

Forschungsdebatte

Das ungelöste Problem „Hausbuchmeister“. Überlegungen anlässlich der Publikation des neuen Faksimiles des Wolfegger Hausbuches

Stephan Hoppe und Christoph Graf zu Waldburg
Wolfegg (Hg.)

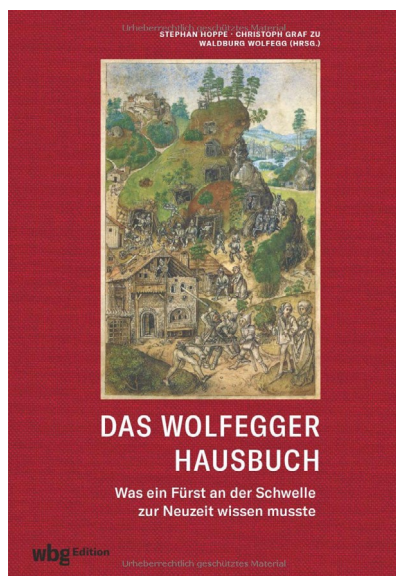
**Das Wolfegger Hausbuch. Was ein Fürst an der
Schwelle zur Neuzeit wissen musste.**

Darmstadt, wbg 2022. 336 S., 123 Farbabb.
ISBN 978-3-5342-7411-6. € 150,00

Prof. Dr. Martin Büchsel
Kunsthistorisches Institut der
Goethe-Universität, Frankfurt a. M.
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de

Das ungelöste Problem „Hausbuchmeister“. Überlegungen anlässlich der Publikation des neuen Faksimiles des Wolfegger Hausbuches

Martin Büchsel



Alle Untersuchungen zum Hausbuchmeister haben eines gemeinsam: Ihre Resultate können leicht in Zweifel gezogen werden. So kann es auch nicht verwundern, dass die Beiträge, die das neue Faksimile begleiten, mit Skepsis aufzunehmen sind. Der von Stefan Hoppe und Christoph Graf von Waldburg Wolfegg herausgegebene Band schließt an das Faksimile von 1997 (*Das Mittelalterliche Hausbuch. Aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg. Kommentarband*, hg. v. Christoph zu Waldburg Wolfegg, München 1997) an, das mit einem ausführlichen

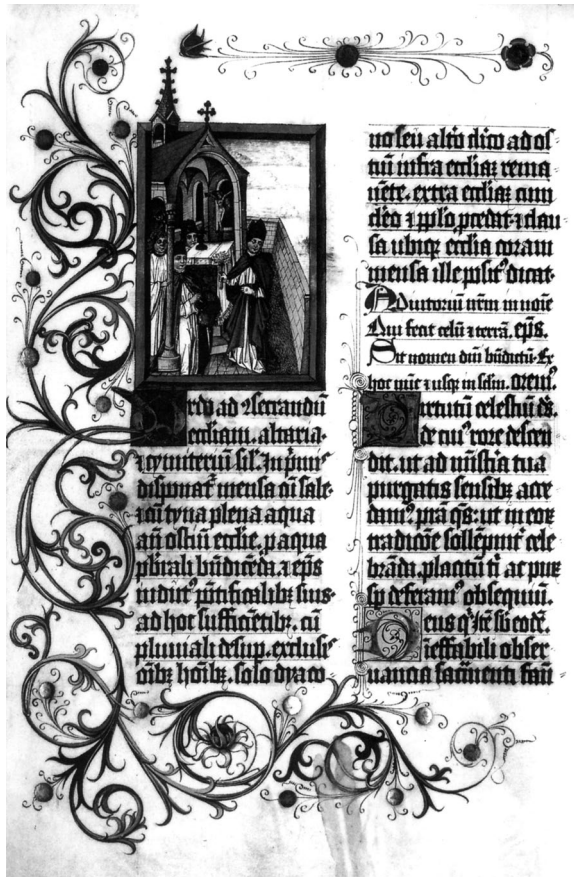
Kommentar versehen ist. Anders als die Beiträge jenes Kommentarbandes repräsentiert die aktuelle Publikation – die Texte von Hoppe, Stefan Matter und Frank Fürbeth – weniger den Stand der Forschung, sondern forciert mehr eine bestimmte Position, die in den Illustrationen weniger Originalität, sondern mehr das übliche, wenn auch fortschrittliche Handwerk findet. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht mehr die Planetenbilder, sondern die sogenannten Genredarstellungen.

Das Corpus, das mit dem Hausbuchmeister verbunden wird (Jan Piet Filedt Kok, *Livelier than Life, the Master of the Amsterdam Cabinet of the Housebook Master, ca. 1470–1500*, Maarsen 1985) umfasst neben dem Hausbuch und einigen anderen Zeichnungen eine größere Anzahl von Kaltnadelradierungen, die zum größten Teil nur in jeweils einem Abzug in Amsterdam erhalten sind, Tafelmalerei mit religiösen Darstellungen und das sogenannte Gothaer Liebespaar. ‚Hausbuchmeister‘ ist der Notname nach einem Notnamen. ‚Hausbuch‘ ist hier die vage Bezeichnung für eine Handschrift, die in keine Gattung eingeordnet werden kann. Diese umfasst neben dem Titelblatt mit Wappen, dem nachfolgenden Gauklerbild, den Planetendarstellungen, den sogenannten Genreszenen, Szenen aus dem höfischen Leben, wiederum ein Wappenbild, die Illustration des Bergwerks, Bilder zur Verhüttung, kriegstechnisches Gerät, dazwischen der ‚Heerzug‘ und das ‚Heerlager‘. Vom ersten Schreiber

wird ein Traktat zur Gedächtniskunst und Gedichte zu den Planeten wiedergegeben, vom zweiten medizinische Rezepte, Texte zum Montan- und Münzwesen und Angaben eines Büchsenmeisters.

Kodikologischer Befund

Die Schwierigkeiten der Interpretation des Hausbuches beginnen mit dem Verständnis des kodikologischen Befundes. Das Hausbuch wurde nicht in der Werkstatt des Hausbuchmeisters, sondern nachträglich gebunden. Dazu wurden die Bögen zunächst in 12 Lagen eingeteilt, die dann aber nicht alle in den Band aufgenommen wurden; es fehlen drei Lagen; zusätzlich sind auch einzelne Blätter bei der Bindung

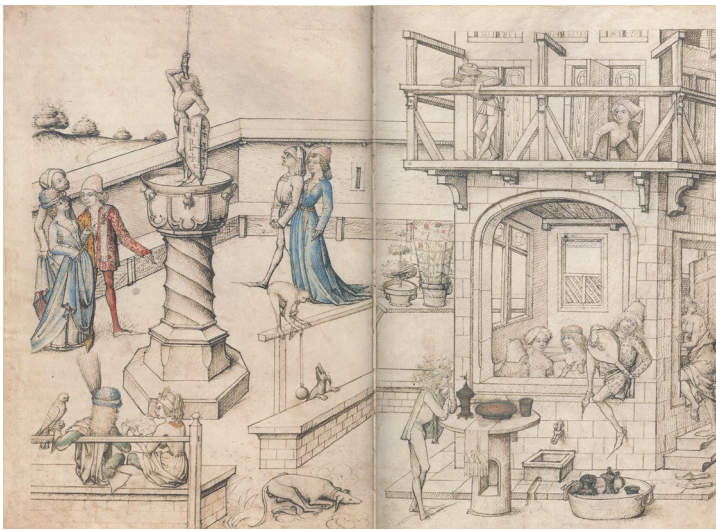


| Abb. 1 | Pontifikale Adolfs II. von Nassau, fol. 84v, um 1470/75. Aschaffenburg, Hofbibliothek. Daniel Hess, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994, S. 23, Abb. 13

