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 4), München 1983, Nr. 337, S. 727f. – FRITZ, Nr. 52, S. 189, – I. KRUMMER-SCHROTH, Rezension zu Heuser, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 40, 1977, S. 66–78, besonders S. 74. – HEUSER, S. 24 f., Nr. 9, S. 123–125. – KAT. DIE ZEIT DER STAUFER. Ausstellung Stuttgart 1977, Nr. 598, S. 473–75. – KAT. SUEVIA SACRA. Ausstellung Augsburg 1973, Nr. 137, S. 153–55. – KAT. KUNSTPOCHEN, Nr. 32, S. 47 f.

J 9 Freiburger Psalter

Freiburg i. Br. (?), um 1280/90
Pergament, 354 Bl., 11 x 8 cm, Einband 17. Jahrhundert
Freiburg i. Br., Augustinermuseum: Cod. St. Katharina A
Tafel

Weder für Lokalisierung noch Datierung liefern Kalender und Litanei dieses Kodex' konkrete Hinweise. Hagenmeier nimmt eine Bestimmung für ein Frauenkloster im süddeutschen Raum an, wobei es sich um Adelhausen handeln könnte, da sich dort die Handschrift im 17. Jahrhundert befunden hat.

Die künstlerische Ausstattung des Manuskripts ist wesentlich einfacher als diejenige der Psalterien von Donaueschingen (→ J 5) und Lichtental (→ J 6). Außer einfachen Lombarden dienen nur Fleuronné-Initialen der Drei- bzw. Achteilung des Psalters. Lediglich zwei Miniaturen befinden sich vor dem Kalender: Auf Bl. 12^r die Heilige Katharina und wahrscheinlich die Hl. Maria Magdalena (Taf. 9) und auf Bl. 12^v die Anbetung der Könige.

Der Miniaturenstil wurde mehrfach verglichen mit plastischen Freiburger Arbeiten, vor allem den Gewandfiguren in der Vorhalle des Freiburger Münsters (Beer, 1987, Abb. 44). Diese von Kobler (S. 109) wohl zu recht erst um 1285 oder später datierten Skulpturen entsprechen in ihrem Verständnis von Körper und Gewand etwa der Katharina (Bl. 12^r, Taf. J 9) der Handschrift. Hier finden sich ähnliche, eng dem Körper anliegende Untergewänder und eine sich zu tiefen Schüsselfalten aufwerfende eigene Gewandschicht des Mantels. Eine gewisse

Geschmeidigkeit der Linie, zusammen mit der etwas träge quellenden Gewandfülle, den runden Gesichtern und den lieblichen Bewegungen, sind Elemente, die in der Plastik verwandt vorkommen. Ihre Erklärung allerdings finden die Miniaturen vor allem im Vergleich mit den Vorgängern der eigenen Gattung. So ist die Katharina (Bl. 12^r) eine Weiterentwicklung der spröderen und kantigeren Katharina und Barbara (Bl. 53^v) des Lichtentaler Kodex' (→ J 6). Mit dem geschmeidigen Linienfluß und dem Verzicht auf die im Lichtentaler Kodex so typische Durchstrukturierung der Figur in Flächenbezügen nimmt die Freiburger Handschrift eher Bezug auf die Sprache des Donaueschinger Psalters (→ J 5). Sie schafft eine Synthese der beiden Richtungen und übersetzt diese, wie die Verwandtschaft zur Plastik wohl zu deuten ist, in ein lokales Freiburger Idiom.

Auf die Wichtigkeit dieser Stilstufe für die weitere Entwicklung am Ober- und Hochrhein hat Beer mehrfach hingewiesen. Nun scheint allerdings der Psalter eine ungleich größere Bedeutung für die Filiation der Bodenseekunst, etwa für die St. Galler Weltchronik (→ J 13) und das Katharinenthaler Graduale (→ J 16), gehabt zu haben als für die Manesse-Handschrift. Gerade der Grundstock besitzt zwar – etwa in der Dame des Dietmar von Aist (Bl. 64^r) im Vergleich zur Katharina – in gewissen, vor allem motivischen Elementen Übereinstimmungen zu diesem Stil, teilt aber nicht dessen Breitflächigkeit der Gewandführung, Üppigkeit der haptischen Stoffe und Weichheit der Figurenbehandlung. Es scheint, daß diese Verwandtschaft eher mit einer Gemeinsamkeit der Wurzeln in den Psalterien von Donaueschingen (→ J 5) und Lichtental (→ J 6) zusammenhängt. Das Freiburger Psalterium gehört somit zu dem Umkreis, aus dem der Grundstock seine wichtigsten Impulse geschöpft hat, vertritt aber in einzelnen Bereichen bereits eine Weiterentwicklung, die unmittelbar in die Sprache der St. Galler Weltchronik (→ J 13) einfließen wird.

W. HAGENMEIER, Die deutschen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek und die mittelalterlichen Handschriften öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung (= Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Bd. 1. 4) im Druck, dort weitere Literatur; (für die Überlassung des Manuskriptes sei Herrn Dr. Hagenmeier herzlich gedankt). – BEER, 1987, S. 119. – KAT. 750 JAHRE DOMINIKANERINNENKLOSTER ADELHAUSEN, Freiburg im Breisgau 1985, Nr. 5, S. 56. – KAT. MYSTIK,

Nr. 41, S. 132–134. – KAT. KUNSTEOCHEN, Nr. 85, S. 85 f. – BEER, 1965, Lit., S. 139. – H. SCHNEIDER, Ein Psalter aus dem Freiburger Katharinenkloster, in: Freiburger Diözesan-Archiv, Freiburg 1941, 68, S. 254–68. –

Zur Plastik: F. KOBLER, Der Jungfrauenzyklus der Freiburger Münstervorhalle, phil. Diss., Bamberg 1970.

J 10 Nürnberger Graduale

**Oberrhein (Elsaß?), um 1290, und Ostschweiz,
1. Viertel 14. Jahrhundert und 15. Jahrhundert,
Pergament, 281 Bl., 47 x 34,5 cm, Einband 16. Jahrhundert
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Hs. 21897
Tafeln**

Kalender und Litanei erlauben es, die Bestimmung der Handschrift für ein oberrheinisches Dominikanerinnenkloster zu erkennen. Die besondere Nähe von Text und Dekoration zum Katharinenthaler Graduale (→ J 16) legt nahe, in der Nürnberger Handschrift die Vorlage für jene zu sehen und anzunehmen, sie sei bereits im 14. Jahrhundert in Katharinenthal aufbewahrt worden. Jedenfalls belegen im 16./17. Jahrhundert die in beiden Kodizes identischen Nachträge ihre damalige gemeinsame Verwendung. Die künstlerische Ausstattung ist sehr reich. Rote und blaue Lombarden und vor allem Fleuronnée-Initialen strukturieren den Band. Am aufwendigsten sind die figürlichen Initialen mit teilweise prachtvollen Randleisten, deren Themen mit der besonderen Betonung der beiden Johannes sowie der Marienminne in den Kreis der hochrheinischen Mystik verweisen. Sie sind fast alle von einer Hand in kräftigem Kolorit und mit breiten schwarzen Umrißlinien gearbeitet. Von anderer Hand und zu jeweils unterschiedlichen späteren Zeitpunkten müssen die beiden Initialen auf Bl. 249^r bzw. 250^r entstanden sein. In der Prachtinitiale von Bl. 249^r gemahnt die lichterfüllte Farbigkeit und die Vorliebe für eine unruhige Gewandführung an das Graduale von Katharinenthal (→ J 16) und läßt eine Entstehung in derselben Umgebung vermuten.

Zur Erklärung des im Graduale vorherrschenden Stils weist Hellwig erstmals auf die Nähe zur Katharinenthaler Handschrift hin, eine Anregung, die von Gottwald nicht aufgegriffen wird. Zu Recht indes lehnt Beer (1983, S. 185) die Entstehung beider Manuskripte im selben Skriptorium ab, obwohl an der Vorlagenfunktion der

Nürnberger Handschrift für Katharinenthal nicht zu zweifeln ist. Die Sprachdifferenzen zwischen den beiden Miniaturstilen allerdings, insbesondere im Figürlichen, sind so groß, daß eine unterschiedliche Einordnung nötig wird. Beer (1983, S. 212) macht auf die Verwandtschaft etwa der Hl. Agnes im Verlöbnis (Bl. 149^r, Taf. J 10/1) zu den Jungfrauen der südlichen Hochschiffenster im Straßburger Münster (Beer, 1983, Abb. 304) aufmerksam. Damit wären dieselben Quellen angesprochen, die auch für den Lichtentaler (→ J 6) und noch für den Freiburger Psalter (→ J 9) von Bedeutung waren.

Ein Vergleich mit den Frauengestalten dieser Handschriften (Taf. J 6/1; Taf. J 9) zeigt Gemeinsamkeiten in Figuren- und Gewandgestaltung sowie dem Verständnis von Fläche und Raum. Allerdings fehlen in der Nürnberger Handschrift ganz entscheidende Stilkriterien für eine allzu nahe Verbindung. So lassen sich weder die lineare »Vernetzung« der Lichtentaler Konzeption noch die breite Gewandschichtung der Adelhausener Lösung erkennen. Von den elsässischen Arbeiten findet sich somit in der Nürnberger Handschrift vor allem deren Grundstruktur.

Es scheint denn, daß diese elsässische Filiation in gleichsam eingefrorener Form im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts in die Diözese Konstanz aufgenommen wird. Hierfür wären etwa die Kreuzgangsfenster von Wettingen (Beer, 1956, Taf. 4) bzw. des Cuno von Buchsee in Münchenbuchsee (Beer, ebda., Taf. 53–57) zu nennen. An solche Formulierungen allgemeiner Art, die nicht den spezifischen Charakter der Lichtentaler und Adelhausener Kodizes tragen, schließen nun auch Werke an, die in die Umgebung der Nürnberger Handschrift führen, so das Konventsiegel von Katharinenthal, (Heuser, Abb. 243), das um 1270 entstanden sein dürfte, und dessen wohl unmittelbarer Nachfolger, der Churer Schrein (Abb. 4). Alle diese Arbeiten kennen den gelängten Figurenstil mit den eng den Körpern anliegenden, kompliziert geschichteten Gewändern, wie sie das Nürnberger Graduale auszeichnen. Auch wenn für keines dieser Werke eine wirklich überzeugende Situierung an den Bodensee erfolgen konnte, so gehören sie doch bereits in die Nachfolge der sich ausbreitenden elsässischen Filiation. Ihre Neuerungen, wie die an der Agnes in der Nürnberger

Handschrift im Verhältnis zur Lichtentaler Maria zu beobachtende größere Geschmeidigkeit der Stoffe und vor allem die andersartige Proportionierung der überlängten, schlanken Gestalt mit dem kleinen Köpfchen, vermag Beer überzeugend aus der Kenntnis französischer Handschriften, vor allem aus Arras (Beer, 1983, Abb. 69) zu erklären.

Der Stellenwert des Stils für die Manesse-Handschrift ist für den Grundstock und die Nachträge jeweils verschieden. Beim Grundstock finden ihre Neuerungen keinerlei Aufnahme, kennt er doch weder vergleichbar überlängte Proportionen noch die kleinen Köpfe. Seine Beziehung ist eine indirekte über die Gemeinsamkeit der elsässischen Filiation. In den Nachträgen hingegen, vor allem beim ersten Nachtragsmeister, wird vor allem an diese neue Proportionierung angeknüpft, wie etwa die überlängten Frauengestalten um Jakob von Warte (Bl. 46^v) belegen. Verwandtschaft zu diesem Stil besitzt dieser Meister auch in seiner zeichnerischen Gestaltung, die sehr nahe ist derjenigen, die das der Nürnberger Handschrift eng verbundene Antiphonarfragment der Münchner Graphischen Sammlung (Beer, 1983, Abb. 70) vorträgt.

