

REZENSIONEN

Speculum humanae salvationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster. Mit einem Kommentar von WILLIBRORD NEUMÜLLER O. S. B. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1972 Bd. I (Faksimile): 61 Bl.; Bd. II (Kommentar): 45 S. Ös. 6.900,—.

Vor dreizehn Jahren hat der Rez. an dieser Stelle (Kunstchronik 1961, S. 39 f.) im Rahmen einer Buchbesprechung auf die Kremsmünsterer Heilsspiegelhandschrift hingewiesen und deren geplante Veröffentlichung durch das Stift angekündigt. Es bereitet ihm keine geringe Genugtuung, nun endlich von der Durchführung dieses Vorhabens berichten zu dürfen: Der verdiente Grazer Verlag hat mit dem Cod. Crem. 243 nicht nur seine Reihe der „Codices selecti“ um einen ungemein wichtigen Band bereichert, sondern auch wiedergabetechisch eine eindrucksvolle Leistung erbracht. Aus diesem Anlaß scheint es dem Rez. angezeigt, auch einige der Probleme und offenen Fragen zu berühren, denen sich die Forschung über das *Speculum humanae salvationis* (im folgenden: SHS) zwar nicht erst seit heute gegenüber sieht, die aber durch die Publikation des Exemplars von Kremsmünster besondere Aktualität gewonnen haben.

Bekanntlich ist das SHS schon von Gustav Heider in seinen „Beiträgen zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters“ (Jahrb. d. k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, V, Wien 1861, S. 1 bis 118) erstmals wissenschaftlich untersucht worden; fast ein Menschenalter später erschien dann das Monumentalwerk von J. Lutz und P. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis* (2 Bde., Mulhouse 1907—1909) und schließlich Edgar Breitenbachs gleichnamige Studie (Straßburg 1930), die bis heute der letzte substantielle Forschungsbeitrag zum Thema geblieben ist. Eine allzu knappe Zusammenfassung des gegenwärtigen Wissens brachte der Artikel von L. H. D. van Looveren im Herderschen „Lexikon der christlichen Ikonographie“, Bd. 4 (Freiburg 1972), Sp. 182—185; leider fehlen dort auch im Literaturverzeichnis so wichtige Titel wie der erwähnte Aufsatz Heiders oder L. v. Winterfelds Untersuchung der Handschrift 2505 der Landesbibliothek Darmstadt (in: Beiträge z. Geschichte Dortmunds u. d. Grafschaft Mark, 1919, S. 96 ff.).

Der Kommentar P. Willibrord Neumüllers zu dem vorliegenden Faksimile stellt sich nicht die Aufgabe, auf seinen rund 35 Druckseiten die gesamte Problematik des SHS neuerlich aufzurollen; sein Ziel ist die kurze Beschreibung des Cod. Crem. 243, eine Skizze seiner Geschichte, die Interpretation seiner Bilder und die Einführung des Lesers in die Gedankenwelt des Werkes. Hinsichtlich der Datierung und Lokalisierung referiert Neumüller vor allem die Überlegungen, die sein Mitbruder P. Gebhard Spahr vor kurzem unter dem Titel „Wertvoller als die Weingartner Liederhandschrift? — Ein kaum bekannter Weissenauer Codex“ veröffentlicht hat (in: Börsenblatt f. d. Dt. Buchhandel, Frankfurter Ausg., Nr. 34/1972, A 139 — A 144).

Tatsächlich trägt Cod. Crem. 243 auf fol. 3^r einen Besitzvermerk *Bibliothecae*

Weissenaviensis von einer Hand des 18. Jahrhunderts. Aus diesem 1803 säkularisier-ten Prämonstratenserstift gelangte die Handchrift erst 1812 nach Kremsmünster. Ob sie allerdings auch in Weissenau entstanden ist, bleibt ungeklärt. Neumüller scheint dieser Ansicht zuzuneigen, während Spahr aufgrund heraldischer und ikonographischer Beobachtungen am Codex selbst sowie aufgrund historischer Überlegungen eher den Klöstern St. Luzi in Chur oder Rüti am Zürichsee den Vorzug geben möchte. Gesichert scheint jedenfalls die ursprüngliche Bestimmung für ein Prämonstratenser-kloster, da im Kapitel 37 (fol. 42^v der Kremsmünsterer Handschrift), das die Für-bitte Mariae für die sündige Menschheit behandelt, an zwei Stellen des Textes der hl. Norbert, der Gründer dieses Ordens, an die Stelle des sonst dort gemeinsam mit Franziskus genannten hl. Dominikus tritt. Die Textredaktion dürfte also zweifel-los eine prämonstratensische gewesen sein, doch verunklärte die zugehörige Miniatur diesen Tatbestand wieder. In diesem Bild wird üblicherweise und dem Normaltext entsprechend die *Intercessio Mariae* von den Hll. Dominikus und Franziskus unter-stützt; in unserer Handschrift aber sind hier weder die beiden Gründer der Bettel-orden noch Norbert, sondern — im Widerspruch sowohl zu dem normalen als auch zu dem vorliegenden Text — der hl. Benedikt und Johannes d. T. als Fürbitter dar-gestellt. Über die Gründe, die zu diesen Änderungen geführt haben mögen, und über die Ursache der auffälligen Diskrepanz zwischen Bild und Text in Cod. Crem. 243 lassen sich nur Vermutungen anstellen (vgl. Neumüller, S. 19).