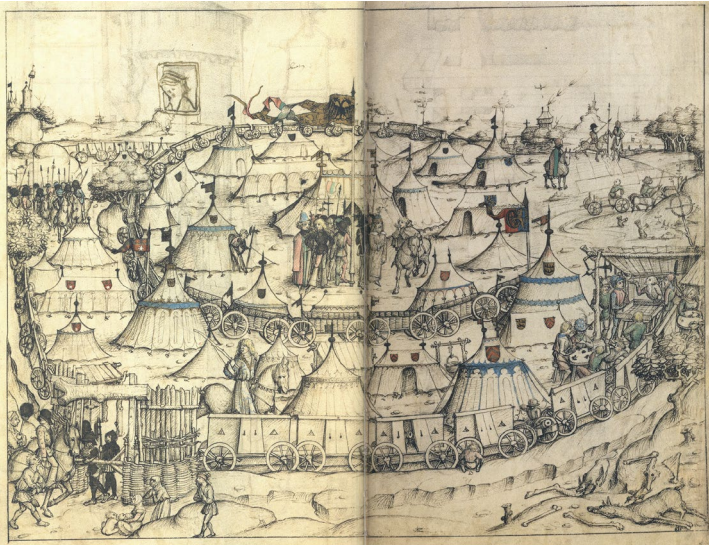


| Abb. 2 | Wolfegger Hausbuch, Sol und seine Kinder, fol. 14r

ausgeschieden worden oder waren nicht mehr vorhanden. In der Literatur gibt es für diesen Tatbestand drei Erklärungen. Für Daniel Hess (*Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“*. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994) hinterließ der Hausbuchmeister eine unvollendete Handschrift, die nur das kolorierte Wappen, das Gauklerbild, die Planetendarstellungen und die Texte des ersten Schreibers enthielt. Viele Jahre später seien die übrigen Teile hinzugefügt worden. Als Anhaltspunkt der Datierung gilt Hess die Beziehung zu dem Pontifikale **| Abb. 1 |** des 1475 verstorbenen Erzbischofs Adolf II. von Nassau, das er von den Planetenbildern **| Abb. 2 |** abhängig macht. Als *terminus post quem* für die späteren Teile dient ihm die Angabe im medizinischen Teil, die die Genesung Renés II. von Lothringen betrifft, die wohl im Jahr 1482 erfolgte.



| Abb. 3 | Wolfegger
Hausbuch, Das Badehaus,
fol. 18v–19r ↗



| Abb. 4 | Wolfegger
Hausbuch, Das Heerlager,
fol. 53r–53r1 ↗

Gegen den Vorschlag von Hess, dass Teile der Illustrationen erst nach 1482 angefertigt worden sind, spricht, dass gerade die Bilder der sogenannten Genreszenen den Beweis enthalten, dass nicht das Hausbuch von dem Pontifikale abhängig ist, sondern dieses von jenem. Hess konstatiert, dass im ‚Badehaus‘ | Abb. 3 | Elemente der Bordüre des Pontifikales wiederzuerkennen seien. Wir sehen einen Affen, der an einer Schnur eine Metallkugel hält, die er einem Hund präsentiert, der halb verdeckt zu der Kugel hinaufschaut, die er mit seinen Pfoten nur vergeblich zu fassen bekommen könnte. Das Motiv, das in Abwandlungen zur Ikonographie der Liebesgärten (Meister der Liebesgärten, Großer Liebesgarten) gehört, soll offenbar die Schwierigkeit demonstrieren, bei der

Minne zum Ziel zu kommen. Um das Motiv in der Bordüre unterzubringen, musste die Schnur deutlich verlängert werden, und es musste auf den liegenden Hund im ‚Badehaus‘ zurückgegriffen werden, der mit der Szene an sich nichts zu tun hat. Anzunehmen der Hausbuchmeister hätte das Motiv aus der Bordüre entnommen und daraus den liegenden Hund kopiert, widerspricht aller Bilderfahrung und auch dem Verfahren des Hausbuchmeisters, ganz auf Versatzstücke zu verzichten. Unterstützt wird diese Einschätzung dadurch, dass bei dem ‚Heerlager‘ | Abb. 4 | das Wappen des nassauischen Erzbischofs, der zugleich als Reichskanzler fungierte, neben dem Reichsadler erscheint. Die Darstellung verweist damit auf eine politische Konstellation, die 1475 mit dem Tod des

Erzbischofs endete. Geht man davon aus, dass alle Zeichnungen vor 1475 entstanden sind, aber die Texte des zweiten Schreibers nach 1482, konnte der Hausbuchmeister das Buch gar nicht vollenden, weil ein Großteil der Texte nicht vorlag.

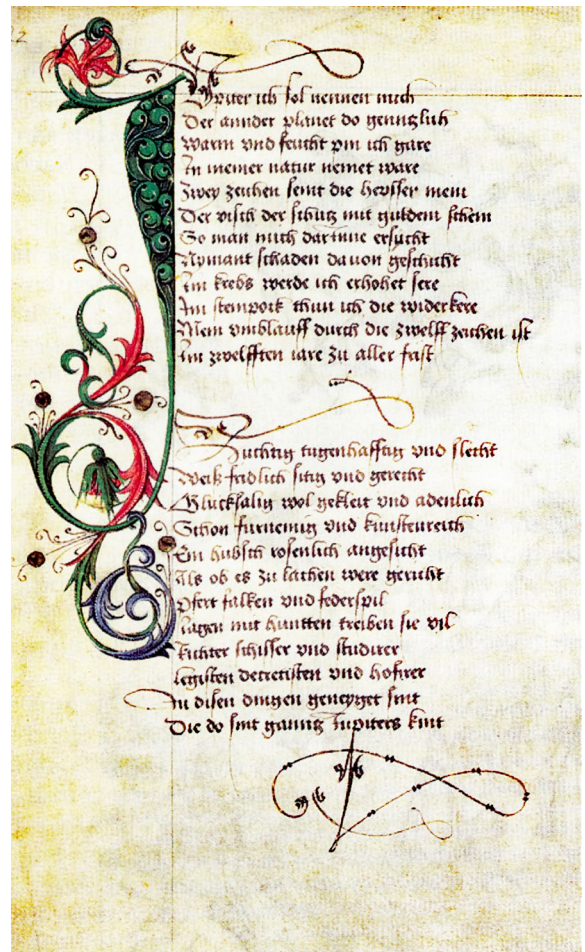
Diese Vermutung wird durch den Umstand unterstützt, dass nur bei den Gedichten zu den Planetendarstellungen Initialen | **Abb. 5** | ausgestaltet worden sind, also das bei Buchillustrationen übliche Zusammenspiel von Schreiber und Buchmaler zu erkennen ist. Diese Gedichte verweisen auf eine zusammenhängende Bild-Text-Tradition. Das Hausbuch schließt nicht nur an eine Vorlage in der Tradition der um 1430 in Basel gedruckten Planetenholzschnitte an, sondern auch an die damit verbundenen Planetengedichte (Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000), die jedoch nun einen nordbairischen Dialekt einschlag aufweisen (Fürbeth, Anm. 43, hat von Karin Schneider diese Auskunft eingeholt). Sowohl dieser Vorschlag, der von einer zeitlichen Differenz von Illustrationen und den Texten des zweiten Schreibers ausgeht, als auch derjenige von Hess macht verständlich, wieso von zwei unterschiedlichen Buchprojekten geredet werden muss, von einem Projekt, das in der Werkstatt des Hausbuchmeisters entstand, und einem zweiten, das schließlich zur Bindung des Hausbuches führte. Ob bei der Bindung des Buches vollendete Teile nicht mehr vorhanden waren beziehungsweise ausgeschieden worden sind, oder lediglich leere Bögen, die eigentlich mit Texten ausgefüllt werden sollten, entzieht sich unserer Kenntnis; ebenso wird es wohl immer eine nicht zu beantwortende Frage bleiben, ob die ursprüngliche Planung mit der abschließenden übereinstimmte.

Für Fürbeth, der noch einmal die kodikologische Situation detailliert darstellt, kann hingegen von einem ursprünglichen Buchprojekt gar nicht die Rede sein. Der Erstbesitzer, der den Band binden ließ, war seiner Vorstellung nach nicht der Auftraggeber der einzelnen Teile des Buches. Er habe vielmehr die verschiedenen Teile aus unterschiedlichen Quellen geschöpft, auch die Zeichnungen seien unterschiedlicher Provenienz.

Somit ist das Hausbuch ein Konglomerat, das jedoch die ordnende Hand des Erstbesitzers erkennen lässt. Das zeichnerische Niveau der verschiedenen Teile des Hausbuches dokumentiert vor allem den Geschmack dieses auswählenden Besitzers.

Wer war der Auftraggeber?

