

Bauern und Landleben in der Kunst des späten Mittelalters

Heinrich Dormeier

Gemessen an der Bedeutung der Landwirtschaft vor der Industrialisierung sind die Lebensbedingungen der Landbevölkerung in den schriftlichen Quellen des Mittelalters nur gelegentlich und ausschließlich aus der Perspektive der Grundherrn zu fassen, etwa in den Urbaren der Karolingerzeit oder in späteren Besitz- und Abgabenverzeichnissen meist kirchlicher Grundbesitzer. Auch in der Literatur wurde das Los des Landvolks nur vereinzelt zum Thema. In der Kunst des Mittelalters sieht es im Prinzip nicht besser aus. Wer sich in den Sammlungen der großen Museen umschaute, wird nur selten und eher beiläufig auf Szenen aus dem ländlichen Alltag stoßen. Doch es gibt abgesehen von den wenigen Illustrationen einiger Bibelszenen in den verschiedenen Kunstgattungen eine wirklich große Ausnahme: den Themenkreis der Monatsarbeiten im Kreislauf der Jahreszeiten. Und im Verlauf des späten Mittelalters, zumal nach Erfindung des Buchdrucks, werden die Bauern auch in anderen thematischen Zusammenhängen zum Gegenstand der Kunst. Von den Monatsbildern wie von den neuen Text- und Bildgattungen mit Bezug zum Landleben soll weiter unten die Rede sein.

I. LANDSCHAFT UND LANDLEBEN IM FRESKENZYKLUS DES AMBROGIO LORENZETTI IN DER SALA DELLA PACE IM PAL. PUBBLICO IN SIENA (UM 1340)

Als Schlüssel zum Generalthema mag dagegen ein berühmter Freskenzyklus dienen, der so früh und so spektakulär wie wohl kein anderes Kunstwerk die städtische und ländliche Welt des späten Mittelalters nahebringt: die Allegorie der Guten und Schlechten Regierung und deren Konsequenzen in Stadt und Land, die Ambrogio Lorenzetti zwischen 1338 und 1340 in der Sala dei Nove oder Sala della pace im Rathaus zu Siena geschaffen hat. Der Bilderreigen von »Krieg und Frieden«, wie man ihn bis ungefähr 1700 nannte, oder prägnanter der »Allegorien der Gerechtigkeit, des Gemeinwohls und der Tyrannis« (Nicolai Rubinstein) beginnt an der Stirnwand (im Norden) mit der allegorischen Darstellung der Guten Regierung, schildert an der Ostwand die Auswirkungen eines guten Regiments und vereint in den leider stark beschädigten Teilen an der gegenüberliegenden

Längswand die Allegorie des Krieges und dessen Folgen für Stadt und Land. Die außerordentlich komplexen allegorischen und symbolischen Szenen und Figuren an der Stirnwand sind der Schlüssel für die Gesamtdeutung und standen und stehen bis heute im Zentrum der wissenschaftlichen Diskussion, ohne dass bisher der allegorische und symbolische Gehalt der Bilderfolge vollends geklärt und etwa eine Übereinstimmung über den möglichen Zusammenhang des Zyklus mit der Tyrannisdebatte und anderen zeitgenössischen politischen Theorien erzielt worden ist.¹⁾

An der Nordwand wird die abstrakte Vorstellung von einem guten Regiment in Form von Personifikationen verdinglicht. Links thront die Justitia, die Gerechtigkeit, rechts ein weiser Mann als Personifikation des Gemeinwohls, umgeben von den Tugenden als Ratgeberinnen, und unten haben die 24 Ratsherren oder Bürgerschaftsvertreter der Republik Siena ihren Auftritt. Auf der Westwand sind dann die Auswirkungen der Guten Regierung in der Stadt und auf dem Land zu sehen. In der öffentlichen Wahrnehmung und in

1) Aus der fast unübersehbaren Literatur zu diesem berühmten Freskenzyklus seien nur folgende Beschreibungen und Deutungsversuche hervorgehoben: Nicolai RUBINSTEIN, *Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958), S. 179–207; Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher*, in: *Proceedings of the British Academy* 72 (1986), S. 1–56; Randolph STARN/Loren PARTRIDGE, *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, Berkeley etc.* 1992, S. 9–80 (mit 33 Abb.); hervorzuheben die gründliche Gegenüberstellung der Fresken mit (Sieneser) Schriftquellen von Max SEIDEL, *Dolce Vita. Ambrogio Lorenzettis Porträt des Sieneser Staates* [Vorlesung, gehalten am 6. Juni 1996], Basel 1999; in englischer Übersetzung DERS., »Dolce vita«: the portrait of the Sieneese state by Ambrogio Lorenzetti, in: *Italian art of the Middle Ages and the Renaissance*, 2 Bde., hg. von Max SEIDEL/Ulrike ILG, Venedig/München 2005, hier Bd. 1, S. 245–292 (einschließlich Dokumentenanhang) und DERS., »Vanagloria«: Studies on the Iconography of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in the »Sala della Pace«, in: ebd. Bd. 1, S. 293–340 [Erstdruck in: *Städel-Jahrbuch* 16 (1997) S. 35–90]; ferner Diana NORMAN, *Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state*, New Haven, Conn 1999, S. 12–19; zur politischen Einordnung des Buon Governo knapp Ulrich MEIER, *Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterl. Rathausikonographie in Deutschland und Italien*, in: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, hg. von Andrea LÖTHER, München 1996, S. 345–387, bes. 347 f., 354, 377 f. (mit älterer Lit.); zur Herkunft der Bildzitate neuerdings (mit gewagten Thesen) Michael KÜHR: *Ambrogio Lorenzetti: Gute und schlechte Regierung. Eine Friedensvision. Bilder und Gedanken von Homer bis Dante. Ein Freskenzyklus im Palazzo Pubblico in Siena*, Mandelbachtal 2002, ²2012; zusammenfassend und die frühere Forschung ausführlich resümierend, freilich mit einer problematischen neuen Gesamtdeutung, derzufolge die politische Konzeption der *Commedia* Dantes in der Sala della Pace in Siena ins Diesseits übertragen worden sei: Dagmar SCHMIDT, *Der Freskenzyklus von Ambrogio Lorenzetti über die gute und die schlechte Regierung. Eine danteske Vision im Palazzo Pubblico von Siena*, St. Gallen 2003 [nur als PDF im WWW unter: [http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SystemLkpByIdentifler/2656/\\$FILE/dis2656.pdf](http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SystemLkpByIdentifler/2656/$FILE/dis2656.pdf)]; vgl. im übrigen weitere kunsthistorische Monographien zu den Lorenzetti-Brüdern und die in den folgenden Anmerkungen zitierten Beiträge zum Buon Governo; Patrick BOUCHERON, *Gebannte Angst. Siena 1338. Essay über die politische Kraft der Bilder*, Schmalkalden 2017; Rosa Maria DESSÌ, *Les spectres du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*, Paris 2017.

populären Teilreproduktionen hat freilich die Stadt mit ihrer Fülle an Palästen, Türmen und Loggien, mit den lebensvollen Alltags- und Festszenen und mit ihrer regen Betriebsamkeit die größte Aufmerksamkeit gefunden.²⁾

Verglichen mit dem lebhaften Treiben in der Stadt wirkt die Darstellung des Umlandes von Siena auf den ersten Blick weniger aufregend (Abb. 1). Doch dieser vordergründige Eindruck täuscht: Schon die Tatsache, dass das Landleben auf der knapp 14 Meter breiten Bildfläche genau die Hälfte des Raumes einnimmt, ist nicht selbstverständlich, selbst wenn man die enge Verbindung zwischen Stadt und Contado in Italien seit der Antike in Rechnung stellt. Man hätte sich auch eine andere Aufteilung zugunsten der Stadt vorstellen können. Schließlich werden das städtische Zentrum und sein Umland hier im Rathaus eben dieser Stadt und aus der Perspektive des städtischen Magistrats abgebildet, und wenigstens scheinbar hat Ambrogio Lorenzetti auf die detailreiche Schilderung des Stadtlebens sehr viel mehr Mühe verwandt. Die Stadt bleibt zweifellos Ausgangspunkt und Kraftzentrum dieses Raumabschnitts, aber Stadt und contado werden nicht nur als Einheit, sondern im Prinzip auch als gleichwertig begriffen.

Die Art und Weise, wie Ambrogio Lorenzetti die Umgebung der Stadt präsentiert hat, gilt aus kunsthistorischer Sicht als Meisterwerk. Harald Keller bezeichnete diesen Teil des Freskos in seinen Kunstlandschaften Italiens als die »erste Großtat der abendländischen Landschaftsmalerei«, und Max Seidel sprach vom »ersten Panoramabild der europäischen Kunst«.³⁾ Aus hoher Vogelperspektive schweift der Blick über die abwechslungsreiche Hügellandschaft der Toskana: vom grünen Weingebiet des Chianti im Norden, über die trockenen gelblichen Tonböden, die sogenannten »Crete«, in Stadtnähe bis hin zum Monte Amiata und der Maremma im fernen Hintergrund. Viele Villen, befestigte Gutshäuser und Bauerngehöfte mit Gemüsegärten, Weinbergen und Olivenhainen sind im Contado verstreut, doch je mehr die Entfernung zu Siena wächst, desto leerer werden die Hügel, auf denen nur noch einzelne Kastelle auszumachen sind. Und erst bei näherem Hinschauen wird das Landgebiet um Siena sozusagen lebendig. Denn zumindest in gleichem Maße wie die Landschaft kommt auch die menschliche Tätigkeit zu ihrem Recht.

2) Abbildungen des vielbeachteten Zyklus finden sich in den (oben Anm. 1) genannten Monographien und im Internet, darunter eine gute Gesamtaufnahme der Nord- und Ostwand unter: <http://www.chometemporary.it/wp-content/uploads/vista-degli-affreschi.jpg>. Ein prominentes Beispiel für die allgemeine Wertschätzung dieses Blicks in das Innenleben einer mittelalterlichen befriedeten Stadt befindet sich mitten in Rom im Palazzo Grazioli nahe der Piazza Venezia und war jahrelang im Hintergrund auf Pressekonferenzen des damaligen italienischen Ministerpräsidenten Silvio Berlusconi zu sehen.

3) Harald KELLER, *Die Kunstlandschaften Italiens*, 2 Bde. (Insel Taschenbuch 627), Frankfurt am Main 1983, Bd. 1, S. 317; SEIDEL, *Dolce Vita* (wie Anm. 1), S. 38; ähnlich Otto PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), S. 13–47, hier S. 41 (»the first landscape portrait of modern art«); Ambrogio Lorenzetti. *Fresken aus dem Palazzo Pubblico in Siena*. Einleitung von ENZO CARLI, Baden-Baden 1956, Einleitung S. 11–13; Giovanni ROMANO, *Landschaft und Landleben in der italienischen Malerei*. Aus dem Italienischen von Thomas FRANK, Berlin 1989, S. 45–47.

Auf dem Land, das in der Totalansicht fast menschenleer zu sein scheint, sind insgesamt 55 Personen, 57 Tiere und 23 Kastelle bzw. befestigte »borghi« zu entdecken.⁴⁾

Besonders lebhaft geht es innerhalb und außerhalb des mit der Wölfin geschmückten Stadttores zu. Denn nur scheinbar trennen Stadtmauer und das wohl mit der Porta Romana zu identifizierende Stadttor das städtische Zentrum streng von der ländlichen Umgebung. Schaut man genauer hin, erkennt man, wie sehr die Mauer sozusagen von beiden Seiten durchlässig wird. Leute aus dem Contado strömen in die Stadt und wollen dort ihre Agrarprodukte verkaufen, darunter etwa ein Mädchen, das einen vollen Korb auf dem Kopf balanciert, dahinter eine Bäuerin mit einer fetten Henne im Arm, ein Eseltreiber, der dem Wirt in der Schenke (oder einem Wurstladen) offenbar Eier vom Land anbietet, mehrere Lasttiere, die mit Holz und festgeschnürten Ballen bepackt, gerade in die Stadt gekommen sind. Demgegenüber treibt ein Schäfer seine Herde aus der Stadt hinaus.

Eine adlige Jagdgesellschaft hat das Stadttor [vermutlich die Porta Romana mit dem Symbol der Wölfin und der Zwillinge,] bereits passiert und reitet auf der anfangs noch gepflasterten Straße in das Arbiatal hinab: die vornehme Dame mit einem spitzen Krempehut, hinter ihr ein Begleiter mit dem Falken und der Diener zu Fuß mit dem Esskorb. Ihnen entgegen kommen, ebenfalls hoch zu Ross, entweder zwei Kaufleute oder wohl eher ein Geistlicher in einer einfachen schwarz-blauen Kutte und sein Diener. Daneben sind auch Bauern mit Schweinen und Maultieren auf dem Weg in die Stadt.⁵⁾ Die einen treiben ihr Vieh zum Markt, die anderen wollen Korn oder Mehl in der Stadt absetzen. In der Nähe der Stadtmauer gehen Armbrustschützen in den Weinbergen auf Vogeljagd. Am Wegesrand, unterhalb des Halses des Pferdes der adligen Dame, hockt ein (vielleicht blinder) Bettler am Wegesrand. In der ohnehin kaum erkennbaren Physiognomie dieses Bettlers und einer weiteren Person glaubte man neuerdings mongolische Züge zu erkennen und wollte davon ausgehend und im Zusammenhang mit den Nachwirkungen des Mongolensturms in Italien auf den Einfluss chinesischer Tapissieremuster auf die Land-

4) Diese Zahlen ermittelte bereits Paul SCHUBRING, *Das gute Regiment*. Fresko von Ambrogio Lorenzetti in Siena, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst und Kunstchronik* N.F. 13 (1902), S. 138–145, hier S. 144; zur Beschreibung des Landschaftsbildes vgl. u. a. SEIDEL, *Dolce Vita* (wie Anm. 1), S. 38–58 mit guten S/W-Detailabb. (Abb. 31–37) = engl. Übers. von 2005 (wie Anm. 1), S. 267–274 Abb. 26–34); Seidel versucht überdies, unter Berufung auf die »Tavole delle Possessioni« (1317/18) einige Siedlungen genauer zu bestimmen; detailliert (mit einigen umstrittenen) Vorschlägen und allzu gezwungen wirkenden Auslegungen SCHMIDT, *Freskenzyklus* (wie Anm. 1), bes. S. 65–71; Detailaufnahmen der im Folgenden angesprochenen Szenen finden sich unter anderem bei Mariella CARLOTTI, *Il bene di tutti. Gli affreschi del Buon governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena*, Firenze 2010, bes. S. 79; Pietro und Ambrogio Lorenzetti, hg. von Chiara FRUGONI, Florenz 1988, bes. S. 77.

5) Vgl. insbes. das Detail eines Bauern mit dem schwarz-weißen Sieneser Schwein, das zur Leitfigur einer kindgemäßen Einführung in die Bilderwelt des *Buon Governo* wurde: SEIDEL, *Dolce vita* (wie Anm. 1), S. 274; Nancy Shroyer HOWARD, *Die Toskana steht Kopf. Ein Schweinchen wirbelt durch ein berühmtes Fresko aus Siena*, Firenze 2009 (im Anhang eine nützliche Faltkarte mit den Fresken der Stirn- und Westwand).

schaftsformen Lorenzettis schließen.⁶⁾ So abwegig diese Hypothese auch zu sein scheint, so ist sie doch ein Beispiel dafür, wie sehr sogar dieser Teil des Freskos zu Mutmaßungen aller Art anregen kann. Die Figur des Bettlers ist freilich insofern interessant, als auf diese Weise das ideale Bild vergnügungssüchtiger Patrizier, erfolgreicher Kaufleute und glücklicher oder genügsamer Landarbeiter durch eine realitätsnahe Facette ergänzt wird, so dass die Menschengruppen auf beiden Seiten des Stadttors fast die gesamte soziale Bandbreite einer mittelalterlichen Stadt vertreten. Allerdings kommt der Klerus, von der gerade genannten mutmaßlichen Ausnahme abgesehen, innerhalb der Stadt erstaunlicherweise gar nicht vor.

Das Leben auf dem Land scheint ansonsten von günstigen klimatischen Bedingungen und von sorgloser Geschäftigkeit geprägt: Bauern und Landarbeiter können ungestört säen, hacken, pflügen, ihre Ernte einbringen, ihre Weinberge und Olivenhaine pflegen. Schäfer weiden ihre Schafe. Im Mittelgrund liegt ein Landgut, auf dem geerntet und das Korn gedroschen wird. Direkt an die Landhäuser grenzen Gemüsegärten, die zum Schutz gegen die Tiere eingezäunt sind. Noch tiefer im Hintergrund erkennt man eine Schänke auf der Landstraße (nach Poggibonsi), wieder umgeben von Weinbergen. Auf dem Weg hinunter zur Arbia folgt ein kleines Familienstück, vielleicht inspiriert von der »Flucht nach Ägypten«: Mutter und Vater treiben zwei Esel vor sich her; auf einem der beiden Esel haben sie eines ihrer Kinder auf dem Gepäck festgezurrt. Im Hintergrund sprengen jagende Reiter mit ihren Hunden auf den Stoppelfeldern umher. Ein Bauer ist mit der Aussaat für das Wintergetreide beschäftigt. Weiter unten staut sich der Verkehr wegen der störrischen Esel an der Brücke über die Arbia. Vielleicht agiert aber auch der Reiter mit seinem bewaffneten Gehilfen als Kontrollposten. Der Fluss schlängelt sich nach hinten zu einer zweiten Brücke und einer Wassermühle an einem Sturzbach. Diese ist das Ziel einiger Lastesel, die dorthin die Säcke mit dem ungemahlten Korn schleppen.

Das Fresko des Ambrogio Lorenzetti bietet also ein faszinierendes Bild der Landschaft und des Landlebens, ist aber auch ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit, bei der Interpretation vordergründig eingängiger und scheinbar von sich aus verständlicher Bildzeugnisse den engeren ikonographischen Zusammenhang, das gesamte Bildprogramm, die zeitgenössische Sieneser Chronistik, Rechtsprechung und Politik und damit die Motive der Auftraggeber zu beachten. Nicht übersehen sollte man die Rahmenleisten oberhalb und unterhalb der Hauptbilder, die in den Reproduktionen selbst prächtig aufgemachter Kunstbände oft unterschlagen werden.⁷⁾ Denn die Kernszenen werden durch

6) Anne Laura McCLANAN, *The Strange Lands of Ambrogio Lorenzetti*, in: *The art, science, and technology of medieval travel*, hg von Robert Odell BORK, Aldershot [u. a.] 2008, S. 83–96, über Mongolenphysiognomie einiger Personen und die Inspiration Lorenzettis durch asiatische Beispiele, vielleicht von der chinesischen Tapetenmalerei.

7) Unter den wenigen Ausnahmen vgl. SCHUBRING, *Regiment* (wie Anm. 4), S. 140, 142; *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans BELTING/Dieter BLUME, München 1989, Taf. IV; STARN/PARTRIDGE, *Arts of Power* (wie Anm. 1), Plate 4; vgl. auch <https://upload>.

volkssprachige Inschriften näher erläutert und sind umrahmt von Medaillons der Jahreszeiten und von glückbringenden wie unglückverheißenden Planeten, von den Personifikationen der artes liberales und von den Porträts von Kaisern und Tyrannen. Waren auf der Stirnwand die Sonne und das Trivium der artes liberales abgebildet, so finden sich hier oben auf der Westwand die glückverheißenden Planeten: Venus, Merkur und Mond, sowie die schönen, lebensfrohen Jahreszeiten »Frühling und Sommer«; am unteren Rand erkennt man die Artes des Quadrivium, also Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, dazu die Philosophie, ferner das päpstliche Wappen und schließlich das schwarz-weiße Wappen der Stadt Siena. Insbesondere die Repräsentationen der artes haben sogar zu einer anregenden, aber sicher einseitigen Deutung des Gesamtprogramms geführt, derzufolge auf der Westwand verteilt auf Stadt und Land die artes mechanicae einschließlich der landwirtschaftlichen Tätigkeiten (agricultura), der Jagd (venatio) und des Handels (navigatio) veranschaulicht werden sollten.⁸⁾

Auf dem Prospekt des Contado sind den Randleisten zufolge in erster Linie die Landarbeiten in Frühling und Sommer, und zwar nebeneinander, in anachronistischer Kombination dargestellt. Sie erinnern wie auch das ausführlich ins Bild gesetzte Jagdvergnügen zumindest partiell an die traditionellen Bildfolgen der Monatsarbeiten. Mehr noch: die Szenen des Getreideanbaus und der Ernte sind »mit einer den landwirtschaftlichen Traktaten vergleichbaren Präzision und Ausführlichkeit geschildert.«⁹⁾ Es geht auf dem Fresko aber nicht um die Abbildung von Tätigkeiten in einem bestimmten Monat, sondern um die Ausübung ungleichzeitiger Verrichtungen in einem friedvollen und harmonischen Umfeld. Nicht zufällig hat Lorenzetti die gelbleuchtenden Getreidefelder und die Ernteszenen ins Zentrum der Landschaftsdarstellung platziert und auf den Getreidefeldern die Arbeit der Landarbeiter konzentriert, während er die Olivenhaine und Weinberge menschenleer gelassen hat. Damit betont er zweifellos die Sorge des Magistrats um die häufig durch Hungersnöte und andere Faktoren gefährdete lebenswichtige Versorgung der Stadt oder anders ausgedrückt: die »abundantia frumenti« als Voraussetzung für »pax et unitas« der Stadtgesellschaft. Mit dem Fluss und den Sturzbächen im rechten Bildsektor malt er bewusst einen Wasserreichtum herbei, den man sich in der Südostkana nur wünschen konnte. Wir haben es also auch bei der Darstellung des Contado weder mit einem idyllischen noch mit einem durchweg realitätsgetreuen Landschaftsbild zu tun. Vielmehr werden wir mit einer »imaginären Landschaft« konfrontiert, die sich aber »in

wikimedia.org/wiki/commons/5/5b/Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_countryside_-_Google_Art_Project.jpg (= oben Abb. 2).