Daß die Handschrift im Bodenseeraum entstanden sein muß, ja eines der bedeutendsten Zeugnisse seeschwäbischer Buchmalerei aus der ersten Hälfte des 14. Jahr-hunderts repräsentiert, lehrt schon der erste Blick auf ihre Illustrationen. Das in diesem Zusammenhang von Spahr und Neumüller (S. 43 f.) angeführte Vergleichs-material aus der Buch-, Wand- und Glasmalerei bedarf keiner Ergänzung. Leider enthält es nur ganz wenige verlässlich datierte Denkmäler, die einen Hinweis auf die genauere Entstehungszeit des Cod. Crem 243 geben könnten. Überdies mani-festiert sich der Stilwandel in der südwestdeutschen Malerei dieses Zeitraumes — von der Weltchronik der St. Galler Vadiana bis zur Kreuzigung von 1348 in der Konstanzer Münstersakristei — vielfach nur in Nuancierungen eines erstaunlich konstanten Formenkanons, so daß schlagkräftige Argumente für die zeitliche Ein-ordnung eines Einzelwerkes nicht leicht zu finden sind. Spahr stützt denn auch seinen Datierungsvorschlag („um 1325/30“) im wesentlichen mit historischen Erwägungen, denen sich Neumüller (S. 20, 23) anschließt: Im Jahre 1324 soll bekanntlich — nach Aussage zweier jüngerer Exemplare italienischer Herkunft — das SHS abgefaßt worden sein, womit für die vorliegende Handschrift ein *terminus post quem* ge-geben wäre. Andererseits legt die Darstellung der *turris de qua pendebant mille clipei* (3. Typus zur Vermählung Mariae, Kapitel 6, auf fol. 12^r des Cod. Crem. 243) den Schluß nahe, diese Miniatur müsse noch vor 1330, dem Todesjahr Friedrichs des Schönen, entstanden sein, da hier an prominenter Stelle der Reichsadler und der österreichische Bindenschild unmittelbar nebeneinander gezeigt werden. (Der Reich-tum an identifizierbaren Wappen, die durchwegs Geschlechter des Bodenseeraumes

bezeichnen, gehört mit zu den bemerkenswertesten Zügen der Handschrift. Historische Argumente, die sich aus ihnen ableiten lassen, spielen — wie das eben erwähnte Beispiel zeigt — bei Neumüller und Spahr eine gewichtige Rolle, doch dürften auf diesem Gebiet noch weitere Aufschlüsse über die Stellung der Auftraggeber in den politischen Händeln ihrer Zeit zu gewinnen sein. So fällt etwa auf, daß ausgerechnet eine so negative Figur wie Abimelech auf fol. 44^r einen württembergischen Wappenschild trägt.)

Die von Spahr und Neumüller vertretene Datierung in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre wird durch ein waffen- und kostümkundliches Gutachten Ortwin Gammers (bei Neumüller, S. 20f.) gestützt und scheint auch dem Figurenstil der Illustrationen gut zu entsprechen. Wenn ich persönlich dennoch für einen geringfügig späteren Ansatz in den frühen bis mittleren Dreißigerjahren plädieren möchte, dann vor allem wegen der Anreicherung von Architekturen und Möbelstücken mit perspektivischen Details (*Abb. 2 b*), die in dieser Form bereits die Königsfeldener Bildfenster (um 1325/30) oder Malereien in der Art des Bebenhäuser Throns Salomonis (Stuttgart, Landesgalerie, um 1335) voraussetzen dürften. Die erwähnte Nachbarschaft von Reichswappen und Bindenschild, auf die sich eine Frühdatierung „vor 1330“ in erster Linie stützt, ist nicht unbedingt beweiskräftig; sie könnte auch rein zufällig zustande gekommen oder von dem Maler aus seiner Vorlage übernommen worden sein. Allerdings soll hier auf das Datierungsproblem nicht näher eingegangen werden. Dieses wäre wohl nur im Rahmen einer (im übrigen sehr wünschenswerten) stilkritischen Untersuchung des Cod. Crem. 243 und aufgrund minutöser Vergleiche mit den erhaltenen Denkmälern der südwestdeutschen Malerei dieses Zeitraumes zu lösen.

Das Faksimile sowie die Erläuterungen Neumüllers berücksichtigen dankenswerterweise nicht nur das SHS der Kremsmünsterer Handschrift, sondern auch jene Texte und Bilder, die ihm vorangehen oder folgen: Auf fol. 1^v — 4^r eine *Summa vitiorum* und *Summa virtutum*, illustriert durch die entsprechenden Laster- und Tugendbäume; auf dem gleichzeitig entstandenen, aber erst nachträglich beigehefteten und im Format kleineren fol. 2 steht die mit einem Autorenbild des hl. Augustinus versehene, in deutschen Versen abgefaßte *Exhortatio patris ad filium*. Die fol. 4^v — 54^r nimmt das SHS ein. Fol. 55^r bringt die eindrucksvollste Miniatur des Codex, eine ganzseitige Kombination der Wurzel Jesse mit einer vielfältig allegorisierten Kreuzigung. Auf fol. 56^r — 61^r folgt ein als *Biblia pauperum* bezeichneter, durch einige Brustbildmedaillons illustrierter Stammbaum Christi, und auf fol. 61^v und 62^r schließlich stehen einander ein schematisch gezeichneter *Arbor consanguinitatis* und ein ebensolcher *Arbor affinitatis* gegenüber, wie man sie sonst vor allem in Rechtshandschriften findet. — Einige dieser supplementären Stücke lassen sich identifizieren. So hat M. Thomas in einer Rezension des vorliegenden Werkes, die in der Zs. f. Religions- u. Geistesgesch. erscheinen wird, darauf aufmerksam gemacht, daß es sich bei den „Summae“ der Laster und Tugenden um die Schrift *De fructibus carnis et spiritus* des Pseudo-Hugo von St. Victor handelt; das hier

