

duzione a noi nota risale quindi ad un gruppo di pittori tra loro non realmente alternativi, che fornivano ai committenti più o meno sempre lo stesso tipo di prodotto. È chiaro che questa ipotesi dovrà da ora discutere anche i nuovi dati che derivano dalla scoperta – sotto la cattedrale senese – degli affreschi che ne decoravano l'antico atrio<sup>13</sup>; e così si arriva al tema trattato dall'altro saggio che si occupa dello stile, quello di Miklòs Boskovits sui mosaici del Battistero fiorentino e sul loro legame con le personalità artistiche e le botteghe di pittori su tavola della Firenze medioduecentesca. Si tratta, evidentemente, della relazione tra i sistemi di realizzazione di opere monumentali e quelli della pittura su tavola. Si potrà, presto o tardi, parlare di una sorta di „cantiere“ anche per ciò che attiene le dimensioni limitate di un dipinto portatile o di una pala d'altare? Come si poneva, a seconda delle dimensioni dell'impresa, il problema dell'autografia? A queste domande si aspettano risposte, e senza dubbio questo libro aiuta a porsele.

Ciò detto, bisogna aggiungere come sia un vero peccato che in una panoramica di questa ampiezza e di questo livello di contributi lo spazio riservato alle questioni non senesi e non fiorentine rimanga così limitato. In pratica tutta l'Italia Meridionale è assente da questi studi; o il Veneto, con Venezia, che si affaccia solo grazie alle lunette studiate da Victor Schmidt. L'ombra lunga di Ghiberti e di Vasari non si sposta facilmente dalle pagine degli studiosi di oggi, almeno di quelli riuniti dagli organizzatori di questo convegno; e questa è stata tutto sommato un'occasione persa di promuovere direzioni di studio che si sono indubbiamente radicate nella tradizione delle ricerche sull'arte toscana, ma che non potevano che avvantaggiarsi dal confronto con situazioni e culture diverse. L'altro difetto del volume, ed è una mancanza pesante, è l'assenza di una bibliografia finale, e a voler sognare, addirittura una bibliografia ragionata: una pubblicazione di questo tipo, così ricca e curata, avrebbe potuto offrirsi anche come punto di partenza di utile e rapida consultazione su un campo vasto ma omogeneo di studi, aiutando gli studenti e non costringere il lettore allo scavo permanente nelle note di ogni singolo contributo.

SERENA ROMANO  
*Université de Lausanne*

13 *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*; Milano 2003.

**Die Ottheinrich-Bibel.** Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Cgm 8010/1.2 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Mit Beiträgen von Brigitte Gullath, Jeffrey Hamburger, Karin Schneider, Robert Suckale; Luzern: Faksimile Verlag 2002; 246 S., 17 Farb- und 81 SW-Abb.; ISBN 3-85672-097-0 (Faksimile-Edition), ISBN 3-85672-80-4 (Kommentarband); CHF 11.900,-

Selten hat der Buchschmuck einer Handschrift eine so wechselvolle Beurteilung im Laufe der Jahrhunderte erfahren wie jener der Ottheinrich-Bibel. Die im 18. Jahrhundert in acht (neuerdings in sieben) Bände zerlegte, in der Bayerischen Staatsbibliothek



München (Bd. 1–2 seit 1960 als Doppelband, Bd. 7; Cgm 8010/1.2, 3) und im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg (Bd. 3–6, 8, Hs. 28/3–6, 8) verwahrte neuhochdeutsche Abschrift des Neuen Testaments wurde im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts mit mehr als 140 Miniaturen, zwei historisierten Initialen und über 290 Zierinitialen geplant. Doch hat erst Ottheinrich von Pfalz-Neuburg (1502–1559) das (mit 31 ausgeführten Bildern, von denen heute zwei verloren sind) in unvollendetem Zustand ererbte Werk 1530–32 vom Lauinger Künstler Mathis Gerung fertigstellen lassen. Während bis ins 18. Jahrhundert hinein die Miniaturen durchwegs gelobt wurden (1581 im Heidelberger Bibliothekskatalog: „schön Illuminirt“, im Münchner Katalog 1654: „mit gar schönen figuren“), sparte man im 19. Jahrhundert nicht mit Kritik: „grausenhafte“ und „ganz mißgestaltete“ etwa nannten Jakobs und Ukert 1836 die Figuren der ersten Ausstattungsphase, als „wahrhaft entsetzlich“ bezeichnete Wilhelm Walther 1891 einen der dafür verantwortlichen Künstler. Die Faksimilierung der ersten beiden, heute zusammengebundenen Teile (Cgm 8010/1.2) bietet nun Gelegenheit, sich von der außerordentlichen Qualität dieser in jeder Hinsicht bemerkenswerten Buchausstattung zu überzeugen.