8) Uta FELDGES-HENNING, *The Pictorial Programme of the Sala della Pace: a New Interpretation*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), S. 145–162; zu den artes auch FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 4), S. 63.

9) SEIDEL, *Dolce Vita* (wie Anm. 1), S. 49 mit Verweis auf den Traktat des Petrus de Crescentiis; dazu unten Kap. 4; zum Folgenden ebd. S. 47–51 sowie FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 4), S. 77.

der mosaikartigen Zusammensetzung konkreter Details durchaus als sienesische Landschaft« zu erkennen gibt.¹⁰⁾

Dies bestätigt die volkssprachliche Inschrift unterhalb des gesamten Freskos auf der Westwand, die etwa folgendermaßen lautet:

Schaut und bestaunt, Ihr, die ihr richtet
 Die hier Gemalte, die hier in ihrer Herrlichkeit vorgestellt und gekrönt ist [die Iustitia].
 Dort, wo stets jedes Recht gewahrt.
 – Wie fährt man gut im süßen Frieden
 Der Stadt, wo diese Tugend Heller als irgendwo erstrahlt.

Sie führt und beschützt Den, der sie ehrt;
 den nährt und sättigt sie.
 Mit ihrem Glanz auch leuchtet das Verdienst
 Der Richter, die sich ehrlich mühten
 Und auch die schuldige Strafe verhängten.¹¹⁾

Die Grundintention der Fresken der Westwand wird nicht zuletzt in der Allegorie der Securitas deutlich, die als geflügelter und nackter(!) Genius über Stadt und Land gleichermaßen wacht. Das Spruchband in ihrer Rechten lautet:

[Senca paura ognuom franco camini,
 e lavorando semini ciascuno,
 mentre che tal comuno,
 manterra questa donna in signoria,
 chel alevata arei ogni balia.]

Zu deutsch etwa:

Ein jeder gehe ohne Angst sicher umher,
 und arbeitend säe ein jeder,
 während jene Kommune diese Frau (Securitas) an der Herrschaft halten möge,
 denn sie hat alle Macht des Bösen bezwungen.«¹²⁾

Um das Gebot zu bekräftigen, hält die Securitas zur Warnung in der Linken einen Galgen, an dem schon ein Störenfried aufgeknüpft ist.

10) FRUGONI, Lorenzetti (wie Anm. 4), hier S. 77.

11) Text und (leicht abgeänderte) Übersetzung SCHUBRING, Regiment (wie Anm. 4), S. 144; Text und engl. Übersetzung auch bei FELDGES-HENNING, Pictorial Programme (wie Anm. 8), S. 147 f.; sämtliche Inschriften (italienisch/engl.) u. a. wiedergegeben von Ruggero STEFANINI, in: STARN/PATRIDGE, Arts of Power (wie Anm. 1), S. 261–266; Diana NORMAN, 'Love justice, you who judge the earth': the paintings of the Sala dei Nove in the Palazzo Pubblico, Siena, in: Siena, Florence, and Padua. Art, society, and religion 1280–1400, Bd. 2, hg. von Diana Norman, New Haven, Conn 1995, S. 145–167, hier S. 155 f., 167; SCHMIDT, Freskenzyklus (wie Anm. 1), S. 71 Anm. 7; eine gute Detailabbildung der Securitas etwa bei Randolph STARN, Ambrogio Lorenzetti. Palazzo pubblico a Siena, Torino 1996 (1. Aufl. 1994), S. 69.

12) SEIDEL, Dolce Vita (wie Anm. 1) S. 45; anders SCHMIDT, Freskenzyklus (wie Anm. 1), S. 71 Anm. 6; vgl. auch oben Anm. 11.

Dieses ikonographische Element gemahnt an die zeitgenössischen Gesetze und Strafandrohungen, mit denen der Magistrat der Stadt diese *Securitas* gewährleisten wollte. Daher hat man die Wiedergabe einzelner Szenen in der Stadt wie auf dem Land, im einzelnen durchaus plausibel, aber insgesamt wohl etwas einseitig, geradezu als Visualisierung der zeitgenössischen Statutengesetzgebung verstehen wollen.¹³⁾ Fraglos hat etwa die Sorge des Magistrats um Stadtmauer und -tore, um breite, teilweise gepflasterte Straßen und Zugangswege und feste Steinbrücken statt provisorischer Holzkonstruktionen auch hier ihren Niederschlag gefunden.¹⁴⁾ Selbst der allgemeinhistorische Hintergrund darf nicht außer acht gelassen werden. Jedenfalls ist nicht auszuschließen, dass der *Contado* auch deshalb so dominant in diesem Sitzungssaal des Magistrats wiedergegeben wurde, weil die Stadt Siena in jenen Jahren eine expansive Außenpolitik betrieb und ihren Anspruch auf weite Teile des näheren und weiteren Umlandes auf diese Weise dokumentieren wollte. Allerdings darf man das (erst später) inschriftlich so bezeichnete Kastell »Talamone«, das über 80 km von Siena entfernt am Tyrrhenischen Meer lag und das die Sienesen nach dem Ankauf (1303) zum Hafen ausbauen und so mit den Seestädten Genua und Pisa in Wettbewerbe treten wollten, angesichts der paläographischen Probleme der Inschrift und auch aus inhaltlichen Gründen nicht für jene These in Anspruch nehmen.¹⁵⁾ Stadt und Umland Lorenzettis sind gleichwohl auch aus den genannten Gründen weder künstlerische Fiktion noch eine quasi-photographische Abbildung, sondern geben bis zu einem gewissen Grad ein politisches Ideal wieder.

Insgesamt betrachtet, bietet der Friedenssaal sozusagen das Welt-Bild des 14. Jahrhunderts: Gute Regierung und Tyrannei, Tugenden und Laster, Krieg und Frieden sowie die Allegorie der *Justitia* sind eingebunden in den Makrokosmos mit den sieben Planeten und den vier Jahreszeiten. Das Wissen der Zeit, die sieben *Artes liberales* und die Philosophie sind den lebensnotwendigen *artes mechanicae* gegenübergestellt. Auch die zerstörerischen Kräfte, Plünderi und Mord werden nicht ausgespart, sondern sind an der – hier nicht berücksichtigten – Ostwand mit der Darstellung der *Tyrannis* und deren Auswirkungen drastisch veranschaulicht. Kirchliche und weltliche Autorität sind in den

13) Bram KEMPERS, *Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena*, in: BELTING/BLUME, *Malerei* (wie Anm. 7), S. 71–84, mit zahlreichen Belegen für die Verbindung zwischen den Motiven der Fresken und der Statutengesetzgebung, darunter bes. S. 78 Anm. 75, wonach etwa die Verse der *Securitas* auf das *Constitutum Communis Senensis* (Statuti 26) 1337–1339, fol. 155r, zurückgehen; all dies lässt sich mit Hilfe von agronomischen Traktaten, Pachtverträgen, städtischen Statuten und Katastern – vor allem der wenig älteren *Tavole delle possessioni* (Verzeichnis der Besitzungen) von Siena – historisch nachprüfen.

14) Dazu ebenfalls mit Berufung auf die Statutengesetzgebung SEIDEL, *Dolce Vita* (wie Anm. 1), bes. S. 52–55; vgl. auch die Hinweise auf agronomische Traktate, Pachtverträge, städtische Statuten und Kataster bei Giovanni ROMANO, *Landschaft* (wie Anm. 3), S. 45–47.

15) Die Inschrift wird in der älteren wie auch in der neueren Literatur (ohne Kenntnis der Vorbehalte) noch Lorenzetti selbst zugeschrieben; vgl. etwa Diana NORMAN, *Siena* (wie Anm. 1), S. 14; dagegen argumentiert überzeugend SEIDEL, *Dolce Vita* (wie Anm. 1), S. 39–41 und S. 100 Abb. 31.

Wappen der Päpste und Frankreichs angedeutet. Im Mittelpunkt aber steht die idealisierte politische Lebensform des Stadtstaates gemäß den Wunschvorstellungen der damals herrschenden Stadtregierung von Siena.

Doch diesseits aller Idealisierung, des allegorischen Hintergrunds und mutmaßlicher propagandistischer Nebenabsichten verbindet das monumentale Fresko das Porträt einer Stadt mit einem damals ganz ungewöhnlichen Landschafts-panorama und bietet so eine erstaunliche Kulisse für die arbeitsteilige Stadt- und Landbevölkerung. Die Komposition der Westwand, die dem Contado ebensoviel Raum lässt wie dem lebhaften Treiben in der Stadt, bleibt einzigartig. Kein Text und kein Bildzeugnis des Mittelalters beleuchtet so nachdrücklich die Bedeutung der Beziehungen zwischen Stadt und Land, betont Handel und Warenverkehr und würdigt die Landarbeit als unabdingbare Voraussetzung für die Versorgung der Stadt und für das wirtschaftliche Gedeihen der Gesamtbevölkerung so einprägsam wie diese außergewöhnliche Vedute.

II. DIE TRADITION DER MONATSBILDER IM SPÄTEN MITTELALTER

Insofern geht das Fresko des Buon Governo auch weit über die früheren und zeitgenössischen Annäherungen der Kunst an das Landleben hinaus, wie sie sich im beliebten Motiv der Monatsbilder widerspiegeln. Im Hohen Mittelalter erlebte diese Bildserie ihre erste große Blütezeit. Die bäuerlichen Arbeiten im Jahreslauf wurden damals nicht nur in den Kalendern, die den Martyrologien, Psaltern und anderen liturgischen Büchern oft vorgeschaltet waren, sondern auch auf zahlreichen Kirchenportalen, Kapitellen, Fresken, Fußbodenmosaiken und Glasfenstern eingefügt. Vor allem in den großen romanischen Kirchen in Burgund, im übrigen Frankreich und in Italien waren diese Zyklen ausgesprochen beliebt. Im Regelfall wurden die Monate durch eine einzige Person und deren charakteristische Tätigkeit in dem betreffenden Monate versinnbildlicht. In Deutschland fand das Thema am und im Kirchenbau kaum Niederschlag, sondern beschränkte sich auf die Kalendarien der liturgischen Bücher.

Die Auswahl der Motive folgte in ganz Europa einem mehr oder weniger festen Schema, das bereits in der Karolingerzeit vorgeprägt worden war. Die bäuerlichen Arbeiten in der Bauskulptur, in der Wand- und Buchmalerei und auf anderen Bildträgern waren keine profanen Ziermotive, sondern in einen religiösen Kontext eingebunden. Erst seit dem Ende des 13. Jahrhunderts wurde das Thema allmählich auch im weltlichen Bereich aufgegriffen und erlebte um die Mitte des 14. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung.¹⁶⁾ Da diese Monatsbilder in zahlreichen Darstellungen und Bildbänden aus

16) Vgl. Heinrich DORMEIER, *Bildersprache zwischen Tradition und Originalität. Das Sujet der Monatsbilder im Mittelalter*, in: »Kurzweil viel ohn Maß und Zeil.« Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, hg. vom Deutschen Historischen Museum, München 1994, S. 102–127, bes.

verschiedener Perspektive besprochen und abgebildet wurden, darf ich mich hier auf einige grundsätzliche Bemerkungen und Andeutungen zur Entwicklung dieses Bildtypus im späten Mittelalter beschränken:

Im 14. und 15. Jahrhundert zogen sich die Monatsbilder in Frankreich und in Italien sozusagen aus dem öffentlichen (Kirchen-)Raum zurück, erlebten aber in den nun immer beliebter werdenden persönlichen Gebetbüchern von hohen Adligen, Klerikern und vermögenden Bürgern und auf anderen Bildträgern einen neuen Aufschwung. Allein die Bibliothèque Nationale in Paris verwahrt über 300 dieser nach den täglichen Gebetszeiten benannten Stundenbücher (*livres d'heures*). Schon die große Zahl derartiger Bücher mit den vorgeschalteten Kalendarien führte fast zwangsläufig zu einer größeren Vielfalt der Ikonographie des herkömmlichen Kanons der Monatsarbeiten. Zudem veränderten sich der Kreis und der Geschmack der Auftraggeber sowie die Wahrnehmung von Umwelt und Natur. Bestes und frühes Beispiel für den Wandel des traditionellen Bildthemas seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert und den neuen Zeitgeschmack sind die *Tres Riches Heures* des bibliophilen Herzogs Jean de Berry (1340–1416), des dritten Sohns des französischen Königs Johannes des Guten, die dieser kurz vor seinem Tod (in den Jahren 1410–1416) bei den Brüdern (von) Limburg in Auftrag gegeben hat. Die zahlreichen Miniaturen dieser Prachthandschrift sind wegen ihrer künstlerischen Qualität berühmt. Die (allzu) häufig reproduzierten Monatsbilder sind aber auch wegen ihrer formalen und inhaltlichen Gestaltung von besonderem Wert. Sie bezeichnen nämlich die neue Bedeutung und den Wandel dieses ikonographischen Themas.¹⁷⁾ In diesem Stundenbuch und auf den Kalenderbildern ähnlicher Prachthandschriften sind bereits manche Charakteristika angelegt, die dann im 15. und 16. Jahrhundert noch stärker hervortreten: die wachsende Ei-

S. 110 f. (Brunnen in Perugia, Haus zum Langen Keller in Zürich und ebenda auch die ältere Literatur zu den Monatsbildern); unter den zahlreichen Arbeiten zu diesem Motiv hervorzuheben sind Paul BRANDT, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, Bd. 1: im Altertum und Mittelalter; Bd. 2: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart (in einem Band), Leipzig 1927/28, bes. Teil 1, S. 146–212, Teil 2, S. 18–48; zu den Kalenderzyklen in den Stundenbüchern vor allem Wilhelm HANSEN, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München 1984, mit mustergültiger Einführung, Beschreibungen der Kalenderszenen im *Breviarium Grimani* (um 1510) und weiteren Stundenbüchern, exemplarischer Wiedergabe des vollständigen Kalenderzyklus der flandrischen Monatsbilder in wichtigen Stundenbüchern europäischer Bibliotheken, Glossar mit Nachzeichnungen; Teresa PÉREZ HIGUERA, *Chronos. Die Zeit in der Kunst des Mittelalters*, Würzburg 1997 (mit guten Abbildungen); Perrine MANE, *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*, Paris 2004 (mit hervorragenden Abb.); weniger hilfreich der (unvollständige) Index von Colum HOURIHANE (Hrsg.), *Time in the Medieval World. Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian art*, Princeton 2007.

17) Dazu die Einzelbeschreibungen und Abbildungen des Stundenbuches, das im Musée Condé in Chantilly verwahrt wird, in der Faksimile-Edition *Les très Riches Heures de Duc de Berry*. 15. Jahrhundert. Musée Condé, Chantilly Ms. 65, Luzern 1984; Abb. der Monatsbilder mit ausführlichen Beschreibungen auch in: https://de.wikipedia.org/wiki/Très_Riches_Heures; vgl. auch DORMEIER, *Bildersprache* (wie Anm. 16), S. 112–114.

genständigkeit der Bildgattung, die sich aus dem religiösen Kontext zu lösen beginnt; der Trend zu realitätsgetreu ausgemalten, mehrfigurigen erzählfreudigen Genreszenen, die immer mehr Raum einnehmen und sich vom bloßen Dekor der Kalenderseiten zu eigenen kleinen Kunstwerken entwickeln; die stärkere Berücksichtigung und die atmosphärische Dichte des landschaftlichen Hintergrundes; der freiere Umgang mit den Vorgaben und die Ergänzung des Kanons durch neue Bildthemen und, wie im Fürstenporträt beim Neujahrsfest im Stundenbuch des Jean de Berry, durch individuelle Beimischungen, die mehr als zuvor von den Wünschen und dem Geschmack der reichen Auftraggeber bestimmt wurden. Die so ausgestalteten Monatsbilder wurden vollends zu den bedeutendsten Bildquellen der mittelalterlichen Realienkunde und Kulturgeschichte. Doch zugleich verlieren die Bauern und die Arbeiten in der Landwirtschaft durch zwei gegenläufige Entwicklungsstränge an Gewicht. Zum einen rückt – wie schon im Stundenbuch des Herzogs von Berry – das höfische Milieu bei der Motivauswahl für die Monatsszenen immer stärker in den Vordergrund.

Und die zunehmend höfische Färbung des überkommenen Kanons macht sich schon damals auch in den Repräsentationsräumen der Adligen und der Kirchenfürsten bemerkbar. Das schönste Beispiel dafür ist der Freskenzyklus im Adlerturm des Kastells Buonconsiglio in Trient. Um 1400 hat der Bischof von Trient, Georg von Liechtenstein (1390–1419), die Wände des Turmzimmers mit Monatsszenen ausmalen lassen. In den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts wurden sie im Auftrag des Kardinals Bernhard von Cles restauriert und teilweise übermalt. Mehr noch als im Stundenbuch des Duc de Berry beeindruckt die Fülle der Einzelszenen, die auf den ungefähr 3 m hohen und 2 m breiten Monatsszenen untergebracht sind, oder auch die sich verändernde Landschaft, die zugleich die Monate miteinander verbindet.¹⁸⁾ Als Leitmotiv dienen wie üblich die Landarbeiten im Rhythmus des Jahres. Im unteren Bildteil sind die Vergnügungen des Adels, im oberen Bildteil die ländlichen Arbeiten dargestellt. Aber der beste Platz ist auf den meisten Bildfeldern der Welt des Adels reserviert, die in manchen Monaten die üblichen bäuerlichen Tätigkeiten völlig verdrängen. So geschieht es etwa gleich zu Beginn des Zyklus, wo eine originelle und singuläre Schneeballschlacht unter Adligen im Januar und ein Ritterturnier im Februar nur noch Raum für die ebenfalls ungewöhnliche Darstellung des Hufschmieds lässt (Abb. 2a–b). Und anders als in den Stundenbüchern haben sich die großformatigen und innovativen Monatsdarstellungen völlig aus dem religiösen Hintergrund gelöst.

18) Vgl. zu diesem Zyklus *Affreschi dei mesi di torre d'Aquila Castello Buonconsiglio (sec. XV)*, hg. von Mariano WELBER, Trento 1995; Enrico CASTELNUOVO, *Il Cyclo dei Mesi di Tore Aquila a Trento*, Trento (Museo provinciale d'arte) 2002; vgl. ferner auch die zahlreichen Details auf mehreren Webseiten, darunter etwa: https://it.wikipedia.org/wiki/Ciclo_dei_Mesi#/media/File:Ciclo_dei_mesi_00.JPG oder auch: <http://hesperetusa.wordpress.com/2013/11/13/osa/>.

Abgesehen von diesem Trend, die bäuerlichen Tätigkeiten mit dem höfischen Ambiente zu vermischen, verstärkt sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Neigung, die herkömmlichen ländlichen Motive mit Szenen aus dem städtischen Umfeld zu ergänzen oder zu ersetzen. Besonders deutlich wird dies in den prächtigen Stundenbüchern aus der Werkstatt des Simon Bening und anderer flämischer Buchmaler, in denen das pulsierende Stadtleben neben der Arbeitswelt der Bauern und dem Müßiggang des Adels immer mehr Raum einnimmt. Zwar schmücken die flämischen Buchmaler um 1500 die Arbeit in der Landwirtschaft, sofern sie diese in den Kalendarien weiterhin berücksichtigen, weiter aus und deuten vielfach auch das dörfliche Ambiente an. So erleben wir etwa in einem dieser prächtigen späteren flämischen Kalender von ungefähr 1540 im August die Getreideernte und den Abtransport des Korns. Aber auf anderen Kalenderseiten – wie auf dem oft reproduzierten Oktoberbild – steht das geschäftige Treiben in der Stadt ganz im Vordergrund. Dort werden wir mitten auf dem Weinmarkt von Brügge, der an eine Gracht grenzt, Zeugen des Weinhandels und des Verladens der Fässer mit Hilfe des riesigen Tretkrans. Minuziös und realistisch sind auch die kleinen Szenen auf der rechten Seite wiedergegeben, wo ein Ochse geschlachtet wird und ein Mann im Hintergrund anscheinend Trauben von einem Weinspalier pflückt.¹⁹⁾

Wie hundert Jahre zuvor in Trient, so ist dieser Wandel von bäuerlichen und höfischen zu städtischen Bildthemen auch in großem Maßstab in den Bürgerhäusern und Landsitzen wohlhabender Patrizier umgesetzt worden. Dies lässt sich wiederum besonders gut an den riesigen Augsburger Monatsbildern beobachten, die heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin zu besichtigen sind. Noch stärker als in Trient sind die Bildlösungen auf das lokale und gesellschaftliche Umfeld der städtischen Auftraggeber zugeschnitten, während die ländlichen Motive nur im Hintergrund oder in Nebenszenen auftauchen. Und nur gelegentlich kommen in diesen späten Monatsbildern auch eher unerwartete, kaum erkennbare Andeutungen von Streit und Zwietracht auf dem Land vor, die vielleicht vor dem Hintergrund des Bauernkrieges zu sehen sind.²⁰⁾ Insgesamt

19) Vollständige Abbildungen und ausführlicher Kommentar zu den Kalenderseiten dieses flämischen Stundenbuches im Faksimile: Simon Bening, Flämischer Kalender. Clm 23638, Bayer. Staatsbibliothek, München = *Flemish Calendar = Calendrier flamand*, Luzern 1987/1988, und bei HANSEN, *Kalenderminiaturen* (wie Anm. 16), S. 17–28; vgl. auch das *Brevier des Cardinals Domenico Grimani* (Venedig, Bibl. Marciana, col. Lat. I 99): *Breviarium Grimani*. Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar, hg. von Andreas GROTE, Berlin 1973; ferner die Beispiele für szenenreiche ländliche Monatsbilder aus flämischen Kalendarien zu Beginn des 16. Jahrhunderts bei MANE, *La vie* (wie Anm. 16), bes. S. 34, 57, 70, 98 f., 185, 197; HANSEN, *Kalenderminiaturen* (wie Anm. 16), S. 229–232 (ausführliche Einzelbeschreibungen).