„Biblia pauperum“ genannte *Compendium historiae in genealogia Christi* der foll. 56 ff. wieder geht auf Petrus Pictaviensis zurück (vgl. LThK², Bd. VIII, 1963, Sp. 377).

Die Erläuterungen zu den Illustrationen des SHS beschränken sich auf das Notwendigste. In der Regel bringen sie eine Transkription samt Übersetzung jener lateinischen Inschriften, die als Rubriken über den Bildern stehen oder in diese eingefügt sind; die relevanten Bibelstellen werden zitiert und kompliziertere Darstellungen kurz erklärt. Die typologischen Beziehungen zwischen den drei Typen und dem Antitypus interpretiert Neumüller wohl allzu sparsam; für den mit der Materie nicht vertrauten Benützer wäre es gewiß von Vorteil, wenn durchgehend ein knappes Résumé der im Text dazu vorgebrachten Argumente geboten würde. Neumüllers Kommentare stützen sich vorwiegend auf die entsprechenden Angaben bei Lutz-Perdrizet, verzichten aber auf eine Auswertung des sehr gehaltvollen „Systematischen Katalogs der Darstellungen“, den Breitenbach auf S. 83–276 seiner Studie gegeben hat und in dem zahlreiche — auch für Kremsmünster relevante — ikonographische Varianten ausgewiesen sind. In manchen Fällen hätte freilich auch das nicht genügt. So verhält es sich etwa mit dem zweiten Vorbild zur Kreuzigung Christi (Kap. 24, foll. 29^v — 30^r) noch komplizierter als es Neumüllers Text (S. 31), aber auch die entsprechende Stelle bei Breitenbach (S. 204 f.) vermuten lassen. Hier wird nämlich, wie öfter im SHS, ein nichtbiblisches Ereignis typologisch ausgewertet: die von Valerius Maximus und anderen mittelalterlichen Autoren tradierte Geschichte des sagenhaften Athenerkönigs Codrus, dem Apoll die Rettung seiner belagerten Stadt für den Fall verheißt hatte, daß er selbst im Kampf getötet würde. Die über den Inhalt des Orakels informierten Feinde hüten sich natürlich, Codrus zu verletzen, so daß dieser erst fällt, nachdem er sich als gewöhnlicher Soldat verkleidet hat. Die typologische Parallele, die der Autor des SHS (wie vor ihm andere Interpreten) hier zu Christus zieht, betrifft einerseits die Freiwilligkeit seines Opfers, andererseits seine „Verkleidung“ als sterblicher Mensch: *Induit autem se carne humana quasi veste servili / Quia in veste regali, id est in deitate, non posset occidi.* Das von Lutz-Perdrizet publizierte Schlettstädter Exemplar des SHS (heute München, Clm. 146) illustriert den Vorgang durch eine zweigeschossige Zeichnung (*Abb. 2 a*): Oben steht der gekrönte König Codrus mit verschränkten Armen zwischen zwei feindlichen Soldaten, die vor ihm zurückweichen und ihn schonen, unten ist er ohne Krone wiedergegeben und wird nun von den Schwertern zweier anderer Soldaten durchbohrt. Die entsprechende Miniatur des Cod. Crem. 243 (*Abb. 2 b*) behält zwar einige Elemente dieser zweifellos ursprünglicheren Version bei, deutet aber die Szene insgesamt neu. Wohl durch die Zweigeschossigkeit des Vorbildes angeregt, hat der Illuminator (oder schon seine Vorlage?) die Stadtmauer von Athen in das Bild eingeführt, vor der *rex Codrus* in der Rüstung eines gewöhnlichen Ritters von zwei Feinden erschlagen wird; über dem Zinnenkranz der Mauer erscheint eine gekrönte Königin und beklagt gemeinsam mit zwei sie flankierenden Rittern seinen Tod. Nur die Rubriken weisen noch auf die alte Bedeutung dieser Figuren hin: Über der Königin stehen wieder die Worte *rex Codrus*, und über jedem der Ritter deren (im Grunde