In Anbetracht der komplexen Ausgangslage mit einer einheitlich und als ein Band von beträchtlicher Größe (ca. 530 × 375 mm) konzipierten, jedoch in zwei Phasen illuminierten, später mehrfach geteilten Handschrift, von der die ersten 78 Blatt (der Münchner Doppelband) nun im Faksimile vorliegen, hat der dazu herausgegebene Kommentar einiges zu leisten. Die Aufgabe teilen sich zwei Autorinnen und zwei Autoren, wobei Brigitte Gullath die Kodikologie und Geschichte der Ottheinrich-Bibel referiert, Karin Schneider die spezifische Version des frühneuhochdeutschen Evangelientextes einer genauen Bestimmung unterzieht und Jeffrey Hamburger und Robert Suckale sich teils in separaten Kapiteln, teils in gemeinsam verfaßten Texten mit der kunsthistorischen Bedeutung der Miniaturen auseinandersetzen.

Der künstlerische Beitrag Mathis Gerungs wird im wesentlichen in den Bildbeschreibungen abgehandelt, während das Hauptaugenmerk auf der Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen, aus unbekanntem Gründen nicht vollendeten älteren Miniaturenzyklus liegt. Dies ist in Anbetracht der großartigen Leistung des älteren Illuminatorenenteams (und ihrer bislang geringen Beachtung) zweifellos gerechtfertigt. Man fragt sich dennoch, wie wohl in hundert Jahren das Urteil eingeschätzt wird, das Hamburger/Suckale am Ende dieses Abschnitts (S. 90) – vermutlich als Begründung für die ausschließliche Beschäftigung mit den älteren Malern – über den Meister Mathis fällen, und ob die Tatsache, daß die Vorlagen für Gerungs Kompositionen überwiegend aus der zeitgenössischen Druckgraphik stammen, es wirklich erlaubt, ihn „als eine Art Rentier“ abzutun, der „von den Zinsen des von anderen aufgehäuften künstlerischen Kapitals“ lebte. In Anbetracht dessen, daß sich, wie Suckale in Anlehnung an Gerhard Schmidt (auf S. 165) betont, nur etwa 10–15% der in Mitteleuropa im frühen 15. Jahrhundert illuminierten Handschriften erhalten haben, ist eine ähnliche Verwendung entsprechenden Vorlagenmaterials durch die älteren Maler weder mit Sicherheit auszuschließen, noch hätte ein solches Vorgehen in



den Augen ihrer Zeitgenossen ihrem künstlerischen Rang auch nur den geringsten Abbruch getan.

Wie Robert Suckale auf Grund der auf fol. 1r befindlichen französischen Devise bereits 1987 erwogen hat und Brigitte Gullath nun durch Auffindung der Wappen des bayerischen Herzogs und seiner beiden französischen Gemahlinnen auf den Innenseiten eines in Gotha verwahrten älteren Einbandes der Handschrift untermauern konnte, scheint Herzog Ludwig VII. der Bärtige von Bayern-Ingolstadt (1368–1447) der Auftraggeber der Ottheinrich-Bibel gewesen zu sein, deren Realisierung auf Grund historischer wie stilkritischer Argumente um 1430/35 angesetzt und für deren Schmuck eine in Regensburg beheimatete Künstlergruppe angenommen wird. Wie Karin Schneider darlegt, weist auch die Sprache dieses auf einer Übersetzung aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts (die „Augsburger Bibel“) variierende Sprache in diese Region (größtenteils „ein sehr einheitliches Mittelbairisch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das in der Schreiblandschaft des nördlichen Oberbayern beidseitig der Donau zu lokalisieren ist“; S. 44).