C. GOTTWALD, Die Musikhandschriften, Wiesbaden, im Druck (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Bd. 4). – B. HELLMIG, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nr. 13, dort ältere Literatur (im Druck, für die freundliche Erlaubnis zur Einsicht in die beiden Katalogmanuskripte sei gedankt). – BEER, 1983, S. 201 f., 210–212. – A. A. SCHMID, Graduale aus St. Katharinenthal, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung, 1958–59, S. 20–45, besonders S. 44 f. – BEER, 1959, S. 121 f.; SWARZENSKI, S. 53 f., 129 f. –

J 11 Münchner Weltchronik des Rudolf von Ems

Donauraum, um 1300

Pergament, 240 Bl., 32 x 20 cm

München, Bayerische Staatsbibliothek: cgm 6406

Tafeln

Noch vor einer Generation galt die Münchner Handschrift als älteste der oberrheinischen Weltchroniken. Ihre Datierung schwankte zwischen 1255 und 70 (Kratzert, Anzelewsky), was ihr die Stellung einer beinahe noch von Rudolf

autorisierten Handschrift gab. Ihr wurde denn oft auch die Bedeutung einer Urhandschrift zugemessen, obwohl bereits Jerchel gesehen hatte, daß das Münchner Programm ganz wesentlich von den südwestdeutschen abweicht und sich eher mit späteren Werken eines östlichen Entstehungsgebietes verbinden läßt. Einer solchen Einordnung stand auch der lange übersehene Hinweis von Petzet entgegen, der aus paläographischen Gründen eine Datierung ins späte 13. oder gar frühe 14. Jahrhundert vorschlug.

Mit ihren 158 Miniaturen auf Goldgrund zum Alten Testament und den jeweils die Kapitelfänge auszeichnenden Initialen gehört auch diese Handschrift zu den besonderen Zimelien. Ihr Konzept allerdings ist ein deutlich anderes als im St. Galler (J 13) oder Berliner Kodex (→ J 19).

Die dort angestrebte Einheitlichkeit mit doppelzonigen oder ganzseitigen Darstellungen ist hier nicht gesucht. Die Variation im Verhältnis von Bild und Schrift scheint im Gegenteil Gestaltungsabsicht zu sein: Ganzseitige Doppelbilder, einspaltige, zweiseitige oder sogar zwei nur lose miteinander verbundene, je einspaltige Darstellungen sind hier vertreten. Beer (1987, Kat., S. 91) macht darauf aufmerksam, daß dieses unruhige Lay-out in romanischen, staufischen Handschriften vorgeprägt ist, während die St. Galler Handschrift das System der repräsentativen zweizonigen Bilder aus moderneren Quellen, den französischen Romanen, entnimmt.

Die Sprache der Miniaturen vermochte Schmidt (1982/83) überzeugend als konservative Tradierung des zackbrüchigen Stils zu belegen, wie er im späten 13. Jahrhundert zum Beispiel in Wien, nicht aber im deutschen Südwesten, durchaus noch vertraut ist. Er wies sie einer um 1300 arbeitenden Werkstatt zu, in welcher der Meister der Münchner Weltchronik mit einer jüngeren Kraft tätig gewesen sein muß. Deren rege Produktion umfaßte ganz unterschiedliche Texttypen, so scheint der ältere Maler neben der Weltchronik Psalterien, eine mariologische Schrift sowie in Zusammenarbeit mit dem jüngeren eine *Historia Scholastica* des Petrus Comestor illustriert zu haben. Daß der Meister mit vorgefertigten Mustern arbeitete, belegt die Majestasdarstellung in der *Historia* (Schmidt, 1982/83, Abb. 11), die eine weitgehend identische For-

mulierung zur Erscheinung des Herrn vor Abraham in der Weltchronik auf Bl. 2^r ist. Wo dieses Atelier situiert war, ist noch nicht wirklich geklärt. Beer (1987, Kat.) möchte Regensburg den Vorzug geben, während Schmidt (1987) neuerdings auch Passau als Möglichkeit vorschlägt.

Für die Liederhandschrift gehört die Münchner Weltchronik von ihrem Stil her in ein ähnliches Umfeld wie das Budapester Fragment (→ J 12). Der grundsätzliche Unterschied läßt sich im Vergleich der Frauentypen etwa der Agar und Sara (Bl. 16^v/Taf. J 11/1) gegenüber der Dame des Dietmar von Aist (Bl. 64^r) erkennen. Die Münchner Frauen scheinen eine ganz andere Generation zu vertreten. Die elegante Schönlinigkeit und der weiche Schwung der Gewänder in der Liederhandschrift ist hier nicht spürbar. Vorherrschend sind im Gegenteil harte, eckige Gewandschübe mit ausfahrend zackigen Konturen, welche noch ganz dem Zackenstil verpflichtet sind. Damit stellt sich die Münchner Handschrift als Zeuge jenes Stils vor, der bereits im Lichentaler Kodex (→ J 6) in der zur Liederhandschrift führenden Linie überwunden ist. Es könnte – wie Beer (1987, Kat., S. 77) meint – hier ein oberdeutsches Exemplar als Vorlage gedient haben, das eine Stufe tradiert, die in der sonst dünnen Überlieferung dieser Region nicht mehr erhalten ist. Überdies dürfte der Münchner Weltchronik noch eine wesentlichere Bedeutung zukommen, wäre doch denkbar, daß sie – wie Beer überlegt (1987, Kat., S. 91) – »als Vermittler zwischen oberdeutschen Stammländen (Elsaß, Bodensee) und Wien in Betracht kommt«, was ein weiterer Hinweis zu der mehrfach geäußerten Vermutung wäre, auch bei der Liederhandschrift handle es sich um ein Werk mit einem habsburgischen Hintergrund.

G. SCHMIDT, Besprechung der Ausstellung Regensburger Buchmalerei, in: *Kunstchronik*, 40, 1987, S. 503–512, besonders S. 508. – BEER, 1987, besonders S. 90 f. – BEER, 1987, Kat., Nr. 56, S. 77. – HERKOMMER, besonders S. 131, dort ausführliche Bibliographie. – SCHMIDT, 1982/83, S. 9–64. – KAT. WIENER NEUSTADT, 1979, Nr. 206, S. 416 f. – KAT.: DIE ZEIT DER STAUFER, Stuttgart 1977, Bd. I, Nr. 342, S. 245 f. – CH. KRATZERT, Die illustrierten Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems, phil. Diss., Berlin 1974, S. 24–30. – F. ANZELEWSKY, Toggenburg Weltchronik, Aachen 1970. – KNOEPFLI, S. 114–116. – H. JERCHEL, Die Bilder der südwestdeutschen Weltchroniken des 14. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, NF, II, 1933, S. 381–398. – E. PETZET, Eine Prachthandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1, 1909, S. 465–90.

J 12 Budapestener Fragment einer Liederhandschrift

→ G 8
Tafeln

Besondere Bedeutung in unserem Zusammenhang gewinnt das Fragment durch die drei überlieferten Bildseiten. Diese drei Darstellungen – auf Bl. 1^r der von Kürenberg im Gespräch mit der Dame, auf Bl. 2^r der Burggraf von Regensburg als Falkner und auf Bl. 3^r der »Vogt von Rotenburg« im Gespräch mit seiner Dame – sind nicht als ausgearbeitete Bilder erhalten, sondern in einem Entwurfsstadium geblieben. Figuren, Gewandgestaltung wie auch Einzelheiten der Szene sind mit der Feder nur in ihren Umrissen angegeben. Die Farbe ist einzig für den Hintergrund und auf den Blättern 2^r und 3^r für die in Frontalprojektion abgebildeten Topfhelme verwendet. Dieser fragmentarische Zustand erschwert eine genaue Beurteilung der Darstellung, die auch noch durch einzelne Zufügungen wie beispielsweise die Hunde im Bild des Falkners (Bl. 2^r), weiter verändert worden ist.

Bereits in der Konzeption erweist sich die Andersartigkeit des Fragments im Vergleich zur Manesse-Handschrift. Während in der Manneschen Version – etwa in der mit Bl. 1^r (Taf. G 8/1) vergleichbaren Miniatur des von Kürenberg (Bl. 63^r) – Szene und Wappen innerhalb des Rahmens eine gemeinsame Einheit darstellen, und das Bild auch formal einen heraldischen Stil erhält, ist hier die Figuren- von der Wappenzone getrennt. Der farbige Hintergrund, der den Bildbereich als einheitlichen Block unter dem Wappenstreifen definiert, betont diese Abgrenzung nachhaltig. Die Wappenschilder sollen, wie beim Kürenberg (Bl. 1^r) und dem »Vogt von Rotenburg« (Bl. 3^r) angedeutet, wohl an einer Stange befestigt sein. Damit ist zwar eine Idee aufgenommen, die auch die Manesse-Handschrift kennt, wird doch etwa beim Dietmar von Aist (Bl. 64^r) die Trennlinie zwischen Wappen- und Bildbereich als Aufhängevorrichtung für allerlei Tand verwendet, sie ist aber hier in ganz anderer Bedeutung ausgearbeitet. Die Zweizonigkeit des Blattes ist damit besiegelt, wobei das Wappen zur beherrschenden Aussage wird, dem die figürliche Szene darunter nur gleichsam beigegeben ist. Parallelen hierzu kennt die Wandmalerei etwa im Haus zur Hohen

Eich (→ J 2) oder auch im Langen Keller (→ J 4), wogegen keine der bebilderten Liederhandschriften diese Lösung wählt. Nimmt man nicht doch – entgegen Beers Meinung (1987, Kat., S. 74) – einen die gesamte Darstellung vereinigenden Rahmen an, dessen obere Abschlußlinie dem Wappen als Stange dient, so wirkt dieses Konzept recht befremdlich. Ein direkter Zusammenhang zu den anderen Liederhandschriften läßt sich auch im Motivischen der Szenen nicht erkennen, obwohl allgemein angenommen wird, der Manesse-Kodex und das Budapestener Fragment bezögen sich auf eine gemeinsame Vorlage. Die einzige direkte Vergleichbarkeit scheint in der bei beiden Kürenbergdarstellungen gewählten Thematik einer Gesprächsszene zu bestehen, die aber recht verschieden gestaltet wird. Der Grundstock verzichtet auf die Architekturangabe und das Motiv des Minnekränzes. Nun ist allerdings auffällig, daß von den drei überlieferten Szenen in Budapest zwei – nämlich Bl. 1^r und 3^r – nicht nur identische Themen, sondern auch nahezu dieselben Formulierungen wählen. So sind die beiden Frauenfiguren fast wörtlich in beiden Darstellungen wiederholt. Jeweils mit der Rechten hält die Dame wohl die nicht gezeichnete Tasselschnur fest und weist ein noch nicht konkretisiertes Attribut vor, während sie mit der Linken den Mantel rafft, dessen Saumverlauf ebenso identisch wiedergegeben wird wie auch die Faltenangaben. Damit ist in diesen Szenen ein Darstellungsprinzip aufgenommen, das diametral demjenigen des Grundstocks entgegengesetzt ist, sucht doch gerade er eine möglichst breite Variation. Von der Motivatik her können diese beiden Versionen zweifellos nicht auf eine gemeinsame Bildquelle zurückgeführt werden. Für das Budapestener Fragment muß sogar die Annahme einer bebilderten Vorlage in Frage gestellt werden, scheint es sich doch hier viel eher um eine Zusammenstellung allgemein gültiger Gesprächs-, Minne- und Rittermotive zu handeln als um eine Wiederaufnahme konkret vorgegebener Autorenbilder. In ihrem Stil sind die Darstellungen von einer gewissen Altertümlichkeit geprägt. In den etwas untersetzten Figuren mit den breit ausladenden, leicht zackigen Konturen und den steif am Boden aufliegenden Gewandstüben sind etwa die Damen nahe Verwandte der Agar in der Münchner Weltchronik (→ J 11, Bl. 16^v/ Taf. J 11/2).