wenig wohlwollender) Wunsch *vivat rex*. Neumüller möchte aufgrund der Rubrik in der Königin noch den Codrus erkennen und verwundert sich über die paradoxe Kombination von Klagegesten und Vivat-Rufen bei den Rittern. Diese Widersprüche lösen sich auf, sobald man einsieht, daß der Illuminator des Cod. Crem. 243 (bzw. seine Vorlage) die viel ausdrucksärmere und schematischere Bildredaktion in der Art von Clm. 146 offenbar in einer ganz bestimmten Absicht szenisch belebt und inhaltlich bereichert hat. Dieser Verwandlungsprozeß mag zunächst durch ein Mißverstehen der ursprünglichen Darstellung in Gang gesetzt worden sein, die ja — wenn man den zugehörigen Text nicht gelesen hat — nur schwer deutbar ist und in ihrer feierlichen Symmetrie bloß die Opferbereitschaft des Königs, nicht aber die kriegerische Situation veranschaulicht. Allerdings bereichert Cod. Crem. 243 den Prototyp nicht nur anekdotisch, sondern führt zugleich auch ein ganz neues Motiv ein, das der durchwegs stark mariologisch gefärbten Typologie des SHS vorzüglich entspricht. Die drei Figuren der oberen Bildhälfte werden in Zuschauer umgedeutet, die der Selbstaufopferung des Königs vor der Stadtmauer beiwohnen: Die zwei feindlichen Soldaten verwandeln sich in trauernde Athener und der gekrönte Codrus in eine Königin — wohl seine eigene Gemahlin, die freilich weder im SHS noch in der literarischen Überlieferung dieses Stoffes erwähnt wird. Daß damit die zentrale typologische Parallele zwischen dem Opfer des Codrus und dem Kreuzestod Christi — wenigstens bildlich — durch eine weitere zwischen der trauernden Königin und der schmerzhaften Muttergottes ergänzt werden sollte, bezeugt ein Blick auf die zugehörige Kreuzigungsminiatur des fol. 29v. Mit Hilfe eines in typologischen Werken nicht seltenen Kunstgriffes, für den ich die Bezeichnung „Bild-Assimilation“ vorschlagen möchte, wird der Betrachter auf den Sinnzusammenhang zwischen den Assistenzfiguren der Kreuzigung und den Zuschauern des Codrus-Opfers hingewiesen: Der linke Athener stützt — wie Johannes — sein Haupt schmerzlich in die rechte Hand, und die Königin ringt — wie Maria — die gefalteten Hände vor der Brust.

Es wäre zweifellos lohnend, auch andere Illustrationen des Cod. Crem. 243 in ähnlicher Weise mit denen des Clm. 146 zu vergleichen, doch würde das den Umfang dieser Rezension sprengen. Das angeführte Beispiel muß genügen, um zweierlei deutlich zu machen: Erstens dürfte sich die Kremsmünsterer Handschrift, trotz ihres frühen Datums „um 1330“ (nach Neumüller ist sie sogar das älteste erhaltene SHS überhaupt!), mit manchen ihrer Bildredaktionen vom Urexemplar dieses Werkes schon ziemlich weit entfernt haben. (Für ihre vergleichsweise große Distanz von der Erstredaktion spricht natürlich auch die Tatsache, daß sie außer dem lateinischen Text noch eine Kurzfassung desselben in deutscher Sprache enthält.) Und zweitens sind die in Kremsmünster gegenüber Clm. 146 nachweisbaren ikonographischen Veränderungen wenigstens teilweise als durchaus sinnvolle Ergänzungen der im Text dargelegten Gedankengänge zu werten. Daraus wieder könnte man zweifellos Schlüsse ziehen auf die geistes- und frömmigkeitsgeschichtlichen Tendenzen jenes Zeitraumes, in dem sich die frühe Entwicklung des SHS und die Ausbildung seiner verschiedenen Überlieferungstypen vollzogen hat.

Damit berühren wir nun einen Problemkreis, der für die einschlägige Forschung von höchster Aktualität ist: die Frage nach Ort und Zeit der Entstehung des SHS. Bekanntlich haben Jules Lutz und Paul Perdrizet seinen Ursprung im Milieu der ober-rheinischen Dominikaner vermutet; sein Verfasser sei Ludolf von Sachsen gewesen. Das genaue Entstehungsjahr schien durch den bekannten Einschub in den zwei schon erwähnten italienischen Handschriften des späteren 14. Jahrhunderts (Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 9584, und Arsenal, Ms. 593) ohnehin gesichert; dort wird das SHS eine *nova compilatio edita sub anno domini M^oCCC 24^o* genannt. Dieses Datum ist im bisherigen Schrifttum nie in Zweifel gezogen worden, wogegen die Autorschaft des Ludolf heute nur noch für „wahrscheinlich“ gehalten oder als einer Überprüfung bedürftig angesehen wird (vgl. van Looveren in: Lex. d. chr. Ikonogr. 4, Sp. 182, und Neumüller, S. 18). Diese Bedenken dürften auf L. Pflegers Artikel im LThK¹, Bd. VI, 1934, Sp. 683, zurückgehen, wo der Heilspiegel dem Ludolf — allerdings ohne nähere Begründung — abgesprochen wurde. (Hingegen vertritt F. Zoepfl in LThK², Bd. V, 1960, Sp. 164, wieder die traditionelle Meinung). In jüngster Zeit sind nun weitere Materialien und Beobachtungen veröffentlicht worden, die ernsthafte Zweifel nicht nur an der Verfasserschaft des Ludolf von Sachsen, sondern auch am dominikanischen Ursprung des SHS sowie an der Verbindlichkeit des Datums „1324“ rechtfertigen.

