

Malerische Innovationen vor Dürer

Robert Suckale

Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Schriftenreihe des Historischen Vereins Bamberg, Bd. 44. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2009. Bd. 1: 463 S., Bd. 2: 320 S., 935 meist farb. Abb. ISBN 978-3-86568-130-0

Qualität und Errungenschaften zu würdigen; ohne dass Dürers Bedeutung dadurch Abbruch geschieht, sollen dessen Voraussetzungen weit über Wolgemut und Schongauer hinaus sichtbar werden. Der ahistorischen Isolierung des ‚Genies‘ (bzw. einer Kontextualisierung vornehmlich mit der italienischen Renaissance) wird die geschichtliche Einordnung Dürers in diejenigen künstlerischen Entwicklungen entgegengesetzt, die sich in seiner eigenen Heimatstadt – und von ihr ausgehend – vollzogen haben.

PLEYDENWURFF UND KATZHEIMER

Das Herzstück des Buches (Teile II-IV) bildet eine im besten Sinne kennerschaftliche Bestimmung und Charakterisierung der Werke Pleydenwurffs und Katzheimers, ihrer Mitarbeiter und Nachfolger. Stilistische Untersuchungen, die Bemühungen um eine Händescheidung nehmen breiten Raum ein, zum einen, um das Œuvre und die künstlerische Eigenheit der verschiedenen Maler zu profilieren, zum anderen, um Einblick in die Werkstattorganisation und in den künstlerischen Schaffensprozess – etwa im Hinblick auf den Anteil des Meisters oder die Freiheiten der Mitarbeiter – zu gewinnen. Sowohl graphische Arbeiten als auch vielfach die Unterzeichnung werden in die Überlegungen mit einbezogen; eine reiche und qualitätvolle (überwiegend farbige) Bebilderung, die Präsentation von zahlreichen Detailaufnahmen und die sorgfältige Abstimmung von Text und Bild erlauben eine kritische Überprüfung der Schlussfolgerungen und Ergebnisse.

Schon in diesen der Werkbestimmung geltenden Teilen kommen neben Zuschreibungsfragen auch weiterführende Aspekte der Bildordnung und der Erzählstruktur, der übergreifenden Organisation von Bildfolgen bzw. Altarretabeln und der Entwicklung des Bildraums als Ort der christlichen *historia* zur Sprache. Eingefügt sind dann grundsätzliche Ausführungen zur Funktion der

Als das Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit der spätmittelalterlichen fränkischen Tafelmalerei ist in vorzüglicher Ausstattung Robert Suckales ebenso inhaltsreiches wie anregendes Werk über die *Erneuerung der Malkunst vor Dürer* erschienen. Hervorgegangen aus einem Forschungsprojekt über die Tafelmalerei im Umkreis von Hans Pleydenwurff und Michel Wolgemut (über dessen Entwicklung das Nachwort in Bd. 2, 320, Auskunft gibt), bietet es nun vor allem eine Untersuchung der Kunst von Pleydenwurff und Wolfgang Katzheimer mit ihren Werkstätten in Nürnberg und Bamberg, von deren Umfeld und Ausstrahlung weit über Franken hinaus (wohingegen Wolgemut beiseite bleibt).

Allerdings nicht als Corpus-Werk und noch weniger als „Geschichte der fränkischen Malerei vor Dürer“ möchte Suckale die beiden Bände verstanden wissen; vielmehr sind sie gemeint als „ein Beitrag zur Klärung der Frage, wie es in Deutschland zu einem so großartigen Aufschwung der Malerei“ im ausgehenden Mittelalter kommen konnte (I, 10). Pleydenwurff – so die Hauptthese – habe Nürnberg „zeitweise zum kreativsten Zentrum der deutschen Malerei“ (I, 8) gemacht. Entsprechend geht es darum, die (fränkische) Malerei vor Dürer aus dessen Schatten ans Licht zu ziehen, sie neu und unvoreingenommen zu betrachten und ihre

Handzeichnung – von Musterbuchblättern, Entwurfszeichnungen und Detailstudien – und zur Bedeutung von Nachzeichnungen wie den daraus abzuleitenden Einsichten in die Werkgenese. Zudem werden inhaltliche Erläuterungen zu den Bildmotiven – zu deren theologischem bzw. frömmigkeitsgeschichtlichem Gehalt – gegeben. In den übrigen Teilen der Untersuchung weiten sich erneut die Perspektiven: Im Anschluss an Jacob Burckhardts Forderung einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ – das heißt in der Überzeugung, dass Aufschluss über die Entwicklung der Kunst vorzüglich diejenigen Werke liefern, die den führenden Aufgaben der Zeit gewidmet sind – verfolgt Suckale im ersten Teil die Ausprägungen des ‚Volkreichen Kalvarienberg‘ von seinen Anfängen bzw., für Franken, beginnend mit dem ehemaligen Kreuzaltarretabel der Bamberger Franziskanerkirche, bis ins frühe 16. Jh. Nach den drei Kapiteln über Pleydenwurf und Katzheimer behandelt dann Teil V die süddeutsche Landschaftsmalerei vor Dürer, und damit Leistungen, an die dieser nahtlos anknüpfen konnte. Auf die Stellung und das Selbstverständnis des Künstlers im 15. Jh. richtet sich der Blick in Teil VI, wenn über die Bezeichnung von Werken mit Signatur und Datum, über die Selbstdarstellungen (‚in der Assistenz‘, in eigenständigen Selbstporträts u.a.) oder über die Auseinandersetzung mit den Künstlergeschichten der Antike gehandelt wird. Suckale konstatiert hier schon vor Dürers Auftreten ein zunehmendes Selbstbewusstsein der nordalpinen Künstler. Die theoretischen Grundlagen der (spät-)mittelalterlichen Malerei vor der Ausprägung einer genuinen Kunsttheorie kommen in Teil VII zur Sprache; hier geht es darum, zum einen die von Seiten der Theologie und namentlich der Rhetorik vorgegebenen Begriffe und Konzepte in ihrer Bedeutung für die künstlerische Praxis offenzulegen, zum anderen auf die Zusammenhänge zwischen diesen mittelalterlichen Konzepten und der frühneuzeitlichen Kunsttheorie hinzuweisen.

Während Teil VIII übergreifend die Anordnung von Szenenfolgen auf Retabeln untersucht, kehrt der Schlussteil noch einmal zur fränkischen Tafelmalerei zurück und bietet eine chronologi-

sche Ordnung der Werke, indem sowohl die Fixpunkte einer absoluten Chronologie wie auch Argumente für eine relative Chronologie angeführt werden. Diese Fragen der Datierung und der zeitlichen Abfolge werden in einem Katalog aufgegriffen, der in Band 2 vorliegt und der in 59 Einzelnummern die „Gemälde der Pleydenwurf- und Katzheimer-Werkstätten“ (II, 8), geordnet nach ihrem heutigen Aufbewahrungsort, umfasst. Zwar in unterschiedlicher Ausführlichkeit werden hier die Grunddaten der Zuschreibung und der Provenienz, der Maße und des Bildträgers, auch die Transkription von Inschriften und die Bestimmung von Wappen sowie bibliographische Angaben bereitgestellt; vielfach sind aber weit darüber hinaus auch technische Beobachtungen, Auskünfte über den Erhaltungszustand und über Restaurierungsmaßnahmen, Erläuterungen zum Inhalt, zu Vorbildern und zur Rezeption, gegebenenfalls Rekonstruktionsvorschläge u.a. zu finden. Auch wenn nicht alle Zuschreibungen und Datierungen, Motivbezüge und künstlerischen Abhängigkeiten referiert oder gar eingehender diskutiert werden können, so sollen doch einige der zentralen Gesichtspunkte des Buches und der methodische Zugriff etwas genauer zur Sprache kommen.

SPÄTMITTELALTERLICHE PASSIONSFRÖMMIGKEIT

Die Hauptthese von Teil I, der den ‚Volkreichen Kalvarienberg‘ „als führende Aufgabe der Malerei im 15. Jahrhundert“ (I, 13-101) behandelt, lautet, „dass die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland von der Aufgabe geprägt wird, die Historie des Erlösungstodes Christi auf dem Kalvarienberg den Gläubigen emotional nahezubringen und tief einzuprägen, und dass hierzu zunehmend nicht nur Andachtsbilder und kleine Retabel für Neben- und Hausaltäre sowie erzählende Buch- und Wandmalereien benutzt wurden, sondern in vorher unbekanntem Ausmaß die Altartafeln“ (I, 13). Folgt man dieser These – und angesichts der allumfassenden Passionsfrömmigkeit des späten Mittelalters, der Forderungen, die ausdrücklich an Bilder gestellt wurden, wie der Zeugnisse der bildkünstlerischen Überlieferung wird



Abb. 1 Werkstattgemeinschaft Katzheimer/L.Cz, Tucher-Tafel, 1485. Nürnberg, St. Sebald (Suckale, Abb. 116)

man dies ohne Zögern tun dürfen –, so ist damit ein gangbarer Weg gefunden, um an einem zentralen Bildmotiv exemplarisch das Innovationspotential der Malerei insbesondere im Hinblick auf Franken zu ermes sen.

Am Anfang stehen konzise Erläuterungen zur Ausbildung und zum Charakter der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit, aber auch zu den Spezifika von bildlichen Darstellungen des ‚Volkreichen Kalvarienbergs‘, der verschiedenste Ereignisse gleichzeitig veranschaulicht, also keine Situationsschilderung, sondern eine Simultandarstellung bietet; danach werden an ausgewählten Beispielen die Entwicklungsschritte und die vielfältigen Möglichkeiten dargelegt, die Kreuzigung Christi als vielfiguriges, erzählerisches „Historienbild“ zu entfalten. Im Licht der Frömmigkeitsgeschichtlichen bzw. funktionalen Erfordernisse kommen die künstlerische Gestaltung, der Zuegewinn an naturalistischer, teils drastischer Wirklichkeitsschilderung und an erzählerischen Qualitäten zur Sprache.

Das methodische Problem, im Einzelfall eine bildnerische Lösung historisch angemessen zu charakterisieren, wird dabei gelegentlich sichtbar. Ob es etwa dem Meister des Stötteritzer Retabels (Abb. 68-70) „nicht primär darum [gegangen ist], den Betrachter aufzuwühlen, ihm Tränen des Mitleids zu entlocken“, sondern ‚nur‘ „Empfindungen von Andacht, Trauer und Ergriffenheit zu wecken“ (I, 65), bleibt eine Frage. Der Darstellung könnte eine solche Auffassung abgewonnen werden, sie entspräche aber nicht den Forderungen der Passionsbetrachtung, die durchaus Tränen des Mitleids für erforderlich hält. Bei Cranachs früher Wiener ‚Kreuzigung‘ (Abb. 134) kann ebenfalls nur eine Frage sein, ob es sich um ein „ganz und gar ‚subjektives‘ Bild, fast möchte man sagen: ohne spezifisch religiöse Funktion konzipiert“ (I, 98), handelt. Nicht leicht ist von der künstlerischen Form auf die Intention zu schließen. Auch an die Erklärung hinsichtlich der Tucher-Tafel von 1485 (Abb. 1), dass „wir erst seit dieser Epoche von einem Ansatz zu einer autonomen Geschichte der Kunst sprechen können. Denn erstmals überwiegt die Auseinandersetzung der Künstler mit den bild-

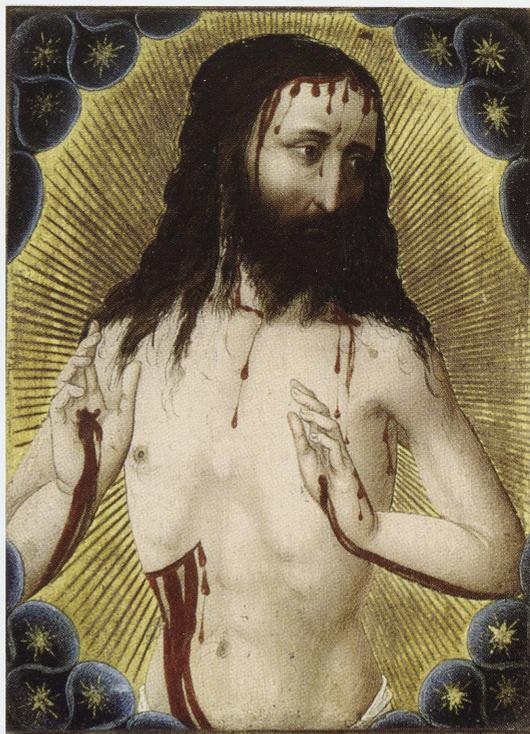


Abb. 2 Hans Pleydenwuff und Werkstatt, Löwenstein-Diptychon, um 1456. Links: Schmerzensmann. Basel, Öffentliche Kunstsammlung (Suckale, Abb. 148)

nerischen Mitteln und Möglichkeiten die Einwirkung von außen“ (I, 87), ließe sich eine weitreichende Diskussion knüpfen betreffs der Frage nach dem Verhältnis zwischen den künstlerischen Mitteln und deren Zwecken, zwischen den Vorgaben von Auftraggebern und dem Frei- oder Spielraum der Künstler.

NOTWENDIGE STILKRITIK

Hans Pleydenwuff, Wolfgang Katzheimer und ihren Mitarbeitern sowie Nachfolgern ein genaueres Profil zu geben, kann in den Teilen II-IV angesichts einer dürftigen Quellenlage kaum anders als auf stilkritischem Weg geschehen. Für Pleydenwuff heißt dies, das nur mehr in Teilen erhaltene Hochaltarretabel für St. Elisabeth in Breslau/Wrocław (1462), für Katzheimer die Holzschnitte der Bamberger Halsgerichtsordnung des Johann von Schwarzenberg von 1507, für die er die Vorlagen geliefert hat, als Grundlage weiterer Zuschreibungen zu nehmen. Die Schwierigkeiten, die sich hier ergeben, zeigen sich schon bei dem Porträt des Georg Graf von Löwenstein, das von Pleydenwuff selbst ausgeführt worden sein dürfte, während der



Rechts: Graf von Löwenstein. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Suckale, Abb. 140)

Schmerzensmann auf dem zweiten Flügel des Diptychons sichtlich von anderer Hand stammt (I, 106; Abb. 2); sie zeigen sich im Vergleich zwischen dem Breslauer und dem Löwensteinschen ‚Kalvarienberg‘, die m.E. beide richtig Pleydenwurff zuzuweisen sind, doch in unterschiedlichem Maße eigenhändig erscheinen (I, 110-113; Abb. 30 und 42); und sie zeigen sich ebenso, wenn man die Darstellung der Geburt Christi (mutmaßlich) vom Löwensteinschen Marienretabel (Abb. 189), vom Drei-Königs-Retabel (Abb. 217), vom Hofer Retabel (Abb. 242) und vom Landauer Retabel (Abb. 243) miteinander vergleicht. Im Hinblick auf die „Epitaphien des Pleydenwurff-Kreises aus den 1460er Jahren“ konstatiert Suckale: „der Eindruck drängt sich auf, dass wir beinahe so viele Malerhände wie Bilder haben“ (I, 159). Die Notwendigkeit, in der hier vorgeführten Weise zu verfahren, also über die Stilkritik im engeren Sinne hinaus auch Motivtraditionen und -übernahmen zu verfolgen, um künstlerische Zusammenhänge bzw. Abhängigkeiten, Aspekte der Arbeitspraxis und der Geschmacksgeschichte in den Blick zu bekommen, sollte angesichts von Suckales Ergebnissen keinem Zweifel unterliegen.

Überzeugend erscheint auch die Vorgehensweise bei der Umgrenzung von Katzheimers Werk. Zwingend verläuft der Weg von den Holzschnitten der Halsgerichtsordnung (Abb. 475-482) zu den Bartholomäus-Szenen (Abb. 483 und 484) und weiter zum *Pflugscharwunder der Kaiserin Kunigunde* (Abb. 485). Nicht ganz klar scheint mir die Beziehung zwischen der Jakobs-Tafel (Abb. 490), dem Retabel des Hertnid vom Stein (Abb. 491) und dem Fragment der *hl. Dorothea* (Abb. 497) zu sein, wenn auch deren Zuschreibung an Katzheimer und seine Werkstatt unbestreitbar sein dürfte. Auch die Zuschreibungen einer Zeichnung der thronenden Muttergottes in der Frick Collection (Abb. 508) wie einer Zeichnung der hl. Familie im British Museum (Abb. 513) an Katzheimer überzeugen gleichermaßen.

Die Erörterung der „süddeutschen Landschaftsmalerei vor Dürer“ (Teil V, 360-391) zielt zunächst darauf, die historische und das heißt vor allem die theologisch geprägte Wahrnehmung von Natur und Landschaft zu bestimmen. Der Ausweis von deren Bedeutung nicht zuletzt in Bildern als „Schmuck“ (I, 362), des Stellenwerts der Landschaft als „einer mittleren Stillage zwischen reinem Goldgrund einerseits und monochromem Farbgrund andererseits“ (I, 365), aber auch ihrer Funktion als Bedeutungsträger (etwa wenn sie als „Welt-Landschaft“ gemeint ist; I, 369) sowie die Kennzeichnung von topischen, bei aller Detailgenauigkeit formelhaften Motiven liefern wesentliche Gesichtspunkte zum Verständnis der Hintergrundszenen. Wenn über die Qualifizierung einer Landschaftsskizze der Universitätsbibliothek Erlangen um 1460/70 (Abb. 606) als einer „Studie sowohl zur emotionalen Wirkung von Farbe [...] wie auch zum Automatismus des Zeichnens“ (I, 383) zu diskutieren bleibt, steht als Ergebnis doch fest, dass Dürers Landschaftskunst „vor allem als meisterhafte Zusammenfassung, Vertiefung und Steigerung des zuvor seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Erarbeiteten zu verstehen [ist], nicht als etwas völlig Neues oder gar als Revolutionierung“ (I, 389).

MALEREI UND THEORIE

Zwei Punkte sollen in Teil VII, den „Bemerkungen zum Verhältnis von Malerei und Theorie im 15. Jahrhundert“ (I, 418-435), hervorgehoben werden: Zum einen die Überlegungen Suckales zur Bilderzählung, zum christlichen Historienbild des Mittelalters, dessen neuerlicher Aufstieg in Zusammenhang gebracht wird mit der „im 11. Jahrhundert einsetzende[n] Bewegung zur Vertiefung der Christus- und Marienfrömmigkeit“ (I, 428). Suckale kennzeichnet hier die Bilderzählung treffend als „Summenbild“ (I, 426), das eine Darstellung von inhaltlich zusammengehörigen Ereignissen ohne Scheu vor Anachronismen bietet. Die Bedeutung der Erzählanalyse wird zu Recht unterstrichen, allerdings nicht als ahistorische, rein werkimmanente Untersuchung, sondern unter Einbeziehung von funktionalen und historischen Aspekten, von Ergebnissen der Ikonographie und der Stilkritik, aber auch in Berücksichtigung der zugrunde liegenden Quellentexte (zuma wenn es sich um Textillustrationen handelt).

Zum ändern sind die Bemerkungen Suckales zum Charakter und Grad theoretischer Gesichtspunkte in der mittelalterlichen Kunst hervorzuheben: Einerseits die Verknüpfung von Albertis Konzept der *historia* mit der „mittelalterlichen Theoriebildung“ (I, 425), andererseits die Überlegungen zum Stellenwert der Rhetorik, das heißt vor allem der Lehre von den Stillagen, für die künstlerische Praxis (I, 430-433) laden dazu ein, weiterverfolgt zu werden. Vor allem geht es hier darum, auf die Kontinuitäten zwischen der mittelalterlichen und der frühneuzeitlichen Kunst aufmerksam zu machen und den vielfach überbetonten Bruch zwischen den ‚Epochen‘ zu relativieren. „Erst das Weiterdenken des mittelalterlichen Konzeptes vom Historienbild führte zur Erneuerung der Malerei. Da auch andere Zentralbegriffe der neueren Kunsttheorie, wie ‚inventio‘ (Erfindung) und ‚compositio‘ (Komposition), in ihrem mittelalterlichen Begriffsgebrauch rezipiert wurden, ist die Vorstellung von der Renaissance als Überwinderin des Mittelalters und damit ein Gutteil ihres Selbstverständnisses in Frage zu stellen [...]“ (I, 425)

Von erheblicher Bedeutung sind schließlich in diesem Teil VII die „Marginalien zum Realismusbegriff“ (I, 433-435) hinsichtlich der niederländischen und deutschen Kunst des 15. Jh.s. Vollkommen richtig ist die Feststellung, dass die „im Bild abgeschilderte Wirklichkeit“ zwar vielfach „naturgetreu wiedergegeben“, aber deshalb noch lange nicht realistisch sei, „weder vom Zeitverständnis her, noch in der Örtlichkeit, noch in der Darstellung“ (I, 434). Die hier herrschende Begriffsverwirrung könnte mit einer Unterscheidung zwischen Naturalismus (auf die Darstellungsform bezogen, im Gegensatz zu Abstraktion) und Realismus (auf den Darstellungsinhalt bezogen, im Gegensatz zum Idealismus), wie sie schon Georg Schmidt 1959 vorgeschlagen hatte, begrenzt werden (Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung, in: *FS Martin Heidegger*, Pfullingen 1959, 264-275).

Suckale beschließt dieses Kapitel mit mehreren Zitaten von Rudolf Berliner, die das „Wirklichkeitsverständnis“ (I, 434) der religiösen Malerei des späten Mittelalters betreffen und die zu Recht darauf zielen, diesen Gelehrten erneut stärker ins Bewusstsein der Forschung zu bringen (vgl. hierzu auch den von Suckale herausgegebenen Neudruck ausgewählter, zum Teil an entlegener Stelle veröffentlichter Aufsätze Berliners im Lukas Verlag; *The Freedom of Medieval Art' und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin 2003).

Der letzte Teil gilt dem Bemühen, die Vielfalt der „Bildordnung“ (I, 437) bzw. der „Leseweise von Bilderzyklen auf Retabeln“ (I, 439) systematisch zu erfassen. Der Gewinn dieser Überlegungen liegt nicht nur in der praktischen Hilfe bei der Rekonstruktion von zerteilten Altarwerken und vielszenigen Bildtafeln; vielmehr rücken damit zugleich allgemeine Struktur- und Ordnungsprinzipien des mittelalterlichen Denkens in den Blick, die verdeutlichen, dass die Disposition der Bilder, ihre Größe und ihr Verhältnis zueinander (und nicht nur Form und Inhalt) in mentalitäts- und kulturgeschichtlicher Hinsicht aussagekräftig sind.

Ein äußerst vielseitiger Zugriff auf den Untersuchungsgegenstand kennzeichnet danach das vorliegende Buch, die entschiedene Absicht, das je besondere Kunstwerk in seiner spezifischen, eigengesetzlichen formalen Gestalt im (kultur)historischen Zusammenhang zu begreifen. „Kunstgeschichte“ wird damit nach beiden Seiten des Kompositums hin ernst genommen. „Die Vorstellung, dass das Auftreten Dürers eine Zäsur herbeigeführt habe, ist falsch“ (I, 417) – diesem *ex negativo* formulierten Fazit steht als großartiges ‚Positivresultat‘ die Würdigung einer eher gering geachteten oder doch vergleichsweise wenig beachteten Epoche der deutschen Malereigeschichte mit eini-

gen ihrer herausragenden Künstlerpersönlichkeiten gegenüber, die in ihrem entwicklungs geschichtlichen Stellenwert neu und zu weiterer Forschung anregend präsentiert wird.

PROF. DR. THOMAS NOLL
 Institut für Kunstgeschichte und Archäologie
 der Universität Bonn, Abtl. Kunstgeschichte,
 Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn,
 tnoll@uni-bonn.de

Eine unbekannte Ansicht der Zisterzienserabtei Salem

Das Konvents- und Abteigebäude der Zisterzienserabtei Salem brannte in der Nacht vom 9. auf den 10. März 1697 fast vollständig ab (vgl. *Abb. 1*). An der Stelle der zerstörten Gebäude steht heute die weitläufige, bis 1709 nach Entwürfen von Franz Beer (1660-1726) errichtete Anlage. Von den Vorgängerbauten existieren nur wenige Bildquellen. 1984 stellte Bruno Bushart die bislang älteste bekannte Ansicht des Klosters vor, eine 1536 datierte Ostansicht von Augustin Hirschvogel im British Museum in London (Vortrag auf dem

Kunsthistorikertag in Stuttgart, vgl. *Kunstchronik* 38, 1986, 199 f.). Von der 1697 abgebrannten Anlage, die unter Abt Thomas I. Wunn (1614-47) erbaut wurde, waren bislang nur drei Ansichten, ebenfalls von Osten, bekannt. Die detaillierteste ist auf einem gestochenen Salemer Thesenblatt von 1681 zu finden (Ulrich Knapp, *Salem – Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung* [Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 11], Stuttgart 2004, 19). Aus demselben Jahr stammt eine gemalte Ansicht (Knapp, ebd.), und von 1694 datiert ein kleinformatiger Stich auf dem Frontispiz eines Bruderschaftsbüchleins der Salemer Sebastiansbruderschaft (Hermann Ginter, Salem vor dem Brand des Jahres 1697, in: *Bodensee-Chronik* 23, 1934, Nr. 14, 53 f.). Zwei Darstellungen des Klosterbrandes, die ältere von Jacob Carl Stauder aus dem Jahr 1723/24 (Generalandesarchiv Karlsruhe [GLAK] 62/9202, S. 185;