Beers Vorschlag (1987, Kat., S. 74), den Zeichner des Fragments mit dem Meister der Münchner Weltchronik zu identifizieren, wird von Schmidt (1987, S. 508) bekräftigt. Gegen eine solche Zuordnung spricht nun allerdings der zögernde Strich, welcher der kräftig routinierten Zeichenweise dieses Meisters etwa im Grazer Psalterium (Schmidt, 1982/83, Abb. 6) wenig gleicht. Überdies ist zu fragen, ob die mehrfachen Unsicherheiten in der unklaren Gestik und der Gewandgestaltung einem derart versierten Zeichner unterlaufen wären. Die Vergleichbarkeit bleibt dennoch so groß, daß eine gemeinsame Lokalisierung angenommen werden darf. Es wäre allerdings zu überdenken, ob diese Zeichnungen nicht als Muster oder Idealanlagen aus einem Motivschatz in der Art des Münchner Weltchronikmeisters zusammengestellt worden sein könnten, was sogar einen späteren Zeitpunkt nicht ausschließen müßte.

Für das weitere Umfeld der Manesse-Handschrift ist das Fragment – wie auch die Münchner Weltchronik – ein Beleg für die enge Beziehung zwischen dem südwestdeutschen Gebiet und dem bayerisch-österreichischen Raum, wo offenbar kurz vor der Arbeit des Grundstocks, vor und um 1300, gemeinsame Quellen in einer so konservativen Weise verarbeitet werden, daß sie vermutlich älteren Vorlagen näher stehen als die oberrheinische Version.

G. SCHMIDT, Besprechung der Ausstellung Regensburger Buchmalerei, in: *Kunstchronik*, 40, 1987, S. 503–512, besonders S. 508. – BEER, 1987, Kat., S. 73 f., Nr. 57, S. 77 f. – A. VIZKELETY/K. A. WIRTH, Funde zum Minnesang. Blätter aus einer bebilderten Liederhandschrift, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 107, 1985, S. 366–375.

J 13 St. Galler Weltchronik

(Rudolf von Ems: Weltchronik, Stricker: Karl der Grosse)

Zürich (?), nach 1300

Pergament, 291 Bl., 30,5 x 21 cm

St. Gallen, Stadtbibliothek und Bibliotheca Vadiana: Ms. 302 Vad. Tafeln

Erst jüngste Forschungen haben konkrete Anhaltspunkte über die Herkunft der Handschrift ergeben, vermochte doch Schneider den ältesten der vier Schreiber mit einem Konrad von St. Gallen zu identifizieren. Der Vorschlag, in dieser Kraft den zwischen 1298–1318 als Weltpriester an der Zürcher Fraumünsterabtei be-

zeugten »her Chuonrat von Sant Gallen« zu sehen, gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die enge Verwandtschaft seiner Schrift mit Urkunden des Fraumünsters bzw. der Ratskanzlei. Zu einer Datierung verhilft die zweite jüngere Hand, die ebenfalls aus dem Zürcher Milieu stammen muß und nach Schneider um 1300 zu situieren ist.

Die Bedeutung des Objekts kommt in seiner Ausstattung zum Ausdruck. Zwölf große Filigraninitialen gliedern den auf besonders feines Pergament geschriebenen Text. Seine Auszeichnung zur Prunkhandschrift erlebt es aber durch die 58 meist zweizonigen Miniaturen auf Goldgrund, die in der Weltchronik Szenen zum Alten Testament, im Stricker zur Vita Karls des Großen und Rolands illustrieren. Im Vergleich zur Münchner Weltchronik (→ J 11) erhalten hier die Bilder durch Größe und Einheitlichkeit einen klaren Vorrang. Mit seiner Bildbetonung vertritt der Kodex einen Anspruch, der außer dem Berliner Fragment (→ J 19) und der erst 1411 geschriebenen sogenannten Toggenburg-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett: Cod. 78 E 1) keine weitere der überlieferten Weltchroniken mehr anstrebt. Text- wie Bildprogramm ordnen das Manuskript in die Kategorie der »Staatsromane« (Ott, S. 31 f.) ein. Wie Beer (1987) nachweisen kann, kommt diese heilsgeschichtliche Dimension auch in typologischen Bezügen der Bildikonographie zum Ausdruck. So spielt etwa die Verstoßung der Agar (Bl. 16^v/Taf. J 13/1) auf eine Verkündigung an und der Tod Rolands (Bl. 52^v/Taf. 13/4) auf eine Beweinung Christi.

Für den Miniaturenzyklus, der zumindest in der Weltchronik einer einheitlichen stilistischen Konzeption unterliegt, unterscheidet Beer dennoch vier Hände. Davon gehören die drei Maler der Weltchronik einer gemeinsamen Tradition an, wogegen sich der Meister der Karlsvita mit einer eigenständigen Sprache absetzt.

Am Beispiel des ersten Meisters, dessen Arbeit für die Weltchronik als repräsentativ gelten darf, läßt sich die stilistische Einordnung, gerade im Verhältnis zum Grundstock, am deutlichsten erkennen. Die beiden Frauen Agar und Sara (Bl. 16^v/Taf. J 13/1) erweisen sich im Gegenüber etwa zur Dame des Dietmar von Aist (Bl. 64^r) trotz allgemeiner Verwandtschaft als Vertreterinnen einer andersartigen Variante. Hier sind die elegant hochgewachsenen Gestalten mit dif-

ferenziert geschichteten Gewandmassen üppig umhüllt. Die Stoffe sind in schwere Schüsselfalten drapiert und fließen weit ausschwingend zu Boden, wo sie sich zu einem massigen Sockel aufschichten. Charakteristisch sind die ondulierenden Säume und die nervös aufblitzende Binnenmodellierung der einzelnen Gewandsschichten. All diese Elemente kennt der Grundstock nicht. Beer hat denn überzeugend dargelegt, daß in St. Gallen die Filiation des Lichtentaler Kodex (→ J 6) ebenfalls zu den Grundlagen des Stils gehört (was die Verwandtschaft zum Grundstock ausreichend erklärt), aber die Aufnahme neuer Impulse diesen Stil sich weiterentwickeln läßt. Er setzt die Richtung des Nürnberger Graduales (→ J 10) fort und nimmt dessen Auseinandersetzung mit Werken aus dem französisch-flandrischen Raum auf. Außerdem werden aber auch Formulierungen aus dem sogenannten Honoré-Stil übernommen, die in der Liederhandschrift keine Rolle spielen.

Gerade vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Herkunft aus der ehemaligen elsässischen Filiation des Lichtentaler Kodex' läßt sich die Besonderheit des Grundstocks deutlicher erkennen. Der in der Einleitung geäußerte Vorschlag, beim Grundstock einen Verzicht auf neue Stilelemente und ein prononciertes Anknüpfen an eine wesentlich ältere Tradition im Sinne eines Zitierens zu sehen, gewinnt in dieser Konfrontation mit der Weltchronik an Überzeugungskraft. In der Karlsvita, etwa im Tod Rolands, (Bl. 52^v/Taf. J 13/4) ist zwar das Formenrepertoire dasselbe wie in der Weltchronik, sein Einsatz dagegen ein ganz anderer: Die Gewandbewegung ist gestrafft, die gesamte Gestaltung ist auf die Linien und vor allem deren Rhythmen konzentriert. Es sei hier nur auf den Umrißverlauf in Rolands Todesszene im unteren Bildteil aufmerksam gemacht. Hier führt eine Kontur in die andere über, und der Bildrhythmus wird durch Haltung, Gesten und Attribute in einer durchs Bild kreisenden Bewegung weitergeführt bzw. gegenläufig beantwortet. Form und Grund werden hier zu einem gemeinsamen Muster verworben, das einem übergeordneten Rhythmus unterliegt, wie es extremer nur noch in der Weingartner Liederhandschrift (→ J 15) gestaltet ist. Es läßt sich auch von der Karlsvita kein direkter Bezug zur Liederhandschrift herstellen. Aber in diesen eben beschriebenen Prinzipien der Ge-

staltung ist wohl eine Grundlage gelegt für deren Weiterentwicklung in der hochrheinischen Kunst im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, die ihrerseits Auswirkung auf die Nachträge gehabt haben muß.

Die jüngst gewonnene Bindung dieses Manuskriptes an Zürich, vor allem auf Grund seiner Schreiber, läßt auch eine dortige Entstehung der Bilder in Erwägung ziehen. Am unmittelbarsten verwandt bleiben allerdings vor allem Werke aus der Bodenseegegend: Die Scheiben von Kappel, Heiligkreuztal, das Katharinenthaler Graduale (→ J 16) oder in der Goldschmiedekunst der Reichenauer Markus-Schrein. Eine Entstehung in Zürich würde somit eine noch engere Beziehung zwischen Konstanz und Zürich voraussetzen, als man sie bisher annahm.

BEER, 1987; HERKOMMER, S. 131–33, dort ausführliche Bibliographie. – K. SCHNEIDER, Codicologischer und paläographischer Aspekt des Ms 302 Vad., in: Kommentarband zur Faksimileausgabe der Handschrift 302 der Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen. Beiträge von Beer u. a., Luzern 1987, S. 19–42. – N. H. OTT, Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, hrsg. von H. D. Mück und U. Müller, 1, 1980/81, S. 29–55. – KAT. WIENER NEUSTADT, Nr. 216, S. 423 f. – R. LEJEUNE/J. STIENNON, Die Rolandsage in der mittelalterlichen Kunst, Brüssel, 1966, Bd. 1, S. 248–60. – CH. KRATZERT, Die illustrierten Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems, Diss. phil. I, Berlin 1974, S. 30 f. – KNOEPFLI, S. 116–118.

J 14 Naglersches Fragment

→ G 9
Tafeln

Neue Resultate zur stilistischen Einordnung des Naglerschen Bruchstücks könnten erst wieder aufgrund einer Einsicht in das Original erwartet werden. Weitgehend hypothetisch bleiben auch die Überlegungen zum Verhältnis dieser Darstellung des Heinrich von Strelingen zu derjenigen des Grundstocks (Bl. 70^v). Die Annahme Martins (1964, S. 7) allerdings, darin eine provinzielle Wiedergabe der Manesseschen Version zu sehen, dürfte von Vetter (1981, S. 62 f.) mit überzeugenden Argumenten widerlegt worden sein. Veters Vorschlag einer beiden Werke gemeinsamen älteren Vorlage, der das Fragment wesentlich näher stehe, dürfte sich ebenfalls bestätigen. Dies schließt indes noch nicht eine auch

mögliche, zeitgleiche Entstehung aus, zumal offenbar der Grundstock nicht allein eine andere Interpretation des Vorbildes anstrebt, sondern auch noch weitere Anregungen verarbeitet haben dürfte.