So hat Ada Alessandrini (in: Misc. Franc. 58, 1958, S. 420 — 483) eine Handschrift der Biblioteca Corsiniana bekannt gemacht, die eine spezifisch franziskanische und zweifellos auch sehr frühe Redaktion des SHS, begleitet von einem Miniaturenzyklus zu franziskanischen Legenden, enthält. Alessandrini möchte diesen Codex bald nach 1324 in Assisi entstanden denken; seine beiden, von zwei nicht sehr hochstehenden Illuminatoren gemalten Bilderreihen aber ließen sich stilistisch wohl ebenso gut noch ins erste oder zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren. Ferner hat Michael Thomas (Zur kulturgeschichtlichen Einordnung der Armenbibel mit „Speculum humanae salvationis“, in: Archiv f. Kulturgesch., 52, 1970, S. 192 — 225) die Bedeutung von Gedankengängen gerade der „strengen“ Richtung der Minoriten für diese beiden typologischen Werke scharfsinnig nachgewiesen. In einem anderen Aufsatz über die „Meditationes vitae Christi“ (in: Zeitschr. f. Religions- u. Geistesgesch., 24, 1972, S. 209 — 226) hat derselbe Autor noch mehrfach das SHS gestreift; er bringt weitere Argumente *gegen* die Autorschaft Ludolfs (S. 211, Anm. 10) und *für* einen franziskanischen Ursprung (S. 220, Anm. 26), ja er stellt (ebenda) auch die Frage, ob aus Diktion und Rhythmus des Textes nicht eher auf einen Italiener denn auf einen Deutschen als Verfasser geschlossen werden könne.

Diese primär religionsgeschichtlich motivierten Hypothesen lassen sich nun möglicherweise auch kunsthistorisch stützen. Auszugehen ist dabei von stilistischen Beobachtungen an Clm. 146 — jenem aus Schlettstadt stammenden SHS also, das Lutz und Perdrizet wegen seiner elsässischen Provenienz für eine besonders treue Kopie des (ihrer Meinung nach) in Straßburg entstandenen Originals hielten und daher ihrer Untersuchung zugrunde legten. Die Federzeichnungen dieses Exemplars

(*Abb. 2a u. 3b*) sind meines Wissens noch nie stilistisch überprüft, geschweige denn überzeugend lokalisiert worden. Mit den wenigen elsässischen Handschriften, die wir aus dem mittleren 14. Jahrhundert besitzen, lassen sie sich kaum in Verbindung bringen; das zeigt schon ein oberflächlicher Vergleich mit der *Legenda Aurea* von 1362 (München, Cgm. 6) oder dem wenig jüngeren *Seuse-Codex* der Straßburger Universitätsbibliothek (Ms. 2929). Ebenso wenig kenne ich Federzeichnungen des 14. Jahrhunderts aus dem übrigen Deutschland, die ihnen ähnlich wären, so daß sich die mitteleuropäische Herkunft des Clm. 146 — abgesehen von seiner früheren Bibliotheksheimat — letzten Endes nur aufgrund seines Schriftcharakters und der wenigen, mit derbem Fleuronné besetzten Zierbuchstaben vermuten läßt.

Die Lösung des eigentlichen Stilproblems dieser Handschrift wird jedoch durch einen glücklichen Zufall erleichtert: M. Trens hat in seinem umfangreichen Werk „*Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*“, Madrid o. J. (1947), Fig. 25, 144, 226 und 265, einige lavierte Federzeichnungen aus einem „manuscrito del siglo XIII guardado en el archivo de la catedral de Toledo“ publiziert, das er für spanisch hält. Die vier Abbildungen genügen allerdings vollauf, um die Handschrift selbst als SHS und ihre Illustrationen (*Abb. 3c*) als bolognesische Arbeiten zu agnoszieren. (Leider gelang es mir nicht, die Signatur dieses Codex festzustellen. Er ist bei J. D. Bordona, *Manuscritos con pinturas*, vol. II, 1933, S. 187 ff. unter den Handschriften der Kathedrale von Toledo nicht verzeichnet, und auch eine briefliche Anfrage dortselbst, für deren Beantwortung ich dem zuständigen Canonigo archivero-bibliotecario Dank schulde, brachte kein Ergebnis.) Eine Gegenüberstellung der vier Abbildungen bei Trens mit den entsprechenden Szenen des Clm. 146 (vgl. unsere *Abb. 3b u. c*) zeigt nun in unzweideutiger Weise, daß dem Illustrator des Schlettstädter SHS ein bolognesisches Exemplar dieses Werkes als Vorlage gedient haben muß, das jenem von Toledo ikonographisch wie stilistisch sehr ähnlich war. Mit anderen Worten: Clm. 146 kann niemals dem hypothetischen Straßburger Prototyp (selbst wenn es ihn je gegeben haben sollte!) nahegestanden sein, sondern ist die getreue Kopie einer relativ frühen italienischen Version des SHS. (Nach Breitenbachs Angaben, a. a. O., S. 6 u. 71, besitzt auch Cod. 2140 der Bibl. Roy. in Brüssel lavierte Federzeichnungen, die mit denen des Clm. 146 „fast ausnahmslos bis in kleinste Einzelheiten“ übereinstimmen. Das gilt allerdings nur für ihre Ikonographie; stilistisch ist die Brüsseler Handschrift das Werk eines deutschen Zeichners von ca. 1400, dessen derbe Bildchen keinerlei trecenteske Anklänge mehr erkennen lassen.)