Diese unterschiedliche Einschätzung führt zu einem methodischen Problem. Wenn man den Band für ein Konglomerat hält, dann läuft man nicht nur Gefahr, den Zusammenhang zu verkennen, sondern auch das kompositorische Vermögen der Werkstatt, in denen die Zeichnungen entstanden sind; wenn



| **Abb. 5** | Wolfegger Hausbuch, Textseite zum Planetenbild „Jupiter und seine Kinder“, fol. 11v

man hingegen die Zeichnungen des Hausbuches als eine Einheit sieht, läuft man Gefahr, der Zufälligkeit der Zusammenstellung zeichnerische Raffinesse zu unterstellen. Die Kontroverse nötigt zur Frage, ob das Hausbuch die Sammeltätigkeit des Erstbesitzers dokumentiert oder vielmehr den Kulturtransfer, wie er am Mittelrhein möglich war und das Format eines intelligenten Künstlers bestimmte. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass wiederum nur kontrovers diskutiert werden kann, welchem Milieu der Auftraggeber angehörte. Diese Frage beginnt mit dem Wappen, das zu Beginn **| Abb. 6a |** und wiederum in leicht veränderter Form **| Abb. 6b |** vor dem Bergwerksbild präsentiert wird. Es ist kein heraldisches Wappen. Daher dachte man an das Wappen einer Patrizierfamilie. Zuletzt wurde auf das Wappen des Conrad Guldinast hingewiesen, das ebenso einen Aststumpf

zeigt (Anett Klinger, *Die Macht der Sterne. Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance*, Berlin 2017). Demgegenüber ist von Hoppe (Das Wolfegger Hausbuch, der „Bellifortis“ des Konrad Kyeser und der junge Maximilian von Habsburg. Höfische Buchprojekte in einer Zeit des Wandels, in: Maria Effinger et al. [Hg.], *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 2019, 15–50) vorgeschlagen worden, dass es sich bei dem Wappen um ein sprechendes Wappen handelt. Zum Milieu des Adressaten könnte die Figur des Kannenritters führen, der mehrfach in den Illustrationen erscheint. Der Kannenritter tritt in zwei Blättern (‚Liebesgarten‘ **| Abb. 7 |** und ‚Bergwerksbild‘ **| Abb. 8 |**) als Begleitfigur zusammen mit einer Frau auf, in den sogenannten Genrebildern hingegen, die mit dem ‚Ba-



| Abb. 6a | Wolfegger Hausbuch, Das Wappenbild, fol. 2r ↗



| Abb. 6b | Wolfegger Hausbuch, Wappen, fol. 34v ↗



| Abb. 7 | Wolfegger Hausbuch, Der obszöne Liebesgarten, fol. 24v–25r ↗

dehaus' beginnen, wird er zum Mitspieler. Fragt man, wer überhaupt zur Zeit Kaiser Friedrichs III. Mitglied des Kannenordens wurde, stößt man auf zwei dominierende Gruppen. Die eine besteht vornehmlich aus Günstlingen aus der unmittelbaren Umgebung des Kaisers – Kaiser Friedrich war selbst Ritter des Kannenordens – die andere aus Patriziern.

Auf die Frage, in welchem Milieu der Ritter des Kannenordens führt, gibt es drei unterschiedliche Antworten. Der Auftraggeber könnte aus dem Umkreis des Kaisers stammen. Dafür plädiert Dieter Blume (2000); Hoppe hat 2019 sogar an den späteren Kaiser Maximilian selbst als Adressaten gedacht. Dann müsste das Wappen mit dem Aststumpf ein sprechendes Wappen sein. Stellt es hingegen ein Patrizier-Wappen dar, dann dürfte der Adressat den Ritter des Kannenordens als Scharnier zu einem adelsgleichen Leben verstanden haben. Fürbeth weist darauf hin, wie sehr es aber verwunderte, sollte der Erstbesitzer Patrizier und selbst Ritter des Kannenordens gewesen sein, dass er dann nicht das Ordensblem in sein Wappen aufgenommen hätte. Er verweist auf den Patrizier Konrad Grüne(n)berg aus Konstanz, der erstmals 1485 Ritter genannt wird. Dieser hat das



| Abb. 8 | Wolfegger Hausbuch, Das Bergwerks-panorama, fol. 35r ↗

Emblem des Kannenordens ebenso in sein Wappen aufgenommen wie das Jerusalemkreuz – er wurde in Jerusalem zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen. Es ist aber noch ein drittes Verhältnis zum Ritter des Kannenordens denkbar. Er könnte gar nicht als Identifikationsfigur verstanden worden sein, sondern als Repräsentant eines korrumpierten Milieus. Aber in wessen Augen könnte der Ritter des Kannenordens zu einem solchen Repräsentanten geworden sein? Vielleicht in den Augen eines Adligen, der den Kannenorden als Orden von Aufsteigern wahrgenommen hätte. Auch dann wäre das Wappen mit dem Ast stumpf ein sprechendes Wappen.

Bildsemantik

Diese Überlegungen führen zur Frage der Semantik der Illustrationen. Die Illustrationen selbst werden nach Maßgabe der vermeintlichen Adressierung verstanden. Stefan Matter, Kenner von Minnereden (*Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters*, Tübingen 2013), sieht in seinem Beitrag zum Faksimile in diesen Zeichnungen nicht nur eine Abfolge von gewöhnlichen Minnebildern, sondern wendet sich auch vehement gegen die Vorstellung,



| Abb. 9 | Wolfegger Hausbuch, Saturn und seine Kinder, fol. 11r ↗



| Abb. 10 | Wolfegger Hausbuch, Merkur und seine Kinder, fol. 16r ↗

dass das Hausbuch ironische Elemente enthalte. Damit kritisiert Matter eine Position, die besonders die Originalität des Hausbuchmeisters hervorhebt. Gerade in den satirischen Elementen erkennt man die Fähigkeit des Künstlers, bekannte Bildformen neu zu akzentuieren oder gar ihre Semantik entscheidend zu verändern. Häufig wird die Darstellung zitiert, dass beim Saturnbild | **Abb. 9** | ein Abdecker gezeigt wird, an dessen Hintern ein Schwein riecht. Das Merkurbild | **Abb. 10** | wurde zur Satire auf den Maler, der beim Malen von Maria nicht die Heilige, sondern seine Geliebte als Muse benötigt (Eberhard König, Kommentarband zum Faksimile, 1997 und wieder 2022). Der Bildhauer bettelt in Konkurrenz mit einem Hündchen um Almosen vom Tisch der Reichen.

Auch die Genreszenen folgen dieser satirischen Ausrichtung. Der Ritter des Kannenordens, der sein Liebesverlangen Maria geweiht hat – die Kanne seines Emblems ist als Gefäß der Lilie, die die Reinheit Mariens anzeigt, zu verstehen – greift einer vornehm gekleideten Dame an die Brust (in den ‚Liebesgärten‘ gewöhnlich der Beginn der körperlichen Annäherung), während er einen Brunnen betrachtet, der mit einem Schild versehen ist, auf dem das Kreuz der Jerusalemritter zu sehen ist (vgl. **Abb. 3**). Der Brunnen steht im Vorhof des ‚Badehauses‘, das von verschiedenen Liebespaaren bevölkert wird. Beim ‚Kronleinstechen‘ werden oben Liebespaare, die durch die anscheinend

laszive Musik eines Narren angeregt werden, Paaren gegenübergestellt, die jeweils Interesse an den Partnern anderer Paare zeigen. Beim ‚Scharfrennen‘ wird oben in der Zeichnung das Anrennen selbst parodiert. In der ‚Niederwildjagd‘ wird ein Tölpel, der sich in der eigenen Falle gefangen hat und dabei mit dem Kopf nach unten zu hängen kommt, zum Sinnbild des trickreichen Spiels der Liebe. Im Heerzug, | **Abb. 11** | dessen Mitte ein offenbar leerer Karren bildet, auf den ein Narr aufgesprungen ist, wird ein Soldat als Trunkenbold zur komischen Figur und schließlich wird vor der Wagenburg des Heerlagers ein defäkierender Mann gezeigt, der dem Betrachter sein Hinterteil entgegenstreckt. Diese satirischen Elemente verbinden alle Teile der Handschrift. Sie gehören einer Bildstrategie an, die weit mehr als ikonographische Klischees vermittelt, sondern Nebenaspekte ausführt, die mitunter in den verschiedenen Zeichnungen verbunden werden. So wird in der ‚Wasserburg‘ der Wechsel in der Art der Minne des Ritters des Kannenordens weitergedacht, wenn im Hintergrund ein devoter Landmann, der dem Kreuz gegenüber seine Verehrung zeigt, einem eilenden Reiter gegenübergestellt wird. Matter, der alles, was über gewöhnliche Bildformeln hinausgeht, einer üblichen Kombinationslust von Motiven zuschreibt, verfährt in seinen Bildbeschreibungen äußerst reduktionistisch. So identifiziert er die sogenannte ‚Hochwildjagd‘ | **Abb. 12** | als Minne-



| **Abb. 11** | Wolfegger Hausbuch, Der Heerzug, fol. 51v–52r2 ↗

thema und spricht deshalb der Darstellung die ihr von Ulrike Heinrichs (Genremotive im mittelalterlichen Hausbuch. Aneignungen der Ikonographie von Kunst und Philosophie im burgundisch-deutschen Kunsttransfer, in: Birgit Ulrike Münch und Jürgen Müller [Hg.], *Peiraikos Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 199–246) attestierte Ironie ab. Heinrichs hatte festgestellt, dass es sich um kein gewöhnliches Bild der Hirschjagd handelt. Eine vornehme Gesellschaft, die nach der Bildtradition und nach dem, was die Jagdbücher über die Hirschjagd mitteilen, keine Gesellschaft ist, die sich auf der Jagd nach Großwild befindet, beherrscht das Bild. So, – mit Damen auf den Pferderücken – könnte diese, wären Beizvögel zu sehen, zur Beizjagd ausgeritten sein (Filedt Kok, Nr. 72), aber nicht zur Hirschjagd. Auf dem Pferde sitzend, wendet sich der Ritter des Kannenordens dieser adligen Gesellschaft zu und weist auf einen sterbenden Hirsch. Dieser steht nicht wie in Jagdbildern üblich auf einer Lichtung, sondern inmitten von Baumstümpfen. Baumstümpfe sehen wir in den Zeichnungen des Hausbuchs wieder beim ‚Heerlager‘, zwischen denen hier Pferdekadaver liegen und so die unwirtliche Umgebung der Wagenburg

kennzeichnen. Merkwürdig ist auch, dass die beiden Hunde, die die höfische Gesellschaft begleiten, nicht wie in den üblichen Jagdbildern das Wild attackieren (Kathrin Müller, *Musterhaft naturgetreu. Tiere in Seiden. Zeichnungen in Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2020; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 73/8, 2020, 437–441), nachdem es gestellt worden ist.