Die Untersuchungen Karin Schneiders zeigen auch, daß der Text offenbar für interessierte Laienkreise (und nicht nur für lateinunkundige Nonnen oder Laienbrüder wie die ersten deutschen Bibelübersetzungen) gedacht war, zumal er „weitgehend von Wortlaut und Syntax des Lateinischen unabhängig [...] den Sinn des Originals in der Volkssprache wiederzugeben versucht“ (S. 55). Zwar legen die Größe und die für private Lektüre hinderliche Unhandlichkeit der Ottheinrich-Bibel nahe, daß sie wie die in ihrer Gesamtkonzeption durchaus vergleichbare Wenzelsbibel primär als Schaustück dienen sollte. Dennoch kann Jeffrey Hamburger auch ihre große Bedeutung (und Sonderstellung) innerhalb der paraliturgischen volkssprachlichen Handschriften darlegen, die nicht zuletzt auf der besonderen Auswahl, Form, Anbringung und der daraus resultierenden Eindringlichkeit der Illustrationen beruht, welche durch ausführliche lateinische (von den Illuminatoren jedoch nur aufs Größte befolgt) Maleranweisungen genau vorgegeben wurden. Mit ihrem speziellen Bildprogramm beziehe sich die Ottheinrich-Bibel weniger auf frühere Bibeln und Traditionen von Bibelillustrationen, sondern lasse sich „etwas zugespitzt [...] als eine illustrierte Perikopensammlung charakterisieren, die einherkommt als Neues Testament, in dem die Bilder die Stelle von Glossen eingenommen haben“, als „ein außergewöhnlich originelles, ja sogar experimentelles Buch, mit nur wenigen wirklichen Vorläufern und deshalb auch keiner wirklichen Nachfolge“ (S. 114).

Diese letzte Äußerung dürfte auch auf die beiden führenden Künstler der ersten Ausstattungsphase zutreffen, die trotz einer gewissen Ableitbarkeit und Weiterverfolgbarkeit ihrer Errungenschaften, zumindest nach heutiger Kenntnis des Denkmälerbestandes, in hohem Maße individuell und originell wirken. In der älteren Literatur mit den Notnamen Matthäus- und Markusmeister – nach den Autoren der jeweils hauptsächlich von ihnen dekorierten Evangelien – benannt, werden sie von Hamburger/Suckale als zwei eng voneinander abhängige, vielleicht ehemals in einem Lehrer(Matthäusmeister)-Schüler(Markusmeister)-Verhältnis stehende, aber zum Ausstattungszeitpunkt selbständig agierende und jeweils mehrere Mitarbeiter



beschäftigende Werkstattleiter beschrieben. Dem Matthäusmeister wird ein weitgehend eigenständiger Doppelgänger, dem Markusmeister nur eine Anzahl untergeordneter Gehilfen zugestanden, die teils auch für die (insgesamt in sechs „Stile“ unterschiedene) Initialgestaltung herangezogen worden sein dürften. Der ausschließlich in der ersten Lage durch zwei Miniaturen vertretene „Hieronymusmeister“ ist demgegenüber in keinen näheren Zusammenhang mit den beiden Hauptmalern zu bringen; eine Herkunft aus Salzburg oder gar dem Atelier der Grillinger-Bibel (wie von Wilckens und Ziegler vorgeschlagen) hält Suckale jedoch für unwahrscheinlich. Die ebenso dezidiert (auf S. 158, Anm. 48) abgelehnte Meinung Zieglers, der Hieronymusmeister sei mit der Ausstattung der 1448 datierten *Historia Scholastica* in Wien (Cod. 2774) in Verbindung zu bringen, wäre aber vielleicht doch noch einmal zu überdenken. Alle drei älteren Meister zeichnen sich durch eine ungewöhnliche, von Suckale pointillistisch genannte tüpfelnde Malweise aus, die gerade auch in einigen Miniaturen des Cod. 2774 zu sehen ist. Suckale zufolge geht sie auf eine in der Pariser Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts entwickelte und von der dortigen Buchmalerei adaptierte Technik zurück und wurde vielleicht auf ausdrücklichen Wunsch Ludwigs des Bärtigen in der Ottheinrich-Bibel aufgegriffen.