Damit erklärt sich zunächst einmal die an den Illustrationen gerade des SHS — etwa im Vergleich zur Armenbibel — auffällige Vielfalt der ikonographischen Varianten. Denn offenbar gab es schon im ersten Stadium seiner Verbreitung zwei voneinander stark abweichende Traditionen, deren eine italienischen und deren andere transalpin-gotischen Ursprungs war. Clm. 146 vertritt jene in einer vermutlich noch sehr reinen Form, während Cod. Crem. 243 dieser angehört, wobei man allerdings nicht wird erwarten dürfen, daß er deren Prototyp ebenso verläßlich wiedergäbe. Gerade die künstlerischen Ambitionen des Illustrators haben hier zwei-

fellos einzelne Änderungen des ursprünglichen Bildbestandes bewirkt. Dennoch zeigen beliebige Stichproben, daß Cod. Crem. 243 mit anderen Handschriften deutschen Ursprungs in der Regel alle jene ikonographischen Besonderheiten teilt, durch die sich diese von Clm. 146 unterscheiden.

Nur beispielshalber seien hier einige Kremsmünster nahestehende Exemplare genannt, an denen ich derartige Kontrollen durchführen konnte: das oberösterreichische SHS von 1336 in Wien, Nat. Bibl., cod. s. n. 2612, das westdeutsche Exemplar von ca. 1370 in London, Brit. Mus., Add. Ms. 38 119, sowie zwei bairische von etwa 1340/50 in München, Clm. 23 433, und Berlin, Staatsbibl., cod. lat. Fol. 329 (Abb. der beiden letztgenannten bei Lutz-Perdrizet, Taf. 99, und Breitenbach, Fig. 4, 6, 8). Auch die Mühlhausener Heilsspiegelfenster (Lutz-Perdrizet, Taf. 101 ff.) stehen dieser Gruppe nahe. Viele andere Handschriften, darunter auch das von Alessandrini (a. a. O.) publizierte „franziskanische“ Exemplar der Bibl. Corsiniana, gehören dagegen der durch Clm. 146 vertretenen italienischen Überlieferung an. Man darf allerdings auch nicht übersehen, daß spätestens ab dem mittleren 14. Jahrhundert der Austausch von Motiven zwischen den beiden Richtungen das Entstehen von Mischformen gefördert hat; so rezipierte etwa das schon erwähnte italienische SHS in Paris, Ms. lat. 9584, bemerkenswerterweise auch wesentliche Elemente der deutschen ikonographischen Tradition.

Viele einschlägige Angaben zu den einzelnen Illustrationen bringt schon Breitenbach, a. a. O., S. 83 ff., ohne allerdings die beiden Haupttypen der frühen Überlieferung klar von den vielfältigen späteren Varianten abzusetzen. Im Rahmen dieser Rezension muß der Hinweis auf einige willkürlich gewählte, aber — wie mir scheint — markante Unterschiede genügen: Während Clm. 146 und natürlich auch Toledo die tiburtinische Sibylle neben Augustus *sitzend* darstellen (Abb. 3b u. c), *steht* sie in Cod. Crem. 243 und vielen anderen deutschen Handschriften vor dem thronenden Kaiser (Abb. 2c). Signifikant sind auch die beiden Hauptvarianten der „Ankündigung von Mariae Geburt“, die in Clm. 146 dem Joachim, in Cod. Crem. 243 der Anna zuteil wird, oder ein Detail der Bileam-Szene, wo der Engel entweder den Zügel des Esels ergreift (Clm. 146), oder aber das Tier an einem Ohr festhält (Cod. Crem. 243).

Schon Breitenbach hat mehrfach bemerkt, daß die ikonographischen Formulierungen des Clm. 146 und der ihm nahestehenden Handschriften besonders textkonform sind und insgesamt noch sehr ursprünglich wirken. Die vor allem in deutschen Exemplaren verbreitete Ikonographie des Cod. Crem. 234 hingegen dürfte schon auf eine entwicklungsgeschichtlich jüngere Redaktion zurückgehen. Lutz' und Perdrizets Vermutung, das Schlettstädter SHS stehe dem eigentlichen Prototyp relativ am nächsten, könnte also tatsächlich zutreffen, obwohl sie auf falschen Voraussetzungen fußt. Nur eine Annahme dieser beiden Autoren ist eindeutig widerlegbar: Die unmittelbare Vorlage des Clm. 146 war offenbar nicht im Elsaß, sondern in Bologna entstanden. (Eine diffizile Frage der Stilkritik bleibt noch die Bestimmung der Nationalität jenes Zeichners, der — wohl tatsächlich erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts — die in Clm. 146 vorliegende Kopie illustriert hat!)

Auch andere Probleme wären in zukünftigen Untersuchungen zu klären: So könnte ja die Toledaner Handschrift ihrerseits bereits eine noch ältere italienische Vorlage in ihr bolognesisches Stilidiom übertragen haben, es könnte aber auch ein SHS nördlicher Herkunft in die emilianische Universitätsstadt gelangt und dort kopiert worden sein. Angesichts des hohen absoluten Alters des Exemplars von Toledo (s. u.) scheint letztere Hypothese freilich nur wenig glaubhaft. Und aus demselben Grund wird man von nun an hinter das Entstehungsdatum 1324 des SHS zumindest ein Fragezeichen setzen müssen.