Matter erklärt die ‚Hochwildjagd‘ durch den Vergleich mit einer oberrheinischen Tapisserie als Minnebild. Hier hetzen drei Hunde, denen ein Paar auf einem Pferd folgt, einen Hirsch in einen Waidhag. Der Mann stößt ins Horn und macht damit deutlich, dass er selbst die Funktion des Jägers übernimmt. Nach dem berühmten Jagdbuch von Phébus ist es verpönt, einen Hirsch mit Hilfe einer Falle zu jagen. In der Tapisserie ist der Waidhag jedoch angebracht. Die Inschrift belehrt, dass die Jagd der Treue gilt, die wohl der Hirsch verkörpert. Diese allegorische Jagddarstellung würde an Plausibilität verlieren, wenn der Hirsch dabei getötet würde. Matter begründet mit diesem Vergleich, dass die Zeichnung keinen Jäger zeige, weil die adligen Paare ja selbst als Jäger im Sinne der Minne zu verstehen seien, ohne jedoch er-



| Abb. 12 | Wolfegger Hausbuch, Die Hochwildjagd, fol. 22v–23r

klären zu können, was sie als Jäger auszeichnet und auf welche Weise die Zeichnung als Minnebild verständlich wird. Heinrichs hat aber keineswegs den Jäger übersehen, sondern beschreibt ihn als komische Figur. Im Mittelgrund sieht man den sich entkleidenden Jäger. Dieser ist nicht nur deutlich vergrößert, sondern wiederholt auch quasi die Haltung des sterbenden Hirsches. Wieso sich der Jäger offenbar vom Wild entfernt hat und sich seines Habits (Filedt Kok, Nr. 71) entledigt, ist eine bisher nicht beantwortete Frage.

Heinrichs geht anders als Matter von dem Esprit der Illustrationen aus, den sie für signifikanter ansieht als die ikonographischen Klischees, und stößt dabei auf einen erstaunlichen Gegensatz. Die derben satirischen Elemente erinnern sie an die niederländische Kunst des 16. oder gar des 17. Jahrhunderts, die höfische Anmutung aber an burgundische Handschriften; sie hält sogar einen direkten Kontakt zu der Bibliothek des Herzogs von Burgund für möglich. Für die derben Elemente kann man in der Tat nur mit Mühe die altniederländische Kunst zum Vergleich heranziehen. Der defäkierende Mann mag an den urinierenden Mann im Hintergrund der Lukasmadonna von Rogier van der Weyden erinnern, der jedoch offenbar eine didaktische Funktion hat. Nur wer den Blick von der Madonna abwendet, den der Apostel so eindringlich fordert, wird die Hintergrundszene überhaupt bemerken. Fürbeth stimmt Heinrichs der Tendenz nach zu; er denkt selbst an die *Epistre Othéa* von Christine de Pizan. Er folgt der Einschätzung, dass sich die ‚Genreszenen‘ um Fragen der guten Herrschaft drehen, die Ironie aber vor allem den „Idealtypus der guten Herrschaft“ aufs Korn nimmt (Heinrichs, 218–220). Fürbeth bleibt jedoch vage, wenn es darum geht anzugeben, welche Lehren für eine gute Herrschaft tatsächlich aus den Illustrationen zu ziehen sind.

Der von Heinrichs konstatierte Gegensatz von derben und eleganten Elementen der Darstellung lässt den Interpreten mitunter im Unklaren, welche Art von Identifikation angestrebt wird. Das wird besonders beim ‚Heerlager‘ (vgl. **Abb. 4**) deutlich. Man fragt sich, ob nur semantisch wichtig ist, was innerhalb

der Wagenburg zu sehen ist: das kaiserliche Gefolge umgeben von den wappengeschmückten Zelten; oder ob nicht die Nebenszenen im Vordergrund eine andere Perspektive verraten: ein Gefangener, der das Mitleid von wohl bettelnden Landleuten erregt, der defäkierende Mann, die Pferdekadaver und die Bordellszene am äußersten rechten Rand. Heinrichs erwägt, ob nicht einige satirische Elemente des Hausbuchs schon bewusst an die antike satirische Tradition anknüpfen, wie es später für humanistische Konzepte wie das *Narrenschiff* von Sebastian Brandt nachgewiesen wurde (Nikolaus Henkel, *Sebastian Brant. Studien und Materialien zu einer Archäologie des Wissens um 1500*, Berlin 2021). Einige satirische Elemente stehen in einer mittelalterlichen satirischen Tradition. Wenn der Ritter des Kannenordens die Liebe zu Maria mit der weltlichen Minne vertauscht und in diesem Sinne das Kreuz der Jerusalemritter umgedeutet wird, dann können viele Beispiele der parodierenden Verbindung des Sakralen mit dem Erotischen angeführt werden: Man denke nur an einige Gedichte von Oswald von Wolkenstein oder an solche des niederländischen Kanonikers Gilles Joye oder auch an das *Decamerone*. In die gleiche Richtung weist die Parodie des Marienmalers. Seit den *Libri Carolini* wird in bilderkritischen Schriften immer wieder der Vorwurf erhoben, die Maler würden nach Maßgabe ihrer erotischen Neigungen weibliche Heilige formen. Dass die Bilder des höfischen Lebens mit dem Kannenritter beginnen, der die himmlisch inspirierte Liebe zu Maria mit der weltlichen Minne vertauscht, lässt fragen, ob die höfischen Szenen nicht sogar vorrangig als Satire zu verstehen sind.

Vorlagen, an die das Hausbuch erkennbar anknüpft, sind neben Beispielen aus der Gattung ‚Planeten und ihre Kinder‘ der *Bellifortis* von Konrad Kyeser und einige Stiche oberrheinischer Künstler. Das Hausbuch akzentuiert die parodierenden Momente der oberrheinischen ‚Liebesgärten‘ neu. Die Auseinandersetzung findet gewissermaßen im Hausbuch selbst statt. Meiner Meinung nach ist das ‚Badehaus‘ (vgl. **Abb. 3**) der direkte Gegenentwurf zu dem ‚Liebesgarten‘ (vgl. **Abb. 7**) im Hausbuch, der sich an dem

des Meisters E.S. (ES) orientiert. | **Abb. 13** | Der ‚Liebesgarten‘ entwickelt im Vergleich zu seinem Vorbild keine neue Semantik, sondern steigert lediglich die Obszönität – ein Narr weist auf die obszöne Narrheit des vom Meister E.S. übernommenen Narren hin – und schafft mit dem Heronsbrunnen und dem Pfau ein prächtigeres Ambiente. Die Funktion des Narren in den ‚Liebesgärten‘ liegt für Keith P. F. Moxey (Master E.S. and the folly of love, in: *Simiolus* 11, 1980, 125–148) auf der Hand. Der Narr parodiert das höfische Liebesideal. Er entlarvt den höfisch idealisierten Minnedienst als Streben nach Fleischeslust. Das ‚Badehaus‘ verfügt über sublimere Mittel der Parodie. Am Ende wird der Narr durch den offensichtlich enttäuschten Liebhaber ersetzt, dem der Fensterladen vor der Nase zugemacht wird.

Stilkritik

Heinrichs weist darauf hin, dass es nicht nur semantisch, sondern auch stilistisch enge Verbindungen zwischen den Planetenbildern und den sogenannten Genrebildern gibt. Dieser Hinweis berührt damit die Frage der Händescheidungen, die lange Zeit die kunsthistorische Erörterung dominiert hat. Stilistisch lassen sich mehre Gruppen von Zeichnungen voneinander unterscheiden. Unklar ist, ob die Planetenbilder als eine Gruppe zu betrachten sind. Davon werden die sogenannten Genreszenen abgesetzt, mit denen eng der ‚Heerzug‘ und das ‚Heerlager‘ verbunden sind, die aber in der Anlage der Binnenstrukturen deutlich von den sogenannten Genrebildern unterschieden sind. Unklar ist, ob diesen beiden Zeichnungen, die wiederum mit den Maschinendarstellungen verknüpft sind, auch das Bergwerksbild zuzurechnen ist. Niemand wird hingegen das Gauklerbild und den ‚Liebesgarten‘ dem Hausbuchmeister zuschreiben. Beide Zeichnungen sind von einer anderen Machart und ohne den Esprit jenes Künstlers.