In beiden Darstellungen stehen der Dichter und seine Dame einander gegenüber. Vetter (1981, S. 62) interpretiert die Differenzen in der Gestik der Paare sicher richtig als Ausdruck unterschiedlicher szenischer Abläufe. Im Fragment scheint Heinrich mit beiden Händen eine – dem elegant vorgestellten Bein entsprechende – auffordernde Gebärde (Garnier, Taf. 47) an die Dame zu richten (laut Hinweis von Dr. Werner handelt es sich bei den bisher als Bälle interpretierten Kreisen um Flecken im Pergament). Diese dagegen reagiert mit Ablehnung, wie ihre abwehrend erhobene Rechte (Garnier, S. 189) und die in der Hüfte aufgestützte Linke zeigen, eine Haltung, die Garnier (S. 185) als Ausdruck von Entschiedenheit zu interpretieren vermag. In den Gesten und Haltungen dieser Figuren – vor allem aber im Motiv des vorgestellten Beines – wie auch in den schmalen Silhouetten, kommt der Bezug zu älteren Vorbildern zu Geltung. Vetter verweist hier auf die Verwandtschaft zu Gestaltungen in der Art des Lichtentaler Kodex (→ J 6). Aus dem ähnlichen Umfeld wäre sicher auch der Münchner Wilhelm (Kat. bei Vetter) zu nennen. Unmittelbarer scheinen aber noch ältere Beispiele eingewirkt zu haben, ist doch das Formenrepertoire etwa der Pariser Buchmalerei aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts besonders vertraut. So kennt der Psalter des Hl. Ludwig mehrfach solche Motive wie das vorgestellte Bein oder auch die gezierten Handhaltungen (Thomas, Bl. 78^r). Einen ganz anderen Stellenwert haben dieselben Elemente beim Grundstock erhalten. Die beiden Gestalten scheinen in fragil tänzelnder Eleganz miteinander zu kommunizieren und die Handstellung, ein ehemaliger Segensgestus, zeigt die beiderseitige Zuwendung. In dieser Neuinterpretation dürfte sich eine Anregung durchgesetzt haben, die im Fragment offenbar keine Rolle spielte. Vergleichbar tanzende Gestalten mit ähnlicher Geziertheit der Bewegungen kennt etwa der Chansonnier de Paris in Montpellier (Randall, Abb. 208; Beer, 1987, Abb. 34), ein Werk des Pariser Hofstils aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Die beiden Darstellungen

dürften denn tatsächlich dieselbe Vorlage in jeweils ganz unterschiedlicher Weise wiedergegeben. Im Bruchstück ist der Bezug zu dieser wesentlich enger, insofern die Formensprache des zweiten Jahrhundertdrittels mit vermittelt ist. Beim Grundstock hingegen wird dieses eventuell französische Vorbild mit neuen Interpretationen angefüllt, die eine weitere Kenntnis jüngerer, wahrscheinlich wiederum französischer Beispiele voraussetzen.

VETTER, 1981, S. 62 f., dort weitere Literatur. – MARTIN, 1964, S. 6 f. – Zu Vorbildern: M. THOMAS, *Le Psautier de Saint Louis*, Graz 1970. – L. M. C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkely/Los Angeles, 1966. – Zu Gesten: F. GARNIER, *Le langage de l'image au moyen âge*, Paris 1982.

J 15 Weingartner Liederhandschrift

→ G 3

Mit ihren 25 Miniaturen erweckt die Weingartner Handschrift trotz mancher Vergleichbarkeiten einen ganz anderen Eindruck als die Manesse-Handschrift. Die Bilder sind von breiten Rahmenleisten umgeben, deren Rauten- oder Rankenmuster mit harten, graphischen Hell-Dunkeleffekten unruhig wirken. Jeweils in der oberen Leiste ist, gleichsam als Äquivalent zum übrigen Muster, der Name des dargestellten Dichters eingeschrieben. Die heraldischen Zeichen werden oft weggelassen, sind in einigen Fällen außerhalb des Rahmens neben dem Bild oder – durch einen Streifen vom Dichter abgetrennt – in der oberen Bildzone plaziert. Im Vergleich zur Manesse-Handschrift unterscheiden sich die Miniaturen auch von ihren Inhalten her. Diese konzentrieren sich auf die Darstellung der Dichterpersönlichkeit, die nur selten in einem szenischen Zusammenhang wiedergegeben ist. Das Repertoire beschränkt sich, wie Kroos (S. 139) bemerkte, weitgehend auf die drei formelhaft dargestellten Themen des sitzenden Dichters, des Gesprächs mit der Dame und des Reiters. Eine ganz besondere Betonung scheint das Schriftband aufzuweisen, das dadurch eine der Manesse-Handschrift ungleiche Prominenz erhält. Mit ihm werden die Dichter als Vertreter einer Schriftkultur ausgezeichnet und erhalten in Kombination mit der strengen Feierlichkeit, in der sie sich präsentieren, eine ganz andere

Aussagerichtung als die höfisch eleganten Gestalten der Manesseschen Handschrift: Sie werden den vertrauten Repräsentanten der Schriftlichkeit, den Evangelisten und Propheten, vergleichbar.

In ihrer stilistischen Konzeption unterscheiden sich die Weingartner Miniaturen vor allem vom Manesse-Grundstock. Wohl am auffälligsten ist die Abweichung im Gebrauch der Farbe, die hier reine Lokalfarbe ist und in kräftigen Tönen rhythmisch das Bild strukturiert, wie etwa beim Heinrich von Veldeke (S. 51) im Verhältnis des Kluges von Gelb und Rot am Gewand des Dichters und der Vögel. Die Bilder senden eine gewisse Herbheit aus, was vor allem mit der Beschränkung der Aktion zugunsten statischer Kompositionen zusammenhängt. Am deutlichsten wird aber der Unterschied in der Formensprache, die am Vergleich des Heinrich von Morungen (S. 80) mit der Sitzfigur des Rudolf von Neuenburg (Bl. 20^r) der Heidelberger Handschrift kurz analysiert werden soll. In der Weingartner Lösung zieht sich der Thronsitze von einer Rahmenleiste zur anderen und füllt damit den unteren Bereich des Bildfeldes flächig auf. Der Dichter ist durch den Mantel und dessen ruhige Umrisse auf eine einfache Grundform reduziert, die durch die Konzentration der Farbigkeit besonders betont wird. Die in der Manesse-Handschrift nachvollziehbare räumliche Stellung von Beinen und Armen ist hier in ein Nebeneinander umbenannt, und die gerade beim Grundstock so wichtige Differenzierung der Binnengliederung ist auf wenige einfache Striche konzentriert. Nur summarische, spitzwinklig vom Umriß aufsteigende Hakenfalten dienen vor allem der flächigen Strukturierung des Gewandes. Es ist insbesondere dieses zeichnerische Prinzip, das die Weingartner Version grundsätzlich von der Manesse-Handschrift, jedenfalls vom Grundstock, unterscheidet. Haben dort die Umrisse die Funktion, die Spannung der räumlich ausgreifenden Formen mit dem Grund zu verbinden, so ist hier die Form bereits selber so stark in die Fläche projiziert, daß sie Teil des Bildmusters wird, und die dominanten Linien das Bild gleichsam kalligraphisch zusammenschließen. Dies wird etwa am Heinrich von Veldeke (S. 51) deutlich, bei dem aus dem Rahmen am linken Rand die Bodenlinie sich entwickelt, hieraus die Umrißlinie des Dichters aufsteigt

und dessen linke Extremitäten mit dem Baum verbunden sind. Parallel zum Bildrand überschneidet der Stock diese senkrechten Linien und führt über in das Schriftband, das die gesamte Komposition dem rechten Bildrand anheftet. Dieses Zeichnen in kontinuierlichen Schriftzügen, in Kombination mit der statischen Fixierung der Formen teilt das gesamte Bildfeld in Sektoren auf und schafft einen betonten Wapencharakter.

Über die Einordnung der Bilder als Höhepunkte konstanzer Stils herrscht eine seltene Einmütigkeit. Enge Verwandtschaft verbindet sie mit den Weberfresken des Hauses zur Kunkel in Konstanz (Knoepfli, Taf. IV) von vor 1316 und den Glasmalereien von Heiligkreuztal (Wentzel, 1958, Abb. 434 f.) und Frauenfeld-Oberkirch (Beer, 1965, Taf. 31). Alle diese Werke gehören zu einem breiten Strom von Arbeiten, die gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts am Hochrhein, im unmittelbaren Einflußgebiet von Konstanz, entstanden sind. Wie Kroos bemerkte (S. 162), ist mit dieser Datierung die lange gehegte Annahme, die Handschrift sei als Autrag des 1306 verstorbenen Konstanzer Bischofs Heinrich von Klingenberg entstanden, nicht mehr haltbar. An einer Konstanzer Entstehung jedoch braucht nicht gezweifelt zu werden. Kroos (S. 159) nimmt eine auf profane Arbeiten spezialisierte Werkstatt an, womit eine mögliche Erklärung für die Besonderheiten des Stils gegeben wäre. Die nämlichen Tendenzen allerdings kommen nun bereits in der St. Galler Karlsvita (→ J 13) vor, die sicher im gleichen Atelier wie die ganz anders orientierte Weltchronik derselben Handschrift gefertigt worden ist. Es böte sich denn auch die Vermutung an, bei diesen Stilvariationen könne es sich um modi gehandelt haben, die für gewisse Themen oder Aufgaben die jeweils angemessene Formensprache darstellten. In diesem Sinne müssen wohl auch die vielfach beobachteten Abweichungen der Bildkonzeptionen im Vergleich zur Manesse-Handschrift gedeutet werden. Sie dürfen wohl nicht, wie Martin (1964, S. 7) meint, als provinzielle Reduktionen verstanden werden, sondern sind viel eher im Sinne von Kroos (S. 156) verschiedene Umsetzungen einer Vorlage, die auch mit differierenden Bedeutungsgehalten verbunden sein können.

Im Stilistischen unterscheidet sich die Weingart-

ner Handschrift grundsätzlich vom Grundstock, besitzt aber gewisse Beziehungen zu den ersten beiden Nachträgen. Insbesondere die Konzentration auf das Linienmuster und die strenge Flächigkeit der Formen sind Elemente, die an den ersten Nachtrag gemahnen. Die Miniatur des Schulmeisters von Esslingen (Bl. 292^v) etwa entspricht mit ihrem Verständnis von Rahmen und Formen, der Gestaltung von Umrissen und Binnengliederung bis in die Details der Zeichenweise dem Heinrich von Morungen (S. 51) der Weingartner Handschrift. Diese Übereinstimmungen, die der erste Nachtrag auch mit anderen zeitgleichen, konstanzerischen Werken teilt, erlauben seine Einordnung ins zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und zeigen seine besondere Abhängigkeit von der hochrheinischen Stilsprache.

VEITER, 1981, S. 59–62. – KAT. KONSTANZ, Nr. 9, S. 36–39. – R. KROOS, Die Miniaturen, in: Kommentar der Faksimileausgabe: Die Weingartner Liederhandschrift, hrsg. von W. Irtenkauf, K. H. Halbach, R. Kroos, Stuttgart 1969, S. 133–172, dort weitere Literatur.

J 16 Graduale aus St. Katharinenthal

Katharinenthal (?), um 1312
Pergament, 314 Bl., 47 x 34,5 cm
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum/ Frauenfeld,
Museum des Kantons Thurgau: LM 26117
Tafeln

Nach einem Eintrag auf dem Vorderdeckel befand sich das Graduale um 1312 im Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal bei Diessenhöfen. Es muß auch für diesen Konvent bestimmt gewesen sein, wie die neben den Initialen knienden Stifter belegen, deren Namen in den Totenlisten des Klosters sie als Gönner oder Mitglieder ausweisen. Die Möglichkeit einer Herstellung in Katharinenthal ist durchaus in Erwägung zu ziehen, lassen doch eine Reihe weiterer Schriftstücke – etwa auch die als Vorlage für das Graduale benützte Nürnberger Handschrift (→ J 10) – vermuten, daß die Nonnen über ein größeres Skriptorium mit entsprechender Kapazität verfügt haben (Ladner, S. 297).

Die Ausstattung der Handschrift ist sehr vielfältig, war aber nicht von Beginn an in dieser Form geplant. Die ursprünglich vorgesehenen Filigraninitialen wurden teilweise ersetzt durch ei-

nen repräsentativeren Schmuck. Er besteht nun aus 71 mit Blattgold versehenen Initialminiaturen, 13 ornamentalen Prachtinitialen und einer großen Anzahl von kleineren Filigraninitialen. Das Programm der figürlichen Goldgrundinitialen ist von zwei großen Themen bestimmt. Sie illustrieren im ersten Teil der Handschrift zum Proprium de tempore das Leben Christi, während der zweite Teil, das Proprium de sanctis, den Heiligen gewidmet ist. Herausragende Beachtung finden die Themen zur Marienminne und zum Leben der beiden Johannes. Damit erweist sich die Ikonographie dieser Darstellungen als zugehörig zur oberdeutschen Mystik, die gerade in Katharinenthal eine besondere Rolle gespielt hatte. Als Vorlage hat zweifellos das Nürnberger Graduale (→ J 10) gedient, wobei Beer (1983) nicht nur weitere Quellen, sondern sogar eine eigenständige Weiterentwicklung nachweisen kann.