Zwar ist eine exakte Stilchronologie der Bologneser Buchmalerei des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts noch nicht erarbeitet, doch gibt sich der Illuminator des Toledaner Codex unschwer als Vertreter einer Entwicklungsstufe zu erkennen, die einerseits noch vom Erbe der großen, byzantinisch inspirierten Bibeln des späten Duecento (wie Vat. lat. 20, Paris, Ms. lat. 18, Gerona usw.) zehrt, andererseits schon dem ab etwa 1310 auch in Bologna dominierenden Einfluß Giotto's den Weg bereitet. So verraten seine lavierten Federzeichnungen zwar noch nirgends eine Auseinandersetzung mit dem Figurenrepertoire oder dem charakteristischen Bildgefüge der eigentlichen „Giotto'ske“, wohl aber besitzen sie bereits die Monumentalität und lapidare Wucht der knapp vorgiotto'sken Bologneser Miniaturen. Besonders gut vergleichbar sind Dekretalen-Handschriften wie A. 28 und B. 18 der Kapitelbibliothek zu Padua oder jener Vat. lat. 1375, den — einer Signatur zufolge — *Jacobinus depinxit manu Reginus* (Abb. 3 a). Unser Illuminator (Abb. 3 c) teilt mit jenem Jacopino da Reggio nicht nur den ein wenig plumpen und steifen Figurenkanon oder die Vorliebe für starre Faltsysteme, sondern vor allem auch die kennzeichnenden Kopftypen mit der vorquellenden Stirn, den umschatteten Augen, der stumpfen Nase und dem kleinen Mund, dessen dicke Lippen wie schwellend geschürzt sind. Unsere Vermutung, die Toledaner Handschrift und die ihr gewiß engstens verwandte Vorlage des Clm. 146 seien in der Einflußsphäre dieses Bologneser Buchmalers entstanden, wird durch zwei weitere Beobachtungen gestützt: Erstens scheinen aus seiner Werkstatt auch die in einer sehr ähnlichen Technik (lavierte Federzeichnung) gemalten Illustrationen des Vat. Barb. lat. 4077 hervorgegangen zu sein (vgl. O. Pächt, in: Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., XXIV, 1971, S. 183 f., m. Abb.), und zweitens zeigt eine der ersten Illustrationen des Clm. 146 (Lutz-Perdrizet, Taf. 2) ausnahmsweise einen ornamentierten Hintergrund, dessen Rautengitter mit eingeschriebenen Blattsternen sich wohl nur als Paraphrase der ganz ähnlichen, aus Rauten und Rosetten gebildeten Muster deuten läßt, die uns aus den Deckfarbenbildern Jacopinos und seines Umkreises vertraut sind.

Bedauerlicherweise ist keine dieser frühen Bologneser Rechtshandschriften datiert, und auch über Jacopino da Reggio fehlen eindeutige Angaben. In Urkunden der Jahre 1269 bis 1286 wird mehrfach ein *magister Jacobinus de Regio scriptor* genannt, der auch Buchhändler gewesen zu sein scheint, nie aber ausdrücklich als Maler bezeugt ist (vgl. F. Filippini u. G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna, Florenz 1947*, S. 257). Daß er mit dem gleichnamigen Illuminator identisch sei, der den Vat. lat.

1375 signiert hat, wird man also vorläufig nur als Hypothese formulieren dürfen — soll auch das Bild häufig Lebenshilfe geben. Hier spätestens muß obige Kritik an die ersten Jahre des Trecento datiert werden. Der vorhin erwähnte, stilistisch nahe-stehende, wenn auch etwas fortschrittlichere Vat. Barb. lat. 4077, der Francesco da Barbarinos „Documenti d'amore“ enthält, ist jedenfalls erst knapp nach 1313 entstanden; vgl. B. Degenhart — A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 — 1450* (Berlin 1968), Bd. I, S. 31 ff. Eine präzise zeitliche Einordnung des Toledaner SHS muß deshalb noch unterbleiben; immerhin wird man mit einiger Zuversicht annehmen dürfen, daß es erheblich vor 1324 und sehr wahrscheinlich bereits in den Jahren um oder kurz nach 1300 illustriert wurde.

Nach alledem ist kaum zu bezweifeln, daß die Entstehungsgeschichte des SHS neu geschrieben werden muß. Die bisher gültigen Meinungen über seine Abfassung „um 1324“ durch Ludolf von Sachsen und über seine geistige Verwurzelung in der Gedankenwelt der oberrheinischen Dominikaner sind hinfällig geworden. Stilistische Beobachtungen sprechen dafür, daß das SHS schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Italien entstand und von dort aus nach Deutschland kam. Andererseits folgert M. Thomas (in: *Archiv f. Kulturgesch.* 52, 1970, S. 205 ff.) aus einigen Formulierungen des Kap. 28, Zeile 51—58, daß der Autor des SHS bereits mit den Problemen vertraut gewesen sein müsse, die erst 1331 durch die Kontroverse um die „beatifica visio“ aufgeworfen worden waren. Andere liebgeordnete Hypothesen wären ebenfalls neuerlich zu überprüfen — so vor allem jene, derzufolge die nur in vier Exemplaren (darunter Darmstadt cod. 2505 und London Add. Ms. 38 119) vorliegende kürzere Fassung mit 34 Kapiteln gegenüber der 42 Kapitel umfassenden „erweiterten“ Normalform als die ursprünglichere anzusehen sei. Dagegen hat schon Renate Fischer-Colbrie, auf deren noch unpublizierte Forschungen sich auch Neumüller mehrfach bezieht, Bedenken angemeldet; allerdings haben ihre Überlegungen zu den „Kompositionsformen“ des SHS — entgegen der Angabe in Neumüllers Literaturverzeichnis, S. 11 — in den entsprechenden Artikeln des *Lex. d. chr. Ikonogr.* nur andeutungsweise Eingang gefunden.

