

E – KUNSTHISTORISCHE ANALYSE

MARTIN ROLAND

Die bisherige allgemeine bzw. spezifisch kunsthistorische Forschung lässt sich auf die Lokalisierungsfrage (Süd-)Tirol oder Österreich reduzieren. Umgelegt auf die sprachwissenschaftliche Ebene entspricht dieser Fragestellung der Gegensatz süd- oder mittelbairisch (dazu siehe ab S. 65).

Für Tirol wurde jeweils der in gewissen Details deutlich erkennbare italienische Einfluss betont, jedoch wurden weder vergleichbare Kunstwerke in Tirol namhaft gemacht, die mehr als zeitbedingte Ähnlichkeiten aufweisen, noch wurde gefragt, ob derartige Phänomene nicht auch außerhalb Tirols zu beobachten sind.

Auch die Autorinnen und Autoren, die sich (mitunter vehement) für Österreich als Entstehungsort ausgesprochen haben, können keine tragfähigen Argumente mehr vorbringen, da der Hauptbezugspunkt für die Lokalisierung,¹ Schondochs „Die Königin von Frankreich“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, CVP 2675* – Fig. 9a und Taf. 28, 29) keineswegs in Österreich, wie Ziegler zu argumentieren versuchte, sondern vielmehr in Salzburg entstanden ist.² Im Laufe der Arbeiten haben sich vermehrt Hinweise gefunden, die auf Bayern weisen. Der kunsthistorische Blickpunkt stimmt damit genau mit der Verbreitung des Bairischen überein.

I. WARUM DER MÜNCHENER „JÜNGERE TITUREL“ NICHT IN TIROL ENTSTAND

Die Übersicht über das Tiroler Material macht deutlich, dass es zwar eine reiche und auch profane Themen einschließende Überlieferung an Wandmalerei gibt³ und dass es – etwa mit der Familie der Vintler – auch entsprechende Auftraggeber für Buchmalerei gegeben hätte (dazu siehe unten und Anm. 10), dass jedoch die jeweiligen Stilvarianten der Tiroler Buch- und Monumentalmalerei der Jahrzehnte ab dem späten 14. Jahrhundert keinerlei Übereinstimmungen mit den Miniaturen des Münchener „Jüngeren Titurel“ ergeben.⁴

¹ ZIEGLER, Zur österreichischen Stilkomponente (1977), S. 88 f.

² MeSCH VI (2015), in Vorbereitung; die Beschreibung von CVP 2675* von Martin Roland.

³ Ein alle Kunstgattungen auf höchstem Niveau behandelnder Überblick liegt seit 2007 vor: Kunst in Tirol, Bd. 1 (2007). Zur Monumentalmalerei ist vor allem auf den Beitrag von Waltraud Kofler Engl, Malerei von 1270 bis 1430, zu verweisen und da speziell auf das Kapitel „Italienische Einflüsse und der Wandel zu einem neuen Stil der Wandmalerei des Trecento in Bozen“ (S. 299 f. und Kat.-Nr. 198: Johanneskapelle bei den Dominikanern in Bozen).

⁴ ROLAND, Buchmalerei der Gotik, in: Kunst in Tirol 1 (2007), S. 270–272, 289.

Die für die Vintler um 1390 angefertigten Weltchronikhandschriften vertreten einen böhmisch beeinflussten Stil, wie er auch in anderen Regionen Österreichs weit verbreitet ist.⁵ Eine um 1411/13 entstandene Abschrift des „Renner“ von Hugo von Trimberg ist mit ihren einfachen kolorierten Federzeichnungen kaum vergleichbar und jedenfalls ohne jeglichen italienischen Einfluss.⁶ Massiven Einfluss aus dem benachbarten Oberitalien weisen hingegen Fragmente mit Szenen aus dem Leben Jesu auf, die wohl noch vor 1400 entstanden sind,⁷ aber auch deren Stilcharakter verrät keinerlei Berührungspunkte mit dem Cgm 8470.⁸ Im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts wird der Einfluss der Wiener Buchmalerei stärker und man beschäftigt Künstler aus der fernen Metropole.⁹ Es verbleibt ein um 1424–1426 entstandener Codex, der die „Blumen der Tugend“ des Hans Vintler überliefert, dessen bescheidenes Ausstattungsniveau – trotz des durchaus vergleichbaren Zeitstils – auch nicht mit den opulenten Miniaturen des Münchener „Jüngeren Tituel“ vergleichbar ist.¹⁰

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der Cgm 8470 im Jahre 2007 ganz bewusst nicht in den Überblick über das Tiroler Material aufgenommen wurde, weil seine Stilprägung mit einer Entstehung in Tirol nicht kompatibel erschien. Diese Einschätzung gilt auch heute noch uneingeschränkt.

II. DAS HERZOGTUM ÖSTERREICH, SALZBURG UND BAYERN ALS MÖGLICHE ENTSTEHUNGSRORTE

Der Begriff Österreich wird sehr unterschiedlich verwendet, es muss daher vorab eine Begriffsklärung vorgenommen werden. Sprachwissenschaftlich ist die Frage, was mit „Österreich“ gemeint sein könnte, irrelevant, denn „bairisch“ umfasst Kulturlandschaften von Salurn bis nach Markneukirchen im Vogtland und von Augsburg bis in die Siedlungsräume im Westen des Königreichs Ungarn. Österreich ist ein namenloser (aber bedeutender) Teil davon. Mitunter wird auch die an sich synonyme Bezeichnung „bairisch-österreichisch“ verwendet, vor allem dann, wenn sekundäre Merkmale eine Entstehung in Österreich wahrscheinlich machen.

⁵ EBENDA, S. 271 und 284 f. (Nr. 180 mit Tafel auf S. 428).

⁶ Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Cod. 900: EBENDA, S. 271 (mit Abb.).

⁷ Innsbruck, Ferdinandeum, FB 2612; EBENDA, S. 272 (mit Abb.).

⁸ Dies gilt auch für zwei der berühmtesten Tiroler Buchmalereien, den Portraitfrontispizien zu den beiden Oswald von Wolkenstein-Liederhandschriften (EBENDA, S. 272 f., 285 f. [Kat. 181 mit Tafel S. 431: Karl-Georg Pfändtner]).

⁹ ROLAND, Buchmalerei der Gotik, in: Kunst in Tirol 1 (2007), S. 273 f., mit zwei Beispielen, bei denen die entsprechende Ausstattung offenbar tatsächlich in Wien angefertigt wurde.

¹⁰ Wien, ÖNB, CVP 13.567: ROLAND, Buchmalerei der Gotik, in: Kunst in Tirol 1 (2007), S. 289 (mit Abb.); MESCH VI (2015), in Vorbereitung; die entsprechende Beschreibung von Karl-Georg Pfändtner. Schon aus dem 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts muss es einen mit Deckfarbenminiaturen ausgestatteten Codex dieses Textes gegeben haben, von dem sich freilich nur ein Reflex aus der Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten hat (ROLAND, Buchmalerei der Gotik, in: Kunst in Tirol 1 [2007], S. 289 f. [Kat. 186 mit Tafel S. 428]). Dieser verlorene Codex muss die italienische Gewohnheit des Malens auf grün gefärbten Gründen (Teraverde) angewendet haben, so wie es gleichzeitig bei der Wanddekoration des Tristanzimmers auf Burg Runkelstein, die den Vintlern gehörte, nachweisbar ist. Doch auch in diesem Fall sind die stilistischen Divergenzen zum Cgm 8470 unüberbrückbar.

Kunsthistoriker verwenden „Österreich“ einerseits synonym für das Herzogtum unter der Enns, also die heutigen Bundesländer Niederösterreich und Wien. Über die Produktion in dieser Region gibt der 2012 erschienene Band MeSch V Auskunft. Dieser umfasst zwar nur die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek, die aber auf Grund der Bibliotheksgeschichte der zentrale Sammelpunkt für die Überlieferung aus diesem Raum ist und deren Bestände daher einen zuverlässigen Überblick über die Entwicklung bieten.

Andererseits wird „Österreich“ aber auch für den heutigen Gesamtstaat (oft unter stillschweigender Einbeziehung von Südtirol)¹¹ verwendet. Ein Blick in die oben schon erwähnte Katalogisierungsarbeit an den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek für die Reihe *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*,¹² die sich schwerpunktmäßig den Mitteleuropäischen Codices der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts widmet,¹³ liefert eine wichtige stilistische Vergleichsbasis und wirkt zudem terminologisch klärend: Österreich als Entstehungsangabe wird vermieden, die Bestände werden vielmehr nach den historischen Ländern gegliedert. Dies ist im Fall der Steiermark, von Kärnten oder Tirol¹⁴ selbsterklärend. Auch mit Oberösterreich, obwohl als politische Einheit im Mittelalter noch stark abweichend, wird eine klar definierte Landschaft verbunden. Problematisch ist die Bezeichnung „Salzburg“, weil hier präzise zwischen der Bischofsstadt, dem heutigen Bundesland (in etwa identisch mit dem Territorium, das die Erzbischöfe politisch kontrollierten), dem Gebiet der Erzdiözese (also mit Teilen Bayerns, Oberösterreichs und Tirols und dem Großteil der Herzogtümer Steiermark und Kärnten)¹⁵ und dem Gebiet der Kirchenprovinz, zu der neben dem Erzbistum selbst auch die Bistümer Regensburg, Freising, Passau und Brixen gehörten, unterschieden werden muss.

Bevor wir uns den Miniaturen (Abschnitt II–2) zuwenden, muss dem Initial- und Rankenstil die ihm gebührende Aufmerksamkeit gezollt werden (Abschnitt II–1). Bei den Miniaturen wenden wir uns zuerst dem Einfluss italienischer Musterbücher zu (Kapitel II-2-1), bevor wir uns mit dem niederösterreichisch-Wiener Stilcharakter, namentlich mit dem typischen Faltenstil beschäftigen (Kapitel II-2-3). Als verbindendes Element wird die Raumdarstellung thematisiert (Kapitel II-2-2).

¹¹ Bemerkenswert ist, dass dabei die italienischsprachigen Teile des historischen Kronlandes Tirol schlichtweg ignoriert werden und die Frage, wo und wie sich die verschiedenen Kulturformen in diesem Raum ausgestalten, kaum thematisiert wird.

¹² Dieses zentrale Katalogisierungsprojekt der Abteilung Schrift- und Buchwesen des Instituts für Mittelalterforschung ist dem von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) an erster Stelle genannten Forschungsschwerpunkt „Europäische Identitäten sowie Wahrung und Interpretation des kulturellen Erbes“ (siehe ÖAW, Leistungsvereinbarung 2012–2014, S. 4) zuzuordnen.

Siehe auch die Online-Bibliographie der seit 1905 erschienenen Bände (ROLAND, Kataloge [2010]) und eine zusammenfassende Darstellung: ROLAND, *Sto lat katalogowania* (2009). Eine englische Version ist online verfügbar: <http://www.univie.ac.at/paecht-archiv-wien/dateien/cat-illum-mss-vienna.pdf> (Zugriff August 2014).

¹³ MeSch V (2012); MeSch VI (in Bearbeitung, erscheint 2015).

¹⁴ Die Begriffe verstehen wir in den Grenzen der alten Kronländer, weisen aber konsequent auf die heutige politische Situation (heute gültige Namen) hin.

¹⁵ Kleine Teile Niederösterreichs (um Wiener Neustadt) gehörten ebenfalls zum Erzbistum Salzburg. Zuzurechnen sind weiters auch die Eigenbistümer Chiemsee, Gurk, Seckau und Lavant.

II-1. DIE INITIALIEN

Die Deckfarbeninitialie auf f. 1r zeigt mit ihren Rankenfortsätzen, die den Schriftspiegel an allen vier Seiten umschließen (Taf. 3, Fig. 3b), eindeutig, dass hier der Text des Codex beginnt. Es handelt sich also um eine „Incipitseite“, die sich durch besonders aufwendigen Buchschmuck von den anderen, mit Initialen versehenen Texteschnitten abhebt (Taf. 4, 5a, b). Diese Feststellung ist wichtig, da es sich – wie bekannt (siehe S. 1) – nicht um den Textbeginn des Epos, sondern um einen an sich unbedeutenden Einschnitt handelt, der bloß in diesem Fall den Beginn des zweiten Bandes markiert.

Der Initial- und Rankendekor bildet ein wichtiges und allgemein anerkanntes Element der stilistischen Beurteilung. Wegen der Dominanz der Miniaturen im Cgm 8470 wurde diesem Aspekt bisher bei der Einordnung des Münchener „Jüngerer Titirel“ noch nicht die notwendige Aufmerksamkeit zuteil. Noch 2011 wurde der Dekor auf f. 1r als „am ehesten aus der ersten Hälfte oder gar Mitte des 16. Jh.s.“ stammend beurteilt und nicht weiter beachtet.¹⁶ Ebenso irrig war die erstmals 1968 von Werner Wolf geäußerte Vermutung, die auf ff. IIr–IIv (vgl. Taf. 1, 2) und auf einem Nachsatzblatt aufgeklebten ausgeschnittenen Ranken könnten von dem fehlenden ersten Band stammen.¹⁷ Dies ist nicht nur stilistisch absolut unmöglich, sondern wurde auch durch teilweise Ablösung widerlegt, denn auf der Rückseite findet sich ein ganz anderer, nämlich lateinischer liturgischer Text.¹⁸

Die bisherige Beschäftigung mit dem Initialdekor von Cgm 8470 hat sich als sehr irreführend erwiesen. Nachdrücklich muss betont werden, dass die Initialen mit Ranken auf f. 1r (Taf. 3) und alle weiteren Initialen aus der Entstehungszeit des Grundstocks stammen. Diese weiteren Initialen weisen nur kurze Fortsätze auf, die von der Initialie bzw. von dem diese umgebenden Initialfeld in den Randbereich ragen.¹⁹ In zwei Fällen wurden Ranken nachgetragen: Bei der Goldinitialie auf f. 182r (Taf. 5b), die aus unbekanntem Grund bei der Erstausrüstung gar keinen floralen Dekor erhielt,²⁰ wurden im späteren 15. Jahrhundert links des Schriftspiegels Rankenfortsätze ergänzt. Noch diffiziler ist der Fall der Initialie auf f. 193r (Taf. 5a). Die grüne Initialie, das mit Blattgold ausgelegte Initialfeld und dessen plastischer, in zwei Blautönen gemalter Rahmen, der unten ansetzende Rankenast und ein oben ansetzendes, sich in einem Bogen zum Ansatz zurückbiegendes Akanthusblatt sind der Grundausrüstung zuzuordnen. Die Ranken, die sich oben entlang des Schriftspiegels hinziehen, haben ganz andere, spitz zulaufende Blattformen und sind – so wie die Ranken auf f. 182r – später ergänzt. Dies wird auch durch den deutlich flüchtigeren Farbauftrag für den Betrachter gut erkennbar.

¹⁶ DIEMER/DIEMER, *Bilderhandschriften* (2011), S. 492.

¹⁷ WOLF, *Jüngerer Titirel*, Bd. 2/2 (1968), S. XIV; BECKER, *Handschriften* (1977), S. 131.

¹⁸ Siehe <http://daten.digitale-sammlungen.de/db/0003/bsb00035326/images/index.html?seite=572&fip=193> (Zugriff August 2014). Auf diese höchst verdienstvolle partielle Ablösung verweisen schon DIEMER/DIEMER, *Bilderhandschriften* (2011), S. 494. Abklatsche vergleichbarer Schriften auf f. IIv (unten – Taf. 2) und 271v bezeichnen weitere Stellen, wo heute nicht mehr vorhandene Rankenfragmente aufgeklebt waren.

¹⁹ Alle heute noch vorhandenen Initialen auf S. 2, Anm. 5, aufgezählt.

²⁰ Die oft nur sehr kurzen Fortsätze fehlen auch auf ff. 75r und 244r.

Der Charakter der Initialen schließt – anders als bei den Miniaturen (siehe S. 29–46) – eine Entstehung in Italien oder Frankreich aus. Sie zeigen auch keinerlei Stileinfluss aus diesen Kulturlandschaften. Innerhalb Mitteleuropas ergeben sich weitgehende Übereinstimmungen zu einem regionalen Stil, der charakteristisch ist für eine Region von Preßburg im Osten bis ins bayerische Kernland im Westen und der von böhmischen Anregungen der ersten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts ausgehend ein ziemlich einheitliches und charakteristisches Stilbild zeigt, an dessen Ausformung offenbar die Entwicklung in Wien entscheidenden Anteil hatte.²¹

Die Initiale und das Initialfeld auf f. 1r (Taf. 3) entsprechen in Bezug auf Größe und Gestaltungsaufwand (im Unterschied zu den wesentlich üppigeren Rankenfortsätzen) allen weiteren Initialen des Codex. Der in camaïeu, das heißt in verschiedenen Tonwerten einer Farbe gemalte Buchstabenkörper der Initiale zeigt unspezifische florale Formen. Statt diesen pflanzlichen Motiven können auch ornamentale Gestaltungen vorkommen (z. B. ff. 44r, 75r, 201r). Neben den in Deckfarbe gemalten Initialen vor goldenem Initialfeld bedient sich der Buchmaler als gleichwertiger Alternativen auch Goldinitialen vor farbig ausgemaltem Grund (z. B. ff. 61v, 104r, 123v, 166r, 182r – Taf. 5b).

Der farbige Binnengrund der Initiale auf f. 1r ist mit feinlinigem Goldfiligran gefüllt (Taf. 3) und tritt z. B. auch f. 20v ganz vergleichbar auf (Taf. 4). Die locker angeordneten Wirbelmotive kommen dem Filigran der Bildgründe der Miniaturen (Taf. 10, 11, 14–16) sehr nahe. Den Duktus so genau zu bestimmen, dass man Filigran einer Hand zuschreiben kann, ist in der Regel problematisch, es besteht jedoch kein offensichtlicher Grund, der eine Handgleichheit ausschließt. Bemerkenswert ist, dass sich auch außerhalb des Cgm 8470 erstaunlich unmittelbare Entsprechungen finden. Zu nennen ist jener Abschnitt der Ottheinrich-Bibel,²² dessen Miniaturen vom Markus-Meister gemalt wurden (z. B. ff. 43r und 49r – Taf. 43, 41b). Ob für das Filigran in beiden Handschriften EIN Spezialist am Werk war oder ob bloß unser stilkritisches Sensorium noch nicht scharf genug ausgeprägt ist und hier in Zukunft noch feinere Unterscheidungen folgen werden, wage ich nicht zu beurteilen. Unstrittig ist jedoch der ganz unmittelbare Zusammenhang.

Da sich jedoch noch weitere Parallelen zur Ottheinrich-Bibel finden werden, ist diese, für sich genommen nur punktuelle und daher auch noch nicht wirklich aussagekräftige Beobachtung doch von einigem Interesse; sie rechtfertigen, ganz kurz auf dieses deutschsprachige Neue Testament einzugehen, das von Herzog Ludwig VII. von Oberbayern-Ingolstadt (wohl 1368–1447) in Auftrag gegeben wurde. Die Entstehung des Codex im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts ist unbestritten.²³ Der Buchschmuck der ersten Lage (ff. 1–8) stammt vom salzburgisch beeinflussten Hierony-

²¹ Die Katalogbände MEsch V und VI (2012 bzw. 2015) bieten reiches Vergleichsmaterial zu diesem Regionalstil.