Vom Stil her läßt sich allerdings diese – trotz der Mitarbeit von sieben Händen – recht einheitliche Ausstattung nicht unmittelbar von der Nürnberger Handschrift ableiten. Dessen elsässisch-oberrheinische Sprache gehört zwar zu seinen Voraussetzungen, die aber hier in der neuen Variante des süßen Stils vom Bodenseeraum vorgebracht wird. Seine nächsten Verwandten sind denn auch Werke des konstanzerischen Kreises, vor allem die St. Galler Weltchronik (→ J 13). Ein Vergleich etwa der Frauen in der Kreuztragung (Bl. 90^r/Taf. J 16/1), einer Arbeit der sogenannten Hand 4, der wohl qualitativsten der Handschrift, mit der Sara und Agar der Weltchronik (Bl. 16^v/Taf. J 13/1) läßt die Gemeinsamkeiten erkennen. Gesichter, die schleierartigen Gewänder mit ihren kräftig ondulierenden Säumen und die aufblitzende Lichtführung sind hier wie dort gleichermaßen vorhanden. Allerdings ist der zeitliche Abstand zwischen den beiden Werken an der nervösen, fast entrückten Durchsichtigkeit der Katharinenthaler Frauen gegenüber der kräftigen Voluminosität in der St. Galler Weltchronik deutlich sichtbar. Es sind konstanzerische Arbeiten der etwas jüngeren Mentalität des süßen neuen Stils, welche den Impuls für diese Weiterentwicklung im Graduale gegeben haben. Hierzu gehören etwa die Figuren des Märtyrerzyklus der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz (Beer, 1983, Abb. 65) und die um 1310 anzusetzenden Scheiben der Zi-

sterzienserkirche in Kappel am Albis (Beer, 1983, Abb. 76–78). Diese sogenannte Hand 4, die fortschrittlichste des Graduales, weist sogar voraus auf die Glasmalerei des Ostfensters in der Zisterzienserinnenkirche von Heiligkreuztal (Wentzel, 1958, Taf. 7/8), Arbeiten, die zum Höhepunkt konstanztischer Kunst gehören. Im Gegensatz zur Schrift muß – gerade wegen solcher enger Beziehungen zu genuin konstanztischen Werken – die Frage nach dem Herstellungsort der Miniaturen offen bleiben. Beer (1983, S. 189) erwägt nicht nur die Möglichkeit eines in Konstanz beheimateten Dominikanerateliers, sondern eventuell einer dortigen, weltlichen Werkstatt unter Beratung von Predigermönchen. Für eines der bedeutendsten Stücke einer eigenständigen »Hochkunst« am Bodensee kann die Beziehung zur Liederhandschrift nur indirekt sein. Es sind denn auch die Wurzeln seines Stils, die es mit der Manesse gemeinsam hat, seine Herkunft aus der elsässischen Filiation, die aber bereits im Nürnberger Graduale (→ J 10) und noch deutlicher in der St. Galler Weltchronik (→ J 13) eine anders verlaufende Entwicklung nimmt. Das Katharinenthaler Graduale repräsentiert somit eine Stilrichtung, die noch extremer als die St. Galler Weltchronik – aus denselben Voraussetzungen wie der Grundstock – den neuen konstanztischen Stil entwickelte, der keinen unmittelbaren Niederschlag in der Liederhandschrift fand.

BEER, 1983, dort ältere Literatur. – P. LADNER, Codicologische und liturgische Beschreibung des Graduale in St. Katharinenthal, in: Kommentar zur Faksimileausgabe, hrsg. von A. A. Schmid, Luzern 1983, S. 295–325. – KAT. WIENER NEUSTADT, Nr. 218, S. 425. – KAT., KONSTANZ EIN MITTELPUNKT DER KUNST UM 1300, Konstanz 1972, Nr. 5–8, S. 32–35. – A. A. SCHMID, Graduale von St. Katharinenthal, in: Berichte der Gottfried-Keller-Stiftung 1958–59, S. 20–45. – BEER, 1959, Nr. 30, S. 111–124.

J 17 Zürich, Großmünster, ehemalige Marienkapelle: Wandmalereizyklus

Zürich, zweites Jahrzehnt 14. Jahrhundert
Tafel

1) Verkündigung, Geburt, Anbetung (Taf. J 17/1)
Marienkapelle, ehem. Chorherrengebäude,
Aquarell von Franz Hegi, 32,2 x 22,5 cm
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum: Bildband der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Mittelalter III, Bl. 106.

1a) Verkündigung (Abb. 8,1)

Zeichnung von Franz Hegi, 22,5 x 17,7 cm
Zürich, Kunsthaus, graphische Sammlung: O 16, Bl. 97.

2) Maria der Krönung (Abb. 8,2)
Aus Marienkrönung und Noli me Tangere
Marienkapelle, ehem. Chorherrengebäude,
Zeichnung von Franz Hegi, 22,5 x 18,6 cm
Zürich, Kunsthaus, graphische Sammlung: O 16, Bl. 99.

3) Nikolauslegende (Abb. 8,3)
Marienkapelle, ehem. Chorherrengebäude,
Zeichnung von Franz Hegi, 17,5 x 22,5 cm
Zürich, Kunsthaus, graphische Sammlung: O 16, Bl. 93.

Die Wandmalereien des ehemaligen Chorherrengebäudes am Zürcher Großmünster sind wenigstens als Eindruck durch die Zeichnungen und Aquarellen überliefert, welche Franz Hegi (1774–1850) vor dem Abbruch von 1850 davon hergestellt hatte. Nicht ganz zu klären ist die Situierung der drei Komplexe, da der kurz vor dem Abriß festgehaltene Einblick in die Marienkapelle von Paul Julius Arter (Gutscher, D., 1979, Abb. 2) diese nicht wiedergibt. Gutscher nimmt – der Beschreibung Voegelins entsprechend (Gutscher, D., 1979, S. 165) – an, daß es sich um Bilder der Südwand handelt und ordnet (1983, Abb. 51) die Verkündigung bis zur Geburt dem östlichsten Chorjoch, die Legende des Heiligen Nikolaus dem zweiten Chorjoch und schließlich die Marienkrönung und das Noli me tangere dem Vorchorjoch zu.

Die stilistische Einordnung dieser Wandmalereien ist allein auf Grund der von Franz Hegi vermittelten Überlieferungen nur summarisch zu treffen. Zu Recht macht D. Gutscher (1979, S. 166) auf die großen Unterschiede aufmerksam zwischen den Aquarellen und Zeichnungen,



Abb. 8,1



Abb. 8,2

die hier etwa im Vergleich der beiden Versionen zur Verkündigung (Taf. J 17/1 und Abb. 8,1) nachvollziehbar wird. Von ihrer stilistischen Genauigkeit ist zweifellos den Zeichnungen der Vorzug zu geben, wobei allerdings auch hier der oft prononcierte Strich einige Unklarheiten entstehen läßt. So scheint die Verkündigungsmaria nahezu zackbrüchige Qualitäten in der Zeichnung zu erhalten, während sie im Aquarell eine nur sanft wellige Gewandführung besitzt.

Ob alle drei Wandbilder effektiv zu derselben Stilsprache gehören, muß in Frage gestellt werden, ohne daß eine wirklich verbindliche Antwort zu geben ist. Jedenfalls schließen sich die beiden neutestamentlichen Zyklen eher zusammen, wogegen die Legende des Hl. Nikolaus eine andere Richtung zu vertreten scheint. Überzeugend verbindet D. Gutscher (1979, S. 168 f.) die christologischen Bilder mit konstanztischen Werken, die mit dem Reichenauer Markus-Schrein (Heuser, Abb. 370) von 1303–05 beginnen und ausgehend bis zu den Glasmalereien von Heiligkreuztal (Gutscher, D., 1979, Abb. 11 f.) reichen bzw. dem wohl gegen 1320 entstandenen ehemaligen Zisterzienser-Antiphonar in Schweizerischem Privatbesitz (Gutscher, D., 1979, Abb. 4).

In dieser Vergleichsgruppe wären etwa noch für die Maria der Krönung (Abb. 8,2) die Weberinnen von 1316 im Haus zur Kunkel (Kat. Konstanz., Abb. S. 317) oder auch die Marienkrönung der ehemaligen Verglasung der Konstanzer Dominikanerkirche (Becksmann, 1979, Taf. 51), heute in Heiligenberg, von 1320 zu nennen. Alle diese Vergleichsstücke weisen eindeutig auf eine enge Beziehung zu hochrheinischen, vor allem Konstanzer Werken aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts hin. Die schmalen Silhouetten, die kleinen Köpfe und die gelängten Oberkörper sind Elemente, die diese Zyklen mit der unmittelbaren Nachfolge des Nürnberger Graduales (→ J 10) im hochrheinischen Bereich verbinden.

Ein ganz anderes Bezugfeld scheint die Nikolauslegende anzusprechen, für die einzige die von D. Gutscher (1979, S. 176) in Anspruch genommene generelle Vergleichbarkeit des Figurenstils mit dem Grundstock geltend gemacht werden kann. Die Jungfrauen mit ihrer raumgreifenden Gestaltung, die vor allem in der Zeichnung (Taf. J 17/3) gegenüber der schematisiert linearen Wiedergabe im Aquarell (D. Gutscher, 1979, Titelblatt) zum Ausdruck kommt, entsprechen stilistisch wie auch in einzelnen Motiven der Gewanddrapierung des Grundstocks etwa bei Hiltbold von Schwangau (Bl. 146^r). Mit den Grundstockfrauen lassen sich diese Gestalten hinsichtlich ihrer massiven Blockhaftigkeit vergleichen, die trotz wendiger Bewegtheit klar innerhalb der dominierenden Umrisse gehalten wird. Vetter (1981, S. 83) erinnert an den schon von Hugelshofer (1928, S. 11) gesehenen Zu-



Abb. 8,3

sammenhang der Nikolauslegende mit den ehemaligen Wandmalereien des Fraumünsters (Vetter, 1981, Abb. 31) ebenfalls Vertreter aus der unmittelbaren Umgebung des Grundstocks. Für die Manesse-Handschrift gehören die Bilderzyklen der Marienkapelle zur stilistischen Nachfolge des Grundstocks. Darüberhinaus sind sie Zeugen zweier recht verschiedener Stillagen, die offenbar nebeneinander in Zürich beherrscht wurden. Die christologischen Zyklen bestätigen die Erfahrung, die auch aus den Nachträgen ersichtlich wird, daß hier im zweiten Jahrzehnt ein enger Kontakt zu hochrheinischen Arbeiten bestanden hat. In ihnen ist die Richtung fortgesetzt, die sich in genuin konstanzischen Arbeiten aus der Filiation des Nürnberger Graduales (→ J 10) weiterentwickelt hat und etwa auch das Katharinenthaler Graduale (→ J 16) prägt. In der Nikolauslegende und den dazugehörigen ehemaligen Wandbildern des Fraumünsters dagegen scheint einer der wenigen Belege dafür überliefert zu sein, daß auch die Arbeiten des Grundstocks in Zürich rezipiert wurden, und zwar ohne daß die Synthese der Nachtragsmaler gewählt wird. Das Wandbild der Nikolauslegende selber zeigt uns ein direktes Nebeneinander beider Stilsprachen. Der breit ausschwingende Dreipaßbogen über den Figuren zitiert nicht die Architekturen des Grundstocks, sondern nimmt Formen auf, wie sie vor allem der Glasmalerei vertraut sind, so etwa in Heiligenberg (Becksmann, 1979, Taf. 50, 51). Gerade diese Verwendung beider modi in der Nikolauslegende läßt den Abstand zu den Werken der Nachträge erkennen, die viel stärker zu einer Vereinheitlichung der verschiedenen Einflußbereiche tendieren.