Unabhängig davon hat nun auch M. Thomas in der schon zitierten Rezension, deren Manuskript ich freundlicherweise einsehen durfte, eine Beobachtung mitgeteilt, die in dieselbe Richtung weist: Offenbar hat für den Verfasser des SHS die Zahl Hundert eine besondere Bedeutung besessen, da sie den inneren Aufbau des ganzen Werkes zu bestimmen scheint. Sowohl das Vorwort wie jedes der Kapitel haben genau hundert Zeilen, und auch die Gesamtzahl der Seiten beträgt hundert — allerdings nur bei der umfangreicheren Fassung mit 42 Kapiteln. Vorsichtig meint Thomas, daß aus dieser Koinzidenz unter Umständen auf eine „originale Intention des Autors“ geschlossen werden könnte, und er weist mit Recht auf die Bedeutung dieses Phänomens für die Prioritätsfrage bezüglich des kürzeren und des „erweiterten“ Textes hin.

Angesichts der sehr großen Zahl von über 300 erhaltenen Handschriften des SHS, von denen ein relativ großer Prozentsatz illustriert ist, in Hinblick auch auf

die Vielfalt der lateinischen, lateinisch-deutschen oder ausschließlich vulgärsprachlichen Textredaktionen, die teils in Versen, teils in Prosa abgefaßt sind, steht die Forschung hier zweifellos vor einer schwierigen Aufgabe. Für ihre methodische Bewältigung könnten noch immer die klugen Hinweise Breitenbachs in seinem Vorwort (a. a. O., S. 1 f.) richtungweisend sein; zuvor aber wird das erhaltene Material auf jene Schlüsselhandschriften hin zu sichten sein, an denen sich die entscheidenden Entwicklungsetappen ablesen lassen. Der Cod. Crem. 243 zählt zweifellos zu ihnen und darf darüber hinaus unter allen deutschen Heilsspiegel-Exemplaren des 14. Jahrhunderts den höchsten künstlerischen Rang beanspruchen. Seine hier angezeigte Faksimile-Ausgabe kann deshalb gar nicht warm genug begrüßt werden.

Gerhard Schmidt

KENWORTH MOFFETT, *Meier-Graefe as art critic* (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 19), München 1973. 212 S. DM 68,—.

Oft hat die bloße Erinnerung an einen verlorengegangenen Namen schon ihr Verdienst, dann zumal, wenn dadurch einer jener bewegteren Geister erneut ins Bewußtsein gebracht wird, denen gewöhnlich von den Fachleuten die Approbation solange versagt bleibt, wie dies selber ihre angestammten Begriffe mit neuem Leben zu füllen sich schwer tun. Zu diesen Inkompatiblen gehört Meier-Graefe. Ihm nun in der Reihe der „Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ einen eigenen Band gewidmet zu finden, möchte schon von vorneherein etwas Besonderes erwarten lassen. Denn schließlich, woran kann einer Dissertation über einen modernen Kunstkritiker des ersten Ranges gelegen sein, wenn nicht daran, aus der Breite seines oftmals ad hoc Geschriebenen das Grundmuster, das Bleibende erkennbar zu machen und im gleichen Gange manches Statement zur Gegenwartskunst auf einen festen Prüfstein zu bringen? Wäre das aber nicht Grund genug, einige Erwartung zu hegen?

Recht bezeichnend ist, daß hier kein deutscher Dissertant auf den Gedanken kam, sich mit Meier-Graefe zu beschäftigen. In dem Land, wo man dem Denkenden, der zugleich schreiben kann, eher mißtraut, sind einer objektiveren Würdigung Meier-Graefes offenbar natürliche Grenzen gesetzt. Selbst der Umstand, daß Hitlers Sachwalter ihn einst als Wortführer der „entarteten“ Kunst diffamierten, genügte nicht, ihm an der allgemeinen Rehabilitation der „Entarteten“ nach dem Kriege irgendeinen Anteil zu geben. Sein Name schwand, und mit dem, was davon geblieben ist, dürften unter den Jüngeren des Faches Kunstgeschichte die wenigsten noch eine genauere Vorstellung verbinden. Unstreitig ein wunderlicher Schwund gemessen an der gegenwärtigen Betriebsamkeit um das 19. Jahrhundert, jene Epoche, die doch Meier-Graefe nach der Seite ihrer künstlerischen Bestrebungen und Resultate wie kein anderer in zahlreichen Aufsätzen und Monographien durchdrang. Umso begrüßenswerter daher der Anstoß zu einer neuen Auseinandersetzung mit Meier-Graefe, den Kenworth Moffett nun gegeben hat. Wieweit er ausreicht, hat freilich die nächste Frage zu sein.