20) *Augsburger Monatsbilder*, Berlin, Deutsches Historisches Museum; dazu ausführlich Heinrich DORMEIER, *Kurzweil und Selbstdarstellung. Die »Wirklichkeit« der Augsburger Monatsbilder*, in: *Kurweil viel ohn Maß und Ziel* (wie oben Anm. 16), S. 148–221, hier S. 181 mit Abb. 28; zu den Augsburger Monatsbildern vgl. auch die übrigen Beiträge dieses Bandes sowie das um wenig Neues (S. 42–45) ergänzte merkwürdige »Remake« des DHM: *Feste und Bräuche aus Mittelalter und Renaissance. Die Augsburger Mo-*

tragen das Nebeneinander und die Vermischung traditioneller ländlicher Monatsszenen mit den jahreszeitlich gebundenen Aktivitäten des Adels und der Stadtbürger zur ikonographischen Vielfalt und zum Unterhaltungswert des überkommenen Bildsujets bei, drängen aber gegen 1500 zugleich die Arbeiten auf dem Land zugunsten der Beschäftigungen und des Zeitvertreibs von Adel und Bürgertum zurück und fördern schiefe und idealisierende Vorstellungen vom Leben der Bauern.

Neben den großformatigen Darstellungen der Monate und Jahreszeiten in den flämischen Stundenbüchern und in den Residenzen der Fürsten und Landsitzen reicher Bürger, die neben der typischen ländlichen Arbeitswelt dem eleganten höfischen Ambiente und/oder dem städtischen Umfeld zunehmend Raum gewähren, halten sich weiterhin Bildlösungen, die strenger dem klassischen Kanon folgen. Eher untypisch sind die szenenreichen, allerdings kleinformatigen (ca. 30–40 cm) Monatsbilder, die der Landshuter Maler Hans Wertinger um 1516/25 wahrscheinlich im Auftrag Herzog Ludwigs X. von Bayern ausführte und die wahrscheinlich für eine Wandtäfelung, vielleicht in einem Kabinett auf der Burg Trausnitz, Ludwigs Herrschaftssitz in Landshut, vorgesehen waren. Auf dem 2009 aus Privatbesitz erworbenen Februarbild ist ein Ritterturnier in der Landshuter Altstadt dargestellt und im Dezember ist das Schweineschlachten recht orgiell vom Einfangen des Schweins bis zum Würstverkauf, vermutlich ebenfalls im städtischen Bereich, wiedergegeben. Im Oktober steht neben den Arbeiten des Landmanns ausnahmsweise ein Kirchweihfest im Vordergrund. Auf den übrigen Tafeln liegen die Akzente – anders als bei den Augsburger Monatsbildern – auf den traditionellen Landarbeiten, die ganz nach Art der üblichen Simultanszenen vor einem ausgeprägten Landschaftshintergrund stattfinden.²¹⁾

Ebenfalls stärker dem traditionellen Motivkanon verhaftet, aber weiter verbreitet sind nach 1500 weniger aufwendig gestaltete Kalenderbilder, unter denen man wiederum zwei Varianten unterscheiden könnte: zum einen einfachere, aber lebendige Bildlösungen auf begrenztem Raum, zum anderen aber auch die der konventionellen Tradition folgenden

natsbilder, Gütersloh/ München 2007, darin u. a. Bernd ROECK, *Echolote in der Renaissance: Die Augsburger Monatsbilder* (S. 10–15).

21) Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Gm 1237: 7 der 12 Monatsbilder); Landshut, Stadtresidenz (Februar); die übrigen in Privatbesitz; dazu Kurt LÖCHER, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, S. 540–549 (mit älterer Literatur); ferner *Der Bauer und seine Befreiung*, Ausstellungskatalog Dresden (Albertinum) [1975], S. 93 (Monat Oktober mit ländlichem Fest); DORMEIER, *Bildersprache* (wie Anm. 16), S. 122 f. mit Abb. 36 (September); *Ausstellungskatalog Bauern in Bayern (Straubing 1992)*, hg. von Michael HENKER u. a., München 1992, S. 109–111 Kat. 84a, b (Monatsbilder Juni sowie Sept./Okt.); Daniel HESS/Oliver MACK/Markus KÜFFNER, *Hans Wertinger und die Freuden des Landlebens*, in: *Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemen-schneider bis Kremser Schmidt*. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, hg. von Frank M. KAMMEL u. a., Nürnberg 2008, S. 64–81; zum Erwerb des Februarbildes 2009 vgl. die Mitteilung der Kulturstiftung der Länder unter: <http://www.kulturstiftung.de/aktuelles/meldungen/detail/frueheste-landshuter-stadtansicht/>

Monatsbilder, die auch im 15. Jahrhundert in den Freskenzyklen kleiner Landkirchen und seit ungefähr 1480 in separaten gedruckten Kalendern sowie in den Almanachen weiterlebten.²²⁾ Vor allem in einigen Stundenbüchern begegnet die erstgenannte Variante, die mit ihren großen, zuvor genannten Vorbildern zumindest die Detailfreude, die Ausweitung der Bildthemen und die Vorliebe für szenische Genrebilder gemeinsam haben. Dabei werden zunehmend auch Frauen in die Monatsbilder integriert, die lange Zeit sozusagen von der monatstypischen Tätigkeit eines einzelnen Mannes bestimmt waren.²³⁾ Meistens assistieren Frauen dabei dem Mann bei einer bestimmten Tätigkeit, zuweilen aber sind sie auch unabhängig vom Mann mit eigener Heimarbeit beschäftigt oder sind in traurem Zusammensein als Paar zu sehen. Die Grundvarianten dieses Zusammenspiels zwischen Mann und Frau sind etwa besonders markant auf den relativ kleinen Miniaturen am unteren Bordürenrand im *Livre d'heures* des Charles d'Angoulême, des Vaters König Franz I. von Frankreich, anzutreffen, das Ende des 15. Jahrhunderts in Paris oder Tours wahrscheinlich in der Werkstatt des Jean Bordichon entstanden ist: Auf dem Januarbild lassen sich ein sitzender Mann und zwei neben ihm stehende Frauen gemeinsam bei einem Neujahrmahl bedienen, während im Februar sich der Mann am Kaminfeuer gemäß der Kalendertradition wärmt, die Frau dagegen am Spinnrad hockt. Im April beobachtet man in einer Gartenlaube das übliche Liebeswerben eines jungen Mannes um eine vornehme junge Frau. Im Juni wenden zwei Frauen mit der Heugabel das von zwei Männern mit den Sensen gemähte Gras. Selbst beim Dreschen im Juli richtet ein Mann einer Frau die Holzgabel, mit der die Kornhalme gewendet werden sollen. Völlig aus dem Rahmen fällt die amüsante Illustration des August: ein Bauer in zerlumpter Kleidung fährt eine, vielleicht seine Frau in einer Kastenkarre von der Dreschtenne nach Haus. Die Frau hält noch – wie im Juli – die Wendegabel und den Dreschflügel in der einen und die Feldflasche in der anderen Hand. Ungewöhnlich ist das Motiv für das Septemberbild, auf dem ein alter Mann, von einigen Bienen umschwirrt, einer jungen Frau, die in der rechten Hand einen begrünten Zweig hält, Früchte (und Wein?) anbietet. Auch im Oktoberbild, auf dem ein Schweinhirte die Eicheln von den Bäumen schlägt, ist überraschenderweise eine Frau präsent, die kniend anscheinend ein widerstrebendes Schwein ebenfalls in den Wald drängen will. Im November fängt eine Frau in einer langstieligen Kasserole das Blut

22) Dazu mit Bildbeispielen DORMEIER, *Bildersprache* (wie Anm. 16), S. 115–117 mit Abb. 22–24; Hartmut BOOCKMANN, *Mittelalter*, in: *Athenaion-Bilderatlas zur Deutschen Geschichte*, hg. von Herbert JAN-KUHN/Hartmut BOOCKMANN/Wilhelm TREUE, Frankfurt am Main 1958, S. 289 Abb. 103 mit Kommentar S. 627 f..

23) Zur Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern u. a. HANSEN, *Kalenderminiaturen* (wie Anm. 16), bes. S. 52; Sabine LORENZ-SCHMIDT, *Vom Wert und Wandel weiblicher Arbeit: geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in der Landwirtschaft in Bildern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit* (VSWG, Beihefte 137), Stuttgart 1998, bes. S. 143 (Melken und Buttern); weitere Bildbeispiele für die kleinen, aber ambitionierten Monatsbilder: *Ausstellungskatalog Bauern in Bayern* (wie Anm. 21), S. 20 (bayerische Praktik des 15. Jhs., Cgm 28, 9v).

eines Schweins auf, das der Schlachter soeben getötet hat. Im Dezember hilft eine Frau dem Bäcker dabei, einen Laib Brot in den Backofen zu schieben. Weitere backfertige Laibe liegen noch auf dem Bactisch und die Hausfrau beobachtet den Backvorgang. Nur auf zwei Kalenderbildern (März und Mai) hat der Buchmaler keine Frau einbezogen.²⁴⁾ Erst recht spät und nur vereinzelt sind neben den genannten Frauentätigkeiten auch das Buttermachen im Butterfass und die Flachsgewinnung wiedergegeben, bei der dem Mann die körperlich schwere Aufgabe zukam, die Flachsstengel mit dem Bokeholz mürbe zu schlagen, während die Frauen am Schwingblock die Fasern von den zerklopfen Stengeln lösten.²⁵⁾ Singular dürfte das Kalendarium eines französischen Stundenbuches des 16. Jahrhunderts sein, in dem auf einigen Monatsbildern ausschließlich Frauen agieren.²⁶⁾ Die Gründe für diese auffällige Einbindung von Frauen in die Monatsbilder bleiben freilich unklar.²⁷⁾

Mehr als zuvor werden die Kalenderbilder im 15. Jahrhundert in all ihren Ausprägungen und ikonographischen Erweiterungen zu wahren Fundgruben der mittelalterlichen Realienkunde. Sie geben uns Auskunft nicht nur über Agrartechnik, Anbauformen, Termine und Abfolge der Feldarbeiten, Kleidung, Hausrat und Arbeitsgerät der Bauern, sondern nun auch über das Interieur von Adelsgemächern und Bürgerstuben, über das Straßenbild, die Bräuche und das Treiben in der Stadt. Andererseits sind auch die quellenkritischen Vorbehalte und die Grenzen der Aussagekraft dieser köstlichen Bildquelle nicht zu übersehen. Bei der Beurteilung einzelner Zyklen ist immer zu bedenken, wie stark die bis in die Antike zurückreichende Tradition dieser Bildgattung sowie die Suggestion und Anziehungskraft der Vorlagen die Entwürfe bestimmten. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts ist zudem damit zu rechnen, dass selbst Holzschnitte aus bereits gedruckten Werken von den Buchmalern herangezogen wurden und zur motivischen Vielfalt beitrugen. Aber Vielfalt und vermeintliche Originalität sind auch im Hinblick auf die Bildthemen ziemlich eingeschränkt. Gar keine Rolle spielen in den Kalendern die Einbindung in die Dorfgemeinschaft, der Tanz unter der Linde und die bäuerlichen Feste im Jahreslauf; bestimmte Zweige der landwirtschaftlichen Produktion wie etwa die Bienenzucht werden ganz oder weitgehend ausgespart. Die klassische Olivenernte ist selbst in

24) Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1173, Farbreproduktionen unter www.gallica.bnf.fr/arl/12148/btv1b8432895r; vgl. dazu die Beschreibung von HANSEN, Kalenderminiaturen (wie Anm. 16), S. 222 f. (mit Verweis auf einige S/W-Abb.).

25) Dazu HANSEN, Kalenderminiaturen (wie Anm. 16), S. 250 (Butterfass) und S. 251 f. (Flachsbreche, -klopfholz und Flachsschwingblock), jeweils mit Verweis auf Bildbeispiele.

26) Paris, Petit Palais, Dutuit B 37 (sog. Heures Dutuit, ca. 1526–1540; Umkreis des Noël Bellemare); Digitalisat unter: http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/PP_LDUT00037.pdf; vgl. auch die Abbildungen bei MANE, La vie (wie Anm. 16), S. 73 (April: Frauen beim Melken und Buttern); S. 186 (November: Frauen bei der Flachsverarbeitung).

27) Vgl. dazu etwa Bridget Ann HENISCH, In Due Season: Farm Work in the Medieval Calendar Tradition, in: Agriculture in the Middle Ages. Technology, practice, and representation, hg. von DEL SWEENEY, Philadelphia 1995, S. 309–336, hier S. 326 und 330.

italienischen Stundenbüchern und liturgischen Codices nur selten dargestellt.²⁸⁾ Man vermisst ferner Hinweise auf das Bierbrauen, das sicher nicht nur in der Stadt gang und gäbe war. Kirche und Klerus, die Hochfeste des Kirchenjahres, Kirchweih und Bittprozessionen, die das Leben auf dem Land zweifellos stark geprägt haben, sind so gut wie nirgends zu sehen.²⁹⁾ Kleinhandel und Marktbeziehungen sind nicht einmal angedeutet. Eher selten kommen die Abhängigkeit der Bauern und Landarbeiter von den Grundherren und schon gar nicht das Aufbegehren in der Bauernrevolte von 1381 oder im Bauernkrieg von 1524–1526 in den Bildern zum Ausdruck.³⁰⁾ Insofern vermitteln diese Monatsarbeitenbilder, die um 1500 zunehmend Beschäftigungen und Zeitvertreib von Adel und Bürgertum wiedergeben, doch recht einseitige und idealisierte Vorstellungen von arbeitsamen, doch unabhängigen Bauern, die im Einklang mit den Jahreszeiten und der Natur leben.

III. AGRARWIRTSCHAFT UND LANDLEBEN IN WEITEREN BILDGATTUNGEN DES SPÄTEN MITTELALTERS

Doch neben den Monatsbildern jeglicher *Couleur* mehren sich im späten Mittelalter, zumal mit der Verbreitung des Buchdrucks, illustrierte Werke und Bildgattungen, die das Landleben thematisieren und nun auch weniger unkritisch behandeln. Hier und da stößt man auch auf neue Ansätze des Umgangs mit diesem Thema. Von den besprochenen Typen der Monatsbilder abgesehen wird man in einer ganzen Reihe von Handschriften und Kunstgattungen auf einschlägige Illustrationen treffen: in Urbaren und Salbüchern, in Rechtsbüchern, Stadt- und Landeschroniken, in den Rezeptbüchern der *Taccuina sanitatis* und Herbarien, in der Erbauungsliteratur und der Ständelehre, in Neuauflagen und Übersetzungen antiker Literatur, in antiker und mittelalterlicher Fachliteratur, in der Kleinkunst (Totentanzbilder, Planetenkinderbilder, Schachfiguren und Spielkarten, Votivbilder an Wallfahrtsstätten), in der Graphik und in Flugschriften der Reformationszeit und der Bauernkriege sowie in frühen Bauerporträts etwa Albrecht Dürers. Die meisten dieser Illustrationen und Gattungen sind von Kunsthistorikern, Literaturwissenschaft-

28) Ein seltene Abb. bei Perrine MANE, *Die Werke und Tage*, in: *Das leuchtende Mittelalter*, hg. von Jacques DALARUN/François BËSPFLUG/Birgit LAMERZ-BECKSCHÄFER, Darmstadt 2006, S. 126–159, hier S. 141 Abb. 152 [aus dem sog. *Missale Bonifaz' VIII.*, Bologna (Ende 13. Jh.); Lyon, BM, Ms. 5135, fol. 8r].

29) Eine Ausnahmestellung nimmt diesbezüglich das Stundenbuch der Adélaïde von Savoyen (Chantilly, Musée Condé, ms. lat. 1362; um 1450–1460) ein, in dem das Fest des Bohnenkönigs im Januar, der Aufbruch von Pilgern im Frühjahr, das Austeilen des Aschenkreuzes am Aschermittwoch, das Backen von Fastnachtskräpfen und Sport- und Gesellschaftsspiele geschildert werden; dazu HANSEN, *Kalenderminiaturen* (wie Anm. 16), S. 32 mit S. 90 Abb. 64–66, S. 95 Abb. 75–78, bes. S. 201–203 (ausführliche Einzelbeschreibungen); DORMEIER, *Bildersprache* (wie Anm. 16), S. 113 f. mit Abb. 20.

30) Dazu u. a. auch HENISCH, *Season* (wie Anm. 27), S. 309–336, hier bes. S. 322–327.

lern und Historikern recht ausgiebig unter verschiedenen Gesichtspunkten behandelt worden. Das gilt nicht nur für die materielle Kulturgeschichte, sondern auch für die aus historischer Sicht interessanten Fragen nach dem Bauerntum als Stand, nach sozialkritischen Untertönen in Literatur und Graphik oder auch nach dem Niederschlag des Bauernkrieges in der Kunst. Daher mögen hier einige wenige Hinweise auf besonders interessante Einzelbeispiele und wichtige Gattungen genügen: Noch dem 13. Jahrhundert gehören die außergewöhnlichen Federzeichnungen im Besitz- und Abgabenverzeichnis des Messire Jehan de Pamele-Audenarde über sein Ländereien in Ostflandern und im Hainaut an, die einen seltenen Einblick in eine weltliche Grundherrschaft gewähren.³¹⁾ Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nehmen die Federzeichnungen der Sachsen-spiegel-Handschriften die rechtliche Stellung und das Verhältnis zwischen Grundherren und Bauern in den Blick.³²⁾ Aus späterer Zeit sind hier und da auch regionale Salbücher mit einfachen Bildern des Land- und Rechtslebens überliefert.³³⁾ Das *Speculum vitae humanae* des Rodericus Zamorensis (Roderigo de Arevalo) bringt (um 1475) auf einem häufig abgebildeten Holzschnitt mit der Übergabe von Zehnten und Naturalabgaben einmal die Abhängigkeitsverhältnisse der Kleinbauern und Landarbeiter ins Bild.³⁴⁾ Unter den illustrierten Übersetzungen antiker Werke sind insbesondere die Handschriften der *Georgica* des Vergil hervorzuheben, von denen einige bereits gründlich analysiert wurden.³⁵⁾ Bemerkenswert ist unter anderem die Titelseite des ersten Buches der *Georgica* in einer spanischen Handschrift, auf der innerhalb einer Q-Initiale auf vier Feldern die ersten Verse dieses Werks des antiken Autors illustriert werden: Pflügen und Säen, die Rin-

31) *Le Polyptyque Illustré Dit »Veil Rentier« de Messire Jehan de Pamele-Audenarde (vers 1275)*, hg. von Léo VERRIEST, Gembloux 195; vgl. Digitalisat der Bibliothèque Royale de Belgique unter: http://belgica.kbr.be/fr/coll/ms/ms1175_fr.html; bereits gewürdigt von Siegfried EPPERLEIN, *Der Bauer im Bild des Mittelalters*, Leipzig 1975, S. 47 mit Abb. 15 f.

32) Bereits kommentiert von BRANDT, *Schaffende Arbeit* (wie Anm. 16), Halbband 2, S. 45–48; BOOCKMANN, *Mittelalter* (wie Anm. 22), S. 298 Taf. 112 (Abgabenkalender) mit Kommentar S. 630 f.; etliche Abb. (mit Kommentar) bei EPPERLEIN, *Bauer im Bild* (wie Anm. 31), passim; erneut DERS., *Bäuerliches Leben im Mittelalter. Schriftquellen und Bildzeugnisse*, Darmstadt 2003, S. 36 Abb. 12; S. 62 Abb. 25, 64 Abb. 26, 69 Ab. 28, 72 Abb. 30, 80 Abb. 34, 83 Abb. 35, 93 Abb. 37; 123 Abb. 47; 124 Abb. 48, 127 f. Abb. 50 f., 130 Abb. 52, 139 Abb. 53, 141 Abb. 54, 174 Abb. 61, 176 Abb. 62, 186 Abb. 68, 196 Abb. 70, 198 Abb. 71, 231 Abb. 83, 296 Abb. 101, S. 298 Abb. 102.

33) Vgl. etwa *Das Volkacher Salbuch*. Bd. 1: Beiträge und Transkription; Bd. 2: Facsimile, hg. von Klaus ARNOLD/Ute FEUERBACH, Volkach 2009.

34) Albert SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke II: Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg*, Leipzig 1920, Taf. 94, Abb. 703; Schramms Tafelwerke nunmehr als Digitalisat unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schramm1920ga>; Abb. des Holzschnitts u. a. bei EPPERLEIN, *Bauer im Bild* (wie Anm. 31), S. 131.

35) Perrine MANE, *Enluminures médiévales des Géorgiques de Virgile*, in: *Mélanges de l'École française de Rome*. Moyen Âge 107 (1995), S. 233–329.

derhaltung, die Anpflanzung von Weinreben und die Bienenzucht.³⁶⁾ Einen anderen Schwerpunkt setzt eine um 1500 hinzugefügte Bildseite einer Handschrift, die Anfang der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts in Brügge für den Abt der Zistensierabtei von Ter Duinen angefertigt wurde. Die farbenprächtige Miniatur vereint vor einer Dorfkulisse gleich eine ganze Reihe von ländlichen Arbeiten, von Pflügen, Eggen, über das Bescheiden der Reben und Bäume, die Viehhaltung bis hin zur Bienenzucht.³⁷⁾ Unter den gedruckten Versionen hat vor allem die Straßburger Ausgabe der Werke Vergils von Johann Grüninger (1502) die größte Aufmerksamkeit gefunden. Für die aussagekräftigen, insgesamt 214 Holzschnitte dieses Werks war der Straßburger Humanist Sebastian Brant maßgeblich verantwortlich.³⁸⁾

Unter den Produkten der Kleinkunst sind die Bauern als Kinder des Saturn auf den Planetenkinderbildern und als Vertreter ihres Standes auf den Totentanzdarstellungen abgebildet, wobei die Bildunterschriften in diesen Fällen meist aufschlussreicher als die Abbildungen sind. Zu den eher ungewöhnlichen Beispielen gehören auch die allegorischen Darstellungen der sieben Artes liberales durch volkstümliche Arbeitsbilder.³⁹⁾ Immer wieder begegnen in der einschlägigen Literatur auch das »Ständebild« in der *Prognosticatio* Johann Lichtenbergs, einer astrologischen Schrift von 1492⁴⁰⁾, sowie der

36) Valencia, Biblioteca de la Universidad, Vergil, *Georgica* (15. Jh.), fol. 28v, abgebildet in: *Die bäuerliche Welt. Geschichte und Kultur in sieben Jahrhunderten*, hg. von von Jerome BLUM, München 1982, S. 97.

37) Holkham Hall (Norfolk), Collection of the Earl of Leicester, ms. 311 (Master of the Prayer Books), fol. 41v; abgebildet bereits (in S/W) bei Peter MORAW/Dieter GROH, *Von offener Verfassung zu gestalteter Verdichtung. Das Reich im späten Mittelalter 1250 bis 1490* (Propyläen Geschichte Deutschlands 3), Berlin 1985, vor S. 97; Farbabb.: <http://www.bridgemanimages.com/en-GB/asset/153066/master-of-the-prayer-books-c-1500/ms-311-fol-41v-illustration-to-the-georgics-by-virgil-c-1500-vellum>.

38) Zur Illustration des Landlebens in den Übersetzungen antiker Autoren mit quellenkritischen Bemerkungen zum Text-Bild-Verhältnis in der Illustration der *Georgica* siehe bereits BRANDT, *Schaffende Arbeit* (wie Anm. 16), Teil 2, S. 82–100, bes. 82 f. mit Abb. 95; einzelne kommentierte Abb. auch bei EPPERLEIN, *Bäuerliches Leben* (wie Anm. 31), S. 12 Abb. 4, 182 Abb. 66; unkommentiert die Beispiele bei Adolf WAAS, *Der Bauernkrieg, Die Bauern im Kampf um die Gerechtigkeit 1300–1525*, 2. Aufl., München 1976, S. 32–34; vgl. im übrigen Joachim KNAPE, Sebastian Brant, in: *Verfasserlexikon* Bd. 1 (2005) Sp. 247–283.

39) Zu diesen Bildlösungen zusammenfassend Renate Maria RADBRUCH/Gustav RADBRUCH/Anneliese STEMPEL, *Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit. Vorwort und Nachwort von Harald Keller*, (1. Aufl. München 1941), 2. Aufl. Göttingen 1961, S. 30–27 (Totentänze), 37–41 (Planetenkinder); vgl. auch BRANDT, *Schaffende Arbeit* (wie Anm. 16), Teil 2, S. 85 f. mit Abb. 99 f. (Allegorien der Sieben Freien Künste), 93–101 (Planetenkinder), 158–161 (u. a. zum Totentanz);

40) Mainz 1492; SCHRAMM, *Bilderschmuck* (wie Anm. 34), Bd. 15: [Die Drucker in Leipzig und Erfurt] 4. Erhard Reuwich. 5. Jakob Meydenbach. 6. Peter Friedberg, Leipzig 1932, Taf. 124 Abb. 1102; dazu das Digitalisat (wie Anm. 34); ferner u. a. HANSEN, *Kalenderminiaturen* (wie Anm. 16), S. 58 f. (mit Abb.); EPPERLEIN, *Bäuerliches Leben* (wie Anm. 31), S. 246 Abb. 87; ausführlich Rainer und Trudl WOHLFEL, *Verbildlichungen der ständischen Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Ä. – Petrarcameister*, in: *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, hg. von Winfried SCHULZE, München 1988, S. 268–319, hier bes. S. 281–301 (mit Abb. 3–10) sowie Exkurs von Heike TALKENBERGER, *Der ‚Stände-Holzschnitt‘ in der Prognosticatio von Johannes Lichtenberger* (ebd. S. 324–331).

»Ständebaum« und weitere Holzschnitte des Petrarcameisters im Erbauungsbuch »Von der Arzney bayder Glück«, die bereits 1519/20 fertiggestellt waren, aber erst 1532 bei Heinrich Steiner in Augsburg veröffentlicht wurden.⁴¹⁾ Wie man die allzu sorglos für das Alltagsleben der Reformationszeit und der Bauernkriege herangezogenen Illustrationen zu deuten hat, darüber ist man sich in der Forschung bis heute uneins.⁴²⁾ Außergewöhnlich bleibt die Darstellung von Bauern in der Skulptur, wie etwa die Einbeziehung von Bauern mit ihren Abgaben in das Bildprogramm der Reichsstände im Rathaus zu Überlingen (1494).⁴³⁾ Auf den beliebten Bildteppichen des 15./16. Jahrhunderts finden sich auch einige ungewöhnliche Motive, wie etwa die Verlesung eines bäuerlichen Weistums.⁴⁴⁾ Bauernkirchweih, Bauertanz und Bauernhochzeit sind Themen, die erst in den 20er und 30er Jahren des 16. Jahrhunderts vor allem im Oberrheingebiet und im Nürnberger Künstlerkreis (Sebald Beham, Albrecht Dürer, Erhard Schön) ins Spiel kommen. Damals haben Dürer, Lucas Cranach und andere erste Bauernporträts angefertigt.⁴⁵⁾ Bauernspott, Bauernkritik und Bauernschelte tauchen erst in der Druckgraphik des be-

41) Franciscus PETRARCHA, *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen*, (Facsimileausgabe), hg. und kommentiert von Manfred LEMMER, Leipzig 1984; Digitalisat der Abb. unter BNF Gallica.

42) Walther SCHEIDIG, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcas Werk ‚Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen‘*, Augsburg 1932, Berlin 1955, bes. S. 60 f. (Ständebaum), 79 f. (Jagd), 108 (Pflügen), 109 (Würzgärten), 110 (Vieh), 114 f. (Ritter und Bauer), 192 (Dorfszene); WOHLFEIL, *Verbildlichungen (wie Anm. 40)*, S. 308–317 (mit älterer Lit.); neue Diskussionsanstöße, denen zufolge man Bild und Text nicht so kontingent aufeinander beziehen darf, wie es bislang geschah, bei Karl Alfred Engelbert ENENKEL, *Der Petrarca des ‚Petrarca-Meisters‘: zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben*, in: *Petrarch and his readers in the Renaissance*, hg. von Karl Alfred Engelbert ENENKEL/Jan PAPPY, Leiden 2006, S. 91–169. – Zum Ständebaum EPPERLEIN, *Bäuerliches Leben (wie Anm. 31)*, S. 310 Abb. 104; zu diesem und weiteren Holzschnitten dieses Erbauungsbuches knapp Paul H. FREEDMAN, *Images of the medieval peasant*, Stanford, Calif 1999, S. 66–71; vgl. auch HANSEN, *Kalenderminiaturen (wie Anm. 16)*, S. 59.

43) Abb. u. a. bei EPPERLEIN, *Bäuerliches Leben (wie Anm. 31)*, S. 74 f. Abb. 31–33, S. 266 Abb. 93–94.

44) Kopenhagen, Museum of Decorative Art: Teppich aus Tournai, um 1475; kommentierte Abb. bei EPPERLEIN, *Bäuerliches Leben (wie Anm. 31)*, S. 92 Abb. 36; vgl. im übrigen Aby M. WARBURG, *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen (1907)*, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter WUTTKE, Baden-Baden 1980, S. 165–171.

45) Vgl. insbes. die Megeldorfer Bauernkirchweih von Barthel Beham (vor 1525), Ausführung 1527/28, abgeb. u. a. von EPPERLEIN, *Bäuerliches Leben (wie Anm. 31)*, S. 218 Abb. 74–75, 221 Abb. 79; verschiedene einschlägige Beispiele in: *Der Bauer und seine Befreiung (wie Anm. 21)*, bes. S. 39–62; vgl. auch Dorothea RIPPmann, *Das Bild des Bauern im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, in: *Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. von Daniela MÜNKELE/Frank UEKÖTTER, Göttingen 2012, S. 21–60, bes. S. 49–60; weitere Bildbeispiele in *Ausstellungskatalog Bauern in Bayern (wie Anm. 21)*, S. 114–119; zu frühen Bauernporträts auch Karl BRUNNER/Gerhard JARITZ, *Landherr, Bauer, Ackerknecht. Der Bauer im Mittelalter. Klischee u. Wirklichkeit*, Wien 1985, S. 138 f.

ginnenden 16. Jahrhunderts auf.⁴⁶⁾ Bauern treten als Protagonisten in den illustrierten Schweizer und Schwäbischen Landeschroniken hervor.⁴⁷⁾ Der Bauernkrieg von 1525 ist vor allem auf den Titelblättern der Flugschriften mit den 12 Artikeln zu fassen und hat ansonsten vergleichsweise wenig Spuren in der Grafik und Malerei hinterlassen.⁴⁸⁾ Immerhin hat Albrecht Dürer mit seiner oft abgebildeten (fiktiven) Gedächtnissäule nach Zusammenbruch des Bauernkriegs den Besiegten ein bitteres Denkmal gesetzt.⁴⁹⁾

IV. PETRUS DE CRESCENTIIIS, RURALIUM COMMODORUM LIBRI XII. DIE REZEPTION UND ILLUSTRATION EINES MITTELALTERLICHEN LEHRBUCHS ÜBER DIE LANDWIRTSCHAFT

Ausführlicher als die nur kurz genannten neuen Text- und Bildgattungen des späten Mittelalters mögen im Folgenden die Illustrationen eines Werkes vorgestellt werden, die in der (deutschen) Kunstgeschichte bisher weniger beachtet wurden und vielleicht auch im Hinblick auf unser Tagungsthema größere Aufmerksamkeit verdienen. Die Rede ist von dem bedeutendsten agronomischen Lehrbuch des Mittelalters, den »Ruralium commodorum libri XII«, also den 12 Büchern über eine erfolgreiche Landwirtschaft des Bologneser Juristen Petrus de Crescentiis.

IV.1. Die Ruralia Commoda in der Buchmalerei

Petrus de Crescentiis wurde um 1233 in Bologna geboren und studierte dort Logik, Medizin, Naturwissenschaft und weltliches Recht, ohne aber einen juristischen Abschluss zu

46) Dazu Kurt Karl EBERLEIN, Artikel »Bauer«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2 (1938) Sp. 1–6 (u. a. zu gleichzeitiger christlicher Würdigung und städtischer Verachtung des Bauernstandes zu Beginn des 16. Jhs.); Bildbeispiele u. a. bei BOOCKMANN, Mittelalter (wie Anm. 22), S. 391 Taf. 205b mit Kommentar S. 669; RADBRUCH/STEMPER, Bauernstand (wie Anm. 39) S. 71–87.

47) Einschlägige Lit. (und Faksimilewerke) aufgeführt von Regula SCHMID, Artikel: Diebold, Schilling, Jr. und Senior, in: Encyclopedia of the medieval chronicle, hg. von Raymond Graeme DUNPHY, Leiden (u. a.) 2010, Teil 2, S. 1338–1340, 1340–1342.

48) Vgl. etliche Abb. bei WAAS, Bauernkrieg (wie Anm. 38), allerdings ohne Kommentar); ferner Flugschriften der Bauernkriegszeit, hg. von Adolf LAUBE/ Hans-Werner SEIFFERT, Berlin/DDR 1975; Flugschriften vom Bauernkrieg zum Täuferreich (1526–1535), hg. von Adolf LAUBE, Berlin 1992; Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskat. Nürnberg (GNM), hg. von Gerhard BOTT, Frankf.a.M. 1983, S. 255–263 (Volker PRESS, Gottfried SEEBASS); Peter BLICKLE, Der Bauernkrieg. Die Revolution des Gemeinen Mannes, 4. Aufl., München (Beck-Wissen 2103) 2012 (mit 10 Abb.).

49) Fritz SCHNELBÖGL, Dürers Gedächtnissäule auf den Bauernkrieg 1525, in: Mitteilungen der Altnürnberger Landschaft 19 (1970), S. 77–80; Der Bauer und seine Befreiung (wie Anm. 21), S. 82 f. Kat. 77; Martin Luther (wie Anm. 48), S. 263 Kat. 338 (mit Lit.); RIPPmann, Bild des Bauern (wie Anm. 45), S. 31–33.

machen. Um den Parteikämpfen in seiner Heimatstadt aus dem Weg zu gehen, war er dreißig Jahre lang als Rechtsberater der Stadtoberen (Podestà) in Ravenna und anderen Städten der Emilia-Romagna tätig. Mit fast siebzig Jahren und inzwischen in zweiter Ehe verheiratet, kehrte er 1299 nach Bologna zurück, zog sich bis zu seinem Tod (1320/21) auf sein Landgut (die Villa dell'Olmo) zurück und vollendete dort zwischen 1304 und 1309 sein agronomisches Handbuch, das er bereits in jüngeren Jahren begonnen hatte.⁵⁰⁾ Die Bedeutung seines Lehrbuchs ist kaum zu überschätzen. Seit der Antike, seit den Zeiten Catos des Älteren, Varros, Columellas und dessen produktiver Rezeption durch Palladius im 4. Jahrhundert nach Christus hatte es kein systematisches Kompendium über den Ackerbau gegeben. Insofern ist dieses Sachbuch »das einzige seiner Art, das das abendländische Mittelalter hervorgebracht hat, und zugleich eines der ersten wissenschaftlichen Werke der italienischen Frührenaissance.«⁵¹⁾

Der Bologneser Jurist legte nun nicht nur das umfangreichste, sondern auch das inhaltlich umfassendste Werk zu diesem Thema vor. Dabei verarbeitete er nicht nur das angelesene Fachschrifttum (darunter etwa das erst 1254–1257 erschienene Pflanzenbuch des Albertus Magnus), sondern setzte sich in einigen Fällen auch kritisch mit den Autoritäten auseinander und fügte manches aus eigenen Beobachtungen (*experimentum*) und praktischer Erfahrung (*experientia*) hinzu (bes. Bücher VII–VIII und X).⁵²⁾ Diese Kombination von Gelehrsamkeit und Praxisbezug traf zweifellos den Nerv der Zeit. Wie weitgespannt die Interessen des Autors waren, zeigt bereits ein Blick auf die Anlage des

50) Zu Leben und Werk des Bologneser Juristen vgl. Pierre TOUBERT, Crescenzi, Piero de', in: *Dizionario biografico degli italiani* 30 (1984), Sp. 649–657.

51) Will RICHTER, Die Überlieferung der *Ruralia Commoda* des Petrus de Crescentiis im 14. Jahrhundert, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 16 (1981) S. 223; dazu die Edition Petrus de Crescentiis (Pier de' Crescenzi), *Ruralia commoda*. Das Wissen des vollkommenen Landwirts um 1300, hg. von Will RICHTER, zum Druck vorbereitet von Reinhilt RICHTER-BERGMEIER, Teil 1–4, Heidelberg 1995–2002; hier Bd. 1, 2–23 (Inhalt); neuere deutsche Übersetzung: Petrus de Crescentiis, *Erfolgreiche Landwirtschaft*. Ein mittelalterliches Handbuch, übersetzt von Benedikt Konrad VOLLMANN, 1. und 2. Halbband, (Bibliothek der mittellateinischen Literatur, Bd. 4), Stuttgart 2007/ 2008; zur Geschichte der Gattung und ausführlich zum Inhalt und zu den Quellen der *Ruralium commoda* auch Hannelore REX, *Die lateinische Agrarliteratur von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wuppertal o. J. [um oder nach 1998, als PDF-Datei unter: <http://elpub.bi.b.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fb04/diss2001/rex/d040104.pdf>], bes. S. 224 (zu Petrus de Crescentiis); zum Inhalt des Werkes und zur Intention des Verfassers auch Massimo MIGLIO, Pier de' Crescenzi. Organizzare gli spazi nel paesaggio: *utilitas e delectatio*, in: *Testi agronomici d'area emiliana e Rinascimento europeo*. La cultura agraria fra letteratura e scienza da Pier de' Crescenzi a Filippo Re: atti del Convegno internazionale, Bologna 31 maggio-1 giugno 2007, hg. von Roberto FINZI/Luisa AVELLINI/Leonardo QUAQUARELLI [= *Schede Umanistiche N.S. 21* (2007)], Bologna 2007, S. 107–123.

52) Zur Zitierweise des Bologneser Juristen vgl. zusammenfassend William C. COSSGROVE, *Das landwirtschaftliche Handbuch von Petrus de Crescentiis in der deutschen Fassung des Bruder Franciscus*, in: *Sudhoffs Archiv*. Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte 78 (1994), S. 98–106, hier S. 99 f. (mit Verweis auf frühere Spezialuntersuchungen); zum persönlichen Anteil des Autors vor allem Bruno ANDREOLLI, *Tradizione e innovazione nell'opera di Piero de' Crescenzi*, in: *Testi agronomici* (wie Anm. 51), S. 123–139.

Werks, das neben erwartbaren Kapiteln über die Anlage des Bauernhofes, die Pflanzenkunde, den Acker- und Weinbau oder die Haustiere auch Themen behandelt, die über das engere Fachgebiet hinausgingen, aber den Zeitgenossen am Herzen lagen. Dazu gehörten etwa die Falknerei, die Fischzucht, der Gartenbau sowie Teilaspekte der Botanik und der Medizin.⁵³⁾

Vom raschen Erfolg und von der großen Nachfrage nach diesem Lehrbuch künden über 130 Handschriften und Übersetzungen (unter verschiedenen Titeln) in die Volkssprachen [ins Italienische bzw. Toskanische (Mitte 14. Jh.), Französische (1373, auf Geheiß König Karls V.), ins Deutsche (wohl Ende 14. Jh.)]. 1471 erschien in Augsburg (bei Johann Schüsseler) der erste Druck, und der lateinische Text wurde allein bis 1500 achtmal nachgedruckt; eine jüngere deutsche Übersetzung (Speyer, Peter Drach, 1493) erlebte bis 1511 vier weitere Auflagen, in Straßburg wurde das Werk ebenfalls innerhalb weniger Jahre gleich viermal gedruckt: 1507, 1512 (Johannes Grüningen), 1518 und 1531 (jeweils Johannes Knobloch). Im 16. Jahrhundert wurde das Werk auch zweimal ins Polnische und von da ins Russische übertragen.⁵⁴⁾ Hinzu kamen die beliebten und preiswerteren Separatausgaben (zum Teil ohne Nennung des Autornamens) von einzelnen Teilen des Lehrbuches.⁵⁵⁾ Anklang fand das Buch beim Adel und hohen Geistlichen, aber auch bei den eigentlichen Adressaten, den lesekundigen und interessierten Gutsbesitzern, also unter Leuten wie Petrus de Crescentiis selbst.⁵⁶⁾ Auch Ambrogio Lorenzetti malte im

53) Zur Disposition des Werkes im einzelnen vgl. etwa RICHTER, Edition (wie Anm. 51), Bd. 1, S. XVf.; besonders detailliert VOLLMANN, Landwirtschaft (wie Anm. 51), 1. Halbband, S. 29–43.

54) Zur Überlieferung vgl. die vorläufigen Übersichten von Ludovico FRATI, *Bibliografia dei manoscritti*, in: Pier de' Crescenzi (1233–1321). *Studi e documenti*, hg. von Tommaso ALFONSI (u. a.), Bologna 1933, S. 259–306; Albano SORBELLI, *Bibliografia delle edizioni*, in: ebd. S. 307–369; Antonio TAURINO, *I Libri Commodorum Ruralium di Pietro de Crescenzi, bolognese (1233–1321): edizioni a stampa e manoscritti*, in: *Manoscritti, editoria e biblioteche dal Medioevo all'età contemporanea. Studi offerti a Domenico Maffei per il suo ottantesimo compleanno*, 3 Bde., hg. von Mario Ascheri/Gaetano Colli, Roma 2006, hier Bd. 3, S. 1281–1309 (leider ohne Information darüber, ob die entsprechenden Hss. und Drucke illustriert sind); zusammenfassend auch William C. CROSSGROVE, *Petrus de Crescentiis*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. VII (1989) Sp. 499 f.; RICHTER, Edition (wie Anm. 51), S. LXXIV–LXXIX; und VOLLMANN, Landwirtschaft (wie Anm. 51), Halbband 1, S. 6 f.; dazu Gesamtkatalog der Wiegendrucke = <http://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/CRESPET.htm>; Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16), (S. 643 f.) P 1831–1842; und einzelne Ausgaben (mit Verweis auf Digitalisate) im IStc (Incunabula short title catalogue); vgl. auch die (unvollständige) Übersicht der Universität Tours unter: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Crescenzi.asp?param=>

55) Literatur wie Anm. 54; vgl. ferner Gertrud SCHRÖDER-LEMBKE, *Petrus de Crescentiis und sein Einfluss auf die frühe deutsche Sachliteratur*, in: *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie* 19 (1971), S. 160–169.

56) Zum Adressatenkreis laut den Selbstaussagen des Autors vgl. REX, *Agrarliteratur* (wie Anm. 51), S. 256–262; zu einigen der im Folgenden genannten und weiteren Auftraggebern und Besitzern des Werks kurze Hinweise u. a. von Perrine MANE, *L'iconographie des manuscrits du Traité d'agriculture de Pier' de*

Rathaussaal von Siena »im Auftrag von Politikern, die in ihrer Mehrzahl Experten für Landwirtschaft« waren.⁵⁷⁾ Nachweislich hat Coluccio Salutati, der »Vaters des Humanismus« und Staatskanzler von Florenz, das Werk konsultiert, bevor es in den Besitz des Cosimo Medici gelangte⁵⁸⁾; ferner fand das Buch seinen Platz in den Büchersammlungen des Herzogs Jean de Berry⁵⁹⁾, Philipps II. des Kühnen (1342–1404)⁶⁰⁾, des Anton von Burgund, des (unehelichen) Sohns Philipps des Guten und Halbbruders Karls des Kühnen⁶¹⁾, König Edwards IV. von England⁶²⁾, des Prinzen Eugen von Savoyen⁶³⁾ und des Giovanni Francesco II. Gonzaga, des Markgrafen von Mantua (1484–1519).⁶⁴⁾ Das mittelalterliche Fachbuch konnte sich, wie man es nicht zuletzt am Hof von Mantua bestätigt

Crescenzi, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, temps modernes* 97 (1985), S. 727–818, hier S. 728 mit Anm. 5–10 [vgl. auch PDF unter: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5110_1985_num_97_2_2825]; Robert G. CALKINS, Piero de' Crescenzi and the medieval garden, in: *Medieval gardens*, Washington, DC 1986, hg. von Elisabeth Blair MACDOUGALL, S. 155–173, hier S. 161.

57) SEIDEL, *Dolce Vita* (wie Anm. 1), S. 45.

58) Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.VI.4 (Bologna, 2.Viertel 14. Jh.); dazu Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo. [Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2. november 2008–30. gennaio 2009], hg. von Teresa DE ROBERTIS/Stefano U. BALDASSARRI, Firenze 2008, S. 287–289 Nr. 88 (Paola ERRANI).

59) Paris, Bibl. Nat., ms. 9328 (Sammelhs.; lat., Ende 14. Jh.); vgl. auch CALKINS, Piero de' Crescenzi (wie Anm. 56), S. 161 mit Anm. 18.

60) Brüssel, Bibl. Royale, ms. 10227 (ca. 1450; französisch; ohne Buchmalerei); vgl. Calkins, Piero d'Crescenzi (wie Anm. 59), S. 161 mit Anm. 19; Hanno WIJSMAN, *Luxury bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)*, Turnhout, Leiden 2010, S. 233, 592.

61) Paris, Bibl. Arsenal ms. 5064 (Brücke, um 1470); vgl. Digitalisat unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100618w.r>.

62) London, British Library, Ms. Royal 14 E VI (Flandern, ca. 1473–1483; franz.); vgl. den ausführlichen Katalogeintrag unter: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7790&CollID=16&NStart=140506> (mit Digitalisaten der Miniaturen).

63) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2580 (Loiregegend, ca. 1470); Vorlage war die Hs. in Chantilly, Musée Condé, Ms. 603; Beschreibung bei Otto PÄCHT/Dagmar THOSS, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der österreichischen Nationalbibliothek: Französische Schule. Textband und Tafelband*, Wien 1974, hier Textband S. 55–55, Tafelband Abb. 92–99; vgl. auch den Katalogeintrag der ÖNB unter: http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?institution=ONB&vid=ONB&onCampus=false&lang=ger&docId=ONB_aleph_onb06000152171.

64) Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ms. 2313; zur Provenienz vgl. die ausführliche Beschreibung der Sammelhandschrift von Julius HERMANN, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. Teil 1: Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Tsterreich. VI. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien), Leipzig 1930, S. 99–107 mit Taf. XLII–XLVI; Franz UNTERKIRCHER, *Inventory der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die abendländischen Handschriften* (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek N.F. 2. Reihe, 2. Bd.), Wien 1957, S. 67; kurzer Katalogeintrag der ÖNB unter: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00178054>.

findet, sogar im Italien der Renaissance behaupten, wo die gelehrten Humanisten nach wie vor die antiken *Scriptores rei rusticae* (Varro, Cato, Columella, Palladius) favorisierten.⁶⁵⁾

Wie beliebt dieses Nachschlagewerk wurde, das ergibt sich aber nicht nur aus der europaweiten Rezeption, sondern auch aus der Tatsache, dass recht früh einige Handschriften und später vermehrt die Drucke dieses recht nüchternen Fachbuches auch mit Illustrationen versehen wurden. Der Beitrag der Buchmaler und Holzschneider reichte von ausgeschmückten Initialen über kleinformatige, einspaltige Miniaturen bis hin zu ganzseitigen Abbildungen zu Beginn eines jeden der 12 Bücher. Diese Miniaturen und Holzschnitte hat man bisher, wenn ich recht sehe, aus kunsthistorischer Sicht so gut wie gar nicht und in Deutschland auch sonst kaum beachtet. Immerhin ist der Buchschmuck zwar nicht sämtlicher, aber doch der wichtigsten lateinischen und französischen Handschriften schon 1985 von Perrine Mane aus agrarhistorischer Perspektive recht gründlich untersucht worden.⁶⁶⁾ Allerdings bleibt fraglich, ob man wirklich anscheinend mehr textgetreue Abbildungen der lateinischen Handschriften, die mehr als Studienobjekt gedient haben könnten, von den freieren bildlichen Umsetzungen des Textes in den französischen Übersetzungen unterscheiden kann. Während die Buchmaler manche Tätigkeiten auf dem Land, in den Weinbergen oder auf der Jagd bemerkenswert realitätsnah wiedergaben, haben sie sich vielfach nicht sonderlich eng an die Textvorlage gehalten, sondern Anleihen bei den Monatsbildern der Stundenbücher gemacht und zuweilen ihrer Phantasie freien Lauf gelassen. Allerdings wäre es auch verfehlt, von den im übrigen überwiegend kleinformatigen Abbildungen eine Differenziertheit zu verlangen, die nur der Text bieten konnte.⁶⁷⁾ Abgesehen von dieser intensiven Auseinandersetzung mit der

65) Concetta BIANCA, La diffusione manoscritta e a stampa degli *Scriptores rei rusticae* nel Quattrocento, in: Roberto Finzi/Luisa Avellini/Leonardo Quaquarelli (Hrsg.), Testi agronomici d'area emiliana e Rinascimento europeo. La cultura agraria fra letteratura e scienza da Pier de' Crescenzi a Filippo Re : atti del Convegno internazionale, Bologna 31 maggio – 1 giugno 2007 [= Schede Umanistiche N.S. 21 (2007)], Bologna 2007, S. 91–106, mit einem Verweis (S. 91 f.) auf Vat.lat. 1530, eine Handschrift der *Ruralia commoda*, die 1427 im Auftrag des Kardinallegaten von Bologna, Luigi Aleman, eben in Bologna angefertigt wurde und schließlich nach Rom in die Hände des Angelotto Fusco, damals Bischof von Cava und des späteren Kardinals, gelangte; eine Abb. der 1. Seite dieser Hs. in: Pier de' Crescenzi (1233–1321), hg. von T. ALFONSI (wie Anm. 54), Tav. IV (nach S. 96); vgl. andererseits das respektvolle Urteil des Humanisten Pietro Bembo über die Übersetzung des Werkes in die italienische Volkssprache; dazu Francesco CAPACCIONI, »Infiniti ingegni da' piú non saputi«: la prima traduzione italiana dei »Ruralia Commoda« di Pietro de' Crescenzi (Libra X), in: Science translated. Latin and vernacular translations of scientific treatises in medieval Europe, hg. von Michèle GOYENS, Leuven 2008, S. 361–376, hier S. 362 mit Anm. 3.

66) MANE, L'iconographie (wie Anm. 56), S. 727–818.

67) Insofern stößt die ansonsten überaus gründliche Analyse von Perrine Mane an ihre Grenzen, wenn sie nach der Erörterung zentraler quellenkritischer Fragen gemäß den inhaltlichen Schwerpunkten des Lehrbuchs minutiös die Abbildungen in 18 lateinischen und in 8 französischen Handschriften (dazu S. 796) auf ihren Bezug zum Text und auf ihre Realitätstreue hin befragt. Kaum berücksichtigt hat sie die Bildlösungen zu Buch XII, und die Drucke hat sie ihren Intentionen gemäß nicht einbezogen.

Buchmalerei in ausgewählten wichtigen lateinischen und französischen Handschriften sind in den letzten Jahrzehnten insbesondere die Illustrationen der Handschriften wie der Drucke, die sich auf die Bücher über die Jagd und den Gartenbau beziehen, von den Experten der jeweiligen Teilgebiete näher betrachtet worden. Mit den Vorstellungen des Petrus de Crescentii über die Gartenanlagen haben sich vor allem englische Liebhaber der Gartenkunst schon häufiger beschäftigt.⁶⁸⁾

Es lohnt sich aber auch deswegen, den Buchschmuck wenigstens einiger dieser Exemplare (erneut) vergleichend zu betrachten, weil zugleich deutlich wird, wie unterschiedlich je nach Auftraggeber und Intentionen die Illustrationen zu ein und demselben Werk in der Buchmalerei wie auch in den gedruckten Versionen ausfallen konnten.⁶⁹⁾ Eine der ältesten und für die Edition die vielleicht wichtigste Abschrift ist vielleicht schon im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in Bologna angefertigt worden und befindet sich heute in der Biblioteca Vaticana. Die Anfänge der Bücher sind mit einer Miniatur und mit einer teils mit dem Autorenporträt ausgemalten Initiale verziert. Die Miniatur vor dem 2. Buch, das die Pflanzenkunde behandelt, demonstriert die Baumpflanzung (Abb. 3): Ein Landarbeiter hebt mit dem (blauen) Spaten eine Grube aus, ein weiterer setzt kniend einen jungen Baum ein, ein dritter trägt in einer Art Wanne schwarze Pflanzerde oder eher neues Saatgut herbei. Alles geschieht nach den Anweisungen des Verwalters (*villicus*) am linken Bildrand, während sich der mutmaßliche Gutsherr (*dominus*) (in der Mitte) das Werk betrachtet.⁷⁰⁾ So schafft der Buchmaler nicht nur inhaltlich, sondern mit dem Bezug

68) Kurt LINDNER (Hrsg.), *Das Jagdbuch des Petrus de Crescentii*. In dt. Übers. des 14. und 15. Jh, Berlin 1957; Calkins, Piero de' Crescenzi (wie Anm. 56), S. 155–173; Johanna BAUMANN, *Tradition and Transformation: The Pleasure Garden in Piero de' Crescenzi's Liber ruralium commodorum*, in: *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 22 (2002), S. 99–141; kaum weiterführend, aber mit einigen Abb. aus Handschriften des Petrus de Crescentii John HARVEY, *Mediaeval Gardens*, London 1981, S. 7, 65, 102; Teresa McLEAN, *Medieval English gardens*, London 1989, S. 9; John Dixon HUNT, *A world of gardens*, London 2012, S. 60, 85–88, 96 f.; A cultural history of gardens in the medieval age, hg. von Michael LESLIE, London 2013, bes. S. 27 fig. 1.1., S. 30 fig. 1.2, S. 38 fig. 1.3; mit dem Schwerpunkt auf den Gartenbeschreibungen auch Perrine MANE, *L'Opus Ruralium Commodorum di Pietro de' Crescenzi*, in: *Federico II. Immagine e potere*, Ausstellungskat. Bari (Castello Svevo), hg. von Maria Stella CALÒ MARIANI/Raffaella CASSANO, Bari 1995, S. 364–368 mit Farbabb. (S. 364) aus Paris, Bibl. Nationale, FR 12330, fol. 207 (zu Buch VIII); sehr speziell Fleur VIGNERON, *Les volières dans les jardins d'après Pierre de Crescens et dans la poésie française des XIVe et XVe siècles*, in: *Le château, autour et alentours (XI–XVIe siècles)*. Paysage, parc, jardin et domaine ; [actes du colloque international organisé au Château fort d'Écaussinnes-Lalaing, les 18, 19 et 20 mai 2006], hg. von Jean-Marie CAUCHIES/Jacqueline GUISET, Turnhout 2008, S. 253–266.

69) Vgl. in diesem Zusammenhang die tabellarische Zusammenstellung der Bildthemen der einzelnen Bücher in den von ihr untersuchten Handschriften von MANE, *L'iconographie* (wie Anm. 56), S. 797–803 (allerdings sind die Angaben zu Buch XI und XII auf S. 801 und 803 offenbar irrtümlich vertauscht worden).

70) *Ruralia commoda*, Bologna(?) 1. Viertel 14. Jh.; Vat. lat. 1529, fol. 7r (Buch II), 18v (Buch III); vgl. Reinhilt RICHTER-BERGMEIER, *Zur Organisation und Ausstattung der Handschrift Vat. lat. 1529 (Petrus*

auf die Aufsichtspersonen bzw. Adressaten des Werkes eine doppelte Verbindung zum Text. Mit ähnlichen mehrfigurigen, auf das Wesentliche reduzierten Miniaturen wurden auch die übrigen Bücher eingeleitet.⁷¹⁾ In einer Handschrift der Prager Nationalbibliothek, die um 1400 entstanden ist, werden die einzelnen Bücher mit großen Initialen eingeleitet, die mit Miniaturen verknüpft sind. Das 2. Buch beginnt wie auf den Frühjahrsbildern vieler Monatsbilder mit dem Pfropfen (Okulieren) eines Baumes. Am Anfang des 3. Buches hat der Buchmaler das Umpflügen des Ackers dargestellt und dabei einen schweren Beetpflug mit Radvorgestell, einer asymmetrischen Schar und einer imposanten, rechtsseitigen Abwäzplatte (Streichbrett) ins Bild gesetzt.⁷²⁾ Diese Miniaturen sind an sich vielleicht nicht sonderlich spektakulär, aber es ist doch bemerkenswert, dass in einigen frühen Abschriften dieses Sachbuches, das ausschließlich profanen Gegenständen gewidmet war, überhaupt Illustrationen anzutreffen sind. Diese konzentrieren sich in den Handschriften des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts im wesentlichen auf die Arbeitsvorgänge, orientieren sich an der Ikonographie der Monatsbilder und beziehen das Umfeld kaum mit ein.

Das ändert sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als der Buchschmuck eine neue Stufe erreicht und nun auch aus kunsthistorischer Sicht noch beachtenswerter wird. Verglichen mit den frühen lateinischen Abschriften, die in erster Linie Studienzwecken dienten und daher allenfalls mit kleinen Initialminiaturen geschmückt waren, erhält nun auch die Buchmalerei mehr Raum. Gutshof und Landgut, die Wirtschaftsgebäude und die Umgebung kommen nun stärker in den Blick. Wie bei den Stundenbüchern, so sind es auch hier wieder die französischen Könige und Fürsten, allen voran die Herzöge von Burgund, die den Anstoß zur prächtigen Ausgestaltung dieses Lehrbuchs über die Landwirtschaft gaben.⁷³⁾ 1373 veranlasste König Karl V. der Weise von Frankreich (1338/1356/1364–1380) eine Übersetzung der *Ruralia commoda* ins Französische. Das Original

de Crescentiis, *Ruralia commoda*), in: Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag, hg. von Hinrich HUDDE/Udo SCHÖNING/Friedrich WOLFZETTEL, Heidelberg 1997, S. 37–60, hier S. 47 Abb. 6 (neues Saatgut); VOLLMANN, Erfolgreiche Landwirtschaft (wie Anm. 51), 1. Halbband, Titelbild mit S. IV (Wanne mit schwarzer Pflanzenerde).

71) S/W-Abbildungen von Gesamtseiten dieser Hs. bei Pier de' Crescenzi (1233–1321), hg. von T. ALFONSI (wie Anm. 54), Tav. V mit fol. 1r (nach S. 104), Tav. VI mit fol. 4v (nach S. 120), Tav. VII mit fol. 18v (nach S. 128), Tav. VIII mit fol. 60r (nach S. 138), Tav. IX mit fol. 63 (nach S. 152); (kleine) S/W-Abb. und Beschreibung der Miniaturen vor den Büchern I–XII RICHTER-BERGMEIER, Organisation (wie Anm. 70), S. 37–60, bes. S. 43–57; vgl. auch MANE, L'iconographie (wie Anm. 56) S. 730–732, 737, 740, 743, 745, 761 Anm. 144, 762, 764 f., 769, 771 f., 776, 779, 782 f., 786, 795, 798 f., 807 fig. 1 (fol. 4v zu Buch I).

72) Prag, Nationalbibliothek, Knihovna, ms. 1251 (VII C.8), fol. 41r (zu Buch III), dazu Václav HUSA, Der Mensch und seine Arbeit. Die Arbeitswelt in der bildenden Kunst des 11. bis 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1971, S. 53 Abb. 8; und EPPERLEIN, Bauer im Bild (wie Anm. 31), Abb. 28 (nach S. 48); MANE, L'iconographie (wie Anm. 56), S. 742 f., 744, 809 fig. 5; zu weiteren Miniaturen dieser Prager Hs. ebd. S. 736, 738–741, 766, 772 f., 776, 778, 792 f., 817 fig. 19 (fol. 168v zu Buch 11).

73) Zu den Auftraggebern oben S. 52 mit Anm. 56.

dieser Übersetzung ist nicht erhalten, aber sie ist in 15 Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert, von denen immerhin neun illustriert sind.⁷⁴⁾ Diejenigen Abschriften, die mit bemerkenswerten Miniaturen versehen waren, wurden vornehmlich in Flandern und vermutlich in der Loire-Gegend angefertigt. Besonders prächtig ist ein Exemplar der Nationalbibliothek in Paris ausgestattet, das für Anton, den bereits erwähnten großen Bastard von Burgund (1421–1504), einen bekannten Buchliebhaber und Mäzen, bestimmt war. Die Widmungsseite zeigt den Übersetzer, der dem König (Karl V.) die französische Fassung des Werks überreicht.⁷⁵⁾ Die Eingangsminiaturen nehmen in einigen anderen Handschriften zuweilen auch Bezug auf zwei Widmungsbriefe, das Schreiben des Autors an Frater Aymericus de Placentia, den befreundeten Ordensgeneral der Dominikaner, und an König Karl II. (Anjou) von Sizilien (1254/1285–1309). Dem darauf folgenden Prolog des Autors geht im Codex des Anton von Burgund eine weitere Miniatur voraus, die nur hier anzutreffen ist: nämlich eine einzigartige Szene, in der Petrus de Crescentiis im blauen Gelehrtenornat seine Schrift auf dem Lesepult nicht den Adressaten seiner einführenden Briefe und nicht den angesprochenen Grundherren, sondern den Bauern präsentiert, die vor ihm in typischer Kleidung mit Spaten, Sensen und Sichel erschienen sind (Abb. 4).⁷⁶⁾ Die auf den Prolog folgenden 12 Bücher werden in den prächtigen Handschriften für die reichen Auftraggeber in der Regel mit Bildseiten eingeleitet, die nicht nur nach Art der Monatsbilder eine charakteristische bäuerliche Tätigkeit herausstellen, sondern den Inhalt des jeweiligen Buches in einer Art Stimmungsbild mit dem dazugehörigen Hintergrund zu erfassen suchen. Auf das erste Buch über die Anlage eines Gutshofes folgt in Buch II die allgemeine Pflanzenkunde mit den Angaben über die Pflege und die Veredelungen und in Buch III werden die Ackerpflanzen im einzelnen alphabetisch vorgestellt. Die dazu gehörigen Bildseiten des Prachtkodex des Anton von Burgund vereinen gleich die ganze Palette der bäuerlichen Arbeiten im Frühling und Sommer: Hacken, Pflügen, Eggen, Aussaat und vor dem III. Buch das Dreschen und Aussieben des Kornes in einer Tenne. Vor diesen Szenen unterhält sich der Autor in seinem

74) Hélène NAÏS/Françoise FERY-HUE, *Rustican*, in: *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, hg. von Geneviève HASENOHR et Michel ZINK., Paris 1994, S. 1323.

75) Petrus de Crescentiis, *Rustican des labours du champs*; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5064 Res.; zum Digitalisat oben Anm. 61; unten auf der Widmungsseite ist in der blumenreichen Bordüre ist das burgundisch-französische Lilienwappen, rechts der Wahlspruch des burgundischen Herzogssohns (»Nul ne sy frote«) zu sehen.

76) Petrus de Crescentiis, *Rustican des labours du champs*, Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5064, fol. 1r; Digitalisat wie Anm. 61; ferner eine gute Farbabb. bei Jerome BLUM (Hrsg.), *Die bäuerliche Welt. Geschichte und Kultur in sieben Jahrhunderten*, München 1982, S. 73. Im dazugehörigen Kurzkommentar (S. 72) wird freilich der Mann am Lesepult (fälschlich) mit dem Grundherrn identifiziert, der einer Gruppe von Bauern seine Anordnungen mitteilt. Zum Prolog, in dem »der Autor über sich selbst, die Entstehung des Werkes und die von ihm intendierte Rezeption spricht«, RICHTER-BERGMEIER (wie Anm. 70), S. 37. – Zu den folgenden Szenen vgl. ebenfalls die Digitalisate der Bildseiten sowie MANE, *L'iconographie* (wie Anm. 56), passim.

wiederkehrenden blauen Gelehrtenhabit mit dem Grundherrn, und eine Sonnenuhr an einem der Gebäude verbindet die verschiedenen Szenen miteinander. Zu Beginn von Buch IV führt der Autor dann seinen Gesprächspartner zu einem Weinberg, da in diesem Buch der Anbau und die Pflege der Reben beschrieben werden. Dementsprechend sind hier die Beschneidung der Reben, die Traubenernte und Weinprobe kombiniert. Im Weinkeller füllt jemand bereits seinen Krug aus dem mit dem frischen Wein aus dem Weinfass. Den nächsten Abschnitt, das sogenannte »Baumbuch« (Buch V) leitet der Buchmaler mit einer etwas eintönigen Darstellung verschiedener Bäume ein. Im Buch VI über die Anlage von Gärten differenziert der Bologneser Jurist im Text recht originell zwischen kleinen Kräutergärten, den Gartenanlagen für vermögende Bürger und höhergestellte Personen und den Parkanlagen der Könige und des Adels. Anders als im Exemplar des Anton von Burgund hat man in anderen Handschriften bisweilen den Eindruck, als ob die dazugehörigen Illustrationen diese drei Gartentypen ebenfalls entsprechend unterschiedlich abbilden.⁷⁷⁾ Am Anfang von Buch VII, in dem es um Wiesen und Wälder geht, gibt Petrus de Crescentiis in dem langen blauen Gewand einem Gutsherrn oder Verwalter gestenreich einige Erläuterungen, während die Männer und eine Frau mit der Heumahd beschäftigt sind und im Hintergrund Waldarbeiter Bäume fällen und Holz sammeln. Gegenstand des IX. Buches sind die Haustiere auf dem Gutshof, die Wildgehege sowie Fischteiche und Bienenzucht. Passend dazu schauen Autor und Grundherr sich an, wie die verschiedenen Haustiere im Hof versammelt sind und das Rindvieh in den Stall getrieben wird. Der Jäger bläst zur Jagd, während eine Frau aus dem Haus austritt. Im Hintergrund weidet ein Hirte seine Schafherde. Buch X ist der Jagd gewidmet, und ganz entsprechend sind auf der Eingangsm miniature Fischfang, Vogeljagd mit der Armbrust sowie die Jagd auf Wildschweine und andere Tiere dargestellt. Vermutlich nach dieser Vorlage, wenn auch weniger figurenreich und mit leichten Abwandlungen, hat ein anderer flämischer Buchmaler zur gleichen Zeit eine andere französische Übersetzung (um 1470) ausgeschmückt. Selbst die Sonnenuhr hat er gemäß der Musterhandschrift des Anton von Burgund in seine Szenen übernommen.⁷⁸⁾ Ebenfalls zu dieser Gruppe flämischer Handschriften, die sich an dem Exemplar für Anton von Burgund zu orientieren scheinen, gehört die Handschrift, die ebenfalls in Flandern gegen 1480 hergestellt und König Edward IV. von England übereignet wurde. Die prächtige Widmungsseite ist ganz der Ausfertigung für den Herzogssohn aus Burgund (Bibl. Arsenal, Ms. 5064) nach-

77) Dazu generell BAUMANN, Tradition (wie Anm. 68), bes. S. 115 mit fig. 2, 121 mit fig. 6.

78) Petrus de Crescentiis, *Livre des Prouffis Champestres et Ruraux*; New York, Pierpont Morgan Library, MS. M 232 (Brügge, ca. 1470); Digitalisate mit Einzelbeschreibungen der Miniaturen unter <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/1-12/112400>; vgl. CALKINS, Piero de' Crescenzi (wie Anm. 56), S. 163; MANE, L'iconographie (wie Anm. 56), bes. S. 731 Anm. 29 (zu den Zusammenhängen zwischen den hier vorgestellten vier Prachthandschriften) und passim (zu den Einzelszenen).

empfundener.⁷⁹⁾ Aber im Haupttext gibt es nur noch drei Seiten mit halbseitigen Miniaturen mit den Wappen und Wahlsprüchen des englischen Königs und seiner Söhne. Die übrigen Buchanfänge sind mit acht kleineren Miniaturen verziert. Zuweilen ist nur ein Akteur auf diesen kleineren Miniaturen zu sehen, wie vor Buch VIII (über die Lustgärten, Bäume und Kräuter) der einsame Mann beim Umgraben. Ganz ähnlich, wie im Stil einfacher Monatsbilder, führt die Heumahd in Buch VII ein, wo es unter anderem um die Anlage und Pflege von Wiesen geht, oder die beiden Angler und Jäger in Buch X über den Fischfang und die Jagd. Zu Beginn des VI. Buches verzichtet der Illuminator ganz auf eine repräsentative Tätigkeit, sondern stellt uns nur den Autor und den Gutsherrn im Disput über die Gartenkräuter und ihre Heilkraft vor. Abgesehen vom Dedikationsbild im Prolog werden in dieser Handschrift nur noch Buch V und Buch IX mit ganzseitigen Miniaturen eingeleitet. Buch IX handelt, wie wir schon gesehen haben, von den Haustieren, ihrer Pflege und ihrer Krankheiten, und wieder diskutiert der Autor selbst mit zwei anderen Männern über diese Fragen. Zur Gruppe dieser drei Prachthandschriften dürfte auch ein aufwendiger Londoner Codex mit flämischen Miniaturen vom Ende des 15. Jahrhunderts gehören, dessen Auftraggeber und Erstbesitzer sich bisher leider nicht feststellen ließ. Die Bildentwürfe der Handschrift sind freilich detaillierter und eigenwilliger als die übrigen Codices dieser Gruppe.⁸⁰⁾ Das gilt schon für die Prolog-Illustration (fol. 10r), wo der Autor an seinem Schreibtisch die Schriften der antiken Schriftsteller und der Zeitgenossen rezipiert und zugleich mit wachem Blick die Praxis in seiner unmittelbaren Umgebung beobachtet (Abb. 5). Insofern illustriert dieses Bild geradezu programmatisch den Anspruch des Autors auf die Verbindung von Gelehrsamkeit und lebendiger Erfahrung. Auf den folgenden Miniaturen zu Beginn der 12 Bücher bestimmt zwar der adlige Grundbesitzer, der mit dem Baumeister bzw. seinem Verwalter diskutiert oder Anweisungen gibt, das Geschehen, doch den Bauten der Umgebung und dem weiten Hintergrund wird mehr Platz eingeräumt, und die arbeitsteilig organisierte Tätigkeit von Männern und Frauen wird detaillierter dargestellt. Abgesehen von dieser Gruppe der vier

79) Petrus de Crescentiis, *Rustican des ruraux prouffiz du labour des champs*, Flandern ca. 1478–1480). London, B.L. Ms. Royal 14 E VI (Digitalisate oben Anm. 62), bes. fol. 10 (Prolog), fol. 208 (Buch VIII), fol. 157 (Buch VI), 204 (Buch VII), 270v (Buch X) und fol. 215 (Buch IX); vgl. auch englische Wappen auf der vom Engel gehaltenen Fahne und auf einem Schild, umgeben vom Hosenbandorden (»garter«) und dem Motto »Honny soit qui mal y pense«, und darüber ein gekrönter Helm, ummantelt von den rot-blauen Farben Edwards IV. sowie mit zwei Schilden der Söhne des Königs am unteren Rand; am rechten Rand das quadratische Schild mit der weißen Rose der York-Familie und mit deren Emblem »Dieu et mon droit«.

80) London, British Library, Ms. Add 19720; vgl. MANE, *L'iconographie* (wie Anm. 56), passim (u. a. zum Verhältnis von Text und Bild), bes. S. 750–755, 770 sowie die Abb. S. 811 fig. 9 (fol. 117v zu Buch V); weitere Abb. bei HARVEY, *Medieval Gardens*, fig. 8, 35, 36, 55; Teresa McLEAN, *Medieval English Gardens* (wie Anm. 68), Abbildungen vor S. 64, 240, 241, 256 und 259; CALKINS, *Piero de' Crescenzi* (wie Anm. 56), nach S. 158 die Abb. 1 (fol. 305r zu Buch XII), Abb. 2 (fol. 10r zum Prolog); nach S. 166 Abb. 6 (fol. 27r vor Buch II), Abb. 8 (fol. 165r zu Buch VI), Abb. 11 (fol. 214r zu Buch VIII), Abb. 21 (fol. 2r zu Buch I).

flämischen Prachtcodices darf eine Wiener Sammelhandschrift besonderes Interesse beanspruchen, die Markgraf Giovanni Francesco II. von Mantua in Auftrag gegeben hat.⁸¹⁾ In lateinischer Sprache in kursiver Renaissance-minuskel abgefasst, diente das Werk des Bologneser Juristen keineswegs nur als Studienobjekt, sondern besticht durch seinen Buchschmuck: das Vollbild zu Beginn, 12 Titelblätter mit reich verzierten Rahmenleisten und 13 Initialen. Die Miniaturen der Mantuaner Schule sind in Chiaroscurotechnik angefertigt. In den Randleisten sind runde, ovale und rautenförmige Bildchen eingefügt, die sich auf den Inhalt der jeweiligen Bücher beziehen. Das Vollbild zu Beginn des Buches vereint auf originelle Weise ein klassisches Autorenbild mit den eigentlichen Adressaten des Werkes, indem es den Gelehrten am Pult vor seinen drei Schülern zeigt, aber dazu zwei Bauern in ihren kurzen Röcken mit ihren langen Stecken als Empfänger der Botschaft des Meisters einbezieht. In den runden Chiaroscuro der linken und rechten Randleiste erkennt man auf die Landwirtschaft bezogene Darstellungen (Wiese, Flusslandschaft, Felder, Bauernhaus und Ziehbrunnen, Graben und Entfernen von Unkraut unter Anleitung des Grundherrn). In der Mitte der unteren Rahmenleiste ist das Wappen des Markgrafen von Mantua eingefügt.⁸²⁾ Nach ähnlichem Muster, wenn auch nicht ganz so aufwendig, sind die Titelblätter zu den 12 Büchern gestaltet. Die Bildchen auf den Randleisten wirken vielleicht nicht so spektakulär wie ganzeitige Buchmalerei, geben aber zuweilen die Arbeitsschritte oder Themen – z.B. bei der Weinernte (Buch IV, fol. 53), bei der Vorstellung der Haustiere (Buch IX, fol. 159) oder bei den Jagdarten (Buch X, fol. 197 – differenzierter wieder).

IV.2. Die *Ruralia commoda* in der Druckgraphik

Das Zeitalter des Buchdrucks und der Buchgraphik schränkte verglichen mit der Virtuosität der Buchmalerei einerseits die farbige und differenzierte Illustration ein, eröffnete andererseits aber auch neue Möglichkeiten. Holzschnitte konnten zwar mit den Prachtseiten der illuminierten Codices kaum mithalten, ließen aber den Ideen der Graphiker mehr Raum, waren kostengünstiger und beliebig erneut verwertbar. Bäume, Pflanzen und Kräuter ließen sich differenzierter und leichter abbilden. Außerdem förderte der Druck nicht nur die Verbreitung und Kenntnis dieses Fachbuches, sondern gab auch Anlass zu neuen und besseren Übersetzungen in die Volkssprache. Wie bei den meisten schlichten Handschriften des 15. Jahrhunderts gab es in den ersten gedruckten Texten und Über-

81) Wien, ÖNB, Cod. 2313 (lat.; Ende 15. Jh.); dazu die ausgesprochen ausführliche Beschreibung von HERMANN, *Handschriften* (wie Anm. 64), S. 99–107 mit Taf. XLII–XLVI; vgl. auch unten S. xy mit Anm. xy (zu Buch XII).

82) HERMANN (*Handschriften* (wie Anm. 64), S. 102 mit Taf. XLII; ebendort auch die Beschreibung der weiteren Szenen, u. a. S. 103 (zu Buch IV), S. 105 (Buch IX mit Taf. XLV und Buch X); MANE, *L'iconografia* (wie Anm. 56), *passim* (aber ohne Benutzung der Beschreibung von Hermann).

setzungen der *Ruralia Commoda* oft gar keine Illustrationen. Das gilt auch für die früheste gedruckte Version überhaupt, die Johann Schüssler bereits 1471 in Augsburg publizierte.⁸³⁾ Auch der frühe Druck aus Löwen (1477–1483) konzentriert sich ganz auf den Text. Die Schlussseite mit dem Kolophon macht nur scheinbar eine Ausnahme, da sich das Wappen auf den Besitzeintrag bezieht (Item ditz buch gehort in daz gotzhus Petershusen).⁸⁴⁾ In den nächsten Jahren sind in Frankreich und in Italien die ersten gedruckten lateinischen Editionen und volkssprachlichen Übersetzungen publiziert worden. 1486 erschienen in Paris gleich zwei Ausgaben des Werkes (unter dem Titel: »Le livre des ruraux profitz du labour des champs«) im Druck. In der Fassung von Antoine Verard ist auf der ersten Seite der Autor in seiner Schreibstube dargestellt.⁸⁵⁾ Eine weitere französische Übersetzung von 1486 markiert zugleich den Beginn der Holzschnittillustration. Sie ist vom Verleger Jean Bonhomme ganz nach den handschriftlichen Abschriften gestaltet, die Karl V. in Auftrag gegeben hatte. Daher beginnt dieser französische Druck – anders als die italienischen und deutschen gedruckten Fassungen – noch mit einem Widmungsbild, das den handschriftlichen französischen Vorlagen folgt. Nach dem Widmungsbild folgt wie in einer Art Vorschau zunächst eine mosaikartige Kombination von vier Einzelholzschnitten, die sich eigentlich auf den Inhalt verschiedener Bücher beziehen. Dargestellt sind die Baumpflege, der Bau eines Gutshauses, Haustiere und exotische Tiere [wie Einhorn, Kamel, Elefant, Hirsch, Löwe, Panther, Affe, Stachelschwein (oder Igel?)] und im vierten Teilbild das Auflockern des Bodens im Weinberg unter Aufsicht des Grundherren. Recht bequem, aber nicht ungeschickt ist dann dieses multifunktionale Bild gleich neun der 12 Bücher vorangestellt worden. Nur die Illustrationen zu Buch III und Buch X (über die Jagd) haben dann erneut einen direkten Bezug zum Text.⁸⁶⁾ So lobenswert diese beiden Bildlösungen auch sind, festzuhalten bleibt, dass der Drucker hier mit gerade mal

83) Petrus de Crescentiis, *Ruralia Commoda*, Augsburg (Peter Schüssler) 1471, Prolog; vgl. unter den Digitalisaten: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1604508> (Biblioteca digital Hispánica); vgl. auch die Beschreibung des Drucks in der Library der Universität Reading von Margaret SMITH, Petrus de Crescentiis, *Ruralia commodata*, 1471. Special Collections featured item for April 2005, Reading 2005 (7 S.) = <https://www.reading.ac.uk/web/FILES/special-collections/featurecrescentiis.pdf>.

84) Löwen (Johannes »von Westfalen« bzw. von Paderborn) 1477–1483, fol. 196^r; dazu das Digitalisat der Univ. Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/crescentiis1477/>; den reinen Text bietet auch die Straßburger Ausgabe [Husner] von 1486: ISTC ic00968000; Tübinger Inkunabelkatalog (INKA) = <http://www.inka.uni-tuebingen.de/cgi-bin/inkunabel?naw=GW&snachweis=7824>.

85) Petrus de Crescentiis, *Le livre des ruraux prouffitz*, Paris (Antoine Verard) 1486, Blatt c2; vgl. Gesamtkatalog der Wiegendrucke (GW) 7829; *Incunabula short Titel catalogue* (ISTC) ic00969700; Abb. bei ALFONSI, Pier de' Crescenzi (1233–1321) (wie Anm. 54), Tav. XXV (nach S. 360); TAURINO, Libri (wie Anm. 54) S. 1295.

86) Petrus de Crescentiis, *Le livre des prouffits champestres et ruraux*, Paris (Jehan Bonhomme) 15. 10. 1486, mit dem oben beschriebenen viergeteilten Holzschnitt vor Buch I, II, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII); demgegenüber inhaltsbezogene Lösungen vor Buch III (Aussaat und Heuernte) und Buch X (Reiter auf einem Pferd und Armbrustschütze mit Vögeln); vgl. zu diesem Druck GW 7830; ISTC ic00970000; ferner CALKINS, Piero de' Crescenzi (wie Anm. 56), S. 162 mit Fig. 4.

vier Druckstöcken für die Holzschnitte ausgekommen ist. Diese Form der Wiederverwendung fand aber nicht nur innerhalb eines Werkes statt, sondern die Vorlagen bzw. Druckstöcke wurden sozusagen weitervererbt oder an andere Verleger weitergeben. So bringt ein Pariser Druck von 1516 zwar mit dem Titelbild eine eigenständige Lösung, bedient sich aber zu einem Gutteil wieder der bekannten Muster von 1486. Immerhin trifft man dort aber auch auf einige originelle Bildvorschläge wie die Destillation von Kräutergetränken und die Zubereitung von Heilsäften zu Beginn von Buch VI, das sich um die Gartenkräuter und deren medizinische Verwendung dreht.⁸⁷⁾

In Italien gibt es seit der ersten Druckausgabe (Florenz 1478) einige schmucklose Ausgaben, die höchstens mit einer Art Titelblatt aufwarten, die Petrus de Crescentiis mit König Karl II. (Anjou) von Sizilien zeigt, dem der Autor seine Abhandlung widmete (Vicenza 1490).⁸⁸⁾ Demgegenüber präsentiert eine italienische Version aus Venedig (1495, Mai 31) unter dem Titel »De agricultura« gleich den Gutshof, das Zentrum aller Aktivitäten, auf dem Titelblatt und spricht auf diese Weise die Landgutbesitzer, die möglichen Käufer der Schrift, direkt an (Abb. 6).⁸⁹⁾ Zugleich dürften in der Positionierung und in der inhaltlichen Ausführung dieses Holzschnittes auch regionale Gegebenheiten oder Idealvorstellungen zur Geltung kommen.⁹⁰⁾ Unregelmäßig über das gesamte Werk verteilt folgen dann 38 weitere, zum Teil recht lebendige und (scheinbar) aussagekräftige Illustrationen unterschiedlicher Größe, darunter einige Wiederholungen. In diesem Fall leiten die Holzschnitte also nicht nur die 12 Bücher ein, sondern veranschaulichen auch einige Binnenkapitel. Besonders häufig kommen sie im Buch IX über die Tierhaltung vor, das allein mit 14 Holzschnitten geschmückt ist. Ausnahmsweise sind auch einmal zwei Holzschnitte auf einer Seite platziert, so zu Beginn des III. Buches über die Ackerpflanzen, wo unter der Aufsicht des Grundherrn vier Arbeiter vor einer Tenne das Getreide

87) Petrus des Crescentiis (Pierre Crescens), *Le livre des prouffitzz champestres*, Paris (Michel Le Noir) 1516, u. a. Titelblatt mit dem Autor und fol. F16v (Buch VI); Digitalisat unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000322/f>.

88) Zum ersten italienischen Druck von 1478 vgl. CAPACCIONI, »Infiniti ingegni (wie Anm. 65), S. 361–376; Petrus de Crescentiis bzw. Piero Crescentio, *Il libro della agricultura*. [Vicenza: per Meleonardum de Basilea, 1490] = Leonardus Achates, Vicenza 1490. Widmungsbild (Autor und Karl II. Anjou). Expl. (und Digitalisat) Zürich ETH sowie <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k585756>; vgl. auch Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda* (Ital.) 1519, fol. 48r (Buch III). Moskau, Staatsbibl.

89) Petrus de Crescentiis bzw. Piero Crescentio, *De agricultura*, Venedig (Matteo Codeca) = Venice: [Matteo Capcasa (di Codeca)], 31 May 1495; GW 7828; ISTC ic00975000; vgl. Digitalisat der Biblioteca Corsiniana, Roma bzw. BEIC (Biblioteca Europea di informazione e cultura) = http://131.175.183.1:1801/webclient/DeliveryManager?pid=1562719&custom_att_2=simple_viewer&pds_handle=; zum Druck mit kurzer Beschreibung des Titelholzschnitts DUC DE RIVOLI, *Bibliographie des livres à figures Vénitiens, de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, 1460–1525, Paris 1892, S. 169; Abb. des Titelholzschnitts u. a. auch bei ALFONSI, *Pier de' Crescenzi (1233–1321)* (wie Anm. 54), S. 333 f. fig. 5; BAUMANN, *Tradition* (wie Anm. 68), S. 116 fig. 3.

90) Zu diesem Aspekt bereits CALKINS, *Pieor de' Crescenzi* (wie Anm. 56), S. 163 mit fig. 5 und 6.

dreschen und darunter, so ist man geneigt zu glauben, ein beeindruckender Kornspeicher zu sehen ist (Abb. 7). Auf dieser und einigen anderen Darstellungen könnte man zudem vermuten, dass hier möglicherweise regionale Besonderheiten zum Zug kommen. Bei der Kornernte und bei der angesprochenen Dreschszenen in Gegenwart des Autors oder des Gutsbesitzers scheint erneut der Lehrbuchcharakter des Werkes evident zu sein. Doch gerade in diesen munter illustrierten Venetianer Exemplaren zeigen sich die Probleme der Text-Bild-Beziehungen und die spezifischen quellenkritischen Probleme bei der Beurteilung der Holzschnittillustration. Spätestens bei den Holzschnitten, auf denen in Nebenszenen Menschen im Gebet vertieft vor Gott zu sehen sind, wird man zu Recht skeptisch. In der Tat stammen gleich eine Reihe der genannten Bilder aus einem Druck der ersten italienischen Übersetzung der Vulgata ins Italienische des Kamaldulensermonchs Niccolò Malermi (Malerba/ Malherbi, Manerba). Diese sog. Malermi-Bibel erschien erstmals 1471 im Druck und wurde besonders populär durch eine weitere Venezianer Ausgabe, die Giovanni Ragazzo (für Lucantonio Giunta) 1490 (15. Okt.) besorgte und mit 360 Holzschnitten versah.⁹¹⁾ Einige dieser Holzschnitte wurden unverändert in die Ausgaben der *Ruralia Commoda* übernommen. So wurde der Tempel Salomons aus der Malermi-Bible (Bl. gIVr) zum »Speicher« im III. Buch von »De agricultura« (Bl. 48r). Am Ende des Buches Hiob betet der große Dulder verzweifelt zu Gottvater in der Himmelsloriole, während Frau und Kinder ihn von ihrem Gutshof mit der umzähnten Pferdekoppel aus beobachten (Bl. y10v). Derselbe Holzschnitt illustriert wenige Jahre später das 77. Kapitel über die Pferde in Buch IX (fol. 191r) des Petrus de Crescentiis. Eine ähnliche Gebetszene wird im selben Buch (cap. 87) im Kapitel über die Taubenschläge mit einem Mann und einer Frau kombiniert, die anscheinend Tauben fliegen lassen (Bl. 198r). Doch der Blick in die Malermi-Bibel, genauer in das Buch Numeri (Kap. 6) mit dem wundersamen Wachtelfang, belehrt uns wiederum eines Besseren (Bl. gIVr). Unverfänglich wirkt wenig später die auf die Beschreibung von Hunden gemünzte Szene im selben Buch, in der ein Gutsherr mit seinen zwei Hunden vor seinem Haus die Nachricht eines Boten entgegennimmt (Bl. 192v). Doch auch dieses Bild stammt aus der Malermi-Bibel und bezieht sich auf die Botschaften, von denen im Buch Nehemia, cap. VI die Rede ist (Bl. t8r). Der Name des Protagonisten (»Neemia«) wurde freilich wegratuschiert und so konnte die Illustration um so unbekümmerter in das landwirtschaftliche Lehrbuch eingefügt werden. Auf diese Weise konnte auch das eigentlich »unverdächtige« Bild mit der Kornernte im III. Buch (Bl. 50r) leicht bearbeitet wiederverwandelt werden. In der Malermi-Bibel illustriert der Holzschnitt das Buch Ruth des Alten Testaments, wo dieselben beiden Landarbeiter unter der Aufsicht von »Booz« (links) und »Ruth« (rechts)

91) *Biblia Italica*, Venedig (Giovanni Ragazzo für Lucantonio Giunta) 1490 (Okt. 15); vgl. GW 04317; Istit. No. ib00644000 mit Verweis auf verschiedene Digitalisate (u. a. des Expl. der Bayerischen Staatsbibliothek München). Allein 262 Holzschnitte illustrieren das Alte Testament, von denen wiederum 110 auf die Kölner Bibel (Heinrich Quentel) von 1478/79 zurückgehen.

mit der Sichel das Korn schneiden (Bl. 17v). Sofern die »Personenbezeichnungen« in den wiederverwandten Holzstöcken nicht beseitigt wurden, lassen sich weitere Vorlagen identifizieren. So kann der Holzschnitt, der in Buch IX dem Kapitel (64) über die Ochsen vorausgeht und zwei dieser Tiere präsentiert, die von einem Mann an den Schwänzen gezogen werden, doch dazu in der Nebenszene im Hintergrund »Hercule« und »Cacho« benennt (Bl. 185r), ursprünglich nur eine der antiken Quellen illustriert haben, die den Sieg des Herkules über den feuerspeienden Riesen Cacus schildern.⁹²⁾ In diesem Fall dürfte der Holzschnitt einer Venetianer Livius-Ausgabe wiederverwandt worden sein.⁹³⁾ In eine andere Richtung weist ein Holzschnitt zum VII. Buch, in dem Petrus de Crescentiis die Ausstattung von Palastgärten anspricht und dabei solaría (sonnige Terrassen) bzw. eine schattenspendene Pergola beschreibt. Die dazugehörige Abbildung macht offenbar – ähnlich wie einige Illustrationen in den Handschriften – Anleihen beim Motiv des Liebesgartens, wenn er eine junge Dame vor diesen Laubengang platziert, der ein Musiker mit einer Laute aufspielt.⁹⁴⁾ Sämtliche Holzschnitte der Venetianer Ausgabe von 1495 und damit auch die Anleihen aus der Malermi-Bibel wurden dann in nachfolgende Auflagen von 1511 und 1519 übernommen.⁹⁵⁾

Wie man sieht, haben die meisten Inkunabeln, wie eigentlich auch nicht anders zu erwarten war, die Gestaltung der Handschriften nachgeahmt. Die französischen Frühdrucke begannen oft mit dem Widmungsblatt und mit verschiedenen oder denselben Holzschnitten am Anfang der einzelnen Bücher. Unter den italienischen, speziell venetianischen Ausgaben finden sich durchaus originelle Bildlösungen. Aber auch hier wurden die Holzschnitte eher sparsam eingesetzt. Manche Verleger beschränkten sich aber auch ganz neue Wege. Das gilt vor allem für Peter Drach aus Speyer, der von 1490–1495 gleich drei Ausgaben der *Ruralia commoda* veranstaltete, eine lateinische und zwei deutsche, dabei zweimal ohne Druckort und Jahr, eine der beiden Übersetzungen unter dem Jahr 1493.⁹⁶⁾

92) In Frage kommen Vergil, *Aeneis* 8, 190–279; Titus Livius, *Ab urbe condita* 1,7,3–15; Propertius 4, 9. Elegie; Ovid, *Fasti* 1, 543–586.

93) DUC DE RIVOLI, *Bibliographie* (wie Anm. 89), S. 169 (ohne genauere Angaben).

94) Vgl. BAUMANN, *Tradition* (wie Anm. 68), S. 123 f. mit fig. 7 auf S. 124.

95) Petrus de Crescentiis, *De agricultura*, Venedig (Albertino da Lessona und Brüder) 1511, Sept. 6 sowie ders., *De agricultura volgare*, *De agricultura volgare*, Venedig (A. Bindoni) 1519 Juli 9; vgl. Duc de Rivoli, *Bibliographie* (wie obige Anm.), S. 169 f. zu den Ausgaben von 1495, 1504 (Juli 1), 1511 (Sept. 6; mit Autor »Crescentius« auf dem Titel) und 1519 (Juli 9); ferner TAURINO, *Libri* (wie Anm. 54), S. 1291; Einige Abbildungen aus der Ausgabe von 1511 bei Max BACH, *Des Petrus de Crescentis Buch über die Landwirtschaft und seine Illustrationen*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 5 (1901), S. 224–228, hier S. 226 f. Abb. 5–8, darunter die gerade erwähnte Gartenszene (S. 227 Abb. 5) und eine vielleicht ebenfalls einem Liebesroman entnommene Dreschszenen (S. 227 Abb. 8), da im Hintergrund ein Jüngling auf einer Steinbank zu sehen ist, der einen Brief in der Rechten und eine Kerze in der Linken hält.

96) Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda*. [Speyer: Peter Drach, um 1490/95]. 2° mit 313 Hlzs., darunter zahlreiche Wiederholungen; ISTC ic00969000 (mit Verweis auf Digitalisate). – Ders., *Ruralia commoda*, [Speyer (Peter Drach)], deutsch von Bruder Franciscus, [Speyer, Peter Drach] 1. Okt. 1493; ohne

Schon auf den ersten Seiten der lateinischen Ausgabe sieht man, dass die Holzschnitte an sich recht einfach wirken, aber großzügiger eingesetzt wurden als früher. Nicht nur der Anfang der 12 Bücher wird durch Abbildungen markiert, sondern oft sind auch die Einzelkapitel entsprechend illustriert. Insgesamt hat Peter Drach die drei Ausgaben mit jeweils ca. 300 Holzschnitten ausgeschmückt.⁹⁷⁾ Darunter befinden sich selbstverständlich auch zahlreiche Wiederholungen und fast endlose Pflanzenabbildungen, die überwiegend aus dem »Hortus sanitatis«, Mainz (Jacob Meydenbach) 1491 kopiert sind; etliche andere werden dem Hausbuchmeister zugeschrieben, der auch die Illustrationen zum »Spiegel menschlicher Behaltnis« angefertigt hat. Landschaft und Umgebung sind hier und da allenfalls angedeutet. Aber wohl nirgendwo sonst werden die Tätigkeiten, die auf einem Bauernhof oder Landgut anfallen, so umfassend ins Bild gesetzt: die Arbeit auf dem Acker und im Garten, die Pflege der Pferde (einschließlich Striegeln, Waschen und Hufbeschlag), das Melken und Scheren der Schafe, die Käsezubereitung, die Bienenzucht und der Fisch- und Vogelfang. Insofern scheint es nicht übertrieben, wenn man diese Ausgaben von Drach unter die attraktivsten illustrierten Bücher der Inkunabelzeit zur Naturgeschichte zählt. Das mögen einige wenige Kostproben aus dem reichen Angebot belegen: Zum ersten Buch werden unter anderem die Anlage von Brunnen, Wasserleitungen und Zisternen illustriert, ferner die Baustoffe für den Hausbau oder das Amt eines Dorfschöffen, der einen Landarbeiter beim Hacken beaufsichtigt (Abb. 8).⁹⁸⁾ Allerdings sollte man sich angesichts der Intention des Werkes und der Textbezogenheit der Abbildungen vor voreiligen Interpretationen hüten.⁹⁹⁾ Bemerkenswert ist, wie umfassend und detailliert der Weinbau (im 4. Buch) illustriert wird: von der Arbeit im Weinberg über die Herstellung der Fässer durch die Böttcher, die Weinlese, das Keltern(?) im Bottich und in der

Proömium, gleich Beginn mit Buch I; ISTC ic00971000. – Crescentiis, Petrus de: *Ruralia commoda*. Deutsch von Bruder Franciscus. [Speyer: Peter Drach, um 1495]; wieder ohne Proömium, 317 Holzschnitte, darunter zahlreiche Wiederholungen; ISTC ic00972000; vgl. Digitalisat BSB München.

97) Laut Albert SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 16 (Die Drucker in Speyer etc.), Leipzig 1933, sind es in den drei Versionen 297, 313 und 317 Holzschnitte; vgl. Digitalisate u. a. der BSB München, der HAB Wolfenbüttel, der ULB Darmstadt sowie SCHRAMM, *Bilderschmuck* (wie oben), Bd. 16, Taf. III–XXXIV; dazu Digitalisat der UB Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schramm1933bd16>.

98) Vgl. die deutsche Übersetzung der *Ruralia commoda* von 1495, mit den Holzschnitten bei SCHRAMM, *Bilderschmuck* (wie Anm. 97), Bd. XVI, Taf. IV Abb. 24–26 (zu Buch I 8–9), Abb. 27 und bes. Abb. 28 (fol. 11r mit dem Dorfschöffen und dem Landarbeiter).

99) So kommentiert etwa EPPERLEIN, *Bauer im Bild* (wie Anm. 31), S. 130 mit Abb. S. 129 und gleichlautend noch nach der Wende von 1989 DERS., *Bäuerliches Leben* (wie Anm. 31), S. 287 Abb. 99, die letztgenannte Abbildung mit dem Dorfschöffen und dem Landarbeiter folgendermaßen: »Angesichts der im späten Mittelalter zunehmenden Spannungen wurde nun auch im Bilde vor allem das akzentuiert, worauf es den Mächtigen ankam: die Unterordnung der Bauern, der seinem Herrn gehorsam zu dienen hatte. So wird [auf diesem Holzschnitt] ein Fronvogt gezeigt, er einen Bauern mit unmissverständlicher Geste zur Arbeit anhält (Rechtfertigungsbild). Der Text dazu lautet: »Von ampt eynes dorffes schweffwers.« – Schon der Begriff »Fronvogt« trifft nicht das Gemeinte!

Weinpresse bis zum Abfüllen des Weins: »wie man den most vassen soll«. Auf den nächsten Seiten folgt die Weinprobe, das Umfüllen des Weins von einem Fass zum anderen (»Von abelassen und uffdeckunge der wyne«) und schließlich die Zubereitung und das Abzapfen von Essig (»wie essig wirt gemacht«). Gegen Ende des Werks werden im 9. Buch über die Tiere unter anderem das Weiden der Schafe und die Schafschur beschrieben und schließlich, »wann und wie sie sollen gemolcken werden und wie die kese gemachet und behalten werden.¹⁰⁰⁾ Breiten Raum nehmen auch die verschiedenen Arten des Vogelfangs im 10. Buch ein: im Bild festgehalten ist, wie man Kraniche, Wildenten und Vögel mit Netzen fängt, Vögel mit Leimruten narret oder aber mit Armbrüsten abschießt. Danach wird geschildert, wie man mit Hunden oder mit Netzen Rotwild jagt, und Wölfe oder Füchse sollen in die aufgestellte Tretfalle tapfen. Im folgenden Kapitel wird dann gezeigt, wie »fysch mit kysten gefangen werden«.¹⁰¹⁾

Die Speyrer Druckstöcke des Peter Drach gelangten auf unbekanntem Weg nach Straßburg, wo sie in der Ausgabe Grüningers von 1512 und in späteren Auflagen (noch Straßburg, Johann Knobloch, 1531) wiederverwandt wurden.¹⁰²⁾ Die Holzschnittillustrationen späterer deutscher Gesamt- und Separatdrucke des Lehrbuchs des Petrus de Crescentiis konnten mit diesem variablen Einsatz der Graphik kaum mithalten. Unter den übrigen illustrierten deutschen Übersetzungen vom Anfang des 16. Jahrhunderts sind allerdings die Holzschnittillustrationen hervorzuheben, die Johann Schott in Straßburg 1518 seiner Ausgabe unter dem Titel »Vom nutz der Ding...« beigegeben hat.¹⁰³⁾ Schon in der Inhaltsübersicht zu Beginn des Buchs weckt er mit einigen Illustrationen zu den Kernaussagen der 12 Bücher das Interesse des Lesers. Und ganz ungewöhnlich und geradezu spektakulär mutet das große »Titelblatt« an, das die Mühen der menschlichen Arbeit auf seinen religiösen Kern, nämlich den Sündenfall im Paradies zurückführt und damit das eigentlich säkulare Lehrbuch und seine Anleitungen ganz anders als alle früheren Handschriften und Drucke in einen religiösen Zusammenhang stellt (Abb. 9).

100) Vgl. zusammenfassend die Abb. bei SCHRAMM, Bilderschmuck (wie Anm. 97), Bd. XVI, Taf. 8, bes. Abb. 51–57, 59, 60 sowie Taf. 30, Abb. 258 (zu fol. 168v).

101) Vgl. erneut die Abb. bei SCHRAMM, Bilderschmuck (wie Anm. 97), Bd. 16 (1933) Taf. 33 (Jagd mit und nach Vögeln), bes. Abb. 280, 284, sowie Taf. 34 (Netzfang von Rotwild) zu Buch X.

102) Petrus de Crescentiis, Das büch von pflantzung der äcker, boum und aller krüter, Straßburg (Johann Grüninger) 1512; USTC (Universal short title catalogue) 683 704; Digitalisat der BSB München; ders., Vom ackerbaw erdtwucher und bawleüten. Von natur art gebrauch und nutzbarkeit aller geweczsz früchten thyeren sampt allem dem so dem menschen dyenstlich in speysz und artzeneyung, Straßburg (Johann Knobloch), 1531; USTC 693702; VD 16, P 1836; Digitalisat der BSB München sowie Abb. zu Beginn der beiden Übersetzungsbände von VOLLMANN, Landwirtschaft (wie Anm. 51).

103) Petrus de Crescentiis, Von dem nutz der ding die in aeckeren gebuwet werden. Von nutz der buwleüt. Von natur art gebrauch und nutzbarkeit aller gewaechß früchten thyereren und alles des der mensch leben oder in dienstlicher uebung haben soll, Straßburg (Johann Schott und Paul Götz) 1518; USTC 683705; VD 16, P 1835; Digitalisat der BSB München = <http://bsb3.bsb.lrz.de/~db/ausgaben/thumbnaeilseite.html?id=10943042&seite=1>.

Oben im wolkenumkränzten Himmel sind die Dreifaltigkeit mit Maria und Heiligen (oder gelehrten); links unten Gottvater bei der Erschaffung der Erde, der Tiere und Menschen und des kreisrunden Firmaments, daneben das Paradies mit dem Baum und der Schlange der Versuchung und der Engel, der mit seinem Schwert Adam und Eva aus dem Paradies treibt. Darunter erläutern Verse den Sinn der Abbildungen und leiten geschickt zur Lektüre des Buchs über: »Den Menschen bschuff gott eerentrich/ Durch sund hat er genidert sich. Und wiewol im seint underthon, was dson(n) bedeckt un(d) bschleusszt der mon. Noch ursach wissen aller ding/ durch kunst erfarnusz gsichicht nit ring Bericht nim des in dißem buch/ durchlißs und ordenlich ersuch.«¹⁰⁴⁾ Anschließend sind dem Zweispaltendruck meist kleinere Holzschnitte eingepasst, die wie etwa das Pfropfen der Bäume hin und wieder mehrfach verwendet wurden.

IV.3. Die Illustrationen des 12. und letzten Buch der *Ruralia commoda*

So vielfältig und anregend für spätere Verleger die Initiativen des Peter Drach zu Ende des 15. Jahrhunderts auch waren, so scheint den Machern dieser reich illustrierten Speyerer Ausgaben gegen Ende des Werkes die Luft ausgegangen zu sein. Besonders schade ist, dass vor und zum Buch XII gar keine Holzschnitte mehr geboten werden. Denn dieses XII. und letzte Buch des Gesamtwerkes bringt zwar nichts Neues, verdient aber besonderes Interesse, weil Petrus de Crescentiis hier noch einmal den Inhalt seiner Abhandlung chronologisch systematisiert, indem er die Aufgaben der Grundherren, Bauern und Landarbeiter auf die 12 Monate bezogen kurz zusammenfasst. Wie haben die Illuminatoren und Holzschnneider ihrerseits die Aktivitäten im Jahreslauf in einer einzigen Miniatur oder in einem einzigen Holzschnitt versinnbildlicht? Die Antwort lautet, salopp formuliert, oft gar nicht wie in den Speyerer Ausgaben der 1490er Jahre, manchmal mit Verlegenheitslösungen und zuweilen aber auch mit bildkräftigen Anleihen beim Themenkreis der Monatsbilder.

Der Jahreskalender des 12. Buches wurde in den frühen lateinischen Handschriften nur selten und nicht sonderlich originell mit einer Illustration eingeleitet¹⁰⁵⁾. Besondere Mühe hat sich dagegen wieder der Mantuaner Buchmaler gemacht, der das (lateinische) Exemplar seines Herzogs ausschmückte. Innerhalb des üblichen Zierrahmens hat er auf einem graugrünen Sockel einer Art Truhe drei Darstellungen in Chiaroscuro eingefügt:

104) Der Holzschnitt ist erneut in die Straßburger Ausgabe von 1531 (Hans Knobloch d.J.) eingefügt worden (vgl. oben Anm. 102).

