



Abb. 8. St. Florian, cod. III, 209, fol. 107".



Abb. 9. St. Florian, cod. XI, 390, fol. 79".

DIE OBER- UND NIEDERÖSTERREICHISCHE BUCHMALEREI DER ERSTEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS.

VON HEINRICH JERCHEL.

Denkt man heute an die Malerei des deutschen Südostens im 14. Jahrhundert, so stehen außer dem Klosterneuburger Altar die böhmischen Tafeln aus der zweiten Jahrhunderthälfte im Vordergrund des Interesses. Das verführt zu der Meinung, die Bilder in Klosterneuburg seien etwas Alleinstehendes, und im übrigen sei Böhmen die einzige östliche Kunstprovinz gewesen, die wesentliche malerische Schöpfungen hervorgebracht hätte. Die Betrachtung der Buchmalereien wird zeigen, daß vom Ausgang des 13. Jahrhunderts bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts die künstlerische Tätigkeit im Donaugebiet eine sehr lebendige war und daß sich erst um 1350 der Schwerpunkt der südöstlichen Kunst nach Prag verschiebt. Von Plastik und Glasmalerei aus gesehen, ist diese Erkenntnis nicht überraschend. Deutlich wurde sie durch die im Herbst 1926 von der Wiener Nationalbibliothek veranstaltete Ausstellung gotischen Buchschmucks, die Hans Tietze in den »Graphischen Künsten« (LI, 1928) mit viel Verständnis besprochen hat. Wichtig als Materialsammlung für die Zeit um 1300 ist die ungedruckte Wiener Dissertation von Fr. Walliser (1921): »Zur Geschichte der spätromanischen und frühgotischen Malerei in Österreich.« Einige wesentliche datierte Stücke sind schon seit den Untersuchungen Neuwirths bekannt. (In Sitzungsber. d. W. A. d. W., CXI, 1885.)

OBERÖSTERREICH.

Im ausgehenden 13. Jahrhundert waren die oberösterreichischen Klöster die Hauptpflegestätten der Buchmalerei. Führend war St. Florian. Diese Überzeugung ergibt sich aus dem heutigen Denkmälerbestand. In der Stiftsbibliothek von St. Florian liegt eine Reihe von Missalebänden, deren Kanonblätter fast lückenlos

zeigen, wie sich in einem engen Kunstkreis das Bild des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes von 1270 bis 1350 entwickelt.

Die ältesten dieser Meßbücher sind der cod. St. Florian XI, 390 und der unmittelbar dazugehörige cod. St. Florian III, 209. Aus deren Kalendern ergibt sich, daß sie von Anfang an für St. Florian bestimmt waren. Eine genaue Datierungsmöglichkeit fehlt, die Tatsache, daß die heilige Elisabeth im Kalender genannt ist, hilft wenig weiter. In kräftig bunten Farben heben sich Kreuz und Figuren von dem goldenen Grunde ab. Dunkles Blau, warmes Rot und lebhaftes Grün beherrschen das Ganze, auch den breiten Rahmen. Dazu tritt leuchtendes Weiß zur Bezeichnung der Gewandsäume sowie einzelner Falten und verschiedene braune Töne, vor allem im Inkarnat und im Haupthaar. Tiefschwarz sind die Umrisslinien, auch die der Falten. Sie sind das Gerüst des Ganzen. An den Gewändern verlaufen sie stets geradlinig, selten haben sie jedoch lange die gleiche Richtung; immer wieder brechen sie scharf um und bilden an allen Stellen, an denen sich die Stoffmassen stauen, scharfe Zacken. Somit ist der Verlauf der Konturen ein äußerst unruhiger. Die Gegensätze im Liniengefüge sind ebenso heftig wie die der Farben. Trotzdem sind deutliche Akzente zu erkennen, besonders auf dem Kanonbild von cod. III, 209 (*Abb. 8*). Dem stark bewegten und weit nach links ausgebogenen Körper Christi ist die ruhig stehende Mutter Gottes gegenübergestellt. Die von ihrem gesenkten Haupt und ihren verschränkten Händen in die langen Umschläge der Gewandsäume übergehenden Formen wirken wie eine Stütze, die die Last des gemarterten Heilandskörpers aufnimmt. Für diese formalen und geistigen Beziehungen bedeutet die linke Bildseite mehr als die rechte. Deshalb ist die Komposition asymmetrisch angeordnet. Johannes ist eine stillere Begleitfigur. Sein Kopf wiederholt das Haupt Christi in Haltung und Brauenstellung, Arme, Hände und die von ihnen gebildeten Falten nehmen die unruhigen Formen des Lententuches Christi auf, lassen sie abgeschwächt nach dem Boden zu verklingen. Das Kanonbild in cod. XI, 390 (*Abb. 9*) ist ähnlich gestaltet, aber nicht so weitgehend durchgeformt.

Nur stark plastisches Empfinden konnte zu derartigen Bildern führen. So erklären sich die mit sichtlicher Vorliebe gemalten starr vorragenden Fältchen und das Abstehen und vielfache Gebrochensein der frei hängenden Stoffenden. Die Maler der beiden Kanonblätter haben bei jedem Stück Gewand seinen Gehalt an raumerfüllender Masse wiedergegeben. Sie benutzten dazu im wesentlichen lineare Mittel. Damit haben sie nicht so sehr das Gewand selbst, sondern vielmehr das Gerüst des Gewandes dargestellt. Auch die Körper wirken wie ein Gerüst ohne eigentliche Körperlichkeit.

Beide Kreuzigungsbilder haben in St. Florian keine Vorstufen. Viele Züge teilen sie mit der gesamtdeutschen Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, vor allem das plastische Empfinden und die Art, ihm Ausdruck zu verleihen. Wo sind jedoch die Vorstufen zu suchen? Es liegt nahe, an die Salzburger Buchmalerei zu denken. Aber seit deren Blütezeit im 12. Jahrhundert gibt es wenig, was sicher dahin zu lokalisieren ist. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kennt man bisher nur zwei Handschriftengruppen, die nach Buberl in dieser Stadt entstanden sein könnten. Es sind die Handschriften, die auf Veranlassung des Propstes Bernhard III. von Vorau (1267—1282) angefertigt wurden, außerdem die, die sein Nachfolger Propst Konrad (1282—1300) machen ließ. Beide Pröpste waren einstige Salzburger Domherren, und es wäre deshalb verständlich, daß sie die Handschriften in der Bischofsstadt bestellten oder Schreiber und Maler von dort her beriefen. Von der ersten Gruppe¹ sind künstlerisch von Wichtigkeit nur das Admonter Vokabularium Nr. 77 und das Vorauer Missale Nr. 244 (Österr. ill. Hss. IV, 1). Nach dem Kalender muß dieses nach 1266 entstanden sein. Beide sind wahrscheinlich von der gleichen Hand illuminiert. Legt man das Kanonbild von St. Florian cod. XI, 390 neben das einzige Bild des Admonter Vokabulars, das einen Lehrer vor seinen Schülern darstellt (Ill. Hss. IV, 1, Fig. 96), so fallen viele Übereinstimmungen auf. Beide sind einander farbig ähnlich. Die Art der Gesichtsbildung Marias und des Lehrers ist nahe verwandt. Man verfolge daraufhin die Umgrenzungslinien von Kinn und Nase, beachte den schmalen, kurzen Mund und das darunter durch einen Punkt angegebene Grübchen, seine Stellung im Gesicht, die Art, wie die Haare wiedergegeben sind. Vergleichbar sind auch die Zeigefinger, ferner die Haarbehandlung des Johannes und die von zwei Schuljungen, wobei die rechts und links vom Scheitel spiegelgleich angeordneten Löckchen auffallen. Verschieden ist die Wiedergabe der Gewandstoffe. Im Admonter Codex ist ihre Lage sehr unüber-

¹ Zur ersten Gruppe gehören die Vorauer Handschriften: codd. 332 C; 111 CCXXI; 351 CCXXV; 132 LIV und die Admonter Handschrift Nr. 368 (Buberl, Österr. ill. Hss. IV, 1, Nr. 244—246 und Nr. 77).



Abb. 10. Wien, Nationalbibliothek, cod. 1827, fol. 49".



Abb. 11. St. Florian, cod. XI, 394, fol. 93".

sichtlich,² im Florianer Missale ist der Verlauf jeder Falte deutlich zu verfolgen. Wesentlich klarer wirkt das Herabhängen und Aufliegen der Kleiderstoffe auf dem Kanonbild des Vorauer Missales Nr. 244 (Ill. Hss. IV, 1, Fig. 186). Hier finden sich auch die über die linke Schulter Christi herabfallenden Haarsträhne und die gleichen Nimbenverzierungen wie auf der Kreuzigungsdarstellung in cod. St. Florian III, 209. Im Vorauer Missale ähneln auch die Schmerzensgesten mehr denen im Florianer Missale, sie sind lebhafter als in cod. St. Florian XI, 390. Maria verschränkt ihre Hände, jedoch ohne den Kopf daran zu lehnen. Johannes stützt sein Haupt mit der rechten Hand, in der Linken trägt er das Buch. Damit scheint das Vorauer Meßbuch eine Zwischenstellung zwischen den beiden Florianer Bänden einzunehmen. Wie eng alle drei zusammengehören, zeigen die auffälligen Übereinstimmungen in der Gestalt des Christuskörpers. Welches der drei Kanonbilder zuerst entstanden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Durch die Zusammenstellung mit Vorau ist ein Datum gewonnen: 1266—1282; in diesen Jahren müssen die Kreuzigungsdarstellungen gemalt worden sein. Nach wie vor ist der Entstehungsort aber unklar. Außer Salzburg und Vorau kommt dafür noch St. Florian in Frage. Vorau und St. Florian sind Sitze von Augustinerchorherren; daher sind gegenseitige Beziehungen sehr wahrscheinlich. Wesentlich ist aber, daß die beiden St.-Florianer Stücke an Qualität besonders hervorragen; leider ist cod. XI, 390 stark abgenützt.

Die ganze Handschriftengruppe ist am ehesten von einer Reihe illuminierter Codices abzuleiten, die starke mittelrheinische Einflüsse zeigen und von denen Hans Swarzenski glaubt, daß sie in Regensburg entstanden sind (Wallraf-Richartz-Jahrb., N. F. I, 1930, S. 11). Sie sind um 1260 zu datieren. Das hierher gehörige Evangelienbuch aus Hohenwart, München cod. lat. 7384, zeigt in vielen seiner stehenden Heiligen und Apostelgestalten eine Gewandbehandlung, die vorbildlich für den Maler des Kanonbildes von St. Florian XI, 390 gewesen sein kann. Man vergleiche dazu den Petrus des bei H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, auf S. 89

² Diese Gewandbehandlung ist vielleicht auf Einflüsse steirischer Malerei zurückzuführen. Die Fresken im Gurker Dom, insbesondere die dortigen Prophetenfiguren könnten vorbildlich gewesen sein. (Diesen Hinweis verdanke ich ebenso wie viele sonstige Anregungen zu vorliegendem Aufsatz Herrn Prof. A. Stange, München.)



Abb. 12. St. Florian, cod. XI, 394, fol. 92''.

abgebildeten Blattes mit der Maria. In dem Münchener Codex ist alles fester und bestimmter als in St. Florian. Der oberösterreichische Maler neigt dazu, die Formen zu verschleifen und ihnen ihre nackte Härte zu nehmen. Das Kanonblatt von St. Florian cod. III, 209 zeigt das gleiche Bestreben auch im Mimischen. Von der weiteren Entwicklung aus gesehen, erscheint es als das spätere.

Zeitlich folgt ihm das Kanonbild in dem Florianer Missale XI, 394 (Abb. 11). Es befindet sich auf fol. 93'' in der die Blätter 90—99 umfassenden Lage, die außer der Präfations- und der T(e igitur)-Initiale noch ein weiteres Bild schmückt, der thronende Christus in der Mandorla auf fol. 92'' (Abb. 12). Diese Lage muß aus paläographischen Gründen älter sein als die anderen Blätter des Missales, welche nach dem Kalender nicht vor 1325 entstanden sein können. Eine genaue Datierung erlaubt nur das Aussehen der Bilder. In Wesentlichem weicht die Kreuzigung von den bisher betrachteten Darstellungen ab. Der Kreuzesfuß reicht weit über den Bildrahmen hinaus, der Kreuzesbalken besteht aus zwei gebogenen Ästen. Das Holz ist grün, kleine abgeschnittene Zweigansätze ragen daraus hervor: es handelt sich also um die Darstellung Christi am Lebensbaum.³ Die Gestalten des Heilandes, Mariens, Johannis sind schlanker und gestreckter als auf den vorausgehenden Kanonblättern. Auch im Bildformat hat sich das Verhältnis von Breite und Höhe zugunsten der Höhe verändert. Die

Umrisslinien zeigen nicht mehr den dauernden Richtungswechsel; ohne Schwierigkeiten kann das Auge des Beschauers alle Konturen erfassen. Jedes herumflatternde Stoffende, jede ausladende Geste ist vermieden. Vor allem Johannes erscheint dadurch gleichsam in seinen Mantel gefesselt. Die Biegung des Körpers Christi ist abgeschwächt, sie erfolgt nach rechts, auf Johannes zu. Sämtliche Figuren beanspruchen weniger Raum; auch ihr Gehalt an Masse ist geringer geworden. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch die Beschränkung der Farbtöne. Sie verteilen sich auf wenige Flächen und treten nicht mehr so häufig komplementär nebeneinander. Die Farben selbst sind kaum andere. Nur das Grün hat mehr Platz bekommen, Lendentuch und Kreuzesholz haben dadurch fast den gleichen Ton.

Der neuartige Kreuzigungstyp läßt sich nicht ganz zwanglos ableiten, am ehesten aus dem Salzburger Gebiet. Denn viele der aufgezählten Eigentümlichkeiten — mit Ausnahme des Astkreuzes — finden sich schon in einem Ceremoniale der Wiener Nationalbibliothek cod. 1827 (Abb. 10), das für Kloster Mondsee bestimmt war. Es muß früher als das St.-Florianer Missale XI, 394 entstanden sein, denn das Liniengerüst ist noch reicher an Kontrasten und jähen Verschiebungen, also Formen, die, man um die Jahrhundertwende mehr und mehr zu vermeiden sucht; das wird bei der Betrachtung weiterer Werke ganz deutlich werden. Das Kreuzigungsbild auf fol. 49'' läßt sich gut mit dem Kanonbild des Missales vergleichen. Die größten Ähnlichkeiten zeigt der Körper Christi. — Das Mondseer Ceremoniale steht nicht allein. Es gehört zu der zweiten, nach Buberl vielleicht in Salzburg entstandenen Handschriftengruppe, zu den Vorauer Codices, die auf Veranlassung des Propstes Konrad 1282—1300 gefertigt wurden⁴ (Ill. Hss. IV, 1, Nr. 247—256).

³ Die symbolische Bedeutung des Kreuzes Christi als Lebensbaum ist alt; mit Astansätzen wird es schon in der bildenden Kunst ottonischer Zeit dargestellt, z. B. im Leipziger cod. CXC. In der in St. Florian vorkommenden Y-artigen Form, also als eigentliches Gabelkreuz erscheint es wohl erstmalig. Unabhängig davon wird zur gleichen Zeit die plastische Darstellung in der Freiburger Münstervorhalle entstanden sein. Gerade in Oberösterreich verwendet man mit Vorliebe diesen Typus in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das bezeugen neben den Buchmalereien zahlreiche Glas- und Wandbilder.

⁴ Die Vorauer Handschriften codd.: 11 LXI; 85 XXIV; 91 CCIV; 95 I; 96 II; 100 CCIII; 136 CCXVIII; 300 XXVIII; 330 XCII.



Abb. 13. St. Florian, cod. XI, 80, fol. 26''.



Abb. 14. St. Florian, cod. XI, 80, fol. 30.

Aus einer Gegenüberstellung der Kreuzigung und der (mit der Feder gezeichneten) Ruth-Initiale der Vorauer Handschrift Nr. 251 (Ill. Hss. IV, 1, Fig. 194) ergibt sich der Zusammenhang. Beide Darstellungen haben die gleichen Kopftypen, und in verwandter Art sind die Gewandstoffe wiedergegeben. Ähnliches gilt auch von den Deckfarbeninitiale der Vorauer Gruppe. Bei allem ist die qualitativ höhere Stellung des Ceremoniales zu berücksichtigen. Künstlerisch mindestens gleichwertig sind ihm aber die Glasfenster aus der Dominikanerkirche in Friesach (Fr. Kieslinger, *Got. Glasm. i. Österr.*, Zürich, 1928, S. 73, Taf. 5). Diese Stadt war Münzstätte von Salzburg, und schon dadurch ergeben sich Beziehungen zu der Bischofsstadt. Ceremoniale und Fenster zeigen genau die gleiche Art, Stoffgehänge schmalen, mehrfach gekniffenen Papiertüten ähnlich zu formen und das am Körper anliegende Gewand in Falten zu legen, die wirken wie ein Übereinander spitzer Schuppen. (Der Zusammenhang mit der Friesacher Tür ist weniger unmittelbar.)

Zwei weitere Missalebände sind als Abkömmlinge der bisher behandelten oberösterreichischen Handschriften anzusehen. Der eine liegt in Wien, Nat.-Bibl. cod. 13682, und zeigt auf fol. 54 ein Kanonbild. Seine Qualität ist gering. In eigentümlichem Mißverhältnis stehen die kurzen Beine Christi zu seinem langen Oberkörper. Es fällt auf, daß der Leib des Heilandes ohne merkliche Ausbiegung wiedergegeben ist. Maria und Johannes haben schräg gestellte Augen und noch schräger gestellte Brauen. Über dem Kreuzesbalken sind Sonne und Mond dargestellt. Der Bildgrund ist blau, der Rahmen und die Nimben sind gelb, anscheinend erforderte die Bestimmung des Missales keine Verwendung des kostspieligeren Goldes. Über seine Herkunft weiß man nichts Sicheres. Von größerem Interesse ist das Kanonbild eines Meßbuches in St. Pölten, Alumnatsbibliothek cod. XIX, 3 b (325 a). Es stammt aus dem dortigen Augustinerchorherrenstift. Durch diesen Orden ergeben sich Beziehungen zu St. Florian. Sie werden bei einem Vergleich mit dem Missale St. Florian cod. XI, 394 ganz deutlich. Bis in die Ornamentik des Rahmens gehen die Übereinstimmungen. Der Hintergrund ist aber blau, nicht golden. Die Malweise ist gröber und in den Einzelheiten vermißt man die großzügige Formung des St.-Florianer Blattes. Welches von beiden früher entstanden ist, ist nicht zu entscheiden. Aus den Beziehungen des Florianer Missales XI, 394 zu der Vorau-Mondseer Handschriftengruppe kommt man für dieses auf ein annäherndes Datum post quem, auf das Jahr 1282.

Genau datiert ist der Florianer cod. XI, 80, der nach dem Eintrag auf fol. 35'' im Jahre 1301 entstanden ist. Er enthält die »Expositio in cantica canticorum« des Honorius. Zwei Bilder schmücken ihn, die den Aufzug der beiden Bräute Sunamitis und Mandragora darstellen (fol. 26'' und 30; *Abb. 13 und 14*). Im Inhalt und Aufbau gehen sie auf Illustrationen des 12. Jahrhunderts zurück; von derartigen Handschriften sind bisher nur sechs bekannt, die alle etwa der gleichen Zeit angehören.⁵ J. A. Endres hat in seinen ikono-

⁵ Illustrierte Handschriften der Hohenliedauslegung des Honorius des 12. Jahrhunderts sind die codd.: München lat. 4550, 51118, 18125; Wien, Nat.-Bibl. lat. 942; Lambach Nr. XIIV; Mähingen Nr. 1, 2. Vgl. dazu Jos. Ant. Endres, *Das St.-Jakobs-Portal in Regensburg*, Kempten 1903, S. 32, 35 und 36; ferner J. Hermann, *Österr. ill. Hss. VIII*, 2 (1926), S. 137, dort die weitere Literatur.



Abb. 15. St. Florian, cod. III, 205 A, fol. 68''.

graphischen Untersuchungen nur diese berücksichtigt, seine Bildbeschreibungen gelten aber auch für den Codex in St. Florian. »Die Sunamitis kommt in einem Wagen sitzend heran. In der Linken hält sie eine Kreuzesfahne. Die Räder des Wagens zieren die Evangelistensymbole. Die vorgespannten zwei Pferde werden vom Priester Aminadab geleitet, auf dessen Wagen dereinst die Arche von den Heiden aus wieder nach Jerusalem gebracht worden war. Aminadab sinnbildet Christus. Am Leib der Pferde sind je drei Menschenköpfe angebracht. Am rechten Bildrande oben sehen wir die Sonne, welche ihr Gesicht verhüllt (occidens), da die Sonne von Westen kommt. Im Geleite der Sunamitis, d. h. der vor dem Gerichte sich bekehrenden Synagoge schreiten einige Juden.« »Die Mandragora (die dem Menschenleibe ähnliche Alraunwurzel) bedeutet den Rest der ungläubigen Menschheit, welcher nach dem Antichrist sich zu Christus bekehrt. Sie erscheint als nackter Frauenrumpf, welchen drei ‚regine‘ am Arm geleiten, während vier ‚adolescentule‘ weiter rückwärts folgen. Rechts von ihr steht Christus und setzt ihr ein dem seinigen gleichgebildetes Haupt auf. Im Gefolge von Christus befinden sich drei Männer (amici). Zu Füßen der Mandragora, am unteren Bildrahmen ist ein geflügelter Kopf (aquilo) sichtbar, welcher angeben soll, daß die Braut von Norden her herbeigeführt wird. Links von Aquilo der nach unten gekehrte Kopf des Antichrist, an dessen Stelle Christus

das Haupt setzt.« Es handelt sich um tonig angetuschte Federzeichnungen. Mit roten, grünen, gelben, grauen und lila Lasuren sind Gewandschatten und Haare modelliert, das Inkarnat ist bräunlich. Der nirgends von der Farbe verdeckte Zeichenstrich ist flüchtig und fast ausgeschrieben. Die dargestellten Menschen sind masselos, die tief einschneidenden Falten lassen nur Spuren von Körperlichkeit zu. Der andersartige Inhalt, das breite Format und die neue Technik erschweren den Vergleich mit dem Kanonbild von St. Florian cod. XI, 394. Am besten läßt sich die Gestalt des Johannes dem bartlosen, fast weiblich aussehenden Heiligen im Gefolge Christi auf dem Mandragorabilde (fol. 30) gegenüberstellen. Bei der gleichen Zierlichkeit von Körper und Körperhaltung weist dessen Gewand einige große Faltenzüge auf mit hohen Graten und tiefen Senken; es erscheint dadurch stoffreicher als das Umschlagetuch Johannis. Diese wenigen großen Falten, die von ein oder zwei Punkten strahlenförmig ausgehen, ersetzen die vielen kleinen Fältchen auf dem Missalebild. Sie verlaufen gradlinig oder sind nur leicht gekrümmt. Die frei hängenden Gewandsäume bilden weich gleitende Kurven, keine scharfen Ecken wie auf den bisher betrachteten Kanonbildern. Bezeichnend ist die große Schmiegsamkeit des Liniengefüges und der schemenhaften Körper. Kaum merklich sind die Übergänge von helleren zu dunkleren Flächen bei Gesichtern und Gewändern. Daher entstehen keine der scharfkantigen Formen, die zu den Kennzeichen der zeitlich vorangehenden Kreuzigungsdarstellungen gehörten. Das leise und verhaltene Kolorit kommt dem Bestreben, alle Härten abzuschleifen, sehr entgegen.