²² München, Cgm 8010. Vgl. Ottheinrich-Bibel (Faksimile) (2002); Ottheinrich-Bibel (2008). Die Bibel ist online zugänglich: <http://www.digitale-sammlungen.de/mdz/content/digitalisierung/ottheinrichbibel.html> (Zugriff August 2014).

²³ Zu meiner, von der allgemein üblichen etwas früheren Datierung abweichenden Ansetzung zwischen ca. 1434 und 1438 siehe: ROLAND, Fragmente ohne Zerstörung (2010), S. 53 f.

mus-Meister (Taf. 40).²⁴ Dann folgen der Matthäus-Meister (ff. 10r–41v – Taf. 42) und schließlich der oben erwähnte Markus-Meister (ff. 42r–62r – Taf. 43).²⁵ Die Regensburger Stilprägung dieser beiden Meister ist offenkundig und der dominanten Stilströmung zuzuordnen, die vom Meister der Worcester-Kreuztragung geprägt wurde (vgl. Fig. 7).²⁶

Nach diesem Exkurs zu einem wichtigen Vergleichsbeispiel zurück zu den Initialen des Münchener „Jüngeren Tituel“. Das Initialfeld der Initiale auf f. 1r (Taf. 3), also die Zwickel zwischen Buchstabenkörper und Rahmeninnenkante, ist mit poliertem Blattgold ausgelegt. Der Rahmen um das Initialfeld ist aus plastisch ausgeformten grünen Leisten gebildet und liegt über der Verbindung von Initiale und Rankenfortsätzen (so auch auf ff. 30v und 154v).

Dies ist ein bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts vergleichsweise seltenes Motiv, das ich nur mit ganz vereinzelt Beispielen belegen kann. Zuerst ist eine 1423 datierte „Schwabenspiegel“-Handschrift in Wien (ÖNB, CVP 2780) zu nennen, bei der eine einzige der zahlreichen Initialen, die Meister Michael gemalt hat, so gestaltet ist.²⁷ Meister Michael verarbeitet Bildungsgut aus Böhmen und Mähren, ist jedoch vor allem in Wien tätig. Der „Schwabenspiegel“ ist entweder in Wien selbst oder in dem etwas südlicher gelegenen Wiener Neustadt entstanden. Weiters ist eine um 1435/45 in Basel entstandene Ovid-Handschrift in diesem Zusammenhang erwähnenswert (Wien, ÖNB, CVP 3145).²⁸ Sie weist keine darüber hinausgehenden Ähnlichkeiten auf und ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich in den Konzilsstädten Einflüsse mischen; sie kann aber in unserem Zusammenhang außer Betracht bleiben.

Der nächste Vergleich ist uns schon bekannt: Wieder ist die Ottheinrich-Bibel zu nennen, diesmal freilich die Initialen des Matthäus-Meisters. Diese weisen Rahmenleisten auf, die über jenen Rankenstücken liegen, die Initiale und Ranken verbinden (Taf. 41a). Auf f. 43r (Taf. 43) wird bei der ersten Initiale des Markus-Meisters dieser Brauch noch ansatzweise fortgeführt, ist aber dann nicht mehr zu beobachten. Die Fragen, ob man innerhalb der Werkstattgruppen (Matthäus- bzw. Markus-Meister) bei der Herstellung der Initialen weiter differenzieren kann und wie die Teile der Grundausrüstung der Bibel chronologisch zu beurteilen sind,²⁹ spielen für unsere Fragestellung keine Rolle und müssen daher hier nicht weiter verfolgt werden.

²⁴ Der Hieronymus-Meister ist bei seinen Initialen und Ranken offensichtlich von einer spezifisch Salzburger Sondervariante des hier thematisierten Stils abhängig. Diese zeichnet sich unter anderem durch zahlreiche zoomorphe und figürliche Motive aus, die vor allem die Ranken, aber auch die Buchstabenkörper bevölkern. Er steht in einem engen Verhältnis zum sog. Josefsmeister des 1448 datierten CVP 2774 (vgl. Anm. 121 und *MeSch V* [2012], S. 367–384, Kat. 167 [MARTIN ROLAND]).

²⁵ Die Illustration des Codex wurde 1530–1532 im Auftrag von Pfalzgraf Ottheinrich durch Matthias Gerung vollendet.

²⁶ Vgl. grundlegend: *Regensburger Buchmalerei* (1987), vor allem den Beitrag von Robert Suckale zur Buchmalerei von 1350–1450; zur Ottheinrich-Bibel S. 97 f., 104 f. (Kat.-Nr. 91) und Tafel 64–67, 160; zum gesamten Stilkomplex vgl. die Einleitung (S. 93–97).

²⁷ Wien, ÖNB, CVP 2780, f. 79v; siehe *MeSch V* (2012), Kat. 3 (MICHAELA SCHULLER-JUCKES) und RISPPLER, *Illuminator Michael* (2009), S. 50 f. (Kat. 3) und Abb. 119.

²⁸ Wien, ÖNB, CVP 3145; vgl. ROLAND, *Basler Buchmalerei um 1430/40* (2010), passim und Abb. 3 und 5 und *MeSch VI* (2015), in Vorbereitung; die Beschreibung von CVP 3145 von Martin Roland.

²⁹ Die Tatsache, dass der Markus-Meister dem Abschnitt des Matthäus-Meisters folgt, legt auch eine zeitliche Abfolge nahe. Dass der Wechsel der Miniaturmaler nicht zu einem Lagenende erfolgt, bestärkt diese

Zuletzt nenne ich den 1449 oder danach entstandenen „Hochzeits“-Psalter von Sigmund von Tirol und Eleonore von Schottland (Wien, ÖNB, CVP 1852). Im Katalogband MeSch VI (2015) erfolgt eine ausführliche Diskussion dieses Motivs, das in weiterer Folge in Augsburg heimisch wurde (Johannes Bämle und seine Werkstatt) und ab diesem Zeitpunkt eine weite Verbreitung fand (z. B. auch bei Berthold Furtmeyr in Regensburg).

Am ähnlichsten sind zweifellos die um 1434/38 entstandenen Initialen in der Ottheinrich-Bibel, denn hier entsprechen einander auch die Akanthusranken mit ihren reich aufgefächerten Akanthusblättern in Rankenschlingen und die verwandten Blütenmotive.

Der durch die Vergleiche mit der Ottheinrich-Bibel gewonnene Hinweis auf Regensburg lässt sich weiter erhärten. Besonders enge Verbindungen gibt es nämlich auch zu dem ab den 1440er Jahren tätigen Martinus opifex. Er stammt aus Regensburg, ist jedoch in den späteren 1440er Jahren in Wien an Handschriften für den späteren Kaiser Friedrich III. beteiligt.³⁰ Bei ihm findet sich die Vorliebe, Randdekor nicht nur aus frei schwingenden Ranken oder Ästen aufzubauen, wie dies seine Buchmalerkollegen, neben denen er in Wien arbeitet, machen, sondern auch Stäbe zu verwenden. Im 1447/48 datierten, extrem großformatigen Gebetbuch Friedrichs (Wien, ÖNB, CVP 1767)³¹ begrenzen etwa auf f. 91r zwei eingehängte Stäbe die untere Rankenzone, also das Bas de page (Fig. 3a). Vorstufen zu dieser speziellen Form gibt es bei den gerahmten Bordüren der Ottheinrich-Bibel, namentlich beim Hieronymus-Meister, also im ersten, noch ganz von der Salzburger Entwicklung geprägten Abschnitt der Ausstattung (Cgm 8010, f. 1r – Taf. 40) und beim Matthäus-Meister. Eine unmittelbare Entsprechung bietet jedoch nur der Cgm 8470. Der Rankendekor der Incipitseite (f. 1r – Fig. 3b, Taf. 3) zeigt die vertikal dem Schriftspiegel folgenden Stäbe und einen horizontalen Stab unterhalb des Textes, der das Bas de page zum Schriftspiegel hin abgrenzt. Am Zusammenhang dieser Sonderform in den beiden Beispielen kann kein Zweifel bestehen.

Sollten die bisherigen Argumente noch nicht deutlich genug auf jenes Geflecht von Stileinflüssen verwiesen haben, dessen Kern in Regensburg beheimatet ist, kann ein weiteres Detail die Zusammenhänge nochmals bestärken. Ausgangspunkt waren ähnliche Filigranformen beim Cgm 8470 und in der Ottheinrich-Bibel, der abschließende Vergleich vereint den Cgm 8470 und die „Historia Troiana“ des Martinus opifex (Wien, ÖNB, CVP 2773).³² Dieser monumentale Codex ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nach dem Wien-Aufenthalt des Buchmalers (bis 1448) in seiner (auch stilistischen) Heimat Regensburg entstanden und hat als

Vermutung ebenso, wie unsere Beobachtung, dass die erste Initiale im Bereich des Markus-Meisters einen Usus der Initialgestaltung aus dem vorherigen Abschnitt gleichsam zitiert, der dann nicht mehr angewendet wird. Es gibt jedoch keine Hinweise auf eine längere Arbeitsunterbrechung in dieser Phase der Herstellung.

³⁰ Ausführlich zum Anteil des Martinus opifex die entsprechenden von Katharina Hranitzky bearbeiteten Abschnitte in MeSch V (2012).

³¹ MeSch V (2012), S. 16–35 (Kat. 2: KATHARINA HRANITZKY, SUSANNE RISCHPLER, VERONIKA PIRKER-AURENHAMMER).

³² MeSch V (2012), S. 98–139 (Kat. 15: KATHARINA HRANITZKY).

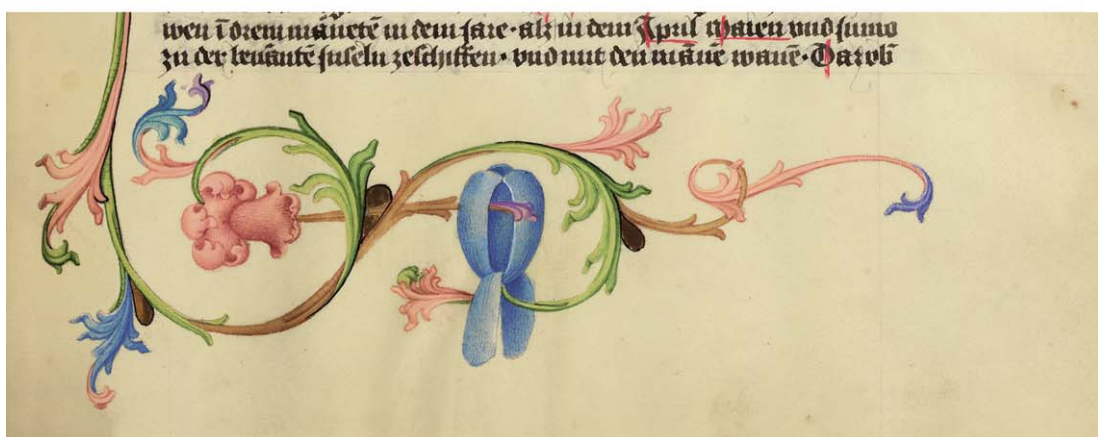


Fig. 3: Akanthusformen und Rankenorganisation im Bas de page

- (a) Wien, ÖNB, CVP 1767, Gebetbuch König Friedrichs IV., f. 91r (Martinus opifex, Wien, 1447/48)
 (b) München, BSB, Cgm 8470, f. 1r (Regensburg, um 1430/35)
 (c) Wien, CVP 2773, Historia Troiana, f. 190r (Martinus opifex, Regensburg, zwischen 1448 und 1455)

sicheren Terminus ante quem den 17. Mai 1455, an dem der Maler bereits verstorben war. Neben den 332 großformatigen Miniaturen enthält der Codex auch zehn Seiten mit Initial- und Rankenschmuck. Auf f. 190r malt Martinus opifex eine Blüte, die auf den ersten Blick an einen Achter erinnert (Fig. 3c). Eine weitestgehend identische Blüte findet sich im „Jüngeren Titirel“ im linken Teil des Bas de page auf f. 1r (Fig. 3b, Taf. 3). Die Übereinstimmungen mit Martinus opifex sind jedenfalls nicht zufällig, erstrecken sich auch auf die Bildung des Akanthus und gehen deutlich über den allgemeinen Regional- und Zeitstil hinaus.

Zusammenfassend ergibt sich, dass der Initial- und Rankenstil des Münchener „Jüngeren Titirel“ auf Grund der genannten Beispielkette einer bayerischen, genauer einer genuin Regensburger Stilvariante zugeordnet werden kann.

II-2. DIE MINIATUREN

II-2-1. Italienisches Musterbuchgut und seine Rezeption in Österreich, Bayern und Salzburg

Ein italienischer Einfluss ist in vielen Details stark spürbar und wurde auch immer bemerkt. Als signifikantes Leitmotiv sei hier der kleine mit Pfeil und Bogen jagende Parzival genannt, der ganz unmotiviert als nackter Putto dargestellt ist (Taf. 7). Bei den Tierdarstellungen (Unterkapitel II-2-1-1) und Schiffsdarstellungen (Unterkapitel II-2-1-2) sind südliche Einflüsse besonders augenfällig. Bei gewissen Architektur- (Unterkapitel II-2-1-3 und II-2-2-1) und Landschaftsmotiven (Unterkapitel II-2-2-2) müssen die Einflusslinien genau auseinandergehalten werden, denn nicht bei allem südlich Wirkenden ist Musterbuchgut direkt verantwortlich; vieles gehörte schon integral zum allgemein gebräuchlichen Bildungsgut der Maler. Dieser Grundcharakter (Kapitel II-2-3) ist zweifelsfrei und genuin mitteleuropäisch.

Emilie Pistor, die sich 1983 in einer Münchener Dissertation ausführlich mit dem Codex auseinandergesetzt hat, hat sich bei ihrer sorgfältigen Abwägung, ob ein Musterbuchtransfer nach Österreich (also Ober- und Niederösterreich) vorliege, oder ob ein österreichisch geschulter Meister nach Südtirol gelangt sei und dort italienisches Stilgut aufgenommen habe, für die letztere Variante entschieden.³³ Dass sie dabei von der sprachwissenschaftlichen Meinung Karin Schneiders beeinflusst war (vgl. S. 4, Anm. 14), thematisiert die Autorin zwar nicht, erscheint mir jedoch naheliegend.³⁴

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass ein derartiger Einfluss im Herzogtum Österreich, in Salzburg und auch in Bayern durchaus verbreitet war und daher kein Argument für eine Lokalisierung des Codex nach Südtirol darstellt. Vielmehr ist es die Aufgabe der folgenden Abschnitte, zu belegen, dass die Art und Weise punktueller Übernahme von italienischem Schulgut ganz charakteristisch für die Buchmalerei der zu besprechenden Region ist und so in der Tiroler Buchmalerei nicht zu beobachten ist.

³³ PISTOR, Der „Jüngere Titirel“ (1983), S. 105.

³⁴ Die angeblich oder tatsächlich italienischsprachigen Textelemente in den Miniaturen (siehe oben, S. 4–6) erwähnt Pistor, soweit ich sehe, nicht. Eine Rolle spielt sicher auch die reichhaltige, stilistisch jedoch nicht vergleichbare Tradition an profanen Wandmalereien sowohl im Süden Tirols als auch in ganz Oberitalien. Einen sehr profunden Überblick dazu gibt die monographische Analyse der Garel-Fresken in Runkelstein: HILBER, Garel-Zyklus (2008).

II-2-1-1. Tierdarstellungen

Viele Tiere werden in teilweise kühnen perspektivischen Verkürzungen gezeigt. Höhepunkt ist ein gestürztes, auf dem Rücken liegendes Pferd (Cgm 8470, f. 75 v – Taf. 6). Weiters könnte man die Tendenz, Pferde schräg in den Hintergrund strebend bzw. schräg auf den Beschauer zukommend darzustellen, erwähnen oder die Beispiele, in denen Pferd und Reiter von vorne (oder hinten)³⁵ oder in abrupter Drehung (f. 176v – Taf. 9) zu sehen sind.



Fig. 4: Padua, Basilika des hl. Antonius, Cappella di San Giacomo, Verfolgung der Jünger des Apostels Jakobus, Detail mit stürzenden Reitern (Jacopo Avanzo, um 1370/80)

³⁵ Zu dieser „Pathosformel“ ist auf die kurze, aber ausgezeichnete Studie von Irmgard Siede aus dem Jahr 1999 zu verweisen: SIEDE, *Pferde von hinten* (1999). Sie zeigt, dass Giovanni Pisani in den Reliefs seiner Pisaner Domkanzel (1312; SIEDE, S. 26 und 29, Abb. 3 und 11) dieses in Vergessenheit geratene antike Motiv wieder in die Kunst einführt und dass dieses sich dann in Italien – unter anderem in Padua (Altichiero; vgl. SIEDE, Abb. 7), einem für unser Thema entscheidender Anknüpfungspunkt – verbreitet. Als Beleg für dessen Rezeption im Norden dient der Autorin eine aus dem van Eyck-Umkreis stammende ‚volkreiche‘ Kreuzigungstafel im Metropolitan Museum in New York (SIEDE, Abb. 1 und <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/436282> [Zugriff August 2014]). Im Münchener „Jüngeren Tituel“ kommen Pferde direkt von hinten nicht vor, sehr häufig jedoch, und sicher aus denselben Quellen gespeist, Pferde direkt von vorne: ff. 126v, 132r, 135v, 143r, 145v, 187v.

Das gestürzte Pferd auf f. 75v wurde nicht vom Maler des Münchener „Jüngeren Titirel“ gemäß eigenem Naturstudium entwickelt, sondern hat einen ganz konkret benennbaren Ursprung in der oberitalienischen Malerei. In einem um 1370/80 zu datierenden Fresko der Cappella di San Giacomo in der Basilika des hl. Antonius in Padua, die Verfolgung der Jünger des Apostels darstellend, füllt Jacopo Avanzo (Avanzi)³⁶ das untere Drittel des Bildfeldes mit stürzenden Reitern, die sich durch die „expressiven“ Haltungen der Pferde auszeichnen (Fig. 4). In der Mitte liegt ein



Fig. 5: Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 2371
Blatt aus einem Musterbuch der Pisanello-Werkstatt (um 1431/38)
Stürzendes Pferd

gestürzter Schimmel, streckt dem Betrachter seine Läufe entgegen und präsentiert seinen Bauch und das klar erkennbare Geschlecht. Die Parallelen zu f. 75v des Cgm 8470 sind unverkennbar. Freilich handelt es sich keinesfalls um eine Kopie, sondern um die Wiedergabe eines verwandten Motivs. Dies gilt auch für das Pferd im Fresko rechts, dessen Haltung grundsätzlich dem rechten Ross der Miniatur entspricht, von diesem jedoch unnatürlich übersteigert wird, weil der Kopf des Tieres von seinem rechten Vorderlauf gleichsam eingerahmt wird.