Die Frage des stilistischen Unterschieds ist mit der Frage der Semantik unmittelbar verbunden. Händescheidungen sind oft das Ergebnis der Kategorienarmut der Analyse, das Ergebnis unzulänglicher Vergleiche, der Verwechslung von Typus und Stil, der



| **Abb. 13** | Meister E. S., Der große Liebesgarten, um 1465. Kupferstich, 22,5 × 15,1 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 136-1897

Festlegung auf eine Manier, des Unverständnisses kompositorischer Belange und der Entwicklung eines Künstlers. Mit der Festlegung auf eine Manier etabliert die Analyse nicht selten einen Systemzwang, der dazu führt, dass entweder Elemente der Zeichnung oder der Malerei, die dieser Manier nicht entsprechen, übersehen werden oder leichtfertig – das heißt ohne Gegenprobe – einem anderen Künstler zugeschrieben werden.

Händescheidungen, mit denen ein arbeitsteiliger Prozess beschrieben wird, machen eine andere Aussage als solche, mit denen grundlegende Zäsuren festgestellt werden. In Engführung ist es oft gar nicht wichtig, ob Hände unterschieden werden. Zentral ist die Art der Beschreibung und Analyse formaler Strukturen. Es gibt nur zwei Zeichnungen unter den Planetenbildern, ‚Saturn‘ und ‚Jupiter‘, die ohne Vorbehalt dem gleichen Zeichner zugeschrieben werden

können. Alle übrigen Zeichnungen zeigen eklatante Unterschiede und sind dennoch eng miteinander verbunden, so dass die Mehrheit der Interpreten die Planetenbilder einem Zeichner zuschreibt. Die ‚Genreszenen‘ wurden von Daniel Hess im Anschluss an Rüdiger Becksmann (Das „Hausbuchmeisterproblem“ in der mittelrheinischen Glasmalerei, in: *Pantheon* 26, 1968, 352–367) aufgrund der steif wirkenden gelängten höfischen Figuren von dem Zeichner der Planetenbilder abgesetzt. Diese Händescheidung hat zu einem Missverständnis der sogenannten Genrebilder geführt. Und das ist entscheidend. Es handelt sich bei dem, was als steif beschrieben worden ist, nicht um einen Individualstil, nicht um eine Manier des Zeichners, sondern um eine Darstellungsweise, die Robert Suckale (*Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009; vgl. Rez. in *Kunstchronik* 64/11, 2011, 535–541) als ‚Burgunderstil‘ zitiert. Beispiele dafür gibt es sowohl in der fränkischen als auch in der oberrheinischen Kunst, gerade in den schon erwähnten ‚Liebesgärten‘.

Wie sehr es sich um eine ganz bewusste Stilisierung in den Zeichnungen des Hausbuches handelt, macht die ‚Wasserburg‘ | **Abb. 14** | deutlich. Hier wird

offen mit einem sozialen Unterschied operiert, der sich auch stilistisch ausdrückt. Dem Fangen eines Fisches durch ein höfisches Personal wird das Erbeuten von Wassertieren durch sozial untergeordnete Akteure gegenübergestellt. Während ‚realistisch‘ gezeigt werden soll, welche Körperhaltung man einnimmt, wenn Krebse gegriffen werden, soll nicht gezeigt werden, wie Fische gefangen werden, sondern, dass der Höfling in dem von Frauen gesteuerten Kahn so einen Fisch fängt wie er selbst gefangen worden ist. Die Parallele der Handhaltung ist hier eindeutig. Dass die Dame dabei einen Redegestus ausführt, der an die Frau, die ihr gegenüber sitzt, adressiert ist, ist wohl so zu verstehen, dass die Dame ihren Fang erläutert. Hier wird mit stilistischen Mitteln ein sozialer Gegensatz aufgebaut, mit stilistischen Mitteln wird die Allegorisierung des Fischens betrieben – Matter erwähnt das ‚Liebesfischen‘ in einem Fresko der Burg Runkelstein in Südtirol. In der sogenannten Niederwildjagd wird das Artifizielle der Drapierung der höfischen Gewandung durch Bewegungsmotive noch gesteigert. Während hier feste Konturen, klare Binnenstrukturen mit einer differenzierten Ausformung der Schatten gebildet werden, zeigt der Tölpel unru-



| **Abb. 14** | Wolfegger
Hausbuch, Die
Wasserburg, fol.
19v–20r ↗

hige Konturen und vage angelegte Binnenstrukturen. So verbindet sich die stilistische Differenzierung mit der Semantik des Blattes. Selbst die formale Ausführung kommentiert die artifizielle Eleganz. Es wird so einerseits der soziale Unterschied noch deutlicher gemacht, andererseits verschwinden hier insofern die Grenzen, als der Tölpel, der sich in der eigenen Falle gefangen hat, sowohl das erotische Agieren der höfischen Protagonisten als auch dasjenige der Mägde und Knechte kommentiert.

Hess stört sich auch an der dominanten Verwendung des Lineals bei den Architekturdarstellungen. Hier trifft man auf das ‚Ideal der Klarheit‘, wie sie für Maschinendarstellungen typisch sind (Uta Lindgren, Technische Enzyklopädien des Spätmittelalters –



| Abb. 15 | Wolfegger Hausbuch, Mars und seine Kinder, fol. 13r

Was ist daran technisch?, in: Bayerische Staatsbibliothek [Hg.], *Konrad Kyaser, Bellifortis, Clm 301 50*, München 2000, 9–20). Mit dieser Darstellungsweise konnte sich der Hausbuchmeister nicht nur intensiv in den Maschinendarstellungen selbst auseinandersetzen, sondern konnte wie für den ‚Burgunderstil‘ die Anregung dazu in oberrheinischen ‚Liebesgärten‘ finden. Im ‚Badehaus‘ wird – im Unterschied zum ‚Liebesgarten‘ – das ‚Ideal der Klarheit‘ der Maschinendarstellungen selbst konstruktiv und auch distinkt – eben nicht in allen Teilen der Zeichnung – umgesetzt. Es wird mit der linearen Struktur der Personendarstellung verbunden und wirkt dabei wie der Spiegel ihrer Förmlichkeit, die sie aber im Bad selbst verlieren. Betont man den satirischen Zug, kann die Anleihe an den ‚Burgunderstil‘ selbst satirisch verstanden werden.

Macht man sich die Verwendung des vorgeformten stilistischen Vokabulars klar, dann wird deutlich, dass sich der Unterschied zu den Planetenbildern selbst in die Unterschiede innerhalb der Planetenbilder einreicht. In den Planetenbildern findet man Brüche, die nicht weniger gravierend sind als der stilistische Wechsel, der mit den höfischen Darstellungen einsetzt. So ist man sehr erstaunt, in der analog zu ‚Sol‘ angelegten Venuszeichnung statt der gelängten Figuren untersetzte zu finden, statt der mit einer schmalen Feder gezeichneten Parallelstriche die Dominanz von breiten Konturlinien. Besonders merkwürdig ist es, dass der Zeichner bei einigen Figuren die an sich bescheidene Illustrationsart übernimmt, Gesichter auf Münder, Nasen und Augen zu reduzieren. Die Vergrößerung von Augen und Mündern dient jedoch besonders im Marsblatt der Ausdruckssteigerung. Obwohl an sich der Unterschied zwischen dem Mars- | Abb. 15 | und dem Solblatt (vgl. Abb. 2) eklatant ist, knüpft dieses an die Art an, wie etwa der Soldat im Vordergrund gezeichnet wird. Lässt man sich nicht von dem Gesamteindruck leiten, sondern schaut auf die Details, dann kann man im ‚Badehaus‘ das Repertoire der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten in den Planetenbildern wiederfinden und genau nachvollziehen, wie und warum welches Vokabular an welcher