Woher kommt das neue Formgefühl? Ähnliche künstlerische Schöpfungen entstehen um diese Zeit in den verschiedensten Kulturländern Mittel- und Westeuropas. Vor allem der berühmte Queen Mary's Psalter (Britisches Museum Royal, 2 B. VII)⁶ zeigt die gleiche Technik und eine verwandte Körper- und Gewandbehandlung. Aber alles ist darin viel eleganter und noch zierlicher. Sein Schöpfer legte keinen Wert auf eine so differenzierte Modellierung von Gesicht und Gewand, die immer wieder bei den österreichischen Codices dieser Zeit auffällt. Der englische Psalter ist auch sicher später als 1301 entstanden; weder er noch

⁶ S. George Warner, Queen Mary's Psalter (Faksim.), London 1912.



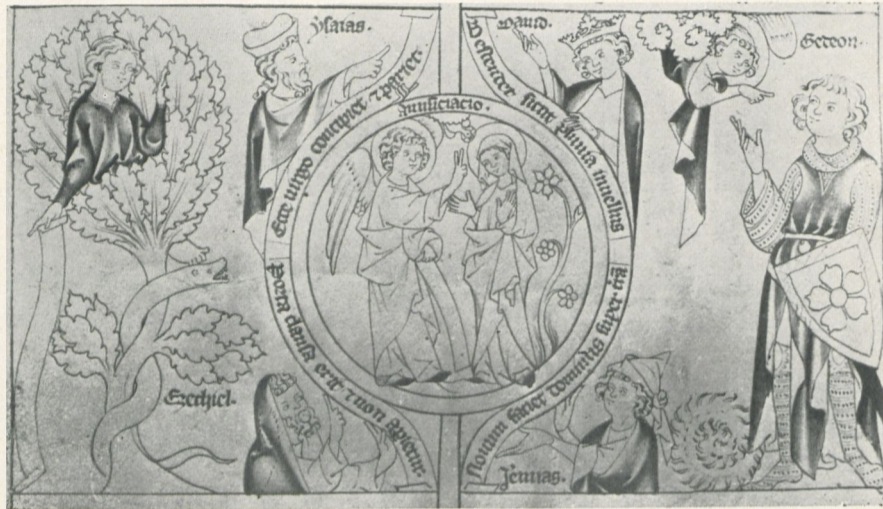
Abb. 16. St. Florian, cod. III, 221 A, fol. 136^v.



Abb. 17. St. Florian, cod. III, 221 A, fol. 1.

seine näheren Verwandten können den Meister des Expositiocardes beeinflusst haben. Von Vorstufen des Psalters ist nichts in altem österreichischen Bibliotheksbesitz nachzuweisen, und nur an solchen hätte sich der Meister heranbilden können. Dagegen spricht viel dafür, daß die Vorlagen des 12. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung für den zweifellos sehr begabten Maler der Honorius-Illustrationen waren. Er übernahm ihre Technik, und diese bewirkte bei ihm im Verein mit seiner Schulung an Werken wie den bisher behandelten Kanonblättern die zeitgemäße Umgestaltung aller Formen. Aber jetzt könnte eine weitere Frage laut werden: Ist der Expositiocardes wirklich ein Werk, das in den Zusammenhang der oberösterreichischen Malerei gehört? Die bejahende Antwort darauf ergibt die Betrachtung anderer oberösterreichischer Handschriften der ersten beiden Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts.

In cod. III, 205 A der Stiftsbibliothek in St. Florian (Abb. 15) hat sich ein Missale erhalten, dessen Schreiber man kennt. Es war der spätere Propst des Stiftes, Heinrich von Marbach. Die Abtswürde bekleidete er in den Jahren 1314—1321, da er sich jedoch im Kalender noch presbyter nennt (am 24. Februar, 12. April und 29. Dezember) muß er den Band vor 1314 geschaffen haben. Die von ihm vorn eingetragenen Nekrolognotizen gehen nur bis 1306, und ungefähr in diesem Jahre wird der Codex entstanden sein. Am Kreuzesfuße des Kanonbildes scheint Heinrich von Marbach selbst dargestellt, denn über dem mit einem weißen Chormantel bekleideten Stifterfigürchen finden sich halbverwischte Buchstaben: ha cus (hainricus zu lesen). Wieder handelt es sich um ein Bild in Deckfarben auf Goldgrund. Dunkel und gedämpft ist das Kolorit. Seine Hauptfarben sind Olivgrün, Mattblau und Karminrot. Das Inkarnat ist bräunlich. Alles Figürliche ist äußerst einfach in Aufbau und Umriss. Auf plastisch wirkende Formen ist weitgehend verzichtet. Fast flächenhaft erscheinen die drei Gestalten. Nur an wenigen Stellen wölbt sich das Gewand ein wenig vor. Die Gesichter sind kaum modelliert; Augen, Nase und Mund erscheinen wie hineingezeichnet. Sie haben viel Ähnlichkeit mit dem zuletzt betrachteten Florianer Kanonbild in cod. XI, 394. Sicher bestand ein unmittelbarer Zusammenhang mit diesem. Abweichend ist in dem Marbach-Missale nur wieder der alte Kreuzestypus verwendet, das Kreuz mit dem geraden Querbalken. Der Christuskörper ist weder nach rechts

Abb. 18. St. Florian, cod. III, 207, fol. 1^r.

noch nach links geschwungen, fast gerade hängt er über dem Mittelpfosten herab. Maria und Johannes sind hochaufgerichtet, nur wenig senken sie ihre Köpfe. Auffällig ist, daß die wie bisher stets durch feine weiße Linien bezeichneten Gewandsäume in ihrem Verlauf keine harten Umbruchstellen aufweisen. Darin erinnern sie an den Expositiocardex. Dort ist aber die Oberflächengestaltung eine viel reichere und die von den Kleiderstoffen gebildeten Höhen- und Tiefenunterschiede erheblich größer. Wenn man sich jedoch das Kanonbild in aquarellierte Federzeichnungstechnik umgesetzt denkt, so wird deutlich, daß Honorius-Codex und Marbach-Missale nahe verwandt sind. Das zeigen außerdem Übereinstimmungen in den Körpertypen.⁷

Zeitlich folgt ein Missale, in dem sich Deckfarbenmalerei und Federzeichnungstechnik vereint finden. Es ist der St.-Florianer cod. III, 221 A (Abb. 16 und 17). Über die Datierung sagt der Kalender nichts Bestimmtes, er muß vor 1325 entstanden sein. Wieder kniet unter dem Kreuzesfuß des Kanonbildes ein Stifter in Chorherrentracht, dessen Name darunter vermerkt ist: hainricus de .ihlinge. Es fällt dabei auf, daß der Stifter den gleichen Vornamen wie Heinrich von Marbach trägt. Sollten beide identisch sein? Der verstümmelte Beinamen findet sich sonst nirgendwo; sein Anfangsbuchstabe ist nicht zu ergänzen. Das Kanonbild ist mit Deckfarben gemalt; dies war traditionelle Gewohnheit bei allen besser ausgestatteten Missalebänden. Wieder hängt Christus an einem Astkreuz, dessen Fuß über den Bildrahmen hinausragt. Sein Leib ist nicht mehr so schwächlich gebildet wie auf den beiden zeitlich vorausgehenden Kreuzigungsdarstellungen. Alle Köpfe sind im Verhältnis zum Körper recht groß. Sie sind stärker als bisher modelliert; durch bräunliche Schatten und hellere Lichter ragen die fleischigen Nasen aus den rundlichen Gesichtern hervor. Gegenüber den Kanonbildern des 13. Jahrhunderts haben die Gestalten an Volumen abgenommen, gegenüber den beiden Kreuzigungen, die sich um den 1301 entstandenen Honorius-Codex gruppieren ließen, haben sie jedoch wieder mehr Dreidimensionalität.

Die Nebeneinanderstellung der Kreuzigungsbilder zeigt in verschiedenen Stufen den bedeutsamen Vorgang in der Stilgeschichte um 1300. Das Empfinden für plastische Formen, für räumliche und körperliche Wirkungen verschwindet teilweise. Das neue Wollen schafft sich eine flächengebundene Kunst. Höhen und Tiefen werden durch zarteste Modellierung einander angeglichen; das Liniengefüge besteht nur noch aus weich gleitenden Kurven. An die Stelle eines Gegeneinander gleichwertiger Elemente tritt ein Nebeneinander von einer führenden und mehreren begleitenden Hauptlinien des Bildgerüsts. Das, was dem Auge des Beschauers zunächst scharfkantig und zackig erschien, milderte sich erst, und die allzuvielen Einzelformen wurden gleichsam abgehobelt. Schließlich wird jede eckige Form durch eine runde ersetzt. Diese Formen schwellen langsam an, und eine neue Dreidimensionalität entsteht. Viele Härten sind bezeichnend für die Erstlinge des neuen Gestaltungswillens. An der Art, wie Maria in dem

⁷ Die Glasfensterfragmente in St. Florian (zwei törichte Jungfrauen und ein Apostel, die thronende Maria mit Kind in kreisrunder Rahmung) gehören wahrscheinlich in die Nähe des Marbach-Missales (Fr. Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich, 1928, Taf. 10).

Hainricus-Missale (III, 221 A.) steht und an den Gewandfalten, die sich durch das Emporheben ihrer Unterarme bilden, ist das Wesen der Vorstufen noch deutlich zu erkennen. Auch in der Farbe sind gegenüber den früheren Kanonbildern keine großen Unterschiede bemerkbar. Dagegen zeigt Vorder- und Rückseite des ersten Blattes die Farben des neuen Stiles. Mit einem hellen Blau sind in lavierender Technik die Gewandshatten und Haare modelliert, beim Inkarnat tritt an seine Stelle ein bräunlicher Farbton. Das wichtigste ist die Zeichnung. Nirgends wird sie von Farbe verdeckt. Vertieft man sich in die Handschrift des Malers, so kommt man zu der Überzeugung, daß das Kanonbild und die symbolische Jahresdarstellung Werke des gleichen Malers sind. Die Qualität ist überraschend; schwerlich kann man sich dem Eindruck der großartigen Gestalt des »Annis« entziehen, und kaum wird man die verhüllte hockende Figur der »Nox« vergessen. Die gleiche Farbigeit und viele ähnliche Formen fielen schon in dem Expositiocodex auf. Sicher schulte sich der Meister des Hainricus-Missales an Werken dieser Art.

Die St.-Florianer Biblia Pauperum, cod. III, 207 (Abb. 18—20) ist das Werk eines ihm sehr nahe stehenden Malers. H. Cornell hat sie zuletzt behandelt und datiert sie um 1310; der Zusammenhang mit den Missalebänden zeigt, daß diese Datierung stimmen wird (Cornell, Bibl. Paup.; Stockholm 1925, S. 73 und Taf. 13 b). Die Biblia Pauperum ähnelt sehr der bekannteren Wiener, Nat. Bibl., cod. 1198. H. Tietze nimmt an, daß die Florianer Handschrift eine Kopie der Wiener sei, »denn bei genauer Übereinstimmung der Kompositionen und selbst der einzelnen Figuren ist die Vorlage in vielen Details mißverstanden worden; ihr klarer, zügiger Strich zerbröckelt in dem St.-Florianer Codex zum typischen Kopistenstrich.«⁸ Eine genaue Betrachtung zeigt aber, daß auch der Wiener Codex eine Kopie ist. Auf ihn ist später einzugehen, denn er ist jedenfalls in Niederösterreich entstanden. Die St.-Florianer Handschrift schmücken 34 Bildergruppen, je zwei nehmen die Vorder- oder Rückseiten der elf bemalten Blätter ein. Es handelt sich um Federzeichnungen; nur zwei Blätter (fol. 1'' und fol. 8'') sind an einigen Stellen graubraun koloriert. Die dargestellten Menschen sind ziemlich unteretzt, ihre Köpfe relativ groß. Soweit die rundlichen Gesichter der Männer bartlos sind, fällt ihr kindliches Aussehen auf. Das bewirken die großen Augen, die kurze, stumpfe Nase, das runde Kinn und die wenig ausgeprägten Jochbeine. Die Haarbehandlung ist auffallend gleichartig, gewellte Strähnen umrahmen die Köpfe. Die typologische Anordnung zwingt zu einem sehr strengen Bildaufbau. Die verhältnismäßig locker gruppierten mittleren Medaillons mit Szenen aus dem Leben Christi sind oben und unten von je zwei Spruchbänder haltenden Prophetenhalbfiguren umgeben,⁹ die sich paarweise einander zuwenden und zugleich auf die neutestamentliche Darstellung deuten. Rechts und links hinter ihnen sind die entsprechenden alttestamentlichen Bilder angebracht. Sie sind großfigurig, ihr Aufbau festigt sich in der Nähe der äußeren Bildrahmen. Von diesen ausgehend, nach der Mitte hin, ist das Bildganze abzulesen. Mit großem Geschick sind spiegelgleiche Gestalten vermieden. Immer wieder neuartig sind die Figurengruppen einander zugeordnet. Einen ähnlich meisterhaften Aufbau zeigte schon das Kanonbild von cod. St. Florian III, 209. Es fiel durch die asymmetrische Anordnung des Kreuzesholzes auf, und mit ihm mußte

⁸ H. Tietze, Graph. Künste LI, 1928, S. 8f.

⁹ Die Glasfensterfragmente mit Prophetenbüsten in Pram (Oberösterreich) sind Abkömmlinge der Prophetenhalbfiguren der St. Florianer Biblia Pauperum (Fr. Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich, 1928, Taf. 20).

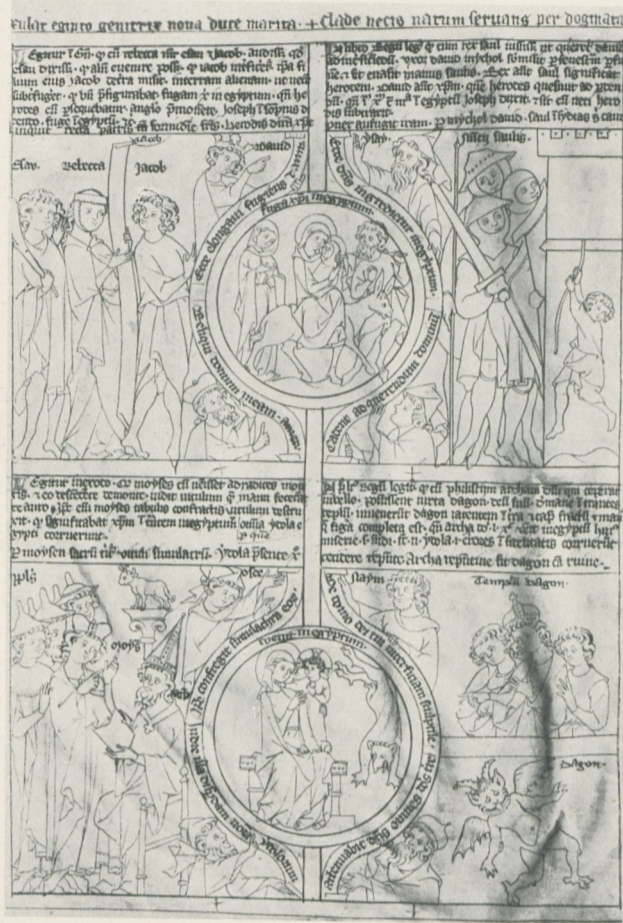


Abb. 19. St. Florian, cod. III, 207, fol. 2''.

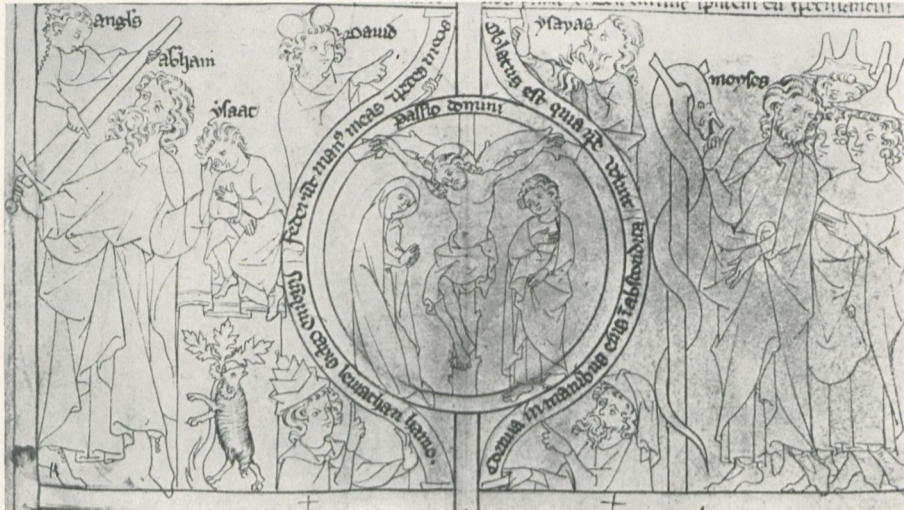


Abb. 20. St. Florian, cod. III, 207, fol. 7.

die Reihe der Florianer Kanonbilder eröffnet werden. Wie aber schon erwähnt, ist die St.-Florianer Biblia Pauperum so wie die Wiener eine Kopie. Beide müssen auf den gleichen nicht mehr erhaltenen Archetypus zurückgeführt werden. Außer der verwandten Kompositionsart weisen auch einzelne Gewandmotive darauf hin, daß dieses Vorbild stilistisch dem Kreuzigungsbilde in dem Florianer Missale III, 209 ähnlich gewesen sein wird. Allerdings läßt sich eine solche Annahme nicht eindeutig beweisen, aber die klassische Archäologie zeigt, daß derartige Überlegungen doch zu positiven Ergebnissen führen können. Bei einem Vergleich ist zu berücksichtigen, daß der Kopist im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts dem Formwillen seiner Zeit entsprechen und vielerlei verändern mußte. Beibehalten hat er in erster Linie die Komposition, und daher steht ihre Festigkeit im Widerspruch zu den träumerisch weichen Gesichtern; gerade diese ließen sich am leichtesten umgestalten. An der Haltung der menschlichen Figuren wird sich wenig gewandelt haben, in ihren Gewändern vermischen sich Altes und Neues. Die harten Zacken werden abgeschwächt und ihre Vielzahl verringert. Die in der Biblia Pauperum immer wieder bemerkbaren plastisch wirkenden Faltenbildungen stammen von dem Vorbild. Allem anderen daneben scheint jede Dreidimensionalität zu fehlen. Kaum erlauben die Überschneidungen, sich das Hintereinander innerhalb der Menschengruppen vorzustellen. Die Kreuzigung der Biblia Pauperum steht zwischen der in dem Missale III, 209 aus dem 13. Jahrhundert und der des Hainricus-Missales, cod. III, 221 A. Die gebeugte Haltung Mariens ist auf das andere Format zurückzuführen. Übrigens blickt Christus Maria an und ist nicht wie bisher mit geschlossenen Augen dargestellt. Das Bild des »Annus« auf fol. 1 des Hainricus-Missales zeigt aber deutlich, daß die Biblia Pauperum etwa gleichzeitig mit diesem Bild entstanden sein muß. Die Kopftypen beweisen die enge Verwandtschaft; es wäre nicht einmal unmöglich, daß beides vom gleichen Künstler geschaffen wurde, der aber für die symbolische Jahresdarstellung kein Vorbild zur Verfügung hatte.

Einige Blätter einer neuen Biblia-Pauperum-Handschrift, die Cornell nicht bekannt waren, hat André Blum veröffentlicht.¹⁰ Sie befinden sich in Paris in der Sammlung des Barons Edmond de Rothschild. Es sind sechs (Auferweckung des Lazarus, Einzug Christi in Jerusalem, Vertreibung der Wechler aus dem Tempel, Grablegung, Höllenfahrt und Auferstehung). Ebenfalls sechs Blätter mit den gleichen Bildern befanden sich einst in der Sammlung Weigel in Leipzig und sind heute verschollen. Nach Heiders kurzer Notiz (Mitt. d. Zentr.-Komm., V, 1861, S. 15),¹¹ die Cornell übernommen hat, weiß man nichts mehr von ihnen. Allem Anschein nach handelt es sich hier um diese Blätter. Nach Aussagen von Blum, der sich wieder auf das Urteil von Omont beruft, sollen es Fragmente einer Rolle sein, die von oben nach unten aufzurollen war. In dem Aufsatz von Blum wird außerdem die Publikation der Florianer Biblia

¹⁰ *Monuments et Mémoires de la Fondation E. Piot*, XXVIII, 1925/26, S. 95 ff., Pl. VI—VIII. Den Hinweis auf diese Veröffentlichung verdanke ich Herrn Pater A. Huber, Metten, der eine große textkritische Arbeit über die Biblia Pauperum vorbereitet.

¹¹ »Sechs Pergamentblätter, welche ebensoviel typologische Gruppen, und zwar die Gruppen XIII—XV und XXV—XXVII enthalten, welche sehr genau mit den Darstellungen der Wiener Handschrift übereinstimmen.«

Pauperum in Nachzeichnungen von Camesina und Heider (Wien 1862) zitiert. Diese scheint den Pariser Gelehrten aber nicht zugänglich gewesen zu sein, denn sonst hätten sie sehen müssen, daß die Rothschild'schen Fragmente fast identisch sind mit den betreffenden Zeichnungen der Florianer Handschrift. Leider haben sie in der Publikation keine Maße angegeben, denn sonst könnte man fast meinen, Pausen vor sich zu haben. Jedenfalls liegt hier der in der mittelalterlichen Kunst sehr seltene Fall einer unmittelbaren Kopie vor. Angesichts dieser Tatsache wird man auch die Hypothese fallen lassen müssen, daß die Fragmente von einer Rolle stammen. Wäre nicht die Schrift paläographisch einwandfrei, so läge es nahe, sie für Arbeiten eines geschickten Fälschers zu halten. Leider war es mir bisher nicht möglich, in Paris die Originale anzusehen. A. Blum erklärte die Fragmente ebenso wie die zum Vergleich herangezogene Wiener Biblia Pauperum für französisch. Zum Beweis bringt er nur vor, daß Kostüme, Haar- und Barttracht sich auch in französischen und englischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts finden. Diese Argumente überzeugen ebensowenig, wie alles, was er sonst über die Blätter sagt.

Auf ein weiteres Werk, das die Biblia Pauperum und den Expositiocodex als Voraussetzung hat, auf das um 1320 in Prag entstandene Passionale der Äbtissin Kunitgunde, soll bei der Behandlung der Wiener Biblia Pauperum näher eingegangen werden.

Bisher war stets nur über die figürlichen Darstellungen in den Handschriften gesprochen worden. Doch sind fast alle prächtiger ausgestatteten Missalebände noch mit einigen größeren ornamentalen Initialen geschmückt. Diese zieren die Präfationen und das T(e igitur). In den Codices des 13. Jahrhunderts sind sie in Deckfarben ausgeführt und ebenso buntfarbig wie die Kanonblätter. Hierher gehören die Florianer codd. XI, 390 und III, 209. Etwas heller in der Farbe ist cod. XI, 394. Alle drei zeigen dicke, teilweise zickzackartig verschlungene Ranken auf Goldgrund (ähnliche Formen kommen auch am Rahmen der Admonter Hs. Nr. 77 [368] vor, deren Zugehörigkeit zu der St.-Florianer Gruppe sich aus dem Figürlichen ergab). Diese Ranken bilden mitunter geometrische Ornamente, von denen scharf ausgezählte Blätter ausgehen. Besonders reich ist die T(e igitur)-Initiale ausgestaltet, die meist aus einem schlanken Baum besteht, aus dem der Oberkörper Christi herauswächst. Die edelsten solcher Initialen finden sich in den codd. III, 205 A (Missale des Heinrich von Marbach), III, 221 A (Hainricus-Missale) und XI, 392, einem Missale, dem das Kanonbild fehlt und das deshalb noch nicht besprochen worden ist. Sie zeichnen sich durch besondere Zartfarbigkeit aus. Bei dem T(e igitur) des Marbach-Missales überwiegt das Figürliche. Vor einem Altare mit dem Meßkelch stehen der heilige Benedikt und die gekrönte Jungfrau Maria und halten das Christkind. Dahinter wächst das T empor. Von seinen Seitenästen hängen gewellte Ranken herab mit Ausläufern und Blättern, die wieder kapuzenartig zahlreiche rundliche Köpfe umhüllen. Es handelt sich also um eine Darstellung des Lebensbaumes. Seine Krone bildet ein mit ihm verschlungener kreisrunder Rahmen und darin Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes in der Rechten. Um solche symbolisch zu deutende Bäume handelt es sich auch bei den andern dieser Initialen, auch wenn hier keine eigentlichen Köpfe sichtbar werden. Dafür ist ihr Blattwerk reicher ausgebildet; in cod. XI, 392 (Abb. 21) ist es besonders zierlich und fällt auf, weil die Äste, die es tragen, unverhältnismäßig dick und rundlich wirken. Es ist nicht eigentlich naturalistisch, meist besteht es aus bunten und ausgezählten drei-, fünf-, oder siebenfingerigen Phantasieblättern.

Im Zusammenhang mit den Buchmalereien der ersten beiden Jahrzehnte entstehen auch die Buchein-



Abb. 21. St. Florian, cod. XI, 392, fol. 137.



Abb. 22. Linz, Studienbibliothek, cod. Γ 18 (Einband).

bände der codd. Γ 18—21 der Linzer Studienbibliothek (Abb. 22), die aus Kloster Garsten stammen. Diese Handschriften enthalten die Glossen des Thomas von Aquino zu den Evangelien. Jeder der Bände ist in Holzdeckel mit Schaflederbezug gebunden. Darauf sind die Evangelistensymbole gemalt, alle von vierteiligen Architekturrahmen umgeben. Breite schwarze Umrisslinien bilden die Zeichnung, grüne, gelbe, rote und weiße Farbtöne das Kolorit. Zum Vergleich mit den Handschriftenillustrationen eignet sich am besten das Matthäussymbol auf cod. Γ 18. Es ist eine männliche Halbfigur mit Nimbus. Gewandbehandlung und Gesichtsbildung stimmen überein mit der »Annus«-Gestalt des Hainricus-Missales und den Christushalbfiguren der T(e igitur)-Initialen. Die Zeichnung der Augen ist bei allen bisher besprochenen Bildern ziemlich gleichartig. Auf einem geraden oder kaum merklich gekrümmten Unterlid liegt das ein- oder gar zweimal ausgebogene Oberlid; in Verbindung mit diesem ist die Pupille punktförmig angegeben. Wechselnd ist dagegen die Zeichnung des Mundes. Bei den noch im 13. Jahrhundert entstandenen Miniaturen ist er ein gerader Strich und ein Pünktchen darunter. Bei den späteren ist er ein mehrfach gebogener Strich, aus dem die Struktur des Mundes deutlich wird. Einen so gebildeten Mund hat auch das Matthäussymbol.

Die Arbeiten in oder aus den Klöstern St. Florian, Garsten und Wilhering (für dieses Kloster ergibt es sich erst aus später zu behandelnden Handschriften) stehen in engem Schulzusammenhang. Sie alle liegen im näheren Umkreis von Linz. Es fällt daher auf, daß eine künstlerisch sehr bedeutsame Bibel, die für das kaum weiter weg gelegene Benediktinerstift Kremsmünster geschaffen wurde, hier nicht unmittelbar einzuordnen ist. Sie umfaßt vier Bände, die unter Abt Friedrich de Aich (1275—1325/26) geschrieben wurden (Kremsmünster, Stiftsbibl. codd. 351—354) (Abb. 23 und 24). Ihr Schmuck sind große Bildinitialen, die sich durch ihr Blattwerk annähernd datieren lassen; es zeigt ähnliche Formen und Farben wie die St.-Florianer Handschriften um 1310 und etwas später (Hainricus-Missale). Der Figurenstil ist jedoch ein anderer. Viel lebhafter bewegen sich die dargestellten Menschen, ihre Fußstellung erinnert an Tänzer. Die Illustrationen der Biblia Pauperum zeigen am besten die andere Erzählungsart. Diese lassen sich aber nur mit Vorbehalt gegenüberstellen, da sie sich ja an Vorbilder aus dem 13. Jahrhundert anschließen. Wählt man dagegen zum Vergleich die Kreuzigung im Hainricus-Missale und eines der weniger dramatischen Initialbilder der Kremsmünsterer Bibel, so scheinen doch Beziehungen zu bestehen. Der Fall und die Modellierung der Gewänder, die Kopftypen und Farben sind sicher enger miteinander verwandt als mit andern gleichzeitig entstandenen Werken. In seiner Dissertation über die fränkische Buchmalerei hat E. Lutze wahrscheinlich gemacht, daß die Bibel ein Ausläufer der blühenden fränkischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts ist.¹² Er fragt: Hat es vielleicht in Österreich eine Filiation gegeben, und ist die Kremsmünsterer Bibel in einer dortigen Werkstatt entstanden? Die Antwort darauf muß nach dem vorhandenen Material lauten: In Kremsmünster hat keine Werkstatt bestanden, anscheinend aber in St. Florian. Die Bibel kann nur von einem mit der dortigen Arbeitsweise vertrauten Künstler geschaffen sein, der starke Anregungen von außen bekam, jedenfalls von der fränkischen Buchmalerei her.¹³

¹² E. Lutze, Studien zur fränkischen Buchmalerei im XII. und XIII. Jahrhundert. Halle 1931 (Dissertation).

¹³ Die Kassel im Stift Melk, die auf Leinengrund in bunter Seide, Silber- und Goldfäden gestickt ist und auf deren Vorder- und Rückseite sich je eine Kreuzigung mit Maria, Johannes, Evangelistensymbolen und Sonne und Mond befindet, ist

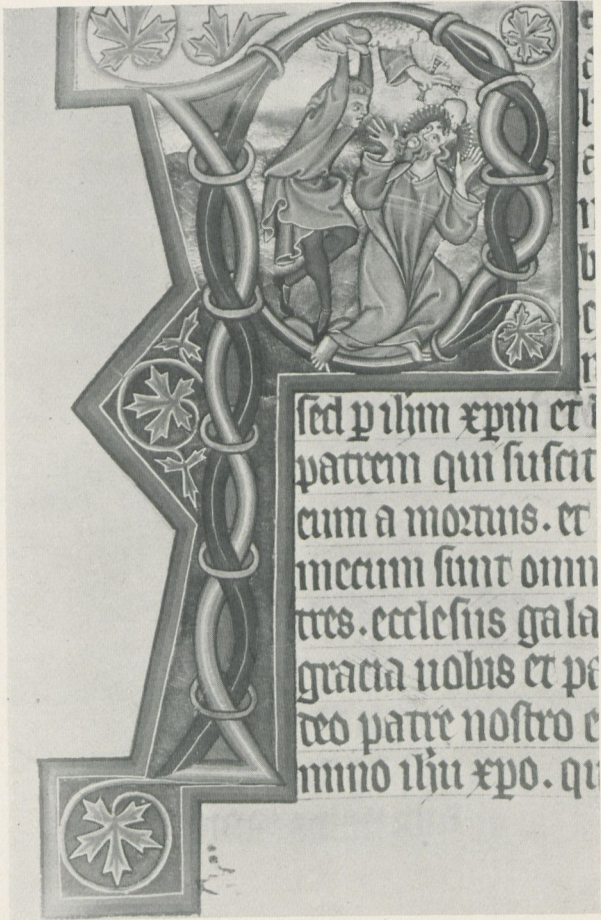


Abb. 23. Kremsmünster, cod. 354, fol. 189^v.



Abb. 24. Kremsmünster, cod. 354, fol. 206.

Die Handschriften, die jetzt zu besprechen sind, schließen sich im Figürlichen eng an die früher entstandenen an, ihre Dekoration zeigt jedoch deutliche Einflüsse von Oberitalien, vor allem von der Bologneser Buchmalerei. Die dortigen Werkstätten schufen in engem Zusammenhang mit der Universität neben anderem eine Fülle von Rechtshandschriften, die sich rasch in Mittel- und Westeuropa verbreiteten. Seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen sie ihren typischen Randschmuck: stabförmige Ranken in mattem Rosa mit blauen und roten Schaftringen, aus denen spitze, rundgelappte Blätter herauswachsen, die gewöhnlich in Seitenansicht wiedergegeben sind.

Das früheste oberösterreichische Denkmal mit einer solchen Dekoration ist das 1320 datierte Meßbuch des Andreas-Altars im Zisterzienserkloster Wilhering, cod. Nr. 9 (Abb. 25). Dieses Buch stiftete zugleich mit dem Altar ein Mychael sacerdos de newnburga. Schon Neuwirth hat die Handschrift im Jahre 1885 in die kunsthistorische Literatur eingeführt,¹⁴ aber nicht abgebildet. Er und später auch Walliser in seiner Dissertation haben das »newnburga« für Klosterneuburg gehalten. Ob dies unbedingt nötig ist, mag dahingestellt bleiben, in der Umgebung von Wilhering gibt es jedenfalls keinen Ort dieses Namens; über den Priester ist aus den Urkunden nichts Näheres über seine Herkunft aus dem großen Augustinerchorherrenstift bekannt. Im Figürlichen bestehen keine stilistischen Beziehungen zur dortigen Buchmalerei. Der Gebrauch von italienischen Dekorationsformen hat sich in Klosterneuburg schon früher eingebürgert. Da aber solche aus Oberitalien entlehnte Motive in diesen Jahren in der Buchmalerei des gesamten bayrisch-österreichischen Sprachgebiets öfter nachzuweisen sind, läßt sich nichts Eindeutiges über die Zusammenhänge mit der niederösterreichischen Kunst aussagen.

sicher im Donauebiet entstanden; sie gehört in den weiteren Umkreis des Hainricus-Missales von St. Florian. Das Füllmuster mit Rosetten und ausgezackten Mustern erinnert an die dekorativen Elemente der Kremsmünsterer Bibel; auch die sehr lebhaften Schmerzsgesten Mariens und Johannis lassen sich mit den dramatischen figürlichen Darstellungen dieser Bibel vergleichen (Österr. Kunsttopographie, Bd. III, Melk (1909), S. 269 und Taf. XII/XIII).

¹⁴ Sitzungsberichte der K. K. Akad. d. Wiss., Bd. CIX, 1, S. 581 ff.



Abb. 25. Wilhering, cod. Nr. 9, fol. 90^o.



Abb. 26. St. Florian, cod. XI, 396, fol. 117^o.

Das Kanonbild auf fol. 90^o gehört zu den künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen der ersten Jahrhunderthälfte im Donaugebiet. In ihm erreicht die Reihe der bisher betrachteten Kreuzigungsbilder ihren Höhepunkt. Schwer hängt der muskulöse Christuskörper an dem gabelförmigen Kreuzesholz. Der hoch eingeschlagene Fußnagel zwingt zu einem Heraufziehen der Knie und zu einer fast waagerechten Lage der Oberschenkel. Diese und die Hüften verhüllt das gelbbraune Lendentuch, dessen Saum ausgebogen ist. Rechts und links hängen seine Enden herunter. Stoff- und faltenreich sind die Gewänder. Ihre durch weiße Linien bezeichneten Säume verlaufen bei Maria und Johannes in gleichartigen Kurven. Das wellige Auf und Ab beginnt bereits am Oberkörper und entspricht ganz den Gewandfalten. Nach unten zu werden die Schwingungen immer kürzer, bis sie schließlich in je zwei zugespitzten Zipfeln endigen. Nirgends kommt das Auge zur Ruhe, eine Form vergleitet in die andere. Die Umrißlinien setzen ständig neu an, in flutendem Wechsel wölben sie sich in die Höhe oder Tiefe. Eindrücke von Körperlichkeit werden dem Beschauer vermittelt, um ebenso bald wieder zu verschwinden. Fast zerschmelzend weich erscheinen jedes Gewandstück, jeder Körper und jede Gestalt. Nicht zuletzt beruht das auf dem farbigen Eindruck. Goldener Grund, ein breiter roter Rahmen und riesige blaue Nimben sind die lauten Töne; diese klingen schwach an einigen kleinen Stellen in den Gewändern wieder an. Deren eigentliche Farben sind jedoch gebrochen. Grünliches Blau, helles Rosa und gelbliches Braun helfen dazu, allen greifbar erscheinenden Formen eine geschmeidige Oberfläche zu verleihen. Man hat den Stil von 100 Jahre später entstandenen Werken mit »weichem Stil« bezeichnet. Dies wäre auch hier der angemessene Ausdruck.

Ohne Schwierigkeiten ergibt sich der Zusammenhang des Wilheringer Meßbuches mit den St.-Florianer Kanonbildern. Das Hainricus-Missale war sicher die unmittelbare Vorstufe. Dort ließen sich noch viele Härten auf die Werke vor der Jahrhundertwende zurückführen; auf dem Bilde aus dem Jahre 1320 sind sie verschwunden. Wie stark aber die Tradition auf die Gestaltung der Kreuzigungsdarstellungen mitwirkte,



Abb. 27. St. Florian, cod. III, 204, fol. 1.

zeigt die Tatsache, daß der Künstler des Wilheringer Meßbuches sich im Ikonographischen und im Format wieder eng an die Florianer Kanonbilder des 13. Jahrhunderts anlehnt, vor allem an das in cod. III, 209, das in den Siebzigerjahren entstanden sein wird. Bestimmt gibt es hier Zusammenhänge, aus denen hervorgeht, daß sich in Oberösterreich über ein halbes Jahrhundert lang eine überlieferte Kunstübung durch ständige Pflege auf annähernd gleicher Höhe halten konnte.

In Wilhering liegt noch ein zweiter Codex, eine *legenda sanctorum* des J. de Voragine (Hs. Nr. 27), den eine Initiale im Stil des Missales schmückt. Sie findet sich auf fol. 8 und zeigt den thronenden Gottvater und ein kleines rotgekleidetes Figürchen vor ihm. Initialkörper und die davon ausgehenden Ranken haben die gleichen Formen wie die Schmuckinitialen des Meßbuches, anscheinend handelt es sich um eine Schülerarbeit. Dieser ornamentale Schmuck scheint bald verdrängt worden zu sein, denn in Oberösterreich ist kein weiterer Codex damit erhalten.

Neue Einflüsse von Oberitalien machen sich in zwei Missalebänden in St. Florian bemerkbar. Es sind die dortigen Codices III, 204 und XI, 396 (Abb. 27 und 26): beide sind von dem gleichen Künstler ausgeschmückt. Nur das Kanonbild von cod. III, 204 ist von anderer Hand; es ist nachträglich eingeklebt worden und wird später noch zu besprechen sein. Außer ihm ist aber gerade dieser Band ungewöhnlich reich an Bildinitialen, die Abkömmlinge von oberitalienischen Vorbildern sind. Das zur Initiale A gehörige Bildchen auf fol. 1 zeigt zwei sitzende Figuren, einen Bischof und einen König, die ihre einander zugekehrten Hände debattierend erheben und ein breites, unbeschriebenes Spruchband halten: zwischen ihnen am Boden hockt ein junger Bursche mit aufgeschlagenem Buch. Dargestellt ist wohl ein Gespräch oder Gesang zu Ehren Gottes. Das Ganze erinnert an die Autorenbilder der verbreiteten italienischen Dekretalenhandschriften. Sein Maler muß aber aus der österreichischen Buchmalergruppe hervorgegangen sein; das besagen vor allem die Köpfe. Deren Kräuselgelock und deren zarte Modellierung im Verein mit den freundlich-kindlichen Gesichtszügen findet man in keiner italienischen Handschrift dieser Zeit. Auffällig sind die lichten Farben: vor purpurrotem, durch goldene Striche gegliedertem Grund sitzen die Figuren in hellroten, hellbraunen und grünlichen Gewändern. Dazu gesellt sich an den verschiedensten Stellen ein helles Blau. Rechteckige Rahmen umschließen die meisten dieser Initialbilder, ihre Form wird nur selten von dem Initialkörper bestimmt. Auch die Ranken, die sich um sie herumschlingen und außerdem noch Teile der Seitenränder einnehmen, wirken wie eingerahmt von dem goldenem Grund, auf dem sie liegen. Ihre Hauptfarben sind Rot, zartes Grün und Lila.

In dem zweiten Missale dieses Künstlers hat sich auch noch das Kanonbild erhalten, in cod. XI, 396 (Abb. 26). Nach dem Kalender muß dieser Band ebenso wie der eben besprochene noch im ersten Viertel des 14. Jahrhundert entstanden sein. Trotz des anderen Kolorits und des neuartig ornamentierten Rahmens schließt sich dessen Kreuzigungsbild in Komposition und in vielen Einzelzügen an das Wilheringer Meßbuch



Abb. 28. St. Florian, cod. XI, 395, fol. 97''.



Abb. 29. St. Florian, cod. XI, 391, fol. 67''.

von 1320 an. Alles ist aber vereinfacht worden, die Modellierung ist eine weniger gleitende, und die Schmiegsamkeit der Stoffmassen ist verschwunden. Jede Form erscheint klarer, härter und straffer. Bezeichnend sind die Köpfe, bei denen an Stelle der kurzen, stumpfen Nasen solche mit langem, schmalem Rücken getreten sind. Deshalb sieht das Gesicht Christi fast verfallen aus. An seinem mageren Körper werden deutlich die Rippen sichtbar. Dem Schwinden körperlicher Fülle entsprechen die fahlen Farben. Die vielen bräunlichen und grünlichen Töne in Verbindung mit Rosa und Graublau heben sich nur wenig vom goldenen Grunde ab.

Ebenfalls noch vor 1325 muß nach dem Kalendar das St.-Florianer Missale XI, 395 (Abb. 28) entstanden sein. Außer schlichten, blauen und roten Fleuronné-Initialen wird es nur von dem heute stark verwischten Kanonbild auf fol. 97'' geschmückt. Der Heiland hängt an einem Kreuz mit geradem Querbalken, sein gestreckter Körper entspricht den hohen, schlanken Figuren Mariens und Johannis. Aus den hellen Farbtönen und dem ornamentierten Rahmen ergibt sich die Zugehörigkeit zu den zuletzt behandelten Codices, jedoch sind alle Formen noch mehr verhärtet. Anscheinend hat sich der Illuminator weniger an Vorbilder in der Art des Wilheringer Missales gehalten und zurückgegriffen auf das Missale des Heinrich von Marbach. Die geringe Qualität des Blattes und der schlechte Erhaltungszustand lassen aber darüber keine näheren Aussagen zu.

Noch geringer ist das kleine Kreuzigungsbild in dem Wilheringer cod. Nr. 13, einem Pontificale Romanum, das auch noch belanglose figürliche Initialen enthält. Es sieht so aus, als ob sich um die Mitte des dritten Jahrzehntes die oberösterreichische Buchmalerei erschöpft hätte. Nur wenige Werke, wenn nicht unverhältnismäßig viel verloren ist, hat sie im weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts hervorgebracht und bei diesen läßt sich keine scharfe Trennung von Ober- und Niederösterreich mehr durchführen. Dazu gehören die Miniaturen des Urbars von Baumgartenberg, die heute das Kremsmünsterer Stiftsarchiv verwahrt, die aber besser innerhalb der niederösterreichischen Buchmalerei dieser Jahre zu behandeln sind.