Der als erstes benannte gestürzte Schimmel des Avanzo war schon immer ein Blickfang, und wir können belegen, dass er tatsächlich in Mustersammlungen kopiert wurde. In der Pisanello-Werkstatt wurde ein Musterbuch angelegt, in dem

³⁶ DE MARCHI, *Quando mori Jacopo Avanzi?* (2003), passim; zu den Fresken vgl. auch in demselben Band: VALENZANO, *Fonti iconografiche del ciclo giacobeo* (2003), S. 337.

auch dieses Ross vorkommt (Fig. 5).³⁷ Bei dieser, heute im Louvre in Paris aufbewahrten Zeichnung handelt es sich tatsächlich um eine Kopie, die die Haltung der Vorlage in allen Details getreu reproduziert. Das Fresko in Padua ist in den 1370er Jahren entstanden, die Musterbuchzeichnung ist nach dem Corpus der italienischen Zeichnungen in die Zeitspanne von 1431 bis 1438 zu datieren.³⁸ Pistor ging 1983, der damaligen Forschungsmeinung folgend, noch von anderen Datierungen der Werke des Pisanello und seines Umfeldes aus.³⁹ Sie verwies zwar bereits auf dieses Blatt, das sie – Degenharts damaliger Meinung folgend – mit Fresken Pisanellos in Mantua verband, die sie jedoch erst 1439–1448 ansetzte und dadurch in einen unlösbaren Konflikt in Bezug auf die Abfolge von Vorbild und Nachfolge geriet, denn den „Jüngeren Tituel“ konnte und wollte sie keineswegs so spät datieren. Heute wird von einer Entstehung der Mantuaner Fresken in den 1420er Jahren ausgegangen, was den für Pistor unlösbar scheinenden Widerspruch weitgehend beseitigt.

Ein weiteres Blatt des Musterbuches enthält auf der Versoseite eine monumentale und ganz getreue Zeichnung des Santo, der Kirche des hl. Antonius von Padua (Fig. 13).⁴⁰ Dies wäre hier nicht erwähnenswert, wenn nicht auch eine vergleichbare Zeichnung ihren Weg nach Österreich gefunden haben muss, die ihrerseits wiederum Reflexe in der einheimischen Produktion zeitigte. Das „Speculum humanae salvationis“, das heute in der Nationalbibliothek in Madrid aufbewahrt wird (Vitr. 25–27 [B 19]), gehört seit der Dissertation von Elisabeth Vavra zum Kernbestand der Buchmalerei des Wiener Raumes um 1425/30.⁴¹ Als Darstellung des Tempels Salomos (f. 7r, Gruppe 4/4 – Taf. 37a) wird ein zentraler Kuppelbau mit zwei sichtbaren Apsiden und vier schlanken Rundtürmen gezeigt. Man ist zuerst an die Hagia Sophia mit den vier umgebenden Minaretten erinnert, doch stehen diese frei und sind nicht in den Baukörper integriert wie in unserem Fall: Zudem wurden die Minarette erst unter Sultan Bayezid II. (1481–1512) errichtet, also lange nach der Entstehung der Handschrift. Der Vergleich mit der topographisch korrekten Musterbuchzeichnung macht zwar vor allem Unterschiede zwischen italienischem Vorbild und nordalpiner Rezeption deutlich, dass aber für die Wiedergabe eines derartigen Bauwerks in einer österreichischen Handschrift der 1420er Jahre Vorlagen zur Verfügung gestanden sein müssen, bleibt jedoch unbestreitbar.

³⁷ Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 2371 (aus dem Codex Vallardi), DEGENHART/SCHMITT, Reismusterbuch (2004), Bd. 2, S. 253 (mit beiden Abbildungen). Auch SIEDE, Pferde von hinten (1999), S. 29–31, sieht für das von ihr behandelte Motiv Musterbücher als entscheidendes Übertragungsmedium an; vgl. aus demselben Musterbuch Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 2468, mit einem von vorne und einem von hinten gesehenen Pferd.

³⁸ DEGENHART/SCHMITT, Reismusterbuch (2004), Bd. 1, S. 147–154.

³⁹ PISTOR, Der „Jüngere Tituel“ (1983), S. 100. Auch DOMANSKI/KRENN, Liebesleid und Ritterspiel (2012), S. 105, verweisen auf die genannten Pferdedarstellungen.

⁴⁰ Bayonne, Musée Bonnat, Inv. 1691, DEGENHART/SCHMITT, Reismusterbuch (2004), Bd. 2, S. 253–259.

⁴¹ VAVRA, Ein Codex in Madrid (1975); ROLAND, Buchmalerei, in: ÖKG 2 (2000), S. 526 f. Abbildungen aller Miniaturen sind über den Bildserver REALonline des Instituts für Realienkunde des Mittelalters in Krems zugänglich (<http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline>), Bildnummer 003424–003490a (Zugriff August 2014). Die Biblioteca Digital Hispánica, Abteilung „Biblioteca nacional de España“ bietet freien Zugang zu einem Digitalisat der gesamten Handschrift: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do>, Suchbegriff „Speculum humanae salvationis“ (Zugriff August 2014).

Das Pferd auf f.75v des Cgm 8470 (Taf. 6) ist in dem von uns untersuchten Kulturraum keineswegs isoliert, sondern ihm lassen sich weitere gestürzte Artgenossen zugesellen: In Salzburg ist auf f.411 v der 1428/30 datierten Grillinger-Bibel⁴² in der historisierten Initiale zum Philemonbrief ein Paulussturz dargestellt (Fig. 6). Die Haltung des Pferdes weicht zwar ab, der Blick von hinten bzw. unten auf den sich wieder aufrappelnden Pferdekörper ist aber ohne oberitalienische Einflüsse nicht vorstellbar. In der genannten Bibel und ihrem Salzburger Werkstattumfeld sind zudem, wie wir Beobachtungen von Gerhard Schmidt verdanken,⁴³ unglaublich fein beobachtete und malerisch perfekt umgesetzte Tierdarstellungen üblich, bei Fabelillustrationen, als zoomorphe Elemente des Randdekors, aber eben auch bei der oben erwähnten Initiale. Schmidt geht davon aus, dass italienische Musterbuchvorlagen, nicht unähnlich dem „Taccuino“ in Bergamo (Giovannino de’ Grassi), als Vorlagen dienten.⁴⁴

Für Bayern ist auf eine Zeichnung aus dem Stilumfeld des Meisters der Worcester-Kreuztragung im Kupferstichkabinett in Berlin hinzuweisen (Fig. 7).⁴⁵ Die



Fig. 6: München, BSB, Clm 15.701, Grillinger-Bibel, f. 411 v
Initiale mit stürzendem Pferd (Paulussturz)
(Salzburg, 1428/30)

⁴² München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15.701. Zusammenfassend behandelt in: ROLAND, Buchmalerei, in: ÖKG 2 (2000), S. 528 (Kat.-Nr. 269).

⁴³ Zentral dazu: SCHMIDT, Egerton Ms. 1121 und die Salzburger Buchmalerei (1986), Wiederabdruck in: DERSELBE, Malerei der Gotik (2005), Bd. 1, S. 401–418.

⁴⁴ SCHMIDT, Egerton Ms. 1121 und die Salzburger Buchmalerei (1986), S. 50 f. (Wiederabdruck in: DERSELBE, Malerei der Gotik [2005], Bd. 1, S. 412 f.).

⁴⁵ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 2142; vgl. BENESCH, Österreichische Handzeichnungen (1936), S. 40 f. (Kat.-Nr. 29: Wien, um 1425–30); SUCKALE, Bekehrung des Paulus (2010), S. 327–329 (mit Abb. 4). Die ikonographische Bestimmung als Paulussturz halte ich wegen des dargestellten Hagelschlages und der insgesamt vier stürzenden Reiter für unwahrscheinlich, kann jedoch keine andere Deutung anbieten.



Fig. 7: Berlin, Kupferstichkabinett, Meister der Worcester-Kreuztragung
Zeichnung mit stürzenden Reitern

Lokalisierung des Blattes ergibt sich aus dem Figurenstil, der die Vorstufe für beide Hauptmeister der Ottheinrich-Bibel bildet (zu dieser siehe S. 23–25 und Taf. 42, 43). Im Zentrum stehen zwei stürzende Reiter, auf die der erhöht stehende Betrachter frontal blickt. Die sich dadurch ergebenden perspektivischen Verzerrungen sind von höchst emotionaler Wirksamkeit. Auch hier ist durchaus die Paduaner Malerei der 1370er Jahre als Ausgangspunkt wahrscheinlich.

Nicht als Hauptmotiv der Darstellung, sondern als oft wiederholtes Detail finden sich Pferde in Schrägansicht in jenem „Die grosse Schlacht“ genannten Kupferstich, den Peter Schmidt 1992 glaubhaft mit dem Sieg Pfalzgraf Johans über die Hussiten bei Hiltersried im Jahre 1433 verbinden konnte.⁴⁶ Der Kupferstich steht,

⁴⁶ Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Collection Rothschild, 78 LR: SCHMIDT, Die große Schlacht (1992), passim; zu den verkürzt dargestellten Pferden S. 39–41.

wie Schmidt nachweist, in unmittelbarem Stilzusammenhang mit dem Meister der Worcester-Kreuztragung und wird demnach in Regensburg entstanden sein.⁴⁷ Das italienische Vorlagenmaterial wirkt keineswegs nur auf die Pferdedarstellung, sondern auch auf die verkürzt wiedergegebene menschliche Figuren.⁴⁸

Quellen aus demselben Umfeld stehen, wie Robert Suckale mit guten Argumenten festgestellt hat, auch hinter einem stark beschädigten ‚Volkreichen Kalvarienberg‘ in St. Sebald in Nürnberg, den Suckale um 1440 datiert.⁴⁹ Die Gesichtstypen – Suckale charakterisierte sie sehr treffend als „alpträumhafte Visagen“ – bilden die augenfälligste Verbindung zum Meister der Worcester-Kreuztragung. Die schräg aus dem Bild heraus- bzw. in den Bildraum hineinreitenden Pferde und das genau von hinten dargestellte Pferd belegen, dass italienisches Musterbuchgut bekannt war. Untermauert wird dies auch durch einen im Vordergrund Knienden, der von schräg hinten gesehen wird und der seinen Kopf in den Nacken biegt, wodurch sich „virtuose“ Verkürzungen ergeben.⁵⁰

Wie Fig. 8 zeigt, setzt sich die Kenntnis von Vorlagen, die Vierbeiner in höchst ungewöhnlichen Stellungen zeigen, im Einflussgebiet Salzburgs bis zu einer 1448

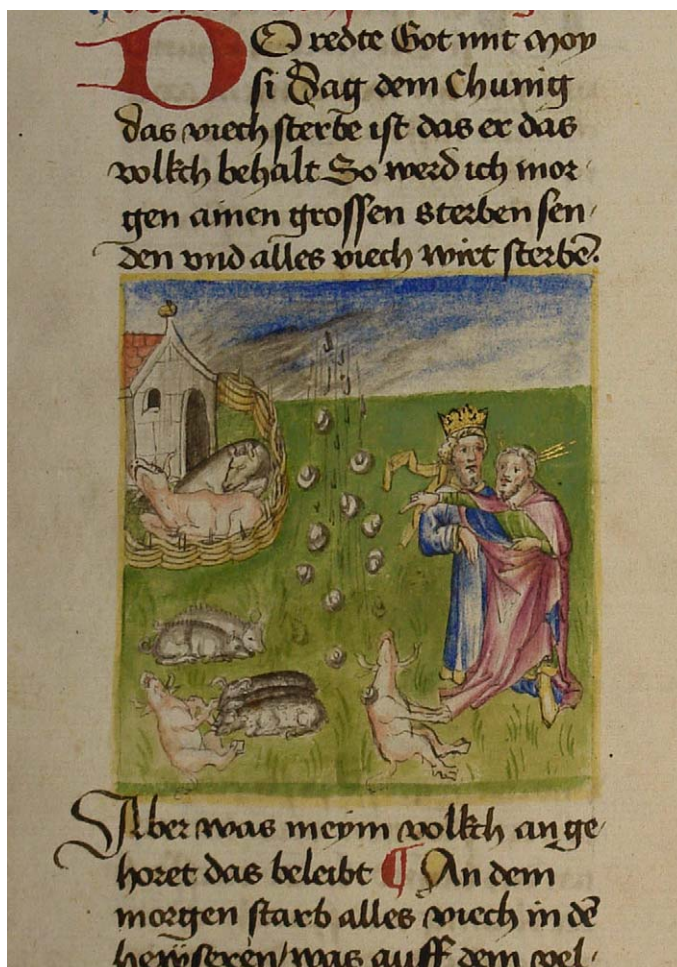


Fig. 8: Wien, ÖNB, CVP 2774
Historienbibel IIIa, f. 49v, Tiere in
ungewöhnlichen Ansichten (Wien, 1448)

⁴⁷ SCHMIDT, Die große Schlacht (1992), S. 55–59; zu Regensburg besonders S. 59. Peter Schmidt, S. 58 und Abb. 67 bespricht auch eine Zeichnung im Kupferstichkabinett in Dresden, die einen orientalischen Reiter schräg von hinten zeigt. Hier werden an einer im Cgm 8470 nicht vorkommenden Pose dieselben Einflusslinien wirksam.

⁴⁸ EBENDA, S. 41–45. Peter Schmidt nennt als Vorbilder unter anderem auch jene Paduaner Künstler des späteren Trecento, die wir ebenfalls namhaft gemacht haben.

⁴⁹ SUCKALE, Regensburger Maler in Nürnberg (2004), S. 256, 259–262; STANGE, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9 (1958), S. 20–23 und Abb. 33.

⁵⁰ SUCKALE, Regensburger Maler in Nürnberg (2004), S. 251 f. mit Verweis auf eine entsprechende Figur eines vom Meister der Worcester-Kreuztragung eigenhändig ausgeführten Studienblattes mit Motiven zu einem ‚Volkreichen Kalvarienberg‘ (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 6976); eine Abbildung und ein Kurzkatalogisat stehen unter <http://www.staedelmuseum.com/sm/index.php?StoryID=1079&ObjectID=340> zur Verfügung (Zugriff August 2014).

datierten Historienbibel IIIa fort (Wien, ÖNB, CVP 2774).⁵¹ Auf f. 49v werden die vom Hagel erschlagenen Weidetiere der Ägypter in für die Szene im Grunde unnötig exaltierten Bewegungsmotiven gezeigt. Diese Handschrift erwähne ich in diesem Zusammenhang vor allem, weil der Codex wohl physisch in Wien entstand, jedoch paradigmatisch die engen Verflechtungen zwischen Bayern, Salzburg und dem niederösterreichisch-Wiener Raum vor Augen führt.

Bisher sind ungewöhnliche Blickwinkel auf den Pferdekörper im Fokus gestanden, die wir von Paduaner Anregungen der 1370er Jahre hergeleitet haben. Es muss jedoch noch auf zwei andere Möglichkeiten der Rezeption oberitalienischer Tierdarstellungen hingewiesen werden. Auf Gerhard Schmidts Beobachtungen, die „das malerische Raffinement und (den) Naturalismus der Tierdarstellungen“

einer Salzburger Gruppe thematisierten,⁵² wurde schon hingewiesen (siehe S. 31). Eine weitere Rezeptionsvariante zeigt das Pferd, auf dem der böswillige Marschall reitet, der in Schondochs novellenartigem Kurzepos „Die Königin von Frankreich“ die unglückliche Hauptprotagonistin zuerst mit seinem Begehren (Taf. 28) und dann mit seinem angstgetriebenen Hass verfolgt (Taf. 29 und Fig. 9a). Das Pferd ist weder in seiner Haltung noch durch den Blickpunkt ungewöhnlich,



Fig. 9a:
Wien, ÖNB, CVP 2675*
Schondoch: „Die Königin von Frankreich“, f. 4r
(Salzburg, um 1415/25)

⁵¹ MEsch V (2012), S. 367–384, Kat. 167 (MARTIN ROLAND).

⁵² „Farbe, Struktur und Stofflichkeit der verschiedenen Tierfelle sind ebenso präzise wiedergegeben wie charakteristische Posen oder Bewegungen der einzelnen Gattungen.“ (SCHMIDT, Egerton Ms. 1121 und die Salzburger Buchmalerei [1986], S. 46; Wiederabdruck in: DERSELBE, Malerei der Gotik [2005], Bd. 1, S. 407).



Fig. 9b:
Wien, ÖNB, CVP 5415, Astronomische
Sammelhandschrift des Reinhardus Gensfelder,
f. 229v: Pegasus (Wien, 1435)

doch erweckt das Tier den Eindruck, ein antikes Marmorbild sei wieder zu Fleisch und Blut geworden.

Der „Codex“, recte bloß eine heute von den mitüberlieferten (deutlich späteren) Texten getrennte Pergamentlage, wird uns noch mehrfach beschäftigen (siehe S. 51 f., 60 f.) und soll daher hier kurz vorgestellt werden. Der bloß 14 Seiten lange Text wird von acht Miniaturen begleitet⁵³ und um 1415/25 datiert. Die Lokalisierung nach Salzburg wurde schon seit den 1920er Jahren mit vergleichsweise großer Einhelligkeit behauptet. Falls überhaupt Argumente vorgebracht wurden, dann blieben diese eher im kennerschaftlichen Bereich verfangen. Der Katalogband MeSch VI (2015) bietet nun eine ausführliche Begründung für die Lokalisierung und Datierung. Bemerkenswert ist zudem, dass den Fernbergern, denen ja auch der Cgm 8470 gehörte (siehe S. 7–10), eine Abschrift des ältesten nachweisbaren Überlieferungsträgers dieses Kurzepos (1402 datiert) gehörte.

Nach diesem Exkurs müssen wir zu den Pferdedarstellungen zurückkehren. Im Schondoch verbindet sich Naturbeobachtung mit Antikenrezeption: Naturbeobachtung in dem hier beschriebenen Grad der Perfektion ist, wie Schmidt gezeigt hat, vor allem auf lombardische Vorbilder des späten 14. Jahrhunderts zurückzuführen (Giovannino de' Grassi). Die Antikenrezeption ist freilich auch in Oberitalien erst im 15. Jahrhundert nachzuweisen. Doch auch dieses, damals ganz moderne Phänomen lässt sich in unserem Kulturraum an zumindest einem weiteren prominenten Beispiel nachweisen: Eine in Wien im Jahr 1435 von Reinhardus Gensfelder geschriebene

⁵³ Abbildungen aller Miniaturen sind derzeit am besten über den Bildserver REALonline des Instituts für Realienkunde des Mittelalters in Krems zugänglich (<http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline>), Bildnummer 006003–006010 (Zugriff August 2014); auch die Bibliothek stellte jüngst ein Digitalisat ins Netz: <http://archiv.onb.ac.at:1801/webclient/DeliveryManager?pid=2755940> (Zugriff November 2014).

astronomische Sammelhandschrift (Wien, ÖNB, CVP 5415 – Taf. 39 und Fig. 9b)⁵⁴ führt dies an Hand von Sternbilddarstellungen auf höchstem künstlerischem Niveau vor. Eine zentrale Rolle spielt dabei jenes zeitgleiche „Taccuino di viaggio“ der Pisanello-Werkstatt, das wir bereits erwähnt haben und das zahlreiche Kopien nach antiken Vorbildern überliefert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im Vergleich zu den anderen in diesem Abschnitt genannten Beispielen die Rezeptionstiefe im Münchener „Jüngerer Titurel“ bei der Wiedergabe von Tieren nach italienischen Vorbildern bestenfalls als durchschnittlich für die Region zu bewerten ist. Bemerkenswert ist die vergleichsweise hohe Dichte an Vergleichsmaterial sowohl in der Wiener Umgebung als auch in Salzburg und in Regensburg. Die Form der Rezeption ist in den genannten Beispielen jedoch verschieden: Die Regensburger Beispiele stellen die emotionale Wirkung des ungewöhnlichen Blickwinkels in den Mittelpunkt,⁵⁵ die Grillinger-Werkstatt die naturalistische Wiedergabe sowohl in Bezug auf Plastizität und korrekten Körperbau als auch in Bezug auf haptische Oberflächengestaltung. In Wien und Salzburg scheint zudem auch die Rezeption der Antike eine gewisse Rolle gespielt zu haben.

*II-2-1-2. Schiffe*⁵⁶

Hochseetaugliche Schiffe sind in mitteleuropäischen Handschriften zumeist eher unspezifisch dargestellt und bieten nur selten Informationen, die für Experten des historischen Schiffbaus auswertbare Befunde liefern.⁵⁷ Bedenkt man die Binnenlage der Region, überrascht diese Feststellung kaum, denn sie gehören schlicht nicht zum Alltäglichen.

Die fünf Miniaturen mit Schiffen im Cgm 8470 (ff. 114r – Taf. 20, 211r – Taf. 19, 251r – Taf. 21, 253v – Taf. 22 und 254r – Taf. 23) bilden eine erstaunliche Ausnahme. Wir erkennen dickbauchige Gefährte, die Planken des Schiffsrumpfes sind detailliert wiedergegeben (besonders deutlich f. 114r). Das Heck wird bei den beiden bauähnlichen Schiffen auf ff. 114r (Taf. 20) bzw. 251v (Taf. 21) von einem polygonalen, jeweils von einer Person besetzten Aufbau beherrscht, der Bug ist bemerkens-

⁵⁴ MeSCH V (2012), S. 246–259, Kat. 77 (MARTIN ROLAND). Bemerkenswerte Tierdarstellungen sind die Bären (ff. 217r und 218r), der Pferdekopf (f. 229r), der Pegasus (f. 229v, MeSCH V, Abb. 365 und hier Taf. 39), der Widder (f. 231v), der Stier (f. 232v), der Krebs (f. 234r), der Löwe (f. 235r), der Skorpion (f. 237v), der Kentaur (ff. 238r [MeSCH V, Abb. 367] und 249r), der Hase (f. 244v), die Hunde (f. 245rv), der Wolf (f. 249v); vgl. auch die beiden Himmelskarten ff. 168r und 170r (MeSCH V, Abb. 357–358, 360).

⁵⁵ So schon SCHMIDT, Die große Schlacht (1992), S. 51, der bei den perspektivischen Verkürzungen „ihre Ausdrucksfunktion im Vordergrund“ sieht, „die oft sogar zu anatomisch unmöglichen Übersteigerungen führt“.

⁵⁶ Ich danke Herrn Diplom-Prähistoriker Mike Belasus, Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Deutschen Schifffahrtsmuseum in Bremerhaven, Abteilung Unterwasser-/Schiffsarchäologie, für seine Lektüre dieses Abschnittes und seine Beratung.

⁵⁷ Ein archetypisches Beispiel sind die „über“-detailreichen Wasserfahrzeuge in der berühmten, bald nach 1400 in Prag entstandenen Handschrift von Jean de Mandevilles Reisen (London, British Library, Ms. Add. 24.189). Vgl. deren Erwähnung in FLATMAN, Ships & Shipping in Medieval Manuscripts (2009), S. 17.

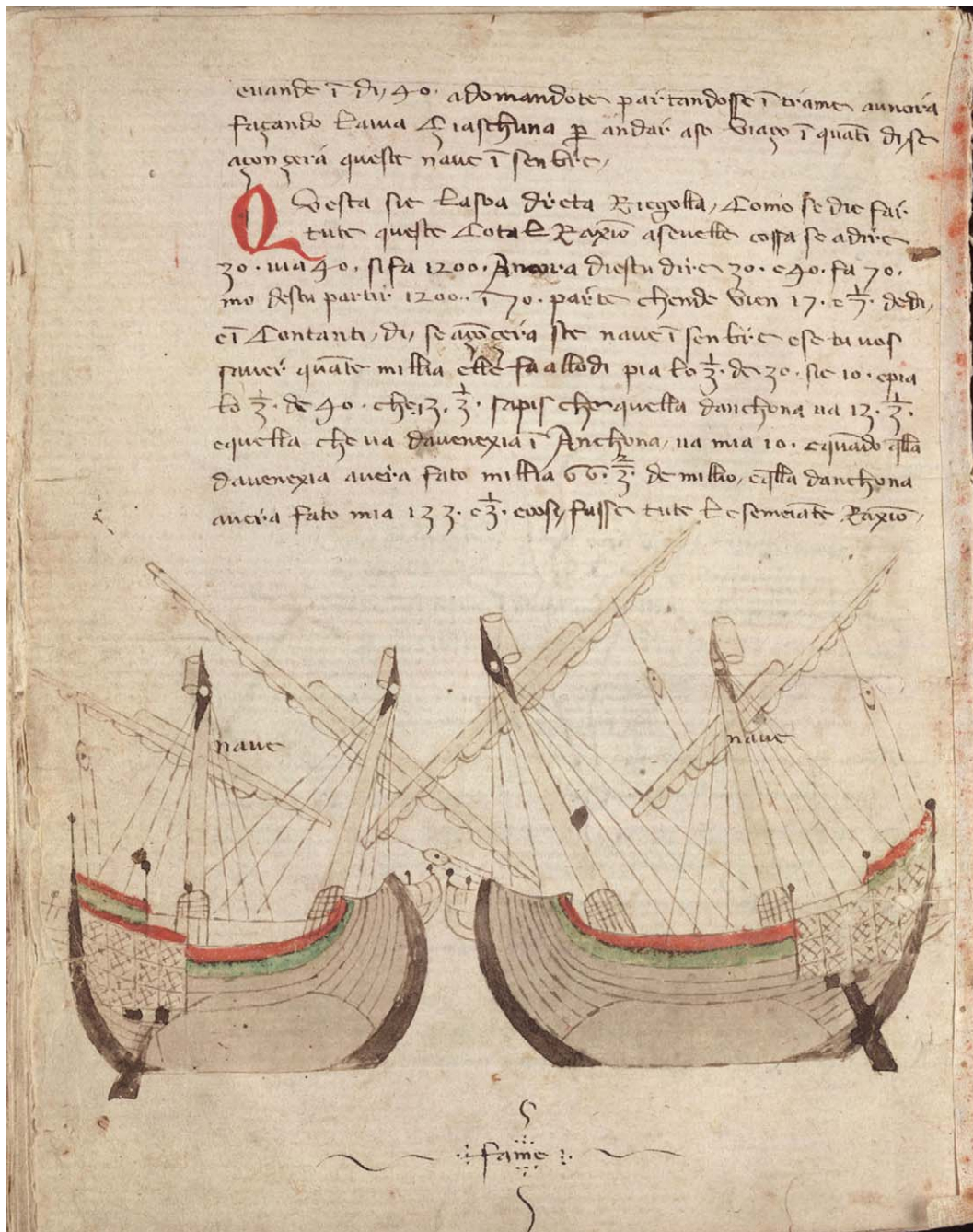


Fig. 10: New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms. 327, Zibaldone da Canal
 f. 16v: Nave latina (Venedig, Abschrift wohl 2. Hälfte 14. Jh.) (siehe Anm. 72)

werterweise nicht spitz, sondern erscheint wie gerade geschnitten.⁵⁸ Auf ff. 211r, 253v (Mittelgrund rechts) und 254r (vorne) sind kleinere Einmaster, die wohl nur

⁵⁸ Einen sehr ähnlich gestalteten Heckaufbau zeigt ein wohl etwa zeitgenössisches Fresko in der Cappella Bolognini in San Petronio in Bologna (MARTIN, Venetian Ships [2001], S. 100–102 mit Fig. 87). Ein vorne gerade abschließender orthogonaler Aufbau am Bug ist auch in der bereits erwähnten astronomischen

für die Küstenschifffahrt dienten, zu sehen. Auch diese verfügen über Lateinersegel⁵⁹ und weisen keine nennenswerten Besonderheiten auf.⁶⁰

Foll. 253 v und 254 r (Taf. 22–23) bilden, was für Cgm 8470 ganz ungewöhnlich und sicher als spezielle Hervorhebung zu werten ist, ein Bilddyptichon.⁶¹ Dargestellt sind zwei verwandte Gefährte. Sie scheinen besonders groß zu sein und verfügen über zwei Maste. Wenn man sie nicht als Phantasiegebilde abtut, dann sind sie mit der Entwicklung in der Schifffahrt der Nordsee und des Atlantik nicht vereinbar, wo die einmastige „Kogge“ vorherrschte (vgl. Fig. 15).⁶² Auch die bei allen Schiffen deutlich zu erkennenden Lateinersegel weisen darauf hin, dass die Vorlagen für unsere Miniaturen nicht im Norden, sondern im mediterranen Raum zu suchen sind.

Der Schiffstyp, um den es sich dabei handelt, wird in Venedig als „Nave latina“ bezeichnet und ist ein allgemein verbreitetes Handelsschiff mit zwei Masten und Lateinersegel (Fig. 10–12).⁶³ Michael von Rhodos erwähnt in seinem ab 1434 entstandenen persönlichen Handbuch die „Nave latina“, die vorgesehene Illustration ist jedoch (anders als bei den Galeeren, denen sein eigentliches Interesse gilt, und der „Nave quadrata“, einer „Kogge“) nicht ausgeführt.⁶⁴

Sammelhandschrift (Wien, ÖNB, CVP 5415 – siehe S. 35 f. und 58) auf f. 246 v abgebildet. Dass es sich dabei nicht ausschließlich um eine irriige Interpretation kontinentaler Künstler handelt, macht ein von Giovanni di Balduccio ausgeführtes Relief auf dem Sarkophag des Petrus martyr (ca. 1335/40) in der Capella Portinari in San Eustorgio in Mailand wahrscheinlich (Fig. 11), wo ebenfalls ein kastellartiger Aufbau am Bug bei einem mit Lateinersegel ausgestatteten Schiff zu sehen ist; vgl. GARDINER, *Cogs, Caravels and Galleons* (2000), S. 68 und Rekonstruktionsmodell S. 69.

⁵⁹ Im Gegensatz zum Rahsegel ist die Stange (die Rah) nicht horizontal, sondern schräg am Mast angebracht und ein großes dreieckiges Segel sorgt für den Vortrieb.

⁶⁰ MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 26, 181 und 183 klassifiziert sie als Typ 1d „Riverine (and costal) cargo vessels“.

⁶¹ Eine solche Hervorhebung durch zwei einander gegenüberstehende ganzseitige Miniaturen tritt auch ff. 2v–3r (Taf. 10) auf, zwei nicht ganzseitige aber gleichgroße Miniaturen stehen einander ff. 129v–130r, 168v–169r und 170v–171r gegenüber, während die ungewöhnliche, bloß einspaltige Miniatur auf f. 140v gleichsam die Vorgeschichte zu der doppelspaltigen, etwa gleichhohen Miniatur auf f. 141r bildet.

⁶² Der Begriff „Kogge“ steht hier verallgemeinernd für alle spätmittelalterlichen Handelsschiffe West- und Nordeuropas, die über einen Mast mit quadratischem Rahsegel verfügen.

⁶³ Vgl. LANE, *Venetian Ships and Shipbuilders* (1934 und 1979), der den Innovationsschub zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert besonders hervorhebt (S. 35) und die verschiedenen Typen charakterisiert; zu dem ab dem 13. Jahrhundert nachweisbaren Transportschiff, das uns interessiert, S. 33–35 und Fig. VIII. Zu dem ab dem 14. Jahrhundert wichtig werdenden nördlichen Einfluss ab S. 37, der sich bei der Veränderung der Ruder am konsequentesten auswirkt. Die einmastige „Kogge“ mit ihrem Rahsegel ergänzt ab dem beginnenden 14. Jahrhundert die Handelsflotten, ersetzt aber den bisherigen Schiffstyp mit Lateinersegel keineswegs vollständig; vgl. die instruktive Graphik in MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 186, die das chronologische Auftreten von entsprechenden Darstellungen wiedergibt, und CASTRO/FONSECA/VACAS/CICILLIOT, *A Quantitative Look at Mediterranean Lateen- and Square-Rigged-Ships* (2008), S. 349–351. Symptomatisch ist eine Darstellung der Belagerung einer Hafenstadt (Florenz, Bargello, Ms. 2065) aus einer wohl um 1330/40 entstandenen Genueser Handschrift, die vor allem zweimastige „Navi latine“, aber auch Galeeren und „Koggen“ zeigt; zur Handschrift vgl. FABBRI, *Il codice „Cocharelli“* (1999), passim (mit Farbtafel XLII). Zur „Nave latina“ siehe auch BOJAKOWSKI, *Venetian Nave Latina* (2007), passim. – Auf der iberischen Halbinsel heißt der Schiffstyp „Caravellas latina“; vgl. CUSTER BOJAKOWSKI, *Exploration an Empire* (2011), S. 98–100.

⁶⁴ Zu der Handschrift in Privatbesitz vgl. das Forschungsprojekt: <http://brunelleschi.imss.fi.it/michael> ofrhodes (Zugriff August 2014) und die dreibändige kommentierte Faksimileedition: LONG/McGEE/STAHL, *The Book of Michael of Rhodes* (2009); McGEE, *Shipbuilding Text of Michael of Rhodes* (2009), passim. – Der Abschnitt zum Schiffsbau tritt in zwei späten Abschriften unter jeweils abweichenden Titeln auf: unter „Libro di marineria (Fabrica di galere)“ in Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, XIC 7, und unter



Fig. 11: Mailand, San Eustorgio, Capella Portinari, Sarkophag des Petrus martyr (Giovanni di Balduccio, um 1335/40) (siehe Anm. 58 und 65)

In den beiden genannten Abbildungen (ff. 253 v–254 r – Taf. 22–23) erkennen wir, dass der vordere Mast jeweils etwas höher ist und dass die Maste (vor allem der jeweils vordere) sich in der Regel leicht nach vorne neigen, wie das für Lateinersegel üblich ist. Wir erkennen Teile der üblichen Takelage und eine Strickleiter, die zu einem der Mastkörbe führt.⁶⁵ Die Verbindung der beiden achtern angebrachten Seitenruder mit dem Rumpf ist nicht deutlich,⁶⁶ auch die auskragende Plattform (jeweils mit drei Wappen [?] geziert) ist perspektivisch stark verzeichnet und unklar, in ihrer

„Arte di far vascelli“ in Wien, ÖNB, CVP 6391. Während Michael den Anschein erweckt, er selbst sei der Autor, wird in den anderen beiden Codices ein Bezug zum Schiffsbaumeister Theodoro Baxon (Bassanus; † 1407) hergestellt. Vgl. auch HOCKER/McMANAMON, *Mediaeval Shipbuilding in the Mediterranean* (2006), S. 3 f., 11.

⁶⁵ Vgl. auch das in Anm. 58 erwähnte Relief aus San Eustorgio in Mailand (Fig. 11) und das in Anm. 72 erwähnte Ursula-Polyptychon (MARTIN, *Venetian Ships* [2001], Fig. 99 und 101) sowie Anm. 74.

⁶⁶ Vgl. die verschiedenen Varianten, die MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 161–166 mit Fig. 148 auflistet.



Fig. 12: London, National Gallery, Tafel eines Marienaltares mit einem von Helsinus erbetenen Marienwunder (Adriatischer Raum, um 1375/1400) (siehe Anm. 72)

Existenz aber eindeutig.⁶⁷ Auch Details wie die ab ca. 1300 nachweisbaren Ankerklüsen sind abgebildet.⁶⁸

⁶⁷ Vgl. MARTIN, *Venetian Ships* (2001), Fig. 26 und Fig. 101, wo derartige Heckaufbauten zu sehen sind. Besonders die zehnte Tafel des Ursula-Polyptychons (siehe Anm. 72) stellt wohl ein sehr ähnliches Schiff dar.

⁶⁸ Cgm 8470, f. 253v (beim hinteren Schiff vorne, beim vorderen achtern zwischen den Rudern; so auch f. 254r – Taf. 22, 23): MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 170 f.

Vergleichsmaterial ist vor allem Dank der Arbeit von Lillian Ray Martin über die Situation in Venedig in Fülle greifbar.⁶⁹ Erste Darstellungen des Schiffstyps sind aus dem 12. Jahrhundert überliefert,⁷⁰ weitere folgen im 13. Jahrhundert.⁷¹ Das 14. Jahrhundert bildet einen Höhepunkt auch in Bezug auf die detailreiche Ausgestaltung der Schiffe (Fig. 10–12).⁷² Dem 15. Jahrhundert gehört Michael von Rhodos an (siehe oben). Weiters ist ein Fresko des Giovanni Badile in der Kapelle der Familie Valeri im Dom von Parma zu nennen (zum hl. Andreas; um 1423–1426).⁷³ Ein weiteres Fresko mit Szenen zur Hieronymus-Vita (Verona, Santa Maria della Scala, Cappella

⁶⁹ MARTIN, *Venetian Ships* (2001). Zusammenfassend zu dem von Martin als Typ IIIb klassifizierten „Two-masted lateen-rigged merchant ship“ S. 186 f.; Schiffe des Typs IIb „War transporters“ (S. 185) können baugleich sein. Weitere Bildbeispiele bei PRYOR, *The Round Ship* (1994 und 2000), S. 71 f. – John Pryor hat übrigens auch eine unnötig böswillige, freilich nicht in allem unberechtigte Rezension des Buches von Martin in „The Medieval Review“ (2002, Nov) publiziert: <http://hdl.handle.net/2022/5259> (Zugriff August 2014).

⁷⁰ Zwei im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts entstandene Mosaik mit Markusthemen aus den Chorkapellen von San Marco (MARTIN, *Venetian Ships* [2001], S. 36 [Fig. 14] und S. 41 f. [Text]; vgl. detailliert zu den Fresken DEMUS, *Mosaics of San Marco* (1984), Bd. 1/1, S. 54–83, und Bd. 1/2, Farbabb. 28, Abb. 41, 67 f.

⁷¹ Ein Fußbodenmosaik aus San Giovanni Ev. in Ravenna (nach dem 4. Kreuzzug, der das Thema bildet) (MARTIN, *Venetian Ships* [2001], S. 44–48 mit Fig. 18 und 22 [Rekonstruktionszeichnung]); eine historisierte Initiale in einer Abschrift des „Capitulare nauticum von 1255“ (Venedig, Biblioteca Querini-Stampaglia, Cl. IV, Cod. I [Ms. 147]) (MARTIN, *Venetian Ships* [2001], 62. mit Fig. 37; ich danke Barbara Poli für wertvolle Zusatzinformationen zu dieser komplex aufgebauten Handschrift); ein Fayencebecken an der Fassade von San Francesco in Bologna, das MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 106 (mit Fig. 92) um 1254–1266 datiert (ob Martin die Darstellung korrekt als EIN Schiff interpretiert, oder ob zwei hintereinander gestaffelte gemeint sind, ist für mich nicht eindeutig); ein auf einem Prozessionsbild von Gentile Bellini erkennbares Fassadenmosaik von San Marco (um 1260/70) (MARTIN, *Venetian Ships* [2001], S. 48–50 mit Fig. 23).

⁷² Z. B. kolorierte Federzeichnungen in Zibaldone da Canals ab 1311 angelegtem kaufmännischem Handbuch (New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms. 327 – Fig. 10); MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 80 f. mit Fig. 62 f.; STUSSI, *Zibaldone da Canal* (1967), mit einem Beitrag von FREDERIC CHAPLIN LANE zu Schiffsdarstellungen – die Abschrift wohl aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts – für ein Digitalisat siehe: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=„Beinecke+MS+327“> [Zugriff August 2014]; ein 1321–1324 entstandenes Schiff im Randdekor auf f. 17v von Marino Sanudos „Secreta fidelium crucis“ (Oxford, Bodleian Library, Ms. Tanner 190; MARTIN, S. 64 mit Fig. 40); eine um 1330/40 (freilich in Neapel) entstandene Randminiatur in Benoît's de Sainte-Maure Troja-Epos (Venedig, Biblioteca Marciana, Cod. Marc. Fr. Z. 17 [= 230], f. 22v; MARTIN, S. 65 f. mit Fig. 42; ich danke Costanza Cipollaro für ein Gespräch über diesen Codex); ein um 1325/35 zu datierendes Polyptychon von Paolo Veneziano (so zuletzt FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano* [2002], S. 150 f., Kat.-Nr. 24) in Privatbesitz (und eine themengleiche Tafel in Privatbesitz in Bergamo) mit Szenen der Ursulalegende (MARTIN, S. 111–115 mit Fig. 98–101; zur Zuschreibung vgl. auch GUARNIERI, *Il passaggio* [2007], S. 172–174); ein (freilich Genueser) Einzelblatt (um ca. 1330/40; siehe Anm. 63); eine Szene mit der Translatio des hl. Markus von der Pala feriale von San Marco (Paolo Veneziano und seine Söhne Lukas und Johannes, um 1343/45; MARTIN, S. 108 f. mit Fig. 94); ein Mosaik mit der Translatio des hl. Isidor aus dessen Kapelle in San Marco (Paolo Veneziano [?], um 1348/55; MARTIN, S. 51–53 mit Fig. 26); eine Tafel des Lorenzo Veneziano in der Berliner Gemäldegalerie mit dem untergehenden Apostel Petrus (um 1368/72; MARTIN, S. 115 f. mit Fig. 102); eine um 1385 (?) entstandene Tafel der Predella von San Zaccaria (heute Cappella San Tarasio) mit der Reise des Thomas Becket nach Frankreich (MARTIN, S. 117 f. mit Fig. 104) und eine Tafel eines Marienaltars mit einem von Helsinus erbetenen Marienwunder (London, National Gallery: adriatischer Raum, um 1375/1400 – Fig. 12); MARTIN, S. 118 f. mit Fig. 105.

⁷³ MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 98 f. mit Fig. 83 (leicht abweichende Datierung); da ein Schiffsunglück dargestellt ist, ist die Form des Segels nicht eindeutig erkennbar. Die schlechte Erhaltung macht eine Beurteilung eines Freskos in San Francesco in Udine nahezu unmöglich (MARTIN, S. 99–101 mit Fig. 85).



Fig. 13: Bayonne, Musée Bonnat, Inv. 1691 (verso)
 Blatt aus einem Musterbuch der Pisanello-Werkstatt (um 1431/38)
 Ansicht der Basilika des hl. Antonius in Padua (siehe S. 30, 46)

Guantieri, um 1443/44)⁷⁴ zeigt unseren Schiffstyp jedoch schon mit einem Heckru-
 der (so auch das Musterbuchblatt Fig. 14).

⁷⁴ MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 105 mit Fig. 91. Martin betont, dass die Ausgucke auf den Masten zentral und nicht seitlich angebracht sind und vermutet einen Fehler des Künstlers. Wie dem auch sei,

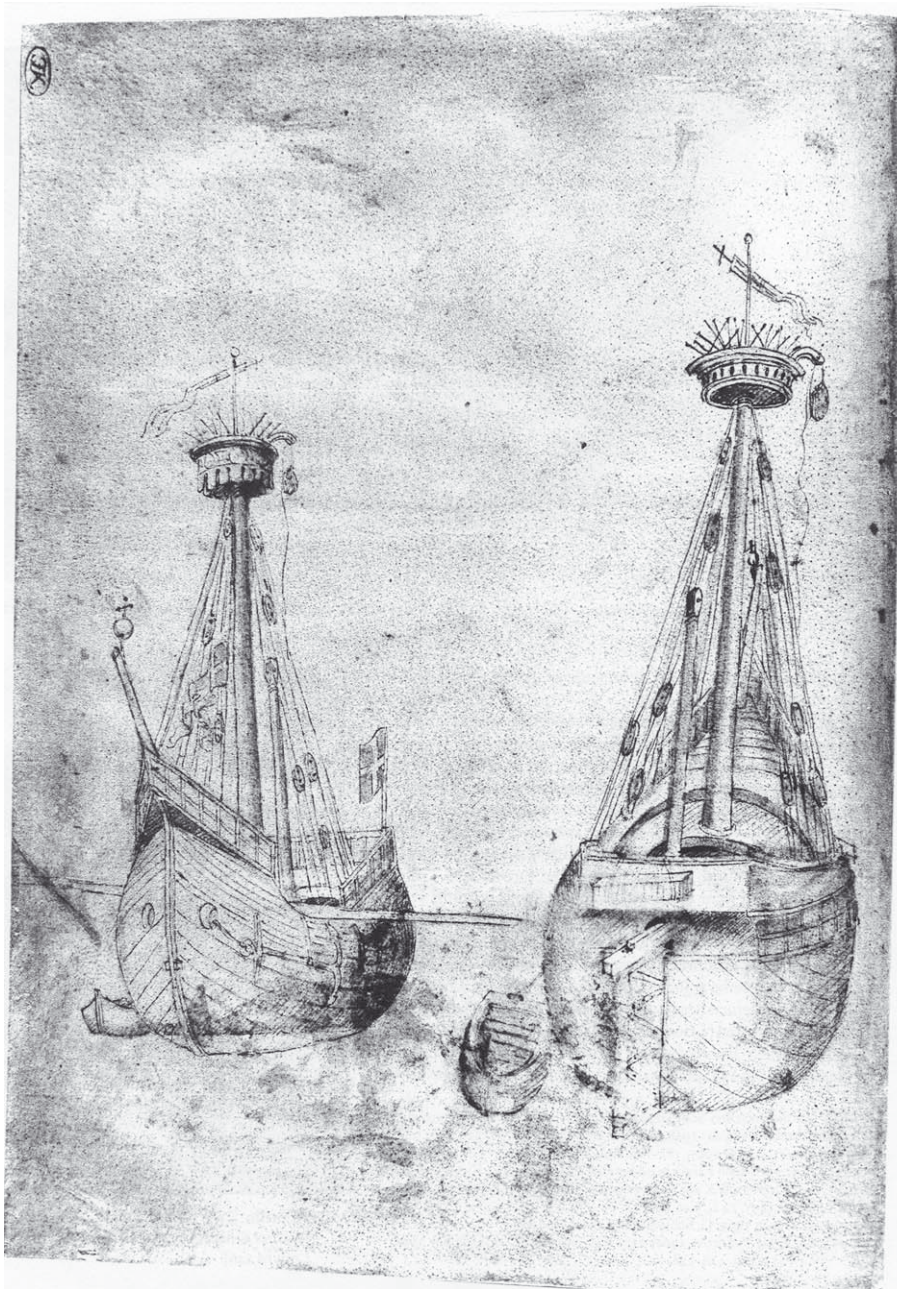


Fig. 14: Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. I 522 (verso)
Blatt aus einem Musterbuch der Pisanello-Werkstatt (um 1431/38)
zwei Navi latine (siehe S. 46)

im Cgm 8470 sind alle Ausgucke ebenfalls so angebracht. Ob dies der Verwendung von Lateinersegeln tatsächlich grundsätzlich widerspricht, bedarf weiterer Studien, da etwa das in Anm. 58 erwähnte Relief in San Eustorgio ebenfalls einen zentral angebrachten Ausguck zeigt (Fig. 11).

Die faktische Existenz des hier behandelten Schiffstyps in der Region belegt die ergrabene „Contarina I“.⁷⁵ Sie wurde bisher um 1300 datiert, neuere Forschungen machen eine (vielleicht ein Jahrhundert?) spätere Ansetzung wahrscheinlich.⁷⁶

Unser Codex ist keineswegs das einzige Beispiel, bei dem vertrauenswürdige Darstellungen dieses Schiffstyps in kontinentalen Regionen auftauchen. Lilian Ray Martin erwähnt eine Szene eines Nikolauszyklus in der Johanneskapelle der Bozener Dominikanerkirche.⁷⁷ Waltraud Kofler Engl hat diese zuletzt sehr früh (um 1328/30) datiert, was nicht unumstritten ist, und den Nikolausmeister und alle anderen Mitarbeiter der Werkstatt aber sicher zu Recht der Giotto-Nachfolge zugewiesen;⁷⁸ der Maler ist also ein italienischer Wanderkünstler und kein Einheimischer, und so ist auch die Schiffsdarstellung zu erklären.

Italienische Wandermaler waren keineswegs nur in Südtirol tätig, sie gelangten auch nach Österreich⁷⁹ und Bayern. Als qualitative Spitzenleistung im Herzogtum Österreich ist auf das um 1400 entstandene Wandbild mit thronender Maria mit Kind unter einem Baldachin zu verweisen, das sich – aus St. Stephan stammend – im Wien Museum erhalten hat. Der Stil wird von genau jenen in Padua tätigen Künstlern (Jacopo Avanzo [Avanzi], Altichiero) abgeleitet,⁸⁰ die wir als eine der Quellen für Vorlagen der im Münchener „Jüngeren Tituel“ verwendeten Pferdedarstellungen identifiziert haben. Auch im Umfeld von Regensburg haben sich Fresken dieser Paduaner Stilprägung erhalten, in St. Salvator in Donaustauf.⁸¹ Selbst ein rein italienisches Stilidiom (das im Cgm 8470 ja offenkundig nicht vorliegt) wäre demnach immer noch kein sicherer Beweis für eine Entstehung an der Grenze des italienischen Kulturraumes (Südtirol).

Die Existenz der vorbildhaften Schiffe im Mittelmeer, die Existenz vergleichbarer Schiffsdarstellungen in Oberitalien und deren Verbreitung durch Wanderkünstler auch in mehr oder weniger benachbarte (alpine) Regionen kann als erwiesen gelten. Italienische Wanderkünstler gab es keineswegs nur bei Malern im monumentalen Format, sondern auch im Buchwesen. Dies belegt ein Beispiel aus Bayern: Kaiser Ludwig der Bayer ließ mehrere Abschriften des Oberbayerischen Landrechts von 1346 von einem oberitalienischen Buchmaler ausstatten. Während der Schriftcharakter die nordalpine Entstehung belegt, ist der Stil des Wanderminiators vollkommen unbeeinflusst vom Entstehungsort in Bayern.⁸²

⁷⁵ MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 149–154 u. a. mit Fig. 139 (Rekonstruktionszeichnung).

⁷⁶ BELTRAME, *Presumed Medieval Po Delta Wrecks* (2009), passim.

⁷⁷ MARTIN, *Venetian Ships* (2001), S. 91 f. mit Fig. 73.

⁷⁸ KOFLER ENGL, *Malerei von 1270 bis 1430* (2007), S. 314–316 und Farbtafeln S. 438 f.

⁷⁹ Vgl. zusammenfassend SCHMIDT, *Malerei*, in ÖKG 2 (2000), S. 475–478.

⁸⁰ ÖKG 2 (2000), S. 454 f. (FRANZ KIRCHWEGER).

⁸¹ WOLTERS, *Freskenzyklus in Donaustauf* (1982), passim.

⁸² Zu dem in Wien befindlichen Exemplar (ÖNB, CVP 2786) siehe MESCHI (1997), S. 349 f., Kat. 149 (MARTIN ROLAND) mit Farbabb. 39 und Fig. 39. Die kritische Stellungnahme in Bezug auf die Ausführung durch einen Wanderminiator wurde mit einem Vergleichsbeispiel begründet (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 11), das zwar nordalpinen Ursprungs ist, jedoch starken italienischen Einfluss zeigt. Aus heutiger Sicht muss diese Einschätzung revidiert werden.



Fig. 15: Tiefenbronner Altar, Meerfahrt der hl. Magdalena,
Detail mit einer Kogge (siehe S. 46)

Für unsere These der Verbreitung derartiger nautischer Motive durch Musterbücher fehlt noch der Beleg. Dass dies bei Architektur-„Portraits“ der Fall war, hat die verändernde Rezeption einer Zeichnung der Antonius-Basilika in Padua (Fig. 13) im sicher in Wien oder dessen unmittelbaren Umgebung entstandenen Madrider „Speculum humanae salvationis“ gezeigt (Taf. 37a).⁸³ Architektur- und Schiffs-„Portraits“ sind durchaus analoge Fälle, aber wir müssen uns gar nicht mit einem Analogieschluss zufrieden geben, denn in dem schon mehrfach erwähnten „Taccuino“ aus der Pisanello-Werkstatt ist neben der Antonius-Basilika auch eine „Nave latina“ abgebildet (Fig. 14).⁸⁴ In perspektivischer Verkürzung – einmal von vorne, einmal von hinten gesehen – wird das Schiff ganz detailliert wiedergegeben. Das zeigt einerseits die spezifisch künstlerische (und eben nicht dokumentarische) Herangehensweise des Zeichners, die Authentizität wird aber deutlich, wenn man das Heckruder betrachtet. Die Wiedergabe dieser ganz aktuellen technologischen Neuerung unterscheidet die Darstellung des Zweimasters im Musterbuch (der hintere Mast ist deutlich niedriger als der vordere) von den beiden Navi im Münchener „Jüngerer Titirel“ (Taf. 22–23). Es war also keineswegs genau dieses zeitgleiche Musterbuch das Vorbild für die Miniaturen im Cgm 8470, aber klar wird, dass es oberitalienische Musterbücher mit Schiffsdarstellungen gab und dass derartige Sammlungen auch im bayerisch-österreichischen Kulturraum rezipiert wurden.

Abschließend sei noch darauf verwiesen, dass natürlich nicht nur italienische Schiffstypen detailgetreu dargestellt wurden. Der Magdalenenaltar in Tiefenbronn zeigt in einer Tafel die Meerfahrt der Heiligen und im Hintergrund ganz detailliert eine „Kogge“ (Fig. 15). Der Altar ist zweifelsfrei ein Hauptwerk, freilich sind sowohl die inschriftliche Datierung (1432) als auch der ebenso inschriftlich sich nennende Künstler (Lukas Moser) mit gewissen Authentizitätsproblemen behaftet,⁸⁵ die uns jedoch nicht weiter kümmern müssen. Der Vergleich dient ja ausschließlich als Beleg, dass im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts ein grundsätzliches Interesse und die darstellerische Fähigkeit bestanden, Schiffe naturgetreu wiederzugeben.

II-2-1-3. Stadtansicht

Parzival, Priester Johannes und der Gral nähern sich mit dem Schiff der Stadt Pittimont (f. 251 v – Taf. 21).⁸⁶ Diese verfügt in der Miniatur des Cgm 8470 über keinen Hafen, sie reicht bis an das flache Ufer, wo ein als doppelte Toranlage erkennbares Stadttor im Zentrum steht.⁸⁷ Die zinnenbekrönte Stadtmauer umschließt turmartige, weitgehend fensterlose Gebäude; nur eines davon steht neben einem übergiebelten Baukörper und könnte so (trotz fehlendem Kreuz) vielleicht als Kirche gedeutet wer-

⁸³ Siehe S. 30.

⁸⁴ Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. I 522 verso: DEGENHART/SCHMITT, *Reisemusterbuch* (2004), Bd. 2, S. 490–492.

⁸⁵ Zu diesen vgl. Wilhelm KÖHLER, Rezension von Gerhard Piccard, *Der Magdalenenaltar* [...]. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 35 (1972), S. 228–249. Tatsächlich sind sowohl die Einer- als auch die Zehnerstelle der Datierung nicht endgültig gesichert, die Inschrift als Ganzes darf jedoch durchaus als (weitgehend?) echt gelten.

⁸⁶ WOLF/NYHOLM, *Jüngerer Titirel*, Bd. 3/2 (1992), S. 423–426, Strophen 6081–6091.

⁸⁷ Eine zeitnahe Darstellung eines derartigen Tores ist in den Fresken von Mariapfarr erhalten; siehe ÖKG 2 (2000), Tafel S. 131.

den. Der Turm ganz rechts weist zwar einen Tordurchgang auf, der freilich nicht – wie von einem weiteren Stadttor zu erwarten – das Verlassen der Stadt ermöglicht. Der Charakter des Ortes ist südlich, die Details wirken jedoch keineswegs wie ein Stadtportrait, sondern bleiben im Typischen. So fremdartig die Ansicht in unseren Gegenden auf den ersten Blick wirkt, ihr Realitätswert ist deutlich unter jenem der Schiffe anzusiedeln.

Ob ein Musterbuchblatt die Vorlage bildet, bleibt daher unsicher, denn die Kenntnis italienischer (Buch-)Malerei – so wie dies für die Raumwiedergabe im Allgemeinen (siehe unten) anzunehmen ist – würde als Anregung durchaus ausreichen. In diesem Zusammenhang ist der oben erwähnte Fall des Madrider „Speculum humanae salvationis“ zu bedenken, wo dem Tempel in Jerusalem eine Musterbuchzeichnung der Antonius-Basilika in Padua als Anregung diente. Auch für das brennende Sodom (f. 31r; Gruppe 31/4 – Taf. 37b) wurden italienische Vorbilder verarbeitet. Die Stadtansicht verbleibt zwar – anders als beim Tempel und vergleichbar mit dem Münchener „Jüngeren Tituel“ – im Typischen, doch sind die Bauten innerhalb der Mauer deutlich stärker differenziert als im Cgm 8470.

Zusammenfassend ergibt sich, dass in Bezug auf Tierdarstellungen, Schiffstypen und Stadtansichten in jenem Kulturraum im Südosten des Reiches, den wir behandeln, der Einfluss von Musterbüchern überall auftreten kann. Er ist zwar keine dominante Konstante, aber eine ganz typische, zum prägenden Stil der Region hinzutretende Option, die mitunter Details stark beeinflussen kann. Musterbücher haben nicht bloß „Portraits“ angeregt, sondern auch zu einer oft verallgemeinernden und vielfach auch missverstandenen Wiedergabe von weniger spezifischen Elementen geführt.

II-2-2. Raumkonstruktionen

Raum kann dem Betrachter durch die korrekte Wiedergabe von raumgreifenden Bewegungen des menschlichen Körpers vor Augen geführt werden (Unterkapitel II-2-2-3), er kann durch perspektivische Darstellung von Architektur suggeriert werden (Unterkapitel II-2-2-1) oder uns als tiefenräumliche Landschaft entgegentreten (Unterkapitel II-2-2-2). Zu allen drei Möglichkeiten bietet der Münchener „Jüngere Tituel“ Beispiele.

II-2-2-1. Architekturdarstellungen

Neun Miniaturen des Cgm 8470 zeigen aufwendigere Architektur (ff. 107v, 112v, 152v, 205v, 233r, 233v, 241r, 251v [siehe oben] und 257r – Taf. 8, 12, 16–18, 21). Grundmuster ist in der Regel ein Einblick in einen Raum, dessen vordere Wand fehlt, dadurch wird das Geschehen im Inneren sichtbar. Neben von giottesken Raumschachteln ausgehenden Strukturen (z. B. Taf. 12) kommen auch rippengewölbte Zentralräume vor (ff. 112v, 205v, 233r, 233v – Taf. 16, 17). Doch auch diese sind – wie wir sehen werden (vgl. z. B. Taf. 32) – in unserem Kulturraum durchaus Standard und können weder zur Datierung noch zur Lokalisierung verwendet werden. Die zentrale Frage dieses Kapitels ist, wie die phantasievoll verschachtelten

Räume (z. B. Taf. 18) aus den als sicher vorauszusetzenden italienischen Quellen abzuleiten sind.

Wolfgang Kemp hat gezeigt, dass die Kombination einer zentralen Raumschachtel mit additiven Nebenräumen und von dominierender Innen- mit hinzutretender Außenansicht konstitutiv für Giotto's Raummodell sind.⁸⁸ Er argumentiert glaubhaft, dass die Verbindung von Außen- und Innenansicht durch vermittelnd angefügte Bauteile erfolgt. Darin liegt der Anknüpfungspunkt hin zu komplexen Raumkonglomeraten, wie sie 100 Jahre später im Cgm 8470 auftreten werden.⁸⁹

Den nächsten Entwicklungsschritt in Italien erläutert Kemp anhand einer um 1392/95 entstandenen Geburt Mariens von Agnolo Gaddi in Prato,⁹⁰ man könnte aber auch – und für die Rezeption im bayerisch-österreichischen Raum viel einflussreicher – die Fresken Altichieros im Oratorio di San Giorgio (vor 1384) bei der Basilika des hl. Antonius in Padua anführen.⁹¹ Die Architekturdarstellungen sind nun bereits hochkomplex, bleiben aber in sich logisch.

Außerhalb Italiens entstehen – in deutlichem Widerspruch zum ursprünglichen Verständnis – empirisch oft falsche, aber emotional sehr wirksame Raumdarstellungen.⁹² Als – jeweils um 1400 entstandene – Beispiele einer ersten Rezeptionsphase außerhalb Italiens werden wir ein katalanisches Tafelbild (Fig. 16), die Südtiroler Wandmalerei um 1400 und eine 1402 in Wien entstandene „Renner“-Handschrift (Taf. 35) nennen. Zentraler Punkt dieser Übertragung ist, dass nun nicht mehr die perspektivische Stringenz im Vordergrund steht, sondern das Spiel mit verschiedenen Teilräumen.⁹³

Als ein mit den Wiener Beispielen besonders ähnliches (vgl. z. B. Taf. 12), aber im Grund beliebiges Gemälde, sei auf eine Verkündigungstafel des Pere Serra, der in Katalonien bis 1406 nachweisbar ist, hingewiesen, die sich in der Brera in Mailand befindet (Fig. 16).⁹⁴ Alle in Folge genannten Elemente wie die Kombination von Außen- und Innenansicht, der Kastenraum mit fehlenden Wandteilen, der hängende „Schlussstein“, der Eckenblick in einen peripher angeordneten Nebenraum und dessen Zuordnung als „Herrschaftsmotiv“ für den Engel, all das wird uns auch im Umfeld Wiens sehr ähnlich begegnen.

⁸⁸ KEMP, Räume der Maler (1996), S. 16–18.

⁸⁹ Auf „Gebäude, bei denen unterschiedliche Raumkompartimente aneinander geschoben werden und zudem tiefe Einblicke in das Rauminnere bieten“ haben schon DOMANSKI/KRENN, Liebesleid und Ritterspiel (2012), S. 105, sehr zu Recht als wichtiges Stilmerkmal des Münchener „Jüngeren Tituel“ hingewiesen.

⁹⁰ KEMP, Räume der Maler (1996), S. 23–25 (mit Abb.).

⁹¹ RICHARDS, Altichiero (2000), S. 177–211. Als Ausgangspunkt für die österreichische Variante der verschachtelten Teilräume eignet sich die Szene mit der Darbringung am besten (RICHARDS, Taf. VII).

⁹² Hier nicht behandelt werden jene Architekturen, die ein – in sich oft auch höchst verspieltes – zentralperspektivisches Motiv – häufig ein Throngebilde – zeigen. Als berühmtes Beispiel ist ein Freskofragment aus St. Stephan in Wien zu nennen, das wir bereits in Anm. 80 erwähnt haben.

⁹³ Auch bei dieser Übertragung spielten Musterbücher eine wichtige Rolle, wie – freilich erst für eine spätere Phase – DEGENHART/SCHMITT, Reismusterbuch (2004), Bd. 2, S. 345 f. nachweisen: Die Abbildungen zeigen, wie sich die komplexen Architekturgebilde Altichieros aus dem Oratorio di San Giorgio in Padua im Norden verbreiteten.

⁹⁴ LAUBER, Milano, la Pinacoteca di Brera (2012), Nr. 24 (mit Farbabb.), datiert die aus einem größeren Altar stammende Tafel um 1405; GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH, Pintura gòtica Catalana (1986), S. 55–59 (allgemein zu Pere Serra), S. 57 (Kat.-Nr. 254) und Fig. 254 (zur Tafel in Mailand).



Fig. 16: Mailand, Pinacoteca di Brera, Pere Serra, Verkündigung (Katalonien, um 1405)

Abgesehen von diesem doch sehr entfernt liegenden Vergleich kann auch auf die gut aufgearbeitete Wandmalerei Südtirols verwiesen werden: Die Raumkombinationen in den um 1365/70 entstandenen Fresken im Langhaus der Kirche St. Johann im Dorf in Bozen⁹⁵ weisen noch ganz deutlich auf die giotteske Grundkonzeption hin. Den Schritt hin zu Raumkonglomeraten vollziehen dann die Mariengeburt in der Pfarrkirche Terlan (ev. 1407)⁹⁶ oder, als spätes Beispiel, die Katharinenszenen in St. Katharina in Breien, die in den 1420er Jahren entstanden.⁹⁷

Für Wien ist ein 1402 datierter „Renner“-Codex in der Universitätsbibliothek Leiden, Cod. Voss. germ. F.4, zu nennen.⁹⁸ Diese Handschrift ist einerseits wegen ihrer frühen Entstehung und andererseits deswegen von Bedeutung, weil ihr Bildprogramm eine 1426 entstandene Handschrift desselben Textes prägt (Taf. 30–34), die als Vergleich für den Cgm 8470 von ganz zentraler Bedeutung ist: Die Miniatur auf f. 123 v (Taf. 35) entspricht jener auf f. 75 v des CVP 3086 (Taf. 34).

Als nächstes Beispiel und als wichtiger Übergang vom Leidener „Renner“ von 1402 zur nächsten Entwicklungsstufe ist auf die „Concordantiae caritatis“ bei den Piaristen in Budapest (CX 2 – Taf. 24–27) zu verweisen.⁹⁹ Der 1413 in Wien entstandene Codex ist für seine Rezeption eines westlichen Figurentyps berühmt (siehe Unterkapitel II–2–2–3), er erweist sich aber auch in Bezug auf die Raumdarstellung als wichtiges Bindeglied. Die komplexen Schachtelräume des Codex von 1402 (Taf. 35) standen, zumindest im Bereich der Buchmalerei, in Wien bisher recht vereinzelt.¹⁰⁰ Nun schließt der Codex von 1413 mit seinen Thronarchitekturen und Eckenblick-

⁹⁵ KOFLER ENGL, Malerei von 1270 bis 1430 (2007), S. 321 f. (Kat.-Nr. 203); POPP, Fresken (2003), z. B. Abb. 100 (Geburt des Johannes des Täufers).

⁹⁶ KOFLER ENGL, Malerei von 1270 bis 1430 (2007), S. 328 f. (Kat.-Nr. 209); POPP, Fresken (2003), S. 143–148, Abb. 121. Die Inschrift ist heute nicht mehr lesbar. Sie enthielt den Namen des Malers Hans Stotzinger, jedoch weder einen Hinweis auf die Entstehung im Jahr 1407, noch darauf, dass der Maler aus Ulm stammt. Während das Datum dem Stilbefund entspricht, passt sich der Stil so gut in die lokale Entwicklung ein, dass eine Herkunft von auswärts nicht besonders wahrscheinlich ist.

⁹⁷ POPP, Fresken (2003), S. 143–148, Abb. 86. Der Figurenstil rezipiert ganz deutlich den in Böhmen um 1400 gebräuchlichen „Schönen Stil“. Popp nennt als Standort der Kirche irrig das benachbarte Völser Aicha.

⁹⁸ Als Vergleich zu Handschriften in der ÖNB zuerst in ME SCH II (2002), S. 240 f. erwähnt (mit Argumenten zur Entstehung in Wien); ausführlich behandelt als Vorstufe zum CVP 3086 in ME SCH V (2012), Kat. 59; zu einem stilistischen Vergleich mit einem frühen, ebenfalls in Wien entstandenen Holzschnitt siehe ME SCH V, S. 145 (jeweils MARTIN ROLAND).

⁹⁹ Zur Händescheidung und der stilistischen Ableitung vgl. SCHMIDT, Malerei, in: ÖKG 2 (2000), S. 482–484; monographisch behandelt von BORECZKY, Imitation und Invention (1999/2000), S. 1–62; zusammenfassend in die österreichische Stilentwicklung gestellt von ROLAND, Buchmalerei, in: ÖKG 2 (2000), S. 522 f. (Kat.-Nr. 262). Der Kommentar von Anna Boreczky zu dem jüngst erschienenen Faksimile (Udalricus <de Campo Liliorum>, Concordantiae caritatis. Budapest 2011) war mir noch nicht zugänglich. – Der Codex weist zwei Blattzählungen auf, die beide in der Literatur Verwendung finden. Eine Konkordanz der Zählungen im Budapester Codex mit allen anderen erhaltenen Codices der „Concordantiae“ und mit der Zählung, die 2000 Hedwig Munscheck vorgelegt hat, ist online zugänglich: http://www.univie.ac.at/paeht-archiv-wien/cc_html/cc-Konkordanztabellen-uebersicht.html (Zugriff August 2014); hier auch weitere Informationen zu den Handschriften und Literaturangaben.

¹⁰⁰ Im Bereich der Tafelmalerei lässt sich auf den Meister von Heiligenkreuz verweisen, bei dem die entsprechenden Architektur motive zwar ebenfalls hoch komplex sind, jedoch in den Hintergrund verbannt werden. Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 6523; vgl. <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2246> (Zugriff August 2014); OBERHAIDACHER, Wiener Tafelmalerei (2012), S. 29–32 und 392 f. (Nr. 81), der sehr zu Recht die westlichen Wurzeln vor allem der Ikonographie betont.

ken in Nebenräume die Lücke zu den Werken der folgenden Stilstufe. Ich weise z. B. auf die komplexen Teilräume auf f. 70v (71v) hin (Taf. 25), die dem Leidener „Renner“ noch recht nahe stehen. Besonders schöne zentralperspektivische Raumblicke bieten der Tempel Salomos auf f. 234v (241v) (Taf. 24),¹⁰¹ die Szene mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel auf f. 17v (19v)¹⁰² oder ein weiterer Einblick in den Jerusalemer Tempel (f. 82v [83v] – Taf. 27). Diese Beispiele lassen sich gut mit den Architekturkonglomeraten des Cgm 8470 vergleichen (z. B. Taf. 12, 17, 18). Die Kombination von rahmender Außenarchitektur und Einblick, die schlanken Stützen im Vordergrund, die Vielfältigkeit der Raumsuggestion und der zentralperspektivische Charakter seien hier erwähnt. In den „Concordantiae“ gibt es aber auch Elemente, die nicht rezipiert wurden, wie der bemerkenswerte Einblick in den Innenhof eines Wiener Bürgerhauses (f. 90v [91v])¹⁰³ oder der schräge Einblick in ein Gewölbe (f. 227v [233v]).¹⁰⁴

Im Folgenden werden die Raumlösungen des Münchener „Jüngeren Titurel“ mit der um 1415/25 in Salzburg entstandenen Abschrift der „Königin von Frankreich“ des Schondoch (Taf. 28–29) und dem schon erwähnten „Renner“ von 1426 (Taf. 30–34), der in Wien lokalisiert werden kann, verglichen.

Im Münchener „Jüngeren Titurel“ sind auffallende Raumkonstruktionen zuerst bei der Miniatur auf f. 107v (Taf. 12) zu beobachten, wo ein parallelperspektivischer Thronsaal die Hauptszene beherbergt, sich aber hinter dem – neben dem Kalifen thronenden – Tschionatulander ein kleiner Nebenraum öffnet, in dessen Ecke der Betrachter blickt. Dieses Motiv ist so angeordnet, dass es gleichsam den Baldachin eines Thrones optisch ersetzt und so den christlichen Helden gegenüber dem Kalifen hervorhebt.¹⁰⁵ Zusätzlich ist der Gesamteinblick durch eine rahmende Außenansicht des Gebäudes umgeben, deren Vorderkante jedoch nicht (wie oft üblich) bis zur Unterkante des Bildfeldes reicht. Diese Darstellung des Übergangs vom Boden zum aufgehenden Mauerwerk suggeriert sehr wirksam Raumkontinuität auch nach vorne, also hin zum Betrachter.

Ein in vielem vergleichbarer Raum wird in der 1426 mit großer Sicherheit in Wien entstandenen Handschrift dargestellt (CVP 3086, f. 77v – Taf. 31), die neben dem „Renner“ des Hugo von Trimberg auch Illustrationen zu den „Visiones Georgii“ enthält.¹⁰⁶ Besonders verwandt sind etwa die mit weiteren raumsuggestierenden Elementen versehene, bildparallele Rückwand und die Bedeutung der Außenansicht des Gebäudes. Der Einblick in ein Eck eines kleinen Nebenraumes fehlt, ist jedoch an anderen Stellen des CVP 3086 oft zu beobachten: Auf f. 141r befindet sich eine

¹⁰¹ Eine Abbildung in: ROLAND, Lilienfelder Concordantiae caritatis (2002), S. 67.

¹⁰² Eine Abbildung in: BORECZKY, Imitation und Invention (1999/2000), Abb. 9.

¹⁰³ Vergleiche dazu: OPLL/ROLAND, Wien und Wiener Neustadt (2006), S. 84–86 mit Abb. 45, und dem Vergleich zu dem nämlichen Motiv in der späteren New Yorker Handschrift (Abb. 44).

¹⁰⁴ BORECZKY, Imitation und Invention (1999/2000), Abb. 61.

¹⁰⁵ Eine ähnliche Funktion fällt dem Eckenblick auf f. 257r zu, wo dieses nobilitierende Architekturmotiv den Priesterkönig Johannes hervorhebt.

¹⁰⁶ MeSCH V (2012), Kat. 59, S. 202–216 (MARTIN ROLAND). Bei der Beschreibung dieses Codex wird auf den Münchener „Jüngeren Titurel“ auch in anderem Kontext Bezug genommen, nämlich bei der Provenienz, denn CVP 3086 war ebenfalls im Besitz der Fernberger; dazu siehe auch hier S. 8.

reine Architekturdarstellung, die einerseits Elemente enthält, die offensichtlich nicht mitteleuropäischen Ursprungs sind (siehe unten), und andererseits einen ganz typischen ECKEINBLICK gewährt (Abb. 33).¹⁰⁷

Den in Taf. 12 und 31 vorgestellten Architekturen lässt sich – gleichsam als ältere Schwester – das Titelbild der „Königin von Frankreich“ des Schondoch hinzufügen (ÖNB, CVP 2675*, f. 1 v – Taf. 28). Auch in dieser in Salzburg um 1415/25 entstandenen Illustration¹⁰⁸ ist die Kombination von Außenansicht und Einblick konstitutiv, der hängende Schlussstein kommt identisch im CVP 3086 vor (Taf. 31), mit dem auch der zentralperspektivische Charakter übereinstimmt. Der links angefügte Nebenraum entspricht hingegen genau dem Bildaufbau der Miniatur im Cgm 8470.¹⁰⁹ Bemerkenswert ist – im Unterschied zu den anderen beiden Beispielen – die inhaltliche Relevanz des Nebenraumes, in dem sich als Hinweis auf den ehebrecherischen Antrag des Mannes ein Bett befindet.¹¹⁰

Den Höhepunkt dieser recht spezifischen Tradition bildet die Miniatur auf f. 241 r (Taf. 18), die einen Sakralraum (und die darin aufgebahrten Leichen von Tschionatulander und Sigune [*Talfein und Sygoun*]) zeigt. Außenansicht und Einblick werden vielfach verschränkt, es wird Einblick in verschiedene, teilweise untereinander verschachtelte Räume gewährt. Die ursprünglich giotteske Raumschachtel wird durch eine Gewölbeansicht, einen Einblick in eine Raumecke und – hier für Cgm 8470 einmalig – zentralperspektivische Bodenkacheln – erweitert. Offensichtlich wird, dass nicht die objektiv ‚richtige‘ Darstellung, sondern der Wunsch im Mittelpunkt steht, den Betrachter zu beeindrucken.

Als Vorläufer bietet sich wiederum CVP 3086 an (f. 75 v – Taf. 34). Bei dessen Katalogisierung in MeSch V wird der Münchener „Jüngere Titarel“ folgerichtig auch als Vergleich für die komplexen Architekturkonglomerate genannt.¹¹¹ Der CVP 3086 ist jedoch – darauf wurde schon hingewiesen – bloß eine Weiterentwicklung eines bereits existierenden Bildprogramms, dessen Wurzeln bis in die Zeit um 1400 zurückreichen, wie der 1402 datierte „Renner“-Codex in der Universitätsbibliothek Leiden, Cod. Voss. germ. F. 4 belegt (Taf. 35).

Die drei eben vorgestellten Lösungen stehen einander besonders nahe, im Wiener Umfeld gibt es jedoch auch andere Buchmaler, die gut vergleichbare Konstruktionen zeigen. Exemplarisch sei auf Meister Michael verwiesen, ein von den 1420er Jahren bis um 1450 aktiver Illuminator, dem zuletzt Susanne Rischpler eine umfassende Studie gewidmet hat.¹¹² Schon das Titelbild ihres Buches, ein Einzelblatt im Antiquariatshandel, zeigt ein phantasievoll verschachteltes Raumkonglomerat.

¹⁰⁷ Weitere ECKEINBLICKE z. B. CVP 3086, ff. 110r und 167v – MeSch V (2012), Abb. 293 und 288.

¹⁰⁸ Diese Handschrift wird auf S. 34 f. kurz vorgestellt.

¹⁰⁹ Übereinstimmend ist auch die untere Bildkante mit der Architektur, die nicht ganz zur Bildkante reicht und so den Raum nach vorne öffnet.

¹¹⁰ Ausführlich zu diesem Bild MeSch VI (2015), in Vorbereitung; die Beschreibung von CVP 2675* von Martin Roland.

¹¹¹ MeSch V (2012), Kat. 59, S. 214 f. (MARTIN ROLAND). Als weiteres Beispiel siehe die Klosterarchitektur auf f. 29v (MeSch V, Abb. 290) und hier Taf. 30.

¹¹² RISCHPLER, Illuminator Michael (2009).

Die Miniatur wird von Rischpler um 1445 datiert,¹¹³ die Grundelemente kannte Michael freilich bereits in den 1420er Jahren, wie die Titelminiatur im 1429 datierten „*Promptuarium iuris*“ des Ulrich von Albeck (Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 23/I, f. 1r) zeigt.¹¹⁴

Die charakteristischen „Wiener“ Lösungen haben, wie gezeigt wurde, durchaus italienische Wurzeln, die jedoch auf eine zumindest zwanzig Jahre währende lokale Umformung zurückblicken können. Es gibt jedoch Beispiele, die den Eindruck erwecken, direkter auf italienische Vorlagen zu rekurrieren. Im Kontext der Illustrationen des Münchener „*Jüngerer Tituel*“ wirkt etwa eine Loggia mit dünnen Stützen südlich und fremd (f. 152v – Taf. 8). Es wäre durchaus glaubhaft, diese Raumhülle dem in Kapitel II-2-1 behandelten oberitalienischen Musterbuch-Einfluss zuzuordnen und nicht den hier besprochenen lokalen Zwischenstufen. Doch auch für solche Motive gibt es schon in den Budapester „*Concordantiae*“ Vergleichbares. Die schräge Loggia auf f. 56v (57v) belegt (Taf. 26), dass derartige luftige und rundbogige Architektur in Österreich bekannt war. Mit diesem Vorwissen werden wir auch die Quellen jener „fremdartigen“ Architektur, die uns auf f. 141v des „*Renner*“ von 1426 (ÖNB, CVP 3086) entgegentritt (Taf. 33), differenziert beurteilen müssen. Die genannten Motive waren offenbar im Repertoire österreichischer, genauer Wiener Illustratoren durchaus vorhanden, was jedoch im Einzelfall eine neuerliche, auf Musterbücher zurückgehende Anregung nicht ausschließt. Dass auch dieser Fall belegbar ist, hat der Zentralbau gezeigt, den uns das Madrider „*Speculum*“ als Tempel vorstellt (Taf. 37a und S. 30, 46 f.).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es im Bereich der Raumsuggestion im Herzogtum Österreich und in Salzburg eine lang andauernde, lebendige und durchaus spezifische Tradition gab, in die sich der Cgm 8740 ganz organisch einfügt.¹¹⁵ In Kombination mit abweichenden Figurenstilen treten vergleichbare Motive jedoch in ganz Europa ähnlich auf. Ihren eigentlichen Ursprung haben die untersuchten Architektur motive des Cgm 8470 demnach weder in einer regionalen noch in einer westlichen Quelle, sondern, wenig überraschend, in Italien.

¹¹³ Hamburg, Antiquariat Dr. Jörn Günther; EBENDA, S. 93 (Nr. 51).

¹¹⁴ EBENDA, S. 60–62 (Nr. 13) und Abb. 142; ROLAND, Buchmalerei, in: ÖKG 2 (2000), S. 527 (Kat.-Nr. 268) und Farbtafel S. 157.

¹¹⁵ Derartige Architektur motive treten zwar zuerst in der Buchmalerei auf, sie sind jedoch keineswegs auf diese beschränkt. Als weitgehend beliebiges, jedoch mit f. 241r des „*Jüngerer Tituel*“ (Taf. 18) in vielfacher Weise besonders gut zusammenstimmendes Beispiel sei auf die Beschneidung im Oberndorfferfenster in St. Leonhard in Tamsweg verwiesen (CVMAE Österreich 4 [2007], S. 162–179, bes. S. 170 und 177–179; OBERHAIDACHER, Wiener Tafelmalerei [2012], S. 280–286 und 378 f. [Nr. 64]), ein eindeutig aus der Wiener Stiltradition abzuleitendes, um 1435/40 entstandenes Werk. Im Bereich der Tafelmalerei wären drei der sechs in Stift Klosterneuburg erhaltenen Tafeln eines Altares zu nennen, die dem „Klosterneuburger“ Darbringungsmeister zugeschrieben werden und zuletzt von OBERHAIDACHER, S. 191–195 und 355 (Nr. 29), um 1425 und von VERONIKA PIRKER-AURENHAMMER um 1430 datiert wurden (Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein [2013], S. 198–200).

II-2-2-2. *Landschaft*

In der Regel sind die Landschaftsdarstellungen unspektakulär: Eine grüne Fläche, mit oder ohne streumusterartigem Bewuchs, mitunter von dünnstämmigen, nicht naturnah gebildeten Bäumchen bildparallel nach hinten abgeschlossen (Taf. 7), all das vermittelt kaum die Illusion von Tiefenraum. Baumgruppen mit gestaffelt aus dem Boden aufwachsenden Stämmchen (ff. 152v – Taf. 8, 161v, 205v, 257v) sind ein erster Ansatz zu mehr Raumsuggestion.

Mehr Raum, und das in erstaunlich zukunftsweisender Ausformung, bieten die beiden Landschaften auf ff. 114r (Taf. 20) und 211r (Taf. 19). Die Uferlinie durchschneidet die Bildfläche in etwa diagonal und vermittelt so Tiefenräumlichkeit. Das erinnert unmittelbar an Lösungen der in der zweiten Hälfte der 1430er Jahre in Regensburg illuminierten Ottheinrich-Bibel¹¹⁶ und – davon beeinflusst – an Landschaftsformen des Martinus opifex,¹¹⁷ beides bayerische Vergleiche, die wir schon kennengelernt haben.

Wenn wir die fortschrittlichste Landschaft im Münchener „Jüngeren Tituel“ (f. 211r – Taf. 19) mit einer der weniger exzeptionellen des Matthäus-Meisters der gleichzeitigen Ottheinrich-Bibel (München, BSB, Cgm 8010, f. 18v – Taf. 42) vergleichen, werden die Parallelen der Grundkonzeption augenfällig und bedürfen keiner weiteren Worte. Freilich dürfen wir bei der Beurteilung dieser beiden offenbar wirklich eng verwandten Kompositionsmuster nicht übersehen, dass in Mitteleuropa fortschrittliche Lösungen bei der Darstellung von Landschaft auch schon deutlich früher das Niveau des Cgm 8470 (nicht jedoch jenes der Ottheinrich-Bibel) übertroffen haben. So sind etwa die Illustrationen der Reisen des Ritters Jean de Mandeville (London, British Library, Ms. Add. 24.189), die in Prag bald nach 1400 entstanden, unvergleichlich avantgardistischer. Dem hier vorgestellten Kompositionsmuster entspricht am ehesten f. 4v der Londoner Handschrift.

Ein weiteres raumschaffendes Kompositionsmotiv sind Felsformationen, die sich als Dreiecke vom Bildrand in die Miniaturen schieben und so der Fläche des Blattes Tiefenraum verleihen. Diese Funktion erfüllen im Cgm 8470 die in das Meer eingeschobenen Land-„Inseln“, wie sie bei den Miniaturen auf ff. 253v und 254r zu beobachten sind. Auf f. 253v (Taf. 22) umspült das Meer eine als Dreieck vom Seitenrand hereinragende Landzunge; Schiffe sind vor und hinter dieser zu sehen. Zusammen mit dem schräg in den Hintergrund segelnden Zweimaster entsteht mit erstaunlich einfachen Mitteln ein bemerkenswertes Raumkontinuum. Auf f. 254r (Taf. 23) ist der optische Effekt weniger überzeugend, die Grundidee jedoch vergleichbar.

Bemerkenswert sind auch die malerischen Mittel, die in den Miniaturen des Münchener „Jüngeren Tituel“ verwendet werden, einerseits um atmosphärische und emotionale Stimmungen wiederzugeben und andererseits um Wiesengrund zu gestalten.

¹¹⁶ München, BSB, Cgm 8010; die Handschrift auf S. 23 f. kurz charakterisiert.

¹¹⁷ Dazu siehe die grundlegenden Beschreibungen in *MEsch V* (2012), Kat.-Nr. 15 (KATHARINA HRANITZKY); z. B. Abb. 153.

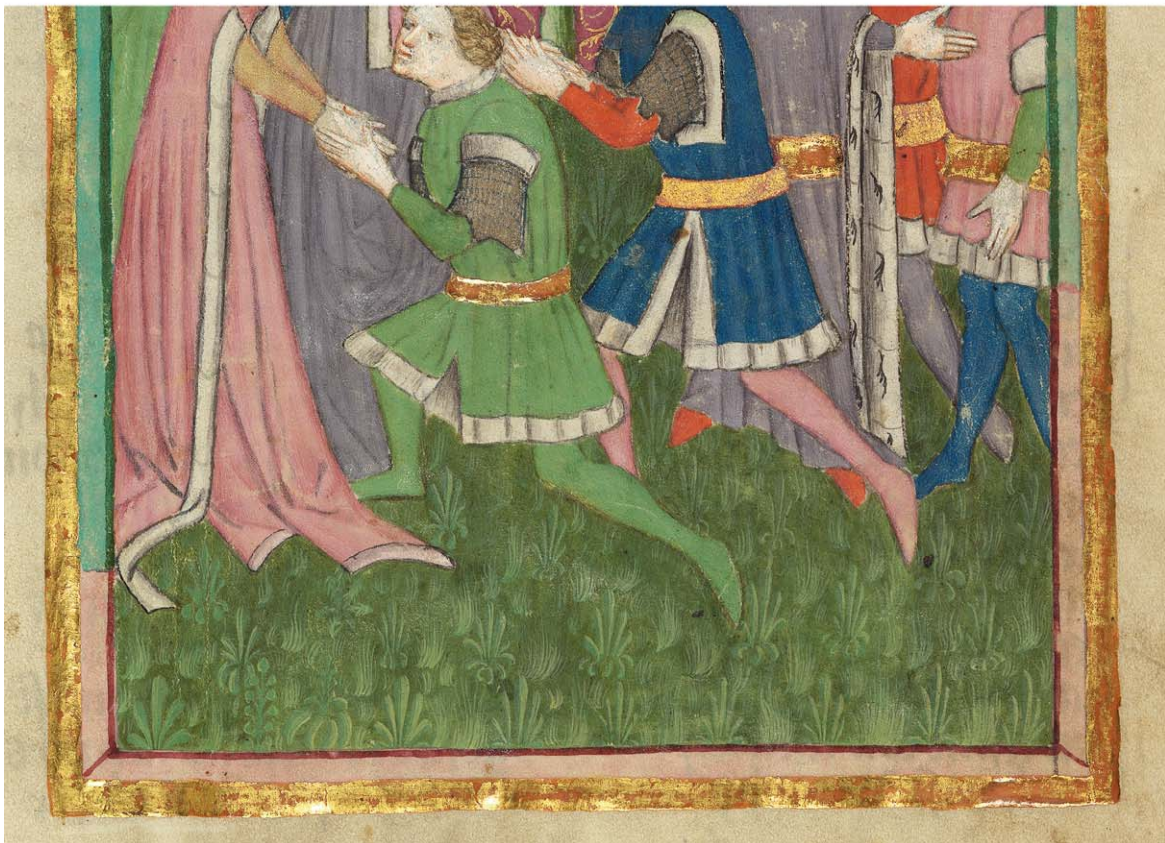


Fig. 17: Details des Wiesengrundes

(a) München, BSB, Cgm 8010, Ottheinrich-Bibel, f. 28v, Miniatur des Matthäus-Meisters
(Regensburg, um 1434/38)

(b) München, BSB, Cgm 8470, f. 3r (Regensburg, um 1430/35) (siehe S. 57)

Neben dem Goldfiligran vor farbigem Grund wird auch „Himmel“ gestaltet. Dabei wird durch feine Strichel ein Übergang von rein weißen Zonen zu dunklem Blau wiedergegeben, wobei sowohl der helle als auch der dunkle Himmelsanteil an den Horizont angrenzen kann (vgl. Taf. 6 mit Taf. 7; weitere Beispiele z. B. Taf. 9, 13, 17–20, 22, 23). So eindrücklich die feine Durchführung auch sein mag, muss betont werden, dass es wesentlich weiterreichende Gestaltungen gibt. Der Cgm 8470 ist also keineswegs als Vorreiter zu werten. Eine vergleichbare strichelnde Malweise ist, um ein Beispiel zu nennen, schon in Hugo von Trimbergs „Der Renner“ zu finden, der 1426 in Wien entstand, hier allerdings nicht als Abstufung von Himmelfarben, sondern um eine Raumdecke abzuschattieren¹¹⁸ (ÖNB, Cod. 3086, z. B. f. 77v – Taf. 31).

Die Färbung des Himmels bzw. des filigranbesetzten Hintergrundes kann aber auch inhaltlich bedingt sein: Die Szene mit dem Besuch des Amfortas bei Signe, die mit dem toten Tschionatulander in der Linde sitzt (f. 198r – Taf. 15) spielt sich vor einem rabenschwarzen Grund ab. Dies ist keineswegs zufällig, wie eine Reihe vergleichbarer Fälle demonstriert.¹¹⁹ Angesichts dieser Beobachtung würde man den am Horizont tiefschwarz gefärbten Himmel auf f. 66v ebenfalls mit einer tragischen Handlung in Verbindung bringen wollen. Dafür gibt es jedoch – erstaunlicherweise – keinen Anhaltspunkt. Dargestellt ist das von Tschionatulander geführte christliche Heer, das die Heiden nach der siegreichen Schlacht verfolgt.¹²⁰ Himmelfärbungen mit klarer inhaltlicher Konnotation finden sich in weiterer Folge bei Martinus opifex, also in Regensburg, und beim Josefsmeister, dessen Stilheimat ebenfalls in Bayern vermutet werden darf.¹²¹



Fig. 18a: Budapest, Piaristen, CX 2, „Concordantiae caritatis“, f. 64v (65v): Detail mit räumlich gedrehter Figur (Wien, 1413)

¹¹⁸ RISCPLER, Illuminator Michael (2009), S. 27, interpretiert vergleichbar gestaltete Raumdecken bei Meister Michael (mit der gebotenen Vorsicht) „als eine raumerweiternde Himmelsandeutung bzw. als materialisiertes Stück Himmel“ und verweist auch auf die kolorierte Federzeichnung des CVP 3086.

¹¹⁹ Foll. 170v, 174r, 194v, 233v (Taf. 16).

¹²⁰ Auch der bedrohlich dunkelblau gefärbte Himmel auf f. 149r hat keinerlei Bezug zur dargestellten Szene.

¹²¹ Zu Martinus opifex vgl. MeSCH V (2012), S. 133 f. und Farbabb. 7, 18 und 19 (KATHARINA HRANITZKY); zum



Fig. 18b und c: München, BSB, Cgm 8470, ff. 164v und 198v
 Details mit räumlich gedrehten Figuren
 (Regensburg, um 1430/35)

Wiesengrund wird mit einer einheitlich grünen Farbfläche angedeutet, er kann aber auch als eine Struktur mit feinen Stricheln oder durch streumusterartige florale Motive, die in einem etwas helleren Farbton gemalt sind, gestaltet sein. Solche Motive treten in der Ottheinrich-Bibel erstaunlich ähnlich auf. Betrachtet man die Variationsbreite innerhalb jeder der beiden Illustrationszyklen, so ist diese jeweils deutlich größer als die Unterschiede zwischen den beiden Codices. Besonders nahe stehen einander etwa f. 28v der Ottheinrich-Bibel und f. 3r des Cgm 8470 (Fig. 17a und b).

Josefsmeister *MeSch V* (2012), S. 378 (MARTIN ROLAND) und REALonline (wie Anm. 41), Bildnummer 006499 (Wien, ÖNB, CVP 2774, f. 31r).

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Landschaftsdarstellungen im Cgm 8470 weitgehend unspektakulär sind und auf eine bayerische, genauer genuin Regensburger Stiltradition verweisen, der wir bereits öfter begegnet sind (etwa bei den Initialen).

II-2-2-3. Figuren mit raumgreifenden Bewegungsmotiven

Raum dem Betrachter fühlbar zu machen, kann auch ohne Requisiten geschehen, wenn der Künstler in der Lage ist, die Bewegung des Körpers glaubhaft darzustellen. In diesem Fall wird aus graphischen oder malerischen Elementen eine Illusion. Der Betrachter sieht – auch ohne weitere Ausgestaltung des Terrains – den Raum zwischen dem Stand- und dem Spielbein und die Drehung zwischen Hüfte, Schultern und Kopf (Fig. 18b, c). Diese beiden Figuren sind die einzigen Beispiele aus dem Münchener „Jüngeren Tituel“, bei denen eine derartige Illusion halbwegs glaubhaft gelingt. Gerhard Schmidt hat auf Figurenbildungen in den Budapester „Concordantiae“ hingewiesen, die unmittelbar westliche Vorlagen verarbeiten.¹²² Er geht von Musterbuchblättern aus, die der Werkstatt zur Verfügung standen. Die Beispiele Schmidts betreffen schwungvoll vorwärts schreitende Figuren. Diese sind nur mittelbar mit der verhaltenen Drehung, jeweils mit überkreuzten Beinen, die im Cgm 8470 auftritt, vergleichbar. Identische Figuren gibt es beim Hauptmeister der Budapester „Concordantiae“ nicht. Dass es jedoch im westlich geprägten Typenrepertoire auch solche Bewegungsmotive gab, machen Figuren von Hilfskräften wahrscheinlich, die verhaltenere Motive zeigen: auf f. 64v (65v) des Budapester Codex etwa der gerüstete Bote der Königin Jezabel im zweiten alttestamentlichen Typus (Fig. 18a) oder auf f. 194v (198v) an derselben Stelle der von David seiner Krone beraubte König Melchon, in diesem Fall von einem besonders schwachen Gehilfen. Diesem Vorrat wird der Maler, der im Münchener „Jüngeren Tituel“ arbeitet, seine Figur entnommen haben.

Dabei steht der Illustrator des Cgm 8470 keineswegs an der Spitze jener, die sich durch ausgeprägtes Körperversständnis auszeichnen, wie die bemerkenswerten Zeichnungen zweier Himmelskarten und der einzelnen Stern- und Tierkreisbilder belegen, die 1435 in Wien in eine astronomische Handschrift (ÖNB, CVP 5415) eingefügt wurden.¹²³ Diese Künstler im ureigensten Sinn (es handelt sich um zwei deutlich zu unterscheidende Zeichner) haben für ihre Figuren tatsächlich oberitalienisches Musterbuchgut verwendet, während im Münchener Codex diese Einflusslinie bisher nur für Pferde und Realien nachweisbar ist. Die Vorlagen für den CVP 5415 reproduzieren zudem (teilweise sogar direkt) antike Vorlagen. Der 1435 in Wien tätige Zeichner der einzelnen Stern- bzw. Tierkreisbilder (ff. 217r–251r) ist in der Lage, glaubhaft sich bewegende Körper darzustellen und benötigt dazu weder Hintergrund noch modellierende Schattierungen, sondern entwickelt seine Körper weitgehend aus der Konturlinie (Taf. 38).¹²⁴ Damit sind wir erneut zum Gebrauch von Musterbuch-

¹²² SCHMIDT, Malerei, in: ÖKG 2 (2000), S. 482–484, Wiederabdruck in DERSELBE, Malerei der Gotik (2005), Bd. 1, S. 383–386.

¹²³ Wien, ÖNB, CVP 5415; siehe MESCH V (2012), S. 248–259, Kat. 77 (MARTIN ROLAND); die Tierdarstellungen dieses Codex werden auf S. 35 f. besprochen.

¹²⁴ Zu erwähnen sind auch der Fuhrmann (f. 226r), das Zwillingsspaar (f. 233v) oder der Wassermann (f. 240r).

blättern zurückgekehrt, freilich auf einem bisher noch nicht beobachteten Niveau des verstehenden Rezipierens.

Eine Sonderform der raumhaltigen Menschendarstellung stellen jene Figuren dar, bei denen wichtige Körperteile, vor allem das Gesicht, durch andere verdeckt sind. Im Cgm 8470 ist hier vor allem auf f. 176v (Taf. 9) zu verweisen, wo das Gesicht einer weiblichen Profilfigur (die Gralsbotin Kundrie) durch ihren erhobenen Arm vollständig verdeckt wird. Ob es sich bei dieser Figur wie bei dem sich umwendenden Pferd links um italienisches Musterbuchgut handelt oder um westlich beeinflusste Wiener Vorlagen, muss derzeit offen bleiben. Für erstere Vermutung könnte die sehr verhaltene, beinahe statuarische Disposition sprechen, für letztere wieder einmal die Budapester „Concordantiae“, wo sich etwa auf f. 56v (57v) eine Figur findet (Taf. 26), deren Gesicht zwar nicht von einem Körperteil, aber von einer Stütze zumindest teilweise verdeckt ist.

Eine bemerkenswerte Cadel- le mit einem Mann, der beidhändig ein Schwert schwingt und mit seinem linken Arm sein Gesicht verdeckt, ziert die erste Seite einer 1430 in Augsburg entstandenen Abschrift des „Collectarius super librum Psalmorum“ des Petrus de Herentals (Fig. 19).¹²⁵ Auf Grund der Schriftformen ist in diesem Fall der italienische Einfluss nicht nur durch den Buchschmuck wahrscheinlich. Der Codex weitete die bisher auf Wien konzentrierte Beispielkette, wieder einmal, nach Bayern aus.

Wir schließen unsere Beobachtungen zu raumhaltigen Figuren im Cgm 8470 mit den Reitern ab, die von jenen Pferden stürzen, die wir bereits am Beginn unseres

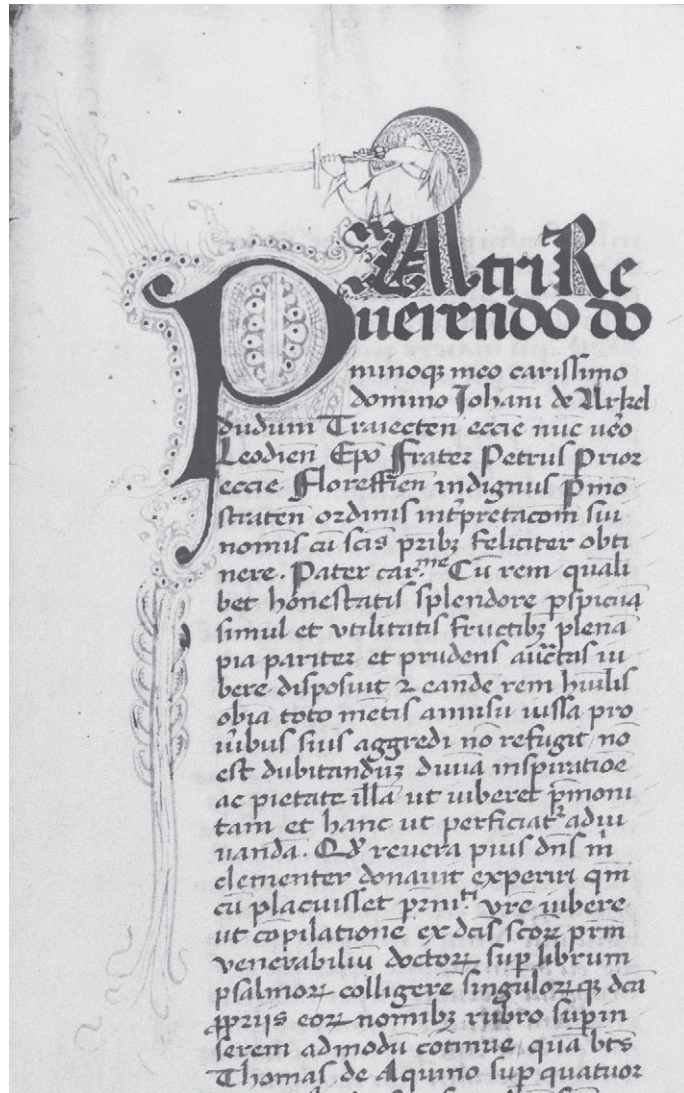


Fig. 19: Wien, ÖNB, CVP 1407, f. 1r
Cadel- le mit schwertschwingendem Mann, der sein Gesicht verdeckt (Augsburg, 1430)

¹²⁵ Wien, ÖNB, CVP 1407, f. 1r; siehe MeSch VI (2015), in Vorbereitung; die Beschreibung von CVP 1407 von Christine Beier.

Textes ausführlich gewürdigt haben. Diese Stürzenden (ff. 62r, 75v [Taf. 6], 97r, 99v, 155v und 219v) wurden offenbar gemeinsam mit den Vorlagen für die Pferde übernommen, wie die Häufung raumhaltiger Bewegungen belegt. Die Art und Weise der Wiedergabe ist jedoch nicht mit dem Verständnis vergleichbar, das die Zeichner des CVP 5415 (Taf. 38, 39) ihren Vorlagen entgegengebracht haben. Dies wird bei der Miniatur auf f. 213v besonders deutlich, bei der die Vorlage bis zur Unkenntlichkeit verflacht wurde.

Zusammenfassend ergibt sich, dass im Bereich der raumhaltigen Figurendarstellung die Rezeption westlicher Vorbilder in Wien das ausschlaggebende Element ist, während italienisches Musterbuchgut subsidiär hinzutritt.

II-2-3. Der Wiener Figuren- und Faltenstil und dessen regionale Verbreitung

Die Einordnung des Münchener „Jüngeren Titirel“ in die ostösterreichische Entwicklung geht auf ein stilkritisches Urteil Otto Pächts zurück, von dem Charlotte Ziegler berichtet und aus dem sie ihre eigene Einschätzung entwickelt.¹²⁶ Die grundsätzlich richtigen Beobachtungen werden durch die Tendenz Zieglers verschleiert, alle Beispiele für Wien selbst in Anspruch zu nehmen und die Möglichkeit der Rezeption Wiener Stilguts in benachbarten Regionen gar nicht erst in Betracht zu ziehen. Zieglers zentraler Vergleich bezieht sich auf den CVP 2675* der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Schonochs „Die Königin von Frankreich“ – Taf. 28, 29),¹²⁷ den die Autorin ebenso nach Wien lokalisiert wie die hier behandelte Handschrift des „Jüngeren Titirel“.

Das um 1415/25 zu datierende Titelbild des CVP 2675* und f. 223v des Cgm 8470 zeigen jeweils ganzseitige Miniaturen mit aristokratisch wirkenden, (über-)schlanken Figuren (Taf. 28 und 11). Die Gewänder fließen weich und laufen in flachen Zipfeln aus. Im Schonoch noch weich umbiegend, im Titirel in der Regel schon mit einem deutlicheren Knick (z. B. auf f. 117r – Taf. 13), der dann zu so etwas wie einem Leitmotiv werden sollte.

Neben den unzweifelhaften und substantiellen Parallelen werden auch bedeutende Unterschiede sichtbar. Die Miniaturen des Schonoch zeichnen sich durch eine betont malerische Grundhaltung aus und die Figuren verfügen über eine stark entwickelte plastische Präsenz. Für beide Grundhaltungen zeigen die Miniaturen des „Jüngeren Titirel“ wenig Verständnis. Und es sind genau diese beiden Komponenten, die den Schonoch glaubhaft in der Salzburger Stilentwicklung verankern.¹²⁸

Die Elemente, die beide Handschriften verbinden, sind hingegen einem zwar eindeutig von Wien geprägten, aber in der gesamten Region von Salzburg bis Preßburg verbreiteten Stilkontinuum zuzuordnen.¹²⁹ Das Problem an Zieglers grundsätzlich richtiger Zuordnung war, dass sie als Vertreter des Wiener Stils zwei Beispiele wähl-

¹²⁶ ZIEGLER, Zur österreichischen Stilkomponente (1977), S. 88 f.

¹²⁷ CVP 2675* wird auf S. 34 f. kurz vorgestellt.

¹²⁸ MeSCH VI (2015), in Vorbereitung; das Katalogisat zu Cod. 2675* von Martin Roland.

¹²⁹ Dazu mit ausführlicher Argumentation der Abschnitt „Stil und Einordnung“ der Beschreibung von CVP 2675* in MeSCH VI (2015).

te, die diesen zwar durchaus repräsentieren, die jedoch beide mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht im Zentrum selbst entstanden sind. Zieglers Thesen wurden zu Recht zurückgewiesen, im Zuge dessen jedoch auch der wahre Kern der Argumentation, das von Wien geprägte Stilkontinuum, über Bord geworfen.

Die Vorlagen der 1426 datierten, kopienhaft wirkenden lavierten Federzeichnungen des schon mehrfach herangezogenen CVP 3086¹³⁰ dokumentieren diese Stil-schicht in Wien. Es mag auf den ersten Blick verwundern, eine Gruppe von Mönchen (CVP 3086, f. 29v – Taf. 30) mit den Damen aus Schondoch und Titurel zu vergleichen,¹³¹ doch der schlanke Körperbau, die kleinen ovalen Köpfe, die unprärentiös fallenden Gewänder und deren Umknicken am Boden sowie die sich flach ausbreitenden Faltenzipfel entsprechen einander gut. Auch die Dame auf f. 93v des CVP 3086 belegt diesen lokalen Zeitstil.¹³²

Individueller und qualitativ höherstehend sind die Illustrationen des etwa gleichzeitig entstandenen Madrider „Speculum humanae salvationis“, auf das wir ebenfalls bereits Bezug genommen haben (vgl. S. 30, 46 f., 53). Als Vergleich bietet sich etwa f. 8v mit Gruppe 8/1–2 an (Taf. 36), wo die Eheschließung Mariens mit Josef und jene Saras mit Tobias dargestellt sind. Die biblischen Szenen wirken in der Regel wenig höfisch und strahlen daher einen anderen Flair aus als die Miniaturen des Cgm 8470, doch Sara und Tobias sind durchaus elegant gekleidet. Die stilistischen Parallelen sind offensichtlich: Man vergleiche das sanft nachschleifende Gewand der Sara mit Sigunes Kleid (f. 164v des Münchener „Jüngerer Titurel“ – Taf. 14) oder Tobias mit Tschionatulander derselben Miniatur.

Der Stil des „Speculum“ gehört einer Mitte der 1420er Jahre einsetzenden, in allen Gattungen der Malerei unglaublich verbreiteten Variante an, die mit der St. Lambrecht Votivtafel verbunden ist,¹³³ deren Leitmotiv die hart umknickenden Falten und die flach auslaufenden Zipfel sind, die sich am Boden in Dreiecken um die Figur ausbreiten.

Zusammenfassend gilt für den Figurenstil dasselbe, was wir für die raumhaltigen Figuren festgestellt haben: Stilbildend ist ganz offensichtlich das Zentrum Wien.

¹³⁰ Der Codex enthält Bildprogramme zum „Renner“ des Hugo von Trimberg und zu den „Visiones Georgii“; vgl. MeSch V (2012), Kat. 59 (MARTIN ROLAND).

¹³¹ Die Klosterarchitektur im Hintergrund ist ein weiteres Beispiel für die im Abschnitt II-2-2-1 besprochenen kompositen Räume in der Wiener Malerei.

¹³² MeSch V (2012), Farbtafel 27.

¹³³ Die Mitarbeiter dieser Werkstatt waren als Tafelmalere, als Zeichner, als Glas- und eben auch als Buchmalere sowie als Produzenten von Einblattholzschnitten tätig. Siehe dazu ÖKG 2 (2000), S. 430–432 (mit Tafel S. 116 f.) (ELISABETH OBERHAIDACHER-HERZIG), S. 484 f. (GERHARD SCHMIDT), 526 f. (MARTIN ROLAND zum Madrider Speculum), S. 541–546 (mit Tafel S. 169, 173–175) (IRMA TRATTNER), S. 534 f., 558–561, 567 (mit Tafel 183 f., 187) (FRITZ KORENY). Den Stilkomplex behandelt auch OBERHAIDACHER, Tafelmalerei der Gotik um 1400 (2012), wo sich Abbildungen aller nur erdenklichen Vergleichsbeispiele finden. Unter anderem auch jene Zeichnung einer Madonna (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ. 4616), auf die DOMANSKI/KRENN, Liebesleid und Ritterspiel (2012), S. 102, ganz zu Recht als besonders passenden Stilvergleich hinweisen (eine Abbildung in ÖKG 2 [2000], S. 558 [FRITZ KORENY]).

III. ZUSAMMENFASSUNG DER KUNSTHISTORISCHEN ANALYSE

Entgegen der bisher gültigen Meinung, der Münchener „Jüngere Tituel“, Cgm 8470 der Bayerischen Staatsbibliothek, sei wegen der Rezeption italienischer Motive in Südtirol entstanden, konnte belegt werden, dass die für den Codex typische Musterbuchrezeption im gesamten Kulturraum zwischen Lech und Leitha weit verbreitet war (siehe Kapitel II-2-1).

Die punktuelle Übernahme von italienischen Motiven war vom jeweils vorherrschenden Stil unabhängig. Sie trat sowohl bei Vertretern des „Wiener“ Stils als auch bei solchen des genuin „bayerischen“ Stils auf (für bayerische Vertreter siehe S. 31–33).

Die Beispiele haben zudem gezeigt, dass die italienischen Vorlagen im Cgm 8470 keineswegs besonders verständlich rezipiert wurden.

An der festen Verankerung des im „Jüngeren Tituel“ vorgetragenen Figuren- und Gewandstils in der von ca. 1415 bis ca. 1435/40 belegten, von Wien ausgehenden Stilentwicklung ist keinerlei Zweifel möglich (siehe Kapitel II-2-3). Ein in diesem Umfeld geprägter Illuminator, wie er uns im Cgm 8470 entgegentritt, muss jedoch keineswegs im Zentrum Wien oder dessen unmittelbarer Umgebung tätig gewesen sein. Vielmehr war dieser Stil von Preßburg im Osten bis nach Salzburg im Westen weit verbreitet und wirkte auch über dieses Kerngebiet hinaus.

Um jedoch eine Lokalisierung des Münchener „Jüngeren Tituel“ außerhalb des Kerngebiets des „Wiener“ Stils erwägen zu können, muss das traditionelle Konzept der klar umrissenen Lokalstile zumindest stark adaptiert werden: Wir müssen akzeptieren, dass es an bestimmten Orten neben der dominierenden Stilströmung auch abweichende Gestaltungsmöglichkeiten gegeben haben kann.

Für Tirol fehlen – trotz der vergleichsweise guten Forschungslage (vgl. Abschnitt I) – bisher jegliche Vergleichsbeispiele für einen entsprechenden Figurenstil.

In Bayern ist die Faktenlage wesentlich komplexer: Weitgehend identische Initial- und Rankenformen (Abschnitt II-1) sowie tief in der Werkstattpraxis verwurzelte Phänomene bei der Gestaltung von Filigran (siehe S. 23) und bei den Motiven des Wiesengrundes (siehe S. 55, 57) haben – im auffälligen Gegensatz zum Figurenstil – ganz unmittelbare Entsprechungen in der Regensburger Buchmalerei, die ohne unmittelbare Einflussnahmen nicht zu erklären sind.

Damit ergibt sich eine ziemlich komplexe Ausgangslage: Den substanziellen Detailparallelen steht ein ganz unterschiedlicher Figurenstil gegenüber. Die Wiener Prägung des Cgm 8470 widerspricht grundlegend jenem Stil, der die Buchkunst der wittelsbachischen Territorien unserer Vorstellung nach beinahe ausschließlich prägte. Dieser höchst eigenwillige Figurenstil manifestierte sich zuerst beim Meister der Worcester-Kreuztragung (vgl. Fig. 7) und prägte ab der Mitte der 1430er Jahre den Matthäus- (Taf. 42) und Markus-Meister (Taf. 43) der Ottheinrich-Bibel und kulminiert schließlich bei Martinus opifex.¹³⁴

¹³⁴ Vgl. Regensburger Buchmalerei (1987), S. 93–110 (ROBERT SUCKALE).

Bevor jedoch die beiden genannten Meister der Ottheinrich-Bibel ihren stilistischen Stempel aufdrückten, war es ein anderer, auf Salzburger Grundlagen aufbauender Buchmaler, der Hieronymus-Meister (Taf. 40), der die ersten Blätter des Cgm 8010 ausstattete. Sein Stil stimmt zwar mit jenem des „Jüngeren Tituel“ keineswegs überein, kann jedoch ebenfalls der breiten Wiener Stilströmung zugeordnet werden.

Im Lichte dieser Erkenntnis muss die Feindatierung des Münchener „Jüngeren Tituel“ in den Fokus genommen werden. Einerseits ist eine Entstehung des Codex vor 1430 wegen der Rezeption des oberitalienischen Musterbuchgutes kaum vorstellbar, andererseits scheint eine Ansetzung nach ca. 1435 wegen des dann in Regensburg vollzogenen Stilwandels, der sich in der Ottheinrich-Bibel exemplarisch manifestierte, unwahrscheinlich.

In diesem Zeitfenster, also zwischen ca. 1430 und 1435, konnte in Regensburg einerseits jener von Wien ausgehende Figurenstil noch einmal aufflackern, ehe er endgültig als altmodisch verdrängt wurde, und andererseits konnten damals die Maler des neuen Stils, die sich offenbar auf das Figürliche beschränkten, die vorhandene Werkstattpraxis in Bezug auf Initial- und Rankenausstattung übernehmen.