D. G. UTSCHER. Das Großmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie (= Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, 5), Bern 1983. – D. GUTSCHER, S. 164–179; VETTER, 1981, S. 83 f. – W. HUGELSHOFER. Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. A. Die Malerei bis zu Beginn des alten Zürichkrieges um 1440, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, XXX, 1928, besonders S. 10 f. –

Zu Franz Hegi: M. G. DÖNZ-BREITMAIER, Franz Hegi und sein Kreis, Diss., Chur 1944. – H. APPENZELLER, Der Kupferstecher Franz Hegi von Zürich 1774–1850, Zürich 1906. –

J 18 Wonntaler Graduale

Breisgau, 1318–25, 4. Jahrzehnt 14. Jahrhundert,
Pergament, 260 Bl., 46,4 x 36 cm
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. U. H. 1
Tafeln

Stifterwappen breisgauischer und straßburgischer Geschlechter, vor allem der Grafen von Ysenburg, die zu den Gönnern des Klosters Wonntal bei Kenzingen gehören, lassen, wie auch die Darstellungen kniender Zisterzienserinnen, Wonntal als Bestimmungsort vermuten. Als Richtdatum darf das Fronleichnamfest gelten, das im Zisterzienserorden erst 1318 offiziell eingeführt wird, was durch die mögliche Identifizierung der vor der Hl. Agnes knienden Zisterzienserin mit der Äbtissin gleichen Namens (1311–26) weitere Konkretisierung findet. An der Ausstattung fällt die große Zahl aufwendig gearbeiteter Filigraninitialen auf, an denen nach Beer (1959, S. 103) zwei Kalligraphen gearbeitet haben. In mehreren Etappen gar muß der figürliche Schmuck entstanden sein. Zum ursprünglichen Bestand gehören die Darstellungen mit Fleuronée-Hintergrund. Aus einer weiteren Phase müssen die zehn Miniaturen stammen, die über die ehemaligen Filigraninitialen geklebt worden sind. Es handelt sich hier, mit Ausnahme der Einzelfigur Petri auf Bl. 179^r, um Goldgrundminiaturen. Auffällig ist, daß erst jetzt die wichtigsten Feste mit Bildern versehen werden. Einer noch späteren Zeit entstammt das am unteren Blattrand auf Bl. 141^v eingeklebte Bild mit der Vogelpredigt des Hl. Franziskus. Bereits der Stil der Miniaturen der ersten Phase ist keineswegs einheitlich, und Beer (1959, S. 43) schlägt eine Unterscheidung von zwei Händen vor. Den Hauptmeister, dem sie die meisten Bilder zuschreibt, datiert sie in die Jahre 1318–26, also in die Amtszeit der Äbtissin Agnes, bzw. nach der Einführung des Fronleichnamfestes. Für die Bilder von Bl. 152^r, 195^r und 201^r nimmt sie einen zweiten Meister an, der zwischen 1325 und 1330 gearbeitet haben soll. Einer wesentlich jüngeren, dritten Hand ordnet sie die Goldgrundminiaturen zu, die sie mit der Äbtissin Clara von Tigensheim (1347–48 in Beziehung bringt), deren Familienwappen auf Bl. 110^r abgebildet ist.

Verschiedentlich wurde diese Hände- und Datierungsscheidung in Zweifel gezogen. Nun bietet allerdings die Filigrangruppe eine besondere Schwierigkeit, insofern als der Erhaltungszustand der von Beer dem zweiten Meister zugeschriebenen Initialen nicht sehr gut ist. Jedenfalls müssen die Köpfe der Figuren auf Bl. 152^r und 195^r überarbeitet worden sein, und zwar,

wie ein Vergleich mit dem Stifterpaar auf Bl. 195^r bzw. mit der Miniatur derselben Seite erkennen läßt, wahrscheinlich vom Goldgrundmeister. Von Beers zweiter Hand bleibt immer noch der Michael auf Bl. 201^r, der gegenüber der Hl. Agnes (Bl. 147^r/Taf. J 18/2) eine andere Sprache spricht. Hier kommt eine neue schmale Silhouette, mit spröder feinnerviger Gewandführung zum Ausdruck, sowie mit einer Härte der Linienführung, welche die Agnes nicht kennt. Allerdings sind solche Unterschiede, die etwa auch an der ganz andersartigen Modellierung der Gesichter und Faltenläufer zu beobachten sind, sogar innerhalb einzelner Darstellungen anzutreffen. So erinnern etwa im Marientod (Bl. 154^r) die wichtigsten Gestalten an den Michael, während die Jünger am rechten Bildrand in der Art der Agnes gearbeitet sind. Eine Zusammenarbeit von zwei Meistern dürfte hier in Erwägung gezogen werden.

Datierungshinweise auf die mittleren 20er Jahre liefern für die Filigrangruppe die modischen weiten Ärmel in Kombination mit den noch immer langen Mänteln. Der Goldgrundmeister dagegen muß mit seiner Vorliebe für schmalgratige, spitzwinklige Faltenbildung, der Unruhe seiner Gewänder und den langgezogenen, labil wirkenden Figuren einer jüngeren Generation angehören, die schon an Arbeiten wie das Königsfelder Antependium erinnert, was der Datierung von Beer in die 40er Jahre entsprechen würde. Für die Beziehung zur Liederhandschrift sind vor allem die Arbeiten der ersten Gruppe von Bedeutung. In der Hl. Agnes (Bl. 147^r/Taf. J 18/2) kommt eine beinahe statuarische Körperlichkeit und Fülligkeit des Gewandes zum Ausdruck, die offenbar am Oberrhein nur kurze Zeit üblich war. Diese Stilsprache muß im Breisgau wurzeln, ist sie doch vorgebildet in dem Karlsruher Kodex St. Georgen 5 (Kat. Mystik, Abb. S. 137) aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. In der Agnes allerdings ist der Schwung des Gewandes weicher, großzügiger, die Silhouette der Gestalt breiter. Eine ähnliche Schwere des körperlichen Kerns und lastende Stofflichkeit scheint in der Liederhandschrift der zweite Nachtragsmeister zu kennen, Eigenschaften, die zu den wichtigsten Unterschieden gegenüber dem ersten Nachtrag gehören. Im Rubin von Rudeger (Bl. 395^r) oder auch den Frauenlobmusikanten (Bl. 399^r) wird eine verwandte Körper-

lichkeit vertreten wie beim Breisgauischen Maler.

Das Wonnentaler Graduale mag hier nicht als Beleg einer unmittelbaren Verbindung dienen, obwohl die Beziehungen zwischen dem Breisgau und Zürich, wie die Berliner Weltchronik zeigt (→ J 19), sehr eng gewesen sein müssen, sondern repräsentiert die Stilstufe des zweiten Nachtrags mit einer einigermaßen gesicherten Datierung in die Zeit um 1320.

KAT. ZISTERZIENSER. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinhesisches Museumsamt Brauweiler, Köln 1981, Nr. F 30, S. 569 f. – KAT. MYSTIK. Nr. 43, S. 136. – KAT. KUNSTPOCHEN, Nr. 89, S. 88–92. – KAT. L'EUROPE GOTHIQUE, Nr. 264, S. 162. – BEER, 1965, Nr. 42, S. 42. – BEER, 1959, S. 41–43, 94–103; STANGE, S. 39 f. –

J 19 Rudolf von Ems, Weltchronik. Stricker, Karl der Große

(Fragment) Zürich und Breisgau (?), um 1320–30
Pergament, 23 Bl., 27,5 x 17,5 cm
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer
Kulturbesitz: ms. germ. fol. 623
Tafel

Nur als Fragment von 23 Blättern – mit ebenso vielen Miniatur- wie Textseiten – ist die wohl am monumentalsten angelegte der oberrheinischen Weltchroniken erhalten geblieben. Von den jeweils ganzseitigen Illustrationen sind 20 dem Alten Testament, also der Weltchronik, die drei weiteren der Karlsvita gewidmet. Der Text ist auf diesen Blättern lediglich durch rote oder blaue Lombarden ausgezeichnet.

Übereinstimmungen der Schrift mit Zürcherischen Beispielen veranlassen Irtenkauf anzunehmen, die Handschrift sei dort, eventuell sogar am Großmünster, entstanden. Nächste Verwandte findet er in den Anniversarbüchern des Großmünsters, in denen er sogar den Schreiber der Weltchronik wiedererkennen kann.

Der Stil der Miniaturen und deren Ikonographie allerdings vermögen die Zürcher These Irtenkaufs nicht zu stützen. Insbesondere die immer wieder betonte Beziehung zur St. Galler Weltchronik (→ J 13) muß doch wesentlich freier gesehen werden. So zeigt etwa Samsons Tod (Bl. 15^r/Taf. J 19) im Vergleich zu demselben Thema in der St. Galler (→ J 13, Bl. 124^r/Taf. J 13/1) und Münchner Handschrift (→ J 11,

131'/Taf. J 11/3), daß das Fragment keineswegs direkt von der St. Galler Version abhängig sein kann. Die Architektur, wie auch das Motiv der gerade ausgestreckten Arme des Geblendeten, stammen eher aus einer Quelle in der Art der Münchner Handschrift. Einzige Vergleichbarkeit mit St. Gallen ist die elegische Haltung des sich Opfernden, ein allzu allgemeines Element. Dem Fragment müssen folglich nicht nur die Münchner Handschrift, sondern weitere Vorbilder zur Verfügung gestanden haben. Herkommer vermag dies durch seine Textanalysen zu belegen, die keine direkten Beziehungen zur St. Galler Handschrift ergeben haben.

Zur Erklärung des Stils wurde schon mehrfach auf die Bedeutung des Oberrheins, insbesondere des Breisgaus, aufmerksam gemacht. Unmittelbar verwandt sind Gestaltungen wie die Hl. Agnes auf Bl. 147^v im Wonnentaler Graduale (Taf. J 18/2). Während die Heilige denselben Zeitstil vertritt, führen ihn die Goldgrundinitialen in einer bereits jüngeren Version weiter, was für eine doch wohl primäre Lokalisierung dieser Sprache an den Oberrhein spricht. Weitere Werke dieser Region bestätigen die Verwandtschaft, so etwa die Glasmalereien aus dem dritten Jahrzehnt des Freiburger Münsters wie das Tulenhaupt- oder Bäckerfenster (Krummer-Schroth, 1967, Taf. VII, XIII).

Zum Stil der Liederhandschrift besteht somit nur eine indirekte Verbindung. Das Fragment ist Zeuge eines datierbaren Zeitstils, der uns in dieser Weise aus Zürich nicht überliefert ist, aber einen großen Einfluß auf die Arbeiten des zweiten Nachtrags gehabt haben muß. Die hier wie auch im Wonnentaler Graduale zu beobachtende Tendenz zu einer schwellenden Körperlichkeit, die sich an der eher gedrungenen Silhouette Samsons und den breit sich auftürmenden Parallelfalten beobachten läßt, fließt offenbar in dessen Stil ein und prägt Gestalten wie den Rubin von Rudeger (Bl. 395^f).

Für die Kenntnis des Umfelds der Liederhandschrift belegt das Fragment, daß in der Zeit des zweiten Nachtrags die für den Grundstock so wichtige Beziehung zum Oberrhein wieder eine neue Rolle gespielt haben dürfte. Ob die Handschrift in Zürich geschrieben wurde und anschließend einer oberrheinischen Werkstatt zur Illustrierung übergeben wurde, oder ob ein breisgauischer Künstler in Zürich tätig war, ist

nicht zu entscheiden. Die Weiterentwicklung des Stils im Wonnentaler Graduale sowie die breitere Vergleichsbasis etwa in der Glasmalerei Freiburgs lassen doch auf einen genuin oberrheinischen Stil schließen. Daß allerdings solche Kontakte in Zürich bestanden haben müssen, kommt nicht nur im zweiten Nachtrag zum Ausdruck, sondern auch im Zyklus des Hauses zur Hohen Eich (→ J 2) in Zürich.