Abb. 30. St. Florian, cod. III, 204, fol. 142^o.

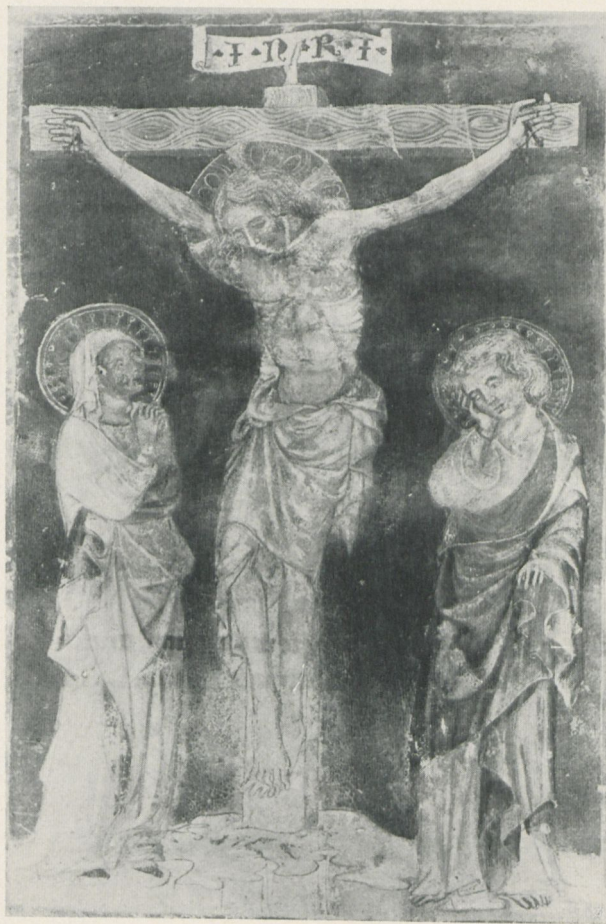


Abb. 31. Kremsmünster, cod. 132, fol. 51^o.

Von Bedeutung ist noch das Kanonbild des St.-Florianer Missales cod. XI, 391 (Abb. 29), das nach den Kalenderuntersuchungen Weishäupls¹⁵ um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein soll. Der am Rande des Kreuzigungsblattes kniend dargestellte Chorherr Fridericus Toblarus schrieb es; ein Pater, von dem man sonst nichts Näheres weiß. Neu ist der blaue Grund, von dem sich die Gestalten hell abheben, neuartig ist auch die Dornenkrone Christi. Das Inkarnat ist bräunlich, die Gewänder karminrosa, blaugrau und gelbweiß mit leuchtend grünen, bzw. roten Innenseiten. Das Kreuz hat einen waagerechten Querbalken, die Gestalten sind ziemlich gestreckt, sonst aber schließt sich jede Einzelform eng an das Meßbuch des Andreas-Altars an; die Übernahme von Falten und Gewandmotiven ist sogar größer als auf jedem anderen Kanonbilde. Deshalb muß man sich fragen, ob man das Missale wirklich erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts datieren darf. Dagegen spricht nicht zuletzt die Bildung der Initialen, deren Formen sich wieder enger an die des Missales von 1320 anlehnen. Von den Weishäuplschen Argumenten für die späte Datierung ist eigentlich überzeugend nur das eine, das besagt, daß die Handschrift nicht vor 1325 entstanden sein kann.¹⁶

Schwer datierbar ist auch das Kanonbild, das nachträglich in den St.-Florianer cod. III, 204 (Abb. 30) eingeklebt worden ist. (Die übrige Ausstattung dieses Missales wurde schon besprochen, sie ist vor 1325 entstanden.) Kruzifixus, Maria und Johannes stehen wie in dem »Toblarus«-Missale vor blauem Grund, den blattreiche, goldene Akanthusranken schmücken. Dadurch wirkt das Bild sehr dekorativ. Die Gestalten sind schwächliche Nachbildungen des Wilheringer Kanonbildes, dessen Formenreichtum fehlt. Ohne den Rankengrund würden weite, langweilige Zwischenräume zwischen den drei heiligen Figuren klaffen.

¹⁵ Hugo Weishäupl, Das Kalendarium des Augustinerchorherrenstiftes St. Florian vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. Linz 1908, S. 3.

¹⁶ Wie weit die oberösterreichische Buchmalerei gewirkt hat, zeigt ein wohl um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenes Missale in Krakau, das für die dortige Kathedrale gestiftet wurde. Auf dem Kanonbild darin hängt der Heiland am Astkreuz (F. Kopera, Dzieje Malerstwa w Polsce, Kraków 1925, S. 35f., Abb. 31).



Abb. 32. Wien, Nationalbibliothek, cod. 874, fol. 2.

Es ist wieder durch Übereckstellung greifbar gemacht; die eingezeichnete Holzmaserung betont seine Stofflichkeit. Maria gibt durch die Profilstellung ihrer ganzen Gestalt noch einmal die Tiefenrichtung an. Bei dem Oberkörper Christi spürt man deutlich, daß er sich nach vorn neigt; Brustkorb und Haupt des Erlösers sind verkürzt wiedergegeben. Auch Johannes streckt seine Linke nach vorn. Gesichter, Körper und Gewänder sind individueller durchgebildet, die Gestalten runden sich und haben Fülle bekommen. Bei alledem ist die Qualität des Bildes aber gering.

Den Abschluß der oberösterreichischen Meßbücherreihe im 14. Jahrhundert bildet wieder ein St.-Florianer Codex, das Missale XI, 388. Neben dem hellfarbigen Kanonbild kniet ein Chorherr, sein Kopf ist fast porträtmäßig, keinerlei Beischrift sagt jedoch, wer es ist. Der alte Kreuzigungstypus ist ganz aufgegeben, Maria ist von Elisabeth begleitet und wird von ihr gestützt. Hinter Johannes ist der Hauptmann sichtbar. Künstlerisch ist das Bildchen ohne Bedeutung; es wird ebenso wie das Kremsmünsterer Missale im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Schließlich muß hier noch auf eine Gruppe von Buchmalereien eingegangen werden, die teilweise schon in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden sein können. Sie sind aber weder datiert noch genauer lokalisierbar. Dazu gehört zunächst ein lateinisches Leben der Jungfrau Maria, Wien, Nat.-Bibl., cod. 874 (Abb. 32), das angeblich aus dem Kloster Waldhausen bei Grein (Oberösterreich) stammen soll.

¹⁷ In den weiteren Umkreis dieser oberösterreichischen Buchmalereien der Jahrhundertmitte gehören auch einige Tafelbilder. Die besten darunter sind zwei Tafelchen im Münchener Nationalmuseum (Nat.-Mus. 2293/94-VIII, 861/62). Das eine der Bilder zeigt die stehende Maria mit dem Christkind auf dem linken Arm. Ihr Haupt schmückt eine Krone; rechts und links von ihr stehen zwei musizierende Engel. Auf dem Gegenstück sieht man den Gekreuzigten zwischen der Gottesmutter und Johannes. Den Hintergrund bilden blattreiche Akanthusranken, die an den Grund des eingeklebten Kanonbildes in cod. St. Florian III, 204 erinnern. Abweichend von diesem und den damit zusammenhängenden Kanonbildern sind die Beine Christi ziemlich gestreckt und nicht hochgezogen. Doch schon in cod. XI, 396 ist der Winkel, den Oberkörper und Oberschenkel bilden, erheblich stumpfer als in dem Missale des Andreas-Altars. Neu ist, daß das Gewand des Johannes nicht auf dem Boden aufliegt; dieser kleine Einzelzug kommt dem Bestreben, alle Formen zu strecken und zu vereinfachen, sehr entgegen und ist kennzeichnend für die Entstehung um die Mitte des 14. Jahrhunderts. (Vgl. die Lilienfelder Concordantia Caritatis.) Das schwere Hängen der Gewandmassen, die Haltung der Marien und des Johannes und auch das helle Kolorit, aus dem Ziegelrot hervorleuchtet, sind Eigenarten, die schon die italienisch beeinflussten Meister der beiden St.-Florianer Bände III, 204 und XI, 396 von dem Missale des Andreas-Altars übernommen haben. — Zu diesen Tafelbildern gehört auch die mit knienden Engeln unter runden Arkaturen bemalte Wiege, die von einer Krippe stammen wird, ebenfalls im Münchener Nationalmuseum. — Im Zusammenhang mit diesen Werken wird auch die kleine Tafel mit der Geburt Christi und der Verkündigung an die Hirten im Deutschen Museum entstanden sein (Nr. 1855). — Vielleicht gehört auch das kleine Baldachinaltärchen im Stift St. Florian nach Oberösterreich. Ganz eindeutig lassen sich leider alle diese Werke nicht ableiten.



Abb. 33. Wien, Kunsthistorisches Museum, cod. 5008.

Der einzige Schmuck des kleinen Büchleins sind fünf Federzeichnungen, die dem Text vorangehen. Sie sind flüchtig gezeichnet und künstlerisch recht geringwertig. Nach dem üblichen Schema sind die Verkündigung, Christi Geburt, ein Gnadenstuhl mit Evangelistensymbolen, die Anbetung der Könige und fünf nicht näher bestimmbar weibliche Heilige dargestellt. Somit handelt es sich anscheinend um eine für ein Nonnenkloster geschriebene Handschrift; typisch dafür sind auch die durchweg sehr kindlich wirkenden Köpfe mit lächelndem, breitgezogenem Mund und kurzer Stupsnase. Als Vorlage müssen Werke in der Art der St.-Florianer Biblia Pauperum gedient haben; das zeigt vor allem die Verkündigungsszene: Maria und der Engel stehen und tragen sehr verwandte weite, faltenreiche Gewänder.

Qualitativ besser ist ein Einzelblatt im Besitze von Jacques Rosenthal, München, das mit der Feder gezeichnet und blau laviert ist. Vorder- und Rückseite sind bemalt. Die Vorderseite zeigt einen Altar mit zwei brennenden Kerzen und zwischen ihnen eine stehende Mutter Gottes mit dem Christuskind auf dem Arm. Sie ist wohl als Statue gedacht. Vor ihr kniet ein betender Mann mit vorgebeugtem Oberkörper, und links über ihr wird ein aus den Wolken herausschauender Kopf (Gottvater oder ein Engel?) sichtbar. Die Rückseite zeigt Christi Geburt. Dieses Bild eignet sich zum Vergleich mit der Geburtsszene des eben beschriebenen Wiener Codex. Das ikonographische Schema ist das gleiche byzantinische, doch fehlt auf dem Rosenthalschen Blatte die Angabe der Höhle und des Sternes von Bethlehem. Dafür schwebt ein Engel über der Krippe, der eine Windel heranträgt. Alles ist außerdem viel lockerer und freier komponiert. Die schlanken, zarten Gestalten und die weich fallenden Gewänder erlauben eine annähernde Datierung des Blattes in die Vierzigerjahre.

Wohl schon kurz nach der Jahrhundertmitte muß das *Speculum humanae salvationis* entstanden sein, Kunsthistorisches Museum Nr. 5008, das aus der Ambraser Sammlung stammt (Abb. 33). Seine Bilder sind kolorierte Federzeichnungen und nehmen immer paarweise das obere Drittel der 51 Pergamentblätter ein; künstlerisch sind sie ohne große Bedeutung. In Heiders Aufsatz über Christliche Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters sind vier Pausen danach farbig abgebildet. (Jb. d. k. k. Zentr.-Komm., Bd. V, 1861, S. 123, Taf. VII.)

NIEDERÖSTERREICH.

Die Entwicklung der niederösterreichischen Buchmalerei läßt sich an keiner annähernd lokalisierbaren und datierbaren Kanonbilderreihe verfolgen. Im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert scheint in Heiligenkreuz eine Illuminatorenschule bestanden zu haben; aus dem späteren 13. Jahrhundert gibt es vor allem in Zwettl einige Codices mit figürlichem Schmuck. Näheres darüber findet man in der Dissertation von Walliser und

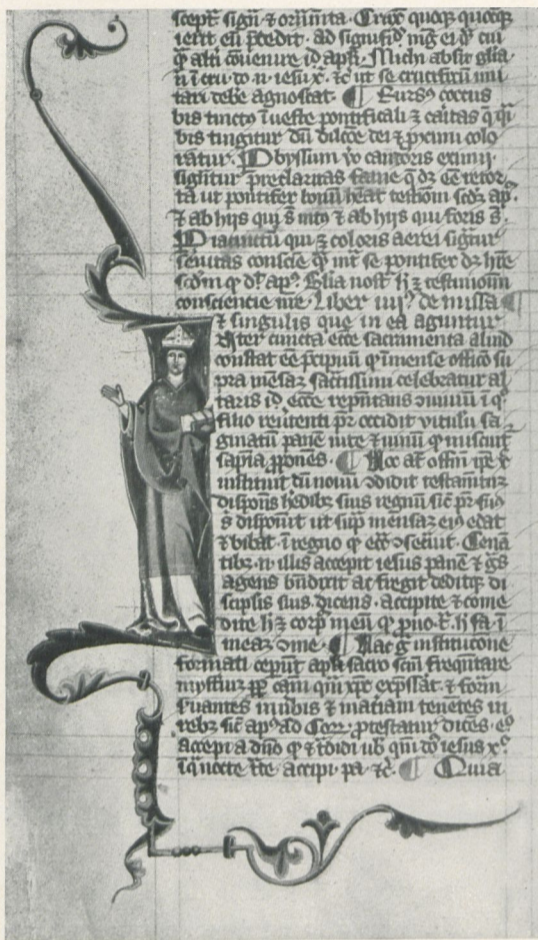


Abb. 34. Göttingen, cod. Nr. 132, fol. 42^r.



Abb. 35. Zwettl, Stiftsarchiv, Stiftungenbuch, fol. 8.

in dem Buche von E. Winkler.¹⁸ Abkömmlinge dieser Buchkunst sind das Heiligenkreuzer Missale Nr. 21 (99)¹⁹ und Wien, cod. 1599, auch aus Heiligenkreuz. Wenn nicht wichtige Stücke verloren gegangen sind, beginnen erst nach 1310 die für das 14. Jahrhundert wesentlichen Schöpfungen.

An deren Anfang ist das datierte Göttinger Rationale Durandi zu setzen, Stiftsbibliothek, Cod. Nr. 132 (Abb. 34).²⁰ Es entstand nach dem Eintrag auf fol. 250^v im Jahre 1313 und wurde entweder auf Veranlassung oder selbst von »Magister Jacobus Chotwicensis notarij« geschrieben. Nur wenige große Zierinitialen schmücken es, die zeigen, daß der italienische Randschmuck hier früher als in Oberösterreich Eingang gefunden hat. Das spricht dafür, daß keine festen Traditionen bestanden und die Aufnahmebereitschaft für fremde Anregungen größer war. Im Figürlichen wird der Beginn einer Gestaltungsweise deutlich, die sich in reifer Ausbildung in den beiden zeitlich folgenden Werken findet. Typisch sind fest umrissene flächige Formen und der massive Fall der schweren Gewandstoffe; ein gutes Beispiel dafür ist der Bischof auf fol. 42^r, dessen Schlankheit und dessen helle und zarte Farben auffallen.

Auch die Initialen einer künstlerisch sehr bedeutenden Handschrift, des Stiftungenbuches des Klosters Zwettl (Abb. 35 und 36) haben ähnliche Ranken wie das Rationale, nämlich bunte Folgen von Blättern, Stäben und Drechseleien, die ineinander gesteckt oder miteinander verknüpft sind. Diese Handschrift liegt im Zwettler Archiv und trägt nach ihrem Einband den Beinamen »Bärenhaut«. M. Tangl's Untersuchungen erlauben das Stiftungenbuch (dies ist nur der erste Teil des Codex) zwischen 1311 und 1315 zu datieren.²¹ Sein Schmuck ist nicht vollendet worden, und von zahlreichen figürlichen Stammbäumen und Initialen sind nur die Federvorzeichnungen erhalten, die auf Deckfarbenausführung berechnet waren; ganz fertig wurde

¹⁸ E. Winkler, Die Buchmalerei in Niederösterreich 1150—1250, Wien 1923.

¹⁹ Österreichische Kunsttopographie, Bd. XIX, 1926, S. 264, Abb. 260.

²⁰ Neuwirth, Datirte Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken, Sitzungsber. d. phil.-hist. Klasse, Wien 1885, Bd. CIX, S. 585 ff.

²¹ M. Tangl, Studien über das Stiftungenbuch des Klosters Zwettl, Archiv für österreichische Geschichte, Wien 1890, Bd. LXXVII, S. 261 ff.

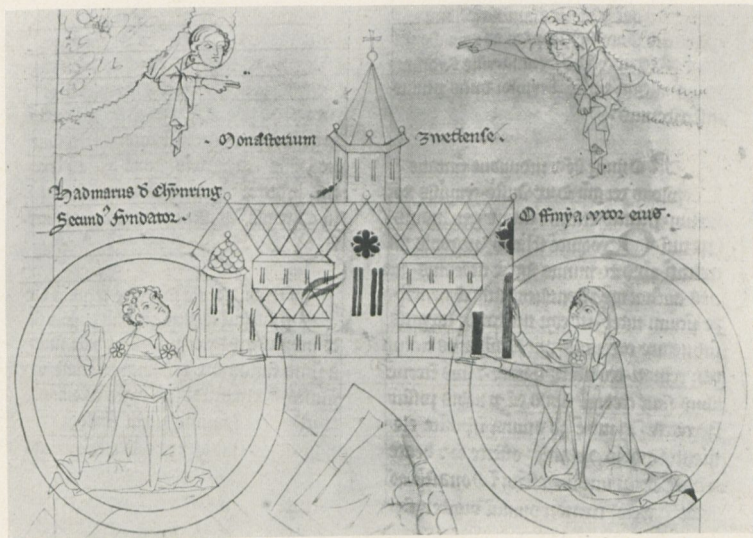


Abb. 36. Zwettl, Stiftsarchiv, Stiftungenbuch, fol. 18.

nur fol. 8. Koloriert ist außerdem fol. 8'', aber von einem Maler des 15. Jahrhunderts, der sich dabei an die Vorzeichnungen des 14. Jahrhunderts gehalten hat. Die Malereien auf fol. 8 bilden eine Art Titelminiatur; in großen und kleinen Medaillons ist hier der Stammbaum der Kuenringer dargestellt. Rechts oben sitzen Markgraf Leopold (der Zweite) und sein Bruder Erzbischof Poppo von Trier. Dieser deutet auf das linke obere Medaillon mit dem gerüsteten Azzo und dreien seiner Leute. Azzo hilft dem Markgrafen, sein Land von den feindlichen Böhmen und Ungarn zu säubern. Seine drei Söhne sind darunter in kleineren Medaillons zu finden: Anshalm, Nizo und Albero. Die nächste Reihe hat vier Medaillons und darin Nizos zwei Söhne, Pilgrim und Hadmar I. Dieser und seine Frau Gertrud sind kinderlos und stiften ihr Erbe zur Gründung

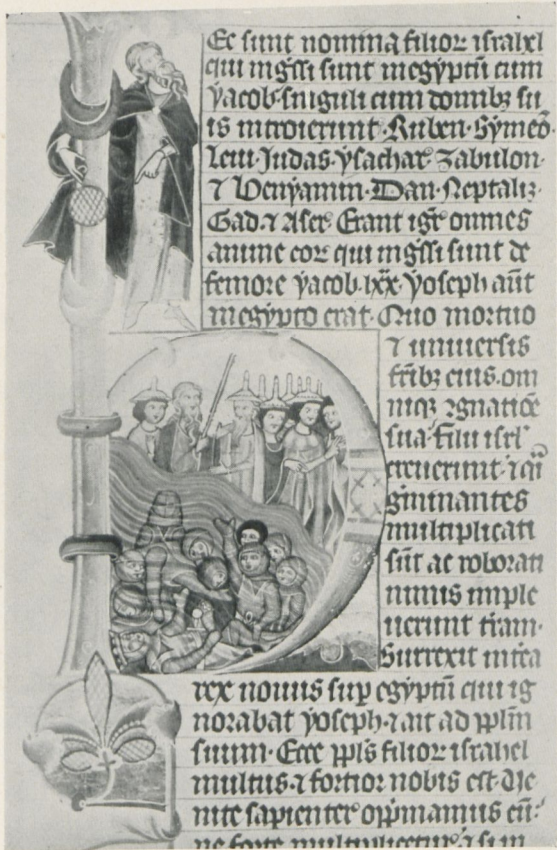


Abb. 37. Klosterneuburg, cod. Nr. 2, fol. 24''.



Abb. 38. Klosterneuburg, cod. Nr. 2, fol. 238.



Abb. 39. Klosterneuburg, cod. Nr. 3, fol. 62.

eines Zisterzienserklosters. Sie sind somit die ersten Gründer des Stiftes und halten es deshalb in den Händen. In dem vierten Medaillon sieht man Alberos Sohn Albero, den Vater Hadmars II. Dieser, Geisla de Synnbach und die Wappen derer von Sachsen und von dem Achkswald befinden sich auf der untersten Reihe. Die Medaillons sind blau und zinnoberrot gerahmt, ihre Zwickel füllt spitzes blaues und grünes Blattwerk. Grauviolett, Grün, Blau und Rosa sind die Hauptfarben der Gewänder. Fest von Licht und Schatten begrenzt und fast wie aus Holz geschnitzt erscheinen alle Formen. Glatt und geschlossen verlaufen die Umrise der Gestalten. Die Gewandsäume sind durch feine weiße Linien bezeichnet, die gleiten und sich schlängeln; vereinzelt brechen sie auch scharfzackig um. Solche jähe Richtungswechsel sind Reste von Formen des 13. Jahrhunderts. Damals hatten sie aber anderen Inhalt. Sie waren gleichsam die Projektion des Gerüstes von betont dreidimensionalen Massen auf die Bildebene. Aus dem Gerüst ist nun die Masse selbst geworden. Deshalb faßt der Beschauer zuerst die Begrenzungsflächen der dargestellten Formen auf und nicht deren Kanten, wie bei den frühen St-Florianer Kanonblättern. Auch die Gesichtszüge wirken wie aus Holz geschnitzt. Sehr bestimmt sind Nasen und Brauen, Augen und Mund gebildet. Die nur mit der Feder vorgezeichneten Bilder wirken andersartig und fast flächenhaft, erst die farbige Ausführung hätte sie dreidimensional erscheinen lassen.

Unmittelbar an die Zwettler »Bärenhaut« schließt sich eine zweibändige undatierte Bibel in Klosterneuburg (Stiftsbibliothek Nr. 2 und 3, *Abb. 37—39*). Jedes ihrer Bücher beginnt mit einer großen Figureninitiale. Es handelt sich hier um den gleichen Bibeltypus, wie bei der etwa gleichzeitig entstandenen Kremsmünsterer Bibel des Abtes Friedrich de Aich. Eine Gegenüberstellung zeigt die Unterschiede. Die Klosterneuburger Figuren sind erfüllt von gewichtigem Pathos, schwer hängen ihre Gewänder. Die Menschen der oberösterreichisch-fränkischen Bibel sind dagegen voll von spielerischer Lebhaftigkeit, und üppiges naturalistisches Blattwerk umgibt die elegant tänzelnden Gestalten. Aus den Initialen in Klosterneuburg quillt dagegen ein seltsam phantastisches Gemisch von Naturformen und abstrakten Gebilden. Dieses Gerank ist eine selbständige Umbildung der italienischen Dekorationsmotive. Der feierliche Ernst der Gestalten wirkt

am stärksten bei den einfigurigen Initialen. Die das Buch Jesajas einleitende ist von besonderer Großartigkeit (cod. Nr. 3, fol. 62). Der Initialkörper ist karminrot, die Folie blau. Vor goldenem Grund steht der Prophet, sein Untergewand ist grün, sein Manteltuch dunkelviolettrot. Breite helle Lichter und tiefe Schattenflächen gliedern es. Verhältnismäßig groß ist der Kopf des Jesajas, durch die Fülle des Bart- und Haupthaars erscheint er noch umfangreicher. Scharf blicken seine Augen in die Ferne. Die jugendlichen Gestalten sind fast genau so gebildet wie die des Zwettler Stiftungenbuches; ihr Gesichtsschnitt, ihre eckigen Bewegungen und ihre Gewänder sind die gleichen wie bei den Familienmitgliedern der Kuenringer. Immer wieder fallen bei den Sitzfiguren der lange Oberkörper und die kurzen Beine auf, und stets liegt das von den Schultern herabfallende Manteltuch auf mindestens einem der Knie. So wird die Beinpartie zum Sockel für den übrigen Körper und der zunächst horizontal verlaufende Mantelsaum leitet in mächtiger Kurve den Blick des Beschauers zu Schulter und Kopf. Dabei denkt man unwillkürlich an die monumentale Klosterneuburger Sitzmadonna,²² deren weiter Mantel in ähnlicher Weise ihren schlanken Körper umhüllt. Sicher führte ein verwandtes Formgefühl sowohl zu den Buchmalereien, wie zu der großen Freifigur, die kühn aus weichem Kalkstein herausgeschnitten ist. Die bisher nicht zu identifizierende Stifterfigur auf der Rückseite ihres Sockels erinnert in der Wucht ihrer kubischen Formen an die Gestalt des Jesajas aus der Bibel. Die Klosterneuburger Madonna findet sich übrigens auf den verschiedensten Klostersiegeln abgebildet, auch auf dem von Zwettl. Bei dem kleinen Format dieser Siegel könnte man allerdings daran zweifeln und sie alle auf den damals allgemeinen Sitzmadonnentypus zurückführen, wie er sich auch in den verschiedenen *Bibliae Pauperum* findet. Sonst aber ergäbe sich daraus von neuem der künstlerische Zusammenhang des Zisterzienserstiftes Zwettl und des Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg.

Nicht ganz zwanglos fügen sich hier die Miniaturen des Reliquienkästchens im Klosterneuburger Museum ein. Sie sind auf die Kastenwände aufgeklebt. Auf der Vorderseite befindet sich neben der Kreuzigung ein Bildchen mit der sitzenden Mutter Gottes; aber umgekehrt wie bei der plastischen Figur steht das Christkind auf ihrem rechten Oberschenkel. Diese figürlichen Szenen sind durch über Eck gestellte Quadrate gerahmt, deren Seiten in der Mitte rund ausgebogen sind.

Einen ähnlich ausgebogenen Rahmen hat das Kanonbild in dem Missale des Abtes Stephan de Sirndorf (Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Hs. Nr. 71, *Abb. 40*). Es befindet sich auf fol. 113". Darunter ist ein kniender Chorherr dargestellt, den eine Inschrift als Stephanus de Sirndorf ausweist. Dieser leitete 1317—1335 das Kloster. Wenn er auch ohne die Zeichen seiner Würde wiedergegeben ist, so darf man daraus nicht schließen, daß der Codex vor 1317 entstanden ist; denn sogar die bestimmt erst in seiner Abtszeit gemalten Fenster im Kreuzgang zeigen ihn als einfachen Chorherrn. Goldener Grund umgibt die drei heiligen Gestalten des Kanonbildes, ihre Gewänder sind hellfarbig; Rosa, Grün und Hellblau herrschen vor. Blau sind die Nimben; blau, rot und rosa ist der Rahmen. Die Köpfe sind reicher an Einzelformen als die in den beiden Bibelbänden, doch liegen Augen, Nase und Mund ganz ähnlich; verwandt sind auch die auffällig gerundeten Kinnlinien. Der Gekreuzigte trägt eine Dornenkrone; seine Haltung ähnelt der des Kruzifixus auf dem Reliquienkästchen. Der Fußnagel ist so angebracht, daß die langen Oberschenkel nur wenig von dem schwächtigen Leib heraufgezogen werden. Umso lastender wirkt deshalb das Haupt Christi. Die Finger seiner Hände sind nach oben ausgestreckt und nicht eingeknickt, wie bei den oberösterreichischen



Abb. 40. Klosterneuburg, cod. Nr. 71, fol. 113".

²² Richard Ernst, *Die Klosterneuburger Madonna*, Belvedere V, 1924, S. 97 ff., mit mehreren Abbildungen.

Kanonbildern. Wenig detailliert und recht schematisch sind alle Körperformen wiedergegeben. Maria und Johannes werden eng von ihren stoffarmen Gewändern umschlossen; die Stellung von Armen und Beinen verhindert deren freies Herabfallen; durch die Bewegungen werden die Stoffe verzogen, und nur ganz kurze Enden hängen glatt herunter. So entsteht ein wechselndes Gegeneinander von steilen Linien und schmalen spitzen Dreiecksflächen. Da die Figuren nur wenig Volumen haben und nichts das Auge nötigt, ihre körperliche Rundung zu erfassen, kommt der Beschauer immer wieder dazu, nur das Zweidimensionale aller dargestellten Formen zu empfinden. Diese Eindrücke werden verstärkt durch eine Gegenüberstellung des klassischen Werkes der oberösterreichischen Buchmalerei, der Kreuzigung von 1320 im Wilheringer Meßbuch. Was dort schwer lastet und was dort aufquillt und herabtropft, hat sich auf dem Kanonbilde des Stephan von Sirndorf gleichsam entmaterialisiert. Nichts hat es mit den oberösterreichischen Werken gemeinsam, mit Ausnahme des italienisierenden Rankenwerks der T(e igitur)-Initiale. Hier erweist sich deutlich, wie wenig Bedeutung man solchen ornamentalen Übereinstimmungen beimessen darf.

Zur Datierung des Missales muß man die Glasfenster im Kreuzgang des Stiftes Klosterneuburg heranziehen, die Propst Stephan nach dem Brande von 1322 schaffen ließ; genauere Daten fehlen. Es handelt sich um eine typologische Folge, die nach dem Tode des Abtes anscheinend unvollendet blieb (Kieslinger, Glasmalerei, Farbtafel 3 und 4; Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich, S. 51f., Taf. 14—19, Abb. V, 1—6). Die Ähnlichkeit der Scheiben mit dem Kanonbild ist so groß, daß der Schluß nahe liegt, der beides entwerfende Künstler sei der gleiche gewesen. Solche Gegenüberstellungen erschwert zwar die gänzlich andere Technik, und nur mit Vorsicht darf man sie wagen. Aber gerade handschriftliche Eigentümlichkeiten in der Zeichnung der Köpfe fallen durch ihre Übereinstimmungen auf; so die Bildung von Nase, Brauen und Augen und des lockeren Haares. Das überzeugt mehr, als Hinweise auf die Gleichartigkeit der Proportionen und der Gewandbehandlung. Anscheinend ließ der kunstsinnige Propst Stephan Codex und Fenster sehr bald nach dem Brande ausführen. Denn mit dem Hauptwerk, das 1322—1329 auf seine Veranlassung hin entstand, den vier Gemälden des zum Altar umgestalteten Emailwerkes von Nikolaus Virdunensis, haben sie nichts zu tun; für diese fehlen in Buch- und Glasmalerei die Vorstufen.

Nur der Vollständigkeit wegen ist hier noch ganz kurz auf zwei kleine Psalterien in der Klosterneuburger Stiftsbibliothek hinzuweisen, auf cod. 1185 und cod. 1199, die mit Bildinitialen kleinsten Formates ausgestattet sind. Über deren Gestaltung läßt sich so gut wie nichts aussagen; mancherlei erinnert an das Missale des Stephan von Sirndorf, und es wäre möglich, daß die beiden Bände in der gleichen Schreibstube entstanden.

Die bisher betrachteten österreichischen Buchmalereien sind alle in Deckfarbentechnik ausgeführt, soweit sie vollendet worden sind. Daneben gab es aber auch illustrierte Handschriften mit lavierten Federzeichnungen. Dieser Technik begegnet man in der österreichischen Buchmalerei erstmalig in der Expositio des Honorius von 1301 (St. Florian, cod. XI, 80). Hier handelt es sich um die gotische Umformung einer mit der Feder gezeichneten und kolorierten Vorlage des 12. Jahrhunderts. Die Heimat dieser neuen Malweise war anscheinend das oberösterreichische Donaugebiet. Dafür spricht der Aufbewahrungsort der frühesten datierten Handschrift mit solchen Bildern, dafür spricht auch, daß in einer für St. Florian gefertigten und innerhalb der dortigen Tradition fest einzuordnenden Handschrift aus dem zweiten Jahrzehnt solche Federzeichnungen und Deckfarbentypen vereint vorkommen, die beide Werke der gleichen Hand sind;²³ dafür spricht schließlich, daß ein verwandter Künstler die Florianer Biblia Pauperum geschaffen hat, deren erstes Blatt deutlich zeigt, daß auch sie in lavierten Federzeichnungstechnik ausgeführt werden sollte. Die so gemalten niederösterreichischen Handschriften sind alle später entstanden.

Schon im Zusammenhang mit den St.-Florianer Codices mußte das Prager Passionale der Äbtissin Kunigunde erwähnt werden (Prag, Univ.-Bibl., cod. XIV, A. 17 [Abb. 41]). »L'œuvre de l'enlumineur du Passionaire est tout à fait isolée dans l'évolution de la peinture tschèque d'avant Charles IV.« (Ant. Matějček, Le Passionaire de l'abbesse Cunégonde, Prag 1922, S. 21). Durch die Zusammenstellung mit den Buchmalereien des Donaugebietes hört dieses Isoliertsein auf. Das Buch wurde von der Äbtissin Kunigunde, der Tochter des Přemysliden Ottokar II., bestellt, die Priorin des St.-Georgs-Klosters in Prag war. Ein Mönch Benedictus war der Schreiber; den Text verfaßte der Prager Dominikaner Kolda, und zwar arbeitete er anscheinend

²³ Hainricus-Missale, St. Florian, Stift, cod. III, 221 A.



Abb. 41. Prag, Universitätsbibliothek, cod. XIV, A. 17, fol. 17.

seit 1314 daran. Da Kunigunde 1321 starb, so muß das Passionale zwischen 1314 und 1321, wohl um 1320 entstanden sein. Als Entstehungsort kommt in erster Linie Prag in Frage. Die zahlreichen Zeichnungen gehören unmittelbar zum Text; sie befinden sich mit wenigen Ausnahmen auf den breiten äußeren Seitenrändern. Die meisten sind gänzlich ungerahmt. Bis auf die Darstellung der trauernden Mutter Gottes auf fol. 11 handelt es sich stets um mehrfigurige Szenen; den breitesten Raum nehmen darunter solche aus dem Leben Christi ein. Nie wirkt eine der Figuren isoliert, und mit viel Geschick sind mehrere Gestalten zu Gruppen zusammengefügt. Ihr Schöpfer hatte eine große Erzählergabe, seine Menschen sind leidenschaftlich erregt. Darin bilden die Malereien des Passionalen die Vorstufe für eine 1330 datierte niederösterreichische Handschrift in Schaffhausen, auf die später eingegangen werden soll. Alle Formen sind zierlich und pointiert. Diese Verfeinerung würde bei den gleichzeitig entstandenen oberösterreichischen Malereien recht fremdartig wirken; in Niederösterreich dagegen gibt es noch mehr Werke in dieser Art. Wenn es auch schwer ist, sich bei den wenigen erhaltenen Bilderhandschriften den Weg der künstlerischen Anregungen ganz klar zu machen, so spricht doch viel für eine Schulung des Passionalen im Gebiet um Wien.

In anderer Weise und mehr als Ergebnis einer gewissen virtuoson Manieriertheit findet sich die gleiche Zuspitzung aller Formen in der schon erwähnten Wiener Biblia Pauperum (Wien, Nat.-Bibl., cod. 1198, Abb. 42 und 43). Sicher entstand diese unabhängig von dem Passionale und anscheinend auch später. Eingehend ist sie von H. Cornell ikonographisch behandelt worden und bei ihm auch vollständig abgebildet. (Cornell, Bibl. Paup., Stockholm 1925, S. 74 ff., Taf. 1—13 a). Ihre 34 Bildergruppen — je zwei auf einer Seite — sind mit der Feder gezeichnet, fol. 1—5 sind vollständig, fol. 5 und 6 teilweise mit bunten, durchsichtigen Farben laviert. Dies sind deshalb die einzigen Blätter, die ein klares Bild von der künstlerischen Eigenart des Illuminators vermitteln können. Sehr sparsam ist die Farbe verwendet; das Inkarnat ist rotbraun, die Gewänder karminrosa, gelb, braun, gelbgrün und graublau in den verschiedensten Schattierungen. Der Federstrich ist ebenso flott ausgeführt wie das Kolorit; ein sehr geübter Künstler muß beides geschaffen haben.

Zu seinen Eigentümlichkeiten gehören die häufig übermäßig großen Hände und Füße, ferner die eigenartigen kleinen Köpfe mit winzigem Kinn auf dicken, plumpen Hälsen. Meist sind die Haare kunstvoll frisiert und zu den seltsamsten Locken geformt. Solche Köpfe finden sich in allen Stellungen zwischen Frontal- und Profilansicht. Die Menschen sind schlank, ihre Körper sind eingeschnürt in stoffreiche Gewänder, die fast blechern wirken. Diese werden immer wieder am freien Fallen gehindert, und so entstehen scharfe Falten. Einzelne Gestalten sind wie aus Holz geschnitzt, eckig bewegen sie sich; ihre Umrißlinien verlaufen sehr unruhig. Daneben kommen auch biegsamere Figuren vor, deren Kontur geschlossener ist. Einige davon wirken überraschend monumental, trotzdem die zierlichen, ja gezierten Formen überwiegen. Innerhalb des Liniengefüges werden Spannungen geradezu gesucht, und alles erscheint kunstvoll zurechtgebogen, auch die menschlichen Körper. Selten ist auf deren Bau und Funktionen Rücksicht genommen; bei den unbedeckten Gestalten von Adam und Eva fällt das besonders auf (fol. 3). Der anfangs sehr bestimmte Zeichenstrich läßt auf den letzten Bildseiten der Handschrift teilweise nach, auch die Faltenbrüche werden weicher. Dies ist eine bei bilderreichen Handschriften gewohnte Ermüdungserscheinung. Wesentlich bleibt trotzdem die gestochene Schärfe und Klarheit aller Formen.

Diese Präzision ist trotz der ganz anderen künstlerischen Voraussetzungen auch ein Grundzug der zwischen 1322 und 1329 entstandenen vier Temperagemälde des großen Klosterneuburger Altars in der dortigen Leopoldi-Krypta. Hier handelt es sich um Werke eines in Italien geschulten Künstlers, und der körperliche Eindruck ist daher stärker als bei den Gestalten der *Biblia Pauperum*. Aber die Gesinnung ist die gleiche und entspricht der um 1325 auch in Oberösterreich wahrnehmbaren Verhärtung aller Einzelzüge. Wie ziseliert erscheinen die Gewänder, groß ist die Vorliebe für spitze Formen.

Neben diesem allen ist aber in der Wiener Armenbibel ein Eklektizismus spürbar, und man wird an die Gestaltungen des ausgehenden 13. Jahrhunderts erinnert. Damit wird wieder die Frage nach der Herkunft der *Biblia Pauperum* aufgeworfen. Schon bei dem St.-Florianer Codex fiel es auf, daß er eine Kopie nach einem früher entstandenen Vorbilde sein muß; bei Betrachtung der Wiener Handschrift ergibt sich das gleiche.²⁴ Nur so ist die Sinnlosigkeit vieler Formen zu erklären. Man beachte daraufhin die unförmigen Hände oder so manche Beinstellung, besonders die von Moses auf fol. 1'' und die von Josef auf der Flucht nach Ägypten auf fol. 2''. Auf dem gleichen Bild ist Jakobs verdrehter Schritt ganz unklar. Immer wieder fällt die ungeschickte Komposition der Bilder auf. Ein gutes Beispiel dafür sind die leeren Bildflächen um die Gestalt des David, fol. 3, und ebenso die übermäßig stark von dem seitlichen Rahmen überschrittene *filia regis*, fol. 3''. Besonders deutlich werden die Zeichnungen der Wiener *Biblia Pauperum* als Kopien gekennzeichnet, wenn man bei den Köpfen den Übergang von Kinn und Halslinie betrachtet. Fast stets kommt er durch einen einzigen Federzug zustande, der nur den Umriß wiedergibt; sonst sind Kinn und Hals nicht voneinander abgesetzt. Nur auswendig gelernte oder abgeschriebene Formen können so gleichgültig behandelt werden. Der Kopist des St.-Florianer Codex war viel geschickter. Beide Armenbibeln stimmen weitgehend miteinander überein, die Wiener Handschrift ist aber durch allerlei Zutaten bereichert worden; ob sie unmittelbar von der St.-Florianer Handschrift abhängig ist, ist nicht zu entscheiden, bestimmt aber ist das Verhältnis nicht umgekehrt, wie es Tietze geglaubt hat.²⁵ Wahrscheinlich gehen die zwei *Bibliae Pauperum* auf den gleichen Archetypus zurück. Dieser entstand sicher noch im 13. Jahrhundert; denn wenn man gerade bei den Wiener Bildern von den Köpfen und dem Kolorit absieht, so könnte manche Gestalt sehr wohl aus der Spätzeit dieses Jahrhunderts mit seinen jäh umbrechenden eckig bewegten Formen stammen.

Die um 1330 entstandenen Chorfenster von St. Stephan stehen in engem Zusammenhang mit der Wiener *Biblia Pauperum*, wie Kieslinger nachgewiesen hat.²⁶ Daraus ergibt sich, daß die Handschrift schon kurz nach ihrer Entstehung in Niederösterreich gewesen sein muß. Wahrscheinlich entstand sie sogar schon hier, denn es gibt noch weitere lavierte Federzeichnungen von ihrem Maler in einer Klosterneuburger Chronik, dem Wiener cod. 364 (*Abb. 44 und 45*). Der Band zeigt auf dem Recto des Blattes 4 (alte Folierung) eine Darstellung des Sündenbaums und oben ein mandorlaartiges Medaillon mit Adam, Eva und

²⁴ Während der Drucklegung sagte mir Herr Direktor Dr. Stöcklein, München, daß viele der in diesen Handschriften vorkommenden Rüstungen und Waffen im 13. Jahrhundert, aber nicht mehr im 14. Jahrhundert getragen wurden.

²⁵ H. Tietze, *Österreichische Buchmalerei der Gotik*, Die Graph. Künste LI, 1928, 1, S. 8 f.

²⁶ Fr. Kieslinger, *Gotische Glasmalerei in Österreich*, Wien 1928, S. 57 ff., Taf. 31—35, Abb. VIII und IX.

Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

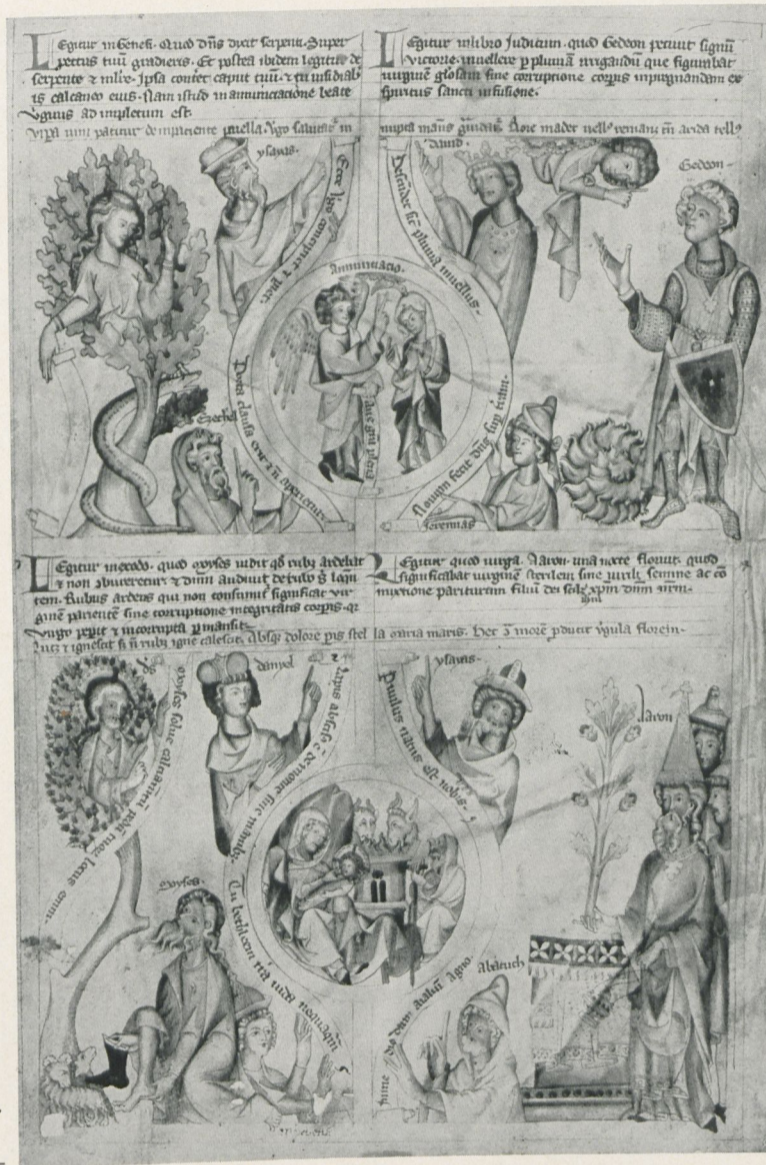


Abb. 42.
Wien,
National-

bibliothek,
cod. 1198,
fol. 1.

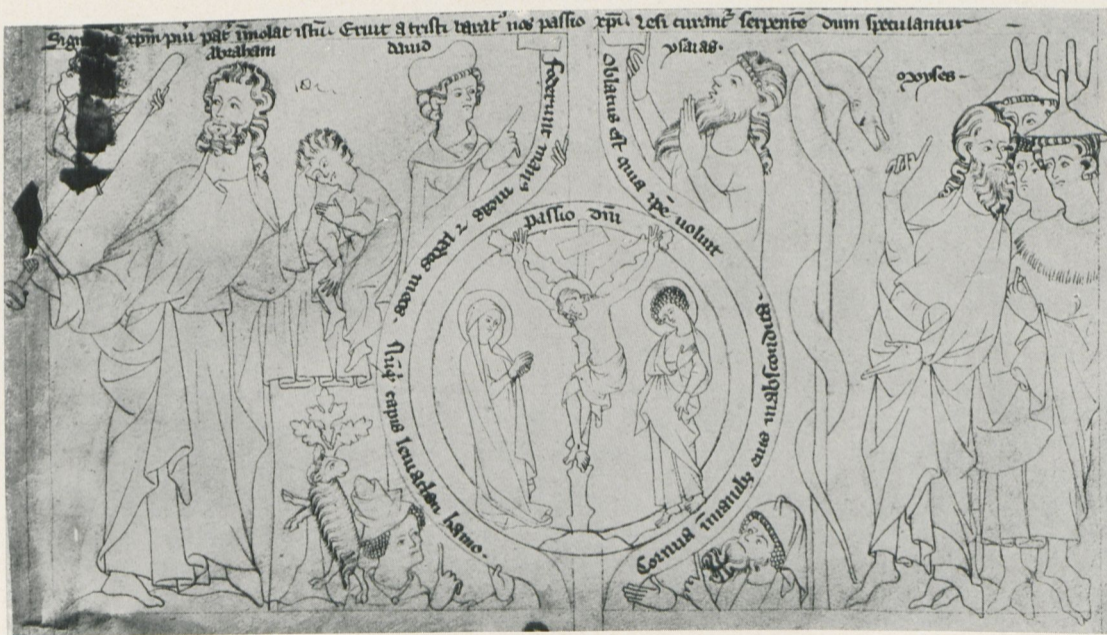


Abb. 43. Wien, Nationalbibliothek, cod. 1198, fol. 7.

der Schlange, auf dem Verso des gleichen Blattes ein symbolisches Bild Christi als Träger des Erdkreises und an den vier Ecken Medaillons mit den Paradiesesflüssen. Auf den folgenden Blättern finden sich Stammbäume, darin sind ab und zu in kleine Kreise Köpfe eingezeichnet, auf fol. 14 außerdem ein Kruzifixus an dem Astkreuz, die Geburt und Auferstehung Christi und eine Johannesdarstellung. Die Köpfe sind bis in kleine Einzelheiten unverkennbar die der *Biblia Pauperum*, auch das ziemlich dunkle, bräunliche Inkarnat ist dasselbe; durch das winzig kleine Kinn, die kunstvolle Frisur und den plumpen Halsansatz fallen sie so aus dem damals üblichen Schema heraus, daß sie kaum von einem anderen Künstler geschaffen sein können, höchstens von einem seiner Gehilfen, der sich seinem Meister gänzlich anpaßte. Wenn man beide Handschriften nebeneinander sieht, kann auch die etwas abweichende weichere Gewandbehandlung diese Annahme kaum entkräften.

Die zeitlich folgende Handschrift schließt sich wieder enger an das Passionale der Äbtissin Kunigunde an. Es ist eine weit ausgespinnene deutsche Erzählung des Lebens und Leidens Christi, die heute die Schaffhausener Stadtbibliothek verwahrt und die 1330 entstand. (Schaffhausen, cod. Msc. 8 Generalia). Durch ihren Dialekt ist sie für Niederösterreich gesichert. Prof. Stange behandelt sie monographisch (vgl. den vorliegenden Band, S. 55 ff.) und deshalb soll die Handschrift in diesem Zusammenhang nur kurz erwähnt werden. Auch sie ist mit lavierten Federzeichnungen geschmückt, die die breiten, heute leider beschnittenen Ränder der einzelnen Blätter in buntem Wechsel beleben. Wie alle bisher behandelten Codices in dieser Technik, enthält sie keinerlei Schmuck durch Ranken oder ähnliche Gebilde. Ihre Künstler verfügten über ein erstaunliches Erzählertalent und eine sprudelnde Phantasie. Behäbig breit, genau wie der Text, ist alles erzählt und entfaltet sich nahezu frei von strenger Kompositionsgesetzlichkeit. Die kristallinische Festigkeit der Formen um 1325 ist gebrochen; die Lebhaftigkeit, mit der die verschiedenen Menschen und Tiere agieren, erinnert wieder an das Prager Passionale. Aber hätte man bei den bisher besprochenen niederösterreichischen Handschriften nach dem Mehr oder Weniger an Naturnähe gefragt, so hieße das den damaligen Gestaltungswillen verkennen. Die Maler der Schaffhausener Handschrift wollen dagegen wirklich der Natur abgelauchte Einzelzüge wiedergeben. Dies geschieht jedoch nicht im Sinne eines einheitlichen, das Ganze und seine Teile begreifenden Sehens, sondern es handelt sich nur um gelegentliche Beobachtungen. Das Verständnis für den Körper und seine Funktionen ist im Wachsen; deshalb ist die Lage der Gewandstoffe vielfach durch die darunterliegenden Arme und Schenkel bestimmt. Harte und zugespitzte Formen sind vermieden, glatt verlaufen die Umrisse. Zart und sehr nuanciert sind die Oberflächen behandelt; die dünn aufgetragenen bunten Farben gehen leise ineinander über. Immer wieder werden die räumlichen Beziehungen der dargestellten Menschen, Tiere und Architekturen betont; dazu dienen Arm- und Fußbewegungen, Profilfiguren, verkürzt wiedergegebene Gestalten und Licht- und Schattenmodellierung. Auffällig ist der lockere Federstrich und ein fast flockig-tupfiger Farbauftrag.

Die 1330 datierte Handschrift erfordert die Frage, ob sich mit ihrer Hilfe etwa auch Werke der Plastik und des Kunstgewerbes datieren lassen. Man weiß, daß bei der Renovierung des Emailaltars des Nicolaus Verdunensis von 1181 sechs neue Bildplatten dazukamen (Nr. 22 Ermordung Abels, 23 Judaskuß, 24 Ermordung Abners, 28 Sündenfall, 29 Kreuzabnahme, 30 Abnahme des Königs von Jerichow; vgl. vor allem V. O. Ludwig, *Der Verduner Altar*, Wien 1929). Das sind Werke von Wiener Goldschmieden, von denen auch noch andere Schöpfungen bekannt sind, die alle in den Zwanzigerjahren entstanden sein werden,²⁷ denn in diesen Jahren wurde ja der Altar von ihnen restauriert. Technisch und in manchen Einzelheiten der Zeichnung schließen sie sich weitgehend an ihre Vorbilder aus dem späten 12. Jahrhundert an,²⁸

²⁷ O. v. Falke, *Wiener Grubenschmelz des 14. Jhdt.*, Ztschr. f. christl. Kunst 1906, S. 321; ders., *Gotische Grubenschmelzarbeiten*, Pantheon 1931, S. 341 ff. — Besonders wichtig ist darunter das schöne Ziborium im Schatz des Stiftes Klosterneuburg. »Es ist das Haupt- und Meisterstück der hier besprochenen Gattung gotischer Grubenschmelzarbeiten und darüber hinaus durch seine edle Form und vollendete Emailarbeit eine der vornehmsten Schöpfungen der hochgotischen Goldschmiedekunst überhaupt.« (v. Falke.)

²⁸ Die von Alfred Stix veröffentlichte Federzeichnung im Einband von cod. Nr. 29 der Wilheringer Stiftsbibliothek mit einer Darstellung Christi am Ölberg wird von ihm dem Meister der Heilsgeschichte in Hohenfurth zugeschrieben. Die Zusammenhänge mit diesem sind aber nur ikonographischer Art. Weit überzeugender scheint mir eine Ableitung von den Emailtafeln von 1181 des N. Verdunensis in Klosterneuburg. Sicher stammt die Zeichnung aus dem 14. Jhdt., und vielleicht ist ihr Urheber im Kreise der Wiener Goldschmiedewerkstatt zu suchen, in der diese Emails zu dem heutigen Altar zusammengefügt wurden. Vgl. auch Anm. ²⁷. (A. Stix, *Eine Federzeichnung des Meisters der Heilsgeschichte in Hohenfurth*, Graphische Künste, Wien 1914, Beilage »Mitteilungen« Nr. 3, S. 29 ff., mit Abbildungen).

im ganzen aber entsprechen sie nicht so sehr dem Stil der Schaffhausener Handschrift, als vielmehr dem der Wiener Biblia Pauperum.

Zu den wichtigsten Werken der Wiener Großplastik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gehören die Chorfiguren von St. Stephan (H. Tietze, Österr. Kunsttopogr. XXIII, 1931, S. 235 f., Abb. 200—219, dort weitere Literatur). Bei ihrer Datierung schwankt man um 50 Jahre, zwischen der Spätzeit des 13. Jahrhunderts und den ersten vier Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts; aus der Baugeschichte ergeben sich die unsicheren Daten 1304—1340. Die Dunkelheit des Chores läßt eine eingehendere Betrachtung kaum zu; man ist fast allein auf Photographien angewiesen. Dann ergibt sich, daß die Figurenkonsolen sich mit keinem anderen Werke der niederösterreichischen Kunst in Zusammenhang bringen lassen, und sie eine Wiener Parallele zu der 1301 datierten St.-Florianer Honorius-Handschrift bilden. Die Statuen des Nord- und Mittelchores gehören in manchem in eine Reihe mit dem Zwettler Stiftungenbuch, der Klosterneuburger Bibel und der dortigen Sitzmadonna; manche Züge daran weisen aber auch schon in die Zwanzigerjahre, in die Zeit, in der man die gestochene Schärfe und Klarheit aller Formen anstrebte. Die Mutter Anna mit ihrem Kind läßt sich sogar schon mit den sitzenden Frauengestalten der Schaffhausener Handschrift vergleichen. In deren Umkreis gehören dann sicher die Apostelfiguren des Südchores. Aber auch sie lassen ebenso wie die Portalreliefs der Wiener Minoritenkirche²⁹ und die Dienstboten-Madonna in der Barbara-Kapelle von St. Stephan³⁰ keine eindeutige Datierung durch die Malerei zu. Nur mit Vorbehalten sind fast immer Zusammenhänge mit den Schwesterkünsten aufzuzeigen; selten verläuft deren Entwicklung ganz parallel. So verwahrt z. B. das Klosterneuburger Museum einen aus der Stiftskirche stammenden, sehr schönen Holzkruzifixus, der unmittelbar mit den frühen Klosterneuburger Tafelbildern zusammenhängt und demnach in den Zwanzigerjahren entstanden sein müßte.³¹ Jedoch läßt er sich mit viel Wahrscheinlichkeit durch die Altarweihe »ad spineam coronam« auf 1338 datieren.

²⁹ Fr. Kieslinger, Der plastische Schmuck des Westportales bei den Minoriten in Wien, Belvedere 1927, XI, S. 103 ff., mit 5 Abbildungen; ders. schon in dem Aufsatz: Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, S. 18 ff., Abb. 20.

³⁰ H. Tietze, Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXIII, 1931, S. 18, Abb. 20.

³¹ Fr. Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, S. 18, Abb. 13.



Abb. 44. Wien, Nationalbibliothek, cod. 1203, fol. 1r.



Abb. 45. Wien, Nationalbibliothek, cod. 364, fol. 4r.



Abb. 46. Kremsmünster,
Stiftsarchiv, Baumgartenberger Urbar, Bild 2.

deutlich ihre Herkunft von Werken in der Art der Wiener *Biblia Pauperum* und der Klosterneuburger Chronik. Die Zierlichkeit der Gestalten, die darin schon auffiel, ist in der St.-Pöltner Bibel noch weiter gesteigert. Fast zerbrechlich scheinen die dünngliedrigen Geschöpfe, puppenhaft wirken sie. Ihre Gewänder liegen eng am Körper, nichts ist mehr spürbar von der reichen Stoffülle und den mächtigen Falten des ersten Jahrhundertviertels; auch die frische Lebendigkeit der Schaffhausener Handschrift von 1330 fehlt. Neu hinzugekommen ist aber die Ausgestaltung der Umgebung. Die Architektur wirkt wie um die Figuren herumgelegt, sie ist übrigens in ihrer stofflichen Eigenart charakterisiert. Zum größten Teile besteht sie aus Holz und erscheint fast wie eine Vorstufe zu der »Schreinerarchitektur«, die sich ein oder zwei Jahrzehnte später auf der Glatzer Madonna im Deutschen Museum und zahlreichen anderen deutschen Werken findet. Der blaue Schachbrettgrund scheint aus französischen Handschriften übernommen zu sein, der Rahmen ist eine freie Umgestaltung italienischer Motive. Doch diese Übernahmen beschränken sich auf Äußerlichkeiten. Das ganze Bildchen ist mehr von historischem als von künstlerischem Interesse.

In verwandter Art gestaltet, doch weit mehr durchgeformt, sind die beiden Bilder, die das Urbar des oberösterreichischen Zisterzienserstiftes Baumgartenberg (Abb. 46) schmücken. Es liegt heute im Archiv des Stiftes Kremsmünster (G. Gugenbauer, *Unteres Mühlviertel*, Wien 1930, I, S. 143, mit 2 Abb.; außerdem H. Blumenthal, *Heimatgaue*, Linz 1928, Bd. IX, S. 276 ff.). Der Codex ist nicht datiert, auch die Äbtereihe erlaubt keine ungefähre Datierung, denn davon fehlt das entscheidende Blatt. Fol. 1^{''} zeigt auf blauem Sternengrund die Gründer des Stiftes, Jeuta Fundatrix und Otto Fundator (Otto von Machland) und neben ihm sein Wappen. Beide halten die Stiftskirche. Das Ganze umgibt ein Rahmen mit einer Ranke aus grünen Akanthusblättern. Auf fol. 7^{''} ist eine vielfigurige Szene wiedergegeben: In einem Gemach seiner weitläufigen Burg liegt Otto auf dem Krankenbett; zu ihm neigt sich ein Zisterzienserabt mit Pedum, daneben steht eine Frau, wohl seine Gemahlin Jeuta; ihr folgen eine Reihe von Mönchen und ein gerüsteter Ritter,

Bisher ließ sich innerhalb der Buchmalerei die Trennung von ober- und niederösterreichischen Werken einwandfrei durchführen. Je mehr man sich aber der Mitte des 14. Jahrhunderts nähert, desto mehr verwischen sich die Grenzen. In St. Pölten ist eine 1341 datierte Bibel entstanden. (Wien, National-Bibliothek, cod. 1203 [Abb. 38]). Das sagt die ausführliche Inschrift auf fol. 1 und 1^{''}: »Anno domini MCCCXLI completa est biblia quam ditricus custos ecclesie sancti Yppoliti per duo paria comparavit et herwordus de S. Andrea illuminavit.« Erstmalig begegnet man hier einem Illuminatorenamen, dem Herwordus de S. Andrea (vielleicht stammt er aus dem bei Schloß Altenberg gelegenen St. Andrä). Er hat auf dem einzigen Bilde der Handschrift den Kustos Dytricus kniend dargestellt und vor ihm den heiligen Hippolytus als stehenden Krieger in Kettenhemd und Waffenrock. Dieser hält in der Rechten eine Lanze mit Fähnchen und in der Linken Schwert und Reiterschild, der wie das Fähnchen mit seiner Initiale, einem Y, geschmückt ist. Zwischen beiden Figuren steht eine Säule, die ein Gewölbe trägt. Dieses ist ein Teil einer Architektur, an der Strebepfeiler, Dach und Erkerchen deutlich erkennbar sind. Alles ist von einem breiten Rahmen umgeben, dessen vier Leisten ein Stab mit darum geschlungenen doppelten Spiralranken ziert. Es handelt sich um eine Malerei in Deckfarben, doch diese sind sehr dünn aufgetragen, und Gold fehlt ganz. Die Figuren und besonders die Köpfe zeigen

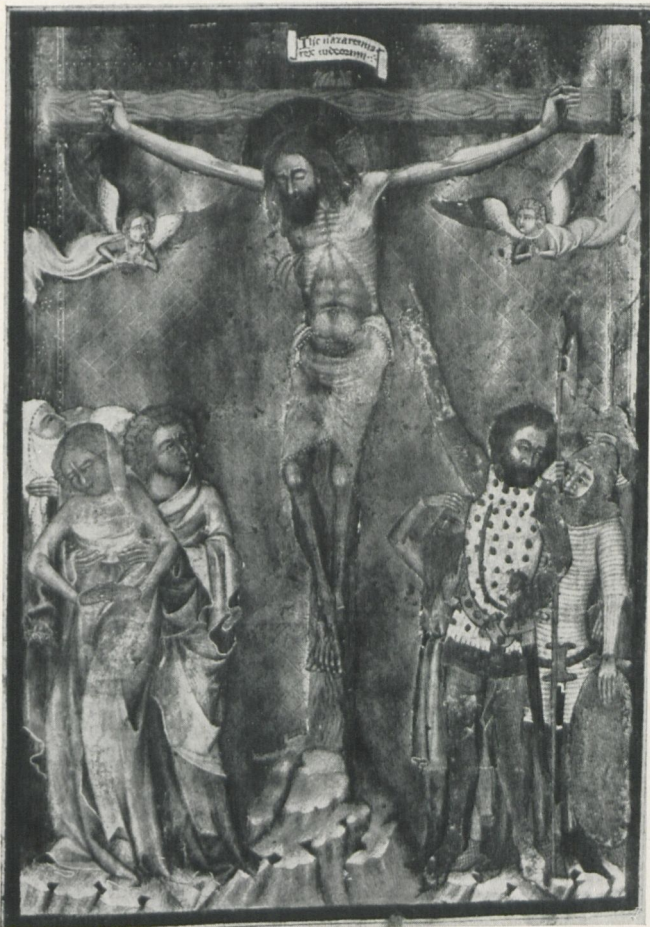


Abb. 47. St. Pölten,
Diözesanmuseum, Hs. Nr. 15, fol. 111^r.

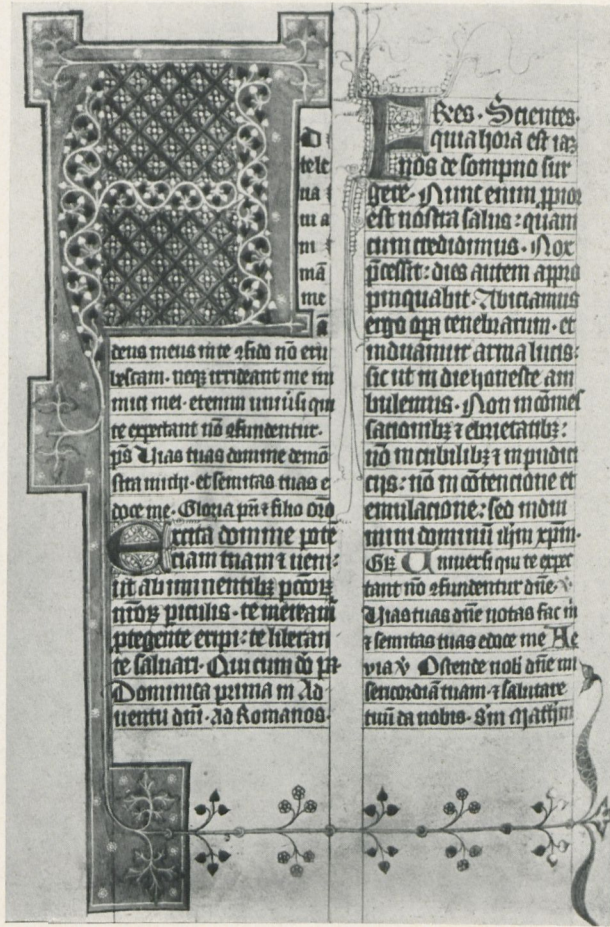


Abb. 48. St. Pölten,
Diözesanmuseum, Hs. Nr. 15, fol. 112.

der gerade zum Burgtor hineinreitet; im Vordergrund ist noch eine offene kleine Pforte sichtbar, zu der zwei Jägerburschen Hunde hineintreiben, die kläffend einen Hirsch verfolgen; durch Fenster, Söller und Balkone sind zahlreiche weitere Menschen zu sehen. Diese Beschreibung zeigt deutlich, daß es sich um ein Geschehen auf groß angelegtem Schauplatz handelt. Durch die Kleinheit der Figuren und zahlreiche Überschneidungen wird ersichtlich, daß sich alles im Inneren eines Gebäudekomplexes abspielt. Viel Sorgfalt ist auf dessen Ausgestaltung im einzelnen verwendet. Daher ist sein Aufbau ziemlich klar erkennbar. Es scheint fast, als ob dem Miniator mehr an der Verdeutlichung des Schauplatzes, als an der Wiedergabe des Geschehens selbst lag. Man beachte nur den von zwei Pfosten getragenen Brettersteg zwischen Tor und Gemach, auf dem sich der Zug der Mönche befindet. Alles will räumlich verstanden sein; das zeigt sich von neuem an den vorstehenden konsolentragenen Erkern, an den Mauerzinnen und an den über Eck gestellten Turmbauten. Die Anfänge dazu waren schon auf dem Bildchen der St.-Pöltener Bibel zu erkennen, hier ist nur alles viel bewußter durchgestaltet. Es handelt sich aber ebensowenig um die Wiedergabe eines einheitlich gesehenen Naturausschnittes, wie um eine porträtmäßige Architekturdarstellung. Deshalb wird die Stiftskirche auf dem ersten Bilde wohl nur in wenigen Äußerlichkeiten mit der damals vorhandenen übereinstimmen, und nur mit großer Vorsicht darf man sie als einen Beitrag zur Baugeschichte ansehen. Aber dieses Bild kann man am besten zur Datierung heranziehen. Die Köpfe der Stifter zeigen nämlich in Gesichts- und Augenschnitt viele Übereinstimmungen mit der St.-Pöltener Bibel von 1341, und so darf man sich die Bilder des Urbars kaum wesentlich später als um die Jahrhundertmitte entstanden denken. Ein Vergleich mit fol. 18 des Zwettler Stiftungenbuches, die das Monasterium Zwetlense, gehalten von Hadmarus, dem zweiten Gründer, mit seiner Gattin zeigt, beweist, daß das Baumgartenberger Gründungsbild eigentlich nur in der Modellierung der Einzelheiten von der Darstellung aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts abweicht; daraus ergibt sich, wie stark die Traditionen für bestimmte Bildgattungen waren.



Abb. 49. Lilienfeld, cod. Nr. 151, fol. 7^r.



Abb. 50. Lilienfeld, cod. Nr. 151, fol. 18^r.

Das Bestreben, den Bildraum zu erweitern, zeigt sich auch in der Tafelmalerei. Man braucht daraufhin nur den Weg zu betrachten, der von der Kreuzigung des großen Klosterneuburger Altares über das kleine Altarwerk, leider sehr übermalt und verstümmelt im Klosterneuburger Museum und in einer dazugehörigen Tafel im Münchener Nationalmuseum erhalten,³² zu der Kreuzigung der Sammlung Kauffmann im Berliner Deutschen Museum führt. Diese letztere kommt dem italienischen Raumgefühl am nächsten, da dort die Menschen und Menschengruppen durch ihre Körperlichkeit einen fast meßbaren Überblick über ihre Stellung auf der Bildbühne erlauben und diese somit in ihrer Ausdehnung bestimmen. Im Baumgartenberger Urbarbuch dagegen bewirken in erster Linie die Architekturen den räumlichen Eindruck.

Abhängig von der Tafelmalerei, und zwar besonders von dem großen Klosterneuburger Altar, ist



Abb. 51. Lilienfeld, cod. Nr. 151, fol. 80^r (unterer Teil).

das Kanonbild eines für St. Pölten angefertigten Missales (St. Pölten, Diözes.-Mus., Hs. Nr. 15; Abb. 47 und 48). Es zeigt abweichend von dem gebräuchlichen Kreuzigungstypus auf der linken Seite Johannes, der die zusammenbrechende Mutter Gottes stützt, und die beiden anderen Marien. Rechts steht der sich dem Beschauer zuwendende Hauptmann und weist mit seinem rechten Arm auf den Gekreuzigten, neben ihm befinden sich mehrere Schergen. Von beiden Seiten schweben Engel auf Christus zu, der eine zerreißt sich sein Gewand. Die tief gegürteten Wämse der Krieger erlauben nicht, sich das Kanonbild viel vor der Jahrhundertmitte entstanden zu denken. Wesent-

³² Katalog der Ausstellung Gotik in Österreich, 1926, Nr. 1.



Abb. 52. Lilienfeld, cod. Nr. 151, fol. 80" (oberer Teil).

lich für diese Datierung ist außerdem, daß die Gewänder nicht sehr faltenreich sind, eng am Körper anliegen und so helfen, die plastische Erscheinung der Körperteile zu verdeutlichen. Dazu dient auch das fast durchsichtige Lententuch Christi. Genau ist die Holzmaserung des Kreuzes wiedergegeben; das fiel bereits in der St.-Pöltner Bibel von 1341 auf. Neu ist die bisher österreichischen Handschriften fremde Punzierung des goldenen Hintergrundes; vielleicht ist sie aus der Tafelmalerei übernommen. Als Ganzes ist das Kanonbild sehr klar und präzise durchgeformt; dieser Eindruck wird durch die durchsichtigen Farben noch erhöht. Das Inkarnat ist bräunlich, der Kreuzestamm grün. Dazu treten leuchtendes Ziegelrot an den Engelsflügeln und am Umschlagtuch Johannes, helles Blau, ferner Silber und Grauweiß an der Rüstung des Hauptmanns und seiner Begleiter und endlich ein bräunlicher Ton für den Erdboden.³³ Sehr bezeichnend ist die Dekoration der Handschrift. Die Initialen liegen auf rechteckig begrenzter Folie, rechteckige Muster bedecken den Initialgrund, sehr sicher und fast mit dem Zirkel gebildete Wellenranken beleben den Initialkörper; sie und ihre Ausläufe sind auffällig dünn und verlaufen meist gradlinig. Ganz regelmäßig sitzen daran sparsam verteilte Blättchen und Blütchen.

Eine der bilderreichsten österreichischen Handschriften des 14. Jahrhunderts ist die *Concordantia Caritatis* in Lilienfeld (Abb. 49–54). Sie wurde von Ulrich von Lilienfeld, der 1345–1351 in dem dortigen Zisterzienserkloster die Abtswürde bekleidete, verfaßt, aber erst in den Jahren nach seiner Amtszeit. Die Handschrift in Lilienfeld ist die Originalhandschrift und entstand wohl noch ganz zu Lebzeiten des ehemaligen Abtes. Ihr Sinn und ihre Bedeutung gehen aus einem ausführlichen Vorwort hervor, das bei Heider abgedruckt ist.³⁴ Die Anordnung ihres Bildstoffes entspricht der Einteilung von Brevier und Missale, also nicht ganz der historischen Abfolge des Lebens und Leidens Christi. Außer solchen neutestamentlichen Bildern sind noch einige aus dem Leben der Heiligen und die zehn Gebote typologisch dargestellt. Immer sind die Hauptszenen in einem von vier Prophetenhalbfiguren umgebenen Kreis wiedergegeben, und darunter befinden sich je zwei entsprechende alttestamentliche und naturwissenschaftliche Bilder. Die letzteren stammen meist aus den Fabeln des Physiologus. Neben dem Alten Testament sind auch noch die Apostelgeschichte und die Apokalypse zur Typologie herangezogen. Die Bilder nehmen stets die Versoseiten ein, die daneben liegende Rectoseite trägt den erklärenden Text. Das Ganze ist die jüngste und umfangreichste Typologie des Mittelalters. Völlig neu darin ist die Verwertung von Stoffen aus der Naturgeschichte, weiter der Teil über die Heiligen und der über die Gebote. Darin geht die *Concordantia Caritatis* weit über die *Biblia*

³³ Auf dieses Kanonbild machte mich Frau Dr. Schwaighofer aufmerksam. Herr Prof. Stange, München, wies auf den Zusammenhang mit den Hohenfurter Altartafeln hin.

³⁴ G. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, Jb. der k. k. Zentral-Kommission, Bd. V, 1861, S. 27.



Abb. 53. Lilienfeld, cod. Nr. 151, fol. 81r.

und eine kurze gerade Nase. Häufig handelt es sich um halb ins Profil gestellte Figuren, von deren tiefliegenden Schultern das Gewand herabfällt und dabei gewöhnlich einige beutelförmige Falten bildet. Selten liegen die Kleiderstoffe am Boden auf. Jede Gestalt ist im Grunde isoliert, und Überschneidungen kommen fast nirgends vor. Gruppen sind in der Regel einfache Aneinanderreihungen von Einzelfiguren. So entstehen leere Räume und alle Bildfelder sind nur spärlich ausgefüllt. Trotz des vielen Platzes ist ängstlich jede ausladende Bewegung vermieden. Kaum einer der dargestellten Menschen wagt es, den Oberarm vom Körper zu entfernen und agiert nur mit dem Unterarm; sie scheinen sich alle beengt zu fühlen und benehmen sich entsprechend steif. Von eigentlicher Bildkomposition darf man kaum sprechen; sicher ist aber durch die Profilfiguren und die vielen leeren Stellen eine gewisse räumliche Wirkung erreicht; daß dies beabsichtigt war, zeigen die über Eck gestellten Architekturen und das Mobiliar. Dagegen erscheinen weder Menschengestalten noch sonst etwas plastisch-massiv, ebensowenig aber körperhaft gegliedert. Alles ist seltsam schwerelos, marionettenhaft scheinen die Figuren mehr an Fäden zu hängen, als am Boden zu stehen. Sie sind völlig kraftlos und ihre Einzelformen vergehen teigig ineinander. Durch diese Merkmale sind zwar sämtliche Bilder des Hauptmalers gekennzeichnet, doch gelten sie mehr für die erste Gruppe, fol. 2''—79''; auf einen Teil der späteren hat offenbar der zweite Maler durch sein Beispiel eingewirkt.

Die Blätter dieses zweiten Malers sind Schöpfungen eines besonders begabten Künstlers. In Anlage und Technik gleichen sie denen des Hauptmeisters, im Kolorit sind sie aber feiner und zarter. Geschickt ist der Bildraum ausgenutzt, und ganz verschiedenartig ist jede Szene aufgebaut. Bei Gefangennahme und Kreuzigung ist bewußt die edle Figur und der edle Kopf Christi den plumpen, tierischen Häschern und Schächern gegenübergestellt. Dramatisch bewegt sind die Prophetenhalbfiguren in den Kreismedaillons. Wild gestikulieren sie und jeder hat eine andere Haltung; von einem ist überhaupt nur Rücken und Hinterkopf sichtbar. Ein starkes Raumgefühl und ein großes Körperempfinden spricht aus allen Bildern dieses Malers. Einförmigkeiten sind vollständig vermieden und die gewagtesten Stellungen und Verkürzungen werden versucht. Die Gewänder scheinen aus feinen, dünnen Geweben zu bestehen, und ihr Fall richtet sich ganz nach den darunterliegenden Körperteilen.

Die Gestaltungsweise des Hauptmeisters ist letztlich von Werken aus dem Kreise der Schaffhausener Handschrift von 1330 abzuleiten. Verglichen damit, erscheint das Werk der Fünfzigerjahre sehr blutleer und

Pauperum und das verwandte Speculum humanae salvationis hinaus. Diese beiden Zyklen dienten als Vorbilder; sie wurden aber durch den gelehrten Abt Ulrich wesentlich bereichert. Inwieweit dieser an der Ausmalung der Illustrationen selbst beteiligt war, ist nicht zu entscheiden; zum mindesten muß er sie aber ständig geleitet haben, denn die Bilder sind der wesentlichste Bestandteil des Textes. Mindestens drei Hände sind daran zu unterscheiden. Ihr Anteil ist nicht ganz sicher zu trennen. Vielleicht arbeitete der Hauptmaler öfter gemeinsam mit Gesellen. Von ihm ist der größte Teil der Bilder, nämlich fol. 2''—79''; 82''—95''; 97''—248''. Künstlerisch überragt ihn ein zweiter Maler, der nur wenige Blätter illuminierte: fol. 80''; 81''; 96''. Die Blätter 249''—263 (Darstellungen der Tugenden und Laster und verschiedener Allegorien, darunter der Lebensbaum) sind von einem dritten Maler, der sehr verschiedenartige Vorbilder kopiert zu haben scheint, und dessen Anteil ganz bedeutungslos ist.

Die Gestalten des Hauptmalers sind außerordentlich schlank und zierlich; sehr sorgsam hat er sie mit der Feder gezeichnet und sie in lavierender Technik blau, schmutzigbraun, rot und gelb angetuscht. Ihre Köpfe haben meist ein vorgeschobenes, stark ausgebildetes Kinn

verdünnt. Das ist die Reaktion auf die dortige Formenfülle und den Reichtum an Naturbeobachtungen. Das Formgefühl des 12. Jahrhunderts scheint plötzlich wieder spürbar zu werden und nur geistige Beziehungen scheinen Gestalten und Formen miteinander zu verbinden. Aus dem Gegen- und Miteinander der Schaffhausener Handschrift ist ein Nebeneinander geworden, stärker aber ist das Raumgefühl. Denn nun ist eine nahezu einheitliche Raumvorstellung entscheidend für jede Bildszene. Das gilt sowohl für den Hauptmeister wie für den zweiten Maler. Dieser aber versteht es trotzdem, nirgends seine Schöpfungen deshalb verarmen zu lassen, und geht in der Verknüpfung aller Formen weit über die Maler der Schaffhausener Handschrift hinaus. Wo er sich geschult hat, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Vielleicht bekam er Anregungen von französischen Werken in der Art derer, die unter dem Namen Pucelle bekannt sind.³⁵ Dann ist dies der einzige Fall, wo man vielleicht mit Recht an westliche Vorbilder für österreichische Buchmalereien in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts denken darf. Italien spielt für die Formgestaltung der illuminierten Handschriften des Donaugebietes eine wesentlich größere Rolle;³⁶ doch darf auch diese nicht überschätzt werden. Eigene, bodenständige Kräfte waren am Werk und schufen die Erstlinge der österreichischen gotischen Malerei.

³⁵ Mit Sicherheit hat Jean Pucelle an der Bibel von 1327 (Paris, Bibl. Nat. lat. 11935) und an dem Breviaire de Belleville (Paris, Bibl. Nat. lat. 10483/4) mitgearbeitet. Zuschreiben lassen sich ihm stilistisch außerdem noch: Breviaire (Paris, Bibl. Nat. lat. 1052) und die Heures dites de Pucelle in der Sammlung des Barons Maurice de Rothschild, Paris.

³⁶ In der Lilienfelder Concordanz findet sich erstmalig in der österreichischen Kunst der in Italien geschaffene Typus der Verkündigung mit dem knienden Engel vor der Gottesmutter (auf fol. 6), Abb. bei G. Heider, vgl. Anm. ³⁴, Taf. V.

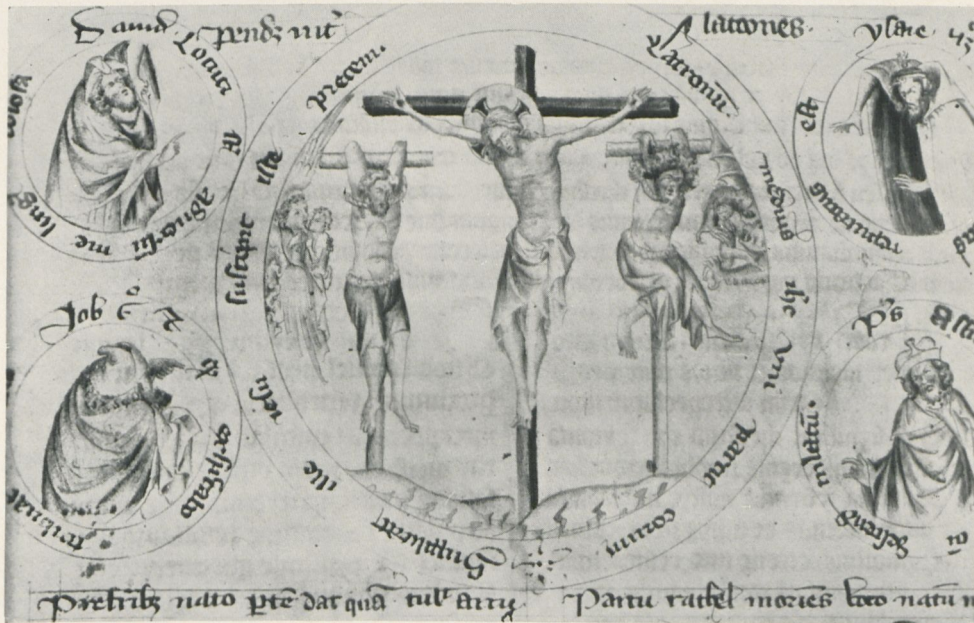


Abb. 54. Lilienfeld, cod. Nr. 151, fol. 96".

KURZES BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN
BILDERHANDSCHRIFTEN.

St. Florian, Stiftsbibliothek.

- cod. XI, 80. Honorius, *Expositio in Cantica Canticorum*.
Oberösterreich, vielleicht St. Florian, dat. 1301; fol. 35^{''}: ... trecentesimo primo XV
kalendas octobris (dann radiert).
Perg. 19 × 24,3 cm (wohl mehrere Schreiber).
Illustrationen:
fol. 26^{''} Aufzug der Regina Austri (15,9 × 12,2);
» 30 Aufzug der Jungfrau Mandragora (14,8 × 10).
Lavierte Federzeichnungen mit Rot, Gelb, Blau, Grün, Braun, Grau und Lila.
Literatur:
A. Czerny, Hss. d. Stiftsb. St. Florian;
J. A. Endres, *Das St.-Jakobs-Portal in Regensburg, Kempten 1903*, S. 31;
J. Hermann, *Österr. ill. Hss. VIII, 2 (1926)*, S. 137.
- cod. XI, 388. Missale.
Oberösterreich, vielleicht St. Florian, zweite Hälfte 14. Jhdt.
Perg. 36 × 27,2, unfoliiert (ein Schreiber).
Illustrationen:
Kanonbild (23 × 17,2), Goldgrund, grüner Rahmen, helle Farben, deckend aufgetragen.
Literatur:
A. Czerny, Hss. d. Stiftsb. St. Florian.
- cod. XI, 389. Missale.
Oberösterreich, vielleicht St. Florian, Mitte 14. Jhdt.
Perg. 35 × 26; 285 Bl., dazu das Inhaltsverzeichnis und der Kalender, zus. 6 Bl. (ein
Schreiber).
Illustrationen:
fol. 64^{''} Kanonbild, etwas verwischt (19 × 26).
Deckfarben.
Fleuronnée-Initialen.
Literatur:
H. Weishäupl (vgl. Anm. ¹⁵), S. 4. (W. weist nach, daß, da das Fest des heiligen Achatius
am 22. Juni noch nicht erwähnt ist, die Hs. vor 1372 entstanden sein muß.)
A. Czerny, Hss. d. Stiftsb. St. Florian.
- cod. XI, 390. Missale.
Oberösterreich, vielleicht St. Florian, 1270—1290 ca. Aus dem Kalender ergibt sich
die Herkunft aus St. Florian.
Perg. 33,4 × 23,8 (vielleicht von einem Schreiber).
Illustrationen:
fol. 79^{''} Kanonbild (18 × 23) } Deckfarben;
» 114^{''} St. Florian }
» 125 St. Augustin }
» 145 St. Florian } Federzeichnungen.
» 4 P-Initial mit Geburt Christi }
» 17 Einzug in Jerusalem }
- Initialen, fol. 80: T(e igitur) in Deckfarben, sonst mit der Feder gezeichnet.

Literatur:

- A. Czerny, Hss. d. Stiftsb. St. Florian;
A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886, S. 69 f.;
H. Weishäupl, Das Kalendarium des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian,
13. bis 16. Jhdt., Linz 1908, S. 2;
Fr. Walliser, Zur Geschichte der spätromanischen und frühgotischen Malerei in
Österreich (ungedruckte Wiener Dissertation 1921), S. 98 f.

cod. XI, 391.

Missale.

Oberösterreich, vielleicht St. Florian um 1340. Geschrieben vom Chorherrn Fridericus Toblarus (vgl. Bildunterschrift und Kalendarnotizen). Nach Weishäupl Mitte des 14. Jhdts., da bereits im Kalender am 8. Mai Stanislaus ep. m. vermerkt ist und auch eine Reihe neuer Feste rot eingezeichnet sind.

Perg. 23 × 31,5 (von einem Schreiber).

Illustrationen:

- fol. 67'' Kanonbild (16 × 23);
» 70'' am unteren Seitenrand Christus und Marterwerkzeuge;
» 71 am unteren Seitenrand Kruzifixus.

Deckfarben, auch für wichtigere Initialen, diese italienisierend, wie im Wilheringer Meßbuch.

Literatur:

- A. Czerny, Hss. d. Stiftsb. St. Florian;
H. Weishäupl, s. o., S. 3;
Fr. Walliser, s. o.

cod. XI, 392.

Missale.

Oberösterreich, wohl St. Florian, nach Weishäupls Kalenderuntersuchungen Anfang des 14. Jhdts.

Perg. 32,6 × 24 (vielleicht von einem Schreiber).

Illustrationen:

- Kanonbild fehlt;
fol. 140'' am unteren Rand Kreuzigung mit Maria und Johannes, in Deckfarben von späterer Hand.

Initialen für Präfationen und T(e igitur) in Deckfarben, sonst auch Fleuronnée.

Literatur:

- A. Czerny, Hss.-Katalog;
H. Weishäupl, s. o., S. 2.

cod. XI, 394.

Missale.

Oberösterreich, vielleicht St. Florian, Kanonbild, spätes 13. Jhdt. Die Lage foll. 90—99 ist älter als der übrige Codex, der nach Weishäupl erst nach 1325 geschrieben sein kann.

Perg. 32 × 23 (mehrere Schreiber).

Illustrationen:

- fol. 92'' Christus auf Regenbogen in Mandorla, umgeben von Evangelistensymbolen;
» 93'' Kanonbild (23 × 15,5);
» 96'' am unteren Rand kleiner Kruzifixus, von späterer Hand.

Deckfarbenmalerei, auch bei den Präfationsinitialen und dem T(e igitur).

Literatur:

- A. Czerny, Hss.-Katalog;
H. Weishäupl, s. o., S. 4;
Fr. Walliser, s. o., S. 59 ff.

cod. XI, 395. Missale.
Oberösterreich, wohl St. Florian, kurz vor 1325, nach den Kalenderuntersuchungen Weishäupl.
Perg. 31×22'5 (von einem Schreiber).
Illustrationen:
fol. 97'' Kanonbild (etwas abgewischt; 26×18'5).
Deckfarben, fahle Töne, rosa, blau, grünlich, grau, bräunlich.
Fleuronnée-Initialen.
Literatur:
A. Czerny, Hss.-Katalog.
H. Weishäupl, s. o., S. 4.

cod. XI, 396. Missale.
Oberösterreich, vielleicht St. Florian um 1325, da im Kalendar zwar das Stanislaus-Fest fehlt, aber fol. 169 angeführt ist (vgl. Weishäupl).
Perg. 32'5×24; 395 Blätter (von einem Schreiber).
Illustrationen:
fol. 117'' Kanonbild (15'9×23'6);
» 123'' am unteren Rand Kreuzigung mit Maria und Johannes, von späterer Hand;
» 8 heiliger Bischof am Pult;
» 13 Verkündigung;
» 35 Christi Einzug in Jerusalem;
» 43'' weibliche kniende und männliche stehende Heilige (resurrexit.);
» 50 Dreifaltigkeit;
» 51 Christus;
» 62'' Darstellung im Tempel;
» 67'' Maria, Josef, das Christkind und ein Engel;
» 69 Petrus;
» 72 Marientod;
» 73'' St. Michael;
» 75 Gruppe von Heiligen;
» 82 Christkind mit Hahn;
» 116'' Priester mit Hostie und Kelch, Diakon.
Initialen: Die meisten der oben angeführten Bilder zieren die Anfangsbuchstaben der einzelnen Gesänge. Weitere in Deckfarben auf foll. 114, 114'', 115, 115'', 116, 116'', 118.
Literatur:
A. Czerny, Hss.-Katalog;
A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886, S. 75, Anm. 3.

cod. III, 204. Missale.
Oberösterreich, wohl St. Florian, da Stanislaus-Fest fehlt, wohl noch vor 1325 (vgl. Weishäupl).
Perg. 25×34'8; 296 Blätter, dazu noch 10 Bl. unfoliiert (mehrere Schreiber).
Illustrationen:
fol. 142'' Kanonbild, eingeklebt und von späterer Hand, aber wohl noch vor Mitte des 14. Jhdts.;
» 150'' Kruzifixus, von späterer Hand;
» 1 Bischof, König und Schreiber (7'2×8'6);
» 8'' Christi Geburt;
» 11'' Anbetung der Könige;
» 46 Einzug Christi in Jerusalem;
» 61'' Himmelfahrt;

- » 62'' Pfingsten;
- » 66 Jakobs Traum;
- » 76'' Auferstehung;
- » 154 kniender Bischof vor Altar;
- » 157 Christus mit Buch;
- » 157'' Verkündigung an die Hirten;
- » 158 Christi Geburt;
- » 161 Christus mit Buch;
- » 183'' Der Engel und die drei Frauen;
- » 184'' Auferstehung Christi;
- » 188 Himmelfahrt;
- » 190 Pfingsten;
- » 201'' Maria mit Kind;
- » 204'' Paulus, an der Randleiste eine Landschaft, darin erschlagen Ritter und sein Knappe einen Mann;
- » 205'' Darstellung im Tempel, am Rand ein Engel mit Buch und drachentötender Löwe in einer Landschaft;
- » 209'' Mariä Verkündigung;
- » 212 Philippus und Jakobus, am Rand Jagden und Turnier;
- » 222'' St. Theodor und St. Florian, am Rand Jagdszene;
- » 230 St. Hippolytus als Ritter, am Rand Ritter und Fabelmensch;
- » 231'' Maria und Kind,
Mariantod;
- » 234 Augustinus (D),
Augustinus (A), am Rand Engel und Drollerien;
- » 236 Maria mit Kind;
- » 237'' Kreuzigung, am Rand Ritter und Engel;
- » 239'' Matthäus, am Rand zwei Jagdtiere;
- » 241 Michael, am Rand kauender Mann;
- » 246 zwei Apostel;
- » 246'' Christus (D),
Christus und Heilige (O), am Rand betende Heilige in Landschaft;
- » 248 heiliger Bischof, am Rand Kniender in Landschaft;
- » 250'' Katharina;
- » 252'' Nikolaus (O), Maria mit Kind (D);
- » 254 Thomas;
- » 254'' Apostel.

Initialen: Die meisten der oben angeführten Bilder zieren die Anfangsbuchstaben der einzelnen Gesänge. Sie sind der Ausgangspunkt für Randleisten in lichten Farben und Gold. Die Initialen foll. 137—153'', also vor allem die zu den Präfationen, stammen von anderer Hand und sind ohne figürlichen Schmuck.

Literatur:

- A. Czerny, Hss.-Katalog;
- A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe, s. o., S. 75 f.
- H. Weishäupl, Kalendarium, s. o., S. 4.

cod. III, 205A. Missale.

Oberösterreich, vielleicht St. Florian um 1306. Geschrieben von Heinrich von Marbach, der 1314—1321 Propst des Stiftes St. Florian war; da dieser im Kalender aber noch als Presbyter genannt ist und die Nekrolognotizen dort nicht über 1306 hinausgehen, kommen Czerny und auch Walliser zu dieser Datierung.

Perg. 23'6 × 32; 261 Blatt (von einem Schreiber).

Illustrationen:

- | | | |
|-----------------------------------|---|--------------------|
| fol. 68'' Kanonbild (16'4 × 23'3) | } | Deckfarbenmalerei. |
| » 96'' Verkündigung | | |
| » 98 St. Florian | | |
| » 106'' St. Augustinus | | |
| » 109 St. Michael | | |

Initialen: fol. 69 T(e igitur), figürlich; in gleicher Art die Präfationsinitialen. Andere mit Ranken vielleicht erst aus dem 15. Jhdt.

Literatur:

- A. Czerny, Hss.-Katalog;
A. Czerny, Die Bibliothek des Stiftes St. Florian, 1874, S. 34;
Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich. Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. 113 (Wien 1886), S. 147—155;
A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe, s. o., S. 72 f.;
H. Weishäupl, Kalendarium, s. o., S. 3;
Fr. Walliser, Dissertation, s. o., S. 89 ff.

cod. III, 207.

Biblia Pauperum.

Oberösterreich, wohl St. Florian um 1310, nach einem Vorbild des späten 13. Jhdts.

Perg. 24'2 × 33'3; 9 Blätter (ein Schreiber).

Illustrationen: 11 Bildseiten, der große Rahmen ca. 19'9 × 28'3, darin je zwei typologische Bilder, jedes ca. 11 × 20.

Federzeichnungen, nur auf fol. 1'' und 8'' graubraune Lavierungen.

Literatur: H. Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm 1925, S. 73 und Taf. 13 b, dort die weitere Literatur.

cod. III, 209.

Missale.

Oberösterreich, wohl St. Florian 1270—1290 ca. (Kanonbild).

Perg. 30'7 × 21'8 (mehrere Schreiber).

Illustrationen:

- fol. 107'' Kanonbild;
- » 9 Bischof am Pult;
 - » 13 Christi Geburt;
 - » 39'' Auferstehung;
 - » 45'' Pfingsten;
 - » 47'' kniender Mann;
 - » 57'' Darstellung im Tempel;
 - » 62 schreibender Alter;
 - » 68 Michael;
 - » 114 Ranken;
 - » 119 Alter mit Messer;
 - » 119'' König mit Stern;
 - » 131 Einzug Christi;
 - » 141 Pfingsten;
 - » 154 Verkündigung;
 - » 156'' St. Florian;
 - » 171 Augustinus;
 - » 172'' Ranken;
 - » 180 Christuskopf;
 - » 197'' St. Florianskopf.

Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Mit Ausnahme des Kanonbildes und der Initialen auf der Lage 107—113 sind die anderen Illustrationen zumeist Initialschmuck, in lavierender Federzeichnungstechnik ausgeführt und um 1280 entstanden. Auf dieses Datum kommt man nach Weishäupls Kalenderuntersuchungen; die heilige Elisabeth ist im Kalender bereits genannt.

Literatur:

- A. Czerny, Hss.-Katalog;
- A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe, s. o., S. 71 f.;
- H. Weishäupl, Kalendarium, s. o., S. 2;
- Fr. Walliser, Dissertation, S. 98 f.

cod. III, 221 A. Missale.

Oberösterreich, wohl St. Florian, zwischen 1310 und 1320. Nach dem Kalender vor 1325 (vgl. Weishäupl). Geschrieben oder gestiftet von hainricus de ... ihlinge. Perg. 18'8 × 26'4; 350 Blätter (zum größten Teil der gleiche Schreiber).

Illustrationen:

- fol. 1 Allegorie des »Annus«;
- » 1'' die zwölf Tierkreiszeichen in kleinen Medaillons;
- » 136'' Kanonbild;
- » 139 am Rand Deckfarbenbild mit Christus und Marterinstrumenten aus der ersten Hälfte des 15. Jhdts.

Fol. 1 und 1'' blau und bräunlich lavierte Federzeichnungen, sonst Deckfarbenmalerei, auch die Präfations- und T(e igitur)-Initialen.

Literatur:

- A. Czerny, Hss.-Katalog;
- A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe, s. o., S. 73 f.;
- Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich. Sitzungsber. d. k. k. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. 113 (Wien 1886), S. 156—159;
- H. Weishäupl, Kalendarium, s. o., S. 4;
- Fr. Walliser, Dissertation, S. 109 ff.

Göttweig, Stiftsbibliothek.

cod. Nr. 132, Rationale divinorum officiorum des Guilhelms Durandus.
Standorts-Nr. 139. Niederösterreich, wohl in Göttweig entstanden, 1313 datiert. Vergl. Eintrag auf fol. 250''.

Zierinitialen, zum Teil figürlich. Eingehend beschrieben bei Neuwirth (s. u.).

Literatur:

- Neuwirth, Datierte Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken. Ber. d. k. k. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. 109, S. 585 ff.;
- Tietze, Kunsttopographie, S. 498;
- Fr. Walliser, Dissertation, S. 99 ff.

Kremsmünster, Stiftsbibliothek.

cod. Nr. 132. Missale (aus Pfarrkirchen bei Bad Hall).
Oberösterreich, zweites Drittel des 14. Jhdts.
Perg., 132 Blatt.

Illustrationen:

fol. 51'' Kanonbild (19'5 × 13).

Initialen: italienisierend.

Deckfarben, kein Gold.

- codd. Nr. 351—354. Biblia latina, Großfolio.
Oberösterreich, zweites Jahrzehnt des 14. Jhdts., geschrieben unter Abt Friedrich de Aich (1274—1325).
Perg. ca. 35 × 49.
In jedem der Bände sehr zahlreiche Figureninitialen in Deckfarben (einige herausgeschnitten).
Nr. 351 Moses bis Ruth;
 > 352 Könige bis Job (Esdra fehlt);
 > 353 Psalter bis zu den Kleinen Propheten;
 > 354 Makkabäer und Neues Testament.
Die Initialen zieren die Prologe und die Anfänge der biblischen Bücher.
Literatur:
 E. Lutze, Studien zur fränkischen Buchmalerei im 12. und 13. Jhd., Halle 1931, Dissertation.

Kremsmünster, Stiftsarchiv.

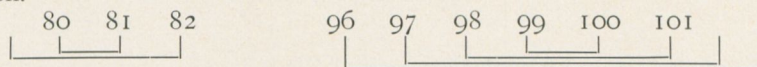
Urbar des Zisterzienserstiftes Baumgartenberg.
Österreich, Mitte des 14. Jhdts.
Nähere Angaben bei G. Gugenbauer, Unteres Mühlviertel, Wien 1930, I, S. 143, mit 2 Abb.; ferner H. Blumenthal, Heimatgaue, Linz 1928, Bd. IX, S. 276 ff.

Klosterneuburg, Stiftsbibliothek.

- codd. Nr. 2 und 3. Biblia latina.
Niederösterreich, zweites Jahrzehnt des 14. Jhdts.
Perg.
In jedem der Bände zahlreiche Figureninitialen in Deckfarben, die die Anfänge und Prologe der biblischen Bücher zieren.
Literatur:
 Fr. Walliser, Dissertation, s. o., S. 102a ff.;
 B. Černík, Catalogus cod. mst. Clastroneoburgi, Wien 1922.
- cod. Nr. 71. Missale.
Niederösterreich, wohl bald nach 1322 in Klosterneuburg auf Veranlassung von Propst Stephan von Sirndorf entstanden.
Perg.
Illustrationen:
 fol. 113'' Kanonbild;
 > 117'' Kruzifixus aus dem 15. Jhd.
Initialen:
 T(e igitur), italienisierend.
Deckfarbenmalerei.
Literatur:
 Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich, 1928, Abb. V, 2;
 H. Tietze, Graphische Künste, LI, 1928, Abb. 3 und 4 (Kanonbild und T[e igitur]-Initiale);
 B. Černík, Catalogus cod. mst. Clastroneoburgi, Wien 1922.

Kloster Lilienfeld, Stiftsbibliothek.

- Nr. 151. *Concordantia caritatis.*
Niederösterreich, Mitte des 14. Jhdts., wohl bald nach 1531, dem Jahre der Amtsniederlegung des Abtes Ulrich, entstanden.
Perg. 27 × 35; 263 Blätter.
Illustrationen (stets auf den Verso-Seiten, im ganzen 301):
fol. 2''—154'' Bilder zum Leben Christi;
» 157''—236'' Heiligenleben;
» 237''—248'' Bilder mit thronendem Christus;
» 249''—253 Tugenden und Laster;
» 254''—263 Verschiedenes.
Zur Trennung der Hände ist festzustellen, daß fol. 80—82 und ebenso 96—101 je eine Lage bilden.



- Hauptmeister: fol. 2''—79'', 82''—95'', 97''—248'';
Maler II: fol. 80'', 81'', 96'';
Maler III: 249''—263.
Der Hauptmeister wird mit Gesellen gearbeitet haben.
Die Annahme von Heider, daß an jedem Blatte fünf Hände tätig waren, läßt sich kaum aufrecht erhalten; farbige Ausführung und Zeichnung ist zu einheitlich. Es handelt sich um lavierte Federzeichnungen.
Literatur:
Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, Jb. d. k. k. Zentr.-Komm., Bd. V, S. 26 ff., Taf. V (farbige Pause);
H. Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich, Jb. d. k. k. Zentr.-Komm., N. F. II, 1, S. 67 ff.;
Lutz-Perdrict, Speculum humanae salvationis, Mühlhausen 1907, S. 282 f.;
J. E. Weis-Liebersdorf, Das Kirchenjahr in Federzeichnungen, Straßburg 1913, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 160;
H. Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm 1925, S. 158 ff.;
Lilienfeld, Hss.-Katalog.

St. Pölten, Alumnatsbibliothek.

- cod. XIX, 3b. *Missale* (325a).
Oberösterreich, wohl St. Florian, spätes 13. Jhd.
Perg.
Illustrationen:
fol. 102'' Kanonbild (24 × 32'2).
Deckfarben, blauer Grund, mit Gold gefaßt.

St. Pölten, Diözesanmuseum.

- Hs. Nr. 15. *Missale.*
Österreich, Mitte des 14. Jhdts.
Perg.
Illustrationen:
fol. 111'' Kanonbild.
Deckfarben, Silber und Gold.
Initialen mit dünnen Blätterranken und Fleuronné.

Wien, Nationalbibliothek.

- cod. 364. Klosterneuburger Chronik, geschrieben etwa 1325—1355.
Niederösterreich, wohl Klosterneuburg, die ersten 22 Blätter wohl schon um 1325.
Perg.
Illustrationen:
fol. 4 (alte Foliierung) Sündenbaum und Medaillon mit Adam und Eva;
» 4'' Christus mit Erdkreis und Medaillons mit den Paradiesesflüssen;
» 5—17'' Stammbaumblätter, auf fol. 14 Kruzifixus (Astkreuz), Geburt Christi, Auferstehung, Johannes.
Lavierte Federzeichnungen, keine reicheren Initialen.
Literatur:
Wiener Hss.-Katalog;
E. Klebel, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 1928, XXI, S. 59.
- cod. 874. Lateinisches Leben der Jungfrau Maria.
Oberösterreich, Zwanziger- oder Dreißigerjahre des 14. Jhdts., soll aus Waldhausen bei Grein stammen.
Perg. 12×18; 135 Blätter.
Illustrationen:
fol. 1'' Verkündigung;
» 2 Christi Geburt;
» 2'' Gnadenstuhl und Evangelistensymbole;
» 3 Anbetung der Könige;
» 3'' oben zwei, unten drei weibliche Heilige.
Federzeichnungen.
Fleuronnée-Initialen.
Literatur:
Wiener Hss.-Katalog.
- cod. 1198. Biblia Pauperum.
Niederösterreich, Mitte der Zwanzigerjahre des 14. Jhdts., nach einem verlorenen Vorbild des 13. Jhdts.
Genau beschrieben und alle Literaturangaben bei:
Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm 1925, S. 74 ff., Taf. 1—13a.
H. Tietze, Graphische Künste 1928, III, S. 8 f., Abb. 9.
- cod. 1203. Lateinische Bibel.
Niederösterreich, St. Pölten 1341, gefertigt für Ditricus und illuminiert von Herwordus de St. Andrea (vgl. fol. 1 und 1'').
Perg. 35×24'8.
Illustrationen:
Auf unfoliiertem ersten Blatt der heilige Hippolyt mit dem Kustos Dytricus (24×15'2).
Literatur:
Wiener Hss.-Katalog;
H. Tietze, Graphische Künste 1928, LI, S. 7, Abb. 8.
- cod. 1827. Ceremoniale für Kloster Mondsee.
Oberösterreich, spätes 13. Jhd.
Perg. 28'3×19; 79 Blatt.

Illustrationen:

Kanonbild auf fol. 49'' (18'5 × 13'7).

Deckfarben, Gold, Graublau, Preußischblau, Rot, Gelbgrün.

Auch größere Initialen in Deckfarben, Blätterrangen.

Literatur:

Wiener Hss.-Katalog.

cod. 13682.

Missale.

Oberösterreich, Ende des 13. Jhdts.

Perg.

Illustrationen:

fol. 54 Kanonbild (15'5 × 11).

Deckfarben, kein Gold.

Literatur:

Wiener Hss.-Katalog.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

cod. 5008.

Speculum humanae salvationis.

Österreich, Mitte des 14. Jhdts.

Perg. 19'8 × 28; 51 Blatt.

Illustrationen:

fol. 3''—51; sie nehmen etwa ein Drittel der Seiten ein und sind ca. 9'7 × 10'5 groß.

Lavierte Federzeichnungen.

Literatur:

Heider, Beiträge zur christlichen Typologie, s. o., S. 123, Taf. VII (farbige Pause);

H. Tietze, Die typologischen Bilderkreise, s. o., S. 57 ff.;

Schlosser, Jb. d. kh. Slgn. d. Ah. Kh., Wien 1902;

Lutz-Perdriset, Speculum humanae salvationis, Mühlhausen 1907, S. XVII;

Kataloge der Ambraser Sammlung.

Wilhering, Stiftsbibliothek.

cod. Nr. 9.

Meßbuch des Andreas-Altars.

Oberösterreich, vielleicht St. Florian, 1320 datiert. Gestiftet von Priester Michael.

Perg. 24'5 × 32'1; 232 Blatt.

Illustrationen:

fol. 90'' Kanonbild (17 × 25'3);

» 5 Initiale mit Mönch in schwarzbrauner Kutte.

Deckfarben, auch einige bedeutendere Initialen.

Literatur:

Wilheringer Hss.-Katalog;

Neuwirth, Datierte Bilderhandschriften, s. o., S. 581;

Fr. Walliser, Dissertation, s. o., S. 115 ff.

cod. Nr. 13.

Pontificale Romanum.

Oberösterreich, Anfang des 14. Jhdts.

Perg. 20 × 27'7; 130 Blatt.

Illustrationen:

Alle in Initialen, solche mit Figuren im ganzen 22;

fol. 1'' Kreuzigung (5'8 × 7'2).

Heinrich Jerchel.

Deckfarbenmalerei.

Literatur:

Wilheringer Hss.-Katalog.

cod. Nr. 27.

Legenda sanctorum des J. de Voraigue.

Oberösterreich, vielleicht St. Florian um 1320; fol. 365: ... duo michali quondā sacerdoti
de newnwurg (also der gleiche Michael wie Hs. Nr. 9).

Perg.; 265 Blatt.

Illustrationen:

fol. 8 thronender Christus und der Stifter (?) (6×4'1).

Initialen und Illustrationen in Deckfarben.

Literatur:

Wilheringer Hss.-Katalog;

Fr. Walliser, Dissertation, s. o., S. 102a ff.

Zwettl, Stiftsarchiv.

Stiftungenbuch, Rentenbuch und Urkundensammlung (Bärenhaut).

Niederösterreich, zwischen 1311 und 1315, nach den eingehenden Untersuchungen von
Tangl (s. u.).

Perg. 33'3×49.

Illustrationen:

Stammbäume: foll. 8 (in Deckfarben, 24×39'6 cm groß), 18, 26'', 27, 37'', 44, 47'',
51, 52'', 55, 62, 64'', 69, 70;

Initialen: foll. 8'', 10, 22'', 26, 28'', 31, 31'', 32, 37, 54, 73'';

sonstiger Schmuck, meist Porträtmedaillons: foll. 8'', 12, 14, 14'', 16'', 17'', 19, 28,
28'', 42.

Alles Federzeichnungen, einiges in Deckfarben im 15. Jhdt. ausgeführt. Nur fol. 8 ist
ganz aus dem 14. Jhdt.

Literatur:

Textpublikation, Fontes rerum Austr., II. Abt., 3. Bd.;

M. Tangl, Studien über das Stiftungenbuch des Klosters Zwettl, Archiv f. österr.
Gesch., Wien 1890, Band LXXVII, S. 261 ff.;

Fr. Walliser, Dissertation, s. o., S. 103 ff.