Als „Ausgangspunkt und Hauptvorbild sowohl des Matthäus- wie des Markusmeisters“ (S. 152) bezeichnet Suckale jedoch eine ganz anders orientierte Kunst, jene des Meisters der Worcester-Kreuztragung. Dieser wahrscheinlich in Regensburg tätige „Miniator [...], der zum Tafelmaler wurde“ (S. 151), von dem nur ein Tafelbild (die „Kreuztragung“ im Art Institute of Chicago) und zwei Zeichnungen (ein Studienblatt zur „Kreuzigung“ in Frankfurt und eine „Verspottung Christi“ in London) erhalten sind, vertritt einen extremen, einseitig ins Häßlich-Brutale gesteigerten Realismus, wie er auch der anti-idealistischen Kunst der ersten Ausstattungsphase der Ottheinrich-Bibel zugrunde liegt. Auch wenn die Agilität der zierlichen Protagonisten des Worcester-Meisters wenig mit der eher blockhaften Figurenauffassung des Matthäus- und Markusmeisters zu tun hat und seine geradezu schrille Demonstration menschlicher Niedertracht bei den beiden Buchmalern um einige Tonlagen gedämpfter wiederkehrt, ist die von Suckale geltend gemachte motivische Verwandtschaft nicht zu leugnen. Daß die Nähe der Kunst des Matthäusmeisters zur vermutlich älteren Kreuztragungstafel und Kreuzigungszeichnung, die des Markusmeisters zur später angesetzten Verspottungszeichnung eine zeitlich versetzte Ausbildung der beiden Illuminatoren in der Werkstatt des Worcester-Meisters belegen soll, erscheint aber in Anbetracht der wenigen bekannten Werke dieser und anderer Maler ihres Kreises doch als eine sehr optimistische, nicht über jeden Zweifel erhabene Annahme.

Freilich verweist Suckale bezüglich der Formation der Kunst der beiden Illuminatoren auch auf andere wichtige Einflüsse, so auf die Bedeutung Giotto's für den Matthäusmeister, Pietro Lorenzetti's und Altichiero's für den Markusmeister. Dies lege nahe, daß „mindestens ein Künstler dieses Kreises [...] in Italien gewesen sein (muß)“ (S. 154). Darüber hinaus habe der Meister der St. Lambrecht'ser Votivtafel prägend auf die Regensburger Malerei dieser Zeit gewirkt, allerdings primär auf den Meister der Worcester-Kreuztragung, der vielleicht bei dem Österreicher gelernt habe. Weshalb



Suckale dann jedoch bezüglich des Ornamentschmucks der Ottheinrich-Bibel nur auf die Prager Buchmalerei und nicht auch auf Wiener Werke wie das zwischen 1385/1406 entstandene „Rationale Duranti“ (ÖNB Cod. 2765) hinweist, leuchtet nicht ganz ein, zumal gerade in den Wiener Arbeiten das spektakuläre mise-en-page der beiden Zierseiten auf fol. 1r und fol. 10r von Cgm 8010/1.2. vorgebildet ist. Zuletzt erwähnt Suckale ein in New York (Metropolitan Museum of Art) befindliches Passionstriptychon, in dem er eine bayerische Arbeit, vielleicht ebenfalls im Auftrag Ludwigs des Bärtigen gefertigt, erkennt und das einzelne auf den niederländischen „voreyckischen Realismus“ zurückgehende Motive aufweise, womit diese Richtung als eine weitere Wurzel der Kunst des Meisters der Worcester-Kreuztragung und seines Umfeldes geltend gemacht wird.

Im nächsten Abschnitt unterzieht Suckale eben dieses Umfeld einer näheren Bestimmung. Ausgangspunkt bilden die Arbeiten der Matthäuswerkstatt. Dabei ist das 1430 datierte „Speculum Humanae Salvationis“ aus der Wallfahrtskirche St. Maria auf dem Bogenberg (CIm 9716) von besonderer Bedeutung, da an seiner Ausstattung auch der Markusmeister in einer untergeordneten Rolle mitgewirkt zu haben scheint. Dies wäre ein weiteres Indiz für eine Datierung der Ottheinrich-Bibel nach 1430, nachdem der jüngere Maler sich schon selbständig gemacht hatte. Freilich zeigt auch ein 1436 geschriebener Teilband der „Summa Theologica“ des Thomas von Aquin (CIm 13401) eine ähnliche Konstellation, da der Ornamentschmuck dieses vom Matthäusmeister bebilderten Werkes auf den Markusmeister verweise, was hier „als ein Zeichen der künstlerischen Verwandtschaft beider Werkstätten“ gedeutet wird (S. 166). Dies weckt gewisse Zweifel, ob das Modell der beiden autonomen Ateliers von Matthäus- und Markusmeister korrekt ist – Zweifel, wie sie freilich im Hinblick auf die gesamte Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts angebracht sind, da sich die Arbeitsbedingungen und Produktionsformen oft weit flexibler gestaltet haben dürften, als dies der Begriff „Werkstatt“ nahelegen würde.