105) Anscheinend lediglich die Handschriften in Rom, Vat. lat. 1529, fol. 92v (Initiale mit ganzer Figur eines jungen Mannes); Cesena, Bibl. Malatestiana, ms. plut. sin. 4, fol. 164r (Auslichten); Prag, Bibl. naz., Knihova ms. 1251 (Zimmermann), Wien, ÖNB, ms. 2313 (Villa oder Baumbeschnitt) – doch die Angaben bei MANE, *L'iconographie* (wie Anm. 56), S. 735 f., 738–741, 799, zu Buch XI und XII sind offenbar vertauscht!

die Aussaat, die Weinprobe und die Weinlese. Auf den Kandelabern der beiden Randleisten kann man beobachten, wie ein Stier eine Kuh bespringt und darunter die Schafschur, und rechts oben, wie eine Hengst eine Stute bespringt und darunter die Getreideernte. In die große Initiale I zu Beginn des Textes ist ein Bauer beim Baumbeschnitt und ein anderer beim Lockern des Erdreichs integriert (Abb. 10).¹⁰⁶ Ähnlich einfallsreiche Lösungen bieten auch die volkssprachigen Versionen in den französischen Prachthandschriften und einige Drucke an. So werden einige Bücher des Lehrbuchs in einer Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek mit schönen Stimmungsbildern eingeleitet, während das Schlussbild vor dem XII. Buch, aufgeteilt in 12 gleichgroße Einzelzenen, die typischen Verrichtungen für die einzelnen Monate vereint und dabei fast ganz einer älteren Tradition der Monatsbilder folgt. Zwar agieren Mann und Frau gemäß dem Trend des spätmittelalterlichen Kanons gemeinsam. Aber Adels- oder Bürgervergnügen haben hier keinen Platz, wenn man einmal von dem traditionellen Ausritt des vornehmen Reiters zur Falkenjagd im Mai absieht.¹⁰⁷ Der flämische Buchmaler der Prachtausgabe des Anton von Burgund stellt zu Beginn des 12. Buches noch einmal in lockerer Anordnung einige der elementaren landwirtschaftlichen Tätigkeiten zusammen: das Umgraben, das Baumfällen, Aussaat und Heumahd, Getreideernte, Dreschen, Weinlagerung, Obsternte und Schweineschlachtung.¹⁰⁸ Auf andere, recht originelle Weise hat der flämische Buchmaler der schon mehrfach erwähnten französischen Fassung in London die Monatsarbeiten auf seinem Schlussbild zusammengestellt. Ganz nach der Tradition der Monatsbilder sieht man in bunter Anordnung ein Festmahl vor dem Kaminfeuer, Bodenbearbeitung, Heumahd, Apfel- und Weinernte, Pflugarbeiten, Schafschur, Getreideschnitt, Holzschlag, Rinderschlachtung. Die unterschiedlichen Tätigkeiten werden im Vordergrund von einer vornehmen Dame im Garten inspiziert, während der Gutsherr und sein Verwalter im Gegensatz zu den übrigen Miniaturen hier nur klein im Hintergrund platziert sind (Abb. 11).¹⁰⁹ Demgegenüber hat sich der Buchmaler des Exemplars König Ed-

106) Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ms. 2313; vgl. HERMANN, Handschriften (wie Anm. 64 und 81 f.) S. 106 (Buch XII, fol. 220) mit Taf. XLVI.

107) [Petrus de Crescentiis, *Le livre du rustican des profits ruraux*, ÖNB Cod. 2580 (franz., um 1470), fol. 199v; Abb. bei Otto MAZAL, *Prinz Eugens schönste Bücher*, Graz 1986, Abb. 41; vgl. dazu die Parallelhandschrift: Petrus de Crescenzi, *Livre, Chantilly, Musée Condé*, Ms. 240 (603), fol. 303v; abgebildet bei MANE, *La vie* (wie Anm. 16), S. 11; ferner DIESELBE, *L'iconographie* (wie Anm. 56), S. 741. Dort hat der Buchmaler den Landschaftshintergrund noch stärker akzentuiert. Im Januar muss der Bauer sogar gegen das Schneegestöber ankämpfen.

108) Paris, Bibl. Arsenal ms. 5064 (Brügge, um 1470), fol. 299v (Buch XII); vgl. Anm. 61 (Digitalisat), 75, 76; MANE, *L'iconographie* (wie Anm. 56), S. 745 Anm. 89, S. 747, 748 Anm. 91, 749 mit Anm. 97, S. 760, 767, 774, 793, 803.

109) London, B.L., Ms. Add. 19720, fol. 305 (zu Buch XII); zur Handschrift oben Anm. 80; Farbbabb. unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Agricultural_labours_-_Livre_des_profits_ruraux_%28late_15th_C%29%2C_f.305_-_BL_Add_MS_19720.jpg.

wards IV. von England die Sache buchstäblich bequem gemacht, indem er als Miniatur vor Buch XII das Monatsbild für den Januar oder Februar adaptiert hat.¹¹⁰⁾

Bei den oben besprochenen Venetianischen Druckausgaben der italienischen Übertragungen (1495, 1511 und 1519) sind im Resümée des 12. Buches wenigstens zu einigen Monaten die passenden Holzschnitte aus früheren Büchern eingefügt worden, das heißt der Baum- und Rebbeschnitt zum März, der Lustgarten im Mai, das Dreschen im Juli, Aussaat und Umpflügen des Ackers im August, die Weinkelter im September und noch einmal der Holzschnitt mit der Aussaat.¹¹¹⁾ Der Holzschneider des französischen Frühdrucks von 1486 hat vor Buch XII seinen schon bekannten, mehrfach verwendeten kombinierten Allzweckholzschnitt mit den vier Szenen einfach noch einmal eingesetzt.¹¹²⁾ Umso bemerkenswerter ist die Bildlösung eines anderen Pariser Verlegers, der in seiner Ausgabe von 1516 zwar etliche Holzschnitte aus seinem Vorbild von 1486 übernommen hat, aber vor Buch XII in konzentrischen Kreisen von innen nach außen Frühling und Sommer, Tag und Nacht und dann die 12 Monatsarbeiten angeordnet hat (Abb. 12).¹¹³⁾ Hier treffen wir also erneut wie in einigen frühen Handschriften auf die klassische Abfolge der dezidiert ländlichen Monatstätigkeiten, die erneut nicht mit Szenen aus dem adligen oder städtischen Milieu vermischt wurden.

Insgesamt gesehen sind die hier vorgestellten wie auch weitere Illustrationen zum Lehrbuch des Petrus de Crescentiis der Tradition der Monatsbilder verpflichtet, scheuen aber auch nicht vor der unbekümmerten Übernahme von Holzschnitten aus früheren Ausgaben des gleichen Werkes, wenn nicht gar aus der Bibel und anderen Werken zurück. Ihnen gelingt es auch kaum, die vielfältigen und differenzierten Informationen der einzelnen Bücher angemessen wiederzugeben. Andererseits gehen sie doch konkreter und nuancierter auf die Arbeiten in der Landwirtschaft und bei der Jagd ein und rücken gemäß den Intentionen des Werks die Person des Grundherren in den Mittelpunkt. Insbesondere die Holzschnittfolgen der Speyrer Ausgaben orientieren sich enger an der Textvorlage und lassen neue Facetten des bäuerlichen Lebens erkennen.

110) London, B.L. Royal 14 E VI, fol. 305v (Buch XII); vgl. Digitalisat unter: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7790&CollID=16&NStart=140506>.

111) Petrus de Crescentiis, *De agricultura*, Venedig [Matteo Capcasa (di Codeca)] 1495, Bl. L5v–7v; zur Abb. vgl. oben Anm. 89.

112) Petrus de Crescentiis bzw. *Pierre Crescens, Le livre des prouffitz champestres.*, Buch XII (Hlzs. wie Buch II), Paris (Jean Bonhomme) 1486; vgl. oben Anm. 86.

113) *Pierre de Crescens, Le livre des prouffitz champestres.*, Paris (Michel Le Noir) 1516, fol. 83v (Buch XII); vgl. oben Anm. 87; in einer Neuauflage (1521) ist derselbe Druckstock wiederverwandt worden: *Le livre des prouffitz champestres*, Paris (Witwe des Michel Le Noir) 1521, fol. 133v (Buch XII).

IV.4. Die Rezeption der *Ruralia Commoda* im Freskenzyklus der *Storie del Pane* im Castello di Bentivoglio (bei Bologna)

Die Wirkung des Lehrbuchs über die Landwirtschaft beschränkte sich jedoch nicht auf die Illustration in Handschriften und Frühdrucken. In Italien hat die Enzyklopädie des Petrus de Crescentiis allem Anschein nach noch viel tiefere Spuren hinterlassen. Geradezu spektakulär sind Konzept und Einzelbeschreibungen der *Ruralia commoda*, wenn nicht alles täuscht, in der Wandmalerei der italienischen Renaissance umgesetzt worden. Im Kastell von Bentivoglio unweit von Bologna hat ein unbekannter Maler einen ungewöhnlichen Zyklus über die »Storie del pane« (Geschichten vom Brot) gestaltet. Dabei wurde er mutmaßlich angeregt von dem Gesamtplan und insbesondere vom 6. Kapitel des 3. Buches der *Ruralia* (Vom Weizen), wie Barbara Furlotti bereits 1994 zwar nicht unbedingt zwingend nachgewiesen, aber doch recht plausibel gemacht hat.¹¹⁴⁾ Auftraggeber war Giovanni II. di Bentivoglio (1443–1508), der mit Ginevra Sforza (der Tochter des Signore von Pesaro) verheiratet und über 40 Jahre, von 1463–1506, Herr von Bologna war und diesen Landsitz bei Ponte Poledrano als »domus jocunditatis« errichtete. Den großen Saal, der vermutlich als Empfangs- und Speisesaal für vornehme Gäste diente, ließ der vornehme Hausherr aber nicht mit Szenen aus dem höfischen Leben, sondern eben mit den Voraussetzungen, den Methoden und den Produkten des Getreideanbaus ausschmücken. In der Kunstgeschichte ist diese Freskenfolge kaum beachtet worden, vielleicht auch deswegen, weil sie im Lauf der Jahre ziemlich ruiniert worden ist und nur mühsam restauriert werden konnte.¹¹⁵⁾ Die einzelnen Szenen sind in einer Scheinarchitektur zwischen fiktiven Säulen wiedergegeben, die mit dem Wappen und dem Monogramm des Auftraggebers versehen sind. Der Reigen beginnt mit der (kaum noch erkennbaren) Abholzung des Waldes und der Zubereitung eines Ackers, schildert dann das Pflügen und die Aussaat, danach die Ernte (nur der obere Bereich erhalten), das Dreschen, danach in gleich zwei Szenen den Gang zur Mühle, schließlich die Zubereitung des Hefeteigs und das Festmahl. Noch recht gut erkennbar sind links der Hintergrund der Ernteszene, wo ein Karren mit dem abgeernteten Getreide beladen wird, rechts vor dem Eingang einer Hütte eine Frau beim Spinnen sitzt, und man im Hintergrund die Silhouette von Bologna

114) Barbara FURLOTTI, *Il ciclo delle storie del pane e i Ruralium Commodorum Libri: proposta per una lettura parallela*, in: *Schede umanistiche* 2 (1994), S. 139–165.

115) Die maßgebliche Monographie zum Kastell mit hervorragenden Abbildungen im prächtig aufgemachten Sammelband: *Il Castello di Bentivoglio. Storia di terre, di svaghi, di pane tra Medioevo e Novecento*, hrsg. von Anna Laura TROMBETTI BUDRIESI, Firenze 2006, darin insbesondere der Beitrag von Massimo MONTANARI/Laura PASQUINI, *Le »Storie del pane« tra politica agraria e testo figurato* (S. 102–142); merkwürdigerweise fehlt hier (und im Literaturverzeichnis) jeder Hinweis auf den oben (Anm. 114) zitierten wichtigen Beitrag von Barbara Furlotti; im übrigen ist der gemeinsam mit dem Hl. Sebastian dargestellte Heilige in der Lünette über dem Eingang zur Kapelle (S. 105/108 mit Abb. S. 106) nicht mit dem Hl. Jakobus d. Ä., sondern mit dem Pestheiligen Rochus zu identifizieren.

erblickt. Gleich zwei Szenen sind dem Gang zur Mühle gewidmet: oben mit dem Ochsen gespannt; unten werden die Säcke herausgetragen und zu einer Mühle im Mittelgrund transportiert. Bereits zuvor war das Korn vor einer Tenne auf dem Land von sechs jungen Burschen gedroschen worden, bevor es zu der besagten Mühle transportiert werden konnte. Auf den nächsten Zyklenfeldern formen drei junge Mädchen auf einem langen Tisch den Hefeteig zu kleinen runden Broten, die dann – leider wieder in einem ruinierten Wandabschnitt – im Ofen gebacken werden. In der Schlusszene werden die Brote dann bei einem Bankett vornehmen Gästen aufgetragen und gemeinsam genossen.¹¹⁶⁾ So sehr die Fresken auch durch Witterungseinflüsse und unsachgemäße Nutzung der Räume gelitten haben, bezeugt das originelle Bildprogramm in ungewohnter Umgebung doch das Interesse des Auftraggebers an dem Getreideanbau und an der Brotherstellung, seinen Respekt vor den Bauern und Landarbeitern und vermutlich auch die Wirkung des gelehrten und zugleich praxisnahen Handbuchs über die Landwirtschaft auf die angesprochenen Gutsherren.

Zusammengenommen sind Text, Illustration und sonstige Rezeption der *Ruralia Commoda* nicht unbedingt auf einen Nenner zu bringen, aber sie vermitteln doch etwas von dem, was der Bologneser Jurist und Landwirt in seiner persönlich gefärbten Einleitung als Motiv und Ziel seines Handelns und Schreibens sieht. Denn nach seiner Rückkehr nach Bologna, so berichtet Petrus de Crescentiis, habe er sich ganz der Landwirtschaft verschrieben, überzeugt davon, dass wie schon Cicero sagte, nichts einem freien Mann fruchtbarer, nichts angenehmer sei, dass von allen Gütern, aus denen man irgendetwas erwerben könne, nichts besser als der Landbau, nichts befriedigender, nichts ertragreicher, nichts einem freien Mann würdiger sei: »Omnium rerum, ex quibus aliquid acquiritur, nihil est agricultura melius, nihil uberius, nihil dulcius, nihil homine libero dignius.¹¹⁷⁾ »Utilitas et delectatio« war kurzgefasst die Hauptabsicht seines Werkes, die er leitmotivisch mehrfach in seinen Widmungsbriefen und im Werkprolog anspricht. Dass er dieses Ziel bei den Zeitgenossen und Nachfahren erreicht hat, bezeugen eindrucksvoll die Verbreitung des Textes und nicht zuletzt die Illustration dieses Lehrbuches.

116) Vgl. die Abbildungen bei Trombetti BUDRIESI, Castello di Bentivoglio (wie Anm. 115), bes. S. 116 Abb. 19 (Detail der Ernteszene); reproduziert finden sich die Abbildungen des Buches einschließlich der hier kurz beschriebenen Szenen der Sala detta del »Ciclo del Pane« auch unter: <http://www.bentivoglioedintorni.com/castello-di-bentivoglio.html>.

117) Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda* (lat.). hg. von W. RICHTER (wie Anm. 51), Teil 1, S. 25, mit Bezug auf Cicero, *De officiis* I 151; vgl. VOLLMANN, *Erfolgreiche Landwirtschaft* (wie Anm. 51), Halbband 1, S. 46.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1: Siena, Pal. Pubblico, Sala della Pace, Auswirkungen im Landgebiet; Vorlage: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_countryside_-_Google_Art_Project.jpg
- Abb. 2a: Trient, Castello del Buonconsiglio, Adlerturm, Raum mit den Monatsbildern: Januar (Schneeballschlacht) = https://commons.wikimedia.org/wiki/Castello_del_Buonconsiglio?uselang=de#/media/File:Venceslao_Gennaio_Castello_Buonconsiglio_Trento_c1400.jpg
- Abb. 2b: Trient, Castello del Buonconsiglio, Adlerturm, Raum mit den Monatsbildern: Februar (mit Ritterturnier und Schmied) = https://it.wikipedia.org/wiki/Ciclo_dei_Mesi#/media/File:Ciclo_dei_mesi_febbraio.jpg
- Abb. 3: Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda*, Bologna(?) 1. Viertel 14. Jh.; Vat. lat. 1529, fol. 7r (Buch II); aus: Petrus de Crescentiis, *Erfolgreiche Landwirtschaft. Ein mittelalterliches Handbuch*, übersetzt von Benedikt Konrad Vollmann, 1. Halbband, (Bibliothek der mittellateinischen Literatur, Bd. 4), Stuttgart 2007, Titelbild (Detail).
- Abb. 4: Petrus de Crescentiis, *Rustican des labours du champs*; Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 5064 Res., fol. 1r = <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100618w/f25.item>
- Abb. 5: Petrus de Crescentiis, *Livre des profits ruraux* (Ende 15. Jh.), London, BL., Ms. Add 19720, fol. 10r; vgl. Robert G. Calkins, *Piero de’ Crescenzi and the medieval garden*, in: *Medieval gardens*, Washington, DC 1986, hg. von Elisabeth Blair MacDougall, S. 155–173, hier S. 158 mit fig. 2.
- Abb. 6: Piero Crescentio, *De agricultura*, Venedig [Matteo Capcasa (di Codeca)], 31. Mai 1495, Titelholzschnitt; Vorlage: Digitalisat der Biblioteca Corsiniana, Roma bzw. BEIC (Biblioteca Europea di informazione e cultura) = http://131.175.183.1:1801/webclient/DeliveryManager?pid=1562719&custom_att_2=simple_viewer&pds_handle; alternativ aus: *Pier de’ Crescenzi (1233–1321). Studi e documenti*, hg. von Tommaso Alfonsi (u. a.), Bologna 1933, S. 333 fig. 5.
- Abb. 7: Piero Crescentio, *De agricultura*, Venedig [Matteo Capcasa (di Codeca)], 31. Mai 1495, Bl. 48r bzw. e1Vr (zu Buch III); Vorlage: Digitalisat der Biblioteca Corsiniana, Roma bzw. BEIC (Biblioteca Europea di informazione e cultura) = http://131.175.183.1:1801/webclient/DeliveryManager?pid=1562719&custom_att_2=simple_viewer&pds_handle; alternativ aus: *Pier de’ Crescenzi (1233–1321). Studi e documenti*, hg. von Tommaso Alfonsi (u. a.), Bologna 1933, S. 335 fig. 7.
- Abb. 8: Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda*, Speyer (Peter Drach) 1495, Buch I; Vorlage: Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 16 (Die Drucker in Speyer etc.), Leipzig 1933, Bd. XVI, Taf. 4 (zu Buch I), bes. Abb. 28 (fol. 11r).
- Abb. 9: Petrus de Crescentiis, *Von dem nutz der ding die in ackeren gebuwet werden. Von nutz der buwleüt. Von natur art gebruch und nutzbarkeit aller gewaechß früchten thyereren und alles des der mensch geleben oder in dienstlicher uebung haben soll*, Straßburg (Johann Schott und Paul Götz) 1518, eingefügtes Titelblatt (vor dem Haupttext); Vorlage: Digitalisat der BSB München = <http://bsb3.bsb.lrz.de/~db/ausgaben/thumbnaillseite.html?id=10943042&seite=1>.
- Abb. 10: Petrus de Crescentiis [Pietro de’ Crescenzi], *Rei rusticae libri duodecim*, fol. 220 (Buch XII); Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ms. 2313; aus: Julius Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. Teil 1: Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Tsterreich. VI. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien), Leipzig 1930, S. 106 Taf. XLVII.

Abb. 11: Petrus de Crescentiis, *Livre des profits ruraux* (Ende 15. Jh.), fol. 305 – BL Add MS 19720; Vorlage: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Agricultural_labours_-_Livre_des_profits_ruraux_%28late_15th_C%29%2C_f.305_-_BL_Add_MS_19720.jpg

Abb. 12: Pierre de Crescens, *Le livre des prouffitz champestres...*, Paris (Michel Le Noir), 1516, fol. 83v; Vorlage: Digitalisat der Bibliothèque nationale in Paris: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000322/f9.item>

Auf die Beigabe der Bilder mußte aus Kostengründen verzichtet werden, doch sind sämtliche Abbildungen im Internet und/oder in Publikationen leicht greifbar.

SUMMARY: PEASANTS AND COUNTRY LIFE IN ART OF THE LATE MIDDLE AGES

This contribution illuminates from a European perspective different approaches of different (text and) image genres to life in the countryside in the late Middle Ages. The starting point is the famous cycle of frescoes of the »Buon Governo« by Ambrogio Lorenzetti in the Sala della Pace in the Palazzo Pubblico in Siena (1338–1340). Emphasis is placed on the principle of equal treatment of town and country in the formal design of the western wall, the reproduction of the landscape (around Siena), the mutual permeability of the town wall, the lively work, harvest and hunting scenes in the Contado, which only become apparent at second glance, and the source-critical problems that must be taken into account when interpreting this idealized but neither idyllic nor realistic picture of life in the countryside.

In the second part, prominent examples of paintings (the Book of Hours of the Duc de Berry, the fresco cycle in the Eagle Tower of Trento, the Flemish Calendar, the Augsburg Monthly Pictures) are used to sketch general lines of development of the popular pictorial subject of the Monthly Works in the late Middle Ages: the growing independence of the pictorial genre, which was beginning to detach itself from its religious context; the trend towards realistically painted, multi-figure, narrative genre scenes, which took up more and more space and developed from the mere decoration of the calendar pages to their own small works of art; the greater consideration and atmospheric density of the landscape background, the freer handling of the guidelines and the addition of new pictorial themes and individual admixtures to the canon, which were determined more than before by the wishes and tastes of the rich patrons. In the 15th century, the pictorial sources of medieval realism and cultural history, which were mainly found in the calendars of the Books of Hours but also on the murals of princely and patrician residences, became the most important. However, the country works in the narrower sense were supplemented and thus also pushed back by scenes from both the courtly and urban milieu.

In a third section, a short overview of further text and image genres that dealt with the fate of the peasants followed. These included Urbare with pen-and-ink drawings, books on law, illustrated chronicles of towns and countries, the *Taccuina sanitatis* and herbaria, edification literature (and teachings on status), illustrated new editions and translations of ancient authors (Vergil etc.), specialist literature, dances of the dead, pictures of children's

planets, chess pieces and playing cards, single-sheet prints and graphics of the Reformation period, and finally early portraits of peasants and products of folk art (votive pictures etc.). From the field of specialist literature, the fourth section presents and interprets some manuscript miniatures and woodcut series on the *Ruralia Comoda* by the Bolognese lawyer Petrus de Crescentiis. This textbook on agriculture received great attention throughout Europe in the 14th century and especially around 1500, and probably towards the end of the 15th century, it also brought to light the cycle of frescoes on the »Storie del pane« in the country house of Giovanni II. Bentivoglio, Lord of Bologna, in the castle of Bentivoglio (not far from Bologna), which had previously received little attention.