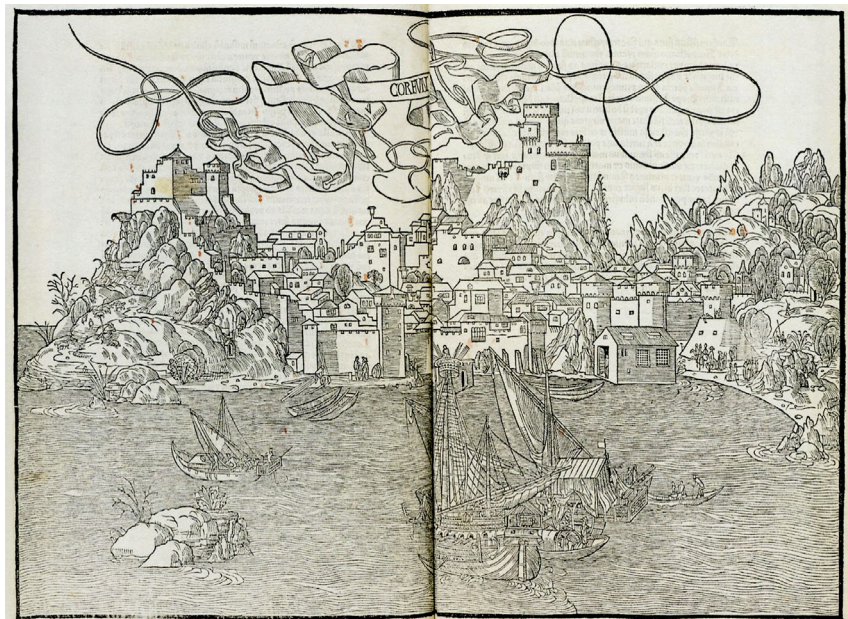
Stelle eingesetzt wird. Man kann außerdem verschiedene Elemente finden, die alle Gruppen von Zeichnungen miteinander verbinden. So trifft man auf die gleichen Schemata in den Landschaften im Venusblatt, in den sogenannten Genrebildern und im ‚Heerlager‘. Und so ist zum Schluss zu konstatieren: Wenn man in den Zeichnungen das Produkt einer großen Werkstatt sieht, die mit Versatzstücken arbeitete, auch mit stilistischen Versatzstücken, ist es naheliegend, Unterschiede zu individualisieren und damit mehrere Zeichner voneinander zu unterscheiden. Wenn man aber davon ausgeht, dass Unterschiede kompositorisch, durch einen reflektierten beziehungsweise einen experimentellen Umgang mit dem ästhetischen Material begründet sind, ist die Frage der Händescheidung in Engführung nebensächlich.

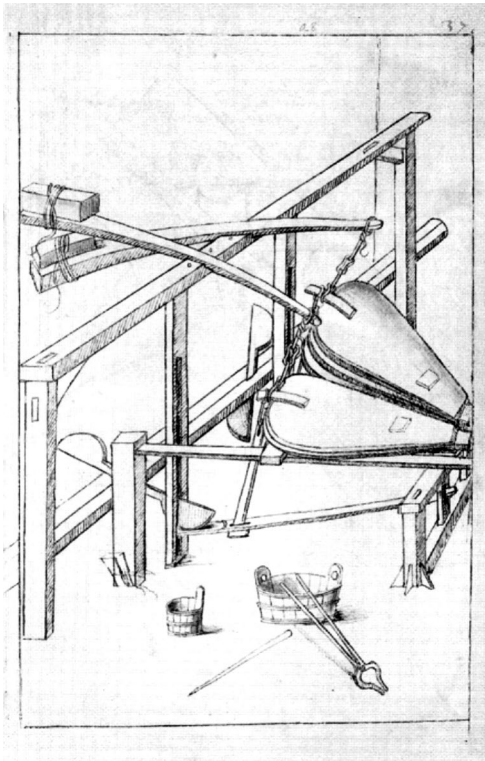
Neue Legendenbildung

Händescheidungen bekommen dann ein besonderes Gewicht, wenn ihnen eine Legende untergeschoben wird, so etwa, wenn Hess annimmt, dass die sogenannten Genreszenen und die folgenden Darstellungen erst viele Jahre später entstanden sind. Eine neue Legende unterschiebt Hoppe diesen Zeichnungen. Er sieht in ihnen einen Zeichner, der aus Nürn-

berg stammt, aber am Mittelrhein heimisch wurde. Hoppe stimmt Hess in der Unterscheidung zweier Zeichner zu. Er konstatiert, dass es wahrscheinlicher sei, dass der Name des Künstlers überliefert ist als dass er nicht in den Quellen auftaucht. Mit den Malern in Mainz hat sich in jüngerer Zeit Benjamin D. Spira (*Mainzer Maler – Maler in Mainz: Lebenswelten zwischen Stadt und Hof*, Mainz 2018; <http://doi.org/10.25358/openscience-4427>) beschäftigt, mit denen in Frankfurt Michaela Schedl (Tafelmalerei in Frankfurt im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Werke einheimischer und auswärtiger Künstler, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner [Hg.], *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400–1500*, Berlin 2019, 276–298) – auf Basis der Studie von Walther Karl Zülch (*Frankfurter Künstler, 1223–1700*, Frankfurt a. M. 1935). Hoppe greift den älteren Vorschlag auf, in den Planetenbildern den aus Utrecht stammenden Glasmaler und Graphiker Erhard Reuwich wiedererkennen zu wollen. Reuwich ist als Illustrator der *Peregrinatio in terram sanctam* | **Abb. 16** | bekannt. Er begleitete selbst den Autor Bernhard von Breydenbach ins Heilige Land. Ihm werden auch die Illustrationen des *Ortus sanitatis* zugeschrieben.

| **Abb. 16** | Erhard Reuwich, Holzschnitt mit der Stadt Korfu, in: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486, fol. 17v und 18r





| Abb. 17 | Wolfegger Hausbuch, Doppelgebläse mit aufgebundenen Gewichten, fol. 37r [↗](#)

Erhard Reuwich und Wolfgang Beurer?

Als Begründung führt Hoppe nur allgemeine Kriterien des „Einflusses“ der niederländischen Kunst auf die mittelhessische Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Der Einfluss der niederländischen Kunst auf die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist häufig dargestellt worden, ohne dass dieser Einfluss an wandernden niederländischen Künstlern festgemacht würde. Eine Ausnahme ist der Meister des Bartholomäusaltars, der nach der vorherrschenden Meinung aus den nördlichen Niederlanden nach Köln kam. Hess hat detailliert nachgewiesen, dass stilkritisch die Zeichnungen des Hausbuches nicht mit der Reuwich zugeschriebenen Druckgraphik zu verbinden sind. Neuere Untersuchungen zu Reuwich (wie Frederike Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs*,

Stuttgart 2006) geben keinen Anlass, die Analyse von Hess zu bezweifeln. Hoppe versucht auch gar nicht, einen stilkritischen Nachweis zu führen. Es reicht ihm als Argument, dass Reuwich Niederländer war, der offenbar in Mainz in kurfürstlichen Diensten stand.

Hier zeigt sich ein grundlegender Widerspruch in Hoppes Vorgehensweise. Er akzeptiert das Ergebnis einer stilkritischen Untersuchung, verwirft aber die Stilkritik als Methode, wenn es um Einwände gegen die von ihm favorisierte Zuschreibung geht. Die Gründe, welche Ergebnisse akzeptiert werden, liegen außerhalb des Bereiches der Methode, mit der diese erzielt worden sind.

Die Unterscheidung von zwei Zeichnern gibt Hoppe die Möglichkeit, den sogenannten Meister der Genreszenen, dem ja auch die Maschinendarstellungen zugeschrieben werden, mit einem Namen zu versehen, der diese Darstellungen mit Nürnberg verbindet. 2019 wies Hoppe zu Recht darauf hin, dass in der kunstgeschichtlichen Literatur die Maschinendarstellungen im Hausbuch zu wenig Beachtung gefunden haben. Er vergleicht die technischen Illustrationen mit denjenigen Leonardos und spricht ihnen einen ähnlichen Rang zu. In der Tat ist es auffällig, dass anders als etwa im *Belfortis* keine phantastischen Maschinen gezeigt werden (Regina Cermann, *Der ‚Belfortis‘ des Konrad Kyeser*, in: *Codices manuscripti & impressi. Supplementum* 8, 2013, 5–93). Man nimmt nur bei einer der dargestellten Maschinen an, dass sie nie gebaut worden ist, bei derjenigen, die einen Luftzug mit Kolben erzeugt. | Abb. 17 | Es sei deshalb unwahrscheinlich, dass sie gebaut worden sei, weil sie einem Blasebalg unterlegen sei. Aber die Maschine ist technisch folgerichtig konstruiert und insofern nicht phantastisch. Während in den Planeten- und den sogenannten Genrebildern das Spielerische und Satirische dominieren, versuchen die Maschinendarstellungen technische Folgerichtigkeit zu demonstrieren – fast erscheint es so, als würde technische Kunstfertigkeit höfischer Künstlichkeit gegenübergestellt. Da man aber Darstellungen zum Bergwerk und die Beschäftigung mit militärischem Gerät eher mit Nürnberg als mit dem Mittelrhein verbindet, sucht



| Abb. 18 | Wolfgang Beurer und Meister des Amsterdamer Kabinetts (zugeschr.), Winterjagd, um 1480/85, in: *Hunting Hours*, London, BL, Ms. Egerton 146, fol. 12v. *Das Wolfegger Hausbuch*, 2022, S. 314, Abb. 26

Hoppe nach einem Künstler, der aus Nürnberg in das Gebiet des Mittelrheins gekommen ist. Damit führt er die These des Kulturtransfers durch wandernde Künstler zu seiner Hauptthese. Er glaubt den passenden Künstler in Wolfgang Beurer gefunden zu haben und macht damit einen neuen Vorschlag. Der Name ist durch eine Zeichnung aus dem Besitz Dürers überliefert, auf der dieser den Urheber vermerkte. Bodo Brinkmann (Ein unbekanntes Werk Wolfgang Beurers, des Meisters WB, in: *Städels-Jahrbuch* N.F. 15, 1995 [1996], 145–174) identifizierte den als Stecher bekannten Meister WB mit Wolfgang Beurer und stellte auf Basis dieser Identifikation ein Werk zusammen, zu dem auch das *Hunting book* | Abb. 18 | in London gehört.

Da Brinkmann annimmt, dass die Jagdbilder in dieser Handschrift von Wolfgang Beurer stammen, die Bordüren aber von einem Künstler aus der Werkstatt oder dem Umkreis des Hausbuchmeisters, vermutet Hoppe, dass dieser Bordürenmeister niemand anderes als Reuwich gewesen sei. Die Zusammenarbeit dieser beiden Künstler sei aber auch schon im Hausbuch selbst zu finden. Wie das Niederländische durch Reuwich, so sollen durch Beurer die technischen Kenntnisse aus Nürnberg an den Mittelrhein gekommen sein. Hoppe ist sich sicher, dass das Bergwerks-

bild (vgl. Abb. 8) von Beurer stammt und schreibt die Maschinendarstellung und mit etwas Vorsicht die sogenannten Genreszenen ebenfalls Beurer zu. So erhalten die beiden von Hess unterschiedenen Zeichner die Namen Reuwich und Beurer. Damit wird aber Wolfgang Beurer zu der Personifikation einer Erklärungs-idee. Weder ist gesichert, dass Beurer aus Nürnberg an den Mittelrhein kam, noch kann in Einführung die Zuschreibung an den Hausbuchmeister abgesichert werden. Wieder ergibt sich der gleiche methodische Widerspruch. Hoppe akzeptiert die stilkritische Untersuchung Brinkmanns, kann aber selbst nicht stilkritische Teile des Hausbuchs Beurer zuschreiben.

Die Grenzen der Stilkritik – Kulturtransfer in einer Firma am Mittelrhein

Alle Händescheidungen haben beim Hausbuchmeister zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt, zumal wenn man ihnen Legenden unterlegt. Hess hat aus dem Corpus ‚Hausbuchmeister‘ dasjenige als Hausbuchmeister ausgeschieden, was er als genial empfand: die Planetenbilder, die Kaltnadelradierungen und das ‚Gothaer Liebespaar‘. Damit entsteht ein Künstler, der mit dem üblichen Geschäft eines Ma-



| Abb. 19 | Hausbuchmeister (?),
Das Gothaer Liebespaar, um 1500.
Öltempera mit Öllasuren auf Linden-
und Pappelholz, 118 × 82,5 cm. Gotha,
Schloßmuseum, SG 703 ↗

lers und Graphikers wenig zu tun hat. Er ist nur durch ein ungewöhnlich exquisites Bild, durch Kaltnadelradierungen, die nicht für den Markt bestimmt waren, und die experimentellen Zeichnungen im Hausbuch vertreten. In Erwiderung auf Hess haben Stephan Kemperdick (zus. mit Bodo Brinkmann, *Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500*, Mainz 2002) und Michaela Schedl (*Tafelmalerei der Spätgotik am südlichen Mittelrhein*, Mainz 2016) gezeigt, dass die Retabelmalerei nicht aus dem Corpus des Hausbuchmeisters ausgeschieden werden kann. Ihre Untersuchungen haben aber wieder das unbefriedigende Resultat, dass das maltechnisch äußerst brillante, semantisch dichte Bild, das ‚Gothaer Liebespaar‘, | Abb. 19 | das

zudem noch für einen prominenten Auftraggeber geschaffen worden ist, zur Werkstattarbeit erklärt oder sogar in den Umkreis gesetzt wird. Versuchte man andere Schnitte zu machen, käme man wieder zu unbefriedigenden Ergebnissen. Wollte man dem Höfisch-Burgundischen im Œuvre des Hausbuchmeisters einen eigenen Künstler unterlegen, dann würde man den ‚Meister der Genreszenen‘ mit den Kaltnadelradierungen und dem ‚Gothaer Liebespaar‘ verbinden. Unter den Kaltnadelradierungen wäre hier besonders der ‚Ausritt zur Beizjagd‘ (Filedt Kok, Nr. 72) zu zitieren, aber auch die ‚heilige Barbara‘ (Filedt Kok, Nr.45). In der Tat gibt es nicht weniger Verbindungen von den Kaltnadelradierungen zu den sogenannten

Genrebildern als zu den Planetenbildern. Die meisten Radierungen haben weder mit der einen noch mit der anderen Gruppe einen engeren Zusammenhang. Selbst wenn man der Meinung ist, den ‚Meister der Genrebilder‘ separieren zu sollen, stößt man auf erstaunliche Gegensätze. Es ist der gleiche Zeichner, der Heinrichs der höfischen Darstellungen wegen an Burgund und Hoppe der Maschinendarstellungen wegen an Nürnberg denken lässt. Durch keine Händescheidung lassen sich die großen Gegensätze im Werk des Hausbuchmeisters erklären. Dieses lässt sich genauso wenig in verschiedene Künstler auflösen, wie man nicht beim Œuvre Dürers einen Nürnberger von einem italienischen, oberrheinischen und niederländischen Künstler unterscheiden kann.

Ein Künstler, der eine Werkstatt leitet, bezeichnet zweierlei: eine Einzelperson und eine Firma, in der bei wechselnden Akteuren ein Kulturtransfer stattfindet, der aber durch die Zusammenarbeit eine engere Verbindung aufweist als die bloße Verbindung in einem geographisch definierten Raum. Man kann nicht eindeutig eine Grenze zwischen der Befähigung, kompositorisch bewusst mit Unterschieden zu operieren, und dem Kulturtransfer innerhalb der Werkstatt ziehen. Niemand wird die Retabel im Corpus des Hausbuchmeisters einem einzigen Maler zuschreiben wollen. Die Retabel können nur aus einer umfangreichen Werkstatt hervorgegangen sein. Immerhin kann man hier die Art der pastosen Malerei, die Strichelmanier genannt worden ist, als Werkstatt-, aber nicht als Individualmanier bezeichnen. Nur in wenigen Bildern wird von dieser Manier ein sehr differenzierter Gebrauch gemacht und beschränkt sich dabei die Malerei auch nicht nur auf diese Manier. In wenigen Bildern übernimmt die Malerei eine kompositorische Funktion. Das lässt sich gut etwa an der Frankfurter ‚Auferstehung‘ nachvollziehen. Lenkt man darauf das Augenmerk, dann wird die Verbindung zum ‚Gothaer Liebespaar‘ deutlich.

Für eine weitere Beschäftigung mit der Tafelmalerei wäre es dringend erforderlich, gute Detailfotos anzufertigen. Beschreibungen haben den Nachteil, dass sie meistens in irgendeiner Weise die vertre-

tene These enthalten. Auch die Auswahl von Fotos ist eine Interpretation; sie könnten aber dennoch die Malerei des Hausbuchmeisters in ihren großen Unterschieden verständlicher machen. Es ist sinnvoll, das Corpus ‚Hausbuchmeister‘ als ein spezielles Werk der mittelrheinischen Kunst zu betrachten. Zu dem Corpus gehören weder die Erhard Reuwich noch die Wolfgang Beurer zugeschriebenen Werke. Lässt man das Corpus zusammen und sieht es einerseits als Werk eines bedeutenden Künstlers an, andererseits als Produkt einer Werkstatt, dann laufen zwei Stränge ineinander. Einerseits hat man eine Werkstatt, die übliche Belange zu befriedigen hat, andererseits einen Künstler, der in der Lage war, seine Kunst von den üblichen Zwängen zu emanzipieren. In dem Œuvre vereinigen sich nicht nur erstaunliche Gegensätze, deren Hintergrund aufgrund der von Berit Wagner (*Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Petersberg 2016, vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 71/2, 2018, 77–87, <https://doi.org/10.11588/kc.2018.2.85588>) deutlich gemachten Rahmenbedingungen des Kulturtransfers am Mittelrhein zu erläutern ist, sondern wohl auch Unterschiede im Künstlerverständnis. Hoppe bezieht sich im Titel seines Beitrags auf Suckale, wenn er von „Erneuerung der Malkunst am Mittelrhein“ spricht. Zu Recht wird der Hausbuchmeister damit in die Reihe der Künstler gestellt, die den Weg zu Dürer weisen. Dazu muss auch die Einsicht gehören, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einzelne Künstler auftauchen, die vielseitig und komplex in ihrem – auch stilistischen – Agieren waren.

Conrad II. Fyoll oder Hans Caldenbach?

Die Frage, ob der Hausbuchmeister in Mainz oder Frankfurt – die beiden zuletzt favorisierten Vorschläge – seine Werkstatt hatte, wird wohl nie zu beantworten sein. Schedl schlägt deshalb vor, Conrad II. Fyoll als Hausbuchmeister zu betrachten, weil sie eine enge Verbindung zu den seinem Vater, Conrad I. Fyoll, zugeschriebenen Werken sieht. Geht man da-

von aus, dass die Illustrationen des Hausbuches vor 1475 angefertigt worden sind, dann kann Conrad II. nicht mit dem Hausbuchmeister identisch sein. Dieser erhielt nach Zülch noch 1477 als Gehilfe seines Vaters anlässlich von Arbeiten im Römer ein Trinkgeld, somit verfügte er damals noch nicht über eine eigene Werkstatt. Aber nicht nur sein Sohn ging aus der Fyoll-Werkstatt hervor, sondern auch Hans Caldenbach.

Lässt man sich auf das Spiel ein, das Œuvre mit dem Namen Hans Caldenbach zu verbinden, ergibt sich ein erstaunlich stimmiges Bild. Caldenbach taucht 1466 als Geselle von Conrad I. Fyoll in Frankfurt auf, zu dem deshalb zahlreiche Dokumente überliefert sind, weil er in viele Skandale verwickelt war. Dennoch ist dieser in Frankfurt der Künstler, bei dem fast alle Fäden zusammenlaufen, auch wenn er genötigt war, die Stadt zeitweise zu verlassen. Erstaunlich ist, dass ihm offenbar von der Stadtverwaltung mit relativ großer Nachsicht begegnet wurde, so dass Kemperdick (Frankfurt im mittleren 15. Jahrhundert: Die Malerfamilie Fyoll, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner [Hg.], *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein 1400–1500*, Berlin 2019, 257–276) von einer Frankfurter Künstlerszene sprechen kann, die Assoziationen an die Bohème erwecke.

Die Entwicklung von Hans Caldenbach hat sich aus diesem Milieu heraus vollzogen, führte aber schließlich zu großer gesellschaftlicher Anerkennung. In Frankfurt angekommen, scheint er sich der Lebensweise seines Meisters angepasst zu haben. 1467 wird er verurteilt, Alimente zu bezahlen; er ist mehrfach in Prügeleien verwickelt. Vor 1472 muss er sich selbständig gemacht haben, denn in diesem Jahr beginnen Zinsforderungen gegen ihn bezüglich seines Hauses in der Kruggasse, das schließlich gepfändet wird. Die wirtschaftlichen Nöte drücken sich auch darin aus, dass 1474 die Malerin Kathrin vor Gericht von ihm Geld fordert. Bei Zülch ist nicht zu erfahren, weshalb die Forderung erhoben wird. Hat die Malerin für Caldenbach – vielleicht sogar am Hausbuch – gearbeitet und dafür keinen Lohn erhalten? 1475 kommt

die Wende. Der Maler kann das große Haus Nideck mieten, das früher Conrad I. Fyoll besaß und wohl darin seine Werkstatt betrieben hatte. Am 13. Januar 1475 erhält Caldenbach das Frankfurter Bürgerrecht. Ab 1476 nimmt er städtische Ämter wahr. 1478 wird er Fürsprecher (Anwalt) vor Gericht. Er fungiert später auch als Vormund und Treuhänder. 1489 macht er zusammen mit seiner zweiten Frau Katharina von Bessenbach ein Testament. Wer die erste Frau war, wissen wir nicht. 1502 lässt er sich in das Rosenkranzbuch der Dominikaner einschreiben. 1503 erkrankt er und stirbt im folgenden Jahr.

Unterlegt man diese Angaben dem Œuvre des Hausbuchmeisters, dann wäre das Hausbuch sein erster großer Auftrag gewesen. Meiner Einschätzung nach sind die Illustrationen nicht das Werk einer großen routinierten Werkstatt, sondern eines Künstlers, der genötigt war, ein für ihn in mancherlei Hinsicht neues Terrain zu betreten. Die großen Divergenzen innerhalb der Illustrationen zeugen von dieser Situation. Mit dem Auftrag der Illustrierung des Hausbuches nahm er einen Auftrag an, der zunächst mehr Kosten als Einnahmen bedeutete. Er hat ihn zu einer Zeit erhalten, in der er über keine Werkstatt verfügt haben kann. Offenbar hat der Hausbuchmeister zum Zweck der Realisierung des Hausbuches werkstattfremde Mitarbeiter herangezogen, die deshalb – insofern sie relativ selbständig arbeiten konnten – auch leicht als andere Hände zu unterscheiden sind. Ihr Anteil an den Illustrationen blieb aber offenbar sehr begrenzt. Die wirtschaftliche Wende kam wohl mit dem Abschluss der Arbeiten am Hausbuch – vielleicht unterstützt durch eine günstige Heirat. Mit der Anmietung des Hauses Nideck dürfte der Aufbau einer großen Malerwerkstatt verbunden gewesen sein, einer Werkstatt, die wir durch die breite Retabelproduktion kennen. Offenbar sollte damit auch die wirtschaftliche Existenz gesichert werden.

Dass Caldenbach lange Zeit das Amt eines Fürsprechers wahrnahm, zeigt, dass er redegewandt war und über eine gewisse Bildung verfügte, möglicherweise sogar über einige Lateinkenntnisse. Sein Talent zum Fürsprecher konnte er vielleicht zuvor in eigener Sa-

che beweisen. Dieses Amt brachte Caldenbach Einnahmen ein, die auch erklären könnten, wieso er es sich leisten konnte, einer Produktion (Kaltnadelstiche) nachzugehen, die sich ökonomisch nicht auszahlte. Auch seine neue gesellschaftliche Stellung könnte ihn bewogen haben, ein Künstlertum zu pflegen, das sich aus dem Tagesgeschäft heraushob. In der Retabelproduktion kennen wir den Hausbuchmeister vor allem als Unternehmer, der die Durchführung großer Aufträge organisierte, sich offenbar nach den Kundenwünschen richtete, der die pastose Malweise als Werkstattkennzeichen zu etablieren suchte, die er aber nicht auf seinem eigenen Level bei seinen Mitarbeitern verankern konnte.

Das ‚Gothaer Liebespaar‘ weist aber in eine ganz andere Richtung. Zu fragen ist, ob die Inschrift dieses Bildes, das meiner Meinung nach Theseus und Ariadne darstellt, und die witzige Inschrift eines offenbar damit verwandten Bildes, dessen Spuren Hartmut Bock (Die Verlobung Eppstein-Eppstein und das Gothaer Liebespaar, in: *Mainzer Zeitschrift* 87/88 [1992/1993], 157–182) in der Chronik Eisenberger aufspüren konnte, darauf hindeuten, dass der Hausbuchmeister Bilder malte, in denen er auch sein als Fürsprecher entwickeltes rhetorisches Talent zeigen konnte. Wenn ich die Inschrift des ‚Gothaer Liebespaares‘ richtig verstehe, bringt diese den Betrachter in die Position eines Minnegerichts, vor dem Ariadne

ihre ungebrochene Treue bekundet und Theseus seinen Verrat zu rechtfertigen versucht. Der Text, der seines gleichen sucht, enthält wie die Malerei doppeldeutige, umkehrbare Aussagen. In dem Bild, das die Chronik Eisenberger erwähnt, weigert sich der Mann, der Frau gegenüber die Urheberin der Liebesgabe zu nennen, weil Frauen keine Schwätzer schätzten. Die Satire im Hausbuch und die rhetorische Schlagfertigkeit dieser Bilder würden also gewissermaßen selbst den Lebensweg, den der Hausbuchmeister beschritten hat, widerspiegeln. Scharfzüngig dürfte jedenfalls Hans Caldenbach noch als Fürsprecher gewesen sein. 1484 wurde er wegen Beleidigung des gegnerischen Anwaltes einige Tage eingesperrt. Er scheint die Fähigkeit gehabt zu haben, sich unterschiedlichen Milieus anzupassen. Diese Fähigkeit findet man auch im Œuvre des Hausbuchmeisters wieder. Der große Gegensatz zwischen derben satirischen Elementen und die Annäherung an eine höfische Kultur sprechen dafür.

Zuletzt ist noch zu erwähnen, dass die Angaben, die Zülch wiedergibt, auch mit dem angenommenen Todesdatum des Hausbuchmeisters übereinstimmen. Allgemein geht man davon aus, dass dieser den Mainzer Altar selbst nicht mehr vollenden oder vollenden lassen konnte. Die Angabe, dass Caldenbach 1504 gestorben sei, passt zu dieser Vermutung und der üblichen Datierung des Mainzer Altars.