Jedenfalls zeigen die „Schüler und Nachfolger“ des Markusmeisters durchgehend eigenständige Varianten eines bayerischen Lokalstiles, die ohne Kenntnis seiner Kunst nicht denkbar wären, aber keineswegs eine Ausbildung in einer von ihm geleiteten Werkstatt erfordert hätten. Die Konzeption der von Lehrs und Geisberg dem Meister des Kalvarienberges resp. dem Meister des Marientodes zugewiesenen Kupferstiche eines „Drachenkampfes des hl. Georg“ bzw. der sogenannten „Hussitenschlacht“ schreibt Suckale dem Markusmeister selbst zu; daß dieser auch Stichvorlagen geschaffen haben könnte, belegt, wie flexibel die einzelnen Künstler bezüglich einer Annahme von Aufträgen sein mußten. Im Regensburger Milieu und vielleicht für Ludwig den Bärtigen gemacht, sind, Suckale zufolge, auch die Bilder des vor 1442 entstandenen, unvollendeten Innsbrucker „Bellifortis“ von Konrad Kyeser (FD 32009), wobei er einem der darin tätigen Maler auch den Entwurf eines Stiches mit der „Steinigung des hl. Stephanus“ zuordnet. Ein weiterer Künstler dieses Kreises schuf in Anlehnung an den Meister der Worcester-Kreuztragung zwischen 1440 und 1446 eine größere Zahl von Bildern im Sammelband Cgm 3974, an dem Suckale ebenfalls Martinus Opifex mit wenigen Miniaturen beteiligt sieht – was anhand der klei-



nen Abb. 63 im Kommentarband auch nicht besser nachzuvollziehen ist als anhand der Tafel im Regensburger Ausstellungskatalog von 1987. Viel überzeugender ist die postulierte Schulung des Martinus durch den Markusmeister, die sich sowohl auf technische und chromatische Ähnlichkeiten wie auch auf Motivübernahmen stützt und zudem in der möglichen Mitarbeit des jungen Illuminators bei der Ausstattung der Ottheinrich-Bibel ihre Bestätigung erfahren könnte (Suckale führt die Miniatur mit der „Heilung der blutflüssigen Frau und der Erweckung der Tochter des Jairus“ auf fol. 52r als Beispiel für die Tätigkeit des jungen Malers an). Dennoch kann m. E. auch im Fall des Martinus nicht nur von einer einseitigen Beeinflussung durch den Markusmeister gesprochen werden, da sich ebenso Elemente der Kunst des Matthäusmeisters in seinem Werk finden, angefangen vom Ornamentschmuck über einzelne Figurenmotive bis hin zur Landschaftsgestaltung.

Daß im Zuge dieser Argumentation Friedrich III. die Wertschätzung des Martinus abgesprochen wird, weil der Kaiser „so viele wichtige Arbeiten an rückwärts-gewandte und oft genug mäßige Künstler“ (S. 172) vergeben habe, will gar nicht einleuchten, vor allem, wenn man die 1446 datierte, illusionistische Ausstattung der Handregistratur Friedrichs III. im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien ins Treffen führt, die die Arbeiten des Martinus an zukunftsweisenden Merkmalen übertrifft und deren künstlerischer Qualität zumindest entspricht. Freilich hieße das einen Aspekt in die Argumentation miteinbeziehen, der im Kommentar der Ottheinrich-Bibel übergangen wird, obwohl er zu den bemerkenswertesten Leistungen des darin tätigen Illuminatorenteam gehört. Es handelt sich um den Proto-Illusionismus in den juwelenbesetzten Miniaturrahmen des Matthäus- und den perlenbesetzten Rahmenleisten des Markusmeisters. Die in dieser Form Vorbildlosen Bordüren werden von Hamburger/Suckale zwar als Ausdruck der Wertschätzung kostbarer Materialien durch den Auftraggeber und seinen Kreis gesehen, jedoch nicht anders als die bildinterne Prachtentfaltung oder die generell dekorative und kostbare Farbigkeit der Miniaturen. Diese Ansicht negiert, daß die Idee, die Miniaturrahmen mit gegenständlich-plastischen, scheinbar aus der Betrachterrealität beleuchteten Schmuckstücken und -bordüren zu besetzen, hier erstmals greifbar wird – und daß der in Wien in den vierziger Jahren tätige, geradezu anachronistisch fortschrittliche Meister der Handregistratur auf eben solchen Vorbildern aufgebaut haben muß. Daß eine Auseinandersetzung mit den proto-illusionistischen Skulpturendarstellungen der italienischen Malerei in der Ottheinrich-Bibel stattgefunden hat, beweisen die zahlreichen bildinternen steinfarbenen Statuen; und da der Matthäusmeister mit der Ausstattung der Arenakapelle vertraut gewesen sein dürfte, könnte er die dort erstmals erprobten Möglichkeiten illusionistischer Malerei gekannt – und in seinen Rahmungen darauf reagiert! – haben. Auch die Seitenkonzeption der als bayerische Arbeit um 1435 vorgestellten Weigelschen „Biblia pauperum“ (New York, Pierpont Morgan Library, M. 230) mit gleichsam in die Welt der Betrachter eindringenden und scheinbar von dort aus auf die heilsgeschichtlichen Bilder weisenden Prophetenfiguren belegt die intensive Auseinandersetzung mit der Problematik unterschiedlicher Realitätsbereiche in diesem Milieu. In Anbetracht der Bedeutung, die die illusionistische Rahmen-