BEER, 1987, S. 92 f. – HERKOMMER, S. 133, dort ältere Literatur. – W. IRTENKAUF, Eine Zürcher Handschrift der Weltchronik und des Strickers, Zürcher Taschenbuch 1982, S. 1–12. – W. IRTENKAUF, Kommentar zur Faksimileausgabe des Berliner Fragments, Stuttgart 1980. – KAT. ZIMELIEN, Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung preußischer Kulturbesitz, Berlin/Wiesbaden, 1975/76, Nr. 93, S. 140. – CH. KRATZERT, Die illustrierten Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems, phil. Diss., Berlin 1974, S. 138 f. – BEER, 1965, Lit., S. 136. – BEER, 1959, S. 43. – WENTZEL, 1958, S. 31. – Zu Freiburger Münsterscheiben: I. KRUMMER-SCHROTH, Glasmalereien aus dem Freiburger Münster, Freiburg i. Br. 1967. –

J 20 Londoner Psalter

Diözese Konstanz, um 1330

Pergament, 185 Bl., 26 x 19 cm

London British Museum: Add. Ms. 22279

Tafeln

Anhand des Kalenders und der Litanei erweist sich die Handschrift als für ein Benediktinerkloster der Diözese Konstanz, vermutlich der Ostschweiz (Verena, Felix und Regula, Gallus, Othmar) bestimmt. Im 17. Jahrhundert befindet sie sich im Besitz der Äbtissin vom Andreaskloster in Engelberg. Dies dürfte auch der ursprüngliche Aufbewahrungsort gewesen sein, scheint doch die Handschrift einen Einfluß gehabt zu haben auf eine Gruppe verwandter Werke – etwa Kodex 60 und 62 der Engelberger Stiftsbibliothek –, die als ehemaliger Besitz des Andreasklosters gesichert sind.

Der aufwendige künstlerische Schmuck zur Gliederung des Psalters besteht aus Lombarden, Fleuronné-Initialen und historisierten Initialen (Legende vom Lehmvögelchen, Maria Ecclesia etc.). Der Kalender ist von Dreipaßbögen überfangen, deren Säulen aus den Mündern von Drachen aufwachsen. Dieses Dekorationssystem greift direkt auf Arbeiten des 13. Jahrhunderts zurück, wird aber offenbar kurz darauf im Engelberger Kodex 60 zitiert, was die Beziehung

dieser beiden Handschriften noch bekräftigt. Zwischen Kalender und Psalmenbeginn ist ein Bilderzyklus eingeschoben mit den folgenden Themen: Wurzel Jesse; Ablehnung von Joachims Opfer; Verkündigung an Joachim; Verkündigung an Anna; Begegnung an der Goldenen Pforte; Geburt Mariens; Mariae Tempelgang; Josephs blühender Stab; Vermählung von Joseph und Maria; Verkündigung; Geburt; Verkündigung an die Hirten; Vision des Hl. Augustus; die Hl. Drei Könige erblicken den Stern mit Kind; Flucht nach Ägypten; Zerstörung der Götzenbilder und Ruhe auf der Flucht; Marien-tod; Thron Salomonis und Marienkrönung; Ölmarter Johannis; Erweckung der Drusiana; der Herr verkündet Johannes den Tod; Auferstehung Johannis; Vision Ezechiels; Himmelfahrt, darüber Majestas.

Es handelt sich hierbei um ein Programm zum Leben Mariä und Jesu, das größtenteils der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine folgt. So setzt etwa der Stern, den die Heiligen Drei Könige sehen, direkt seine Beschreibung um: »... in eines schönen Kindleins Gestalt, ob des Hauptes leuchtete ein Kreuz«. Die ebenfalls nach der *Legenda* geschilderte Vision des Augustus verdeutlicht das Anliegen des Zyklus, die Wunder als Zeugnisse für die Geburt des Herrn zu verbildlichen.

Modische Details, wie die breiten Ärmel (Bl. 15^v/Taf. J 20/2) oder die hochgesteckten Zöpfe der im Vordergrund sitzenden Hebamme der Geburt (Bl. 11^v) lassen die Zugehörigkeit dieser Handschrift bereits in die Periode des dritten Nachtrags erkennen. Um 1330 finden auch stilistische Elemente wie die Erzählfreude, der hochgestafelte Vordergrund und die behäbigen Figuren ihren Platz. Verwandt sind die beiden Psalterien Codd. 60 und 62 der Engelberger Stiftsbibliothek (Beer, 1983, Abb. 2, 10, 30). Noch näher allerdings stehen die beiden Psalterien Ms. Add. 22280 des British Museum (Beer, 1959, Vgl. Abb. 9) und vor allem Ms. 95 der John Ryland's Library in Manchester (Stange, Abb. 55). Der hier vorgestellte Kodex dürfte zusammen mit dem Londoner Additional 22280 und dem von Manchester in einer gemeinsamen Werkstatt entstanden

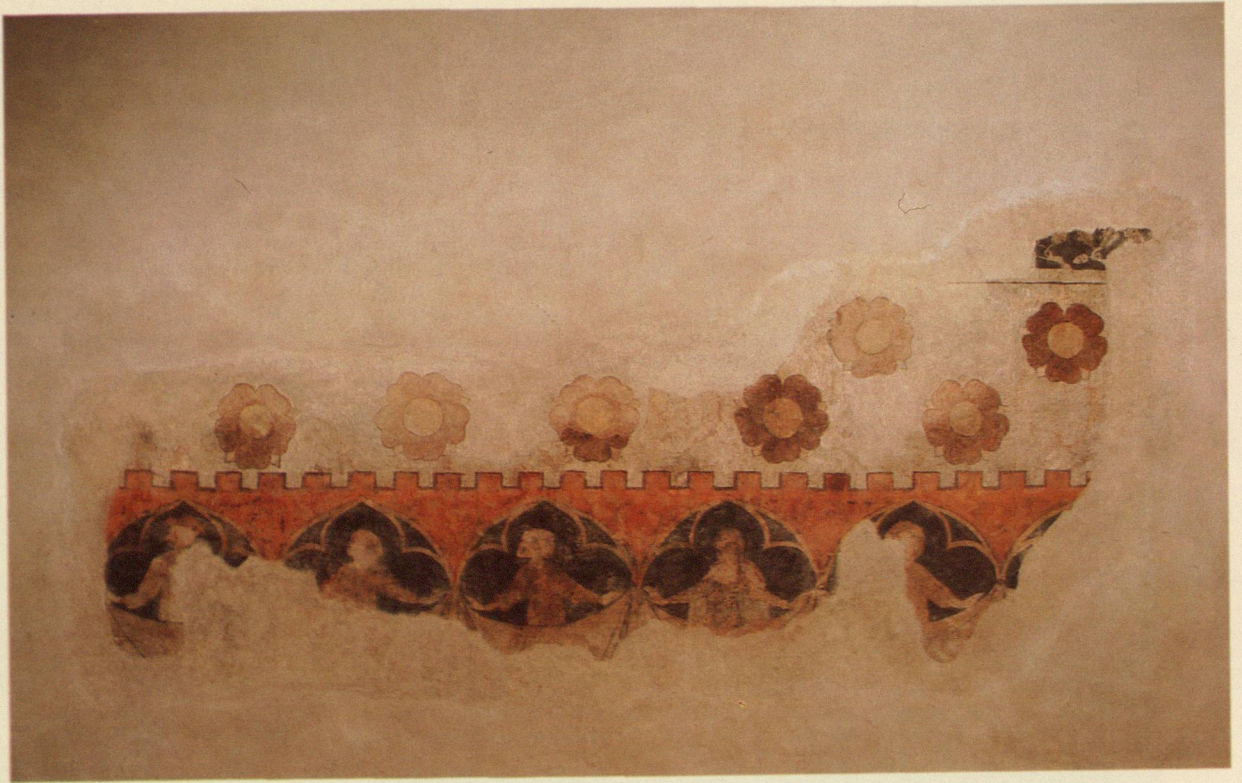
sein, wobei das Manuskript 22280 einen eigenständigeren Stil vertritt, während Manchester mit seinen ondulierenden Faltensäumen und den massigen Gestalten zwischen den beiden anderen zu vermitteln scheint. Der rasche Reflex dieser Werke in den beiden Engelberger Psalterien weist auf einen engen Kontakt der Werkstatt zum Andreaskloster hin.

Für die Beziehung zur Liederhandschrift sind die folgenden stilistischen Eigenheiten der hier ausgestellten Handschrift besonders wichtig: Die graphische Klarheit in Komposition wie Figurengestaltung, die Blockhaftigkeit der Figuren sowie die Erzählfreude. Damit ist vor allem eine Verwandtschaft zum zweiten Nachtrag geschaffen. So lassen sich die wie aufgeblasen wirkenden Figuren – etwa in der Vermählung Mariens (Bl. 13^r/Taf. J 20/1) – mit ihren geschlossenen Konturen und den breitflächigen Gesichtern, aber auch der Freude etwa am Gewandmuster, mit den Gestalten des Frauenlobbildes (Bl. 311^r) vergleichen. Diese Verwandtschaft läßt sich bis in den Zeichenstil verfolgen. Hier ist etwa zu vergleichen, wie mit einem vom unteren Saum aufsteigenden spitzwinkligen Linienbündel das Einsacken des Gewandes im Frauenlobbild und beim Joseph der Vermählung gestaltet ist. Auch die mit Parallelschraffen versehene Ösenfalte des Rubin von Rüdiger (Bl. 395^r) findet sich beim Joseph als feste Formel.

Es soll damit keine Beziehung im Sinne eines Werkstattstils angesprochen werden, dürfte doch das Londoner Psalterium jünger als der zweite Nachtrag sein. Die Engelberger Gruppe dient eher als Beleg für die Entwicklung des Stils der Nachträge zu einer allgemeinen Sprache, die nun im zweiten Jahrhundertviertel in der gesamten Region des Hoch- und Oberrheins verstanden wird (Stamm, 1984) und sogar bis ins späte 14. Jahrhundert als Idiom gültig bleiben sollte.

BEER, 1983, S. 107, 141, 168. – BEER, 1965, Lit., S. 142 f. – BEER, 1959, S. 76 Anm. 57. – STANGE, S. 55. – SWARZENSKI, S. 51 Anm. 3. – Zu Engelberg 60 und 62: BEER, 1959, S. 75–79, dort ältere Literatur. –

Zu London British Library: Ms. Add. 22280: BEER, 1959, S. 47–50. – Zu Manchester John Ryland's Library: Ms. lat. 95: M. R. JAMES, *A Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library*, London 1921, S. 171.



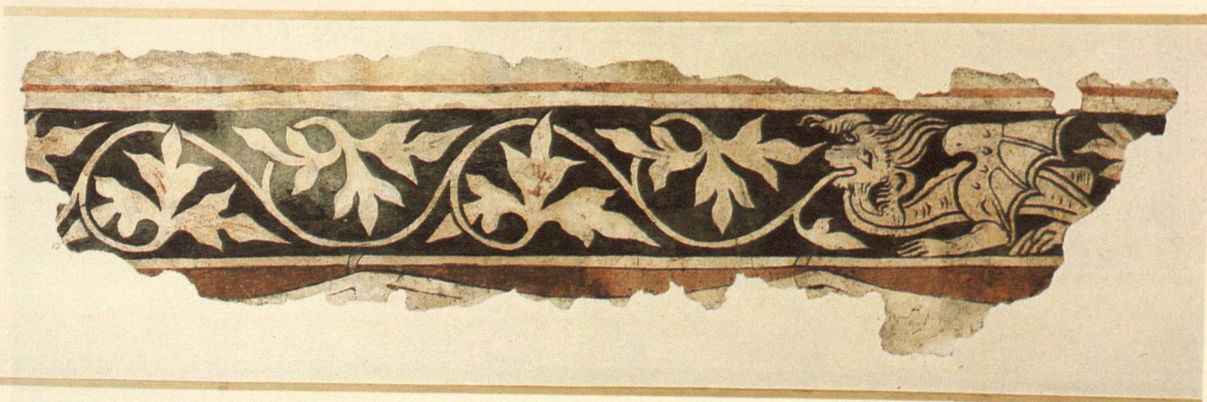
Zürich, Haus zum Silberschild: Wanddekoration



Zürich, Haus zum Silberschild: Detail mit Frauenkopf

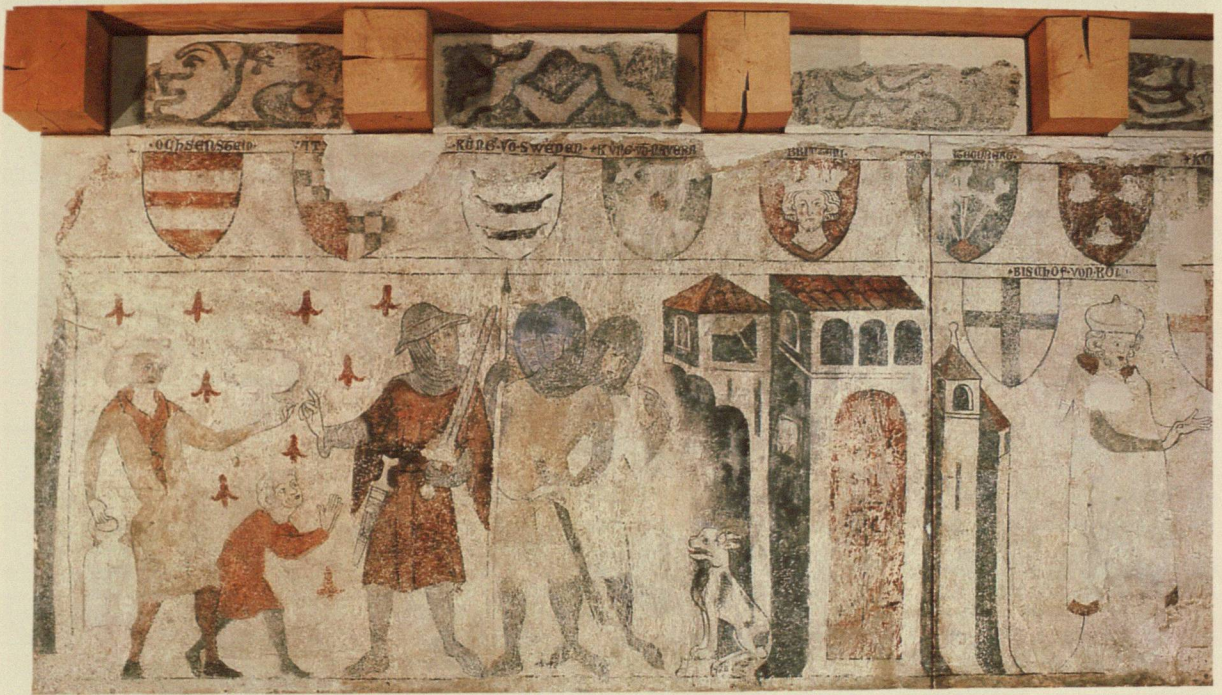


Zürich, Haus zur Hohen Eich: Wandbild mit Samsons Tod



Zürich, ehem. Haus zur Treu: Wandfries mit Chimäre

Zürich, ehem. Haus zur Treu: Wandfries mit Drachen



Zürich, ehem. Haus zum Langen Keller, 1. Ritterszene

Zürich, ehem. Haus zum Langen Keller: Kurfürsten und Kaiser



Zürich, ehem. Haus zum Langen Keller: 2. Ritterszene



Donaueschinger Psalter
Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek: Cod. 186
Bl. 11': Gefangennahme Christi



Donaueschinger Psalter
Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek: Cod. 186
Bl. 13^r: Geißelung Christi



Lichtentaler Psalter
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. Lichtental 26
Bl. 1': Verkündigung



Lichtentaler Psalter
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. Lichtental 26
Bl. 1^v: Geburt Christi



*Buchdeckel aus St. Blasien
St. Paul im Lavanttal, Benediktinerabtei*



Freiburger Psalter
Freiburg/Br., Augustinermuseum: Cod. St. Katharina A
Bl. 12': Hl. Katharina und Hl. Magdalene

149

quia uir tuus de illo exi- bat et sana-
 bat om- nes *In festo sancte*
AGNES *virginis & maris. Offm*



D exspectauerunt pec-
 cato res ut perderent
 me testimonia tua do-

mine intellexi y omnis dissimatio mis-
 uoi si nem latum mandatum tuum ni-
 mis.

Beati immaculati m uia q̄ ambulat
 in lege domini. **G**loria e uoae. *Et stabit & postu-
 alla letabit*

xlvj.

Nürnberg Graduale
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Hs. 21897
 Bl. 149r: Verlöbniß der Hl. Agnes

177

me um. Domine exaudi orationē me
 am et clamor mīs ad te veniat. *Blā*
*Intuitu
 Alla post dūp.
 off. post dūp.
 Bot*

*Carthine d
 In festo sct*

clxxii

*Spe. al. vincula
 off. sūc rō fcau*



audēam? omnes in do
 mi no diem festū cele
 brantes sub honore **KATHERINE** vir
 ginis decū sollemniter te gaudent an
 ge li et collaudant filium *an de J.*
 ructavit cor meū uerbū bonū dico ego
 opa mea regi. *Gloria. evovae*

Sara bereitet Abrahams die Agars familt
 Gram von Ismael von auf zu geseit

Agars Kind kint

V on lein vnd bette sie an
 D o er den site vben began
 E r wolde nach im bringen
 V saagen vnd in twingen
 D az er nach im tete alsam
 D es wold er niht do ward nu gram
 V smahel vnd tet im lett
 J nur beider kintheit
 H eten sie vil manugen schiet
 V nz ez sach ze emer ziet
 V on den kintden Sara
 D it zornlichem myte sa
 J schiet sie von den kintden dan
 S i sprach zu abraham ir man
 T reb v z die diern vnd ir kint

D ie hie bi vns wonende sint
 M it vlsaage dem kintde min
 E z sol der diern sin niht sin
 E rbe an vilerin gotte
 V il swer in sinem myte
 A braham die red enpfie
 G em sinem libem sine hie
D o wart der gotes wigant
 V on gotte ermant
 D az er baldiche tete
 S waz in hiez oder bete
 A n disen dingen Sara
 D o sand er von im sa
 D ie selben diern agar
 D it ir sin vnd gab ir gar





S was si bedorft v̄ die vart
 D o sie von dann berett wart
 V on dannen scheiden tet ir we
 J ndie end in Berlate
 C hom sie gegangen vnd gewie
 L men stoeh v̄ den sie gie
 L ange ure si enveste war
 V ar zv sach ir kint Agar
 V on driste lieden grozze not
 S wa sie sich hm erbot
 Z v sichen wazzer sie vant niht
 V on der selben geschicht
 L ie si daz kint blieden da
 V nd gie hm dan von im la
 A ls em bog geschnezen mac
 S o grozzen zornes sie pflac



D az sie von dannen wolte gan
 V nd daz kint in der wueste lan
 V o thom ein engel vnd sprach zv ir
 G mich vnd min daz kint zv dir
 T ym wol vnd wis in holt
 A ls du von rehte tm solt
 V nd ie daz reht beschiet
 J ch wil in zv emer grozzen diet
 D ir grozzen geslechtes chraft
 M achen in siner chynneschaft
 A v nim ez zv dir daz geschach
 J r kint nam si do vnd sach
 E men barmen bi ir da
 D o trynken sie beide sa
 G nye nach ir gar
 V o nam sie daz kint zv ir



I n wil ich sterben vnd geben
 D urch dise heiden minn leben
 D az sie ouch mit mir ligen tot
 S in menlich ein im gebot
 D az er di seilen zuchte
 V on stat so seie richte
 V az daz hohe palas
 V nd swaz drinne gezimmert was
 S ampsonen sluch vnd all di schar
 D ie di heiden brachten dar
 D' die zwilsche sazen
 V nd die mit vreden azen

Was duv tovlent ane die
 D urch kvrtzwele warn hie
 D o Sampson vf dem palas
 D' heiden spilman gwas
 V' was so vil daz anezal
 D ie blieden muosten vber al
 V ngepurrwet vnd vngesalt
 A llys totte d' tegen balt
 S ampson d' lezte me
 D ann er hett ertotet e
 D es vns die schuift vrlhude giet
 D o chomen an d' selben ziet



V iel abir mid alda fur got
 I n dem hain sin vur spot
 E ntfie er gots geheire do
 U n sprach in sinem mure also
 W ie sol ein hondirt ierie lip
 U n em mure ierie wip

k ure geben. all got er sach
 D en wipul zabrahame er spich
 I smabel si wernde
 U o dir er wirt gebernde
 D ir din wip sara
 E men sun den soltu sa

Nu triten nu minnen
 Gyt valschen trugesinne
 Szahstis ir valsche lip dar an
 Der der crefteriche man
 Gyt crast niht mohte wid sta
 Er muoste si gar wissen lan
 S wer si in fragte d. geschach
 S ampson z sinem wile spch

Nu wilich dir die warheit sage
 S ir mimer geburt imme tage
 I st mit gotes heilichert
 Dv gotes wibe an mich gelett
 Nu sol niht vf min hobe komn
 D a von min har niht wde benomn
 Wan wurde mir d. ab geschorn
 S o ne min sterki gar ver lorn



.xii.

St. Galler Weltchronik Rudolfs von Ems
 St. Gallen, Kantonsbibliothek: Cod. 302 Vad.
 Bl. 124^r: Samsons Tod



Do enweich dem steine sin kraft	Do sank er wid in den stein
So lere d. Rolandes schaft	Do besam er sinen oheim
hin wider in den stein lanch	¶ kom kurzlichen dar
Wol anderhalbes stuzes lanch	stu saz er aler ander swar
¶ zeiget er vil schiere	Do sank er alle meinen reig
Tu wepin vñ Ohfiere	Der keiser hyn ze gone neig
Er zoch den schaft vs da	vñ sich wol d. sin kraft
vñ saz er aler ander swa	mit gones guaden w. behaft

Stricker, Karl der Große
 St. Gallen, Kantonsbibliothek: Cod. 302 Vad.
 Bl. 26^v: Roland wird von Karl zum Statthalter ernannt.
 Speerwunder

do schiet er vnd die sele sich
 sof reyne vnd also lobelich
 wart solander ende
 do got von seiner hende
 den heimschuch selbe nemen hiez
 vnt in vor tode wizen hiez
 daz er got was ein lieber knecht
 der ist oech billich vnd reht

8233
 daz sinen namen iemer si
 vil mychel lob vñ ete bi
 Du hoeret wa von daz quam
 daz man die warheit vnam
 war si sprachten vnd taten
 swaz si begangen hatten
 daz si mohten selbe muht getagen
 si warden alle samt erlagen



Stricker, Karl der Große
 St. Gallen, Kantonsbibliothek: Cod. 302 Vad.
 Bl. 52^r: Roland versucht, Durandart zu zerbrechen,
 er überreicht den Handschuh dem Engel.
 Karl erhält von der Hand des toten Roland das
 Schwert, ein Engel bei Karl



Graduale aus St. Katharinental
 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum: Inv. Nr. LM 26117
 Bl. 258^v: Initiale A mit Maria Ecclesia und Johannes Evangelista



Zürich, Grossmünster, ehem. Marienkapelle:
Verkündigung, Geburt, Anbetung (Aquarell von Franz Hegi)
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum:
Bildbd. der Antiqu. Gesellschaft Mittelalter III, Bl. 106



*Berliner Weltchronik Rudolfs von Ems
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: ms. germ. fol. 623
Bl. 15': Samsons Tod*



Wonnentaler Graduale
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. U. H. 1
 Bl. 19^v: Initiale I mit Darstellungen zum Leben des Hl. Johannes.



Wonnentaler Graduale
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: Cod. U. H. 1
 Bl. 147^v: Initiale M mit Hl. Agnes



London, British Library: Ms. Add. 22279
Bl. 13^r: Vermählung Mariens mit Joseph



London, British Library: Ms. Add. 22279
Bl. 15^v: Vision der Hl. Drei Könige