

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 32 (1975)

Heft: 3

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Buchbesprechungen

CHRISTINE KRATZERT: *Die illustrierten Handschriften des Rudolph von Ems*. Dissertation der Freien Universität Berlin (Berlin 1974). 170 S., 235 Abb. (Auf Mikrofilm im Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin.)

Seit den noch in den dreißiger Jahren entstandenen Aufsätzen Heinrich Jerchels¹ und Konrad Eschers² zu den Weltchroniken und der deutschen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte mit den Weltchroniken nur noch am Rande beschäftigt. Die einzigen, annähernd vollständigen Zusammenstellungen des überlieferten Handschriftenmaterials sind in der germanistischen Spezialliteratur zu suchen, die sich ihrerseits in bezug auf Datierungen und Lokalisierungen weitgehend an Jerchels Ergebnissen orientiert³. Auch Stange baut in den ebenfalls in den dreißiger Jahren erschienenen Bänden I und II seiner *Deutschen Malerei der Gotik* auf Jerchels und Eschers Resultaten auf.

Diese große Lücke in der kunsthistorischen Literatur ist in zweierlei Hinsicht schmerzlich. Zum einen stellen die Weltchroniken wohl die größte Handschriftengruppe innerhalb der deutschen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts dar; zum andern müssen sie dank ihrer besonderen Zielsetzung als volkstümliche, nach Form und Sprache für den Laien bestimmte religiöse Geschichtsschreibung ein außerordentlich breites Publikum besessen haben und dürfen daher in ihrer Bedeutung für die im 14. Jahrhundert, auch in der Wandmalerei, weit verbreiteten episch-religiösen Zyklen nicht unterschätzt werden.

Mit ihrer Dissertation unternimmt Christine Kratzert in dankenswerter Weise den Versuch, dieses brachliegende Feld deutscher Buchmalerei des 14. Jahrhunderts neu zu bearbeiten. Aus dem reichen Material greift die Arbeit die reinen Rudolph-von-Ems-Handschriften heraus, denen noch einige Beispiele der mit der Einleitung Heinrichs von Thüringen versehenen Fassung beigelegt werden. Diese Auswahl orientiert sich an der von Vilmar 1839 vorgenommenen Einteilung⁴. Es werden zu den von Jerchel (1933) als «südwestdeutsche Weltchroniken» behandelten Handschriften⁵ sechs weitere Codices hinzugenommen⁶.

Die Autorin hat ihre Arbeit in drei Teile gegliedert. In Katalogform werden die Handschriften einzeln besprochen. Hier wird zusätzlich zu der Vermittlung codicologischer Daten versucht, die Handschriften stilistisch neu einzuordnen. Anschließend an den Katalog stellt Kratzert die Bildprogramme in Tabellen zusammen⁷. Die Auswertung der Tabellen ergibt, wie bei Jerchel, eine Aufteilung der Handschriften in zwei Gruppen. Den auch von Jerchel zu einer Gruppe zusammengefaßten Handschriften München, Fulda, Donaueschingen werden noch die Wernigerode-Hs., Wolfenbüttel, Stuttgart II und Kassel angeschlossen. Der Gruppe II, die bei Jerchel aus St. Gallen und Zürich besteht, wird die bereits von Escher (1935) zu dieser Gruppe gerechnete Toggenburg-Bibel in Berlin zugesellt. Ganz allgemein sieht die Autorin die Unterschiede der beiden Gruppen darin, daß sich Gruppe I durch einen größeren Themenreichtum auszeichnet. In einer ausführlichen Bilduntersuchung verfolgt dann Kratzert das Verhältnis der einzelnen Handschriften und stellt schließlich in einem Handschriftenstemma das Modell der Beziehungen dar.

Im folgenden soll vor allem auf die Resultate der stilistischen Untersuchung und die Bildvergleiche eingegangen werden, da die Analyse der Bildprogramme verglichen mit Jerchels Arbeit keine wesentlichen neuen Ergebnisse erbracht hat.

Zum Handschriftenkatalog muß festgestellt werden, daß ein etwas genauerer Bericht über den bisherigen Forschungsstand

sehr hilfreich gewesen wäre und dazu beigetragen hätte, die Resultate der Autorin besser hervorzuheben. Dies soll in knapper Form versucht werden.

Kratzert verbindet die Münchner Handschrift, die noch bei Knoepfli⁸ in Anlehnung an Escher (1935, S. 31) als älteste der «vier oberrheinischen Weltchronikgenerationen» gesehen wurde, mit südostdeutschen Handschriften. Ihre Vergleichsbeispiele entsprechen den von G. Schmidt in der *Malerschule von St. Florian* (1962, S. 108, Anm. 16) vorgeschlagenen Beziehungen. Einzig mit der Annahme, der Maler einer bei Kraus publizierten *Historia Scholastica*⁹ sei identisch mit dem Maler der Münchner Weltchronik, geht sie über Schmidt hinaus. Stanges Spätdatierung, von der allein Knoepfli abwich, wird bestätigt¹⁰.

Die St.-Galler Weltchronik ist nicht wie üblich kurz vor 1300 angesetzt, sondern in die Nähe des Katharinentaler Graduales um 1310 gerückt. Die stilistischen Beziehungen zwischen diesen beiden Handschriften dürfen wohl nicht so unmittelbar gesehen werden. Die langen und schmalgliedrigen Gestalten des Katharinentaler Graduales können doch nur als wesentlich fortgeschrittenere Entwicklungsstufe der handfesten, mit massigen Gewändern bekleideten Figuren verstanden werden. Zudem kollidiert die Datierung mit jener anderer oberrheinischer Werke, vor allem der Liederhandschriften, die mit ziemlicher Sicherheit die St.-Galler Weltchronik zur Voraussetzung haben.

Die stilistische Herkunft der Zürcher Handschrift bleibt leider auch nach dieser Arbeit im dunkeln. Die bisherige Datierung um 1340–1350¹¹ wird übernommen; mit Jerchel sieht die Autorin «starke französische Einflüsse» (S. 32), wohingegen auch ihr eine genauere Lokalisierung nicht möglich erscheint.

Mit der Wolfenbütteler Weltchronik wird eine Handschrift eingeführt, die bis anhin in der kunsthistorischen Literatur unbe-

Abb. 1 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 8. Aug. 4^o, fol. 83v: Josua und der Engel



kannt war und die von großem Interesse ist durch ihre enge Verbindung mit Stuttgart I¹². Die Wolfenbütteler Handschrift, die man in der germanistischen Literatur bisher um 1300 datierte, wird hier um 1340 angesetzt. Zum Vergleich wird der Cod. 370 der Wiener Nationalbibliothek herbeigezogen und, etwas vorzeitig, eine Werkstattidentität angenommen. Als weiteres Vergleichsbeispiel, das vor allem der Lokalisierung dieser Handschrift dient, wird die Velislav-Bibel angeführt. Es scheint der Autorin entgangen zu sein, daß Schmidt¹³ gerade die Hand, die sie als Beleg für die böhmische Herkunft der Wolfenbütteler Handschrift heranzieht, einleuchtend einem seeschwäbischen Maler zuschreibt.

Unseres Erachtens ist diese Handschrift mit 1340 zu spät datiert, ebenso scheint die böhmische Herkunft zweifelhaft zu bleiben¹⁴. Eine gewisse Verwandtschaft sehen wir zu der Budapester Armenbibel¹⁵, die man zwischen 1320 und 1330 datiert und nach Oberösterreich lokalisiert. Hier finden sich die gleichen spitzwinkligen Faltenmotive, die die Figuren mit weitausladenden Gewandschüben umgeben, finden sich verwandte Bewegungsmotive und vergleichbare Gesichtstypen. Die wenigen moderneren Trachten, meist weiblicher Kopfputz, sprechen am ehesten für eine Datierung um 1320; eine südlichere Lokalisierung, eventuell in das österreichisch-bayerische Grenzgebiet, dürfte wahrscheinlicher sein.

Der Datierung von Stuttgart I vor 1350 ist ohne Zweifel zuzustimmen, während die Lokalisierung mit Hilfe von Vergleichsbeispielen aus der Schule von St. Florian und dem Kunigunden-Passionale nicht so richtig zu überzeugen vermag¹⁶. Am nächsten scheint der Evangelienkommentar Cod. Gen. 8 in Schaffhausen, der zwischen 1335 und 1340 wohl in Oberösterreich entstanden sein dürfte¹⁷. Die auf S. 44 geäußerte Meinung, die Handschrift sei von einer einzigen Hand ausgemalt worden, ist sicher nicht zutreffend.

Die Autorin hat die Fuldaer Handschrift aus ihrer bisher üblichen Verbindung mit Werken des Bodensees¹⁸ und der



Abb. 3 Schaffhausen, Stadtbibliothek, Cod. Gen. 8, fol. 198r: Jesus und die Ehebrecherin



Abb. 2 Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. H.B. XIII, 6, fol. 14r: Erschaffung des ersten Menschen

Rheinpfalz gelöst und mit böhmischen Werken in Beziehung gesetzt. Die Einordnung dieser Handschrift ist durch einen Umstand besonders erschwert. Die Illustrationen wurden offensichtlich von zeitlich sehr verschiedenen Vorlagen kopiert, und einzig die dritte Hand setzte die Vorlagen konsequent in den zeitgenössischen Stil um¹⁹. Nur bei ihm ist die Verwandtschaft zu böhmischen Werken deutlich sichtbar, wobei auch er sich nur schwer mit einer bestimmten Stilrichtung identifizieren läßt. So vermögen weder die Handschrift 315 der Olmützer Kapitelbibliothek²⁰ noch die Neumarkthandschriften, noch das Braunschweiger Skizzenbuch als Vergleichsbeispiele zu überzeugen. Am nächsten steht sicher der zweite Meister des Wischehrader Antiphonars²¹. Für die erste Hand in Fulda möchte Kratzert eine Zugehörigkeit zur Werkstatt der Schlackenwerter Hedwigslegende sehen²². Die südostdeutsche Komponente in dieser Handschrift ist sicher richtig herausgearbeitet worden, ob sie allerdings auch gleich den Schluß auf böhmische Schulung und schlesische Werkstattzugehörigkeit der Maler zuläßt, ist doch zu bezweifeln. Die Datierung Jerchels um 1360 übernahm Kratzert.

Das bislang sehr eng mit Fulda verbundene Donaueschinger Manuskript wird aus dieser Beziehung befreit. Seine Lokalisierung in die Pfalz allerdings kann von der Autorin mit keinem Vergleichsbeispiel belegt werden und beruht offenbar lediglich auf dem Eintrag, die Handschrift sei 1365 von Johannes von



Abb. 4 Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Bibl. fol. 5, fol. 1r: Erschaffung des ersten Menschen

Speier für Rupprecht von der Pfalz geschrieben worden. Trachtenähnlichkeiten und die «Nachbarschaft Frankreichs und der Pfalz» (S. 53) lassen der Autorin «eine Aufnahme französischer Elemente» möglich erscheinen.

Für die mittelhochdeutsche, 1383 datierte Weltchronik Stuttgart II betont Kratzert im Vergleich zu Stange den westlichen Einfluß stärker²³. Wobei allerdings die westliche Komponente allein auf die Ähnlichkeit im Dekorationssystem zu den zum Vergleich doch recht ungeeigneten *Grandes Chroniques de France* (Paris, B.N.: ms. fr. 2813) beschränkt bleibt. Wir möchten hier auf die viel engeren Beziehungen zu Metzger Handschriften hinweisen, so z. B. zum Metzger Stundenbuch von etwa 1385 (Paris, B.N.: ms. lat. 1403)²⁴.

Ein großes Verdienst dieser Dissertation ist die Wiederentdeckung der Kasseler Weltchronik. Dieses Werk ist vor allem wegen der Tatsache interessant, daß offenbar ein oberitalienischer Meister eine deutsche Weltchronik illustrierte. So unbekannt, wie die Autorin meint, ist jedoch weder die Handschrift noch dieser Umstand. Immerhin hat Toesca mehrmals auf diese Handschrift hingewiesen und sie im *Trecento*²⁵ in Beziehung gesetzt zum zweiten padovanischen oder venezianischen Meister des *L'Entrée d'Espagne*, cod. gall. XXI der Marciana in Venedig. Dieser Zuordnung entspricht auch die von der Autorin erwähnte Handschrift des Petrus Paulus Vergerius (Padua, Museo civico: ms. B.P. 158)²⁶, die ihrerseits wiederum Verwandtschaft zum *L'Entrée d'Espagne* zeigt. Kratzert nimmt einen venezianischen oder eventuell – auf Grund eines Vergleichs mit den Fresken der Dominikanerkirche in Bozen – einen Südtiroler Maler an.

Für die Toggenburg-Bibel in Berlin wird mit Anzelewsky²⁷ eine Schulung des Malers in der Wenzelswerkstatt vermutet, und zudem werden Südtiroler Einflüsse gesehen. «Im übrigen» soll «der Maler eher der Tradition des Oberrheins verhaftet» sein, was sich an der «Altertümlichkeit der Architektur- und der re-

duzierten Landschaftsdarstellung und dem Fehlen der Dekorationselemente» (S. 61) zeige.

Durch ihre Zugehörigkeit zur Lauber Werkstatt ergeben sich bei der Colmarer Handschrift Cod. 305 keine stilistischen Probleme.

Die Untersuchung des Stils der Weltchronikillustrationen hat als wichtigstes Resultat die Feststellung erbracht, daß Rudolph-von-Ems-Handschriften keineswegs nur auf den deutschen Südwesten beschränkt bleiben, sondern auch im Südosten Verbreitung gefunden haben müssen.

Auf die ausführlichen Bildvergleiche, mit denen die Abhängigkeit der einzelnen Handschriften voneinander untersucht wird, kann hier nicht genauer eingegangen werden. Grundsätzlich ist zu bedauern, daß die Fülle des bearbeiteten Materials zu einer so weitgehenden Konzentration gezwungen hat, daß Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Werken unmöglich wurden. Allein vor dem Hintergrund der gleichzeitig üblichen Ikonographie läßt sich die Tragweite einzelner abweichender oder übereinstimmender Motive richtig abschätzen.

In den Bildvergleichen sieht die Autorin das Resultat der Untersuchung der Bildprogramme, die Aufteilung der Handschriften in zwei Gruppen, bestätigt. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Handschriften gestalten sich in Gruppe I lockerer als in Gruppe II.

In Gruppe I wird München als direkte Vorlage für Fulda angenommen, obwohl die Bildvergleiche starke Abweichungen zwischen den beiden Handschriften ergaben. Mit Jerchel wird die Beziehung zwischen Donaueschinger und Fulda recht eng gesehen, wobei allerdings der Maler der Donaueschinger Handschrift sehr frei mit seiner Vorlage umgegangen sein muß. Daß sich Stuttgart I auf die Wolfenbütteler Handschrift als direkte Vorlage stützt, ist wohl sicher. Hingegen weitaus problematischer ist die Frage, ob diese Handschriften tatsächlich auch zu den übrigen Handschriften der Gruppe I gehören. Dies wird von der Autorin bejaht, obwohl keine einzige ikonographische Übereinstimmung belegt werden kann und die Bildprogramme lediglich teilweise verwandt sind. Die Zuordnung der übrigen Handschriften fällt noch schwerer. Kassel zeigt einige Übereinstimmungen zu Stuttgart I. Die Wernigerode-Hs., Stuttgart II und Colmar bleiben weiter isoliert.

Abb. 5 Paris, B.N.: ms. lat. 1403, fol. 15r: Maria lactans



In Gruppe II hat sich die von Escher gesehene enge Beziehung zwischen Zürich und St. Gallen bestätigt. Zu bezweifeln ist allerdings, ob die Unterschiede zwischen den beiden Handschriften nur, wie die Autorin meint, im Stilistischen auf Grund der jüngeren Entstehung der Zürcher Weltchronik liegen. Kratzert sieht das Verhältnis zwischen der Zürcher Handschrift und der Berliner Toggenburg-Bibel als sehr eng an, vermutet aber für das Berliner Manuskript noch eine zusätzliche, nicht weiter spezifizierte Vorlage, vor allem für die einzelnen Erzählungsabschnitte. Etwas zu kurz in der Behandlung kommt das auch zu Gruppe II gehörende Weltchronik-Bruchstück ms. germ. fol. 623 der Berliner Staatsbibliothek. Es wird an den Bodensee, in die Umgebung der Manesse-Handschrift versetzt und um 1310 datiert. Die von Beer²⁸ festgestellte Verwandtschaft der Berliner Illustrationen mit breisgauischen Werken, insbesondere dem zweiten Meister des Wonnentaler Graduales (Karlsruhe, Landesbibliothek: Cod. U.H. 1) von 1325–1330, ist jedoch so überzeugend, daß eine Frühdatierung unwahrscheinlich scheint. Sicher hat Kratzert die enge Beziehung zwischen St. Gallen und dem Berliner Fragment richtig gesehen. Interessant wäre es aber gewesen zu erfahren, wie die Tatsache zu erklären ist, daß in einigen Bildern im Berliner Bruchstück Motive erstmals zu finden sind, die dann in Donaueschingen und Fulda Aufnahme finden²⁹. Es scheint, daß diese Handschrift eine Mittlerstellung zwischen den Handschriften der Gruppe I und II einnimmt.

Als Erklärung für die teilweise engen Beziehungen zwischen den Handschriften der Gruppe I und II, besonders zwischen München und St. Gallen, nimmt Kratzert eine gemeinsame «Urhandschrift» an, von der die Maler der beiden Weltchroniken unterschiedlich genau kopiert haben sollen. Im Handschriftenstemma geht von dieser supponierten «Urhandschrift» einerseits St. Gallen, Zürich, Berlin und das Berliner Fragment aus, andererseits München, Fulda, Donaueschingen und in «indirekter» Abhängigkeit von München die Handschriften Wolfenbüttel, Stuttgart I und Kassel. Auch die Wernigerode-Hs. wird von dieser «Urhandschrift» abgeleitet³⁰. Stuttgart II soll sowohl mit der Wernigerode-Hs. als auch mit München zusammenhängen, wohingegen die Colmarer Weltchronik isoliert bleiben muß.

Wir finden es schade, daß die Autorin, obwohl sie in ihren Bildvergleichen immer wieder auf deutliche Querbeziehungen zwischen mehreren Handschriften stößt, das Material so gewaltsam in ein Handschriftenstemma zu zwingen versucht. Interessanter wäre es gewesen, wenn sie nicht vom Modell direkter Abhängigkeiten ausgegangen wäre, sondern versucht hätte, die Verflechtungen zwischen den einzelnen Handschriften herauszuarbeiten. Dann wäre zum Beispiel klargeworden, daß in der Regel nicht mit einer einlinigen Weitergabe von Bildtypen gerechnet werden darf, sondern, daß die Maler wohl aus mehreren Weltchroniken schöpften, was besonders deutlich an den Beispielen Fulda und Donaueschingen zum Ausdruck kommt. Im weiteren hätte sich vermutlich auch zeigen lassen, daß ältere Quellen und Anregungen aus anderen Handschriftentypen angenommen werden dürfen.

Zum Schluß darf nicht unerwähnt bleiben, daß sich die Lektüre dieser ohne Zweifel beachtenswerten Arbeit unnötigerweise oft mühsam gestaltet. So wurde konsequent vermieden, Literatur- und Abbildungshinweise mit Seitenzahlen oder Abbildungsnummern zu versehen. Die fehlende Follierung der einzelnen Vergleiche sowie ähnlich vage Hinweise wie z. B. «erste Hälfte der Handschrift» (S. 93) oder «Ende der Mosesgeschichte...» (S. 93) zwingen den Leser zu zeitraubender Sucharbeit.

Lieselotte Stamm

¹ H. JERCHER: *Die Bilder der südwestdeutschen Weltchroniken des 14. Jahrhunderts*; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte; N.F. Bd. II, 1933, S. 381ff. Wird als JERCHER, 1933, zitiert.

² K. ESCHER: *Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolph von Ems in der Zentralbibliothek in Zürich*; in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich; Bd. XXXI, H. 4, 1935, S. 7ff.

³ W. STAMMLER: *Bebilderte Epenhandschriften*; in: Wort und Bild; Berlin 1962, S. 136ff. Mehrere Handschriften werden ausführlich behandelt von H. FRÜHMORGEN-VOSS: *Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration*; in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte; H. 1, März 1969, S. 23ff.

⁴ Es werden Handschriften der 1. und 3. Rezension nach Vilmar's Klassifizierung besprochen. S. A. F. C. VILMAR: *Die zwei Rezensionen und die Handschriftenfamilie Rudolfs von Ems*; Marburg 1839, S. 37ff.

Es bleibt unklar, weshalb Ms. 38 der Spencer Collection, New York, Public Library, eine Handschrift, die bis auf 38 Blätter eng dem Rudolph-von-Ems-Text folgt, nicht als Vergleichshandschrift beigezogen wurde. Ebenso fehlen auch die beiden Maihinger Handschriften Cod. I. 3. fol. I und I. 3. fol. II, beides Rudolph-von-Ems-Handschriften. Cod. I. 3. fol. II, auf Schloß Harburg heute noch leicht zugänglich, scheint vom Text her sehr nah mit Stuttgart, Landesbibliothek: Cod. H.B. XIII. 6 verwandt und besitzt im Bildkatalog eine weitgehende Übereinstimmung zu dieser Handschrift.

⁵ Im Text werden die Handschriften nach ihren Aufbewahrungsorten zitiert. – München, Staatsbibliothek: Cgm. 6406; Fulda, Landesbibliothek: Cod. Aa. 88; Donaueschingen, Fürstl. Fürstenerbergische Bibliothek: Ms. 79; St. Gallen, Vadiana: Cod. 302; Zürich, Zentralbibliothek: Cod. Rh. 15.

⁶ München, Staatsbibliothek: Cgm. 8345 (wird als Wernigerode-Hs. zitiert); Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek: Cod. Guelf. 8. Aug. 4^o (nicht Aug. fol. 4, wie meist in der Dissertation); Stuttgart, Landesbibliothek: Cod. H.B. XIII. 6 (Stuttgart I); Kassel, Murhardsche und Landesbibliothek: Ms. theol. fol. 4; Stuttgart, Landesbibliothek: Cod. Bibl. fol. 5 (Stuttgart II); Berlin, Kupferstichkabinett: Ms. 78 E 1; Colmar, Stadtbibliothek: Ms. 305.

⁷ Der Verzicht auf Folioangaben in den Bildtabellen verhindert die Untersuchung eines wichtigen Kriteriums, nämlich der Bilderabfolge in den einzelnen Handschriften. Man wäre froh gewesen, wenn wenigstens für die noch nicht erfaßten Handschriften foliierte Bilderlisten aufgestellt worden wären.

⁸ A. KNOEFFLI: *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*; Bd. I, Konstanz 1961, S. 114. Wird zitiert als KNOEFFLI, 1961.

⁹ H. P. KRAUS: *Rare Books, 95th Catalogue*, New York 1964, Abb. 12.

¹⁰ Eine Neudatierung der Münchner Handschrift hätte sich mit dem paläographischen Befund, der ins späte 13. oder gar frühe 14. Jahrhundert für die Schrift weist, auseinanderzusetzen und die wohl nicht mehr länger aufrechtzuerhaltende Annahme einer zeitlichen Priorität der Münchner Handschrift vor der Wernigerode-Hs. zu überprüfen. S. dazu U. MONTAG: *Die Haupthandschrift der Weltchronik Rudolfs von Ems*; in: Montfort; Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwartskunde Vorarlbergs; 1974, Jg. 26, H. 4, S. 568 und Anm. 22, S. 571.

¹¹ E. J. BEER: *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei*; Basel 1959, S. 126.

¹² Bereits von FRÜHMORGEN-VOSS, 1969, S. 53, herausgearbeitet.

¹³ G. SCHMIDT: in: *Gotik in Böhmen*; Hg. K. M. v. SWOBODA; München 1969, S. 170.

¹⁴ Die Rezensentin wird ausführlicher auf diese Handschrift wie auch auf Stuttgart I, Donaueschingen und Fulda an anderer Stelle eingehen.

¹⁵ G. SCHMIDT: *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*; Graz 1959, Abb. 9–11.

¹⁶ Die gleichen Ergebnisse bereits im Katalog der Ausstellung *L'Europe Gothique*; Paris 1969, S. 165f., veröffentlicht.

¹⁷ Im Katalog der Ausstellung *Gotik in Österreich*; Krems a. d. Donau, 1967, S. 145f., Nr. 75, lokalisiert Schmidt den Schaffhauser Evangelienkommentar nach Ober-, eventuell Niederösterreich. Eine mögliche Beeinflussung durch niederösterreichische Werke könnte aus einer gewissen Verwandtschaft von Stuttgart I zum jüngeren Klosterneuburger Altar angenommen werden. Abb. s. A. STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*; Bd. I, Berlin 1934, Abb. 148 und 149.

¹⁸ STANGE ordnet die Handschrift in seiner *Deutschen Malerei der Gotik*, Bd. II auf S. 194, nicht, wie die Autorin schreibt, in die Rheinpfalz, sondern an den Bodensee ein.

¹⁹ Mit ihrer Meistereinteilung folgt Kratzert im Grundsätzlichen JERCHEL (1933, S. 396), unterteilt allerdings Jerchels dritten Meister in drei weitere Hände. Nach Fotos allerdings muß angenommen werden, daß die Maler IV und V sich nicht klar voneinander trennen lassen und vermutlich eng mit Maler III zusammengearbeitet haben und auch in Blättern von dessen Hand vorkommen.

In der Bilderliste wurden bei den folgenden Blättern Verso- bzw. Rectozeichnungen verwechselt: 273v, 277, 306v, 326v. Mehrere Blätter wurden vergessen: 274, 291 vermutlich zu Meister IV; 318v, 319, 325, 326v, 327v, 328v, 330v, 331, 335 wohl zu Meister V; 337v, 340v, 342, 345 zu Meister II.

²⁰ Z. DROBNA: *Die gotische Zeichnung in Böhmen*; Prag 1956, Abb. 54.

²¹ Das erwähnte Vergleichsbeispiel stammt nicht vom ersten, sondern vom zweiten Meister des Wischhrader Antiphonars, Vorau, Stiftsbibliothek: Cod. 259, fol. 200. Abb. s. G. SCHMIDT in: *Gotik in Böhmen*; Hg. K. M. v. SWOBODA; München 1969, Abb. 137.

²² Aachen, Slg. Ludwig. S. Faksimileausgabe, Berlin 1973.

²³ Die Wappen der Titelseite von Stuttgart II zeigen nicht nur das Trierer Kreuz, sondern auch das Wappen der Falkenstein. S. J. SIEBMACHER: *Großes und allgemeines Wappenbuch*; Nürnberg 1881, Bd. I, 5. Abt., I. Reihe: *Bistümer*; S. 59, Taf. 90, Nr. 1.

²⁴ 1953 hat CARL NORDENFALK in seinem Aufsatz: *En Medeltida Bönbok från Metz i Linköpings Stifts- och Lansbibliotek*, in: Linköpings Biblioteks Handlingar, N.S., IV, 1953, S. 65 ff., auf die Beziehung dieses Metzger Manuskripts zum Evangelistar Kunos von Falkenstein im Trierer Domschatz aufmerksam gemacht.

Zu der Pariser Handschrift s. M. MEISS: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late XIV Century and the Patronage of the Duke*; London/New York 1967, S. 185 f., S. 384, Anm. 134 und Abb. 625/646.

²⁵ P. TOESCA: *Il Trecento*; Torino ²1971, S. 848, fig. 700.

²⁶ TOESCA, ²1971, fig. 499, 701.

²⁷ F. ANZELEWSKY: *Toggenburg Weltchronik*; Aachen 1970, S. 17.

²⁸ BEER, 1959, S. 43. S. auch E. J. BEER: *Gotische Buchmalerei, Literatur von 1945–61*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 28, 1965, S. 136.

²⁹ S. z. B. Jakob und Joseph oder die Szene des brennenden Dornbuschs.

³⁰ Allein die unübliche Blattgestaltung der Wernigerode-Hs. mit den über die Blattränder verstreuten Bildern macht eine Zugehörigkeit zu den übrigen Rudolph-von-Ems-Handschriften fraglich.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel

Abb. 2, 4: Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 3: Foto Wessendorf, Schaffhausen

Abb. 5: H. Köllner, Marburg (mit Erlaubnis der B. N. Paris)

FRANTIŠEK MATOUŠ: *Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei* [Corpus Vitrearum Medii Aevi, Tschechoslowakei]. (Academia Prag; Hermann Böhlaus Nachf., Wien/Köln/Graz, Prag 1975.) 99 S., 9 Farbtafeln, 83 Abb. auf Tafeln.

Der Band, herausgegeben vom Institut für Theorie und Kunstgeschichte der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, gehört in die große internationale Reihe des Corpus Vitrearum Medii Aevi, die unter Mitwirkung des internationalen Kunsthistorikerkomitees unter dem Patronat der Union Académique Internationale erscheint. In dieser Serie kam vor nahezu zwanzig Jahren aus der Feder von Ellen J. Beer der erste schweizerische Corpusband heraus, der die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts umfaßt. 1965 erschien dann als Fortsetzung ebenfalls von der Spezialistin für mittelalterliche Glas- und Buchmalerei ein weiterer Band, während die Corpusvolumen, die einerseits die Glasgemälde von Königfelden, andererseits diejenigen des Berner Münsters erfassen sollen und von andern Autoren erwartet werden, bisher noch

nicht vorliegen. Auch im Ausland sind Ansätze zum großen Corpuswerk vorhanden. In Deutschland, wo insgesamt 15 Bände vorgesehen sind, behandelte Hans Wentzel die Geschichte der Glasmalerei in Schwaben. In Frankreich haben Altmeister wie Lafond u. a. für die Publikation der Scheiben in der Sainte Chapelle in Paris und der Kirche Saint-Ouen in Rouen gesorgt. Österreichs bekannter Kapazität auf dem Gebiet der Glasmalerei, Eva Frodl-Kraft, verdankt man ebenfalls zwei Bände, während die skandinavischen Länder Schweden, Finnland, Dänemark und Norwegen ihre Schätze in einem Band zusammengefaßt haben. Auch in England wird seit längerem an einer entsprechenden Publikation gearbeitet.

Der vorliegende, im Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Wien/Köln/Graz, erschienene, in der Tschechoslowakei gedruckte Band stellt die mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei vor und erscheint in deutscher Übersetzung. Der Verfasser, František Matouš, verstarb 1971, so daß Jaroslav Pešina als Herausgeber noch manche Korrektur und Ergänzung anbringen mußte. Es ist bedauerlich daß auch der langjährige Förderer aller Corpusbände und Präsident des Komitees des Corpus Vitrearum Medii Aevi, Prof. Dr. Hans R. Hahnloser in Bern, das Erscheinen dieses jüngsten Exemplares nicht mehr erleben durfte.

Die Aufmachung des Buches entspricht in großen Zügen seinen westlichen Kollegen, wobei die einführenden, einspaltigen Texte beim recht großen Satzspiegel schwerfällig wirken. Der Katalogteil mit den Bildbeschreibungen ist hingegen zweispaltig. Lediglich der bisher übliche dunkelblaue Leineneinband mußte einem weißen weichen. Nach einer knappen kunstgeschichtlichen Einführung wird das Material nach topographischen Gesichtspunkten aufgeführt, wobei der Schwerpunkt auf der böhmischen Glasmalerei von 1350–1450 liegt. Etwa zu gleichen Teilen erscheinen ferner österreichische und deutsche Glasgemälde. Schließlich werden auch einige Maßwerkfüllungen und zwei Fensterabschlüsse mit teils figürlichen Darstellungen als Schweizer Stücke aufgeführt, da diese laut den Aufzeichnungen im Prager Kunstgewerbemuseum schweizerischer Provenienz sein sollen.

Die zahlreichen, zum Teil ganzseitigen Schwarzweißabbildungen auf Kunstdruckpapier lassen wohl am deutlichsten den vorzeitigen Tod des Autors verspüren, hat man nämlich doch oft den Eindruck, daß viele Bildvorlagen unbesehen klischiert worden sind, daß störende Zutaten, wie rahmendes, defektes Butzenscheibenwerk oder ebenfalls nicht zugehörnde Eisen- oder Bleiruten außerhalb des Glasgemäldes, durch einen umsichtigen Gestalter hätten ausgemerzt werden können. Um so dankbarer ist man Matouš für seine präzisen, umfassenden Bildbeschreibungen, wobei er jeweils einen breiten Fächer stilistischer Vergleiche beizubringen weiß. Er hat die Mühe auch nicht gescheut, neben größeren, längst bekannten Stücken und Serien, bisher unbekannte Glasgemälde und Fragmente im vorliegenden Band an ihren gebührenden Platz zu rücken.

Jenny Schneider

GISLIND M. RITZ: *Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik*. (Verlag Georg D. W. Callwey, München 1972.) 82 S., 31 Textabb., 162 Abb. auf Tafeln, 48 Farbtafeln.

Die Monographie von Gisling M. Ritz über die Hinterglasmalerei befriedigt sowohl die Ansprüche der Sammler und Liebhaber als auch jene der Wissenschaftler, wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß das Hauptgewicht der Arbeit auf die «volkstümliche» Hinterglasmalerei gelegt ist. Für die von dieser grundsätzlich zu unterscheidenden Hinterglasmalerei der «Stilkunst» oder «oberschichtlichen Kunst» (nach Ritz, S. 7) bietet

das Buch, das sei vorweg festgehalten, nur einen summarischen Überblick. Die Zweiteilung der Kunstgattung wird kapitelmäßig und auch durch mehrere Texthinweise festgehalten, doch im gegebenen Rahmen der gesamten Hinterglasmalerei kommt die Ambivalenz nicht deutlich genug zum Ausdruck. Im allgemeinen denkt der Sammler und Laie beim Wort Hinterglasmalerei nur an die volkskundlichen Stücke, und er zeigt sich erstaunt, daß es auch eine recht weit zurückreichende kunstvolle, eben «*oberschichtliche*» Hinterglasmalerei gibt.

Für denjenigen, der sich ohne grundlegende Vorkenntnisse mit der Materie vertraut machen will, dient das Buch von Ritz als gute Einführung, für besondere Studien ist auf die reichlich zitierte Literatur (S. 167ff.) abzustellen. Damit sei gesagt, daß hier nicht ein eigentliches Handbuch, sondern der meist kurz gehaltene Überblick über ein Spezialgebiet der Kunstgeschichte vorliegt. Ein besonderes Verdienst von Ritz ist es, der Hinterglasmalerei, ihren Werken und Verfertiger, an den Ursprungsgebieten nachgegangen zu sein und sich nicht mit den bereits bekannten Museumsbeständen begnügt zu haben. Ihr Interesse erstreckt sich nicht nur auf den kunstgeschichtlichen und ikonographischen Bereich, sondern ebenso sehr auf den technischen, soziologischen und wirtschaftlichen. Sie geht bei ihren Forschungen eigene und streckenweise neue Wege, weshalb ihrer Arbeit ein bedeutender Eigenwert zukommt.

Am Anfang des Textes steht eine knapp gefaßte Geschichte der «*Hinterglasmalerei als Stilkunst*», wobei auf Vorläufer in der Antike (*fondi d'oro*) und im Spätmittelalter hingewiesen wird. Die eigentliche Entwicklung setzt indessen erst in der spätesten Gotik ein (wozu ein schönes Objekt aus dem Historischen Museum in Basel abgebildet wird) und erreicht im deutschen 16. Jahrhundert den ersten Höhepunkt. Es ist schön, daß Ritz hier den bedeutenden Anteil der Schweiz erkennt und unterstreicht. «*Aus dieser Tradition hervorgehend wird dann auch ein Schweizer Maler die Hinterglasmalerei als Element des Kunstgewerbes zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf ihren absoluten Höhepunkt führen: Jakob Sprüngli (1559–1616).*» Es wäre hier anzumerken, daß Sprüngli seine Meisterwerke mehrheitlich in Nürnberg und Prag ausführte. Die maßgebend gebliebene Form erlangte die Hinterglasmalerei im Barockzeitalter, wobei wiederum der Schweiz, vor allem der Luzerner Schule (AbEsch in Sursee), ein besonderes Augenmerk geschenkt wird. Im 18. Jahrhundert verlagert sich der Kern der Produktion nach Augsburg und bleibt auf der Stufe des Rokokos stehen. Der Übergang der Künstler in das zünftische Handwerk gibt die Voraussetzung zum sprunghaften Anwachsen der lokalen Werkstätten und zur Produktion von Mengenware. Hier hätte vielleicht betont werden können, daß mit dieser quantitativen Entwicklung ein Qualitätsschwund, eine Stagnation verbunden war, wodurch der Grund zur Volkskunst bereits gelegt wurde. Es scheint auch der späten Augsburger Hinterglasmalerei bereits ein Zug von Volkskunst anzuhängen.

Das Wesen der Hinterglasmalerei in der Volkskunst wird mit Geschick definiert. «*Anregungen und Vorbilder werden aus der oberschichtlichen Kunst empfangen (gesunkenes Kulturgut) und im Sinn der Eigengesetzlichkeit der Volkskunst umgewandelt.*» Die Räumlichkeit schwindet und macht der Zweidimensionalität Platz, eine flächenfüllende Fertigkeit ersetzt die plastisch-gestalterischen Werte. Ritz durchwandert dann die von ihr gefundenen «*Landschaften der volkstümlichen Hinterglasmalerei*», wobei sie «*aus arbeitstechnischen Gründen Unterteilungen vornahm, die sich nicht an die politischen und staatlichen Gegebenheiten orientierten*». Dem Grundsatz widerspricht sie allerdings bei den benachbarten und voneinander abhängigen Orten Buchers und Sandl, von denen der erstere Südböhmen, der letztere Oberösterreich zugezählt wird. Der Katalog der Landschaften ist vielleicht das Kernstück des ganzen Buches. Ritz unterscheidet Oberbayern (mit Murnau, See-

hausen und Oberammergau), Schwarzwald, Elsaß, Oberpfalz (Winklarn), Niederbayern (Raimundsreut, Neukirchen bei Hl. Blut), Schlesien, Nordböhmen, Südböhmen (Buchers), Oberösterreich (Sandl); dann im europäischen Osten Westböhmen, Mähren, die Slowakei, Polen, Ostpreußen und Rumänien. Im Süden Europas ist von Apulien und Sizilien, auch von Spanien die Rede. Überall wird der Versuch gemacht, die Stileigentümlichkeiten zu erkennen und mit Worten auszudrücken. Ob es glücklich war, der modernen Hinterglasmalerei mehr als einen Hinweis zu widmen, kann man sich fragen. Bei Macke und Gabriele Münter mag das noch angehen, bei Petra Moll setzt das Verständnis aus, weil hier weder Kunst noch Volkskunst, sondern naives neues Kunstgewerbe vorliegt. Ein kurzes Aperçu kommt der außereuropäischen Hinterglasmalerei zu (Türkei, Syrien, Persien, Indien und China), wo nicht autochthon gewachsene, sondern von Europa inspirierte und nach dem Landestil aufgemachte Objekte entstehen.

Das Kapitel «*Inhalt, Funktion, Bedeutung*» legt vorerst die Bildthemen fest. Naturgemäß sind die frühesten Stücke religiöser Art. Doch bringt schon die Blütezeit während der deutschen Spätrenaissance und im Frühbarock mythologische Themen, oft in der Form der Kabinettsscheibenmalerei. So ist es nicht verwunderlich, daß etwa in Zürich im 17. Jahrhundert Glasmalerei und Hinterglasmalerei durcheinandergelassen. *Memento mori*, Vanitasbilder und Nonnenspiegel, dazu Allegorien werden von Bedeutung. Das Rokoko schafft die Schäferidylle. Die Volkskunst schließt sich an diese spätbarocke Phase an und äußert sich – vorerst parallel zur Stilkunst – hauptsächlich in Heiligenbildern, Landschaften, Genrebildern, Schiffen (in Norddeutschland) und Porträts. Hinterglasfüllungen zieren im 17. und 18. Jahrhundert Kassetten, Kleinmöbel, Spiegelrahmen. Eine besondere Anwendung ist das Deli, eine Schweizerische Trachtenzier. Der Ort, wo die volkskundlichen Bilder in den Wohnungen hängen, wird angegeben. Man spürt hier deutlich die von Ritz betriebene Feldforschung.

Wesentlich das Kapitel «*Herstellung, Handel, Vertrieb*». Für die Produktion maßgebend war die Nähe von Glashütten. Das ermöglichte erst die mitunter beachtlichen Produktionsziffern (z.B. Raimundsreut um 1830 30000–40000 Stück pro Jahr). Die typisierten Serienbilder werden als Mengenware in kleinen und größeren Familienbetrieben hergestellt. Glas und Rahmen bildeten jeweils eine Einheit. Die Produkte legte man an Lager, oder man arbeitete auf Bestellung für Händler und Kirche. Den Vertrieb übernahmen vor allem Hausierer, auch als Verleger auftretende Großisten in Augsburg. Der Export von Augsburg erstreckte sich von den umliegenden Landschaften im 19. Jahrhundert bis nach Spanien, Amerika und Indien. Die von Ritz geführte kunstsoziologische Untersuchung wäre gewiß noch ausbaufähig, doch bildet sie schon in der vorliegenden Form einen gewichtigen Beitrag zum Thema.

Zum Schluß wird die Technik beschrieben. Auch hier fällt es auf, daß sich die Autorin nicht nur an die bestehende Literatur hält, sondern ihre Ausführungen auf eigene praktische Studien und Erfahrungen gründet. Mit einem Hinweis über die Pflege und Restaurierung endet der Text.

Im qualitativ vorzüglichen Abbildungsteil (meist nach Photos von Helga Schmidt-Glassner) wird zum großen Teil bisher noch nie publiziertes Material aus 16 Museen und verschiedenen Privatsammlungen vorgeführt, wobei der volkskundliche Teil präponderiert. Bei den ziemlich ausführlichen Bildbeschreibungen hätte der technologische Aspekt mehr beachtet werden dürfen, und im einzelnen wären Verbesserungen anzubringen.

Der Verlag brachte das Buch in gediegener und sehr gepflegter Form heraus. Für die Wissenschaft von größter Bedeutung ist das vorbildliche Literaturverzeichnis, in dem sich die slawische Literatur stark abzeichnet. Ein Register hätte nicht fehlen dürfen.

Lucas Wüthrich