gestaltung in der Buchmalerei des späteren 15. Jahrhunderts erlangte, verdient die Tatsache, daß die Ottheinrich-Bibel (wie das etwas jüngere Stundenbuch der Katharina von Kleve) zu den ersten Werken zählt, die Lösungsvorschläge für den später so brisanten Konflikt von flächiger Buchseite und scheinbar räumlichen Miniaturen anboten, m. E. doch mehr Beachtung, als ihr im Kommentarband zuteil wird.

Unter den Malern der ersten Jahrhunderthälfte, die Suckale im folgenden noch in den Umkreis der Ottheinrich-Bibel rückt, ist jene Gruppe bemerkenswert, die um die sog. Rodrigues-Kreuztragung anzusiedeln ist, eine in der Albertina aufbewahrte Zeichnung, die auch schon dem Meister des Znaimer Retabels zugeschrieben wurde und die Elemente der Worcester-Kreuztragung mit solchen der „klassischen“ Kreuztragung des Meisters der St. Lambrecht Motivtafel verbindet. Danach, „nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wird die Richtung, die in der Hauptsache vom Meister der Worcester-Kreuztragung ausging, unmodern“ (S. 176).

In Anbetracht dessen kann das bislang unpublizierte, 1452 datierte Gebetbuch aus der Sammlung des Lord Thomson (derzeit Leihgabe in Toronto, Art Gallery of Ontario) als ein Nachzügler dieser „Schule“ gelten, umso mehr, als es sich bei den elf (ehemals zwölf) Miniaturen vielleicht um ein eigenhändiges Werk des Markusmeisters handelt. Der gegenüber den Bildern der Ottheinrich-Bibel stringentere Erzählstil der Toronto-Miniaturen wird auf die Aufgabe, „die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Erzählung der Passion Jesu zu lenken und innige Reue und Mitleid zu wecken“ (S. 182), zurückgeführt. Auch daß die Figuren „wie Steinskulpturen“ wirkten, was noch verstärkt werde durch die Rahmen, „die trotz ihrer geringen Größe abgeschattiert sind, damit sie dreidimensional erscheinen“, wird in diesem Zusammenhang erwähnt, obwohl es in einem anderen (mit den Edelstein- und Perlenbordüren der Ottheinrich-Bibel) aufschlußreicher gewesen wäre. Immerhin ist interessant, daß Hamburger den in den Prophetenfiguren der Weigelschen „Biblia pauperum“ (M. 230) anklingenden (von ihm freilich nicht als solchen benannten) Proto-Illusionismus als Facette eines eindringlichen Realismus aufzufassen scheint, was tatsächlich ein Schlüssel zum Verständnis des Phänomens sein dürfte, besonders in der diesbezüglich auf einen konsequenten Realismus abzielenden Ottheinrich-Bibel.

Der vorliegende Kommentar zur Ottheinrich-Bibel bietet zweifellos eine umfassende, in ihrer Umsichtigkeit beeindruckende Zusammenschau der komplexen Entstehungsbedingungen dieser großartigen Handschrift. Es nimmt wenig Wunder, daß er dabei in manchen Einzelheiten zum Widerspruch herausfordert. Dies kann getrost als Zeichen für die hohe Qualität der Leistungen der einzelnen Autoren und Autorinnen angesehen werden, die eine Fülle von Informationen und eine Vielzahl von Einsichten bieten. Daß hierbei nicht nur Antworten, sondern auch neue Fragen besichert werden, zählt zu den großen Vorzügen dieses Kommentarbandes.

MICHAELA KRIEGER  
*Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien*